خوانش نقوش گرفت‌وگیر در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» در عرض هنر و تمدن اسلامی بر مبنای نظریهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی

مهدی نصیری[۱]، محمد امین عارف خطیبی[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۱۴ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۵ □ صفحهٔ ۸۸-۷۷
Doi: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

چکیده

شمایل‌شناسی رویکردی است که اروین پانوفسکی برای تفسیر و تحلیل آثار هنری ارائه داد. این روش بر پایهٔ تشریح و تفسیر عناصر مرئی یک اثر هنری و ارتباط آنها با زیرساخت متنی، مفاهیم فرهنگی و ایدئولوژیکی خلق اثر هنری است. پانوفسکی معتقد است که معنای یک اثر هنری را نمی‌توان تنها از طریق فرم و محتوای آن درک کرد، بلکه باید آن را در زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و مذهبی نیز مورد بررسی قرار داد. پژوهش حاضر بر آن است تا ضمن پرداختن به زندگی هنری نظام‌الدین سلطان محمد تبریزی معروف به سلطان محمد نقاش به معرفی شیوهٔ جانورنگاری و نقوش گرفت‌وگیر در مکتب تبریز صفوی بپردازد. گرفت‌وگیر شیوه‌ای در نگارگری است که هنرمند صحنه‌های درگیری و مبارزهٔ حیوانات را به صورتی نمادین، خیال‌پردازانه و گاه اسطوره‌ای به تصویر درمی‌آورد. جستار پیشِ رو با استفاده از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی به سؤال پژوهش حاضر مبنی بر کشف معانی و روابط مستتر در نقوش گرفت‌وگیر در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» اثر سلطان محمد نقاش، با استفاده از نظریهٔ خوانش آثار هنری با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی پاسخ می‌دهد. جستار حاضر با استفاده از زیرساخت متنی نبرد رخش‌وشیر در *شاهنامه* فردوسی (خوان اول) نسبت به تجزیه‌وتحلیل نقوش و نمادهای به‌کاررفته در نگارهٔ مورد پژوهش اقدام نموده است. یافته‌های پژوهش نشان داد که سلطان محمد با خلق این نگاره توانسته است داستان حماسی خوان اول *شاهنامه* را با زبانی نمادین و استعاری بیان کند. وی با بهره‌گیری از عناصری چون رخش، شیر، مار و درختان، مفاهیمی فراتر از ظاهر داستان را القا می‌کند. نبرد رخش‌وشیر نمادی از مبارزهٔ خیر و شر است و حضور هم‌زمان مار بر درخت، به نزاع ابدی نیروهای اهریمنی و ایزدی اشاره دارد. به‌طورکلی، سلطان محمد با ترکیب عناصر طبیعی و حیوانی و بهره‌گیری از نقوش گرفت‌وگیر و زیرساخت متنی *شاهنامه*، مفاهیم عمیق و ژرفی را در قالبی زیباشناختی به تصویر کشیده است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، مکتب تبریز صفوی، سلطان محمد نقاش، جانورنگاری، گرفت‌وگیر، شمایل‌شناسی.

۱. کارشناس ارشد رشته‌ی تاریخ هنر جهان اسلام، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: nasiri.mehdi@ut.ac.ir
۲. کارشناس ارشد نویسندگی رادیو، دانشکده‌ی تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.
Email: mohamadamin.arefkhatibi@gmail.com

استناد: نصیری، مهدی؛ و عارف خطیبی، محمد امین. (۱۴۰۲). خوانش نقوش گرفت‌وگیر در نگاره‌ی «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» در عرض هنر و تمدن اسلامی بر مبنای نظریه‌ی شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی. رهپویه حکمت هنر. ۲ (۲): ۸۸-۷۷.
https://rph.soore.ac.ir/article_709212.html

مقدمه

جغرافیای هنر و تمدن ایران‌زمین، مکانی است که هنر نگارگری در آن به‌عنوان یکی از نمادهای برجستهٔ میراث هنر دورهٔ اسلامی شناخته شده است. در دورهٔ پیش از اسلام، نقش‌های گوناگونی با تمرکز بر تصویرسازی خدایان، اسطوره‌ها، حیوانات و رویدادهای روزمره بر روی کتیبه‌های سنگی، آجرها، سفال‌ها و دیوارنگاره‌ها به تصویر کشیده شد. در دورهٔ پس از اسلام نیز، با توجه به محدودیت‌هایی که متوجه شمایل‌نگاری بود، نگارگری با تأکید بر اخلاق اسلامی و انسان‌گرایی، از نقش‌های هنری پویا و جلوه‌هایی از هنر تصویرگری، خوش‌نویسی و نقوش گرفت‌وگیر بهره‌مند شد (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۱). از ویژگی‌های هنر دوران اسلامی، قابلیت تأویل و تفسیر رمزگونه از آثار هنری است؛ زیرا کاربرد نماد برای بیان عمق و معنای درونی، نیازمند تأویل و تفسیر باطنی است. هنرمند مسلمان ورای هر اثر هنری، معنایی عمیق را می‌جوید که این امر مخاطبان و مفسران را نیازمند تفسیر و تأویل می‌نماید. از این‌گذر می‌توان اشاره نمود که هنر اسلامی مبتنی بر تبیین و توصیف عالم مثال و مراتب برتر هستی است. ازاین‌رو نماد بهترین واسطه برای بیان مفاهیم انتزاعی است که می‌تواند پیامی را ورای خود نمایان سازد و هنر اسلامی که همواره به بیان حقایق بالاتر از خود اشاره دارد، نمادین و رمزگونه است زیرا این نمادها و تمثیل‌ها می‌توانند واقعیت‌های متعالی را در سطح عالم محسوس به نمایش بگذارند. سنت‌گرایان نماد یا سمبل را دارای ریشه‌ای فراتر از انسان دانسته و همهٔ طبیعت را نماد و به خاطر مرتبهٔ وجودی خود، ترجمانی از حقیقت بالاتر از خود دانسته‌اند؛ بابی مفتوح به جانب عالم بالا که حکایتی از حقایق و معانی ورای طور عقل دارد (موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۵: ۱۸ و ۱۸۱).

مفهوم هنر اسلامی گونه‌های مختلفی چون هنر سیاسی، سنتی، قدسی، دینی و... را دربر می‌گیرد و در این میان می‌توان به معماری، خوش‌نویسی و نگارگری بیش از سایر هنرها اشاره کرد. استادان نگارگر علاوه‌بر صورت‌های مادی و صوری (عالم طبیعت و عالم شهادت[۱]) که در قاب تصویر، نقش می‌انداختند، توجه ویژه‌ای به عالم معنوی و روحانی (عالم معقولات[۲]) داشته‌اند و برای تحصیل معانی و لایه‌های زیرین این عوالم و به تصویر کشیدن نقوش و نماد آنها از زیرساخت‌های متنی مانند آیه‌های قرآن، احادیث، شعر، ادبیات و داستان‌هایی مانند شاهنامه‌ها و فتوت‌نامه‌ها بهره می‌بردند.

حوزهٔ نگارگری در ایران پس از اسلام همواره با تصاویری نمادین از معصومین(ع)، پادشاهان، نقوش و نمادهای گیاهی، نقوش اسلیمی، مناظر طبیعی و نمادهای حیوانی در پرتو رمز و نشانه‌ها در ذیل هنر و تمدن اسلامی با همراهیِ رنگ‌های روشن و گاه طلایی و نورانی، همراه با جزئیات فراوان جلوه‌گر شد. پژوهش در هنر نگارگری استادان چیره‌دست ایرانی، بدون شناخت آثار ادبیات کلاسیک و شعرهای عاشقانه و حماسی از یک‌سو و دیدگاه‌های فلسفی و عارفانهٔ هنر اسلامی و چارچوب‌های هنر دینی (مانند منع شمایل‌نگاری)، از سوی دیگر، ممکن نیست؛ چراکه استاد نگارگر در عرض هنر و تمدن اسلامی برای تصویرسازی و نگارگری آثار هنری، قبل از توجه به عالم ماده و عالم طبیعت به عالم ملکوت[۳] و عالم معقولات توجه داشت.

موضوع شکار و جانورنگاری یکی از مهم‌ترین و اثرگذارترین نقوشی است که می‌توان آن را از دیرباز تاکنون در هنر نگارگری ایران مشاهده نمود (تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۶۲-۴۹). «گرفت‌وگیر» روشی در نگارگری ایرانی است که در آن نگارگر صحنه‌های خیال‌پردازانه و مملو از تخیل را در زمینهٔ نزاع و درگیری حیوانات به تصویر می‌کشد. این روش را معمولاً در تشعیرسازی[۴] مورد استفاده قرار می‌دهند. عمدهٔ محققان و تاریخ‌نگاران هنر ایران، پیدایش این روش را به سدهٔ ۹ ه.ق نسبت می‌دهند (پاکباز، ۱۳۸۶: ۲۲۱).

جستار پیشِ رو با بررسی کامل زیرساخت متنی *شاهنامه* فردوسی در خوانِ اول، میزان وفاداری سلطان محمد نقاش را به متن داستان، مورد واکاوی و مداقه قرار داده است. بر این بنیان، هدف اصلی پژوهش حاضر، بازخوانی معانی نهفته در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» (تصویر ۱) اثر سلطان محمد

تصویر ۱. نگارهٔ *رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر*، اثر سلطان محمد، شاهنامهٔ فردوسی، مکتب تبریز صفوی، حدود ۹۲۵ ه.ق؛ محفوظ در موزهٔ بریتانیا. (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۱۹۲)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

نقاش است. هدف غایی پژوهش پاسخ به کشف معانی و روابط مستتر در متن *شاهنامه* و نقوش گرفت‌وگیر و جانورنگاری به‌کاررفته در این نگاره با استفاده از نظریهٔ خوانش آثار هنری به شیوهٔ شمایل‌شناسی[۵] اروین پانوفسکی[۶] است.

