تحلیل شمایل‌شناسانه سیر استحاله نگارهٔ اسکندر و درخت سخنگو از دورهٔ ایلخانی تا دورهٔ صفوی[۱]

پریناز قشقایی[۲]، مهدی محمدی[۳]

دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۳۱، پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۴/۲۷؛ صفحهٔ ۸۱ تا ۹۳
Doi: 10.22034/rac.2023.560735.1028

چکیده

استمرار حیات داستان «اسکندر و درخت سخنگو» در آثار هنری، که یکی به عنوان پادشاهی غیر ایرانی ولی محبوب و دیگری درخت پرآوازهٔ پیشگو است، این روایت را پر اهمیت می‌نماید. از این رو بسزا است تحلیل بیشتری در سیر استحاله این روایت به عمل آید که متناسب با هدف پژوهش، سه نگاره از سه دورهٔ مختلف همچون دوره ایلخانی، تیموری و صفوی انتخاب شده است. این پژوهش به لحاظ ماهیت، توصیفی ـ تاریخی و از لحاظ هدف، بنیادی و رویکردی کیفی داشته و اطلاعات ضروری تحقیق با استفاده از روش‌های اسنادی و منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است. با تجسس سیر استحاله در سه نگارهٔ انتخابی که متأثر از جریانات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی سه دورهٔ زمانی مغول، ترکی ـ مغولی و ایرانی است، به سیر تحولات و رمزگشایی نقش‌مایه اسکندر و درخت سخنگو بر اساس روش اروین پانوفسکی پرداخته شده است. از مهم‌ترین یافته‌های حاصله می‌توان این‌گونه بیان داشت که اسکندر مقدونی در این سیر تاریخی از یک شخصیت منفی و شوم به یک فرد افسانه‌ای و مقدس با ظاهری متفاوت تغییر شکل پیدا کرده است. دلیل این استحاله منطبق با اهداف حاکمان سه دوره نظیر تثبیت قدرت، مشروطیت حکومت و رسیدن به ملّیتی ایرانی است. همچنین سیر استحاله درخت سخنگو در سه نگاره مورد بررسی قرار گرفته که در نهایت در نگارهٔ سوم منجر به نقش واق شده است. این نقش که با زیبایی و قدرت در مقابل اسکندر جلوه می‌نماید و سعی در انتقال پیامی است که در لایه‌های زیرین معنایی نگاره‌ها قرار گرفته است. این تضاد معنایی نشان از پایدار نبودن قدرت این حاکمان است که به زیبایی در نگاره‌ها جانمایی شده است.

کلیدواژه‌ها: درخت سخنگو، اسکندر، نگارگری ایرانی، نقش واق، *شاهنامه*.

---

۱. مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول، با عنوان «سیر تحول نگاره اسکندر و درخت سخنگو از دوره ایلخانی تا دوره صفوی بر اساس مفهوم استحاله از منظر اروین پانوفسکی » است که با راهنمایی نویسندهٔ دوم در دانشگاه سوره ارائه شده است.

۲. کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی (گرایش مطالعات تاریخی)، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر دانشگاه سوره، تهران، ایران.
۳. مدیرگروه صنایع دستی دانشکده هنر دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: mahdim2909@gmail.com

مقدمه

هنر نگارگری از جمله اسناد و مدارکی است که علاوه بر ثبت واقعیت‌ها، منعکس‌کننده بستر فرهنگی، اجتماعی و سیاسی زمانهٔ خود است. از بن‌مایه‌های مورد بحث و پرتکرار در هنر نگارگری و اساطیر کهن، تصویر اسکندر و درخت سخنگو است که استمرار آن باعث شده این روایت، نقش بسزایی در تاریخ هنر ایران پیدا کند. نگارگران در نسخه‌های بسیاری به سرگذشت اسکندر و درخت سخنگو و شرح این دو پرداخته‌اند. با توجه به ظرفیت‌های عظیم معنایی شاهنامه، داستان تصاویر انتخابی، از متن این کتاب نفیس انتخاب شده است. روایت داستان حاکی از هشدار دادن درخت سخنگو به اسکندر مقدونی است، که او را از مرگ زود هنگام در یک دیار دور باخبر می‌کند. در این پژوهش، با انتخاب سه نگاره از روایت اسکندر و درخت سخنگو، که در یک مسیر تاریخی (ایلخانی، تیموری، صفوی) قرار دارند، سعی بر عیان کردن معانی عمیق آنهاست. با توجه به سه جامعهٔ مختلف، مغول، ترکی ـ مغولی و ایرانی و همچنین با سه فرهنگ متفاوت و نیز مذهب است که نگاره‌ها حضوری خاص پیدا کرده‌اند. این تصاویر از متنی واحد با مشخصه‌هایی مختلف و منحصربه‌فرد بازنمایی شده است.

تصویر اسکندر نشان‌دهندهٔ حاکمی بیگانه ولی محبوب با فرم متفاوت از زمان خود در مقابل درخت سخنگو مصور شده است. توجه در سیر تحولات این دو نقش، باعث می‌شود که مسیری برای تحلیل و تفسیر باز شود. هدف این پژوهش، بر اساس روش «اروین پانوفسکی»[1]، ارزیابی سیر استحاله نگارهٔ اسکندر و درخت سخنگو «واق‌واق» با توجه به اصل تطبیق و شکلی‌کاذب این دو نقش‌مایه که در گذر زمانی مشخص می‌شود. پژوهش فوق به لحاظ ماهیت، توصیفی ـ تاریخی و از لحاظ هدف، بنیادی است و رویکردی کیفی دارد. روش تحقیق اسنادی و شیوه جمع‌آوری اطلاعات به روش اسناد کتابخانه‌ای است که با مشاهده نگاره‌های انتخابی در منابع معتبر حاصل شده است. همچنین مبانی نظری تحقیق بر پایه روش شمایل‌شناسی پانوفسکی است که در سه سطح توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه به روشن نمودن سیر استحاله و خوانش سویه‌های اجتماعی و نزدیک شدن به نیت نگارگران در بحث تفسیر این نگاره‌ها می‌پردازد. در قدم نخست مبانی نظری توضیح داده می‌شود و در قدم بعدی طبق مراحل سه‌گانه پانوفسکی با نگاهی موشکافانه و بررسی متن ادبی و جمع‌آوری اطلاعات راه را برای رسیدن به مضامین عمیق معنایی نگاره‌ها باز می‌نماید. از این رو سؤالاتی در ذهن ایجاد می‌شود، که عبارتند از:

۱. سیر استحاله اسکندر و درخت سخنگو در سه دوره متفاوت چگونه است؟

۲. دلایل این استحاله و دگرگونی سه نگاره در سه دوره زمانی مختلف بر چه اساسی بوده است؟

پیشینه پژوهش

در مورد پیدایش درخت سخنگو و نقش‌مایهٔ واق در هنر نگارگری تا حدودی پژوهش‌هایی انجام شده است. که سعی شده تا با مرور سوابق پژوهشی این موضوع، مواردی که بیشترین ارتباط محتوایی را با هدف و دغدغهٔ اصلی این پژوهش داشتند معرفی و مورد بررسی قرار گیرند. از جمله در مقالهٔ آژند (۱۳۸۸)، با عنوان «اصل واق در نقاشی ایران»[2] اشاره شده که نقاشی واق اصل ششم هنر نگارگری و کتاب‌آرایی ایران است که تقریباً از سده ششم هجری وارد هنر کتاب‌آرایی ایران گردید. آژند معتقد است خاستگاه پیدایش این نقاشی موقوف به افسانه‌ای در باب درختی در جزایر واق‌واق است که میوه‌ای شبیه انسان دارد و همین منشاء الهام نگارگران می‌شود که در آن زمان از کشیدن صورت و پیکرهٔ انسان منع شده بودند. در مقاله‌ای دیگر شادقزوینی (۱۳۹۳) «بررسی اصول مبانی هنرهای سنتی ایران»[3] که نگاهی به کتاب هفت اصل تزئینی هنر ایران یعقوب آژند دارد. در پژوهش طاهری (۱۳۹۰) با عنوان «درخت مقدس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری نقش واق»[4] به این نتیجه اظهار دارد که پیوندهای درخت و انسان دارای ریشه‌های کهن اساطیری است و قدسیت آن به گونه‌ای است که زایش انسان را از درخت تصور کرده‌اند و این اعتقاد بخشی از مراسم آیینی، جادویی و هنری برخی اقوام را تحت‌تأثیر قرار داد که باعث خلق ایده‌های تخیلی و فراواقع‌گرایانه در آثار شده است.

