بررسی نقش‌مایه‌های آیکونوگرافیک از ورای دو شاهنامه بایسنقری و طهماسبی

ناهید عبدی*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۱/۲۴
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۱/۰۶/۰۳

چکیده

این مقاله نخست یکی از مفاهیم کلیدی مطالعات آیکونوگرافی با عنوان «دانش نقش‌مایه‌ها»، را که از موارد مهم این حوزه مطالعاتی محسوب می‌شود، معرفی نموده، سپس این مفهوم را از طریق نگاره‌هایی چند از دو *شاهنامه* بایسنقری و طهماسبی، از مکاتب هرات و تبریز، به آزمون گذاشته است. با ارائه این فرض که به‌کارگیری نقش‌مایه‌های ادبی از طریق تصویر در مکتب تبریز صفوی در مقایسه با هرات تیموری با حساسیت و دقت چشمگیری انجام شده تا جایی که در باروری و ارتقاء آن نقش‌مایه‌ها به نماد نه تنها مؤثر بلکه گزینشی آگاهانه بوده است.

کلید واژه‌ها: آیکونوگرافی، دانش نقش‌مایه‌ها، شاهنامه بایسنقری، شاهنامه طهماسبی، نگارگری

* دکترای پژوهش هنر، عضو هیئت علمی پژوهشکده هنر nahidabdi@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

مقدمه

مسئله موضوعی و معنا، بخش مهمی از روابط انسانی و، در نگاهی گسترده‌تر، تمدن بشری را تشکیل می‌دهد؛ از این رو، درک و تبیین تمایز و مرز بین مسئلهٔ موضوعی و فُرم گامی بنیادی در مطالعات آیکونوگرافیک به شمار می‌آید. از آنجا که همواره فُرم و محتوا به طرز ناگشودنی در هم تنیده‌اند، تفکیک و شناخت لایه‌های معنایی به پیچیدگی‌ها و ظرایفی آمیخته است که بدون اشراف به آنها انجام صحیح مطالعه آیکونوگرافیک ناممکن خواهد بود. دستاوردهای پژوهشگران حوزهٔ آیکونوگرافی در تبیین مفاهیم کلیدی گامی اساسی در رمزگشایی از معانی مستتر در آثار هنری بوده است. «دانش نقش‌مایه‌ها» یکی از موارد شاخص در مفاهیم و معانی کلیدی است که در شناخت و تفکیک لایه‌های معنایی نه تنها مؤثر بوده است بلکه امروزه یکی از ارکان مطالعات معناشناسانه محسوب می‌شود. این مفهوم، خصوصاً، در رابطه با مطالعه و تفسیر نگارگری ایرانی که به طرز فوق‌العاده‌ای با ادبیات گره خورده است، مصداق می‌یابد. در این مقاله، ضمن معرفی مختصر سابقه تاریخی و نیز شرح مفهوم «دانش نقش‌مایه‌ها» از طریق مطالعهٔ موردی نمونه‌هایی از مکتب‌های هرات و تبریز صفوی این مفهوم را به بوته آزمایش گذاشته است.

دانش نقش‌مایه‌ها[1]

از مهم‌ترین اکتشافات پژوهشگران حوزهٔ آیکونوگرافی، که در قرن نوزدهم میلادی. مطرح شد و گامی مهم در پیشبرد بحث‌های مربوطه به شمار می‌آید، بر این نکته اساسی که نقش‌مایه‌های هنری باید هم‌عرض نمونه‌های ادبی آنها مورد توجه قرار گیرند، استوار بود. این رویکرد تأکیدی ضمنی بر این نکته بود که آن دسته از نقش‌مایه‌هایی قابلیت ارتقاء به نمادها را دارند که حاصل باروری مضامین ادبی توسط تصاویر باشند.

بدین ترتیب، گستره‌ای کاملاً متفاوت در زمینهٔ استحاله مضامین و اقتباس نقش‌مایه‌ها بر پژوهشگران گشوده شد، این رویکرد که توسط لِندورف[2] و آدُلف اشمل[3] به انتظام درآمده، سرآغاز دانش نوینی با نام «دانش نقش‌مایه‌ها» است.

