Rahpooye Honarha-ye Sana'ee Quarterly
Vol. 4, Issue 13, No. 3, Autumn 2024

The Re-reading of the Illustration of Rostam and Sohrab's Tragedy (Ghamnameh) in Shah Tahmasp's Shahnameh Based on Gadamer's Hermeneutic Approach

Mahdieh Sadat Moosavinejad[1], **Mahdi Mohammadi**[2]

Received: 2024/8/6, Accepted: 2024/9/30
Doi: 10.22034/RAC.2025.2053318.1116

Abstract

Ferdowsi's narratives from Shahnameh have always been the focus of illustrators and painters in different eras. During the time of Shah Ismail Safavid and by his order, they started making Shahnameh, which is known as the Shahnameh of Shah Tahmasp. This research aims to re-read an image from the Shahnameh of Shah Tahmasp titled "Elegy of the Death of Sohrab from Rostam" using Gadamer's philosophical hermeneutics. The nature of this research is descriptive-analytical-historical and has a basic goal with a qualitative approach. The necessary information for the research has been collected from library sources and through the documentary method. This research aims to investigate how the images in question can be interpreted using Gadamer's hermeneutic framework. By examining the images through this lens, it was observed that, because of the proximity of the approach to the contexts in which this work was created, there is a suitable ground for re-reading the existing images.

Additionally, concepts such as social, cultural, and historical context, dialogue, prejudice, the horizon of meaning, and the common language envisioned by Gadamer have played a significant role in the creation of this work. The Safavid era's social context, marked by the unification of Shia Islam, the artistic patronage of Shah Ismail and Shah Tahmasp, territorial expansion, and social security that attracted European travelers, fostered the revival of Iranian culture and art. The painting styles of past schools, such as the Herat school and the beautiful and precise calligraphies that emerged from Iranian painting to the Tabriz school, significantly influenced the creation of works like the third image of the lamentation for the death of Sohrab.

The artist of this artwork, as one side of the conversation, utilizes the poetry of Ferdowsi in this narrative, along with Iranian elements and motifs derived from past schools of thought. Acknowledging that he does not possess the entirety of truth, he allows the other side—namely, the past schools of painting and the poetry of Ferdowsi—to reveal themselves. In this context, the existence of a

1. Instructor of Handicraft Department, Faculty of art, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: m.moosavinejad@soore.ac.ir
2. Assistant professor of Handicraft Department, Faculty of art, Soore University, Tehran, Iran. Email: m.mohammadi@soore.ac.ir

common language between the two eras, which is Persian, significantly aids the process of understanding. The painter engages in a dialogue with the past schools of painting and the poetry of Ferdowsi, bringing his own contemporary biases into the conversation. Through this dialogue, a constructive interaction emerges between the two periods, emphasizing that neither holds superiority over the other. In "The Tragedy of Rostam and Sohrab" from Shah Tahmasp's Shahnameh, the artist blends motifs from earlier schools with an abstract perspective, localizing faces and clothing. This stylistic choice reflects the painter's era, mindset, and the political and social currents driving the revival of Persian culture and language. The resulting artwork represents a dialogue between the two semantic horizons of the past schools of Persian painting and the poetry of Ferdowsi, as well as the semantic horizon of the painter's own time, with Persian script serving as the text. According to Gadamer's hermeneutic theory, the painter engages in a conversation and dialogue with the art of the schools that preceded him and the poetry of Ferdowsi, influenced by his own preconceptions, which are the result of the semantic horizon of the era in which he lived. While drawing inspiration from Iranian motifs and the characteristics of Persian painting, as well as the narrative themes of Rostam and Sohrab, he attempts to correspond with the cultural, political, and social currents of his time. He strives to create a work that belongs to the time, culture, and social and political conditions of his era, thereby giving rise to a new school in painting that is rooted in the age of the painter. The interplay of the semantic horizons of Ferdowsi's poetry and the painter's perspective creates a symbolic language in the imagery. Gadamer considers language essential to understanding. In Ferdowsi's poems and illustrations, the Persian language, vital to Gadamer's concept, is emphasized and preserved. The poet and the painter, using a similar language, describe the narrative of Rostam and Sohrab. Both of them carry a heritage from their ancestors that has been transmitted to them through the Persian language.

These two artistic forms (the poems of Ferdowsi and the illustrations of Rostam and Sohrab) are closely and intricately connected both in terms of perspective and content, as well as in terms of aesthetics. The figures of speech in both Ferdowsi's poetry and the illustrations correspond with each other. For example, in Ferdowsi's poetry in the second illustration (Image No. 4), the visual equivalent of the comparison of Rostam to a drunken elephant, the comparison of Sohrab to a lion that has triumphed over the grave of a lion (Rostam), sitting on Rostam's chest, and drawing the blood-red dagger can be seen. In fact, just as the poet employs ambiguity, simile, and metaphor to convey his thoughts more effectively, he also enriches his poetry with rhythm and melody, engaging the audience through rhyme. Similarly, in painting, with a language of color and line, what is derived from the shared literary language is depicted on the page. The poet's meaning is more effectively conveyed through symbols and signs when addressing ambiguities, similes, and metaphors.

Keywords: Negargari, Rostam, Sohrab, Shahnameh of Shah Tahmasp, Hermeneutics

بازخوانی نگاره‌های غمنامه رستم و سهراب در شاهنامه شاه‌تهماسبی بر اساس رویکرد هرمنوتیک گادامر

مهدیه سادات موسوی‌نژاد[۱]، مهدی محمدی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۹
Doi: 10.22034/RAC.2025.2053318.1116

چکیده

روایات *شاهنامه* فردوسی، همواره مورد توجه نگارگران و نقاشان بوده است. پژوهش حاضر به منظور بازخوانی نگاره‌ای از *شاهنامه* شاه‌تهماسبی موسوم به *غمنامه مرگ سهراب* توسط رستم، با رویکرد هرمنوتیک فلسفی گادامر به بررسی و خوانش دو نگاره از مجموع سه نگاره موجود از این روایت می‌پردازد. این پژوهش به‌لحاظ ماهیت، توصیفی-تحلیلی-تاریخی است و از حیث هدف بنیادی و رویکردی کیفی داشته و اطلاعات ضروری تحقیق از منابع کتابخانه‌ای و به شیوه اسنادی جمع‌آوری شده است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه می‌توان نگاره‌های مذکور را توسط رویکرد هرمنوتیک گادامر خوانش و تفسیر کرد. با بررسی نگاره‌ها توسط این رویکرد، مشاهده شد که به دلیل قرابت رویکرد با بسترهای خلق این اثر، زمینه مناسبی برای بازخوانی نگاره موجود است. همچنین می‌توان اذعان داشت که نگارگر این غمنامه با گذر از افق معنایی شعر فردوسی و مکاتب نگارگری پیش از خود و با پیش‌داوری که از سنت حاصل شده است به مکالمه با آن پرداخته و سپس با افق معنایی روزگاری خود یعنی عصر آرامش و امنیت در فضای سیاسی و اجتماعی دوران صفویه، درآمیخته و اقدام به خلق اثر نموده است. در این میان زبان مشترک فارسی، بستر را برای این ارتباط و تعامل و ایجاد عمل فهم در مفسر ایجاد می‌کند.

