سومین همایش ملی
نقش خراسان در شکوفایی هنر و معماری ایرانی اسلامی

خوانش نگاره‌های نسخه‌ی شاهنامه کوچک (معروف به گاتمن) به روش اروین پانوفسکی

یاسر گنجعلی

استاد خوشنویسی (گرایش شکسته) و رئیس اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی شهرستان هیرمند، ایران

yasser.ganjali@gmail.com

چکیده

بیان مسئله: پس از گذشت قرن‌ها از سرودن شاهنامه توسط فردوسی، نُسخ خطی فراوانی از آن اثر ارزشمند به نگارش در آمده و مصور شده‌اند. نسخه مورد ارزیابی در اینجا شاهنامه‌ای است متعلق به گروه هنر اسلامی موزه هنر متروپولیتن نیویورک به شماره الحاقی ۱۹۷۴.۲۹۰.۱-۴۲ که به "شاهنامه گاتمن" معروف است. این شاهنامه کوچک دارای نگاره‌هایی است که از اجزاء و عناصر مختلفی تشکیل شده‌اند. لذا برای شناخت آن اجزاء باید از رویکرد خوانش تصاویر بهره جست. در بین روش‌شناسی‌های معروفی که با هدف خوانش آثار تاریخی مورد استفاده پژوهشگران قرار می‌گیرند، شمایل‌نگاری اروین پانوفسکی روشی است که به دنبال فهم موضوع و محتوای اثر است.

هدف پژوهش: تحقیق حاضر بدنبال فهم آن بوده که آیا روش خوانش پانوفسکی در تعیین اجزاء و عناصر تشکیل دهنده‌ی نگاره‌های شاهنامه گاتمن کاربرد دارد؟ و پس از اطمینان حاصل کردن از این موضوع، اجزاءی نگاره‌های شاهنامه گاتمن هم از حیث فرم و هم محتوا بیان شوند.

روش پژوهش: مراتب سه‌گانه اروین پانوفسکی در خوانش تصویر کمک نموده تا نگاره‌ها به لحاظ ساختار و عناصر سازنده مورد توصیف، تحلیل و تفسیر قرار بگیرند.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش نشان می‌دهد خوانش تصاویر به روش پانوفسکی به طور کلی در تعیین اجزاء و عناصر سازنده نگاره‌های شاهنامه گاتمن کاربرد داشته است. همچنین نگاره‌ها متأثر از سه مؤلفه‌ی موضوع، فرم و محتوا هستند و عناصر سازنده از جمله پیکره‌ها، جامگان، ابزار جنگی، عناصر طبیعی، عناصر معماری و غیره گواه این ادعاست.

کلمات کلیدی: فردوسی، شاهنامه کوچک، گاتمن، موزه هنر متروپولیتن، اروین پانوفسکی، شمایل نگاری، شاهنامه نگاری.

۱. مقدمه

نسخه مورد بحث در اینجا شاهنامه‌ای است متعلق به گروه هنر اسلامی موزه هنر متروپولیتن نیویورک به شماره الحاقی ۱۹۷۴.۲۹۰.۱-۴۲ که به "شاهنامه گاتمن" معروف است. این شاهنامه در سال ۱۹۷۴ توسط مونرو سی. گاتمن وقف موزه شد. صاحب و ناشر اول این نسخه پروفسور والتر شولتس از لیپزیگ بوده و بعد از شولتس حق مالکیت این نسخه به پروفسور اُ. مُل از دوسلدورف داده شد و سپس توسط مونرو سی. گاتمن در نیویورک خریداری شد. این نسخه در حقیقت هم به

"شاهنامه گاتمن" و هم به "شاهنامه شولتس" معروف است. محمود امیدسالار به تصریح آقای دکتر ملویل که سرپرستی پروژه شاهنامه را در دانشگاه کمبریج بر عهده دارد، بیان می‌کند که «تصاویر یا مطالبی در باب این شاهنامه بعداً توسط فیلیپ والتر شولتس به طبع رسید به همین دلیل این نسخه هم به نام صاحب اولی خودش و هم به نام شولتس که برای اولین بار آن را معرفی کرد معروف شده است» (امیدسالار، ۱۳۸۷: ۵۵).

شاهنامه گاتمن شامل ۲۵۹ ورق می‌باشد. مسئولین پروژه شاهنامه ۴۱ نقاشی را در سایت خود قرار داده است. اندازه تقریبی هر ورق ۵ ×۸ اینچ (۱۳×۲۰٫۳ سانتی‌متر) و شامل چهار ستون عمودی به همراه ۲۵ ردیف خط افقی که در هر ستون اشعار حکیم ابوالقاسم فردوسی به خط نَسخ نوشته شده‌اند، می‌باشد. اندازه متن (۱۰/۷×۱۶/۴ سانتی‌متر) است. «این نسخه هیچ گونه شناسنامه، تاریخ یا محل تولیدی ندارد»
(**Masuya,** ۱۹۹۴: ۱۲۹). ماری لوکنز سویتوچوسکی بر اساس پژوهشی که انجام داده، تاریخ احتمالی کتابت شاهنامه گاتمن را سال ۱۳۳۵م / ۷۳۵ه و مکان احتمالی نگارش آن را اصفهان حدس زده است.

