مقالهٔ پژوهشی

10.30508/fhja.2025.2069080.1216

تحلیل آیکونو گرافیک نگارگری کتاب سـمک عیار

حنا کاظمیان

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائم‌شهر، ایران

hanaakazemyan@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۰۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۱۸

صفحه ۹۸-۸۴

فردوس هنر

شماره بیست و یکم

تابستـــــــــــان ۱۴۰۴

چکیده

بیـان مسـأله: نگارگـری در دوره سـلجوقی، علاوه بـر جنبه‌هـای هنری، حامـل مفاهیـم فرهنگـی و معنـوی مهمـی اسـت. بـا ایـن حـال، نـگاره «گـرفتن سـمک دختر تیغـو و جـادوی رسـیدن کاجـان از وی» در نسـخه خطـی سـمک عیـار، باوجـود اهمیـت تاریخـی و هنری، از منظـر آیکونوگرافیـک کـمتر مـورد مطالعـه قـرار گرفتـه اسـت. بررسـی ایـن نـگاره می‌توانـد علاوه بـر درک زیبایی‌شناسـی، نشـان‌دهنده باورهـا، ارزش‌هـا و جهان‌بینـی ایرانیـان دوره سـلجوقی باشـد.

هـدف پژوهش: هـدف ایـن پژوهـش شناسـایی و تحلیـل الگوهـای بصری و مفاهیـم نمادیـن نـگاره مذکـور بـا اسـتفاده از روش سـه مرحلـه‌ای اروین پانوفسـکی اسـت.

سـؤال پژوهش: الگوهـای بصری موجـود در نـگاره «گـرفتن سـمک دختر تیغـو و جـادوی رسـیدن کاجـان از وی» چیسـت؟

روش پژوهش: داده‌هـا بـر اسـاس رویکـرد کیفـی و روش توصیفی-تحلیلـی و بـا اسـتفاده از منابـع اسـنادی و کتابخانـه‌ای گـردآوری شـده‌اند. تحلیـل نـگاره بـا بهره‌گیـری از روش سـه مرحلـه‌ای اروین پانوفسـکی انجـام گرفتـه اسـت.

نتیجـه گیری: یافته‌هـا نشـان می‌دهـد کـه ایـن نـگاره، علاوه بـر روایـت داسـتانی، مفاهیمـی چـون فـرّه شـاهی، حمایـت نیروهـای ماورایـی، تقابـل خیـر و شر و نقـش جـادو در جهان‌بینـی ایرانیـان دوره سـلجوقی را بازتـاب می‌دهـد. بدیـن ترتیـب، نـگاره نه‌تنهـا از ارزش هنری و زیبایی‌شـناختی برخـوردار اسـت، بلکـه به‌عنـوان سـندی بصری بـرای درک لایه‌هـای فکـری و فرهنگـی سـده ششـم هجـری ایـران اهمیـت ویـژه‌ای دارد.

واژگان کلیدی: سـلجوقیان، سمک عیار، نگارگری، نگاره دختر تیغو، آیکونوگرافیک

Article Research Original
10.30508/fhja.2025.2069080.1216

Iconographic Analysis of the Miniature Painting in the Manuscript Samak-e Ayyar

شماره بیست و یکم
تابستـــــــــــــان ۱۴۰۴

Hana Kazemian
1. M.A. in Art Research, Islamic Azad University, Qaemshahr Branch, Iran.

Received: 31/08/2025
Accepted: 10/10/2525
Page 84-98

Abstract

Problem Statement: The term iconography has a Greek root, eikonographia, which is formed from the combination of two words: eikon, from the Greek root meaning “image,” and graphy, from the root graphein, meaning “to carve, to draw, or to depict.” In Persian, this word has been translated as shamayel-negari (iconography). (Farhangpour, 2019, p. 76) Iconography is considered a part of art history studies, and its domain includes the study, identification of content, and description of the signs present in works of art. This art-critical approach, which has historical roots, became highly significant among art researchers in the twentieth century, and scholarly investigations concerning it began. Iconography and iconology are among the approaches in image studies whose origins go back to the Renaissance; however, as a systematic methodological approach in the field of imagery, they developed from the early twentieth century and were ultimately completed by Erwin Panofsky. Panofsky considers iconography a branch of art history that examines the theme and meaning of the artwork as opposed to its form (Panofsky, 2009). According to his approach, every artwork is studied and critiqued with respect to the historical and cultural values of the period in which it was created. The study of the history of visual perception and culture falls under the domain of iconographic methodology. In this method, after description and analysis, the interpretation of the work is conducted. Just as understanding motivations and the accurate analysis of images, stories, and allegories is essential, the necessary condition for recognizing iconographic systems involves three components: form, idea, and content (Holly, 1981, p. 205). This approach identifies and distinguishes three semantic levels—“primary,” “secondary,” and “intrinsic”—with the aim of discovering the hidden messages behind the tangible elements of the artwork and analyzing and revealing unknown aspects of beliefs, ideologies, and worldviews embedded in visual components (Abdi, 2012, p. 16).

After the defeat of the Ghaznavid Empire in Dandankan, the Seljuk Turkmens entered the western regions of its territory, advanced as far as Baghdad, and, under the patronage of the caliph, rose to power. This period marks the flourishing of Iranian Islamic culture and the expansion of Persian literature and sciences. Samak-e Ayyar is one of the earliest illustrated examples of Persian storytelling which, beyond its literary importance, holds a distinguished place in Iranian miniature painting.

The main story narrates the adventures of a chivalrous prince named Khorshid Shah, who

becomes enamored with Mah-Pari, the daughter of the king of China, and a series of fascinating and instructive events unfolds thereafter. The illustrated version of this work was produced during the Seljuk period and is now preserved at the Bodleian Library of the University of Oxford. The subject of the present research is the miniature entitled "Samak Capturing the Daughter of Tighu and Kajān Learning the Magic from Her", which visually represents a part of the story; in this scene, Kajān pressures Tighu's daughter to teach him the secret of breaking a spell and dispelling enchantment. The aim of this study is the semantic analysis and symbolic interpretation of this miniature based on Erwin Panofsky's three-stage method.

In this research, using Panofsky's iconographic approach, the selected miniature from Samak-e Ayyar is examined in three stages:

1. Pre-iconographic description,
2. Iconographic analysis, and
3. Iconographic or iconological interpretation.

The first stage, pre-iconographic description, lies within the realm of the world of motifs. At this level, objects, events, and visual elements—such as lines, colors, and volumes—are visually observed and identified.

This recognition is primarily based on practical experience and direct familiarity, though its accuracy is not necessarily guaranteed (Panofsky, 2018, p. 9). The goal of this stage is to determine the primary subject and describe the visual structure or pattern of the work.

In the second stage, iconographic analysis, the subject of the work, the narratives, and the characters presented in it are identified and introduced. This level of analysis represents an interpretive understanding obtained through literary, religious, or oral sources, enabling the viewer to grasp the concepts and themes conveyed by the artwork (Panofsky, 2018; Panofsky, 2017 [Persian trans.]).

The third stage, iconological interpretation, is devoted to uncovering the values, semantic layers, and symbolic meanings embedded in the work. At this level, beyond the surface and the narrative, the worldview, beliefs, and cultural and historical concepts underlying the visual elements are examined in order to derive a deeper meaning from the artwork.

Research Objective: The objective of this study is to identify and analyze the visual patterns and symbolic meanings of the aforementioned painting using Erwin Panofsky's three-stage methodological approach.

Research Questions: What visual patterns can be identified in the painting "Capturing Samak by Tighu's Daughter and Kajan Receiving Magic from Her"?

Research Method: This study aims to examine and understand miniature painting of the Seljuk era through the visual analysis of a miniature from the manuscript of Samak-e Ayyar preserved in the Bodleian Library at Oxford University. The research is qualitative in nature and fundamental in aim. Data have been collected through the observation of artworks and images, the study of books, articles, theses, written documents, and online archival and library sources. Access to the images of the illustrated manuscript was obtained through the Bodleian Library's digital archive.

The research method is descriptive–analytical, and the analyses are carried out based on Panofsky's iconographic approach to identify the intrinsic content and semantic layers of the miniature. Finally, the characteristics of the miniature are discussed and clarified as components of Seljuk-era miniature painting in the conclusion section.