واژگان کلیدی: نگارگری، رستم و سهراب، شاهنامه شاه‌تهماسبی، هرمنوتیک، هانس گئورک گادامر

۱. مدرس، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: m.moosavinejad@soore.ac.ir
0009-0000-8947-7005
۲. استادیار، گروه هنراسلامی و صنایع دستی دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران ایران.
Email: m.mohammadi@soore.ac.ir

مقدمه

دوران صفوی به دلیل فضای آرامی که پس از مدت‌ها در ابعاد سیاسی و اجتماعی بر کشور حاکم شده بود، زمینه را برای رشد فرهنگ و هنر در ایران محیا کرد. در کنار ایجاد فضای امن برای هنر و فرهنگ، شاهان صفوی که علاقمند به هنر ایران بودند، هنرمندان را از سرتاسر کشور به مقر حکومت دعوت می‌کردند و بدین‌ترتیب راه را برای رشد و شکوفایی بیشتر هنر و ایجاد آثار هنری با شکوه هموار می‌ساختند. در زمان شاه‌اسماعیل صفوی هنرمندان به دستور وی و به سرپرستی کمال‌الدین بهزاد و پس از او، سلطان محمد، آغاز به کتابت و تصویرگری *شاهنامه* با شکوهی به نام *شاهنامه* شاه‌تهماسبی نمودند. کتابت و تصویرگری *شاهنامه* مذکور بعد از فوت شاه‌اسماعیل و در زمان شاه‌تهماسب به پایان رسید. یکی از نگاره‌های موجود در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی، روایت حزن‌انگیزی از رویارویی رستم و سهراب و کشته شدن پسر به دست پدر می‌باشد. در این *شاهنامه* برای روایت مذکور سه نگاره موجود است که هدف این پژوهش بازخوانی نگاره سوم با رویکردی به نظریه هرمنوتیک گادامر می‌باشد اما با توجه به کیفیت پایین نگاره سوم، نگاره دوم از این روایت نیز بررسی می‌گردد. این نوشتار در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه مفاهیم هرمنوتیکی گادامر، قابلیت تطبیق و تفسیر نگاره *غمنامه سهراب* در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی را داراست؟ فرضیه‌ای وجود دارد که می‌توان با استفاده از مفاهیم هرمنوتیکی گادامر، به تأویل ساختار نگاره *غم‌نامه سهراب* در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی و بستر شکل‌گیری آن دست یافت. با کمک مفاهیم هرمنوتیک می‌توان به پرسش‌هایی از قبیل دلیل شکل‌گیری نگاره مذکور و همچنین دلیل پیدایش مکاتب جدید در نگارگری ایرانی پاسخ داد. روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی-تاریخی بوده و جمع‌آوری داده‌ها با روش اسنادی و استفاده از مآخذ کتابخانه‌ای می‌باشد. در این پژوهش ابتدا از تعریف هرمنوتیک و مفاهیم وابسته به آن صحبت می‌شود و سپس به پیشینه پیدایش *شاهنامه* شاه‌تهماسبی و ویژگی‌های مکتب تبریز و نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد پرداخته می‌شود و در نهایت توضیح داده می‌شود که چگونه این نگاره توسط هرمنوتیک گادامر با توجه به شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی روزگار صفوی قابل تفسیر است. که این مهم می‌تواند راه را برای دستیابی به پاسخ سؤالات مطرح شده در پژوهش بشاید.

پیشینه تحقیق

در مورد قابلیت تطبیق و تفسیر نگاره‌های *شاهنامه* شاه‌تهماسبی توسط رویکردهای موسوم به هرمنوتیک و بالاخص هرمنوتیک گادامر پژوهش‌های محدودی وجود دارد و بیشتر پژوهش‌ها به پیشینه *شاهنامه* شاه‌تهماسبی و روزگار صفوی پرداخته‌اند و نگاره‌ها را از بعد محتوایی و تاریخی مورد ارزیابی قرار داده‌اند. بااین‌حال سعی شده است تا با بررسی سوابق پژوهشی این موضوع، مواردی که بیشترین ارتباط محتوایی و موضوعی را با هدف و دغدغهٔ اصلی این پژوهش داشتند معرفی و در بوته نقد قرار داده شود.

مقاله عنوان نشانه‌شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم و سهراب در *شاهنامه* شاه‌طهماسبی نوشته سمیرا ربیع‌زاده هفشجانی و ناهید جعفری دهکردی (۱۳۹۹) به بررسی سه نگاره موجود از روایت رستم و سهراب در *شاهنامه* سترگ شاه‌تهماسبی می‌پردازد. در این پژوهش نمادهایی معرفی می‌شود که نگارگر به منظور انتقال بهتر متن روایت به کار برده است تا ارتباطی دقیق و ظریف بین متن و نگاره ایجاد نماید. محقق معتقد است که نگارگر با انتخاب زاویه دیدی هم‌سطح مخاطب راه را برای انتقال بهتر مفاهیم هموار کرده است.

فائزه شریفی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی تطبیقی متن *شاهنامه* با تصاویر صحنه‌های نبرد رستم در نگاره‌های شاهنامه شاه‌طهماسب»، به یافتن ارتباط بین متن مکتوب *شاهنامه* و نگاره‌های موجود می‌پردازد. در خلال یافتن این ارتباط نتیجه می‌گیرد که نگارگر همواره با گوشه‌چشمی به منبع مکتوب اقدام به خلق اثر نموده است و می‌توان گفت تا حدود زیادی به متن وفادار بوده است. استفاده از عناصری که به وسیله آن بتوان بیشتر و بهتر هدف متن را توجیه کرد، از اهداف نگارگران بوده است.

عنوان بعدی مقاله‌ای است با عنوان «بررسی ویژگی و مطالعه تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی دو *شاهنامه* بایسنقری-شاه‌تهماسبی» نوشته خانم نارمیلا لطیفیان و خانم مهناز شایسته که در زمستان ۱۳۸۱ در دوره اول نشریه *مدرس هنر* چاپ شده است. در این پژوهش پس از معرفی دو *شاهنامه* شاه‌تهماسبی و بایسنقری که هرکدام در زمان خود برجسته و شاخص بودند، به بررسی ویژگی‌های آن دو می‌پردازد و سپس تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها را توضیح می‌دهد. نویسنده اذعان دارد که با بررسی زمینه‌های پیدایش اثر می‌توان گفت *شاهنامه* شاه‌تهماسبی از لحاظ نگارگری نسبت به *شاهنامه* بایسنقری پیشرفت قابل توجهی دارد.

در پایان‌نامه‌ای با عنوان «مطالعه و تحلیل عناصر نمادین در شاهنامه شاه‌طهماسبی» نوشته شده توسط خانم نعیمه

DOI: 10.22034/RAC.2025.2053318.1116

حسینی بهشتی (۱۳۹۵). نویسنده به نقش نمادها در نگارگری و هنر اسلامی می‌پردازد و اذعان دارد نمادها سبب ایجاد ارتباط معنایی بهتر در نگارگری ایرانی شده‌اند. این پژوهش سعی در یافتن نمادها در نگاره‌های شاه‌تهماسبی دارد و هدف آن بررسی این نکته است که آیا نمادهای به‌کاررفته در آشکارسازی مفهوم روایات *شاهنامه* مؤثر بوده است یا خیر.