در مقاله‌ای دیگر تختی (۱۳۹۰)، با عنوان «بررسی ویژگی‌های تصویرپردازی در قالی‌های موسوم به درخت سخنگو (واق‌واق)»[5] به بررسی نقش واق در قالی دوره قاجار بر اساس شیوه‌های بیان تصویری نوین فراواقع‌گرایی بر مبنای نظریات فروید پرداخته است. نگارنده معتقد است این گونه نقش‌ها سیر عینیت‌بخشیدن ذهنیات هنرمند است که منجر به تصاویری تخیلی و ایجاد فضایی متفاوت گشته است. پژوهشی دیگر از طاهری و ربیعی (۱۳۹۲) با عنوان «شناسایی و طبقه‌بندی نقش درخت واق‌واق در فرش‌های سده دهم تا سیزدهم هجری

DOI: 10.22034/rac.2023.560735.1028

ایران»[۶] اشاره دارد نقش تزئینی واق به عنوان نقش‌مایه‌های اصلی قالی‌بافی ایران است که گونه‌های تحول یافته درخت سخنگو و درخت واق هستند. الهادی (۱۳۷۹) در مقاله‌ای با عنوان «بازجست سرزمین واق‌واق»[۷] به بررسی نظرات جغرافی‌دانان مسلمان درباره سرزمین واق‌واق می‌پردازد. کوشکی (۱۴۰۰) نیز در مورد اسطورهٔ اسکندر مقاله‌ایی با عنوان «اسکندر در شاهنامه»[۸] تدوین کرده که به بررسی این شخصیت در شاهنامه پرداخته است. او به این مسئله اشاره دارد که آنچه در این افسانه مهم است صحت و سقم تاریخی آنها نیست، بلکه مهم مفهوم و پیامی است که با خود به همراه دارد.

کرمی (۱۳۸۳)، در مقالهٔ «اسکندر ـ ایران ـ نظامی»[۹] به مطالعهٔ چهرهٔ تاریخی و ادبی اسکندر مقدونی در اسکندرنامه نظامی و شاهنامه فردوسی پرداخته است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که اسکندر نه تنها چهره‌ای نامطلوب نداشته، بلکه محبوب و مورد توجه نیز بوده است. از دلایل مطرح شده، استقرار یک صد ساله یونانیان در ایران و نیز تأثیرپذیری ایرانیان از اسکندرنامه‌ای دروغین در مصر است که در اصل به زبان یونانی به نگارش درآمده و سپس به پهلوی و سریانی و در نهایت به فارسی ترجمه شده است. حسام‌پور (۱۳۸۹)، در «سیمای اسکندر در آیینه‌های موج‌دار»[۱۰] با نگاهی دقیق‌تر و جزیی‌تر به چهره افسانه‌ای اسکندر از جهت رفتار و گفتار پرداخته است. از نتایج این بررسی قهرمان‌سازی و ارائه چهره‌ای مثبت از اسکندر در افسانه‌های ایرانی و ساخته شدن یک نژاد ایرانی و یا ارائه چهره‌ای مذهبی و پیامبرگونه برای اسکندر بدون غبارهای ناخوشایند و در جلب مخاطبان ایرانی است. با توجه به وفور مطالعات پژوهشی مربوط به تاریخچه اسکندر و نمود درخت سخنگو ، باید اظهار کرد که مقاله پیش رو، رویکردی متفاوت نسبت به مقاله‌های مذکور داشته و سعی دارد بر اساس روش شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی به پژوهش استحاله و دگرگونی درخت واق‌واق و وجود جاذبه شمایل‌نگاری[۱۱] شخیصت اسکندر و تداوم به دوره‌های بعد را جست‌وجو کند. در این مورد تحقیقی در ایران صورت نگرفته و بیشتر مباحث به نمود درخت سخنگو بوده است.

شمایل‌شناسی از دیدگاه اروین پانوفسکی

تلاش در جهت تبیین و تفسیر آثار هنری از دیرباز در مباحث معارف بشری بوده است. مجموعه راهکارهایی که برای تفسیر معانی پنهان در پس‌زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی نشانه‌ها و نمادهای هنری که توسط پژوهشگرانی همچون ابی واربورگ[۱۲] و پس از آن فریتز ساکسل[۱۳] و به طور خاص پانوفسکی که مبتکر این رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی است، توسعه یافته است. پانوفسکی از پژوهشگران برجسته قرن بیستم در حوزه مطالعات سده‌های میانه است. بر اساس نظریه پانوفسکی اثر هنری محصولی پرمعنا و برگرفته از فعالیت‌های هدفمند بشری است که طی مراحل علمی متمایزی، به بازخوانی تصاویر می‌پردازد. پانوفسکی در خوانش تصاویر به مراتب سه‌گانه معتقد است که عبارتند از: توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه. در مرحله اول، توصیف پیشاشمایل‌نگارانه تنها می‌توان به توصیف اثر هنری پرداخت، یعنی پرداختن به صورت‌های محسوس اثر، که معانی ناظر بر واقع یا معانی عینی نام دارد؛ از قبیل خط، رنگ، فرم، ترکیب‌بندی و یا اینکه به احساسات و عواطفی که در یک اثر وجود دارد که به معانی بیانی از آن یاد شده، توجه کرد. «در این مرتبه فرم اثر هنری همان دالی است که به پدیده‌های بیرون از اثر هنری دلالت می‌کند. از این حیث رمزگشایی از نقاشی به یاری نسبت نظام‌مند میان بن‌مایه و طبیعت بیرون حاصل می‌شود» (نصری، ۱۳۹۱: ۱۲).

به تعبیری دیگر مرحله نخست با امور محسوس، امور معمولی و پدیده‌های روزمره سروکار دارد که با تجربهٔ عملی‌مان قابل تشخیص است؛ یعنی جزء معانی طبیعی یا اولیه اثر می‌باشد. مثلاً فردی آشنا با برداشتن کلاه که نشانهٔ ادب و احترام است، می‌تواند احساس دوستانه یا خصمانه بودن عمل خویش را به طرف مقابل القا کند. البته باید به این مهم توجه داشت که بدون «مکان تاریخی اثر» نمی‌توانیم توصیف پیشاشمایل‌نگارانهٔ صحیحی داشته باشیم. در واقع صرفاً با تجربه عملی خود نمی‌توان بن‌مایه‌ها (موتیف‌ها) را کامل تشخیص داد چون ابژه‌ها و فرم‌های ایجاد شده در تصویر در شرایط تاریخی، متفاوت بیان می‌شوند و آنچه می‌بینیم تابع سبک تاریخی است (پانوفسکی، ۱۳۹۵). در مرحله دوم، تحلیل شمایل‌شناسانه به معانی ثانویه یا معانی قراردادی توجه می‌شود یعنی نشانه‌های معنایی که در بطن یک جامعه و یک فرهنگ وجود دارد. با شناسایی مؤلفه‌ها در تصاویر، فهم قراردادهای معنایی یک سنت آشکار می‌شود. در مورد مثال زده شده، برداشتن کلاه نه فقط یک رخداد عملی با اشارهٔ بیانی خاص است بلکه نشانگر ادب نیز است که برای درک درست این کنش باید با دنیای فرهنگ و رسوم، متن مورد تحلیل آشنا بود. به این معنی که اگر با فرهنگ برداشتن کلاه آشنایی وجود نداشته باشد، اجباری در تفهیم سلام کردن نیست.

فرهنگ برداشتن کلاه مربوط به دنیای غرب است و بازمانده از دوران شوالیه‌گری قرون وسطایی است که می‌توان آن را معانی ثانویه یا قراردادی خواند و با معانی اولیه یا ذاتی فرق می‌کند (نصری، ۱۳۹۷).

در مرحله سوم، تفسیرشمایل‌شناسانه معطوف به کشف ذاتی یا محتوایی است که بعد از دو مرحله توصیف و تحلیل شمایل‌نگاری است یعنی با به دست آوردن معانی «اولیه یا ذاتی» و معانی «ثانویه و قراردادی» است. در حقیقت به عنوان مقصد نهایی یک مطالعه موشکافانه آیکونوگرافیک در نظر گرفته می‌شود. در این مرحله، تفسیر اثر در پی کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری می‌گردد. بدین معنا که برای تفسیر محتوایی کامل، به بیش از آشنایی با مضامین خاص یا مفاهیمی که از طریق منابع ادبی انتقال داده می‌شود، نیاز است (عبدی، ۱۳۹۰). به طور مثال، با همان برداشتن کلاه از سر نمی‌توانیم شخصیت آن فرد را ترسیم کنیم بلکه با در کنار هم قرار دادن تعداد زیادی مشاهدات و تفسیر آنها در ارتباط با دانسته‌های که نسبت به دوران، ملّیت، طبقه، سنت‌های آن فرد و موارد دیگر، قادر به تفسیر خواهیم بود. در تفسیر شمایل‌شناسانه در پی کشف امور عامدانه موجود در اثر نیستیم، بلکه در پیِ اموری هستیم که به صورت ناخودآگاه در اثر تصویر شده است. «از این روست که پانوفسکی ادعا می‌کند که می‌توان از طریق تفسیری جامع از معنای ذاتی به شناسایی و تشخیص ویژگی‌های یک شیوهٔ فنی خاص در یک کشور، دورهٔ زمانی مشخص یا هنرمندی خاص پی برد» (عبدی، ۱۳۹۰: ۶۲). تفسیر ارزش‌های نمادین یک اثر مثل درک و شناخت اشکال ناب، نقش‌مایه‌ها، تصاویر و غیره را می‌توان شمایل‌نگاری در معنای عمیق‌تر نامید.