روش پژوهش

جستار حاضر ضمن بررسی زندگی هنری سلطان محمد نقاش در عصر تبریز صفوی، به واکاوی و تدقیق در نقوش و نمادهای به‌کاررفته در اثر نقاشی «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی می‌پردازد. این نگاره در حدود سال ۹۲۵ه.ق در مکتب تبریز صفوی با استفاده از داستان نبرد رخش‌وشیر در خوان اول *شاهنامه* فردوسی توسط سلطان محمد نقاش، نگارگری شده است. این نگاره هم‌اکنون در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود. در روش تجزیه‌وتحلیل این نگاره از نظریهٔ خوانش آثار هنری به شیوهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی بهره برده شده است. اروین پانوفسکی این شیوه را به سه سطح، توصیف پیشاشمایل نگارانه[۷]، تحلیل شمایل نگارانه[۸] و تفسیر شمایل شناسانه[۹] تقسیم کرده است.

این گفتار با استفاده از روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت اسناد کتابخانه‌ای بر بستر مطالعات کیفی، به تحصیل متقن اطلاعات موردنیاز پژوهش پرداخته است. زیرساخت متنی این پژوهش جلد دوم *شاهنامه* فردوسی چاپ مسکو (آکادمی علوم اتحاد شوروی) سال ۱۹۶۲ م. است. ضرورت انجام پژوهش ایجاب می‌نماید تا به جهت آشنایی پژوهشگران با شیوهٔ جانورنگاری و نقوش گرفت‌وگیر در عرض هنر و تمدن اسلامی، به مداقه و بررسی در این اثر نقاشی از سلطان محمد پرداخته شود و نتایج حاصل از آن در اختیار عموم علاقه‌مندان و پژوهشگران قرار گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

بر بنیان مطالب ذکرشده، پیشینهٔ پژوهش حاضر را می‌توان به چهار بخش تقسیم نمود. در بخش اول، متن اصلی *شاهنامه* مورد پژوهش قرار گرفته است. بخش دوم، منابع مرتبط با حوزهٔ جانورنگاری و شیوهٔ گرفت‌وگیر مورد نظر است. در بخش سوم، منابع مربوط به مبانی نظری پژوهش، شامل کتب و اسناد در زمینهٔ روش خوانش آثار هنری به شیوهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی مورد مداقه قرار گرفته و در بخش چهارم منابع مرتبط با مکتب نگارگری تبریز دورهٔ صفوی و معرفی سلطان محمد نقاش مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

شاهنامه فردوسی چاپ مسکو، یکی از مهم‌ترین و معتبرترین نسخه‌های خطی *شاهنامه* است. این نسخه در سال ۱۹۶۲ م. در مسکو منتشر شد و به‌عنوان یکی از منابع اصلی برای پژوهش‌های شاهنامه‌شناسی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در سال ۱۹۵۰ م.، مؤسسهٔ خاورشناسی فرهنگستان علوم اتحاد جماهیر شوروی، گروهی از دانشمندان را به سرپرستی ی. ا. برتلس[۱۰] و پس از درگذشت وی در سال ۱۹۵۷ م. به سرپرستی عبدالحسین نوشین، مأمور تهیهٔ متنی علمی از *شاهنامه* فردوسی نمود. پس از یازده سال تلاش (از ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۱ م.) متنی از *شاهنامه* در ۹ جلد فراهم آمد و در مسکو منتشر شد. این تصحیح به *شاهنامه* چاپ مسکو معروف است. شاهنامهٔ چاپ مسکو از یکی از کهن‌ترین نسخه‌های کامل *شاهنامه* (نسخهٔ لندن، مورخ ۶۷۵ه.ق) به‌عنوان مرجع استفاده کرده است (۱۹۶۲).

در بخش دوم و منابع مرتبط با معرفی شیوهٔ گرفت‌وگیر، عفت‌السادات افضل طوسی و مهدی مهاجری در مقالهٔ *«خوانش بیش متنی از جایگاه حیوانات در نگاره‌های نبرد رخش‌وشیر در قرن دهم هجری»* ضمن ارائهٔ تغییرات بیش‌متنی در تصویرگری صحنهٔ نبرد رخش‌وشیر، نقش حیوانات در این نگاره را از منظر بیش‌متنیت و روایت‌شناسی ژرار ژنت[۱۱] مورد بررسی قرار داده‌اند. نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگر با گونه‌های همان‌گونی (تقلید) و تراگونی (تغییر) -کاهش، افزایش و جابه‌جایی- اقدام به تغییر دادن عناصر تصویری و نیز روایت داستانی کرده است و درنتیجهٔ خلاقیت هنرمند، آثاری با ویژگی‌های جدید خلق شده است (۱۴۰۰). در جستاری دیگر با عنوان «بررسی تطبیقی تمهیدات نمایشی در دو نگاره‌ای از میرمصوّر و سلطان محمد با موضوع نبرد رخش‌وشیر» نوشتهٔ سید محمد طاهری‌قمی، به بررسی تطبیقی دو نگارهٔ مذکور و جنبه‌های نمایشی آنها پرداخته شده است. این پژوهش ضمن بررسی ویژگی‌های بیان نمایشی در نگارگری ایرانی و نیز سیاق هنری سلطان محمد و میرمصوّر، به این نتیجه دست یافته که سلطان محمد نسبت به میرمصوّر، در بیان عاطفی داستان، رویکردی نمایشی‌تر داشته و میرمصوّر به توصیفات اصلی متن وفادارتر بوده است (۱۳۹۶).

صمد نجارپور جباری و علیرضا خواجه عطاری در پژوهشی به نام «جان‌بخشی به طبیعت در آثار سلطان محمد» به مفاهیم جان‌بخشی طبیعت در دل صخره‌ها و کوه‌ها در آثار نگارگری پرداخته‌اند. پژوهشگران با بررسی نگاره‌هایی که سلطان محمد از طبیعت کار کرده، به این نتیجه دست‌یافته‌اند که جان‌بخشی به طبیعت و ساختن کوه و سنگ به اشکال انسانی و یا حیوانی با موضوعات نگارگری ارتباط مستقیمی دارد که برگرفته از آموزه‌های عرفان اسلامی است (۱۳۹۴).

در بخش سوم، منابعی که به حوزهٔ شمایل‌شناسی پرداخته‌اند می‌توان به کتاب «معنا در هنرهای تجسمی» نوشتهٔ اروین پانوفسکی به ترجمهٔ ندا اخوان‌اقدم از نشر چشمه اشاره کرد. این

کتاب اثری بنیادین در حوزهٔ نظریه و تاریخ هنر به شمار می‌رود. این متن حاصل تلاش چندین سالهٔ پانوفسکی در تدوین روشی نظام‌مند برای تفسیر و تحلیل آثار هنری است. وی در این کتاب با ارائهٔ مفاهیمی چون «معنای ظاهری»، «معنای نهفته» و «معنای نمادین» به تبیین روشی می‌پردازد که در آن، آثار هنری فراتر از سطح ظاهری مورد تحلیل و تفسیر قرار می‌گیرند. پانوفسکی با بهره‌گیری از دانش تاریخ هنر، زبان‌شناسی، فلسفه، روان‌شناسی و مطالعات فرهنگی، الگویی چندوجهی برای مطالعهٔ آثار هنری ارائه می‌دهد. ویژگی برجسته این الگو، توجه هم‌زمان به بافت تاریخی-فرهنگی اثر و ویژگی‌های ذاتی آن است. کتاب معنا در هنرهای تجسمی نقش مهمی در گسترش مطالعات تاریخ هنر و رویکردهای نوین تفسیری در این حوزه ایفا کرده است. روش پانوفسکی تا به امروز الهام‌بخش بسیاری از محققان و نظریه‌پردازان حوزه هنر بوده است (۱۳۹۶).

سباستین بارت در کتاب «تکه‌هایی از شمایل‌شناسی: مطالعاتی دربارهٔ هنر سده‌های میانه و رنسانس» به بررسی جنبه‌های مختلف شمایل‌شناسی و کاربرد آن در مطالعهٔ هنر قرون وسطی و عصر رنسانس می‌پردازد. نویسنده با رویکردی میان‌رشته‌ای، جنبه‌های گوناگون شمایل‌شناسی ازجمله مفاهیم، روش‌ها و کاربردهای آن را در تحلیل آثار هنری این دوران بررسی می‌نماید. درمجموع، این کتاب نگاهی چندوجهی به شمایل‌شناسی و کارکرد آن در مطالعات تاریخ هنر ارائه می‌دهد (۲۰۱۸).