همچنین در مقاله‌ای دیگر با عنوان «شاهنامه شاه‌تهماسبی، شاهکار مصورسازی مکتب تبریز» به قلم فاطمه صداقت (۱۳۸۵) به معرفی این نسخه از *شاهنامه* پرداخته شده و چندین نگاره را از لحاظ تکنیک و محتوا بررسی می‌کند و به این مهم دست می‌یابد که نگاره‌های این *شاهنامه* در عین ظرافت و شکوه دارای توازن و هماهنگی در شکل و رنگ می‌باشند.

مستوره رحمانی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه خود با عنوان «رابطه متن و تصویر در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی»، اذعان دارد که *شاهنامه* مذکور از جهت شکوه و تعداد مجالس مورد بحث، برترین *شاهنامه* مصور موجود است و ارتباط بین متن و نگاره را قابل توجه می‌داند. وی پایان‌نامهٔ خود، *شاهنامه* را از حیث هنری و ادبی بررسی می‌نماید.

سید محتشم محمدی، ایوب بازیاری و مهوش رئیسی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «شاهنامه فردوسی، پیش‌متن شاهنامه شاه‌تهماسبی با تأکید بر نگاره‌های رستم و سهراب» با انتخاب هفت نگاره که به روایت رستم و سهراب مرتبط است، به بررسی و خوانش ارتباط بین متن *شاهنامه* و نگاره مربوط به آن می‌پردازد. نویسنده‌ها معتقد هستند که هر نگاره در عین استقلال در انسجام روایت نقش یه سزایی ایفا می‌کند؛ به طوری که نقطه اوج داستان و نگاره هم‌خوانی دارد. قابل ذکر است که ابیات حاشیه نگاره‌ها نیز به درک درست متن کمک می‌کند.

تعریف هرمنوتیک و فلسفه هرمنوتیک گادامر

هرمنوتیک واژه‌ای است یونانی که معنی آن هنر تفسیر است. «می‌توان برای هرمنوتیک دو اصطلاح عام و خاص تصور کرد؛ اصطلاح عام هرمنوتیک که می‌تواند هر نوع پژوهشی را در خصوص تفسیر متن در برگیرد و به‌تبع این دربرگیرنده تمامی نحله‌ها و رویکردهای مختلف درزمینهٔ تفسیر متن است. اصطلاح خاص این مفهوم ناظر به مباحثی است که معنای متن را مرتبط با فضای علمی و فرهنگی مخاطب بررسی می‌کند» (رضایی‌مهر، ۱۳۸۱: ۶۱). به عقیده برخی از اندیشمندان مانند شلایرماخر[۱] و دیلتای[۲] هدف از تفسیر یک متن یا اثر دستیابی به قصد مؤلف است. پس برای رسیدن به این مهم مفسر باید با استفاده از شواهد موجود به قصد و منظور مؤلف از خلق اثر دست یابد. اما گروهی دیگر از اندیشمندان مانند هایدگر و گادامر معتقد هستند که دستیابی به هدف مؤلف امری ناممکن است لذا تفسیر را بر محوریت مفسر و برداشت وی از متن می‌دانند. لذا این گروه بر عکس گروه اول به یکتایی تفسیر معتقد نیستند و از نظر آنها به تعداد مفسر برای یک متن تفسیر وجود دارد. «هرمنوتیک مدرن برخلاف هرمنوتیک سنتی که درصدد کشف معنای نهایی نهفته در متن بود، با نگرشی تکثرگرایانه، اصول معنا را درگرو خواننده می‌داند و نه وابسته به نیت و ذهنیت گوینده» (روزبه، ۱۳۸۵: ۱۶). هایدگر[۳] و گادامر تفسیر را از حوزه روش‌شناسی خارج کردند و در حیطه فلسفه به بررسی آن پرداختند. در واقع گادامر به چیستی فهم معتقد است. «با بررسی و تعمق در آرای گادامر، هرمنوتیک او را همگانی‌تر، عمومی‌تر و فراگیرتر از هایدگر می‌یابیم. علت اصلی این فراگیری را در توجه ویژهٔ او به زبان می‌توان یافت. به گفتهٔ وی زبان، واسطی عام همهٔ فهم‌ها است» (پهلوان و حسینی‌شاهرودی، ۱۳۸۶: ۴۹).

عناصر اندیشه هرمنوتیکی گادامر

یکی از موارد در اندیشه گادامر وجود عاملی به نام امتزاج افق‌هاست. گادامر معتقد است آنچه فاصله زمانی موجود بین متن و مفسر را پر می‌کند، امتزاج افق معنایی متن با افق معنایی مفسر است. به طوری که هیچ‌کدام بر دیگری برتری ندارد. مفهوم افق در رویکرد گادامر را می‌توان به نگرشی است که در زمان و مکان خاص وجود دارد. به عبارتی اتحادی است که میان خواننده امروزی و افق تاریخی متن وجود دارد و هیچ‌کدام به‌طور قطع بر دیگری برتری ندارد (طاهریان، حسنوند، ۱۳۹۸). مورد بعدی در اندیشه گادامر مفهومی به نام مکالمه است. گادامر به گفت‌وگو میان متن و مفسر معتقد است و این گفت‌وگو از دیدگاهی است که هریک از طرفین دیدگاه طرف مقابل را ولو مخالف نظر آنان محقق بداند. «در یک گفت‌وگوی موفق، آنها ـ خواننده و متن ـ هر دو تحت نفوذ حقیقت این موضوع قرار می‌گیرند و بدین‌ترتیب در یک توافق جدید، نسبت به یکدیگر متعهد می‌گردند» (بلایشر، ۱۳۸۰: ۵۶). در جریان این گفت‌وگو افق معنایی متن آشکار می‌شود و در خلال آن می‌توان این افق معنایی را با افق معنایی مفسر امتزاج داد و در پرسش و پاسخ به وجود آمده بین متن و مفسر به عمل فهم دست یافت. با توجه به اینکه آنچه در عمل فهم مهم است ذهنیت و برداشت مفسر است لذا به تعداد افرادی