Conclusion: The iconographic analysis of the miniature "Samak Capturing the Daughter of Tighu and Kajān Learning Magic from Her" demonstrates that this work, beyond representing a narrative episode, reflects a symbolic and multilayered structure of Iranian beliefs, myths, and worldview during the Seljuk period. The visual elements of this miniature—such as the king and crown, the farr-e kayani (divine royal glory), the fairy, arabesque motifs, symbolic colors, the flowering plant, and the sword—gain meaning through an organic connection with religious and mythical traditions, elevating the image from mere narration to a symbolic and ideological level.

The present examination also shows that the illustration not only serves the literary narrative but also possesses epistemological and ideological functions; therefore, it may be considered a visual document that reconstructs the intellectual, religious, and social layers of sixth-century Hijri Iran. This highlights the significance of illustrated

literary manuscripts alongside more well-known artifacts such as ceramics and royal miniatures. A strength of this research is its focus on a lesser-known visual text, demonstrating that iconographic analysis can be just as effective for popular or vernacular works as it is for formal, courtly ones. Thus, Samak-e Ayyar, as an example of Iran's literary–visual tradition, opens a new perspective in interdisciplinary studies of art, mythology, and literature. The results of this study offer a model that can be applied to future research on other illustrated literary manuscripts and can contribute to completing the social and visual history of medieval Iran.

References:

Abdi, N., Namvar-Motlagh, B., Sadat-Sajjad, R., & Marzbanian, P. (2012). Āykonogrāfī-ye bāznamāyī-ye āb bar rū-ye sofālīnehā-ye Saljūqī (M.A. thesis). University of Art, Isfahan.

Afshari, A. (2006). Parī dar adab va farhang-e ʻāmmeh-ye Irān. Cheshmeh.

Afsal-Tusi, M. (2014). Parī dar adab va honar-e Irān. Jahad-e Daneshgahi.

Amir-Ahmadi, J. (2007). Pushāk-e sonnatī-ye Irāniān. Afkār.

Asadipour, A., Aghajani, J., & Taslimi, N. (2017). Tahlil-e āykonogrāfī-ye negarrehā-ye noskheh-ye Varaqeh va Golshāh. M.A. thesis, University of Science and Arts of Yazd.

Boyce, M. (1982). A history of Zoroastrianism (Vol. II). Brill.

Burckhardt, T. (1986). Honar-e Eslāmī: Zabān va maʻnā-ye ān (S. Saʻadat, Trans.). Elmi va Farhangi.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2009). Farhang-e nemādhā (S. Fazāyeli, Trans.). Jeyhun.

Cooper, J. C. (1999). Dāyerat-ol-maʻāref-e nemādhā (S. Fazāyeli, Trans.). Jeyhun.

Cooper, Jane. (1999). Farhang-e mosavvar-e nemādhā-ye sonnati (M. Karbasian, Trans.). Farshad.

Ebrahimi-pour, M. (2012). Binish-e falsafī-ye Irāniān darbāreh-ye nūr va tajassom-e ān dar honar-e negārgarī. Peykareh, 1(2), 7–18.

Farhang-pour, Y. (2019). Chegūnegī-ye be-kār-gīrī-ye āykonogrāfī va āykonolojī dar naghd-e asar bar pāye-ye nazariyeh-ye Pānofsky. Ferdows-e Honar, 3, 72–85.

Hall, J. (2001). Farhang-e nemādhā dar honar-e sharq va gharb (F. Ashrafi, Trans.). Farzan-e Ruz.

Holly, M. A. (1981). The origin and development of Erwin Panofsky's thesis of art (Doctoral dissertation). Cornell University.

مقدمه و بیان مسئله

پـس از شکسـت امپراتـوری غزنـوی در دندانقـان، ترکمانـان سـلجوقی بـه نواحـی غربـی قلمـرو آنـان گام نهادنـد و تـا بغـداد پیـش رفتنـد و تحـت لـوای خلیفـه بـه قـدرت رسـیدند. ایـن دوره، عصر شـکوفایی فرهنـگ اسلامـی ایـران و توسـعه علـوم و ادبیـات فارسـی اسـت. کتـاب سـمک عیـار یکـی از نخسـتین نمونه‌هـای مصـور داسـتان‌پردازی فارسـی اسـت کـه علاوه بـر اهمیـت ادبـی، در نگارگـری ایرانـی نیـز جایـگاه ویـژه‌ای دارد.

داسـتان اصلـی روایـت شـاهزاده‌ای جوانمـرد بـه نـام خورشـید شـاه اسـت کـه گرفتـار عشـق مه‌پـری، دختر پادشـاه چیـن می‌شـود و حوادثـی جـذاب و آموزنـده در ادامـه روایـت شـکل می‌گیـرد.

نسـخه مصـور ایـن کتـاب در دوره سـلجوقیان تهیـه شـده و اکنـون در کتابخانـه بادلیـن دانشـگاه آکسـفورد محفـوظ اسـت. موضـوع پژوهـش حـاضر، نـگاره «گـرفتن سـمک دختر تیغـو و جـادوی رسـیدن کاجـان از وی» اسـت کـه بخشـی از داسـتان را تصویـر می‌کنـد؛ در ایـن صحنـه، کاجـان دختر تیغـو را تحـت فشـار قـرار می‌دهـد تـا راز شـکستن طلسـم و دفـع جـادو را بیامـوزد. هـدف مطالعـه تحلیـل معنایـی و تفسـیر نمادیـن ایـن نـگاره بـر اسـاس روش سـه مرحلـه‌ای اروین پانوفسـکی اسـت.

نـوآوری پژوهـش در بررسـی مسـتقیم یـک نـگاره کـم مطالعـه شـده از نسـخه‌های مصـور فارسـی دوره سـلجوقی و تحلیـل لایه‌هـای عمیـق فرهنگـی و نمادیـن آن نهفتـه اسـت، کـه امـکان می‌دهـد تـا علاوه بـر ارزش هنری، ابعـاد فکـری و فرهنگـی ایـن اثـر نیـز به‌روشـنی درک شـود.

روش پژوهش

ایـن پژوهـش بـا هـدف شـناخت و بررسـی نگارگـری دوره سـلجوقی، بـه مطالعـه بصری یـک نـگاره از نسـخه خطـی سـمک عیـار محفـوظ در آرشـیو کتابخانـه بادلیـن دانشـگاه آکسـفورد پرداختـه اسـت. پژوهـش ازنظـر ماهیـت داده‌هـا کیفـی و ازنظـر هـدف بنیـادی اسـت.

اطلاعـات پژوهـش از طریـق مشـاهده آثـار و تصاویـر، مطالعـه کتاب‌هـا، مقاله‌هـا، پایان‌نامه‌هـا، اسـناد مکتـوب و منابـع کتابخانـه‌ای و آرشـیوی آنلایـن گـردآوری شـده اسـت. دسـتیابی بـه تصاویـر نسـخه مصـور سـمک عیـار از طریـق آرشـیو دیجیتالـی کتابخانـه بادلیـن دانشـگاه آکسـفورد صـورت گرفتـه اسـت.

روش تحقیـق توصیفی-تحلیلـی اسـت و تحلیل‌هـا بـر اسـاس رویکـرد آیکونوگرافـی پانوفسـکی انجـام شـده اسـت تـا محتـوای درونـی و لایه‌هـای معنایـی نـگاره شناسـایی شـود. در نهایـت، ویژگی‌هـای نـگاره به‌عنـوان مؤلفه‌هـای نگارگـری دوره سـلجوقی در بخـش نتیجه‌گیـری بررسـی و تبییـن شـده‌اند.

پیشینه پژوهش

بعـد از مطـرح شـدن نظریـه آیکونوگرافـی در حـوزه نقـد، پژوهشـگران زیـادی در حـوزه هنر بـه تحلیـل آثـار هنری بـر پایـه ایـن نظریـه پرداختنـد. در ایـران هـم در دانشـگاه و دانشـکده‌های هنری رسـاله، پایان‌نامـه و مقاله‌هـای بـی‌شماری بـر اسـاس ایـن نظریـه بـه رشـته تحریـر در آمـده اسـت. همچنیـن تعـدادی از آثـار دوره سـلجوقی بـا ایـن رویکـرد نظری مـورد بررسـی و تحلیـل قرارگرفتـه اسـت امـا بـرای اولیـن بـار در ایـن تحقیـق کتـاب سـمک عیـار از دوره سـلجوقی بـر اسـاس نظریـه آیکونوگرافـی مـورد تحلیلـی و بررسـی قـرار می‌گیـرد. در ایـن راسـتا پژوهش‌هـای متعلـق بـه دوره سـلجوقی بـا رویکـرد آیکونوگرافـی زیـر موردمطالعـه و بررسـی قـرار گرفـت:

حامـد طالبیـان و سـعیده حسـنی (۱۴۰۱) در پژوهشـی بـا عنـوان «آیکونوگرافـی نقش‌مایـه ماهـی در سـفالینه‌های دوره سـلجوقی» بـه بررسـی نمونه‌هـای سـفالی ایـن دوره کـه بـا نقش‌مایـه ماهـی تزییـن شـده‌اند، پرداخته‌انـد. آنـان بـا بهره‌گیـری از رویکـرد آیکونوگرافـی کوشـیده‌اند ابعـاد پنهـان اندیشـه اجتماعـی و فـردی جامعـه سـلجوقی را آشـکار سـازند و نشـان دهنـد کـه میـان نقش‌مایـه ماهـی و ریشـه‌های تاریخـی آن در فرهنـگ و ادبیـات ایـران پیونـدی مسـتقیم وجـود دارد.