این حوزه، که دنبالهٔ مطالعات آیکونولوژی و آیکونوگرافی از ۱۸۰۰م محسوب می‌شود، بر مطالعه همزمان درک تصویر[4] و جنبه‌های نشانه‌شناسانه نقش‌مایه‌ها[5] تأکید داشته و بدین ترتیب اساس آیکونولوژی هنر مدرن را بنیاد نهاده است.

بررسی نقش‌مایه‌های آیکونوگرافیک از ورای نگاره‌هایی از دو شاهنامه بایسنقری و طهماسبی

یکی از نکات مهمی که در رابطه با شناخت مکاتب یا دوره‌های تاریخی نگارگری ایرانی کمتر بدان پرداخته شده توجه خاص به چگونگی به‌کارگیری مفاهیم آیکونوگرافیک و تمایزات مترتب بر آن در ادوار گوناگون است. گرچه در زمینهٔ نگارگری ایرانی فُرم و محتوا به طرز ناگشودنی در هم تنیده‌اند، برای نیل به محتوا و نیز تجزیه و تحلیل آثار برجای‌مانده، مطالعهٔ موشکافانهٔ جنبه‌های بصری در رابطه با ریشه و توسعهٔ نقش‌مایه‌ها هم‌عرض مضامین و یا گونه‌های موجود ضروری می‌نماید؛ چرا که همواره مطالعهٔ نقش‌مایه‌ها نشانگر جریان مداومی از تسلسل و تنوع میان کهنه و نو بوده است. از این رو، شناسایی، تفکیک، و طبقه‌بندی هر یک از این اصول در زمینه آثار برجای‌مانده، فرایند تحلیل و تبیین نهایی را تسهیل خواهد بخشید.

از این روست که در رابطه با دو مکتب هرات و تبریز، علی‌رغم مشاهده تسلسل در بازنمایی مضامین بر طبق الگوهای بصری آشنا، شاهد تنوع چشمگیری در انتخاب نقش‌مایه‌های عام و یا خاص و نیز دگرگونی‌هایی در قواعد بصری می‌باشیم. به طوری که از طریق شناسایی و تبیین چگونگی تنوع نقش‌مایه‌های آیکونوگرافیک، توجیه تحول مشهود در آن قواعد نیز میسر خواهد بود. از طریق این رویکرد در زمینهٔ انتقال و جابه‌جایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

مفاهیم و مضامین خاص یا عام در قالب مفاهیمی چون استحالهٔ کلی[۶] یا خاص[۷]، اصل تطبیق تمثیلی[۸] یا قیاس، ثقل آیکونوگرافیک[۹] و نیز اصل تقلید[۱۰] مصادیق مشترک بسیاری را در بین نمونه‌هایی مشابه از این دو مکتب می‌توان مشاهده نمود و مطالعات بسیاری را سامان داد[۱۱]. این مهم در زمینه دانش نقش‌مایه‌ها[۱۲]، که بر مطالعه هم‌عرض نقش‌مایه‌های هنری و نمونه‌های ادبی آنها استوار بوده است، نیز مصداق می‌یابد؛ با لحاظ این اصل که مبحث اخیر را می‌توان مدخلی بر شناخت چگونگی ارتقاء این نقش‌مایه‌ها به دنیای نمادها به شمار آورد.