که متن را بررسی می‌کنند افق معنایی وجود دارد. بنابراین تفسیر نمی‌تواند یکتا باشد. «یکی از نقاط عطف در هرمنوتیک گادامر، بحث امتزاج افق‌ها است. از نظر گادامر، پیش‌داوری‌ها آن‌قدر مهم‌اند که موقعیت هرمنوتیکی خواننده، برگرفته از آن‌هاست. وی موقعیت هرمنوتیکی خواننده را افق می‌نامد. ازآنجاکه هر فرد دارای موقعیتی هرمنوتیکی است، پس دارای افق است و چون فرد همواره در حال آزمودن پیش‌داوری‌های خود است، افق او همواره در حال تغییر و شکل‌گیری است و ثبات ندارد» (واعظی، ۱۳۸۱: ۲۶۲). همانطور که گفته شد در اولین خوانش متن معنای امروزی آن مشخص می‌شود و سپس در جریان مکالمه با افق معنایی امروز، معنای گذشته آن نیز نمایان می‌گردد. مورد بعدی در اندیشه گادامر پیش‌داوری‌هاست. گادامر معتقد است انسان نمی‌تواند خالی از پیش‌داوری باشد. «پیش‌داوری یعنی مفهومی را ازپیش فرض کردن و در عمل آن را آزمودن و برای نتیجه، اعتباری مطلق قائل نشدن است. ما هم بر اساس پیش‌داوری امروزی خود، با موقعیت‌های گذشته روبه‌رو می‌شویم. اندیشه درست هرمنوتیک در اینجا به تاریخی بودن خود پی می‌برد. گادامر نشان داده است که شناخت، ترکیبی از کاربرد سنت و دیدگاهی نقادانه به آن است و عنصر مشترکی که این ارتباط بین گذشته و امروز را برقرار می‌کند زبان است» (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۰۸). همانطور که گفته شد زبان نیز عنصر مهم بعدی در اندیشه گادامر برای ایجاد فهم است. «گادامر زبان را مبنای وجود شناختی جهان نمی‌داند، بلکه ادعای او این است که چون ما جهان را به وسیلهٔ زبان تاریخی خاص می‌فهمیم، لذا فهم از جهان محدود و متناهی است و در معرض بازنگری و تغییر و اصلاح. زبان برای فهم بشر محدودیت ایجاد می‌کند. بدون کلمات، فهم ما از جهان ضعیف است. زبانی که ما با این سخن می‌گوییم، پنجره‌ای را بر روی جهان ما می‌گشاید که در غیر این صورت این پنجره بر روی ما بسته است. زبان مانع فهم ما از جهان نیست، بلکه شرط امکان فهم این است» (نصری، ۱۳۸۳: ۶۰).

روش انجام پژوهش

روش انجام پژوهش به مجموعه‌ای از اصول و تکنیک‌های علمی اشاره دارد که برای پاسخگویی به سؤالات تحقیق و دستیابی به اهداف پژوهش به کار می‌رود. «روش لازمه دانش است و هیچ دانشی بدون روش قابل تصور نیست. روش مجموعه عملیاتی است که امکان تجزیه وتحلیل، درک و توجیه واقعیت موردمطالعه را فراهم می‌آورد. هنگامی که از روش تحقیق سخن می‌گوییم، مراد ما مجموعه‌ای از قواعد، ابزارها، راههای قابل اعتماد و نظام‌مند برای بررسی و شناخت واقعیت‌ها و کشف مجهولات و دستیابی به راه حل مسائل و مشکلات است و این چیزی جز روش شناخت علمی نیست» (ملائی‌توانایی، ۱۳۸۸). این پژوهش از لحاظ هدف پژوهشی بنیادی به شمار می‌آید چراکه به مطالعه و بررسی در نگاره‌های *شاهنامه* شاه‌تهماسبی در بستر رویکرد هرمنوتیک فلسفی می‌پردازد. این مهم سبب گسترش دانش در زمینه فهم بیشتر در نگارگری *شاهنامه* شاه‌تهماسبی با موضوع غمنامه مرگ سهراب خواهد شد. بنابراین این پژوهش سعی بر آن دارد با گردآوری داده‌ها، به روش کتابخانه‌ای و بررسی و تحلیل اسناد موجود و دانش پیشین و بهره‌مندی از استدلال قیاسی و تحلیل و بررسی علمی و منطقی به تفسیرهایی جدید نائل آید. لذا با توجه به آنچه گفته شد و اساس کار پژوهش‌هایی با اهداف بنیادی که همان گسترش قلمرو دانشی است، این پژوهش نیز در زمره پژوهش‌هایی باهدف بنیادی قرار می‌گیرد. رویکرد مورد نظر در این پژوهش کیفی است زیرا داده‌های این پژوهش به وسیله استدلال و منطق پژوهشگر باید موردبررسی قرار گیرد و سپس با تحلیل و تفسیر منطقی، پاسخی درست و نتیجه‌ای درخور حاصل گردد. ازآنجاکه این پژوهش در پی تحلیل نگاره‌های *شاهنامه* شاه‌تهماسبی در مورد غمنامه مرگ سهراب با رویکرد هرمنوتیک فلسفی گادامر است، لذا برای به دست آوردن تکیه‌گاه محکم علمی و مستدل به جست‌وجو در مباحث ادبی و نظری تحقیق و تبیین و تدوین گزاره‌های به‌دست‌آمده پرداخته می‌شود. به همین دلیل، این پژوهش در زمره تحقیقات توصیفی-تحلیلی-تاریخی قرار می‌گیرد. ازآنجاکه این پژوهش به دنبال توصیف، تجزیه‌وتحلیل مطالب و تصاویر است، لذا روش جمع‌آوری داده‌ها به وسیله بررسی اسناد، تصاویر و متون کتابخانه‌ای است. برای دسترسی به تصاویر مربوط به نگاره‌ها و نقاشی موردنظر و دسترسی به موزه‌هایی که این تصاویر در آنها نگهداری می‌شود، از شبکه ارتباط جهانی (اینترنت) استفاده شده است. در این پژوهش، برای تحلیل نگاره‌ها بر اساس هرمنوتیک گادامر، شش منظر از رویکرد آن یعنی زمینه و بافت تاریخی، زمینه و بافت اجتماعی، پیش‌داوری، گفت‌وگو و امتزاج افق‌ها و زبان مشترک در نظر گرفته شده است. در مورد این نگاره‌ها لازم به توضیح است که به دلیل ضعف نگاره کشته شدن سهراب از جهت تکنیک و اجرا، لازم است نگاره کشتی گرفتن رستم و سهراب نیز بررسی شود و بر اساس شش محور اساسی در دیدگاه گادامر تحلیل گردد. سپس قابلیت خوانش یا عدم خوانش نگاره

DOI: 10.22034/RAC.2025.2053318.1116

از منظر گادامر بررسی می‌شود و برای سهولت در تحیل، در جدول قرار می‌گیرد.