در بخش چهارم منابع مطالعاتی در خصوص معرفی سلطان محمد نقاش و مکتب‌های هنری، یعقوب آژند در مقاله‌ای با عنوان «سلطان محمد مصور، شیر بیشهٔ تصویر»، به معرفی کامل و متقن این نگارگر پرداخته است. آژند در این مقاله به‌تمامی زوایای زندگی شخصی و هنری سلطان محمد تا زمان درگذشت وی پرداخته است. در این مقاله دربارهٔ سلطان محمد چنین مرقوم شده است: «کارستان برجای‌مانده از سلطان محمد پرمایه و پخته و وجهه نظرش روشن است. تاروپود آثار او را عواطف رقیق با رگه‌ای از بذله و طنز، موسیقی رنگ‌ها، نازک‌کاری‌های رندانه و بیانی خوش، شکل داده است» (۱۳۸۴). مقاله‌ای با عنوان «ریشه‌های ادبی، محتوایی و زیباشناختی رنگ آسمان روز و شب در نگاره‌های سلطان محمد نقاش» به قلم هادی بابایی‌فلاح و حسن بلخاری به واکاوی تمامی آثار سلطان محمد که در آنها نقش آسمان هویدا بوده است می‌پردازد. این مقاله ضمن معرفی سلطان محمد نقاش به تحلیل رنگ آسمان و میزان وفاداری نگارگر به متن ادبی پرداخته است (۱۳۹۸).

بر بنیان بررسی‌های صورت گرفته تاکنون مطالعه مستقل و عمیقی در خصوص نقوش گرفت‌وگیر در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» انجام نشده است، لذا این تحقیق به‌لحاظ موضوع و محتوا نمونهٔ مشابهی ندارد. اهمیت این نگاره به دلیل زمان خلق و مکان آن در عرض هنر و تمدن اسلامی است و ازآنجایی‌که ابعاد مختلف جانورنگاری و نقوش گرفت‌وگیر در این نگاره تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته است، لذا تحقیق حاضر می‌تواند با بهره‌گیری از نظریهٔ شمایل‌شناسی پانوفسکی، ابعاد جدیدی از این نگاره را مشخص نماید. درنتیجه، لزوم انجام این تحقیق برای کشف معانی عمیق‌تر نقوش و نمادهای مورد بحث، آشکار است.

شیوهٔ جانورنگاری و نقوش گرفت‌وگیر در عرض هنر و تمدن اسلامی

شیوهٔ جانورنگاری در حوزهٔ نگارگری ایرانی ازجمله مهم‌ترین نقش‌پردازی‌ها در تاریخ هنر و تمدن اسلامی محسوب می‌شود. نقش شکارگاه و گرفت‌وگیر از موضوعات جالب توجه است و هنرمند در این موضوعات با بهره‌گیری از کیفیات بصری، اصول و قواعد سنتی به وحدت بصری دست یافته است (زارعی و قاسمی، ۱۳۹۸: ۲۳). نقوش گرفت‌وگیر اکثراً به‌منزلهٔ نماد بوده و به‌منظور نشان دادن چیزی فراتر از جنبه‌های ظاهری حیواناتِ به تصویر درآمده، به کار می‌رفته است و ریشه در باورها و اعتقادات دینی مردم در دوره‌های مختلف تاریخی داشته است (تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۴۹). با بررسی لایه‌های مصور نقوش گرفت‌وگیر درواقع می‌توان به نمادهایی از جنگ، قدرت، مفاهیم اسطوره‌ای و نمادین، مضامین تمثیلی مانند نبرد نور و تاریکی و خیر و شر دسترسی پیدا کرد. نقوش جانورنگاری و گرفت‌وگیر عمدتاً به صحنه‌های نبرد بین دو یا چند حیوان اشاره دارد (امیرراشد و دیگران، ۱۴۰۰: ۹). نقوش شکار و صحنه‌های گرفت‌وگیر، بر فضاها و مفاهیم متنوعی اشاره می‌کند که علاوه‌بر جنبه‌های اسطوره‌ای و نمادین، به‌نوعی ادامهٔ نقوش پیش از خود است. نقوش شکار و گرفت‌وگیر همواره به دنبال بیان تصویری از تحرک، جنبش، هیجان و سرزندگی است که در هیچ‌یک از موضوعات دیگری که در هنر ایران بدان پرداخته‌شده، چنین حرکت پرشوری دیده نمی‌شود (تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۶۲-۴۹).

نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر»

در دورهٔ صفوی دست‌کم به دو دلیل اطلاعات بسنده دربارهٔ هنرمندان به‌خصوص نقاشان و خطاطان موجود است: اول وجود رقم‌ها و امضاهای هنرمندان، همراه با تاریخ‌گذاری آنها است. از اواخر سدهٔ دهم هجری نقاشان و خطاطان دورهٔ صفوی به‌طور منظم آثار خود را رقم زده و تاریخ‌گذاری کرده‌اند. دوم در منابع مکتوب این دوره (تواریخ، تذکره‌ها و مرقعات و...) هم اطلاعات کافی دربارهٔ هنرمندان آمده است (آژند، ۱۳۸۰: ۳۰۹-۳۲۴).

از هم‌آمیزی سنت‌های باختری (تبریز) و خاوری (هرات)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

سبک اصیل و کاملی به وجود آمد که درخشان‌ترین نمودهای آن را در شاهنامهٔ طهماسبی (۹۲۸ ه.ق) و نسخهٔ مهم دیگری به نام خمسهٔ طهماسبی (۹۵۰ - ۹۴۶ ه.ق) می‌توان دید. به نظر می‌رسد که سلطان محمد نقشی ویژه در این تلفیق داشته است (پاکباز، ۱۴۰۰: ۱۰۱). قدیمی‌ترین اثر به‌جای‌مانده از سلطان محمد، نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» از شاهنامه‌ای ناتمام است که در دورهٔ حکومت شاه اسماعیل حدود سال‌های ۹۲۹ - ۹۲۱ ه.ق تهیه شده است. این اثر در موزهٔ بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود و در اوایل نگارگری دوران صفویه و بر اساس خصوصیات سبک سنتی تبریز اول تصویرگری شده است (علی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۵-۵) این نگاره به سبب رنگ‌پردازی بسیار غنی و خیال‌انگیز، پرداختن به طبیعت و نیز به تصویر کشیدن رستم در حال خواب و مبارزهٔ رخش‌وشیر و ترکیب‌بندی و فضاسازی، اثری پویا و درخور ستایش و اعتنا است (طاهری‌قمی، ۱۳۹۶: ۶۲-۵۳).

فردوسی در خوان اول، هنری می‌آفریند که کالبدی نمادین، اسطوره‌ای و حماسی، ولی ژرفایی خردگرا و کمال طلب دارد. آرمان او رسیدن به آگاهی فردی، درونی و انسانی است. این داستان قابلیت آن را دارد که از جنبه‌های مختلف تحلیل شود (علی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۵-۵). خوان اول رستم در *شاهنامه*، که در بخش پنجم فصل «پادشاهی کیکاووس و رفتن او به مازندران» نقل‌شده، بیانگر نبرد خیر و شر و پیروزی روشنی بر تاریکی است.

برون رفت پس پهلو نیمروز ز پیش پدر گرد گیتی‌فروز
دو روزه بیک روزه بگذاشتی شب تیره را روز پنداشتی
بدین سان همی رخش ببرید راه بتابنده روز و شبان سیاه
تنش چون خورش جست‌وآمد به‌شور یکی دشت پیش آمدش پر ز گور
یکی رخش را تیز بنمود ران تگ گور شد از تگ او گران
کمند و پی رخش و رستم سوار نیابد ازو دام و دد زینهار
کمند کیانی بینداخت شیر به حلقه درآورد گور دلیر
کشید و بیفگند گور آن زمان بیامد برش چون هژبر دمان
ز پیکان تیر آتشی برفروخت بدو خاک و خاشاک و هیزم بسوخت
بران آتش تیز بریانش کرد ازان پس که بی‌پوست و بی‌جانش کرد
بخورد و بینداخت زو استخوان همین بود دیگ و همین بود خوان
لگام از سر رخش برداشت خوار چرا دید و بگذاشت در مرغزار

خوان اول، بخش پنجم، فصل «پادشاهی کیکاووس و رفتن او به‌مازندران» (*شاهنامه* فردوسی، ج ۲-۱۹۶۲: ۹۱)

در خوان اول این‌طور ذکر شده است که زال، رستم را از راه کوتاهی که از آن طی دو هفته می‌توان به مازندران رسید آگاه می‌سازد؛ راهی کوتاه اما پرخطر و دشوار. پس رستم پدر و مادر را بدرود می‌گوید و جامهٔ رزم به بر می‌کند و بر رخش می‌نشیند و روبه‌راه می‌آورد؛ به راه هفت‌خان. دوروزه راه را، یک‌روزه می‌پیماید و از شکار گور، غذا ترتیب می‌دهد و از چشمه‌سارها آب می‌نوشد تا به نیستانی می‌رسد، آنجا را برای خفتن مناسب می‌یابد، اما آن نیستان جایگاه شیری درنده است (دبیرسیاقی، ۱۳۸۹: ۶۵).