بحث «استحاله کلی و جزیی» مبحثی دیگری است در رویکرد پانوفسکی که باعث آشکار شدن مفاهیم درونی‌تر آثار خواهد شد. مطالعه تاریخ نقش‌مایه‌ها، مضامین و گونه‌ها بیانگر جریان مداومی از تسلسل و تنوع کهنه و نو است. گاه ممکن است مضامین یا گونه‌های موجود، مستعد تغییر از حالتی کلی یا خاص باشند. در این شرایط شمایل به حالت داستانی یا روایی تغییر مسیر می‌دهد مانند تصویرگری که در پایان قرون وسطی از حضرت مسیح شده است. در استحاله جزئی مضامین یا نقش‌مایه‌ها با تغییر حالت از هنر کلاسیک قرون وسطی به غیر کلاسیک تبدیل می‌شوند ولی در این شرایط فرم‌ها جنبه‌های کلاسیک را حفظ می‌کنند که «شکل کاذب» نام دارد (عبدی، ۱۳۹۰). در این استحاله با کمک گستره هنر قدیم دست به آفرینش مضامین نو در فرم یا مضمون می‌زنند که به تعبیری به آن «اصل تطبیق تمثیل» گفته می‌شود، که قیاس و تطبیقی در هنر قدیم دارد و باعث ایجاد «جاذبه شمایل‌شناسانه» می‌شود (عبدی، ۱۳۹۰). با این اوصاف می‌توان اظهار داشت که توجه به این استحاله‌ها در مورد یک کهن‌الگو، زمینهٔ جالبی را برای مطالعهٔ نگارگری ایرانی در ارتباط با چگونگی استمرار و دگرگونی‌های بنیادین و تدریجی از دوران پیشین تا دوران اخیرتر را فراهم آورده است. در این پژوهش بر اساس سیر استحاله اروین پانوفسکی به خوانش دو اسطوره و نقش‌مایه «اسکندر و درخت سخنگو» در گذر زمان در سه نگاره انتخابی مورد بازخوانی قرار می‌گیرد.

توصیف پیشاشمایل‌نگاری (مرحله نخست)

در مرحله ابتدایی بر اساس روش پانوفسکی، توجه به عناصر محسوس است. نمونهٔ اول نگاره‌ای مربوط به *شاهنامهٔ ابوسعیدی* یا *دِموت* و یا *شاهنامه بزرگ ایلخانی* است که در سال ۷۱۳-۷۳۶ه.ق مصور شده است. این شاهنامه نفیس متعلق به دوره سلطان ابوسعید (۷۳۶-۷۱۶ ه.ق) آخرین حاکم سلسله ایلخانی و در دوره هنری مکتب تبریز اول کشیده شده است. به احتمال زیاد حامی آن وزیر سلطان ابوسعید، «خواجه غیاث‌الدین محمد همدانی» فرزند رشیدالدین‌همدانی (بنیان‌گذار ربع‌رشیدی) بوده است. بیشتر محققان، نگاره‌های این *شاهنامه* را از آثار نگارگری شمس‌الدین و احمد موسی بزرگ‌ترین نگارگران مکتب تبریز اول دانسته‌اند (شیرازی، قاسمی، ۱۳۹۱). نگارهٔ انتخابی با آبرنگ، مرکب و طلا بر روی کاغذ مرکب به اندازه ۲۶×۲۹ سانتی‌متر کار شده، که نشأت گرفته از نگارگری ایرانی ـ چینی است. این تصویر دربردارندهٔ نقش‌مایه اسکندر و درخت سخنگو است که یکی از بهترین نقاشی‌های شاهنامه ایلخانی است که در نگارخانه فریر واشنگتن[۱۴]، (ثبت با شماره F.1935.23) نگهداری می‌شود.

اسکندر در این نگاره، با تاج پادشاهی مزین به جواهرات و با لباسی گران‌بها، سوار بر اسب سفید دیده می‌شود که دربردارندهٔ نماد پاکی، معرفت و معصومیت در فرهنگ ایلخانی است. در پیش روی او درخت سخنگو قرار گرفته که با شکوه و جلال، قدرت خود را به رخ می‌نمایاند. مسیر دست پادشاه به سمت درخت سخنگو است که توجه او را به خود جلب کرده است. همراهان اسکندر که از لحاظ ترکیب‌بندی مقامی، به دلیل جایگاهی پایین‌تر در عقب اسکندر سوار بر اسب، که شکوه و جلال شاهانه را به عنوان همراهان شاه با خود به همراه دارند.

DOI: 10.22034/rac.2023.560735.1028

درخت سخنگو متشکل از دو تنهٔ تنومند در هم تنیده شده که بر روی شاخه‌های آن سرهای انسانی (زن و مرد) و سرهای حیوانی قابل رویت هستند. در نگاره، چهره‌ها با حالتی مغولی با چشمان کشیده و همچنین لباس‌ها هم تأثیر گرفته از فرهنگ چینی ـ مغولی است. کادر بالای تصویر مزین به اشعار فردوسی است که در ۶ ستون و ۲۱ سطر نگاشته شده است. این اشعار شاید قابل خواندن نباشد ولی دارای بن‌مایه‌های هنری است، که حالتی نسبتاً انتزاعی را ایجاد می‌کند. بن‌مایه‌های تصویری و همچنین اشعار دست‌نویس، تعادل و تقارن زیبایی را ایجاد کرده است، که چشم را به نقطه طلایی نگاره یعنی درخت سخنگو و اسکندر می‌کشاند که جایگاه مؤکد داستان است. قالب تصویری صخره‌ها در پس‌زمینهٔ نگاره حالتی از موجودات خیالی و افسانه‌ای را تداعی می‌کند که القا کننده حس تعلیق است (تصویر ۱).

نگارهٔ دوم، از شاهنامه ابراهیم‌سلطان تیموری است که به سفارش او در سال‌های (۸۳۳-۸۳۷هـ.ق) در دوره هنر مکتب شیراز مصور شده است. ابراهیم‌سلطان فردی هنرمند و هنردوست بود و در مدت حکومت خود در شیراز حامی هنر بود و خدمات زیادی برای رفاه مردم انجام داد. شاهنامه‌ای که به دستور ابراهیم‌سلطان مصور شد، باعث جلوه و درخشش مکتب شیراز گردید. این مکتب هنری همچون مکتب هرات یکی از مکاتب مهم تیموری است. از مشخصات این مکتب هنری، طراحی قامت‌های کشیده و بلند، دور شدن از درختان پر پیچ و تاب و فرهنگ چینی، استفاده از رنگ‌های درخشان، استفاده از تپه‌های سرسبز و شیب‌دار را می‌توان ذکر کرد. همچنین قابل توجه است که ترسیم درختان، متنوع و بیشتر بر اساس الگوهای واقعی است. شاهنامه ابراهیم‌سلطان که امروزه در کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد[15] (با شماره Ms Ousley Au 176) نگهداری می‌شود در بر دارنده شمسه اهدائیه به ابراهیم سلطان، یک مدحیه و ۴۷ نگاره است (آژند، ۱۳۸۸الف). این کتاب نفیس دارای ۴۸۶ برگ، در سایز ۲۸/۸×۱۹/۸سانتیمتر و ۱۷۶ مینیاتور است (متقالچی، ۱۳۸۹).

این نگاره با تصویری ساده‌تر از نگارهٔ اول مصور شده و شاه مانند یک سرباز ساده و بدون شکوه و جلال پادشاهی و بدون ملازم با حالتی شگفت‌زده و انگشت به دهان دیده می‌شود. چهرهٔ اسکندر جوان‌تر نسبت به نگاره نخست ترسیم شده که می‌تواند تطبیقی از شاه جوان ابراهیم‌سلطان باشد. تصویر مذبور دارای یک ترکیب‌بندی ساده با تضاد رنگی آسمان و زمین که یکی از مشخصات مکتب شیراز است رویت می‌شود. تنهٔ درخت سخنگو برخلاف روایت فردوسی دیگر از دو تنه تشکیل نشده و فقط دارای یک تنه است که یک چهره زن با سر چند حیوان دیگر نظیر اژدها، پرنده، اسب، گاو ، شتر، بز و غیره بر روی آن دیده می‌شود. به عبارتی می‌توان گفت که خالق اثر آن‌چنان خود را وفادار به متن ندانسته است. افق دید به صورت سطحی شیب‌دار بوده که پیوندی با احساس بی‌ثباتی، ناامنی و نگرانی دارد. پوشش گیاهی فقط در نزدیکی درخت دیده می‌شود و بقیه سطح زمین عاری از گیاه است که همچنان در ایجاد حس تعلیق کمک مبرمی داشته است. فضای بیشتر آسمان با شاخه و برگی‌های درخت سخنگو که بسیار ساده طراحی شده پر گشته که نشان از اهمیت این عنصر تصویری است (تصویر ۲).

