Archive of SID

صفحات ۲۳ - ۳۴
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۳، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۷

واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های نسخه ی *خاوران‌نامه* با رویکرد آیکونولوژی

سعید اخوانی[۱]، **فتانه محمودی**[۲*]

[۱] کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
[۲] دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۰/۲۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۲/۱۷)

چکیده

منظومه‌ی حماسی - مذهبی *خاوران‌نامه‌ی* ابن حسام خوسفی، در سال ۸۳۰ ه.ق سروده و تصاویر و تذهیب نسخه، کار «فرهاد نقاش» دانسته شده است. نگارگر با به تصویر درآوردن این اثر ادبی، دایره دلالت‌های آن را گسترش داده و لایه‌های معنایی جدیدی بر آن افزوده است. مسئله‌ای که مطرح می‌شود این است که چه لایه‌های معنایی آشکار و پنهانی در نگاره‌های *خاوران‌نامه* وجود دارد. از این‌رو ضروری می‌نماید که این گنجینه‌ی هنری، با رویکردهای جدیدی که در حوزه‌ی نقد هنری و زیباشناسی مطرح است، مورد تحلیل قرار بگیرد. برای نیل به این مقصود در این مقاله تلاش شده است تا با روش توصیفی - تحلیلی، نگاره‌های *خاوران‌نامه* طبق الگوی آیکونولوژی -که توسط اروین پانوفسکی، مورخ آلمانی در قرن بیستم میلادی ارائه شد- خوانش و در مراحل سه‌گانه‌ی آن مورد بررسی قرار بگیرد، تا از این طریق لایه‌های مختلف معنایی آن آشکار گردد. این پژوهش نشان داد که مضامین و نحوه‌ی دید هنرمندان در سنت نگارگری ایران، نه به جهان واقعی بلکه به گفتمان ادبی/هنری مسلط ارجاع دارد که این گفتمان خود به‌وسیله حماسه از گفتمان اسطوره‌ای تغذیه می‌شود. از این رو لایه‌ی پنهان معنایی که در طی سه مرحله حاصل گردید، معطوف به عناصر چهارگانه و رمزگان اسطوره‌ای بود.

واژه‌های کلیدی

نگارگری، مکتب شیراز، *خاوران‌نامه*، آیکونولوژی، لایه‌های معنایی.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۳۵۳۰۲۷۲۰ -۰۱۱ ، نمابر: ۳۵۳۰۲۷۰۲-۰۱۱، E-mail: f.mahmoudi@umz.ac.ir.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

از متون برجسته ادبیات که نگاره‌های مورد بحث در این پژوهش، بر پایه الهام‌گیری از آنها به وجود آمده، *خاوران‌نامه* ابن حسام خوسفی است. اهمیت این نسخه که در سده نهم هجری قمری به تنظیم و تصویرگری درآمده، به مجالس تصویر هنرمندانه‌ی آن است. این منظومه، حماسه مذهبی دربرگیرنده‌ی توصیف غزوات حضرت علی (ع) است و در سال ۸۳۰ ه.ق سروده شده و در سخن‌سرایی از شاهنامه فردوسی پیروی کرده است. تصاویر و تذهیب نسخه، کار «فرهاد نقاش» دانسته شده است. گویا از اهالی شیراز بوده که در شیوه‌ای خاص هنرآفرینی کرد و به استناد تصاویر تاریخ‌دار نقاش- که در سال‌های ۸۸۱، ۸۸۲ و ۸۹۲ه.ق. کشیده شده - می‌توان گفت که این نسخه‌ی ارزنده در حوالی سال ۸۹۲ ه.ق پایان‌یافته و حدود ده سال نیز صرف کتابت و آفریدن نقوش آن شده است.

از جنبه‌های نوآوری این پژوهش این است که با رویکردی نو به تحلیل آثار تصویری *خاوران‌نامه* می‌پردازد. آثار هنری و ادبی دارای جنبه‌های گوناگون متنی و فرامتنی هستند که هر نقدی به یکی از این جنبه‌ها می‌پردازد. برخی به جنبه‌ای از جنبه‌های درون‌متنی و برخی دیگر به جنبه‌ای از جنبه‌های برون‌متنی می‌پردازند؛ اما آیکونولوژی، روشی است که در مراحل سه‌گانه‌ی آن، همه‌ی ابعاد اثر هنری را موردتوجه قرار می‌دهد و به خاطر برخورداری از زیربنای قوی نظری و انعطاف‌پذیری بالا، قابلیت ترکیب با رویکردهای دیگر نقد هنری را دارا است. به دنبال حضور گسترده خیال و عناصر تزیینی در نگارگری کتاب *خاوران‌نامه*، درون‌مایه‌های تصویری در کنار مضمون مذهبی به موضوعات اسطوره‌ای، حماسی، پهلوانی و افسانه‌ای تعلق دارد، نه رویدادهای واقعی؛ بنابراین در پروسه‌ی معنایابی این نگاره‌ها، باید به متون دیگری رجوع کرد و ارتباط آنها را مشخص نمود. از این‌رو آیکونولوژی مناسب‌ترین روش برای تحلیل این نگاره‌ها است. ضرورت انجام این پژوهش، تحلیل و معنایابی نگاره‌های *خاوران‌نامه* به‌صورت روشمند و با استفاده از یک نظریه‌ی جدید در حوزه‌ی نقد هنری است.

۱- پیشینه پژوهش

در ارتباط با موضوع این مقاله، پژوهش‌هایی انجام‌گرفته که برخی از آنها در ادامه آورده شده است:

رضی زاده (۱۳۸۴)، به بررسی نگاره‌های *خاوران‌نامه* از لحاظ زیبایی‌شناسی پرداخته؛ همچنین با بررسی مکتب شیراز و مکتب‌های قبل و بعدازآن و بیان اوضاع زمانی این دوره‌ها و استفاده ازنظر محققان مختلف درباره‌ی مکتب‌های هنری، پرداخته‌اند. آیدنلو (۱۳۸۳)، عنوان می‌کند که در ساخت و پرداخت داستانی این نوع مجموعه‌ها- و در اینجا *خاوران‌نامه*- الگوی اساسی، شاهنامه و محتوای روایات پهلوانی ایرانی است و در سرودن آن از شاهنامه پیروی شده است. نصرتی (۱۳۸۱)، بیان می‌کند که ارائه منظومه دینی *خاوران‌نامه* در قامتی بایسته، با صفحه‌آرایی مهدی مؤیدی و مقدمه سعید انواری که با دو ترجمه انگلیسی و عربی همراه است به علاقه‌مندان این آثار و جامعه هنری ایران و برخورد متعهدانه با این آثار را قابل‌تقدیر دانسته و با آوردن بخش‌هایی از کتاب در مقاله خود، کمک قابل‌توجهی به معرفی آثار نفیس و ارزشمند ایرانی کرده است. ایرج افشار نیز به نقد و معرفی همین کتاب با مطلبی تحت عنوان: *نسخه برگردان خاوران‌نامه* اشاره‌کرده است. حاج‌حسنی و محمودی (۱۳۹۳)، در مطالعه‌ای تطبیقی، به تحلیل عناصر خیال در *خاوران‌نامه* با رویکرد باشلار پرداخته‌اند.

اما پژوهش حاضر در ادامه‌ی پژوهش‌های انجام‌گرفته، در پی ارائه‌ی خوانشی روش‌مند و عمیق‌تر از نگاره‌های *خاوران‌نامه* با استفاده از یک رویکرد جدید نقد هنری است تا از آن طریق به واکاوی و آشکار کردن لایه‌های مختلف معنایی این نگاره‌ها دست یابد.

۲- نسخه خطی *خاوران‌نامه*

موضوع اصلی *خاوران‌نامه*، شرح سفرها و حملات علی (ع) در سرزمین خاوران به همراهی مالک اشتر و ابوالحسن و جنگ با قباد پادشاه خاورزمین و امرای دیگر مانند تهماسب شاه و اژدها و امثال این وقایع است. این کتاب اگرچه معمولاً به *خاورنامه* مشهور است، اما ناظم آن خود *خاوران‌نامه*‌اش نامید. تاریخ ختم منظومه (۸۳۰ هجری) است. ناظم *خاوران‌نامه* مولانا محمد بن حسام‌الدین مشهور به ابن حسام از شعرای قرن نهم متوفی به سال ۸۷۵ هجری است (صفا، ۱۳۷۹، ۳۷۸).

