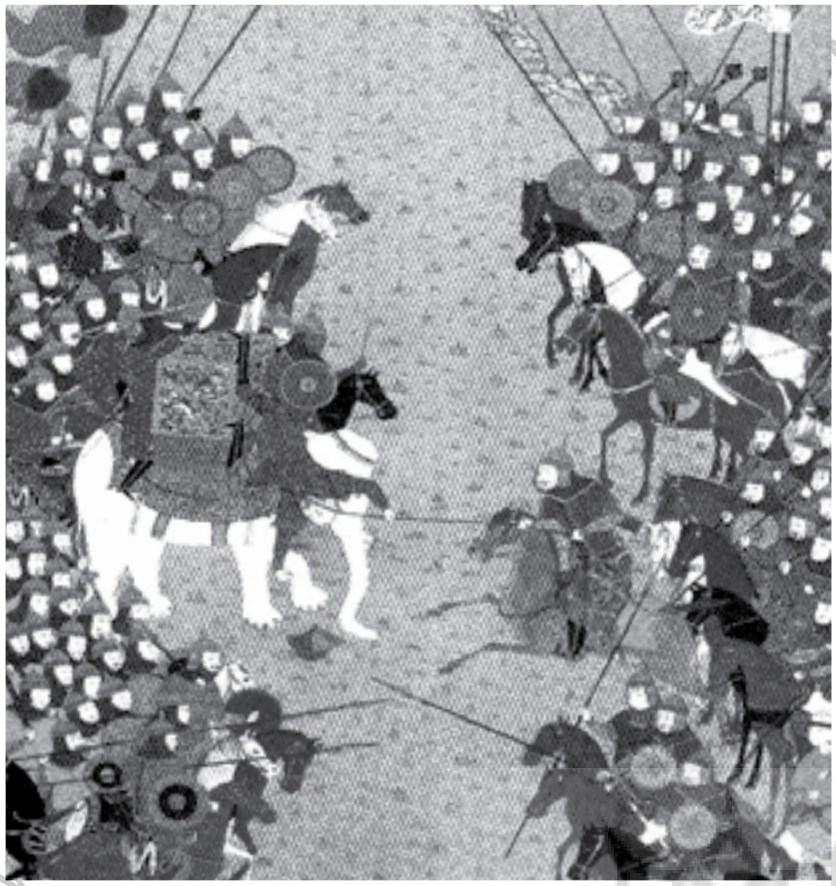


تصویرشمارهٔ ۱ :رستم خاقان چین را با کمند از فیل به زیر می کشد، شاهنامهٔ بایسنقری، ۸۳۳ هـ.ق (جاودان نامهٔ خرد، ۴۲:۱۳۸۹)

تصویرشمارهٔ ۲ :تخت جمشید، نقش برجسته از کاخ داریوش (پوپ، ۱۳۸۷ ،جلد۷و۸:۹۵)

تصویرشمارهٔ ۳: نقش رستم، پیروزی هرمز دوم بر دشمن، قرن چهارم بعد از میلاد(girshman & et al,1971: 75)

تصویرشمارهٔ ۴: کشته شدن سلطان بایرک به دست شاه اسماعیل، برگی ار عالم آرای شاه اسماعیل، منسوب به معین مصور، ۱۱۰۵ هـ.ق(شاهکارهای نگارگری ایران، ۳۷۱:۱۳۸۴)

بررسی انواع استحالهٔ آیکونوگرافیک در ۳ نگارهٔ منتخب شاهنامه بایسنقری

سید سعید حسینی

کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر آناهیتا مقبلی

استادیار، گروه علمی هنر، دانشگاه پیام نور، جمهوری اسلامی ایران

چکیده

در این مقاله[۱] شاهنامهٔ بایسنقری که به‌عنوان یکی از مهمترین آثار نگارگری ایرانی به‌حساب می‌آید برگزیده شده است تا با یکی از ابعاد مطالعات آیکونوگرافی[۲] یعنی استحاله ،[۳] مورد بررسی قرار گیرد. آیکونوگرافی یکی از روش‌های مطالعات هنری است که توسط پژوهشگر آلمانی یعنی اروین پانفسکی[۴] به اوج خود رسید. این روش آثار هنری را با توجه به ساحت‌های مختلف تمدنی از جمله فلسفه ، تاریخ ، مذهب ، علم ، سیاست و... که اثر در آن خلق شده بررسی می‌کند و با جنبه‌های متفاوتی آثار هنری را مورد بررسی قرار می‌دهد. اما مفهوم استحاله به‌عنوان یکی از جنبه‌های مطالعات آیکونوگرافیک ، به استمرار مضامین و نقشمایه‌ها اشاره دارد.

۱-این مقاله برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ دوم با عنوان «بررسی انواع استحالهٔ آیکونوگرافیک در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری» به راهنمایی خانم دکتر آناهیتا مقبلی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی می باشد.

2- Iconography

3- Transformation

4- Erwin Panofsky

این نوشتار با قراردادن تصاویری از ادوار مختلف ، نشان می‌دهد که هنرمند خالق نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری ، برای خلق مضامین مورد نظر خود به اقتباس عناصر فرمی و مضمونی براساس الگوهای گذشته و در حال حیات پرداخته است. این عناصر در گذر زمان علاوه‌بر استمرار ، دستخوش دگرگونی و تغییر نیز بوده‌اند و این جریان تا قرن حاضر نیز ادامه داشته است.

مقدمه

شاهنامهٔ بایسنقری که به‌عنوان میراث معنوی ایرانیان در یونسکو به ثبت رسیده است ، برای ایرانیان ارزش ویژه‌ای دارد و به نوعی شناسنامهٔ هنر ایران به‌حساب می‌آید و با این که پژوهش‌ها و مطالعات زیادی بر روی آن صورت گرفته است ، همچنان رازهای ناگفته‌ای دارد که عرصه را برای پژوهش دربارهٔ آن باز نگه می‌دارد و می‌توان با استفاده از روش‌ها و رویکردهای هنری مهم ، همچنان زوایای ناشناخته‌ای از آن را کشف کرد. یکی از روش‌های مطالعات هنری ، آیکونوگرافی است که در نیمه‌های قرن بیستم به مرحلهٔ تکامل رسید و بخش مهمی از کتاب‌های مربوط به نظریات و روش‌شناسی هنر را نیز به خود اختصاص داد. این روش دارای سطوح مختلف است و درهم‌تنیدگی و ارتباطش با سایر زمینه‌های تمدنی از جمله ادبیات ، فلسفه ، دین ، تاریخ و غیره از آن روشی پویا و چند بعدی ساخته است.