شاهنامه شاه‌تهماسبی

مصورسازی *شاهنامه* از دیرباز در هنر و نگارگری ایرانی به سبب احیای فرهنگ پارسی و مکتوب نمودن فرهنگ اصیل ایرانی الهام‌بخش نگارگران بوده است و گنجینه‌های بسیاری از *شاهنامه* و نگاره‌هایی که از *شاهنامه* فردوسی اقتباس شده بود، در دسترس است. یکی از *شاهنامه*‌های باشکوه هنر ایران، *شاهنامه* شاه‌تهماسبی است که در دوره صفوی و به دستور شاه‌اسماعیل صفوی برای فرزندش تهماسب میرزا کتابت و نگارگری شده است. کتابت و نگارگری استادانه این *شاهنامه* سترگ، بیست سال به طول انجامیده است. کتابت این اثر در زمان مرگ شاه‌اسماعیل هنوز به اتمام نرسیده بود و بعد از به سلطنت رسیدن شاه‌تهماسب و با حمایت‌های وی کتابت و نگارگری این *شاهنامه* به اتمام رسید. *شاهنامه* در ۱۰۰۶ برگ و ۲۵۸ نگاره در قطع سلطانی و با همکاری گروه عظیمی از نگارگران، تذهیب‌کنان، خوشنویسان و صحافان که در زمان خود از هنرمندان برجسته بودند، ساخته و پرداخته شد (محمدی، بازیاری، رییسی، ۱۳۹۴). در ابتدای امر سرپرستی خوشنویسی و نگارگری *شاهنامه* به عهده کمال‌الدین بهزاد بود که از برجسته‌ترین نقاشان عصر صفوی به حساب می‌آمد و پس‌ازآن مدیریت این امر خطیر بر عهده سلطان محمد نقاش گذاشته شد که او نیز از نوادر نگارگری زمان خود به شمار می‌رفت که اسلوب کار خود را از بهزاد اقتباس کرده بود. *شاهنامه* شاه‌تهماسبی در بین تمام نسخ مصور *شاهنامه*، نسخه‌ای منحصربه‌فرد به شمار می‌آید (صداقت، ۱۳۸۵). «در میان نسخ *شاهنامه*‌هایی که به‌فرمان شاهان تدوین گردیده، هیچ‌یک به شکوهمندی، ارزشمندی و عظمت *شاهنامه* شاه‌طهماسبی نیستند. این نسخه علاوه‌بر نفاست و زیبایی که داراست ازاین‌جهت که نشان‌دهنده شیوه و سبک نوین نگارگری و ابداع اسلوب‌های خاص هنرمندان این زمان در تبریز است، دارای ارزش و اهمیت است» (صداقت، ۱۳۸۵: ۵۲). در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی اندازه نگاره‌ها با توجه به محتوا و موضوع نگاره، متفاوت است و این‌گونه که مشخص است تلاش هنرمندانی که این نسخه را ساخته و پرداخته‌اند در جهت نوآوری و تغییرات درزمینه‌های مختلفی ازجمله رنگ‌آمیزی، ترکیب‌بندی و اندازه و قاب‌بندی نگاره‌ها و اوراق بوده است. این *شاهنامه* در سال‌های بعد و در خلال داد و ستدهای فراوان، به صورت اوراق جدا شده از شیرازه در سراسر دنیا پراکنده شد (صادقی‌نیا و حصاری، ۱۳۹۶). «شاه‌تهماسب این اثر گران‌بها را به سلطان سلیم دوم عثمانی هدیه کرد. سال‌ها بعد مجموعه‌داری به نام روتشیلد[1] آن را در پاریس خریداری و پس‌ازآن آرتن هاتن در سال ۱۹۵۹ م، مالک این شد. در حال حاضر بخشی از نگاره‌های این در موزه متروپولیتن در نیویورک و بخشی از این در دست مجموعه‌داران خصوصی و بخشی دیگر در موزه هنرهای معاصر تهران است» (صادقی‌نیا و حصاری ۱۳۹۶: ۱۱۴). *شاهنامه* شاه‌تهماسبی با نام مالک قبلی خود یعنی آقای هوتن به *شاهنامه* هوتن[2] نیز مشهور است. قابل ذکر است که با انتقال هنرمندان به تبریز و تلفیق آنچه با خود از مکتب هرات و سبک و شیوه بهزاد به همراه داشتند با ویژگی‌های هنر تبریز، منجر به ایجاد مکتب جدیدی به نام مکتب نگارگری تبریز گردید.

روایت غمنامه رستم و سهراب در شاهنامه شاه‌تهماسبی

در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی سه نگاره از روایت غمنامه کشته شدن سهراب به دست رستم وجود دارد. نگاره اول (تصویر ۱) مربوط به اولین رویارویی رستم و سهراب است. کی‌کاووس که بیم

تصویر ۱. نخستین نبرد رستم و سهراب، منسوب به عبدالعزیز، حدوداً سال ۹۲۸ هجری قمری، موزه هنرهای معاصر تهران (candy, 146,2014)

یورش سهراب به سپاهش را در سر دارد از رستم یاری می‌جوید. رستم وارد میدان نبرد می‌شود و سهراب کهولت سن رستم را به سخره می‌گیرد. اما رستم تجربه خود را در جنگاوری به وی گوشزد می‌کند و با آنکه سهراب نام و نشان رستم را جویا می‌شود اما از رستم پاسخی دریافت نمی‌کند. رستم و سهراب با یکدیگر درگیر می‌شوند اما هیچ‌کدام بر دیگری پیروز نمی‌شوند. مجدداً سهراب پیری و کهولت سن رستم را یاداور می‌شود. این‌بار رستم حرف سهراب را تاب نمی‌آورد و به سپاه توران حمله می‌برد. در مقابل سهراب نیز به سپاه کی‌کاووس یورش می‌برد و چندین نفر را به هلاکت می‌رساند. رستم از بیم خشم کی‌کاووس سهراب را به نبرد در روز دیگری دعوت می‌کند. این نگاره لحظهٔ یورش رستم به سپاه توران و حمله سهراب به سپاه ایران و کشته شدن افرادی از لشگر کی‌کاووس به دست رستم را نشان می‌دهد. ابیاتی که در حاشیه نگاره دیده می‌شود مربوط به همین داستان از *شاهنامه* فردوسی می‌باشد.

نگاره دوم (تصویر ۲) از این روایت در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی مربوط به نزاع روز دوم رستم و سهراب است که در آن رستم دست آشتی سهراب را پس می‌زند و به وی گوشزد می‌کند که برای نزاع به اینجا آمده‌ام. در نتیجه هردو جنگاور از اسب‌های خود پیاده می‌شوند و نزاعی تن به تن صورت می‌گیرد. سهراب رستم را به زمین می‌زند و خنجر خود را برای بریدن سر وی از نیام خارج می‌نماید. رستم که به بی‌تجربگی سهراب استفاده آگاه است، از این امر استفاده کرده و او را فریب می‌دهد که در رسوم پهلوانی، چنانچه در مرتبه اول رقیب را به زمین بزنی نباید سر را از تنش جدا کنی. سهراب می‌پذیرد و اینگونه رستم نجات میابد. در این نگاره نقطه اوج داستان که چیرگی سهراب بر رستم است را نشان می‌دهد. سهراب بر سینه رستم نشسته و خنجر عریان خود را بر بالای سر برده است. ابیات مربوط به این قسمت از روایت نیز بر حاشیه نگاره خوشنویسی شده است.

نگاره سوم (تصویر ۳) و آخرین نگاره در باب غمنامه رستم و سهراب در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی مربوط به آخرین نزاع آن دو و کشته شدن سهراب به دست رستم است. در نزاع دوم سهراب که خسته و ناتوان شده بود با حمله رستم به زمین می‌افتد. رستم که از نیروی جوانی و تقلای سهراب برای برخواستن آگاه بود به سرعت خنجر خود را بر پهلوی سهراب وارد می‌کند. سهراب جوان که با مرگ دست و پنجه نرم می‌کرد از نشانی که با خود از پدر داشت سخن گفت و تأکید کرد که پدرم رستم تو را میابد و انتقام مرا از تو خواهد گرفت. جهان بر پیش چشم رستم تیره و تار می‌گردد و

تصویر ۲. به زیر افکندن سهراب، رستم را، منسوب به قدیمی، حدوداً سال ۹۲۸ هجری قمری، موزه هنرهای معاصر تهران (candy, 2014, 146)

تصویر ۳. سومین نبرد رستم و سهراب، منسوب به قدیمی و عبدالوهاب، حدوداً سال ۹۲۸ هجری قمری، موزه هنرهای معاصر تهران (candy, 2014, 146).