نگارهٔ سوم از این روایت کار هنرمندی ناشناس و در قرن شانزدهم میلادی مصور شده است، که در موزه توپکاپی[16] در استانبول نگهداری می‌شود. آغاز قرن شانزدهم میلادی برابر با سلسله صفویان، دورهٔ شاه عباس و مکتب اصفهان است. نگارگر به شکلی دیگر این روایت افسانه‌ای ـ تاریخی را به طور چشمگیری مصور کرده است. نگاره دارای نمای نزدیک و بدون

تصویر ۱. نگاره اسکندر مقابل درخت سخنگو، (۷۱۳-۷۳۶ هـ.ق)، *شاهنامه بزرگ ایلخانی* (URL1).

دورنمایی است که استحالهٔ درخت سخنگو در این تصویر به طور چشمگیر جلوه می‌نماید. به این نحو در این استحاله «نقش واق» جای درخت سخنگو را گرفته که علاوه بر حفظ نقش کهن الگویی و کلاسیک، حالتی تزئینی و غیرکلاسیک هم پیدا کرده است. این درخت به زیبایی به خطوط اسلیمی تغییر شکل داده و با چهره‌های حیوانی و انسانی با رنگ‌های متمایز تزئین گشته است. این چهره‌ها شامل اژدها، ببر، دیو، خرگوش، پرنده و چهره زن است.

چهره زن به صورت سه‌رخ و با ابروهای بهم پیوسته و چشمان بادامی کشیده است، که اختصاص به سبک هنری صفوی است. انتخاب صرفاً چهرهٔ انسانی زن می‌تواند منشأ گرفته از اسطورهٔ «زن جادو» که در بردارنده خبر ناگوارست باشد، البته که زن جادو در *شاهنامه* نیز وجود دارد. تصویرسازی درخت به صورت متقارن بوده که به صورت عمودی دو سوم تصویر را به خود اختصاص داده و نشان از اهمیت و قدرت این بن‌مایه در این روایت دارد. اسکندر نشسته بر روی فرش به همراه دو ملازم خود در زیر درخت جانمایی شده است که حالتی از بهت و تعجب دارند. رنگ آبی تیره در پس‌زمینه، که جلوه‌ای از آسمان است، که به زیبایی در پس‌زمینه خودنمایی می‌کند. با توجه به روایت داستان که حالتی افسانه‌ای و پیشگویی مرگ اسکندر را به همراه دارد، نوع رنگ‌بندی مسحور کننده و چشم‌نواز است. این طور به نظر می‌رسد که فرم لباس و تزئینات مربوط به دوره صفوی باشد و چهره پیکره‌ها نسبت به دو نگاره قبل ایرانی‌تر شده است (تصویر ۳).

تحلیل شمایل‌نگاری (مرحله دوم)

از نظر پانوفسکی تحلیل شمایل‌نگاری یعنی تحلیل و بررسی در روابط میان عناصر تصویری و بن‌مایه‌ها و نزدیک شدن به نیت هنرمند با استفاده از مکاشفه در متون کهن، اسناد و منابع ادبی است. به این منظور در این قسمت به روایت و داستان اسکندر و درخت سخنگو در شاهنامه و تقابل آن با چهرهٔ حقیقی وی در تاریخ پرداخته می‌شود.

۱. **اسکندر در تاریخ**: اسکندر مقدونی از شخصیت‌های سرشناس در تاریخ کهن است که شکست‌ناپذیری او در جنگ‌ها و همچنین تأثیرپذیری فرهنگ هلنیستی او تا سال‌ها در تاریخ و هنر قابل مشاهده است. آن‌طور که از کتب تاریخی مشخص است اسکندر مقدونی در بهار سال ۳۳۴ق.م به سمت ایران لشکرکشی کرد. با حمله اسکندر به ایران علاوه بر کشتار بی‌رحمانهٔ مردم و

تصویر ۲. اسکندر و درخت سخنگو، (۸۳۳-۸۳۷هـ.ق)، شاهنامه ابراهیم‌سلطان (URL2).

تصویر ۳. اسکندر زیر درخت واق‌واق، (سده ۱۶میلادی)، موزه توپقاپی استانبول (URL3).

DOI: 10.22034/rac.2023.560735.1028

آتش زدن بناها و آتشکده‌ها، بسیاری از اسناد و متون تاریخی از بین رفت. وی در صدد بود برای مشروعیت حاکمیت و پیدا کردن فرهٔ شاه ایرانی، فرهنگ ایران و یونان را با هم نزدیک کند. از جمله این اقدامات، لباس پادشاهان ایرانی را بر تن کرد و طبق رسوم ایرانیان سلطنتی بر پا نمود، برخلاف آیین یونانی زنی به نام باکسانه از اهالی باکتریه گرفت و همچنین با سناتیره دختر داریوش و پاروزاتیس دختر اردشیراخس ازدواج کرد (گوتشمید، ۱۳۴۷)، همین دلایل تأثیر در نسبت دادن ملّیتی ایرانی به اسکندر گردید. قابل توجه است که دو باور متضاد در مورد چهرهٔ اسکندر به وجود آمد. باور اول در مورد مورخین غربی است که او را به شخصی مقدس و شکست‌ناپذیر مبدل کردند. در باوری دیگر در متون پهلوی از او به عنوان شخصیتی منفی یاد شده است. در متونی نظیر *کارنامه اردشیر بابکان*[۱۷] و *ارداویراف‌نامه*[۱۸] و *خدای‌نامه*[۱۹] از او به عنوان شخصیتی اهریمن و شوم با لقب «گجستک و پتیاره» یاد شده است (فیروزمندی، رهبر، ده‌پهلوان، ۱۳۹۲). متأسفانه متون اسلامی هم با تأثیرپذیری از متون غربی و آشنا نبودن با اسناد ساسانی، او را به چهره‌ای مقدس برابر با شخصیت ذوالقرنین تبدیل کرد. تمامی اسکندرنامه‌ها که از سدهٔ ششم شروع شد، منشأگرفته از مورخین غربی مانند کالیس تنس دروغین[۲۰] است.

۲. **اسکندر در شاهنامه:** *شاهنامه* فردوسی یکی از بزرگ‌ترین کتب تاریخی، ادبی و فرهنگی ایرانیان است که اسطوره و افسانه‌های آن حاوی پیامدهای مهمی است. هنرمندان نگارگر این سرزمین از آغاز مکتب‌های نگارگری توجه خاصی به شاهنامه که منبع غنی از معناشناسی و نشانه‌های تصویری است داشته‌اند، به این نحو بخش بزرگی از حیطهٔ این هنر از این منبع سترگ نشأت می‌گیرد. باید به این مضمون توجه داشت که آنچه در این روایات شاهنامه مهم است مضمون این افسانه‌هاست که از طریق تصاویر به ما منتقل می‌شود نه درستی یا نادرستی روایات. در *شاهنامه*، اسکندر مقدونی پادشاه مقدونیه (در یونان باستان)، برادر دارا (داریوش سوم) یاد شده است. در این روایت افسانه‌ای، در زمان داراب هخامنشی، پدر داریوش‌سوم (دارا)، در پیشروی جنگی که با اعراب داشت تصمیم می‌گیرد به روم رود و جنگ با رومیان را پیش گیرد، او در جنگ با رومیان پیروز شده ولی کار به صلح می‌انجامد. یکی از این شروط ازدواج دختر فیقوس به نام ناهید با داراب هخامنشی است. داراب شبی در کنار ناهید به خواب می‌رود ولی چون از دهان ناهید بوی ناخوشی استشمام می‌کند از او روی بر می‌تابد، و با اینکه پزشکان با دارویی گیاهی به نام «اسکندر» بوی دهان او را برطرف می‌سازند، اما ناراحتی داراب از ناهید از بین نمی‌رود و ناهید نزد پدر خود باز می‌گردد، درحالی که از داراب کودکی در شکم دارد. نام کودک را به یادآوری برطرف کننده بوی دهان مادرش، اسکندر می‌نهند و قیصر او را به فرزندی قبول می‌کند. با این اصل فردوسی، اسکندر را فرزند داراب و برادر دارا (داریوش سوم) می‌داند. یعنی شخصیتی ایرانی ـ رومی دارد که بر اساس شواهد تاریخی نیست. دلیل این‌گونه داستان‌سرایی فردوسی این است، که وقتی دارا در جنگ با اسکندر شکست می‌خورد یعنی از برادر خود شکست خورده است یا به عبارتی از هم‌خون خود شکست خورده است. در شاهنامه پهلوانان و قهرمانان همواره از هم‌خویش خود شکست خورده یا کشته شده‌اند مثل رستم و اسفندیار، با این تلقی که فردوسی، ایرانیان را نژاد برتر می‌دانسته و شاید می‌خواهد این پیام برساند که ایرانی شکست‌ناپذیر است و فقط توسط هم‌نژادهای خویش شکست می‌خورد. همان‌طورکه مشاهده می‌شود صحت داستان مهم نیست بلکه پیام و مفهوم روایت مهم است (کوشکی، ۱۴۰۰). بنابراین در نگاره‌ها روایتی افسانه‌ای ـ تاریخی تداعی می‌گردد.