معرفی شاهنامهٔ بایسنقری

یکی از شاهکارهای هنر عهد تیموری شاهنامه‌ای است که به کتابخانهٔ سلطنتی گلستان تعلق دارد و از آنجا که به دستور بایسنقر نگاشته و مصور شده است به نام وی شهرت یافته است. نقاشی‌های این کتاب از نظر رنگ‌آمیزی و تناسبات اجزای گوناگون تصویر در نهایت استحکام و زیبایی رقم گردیده است. بررسی نقاشی‌های این نسخه که در سال ۸۳۳ هجری قمری تصویر شده و ۲۲ نگاره دارد ، به‌خوبی تداوم سنت‌های پیشین مینیاتور ایرانی را در هنرستان هرات روشن می‌سازد. گرچه نام نقاش این نگاره‌ها هنوز به‌طور قطعی شناخته نشده است ولی خوشنویسی که اشعار این شاهنامه را نوشته است ، میرزا جعفر مشهور به جعفر بایسنقری می‌باشد و همان خطاطی است که شاهزادهٔ تیموری او را از تبریز به هرات دعوت کرد. با توجه به این امر و اینکه در دوران تیموریان بیشتر هنرمندان نامدار ایرانی به وسیلهٔ آنان به سمرقند و هرات روانه می‌شدند و با ملاحظهٔ شیوهٔ نقاشی‌ها هیچ بعید نیست که نگارندهٔ نقاشی‌های این شاهنامه ، خود یکی از این جمله هنروران باشد(تجویدی، ۱۳۷۵ :۱۰۰و۱۰۱). پیکرهای بلند قامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار ، گل بوته‌های درشت و تک درختان سرسبز از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی‌های کاملاً متعادل نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری و دیگر نسخه‌های این زمان به‌شمار می‌آید. گاه شالودهٔ ترکیب‌بندی متشکل از عناصر افقی و مورب است. اجتناب از قرینه‌سازی محض به نگارگر امکان می‌دهد که صحنه‌های شکار و کارزار را پر جنبش و مجالس بزم و ضیافت را ساکن و آرام مجسم کند(پاکباز،۷۳:۱۳۸۸). رنگ‌آمیزی نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری معرف تکامل فوق‌العادهٔ این فن در این دوره می‌باشد(تجویدی،۱۰۲:۱۳۷۵). از نظر ترکیب‌بندی نیز نقاشی‌های شاهنامهٔ بایسنقری با آگاهی فراوان تنظیم شده است و حکایت از تکامل فن کمپوزسیون در نقاشی این دوران می‌نماید(همان،۱۰۴)

این نسخهٔ مهم یکی از درخشان‌ترین نمونه‌های کتاب‌آرایی ایران است که در وضع بسیار مطلوب و استثنایی باقی مانده است. تاکنون نسخه‌ای که به لحاظ مفهوم صریح داستان‌ها و مهارت و چیره‌دستی تزیینی در اجرا به آن پهلو بزند پیدا نشده است. نگاره‌ها با نهایت ریزه‌کاری‌ها انجام شده و ضمناً هر ترکیب‌بندی در واحد خود بسنده و درون‌گرایی تنیده شده است. منظره‌ها بسیار گویا و رسا هستند ، پیکره‌ها حرکت طبیعی را با حالت مشخصی تلفیق کرده است. مجالس متعدد درباری که در مکتب تبریز با تکرار کسالت بار و در شیراز با اندرونی قراردادی کار می‌شد ، دراینجا با تنوع‌های بی‌پایان اجرا شده است(پوپ، ۱۳۷۸ :۷۱و۷۲).

تصویرشمارهٔ۵: شکست مغول بزرگ محمدشاه از نادرشاه در جنگ کرنال، قرن نوزده میلادی، ۱۳ هجری
(Girshman & et al, 1971: 166)

تصویرشمارهٔ۶: نقاشی قهوه‌خانه، اثر حسن اسمعیل‌زاده، دوران‌معاصر(پاکباز،۵۸۷:۱۳۸۵)

تصویرشمارهٔ۷:مصیبت‌کربلا،بخشی‌ازاثر،اثرمحمدمدبر، نیمهٔ‌نخست‌سدهٔ‌بیستم،۱۴ هجری(پاکباز،۵۲۶:۱۳۸۵)

آیکونوگرافی

آیکونوگرافی از حیث لغوی به معنای شرح و وصف تصویر است. «icon» متخذ از «eikon» یونانی به معنای تصویر یا تمثال و پسوند و «graphy» متخذ از «graphein»

یونانی به معنای توصیف‌کردن ، نگاشتن یا حک‌کردن است(نصری،۱۳۸۸:۲۵). آیکونوگرافی یکی از روش‌های مطالعات هنری است که در قرن بیستم مورد توجه قرار گرفته و افراد زیادی به این حوزهٔ پژوهش روی آورده‌اند. پژوهشگرانی چون اروین پانفسکی و ابی واربورگ[۵] در تکامل آن نقش داشتند. در این روش محقق می‌تواند با کمک پشتوانهٔ تاریخی آثار هنری به کشف معانی آن بپردازد. توجه به فرهنگ و تاریخ در موفقیت آن نقش داشته و همچنین موجب اقبال به این رویکرد شده است.

در این رویکرد ابعاد مختلف آثار هنری و به‌خصوص مطالعهٔ موضوعات و مضامین آثار هنری مورد توجه است. در مفهوم مدرن نیز آیکونوگرافی جمع‌آوری ، طبقه‌بندی و تحلیل داده‌هایی را شامل می‌شود که از مضامین و موضوعات آثار هنری استنتاج می‌شود. مطالعات آیکونوگرافی از قرن شانزدهم مقدمات خود را پی ریخت و در قرن بیستم با پژوهشگرانی چون پانفسکی ، هوجورف[۶] و واربورگ به اوج خود رسید و روش سه سطحی پانفسکی نیز نتیجهٔ این تکامل بود که شامل سه سطح توصیف پیش آیکونوگرافیک ، تحلیل آیکونوگرافیک و تفسیر آیکونوگرافیک(آیکونولوژی)[۷]است.