مناظر یک نسخه‌ی دست‌نویس در ارتباط با محتوای متن اطراف آن‌ها در نسخه خطی مورد مطالعه قرار می‌گیرند. یک تصویر در بیان داستان نقشی اساسی دارد. اساساً ما در تصویر با " فضای تصویری" روبرو هستیم که تشکیل شده است از مجموعه عناصر تشکیل دهنده که در کنار یکدیگر و مرتبط با موضوع داستان گرد هم آمده‌اند. در این پژوهش اجزاء و عناصر سازنده‌ی تصاویر شاهنامه گاتمن با رویکرد مراتب سه‌گانه اروین پانوفسکی مورد مداقه قرار می‌گیرد. در میان کتب موجود، نسخه‌ی دستنویس گاتمن به عنوان یکی از شاهنامه‌های کوچک معرفی شده اما کمتر به جزییات نگاره‌های آن پرداخته شده است.

۲. اروین پانوفسکی و روش وی در خوانش تصویر

پانوفسکی یکی از برجسته‌ترین صاحب‌نظران شمایل‌نگاری در سده‌ی بیستم بوده است. وی برای اولین بار بین شمایل-نگاری و شمایل‌شناسی تفکیک روشمندی را بوجود آورد. رویکرد پانوفسکی در مطالعه و خوانش تصویر بنا بر اعتقادش مشمول کل تاریخ هنر است و آن را منحصر به سبک یا دوران خاصی نمی‌داند.

پانوفسکی در بررسی تصاویر به مراتب سه‌گانه باور داشت. این مراتب به ترتیب از منظر وی عبارت‌اند از:
"توصیف پیشاشمایل‌نگارانه"، "تحلیل شمایل‌نگارانه" و "تفسیر شمایل‌شناسانه".

در مرتبه‌ی اول یعنی توصیف پیشا شمایل‌نگارانه به این مسئله می‌پردازیم که با مواجه شدن به اثر هنری، در همان ابتدا، تنها می‌توانیم آن اثر را توصیف نماییم. «صرف نظر از این‌که علمی نسبت به آثار هنری داشته باشیم یا نداشته باشیم» (نصری، ۱۳۸۹: ۵۹). در این مرحله به صورت‌های ظاهری (محسوس) که همان عناصر بصری آثار هستند، می‌پردازیم؛ مانند خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و غیره. دو بخش در این مرتبه کاربرد دارد: ۱. معانی ناظر به واقع یا معانی عینی: در این مرحله بدون در نظر گرفتن احساس به توصیف اثر هنری می‌پردازیم. ۲. معانی بیانی: شامل احساسات و عواطف موجود در اثر هنری می‌شود؛ مانند حالت خشم، جنون، محبت و غیره، پانوفسکی این دو معنای بیانی و واقعی را با هم در یک گروه قرار داده و آن را "معنای طبیعی یا اولیه" می‌نامد.

مرتبه‌ی دوم یعنی تحلیل شمایل‌نگارانه، همان تحلیل معانی ثانویه یا قراردادی است. برای درک بهتر از تحلیل معانی ثانویه یا قراردادی، مثالی از پانوفسکی می‌آوریم:

در فرهنگ غربی، برداشتن کلاه از سر به هنگام مواجهه با فردی، نشانه‌ی احترام و ادب است. حال اگر من فرهنگ غربی را نشناسم، معنی کلاه برداشتن از سر را هم متوجه نمی‌شوم و نمی‌توانم این عمل را توصیف کنم. این مثال به ما می‌آموزد که برای درک و فهم آن معانی قراردادی بایستی قواعد درونی فرهنگ آن کشور را بدانیم و یا بزرگ شده در آن فرهنگ باشیم. بنابر این، معانی قراردادی معانی جهان‌شمول نیستند، بلکه در بعضی از فرهنگ‌ها به صورت یک قرار وجود دارند. ممکن است برداشتن کلاه در جامعه‌ای دیگر نشانه‌ی توهین باشد.

«نمونه‌ی دیگر موجود در شمایل‌نگاری، استفاده‌ی عامدانه‌ی هنرمند از ترکیب‌بندی مقامی یا سلسله مراتبی است» (همان: ۶۰). در حقیقت، هنرمند قصد دارد جایگاه مکانی و زمانی یک فرد، سلسله مراتب افراد و یا مقامات سیاسی و مذهبی را مشخص می‌کند. به‌عنوان مثال، در نگاره‌های دارای ترکیب‌بندی مقامی، فردی که متعلق به زمانی دیگر است، در فاصله‌ی دورتر از سایرین قرار می‌گیرد. بنابر این می‌توان این‌گونه بیان کرد که شناخت پس‌زمینه‌ی فرهنگی، مذهبی، اجتماعی و سیاسی یک قوم حائز اهمیت است. بدین معنی است که مخاطب نمی‌تواند بر اساس ویژگی‌های صوری آثار هنری، به تحلیل شمایل‌نگارانه‌ی آن آثار بپردازد، بلکه نیاز است پس‌زمینه‌هایی که مطرح شد را دریابد و در نهایت به نیت مؤلف در تولید آن آثار پی ببرد. یکی از راه‌های نیل به نیت مؤلف، آشنایی با ادبیات موضوع یا جنبه‌ی روایی اثر است. پس شناخت ادبیات موضوع، ملاکی برای سنجش تحلیل شمایل‌نگارانه است که این مسئله به نوعی، رابطه‌ی میان ادبیات و هنر تجسمی را در حوزه‌ی شمایل‌نگاری مشخص می‌نماید. در نتیجه، شمایل‌نگاری رویکردی مبتنی بر محتواست. به عبارت دیگر، شمایل‌نگاری به تحلیل محتوای اثر می‌پردازد.