۳. **داستان اسکندر و درخت سخنگو «واق‌واق» در شاهنامه:** روایت داستان سه نگاره، حاکی از روبه‌رو شدن اسکندر با درخت سخنگو است که پادشاه را از مرگ زود هنگام در یک سرزمین دور آگاه می‌کند. این روایت افسانه‌ای ـ تاریخی در بسیاری از کشورها به گونه‌های مختلفی که برگفته از فرهنگ آنهاست روایت شده است. فردوسی نیز در *شاهنامه* از درخت سخنگو که قدرت سخن گفتن و آینده‌نگری دارد با نام «گویا درخت» یاد کرده است (طاهری، ربیعی، ۱۳۸۹). همچنین اسکندر مقدونی فرومانروایی بیگانه را با عنوان «شهریار دادگر» که مورد تأیید مردم است معرفی کرده است.

بپرسید چون بگذریم از درخت — شگفتی چه پیش آید ای نیک‌بخت
چنین داد پاسخ کزو بگذری — ز رفتنت کوته شود داوری
چو زو برگذشتی نماند جای — کران جهان خواندش رهنمای
بیابان و تاریکی آید به پیش — به‌سیری نیامد کس از جان خویش
نه کس دید از ما نه هرگز شنید — که دام و دد و مرغ بر ره پرید
همی راند با رومیان نیک‌بخت — چو آمد به نزدیک «گویا درخت»

روایت داستان این‌گونه است که وقتی اسکندر به هنگام کشورگشایی به آخر دنیا می‌رسد با درخت سخنگو مواجه می‌شود.

درختیست ایدر دو بن گشته جفت — که چونان شگفتی نشاید نهفت
یکی مـاده و دیگری نر اوی — سخن‌گو بود شاخ با رنگ و بوی
به شب ماده گویا و بویا شود — چو روشـن شود نر گویا شود

تفسیر شمایل‌شناسی (مرحله سوم)

در مرحله تفسیرشمایل‌شناسی یا به عبارتی تفسیر ذاتی یا محتوایی با زنجیرهٔ معناسازی دو مرحله پیشین یعنی توصیف و تحلیل شمایل‌نگاری است که با یک تحقیق موشکافانه آیکونوگرافی، مقصد نهایی در نظر گرفته می‌شود. مهم‌ترین مقوله‌ای که می‌توان در مورد موضوع مورد بحث بیان کرد، این است که داستان در یک سیر تاریخی، به یک روایت غیرواقعی بدل می‌گردد. از طرفی وجوه تاریخی اسکندر با منشأ گرفتن افکار انسان اندیشه‌ورز و تخیلات او به افسانه و اسطوره تبدیل می‌شود. در این مسیر، برای رسیدن به دلایل استحاله‌ها و دریافت اطلاعات مهم معنایی در سه نگاره نیاز به مکاشفه در ساختار اجتماعی، سیاسی و شناسنامه فرهنگی هر سه دوره و قیاس در سه ایدئولوژی مختلف مغولی، ترکی ـ مغولی و ایرانی، که باعث تثبیت مشروعیت حاکمان آنهاست می‌باشد.

در ادامه به تفسیر شمایل‌شناسی در سه نگاره منتخب پرداخته شده است. برای تفسیر استحاله دو نقش‌مایه اسکندر و درخت سخنگو در سه نگاره نیاز به پژوهش در بستر تاریخی و اجتماعی و سیاسی سه دوره مورد نظر است. در نگاره نخست می‌توان اذعان داشت که با ایجاد حکومت ایلخانیان مغول در ایران، آنها سعی کردند برخلاف فتوحات اولیه چنگیز که بر اساس جنگ و خونریزی بود، نرمش و انعطاف نشان دهند و زمینه‌های ایران‌گرایی را ایجاد کنند. مغولان به کمک شاهنامه برای ایجاد جایگزینی بصری با شاهان ایرانی و تثبیت حکومتشان تلاش می‌کردند. به عبارتی این کار در جهت القای پیام اقتدار و مشروعیت حاکمان ایلخانی به عنوان شاهان مقتدر و عدل‌گستر ایران باستان است. غازان‌خان در این راستا به عنوان سر سلسله ایلخانی مسلمان شد که با رسمیت یافتن اسلام، مشروعیت دینی مبتنی بر شریعت اسلامی را رقم زند و هویتی ایرانی پیدا کرد و حکومت خود را تثبیت نمود. به زعم بسیاری از محققین، نگارش شاهنامه بزرگ ایلخانی (دموت) یکی از روش بنیادی بوده که ایلخانان با هدف مشروعیت‌بخشی به حکومت خود از طریق کاهش فاصله میان ایلخانان و شاهان اساطیری ایران از آن حمایت کردند. آنها سعی می‌کردند که با جانمایی حاکمان ایلخانی در قالب اساطیر شاهنامه، علاوه بر مشروعیت بخشی به یک دگردیسی هویتی نیز نائل شوند یعنی هویت ایرانی برای خود تعیین کنند. همچنین با ایجاد یک تطبیق تمثیلی و شکل‌کاذب، باعث جاذبه شمایل‌نگاری و ایجاد مشابهت الگویی با حاکمان اساطیری ایرانی شوند.

انتخاب اسکندر در شاهنامه به عنوان شاهی که میان ایرانیان مشروعیت یافته انتخاب مناسبی برای این استحاله دانست. به این نحو توازی میان وی و قوم مغول را باید راهبردی برای موازی‌سازی مشروعیت دانست. در این مسیر استحاله، جانمایی هویتی و جایگزینی چهره‌های مغولی به جای چهره‌های ایرانی است که باعث پیوند نژادی میان مغولان و ایرانیان می‌گردد و همچنین استفاده از عناصر تصویری و فضای پس‌زمینه به فضای عصر ایلخانی در نگاره‌ها از دیگر موارد ایجاد پیوند هویتی است. در تصویر (۱) که در دوره ایلخانی مصور شده است درخت سخنگو درختی با شکوه با دو تنه بهم پیچیده شده جلوه می‌کند. پیشگویی مرگ اسکندر توسط سرهای مرد و زن بر روی درخت کاملاً با روایت داستان همخوانی دارد. «برای مغولان درخت عاملی برای پیوند با آسمان و تزئین آن مترادف تبدیلش به زیارتگاه است. در مقابل درخت سخنگو در اندیشه ایرانی به معنای خرد و اطلاع از غیب است و آراستن درخت توسط خشایار شاه بخشی از اندیشه مشروعیت ایرانی محسوب می‌شده است» (افهمی، جوانی و مهرنیا، ۱۳۹۶: ۶۲). همان‌طورکه در این نگاره می‌بینیم، اسکندر مقدونی و همراهانش با هیئت دوره ایلخانی ترسیم شدند در حالی که داستان اسکندر متعلق به حدود سال‌های ۳۳۴ ق.م است. بر اساس روش پانوفسکی شاهد جاذبه شمایل‌نگاری میان اسکندر با شاه ایلخانی هستیم که از جمله اصولی است که نگارگران ایرانی به خلق مضامین نو به کار می‌گرفتند، که از این حیث درخور توجه است. در نمونه‌ای دیگر از تطبیق تمثیلی اسب سفید به عنوان جایگاه والای پادشاهی استفاده شده که در باور مغول‌ها جایگاه خاصی در زندگی مادی و معنوی‌شان داشته است. این به دلیل نوع زندگی ایلی، طایفه‌ای و جنگاوری آنها، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در باورهای مغولان مخصوصاً در مذهب مغولان شَمَنی، اسب سفید، عامل ارتباط با آسمان و ملکوت است که آن را مقدس و خوش‌یمن می‌دانستند. همچنین اسب جنبهٔ تجملی داشته و به عنوان ثروت و دارایی محسوب می‌شده است. با توجه به این مضامین پاکی و قدسیت انتخاب اسب سفید برای جایگاه اسکندر به عنوان پادشاهی که مورد قبول مردم ایران است، همچنان الگوی مناسبی برای تداعی یک تطبیق

DOI: 10.22034/rac.2023.560735.1028

تمثیلی و حفظ جاذبه شمایل‌نگاری در تلقی حاکم ایلخانی به عنوان یک پادشاه دادگر و محبوب است. استفاده از رنگ قرمز برای لباس پادشاه در این فرهنگ، رنگی فرخنده و مبارک می‌باشد که جلوهٔ مناسبی برای یک پادشاه محبوب مطلوب است.