پانفسکی روش خود را در مورد هنر رنسانس به‌کار گرفت ، ولی این روش کاربرد موثر خود را در هنر ادوار مختلف نشان داد. مطالعات او و افرادی چون فریتز ساکسل ،[۸] رودولف ویتکوور ،[۹] ارنست گامبریش ،[۱۰] یان بیالوستوکی[۱۱] و محققان دیگر ، آن را یک روش کارآمد و تأثیرگذار در تاریخ هنر کرد ، که با سایر رشته‌های علوم انسانی قابل مقایسه است. امروزه نیز این روش ، به‌عنوان روشی موثر برای شناخت معنای آثار هنری به کار خود ادامه می‌دهد. دو جنبهٔ مهم و خاص مطالعات آیکونوگرافی عبارتند از: تحلیل نقشمایه‌ها و مضامین[۱۲] و دیگری تحلیل معنای نمادین.[۱۳] در این مقاله از مفهوم استحاله به‌عنوان مهمترین مفهوم برای تحلیل نقشمایه‌ها و مضامین استفاده می‌شود(turner & et al, 1998: 89-91).

تصویر شمارهٔ۸: سوگواری فرامرز بر رستم و زواره، شاهنامهٔ بایسنقری، ۸۳۳هـ.ق(جاودان‌نامه خرد،۱۳۸۹:۶۰)

تصویرشمارهٔ۹: حمل تابوت رستم و زواره، شاهنامهٔ دموت، قرن۸هـ.ق(گرابر، ۱۳۹۰:۱۴۰)

استحاله

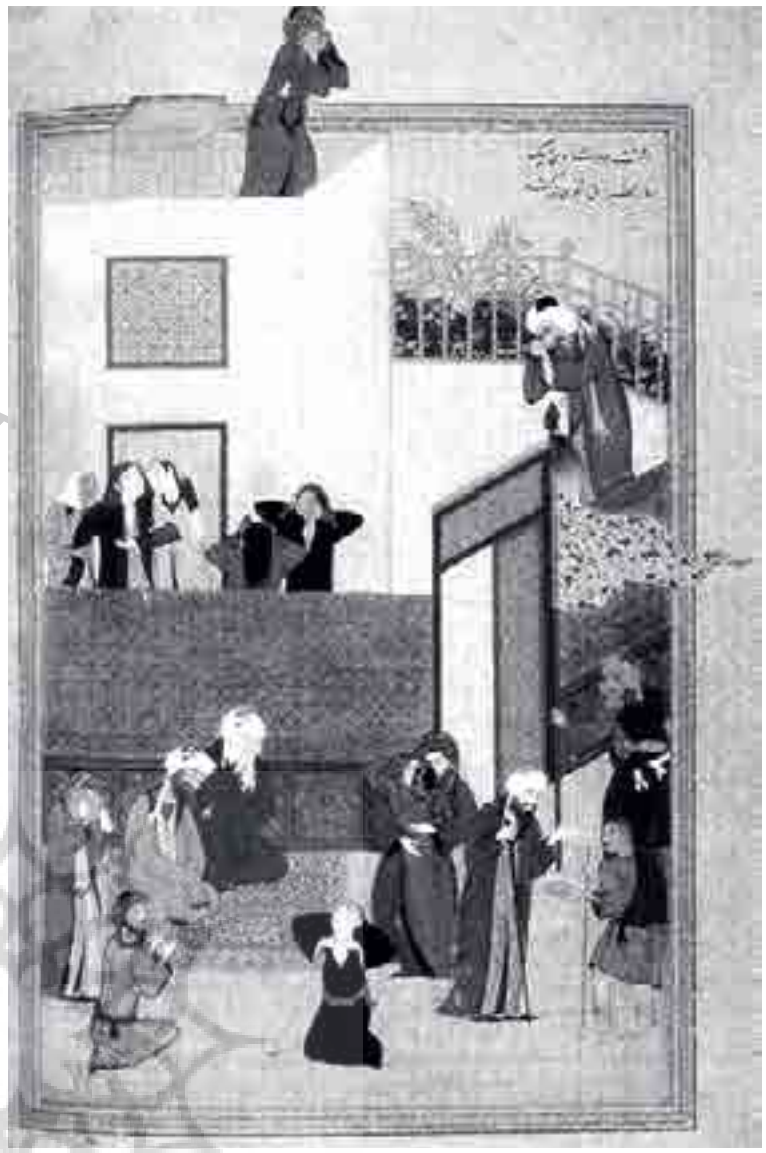
بین فرم‌هایی که در بردارندهٔ مضامین و گونه‌های موجود هستند و آن‌هایی که برای یک مضمون تازه انتخاب می‌شوند باید تمایز قائل شد. تصویرکردن مضامین و گونه‌های موجود می‌تواند در معرض دگرگونی از حالتی کلی یا جزیی باشد. مثالی برای استحالهٔ کلی ،[۱۴] دگرگونی در بازنمایی تصاویر مربوط به اتفاقات زندگی حضرت مسیح بعد از تصلیب(مرد زار)[۱۵] و حتی دگرگونی در ماجراهای مصایب مسیح[۱۶] است که حاصل گسترش این تصویرگری‌ها از حالت شمایلی[۱۷] به حالت روایی[۱۸] بوده است ؛ اتفاقی که در اواخر قرون وسطی شکل گرفت.