در مرتبه‌ی سوم یعنی رویکرد شمایل‌شناسانه، با تحلیل صرف سر و کار نداریم، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم. آوردن مثالی در این باب به شناخت بیشتر این مسئله کمک خواهد کرد. مثلاً "هوا امروز آفتابی است"، در حقیقت به توصیف وضعیت هوا پرداخته‌ایم نه تفسیر آن.

«در رویکرد شمایل‌شناسی، به دنبال امور عامدانه موجود در اثر هنری نیستیم، بلکه به دنبال اموری هستیم که به نحو ناخودآگاه و غیرعامدانه در اثر موجودند» (همان: ۶۱). بنابر این، با جدا کردن مؤلفه‌های متفاوت از اثر هنری و قرار دادن آن‌ها در کنار یکدیگر به تفسیر آن‌ها خواهیم پرداخت. لازمه‌ی چنین تفسیری انسجام آن است و بایستی کاملا بی‌طرفانه و غیرشخصی صورت پذیرد. در این شرایط، پانوفسکی بر این باور است که هنرمند با جهان‌بینی آن دوران مواجه است. این برخورد ممکن است به صورت غیرعامدانه و بدور از اندیشه و شناخت قبلی از فرهنگ و زمانه‌ی درون اثر باشد. به عنوان مثال، هنرمندی را در نظر بگیرید که وی در اثر هنری خود نمادی را استفاده می‌کند. این استفاده از نماد ممکن است بدون شناخت قبلی از فرهنگ و زمانه باشد و هنرمند فقط آن را در اثر خود به‌کار برده است. در این صورت می‌گوییم هنرمند به نحوی ناآگاهانه از جهان‌بینی رایج مربوط به فرهنگ و زمانه‌ی خود تأثیر و بهره جسته است.

گاهی اوقات پیش می‌آید که مخاطب با فرهنگ و زمانه‌ی اثر آشنا نیست، بنابر این نمی‌توان انتظار داشت که وی بتواند به تحلیل و تفسیر اثر بپردازد و در همان قدم نخست به توصیف عناصر ظاهری اثر می‌پردازد. «البته این موضوع به خودی خود عیب و نقص نیست. چرا که در بسیاری از مواقع، هنگام بررسی اثر هنری فقط می‌توان آن را از حیث مرتبه‌ی نخست بررسی کرد. از حیث مرتبه‌ی دوم و گاهی از حیث مرتبه‌ی سوم، فقط در پاره‌ای از موارد می‌توان به بررسی یک اثر هنری پرداخت. به عبارت دیگر، تمامی نمونه‌های موجود در تاریخ هنر را نمی‌توان با توجه به این سه مرتبه‌ی مورد نظر پانوفسکی بررسی کرد. چرا که این بررسی به اسناد و مدارک تاریخی معتبری نیازمند است و هم‌چنین، آشنایی با آن فرهنگ و سنت را می‌طلبد» (همان: ۶۲).

۱-۲. توصیف پیشاشمایل‌نگارانه نگاره‌های شاهنامه گاتمن

همانطور که مطرح شد هدف از توصیف پیشاشمایل‌نگارانه یک اثر، دستیابی به معنای اولیه یا طبیعی آن از طریق توصیف ویژگی‌های عینی و بیانی اثر است. اجزاء و عناصری که در نقاشی‌های شاهنامه گاتمن به کار رفته‌اند، در زمره‌های متفاوتی قرار گرفته‌اند. مفاهیمی مانند رنگ‌ها، سطوح، ترکیب‌بندی، خط افق، تعادل، تناسب و غیره در توصیف عینی نگاره‌ها قابل مشاهده و بررسی است. همچنین پیکره‌ها، جامگان، ابزار و آلات جنگی، نقاشی‌های منظره، گل و گیاه، حیوانات و ارکان اصلی طبیعت، همگی به نوعی در تصاویر شاهنامه گاتمن به کار رفته‌اند. «منظره‌سازی زمانی در هنر تصویرگری ظاهر می‌شود، که آدمی به "جان طبیعت" و نظام آن توجه و تمرکز می‌کند» (مددپور، ۱۳۸۸: ۳۲۶).