دومین نگاره متعلق به سلسله تیموریان و بنیان‌گذار آن تیمور است، که حکومتی ترک‌تبار با فرهنگ ایرانی را پایه‌ریزی کرد. سبک و روش زندگی تیموریان چادرنشینی و قبیله‌ای بود. به این نحو ایجاد تثبیت قدرت و مشروعیت حاکمیت آنها مانند مغولان در چهارچوب سنن قبیله‌ای و احترام به قوانین چنگیز و آداب و رسوم مغولی پیوند خورده بود. از این جهت تیموریان با پیوستگی به خاندان چنگیز که در ناحیه ماوراءالنهر اهمیت زیادی داشتند، برای کسب مشروعیت خود استفاده می‌کردند. در مرحله بعدی از قلمرو دین و مذهب و قدرت نظامی برای استحکام قدرت بهره می‌گرفتند. میزان وابستگی به سنت‌های ملّی ترکی با اهمیتی که برای یاسای[۲۱] چنگیزی در مقابل قوانین شرع اسلامی قائل می‌شدند تعیین می‌شد» (بارتولد، ۱۳۷۶: ۲۵۵)، به‌طوری‌که در مرتبه‌ای بالاتر از دین و مذهب قرار می‌گرفت. این نگاره در دوره حکومت ابراهیم‌سلطان حاکم شیراز و اصفهان و فرزند شاهرخ تیموری، مصور شده است. مکتب شیراز تیموری که در دوره حکومت ابراهیم‌سلطان پایه‌ریزی شد آخرین حضور جدی مغولان در ایران و اتصال هنر اسلامی ایرانی به هنر با شکوه صفوی است. توجه ابراهیم‌سلطان در کتاب‌آرایی نسخه‌ها به دو موضوع بیشتر بود، یکی طرح تاریخ آبا و اجدادی خود که ریشه در عنصر ترکی ـ مغولی جغتائیان ماوراءالنهر داشت و دیگری توجه به گذشته و آرمان‌های تاریخی ایران یعنی شاهنامه فردوسی است. در واقع با این کار باعث پیوند آرمان‌های ترکانه با آرمان‌های ایرانی گردید (آژند، ۱۳۸۸الف). این شاهنامه نفیس دارای خصوصیات بارزی از ارزش‌ها و جذابیت‌های معناشناسی و نمادین هنر نگارگری است. در این نگاره آن چیزی که مشخص است عناصر تصویری برای تأکید به موضوع کاهش پیدا کرده و هویت ایرانی پررنگ‌تر گشته که سعی بر نزدیک شدن به پیوند دو نژاد ایرانی با ترکی ـ مغولی است. در این نگاره مانند نگاره اول شاهد استفاده از تطبیق تثمیلی برای ایجاد جاذبه شمایل‌نگاری و ایجاد مضامین نو و تشابه الگوی شاهان کهن ایرانی هستیم. در این الگو لباس و پوشش اسکندر که در حکم یه سرباز تیموری تلقی شده باعث پیوند با هویتی ایرانی گردیده است. هنرمند با اصل تطبیق تمثیل در راستای اهداف سیاسی قدم گذاشته است.

سومین نگاره نیز مربوط به سدهٔ دهم هجری/ شانزدهم میلادی، مقارن با سلسلهٔ صفوی و دوران شاه‌عباس است. دوران صفوی از طولانی‌ترین دوره‌های حکومت بعد از اسلام است، که مرزهای ایران به حدود مرزهای زمان ساسانی برگشت و مردم حدوداً از آرامش و امنیت برخوردار بودند. در سال ۹۰۶ه.ق، شاه اسماعیل پس از پیروزی بر آق‌قویونلوها وارد تبریز شد و آنجا را پایتخت خود قرار داد و سلسله صفوی را پایه‌گذاری کرد. از شاهان مهم دیگر عهد صفوی می‌توان شاه عباس را نام برد که حکومت او در سال ۹۹۶ه.ق، همچون نگینی در تاریخ ایران می‌درخشد. با انتقال پایتخت به اصفهان دوباره تمامی هنرها از جمله سفالگری، منسوجات، فرش و معماری به رونق افتادند. هنرهای دوران عهد صفوی همچون هنر دوره‌های قبل تحت‌تأثیر مسائل سیاسی و اجتماعی زمان خویش فرم یافت. به اختصار تحولات دوران صفوی شامل، یک حکومت مستقل و قطع ارتباط با خلفای اسلامی، افزایش ارتباط با اروپائیان به دلیل امنیت کشور، ظهور شاه به عنوان مرجع عالی سیاسی، مذهبی و قطب عرفان، تثبیت شیعه به عنوان مذهب رسمی را می‌توان نام برد (کریمیان، جایز، ۱۳۸۶). همچنین امتیاز دیگری که حاکمان صفوی از آن برخوردار بودند حق فرهٔ شاهی است که به دلیل هویت و خون ایرانی، فره ایزدی شامل آنها می‌شود. اگرچه این باور متعلق به ایران باستان بود ولی در باورهای مردم این سرزمین جای داشت.

همان‌طورکه در نگاره فوق مشاهده می‌شود، اسکندر با لباس دوره صفوی بر روی فرشی با تزئینات اسلیمی به همراه دو ملازمش نشسته‌اند که جایگاه و مقامی ویژه در این دوره داشته است، یعنی به عنوان اصل تطبیق فرش مکان مناسبی برای اسکندر یا به عبارتی دیگر با حفظ جاذبه شمایل‌نگاری همان جایگاه مناسب حاکمان صفوی است. نگاه اسکندر به طرف درخت سخنگو است که با شاخص‌ترین استحاله تبدیل به نقش واق شده است. همچنین در این تغییر و دگرگونی شاخه و برگ درخت تبدیل به خطوط اسلیمی و مزین به سرهای انسانی و حیوانی است. از دیدگاه پژوهشگران «واق» در لغت به معنای درختی است که صبح، بهار و شام، خزان کند. ثمر و بار آن درخت به صورت آدمی و حیوانات دیگر باشد و سخن کند. در لغت‌نامه دهخدا واق واق نام درختی است که در هندوستان بوده، بس عجیب بامداد، بهارش می‌باشد و شبانگاه خزان می‌کند و برگ‌هایش بر صورت مردم باشد. همچنین او می‌نویسد: واق‌واق نام درختی است چینی که بر جوزبن و خیار سبز مانند است و میوه‌ای دارد چون روی مردم، و چون این بار برسد یعنی پخته گردد، چند بار آوازی دهد چون واق‌واق و سپس از درخت باز

شود و مردم جزایر چین بدین آواز فال زنند (به نقل از طاهری، ربیعی، ۱۳۸۹: ۵۰).

نمود نقش واق با چهره‌های انسان و حیوان زمانی ایجاد گشت که تصویر چهره انسان و حیوان از لحاظ فقهی ممنوع شده بود. اما با حکومت سلجوقیان در ایران تا حدودی این تحریم شکسته شد و چهره‌های انسانی و حیوانی به گونه‌ای تزئینی وارد هنر گردید. قابل ذکر است نقش واق ششمین اصل از هنر تزئینی نگارگری ایران است و با توجه به تحقیق یعقوب آژند دست کم سه تن از مورخان هنر ایران در عهد صفوی از واق به عنوان اصل ششم ایران یاد کرده‌اند. این مورخان اطلاعات خود را از پیشینیان خود، همچون عبدی بیک شیرازی و غیره گرفته‌اند. از جمله قطب‌الدین محمد قصه‌خوان، میر سید احمد مشهدی و همین‌طور صادقی بیک‌افشار از کسانی هستند که به نقش واق و اصول هفتگانه هنر نگارگری اشاره کرده‌اند (آژند، ۱۳۸۸ب). در نگاره مذبور این نقش با حالتی متقارن که از نشانه‌های وحدت در کثرت در هنر اسلامی است، تمام آسمان را در برگفته که نماد عالم غیب و جایگاه خداوند و فرشتگان است. استمرار و دوام این کهن الگو ریشه در عمق زندگی و تخیلات انسان‌ها دارد. سیر این استحاله از درخت زندگی و درخت مقدس شروع شده و به درخت سخنگو و نقش واق منتهی گشته است. در قرن هفتم هجری/ سیزدهم میلادی، این افسانه درخت سخنگو به وسیله کیهان‌شناسی قزوینی انتشار و توسعه یافت و در بسیاری از آثار عربی نمود پیدا کرد (Ferrand, 2018) این روایت از شاهنامه به نسخه هایی چون نظامی هم وارد شده است. در «جدول‌های ۱ و ۲» به نکات مهم در تفسیر این سه نگاره از روایت اسکندر و درخت سخنگو پرداخته شده است.

جدول ۱. مقایسهٔ سیاست تثبیت قدرت و مشروعیت‌بخشی در سه دورهٔ ایلخانی، تیموری و صفوی (نگارندگان).