استحالهٔ جزیی[۱۹] را می‌توان با توجه به آنچه پانفسکی شکل کاذب[۲۰] نامیده است معرفی کرد:

تصویرشمارهٔ۱۱ : فریدون بر ایرج سوگواری می‌کند، مکتب تبریز، حدود ۷۴۰ هـ.ق(پوپ،۱۳۸۷ ،جلد۹ و ۱۰: ۸۳۶)

تصویرشمارهٔ۱۲ :عصرعاشورا،محمودفرشچیان،۱۳۵۵ شمسی

5- Aby Warburg
6- G.j Hoogewerfg
7- Iconology
8- Friz Saxl
9- Rudolf Wittkower
10- Ernst Gombrich
11- Jan Bialostocki
12 -Analysis of motifs & themes
13- Analysis of symbolic meaning
14- General Transformation
15 -The Man of Sorrow
16- The Passion
17- iconic
18 -narrative
19 - Specific transformation
20 - Pseudomorphosis



تصویرشمارهٔ ۱۰ :ماتم‌شوی لیلی، منسوب به شیخ‌زاده، خمسهٔ نظامی، هرات، ۹۰۰ هـ‌ق، لندن، کتابخانهٔ ملی بریتانیا(پاکباز،۱۳۸۸:۸۵)

بدین ترتیب که مظاهر کلاسیک در آثار دوران قرون وسطی بیان غیرکلاسیک یافتند و هنگامی که فرم‌های کلاسیک در خلال قرون وسطی بازیابی می‌شدند ، جنبه‌های قرون وسطایی خود را نیز حفظ کردند.

اصطلاح قاعده همانندی[۲۱] به طراحی مضامین جدید اشاره دارد ، و براساس آن هنرمند چه آگاهانه و چه ناآگاهانه در ارتباط با فرم یا محتوا ، به جستجوی همانندی در مضامین قدیمی‌تر می‌پردازد.

در سال ۱۹۶۶ یان بیالوستوکی اصطلاح گرانش آیکونوگرافیک[۲۲] را مطرح کرد. این اصطلاح عبارت است از انتقال و جابه‌جایی فرمول‌های آیکونوگرافیک تصویری از یک مضمون به مضمونی دیگر به شکلی که در بازنمایی جدید فرمول‌های سنتی آیکونوگرافیک مورد اقتباس قرار می‌گیرد. در این حالت شباهت‌ها نه فقط آرایش عناصر بصری ، بلکه کارکرد و احساسات ذاتی را نیز شامل می‌شود. سنگینی آیکونوگرافیک به‌خصوص در آنچه بیالوستوکی مضامین فراگیر[۲۳] نامید متداول است(این اصطلاح از بسیاری جهات هم‌ارز اصطلاح گروه‌های آیکونولوژیکی[۲۴] است که هانری ون د وال[۲۵] آن را مطرح کرد). این مضامین دارای پتانسیل روانشناسانه و ایدئولوژیک هستند و عمومی‌تر از آنند که توسط یک موضوع خاص ارائه شود ؛ پیروزی خیر

تصویرشمارهٔ ۱۳ :مجنون بر سر گور لیلی، جنگ فارسی، مکتب شیراز، ۸۱۳ هـ‌ق(پوپ، ۱۳۸۷ ،جلد۹ و ۱۰ :۸۵۶)

تصویرشمارهٔ ۱۴ :شاهنامهٔ عباس اول، کیخسرو تاج را به لهراسب می‌بخشد، قرن ۱۱ هجری قمری(گری، ۱۳۸۴:۲۲۹)

بر شر ، قهرمان(یا در بیان مسیحی شهید) ، فرمانروا ، قربانی ، غم و اندوه ، الهام الهی و سوگواری در مرگ عزیزان از مهمترین این مضامین هستند(turner & et al, 1998: 91&92).

در ذیل به تحلیل سه اثر منتخب از نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری براساس مفهوم استحالهٔ آیکونوگرافیک پرداخته و نشان داده خواهد شد که چگونه سنت‌های تصویری در ادوار مختلف به حیات خود ادامه می‌دهند. علاوه‌بر این مضامینی که به‌طور دائم دست‌مایهٔ بازنمایی بوده‌اند خود را آشکار می‌کنند. بدین منظور تصاویری که به نوعی الگوهای اولیهٔ اثر

21-Analogy principle

22- Iconographic gravity

23- Encompassing themes

24- Iconological groups

25- Henry van de Waal

مورد مطالعه یعنی شاهنامهٔ بایسنقری بوده‌اند و همچنین تصاویری که بعد از این اثر خلق شده‌اند ، برای نشان دادن این جریان انتخاب شده‌اند تا به درک بهتر این فرآیند در گذر زمان کمک کنند.

۱- رستم خاقان چین را با کمند از فیل به زیر می‌کشد:

داستان این نگاره بدین قرار است:

پس از مرگ سیاوش ، رستم به نبرد با تورانیان رو نهاد. او برای گرفتن کین سیاوش در جستجوی افراسیاب برخاست. خاقان چین با سپاهش به یاری تورانیان آمد تا با سپاه ایران بجنگد ولی در نبردی که درگرفت ، سه تن از سرداران خود یعنی اشکبوس و کاموس و چنگش را از دست داد. رستم از خاقان چین خواست تا کشندگان سیاوش را تسلیم کند ، اما او نپذیرفت و در نتیجه بار دیگر نبرد در گرفت و رستم سپاه چین را درهم شکست. رستم به نبرد ادامه داد به قرارگاه خاقان چین تاخت تا پیل و تخت و تاج خاقان را بستاند. او بسیاری از یاران خاقان را کشت و اسیر ساخت و به خود خاقان که بر پیلی سپید سوار بود ، دست یافت و او را با کمند به بند آورد(رستگار فسایی، ۱۳۶۹: ۴۲۸-۴۳۳) (تصویرشمارهٔ۱).

تصویرشمارهٔ۱۵ : گلنار، اردشیر را می‌بیند و به او دل می‌بازد، شاهنامهٔ بایسنقری، ۸۳۳هـق
(جاودان‌نامه‌خرد، ۱۳۸۹: ۶۲)

اصل نبرد نیروهای اهورایی که در پادشاه جلوه‌گر می‌شود با نیروهای اهریمنی ، که صرفاً به صورت نمادین در نگاره‌های باستانی ایران مشاهده می‌شود(تصویرشمارهٔ۲)، اکنون به روایات پیچیده‌ای از جنگ دو کشور ایران و توران و روایت‌های بسیار مفصل و دنباله‌دار و پیچیده‌ای که با داستان‌های طولانی از قهرمانان و ضدقهرمانان در شاهنامه و سپس در آثار نگارگری ایران متجلی و تبدیل شده است. بدین ترتیب می‌توان این امر را به‌عنوان استحالهٔ کلی دراین نگاره مشاهده نمود.