از این منظر، از ورای آثار برجای‌مانده، تنوع چشمگیری از به‌کارگیری نقش‌مایه‌ها در آثار مکتب تبریز در برابر نمونه‌های مشابه در مکتب هرات را می‌توان مشاهده نمود. این نقش‌مایه‌ها ضمن آنکه حاصل باروری مضامین ادبی و تصویرند، حقیقتاً چگونگی قابلیت ارتقاء یک نقش‌مایه به دنیای نمادها را به نمایش می‌گذارند و بی‌تردید این رویکرد نه تنها در شناخت نشانه‌شناسانهٔ آثار مؤثر خواهند بود، بلکه زمینه‌ای مناسب برای طرح فرضیه‌های جدید و بسط حوزه‌های شناختی و تفسیری در هنر ایران را فراهم خواهند آورد. چنین مقایسه‌ای، خصوصاً، در زمینهٔ موضوعات و مضامین یکسان بسیار پُرمعنا خواهد بود. از این رو، نگارنده تصاویر مشابهی از دو *شاهنامهٔ* بایسنقری، از مکتب هرات، و شاه‌طهماسبی، از مکتب تبریز، را برگزیده است.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود تصاویر شماره ۱، که به بازنمایی صحنهٔ به بند کشیدن ضحاک توسط فریدون در کوه دماوند اختصاص دارد، به لحاظ بازنمایی نقش‌مایه‌های نمادین درخور توجه‌اند؛ ضمن آنکه از پتانسیل دیگر مفاهیم آیکونوگرافیک نیز برخوردارند. همان طور که در متن آمده، ضحاک توسط فریدون، که از تبار فرّهی است، دستگیر و در کوه دماوند به بند کشیده می‌شود. همچنین، در متون آمده است که فریدون با گرز گاوسر که نماد فرّه ایزدی است بر ضحاک ماردوش فائق می‌آید. حال آنکه در نگارهٔ *شاهنامهٔ بایسنقری* جز ضحاک نشانهٔ توصیفگر دیگری در معرفی باقی افراد و نیز فریدون دیده نمی‌شود، در صورتی که، در مقابل، در نگارهٔ شاهنامهٔ *شاه‌طهماسبی* در اولین نگاه نقشمایهٔ ادبی کلیدی را، که با حفظ پتانسیل نمادین به دقت نمایانده شده می‌توان تشخیص داد، بدین معنی که، با انتخاب دقیق نقش‌مایهٔ کلیدی گرز گاوسر، فریدون از دیگر افراد حاضر در صحنه متمایز شده است. بدین ترتیب، نه تنها نقش‌مایهٔ ادبی توسط تصویر تقویت شده بلکه موقعیت نمادین آن نیز تضمین شده است.

دقت در به‌کارگیری نقش‌مایه‌های نمادین توصیفگر را در دیگر صحنه‌های مشابه از *شاهنامه طهماسبی*، متعلق به مکتب تبریز، در مقایسه با *شاهنامهٔ بایسنقری*، از مکتب هرات، می‌توان ملاحظه نمود. این نکته در رابطه با رستم به عنوان یکی از شخصیت‌های کلیدی *شاهنامه* هویدا است، به طوری که تقریباً در تمامی صحنه‌های این نسخه رستم با اهتمام بر بازنمایی نقشمایهٔ نمادین اختصاصی وی، که همانا کلاهی از سر پلنگ است، نمایش داده شده است و در نتیجه، به روشنی از دیگر پهلوانان *شاهنامه* در هر موضعی از نبرد تا نشست در موقعیت‌های مشابهی که دربارهٔ دیگر پهلوانان در *شاهنامه* تصویر شده، باز شناخته می‌شود. (تصاویر ۲ تا ۶)

در یک مقایسه دیداری گذرا میان دو *شاهنامه* مشاهده می‌شود که در تمامی صحنه‌های مشابه از *شاهنامه بایسنقری* بازشناسی رستم از حریف برای ناظر بسیار دشوار و منوط به احاطهٔ کامل بر متن و نیز شاید تخیلی قوی باشد، در حالی که در نمونه *شاهنامهٔ طهماسبی* با اندک آشنایی با متن ادبی و تنها با در نظر گرفتن نقشمایهٔ نمادین کلاه وی، شخصیت رستم در تمام صحنه‌ها به راحتی باز شناخته می‌شود.

نکتهٔ مهم دیگر که *شاهنامهٔ طهماسبی* را از *شاهنامهٔ بایسنقری* متمایز می‌نماید، اهتمام در بازنمایی نقش‌مایه‌های نمادین نه تنها در تبعیت از متن بلکه در جهت تأکید بر معانی اسطوره‌ای باستانی است. بدین ترتیب، ملاحظه می‌شود در صحنه‌هایی که دارای پتانسیل معانی عام و کلی، مانند نبرد نیکی و بدی یا پیروزی نیکی، هستند هنرمندان به دقت و وسواس