شکل ۲. قسمتی از نگاره‌ی "افتادن کی‌کاووس از آسمان"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۹۱.۲۹۰.۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

سبک نقاشی‌های نسخه‌ی دستنویس گاتمن می تواند به صورت کوتاه خلاصه شود: عناوین داستان به رنگ طلایی، قرمز یا آبی نوشته شده، و در محدوده‌ی قاب‌های مستطیل شکل که فضای بالا برابر با دو ستون در دو ردیف قرار گرفته‌اند. برخی از آن‌ها دارای پس‌زمینه قرمز هستند. تعدادی نوشته به رنگ طلایی با رنگ‌های قرمز، آبی و سبز تقویت شده است. خطوطی که ستون‌ها را جدا و متون را محصور می‌کنند، به رنگ طلایی و بر روی پس‌زمینه قرمز و دورگیری مشکی کشیده شده‌اند. حاشیه‌های بیرونی این خطوط بیشتر با خطوط آبی رنگ محصور شده‌اند. «اما از خصوصیات آن، من جمله رسم‌الخطش که به شیوه‌ی رسم‌الخط نسخی است که پیش از قرن نهم هجری نوشته شده‌اند، چنین بر می‌آید که بعید نیست نسخه در همان حدود نیمه‌ی قرن هشتم هجری یا چهاردهم میلادی کتابت شده باشد (امیدسالار، ۱۳۸۷: ۵۵). رنگ‌های پس‌زمینه این صفحات طلایی، قرمز، آبی تیره با نقطه‌های طلایی و سفید هستند (شکل ۱). «تمام نقاشی‌های ایرانی، رنگی است و هنرمند ایرانی تمام زمینه‌ی تابلو را با رنگ می‌پوشاند، آن هم رنگ‌های پرتضاد و درخشانی که هماهنگی شگفت‌آوری دارند (بینیون، ۱۳۸۳: ۲۳). به طریق دیگر، رنگ‌ها در محدوده‌ی آبی مشخص روشن‌تر از رنگ زمینه، رنگ بنفش، زرد اکر، قهوه‌ای سوخته، سبز، خاکستری- سبز، قرمز متمایل به ارغوانی، سفید، بنفش، قرمز- قهوه‌ای، بژ، بژ- زرد، سیاه، خاکستری و طلایی به عنوان رنگدانه در کاغذ بی‌رنگ به کار رفته است.

شکل ۳. قسمتی از نگاره‌ی "کشتی گرفتن کی‌خسرو با شیدا"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۱۶.۲۹۰.۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

برخی تصاویر شاهنامه گاتمن دارای ترکیب‌بندی قرینه هستند. «وقتی عناصر بصری به‌طور یکسان در دو سوی محوری قرار بگیرند متقارن هستند» (لبرگ، ۱۳۸۹: ۶۰). «در واقع تقارن بیان‌کننده‌ی

شکل ۱. نگاره‌ی "گرفتار شدن شاه شام و شاه بربر"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۸.۲۹۰.۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

نظم و ارتباطی است که مابین اجزاء حاصل می-شود. شباهت، مساوات، برابری ابعاد و اندازه‌های یکسان از اصول پدیده‌ها، تعابیر و موتیف‌های متقارن است» (محسنی و همکاران، ۱۳۹۶: ۶۳). شکل (۲)، رویداد افتادن کی‌کاووس از آسمان را نشان می‌دهد. اگر تصویر را بوسیله‌ی یک خط فرضی به دو نیمه مساوی تقسیم کنیم، مشاهده خواهیم کرد که عناصر قرار گفته در دو طرف خط فرضی به لحاظ تعداد برابر هستند و به نوعی چینش عناصر در ترکیب به میزان یکسان صورت گرفته‌اند. همچنین می‌توان بیان کرد که این ترکیب از تعادل قابل ملاحظه‌ای برخوردار است. بیان این مطلب ضروری است که در اکثر تصاویر شاهنامه گاتمن اگر شاهد ترکیب‌بندی قرینه از این دست نباشیم، ولی نگاره‌هایی وجود دارند که برخی عناصر درون تصاویر از ترکیب‌بندی قرینه برخوردار باشند.

شکل ۴. قسمتی از نگاره‌ی "دیدن بهرام تخت خود را"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۴۱. ۲۹۰. ۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

نکته‌ی مهم دیگر در ترکیب‌بندی همه‌ی نگاره‌های گاتمن این است که کانون توجه و موضوع رویداد اصلی داستان در مرکز نگاره‌ها جای گرفته است.

خط افق برای یک تماشاگر معیار مناسبی است تا موقعیت هر کدام از عناصر درون تصویر را بهتر درک نماید. «او موقعیت چیزی را که می‌بیند نسبت به خط افق می‌سنجد، و از این طریق برداشتی دارد از مسافتی که میان آن چیز با خودش و دیگر چیزهای پیرامونی وجود دارد» (کپس، ۱۳۶۸: ۶۴). افق تصاویر در نسخه شاهنامه کوچک گاتمن رفیع است (شکل ۳).