ردیف	شاخصه‌های سیاسی در سه دوره ایلخانی، تیموری و صفوی			
	دوره	نژاد	روش حکومت	تثبیت قدرت و مشروعیت‌بخشی به حکومت
۱	ایلخانی	مغولی	بر پایه یاسای چنگیز و سنن قبیله‌ای و ملوک‌الطوایفی مغولی	دوره اول: تثبیت حکومت بر پایه یاسای چنگیز و خشونت و غارت ؛ دوره دوم: حکومت همراه با نرمش و انعطاف، بر پایه ایرانی‌گرایی و دین اسلام
۲	تیموری	ترکی ـ مغولی	بر پایه سنن قبیله‌ای و ملوک‌الطوایفی مغولی	دوره اول: حکومت با خشونت و غارت؛ دوره دوم: بر پایه نزدیک شدن به هویت ایرانی و دین اسلام
۳	صفوی	ایرانی	حکومت مرکزی	حکومت بر پایه هویت ایرانی، مقدس بودن و مذهب تشیع

جدول ۲. جدول استحاله سه نگاره اسکندر و درخت سخنگو (نگارندگان).

استحاله سه نگاره اسکندر و درخت سخنگو				
شاخصه بصری	دوره تاریخی			تطابق شاخصه‌ها در سه دوره تاریخی
	دوره ایلخانیان (۱۰۱۰-۹۹۶ه.ق)	دوره تیموریان (۱۰۲۰-۱۰۱۰ه.ق)	دوره صفوی (۱۰۴۴-۱۰۲۰ه.ق)	
درخت سخنگو (واق‌واق)				**نگارهٔ اول:** درخت با دو تنه به هم پیچیده شده و سرهای زن و مرد و سرهای حیوانی. تنه درخت شامل پیچ و تاب درختان چینی است. **نگارهٔ دوم:** تشکیل شده از یک تنه و ساده‌تر ترسیم شده که شامل چهره زن و چهره‌های حیوانی است. **نگارهٔ سوم:** تغییر شکل درخت سخنگو به نقوش واق با سرهای حیوانی و سر زن، تصویر به صورت قرینه تصویر شده است.

DOI: 10.22034/rac.2023.560735.1028

ادامهٔ جدول ۲. جدول استحاله سه نگاره اسکندر و درخت سخنگو (نگارندگان).

استحاله سه نگاره اسکندر و درخت سخنگو				
پیکرهٔ اسکندر				**نگارهٔ اول:** پادشاه با لباس فاخر و سوار بر اسب سفید. **نگارهٔ دوم:** تصویر اسکندر به عنوان یک سرباز **نگارهٔ سوم:** اسکندر نشسته بر روی فرش مزین شده با لباس فاخر
فرم چهره‌ها				**نگارهٔ اول:** اسکندر با تاج مزین به جواهرات و چهره‌ایی مغولی است. نگارهٔ دوم: چهرهٔ اسکندر چهره‌ای جوان، با کلاه خود، چشمانی کشیده و بدون محاسن صورت است. نگارهٔ سوم: چهرهٔ اسکندر ایرانی‌تر شده همراه با تاج پادشاهی است.

نتیجه‌گیری

روایت سه نگاره، روایتی افسانه‌ای ـ تاریخی بوده، که حاکی از روبه‌رو شدن اسکندر با درخت سخنگو است که مرگ او را پیشگویی می‌کند. این دوبن‌مایه در شاهنامه به نام «شهریار دادگر» و «درخت گویا» یاد شده است. با توجه به پرسش اول پژوهش که به دنبال وجوه ظاهری تغییرات است، می‌توان گفت که هنرمندان نگارگر در هر سه دوره تاریخی (ایلخانی، تیموری و صفوی) این روایت افسانه‌ای را به گونه‌های مختلف مصور کرده‌اند که همراه با آفرینش مضامین نو است. بر اساس روش پانوفسکی در مرحله توصیف پیشاشمایل‌نگاری و تحلیل شمایل‌نگاری صورت ظاهری و نمادهای فرهنگی بررسی گردید. لباس و ظاهر اسکندر در هر سه نگاره متعلق به دوره‌های خلق اثر است نه دورهٔ زندگی اسکندر مقدونی یعنی یونان پیش از میلاد است. در این استحاله، هنرمند در صدد است، آگاهانه تداعی حاکمانی محبوب با هویت ایرانی ایجاد کند. البته برای ایجاد تداعی این پیوندها از عناصر دیگری هم در نگاره استفاده شده است، که به صورت عامدانه یا غیرعامادنه از فرهنگ زمانه خود نشأت گرفته است، مانند اسب سفید که در فرهنگ مغولی به عنوان نمادی از پاکی و قدسیت است. استفاده از رنگ قرمز برای لباس پادشاه در این فرهنگ، رنگی فرخنده و مبارک و جلوه‌ای مناسبی برای یک پادشاه محبوب و عدل‌گستر است. از دیگر عناصر، جایگزینی چهره‌های مغولی به جای چهرهٔ ایرانی است. همچنین استفاده از فرش در نگاره سوم، به کمک اصل تطبیق اسکندر جایگاه مناسب برای حاکمی مطلوب و محبوب در عهد صفوی شده است.

در پاسخ به پرسش دوم، در مرحله تفسیر شمایل‌شناسی در لایه‌های عمیق‌تر معنایی، به دلایل این تغییرات پرداخته شد که وابسته به جریانات اجتماعی و سیاسی هر سه دوره است. با تفحص در بستر اجتماعی ـ سیاسی، نشانه‌ها این‌طور آشکار می‌شود که الگوهای کهن همچنان در دوره‌های مختلف استمرار دارند و به حیات خود ادامه می‌دهند. همچنین بستر مطالعاتی نشان داد که هنرمند نگارگر برای اهداف حامیان خود چگونه الگوها را مستحیل می‌کند و چقدر وفادار به متن بوده است. با توجه به عِرق ملّی‌گری فردوسی افسانهٔ اسکندر چهره‌ای مثبت پیدا می‌کند و دارای ملّیتی ایرانی ـ رومی است، در نتیجه فرهٔ شاهی و صفت عدل‌گستری شامل وی می‌شود. قابل ذکر است که در متون عهد ساسانی از اسکندر به عنوان شخصیتی منفی یاد شده است. در پی آن در نگاره‌ها در هر سه دورهٔ زمانی، بر اساس تطبیق تمثیل، از وجه مثبت معنایی اسکندر در شاهنامه بهره جسته و در یک جاذبه شمایل‌نگاری و به شکلی کاذب الگوهای کهن و اسطوره‌ای ایرانی را به حاکمان ایلخانی، تیموری، صفوی منتقل کرده است. به عبارتی می‌توان اذعان داشت، استحاله تصویر اسکندر در نگاره‌ها با تمام مؤلفه‌های تصویری، در جهت

تداعی این هدف است؛ یعنی مشروعیت فرمانروای غیر ایرانی با پیوند به هویت ایرانی و اگر ملّیتی ایرانی دارند همچون دورهٔ صفوی، جلوه‌ای از حاکمانی عدل‌گستر و محبوب نظیر حاکمان اسطوره‌ای و اساطیری ایرانی را رقم می‌زند.

در مواجه در استحاله درخت سخنگو، که منشأ پیدایش آن مربوط به افسانه‌ای در باب درختی در جزیره واق‌واق می‌باشد که میوهٔ به شکل سر انسان دارد. این درخت ریشه در افسانه‌های غیرواقعی دارد و باعث الهام بخشیدن به هنرمندانی شده که در آن زمان ممنوعیت ترسیم چهره و پیکرهٔ انسان وجود داشت. در نگاره سوم عهد صفوی، استحاله درخت سخنگو به نقش واق به طور چشمگیری به صورت خطوط اسلیمی با چهره حیوان و انسان و پس‌زمینهٔ آبی‌رنگ دیده می‌شود. قابل توجه است که این درخت سخنگو با وجوه مختلف تصویری سعی در انتقال پیامی است که در لایه‌های زیرین معنایی قرار گرفته است. این تضاد معنایی که جزء معانی ضمنی و بیانی نگاره‌هاست، نشان از پایدار نبودن قدرت حاکمانی دارد که در صدد تثبیت قدرت و مشروعیت خود تلاش می‌کنند، ولی تضاد معنایی که به زیبایی در نگاره‌ها پنهان است نشان از ماندگار نبودن این حکومت‌ها دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Erwin Panofsky (1892 Hannover-1967 New Jersey)

۲. آژند، یعقوب (۱۳۸۸)، اصل واق در نقاشی ایران، نشریه *هنرهای زیبا*؛ دوره ۱، شماره ۳۸، صص ۱۳-۵.

۳. شادقزوینی، پریسا (۱۳۹۳)، بررسی اصول مبانی هنرهای سنتی ایران (نگاهی به کتاب هفت اصل تزئین هنر ایران)، *فصلنامه نقد کتاب*؛ دوره ۸، شماره ۳و۴، صص ۵۹-۴۱.