همچنین به باور نویسندگان، در آثار هنری این دوره می‌توان بازتاب نگرش‌های مذهبی آمیخته با لایه‌هایی از فلسفه و عرفان را مشاهده کرد که بر سفالگران اثر گذاشته و موجب خلق نقوش ماهی در آثارشان شده است.

پانیا مرزبانیان (۱۳۹۱) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «آیکونوگرافی بازنمایی آب بر روی سفالینه‌های سلجوقی» با انتخاب هدفمند تعدادی از سفالینه‌های این دوره و مطالعه آن‌ها از منظر آیکونوگرافیک، به این نتیجه رسیده است که منابع مکتوب و روایات برجای‌مانده از آن دوران، نشانگر باور سلجوقیان به موجودات دریایی، انسان‌های آبزی و به‌ویژه زنان دریایی است. چنین اعتقاداتی به‌وضوح در نگاره‌ها و نقوش سفالینه‌های آن عصر انعکاس یافته است.

آرزو اسدی‌پور (۱۳۹۶) نیز در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خویش با عنوان «تحلیل آیکونوگرافی نگاره‌های نسخه ورقه و گل شاه موجود در کتابخانه استانبول» به مطالعه نگاره‌های این اثر پرداخته و بیان می‌کند که تصاویر موجود در این نسخه تحت تأثیر شیوه‌های هنری مانوی قرار داشته‌اند.

مهیار اسدی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «آیکونوگرافی پیکره سفالین سلطان طغرل سلجوقی» به تحلیل پیکره مردی پرداخته که در حالت دوزانو نشسته و کلاهی بر سر دارد که بر آن نام سلطان طغرل و تاریخ ۵۳۸ هـ‌ق نگاشته شده است. نتایج پژوهش او نشان می‌دهد که نشانه‌های موجود در این اثر به‌احتمال‌زیاد یادمانی از مظالم نشینی یا حضور سلطان در مراسم سماع بوده است.

سهیلا نماز علیزاده (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «آیکونولوژی نگاره لیلی و مجنون در سفال سلجوقی» نخستین نمونه تصویرگری صحنه «لیلی و مجنون در مکتب‌خانه» بر روی سفالینه‌های سلجوقی را موردتوجه قرار داده است. او نتیجه می‌گیرد که این تصویر، که لیلی و مجنون را در قالب دو کودک خردسال در مکتب‌خانه به نمایش می‌گذارد، بازتابی از پیوند گفتمان ادبی نظامی با اندیشه نوین احمد غزالی درباره ماهیت عشق لیلی و مجنون به شمار می‌رود.

مبانی نظری پژوهش

اصطلاح آیکونوگرافی دارای ریشه یونانی ایکونوگرافیا است که از ترکیب دوکلمه آیکون از ریشه یونانی ایکون (به معنی تصویر) و گرافی از ریشه گرافین (به معنی حک کردن، ترسیم کردن و تصویر کردن) تشکیل‌شده است. این کلمه در زبان فارسی معادل شمایل‌نگاری در نظر گرفته شده است. (فرهنگ پور، ۱۳۹۹، ۷۶) آیکونوگرافی بخشی از مطالعات تاریخ هنر محسوب می‌شود که حوزه مطالعات آن: مطالعه، شناسایی محتوا و توصیف نشانه‌های موجود در آثار هنری می‌باشد. این رویکرد نقد هنری که دارای ریشه‌های تاریخی است، در قرن بیستم میلادی بسیار موردتوجه پژوهشگران هنر قرارگرفته و مطالعات علمی پیرامون آن آغاز گردید.آیکونوگرافي و آیکونولوژی ازجمله رویکردهای مطالعات تصویر محسوب می‌شود که قدمت آن به دوره رنسانس برمی‌گردد، اما به‌عنوان یک روش مدون مطالعاتي در حوزه تصویر، از ابتدای قرن بیستم آغاز می‌شود و سرانجام توسط اروین پانوفسکی تکمیل گردید. پانوفسکی آیکونوگرافی را شاخه‌ای از تاریخ هنر برمی‌شمرد که به مضمون و معنای اثر هنری به‌عنوان نقطه مقابل فرم می‌پردازد (Panofsky, ۲۰۰۹). پانوفسکی بر اساس رویکرد خویش، هر اثر هنری را با توجه به ارزش‌های تاریخی-فرهنگی زمان آفرینش آن بررسی و نقد می‌کند. مطالعه شناخت تاریخ بصری و فرهنگ در حوزه رویکرد شمایل‌شناسی قرار می‌گیرد. در این روش بعد از توصیف، تجزیه‌وتحلیل به تفسیر اثر پرداخته می‌شود. همان‌گونه که شناخت انگیزه‌ها و تحلیل دقیق تصاویر،داستان‌ها و تمثیل‌ها ضروری است، شرط لازم برای آشنایی با نظام شمایل‌شناختی، سه مولفه: شکل،ایده و محتوا است.(Holly،۱۹۸۱:۲۰۵) این رویکرد به شناسایی و تفکیک در سه لایه معنایی «اولیه»، «ثانویه» و «محتوایی» باهدف دریافت پیام‌های پنهان در ورای عناصر ملموس اثر هنری به تحلیل و کشف زوایای ناشناخته باورها، اعتقادات و جهان‌بینی مستتر در عناصر تصویری، مبادرت می‌ورزد (عبدی، ۱۳۹۱، ۱۶).

در این پژوهش بر اساس رویکرد آیکونوگرافی پانوفسکي، نگاره موردنظر از کتاب سمک عیار در سه مرحله: ۱- توصیف پیش آیکونوگرافی ۲- تحلیل آیکونوگرافی ۳- تفسیر آیکونوگرافی یا آیکونولوژی، موردمطالعه و بررسی قرار می‌گیرد. مرحله نخست، یعنی توصیف پیش‌آیکونوگرافی، در محدوده جهان نقوش جای می‌گیرد. در این مرحله، اشیاء، رویدادها و عناصر بصری اثر همچون خطوط، رنگ‌ها و حجم‌ها مورد مشاهده و بازشناسی قرار می‌گیرند. این شناخت عمدتاً بر پایه تجربه عملی و آشنایی مستقیم ما صورت می‌پذیرد، اما لزوماً صحت و قطعیت آن تضمین نمی‌شود (Panofsky, ۲۰۱۸: ۹). هدف این مرحله، دستیابی به موضوع اولیه و توصیف ساختار یا الگوی بصری اثر است.

در مرحله دوم، یعنی تحلیل آیکونوگرافی، به شناسایی و

معرفی موضوع اثر، روایت‌ها و شخصیت‌های حاضر در آن پرداخته می‌شود. این سطح از تحلیل، نوعی شناخت تفسیری است که مخاطب از طریق منابع ادبی، مذهبی یا سنت‌های شفاهی به دست می‌آورد و به کمک آن قادر به فهم مفاهیم و موضوعات منتقل‌شده در اثر هنری خواهد بود (پانوفسکی، ۱۳۹۷: ۴۴).

مرحله سوم، یعنی تفسیر آیکونولوژی، به کشف ارزش‌ها، لایه‌های معنایی و معانی نمادین نهفته در اثر اختصاص دارد. در این مرحله، فراتر از ظاهر و روایت، به بررسی جهان‌بینی، باورها و مفاهیم فرهنگی و تاریخی مستتر در عناصر تصویری پرداخته می‌شود تا معنای عمیق‌تری از اثر هنری به دست آید.