پیکره‌ها دارای شخصیت‌های تاریخی و حماسی هستند. شخصیت‌ها دارای بدن‌های چارشانه و قوی با سرهای نسبتا گرد بزرگ و نامتناسب هستند. خصوصیات چهره‌ها نشان می‌دهد که آن‌ها شباهتی بارز با شخصیت‌های ایلخانی و چهره‌های مغولی دارند. «چشمان کشیده، بینی باریک، لب‌هایی کوچک در صورتی چون قرص ماه از جمله ویژگی‌های زیبایی‌شناسی در فرهنگ ایرانیان است» (محمدحسن، ۱۳۸۶: ۳۲). به نظر می‌رسد این شخصیت‌ها با همدیگر ارتباطی زنده برقرار می‌کنند و متوجه همدیگر هستند حتی زمانی که هیچ عملی صورت نمی‌گیرد. به طور کل هنگامی که این شخصیت‌ها ایستاده هستند، تمام فضای تصویری را که به صورت افقی و برابر با پهنای فضای متن است پر می‌کنند. آن‌ها میل دارند که بر روی خط زمینه و یا نزدیک آن قرار بگیرند، حتی اگر در یک صف قرار نگرفته باشند (شکل ۴).

طراحی اسب‌ها مخصوصاً جالب توجه و بیانگر خیالی از حرکت واقعی است این شیوه در رساندن رویارویی‌های نزدیک در صحنه نبرد مؤثر است. زکی محمدحسن به نقل از یوگومونره دوویلا چنین آورده: «نفوذ شیوه‌های هنری چین تأثیر عمیقی بر هنرمندان کشورهای شرق اسلامی در نمایش حرکت در نقاشی نهاد و به تدریج، آثار حیات در تصاویر جانوری و گیاهی که ترسیم می‌کردند، نمایان شد... تصاویر و ترسیمات ایرانی پیش از آن‌که از هنرهای چینی تأثیر پذیرد، حالتی از جمود و خشکی داشت و بیش از هر چیز دیگر به عناصر و مایه‌های تزیینی یا توضیحی می‌مانست اما از آن پس از این جمود و سادگی خارج گردید» (محمدحسن، ۱۳۸۶: ۳۵). بنابر این می‌توان اظهار داشت که حرکت و زنده‌نمایی اشکال در هنر نگارگری ایران بواسطه‌ی تأثیراتی که از هنرهای چینی گرفته، از جایگاه و کاربرد ویژه‌ای برخوردار است (شکل ۵).

پوشش در نسخ شاهنامه دارای تنوع و گوناگونی فراوانی است که هر کدام تعاریف و ویژگی‌های خاص خود را دارد. لباس‌ها همانند سایر تصاویر این دوره دارای چین یا نقش هستند. گاهی اوقات، چین‌ها با وجود سادگی زیر شکل را نشان می‌دهند. نقوش بر روی لباس‌ها متفاوت از موتیف برگ ساده در ردیف‌های چین هستند؛ یا به شکل ابر یا دارای خطوط خارجی ناهموار هستند. طرح های گل‌ها و برگ‌های طراحی شده و نیز شاخ و برگ‌های بر روی لباس ها متأثر از هنر چینی

شکل ۵. قسمتی از نگاره‌ی "رزم رستم با کافور"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۱۴ ،(۱۹۷۴. ۲۹۰.
(www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

هستند. نگاره‌های "اعدام مزدک" و "کشتن کی‌خسرو افراسیاب را"، نمایشی از انواع لباس‌ها را نشان می‌دهد (شکل‌های ۶ و ۷).

شکل ۶. قسمتی از نگاره‌ی "اعدام مزدک"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۳۷ .۲۹۰ .۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

شکل ۷. قسمتی از نگاره‌ی "کشتن کی‌خسرو افراسیاب را"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۲۱ .۲۹۰ .۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

تمام شخصیت‌ها کت‌های آستین کوتاه بر روی لباس‌های آستین بلند، دامن بلند و چکمه-های سیاه پوشیده‌اند. جنگجویان زره‌های آستین کوتاه بر روی لباس‌های‌شان پوشیده‌اند. بعضی از آن‌ها دارای نقش‌هایی از نقاط هستند. بعضی دارای حلقه زنجیره‌ای، و برخی هم دارای نقوش هندسی مشابه آن‌هایی هستند که بر تخت‌ها یا معماری یافت شده است (شکل ۸).

شکل ۸. قسمتی از نگاره‌ی "کشتی گرفتن کی‌خسرو با شیدا"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۱۶ .۲۹۰ .۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

شخصیت ها تاج ها یا کلاه های مغولی متفاوتی به سر می کنند؛ از جمله: کلاهی با پرهای جغد و عقاب پوشیده شده، یکی دارای لبه پهن تاخورده به همراه منحنی، یکی با لبه پهن‌تر در پشت و نازک‌تر و از جلو بیرون زده و یک کلاه کوچک که لبه آن بوسیله گل‌ها و برگ‌ها تزیین شده است (شکل ۹).