۴. طاهری، علیرضا (۱۳۹۰)، درخت مقدس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری نقش واق، *فصلنامه علمی پژوهش باغ نظر*؛ دوره ۸، شماره ۱۹، صص ۵۴-۴۳.

۵. تختی، مهلا (۱۳۹۰)، بررسی ویژگی‌های تصویرپردازی در قالی موسوم به درخت سخنگو (واق واق) (۲۸-۲۹)، *همایش ملی هنر، فرهنگ، تاریخ و تولید فرش دستباف ایران و جهان*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.

۶. طاهری، علیرضا؛ ربیعی، سمیه (۱۳۹۲)، شناسایی و طبقه‌بندی نقش درخت واق‌واق در فرش‌های سده دهم تا سیزدهم هجری ایران، *فصلنامه علمی پژوهشی نگره*؛ دوره ۸، شماره ۲۵، صص ۴۹-۳۹.

۷. الهادی، یوسف (۱۳۷۹)، بازجست سرزمین واق‌واق، *فصلنامه علمی پژوهشی نگره*؛ دوره ۱۱، شماره ۲، صص ۱۸-۱۶.

۸. کوشکی، بصیر (۱۴۰۰)، اسکندر در شاهنامه، *فصلنامه رشد آموزش تاریخ*؛ پیاپی ۷۷، دوره ۲۲، شماره ۳، صص ۲۹-۲۸.

۹. کرمی، محمدحسین (۱۳۸۳)، اسکندر ـ ایران ـ نظامی، نشریه *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*؛ شماره ۱۶، صص ۱۷۲-۱۳۱.

۱۰. حسام‌پور، سعید (۱۳۸۹)، سیمای اسکندر در آیینه‌های موج‌دار، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان*، دوره جدید، شماره ۲، پیاپی۶، صص ۸۲-۶۱.

11. Iconography gravity
12. Aby Warburg (1866-1929, Germany)
13. Fritz Saxl (1890-1948, Dawlish, London)
14. Freer Gallery of Art
15. Bodleian Library
16. Topkapi Palace Museum

۱۷. این کتاب شامل داستان زندگی اردشیر بابکان و جانشینش شاپور و پسر وی هرمزد به زبان پارسی میانه در اواخر دوره ساسانی است. همچنین دربردارنده مطالب جغرافیایی نجوم، تعبیرخواب، اسطوره و افسانه نیز هست.

۱۸. ویراف از موبدان دوران ساسانی که کتاب او *اردا ویراف‌نامه* به زبان پارسی میانه است. مضمون کتاب درباره اعتقادات عامهٔ ایرانیان پیش از اسلام درباره آخرت است.

۱۹. مهم‌ترین اثر تاریخی دورهٔ ساسانی است که در آن نام پادشاهان دودمان‌های ایرانی و رویدادهای دوران‌های گوناگون را آمیخته با افسانه نوشته است.

۲۰. کالیس‌تن اولنتی یا کالیس تنس نخستین (۳۶۰-۳۲۷ پ.م) خواهرزاده ارسطو بود که در جنگ‌ها و نبردها همپای اسکندر می‌جنگیده و به نگارش حقایق تاریخ می‌پرداخت و درنهایت با دسیسه‌های اطرافیان کشته می‌شود و «کالیس تنس دروغین یا دومین» کسی است که داستان اسکندر بزرگ را نوشته و بی‌گمان مصری یونان‌گرا است که از اسکندر مقدونی پهلوانی مصری ساخته است (ابراهیمی، ۱۳۸۷).

۲۱. واژه «یاسا» در زبان مغولی و اویغوری به معنی حکم و فرمان یا «حکم و فرمان شاه» است و در لغت‌نامه دهخدا رسم، قاعده و قانون نیز معنا شده است (دهخدا ذیل واژه). قوانین کتاب یاسا با خط اویغوری و به زبان مغولی نوشته شده و دستورهایی درباره چگونگی روابط با کشورهای بیگانه، جنگ، تقسیمات ارتش، سیستم نامه‌رسانی، مالیات و غیره را دربر می‌گیرد.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۸الف)، کارستان هنری و هنرپروری ابراهیم‌سلطان، نشریه *هنرهای زیبا*؛ شماره ۳۷، صص ۹۴-۸۷.

آژند، یعقوب (۱۳۸۸ب)، اصل واق در نقاشی ایران، نشریه *هنرهای زیبا*؛ دوره ۱، شماره ۳۸، صص ۱۳-۵.

افهمی، رضا؛ جوانی، اصغر و مهرنیا، سید محمد (۱۳۹۶)، شاهنامه بزرگ، سندی بر گفتمان ایرانی‌گرایی ایلخانی، نشریه *باغ نظر*؛ دوره ۱۴، شماره ۵۴، صص ۶۴-۵۷.

انوری، حسن (۱۳۸۱)، *فرهنگ بزرگ سخن*، تهران: نشر سخن.

بارتولد، واسیلی (۱۳۷۶)، *تاریخ ترک‌های آسیای میانه*، ترجمه غفار حسینی، تهران: توس.

پاکباز، رویین (۱۳۹۶)، *نقاشی ایران از دیروز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۵)، *معنا در هنرهای تجسمی*، ترجمه ندا اخوان‌اقدم، تهران: نشر چشمه.

شادقزوینی، پریسا (۱۳۹۳)، بررسی اصول مبانی هنرهای سنتی ایران (نگاهی به کتاب هفت اصل تزئین هنر ایران)، *فصلنامه نقد کتاب*؛ دوره ۸، شماره ۳ و ۴، صص ۵۹-۴۱.

شیرازی، علی‌اصغر؛ قاسمی، صفورا (۱۳۹۱)، ریشه‌یابی آداب و رسوم

DOI: 10.22034/rac.2023.560735.1028

ایلخانان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری، نشریه نگره؛ دوره ۷، شماره ۲۲، صص ۳۷-۲۴.

داعی، سحر (۱۳۹۲)، درخت مقدس و نمود آن در فرهنگ و هنر ایران و غرب، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، گرایش نقاشی، دانشگاه آزاد تهران مرکز، دانشکده هنر و معماری.

دوبوکور، مونیک (۱۳۹۴)، *رمزهای زنده جان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.

طاهری، علیرضا (۱۳۹۰)، درخت مقدس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری نقش واق، *فصلنامه علمی پژوهش باغ نظر*؛ دوره ۸، شماره ۱۹، صص ۵۴-۴۳.

طاهری، علیرضا؛ ربیعی، سمیه (۱۳۸۹)، بررسی خاستگاه و انواع نقوش واق در هنر اسلامی، *جلوهٔ هنر*؛ شماره۴، صص ۵۶-۴۹.

عبدی، ناهید (۱۳۹۰)، *درآمدی بر آیکونولوژی*، تهران: نشر سخن.

فیروزمندی شیره جینی، بهمن؛ رهبر، مهدی و ده پهلوان، مصطفی (۱۳۹۲)، از اسکندر گجستک تا اسکندر ذوالقرنین، نشریه *پژوهش‌های ایرانشناسی*؛ سال سوم، شماره ۱، صص ۸۴-۶۵.

کریمیان، حسن؛ جایز، مژگان (۱۳۸۶)، تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری، *دو فصلنامه هنر اسلامی*؛ دوره ۴، شماره ۷، صص ۸۸-۶۵.

کوشکی، بصیر (۱۴۰۰)، اسکندر در شاهنامه، *فصلنامه رشد آموزش تاریخ*؛ پیاپی ۷۷، دوره ۲۲، شماره ۳، صص ۲۹-۲۸.

گوتشمید، آلفردفن (۱۳۴۷)، *تاریخ ایران و ممالک همجوار آن از زمان اسکندر تا انقراض اشکانیان*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: انتشارات مؤسسه مطبوعاتی علی‌اکبر علمی.

نصری، امیر (۱۳۹۱)، خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی، *فصلنامه کیمیای هنر*؛ دوره دوم، شماره ۶، صص ۲۰-۷.

نصری، امیر (۱۳۹۷)، *تصویر و کلمه: رویکردهایی شمایل‌شناسی*، تهران: نشرچشمه.

متقالچی، محمود (۱۳۸۹)، شاهنامه دست‌نویس ابراهیم‌سلطان، *مجله بخارا*؛ شماره ۷۵، صص ۱۵۲-۱۴۷.

وِرمازِرن، مارتین (۱۳۸۷)، *آیین میترا*، ترجمه بزرگ نادرزاده، تهران: نشر چشمه.

Ferrand, Gabriel (2018). *Relations de Voyages Et Textes Géographiques Arabes, Persans Et Turks Relatifs à l'Extrême-Orient du Viiie au Xviiie Siècles*, (Vol.1). London: Forgotten Books.

URL1: https://asia.si.edu/object/F1935.23/

URL2: https://shahnameh.fitzmuseum.cam.ac.uk/princely-patronage

URL3: https://printrest.com/pin/288652657361083139/

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)