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

نقش‌مایه‌های توصیفگر را، در سطح نماد و نشانه، در جهت تقویت آن معنا در کنار هم به کار گرفته‌اند. این مهم را در صحنهٔ نبرد کیخسرو و افراسیاب (تصویر ۶)، تصرف بلخ توسط رستم و سیاوش (تصویر ۷)، یا گذشتن کیخسرو از جیحون (تصویر ۸) می‌توان ملاحظه نمود. از این رو، در اینجا حضور کیخسرو یا سیاوش به عنوان افرادی برگزیده و برخوردار از فرّه ایزدی به همراه رستم با نمایش نمادین گرز زرین گاوسر تضمین شده و بر نکته‌ای متعالی متکی بر جهان‌بینی ایران باستانی تأکید می‌ورزد. حال آنکه نسخهٔ هرات علی‌رغم تمامی ارزش‌های بصری ناقل چنین حساسیتی نیست.

این نکته‌سنجی در بسیاری دیگر از صحنه‌های اجراشده و از جمله در بازنمایی سرنوشت شاهزادهٔ نگون‌بخت ایرانی، سیاوش، (تصویر ۹) نیز در مقایسهٔ دو نسخه مذکور قابل جستجو و بحث است. در نگاهی فراتر این ویژگی مکتب تبریز صفوی که به طور مشخص در حساسیت به بازنمایی نقش‌مایه‌های نمادین در قیاس با هرات تیموری به ظهور رسیده است، موجد طرح فرضیه‌های بعدی مبنی بر علل این حساسیت و پیش‌درآمدی بر نیل به معنای درونی آثار مورد بحث خواهد بود.

نتیجه‌گیری

اهتمام بر بازنمایی نقش‌مایه‌های نمادین ادبی از طریق تصویر در نسخه *شاهنامه شاه طهماسبی* موجد این فرض خواهد بود که آیا این مهم گزینشی آگاهانه در جهت احیاء و تقویت خصایص ملی از طریق ادبیات حماسی بوده است؟ حال با جستجو در دیگر منابع ادبی هم‌عرض روایی این فرض را می‌توان آزمود. سام‌میرزا، پسر شاه‌اسماعیل اول، در *تحفهٔ سامی* و محمدطاهر نصرآبادی در *تذکرهٔ نصرآبادی* از تعدادی از قصه‌خوانان و شاهنامه‌خوانان، که در قهوه‌خانه‌ها و کوکنارخانه‌ها و میادین و معابر قصه‌های *شاهنامه* را برای مردم می‌خوانده‌اند، یاد کرده‌اند. از آن جمله است ملا مؤمن، معروف به یکه‌سوار (نصرآبادی، ۱۳۵۲: ۱۴۵) و نیز ملا بیخودی جنابدی که *شاهنامه‌خوان مخصوص* شاه‌عباس اول بود و سالی چهل تومان مواجب داشت (همان: ۳۰۷) از مشهورترین این شاهنامه‌خوانان محسوب می‌شدند. اسکندر بیگ منشی در *تاریخ عالم‌آرای عباسی* از مولانا حیدرخان قصه‌خوان، مولانا محمدخورشید اصفهانی و مولانا فتحی نام می‌برد (اسکندربیگ منشی، ۱۳۷۷: ۲۹۵). همچنین از عبدالرزاق خوشنویس قزوینی یاد شده که شاهنامه‌خوانی چیره‌دست بود و از شاه سالی سیصد تومان حقوق می‌گرفت (فلسفی، ۱۳۷۵: ۳۴۳). لازم به توجه است که زورخانه‌ها یکی دیگر از مکان‌هایی بوده که ذکر نام پهلوانان و پادشاهان افسانه‌ای در آن رایج بوده و همواره موضوعات مورد حکایت خود را از چشمهٔ فیاض *شاهنامه* اخذ می‌نموده است. شاهنامه‌خوانی در جهت تقویت روحیهٔ پهلوانی و سلحشوری در این دوره از ارکان اصلی بوده که آگاهانه به کار گرفته شده است؛ حتی، در کتاب *عالم‌آرای صفوی* از شاهنامه‌خوانی در جنگ برای ترغیب سربازان یاد شده است. (شکری، ۱۳۵۰: ۱۳). نکته اخیر در برخی منابع دیگر نیز ذکر شده است (اشتن، ۲۵۳۵: ۳۸۷) که گرچه فاقد ذکر منبع دست اول است، اما با در نظر گرفتن دیگر منابع غیر مستقیم هم‌عرض قابل اعتنا است؛ مانند التفاتی که در انتخاب نام‌های *شاهنامه‌ای* در این دوران بوده، نام فرزندان خود شاه‌اسماعیل اول ـ که در دینداری مثال بوده ـ گواه این مدعی است به طوری که پسرانش طهماسب و سام و بهرام و سه تن از پنج دخترش نام‌های پری، مهین و فرنگیس داشتند (دهخدا، ۱۳۷۲: ج۲، ۲۱۶۳). تمامی نکات مذکور را می‌توان به عنوان دلالت‌هایی در تأیید سیطرهٔ نفوذ فرهنگ *شاهنامه* در این دوران به شمار آورد. همچنین، علی‌رغم رواج زبان ترکی در این دوره شاهد انتشار فرهنگ و ادبیات فارسی در سطح وسیعی در خلال سده‌های شانزدهم تا هجدهم میلادی می‌باشیم (یارشاطر، ۱۳۸۴: ۵۶۲). پس، بدین ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که به‌کارگیری نقش‌مایه‌های نمادین ادبی و باروری آنها از طریق تصاویر اتفاقی نبوده و در جهت تأکید بر معانی اسطوره‌ای باستانی به طور آگاهانه به کار گرفته شده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