این مثنوی با تقلیدی استادانه از شاهنامه فردوسی سروده شده است. مضمون آن داستانی و در بیان دلیری‌های علی بن ابی‌طالب و شرح جنگ‌های غیرتاریخی و خیالی آن حضرت با پادشاهانی داستانی چون قباد شاه، پیروزشاه، خورشیدشاه و قطرا و دال و صلصال است. بافت همه‌ی داستان‌ها، غیرتاریخی، خیالی و بی‌محتواست عنصر خیال در ساخت آن بسیار قوی است (سالک بیرجندی، ۱۳۷۳، ۱۰۰). نکته بسیار مهم و درخور تحقیق در بررسی درون‌مایه داستانی *خاوران‌نامه* این است که در این منظومه با اینکه جغرافیای داستان بیرون ایران‌زمین است و سرزمین‌هایی که علی (ع) به آنها حمله می‌کند هیچ ارتباطی با ایران ندارند و حتی در گزیده پنج هزار بیتی از منظومه، یک‌بار نیز نام ایران در روند داستان‌ها مطرح نمی‌شود، بیشتر اسامی بزرگان و پهلوانان

www.SID.ir

Archive of SID

آن مناطق که در برابر امام می‌ایستند، ایرانی و جالب‌تر این‌که از نام‌های شخصیت‌های حماسی- اساطیری ایران است. باملاحظه چنین قراین و اشاراتی، این حدس کاملاً احتیاط‌آمیز و احتمالی به ذهن می‌رسد که شاید در *خاوران‌نامه*، نوعی تقابل میان عناصر و اشخاص ملی ایرانی (با نماد مردمان خاور و آن سه سرزمین دیگر) با مبانی و شخصیت‌های دینی در قالب امام علی (ع) و یاران ایشان مطرح‌شده که سرانجام با برتری اسلام به پایان می‌رسد. بر این اساس بعید نیست که ایرانی‌بودن بیشتر نام‌های دشمنان حضرت علی (ع) در *خاوران‌نامه* و حتی تصریح به حضور شخصیت‌هایی چون بهمن اسفندیار در سپاه خصم و زرتشتی بودن آنها و در نهایت شکست و تسلیم‌شان در برابر پهلوانی‌های امام و یاران ایشان، واکنشی آگاهانه به تبلیغات امویان و مروانیان برای اثبات برتری علی (ع) بر پهلوانان ایران باستان بوده است (آیدنلو، ۱۳۸۳، ۱۹۵).

قرینه‌ی مؤید این حدس، غیر ایرانی‌بودن اسامی سپاه مقابل امام علی (ع)[1] و ارتباط‌های مشهود میان این منظومه و داستان امیر حمزه، در این موضوع نیز نهفته است که خاور خاوران زمین که بخشی از حوادث منظومه ابن حسام در آن می‌گذرد و مثنوی نیز به همین مناسبت *خاوران‌نامه* نامیده شده است، در روایات حماسی و نقالی ایران باز مطرح می‌شود؛ برای نمونه در *سام‌نامه*، سام به خاور زمین می‌رود و رویدادهایی برای او پیش می‌آید (رستگار فسایی، ۱۳۶۹، ۶۴) یا در *برزونامه*، سخن از جمشید شاه خاوری در شهرو خاور است که تیمور / تمور فرزند برزو او را می‌گیرد و ظاهراً این همان جمشید شاه است که در *خاوران‌نامه* در خاور زمین اقامت دارد و از امام علی (ع) شکست می‌خورد و می‌گریزد (آیدنلو، ۱۳۸۳، ۱۹۷). نسخه *خاوران‌نامه* همواره امام علی (ع) را در هاله‌ای از نور نشان داده و تقریباً او را نزدیک پیامبر (ص) قرار می‌دهد (شایسته‌فر، ۱۳۸۴، ۱۶).

۲-۱- ابن حسام خوسفی

محمد ابن حسام‌الدین معروف به ابن حسام (۷۸۳-۸۷۵ ق)، از شاعران معروف قرن نهم و از جمله بزرگ‌ترین شاعران شیعی‌مذهب آن دوران است. عنوان شعری او (ابن حسام) است و این تخلص گونه در پایان بسیاری از قصاید تکرار شده است (صفا، ۱۳۸۳، ۴۱۶). ابن حسام مردی زهدپیشه و زارع بود و به قناعت، در دهی بنام خوسف که از قراء قهستان خراسان اکنون جزو بیرجند و قانیاست، روزگار می‌گذاشت (صفا، ۱۳۷۹، ۳۷۸). به علت وفور بیان اعتقادات شیعه در شعر ابن حسام، می‌توان دیوان او را مهم‌ترین تجلی‌گاه منظوم اعتقادی شیعه در ادب فارسی به‌حساب آورد (خوشحال دستجردی، ۱۳۸۰، ۵۸).

۲-۲- فرهاد شیرازی

برخی از نگاره‌های *خاوران‌نامه*، تاریخ‌هایی در حدود سال ۲۸۸ق دارد و به امضای نقاشی به نام فرهاد است(خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱، ۳۰). هنرمندان مکتب شیراز تقریباً ناشناس می‌باشند. تعدادی از این نگاره‌ها، امضای هنرمندی به نام (فرهاد) با عنوان «حقیرترین بندگان» را دارند که متعلق به ۸۸۱ ق./۱۴۷۶ م. هستند. این نگاره‌ها ترکیب‌بندی‌های اصیلی دارند که مهارت و استادی فرهاد را در طراحی و بهره‌گیری از تخیل نشان می‌دهند. در آنها رنگ و شکل ابرها کاملاً غیرطبیعی هستند، یعنی رنگ طلایی داشته و در زمینه‌ی آبی آسمان قرارگرفته‌اند (رهنورد، ۱۳۸۶، ۱۰۲). متأسفانه کنجکاوی و جستجو درباره‌ی این استاد به نتایج بسیار اندکی محدود گشته است و درباره هویت او اطلاعات دقیق چندانی نداریم. تنها می‌دانیم وی از نقاشان سده‌ی نهم هجری است و در فاصله‌ی بین صدسال مابین جنید بغدادی (حدود ۷۹۹ ه.ق) و بهزاد (حدود ۸۹۴ ه. ق) فرهاد تنها نگارگری است که بعضی از نسخه‌های خود را امضا کرده است (شادقزوینی و دادی، ۱۳۹۰، ۴). به روایتی استاد فرهاد اهل شیراز بوده و در نگارگری شیوه‌ای خاص خود را داشته است و از روی نگاره‌ها به نظر می‌رسد که در محلی نزدیک دریا زندگی می‌کرده و با موجوداتی چون ماهی و نهنگ و سایر حیوانات دریایی و کشتی آشنایی داشته و طرح درختان گرمسیری و ساحل دریا را در نگاره‌های خود به نقش کشیده و بدین طریق، شیوه‌ای خاص در نقاشی خود به وجود آورده است (سرمدی، ۱۳۷۹، ۵۲۸).

۳- آیکونولوژی

اروین پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸) مورخ هنری آلمانی در سال ۱۹۱۴ دکترای خود را از دانشگاه فرایبورگ گرفت و در ۱۹۲۶ کرسی استادی دانشگاه هامبورگ را به دست آورد. در ۱۹۳۳، با روی کار آمدن حزب نازی، به ایالات‌متحده رفت و در دانشگاه‌های پرینستون و نیوجرسی به تدریس پرداخت (Lavin, 1990, 38). از مهم‌ترین آثار پانوفسکی، کتابی بنام «*مطالعه در آیکونولوژی*» است که در آن به شرح سه سطح متفاوت از تجزیه‌وتحلیل آثار پرداخته است. پانوفسکی متأثر از جو حاکم بر جامعه علمی زمانه خویش بوده است و ارتباط مستقیم با متفکرانی چون ابی واربورگ و ارنست کاسیرر داشته است (خلیلی، ۱۳۸۸، ۱۰۰). رولان بارت، الفاظ «معنای صریح» و «معنای ضمنی» را به کار گرفت تا میان معنای سطح اول (لفظی) و سطح دوم (تداعی شونده) تمایز قائل شود. شمار این تداعی‌ها بسیار زیاد می‌باشند، به‌طوری‌که هیچ نظریه‌پردازی نمی‌تواند همه آنها را به توجیه برساند. اینها به‌نوبه‌ی خود، سطح سوم معنا را پیش می‌کشند که بارت آنها را «اسطوره» می‌نامد. این اندیشه بارت، متناظر با شیوه تحلیلی تاریخی است که آن را آیکونوگرافی و آیکونولوژی می‌خوانیم (Walker & Chaplin 1997, 29). پانوفسکی با تعریف تمایز میان «مضمون یا معنا» و «فرم»، سه مرحله از تفسیر را مشخص کرده است. خروجی روش او، لایه‌هایی از معانی را شامل می‌شود که به آنالیزهای پیچیده و مطالعات بسیار درزمینه‌ی مرزبندی‌های جدید از ایده‌ها استوار است که باعث ایجاد ارتباط میان مفهوم «معنا در هنر» و «تاریخ معنا» می‌شود (Hasenmueller, 1978, 289). این روش در مسیر ابتدایی به مرحله «پیش آیکونوگرافی» می‌پردازد و در ادامه شامل

www.SID.ir

Archive of SID

دو مرحله اصلی و اساسی برای پیش برد بررسی محتوا به نام «آیکونوگرافی» و «آیکونولوژی» می‌شود که خود او آن را «عملیات پژوهش» می‌نامید (Panofsky, 1955, 39).