DOI: 10.22034/RAC.2025.2053318.1116

از سهراب نشان پدر را جویا می‌شود. سهراب از مهره‌ای سخن می‌گوید که مادر به نشان پدر بر بازویش بسته است. در این هنگام رستم سراسیمه بند لباس رزم سهراب را می‌گشاید و مهره‌ای را که خود به تهمینه سپرده بود میابد. رستم شیون می‌کند و پیراهن می‌درد. نگاره سوم صحنه‌ای را نشان می‌دهد که سر سهراب جوان بر پای رستم قرار دارد و رستم بر بالین سهراب شیون می‌کند. ابیات مربوط به این قسمت نیز بر حاشیه نگاره به چشم می‌خورد. این نگاره اوج داستان رستم و سهراب را به تصویر می‌کشد و بار اصلی این غمنامه بر دوش این صحنه از روایت است. لذا می‌توان گفت آنچه از غمنامه رستم و سهراب وجود دارد مربوط به این روایت می‌گردد اما با توجه به کیفت پایین آن، نگاره دوم نیز در کنار نگاره اول بازخوانی می‌گردد تا عمل فهم بهتر صورت گیرد.

بازخوانی نگاره غمنامه مرگ سهراب با رویکرد هرمنوتیک گادامر

نگاره‌هایی که در بخش قبل شرح و بسط داده شد، در دوران صفوی و زمان حکومت شاه‌تهماسب یعنی قرن دهم هجری قمری کشیده شده است. دوران حکومت شاه‌اسماعیل از آن جهت شایان توجه است که پس از قرن‌ها از دوران ساسانی توانست دوباره حکومتی یکپارچه در ایران برقرار کند و مذهب شیعه را برای اولین بار، مذهب رسمی کشور قرار دهد. از آنجا که شاه‌اسماعیل و شاه‌تهماسب به هنر ایرانی به‌خصوص نگارگری و خوشنویسی علاقه وافری داشتند، هنرمندان را از سرتاسر ایران به دربار دعوت کردند و کمال‌الدین بهزاد و پس از آن سلطان محمد را به سرپرستی آنها گماردند تا به کتابت و مصورسازی آثار نفیسی چون *شاهنامه* شاه‌تهماسبی بپردازند (محمدی، بازیاری، رییسی، ۱۳۹۴).

با توجه به اینکه در رویکرد گادامر، بافت و زمینه تاریخی و اجتماعی خلق اثر حائز اهمیت است. لذا ابتدا به بررسی موارد مذکور در دو نگاره موجود از غمنامه رستم و سهراب در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی پرداخته می‌شود. در مورد زمینه تاریخی نگاره‌های غمنامه می‌توان گفت که در هر دو نگاره، نگارگر از قلم‌گیری‌های ظریف و دقیقی استفاده کرده است که مشابه آن را می‌توان در نگارگری‌های مکتب گذشته مانند مکتب هرات، مشاهده کرد. همچنین در نگاره‌ها فضایی دشت‌مانند وجود دارد که در آن صخره‌های مرجانی با رنگ‌های صورتی، سبز، سرخ و سفید دیده می‌شود که از مکتب هرات و نگارگری اواخر حکومت شاهرخ اقتباس شده است (کریمیان، جایز، ۱۳۸۶). از دیگر نکاتی که نگارگر از مکاتب پیش از خود برداشت کرده است و باید آن را نیز جزء بافت تاریخی دانست می‌توان به قلم‌گیری‌های کناره‌نما، نبود پرسپکتیو، ایجاد فضای دید تجریدی و وجود تیپ‌سازی اشاره و توجه کرد (نصرتی، ۱۳۸۸).

از منظر بافت اجتماعی زمان خلق اثر، می‌توان به ایجاد سلسلهٔ صفوی اشاره کرد. شایان ذکر است که با ایجاد سلسلهٔ صفوی فضای امن سیاسی و اجتماعی در کشور حاکم شد. به همین سبب رفت‌وآمد با اروپا گسترش یافت. همچنین جنبشی در ایران شکل گرفت که در نتیجه آن مردم خواستار احیای فرهنگ و سنت و زبان ایرانی بودند. در همین راستا و با حمایت شاهان صفوی که خود از علاقمندان به فرهنگ و هنر پارسی بودند؛ زمینه برای خلق اثری مانند *شاهنامه* که خود منبعی غنی از فرهنگ و زبان پارسی بود، فراهم گردید (کریمیان، جایز، ۱۳۸۶). «سلسلهٔ صفوی از لحاظ پایبندی و تلاش برای رسیدن به وحدت ملی نسبت به دوران قبل از خود قابل توجه است، زیرا در این دوران تلاش شده تا حکومت بر پایه‌هایی استوار گردد که بتواند بین تمام اقشار مردم همیشگی ویژه‌ای برقرار سازد. تلاش حکام صفوی برای رسیدن به اجتماعی یگانه نه‌تنها در بعد سیاسی و اجتماعی بروز می‌نماید، بلکه در هنر این زمان نیز پایدار می‌گردد. حکام صفوی که تأثیر هنر را بر یکایک مردم می‌دانستند سعی داشتند تا به‌کارگیری ویژگی‌های هنری مطابق با اعتقادات اجتماع، این را در میان مردم به جاودانگی برساند» (کیانمهر، انحصاری، طاووسی، آیت‌الهی، ۱۳۸۴: ۲۰۴). برای برآورده شدن این منظور شاه‌اسماعیل صفوی و پس از آن فرزندش شاه تهماسب، هنرمندان (کمال‌الدین بهزاد، آقامیرک، سلطان محمد نقاش، شیخ‌زاده، عبدالعزیز، عبدالوهاب و ...) را از سرتاسر ایران به تبریز (پایتخت سلسلهٔ صفوی) دعوت کردند و *شاهنامه* شاه‌تهماسبی از آثار شاخص این دوران بود. «یکی از اقدامات شاه‌اسماعیل پس از تصرف هرات، همراه بردن بهزاد به تبریز بود، بهزاد در تبریز، سرپرستی گروهی از هنرمندان را که چند سال قبل از هرات گریخته بودند، به عهده گرفت و مکتب تبریز را در نقاشی ایرانی پایه‌گذاری کرد» (کریمیان، جایز، ۱۳۸۶: ۶۹). پس پیرو سخنانی که ذکر شد می‌توان گفت بافت و زمینه تاریخی و اجتماعی سه نگاره مربوط به روایت غمنامه رستم و سهراب ناظر بر همان رویکرد هنری است که در مکاتب گذشته در ایران موجود بوده است که همان قلمگیری‌های دقیق و ظریف همراه با فضاسازی‌های نمختص نگارگری ایرانی است.