۵-معرفی پیکره مطالعاتی

نگاره موردمطالعه این پژوهش، نگاره‌ای از کتاب خطی سمک عیار است که در دوره سلجوقی تهیه شده و اکنون در مجموعه خطی کتابخانه بادلین دانشگاه آکسفورد به شماره (Oxford, Bodleian Library MS. Ouseley ۳۸۱) نگهداری می‌شود. نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو را و جادوی رسیدن کاجان از وی » از نگاره‌های بارز این نسخه منحصربه‌فرد می‌باشد که تصویرگر بخشی از داستان است که در آن کاجان دختر تیغو را تحت فشار قرار می‌دهد تا راز شکستن طلسم و دفع جادو را به او بیاموزد. (تصویر شماره یک)

مرحله پیش آیکونوگرافی

در این نگاره، عناصر تصویری به دودسته‌ی نقوش گیاهی و پیکره‌های انسانی تقسیم می‌شوند. نگاره شامل هفت پیکره ایستاده، یک پیکره خوابیده و دو پیکره نشسته می‌باشد. در سمت راست نگاره، تخت یا جایگاهی به رنگ نارنجی و زرشکی ترسیم‌شده که دو پیکره بر روی آن نشسته‌اند. یک مرد با محاسن نسبتاً کوتاه درحالی‌که تاجی هم‌رنگ لباس بر سر، و جام شرابی به دست، در قسمت چپ تخت یا جایگاه نشسته است. لباس یا قبای او به دو قسمت تقسیم می‌شود: لباس رویی و لباس زیرین (این ویژگی در تمام پیکره‌های این نگاره و نگاره‌های دیگر یکی است)، لباس رویی به رنگی مایل به طوسی، که با نقوش اسلیمی پیچان تزیین شده. این مرد به‌عنوان بالاترین مقام در تصویر است. یک زن بالدار، با گیسوانی بلند و تاجی بر سر، لباسی به رنگ یاسی پوشیده شده از گل‌های سفید و مزین به نقوش اسلیمی بر تن و کفش سیاهی به پا دارد که کنار این مرد بر روی جایگاه نشسته است. سه مرد با موهای نسبتاً بلند که هر یک کلاهی بر سر دارند در بالای سر آن‌ها به حالت ایستاده قرارگرفته‌اند درحالی‌که در دست دو نفر از آن‌ها شمشیر، و هر یک لباس‌هایی به رنگ اکر، صورتی-زرشکی، و کرم به تن دارند. در مرکز تصویر فردی را می‌بینیم که دارای محاسن بلند به رنگ طوسی می‌باشد که در دست چپ او شمشیر، و کلاه قودی به سر و لباس رزم به تن دارد. رنگ لباس رزم این

تصویر ۱. نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو را و جادوی رسیدن کاجان از وی »، منبع: URL۱

Figure 1: Illustration “Seizing Samak, daughter of Tighu, and the Magic of Kajn Reaching Her” (Source: URL1)

مرد به رنگ نارنجی بلند و لباس زیری به رنگ سبز مزین به نقوش اسلیمی است. در کنار این مرد یعنی در سمت چپ نگاره، دو مرد یکی با محاسن بلند درحالی‌که دست‌های خود را بلند کرده و لباسی بلند به رنگ اکر تیره به تن دارد و دیگری با محاسن کوتاه، و لباسی به رنگ زرشکی به تن دارد هریک دارای کلاه قودی به سر می‌باشند که به حالت ایستاده قرارگرفته‌اند. مرد دیگری به‌صورت خم‌شده در کنار آن‌ها قرارگرفته که بدون کلاه و دارای مویی کم و صورتی با محاسن کوتاه است که لباسی به رنگ نارنجی تا بالای زانو و لباس زیری به رنگ طوسی با تزیینات اسلیمی است که بلندی آن تا زانوهاست و چکمه سیاهی به پا دارد. در پایین همین قسمت پیکره‌ی فردی دراز کشیده قرارگرفته درحالی‌که دستان او را در بالای سر او بسته‌اند و لباس نارنجی و سفید به تن و چکمه نارنجی تیره‌ای به پا دارد. پس‌زمینه کار به رنگ طلایی مزین به گیاه گل‌دار با برگ‌هایی به رنگ اکر و گل‌هایی به رنگ‌های قرمز-نارنجی، اکر، رنگی مایل آبی است؛ که سراسر قسمت بالای نگاره را پرکرده است.

۷-تحلیل آیکونوگرافی

نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو و جادوی رسیدن کاجان از وی» مربوط به نسخه خطی سمک عیار دوره سلجوقی است. هنرمند نگارگر این نسخه ناشناس است و نسخه خطی هم‌اکنون در موزه بادلیان نگهداری می‌شود.

داستان نگاره زمانی رخ می‌دهد که شاه فرخ روز در میدان جنگ توسط تیغو جادوگر زخمی‌شده بود. روزافزون با نقشه‌ای، کاجان، وزیر و جادوگر تیغو، را نزد فرخ روز می‌آورد و کاجان با جادوگری او را درمان می‌کند و از آن پس به خدمت فرخ روز درمی‌آید.

زمانی که سمک برای نجات مرزبان شاه به دره تیغو می‌رود، به دلیل طلسم گرفتار دختر تیغو می‌شود. دختر تیغو قصد دارد سمک را نزد پدرش ببرد، اما سمک با حیله خود را به شکل ملکه (دختر تیغو) درمی‌آورد، او را بی‌هوش کرده و به لشکرگاه فرخ روز می‌برد. در همین زمان، فرخ روز در جنگ با جادوگران قابوس است و جوانی پرسرعت، همراه دو سوار، بارها به جنگ جادوگران می‌رود و کاجان را از طلسم تیغو نجات می‌دهد. این جوان، دختر شاه طیطون پری است که به همراه دو برادرش به کمک فرخ روز آمده‌اند.

پس از پایان ماجرا، فرخ روز دستور می‌دهد تا فرزندان طیطون پری به بارگاه آورده شوند و کنار او بر تخت بنشینند، جایی که سمک نیز حضور دارد. کاجان برای وادار کردن ملکه به گفتن نام‌های دفع جادو، دستور می‌دهد دو سنگ آماده شود و یکی زیر سر و دیگری روی سر ملکه گذاشته شود. او بر سنگ‌ها دمیده و آن‌ها به شکل عاشق و معشوق به هم پیچیده می‌شوند. با دیدن این وضعیت، ملکه امان می‌خواهد و دعایی را که از پدرش آموخته بود، برای دفع تمام جادوها و طلسم‌ها به فرخ روز و همراهانش آموزش می‌دهد. فضای نگاره مطابق داستان، بارگاه شاه فرخ روز است.

در تصویر، شاه فرخ روز با تاج شاهی و جامی در دست بر تخت نشسته است. کنار او، انسانی بالدار نقش پری داستان (دختر طیطون پری) را دارد. سه فرد بالای سر آنان، احتمالاً پسران طیطون پری هستند که دو نفرشان شمشیر در دست دارند. فرد وسط، با لباس رزم، کلاه قودی و شمشیر، کاجان است و دو نفر دیگر پهلوانان شاه فرخ روز هستند. در سمت چپ، فردی کمی خم‌شده، احتمالاً سمک است که دختر تیغو را به کاجان می‌آورد. دختر تیغو به‌صورت درازکش و با دستان بسته در پایین سمت چپ نگاره دیده می‌شود و پارچه روی بدن او نشانگر انتقال پنهانی توسط سمک است.

گیاه گل‌دار در پس‌زمینه نشانگر دو سنگ عاشق و معشوق است که کاجان برای شکنجه دختر تیغو استفاده کرده است. رنگ‌های غالب در نگاره نارنجی، اکر و طلایی هستند و ترکیب رنگ‌ها، چرخش و ریتم بصری ایجاد می‌کند. نگاره حس جنگ و تنش را به مخاطب منتقل می‌کند، اگرچه عملاً صحنه جنگ نمایش داده نشده است؛ نوع پوشش و حالت افراد این موضوع را القا می‌کند.

۸- تفسیر آیکونولوژی

در این بخش جهت تحلیل و تفسیر بهتر اثر موردنظر،نمادها و عناصر اصلی اثر را که در مرحله پیش‌شناسایی شده (شاه، تاج و فر شاهی، رنگ زرد آسمان، قبا، نقوش گیاهی و اسلیمی روی لباس پیکره‌ها، انسان بالدار یا پری، گیاه گل‌دار و شمشیر) بود به‌صورت تفکیکی و مجزا موردمطالعه و بررسی قرار می‌دهیم.