استحالهٔ جزیی نیز در چهره‌ها و پوشاک مغولی و نحوهٔ بازنمایی عناصر با توجه به ویژگی‌های زمان خلق اثر قابل مشاهده است.

در این اثر همانندی‌ها را می‌توان هم در فرم و هم محتوا بررسی کرد. بدین شکل که هنرمند از الگوی بصری پیشین چه آگاهانه و چه ناآگاهانه بهره برده است. یعنی رستم همانطور در برابر رقیب خود چیره است ، که در نمونهٔ باستانی مشاهده می‌شود. قاعده همانندی از لحاظ اقتباس فرمول‌های بصری در این نگاره قابل اشاره است(تصویرشمارهٔ۳)، استمرار این سنت‌های آیکونوگرافیک در آثار متأخر نیز قابل رؤیت است(تصاویرشمارهٔ۴الی۷). ضمن اینکه در این اثر مفاهیمی بازتاب داده شده است که ریشه در اعتقادات و ایدئولوژی یک قوم و یک کشور دارد ، یعنی غلبهٔ خیر بر شر و قهرمانی. بدین ترتیب می‌توان به قاعدهٔ گرانش آیکونوگرافیک ، از لحاظ تصویرکردن موضوع فراگیر پیروزی خیر در برابر شر و قهرمانی ، نیز اشاره کرد(تصاویرشمارهٔ۲و۳). ادامهٔ این جریان را پس از شاهنامهٔ بایسنقری نیز می‌توان پی گرفت(تصاویرشمارهٔ۴و۵و۶و۷).

تصویرشمارهٔ۱۶ : همای و همایون، دیوان خواجوی کرمانی، مکتب جلایری، بغداد، ۷۹۸هـق (پاکباز، ۱۳۸۸: ۶۷)

تصویرشمارهٔ۱۷ : قصص‌الانبیاء، بازگشت پیامبر نزد خدیجه، کتابخانهٔ چستربیتی دوبلین (عکاشه، ۱۳۸۰: ۷۶)

۲- سوگواری فرامرز بر رستم و زواره

داستان این نگاره به شرح زیر است:

پس از این که رستم در چاه شغاد برادر خویش افتاد ، رخش و زواره برادر رستم و دیگر یاران وی نیز در چاه‌های دیگر فرو افتاده و مردند و تنها یک سوار توانست بگریزد و خبر کشته‌شدن رستم و یارانش را به زال برساند. زال ، فرامرز پسر رستم را به کابلستان فرستاد تا شاه کابل را بکشد و کشتگان را به زابلستان بازآورد. فرامرز به کابل رفت و تن بی‌جان رستم را بر خاک و خون یافت و درودگران را بر ساختن تابوت گماشت و رستم را در تابوتی قیراندود و مشک‌آلود نهادند و با زواره و دلاوران و رخش به زابلستان آوردند. در طول راه همه‌جا زنان و مردان گریان بر سر راه ایستاده بودند و گل و مشک بر پای رستم می‌ریختند و مردم سیستان یک سال در سوگ رستم بودند و پس از آن هرگز وی را از یاد نبردند(رستگار فسایی، ۱۳۶۹: ۴۴۷-۴۴۹) (تصویرشمارهٔ۸).

این نگاره در بردارندهٔ مفهوم سوگواری در مرگ عزیزان است. این مفهوم را می‌توان یکی از

تصویرشمارۀ۱۸ : یوسف و زلیخا از یوسف و زلیخای جامی، مکتب صفوی، قرن ۱۱ هـ.ق (برکات و آخ، ۲۰۰۸: ۱۶۶)

مضامین فراگیر نقاشی ایرانی دانست که در بسیاری از ادوار در نقاشی ایران وجود داشته است. مفهومی که مربوط به ویژگی‌های روانشناسانه و ایدئولوژیک است و در بطن روح و ذات یک قوم وجود دارد و طبیعی است که همیشه موضوعی برای بازنمایی بوده است. اگر چه این نگاره ، موضوع جزئی سوگواری فرامرز بر رستم و زواره را تصویر کرده است ، ولی با مراجعه به گنجینه و حافظۀ نقاشی ایرانی می‌توانیم این مضمون را یک مضمون دائمی و در استمرار ، و موجود در زمان‌های مختلف بدانیم ؛ این جاست که ما از مفهوم گرانش آیکونوگرافیک که یکی از انواع استحاله است بهره می بریم(تصاویرشمارۀ۹الی ۱۳).

تا اینجا ما به شباهت‌ها توجه کردیم اما بحث در مورد تفاوت‌ها نیز مسائل جالبی را پیش‌رو قرار می‌دهد. جذابیت‌های آیکونوگرافیک در این‌جاست که مقایسۀ آثار با مضمون مشترک در ادوار مختلف ، پرسش‌های آیکونوگرافیک را پیش روی ما قرار می‌دهد. فقط در مقایسه با شاهنامۀ دموت(تصویرشمارۀ۹)، به سادگی می‌توان تفاوت را در عناصر بیانی تصاویر مشاهده کرد. نگاره‌های شاهنامۀ دموت گرچه برای ما باورپذیرترند ،ولی گویا برای شخصیت‌های روایت ،مرگ پهلوان یا قهرمان داستان باور نکردنی به‌حساب می‌آید. در مقایسه با آثار متأخر شاهنامۀ بایسنقری این مقایسه را می‌توان دنبال نمود(تصویرشمارۀ ۱۰). همان‌طور که مشاهده می‌شود در کارهای بعدی و در اثر معاصر که بر اساس ویژگی‌های جهان‌بینی دنیای شیعی تصویر شده است(تصویرشمارۀ۱۲)عرصه برای پرسش‌های بیشتر فراهم است ،به‌گونه‌ای که عناصر فرانمودی به خوبی القاکنندۀ مفهوم سوگواری هستند. برای یک بینندۀ ناآشنا با عنوان و متن اثر بایسنقری ، درک آن به‌عنوان اثری برای بازنمایی مفهوم سوگواری امری است دشوار. و او با یک فضای عبادی و نیایشی در یک محیط مذهبی مواجه می‌شود تا با فضایی سوگوارانه. جالب این جاست که هیچ یک از افرادی که در تصویر حضور دارند گویی اصلاًقادر نیستند که گریه کنند و یا شاید محیط تشریفاتی و خشک دربار اجازۀ چنین کاری ، در مقایسه با شاهنامۀ دموت که همۀ عناصر موجود در آن مرتبط با زندگی واقعی و روزمرۀ مردم تصویر شده است به آن‌ها نمی‌داده است. به هر حال مسائل اجتماعی و یا مسائل مربوط به مذهب و یا چگونگی جذب و تحلیل خاندان تیموری در فرهنگ ایرانی می‌تواند ، در نحوۀ بازنمایی‌ها مؤثر بوده باشد. پرسش‌های آیکونوگرافیک را هم چنان می‌توان دنبال کرد. مثلاًدر هر دوران چه بینشی نسبت به مرگ وجود داشته است و گرایش‌های دینی و مذهبی چه تأثیری بر این مسأله داشته است. می‌توان پرسید مرگ یک قهرمان از دید مردم و از دید دربار و شخص فرمانروا یا شاهزاده به‌عنوان حامی چگونه است ، و در هر مورد هنرمند موظف است قهرمان داستان را چگونه نشان دهد.