با وجود به اینکه افق معنایی مکاتب گذشته بر مکتب تبریز تأثیر گذاشته است اما نمی‌توان از تأثیری که کمال‌الدین بهزاد در نگارگری این مکتب داشت، غافل بود. بنابراین با اینکه نگاره‌های

مورد بحث این پژوهش اثری از قدیمی و عبدالوهاب است اما تأثیرات سبک و سیاق نگاره‌های بهزاد را نمی‌توان نادیده گرفت. «بهزاد در همه نقاشی‌هایش، انسان، حیوانات، صخره‌ها و کوه‌ها از خصلت‌های خاص خودشان آکنده‌اند. او به مدد طراحی قوی، پیکره‌های یکنواخت و بی‌حالت نقاشی پیشین را به حرکت درآورد. حالت‌ها، قیافه‌ها و رنگ چهره‌ها را تنوع بخشید و طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل مبدل کرد و در این محیط برای هر پیکره جایی مناسب در نظر گرفت» (کریمیان، جایز، ۱۳۸۶: ۷۰).

افق معنایی که از گذشته در تصاویری که از غمنامه رستم و سهراب در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی موجود است مانند قلمگیری‌های ظریف و دقیق، عدم وجود پرسپکتیو، تیپ‌سازی و فضاسازی سنتی با افق معنایی روزگار صفوی می‌آمیزد و به خلق نوآوری‌هایی منجر می‌شود. این نوآوری‌ها شامل ایجاد مکتب جدیدی به نام مکتب تبریز و دقت بیشتر در روایت بصری داستان‌ها شده است. در واقع چهره‌ها از حالت خشک و بی‌روح خارج شده است و این مهم در نگاره غمنامه رستم و سهراب دیده می‌شود. در نگاره دوم ترس را به‌وضوح می‌توان در چهره رستم مشاهده کرد. ترسی که در چهره رستم دیده می‌شود ناشی از قدرت سهراب در جنگ است که به‌راحتی می‌تواند ورق را برگرداند پس رستم خنجر را به سرعت در پهلوی وی فرو می‌کند. در نگاره آخر نیز پس از آگاهی از رابطه پدر و فرزندی، غم و اندوه را به‌وضوح می‌توان در چهره رستم مشاهده کرد. با توجه به دو اثری که در بالا ذکر شد، مشاهده می‌شود که نگارگران مکتب تبریز، علاوه‌بر تامید و توجه به جزئیات موجود در اثر و پیکره‌های انسانی، محیط پیرامون را نیز با نقوش گیاهی و تزئینی پر کرده‌اند به‌طوری‌که هیچ کجای صفحه خالی از تصویر نباشد. نگارگران در این نگاره‌ها برای نشکستن سطح نگاره، ترکیباتی چند سطحی را که از پایین به بالا گسترده بود، پدید آورده‌اند (ربیع‌زاده‌هفشجانی، جعفری‌دهکردی، ۱۳۹۹).

یکی از ویژگی‌های مکتب تبریز و نگاره‌های عهد صفوی نوع پوشاک و پوشش سر در پیکره‌هاست. در این دوران به دلیل رسمی شدن مذهب شیعه، کلاهی شامل دوازده ترک که نشانگر دوازده امام مذهب شیعه بود بر سر می‌گذاشتند و روی هر ترک نام یک امام را می‌نوشتند و آن را دور میله‌ای قرمز رنگ می‌پیچیدند (کریمیان، جایز، ۱۳۸۶). اما آنچه مشخص است پوشش در نگاره‌های مورد بحث از غمنامه رستم و سهراب، اینچنین نیست و با توجه به افق معنایی اشعار فردوسی و تعاریفی که از پوشش جنگی در ابیات دیده می‌شود، پیکره‌ها با جوشن و کلاه‌خود جنگی دیده می‌شوند.

با توجه به آنچه ذکر شد نگارگر با مراجعه به نگارگری مکاتب گذشته و بهره‌گیری از آن، تغییراتی را با در نظر داشتن افق معنایی روزگار خویش به وجود آورده است و به واقع در پی ایجاد تعاملی بین سنت گذشته و روزگار خویش بوده است. یا می‌توان گفت به عقیده گادامر، تنشی بین دو زمانه ایجاد شده است. هنرمند با علم بر اینکه تمام حقیقت نزد او نیست، نه‌تنها با سنت و نگارگری مکاتب گذشته، بلکه با اشعار فردوسی نیز به گفت‌وگو نشسته است و شایان ذکر است که در اینجا فاصله زمانی نیز مطرح است. نگارگر دارای پیش‌داوری‌هایی است که مختص افق معنایی وی است که با توجه به روزگاری که در آن می‌زیسته و تحولاتی که از تغییر سلسله حاکم و رسمی شدن مذهب شیعه و خواست عموم مردم به احیا و شکوه بیش از پیش فرهنگ و زبان فارسی نبوده است، همگی در شکل‌گیری این افق معنایی مؤثر بوده است.

نگارگر از طرفی با متنی قدیمی از اشعار فردوسی و از طرفی با سنت و نگارگری پیش از خود که در بردارنده آرمان‌های مذهبی و ملی ایرانی می‌باشد روبه‌رو بوده است، لذا با هردو به گفت‌وگویی نشسته است که در آن هیچ‌کدام از طرفین گفت‌وگو برتری ندارند. در خلال این گفت‌وگو افق معنایی روزگار هنرمند نیز دخیل شده است؛ که امتزاج این افق‌های معنایی منجر به خلق نگاره با نوآوری‌های مختص به خود شده است.

با دقت در حاشیه نگاره‌ها، ابیاتی[۴] مشاهده می‌شود که نگاره مربوط به آن‌هاست. از آن‌جا که زبان مشترک یکی از موارد مورد نظر گادامر است، می‌توان ارتباط متن و نگاره را از منظر زبان مشترک در حاشیه نگاره‌ها به همین سبب دانست. این حاشیه نویسی‌ها که در بستر زبان مشترک شکل گرفته است نشانی از وجود گفت‌وگو و دیالکتیک بین متن و نگاره می‌باشد. همچنین نقوش تذهیب حاشیه‌ها و صخره‌های مرجانی در پی گفت‌وگو با مکاتب گذشته و ایجاد فضایی دشت مانند و عاری از معماری از گفت‌وگو با اشعار فردوسی و فضایی که در ابیات خود تعریف نموده، حاصل شده است.

به جز مواردی که از رویکرد گادامر در نگاره‌ها ذکر شد، می‌توان به ایجاد زبانی نمادین بر اثر امتزاج افق نگارگر و اشعار فردوسی اشاره کرد. برای مثال در جهت نشان دادن نیروی جوانی و برتری سهراب، در گوشه تصویر در نگاره دوم، گرفت و گیر شیر و آهوی پیری را نشان می‌دهد. همچنین درخت کهن‌سال بالای

DOI: 10.22034/RAC.2025.2053318.1116

تصویر نشان از کهولت سن رستم و درخت پرشکوفه سمت راست نشان از نیروی جوانی سهراب دارد. همانطور که در ابیات فردوسی نیز به آن اشاره شده است:

بزد دست سهراب چون پیل مست/ بیاوردش از جای و بنهاد پست
به کردار شیری که بر گور نر/ زند چنگ و گور اندر آید به سر
(فردوسی، بر اساس نسخه مسکو، ۱۳۹۳)

در جایی دیگر که می‌توان امتزاج افق معنایی نگارگر و اشعار فردوسی را مشاهده کرد، مربوط به نشان دادن فضایی حزن انگیز در نگاره سوم است که با توجه به پیش‌داوری‌های نگارگر این فضا را با نشان دادن تنهایی پدر و پسر و پیراهن دریدن پدر از غم فرزند، نشان داده است.