۸-۱- شاه

«شاه» در سنت‌های نماد شناختی به‌عنوان اصل مذکر، مظهر اقتدار و قدرت مادّی و نیز دستیابی به‌مراتب تعالی

در جهان ناسوتی شناخته می‌شود. او حاکم اعلی است و در نمادپردازی‌ها با ایزد آفریننده و خورشید هم‌سنگ دانسته می‌شود. شاه به‌منزله نماینده خورشید بر زمین معرفی می‌شود و در برخی باورها، خورشید نیروی حیاتی او را در خود نگاه می‌دارد؛ نیرویی که سرچشمه حیات مردم و عامل باروری و حاصلخیزی سرزمین تلقی می‌گردد (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۲۰). در یکی از نگاره‌ها، شاه فرخ روز با وقار و هیبت، درحالی‌که جام شرابی در دست دارد، بر تختی نشسته است. تخت، جایگاهی است برای اقتدار، معرفت و قانون، هم در ساحت معنوی و هم در عرصه زمینی. این جایگاه، در میانه آسمان و زمین بر شاه‌نشین قرار دارد و در سنت ایرانی، با تخت سلطنتی پارسی یا همان تخت طاووس، هم‌معنا تلقی می‌شود (همان، ۱۳۷۹: ۸۶). در این نگاره، تخت نمادی از سلطه و قدرت شاه فرخ روز است؛ او با شکوه شاهانه بر آن تکیه زده و شیوه نشستن او در مقایسه با دیگر پیکره‌ها، به‌گونه‌ای است که عظمت، اقتدار و شکوه والای او را در برابر دیدگان مخاطب آشکار می‌سازد.

تصویر ۲- جزئیات نگاره نگاره شاه فرخ روز نشسته بر تخت سلطنتی
Figure 2: Details of the Illustration of Shah Farrokh Ruz Seated on the Royal Throne

۸-۲- تاج و فرّ شاهی

یکی از عناصر مهم لباس شاهان، تاج است که بر سر قرار می‌دادند. تاج نمادی از اقتدار، پیروزی، دستیابی به اعلی‌علیین، پیشکشی، کمال و دایره‌ی زمان، و نیز استمرار بی‌پایان است. تاج، درخشان‌ترین مظهر انرژی و نیرویی است که در سر جای دارد؛ سری که به‌عنوان جایگاه جان حیات شناخته می‌شود و نماد ایزدان خورشید و دیسک خورشیدی آنان است. این نماد می‌تواند افراد فوق طبیعی، مقدسین و دیگر شخصیت‌های مقدس را نمایش دهد (همان، ۱۳۷۳: ۷۹). تاج، اکلیل پادشاهان محسوب می‌شود و همان چیزی است که شاهان به‌جای دستار بر سر می‌گذارند (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۲۰).

فرّ در اصطلاح اوستایی، حقیقتی الهی و کیفیتی معنوی است که به صاحب آن شکوه، جلال، تقدس، عظمت معنوی، قدرت، نبوغ، خرمی و سعادت می‌بخشد (یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۱۲). در اوستا از سه گونه فرّ سخن رفته است: فرّ آریایی، فرّ کیانی و فرّ زرتشت (کزازی، ۱۳۹۵: ۶۳۰). ریشه واژه اوستایی فرّ (xᵛarənah) با مفاهیم نور، خورشید و شکوه مرتبط دانسته شده است. همچنین ارتباط‌هایی میان xᵛarənah و واژه اوستایی hvar- به معنای خورشید و ریشه‌های هندواروپایی مانند سانسکریت sva- به معنای آسمان یا نور خورشید مطرح‌شده است. (Nyberg, ۱۹۳۸: ۳۳۲-۳۳۳)

فرّ ایزدی که در آسمان‌ها قرار دارد، در زمین به دو صورت فرّ ایرانی و فرّ کیانی ظهور می‌کند. فرّ کیانی، که جنبه شاهی فرّ است، در اساطیر زرتشتی به‌عنوان شکوه و قدرت الهی شاهان توصیف‌شده و هر بار نصیب پادشاهان و نام‌آوران ایرانی می‌گردد و آنان را به کامیابی و پیروزی می‌رساند. (Boyce, ۱۹۸۲: ۱۷۰-۱۷۲)

در بندهای ۱ و ۲ « اشتادیشت » آمده که « فرّ ایرانی از ستور و رمه و ثروت و شکوه برخوردار و بخشنده‌ی خرد و دانش و دولت و درهم‌شکننده‌ی غیر ایرانی است (مددپور، ۱۶۳، ۱۳۷۱). فرّ کیانی را می‌توان شکوه سلطنت، و نیرومندی شاهان تعبیر نمود: نیرویی کارآمد که از جانب اهورامزدا به شاهان وابسته و پیوسته داده می‌شود. پادشاه به دلیل این نیروی معنوی است که موردستایش و تقدیس قرار می‌گیرد و سرآمد همه‌ی آفریده‌ها می‌گردد. به این فرّ « کیان خوره » هم می‌گویند و فرد تا زمانی که شایستگی داشته باشد از حمایت فرّ یا فرّه برخوردار است و اگر از راه عرفان و یزدان‌شناسی و خدمت به خلق منحرف گردد، این فرّ از وی جدا می‌شود و درنتیجه از تأیید و حمایت پروردگار محروم خواهد شد (رضی، ۱۵۶، ۱۳۷۹). فرّ، پرتوی خدایی است و در مورد پادشاهان تنها آن‌هایی که پرهیزگار و دادگر و مهربان و یزدان‌پرست باشند، از فرّ بهره خواهند برد (اوشیدری، ۳۶۹، ۱۳۷۸). فرّ به‌عنوان نیروی بنیادینی است که از اسماء الهی نشأت می‌گیرد و سامان دهنده‌ی جهان است و عامل تقدم و برتری برخی از موجودات بر برخی دیگر (کاربن، ۲۲۱، ۱۳۷۳). در اینجا ما فرّ شاهی فرخ روز را به‌صورت تاجی که بر سر دارد و آسمان طلایی‌رنگ می‌بینیم. با توجه به روایت داستان متوجه می‌شویم فرخ روز دارای فرّ کیانی است و از جانب

پـروردگار موردتوجـه بسـیار می‌باشـد بـا داشتن ایـن فـرّ از تمـام خطـرات و سـختی‌ها نجـات می‌یابـد.

تصویر۳- بخشی از نگاره تاج پادشاهی شاه فرخ روز با جزییات

Figure 3: Part of the Illustration of Shah Farrokh Ruz's Crown with Details

۸-۳- رنگ زرد آسمان

بـه نظـر می‌رسـد کـه هنر نگارگـری ایـران در تجسـم عـالم خیـال و ماهیـت نورانـی آن بـا اسـتفاده از رنگ‌هـای نـاب (ملهـم از جوهـره‌ی نورانـی آن‌هـا) و نیـز، کاربـرد طلا (بـا مفهـوم کیمیایـی آن) توانسـته اسـت، تصاویـر نمادینـی را خلـق کنـد. تجلـی نـور معنـوی به‌صـورت آسمان‌هـای طلایـی کـه عـالم سراسر نـور خوارنـه و حضـور نـور ایـزدی را در جهـان هسـتی نمایندگـی می‌کنـد. هاله‌هـای نـور طلایی‌رنـگ دور سر قدیسـین، پیـامبران و شـهریاران کیانـی، کـه نشـان از برخـورداری انسـان‌های کامـل از خـوره شـهریاری یـا « فـرّه ایـزدی » خـاص آن‌هـا می‌دهـد، تجسـم گرفـت و گیـر نیروهـای خیـر و شر، نـور و ظلمـت در قالـب داسـتان‌های ماننـد نبرد بهـرام گـور واژه‌هـا، دادخواهـی کاوه آهنگـر از ضحـاک و بـا بیـان سـمبلیک آن در قالـب فرم‌هـای حیوانـی ماننـد گرفـت و گیـر شـیر و گاو یـا تصویـر موجـودات فـرا مـادی، ماننـد فرشـتگان و دیوهـا مشـهود اسـت، کـه نشـان از خلاقیـت و توانایـی هنرمنـد ایرانـی در تجسـم محسـوس دنیـای خیالـی اوسـت (ابراهیمـی پـور، ۱۵، ۱۳۹۱). در اینجـا هـم هنرمنـد از رنـگ زرد بـرای بیـان فـرّ ایـزدی فـرخ روز، برتـری خیـر بـر شر و اسـتفاده از سـمبلی ماننـد پـری بهـره گرفتـه اسـت.