این سه مرحله شامل موارد زیر می‌شود که به توضیح آن خواهیم پرداخت.

۱. توصیف پیش آیکونوگرافی
۲. تحلیل آیکونوگرافی
۳. تفسیر آیکونولوژی

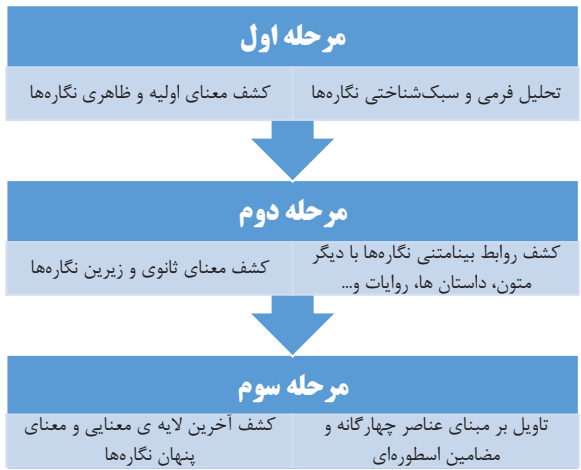
در مرحله‌ی اول، توصیف پیش آیکونوگرافی محدود به دنیای ساختارها و نقش‌مایه‌ها است، چراکه دستیابی به معنا یا موضوع اولیه یا طبیعی که خود معانی واقعی و بیانی را شامل می‌شود، از اهم اهداف این مرحله است (Hasenmueller, 1978, 290). معنای ابتدایی شامل اولین موضوعی است که ما در یک اثر شناسایی و بررسی می‌کنیم و در حقیقت اولین چیزی که فرم‌های محسوس و آشنا، از طریق درک روابط آنها با بعضی از اشیا و موضوعاتی که به‌واسطه‌ی تجربه‌ی عملی برای ما شناخته‌شده‌اند را می‌توان معنای واقعی نامید. در گام بعدی، موضوعی که به‌این‌ترتیب شناسایی‌شده، در درون ما واکنش‌هایی را برمی‌انگیزد که نتیجه آن ورود به حوزه‌ی دیگری از معنا است و آن را معنای بیانی یا فرانمودی می‌توان نامید (عبدی، ۱۳۹۱، ۴۱-۴۰). دنیای فرم‌های ناب را که به‌عنوان عامل دربردارنده معنای اولیه یا طبیعی شناخته می‌شوند، نقش‌مایه‌های هنری می‌گویند و بررسی این نقش‌مایه‌های هنری در مرحله توصیف پیش‌آیکونوگرافی صورت خواهد گرفت (Panofsky, 1972, 5). خلاصه آنکه توصیف پیش آیکونوگرافی را می‌توان یک شبه آنالیز فرمی دانست (عبدی، ۱۳۹۱، ۵۰-۴۹).

در مرحله‌ی دوم، هدف معنای ثانوی یا قراردادی ورود به دنیای رمزگان اثر است، چراکه همواره اشکال را با مفاهیمی قراردادی همبسته می‌دانیم و در انجام این کار، نقش‌مایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌هایی از این نقوش را با مضمون یا مفهوم مرتبط کرده و اشکالی را به‌واسطه معانی ثانویه، آشنا و قراردادی می‌شناسیم. در حقیقت هنگامی‌که در مورد مسئله موضوعی در مقابل فرم صحبت می‌کنیم، اساساً به دنبال معنای ثانویه یا قراردادی هستیم، یا به بیانی دیگر دنیای مضامین خاص یا مفاهیم مشخص مستتر در تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها در برابر حوزه‌ی موضوع اولیه یا طبیعی که در نقش‌مایه‌های هنری به ظهور رسیده است (عبدی، ۱۳۹۱، ۴۵). تحلیل آیکونوگرافیک را می‌توان به‌نوعی مطالعات تطبیقی بر اساس تاریخ فرهنگی و ادبی دانست که با دیدگاه‌های تاریخی تیتوس بورکهارت، آیکونولوژی واربورگ و تحلیل تاریخی و فلسفی ارنست کاسیرر، قرابت‌های ویژه‌ای دارد (Ferretti, 1989, 299).

مرحله‌ی سوم که گاه تفسیر ذاتی یا محتوایی نیز خوانده می‌شود، معطوف به کشف معنای ذاتی یا محتوایی است و به‌عنوان اصلی فراگیر دربردارنده‌ی دو مرحله‌ی پیشین یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافیک است، در حقیقت، به‌عنوان مقصد نهایی یک مطالعه‌ی موشکافانه آیکونوگرافیک در نظر گرفته می‌شود. در بیانی تخصصی‌تر، این مرحله از تفسیر که درنهایت در پی کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری است، به چگونگی انتخاب ارزش‌های نمادین در برابر تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها بستگی دارد (عبدی، ۱۳۹۱، ۶۲). ارزش‌های نمادین، واژه‌ای است وضع‌شده توسط کاسیرر که جزو واژگان فنی استفاده‌شده توسط اوست. اگر توصیف پیش آیکونوگرافیک را که صرفاً به خود بافت اثر می‌پردازد، مطالعات ابژکتیو بدانیم، مطالعات بر روی پیشینه فرهنگی و تاریخی اثر که دید هنرمند را نشان می‌دهند، به سمت مطالعات سوبژکتیو اثر معطوف می‌شود، حال ارزش‌های نمادین به این بُعد سوبژکتیو اشاره دارد که توسط هنرمند به شکل هنر درآمده است. درنتیجه، ارزش‌های نمادین را می‌توان مستندنگاری هویت شخصی هنرمند دانست (Panofsky, 1955, 31)، که ممکن است به‌صورت ناخودآگاه نگرش‌های فرهنگی و معنوی را آشکار سازد که این مفهوم نظریه ناخودآگاه جمعی یونگ را به یاد می‌آورد (Argan & West, 1975, 303). کشف و تأویل این ارزش‌های نمادین (که معمولاً هنرمند خودش نیز از وجود آنها بی‌خبر است و حتی ممکن است خودآگاهش به چیزی متفاوت از آن تأکید داشته باشد)، موضوعی است که آن را آیکونوگرافی در معنای عمیق‌تر می‌خوانیم و این روش، تأویلی است که برخواسته از سنتزاست تاآنالیز (Panofsky, 1972, 7-8). از این دید، آیکونولوژی نقش خودآگاه و ناخودآگاه را در سطح تاریخ بشری مورد ارزیابی قرار می‌دهد که از زبان و چگونگی امور مهم زبانی و بصری نشأت می‌گیرد (Ann Holy, 1984, 44).

۴- تحلیل نگاره‌های *خاوران‌نامه* با رویکرد آیکونولوژی

در تحلیل آیکونولوژیکی نگاره‌های نسخه‌ی *خاوران‌نامه*، باید در هر مرحله، ابعاد متناسب با آن سطح معنایی مورد تحلیل قرار بگیرد تا راهگشای لایه‌ی معنایی زیرین خود باشد و این روند در پایان منجر به آشکارشدن لایه‌های مختلف معنایی اثر شود. در نمودار ۱، روند تحلیل نگاره‌ها و کشف لایه‌های معنایی آن با رویکرد



نمودار ۱- روند تحلیل نگاره‌های *خاوران‌نامه* طبق الگوی آیکونولوژی.

www.SID.ir

Archive of SID

آیکونولوژی، نشان داده‌شده است.