بر نیستان بستر خواب ساخت در بیم را جای ایمن شناخت
دران نیستان بیشهٔ شیر بود که پیلی نیارست ازو نی درود
چو یک پاس بگذشت درنده شیر به‌سوی کنام خود آمد دلیر
بر نی یکی پیل را خفته دید بر او یکی است آشفته دید
نخست اسپ را گفت باید شکست چو خواهم سوارم خود آید به‌دست
سوی رخش رخشان برآمد دمان چو آتش بجوشید رخش آن زمان
دو دست اندر آورد و زد بر سرش همان تیز دندان به پشت اندرش
همی زد بران خاک تا پاره کرد ددی را بران چاره بیچاره کرد
چو بیدار شد رستم تیزچنگ جهان دید بر شیر تاریک و تنگ
چنین گفت با رخش کای هوشیار که گفتت که با شیر کن کارزار
اگر تو شدی کشته در چنگ او من این گرز و این مغفر جنگجوی
چگونه کشیدی به مازندران کمند کیانی و گرز گران
چرا نامدی نزد من با خروش خروش توأم چون رسیدی به گوش
سرم گر ز خواب خوش آگه شدی ترا جنگ با شیر کوته شدی
چو خورشید برزد سر از تیره کوه تهمتن ز خواب خوش آمد ستوه
تن رخش بسترد و زین برنهاد ز یزدان نیکی دهش کرد یاد

خوان اول، بخش پنجم، فصل «پادشاهی کیکاووس و رفتن او به‌مازندران» (شاهنامه فردوسی، ج ۲-۱۹۶۲: ۹۲-۹۱)

نیمه‌شب شیر به سوی لانه برمی‌گردد و سواری خفته و اسبی در چرا می‌بیند؛ شیر آهنگ دریدنِ رخش می‌نوازد اما رخش دو دست بر می‌دارد و بر سر او می‌کوبد و به دندان پوست پشت شیر را می‌گیرد و او را آن‌قدر بر زمین می‌کوبد که هلاک می‌شود. بامدادان رستم از خواب برمی‌خیزد و رخش را آشفته و شیری کنار خوابگاه خود کشته می‌یابد. او را از جنگ با درندگان سرزنش می‌کند، اما به‌هرحال از خوان اول به سلامت رهیده است (دبیرسیاقی، ۱۳۸۹: ۶۵).

مبانی نظری پژوهش

شمایل‌شناسی نظریه‌ای میان‌رشته‌ای در حوزه‌های تاریخ هنر، تاریخ فرهنگ و مطالعات فرهنگی است که به مطالعه تطبیقی نشانه‌ها، نمادها و مضامین به‌کاررفته در آثار هنری می‌پردازد. هدف شمایل‌شناسی شناخت پس‌زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی حاکم بر خلق آثار و رمزگشایی از معانی نهفته در آنها است. شمایل‌شناسی فراتر از شمایل‌نگاری می‌رود که صرفاً به توصیف ظاهری و محتوایی آثار می‌پردازد. شمایل‌شناسی با نگاهی عمیق‌تر، به دنبال کشف اندیشه‌ها، باورها و ارزش‌های فرهنگی پنهان در آثار است. این نظریه توسط محققانی چون اروین پانوفسکی، آبی واربورگ[۱۲] و فریتس ساک سل[۱۳] پایه‌گذاری شده است. مطالعات شمایل‌شناسانه کمک شایانی به درک عمیق‌تر آثار

هنری و فرهنگ‌های پدیدآورنده آنها می‌کند.

رویکرد شمایل‌شناسی یک رویکرد کلان برای مطالعات هنر محسوب می‌شود. این رویکرد با نام پانوفسکی پیوند خورده است. پانوفسکی در زمینهٔ خوانش تصاویر به‌مراتب سه‌گانه‌ای معتقد بود. ۱. توصیف پیشاشمایل نگارانه، ۲. تحلیل شمایل‌نگارانه، ۳. تفسیر شمایل‌شناسانه. پانوفسکی محتوا را در مقابل فرم، مورد تحلیل قرار می‌دهد. درواقع او یک رویکرد مطالعاتی و روشمند برای آثار مملو از نمادها و دلالت‌های پنهان، ارائه داده است (فضل‌وزیری، تندی، ۱۳۹۷: ۱۳۶)

در مرحلهٔ اول (توصیف پیشاشمایل‌نگارانه) مفسر صرفاً به جنبه‌های بصری و ظاهری اثر توجه می‌کند، بدون ارجاع به معانی و مفاهیم خارج از اثر. در مرتبهٔ نخست، هنگام مواجهه با اثر هنری تنها می‌توان اثر را توصیف کرد، صرف‌نظر از اینکه علمی نسبت به آثار هنری وجود داشته باشد یا خیر. در این مرحله به صورت‌های محسوس آثار هنری توجه می‌شود مثل خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و...؛ به‌عبارتی، در اینجا با امور محسوس سروکار داریم (نصری، ۱۳۹۱: ۱۲). تشخیص فرم‌های ناب، ترکیب‌بندی‌های خاص، رنگ و خط، ابژه‌های طبیعی (بشر، حیوانات، سنگ، گیاهان و...)، بررسی پیشا شمایل‌نگارانهٔ دنیای بن‌مایه(موتیف)های هنری در این سطح است (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۳۰).

در مرحلهٔ دوم (تحلیل شمایل‌نگارانه)، مفسر، اثر هنری را در ارتباط با داستان، نقوش، نماد، اسطوره و یا شخصیت‌های شناخته شده‌ای که نمایش داده‌شده‌اند، بررسی می‌کند. در این سطح، متن زیربنای نگاره را تشکیل می‌دهد (آدامز، ۱۳۹۹: ۵۲-۵۱). پانوفسکی صراحتاً در این مرتبه از معنا معتقد است که شمایل‌نگاری صرفاً به محتوا در مقابل فرم اثر هنری توجه دارد. بنابراین، مرتبهٔ دوم دربردارنده رمزگشایی از تصاویر در چارچوب معنای هنرمندانه است. در این مرتبه برخلاف مرتبه قبلی نه با یک معنای محسوس بلکه با امری معقول، یعنی محتوای ادبی، سروکار داریم (نصری، ۱۳۹۱: ۱۴). در این سطح موتیف‌های هنری و ترکیبات (عناصر) آنان را با مفاهیم پیوند می‌زنیم (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۳۰).

و در مرحلهٔ سوم (تفسیر شمایل‌شناسانه)، مفسر با توجه به زمینه‌های تاریخی و فرهنگی زمان خلق اثر، انگیزه‌های هنرمند، مکتب هنری مربوطه و سایر عوامل، به معنا و مفهوم عمیق‌تر اثر دست می‌یابد (آدامز، ۱۳۹۹: ۵۲-۵۱). در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم. در این رویکرد داده‌های مختلف را از اثر هنری جدا می‌کنیم و این داده‌ها را در کنار یکدیگر قرار می‌دهیم تا بتوانیم آن را تفسیر کنیم. این مسئله در حالی است که در مرتبهٔ دوم یا شمایل‌نگاری رویکرد ما کاملاً تحلیلی بود (نصری، ۱۳۹۱: ۱۵-۱۴).

سطح اول- توصیف پیشا شمایل‌نگارانه

سلطان محمد در تصویرگری صحنه‌های شکار، گرفت‌وگیر و رزم (تصویر ۲)، نگارگری توانمند بود. او در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» صحنهٔ مبارزهٔ دو حیوان را در طبیعت به تصویر می‌کشد. رنگ‌بندی مناسب، گیاهان و درختان درهم‌پیچیده (تصویر ۳) و (تصویر ۴)، زیرانداز مستطیل شکلی که رستم بر روی آن خوابیده است (تصویر ۵) و درگیری رخش با شیر (تصویر ۲) که در تقابل با آرامش سایر قسمت‌های نقاشی اتفاق افتاده است؛ «دم شیر که انگار از دل شاخ و برگ‌های طبیعت درمی‌گذرد و تبدیل به مار می‌شود (تصویر ۶) ازجمله عناصر طبیعی حاکم بر این صحنه‌اند» (آژند، ۱۳۸۴: ۹۸).

سلطان محمد نگارگر در این اثر نقاشی به ترکیب‌بندی غیرمتمرکز روی آورده است. عناصر مختلف انسانی، طبیعی و حیوانی در این نگاره مانند رستم (تصویر ۷)، شیر (تصویر ۸)، مار (تصویر ۶)، رخش (تصویر ۹)، پرندگان (تصویر ۶)، درختان (تصویر ۳) و رودخانه (تصویر ۱۰) در بخش‌های مختلفی از قاب تصویر قرار گرفته‌اند و نقش مهمی را در تصویرسازی خوان اول ایفا می‌کنند. در این نگاره، سلطان محمد با استفاده از قاب عمودی، رنگ‌ها و نور، فضای نیستان را از منظر *شاهنامه* فردوسی خلق کرده است. رنگ‌بندی درخشان گیاهان و صخره‌های در هم گره خورده (تصویر ۱۱)، آسمان طلایی (تصویر ۱۲)، ابرهای پیچان (تصویر ۱۳) و ترکیب‌بندی پیچیده، همگی به سبک خاص خود سلطان محمد اشاره دارند.

در سمت راست نگاره، رستم در حالی مشاهده می‌شود که به خواب عمیقی رفته است (تصویر ۷) و گرز در کنار بدن (تصویر ۱۴) و تیردان در زیر سرش (تصویر ۱۵) قرار دارد. در کنار رستم درخت چنار افراشته‌ای (تصویر ۳) مشاهده می‌شود که در محور تقارن آن، درختان بید مجنون (تصویر ۱۶) خودنمایی می‌کنند. در بالای درخت سرو تعدادی پرنده دیده می‌شوند که ماری به آنها حمله کرده است. تمامی این عناصر طبیعی و حیوانی در امتداد رودخانه‌ای قرار گرفته‌اند که در کنار این رودخانه رخش‌وشیر در حال مبارزه هستند.