تصویر۴-بخشی از نگاره تجلی نور معنوی به‌صورت آسمان طلای

Figure 4: Part of the Illustration Depicting the Manifestation of Spiritual Light as a Golden Sky

۸-۴- قبا

در فرهنـگ فارسـی، واژه «قَبـا» بـه معنـای نوعـی جامـه یـا بالاپـوش جلوبـاز آمـده اسـت (معیـن، ۱۳۷۵). قبـا یـا همان پوشـش رویـی، غالباً آستردار دوختـه می‌شـد و در عیـن پوشـاندن بـدن، بـه آن فـرم و زیبایـی می‌بخشـید. اسـتفاده از قطعـات متعـدد پوشـاک ــ کـه هـر یـک بـه پارچـه و تزیینـات خاصـی نیاز داشـت ــ نشـان‌دهنده تمکـن مالـی و جایـگاه اجتماعـی مطلـوب پوشـنده بـود. قبـا، کُلِیجـه، عبـا، اَرخالـق و پوشـش‌های مشـابه آن بیـشتر در نواحـی سردسـیر یـا در فصـول سرد سـال بـه کار می‌رفتنـد، امـا بـه دلیـل حالـت رسـمی، در روابـط اجتماعـی نیـز پوشـیده می‌شـدند. ازایـن‌رو می‌تـوان قبـا را لباسـی «رسـمیت بخـش» دانسـت (امیـر احمـدی، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

«مـوزه» (پاپـوش زنانـه) نوعـی کفـش بـوده کـه معمـولاً تـا سـاق پـا و زیـر زانـو را می‌پوشـانده اسـت (معیـن، ۱۳۷۵، ذیـل واژه). در کتـاب سـمک عیـار نیـز مـوزه هـم بـرای پاپـوش زنـان و هـم مـردان به‌کاررفتـه اسـت.در فرهنـگ مصاحـب نیـز «لَبّاجـه» نوعـی قبـا بـا آسـتین‌کوتاه معرفی‌شـده اسـت (امیـر احمـدی، ۱۳۸۶: ۱۵۶). بررسـی نگاره‌هـای سـمک عیـار نشـان می‌دهـد کـه تمامـی پیکره‌هـای انسـانی دارای لباسـی دوتکـه هسـتند؛ لبـاس رویـی به‌صـورت قبـا طراحـی شـده کـه یـا جلوبـاز و یـا جلـو بسـته اسـت. قـد لباس‌هـا معمـولاً تـا زانـو یـا پایین‌تـر و طـول آسـتین‌ها تـا آرنـج بـوده اسـت. ایـن پوشـش‌ها بازتـاب طیـف گسـترده‌ای از عوامـل اقلیمـی و آب‌وهوایـی، اعتقـادات دینـی و مذهبـی، سـاختار طبقاتـی جامعـه، زیبایی‌شناسـی و همچنیـن

تأثیر سایر فرهنگ‌ها و تمدن‌هاست. به‌عنوان نمونه، ایرانیان باستان دریافته بودند که لباس‌های بلندقامت انسان را بلندبالا نشان می‌دهد (کخ، ۱۳۸۵: ۲۳۶).

تصویر۵- بخشی از نگاره جزییاتی از قبا شاه فرخ روز
Figure 5: Part of the Illustration Showing Details of Shah Farrokh Ruz's Robe

۸-۵- نقوش گیاهی و اسلیمی روی لباس

پس از ورود اسلام به ایران، درختانی چون سرو، نخل، هوم و انار و همچنین گل‌های ریز و گل لوتوس بر روی پارچه‌ها و دیگر مصنوعات هنری نقش بستند. این درختان، که به «درخت غول‌پیکر کیهانی» و نمادی از آفرینش و حیات نیز شناخته می‌شوند، نقش مهمی در بیان مفاهیم نمادین داشته‌اند.(Irwin, ۱۹۹۷: ۱۵۷-۱۵۹)

پیچش گیاهان در نقوش بافته‌های اسلامی اغلب به‌صورت انتزاعی، نمادی از بهشت برین با باغ‌ها و جویبارها است؛ فضایی بی‌همتا که استمرار هستی کل را نمایان می‌کند. سطوح چندگانه اسلیمی‌ها و پیچش‌ها، بر اساس نظم دقیق برگ‌ها و نقش گل‌ها بر روی‌هم نقش می‌بندند؛ هر یک دارای عملکرد، حرکت و وزن مخصوص خود است، اما مجموع اثر با هماهنگی پیشین، هم‌نوا با یکدیگر عمل می‌کند. سطوح اول، ثانی و ثالث بدون آنکه یکدیگر را خنثی کنند، درهم می‌پیچند و فضایی عمیق پدید می‌آورند که از مرکز اثر منشعب می‌شود. این فضا نمایانگر باغی است که همچون واحه‌ای افسونگر، دور از گزند زمان و مثالی ازلی از باروری و فراوانی است؛ مفهومی که همواره در ایده‌های ایرانی وجود داشته است (مددپور، ۱۳۷۴: ۲۴۳). نقوش اسلیمی در تمام نگاره‌ها و به‌ویژه بر روی لباس افراد به‌کاررفته است. افرادی که دارای مقام بالاتری هستند، لباس‌هایشان سرتاسر پوشیده از این نقوش است، درحالی‌که افراد دارای مقام پایین‌تر، تنها بخشی از لباس خود را با این نقوش مزین کرده‌اند. اسلیمی ترکیبی از نقوش استلیزه شده گیاهی، حیوانی یا تقسیمات منظم دایره‌ای است که ریشه آن به گچبری‌های دوره اشکانی بازمی‌گردد. پاک‌باز در این زمینه می‌گوید: «هنرمند اشکانی با کاربست دلخواه نقوش، مسبب نقش‌آفرینی‌های تازه‌ای شد؛ به‌طوری‌که نقش دایره‌ای انباشته از دسته‌های پیچک را دونیم کرد، پشت بر پشت گذارد و از مجموعه آن‌ها عنصری تزئینی ابداع کرد که بعداً اسلیمی خوانده شد» (پاک‌باز، ۱۳۸۳: ۲۳). بورکهارت می‌نویسد: «اسلیمی در مفهوم کلی متضمن تزئین است؛ چه به‌صورت گیاهان استلیزه و چه به‌صورت خطوط هندسی درهم‌پیچیده. این فرم، درعین‌حال که مانند آهنگ و وزن در یک اثر جلوه می‌کند، پیوند اصلی خود را با گیاهان حفظ می‌کند و باوجود فاصله ظاهری از طبیعت، باز با غنا و فراوانی مرتبط است» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۷۲).

تصویر۶- جزییات نقوش اسلیمی و هندسی به‌کاررفته روی لباس
Figure 6: Details of the Arabesque and Geometric Patterns Used on Clothing

۸-۶- انسان بالدار (پری)

موجودات ترکیبی، حاصل ذهن خلاق انسان‌اند که با آمیزش ویژگی‌های انسانی و حیوانی پدید می‌آیند. هدف از این آفرینش، بازنمایی آشفتگی و چندوجهی بودن جهان، و نیز بیان اضطراب، ترس و دوگانگی‌های مفهومی چون نیک و بد یا زشت و زیباست. این موجودات برخلاف موجودات معمولی، معانی نمادین پیچیده‌تری دارند و در قالب‌هایی فراتر از جسمانی، قادر به زیست در آسمان، زمین یا آب هستند. (رستگار فسایی، ۱۳۸۸: ۴۴۲).در افسانه‌ها، داستان‌های عامیانه، حکایات و حماسه‌های پارسی دوره اسلامی، پری زنی اثیری است که از نیکویی و زیبایی و در برخی موارد فرّ برخوردار است. بااین‌حال، در آیین مزدیسنا، پری یکی از مظاهر شر و از دام‌های اهریمنی به شمار می‌رود و در ادبیات زرتشتی همواره به او با ویژگی‌های منفی و زشتی اشاره‌شده است (سرکارانی، ۱۳۵۰: ۲). پریان از قدرت‌های جادویی و ماورایی برخوردارند، توان تغییر شکل دارند و می‌توانند خود را به چهره‌های گوناگون درآورند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۲۱۸).