۴-۱- مرحله اول: توصیف پیش آیکونوگرافی نگاره‌ها

همان‌طور که توضیح داده شد، در مرحله‌ی اول از روش آیکونولوژی، به توصیف ظاهری اثر پرداخته خواهد شد و ارجاعی به جهان خارج داده نخواهد شد. در این مرحله، فرم اثر و هر آنچه که در برخورد اولیه با اثر آشکار خواهد شد، مورد بررسی قرار خواهد گرفت. ویژگی‌های سبکی اثر نیز در این مرحله موردتوجه قرار می‌گیرد. هر آنچه در این مرحله مورد تحلیل قرار بگیرد، معنایی را القا خواهد کرد که معنای ابتدایی و اولین سطح معنایی را شکل می‌دهد. اوراق کتاب با جلد سوخت ساده‌ی جدول‌دار، از تیماج مشکی مایل به قهوه‌ای پوشیده شده بود و در حدود ۱۵۵ قطعه نقاشی داشته است. کل *خاوران‌نامه* شامل ۶۴۵ ورق کاغذ ختایی (به قطع ۲۷/۵ × ۳۸/۵ سانتیمتر) است گویا در اصل ۶۸۵ ورق بوده که ورق اول آن تعمیر شده که صفحه اول دارای شمسه مدور و مذهب بوده و در وسط آن در متن طلایی به قلم ثلث با سفیدآب عبارت کتاب *خاوران‌نامه* نوشته‌شده و صفحه‌های دوم و سوم دارای سرلوحه‌های مذهب و جدول‌های زرین است و در دو صفحه‌ی دوم و سوم، در هر صفحه به خط نستعلیق متوسط ۱۸ بیت کتابت شده و بین سطور، طلااندازی گردیده است. صفحات این کتاب امروزه پراکنده شده و بسیاری از مینیاتورهای آن در مجموعه‌های آمریکا و کتابخانه‌ی چستربتی است ولی اکثر این نگاره‌ها (در حدود ۱۱۵ قطعه)، در موزه‌ی کاخ گلستان تهران هستند. متأسفانه صفحه‌ی پایانی کتاب مفقودشده است (شادقزوینی و دادی، ۱۳۹۰، ۵).

در نگاره‌های نسخه‌ی *خاوران‌نامه*، نقاش کلاً بیان جنبه حماسی داستان را با توجه به ترکیب‌بندی و قواعد و تناسبات هندسی اولویت داده است چنان‌که عناصر بر روی هم قرارگرفته‌اند و توجهی به ترتیب و تناسب آنها نشده است (رضی زاده، ۱۳۸۴، ۵۹). سبک ترکمان، سبکی با خصوصیات قبلی مکتب شیراز و متأثر از سنت‌های مختلف محلی هرات و مازندران است. از جمله خصوصیات این سبک می‌توان به استفاده از پیکره‌های بزرگ و باابهت و در بسیاری از موارد بی‌تناسبی سر با بدن (سر بزرگتر از بدن)، به کار بردن رنگ‌های غنی و مهیج، تمایل به تقارن در ترکیب‌بندی، و نیز طراحی بسیار سنجیده‌تر از قبل اشاره کرد (پاکباز، ۱۳۷۹، ۷۷). این مکتب، در یک دوره‌ی تقریباً پنجاه‌ساله رواج داشته است که با تسلط ترکمانان برغرب و مرکز ایران پا گرفت. ترکمن‌های «قراقویونلو »و« آق قویونلو»، در ابتدا هیچ سنت نقاشی از خود نداشتند و در طول جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها به مناطق مختلف، هنرمندان آن سرزمین‌ها را همراه خود می‌کردند. به این دلیل با نسخه‌های متعددی مواجه می‌شویم که نگاره‌های آن ترکیبی از سبک‌های مختلف ازجمله: هرات از کارگاه «بایسنقر»، شیراز از کارگاه «ابراهیم سلطان» و بغداد از کارگاه «جلایریان» است (Robinson, 1993,107). با کوشندگی این هنرمندان بود که مکتب نگارگری ترکمان شکل گرفت و شماری از آثار ارزشمند و پرورده هنری پدید آمد؛ آمیزه‌ای از تجارب هنری مکتب شیراز، تبریز و ایلخانی و تأثیر هنرمندان دوره پیشین هرات که در دهۀ ۸۶۰ ه.ق. به هرات کوچیدند و به خدمت «پیربداق» درآمدند و به تولید آثار هنری برای وی مشغول شدند (آژند، ۱۳۸۱)، چنانکه در تعدادی از نسخ خطی سال‌های میانی قرن نهم هجری، رشد همزمان سبک هرات و تبریز و شیراز دیده می‌شود (روحانی و سخاوت، ۱۳۹۵، ۵۴). با دقت در تصویرهای *خاوران‌نامه* و تطبیق خصوصیات آن با مکتب هرات درمی‌یابیم که این نگاره‌ها را نمی‌توان به مکتب هرات نسبت داد زیرا توجه زیاد به ترکیب‌بندی و تزیینات و دقت در ترسیم گیاهان و بوته‌ها، از ویژگی‌های مکتب هرات است، درصورتی‌که در *خاوران‌نامه* توجه به این امر کمتر دیده می‌شود و آنچه مهم است، موضوع و پیکره‌های روایت‌کننده‌ی آن است. گیاهان و بوته‌ها فقط برای پرکردن تصویر و زمینه‌ی آن به‌کاررفته است و دقت در ترکیب‌بندی بسیار کم است. چنان‌که در مواردی عناصر مختلف را بر روی هم رسم کرده‌اند که بی‌دقتی تصویرگر یا بی‌توجهی او به ترکیب‌بندی سطوح را نشان می‌دهد (رضی زاده، ۱۳۸۴، ۶۷). در تصویرهای *خاوران‌نامه*، تقریباً همه اسب‌ها پوشش مخصوص (برگستوان) دارند چنان‌که وجود این پوشش را از علائم مکتب شیراز شمرده‌اند (گری، ۱۳۸۳، ۹۳). مردان در نگاره‌های *خاوران‌نامه*، دستاری خاص بر سردارند؛ کلاهی که شالی به دور آن پیچیده، انتهایش آزاد است. این دستار را دستار خاص مظفریان در شیراز دانسته‌اند (کنبای، ۱۳۷۸، ۴۱)؛ که خود مؤید تعلق *خاوران‌نامه* به شیراز و مکتب شیراز است (رضی زاده، ۱۳۸۴، ۶۷). چون تاریخ کتابت نسخه و مینیاتورهای آن هم‌زمان با سلطنت ترکمانان آق قویونلو در ایران است و دارای شیوه معین و مشخصی است، از این‌رو متخصصان اروپایی، سبک نقاشی‌های آن را سبک ترکمان نامیده‌اند (کیکاووسی، ۱۳۸۰، ۹۹). سبک نقاشی ترکمانان، چندان اختلاف یا وجه ممیزهای نسبت به مکتب شیراز ندارد، بلکه شاید بتوان گفت که نه‌تنها بیشترین الهامات را از مکتب شیراز گرفته، بلکه اصولاً این شهر کانون مکتب ترکمانان بوده است (گودرزی (دیباج)، ۱۳۸۴، ۳۳).

۴-۲- مرحله دوم: تحلیل آیکونوگرافی نگاره‌ها

در این مرحله از تحلیل آیکونولوژی به متونی پرداخته خواهد شد که اثر در ارتباط با آنها قرار دارد و این ارتباط بینامتنی، معنای ثانویه‌ی اثر را آشکار خواهد کرد. در فرآیند کشف این روابط است که درخواهیم یافت شخصیتی که در اثر تصویر شده است، چه کسی است و اثر چه ماجرایی را روایت می‌کند.

داستان‌های *خاوران‌نامه*، حول پهلوانی‌ها و رشادت‌های حضرت علی (ع) و اصحاب ایشان در برابر دشمنان و کفار است و شامل داستان‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای که در آن حضرت علی (ع) در مصاف با موجودات افسانه‌ای، اژدها و مکان‌ها و موجودات عجیب نشان می‌دهد، نبردها و دلاوری‌های حضرت علی (ع) و یاران ایشان در صحنه‌های جنگ و نبرد و وقایع تاریخی و داستان‌هایی که در کنار صحنه‌های جنگ و نبرد بوده و مضامینی اجتماعی، مذهبی و اخلاقی دارد. با این تقسیم‌بندی نمونه‌هایی

www.SID.ir

Archive of SID

از هر یک از این داستان‌ها بررسی می‌شود.