استحالۀ جزیی را نیز می‌توان با در نظرگرفتن نقشمایه‌هایی که در بازنمایی اثر به‌کار رفته است ، به جذابیت و سادگی هر چه بیشتر مشاهده نمود. اثر در حالتی تصویر شده که نحوۀ بیان آن توأم بوده است با حفظ جنبه‌هایی که در آن زمان خلق شده است. این نقشمایه‌ها را به‌وضوح می‌توان در نحوۀ بازنمایی فرامرز که حالتی نیایش‌گونه و عبادی که مخصوصاً شبیه به مناجات و دعاکردن است دید. علاوه بر این فضایی که مشاهده می‌شود به فضای معماری وابسته است و جذاب‌تر و جالب‌ترین نکته که به صراحت هرچه تمام و به زیباترین شکل ممکن با مفهوم استحالۀ جزیی قابل بیان است ، استفاده از کتیبه‌هایی است که به خطوط اسلامی نوشته شده‌اند و در بردارندۀ آیات قرآن است. همان‌طور که مشاهده شد باز هم می‌توان به اثر دموت رجوع کرد و پرسش‌های آیکونوگرافیک را این بار با دقت و موشکافی بیشتری نظاره کرد. قطعاً حالت‌های بیانی و فرانمودی می‌تواند پرسش‌های زیادی ایجاد کند.

قاعدۀ همانندی را نیز می‌توان در این اثر بررسی کرد. همان‌گونه که مشاهده می‌شود هنرمند برای خلق مضمون خود به آثار پیشین توجه داشته است و می‌توان همانندی‌ها را در استفاده از نقشمایه‌ها مشاهده کرد(تصویرشمارۀ۱۳). علاوه بر این اثر مورد نظر خود برای آثار بعدی به‌عنوان الگو قرار گرفته است ، اما همان‌طور که گفته شد ، هرگز الگوی خوبی برای به تصویر کشیدن مفهوم سوگواری نبوده است(تصویرشمارۀ۱۴).

۳- گلنار، اردشیر را می‌بیند و به او دل می‌بازد

داستان این نگاره چنین است:

اردشیر از پیوند دختر بابک و ساسان پای به جهان نهاد. اردوان نامه‌ای به بابک نیای اردشیر نوشت و از وی خواست تا اردشیر را

به درگاه وی گسیل دارد و بابک نیز اردشیر را ساز و برگی شایسته داد و به نزد شاه ایران روانه ساخت. اردوان اردشیر را گرامی داشت و جایگاهی نیکو داد و نزدیک تخت خود بنشاند و او را پسر وار در کنار خود می پروراند. اردشیر روزها و شب‌ها را به شادی می گذراند ، تا آن که گلنار ، کنیز و رازدار اردوان از بام کاخ او را دید و بدو دل بست و به نزد وی شتافت و چون در همین هنگام بابک در گذشت ، اردوان فرمانروایی پارس را به فرزند بزرگ خود داد و این امر اردشیر را افسرده ساخت ، تا آنکه اخترشناسان به اردوان گفتند که به زودی رویدادی مهم رخ خواهد داد: کهتری سپهبد نژاد از درگاه او خواهد گریخت و به پادشاهی خواهد رسید ؛ و گلنار این گفتهٔ اخترشناسان را با اردشیر در میان نهاد و اردشیر دل بر گریز نهاد و گلنار نیز با او همداستان گشت و پس از آنکه شبانه گوهرهایی فراوان از گنج اردوان برگرفت ، به نزد اردشیر آمد. اردشیر که نگهبانان را مست کرده بود ، دو اسب سیاه و سپید اردوان برداشت و با او رو به سوی پارس نهاد(رستگارفسایی، ۱۳۶۹: ۳۸الی ۴۰)(تصویرشمارهٔ۱۵).

بسیاری اوقات هنرمند برای خلق اثر خود با یک مضمون جدید به جستجو در هنر قدیم می‌پردازد و با اتخاذ الگوهای موجود در نمونه‌های قدیمی به تصویرگری می پردازد. این موضوع امری شایع در هنر محسوب می‌شود که نمونه‌های آن را در هنر ایران نیز فراوان می‌توان یافت که ما از این موضوع به‌عنوان اصل همانندی یاد کردیم. به جذابیت و سهولت تمام می‌توان نظاره کرد که نگارگر برای خلق اثر خود به آثار قبلی توجه داشته است و برای بازنمایی مضمون مورد نظر یعنی عشق گلنار و اردشیر به اقتباس از قواعد سنتی آیکونوگرافیک پرداخته است (تصویرشمارهٔ۱۶). می‌توان مشاهده کرد که استمرار این نقشمایه‌ها متوقف نشده و در ادوار بعد نیز به حیات خود ادامه داده است(تصویرشمارهٔ۱۷).