بال در تمدن‌های شرقی و به‌ویژه در فرهنگ مانا معانی ویژه‌ای یافته است. بال بر روی بدن انسان یا حیوان، نمادی ایزدی است و نشان قدرت و محافظت به شمار می‌آید (هال، ۱۳۸۰: ۳۰). بال‌ها، با ویژگی‌های شمسی خود، نمایانگر طبیعت روحانی، تحرک، حفاظت، نیروهای فراگیرنده الهی، نیروی استعلای جهان مادی، خستگی‌ناپذیری، حضور مطلق، هوا، باد، حرکت خودبه‌خود، پرواز زمان، پرواز اندیشه، اراده، فکر، آزادی، پیروزی و چابکی هستند. همچنین بال‌ها نشانه پیک‌های ایزدان تیزپا و نیروی ارتباط میان ایزدان و انسان‌ها به شمار می‌روند. بال‌های گسترده نمادی از حفاظت الهی و یا محافظت آسمان‌ها از گرمای خورشید هستند (کوپر، ۱۳۷۹: ۵۲).

جایگاه پریان در دریاها، آب‌ها، جنگل‌ها، بر روی درختان و درون غارها توصیف‌شده است. در اساطیر یونان، بخشی از پریان نیز به آب‌ها و دریاها نسبت داده‌شده‌اند (افضل طوسی، ۱۳۹۳: ۱۵۸).

ظاهراً پری پیش از دین زرتشت به‌صورت ایزد باروری و زایش و الهه‌ی آب‌ها مورد پرستش واقع می‌شده و با فراوانی و برکت رابطه داشته است. با دین‌آوری زرتشت و در پی دگرگونی‌های اجتماعی در اعتقادات زرتشتیان به‌صورت موجودی اهریمنی درآمد (سرکارانی، ۱۳۵۰، ۲۵). پری ها اغلب دارای خصایص ممتاز و مثبت هستند و به قهرمان داستان برای رسیدن به هدفش مساعدت می‌کنند و کمکشان اغلب فوق طبیعی است که بدین‌وسیله خصوصیت ماورائی خود را بیان می‌دارند (مارزلف، ۱۳۷۱، ۴۶).

مطابق منابع زبان و ادب فارسی، پریان موجوداتی هستند که از دید انسان پنهان‌اند، به‌سرعت حرکت می‌کنند، بال‌وپر دارند، در هوا پرواز می‌کنند و چهره‌شان شبیه انسان است. پریان دارای جلد هستند و گاه برای آب‌تنی از جلد خود خارج می‌شوند؛ اگر کسی جلد آن‌ها را برباید، نمی‌توانند فرار کنند (افشاری، ۱۳۸۵: ۵۰-۵۱).

بدین ترتیب، دو تصور درباره پریان وجود دارد: یکی تصور منفی بر اساس اعتقادات زرتشتی و دیگری با صبغه

قداسـت. پـس از ورود اسلام بـه ایـران، ایـن دو دیـدگاه دربـاره پریـان همچنـان حفـظ شـد. ویژگی‌هـای پـری در بـاور زرتشـتیان بـا جنیـان و شـیاطین درآمیخـت و از سـوی دیگـر، پـری کـه زمانـی ایـزد بانـو بـود، مترادف بـا فرشـته و حـوری پنداشـته شـد (همان، ۵۴). در برابـر ایـن پـری نیکـوکار مؤنـث، دیـو یـا موجـودی زشـت و بدخـواه انسـان قـرار دارد.در ایـن نـگاره، انسـانی بالـدار به‌عنـوان نمـاد پـری نیکـوکار مؤنـث ظاهرشـده اسـت. ایـن پـری، دختر طیطـون، آمـاده کمـک بـه فـرخ روز در جنـگ علیـه جادوگـردان اسـت. حالـت نشسـتن او در کنـار فـرخ روز، نشـان‌دهنده فرمان‌بـرداری و اطاعـت در برابـر پادشـاه اسـت. در مقابـل او، انسـان بدخـواه پادشـاه قـرار دارد کـه دختر تیغـو اسـت و بـه حالـت دست‌بسـته دراز کشـیده اسـت. تاجـی کـه بـر سر دختر طیطـون قـرار دارد، می‌توانـد نمـادی از فـرّ ایـزدی باشـد.

تصویر۷- دختر طیطون، نگاره، انسانی بالدار به‌عنوان نماد پری

Figure 7: Daughter of Titun, Illustration, Winged Human as Fairy Symbol

۸-۷- گیاه گل‌دار

در ایـن نـگاره، گیاهـی بـا گلبرگ‌هایـی تقریبـاً بـه رنـگ اکـر مشـاهده می‌شـود کـه گل‌هایـی بـه رنگ‌هـای قرمـز، طلایـی و آبـی دارد. ایـن گیـاه می‌توانـد نمـاد عشـق باشـد، چراکـه بـر اسـاس روایـت داسـتان، دو سـنگ بـا جـادوی کاجـان همچـون عاشـق و معشـوقی به‌هم‌پیچیده‌انـد. بـه نظـر می‌رسـد هنرمنـد قصـد داشـته اسـت عشـق میـان ایـن دو شـخصیت را به‌صـورت نمادیـن در قالـب یـک گیـاه بـه تصویـر بکشـد.

در تعاریـف تاریخـی عشـق آمـده اسـت کـه: «برخـی معتقدند کـه واژه عشـقه از همیـن گیـاه گرفتـه شـده اسـت؛ بدیـن معنـا که عشـقه گیاهـی اسـت کـه سـبز شـده، سـپس لاغـر و نـازک می‌شـود و در نهایـت زرد می‌گـردد» (ابـن منظـور، ۱۳۶۲: ۲۵۱). بـر اسـاس ایـن تعریـف و رنـگ زرد برگ‌هـای گیـاه در نـگاره، می‌تـوان ایـن گیـاه را به‌عنـوان نمـاد عشـق تلقـی کـرد.

تصویر۸- بخشی از جزییات نگاره گیاه گدار نماد عشق

Figure 8: Part of the Illustration Showing Gadr Plant Symbolizing Love

۸-۸- شمشیر

شمشـیر در اصـل متشـکل از یـک تیغـه و یـک قبضـه اسـت و بنابرایـن نمـاد اتحـاد شـمرده می‌شـود. هنـوز هـم شمشـیر یـک نمـاد مذهبـی بـرای اسـقف‌های شرقـی و بخشـی از لبـاس رسـمی آن‌هـا بـه شمار مـی‌رود. شمشـیر را نمـادی از انهـدام جسمانـی و اراده روحـی و نیـز نمـاد روح و کلام خـدا دانسـته‌اند. شمشـیر بـه سـبب دلالـت بـر نابـودی جسـم، بایـد نمـادی بـرای تکامـل معنـی باشـد. در میـان برخـی اقـوام شمشـیر هرگـز یـک شـی عـادی نبـوده اسـت و برعکـس همیشـه نمـادی متناسـب عالی‌رتبـگان و والاتریـن درجـات بـوده اسـت. شمشـیر تقریبـاً همـواره حـق انحصـاری مقامـات بـالا بـوده اسـت (شـوالیه و گربـران، ۱۳۸۸، ۵۳۰-۵۳۳). بـر اسـاس ایـن تعاریـف باوجـود شـاه و پـری کـه بالاتریـن مقـام تصویـر هسـتند. در دسـت سـه نفـر از آن‌هـا شمشـیر اسـت کـه دو تـن از آن‌هـا اگرچـه به‌صـورت پـری بـه تصویـر درنیامـدن، امـا به‌صـورت انسـان بـدون بـال طراحی‌شـده‌اند. در دسـت داشتن شمشـیر توسـط آن‌هـا و همچنیـن کاجـان می‌توانـد معـرف مقـام بـالای آن‌هـا باشـد چراکـه آن‌هـا هـم دارای توانایی‌هـای ماوراءالطبیعـه هسـتند و شمشـیر می‌توانـد به‌عنـوان نشـانه‌ی مقـام والای آن‌هـا باشـد. بـر ایـن اسـاس دختر تیغـو نیـز اگرچـه دارای توانایی‌هـای بالایـی اسـت امـا هنرمنـد بـرای او شمشـیری طراحـی نکـرده اسـت چراکـه او از شـیاطین و جادوگـران بـود کـه بـر اسـاس داسـتان دشـمن خـدا تلقـی می‌شـد، امـا آن‌هـا را می‌تـوان نمـادی از روح و دوسـتدار خـدا دانسـت.

تصویر۹ -بخشی از نگاره و جزییات نماد شمشیر

Figure 9: Part of the Illustration Showing Sword Symbol Details

نتیجه گیری

تحلیل آیکونوگرافیک نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو را و جادوی رسیدن کاجان از وی» نشان داد که این اثر افزون بر بازنمایی یک روایت داستانی، بازتاب‌دهنده ساختاری نمادین و چندلایه از باورها، اساطیر و جهان‌بینی ایرانی در دوره سلجوقی است. عناصر بصری این نگاره - همچون شاه و تاج، فرّه کیانی، پری، نقوش اسلیمی، رنگ‌های نمادین، گیاه گل‌دار و شمشیر - در پیوندی ارگانیک با سنت‌های دینی و اساطیری معنا می‌یابند و بدین‌سان تصویر را از سطح روایت صرف به مرتبه‌ای نمادین و ایدئولوژیک ارتقا می دهند.