۴-۲-۱- نبرد حضرت علی (ع) با اژدها

نبرد حضرت علی (ع) با اژدها در چند نگاره از *خاوران‌نامه* مشاهده می‌گردد. این نگاره‌ها از لحاظ مضامین حماسی و اسطوره‌ای، حائز اهمیت هستند. نبرد میان قهرمان و اژدها، در واقع تعبیر دیگری است از کشمکش انسان برای گذر از دنیای تاریک برای نیل به خودآگاهی. در اینجا نیروهای کیهانی شر به‌صورت اژدها و سایر عفریت‌ها نمودار می‌شوند. ریشه واژه اژدها و ضحاك شاهنامه یکی است (یاحقی، ۱۳۸۶، ۱۰۵).

در تصویر۱، سپاه کفر و سپاه اسلام در پشت تپه، روبه روی هم قرارگرفته‌اند و حضرت علی (ع) با شمشیر دو دمِ خود، بر اژدها حمله می‌آورد. نقاش با تیغ دو دَم، هویت حضرت را بر بیننده آشکار می‌سازد و ترس دشمنان را از این واقعه در چهره‌های حیرت‌زده آنها نشان می‌دهد:

چو شیر خدا اژدها را بکشت به‌یکبار لشکر بدادند پشت

در بسیاری از مناطق، بارندگی و باروری را به خواست اژدها می‌پندارند و می‌گویند اوست که آب‌های آسمان را به‌سوی زمین سرازیر می‌کند و موجب برکت، باروری زمین و بارداری زنان می‌شود (الیاده، ۱۳۶۵، ۲۰۷). در فرهنگ اساطیری و حماسی ایران، پهلوانان ایرانی مانند فریدون، سام یا گرشاسب، رستم و حتی اسب او رخش، گشتاسب، اسفندیار، فرامرز، بهمن، اردشیر بابکان، بهرام گور و مانند آنها، همه اژدهاکش بوده‌اند. ایزدانی هم چون بهرام، تشتر، آذر، سروش و حتی خود اهورامزدا نیز اژدراوژن بوده‌اند (رستگار فسایی، ۱۳۶۹، ۱۵۰- ۲۱۹). شکستن طلسمات چاه، کشتن سرکردهٔ دیوان، نجات سعد، گشودن بند آب و سیراب کردن آن سرزمین خشک ویران، نمونه‌ای از پهلوانی‌های حضرت علی (ع) و دیو و اژدهاکشی او در ادبیات ایران و فرهنگ عامه است (جیحون‌آبادی، ۱۳۶۱، ۱۹۲-۱۹۳).

تصویر۱، نمایشگر صحنه‌ای پرتحرک است که در میانه صحنه حضرت علی (ع) سوار بر دلدل با ذوالفقار ضربه‌ای سخت بر اژدها وارد آورده به‌طوری‌که خون از سر اژدها جاری شده است.

یکی تیغ حیدر بزد بر سرش بیک زخم دو نیمه شد پیکرش

حضرت علی (ع) با عمامه سفید و پوششی به رنگ آبی و قرمز در این نگاره دیده می‌شوند. بوته‌های منظم گل و گیاه در سطح زمین و افق رفیع ازجمله ویژگی‌های مکتب شیراز می‌باشند که در این تصویر به‌خوبی مشاهده می‌شوند.

۴-۲-۲- نبرد امام علی (ع) با جنیان و دیوان در «چاه بئرالعلم» و غلبه بر آنان

طرح داستان چنین است که روزی امام علی (ع) پیری را دید که بتی را سجده می‌کرد. امام آن پیر را ترك خود نشاند و نزد پیامبر آورد. از پیر خواستند اسلام بیاورد و او اسلام آوردنش را منوط به نوشیدن آب از چاهی به نام «بئرالعلم» کرد. پیامبر خواست کسی برود و آب بیاورد. جبرئیل به رسول خبر داد که آنجا دیاری زیرزمینی است و هفت‌کشور در آن هست. اراده خدا چنین است که علی(ع) برود و ساکنانش را مسلمان کند. امام علی به چاه وارد شد. ساکنان دیاری زیرزمینی طنابش را پاره کردند و او بر سر کوهی فرود آمد؛ ناگهان عرصه‌ای پر از دیوان پتیاره و خشمناك دید (سلطانی و همکاران، ۱۳۸۹، ۵۱). پادشاه آنان نره‌دیوی هفت‌سر بود. حضرت با دیوان به جنگ پرداخت و همه را کشت. با مرگ دیو هفت‌سر همه جنیان تسلیم شدند و ایمان آوردند. امام پیروزمندانه بیرون آمد و کوزه‌ای آب به دست آن پیر داد (سارایی، ۱۳۷۹، ۳۰۲- ۳۰۱).

در تصویر۲، محل وقوع حادثه، صحنه به شکل نیم‌دایره ترسیم‌شده و به رنگ سبز تیره همراه با تزیینات گل‌وبته که از متن پشت جدا گردیده است. سپاهیان همراه با کلاه‌خود و با لباس‌های رنگین در سمت راست نظاره‌گر نبرد می‌باشند. در اینجا ناظران، ارتباط بین صحنه ستیز و فضای اطراف را برقرار می‌کنند، فضای خالی با گیاهان، آن‌هم از نوع تزیینی و قراردادی پرشده است.

حضرت علی (ع)، با لباسی به رنگ طلایی و دستاری به رنگ قرمز، عمامه سفید بر سر که هاله‌ی آتشین آن را احاطه کرده است،

تصویر۱- از پا درآمدن اژدها به دست امیر(ع).
مأخذ: (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱، ۱۲۳)

تصویر۲- نبرد حضرت امیر(ع) با موجودات افسانه‌ای.
مأخذ: (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱، ۶۴)

www.SID.ir

Archive of SID

همراه با ذوالفقار که در دست راست او تشعشعاتی به رنگ طلایی قرمز دارد و نشان از خاصیت معجزه‌آسای شمشیر دو سر اوست، به‌جانب دیوان که در سمت چپ نگاره ترسیم شده‌اند، نشانه رفته است. در اینجا دیوان با چهره‌ای رعب‌انگیز و شاخی بر سر مشاهده می‌شوند. نقاش، موجودات شر را در زمینه‌ای از تیرگی قرار داده و صورت‌هایی زشت به آنها بخشیده و پیروزی نیروی خیر را بر نیروی شر که به شکل‌های گوناگون ظاهر می‌شوند، نمایانده است. البته بعضی از افسانه‌ها را از پهلوان رستم در شاهنامه گرفته و در وجود حضرت علی (ع) تجلّی بخشیده ولی آنچه در ذهنیت نقاش وجود دارد، همان باورهای مذهبی است.

۴-۲-۳- نبرد دُلدُل با دشمنان

در این نگاره (تصویر۳)، دُلدُل به‌تنهایی با قوم کافر می‌جنگد و آنها را مغلوب می‌سازد و هیچ نشانه‌ای از حضور شخص حضرت علی (ع) در تصویر ملاحظه نمی‌شود. نگارگر در این تصویر بر قدرت فوق‌العاده اسب تأکید دارد، چراکه او را در حالی نشان داده که از هر سو مهارشده، اما کوچک‌ترین نشانی از ناتوانی در او دیده نمی‌شود و او به‌راحتی بر آنها غلبه یافته است.