در توضیح گرانش آیکونوگرافیک نیز گفته شد که این مفهوم عبارت است از آن که مضمون ، فراگیرتر و وابسته به ویژگی‌های روانشناسانه و ایدئولوژیک است. بدین ترتیب گرچه ما با مضمون جزیی و خاص عشق گلنار و اردشیر مواجهیم ، ولی به‌طورکلی مضمون عام‌تر و وسیع‌تری مدنظر است که بخش بزرگی از آثار ادبی و بصری یک تمدن را در برمی گیرد. می توان فرآیند این استحاله و استمرار انتقال مضامین را به زیبایی هر چه تمام‌تر مشاهده کرد(تصاویرشمارهٔ۱۶الی۱۹). به‌علاوه جز شباهت میان عناصر تصویری ، ما با کارکرد مشابه نیز مواجهیم و همین‌طور ، اثر احساسات و عواطف روحی و معنوی را نیز انتقال می‌دهد که همانا درونمایهٔ کلی عشق است و یا مضمون بزرگ عشق. بدین ترتیب ما با ظرافت تمام این نوع از استحاله یعنی گرانش آیکونوگرافیک را مشاهده می‌کنیم. علاوه‌بر این به خوبی می‌توان مسیر استوار و دائمی این فرآیند را با توجه به آثار بعدی که با مضمون عمده‌ومشابه ، یعنی عشق ، ولی با موضوع متفاوت تصویر شده‌اند ، پیگیری نمود(تصاویرشمارهٔ۱۷الی۱۹). اما پرداختن به این آثار در همین نقطه ختم نمی‌شود و قطعاً مقایسهٔ آثار پرسش‌های آیکونوگرافیک فراوانی پیش‌رو قرار می‌دهد. برای مثال همان‌طور که می دانیم بخش عمده‌ای از ادبیات ایران را ادبیات مضامین عاشقانه تشکیل می‌دهد. گرچه ما با مضمون مشابهی در ظاهر مواجهیم ، ولیکن همان‌طور که می دانیم تعابیر و تفاسیر بسیار متفاوتی از هر یک از آثار ادبی با مضمون مشترک بزرگ وجود دارد. بسیاری از اشعار ، برای مثال اشعار نظامی ، حامل تفاسیر عرفانی است ، اگر چه بستر مضمونی همهٔ اشعار عشق است ، مثلاً فرهاد و شیرین ، خسرو و فرهاد ، جمشید و خورشید ، لیلی و مجنون ، و حتی یوسف و زلیخا و نمونه‌های دیگر ، ولی می‌توان آن‌ها را در مجموعه‌های دیگری از مضامین بررسی کرد و یا حتی ممکن است مضمون متفاوتی از آن‌ها قابل برداشت باشد. همان‌طور که مشاهده می‌شود ، گرچه ما با شباهت‌هایی در ظاهر مواجهیم ولی همیشه امکان دسته‌بندی مضمون‌ها به زیر مجموعه‌ها و زیر مضمون‌ها وجود دارد و این بررسی‌ها و نتیجه‌گیری‌ها در مورد آن نیازمند دستیابی به منابع فراوان و کسب اطلاعات از سایر مسائل پدیداری هر عصر است. برای مثال در ادواری از تاریخ ایران شاهد شکل گیری جریان‌های تصوف و گرایش‌های عرفانی و نمونه‌های مشابه هستیم که خودِ مسألهٔ شکل گیری آن‌ها نیز با توجه به شرایط اجتماعی تحلیل می‌شود. می‌توان پرسش‌هایی از این قبیل مطرح کرد که چه نوع عشقی ، عشق با چه فلسفه‌ای و با چه جهان‌بینی‌ای. بی‌شک نمود و تأثیر این فعل و انفعالات اجتماعی در آثار هنری قابل مشاهده و ردیابی است و برای یک تحلیل جامع آیکونوگرافیک باید از کلیهٔ اطلاعات مربوط با زمان خلق اثر استفاده کرد تا بتوان تحلیلی تمام عیار از آثار هنری ارائه کرد. چنین مقایسه‌ها و بررسی‌هایی در مضامین مشترک در ادوار مختلف می‌تواند به فهم بیشتر آثار هنری کمک رساند.

در نگارهٔ گلنار و اردشیر می‌توان استحالهٔ جزیی را نیز به خوبی مشاهده کرد. مضمونی که در این‌جا با آن مواجهیم برگرفته از شاهنامهٔ فردوسی و خود شاهنامه نیز برگرفته از داستان‌های کهن ایرانی از دوران قبل از اسلام است. اما هنرمند در این‌جا قواعد مربوط به دورهٔ خود را حفظ می‌کند و به تصویرگری موضوع می‌پردازد. به‌کاربردن عناصر معماری و ویژگی‌های آن از جمله کتیبهٔ بالای تصویر که از آن برای تمجید مقام بایسنقر استفاده شده است ، و ویژگی ثابت دیگری که در نگارگری دوران میانهٔ ایرانی وجود دارد یعنی بازنمایی شخصیت‌ها با چهره‌های مغولی از این قواعد است.

نتیجه‌گیری

مطالعه دربارهٔ نقاشی ایرانی نیازمند دیدگاهی نو است تا بتوان نگاهی نو به آن انداخت و زوایای پنهان زیبایی آن را بازیافت. در این راستا آزمودن رویکردهایی که تاکنون کمتر مورد توجه بوده‌اند می‌تواند دریچه‌های جدیدی به روی علاقه‌مندان بگشاید. در بحثی که از نظر گذشت رویکرد آیکونوگرافی که آثار هنری را در ابعاد مختلف آن مطالعه می کند مدنظر قرار گرفت. از بین ابعاد مختلف رویکرد فوق ، یکی از ابعاد آن یعنی استحاله در این مقاله استفاده شد. در نتیجه در گام اول به‌خوبی می توان استمرار و جریان انواع مضامین و فرم‌ها را مشاهده کرد. کنار هم قراردادن تصاویر و مقایسهٔ آثار ، دریچه‌های جدیدی می گشاید که رمزآمیزی هنر ایرانی را به تصویر می کشد. بدین ترتیب الگوهای اولیه که طی قرن‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند و به حیات خود ادامه داده‌اند ، شناخته شدند. الگوهایی از دوران کهن هنر ایران که هیچ‌گاه به‌طورکلی از بین نرفته‌اند. علاوه‌بر این می توان سنت‌ها را پی گرفت و مشاهده کرد که