تصویر ۲. جزئیات صحنهٔ نبرد رخش‌وشیر، برشی از نگارهٔ رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر، اثر سلطان محمد، شاهنامهٔ فردوسی، مکتب تبریز صفوی، حدود ۹۲۵ ه.ق، محفوظ در موزهٔ بریتانیا. (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۱۹۲)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

تصویر ۳. جزئیات درخت چنار

تصویر ۴. جزئیات گیاهان

تصویر ۵. زیرانداز رستم

تصویر ۶. حملهٔ مار به پرندگان

تصویر ۷. جزئیات صورت رستم

تصویر ۸. جزئیات صورت شیر

تصویر ۹. جزئیات صورت رخش

تصویر ۱۰. نهر آب اکسیدشده

تصویر ۱۱. جزئیات صخره‌ها

تصویر ۱۲. آسمان طلایی

تصویر ۱۳. ابرهای پیچان

تصویر ۱۴. جزئیات گرز

تصویر ۱۵. جزئیات تیردان

تصویر ۱۶. جزئیات درخت بید مجنون

سطح دوم- تحلیل شمایل‌نگارانه

در این بخش ابتدا به مطالعهٔ تطبیقی متن *شاهنامه* با عناصر بصری نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» پرداخته شده است (جدول ۱). این نگاره، خوان اول در *شاهنامه* (بخش پنجم، فصل پادشاهی کیکاووس و رفتن او به مازندران) را به تصویر کشیده است. بعد از بررسی خوان اول در *شاهنامه* مشخص شد، عناصری مانند (درختان، پرندگان، مار، نهر آب، ابرهای پیچان، گل‌ها و گیاهان) در متن اصلی *شاهنامه* وجود ندارند و از سوی دیگر مواردی مانند (کمند کیانی، گور، زین اسب، آتش و دیگ) که در متن *شاهنامه* وجود دارند، در نگارهٔ مورد پژوهش تصویرگری نشده‌اند و هنرمند به سلیقهٔ خود عناصری را کم‌وزیاد نموده است.

جدول ۱. مطالعهٔ تطبیقی متن شاهنامه با عناصر بصری نگارهٔ *رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر*.

عناصر	متن	نگاره
■ نیستان	✓	✓
■ رستم	✓	✓
■ رخش	✓	✓
■ شیر	✓	✓
■ مغفر*	✓	✓
■ زین اسب	✓	×
■ زیراندازی از نی	✓	✓
■ کمند	✓	×
■ گرز	✓	✓
■ پیکان	✓	✓
■ آتش	✓	×
■ دیگ	✓	×
■ نهر آب	×	✓
■ مار	×	✓
■ پرندگان	×	✓
■ درخت سرو	×	✓
■ آسمان روز و شب	✓	✓
■ ابرهای پیچان	×	✓
■ درخت بید مجنون	×	✓
■ انواع گل	×	✓
* مِغفر: زرهی که زیر کلاه‌خود بر سر می‌گذاشته‌اند؛ کلاه‌خود		

اهمیت نقوش حیوانی و شکار در هر دوره‌ای ویژگی‌های خاص خود را چه از نظر مفاهیم موجود و چه تنوع حیوانات در حال نبرد و ترکیب‌بندی‌های مختلف حفظ نموده و با نوآوری‌هایی همراه بوده است (تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۶۲). در ساحت روایت‌های اساطیری و حماسی، پیوندی اسرارآمیز میان قهرمان و مرکب او برقرار شده است. این پیوند چنان ژرف و استوار است که حیات آن دو را به هم گره می‌زند. در این پهنه، مرکب قهرمان، حسب شعوری متعالی و قدرتی استثنائی، مأمور صیانت از سوار خویش است (مظفری، ۱۳۹۹: ۲۹۵). اسب در فرهنگ ایران جلوه و نمودی از قداست بوده که در برخی موارد تقدس اسب حتی به سم او نیز تسری یافته است، زیرا برخی معتقد بودند صدای سم اسبان، دیوان را فراری می‌دهد (تاجیک و دیگران، ۱۳۹۸: ۸).

رخش (تصویر ۹) نام اسب مشهور رستم است که در فرهنگ‌ها به معنی سرخ و سپید و به یکدیگر آمیخته، آمده است (سجادی‌راد، ۱۳۹۲: ۱۲۸-۹۹). ظاهراً رنگ رخش را زعفرانی (قرمز مایل به زرد) با لکه‌های سرخ می‌دانسته‌اند و ازاین‌رو «بور» و «گلرنگ» نیز نامیده شده است (فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۳۷-۳۳۶). در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، رخش در صحنه‌ای که رستم او را می‌گیرد، رنگ سرخ آجری دارد (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۰: ۳۷۲). بعضی از منابع رنگ رخش را میان سرخ و سیاه و بعضی دیگر، سرخ و سفیدِ درهم‌آمیخته، دانسته‌اند. قدیمی‌ترین مأخذ که نام رخش در آن آمده، داستان رستم به روایت سغدی، از حدود قرن دوم است (شمس منشی، ۱۳۴۱: ۱۵۱).

در تقابل با رخش، در صحنهٔ نبرد، شمایل شیر (تصویر ۸) به تصویر درآمده است. شیر سلطان جانوران، نمادی خورشیدی و به‌غایت درخشان، سرشار از صفاتی است که از مقامش ناشی می‌شود. هرچند مظهر قدرت، عقل و عدالت است، اما درعین‌حال نشانهٔ غایت غرور و خودپرستی نیز هست (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸: ۱۱۱). شیر در فرهنگ‌های گوناگون بشری همواره به‌عنوان جانوری نیرومند اما آرام و پر ابهت مورد ستایش قرار گرفته است. تصویر ذهنی انسان از شیر به‌عنوان پادشاه جانوران سبب شده تا او را نشانهٔ فرمان‌روایی و بی‌باکی بدانند (طاهری، ۱۳۹۶: ۱۳۱). شیر در اساطیر و حماسه‌های ایرانی موجودی است با دو کارکرد مقدس و اهریمنی. شیر در اساطیر پهلوی جانوری اهریمنی است و همچون دیگر اهریمنان، کشتن آن ثواب دارد. موضوع اهریمنی بودن شیر از آنجاست که با اژدها یکسان و هم‌ردیف انگاشته شده است (شامیان، ۱۳۸۹: ۱۱۰-۹۱). در *شاهنامه*، شیر از نیروهای منفی و اهریمنان است و در کنار دیو قرار می‌گیرد. در کارزارهای *شاهنامه*، وحشی‌گری و بدسرشت بودن شیر مدنظر بوده است.

مخاطب در مواجهه با این نگاره شاهد دو صحنهٔ شکار و مبارزه به‌طور هم‌زمان است. در نگاه اول، صحنهٔ نبرد رخش‌وشیر خودنمایی می‌کند ولی در سمت چپ نگاره، صحنهٔ شکار پرندگان توسط ماری (تصویر ۶) که بر تنهٔ درخت پیچیده، به‌وضوح قابل رؤیت است. این هم‌زمانی می‌تواند معانی مختلفی در حوزهٔ شمایل‌های اسطوره‌ای داشته باشد. همان‌طور که دربارهٔ اسطورهٔ مار گفته شده است، مار محافظ و نگاه‌دارندهٔ آب است.

مار در بیشتر تمدن‌های پیش‌ازتاریخ با باروری همبسته بوده است. پیکرهٔ بسیاری از ایزد بانوان با ماری پیچیده به دور بدن یا در دستان آنها ساخته شده و تصویر این نماد بر صخره‌ها، دروازه‌ها و ظرف‌ها نشان از جایگاه ویژهٔ مار در اندیشه‌های کهن دارد. اما به نظر می‌رسد این دیدگاه در دوره‌های تاریخی دگرگون شده و مار در ایران و سرزمین‌های هم‌جوارش چهره‌ای اهریمنی یافته است؛

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

اما ازآنجایی‌که اسطورهٔ مار در *شاهنامه* سبقهٔ اهریمنی دارد، در این نگاره می‌توان به‌وضوح جنبهٔ اهریمنی مار را دریافت کرد. ضحاک در *شاهنامه* نیز برگرفته از اژدی‌دهاک است و مار بر شانه دارد، فریدون او را فرو می‌کوبد و به بند می‌کشد (طاهری، ۱۳۹۶: ۲۵۳).

سلطان محمد توانسته است با استفاده از تصویرسازی نهر آب، نگاره را دو قسمت نماید. در نگاه اول مخاطب با نهر آب تیره‌رنگی برخورد می‌کند. تیره شدن نهر آب‌بر اثر اکسید شدن آب‌نقره‌ای که هنرمند در ابتدای امر استفاده کرده اتفاق افتاده است. نقش آب در پهلوانی‌های *شاهنامه* بارها آورده شده است؛ مانند نبرد رستم در بیابان و نبرد با خشک‌سالی (رستم در خوان دوم نیز به دنبال چشمهٔ آب است) و عبور رستم از آب رودخانه برای نجات کیکاووس. «آب در باور ایرانیان باستان، عنصری است ویژه که در عین تضاد با دیگر عناصر، به‌خصوص آتش، حیات را رقم می‌زند» (خوش‌اخلاق و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۴-۱).

درخت از کهن‌الگوهایی است که در رشد مدام خود حیات، زندگی، بی‌مرگی و تجدید حیات را اشارت می‌نماید. درخت نماد کیهان و منبع باروری و نماد دانش و حیات جاودانی است (هال، ۱۳۸۰: ۱۲۴). اهمیت درختان هنگامی فراخ‌تر شد که هماره باغ‌ها و بهشت‌های برین با آن پیوندی مستدام و پیوسته پیدا نمودند (اسپنانی، ۱۴۰۰: ۲۵۵-۲۳۵). «رویش درخت بید مجنون منوط به وجود آب فراوان بوده است» (صادقیان، ۱۳۸۸: ۸۶-۶۹) و ازاین‌رو نگارگر آن را به‌درستی در کنار نهر آب به تصویر در آورده است.