پی‌نوشت‌ها

1. motivkunde (motif knowledge)
2. Heinz Ladendorf (1909-1992)
3. J. Adolf Schmoll (b.1915)
4. image-comprising
5. semantic properties of motifs
6. general transformation
7. specific transformation
8. analogy principle
9. iconographic gravity
10. imitation theory

۱۱. مفاهیم فوق از اصول و دستاوردهای مهم پژوهشگران حوزه آیکونولوژی است که نگارنده در کتاب *درآمدی بر آیکونولوژی* به طور مشروح با ذکر مثال‌هایی از نگارگری ایرانی شرح داده است.

۱۲. در اینجا مراد «motivkunde- motif knowledge» است.

کتابنامه

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵)، *نمایش در دوره صفوی*، تهران: فرهنگستان هنر.

اسکندر بیگ منشی. (۱۳۷۷)، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، تصحیح محمد اسماعیل رضوانی، تهران: دنیای کتاب.

اشتن، متز و جون بارک. (۲۵۳۵)، *شاه جنگ ایرانیان در چالداران و یونان*، ترجمه ذبیح‌الله منصوری، تهران: امیرکبیر.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۲)، *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.

سام میرزا صفوی. (بی‌تا)، *تحفه سامی*، تصحیح رکن‌الدین همایونفر، تهران: انتشارات علمی.

سرفرازی، عباس. (۱۳۹۰)، مجموعه *مقالات همایش بین‌المللی بزرگداشت حکیم ابوالقاسم فردوسی*، ج۲، دانشگاه سیستان و بلوچستان.

عالم‌آرای صفوی. (۱۳۵۰)، به کوشش یدالله شکری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

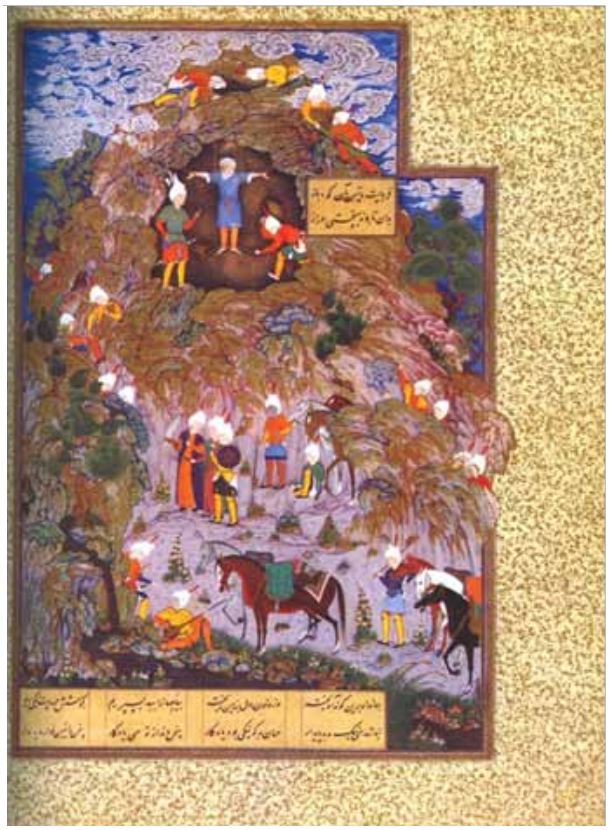
عبدی، ناهید. (۱۳۹۰)، *درآمدی بر آیکونولوژی*، تهران: سخن.