شکل ۹. قسمتی از نگاره‌ی "دادن نامه‌ی سام به منوچهر زال را"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۲۱ .۲۹۰ .۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

آخرین کلاه در این نسخه منحصربه‌فرد به نظر می‌رسد. کلاه‌های عمامه‌مانند کمی از نوع عربی هستند که یک تکه پارچه از آن‌ها تا زیر چانه ادامه دارد. شخصیت‌های سمت چپ و راست درون تصویر "مراسم تشییع جنازه کی‌خسرو"، کلاهی از نوع عمامه به سر دارند (شکل ۱۰).

به طور کل، کلاه‌خودها دارای طرحی از دو حلقه هستند که بوسیله یک خط عمودی از هم جدا شده‌اند و تقریباً همه دارای تزیین مشخصی هستند؛ اما بیشتر آن‌ها زره زنجیری با بافتی عالی دارند که سرتاسر بدن بجز صورت را پوشانده و دور گردن آن‌ها را دربرگرفته است (شکل ۱۱).

سلاح‌ها شامل کمان کاملاً خمیده، تیر، گرز درشت سر، گرز لبه‌دار، سپر، شمشیری با انحنای کم اما بادکرده، خدنگ‌های دراز، و یک کمند می‌باشند (شکل‌های ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵و ۱۶).

شکل ۱۰. قسمتی از نگاره‌ی "مراسم تشییع جنازه اسکندر"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۳۴. ۲۹۰. ۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

شکل ۱۱. قسمتی از نگاره‌ی "گرفتار شدن شاه شام و شاه بربر"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۸. ۲۹۰. ۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

شکل ۱۳. تیر، برگرفته از نگاره‌ی "گرفتار شدن شاه شام و شاه بربر"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، ۸. ۲۹۰. ۱۹۷۴، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

شکل ۱۴. گرز، برگرفته از نگاره‌ی "گرفتار شدن شاه شام و شاه بربر"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، ۸. ۲۹۰. ۱۹۷۴، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

شکل ۱۲. کمان، برگرفته از نگاره‌ی "رزم رستم و اشکبوس"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، ۱۲. ۲۹۰. ۱۹۷۴، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

شکل ۱۵. سپر، برگرفته از نگاره‌ی "رزم رستم و اشکبوس"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، ۱۹۷۴. ۲۹۰. ۱۲، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

شکل ۱۶. شمشیر، برگرفته از "نگاره‌ی رزم رستم و خاقان چین"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، ۱۹۷۴. ۲۹۰. ۱۳، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

تصاویر صحنه‌های بیرونی شاهنامه گاتمن ممکن است دسته‌هایی از سبزه باشند که بر روی زمین پراکنده شده‌اند و نیم دایره کوچکی از ابر در قسمت بالا، درست در مرکز تصویر قرار دارد و یا ممکن است سطح یا سطوح پیش‌زمینه دارای طرح کلی ناهموار باشند (شکل ۱۷).

شکل ۱۷. قسمتی از نگاره‌ی "آمدن سام به دیدن رستم"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۱۹۷۴. ۲۹۰. ۴)،(www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

کوه-ها تقریباً مخروطی شکل با طرح کلی دوتایی، صخره‌های بیضی شکل پوشیده شده بر روی سطح آن‌ها پس از نمونه‌های اولیه چینی، شاید سرتاسر آسیای مرکزی غربال شدند (شکل ۱۸).

شکل ۱۸. قسمتی از نگاره‌ی "کشتن گشتاسب گرگ رهینو را"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۱۹۷۴. ۲۹۰. ۲۳)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

برخی از گیاهان گلدار بطور نامتناسب بزرگ هستند. آن‌ها معمولاً دارای برگ‌هایی به رنگ زرد اخرایی یا گاهی سبز زیتونی هستند (شکل ۱۹).

طرح کلی درختان، برجسته یا صاف و نیز راست یا خیلی کج هستند. آن‌ها معمولاً دارای تنه دونیم‌شده که به رنگ قهوه‌ای تیره مایل به قرمز یا خاکستری کم‌رنگ و ضخیم می‌باشند. همچنین وجود شاخ و برگ‌های کاملاً تیره در کناره‌های برخی از آن‌ها متأثر از نمونه‌های چینی هستند (شکل ۲۰).

معماری کمتر بکار رفته است و معمولاً به شکل یک دروازه قوسی و دارای کنگره‌های کوچک می‌باشد. تخت‌ها و صندلی‌ها ساده هستند و هیچ سینی و میزی به عنوان اشیاء خدماتی نشان داده نشده است (شکل ۲۱).