بررسی حاضر همچنین نشان داد که تصویرگری این اثر نه‌تنها در خدمت روایت متن ادبی است، بلکه واجد کارکردی معرفتی و ایدئولوژیک است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان آن را سندی بصری برای بازسازی لایه‌های فکری، اعتقادی و اجتماعی ایران سده ششم هجری دانست. این امر اهمیت نسخه‌های مصور ادبی را در کنار آثار شاخص‌تر مانند سفالینه‌ها و نگاره‌های سلطنتی آشکار می‌سازد.

مزیت این پژوهش در آن است که به متنی تصویری کمتر شناخته‌شده پرداخته و نشان داده است که تحلیل آیکونوگرافیک می‌تواند برای متون عامیانه نیز همان‌قدر راهگشا باشد که برای آثار رسمی و درباری. بدین ترتیب، سمک عیار به‌عنوان نمونه‌ای از سنت ادبی-تصویری ایران می‌تواند چشم‌انداز تازه‌ای در مطالعات میان‌رشته‌ای هنر، اسطوره و ادبیات بگشاید. نتایج این بررسی الگویی فراهم می‌آورد که در مطالعات آتی بر سایر نسخه‌های مصور ادبی نیز قابل‌تعمیم خواهد بود و می‌تواند به تکمیل تاریخ اجتماعی و بصری ایران در قرون میانه کمک کند.

اعلام عدم تعارض منافع:

نویسنده اعلام می‌دارد که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

منابع و مأخذ:

ابراهیمی‌پور، مریم. (۱۳۹۱). بینش فلسفی ایرانیان درباره نور و تجسم آن در هنر نگارگری. فصلنامه پیکره. ۱(۲)، ۷-۱۸.

اسدی پور، آرزو؛ آقاجانی، جواد و تسلیمی، نصرالله. (۱۳۹۶). تحلیل آیکونوگرافی نگاره‌های نسخه ورقه و گل شاه موجود در کتابخانه استانبول. پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و هنر یزد. ایران.

افشاری، اکبری. (۱۳۸۵). پری در ادب و فرهنگ‌عامه ایران. نشر چشمه. ۵۰-۵۴.

افضل طوسی، منیژه.(۱۳۹۳). پری در ادب و هنر ایران. جهاد دانشگاهی. ۱۵۸.

امیر احمدی، جواد.(۱۳۸۶). پوشاک سنتی ایرانیان. نشر افکار. ۱۴۳ و ۱۵۱.

اوشیدری، جهانگیر. (۱۳۷۸). فرهنگ مزدیسنا (فرهنگ جامع زرتشتی). نشر مرکز. ۳۶۹.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵). هنر اسلامی: زبان و معنای آن (ترجمه اسماعیل سعادت). انتشارات علمی و فرهنگی. ۷۲.

پاک‌باز، روئین. (۱۳۸۳). دایرةالمعارف هنر. فرهنگ معاصر. ۲۳.

پاک‌باز، رویین. (۱۳۸۳). نقاشی ایران : از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.

پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۷). معنا در هنرهای تجسمی (ترجمه ندا اخوان مقدم). تهران: چشمه.

جلیلي، آرزو و مشيري، اسماعيل. (۱۳۹۲). ابتکارات ذهني در به‌کارگيری رويه‌های حسابداري مديريت. فصلنامه دانش حسابداري و حسابرسي مديريت. ۲(۶). ۵۰-۴۱.

جوانی، اصغر؛ بلخاری، حسن و اسدی، مهیار. (۱۳۹۷). آیکونوگرافی پیکره‌ی سفالین سلطان طغرل سلجوقی. نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی.۲۳. ۱۰۲-۹۳.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۳). ادبیات غنایی و داستانی در ادب فارسی. تهران: انتشارات فردوس.

رضی، هاشم.(۱۳۷۹). فرهنگ معارف زرتشتی. تهران: انتشارات آگاه.

سرکارانی، پرویز.(۱۳۵۰). پری در اساطیر ایران. تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.

سرکارانی، بهمن. (۱۳۵۰). سایه‌های شکار شده. تهران: قطره.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها (ترجمه سودابه فضایلی). تهران: انتشارات جیحون.

طالبیان، حامد و حسنی، سعیده. (۱۴۰۱). آیکونوگرافی نقش‌مایه ماهی در سفالینه‌های دوره سلجوقی. دومین کنفرانس بین المللی معماری، عمران، شهرسازی، محیط زیست و افق های هنر اسلامی در بیانیه گام دوم انقلاب، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

عبدی، ناهید؛ نامورمطلق، بهمن؛ سادات سجاد، ریحانه و مرزبانیان، پانیا. (۱۳۹۱). آیکونوگرافی بازنمایی آب بر روی سفالینه‌های سلجوقی (پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشگاه هنر اصفهان.

فرهنگ پور، یاسمین. (۱۳۹۹). چگونگی به‌کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر بر پایه نظریه پانوفسکی. نشریه فردوس هنر. ۳. ۸۵ - ۷۲.

کخ، هایده ماری. (۱۳۸۵). تاریخ فرهنگی ایران (ترجمه رحیم قاسمیان). تهران: نشر طهوری.

کربن، هانری. (۱۳۷۳). زرتشت و حکمت ایران باستان (ترجمه ذبیح‌الله منصوری). تهران: انتشارات توس.

کزاری، میرجلال الدین. (۱۳۹۵). نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی (داستان سیاوش). تهران: سمت.

کوپر، جین.(۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی (ترجمه ملیحه کرباسیان). تهران: فرشاد.

کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). دایرةالمعارف نمادها (ترجمه سودابه فضایلی). تهران: جیحون.

کوپر، جین. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی (ترجمه ملیحه کرباسیان). تهران: فرشاد.

مارزلف، اولریش. (۱۳۷۱). فرهنگ افسانه‌های مردم ایران (ترجمه محمود کتیرایی). تهران: سروش.

مددپور، سید حسین. (۱۳۷۴). زیبایی‌شناسی در هنر و ادب ایران. تهران: سمت.

مددپور، سید حسین. (۱۳۷۱). زیبایی‌شناسی در هنر و ادب ایران. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

معین، محمد. (۱۳۷۵). فرهنگ فارسی معین. تهران: انتشارات امیرکبیر.

نمـاز علیـزاده، سـهیلا و موسـوی لـر، اشرف السـادات. (۱۳۹۸). آیکونولـوژی نـگاره لیلـی و مجنـون در سـفال سـلجوقی. نشریـه علمـی بـاغ نظـر. ۱۶(۷۵). ۵۲-۴۷.
هـال، جیمـز. (۱۳۸۰). فرهنـگ نمادهـا در هنر شرق و غرب (ترجمه فریده اشرفی). تهران: نشر فرزان روز.
یاحقی، محمدجعفر. (بی تا). فرهنگ اسـاطیر و داسـتان‌واره‌ها در ادبیات فارسـی. تهران: فرهنگ معاصر.

منابع و مآخذ انگلیسی

Boyce, Mary. A History of Zoroastrianism, Vol. II. Leiden: Brill, 1982, pp. 170–172.
Nyberg, H.S. Die Religionen des alten Iran. Leipzig: Hinrichs, 1938, pp. 332–333.
Irwin, Robert. Islamic Art. London: Laurence King Publishing, 1997, pp. 157-159
Holly,Mchael Ann(1981),The Origin And Development Of Erwin Panofsky Thesis Of Art, AThesis Presented to the Facutly of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment for Degree of Doctor of Philosophy, University Microfilms International.
Panofsky, E. (2009). Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art, In D. Preziosi (Ed.), The art of art history: A critical anthology (2nd ed.). Oxford, UK: Oxford University Press. In the Art of Art History. New York: Oxford University.
Panofsky, E. (2018). Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance. New York: Routledge.
URL1 : Oxford, Bodleian Library MS. Ouseley 381: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/9d5bbfe7-206d-435c-b21d-69e86a300f8b/

پی‌نوشت :

.1 Iconography
2. Iconographia
3. Icon
4. eikon
5. Graphy
6. graphein
7. Ervin Panofsky

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).