فلسفی، نصرالله. (۱۳۷۵)، *زندگانی شاه‌عباس اول*، تهران: علمی.

نصرآبادی، میرزا محمدطاهر. (۱۳۵۲)، *تذکرهٔ نصرآبادی*، تصحیح وحید دستگردی، تهران: فروغی.

یارشاطر، احسان. (۱۳۸۴)، تاریخ ایران کمبریج ـ دورهٔ صفوی، ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۱. الف
در بند شدن ضحاک در کوه دماوند،
شاهنامهٔ طهماسبی



۱. ب
بند کردن فریدون ضحاک را به کوه دماوند،
شاهنامهٔ بایسنقری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۲. الف
نبرد رستم با دیو سفید،
***شاهنامه*، تبریز، حدوداً ۹۳۰ ق**



۲. ج
نبرد رستم با ارژنگ دیو،
شاهنامه طهماسبی

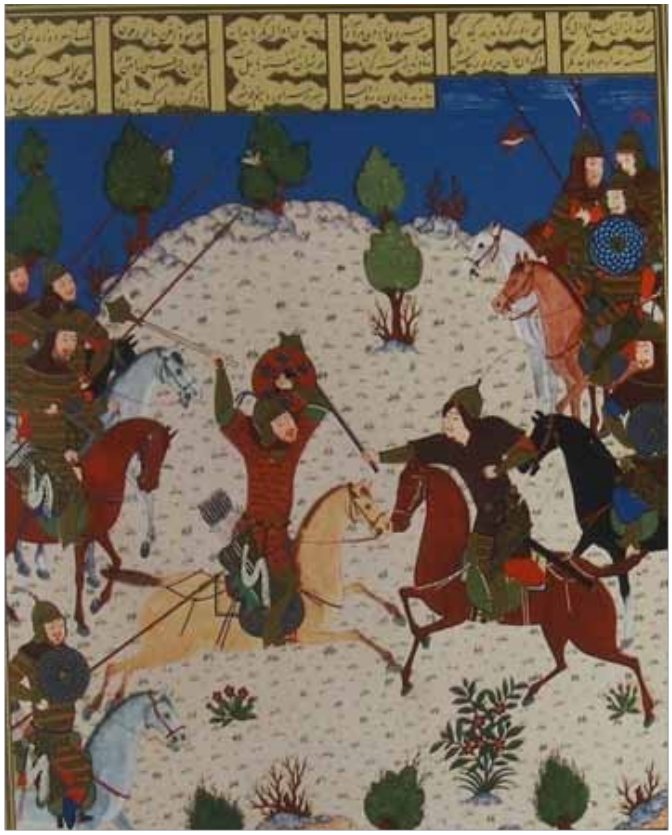


۲. ب
نبرد رستم با دیو سفید،
شاهنامه بایسنقری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