شکل ۱۹. قسمتی از نگاره‌ی "دیدن بهرام تخت خود را"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۱۹۷۴. ۲۹۰. ۴۱)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

شکل ۲۰. قسمتی از نگاره‌ی "گرفتن رستم رخش را"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۱۹۷۴. ۲۹۰. ۶)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

شکل ۲۱. قسمتی از نگاره‌ی "کشتن فرامرز ورازاد را"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۱۹۷۴. ۲۹۰. ۲۰)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

۲-۲. تحلیل شمایل‌نگارانه نگاره‌های شاهنامه گاتمن

نظر به اینکه در تحلیل شمایل‌نگارانه، با معانی ثانویه یا قراردادی عناصر یک اثر سروکار داریم، لذا ضروری است که تحلیل‌گر به دانش منابع ادبی آشنایی داشته باشد. هنرمند در شمایل‌نگاری با اشراف به ترکیب‌بندی مقامی یا سلسله مراتبی دست به تولید اثر هنری می‌زند؛ در واقع جایگاه مقامی افراد را در ترکیب‌بندی تصویر رعایت می‌کند. بنابراین شمایل‌نگاری رویکردی مبتنی بر محتواست. به عبارت دیگر، شمایل‌نگاری به تحلیل محتوای اثر می‌پردازد. در نگاره‌ی "دادن نامه‌ی سام به منوچهر زال را"، هنرمند با آگاهی از جایگاه و مقام منوچهرشاه و همچنین جلوس وی بر مسند پادشاهی، تعامداً تصویر وی را دقیقاً در مرکز ترکیب اجرا نموده است. نشانه‌های دیگر این مصداق، وجود ملازمان منوچهرشاه در پشت سرش و نیز تعظیم زال در پیشگاه پادشاه می‌باشد. به طور کل، نیت نگارگر از قرار دادن تصویر فرد مهم در مرکز اثر دلالت بر جایگاه و مرتبه‌ی رفیع آن شخص دارد (شکل ۲۲).

شکل ۲۲. قسمتی از نگاره‌ی "دادن نامه‌ی سام به منوچهر زال را"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۲۱ .۲۹۰ .۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

۲-۳. توصیف

شمایل‌شناسانه نگاره‌های شاهنامه گاتمن

در رویکرد شمایل‌شناسانه با تحلیل صرف سر و کار نداریم، بلکه با جدا کردن مؤلفه‌های متفاوت از اثر هنری و قرار دادن آن‌ها در کنار یکدیگر به تفسیر آن‌ها خواهیم پرداخت. پانوفسکی بر این باور است که هنرمند با جهان‌بینی آن دوران مواجه است. این برخورد ممکن است به صورت غیرعامدانه و بدور از اندیشه و شناخت قبلی از فرهنگ و زمانه‌ی درون اثر باشد. به عنوان مثال، هنرمند در اثر هنری خود نمادی را بدون شناخت قبلی از فرهنگ و زمانه استفاده می‌کند و قصدش فقط به کار بردن آن بوده، در این صورت می‌گوییم هنرمند به نحوی ناآگاهانه تحت تأثیر جهان‌بینی رایج مربوط به فرهنگ و زمانه‌ی خود بوده است.

(شکل ۲۳) مربوط است به رویدادی که انوشیروان فرستاده‌اش مهران ستاد را که فردی سالخورده و دانا بود، جهت انتخاب شاهزاده‌ای از خاقان برای ازدواج به چین فرستاد. تنها یکی از پنج شاهزاده، دختر ملکه بود و آنقدر در نزد پدر و مادرش عزیز و دوست‌داشتنی بود که والدینش خواهان ماندن او در خانه بودند. مهران ستاد به دقت در چهره و اندام دختران خاقان نگریست. چهار نفر از آن‌ها به تمامی آراسته و آرایش کرده و تاج بر سر نهاده ولی یکی از شاهزاده‌ها ساده و بدون آرایش بود. مهران به نیرنگ خاقان و خاتون پی برد و دختر خاتون را انتخاب کرد. خاقان از باریک بینی مهران به شگفت درآمد. ستاره‌شناسان خود را خواند تا عاقبت این پیوند را خبر دهند. آن‌ها پس از این‌که اصطرلاب افکندند گفتند که از این پیوند کودکی مبارک قدم و شایسته به دنیا می‌آید که چون به پادشاهی برآید، همگی بر او آفرین کنند.

در این تصویر پنج شاهزاده‌ای که بر روی کرسی شبیه به تخت پادشاهی در کنار یکدیگر نشستند، دو سوم فضای تصویر را از حاشیه‌ی سمت راست گرفته‌اند. همگی بجز دختری که در وسط نشسته، تاج بر سر گذاشتند. شاهزاده‌ی وسطی لباسی بلند و گشاد دارای نقوش گُلدار متأثر از هنر چینی، همانند نقوش بر روی لبه آویخته تخت به تن کرده است. در پشت سر پیکره‌ها در مرکز تصویر پرده‌ای نصب است. ملکه در کنار تخت ایستاده و مهران ستاد نزدیک او در قوس راهرو می‌باشد. جهت جادادن مهران در قاب تصویر، او کوتاه‌تر از ملکه کشیده شده است.