ذوالفقار و دُلدُل، به‌مثابه نمادهایی از کیفیات قدسی شخصیت علی (ع) و مظاهری از ویژگی‌های نیروی عُلوی و قدسی او هستند. به روایتی جبرئیل ذوالفقار را از آسمان برای علی (ع) هدیه آورد (کلینی، ۱۳۹۱، ۲۶۷). گوید: «افسر زرین فرستد آفتاب از بهر تو / همچنان کز آسمان آمد علی را ذوالفقار» و این همان شمشیری است که آدم از بهشت آورد و علی (ع) با آن با شیاطین پیکار کرد (عمادزاده، ۱۳۳۱، ۳۶۴). همچنین روایت کرده‌اند که ذوالفقار یکی از دو شمشیر به‌دست‌آمده از ویران کردن معبد منات به دست امیرالمؤمنین (ع) در سال ۸ هجرت (خزائلی، ۱۳۵۵، ۶۱۵) و شمشیر عاص بن منیه سهمی بود که پس از کشته شدن او در جنگ بدر در سال دوم هجرت پیامبر (ص) آن را به علی (ع) اعطا کرد. عامه ایرانیان، نقش شیر و شمشیر روی بیرق ایران تا دورهٔ فتحعلی شاه قاجار و بعد نقش شیر برپا خاستهٔ شیر شمشیر به دست بر روی بیرق‌های رسمی دورهٔ قاجار را به لحاظ نمادین با حضرت علی(ع) مرتبط دانسته و ذوالفقار او را موجب حفاظت از سرزمین ایران پنداشته‌اند (یاحقی، ۱۳۷۵، ۲۸۲؛ خزایی،۱۳۸۰، ۳۸).

دُلدُل که در فرهنگ‌عامه نام اسب علی (ع) خوانده‌شده است، ماده استری سپید مایل به سیاهی بود که گفته‌اند حاکم اسکندریه آن را به حضرت رسول (ص) پیشکش کرد و پیامبر (ص) آن را به حضرت علی (ع) بخشید. برای خلقت این اسب، ویژگی‌های غریبی برشمرده‌اند و گفته‌اند سری تاج‌دار داشته، با دو بال جبرئیل، سُمی همانند سُم گاومیش داشت و قادر بود در هوا چون پرنده پرواز کند (شهری، ۱۳۶۸، ۲۸).

یکی از موضوعات موردبررسی در تحلیل کهن‌الگوی قهرمان، پیوند آن با نماد جهانی «اسب قهرمان» است. «در همراهی پیوسته اسب با کهن‌الگوی قهرمان، برجسته شدن از ویژگی‌های درونی و روانی اوست که در تصویر اسب سحرآمیز قهرمان تجسم عینی یافته است. یونگ نیز برای اسب، معنایی کهن‌الگویی قائل است و تصویر جهانی اسب پادشاه و پهلوان را از نمودهای قدرت ناخودآگاه می‌داند» (Frnaz, 1963, 84). به همین دلیل انتخاب اسب، برای قهرمان به‌منزله پاداشی الهی به شمار می‌رفته است (Jung, 2003, 131).

۴-۲-۴- نبرد حضرت امیر (ع) با صلصال

نبرد حضرت امیر (ع) با صلصال در مصافی طولانی، فرسایشی و بی‌نتیجه گذشته است و علی (ع) از این‌که نتوانسته صلصال، این دشمن قوی و منحوس را بکشند، بسیار غم‌زده و بی‌خور و خواب گردیده است:

شب آمد، زغصّه نخفت و نخورد همه‌شب زاندیشه، اخترشمرد

سرانجام سحرگاهان، لحظه‌ای کوتاه خوابش می‌برد؛ لحظه‌ای که بی‌گمان از پیش برای این گشایش، تعیین‌شده است و در خواب پیامبر را می‌بیند که یادآوری می‌کند هیچ کاری بدون امر

تصویر ۳- دلدل یاران خاوران شاه را به زمین می‌افکند.
مأخذ: (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱، ۵۳)

تصویر ۴- نبرد حضرت امیر (ع) با صلصال.
مأخذ: (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱، ۱۳۶)

www.SID.ir

Archive of SID

پروردگار، انجام نمی‌شود. پیامبر خدا، با تکیه بر «اجل معلوم و روزی مقسوم»، کارگر نشدن تیغ علی (ع) را بر صلصال، توجیه الهی می‌نماید و آنگاه، مثل همیشه، به علی (ع) نوید پیروزی و بهروزی می‌دهد. پس از چندی، نوید مرگ صلصال به حقیقت می‌پیوندد (مرادی، ۱۳۷۸، ۴۴۲).

در نگاره این بخش (تصویر ۴)، حضرت علی (ع) درصحنه‌ای دیده می‌شود که سپاه دشمنان از هر سو کمندی برانداخته‌اند و حضرت سوار براسب خود، سعی در رهایی از کمندها دارد و سپاهیان دشمن را به همراه خود می‌کشد. در این نگاره نیز بر قدرت و قوای بدنی پهلوان سپاه اسلام توجه شده است. دو نیروی فوق‌العاده یعنی حضرت علی (ع) و مرکب ایشان در مرکز تصویر و به‌صورت درشت‌تر با تمامی جزییات تصویر شده‌اند. امام علی (ع) در این نگاره، با پوششی زیبا و همچون نگاره‌های دیگر با هاله‌ای نورانی که نشانی از قداست و روحانیت آن حضرت است، تصویر شده است و سپاهیان کفر با چهره و حرکاتی عجزگونه در سمت چپ تصویر دیده می‌شوند. بیرق سپاه اسلام برافراشته در بالا و خارج از کادر است. گویی قصد نگارگر این بوده تا سرافرازی و سربلندی سپاه اسلام را در برابر کفر و شکست‌ناپذیری پیشوا و رهبر آن را به تصویر کشد.

با شرح رفته مشخص می‌شود که داستان‌ها، افسانه‌ها و... که در ارتباط با نگاره‌ها قرار دارند، متونی هستند که با کشف ارتباط آنها و نگاره‌ها می‌توان به معنای ثانویه نگاره‌های *خاوران‌نامه* دست پیدا کرد.

۴-۳- مرحله سوم: تفسیر آیکونولوژی نگاره‌ها

پس از آشکار شدن معنای اولیه و ثانویه در مراحل اول و دوم روش آیکونولوژی، در مرحله‌ی سوم، به بحث و بررسی سومین لایه‌ی معنایی اثر، یعنی معنای پنهان پرداخته خواهد شد. این مرحله در واقع تلاشی است برای ارائه‌ی یک خوانش منحصربه‌فرد و جدید. تفسیری که درنتیجه‌ی یک تحلیل آیکونولوژیکی به دست می‌آید، در واقع تأویلی است که هستی تازه‌ای از اثر را آشکار می‌کند. این تأویل با توجه به هر اثر و ظرفیت تأویل‌پذیری آن و همچنین عناصر و ویژگی‌های زیباشناختی آن، متفاوت است.

با تحلیل‌های به‌دست‌آمده از دو مرحله‌ی پیشین، روشن می‌شود که نگاره‌های *خاوران‌نامه* بیش از وفاداری بر واقعیات حادث تاریخی، متکی بر تخیل نگارگر آن بوده است و همچنین پیوند آنها با مضامین حماسی و اسطوره‌ای، سمت‌وسوی نقد و تحلیل را مشخص می‌کند. برای آشکار شدن لایه‌ی زیرین این نگاره‌ها و رسیدن به معنای پنهان آنها، باید به خوانشی متکی بر تخیل و اسطوره پرداخت. برای این امر، نگاره‌های انتخاب شده از منظر «بازتاب عناصر چهارگانه» مورد خوانش قرار خواهند گرفت.

۴-۳-۱- بازتاب عناصر چهارگانه در نگاره‌های خاوران‌نامه

۴-۳-۱-۱- آب

آب در متون ادبی، در میان عناصر چهارگانه، مهم‌ترین عنصر مرتبط با مفهوم زندگی و حاوی رمزهایی است که ارتباط عمیقی با تفسیرهای انتزاعی ذهن غریزی انسان از تولد و زندگی و مرگ و تولد دوباره دارد (قائمی، ۱۳۸۸، ۵۱). نقش آب در پاک کردن و تطهیر نیز، سبب افزایش پایگاه و جایگاه این عنصر شده است. به‌این‌ترتیب، آب مفاهیم متعددی ازجمله روشنایی و پاکی و روان بودن را در برمی‌گیرد (پورشهرام، ۱۳۸۸، ۱۰۸). غالباً نمودهای تصویری آب، به‌صورت دریا و رودخانه نشان داده می‌شود (حاج‌حسنی و محمودی، ۱۳۹۳، ۴۴).

۴-۳-۱-۲- خاک و زمین

رابطه دوسویه خاک با چرخه زایش و مرگ به آن رنگ قدسی می‌بخشد- چنانکه در روایات و اساطیر ایران، چین و یهود به

جدول ۱- بازتاب عنصر آب و خاک / زمین در خاوران‌نامه.