با توجه به مطالب ارائه‌شده، می‌توان نتیجه گرفت که هنرمند در خلق اثر هنری خود، علاوه بر الهام گرفتن از متن اصلی *شاهنامه*، از ذوق، سلیقه و تخیل خود نیز بهره برده است. وی با به‌کارگیری عناصر طبیعت‌گرایانه‌ای همچون درختان، پرندگان، نهر آب و ابرهای پیچان، بر زیبایی بصری و شاعرانگی اثر افزوده است. از سوی دیگر، حذف برخی عناصر متن اصلی نظیر کمند، آتش و دیگ نشان از آزادی عمل و خلاقیت هنرمند دارد. درمجموع می‌توان گفت که هنرمند موفق شده است با ترکیب خلاقانه‌ای از وفاداری به متن و آزادی عمل هنری، اثری نمادین خلق نماید که هم داستان اصلی را منتقل می‌سازد و هم ذوق و ابتکار او را به نمایش می‌گذارد.

سطح سوم - تفسیر شمایل‌شناسانه

سلطان محمد تبریزی (فعالیت در حدود ۹۵۷ - ۹۱۰ه.ق) از نگارگران مطرح اوایل دورهٔ صفویه است که در دربار «شاه‌طهماسب» فعالیت می‌کرد. یعقوب آژند به نقل از دوست‌محمد گواشانی می‌گوید: «سلطان محمد تصویر را به جایی رسانیده که با وجود هزار دیده، فلک مثلش ندیده». اگر ما کمال‌الدین بهزاد را نمونه و نمایندهٔ اوج نگارگری شرق ایران در دورهٔ تیموریان بدانیم، باید سلطان محمد را هم از معاریف هنرمندان مکتب تبریز در غرب ایران برشماریم که صورت و معنای هنر نگارگری را به درجهٔ کمال رسانید (آژند، ۱۳۸۴: ۱۰۷-۹۸).

از مهم‌ترین ویژگی‌های دورهٔ نگارگری صفوی که نمونه‌های بسیار زیادی از آن برجای‌مانده، اوج تجمل و زرق‌وبرق سنجیده‌ای است که نشان از ذوق و سلیقهٔ غنی و لطیف دربار صفوی نسبت به دربارهای پیشین خود دارد. رنگ‌دانه‌ها در حد اعلا و طرح‌بندی‌ها رو به کمال هستند و ترکیب‌بندی‌ها به ایستایی گرایش دارند (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۴۸). در مکتب تبریز صفوی در حوزهٔ نقوش گرفت‌وگیر و جانورنگاری نیز تنوع بسیار زیادی دیده می‌شود. تصاویر حیوانات و پرندگانی مانند شیر، گاو، اسب، طاووس، عقاب و غیره به‌صورت تکی یا در ترکیب با یکدیگر به کار گرفته می‌شدند. در کنار حیوانات واقع‌گرایانه، موجودات افسانه‌ای مانند سیمرغ نیز جایگاه ویژه‌ای داشتند. ترکیب عناصر گیاهی و هندسی با جانورنگاری نیز از ویژگی‌های بارز این دوره است. درمجموع می‌توان گفت که نقوش گرفت‌وگیر و جانورنگاری در دورهٔ صفوی به اوج زیبایی و ظرافت رسید و تنوع بسیار زیادی پیدا کرد.

در نسخهٔ خطی جامع التواریخ رشیدی، استعمال فراوان رنگ نقره‌ای برای آبی‌تر نشان دادن آب و برای چروک لباس و حتی ریش و محاسن مردان مشاهده می‌شود که این امر ناشی از عدم آگاهی هنرمندان بوده است. استفاده بیش‌ازحد رنگ‌دانهٔ نقره‌ای به‌مرورزمان باعث سیاه شدن این رنگ در آثار هنری شده است. امکان دارد که این عادت عجیب (یعنی استفاده از رنگ نقره‌ای در نگارگری) از خط نوشته‌های مصور کلیساهای مسیحی شرقی به‌خصوص یعقوبیان اقتباس شده باشد (صادقیان، ۱۳۸۸: ۲۹). برای نمونه در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» رنگ نقره‌ای نهر آب، به‌مرورزمان در مجاورت هوا اکسید شده و نهر آب نیز تیره گشته است.

نتیجه‌گیری

شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی بر این فرض استوار است که آثار هنری، علاوه بر معنای ظاهری، دارای معنای پنهان یا نمادین نیز هستند. این معنا، بر اساس فرهنگ و سنت‌های حاکم بر زمان و مکان خلق اثر، قابل تفسیر است. کاربست این روش باعث می‌شود تا از نگارهٔ *رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر* مفاهیمی فراتر از داستان خوان اول *شاهنامه* استنباط شود؛ مفاهیمی چون مبارزه میان خیر و شر، نور و ظلمت، خواب و خرد. تحلیل عناصر بصری نگاره نشان می‌دهد که سلطان محمد در خلق این اثر هم از متن *شاهنامه* الهام گرفته و هم از تخیل و خلاقیت فردی خود. با توجه به حذف و افزوده شدن بعضی عناصر نسبت به متن (مانند افزودن

درختان، پرندگان و نهر آب) می‌توان دریافت که نگارگر از آزادی عمل چشمگیری در خلق اثر برخوردار بوده است. بااین‌حال، او توانسته است ضمن حفظ وفاداری نسبی به متن اصلی، داستان خوان اول را در قالبی نمادین و استعاری بیان کند.

در نگارهٔ *رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر* اثر سلطان محمد نقاش، می‌توان با استفاده از شیوهٔ شمایل‌شناسی پانوفسکی نگاره را در سه سطح معنایی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داد. در سطح معنایی اول، عناصر فرمی نگاره مورد توجه قرار می‌گیرد. این عناصر، شامل ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی، نورپردازی و جزئیات نگاره می‌شوند. نگارهٔ *رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر*، ترکیب‌بندی متقارن دارد. این ترکیب‌بندی، تعادل و آرامش رستم و نیستان را در کنار صحنهٔ نبرد و مبارزهٔ رخش و شیر به منصهٔ ظهور می‌گذارد. در سمت راست و بالای نگاره، رستم خفته قرار دارد. در سمت راست و پایین نگاره، رخش در حال نبرد با شیر است. در سمت چپ نگاره، درختی با مار پیچیده بر آن وجود دارد. این ترکیب‌بندی، تقابل میان عناصر بصری را در اثر نقاشی نشان می‌دهد.

کاربست روش شمایل‌شناسانهٔ پانوفسکی در سطح معنایی دوم، پژوهش را به سوی تفاسیر دیگری هدایت می‌کند. برای نمونه، هم‌زمانی صحنهٔ نبرد میان رخش و شیر با صحنهٔ شکار مار می‌تواند اشاره‌ای به نبرد ابدی میان نیروهای خیر و شر باشد. همچنین حضور عناصری چون درختان، پرندگان، گل و دیگر گیاهان، نمادهایی از بهشت و زیبایی هستند. ازاین‌رو می‌توان نگاره را نمایش هم‌زمان زیبایی‌های بهشتی در کنار تلخی‌های جدال ابدی خیر و شر دانست. مار نیز نمادی از اهریمن است که در کینه‌توزی با خیر، تلاش دارد زیبایی را خدشه‌دار کند.

در سطح معنایی سوم، نگاره بر اساس عناصر بصری موجود در آن، معنای نمادین دارد. در این سطح، نگاره را می‌توان به‌عنوان نمادی از باغ بهشت و نبرد رخش و شیر را به‌عنوان جدال میان نور و تاریکی تفسیر کرد. وجود عناصری چون گونه‌های مختلف گیاهی و نهر آب، فضایی آرمانی و بهشتی را در اثر ایجاد می‌نمایند. مار پیچیده بر درخت، نمادی از شیطان و گناه است. در این تفسیر، رستم خفته، نمادی از انسان خام و ناآگاهی است که در زمان حساس به خواب فرو رفته است. رخش، نمادی از خرد و هوش است که سعی دارد رستم را از خواب غفلت بیدار کند.

درمجموع، با تکیه‌بر شیوهٔ شمایل‌شناسی پانوفسکی می‌توان استنباط کرد که سلطان محمد نقاش، علاوه بر القای مفاهیم فلسفی ژرف، درعین‌حال توانسته است با تلفیق خلاقانه‌ای از عناصر انسانی، طبیعی و حیوانی و استفاده از شیوهٔ نقوش گرفت‌وگیر، زیبایی‌شناسی منحصربه‌فردی را نیز بیان کند. پیوستگی عناصر و ترکیب‌بندی پویای این اثر، نمایانگر اوج خلاقیت و استادی سلطان محمد در ایجاد تنش‌های بصری و تقابل‌های معنایی است. نتیجه آنکه این نگاره، به منزلهٔ آینه‌ای است که توان هنری و تخیل سرشار سلطان محمد و درعین‌حال بافت فرهنگی ـ تاریخی حاکم بر عصر او را بازتاب می‌دهد.