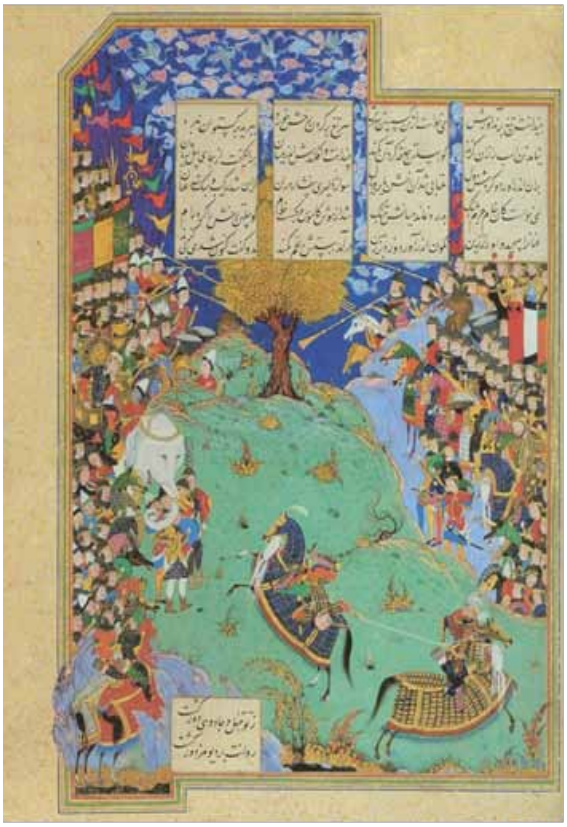


۳. الف
نبرد چنگش با رستم،
شاهنامهٔ طهماسبی



۳. ب
نبرد تن به تن رستم با برزو،
شاهنامهٔ بایسنقری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۴. الف
نبرد رستم با کاموس،
شاهنامهٔ طهماسبی

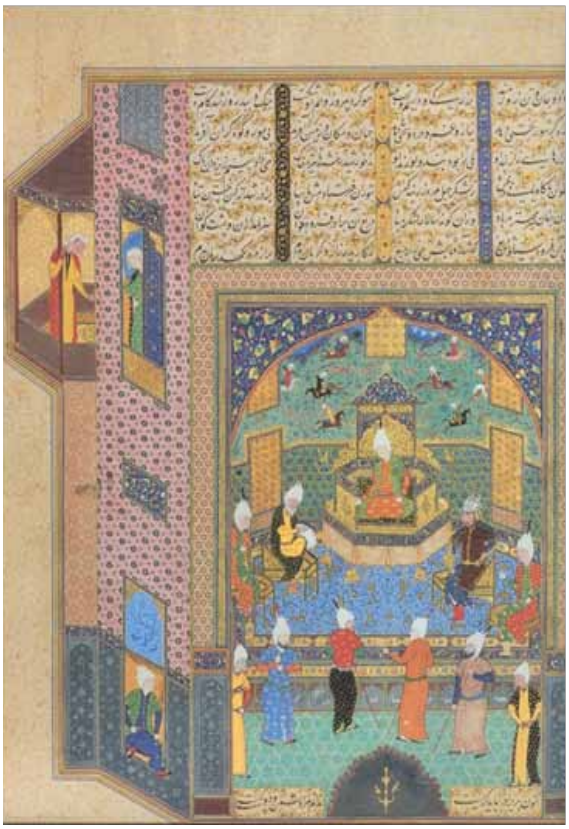


۴. ج
کشته شدن کهار کشانی به دست رستم،
شاهنامهٔ طهماسبی



۴. ب
نبرد رستم با خاقان چین،
شاهنامهٔ بایسنقری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۵. الف
کیخسرو دستور به فراخوان توس می‌دهد،
شاهنامهٔ طهماسبی



۵. ج
رستم با شکیبایی از سرنوشت و مرگ سخن می‌گوید،
شاهنامهٔ طهماسبی



۵. ب
پاسخ دادن اسفندیار به رستم،
شاهنامهٔ بایسنقری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۶. الف
نبرد کیخسرو و افراسیاب در شب،
شاهنامهٔ طهماسبی



۶. ج
کشتن کیخسرو مکران را،
شاهنامهٔ طهماسبی



۶. ب
رزم کیخسرو و افراسیاب،
شاهنامهٔ بایسنقری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۷
رستم و سیاوش بلخ را تصرف می‌کنند،
شاهنامهٔ طهماسبی



۸
کیخسرو همراه گیو و فرنگیس از جیحون
می‌گذرد، *شاهنامهٔ طهماسبی*



۹. الف
خون سیاوش، *شاهنامهٔ طهماسبی*



۹. ب
خون سیاوش، *شاهنامهٔ بایسنقری*

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]