آب و زمین		
اژدها	رودخانه و دریا	آب حیات
از پا درآمدن اژدها به دست امیر (ع)	درآمدن خضر (ع) به یاری امیرمؤمنان (ع)	

مأخذ: (حاج‌حسنی و محمودی، ۱۳۹۳، ۴۵)

www.SID.ir

Archive of SID

آفرینش انسان از گل و خاک اشاره‌شده است. همچنین در اساطیر آشور، آفرینش انسان را از گل به دست پرومته بیان می‌دارد و در اساطیر بین‌النهرین روایت خلق انکیدو توسط مادر- یان (ارورو) از گل، بیان‌شده است. در روایات یونانی و رومی نیز، اسطوره پیدایش انسان از گل‌ولای خاطرنشان می‌شود. از سوی دیگر خاک به همان نسبت که نماد آفرینش و خلقت انسان به شمار می‌رود، همان‌گونه نیز نماد گور و مرگ او محسوب می‌شود (زمردی، ۱۳۸۲، ۱۴۱). درون‌مایه متداول زمین یعنی مامن و پناهگاه و مفاهیم حرکت و پویایی را القا می‌کند. ژرفای زمین، گویای حیات فعال، دلیرانه، مصرانه و هوشیارانه است (خطاط، ۱۳۸۲، ۴۴).

۴-۳-۱-۳- آتش

آتش، دارای دو جلوه در اسطوره‌های ایرانی است. از یک‌سو به‌عنوان یك عنصر اولیه همراه سه عنصر دیگر می‌آید و از سوی دیگر توسط انسان کشف و در اختیار او قرار می‌گیرد؛ یعنی آتشِ نخستین و طبیعی و آتشی که انسان آن را کشف کرد و فردوسی نیز آن را به این صورت بیان کرده است:

«یکی آتشی برشده تابناك میان آب و باد از بر تیره خاك»

(فردوسی، ۱۳۸۱، ۳).

ارتباط آتش و دوزخ نیز در متون ادبی خاطرنشان شده است (حاج‌حسنی و محمودی، ۱۳۹۳، ۴۸).

۴-۳-۱-۴- باد

از میان چهارعنصر، خاك و آب و آتش دیدنی هستند و تنها باد است که نادیدنی است؛ موجودی نادیدنی که از قدرتی فراوان برخوردار است و زندگی همه موجودات به حرکت او وابسته است. مردمان باستان به جهت نامرئی بودن و همه‌جایی بودن «باد»، آن را مظهر و جلوه‌ای از حقیقت می‌دانستند (حسینی، ۱۳۸۴، ۴۷).

۴-۴- لایه‌ی پنهان معنایی در نگاره‌های خاوران‌نامه

جدول ۲- بازتاب عنصر آتش در خاوران‌نامه.

آتش		
اژدها	نور و شعله آتشین	آب حیات
نبرد حضرت امیر (ع) و اژدها		نبرد حضرت امیر (ع) با موجودات افسانه‌ای

مأخذ: (حاج‌حسنی و محمودی، ۱۳۹۳، ۴۹)

جدول ۳- بازتاب عنصر باد در خاوران‌نامه.

باد		
نبرد حضرت امیر (ع) با صلصال	معجزه نمودن حضرت رسول (ص)	مالک در نبرد با پیل‌سوار

مأخذ: (حاج‌حسنی و محمودی، ۱۳۹۳، ۵۱)

www.SID.ir

Archive of SID

با تحلیل نگاره‌های نسخه‌ی *خاوران‌نامه* طبق الگوی آیکونولوژی، پس از سه‌گام توصیف، تحلیل و تفسیر نگاره‌ها، لایه‌های زیرین معنایی آشکار می‌گردد. این معانی، خود دال‌هایی هستند که به مدلول‌های دیگری ارجاع داشته و معنای استعاری و نمادین آنها، از خلال این ارتباط قابل‌شناسایی است. یافته‌های نهایی از این روند بررسی در (جدول ۴) طبقه‌بندی‌شده است.

جدول ۴- بررسی معنای پنهانی و نمادین بر مبنای حضور عناصر اربعه در نگاره‌ها.

عناصر اربعه	نمادهای تصویری در *خاوران‌نامه* (دلالت‌های صریح)	معنای پنهان (دلالت‌های ضمنی)
آب	- آب، دریا / رودخانه - وجود اژدها در اعماق آب - پیروزی قهرمان بر اژدها (غلبه بر شر) - آب حیات	- مرگ و تولد دوباره - غلبه بر شر در بسیاری از موارد مقدمه ورود سالک یا قهرمان به مرحله معنوی بالاتر است. - پیروزی بخش تکامل یافته خودآگاه انسان متشرف بر بخش‌های مبهم و تاریک ناخودآگاه وی. - خضر، بی‌مرگی / جاودانگی.
آتش	- اژدها با زبان آتشین - ذوالفقار - هاله دور سر	- اژدها استعاره سیاهی و پلیدی، درواقع تعبیری است از کشمکش انسان برای نیل به خودآگاهی - ذوالفقار کهن‌الگوی نبرد - هاله‌ی دور سر، تقدس و روحانیت
هوا / باد	- باد - خواب و رویا	- نوید پیروزی و بهروزی - رویا گشاینده معماها و وسیله‌ی عروج - مقهور ساختن امیال نفسانی و تشویش درونی - جاودانگی
زمین / خاک	- ارتباط عناصر اهریمنی با زیر زمین (اقامت اژدهایان در دره و شکاف کوه)	- اشارات مربوط به مرگ و تباهی - ناخودآگاه تاریک و مبهم

نتیجه

در این پژوهش، طی مرحله‌ی اول از روش آیکونولوژی، معنای ظاهری و ویژگی‌های سبکی نگاره‌های *خاوران‌نامه* مشخص شد. در مرحله‌ی دوم، ارتباط میان نگاره‌ها، متون، داستان‌ها و روایاتی مشخص گردید که معنای نگاره‌ها معطوف به آنها است. در این مرحله، معنای ثانویه‌ی نگاره‌ها از طریق آشکارشدن روابط بینامتنی مشخص گردید. در مرحله‌ی سوم، با توجه به مبنای تخیلی و اسطوره‌ای بودن نگاره‌ها، برای آشکارکردن معنای پنهان آنها، نگاره‌ها از منظر بازتاب عناصر چهارگانه موردبررسی قرار گرفت.

بررسی چند نگاره‌ی برگزیده‌شده از نسخه *خاوران‌نامه* در این پژوهش نشان داد که بسیاری از مضامینی که گفتمان هنری را در تاریخ ایران شکل داده‌اند، ریشه در ادبیات دارند و مضامین اسطوره‌ای حتی آنجا که کتابی با اهداف صرف مذهبی تألیف شده است؛ از طریق ادبیات به نگارگری واردشده است. این پژوهش نشان داد که مضامین و نحوه‌ی دید هنرمندان در سنت نگارگری ایران، نه به جهان واقعی بلکه به گفتمان ادبی/هنری مسلط ارجاع دارد که این گفتمان خود به‌وسیله حماسه از گفتمان اسطوره‌ای تغذیه می‌شود. ازاین‌رو لایه‌ی پنهان معنایی که در طی سه مرحله حاصل گردید، معطوف به عناصر چهارگانه و رمزگان اسطوره‌ای بود. بی‌شک این خوانش و معنای دریافت شده، یگانه معنای قطعی و تمام‌شده‌ی این نگاره‌ها نیست و از جنبه‌های بسیاری قابل‌بررسی هستند. این موضوع نشان از ظرفیت بالای تأویل‌پذیری این آثار داشته که نیازمند پژوهش‌های بیشتری از جنبه‌های گوناگون و با رویکردهای نوین نقد هنری است.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت

۱ برژی بچکا می‌نویسد: «هنگامی‌که تشخیص اصل یک داستان مشکل می‌نماید، اسامی، کمک زیادی می‌توانند بکنند. اگر اسامی فارسی ایرانی باشند، حاکی از آن است که اصل و منشأ آن هم ایرانی است» (آژند، ۱۳۸۰، ۳۰۹).

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۰)، تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز، گستره، تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۸۱)، مکتب نگارگری ترکمان (۸۲۳-۹۲۶ ه)، *هنرنامه*، شماره ۱۷، صص ۳۴-۴۷.