آثار هنری باقی‌مانده از سلطان محمد نقاش در عرض هنر و تمدن دوران اسلامی همواره قابل مثال، پرمایه و درخور توجه هستند. در تاروپود آثار نگارگری او و با ترکیبی از صحنه‌های حماسی، جانورنگاری، گرفت‌وگیر، دربارنگاری، چهره‌پردازی، سیاه‌قلم و عرفان‌نگاری همراه هستیم. در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر»، شکل و صور قدیمی نگارگری با شیوه‌ای تازه ترکیب شده و ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی، شخصیت‌پردازی و جانورنگاری در سطح بدیع و شاخصی به‌عنوان یک نگارهٔ طراز، نقاشی شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مراد از عالم ماده همین عالم محسوس است که به آن عالم طبیعت و عالم شهادت نیز گفته می‌شود. در نزد فلاسفه این عالم در پایین‌ترین مراتب وجود قرار دارد.

۲. معقول در زبان فارسی به معنی چیزی است که به عقل درآید. در زبان فرانسه و انگلیسی Intelligible و معادل لاتین آن واژه Intelligibilis است. معقول به معنی چیزی است که توسط عقل ادراک شده باشد نه توسط حواس. چون حواس محل بسیاری از خطاها و اوهام و گمراهی است، در مقابل محسوس یعنی آنچه به حس درآید (صلیبا، ۱۳۹۳: ۶۰۰).

۳. عالم ملکوت عالم بدون اجسام با امکان تصور شکل و صورت است. این جهان در مرتبه‌ای بالاتر از عالم ناسوت و پایین‌تر از عوالم جبروت و لاهوت قرار دارد. حکمای مسلمان مرگ را نقطه اتصال انسان به عالم ملکوت معرفی کرده و جایگاه انسان پس از مرگ را در این جهان دانسته‌اند؛ همچنان‌که عده‌ای این عالم را عالم فرشتگان و حتی شیاطین و جن نیز ذکر کرده‌اند (شهرزوری، ۱۳۸۴: ۹۴).

۴. تشعیر: در این شیوهٔ حجم و بعدنمایی پیکره‌ها به‌وسیلهٔ خطوط دور طرح، ایجاد می‌شوند. حیوانات تخیلی و یا واقعی در تجسم دنیای ترکیب شده از طبیعت و تخیل اجرا شده‌اند. تشعیر علاوه‌بر حاشیهٔ قاب بندی در برخی نسخه‌ها نیز در یک تک صفحه به‌صورت یک تصویر مستقل اجرا شده و برای تزیین حاشیه به‌کار نرفته است (ندرلو، ۱۳۸۶: ۳۷-۳۴).

5. Iconology.

۶. اروین پانوفسکی (Erwin Panofsky، 1892 - 1968) مورخ هنر اهل آلمان بود که نظریات او در زمینهٔ مطالعات شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی تأثیر گذار بود. پانوفسکی سه سطح مختلف برای درک تاریخی اثر هنری تعریف کرد: سطح اول مربوط به درک صورت محض اثر است. سطح دوم مربوط به همسنگی فرهنگی و شمایل‌شناختی و سطح سوم مربوط به درک تاریخی فردی، فنی و فرهنگی اثر است.

7. Pre-iconographical description.

8. Iconographical analysis.

9. Iconographical interpretation.

10. Evgeny Edvardovich Berthels (1890-1957).

۱۱. ژرار ژنت (Gérard Genette، 1930- 2018) نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی بود.

۱۲. ابی واربورگ (Aby Warburg, 1866-1929)، تاریخ‌دان و محقق فرهنگی آلمانی بود. او یکی از بنیان‌گذاران نظریهٔ شمایل‌شناسی بود.

۱۳. فریتس ساکسل (Fritz Saxl, 1890-1948) تاریخدان و مدیر کتابخانه واربورگ بود، ساکسل به همراه اروین پانوفسکی در توسعه و ساماندهی کتابخانه واربورگ که یکی از مهم‌ترین کتابخانه‌های تخصصی در زمینهٔ مطالعات فرهنگی بود نقش موثری داشت. او تأثیر زیادی بر مکتب کتابخانه واربورگ و مطالعات فرهنگی ـ بصری داشت که امروزه به عنوان یکی از مکاتب مهم در این حوزه شناخته می‌شود.

فهرست منابع

آدامز، لوری. (۱۳۹۹). *درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر*، مترجم: شهریار وقفی‌پور، چاپ دوم، تهران: انتشارات مینوی‌خرد.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). *مکتب نگارگری تبریز و «قزوین‌مشهد»*، چاپ‌دوم، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

--------- (۱۳۸۴). «سلطان محمد مصور، شیر بیشه تصویر»، *فصلنامهٔ هنر*، ۶۳، ۱۰۷-۹۸.

آقاخانی بیژنی، محمود؛ طغیانی، اسحاق؛ محمدی فشارکی، محسن. (۱۳۹۷). «بررسی و تحلیل نمادشناسی نگاره‌های هفت‌خان رستم»، *فصلنامهٔ متن پژوهی ادبی*، ۲۲ (۷۷)، ۲۳۴-۲۱۱.

آموزگار، ژاله. (۱۳۸۰). *تاریخ اساطیری ایران*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سمت.

اسپنانی، محمدعلی؛ توفیقی، پیوند. (۱۴۰۰). «مطالعهٔ تطبیقی عناصر و ساختار الگویی طرح بید مجنون در حوزه‌های شمال غرب ایران و چهار محال و بختیاری (قرون ۲۰ و ۱۹ میلادی)»، *دوفصلنامهٔ علمی گلجام، انجمن علمی فرش ایران*، ۳۷، ۲۵۵-۲۳۵.

افضل‌طوسی، عفت السادات؛ مهاجری، مهدی. (۱۴۰۰). «خوانش بیش متنی از جایگاه حیونات در نگاره‌های نبرد رخش‌وشیر در قرن دهم هجری»، *دوفصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی*، ۸ (۲۱)، ۵۱-۳۶.

امیرراشد، سولماز؛ نصیری‌فر، نسرین؛ حسینی‌صدر، علیرضا. (۱۴۰۰). «مقایسه تطبیقی جانورنگاری در دیوارنگاره‌های کاخ چهل‌ستون اصفهان و قزوین»، *جلوه هنر*، ۵۹ (۱۳)، صص ۱۷-۷.

بابایی فلاح، هادی؛ بلخاری قه‌ی، حسن. (۱۳۹۸). «ریشه‌های ادبی، محتوایی و زیباشناختی رنگ آسمان روز و شب در نگاره‌های سلطان محمد نقاش»، *دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی*، ۴ (۲)، ۲۸-۱۳.

بکرمن، هنینگ (۱۳۸۴)، *علم در ایران و شرق باستان*، ترجمه همایون صنعتی‌زاده. تهران: نشر قطره.

بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۹۹). *اورنگ؛ مجموعه‌مقالات دربارهٔ مبانی نظری هنر*، تهران: انتشارات سوره مهر.

---------- (۱۳۹۳). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: انتشارات سوره مهر.

بینینون، لورنس؛ ویلکینسون، ج. و. س؛ گری، بازل. (۱۳۹۶). *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی*، مترجم: محمد ایران‌منش، تهران: انتشارات امیرکبیر.

پار یاد، اختر. (۱۳۹۴). «نقد و بررسی تطبیقی کارکرد نمادین شیر و گاو»، *نشریهٔ زبان و ادب فارسی*، ۲۳۲، ۴۷-۳۱.

پاکباز، رویین (۱۳۸۶). *دائرةالمعارف تاریخ هنر*، چاپ ششم، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

--------- (۱۴۰۰). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۶). *معنا در هنرهای تجسمی*، مترجم: ندا اخوان‌اقدم، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

تاجیک‌محمدیه، حسن. (۱۳۹۸). «تحلیل تمثیل‌های نمادین اسب در شاهنامهٔ فردوسی»، *فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*، ۳۹، ۲۷-۸.

تقوی‌نژاد، بهاره. (۱۳۸۷). «تجلی نقوش گرفت‌و گیر در فرش دوره صفوی»، *نشریه گلجام*، ۹، ۶۲-۴۹.

خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۸۱). *سخن‌های دیرینه: سی گفتار درباره فردوسی و شاهنامه*، به‌کوشش علی دهباشی، تهران: دکتر محمود افشار.

خزایی، محمد. (۱۳۸۱). «نقش شیر در هنر اسلامی»، *مجله هنرهای تجسمی*، ۱۷، ۵۷-۵۴.

خسروی فرد، سام. (۱۳۸۹). *شیر ایرانی*، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

دبیر سیاقی، سیدمحمد. (۱۳۸۹). *برگردان روایت گونه شاهنامه فردوسی به نثر*، چاپ دهم، تهران: نشر قطره.

زارعی فارسان، احسان؛ قاسمی‌اشکفتکی، مریم. (۱۳۹۸). «ترکیب بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری»، *جلوه هنر*، دوره جدید، ۱۱ (۲)، شمارهٔ پیاپی ۲۳، ۴۲-۲۱.

ستاری، جلال. (۱۴۰۰). *اسطوره و رمز: مجموعه‌مقالات*، تهران، انتشارات سروش.

سجادی راد، سیده صدیقه؛ سجادی راد، سید کریم. (۱۳۹۲). «بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامهٔ فردوسی»، *پژوهشنامه ادب حماسی*، ۹ (۱۶)، ۱۲۸-۹۹.