تصویرشمارهٔ۱۹ :جمشیدوخورشید، مثنوی جمشیدوخورشید، ۹۵۴ هق(شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴:۱۲۳)

چه زمانی هنرمندان از الگوهای قدیمی بهره بردند و آن را مطابق ذوق خود دگرگون کرده‌اند. می‌توان در کنار جریان و استمرار سنت‌های تصویری ، گسست‌ها را نیز ردیابی کرد و مشاهده کرد که چگونه از دل الگوهای کهن و سنت‌های تصویری ، آثاری با ویژگی‌های خاص به‌وجود آمدند و یا این که ابتکارات از چه زمانی وارد آن شده است. می‌توان الگوها را دسته‌بندی کرد و می‌توان برای برخی از مضامین الگوهای مشابهی یافت و در نتیجه مشاهده کرد که به‌طورکلی نقاشی ایرانی از الگوهای خاصی پیروی می‌کند. تعدد و استمرار الگوهای تکرارشونده نشان داد که هنرمند خودآگاهانه و یا ناخودآگاهانه به گذشته تصویری‌اش متصل است. او نمی‌توانسته چرایی خلق شیوهٔ جدیدی از بازنمایی مضمون را هنگامی که شیوه‌های کهن به بهترین شکل ادای مقصود می‌کنند ، درک کند. آرمان هنرمندان جامعه سنتی این بود که الگوهای ارجمند قدیمی را برای بازنمایی داستان-برای حامی خود-به‌کار بندند. علی‌رغم نگرش نقش حامی هنری در تعیین سرنوشت شکل‌گیری آثار هنری ، همچنان واضح است که دو هنرمند حتی زمانی که نقشمایه‌های واحدی را حتی بر پایهٔ الگوی واحد و مضمون واحدی ترسیم کرده‌اند هرگز آثار مشابهی به وجود نیاورده‌اند و مخاطبان را با آثار هنری متنوعی مواجه کرده‌اند ، این ویژگی به‌خوبی در نگارگری ایرانی مشاهده می‌شود.

مسیری که دیدگاه آیکونوگرافی هنر بدان پا می‌گذارد هیچ‌گاه حاصل کار هنرمند را در تنگنا قرار نمی‌دهد و مانع شناسایی خلاقیت و استعداد او نمی‌شود. به کمک جذابیت رویکرد آیکونوگرافی در بررسی نگاره‌ها روشن می‌شود که درست همان‌جا که شباهت‌ها را در می‌یابیم ، وارد دنیای تفاوت‌ها شده‌ایم. بی‌کرانگی هنر ایران را نمی‌توان بدون در نظر گرفتن ساحت‌های مختلف تمدن آثار هنری بررسی کرد ، اما مقایسهٔ آثار ، حتی آثار کاملاً مشابه ، ما را وارد دنیای تفاوت‌ها می‌کند. برای مثال هرگز نمی‌توان از دو اثر با مضمون مشترک رزم ، عشق و یا حتی طبیعت

تفسیر یکسان داشت و این آثار را باید علاوه‌بر خود اثر و موضوع خاصشان با توجه به بافت و زمینهٔ قبلی آن درک کرد. هرگز نمی‌توان بدون در نظر گرفتن چرایی خلق اثر ، پیشینهٔ مضامین و نقشمایه‌ها درک درستی از موضوعات هنری داشت. ■

منابع

۱- پاکباز، رویین، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، ۱۳۸۸ ، چاپ هشتم ، تهران ، انتشارات زرین و سیمین.

۲-پوپ، آرتور اپهام، سیر و صور نقاشی ایران، ۱۳۷۸ ، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، انتشارات مولی.

۳- تجویدی، اکبر، نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری، ۱۳۷۵ ، چاپ دوم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۴- رستگار فسایی، منصور، فرهنگ نام‌های شاهنامه، ۱۳۶۹ ، جلد اول و دوم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۵- نصری، امیر، حکمت شمایل‌های مسیحی، ۱۳۸۸ ، تهران، نشر چشمه.

6-Turner, Jane & et al, The dictionary of art, vol 15, London, Macmillan publications: 1998

7-Girshman, Roman & et al, PERSIA THE IMMORTAL KINGDOM, London, orient commerce establishment: 1971

۸----، جاودان نامهٔ خرد، به مناسبت بزرگداشت هزارمین سال تصنیف شاهنامهٔ فردوسی و ثبت نسخهٔ بایسنقری میراث معنوی جهانی ایرانیان در یونسکو، ۱۳۸۹ ، تهران، دانشکدهٔ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

۹----، شاهکارهای نگارگری ایران، تنظیم مطالب و ویرایش دکتر عبدالمجید حسینی‌راد، ۱۳۸۴ ، تهران، نشر موزه هنرهای معاصر تهران مؤسسه توسعهٔ هنرهای تجسمی.

۱۰- پاکباز، رویین، دایرة‌المعارف هنر، ۱۳۸۵ ، چاپ پنجم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۱- پاکباز، رویین، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، ۱۳۸۸ ، چاپ هشتم ، تهران ، انتشارات زرین و سیمین.

۱۲- پوپ، آرتور اپهام، سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، ۱۳۸۷ ، ویرایش زیر نظر سیروس پرهام، جلد هفتم ، هشتم ، نهم و دهم ، تهران ، ترجمهٔ نجف دریابندری و دیگران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۳- عکاشه، ثروت، نگارگری اسلامی، ۱۳۸۰ ، ترجمهٔ غلامرضا تهامی، انتشارات سورهٔ مهر.

۱۴- گرابر، اولگ، مروری بر نگارگری ایرانی، ۱۳۹۰ ، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری(متن) فرهنگستان هنر.

۱۵- گری، بازل. نقاشی ایرانی، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران، دنیای نو، ۱۳۸۵ چاپ دوم.

۱۶- برکات، هبه (وآخ)، روائع المخطوطات الفارسیه المصوره بدار الکتب الحصریه، ۲۰۰۸ ، القاهره، دارالکتب والوثائق القومیه.

17-http://fa.wikipedia.org/wiki/تابلو_عصر_عاشورا