شکل ۲۳. قسمتی از نگاره‌ی " انتخاب دختری از خاقان چین توسط مهران ستاد"، شاهنامه گاتمن، سده ۸ق، موزه متروپولیتن نیویورک آمریکا، (۳۸. ۲۹۰. ۱۹۷۴)، (www.shahnama.caret.cam.ac.uk)

نقش گل نیلوفر آبی بر روی لباس دختر ملکه بسیار قابل توجه است. جای این سؤال است که چرا سایر شاهزاده‌ها از این نقش بر روی لباس‌هایشان برخوردار نیستند. نظر به این‌که گل نیلوفر آبی در فرهنگ‌های مختلف دارای نمادهای مختلفی است. جنبه تقدس نیلوفر به

محیط آبی آن بر می‌گردد. چون آب نماد باستانی اقیانوس کهنی بود که کیهان از آن آفریده شده است، بنابراین نیلوفر که بر روی سطح آب در حرکت بود به مثابه زهدان آن به شمار می‌رفت. از آنجا که گل نیلوفر در سپیده دم باز و در هنگام غروب بسته می‌شود به خورشید شباهت دارد. خورشید خود منبع الهی حیات است و از این رو گل نیلوفر مظهر تجدید حیات شمسی به شمار می‌رفت. پس مظهر همه روشنگری‌ها، آفرینش، باروری، تجدید حیات و بی‌مرگی است. دیگر نمادهای گل نیلوفر عبارتند از: کمال زیبایی، انسان فوق‌العاده یا تولد الهی، نماد پاکی، حفاظت، ظرافت، روحانی، صلح، باروری و تجسم زنانه است و علامت تابستان در فرهنگ چین. چینی‌ها گل نیلوفر را مظهر گذشته، حال و آینده می‌دانند؛ زیرا گیاهی است که در یک غنچه گل می‌دهد و دانه می‌کند. همین طور نماد نجابت است به این دلیل که از آب‌های آلوده بیرون می‌آید اما آلودگی را نمی‌پذیرد. همچنین نماد صلح و شادی در فرهنگ ایران باستان است. بنابر این، با توجه به نمادهایی که در باب گل نیلوفر ذکر شد و خصوصیاتی که دختر خاقان دارا بود، همگی دال بر اهمیت فراون موضوع و محتوا دارد؛ هرچند نگارگر از نماد گل نیلوفر اطلاعی نداشته باشد.

نتیجه‌گیری

شمایل‌نگاری پانوفسکی روشی‌است که با تکیه بر مراتب سه‌گانه‌ی آن به موضوع، فرم و محتوای یک اثر می‌توان پی برد. هر چند که ممکن است هر سه مرتبه‌ی خوانش برای هر اثری کاربرد نداشته باشد و فقط تنها یک مرتبه مورد استفاده قرار گیرد. از مراتب سه‌گانه‌ی پانوفسکی در این پژوهش برای شناخت اجزاء و عناصر نگاره‌های گاتمن استفاده شد. از بین مراتب مزبور، "توصیف پیشاشمایل‌نگارانه" بیشترین کارایی را در شناخت اجزاء و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی نگاره‌ها داشته است و نگاره‌های کمتری مشمول خوانش از طریق مراتب "تحلیل شمایل‌نگارانه" و "تفسیر شمایل‌شناسانه" بودند. همچنین دریافتیم که روش پانوفسکی برای خوانش یک اثر از اهمیت بسزایی برخوردار است بخصوص زمانی که مفاهیم و معنای پدیده‌ها برای مخاطب مشخص می‌شود.

مراجع

۱. امیدسالار، محمود. (۱۳۸۷). مینیاتورهای الحاقی دستنویس شاهنامه موزه متروپولیتن نیویورک به شماره ۲۹۰، ۱۹۷۴ معروف به دستنویس گوتمان در آفتابی در میان سایه‌ای (جشن‌نامه‌ی استاد دکتر بهمن سرکاراتی). مظفری، علیرضا. و آیدنلو، سجاد. تهران: نشر قطره

۲. بینیون، لورنس. و ویلکینسون، ج. و. س و گری، بازیل. (۱۳۸۳). سیر تاریخی نقاشی ایرانی. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

۳. کپس، جئورگی. (۱۳۶۸). زبان تصویر (ترجمه فیروزه. مهاجر). تهران: سروش.

۴. لبرگ، کریستیان. (۱۳۸۹). دستور زبان بصری (ترجمه امیرمحمد. نصیری). تهران: نشر چشمه.

۵. مددپور، محمد. (۱۳۸۸). آشنایی با آرای متفکران درباره هنر؛ جلد اول: هنر و زیبایی در نظر متفکران شرق. تهران: انتشارات سوره مهر.

۶. محمدحسن، زکی. (۱۳۸۶). چین و هنرهای اسلامی (ترجمه غلامرضا. تهامی) تهران: کتاب ماه هنر، شماره ۱۰۷ و ۱۰۸، ۲۸-۳۶.

۷. محسنی، حسین. و نفری، بهرام. (۱۳۹۶). مبانی هنر ایران. تهران: انتشارات مارلیک.

۸. نصری، امیر. (۱۳۸۹). رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری، رشد آموزش هنر، دوره هشتم، شماره اول.

۹. Masuya, T., (۱۹۹٤). The condition of the Metropolitan Museum of Art's Small Shahnama and the reconstruction of its text: Illustrated poetry and epic images. Persian painting of the ۱۳۳۰s and ۱۳٤۰s (ed. Swietochowski,M.L. Carboni, S.) New York: The Metropolitan Museum of Art.

۱۰. www.shahnama.caret.cam.ac.uk