سعیدی، مریم. (۱۳۹۴). «تخیل شیر در رزم فردوسی و بزم نظامی»، *پژوهشنامه ادب حماسی*، ۱۱ (۲۰)، ۹۰-۷۳.

شامیان ساروکلائی، اکبر. (۱۳۸۹). «شیر در منظومه‌های حماسی ایران»، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، ۷ (۲۹ و ۳۰)، ۱۱۰-۹۱.

شاهنامهٔ فردوسی: متن انتقادی. (۱۹۶۲). تحت نظری. ا. برتلس، تصحیح: آ. برتلس، ل. گوزلیان، م. عثمانوف، او. اسمیرنوا، ع. طاهر جانوف، جلد دوم، مسکو: آکادمی علوم اتحاد شوروی سلسله آثار ادبی ملل خاور متون سری بزرگ: ۲ و انستیتو ملل آسیا.

شمس منشی؛ محمد بن هندوشاه. (۱۳۴۱). *صحاح الفرس*، تهران: چاپ عبدالعلی طاعتی.

شوالیه، ژان؛ گر بران، آلن. (۱۳۷۷). *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: جیحون.

شهرزوری، محمد بن محمود. (۱۳۸۴). *نزهة الارواح و روضه الافراح (تاریخ الحکماء)*، مترجم: مقصودعلی تبریزی؛ با دیباچه‌ای دربارهٔ تاریخ‌نگاری فلسفه به‌کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، محمد سرور مولایی، ناشر: انتشارات علمی و فرهنگی.

صادقیان، حمید؛ مدنی، لیلا. (۱۳۸۸). «بررسی درخت بید مجنون در قالی قش خشتی استان چهار محال و بختیاری»، *فصلنامهٔ علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران*، ۱۲، ۸۶-۶۹.

صلیبا، جمیل. (۱۳۹۳). *فرهنگ فلسفی*، مترجم: منوچهر صانعی دره بیدی، جلد اول، تهران: حکمت.

ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۸۹). *پژوهش‌هایی در شناخت هنر ایران*، تهران: نشر نی.

طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی کهن الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*، تهران: نشر شورآفرین.

طاهری‌قمی، سید محمد. (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی تمهیدات نمایشی در دو نگاره از میر مصور و سلطان محمد با موضوع نبرد رخش‌وشیر»، *نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، ۷۲، ۶۲-۵۳.

عصمتی، حسین. (۱۴۰۰). *صُوَر خیال در نسخه‌های مصور شاهنامه بایسنقری و طهماسبی*، تهران: سوره مهر.

علی‌پور، رضا؛ شیخ‌زاده، مرجان. (۱۳۹۵). «نمادشناسی نگاره رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر از منظر خرد و اسطوره»، *دوفصلنامهٔ پیکره*، ۵ (۱۰)، ۱۵-۵.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸)، *شاهنامه*، دفتر ۱۳ و ۵، تهران: چاپ جلال خالقی مطلق.

فغفوری، رباب؛ بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۹۴). «نمود معماری صفوی در نگارگری مکتب دوم تبریز»، *همایش بین المللی نوآوری و تحقیق در هنر و*

علوم انسان، ۱۴-۱.
قادری‌آزاد، هدی. (۱۳۹۸). *جلوه‌های بصری نور در نگارگری ایرانی*، تهران: نشر آریا دانش.
کری‌ولش، استوارت. (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی نسخه نگاره‌های عهد صفوی*، تهران: فرهنگستان هنر.
کمالی‌دولت‌آبادی، رسول. (۱۳۹۶). *بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی*، چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر.
کن‌بای، شیلا. (۱۳۷۸). *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
گری، بازل. (۱۴۰۰). *نقاشی ایرانی*، مترجم: عربعلی شروه، تهران: نشر دنیای نو.
مظفری، علیرضا. (۱۳۹۹). «پیوند اسب و قهرمان در روایت‌های اساطیری و حماسی ایران»، *دو فصلنامهٔ کهن نامه ادب پارسی*، ۱۱ (۲)، ۳۱۵-۲۹۵.
معین، محمد. (۱۳۸۲). *فرهنگ فارسی* (چهارجلدی)، تهران: انتشارات بهزاد.
موسوی گیلانی، رضی. (۱۳۹۰). *درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی*، چاپ دوم، قم: نشر ادیان.
نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران، نشر سخن.
ندرلو، مصطفی. (۱۳۸۶). «مقدمه‌ای بر هنر تشعیر در نقاشی ایرانی»، *فصلنامه هنرهای تجسمی*، ۲۶، ۳۷-۳۴.
نجارپور جباری، صمد؛ خواجه عطاری، علیرضا. (۱۳۹۴). «جانبخشی به‌طبیعت در آثار سلطان محمد»، *فصلنامهٔ نگارینه هنر اسلامی*، ۷۸، ۹۴-۸۴.
نصری، امیر. (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»، *فصلنامه کیمیای هنر*، ۱ (۶)، ۲۰-۷.
وزیری، شهره؛ تندی، احمد. (۱۳۹۷). «بازخوانی اعتقادات شیعی در پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی اثر غیاث‌الدین علی یزدی با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۳ (۲)، ۱۳۵-۱۵۰.
هاشمی‌مجره، سیده زهرا؛ طهوری، نیّر. (۱۴۰۰). «مطالعه تطبیقی مکتب تبریز اول و دوم، با تمرکز بر دو شاهنامه دموت و طهماسبی». *ششمین کنفرانس بین المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن*، ۱۹-۱.
هال، جیمز. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
Baert, Sébastien (2018), *Fragments (Studies in Iconology)*, Publisher: Peeters (October 23, 2018).

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

OPEN ACCESS

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 2 (3), Autumn & Winter 2023-2024

Animal Motifs and "The Gereft-O-Gir Method" in Sultan Mohammad's Painting: "Rostam Sleeping While Rakhsh Fights a Lion" Based on Erwin Panofsky's Iconology Theory

Mehdi Nasiri[1], **Mohammad Amin Aref Khatibi**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 6 October 2023, Accept Date: 6 December 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

Abstract

Erwin Panofsky, a prominent art historian, introduced the concept of iconology as a methodical approach to interpreting and decoding artworks. This approach involves delving into and establishing connections between the visual elements of an artwork and its underlying linguistic foundations, cultural concepts, and ideologies. Iconology, as proposed by Panofsky, goes beyond simply analyzing the formal aspects of an artwork. It seeks to uncover the deeper layers of meaning embedded within the visual representation. By analyzing the visual elements related to the linguistic and cultural context of the artwork's creation, iconology reveals the complex interplay of symbols, metaphors, and allegories. By using iconology, scholars and art historians can achieve a more thorough understanding of the significance of an artwork. The systematic approach of iconology allows for a nuanced analysis that goes beyond surface-level observations. It enables exploration of the complex interconnections between form, content, and the cultural context. The current research aims to investigate the artistic contributions of Nizamuddin Sultan Mohammad Tabrizi and sheds light on the animal painting technique called the "Gereft-o-Gir method" during the Tabriz Safavid era in Iran. Animal paintings, characterized using the "Gereft-o-Gir method," were widely employed in Persian art and held significant symbolic value. These paintings symbolize the eternal struggle between opposing forces, with one ultimately prevailing over the other. In mythology, they represent the battle between good and evil, lightness and darkness. The "Gereft-o-Gir method" is a unique painting style in which artists depict scenes of animal combat in a symbolic, imaginative, and sometimes mythological

1. M.A. History of Islamic Art, Department of Advanced Studies in Art, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: nasiri.mehdi@ut.ac.ir
2. M.A. in Radio (Writer and Producer), Faculty of TV & Radio Productions, Iran Broadcasting University, Tehran, Iran. Email: mohamadamin.arefkhatibi@gmail.com

manner. This research employs a descriptive-analytical approach to address the inquiry into the hidden meanings embedded within the animal fighting depicted in Sultan Mohammad's paintings. Specifically, this study focuses on a case study of the painting titled "Rostam Sleeping while Rakhsh fights a Lion" found in Ferdowsi's Shahnameh (The First Labor). By analyzing the visual details, symbolism, and cultural context of this particular artwork, this research aims to uncover the underlying messages and allegorical representations. The investigation seeks to decipher the intricate narrative and symbolic significance behind the depiction of animal combat, exploring its connection to the broader cultural, social, and mythological frameworks of the Tabriz Safavid era. Furthermore, this research contributes to a broader understanding of Nizamuddin Sultan Mohammad Tabrizi's artistic legacy and his unique approach to animal painting. By examining his works through the lens of the "Gereft-o-Gir method," scholars and art enthusiasts can gain insights into the artist's creative process, his symbolic language, and his engagement with the prevailing cultural and ideological currents of the time. This study uses Erwin Panofsky's approach (Iconology) to analyze the paintings. The study's conclusions demonstrate that Sultan Mohammad was able to convey the epic tale of the Shahnameh (The First Labor) symbolically and metaphorically through the creation of this artwork. He instills ideas that go beyond the story's surface level by using characters such as the horse (Rakhsh), lion, snake, and trees. Rakhsh's battle with the lion symbolizes the struggle between good and evil, while the sudden appearance of the snake on the tree represents the ongoing conflict between demons and divine forces. In general, Sultan Mohammad portrayed complex ideas appealingly by fusing natural and animal features, appealing motifs, and the linguistic framework of the Shahnameh.

Keywords: Miniature, Tabriz Safavid era, Sultan Mohammad the painter, Animal paintings, Gereft-o-Gir method, Iconology.

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)