افشار، ایرج (۱۳۸۱)، نسخه برگردان *خاوران‌نامه*، *نامه بهارستان*، سال سوم، شماره دوم، دفتر ۶، صص ۵۳۹-۵۴۰.

الیاده، میرچا (۱۳۶۵)، مقدمه بر *فلسفه‌ای از تاریخ (اسطوره بازگشت جاودانه)*، (ترجمه بهمن سرکاراتی)، نیما، تبریز.

آیدانلو، سجاد (۱۳۸۳)، مرا این نامه را «خاوران نامه» نام... ، *نامه پارسی*، شماره ۳، صص۱۸۹-۲۰۳.

پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، نارستان، تهران.

پور شهرام، سوسن (۱۳۸۸)، پژوهشی بر عنصر آب درروش نقد ادبی گاستون باشلار (با نگرشی بر شعر کسایی مرزوی)، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، شماره ۱۰، صص۱۰۱-۱۱۶.

جیحون‌آبادی، نعمت‌الله (۱۳۶۱)، *حق الحقایق (شاهنامه حقیقت)*، نعمت‌الله طهوری، تهران.

حاج‌حسنی، اعظم و محمودی، فتانه (۱۳۹۳)، تطبیق عنصر خیال، در متن و نگاره‌های *خاوران‌نامه*، با رویکرد نقد تخیلی گاستون باشلار، *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*، شماره ۱۰، صص ۳۶-۶۲.

حسینی، مریم (۱۳۸۴)، رمزپردازی باد در آثار سنایی، *علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)*، شماره ۵۶ و ۵۷، صص۳۵-۴۹.

خزائلی، محمد (۱۳۵۵)، *اعلام قرآن*، امیرکبیر، تهران.

خزایی، محمد (۱۳۸۰)، نقش شیر، نمود امام علی (ع) در هنر اسلامی، *کتاب ماه هنر*، شماره ۳۱ و ۳۲، صص ۳۷-۳۹.

خطاط، نسرین (۱۳۸۲)، نیچه از نگاه باشلار، *پژوهش‌نامه علوم انسانی*، شماره ۳۹ و ۴۰، صص۳۹-۵۷.

خلیلی، مریم (۱۳۸۸)، تحلیل تابلوی سفیران اثر هولباین بر اساس نظریه پانوفسکی، دو *فصلنامه تخصصی هنرهای تجسمی* نقش‌مایه، سال دوم، شماره ۳، صص ۹۹- ۱۰۸.

خوسفی بیرجندی، ابن حسام (۱۳۸۱)، *خاوران‌نامه*، کاخ گلستان و سازمان چاپ و انتشارات، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

خوشحال دستجردی، طاهره (۱۳۸۰)، بازتاب حماسی انتظار در دیوان ابن حسام خوسفی، *ادبیات و علوم انسانی*، شماره ۱، صص۵۷-۷۳.

رضی‌زاده، رضیه (۱۳۸۴)، در شیوه و مکتب نگاره‌های خاوران نامه، *گلستان هنر*، شماره ۲، صص۵۸-۶۹.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۶۹)، *اژدها در اساطیر ایران*، توس، تهران.

روحانی، حمیدرضا و سخاوت، آزاده (۱۳۹۵)، معرفی و بررسی خمسه‌ای مصور از دوره ترکمانان متعلق به مزه هنرهای اسلامی کوالالامپور، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، دوره ۲۱، شماره ۳، صص ۵۳-۶۴.

رهنورد، زهرا (۱۳۸۶)، *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی*، نگارگری، سمت، تهران.

زمردی، حمیرا (۱۳۸۲)، *نگرش تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه* فردوسی، خمسه نظامی و منطق‌الطیر، زوار، تهران.

سارایی، ظاهر (۱۳۷۹)، *شاعرقله‌های مه‌آلود (تصحیح، ترجمه و اشعار غلامرضاخان ارکوازی)*، گویه، تهران.

سالک بیرجندی، محمدتقی (۱۳۷۳)، جایگاه ابن حسام در ادب فارسی (ابن حسام بزرگ‌ترین منقبت گوی خاندان پیامبر (ص))، *وقف میراث جاویدان*، شماره ۱، صص ۹۶-۱۰۳.

سرمدی، عباس (۱۳۷۹)، *دانشنامه هنرمندان ایران و اسلام از مانی تا معاصرین کمال‌الملک*، هیرمند، تهران.

سلطانی، اختر؛ سارایی، ظاهر و توحیدی فر، نرجس (۱۳۸۹)، تأثیر حماسه‌های دینی فارسی بر مناجات‌نامه کردی غلامرضاخان ارکوازی، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، شماره ۱، صص ۴۳-۶۳.

شاد قزوینی، پریسا و دادی، دانا (۱۳۹۰)، بررسی تطبیقی حرکت در نگاره‌هایی از نسخه خاوران نامه (۸۸۱ ه.ق) از مکتب شیراز با نسخه تهماسبی از مکتب تبریز، *مطالعات هنرهای تجسمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان*، شماره ۱، صص ۱-۲۲.

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴)، *عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان*، مطالعات هنر اسلامی، تهران.

شهری، جعفر (۱۳۶۸)، *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، اسماعیلیان، تهران.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۹)، *حماسه‌سرایی در ایران از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری*، امیرکبیر، تهران.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۳)، *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد چهارم، فردوس، تهران.

عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، *درآمدی بر آیکونولوژی*، سخن، تهران.

عمادزاده، عمادالدین حسین (۱۳۳۱)، *امیرالمؤمنین، زندگانی حضرت علی بن ابی‌طالب (ع)*، نشر محمد (ص)، تهران.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۱)، *شاهنامه فردوسی*، بر اساس نسخه مسکو، محمد (ص)، تهران.

قائمی، فرزاد (۱۳۸۸)، تحلیل نقش نمادین اسطوره آب و نمودهای آن در شاهنامه فردوسی بر اساس روش نقد اسطوره‌ای، *جستارهای ادبی*، شماره ۱۶۵، صص ۴۷-۶۸.

کلینی، محمد (۱۳۹۱)، *الکافی*، (ترجمه هاشم رسول محلاتی)، علمیه اسلامی، تهران.

کنبای، شیلا (۱۳۷۸)، *نقاشی ایرانی*، (ترجمه مهدی حسینی)، دانشگاه هنر، تهران.

کیکاووسی، نعمت‌الله (۱۳۸۰)، *خاوران‌نامه*، کتاب ماه هنر، شماره ۳۱ و ۳۲، صص ۹۸-۹۹.

گری، بازیل (۱۳۸۳)، *نقاشی ایرانی*، (ترجمه عربعلی شروه)، دنیای نو، تهران.

گودرزی (دیباج)، مرتضی (۱۳۸۴)، *تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر*، سمت، تهران.

مرادی، ح (۱۳۷۸)، تصحیح *خاوران‌نامه* ابن حسام خوسفی، (پایان‌نامه ارشد)، *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵)، *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی با همکاری سروش، تهران.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستانواره‌ها در ادبیات فارسی*، فرهنگ معاصر، تهران.

Ann Holly, Michael (1984), *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, New York.

Argan, Giulio Carlo & West, Rebecca (1975), Ideology and Iconology, *Critical Inquiry* (University of Chicago), 2 (2), 297-305.

Franz, Marie-Louise von (1963), *An introduction to the psychology of fairy tales: Lecture[s at the Jung Institut] Jan*, Jung Institut.

Ferretti, Silvia (1989), Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol, Art, and History (Richard Pierce, Trans, Indiana University Press), Indiana.

Hasenmueller, Christine (1978), Panofsky, Iconography, and Semiot-

www.SID.ir

Archive of SID

the Art of the Renaissance), Westview Press, Colorado.

Panofsky, Erwin (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Double day Anchor Books, New York.

Robinson, Basil William (1993), *Fifteenth-century Persian painting: problems and issues*, NYU Press, New York.

Walker, John A & Chaplin, Sarah (1997), *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester.

ics Source, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (36)3, 289-301.

Jung, C. G (2003), *Four archetypes: mother /rebirth /spirit /trickster*, Translator: R. F.C. Hull, Prinston University Press, New York.

Lavin, Irving (1990), *Iconography as a Humanistic Discipline ("Iconography at the Crossroads")*, Princeton: Princeton University Press, New Jersey.

Panofsky, Erwin (1972), *Study in Iconology* (Humanistic Themes in

www.SID.ir