همچنین در مورد نمادهای به‌کاررفته که سبب انطباق صور خیال بین نگاره و اشعار شده است می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. در سمت چپ «تصویر ۲» نبرد شیر و گوری دیده می‌شود که در اشعار فردوسی نیز در بیت «به کردار شیری که بر گور نر زند چنگ و گور آید بسر» آورده شده است.

۲. اسب‌ها در نگاره‌ها نژادی یکسان دارند که به رابطه صاحبان آن دو اشاره دارد. همچنین تکاپوی آنها در «تصویر ۲» نشان از تب و تاب صحنه نبرد دارد. در «تصویر ۳» نیز اسب سهراب سم بر زمین می‌کوبد و اسب رستم خجل و سرافکنده است که هر دو فضای ذهنی صاحبان خود را ترسیم می‌کنند.

۳. وجود ابرهای پرتکاپو در زمینه طلایی آسمان در تصویر شماره ۳ نشان از نزاع رستم و سهراب در روز دارد که در ابیات فردوسی نیز به آن اشاره شده است. «چو خورشید تابان برآورد پر/ سیه زاغ پران فروبرد سر». در «تصویر ۳» نیز وجود ابرها در زمینه لاجوردی فضای حزن انگیز مرگ سهراب را تداعی می‌کند.

۴. وجود عناصر متضاد در تصویر که دلالت بر سن دارد، مانند درخت کهنسال و درخت پرشکوفه که بارها در ابیات از کهولت سن رستم و شادابی و جوانی سهراب سخن به میان آمده است. مانند «دلیر جوان سر به گفتار پیر/ بداد و ببود این سخن دلپذیر»

۵. تنهایی رستم و سهراب در «تصویر ۳» که حزنی که در داستان فردوسی وجود دارد را با زبان تصویر بیان می‌کند.

۶. پیراهن دریدن در «تصویر ۳» که دلالت بر غم و اندوه بسیار دارد، در ابیات فردوسی نیز آمده است. «چو بگشاد خفتان و این مهره دید/ همه جامه بر خویشتن بردرید».

۷. وجود درختچه بی‌باری که در «تصویر ۳» وجود دارد، نشان از پایان عمر سهراب و ناکام ماندن وی در زندگی دارد.

۸. کلاه‌خودها نیز در «تصویر ۳» نمادی از رویارویی سهراب و رستم است. کلاه‌خود سهراب حالتی ایستا ندارد و بر زمین افتاده است که نشان از مغلوب شدن و مرگ سهراب دارد.

تمامی مواردی که ذکر شد از گفت‌وگو و دیالکتیکی حاصل شد که بین نگارگر و اشعار فردوسی ایجاد شده بود. بر اثر این گفت‌وگو و در بستر زبان مشترک، امتزاجی بین افق معنایی روزگار نگارنده و اشعار فردوسی و آنچه از سنت و مکاتب گذشته نگاری موجود بوده است، اتفاق افتاده که ماحصل این امتزاج خلق نگاره‌هایی بود که در مورد آن صحبت شد. در این میان افق معنایی مفسر نیز در خوانش متن با افق معنایی نگارنده مزدوج می‌شود و سبب ایجاد خوانشی جدید از نگاره‌ها با توجه به افق معنایی روزگار مفسر و البته در بستر زبان مشترک فارسی، می‌گردد. آنچه واضح و مبرهن می‌باشد این است که در شکل‌گیری افق معنایی، بافت و زمینه اجتماعی و تاریخی در دوران خلق اثر و روزگاری که مفسر زندگی می‌کند جهت خوانش اثر یا متن، مؤثر است. این افق معنایی سبب ایجاد پیش‌داوری‌هایی می‌گردد که عمل فهم را هم توسط نگارگر در ارتباط با شعر فردوسی و هم توسط مفسر در خوانش و فهم نگاره‌ها یاری می‌دهد و مجموع مواردی که ذکر شد سبب نوآوری و خلق متن، اثر یا فهم جدید می‌گردد.

تحلیل

در روزگار صفوی، جریانات سیاسی و اجتماعی مهمی رخ داد که در خلق آثار این دوره اهمیت شایانی دارد. برای مثال می‌توان به ایجاد سلسلهٔ مهم صفوی اشاره کرد که در پی آن و به فرمان شاه‌اسماعیل صفوی، مذهب شیعه در کشور به عنوان مذهب رسمی شناخته شد و همچنین وحدت و یکپارچگی ملی در کشور ایجاد گردید. با توجه به وحدت ایجاد شده زمینه امن سیاسی برای گسترش ارتباط ایران با اروپا پدید آمد و همچنین قلمرو حکومتی ایران افزایش یافت. شایان ذکر است که در زمان صفوی اهمیت و علاقه شاهان به هنر و هنرمند و سفارش دربار در ساخت و پرداخت *شاهنامه* شاه‌تهماسبی و آثار نفیس دیگر از اهمیت خاصی برخوردار است. تمامی موارد ذکر شده بدون شک به عنوان زمینه و بافت اجتماعی در آثار هنرمندان به‌ویژه هنرمندان نگارگر *شاهنامه* شاه‌تهماسبی اثرگذار بوده است. چراکه با افق دید روزگار خویش به تحلیل سیاسی حماسه‌های *شاهنامه* پرداخته و به خلق اثر دست زده‌اند.

در مورد زمینه و بافت تاریخی می‌توان به نوع قلمگیری و

فضاسازی‌هایی اشاره کرد که از مکتب هرات و از شیوه کار استاد کمال‌الدین بهزاد وام گرفته شده است. همچنین وجود تجرید و تیپ‌سازی و عدم وجود پرسپکتیو در آثار از شاخصه‌های نگارگری گذشته ایرانی است که در نگاره‌های غمنامه رستم و سهراب نیز به قوت خود باقی است.

با توجه به اهمیت پیش‌داوری در رویکرد هرمنوتیک گادامر، نگارگر با پیشینه ذهنی خود در مورد اشعار *شاهنامه* فردوسی و تفسیری که بر اساس فضای اجتماعی و سیاسی و فرهنگی که از ابیات در ذهن خود داشته و همچنین با تکیه بر پیشینه تجربه مهارتی خود از نقوش سنتی و نگارگری ایرانی؛ به گفت‌وگو و دیالکتیکی با اشعار فردوسی و گذشته نگارگری می‌پردازد. نگارگر همواره گوشه چشمی به حفظ ساختار کلی روایت داشته وخود را متعهد بر روایت صحیح آن می‌دانسته، لذا این مهم را با آوردن ابیات روایت بر حاشیهٔ نگاره تصدیق کرده است.

بر اثر این گفت‌وگو و در بستر زبان مشترک، امتزاجی بین افق معنایی روزگارنگارنده و اشعار فردوسی و آنچه از سنت و مکاتب گذشته نگاری موجود بوده است، اتفاق افتاده که ماحصل این امتزاج خلق نگاره‌هایی بود که در مورد آن صحبت شد. در این نگاره‌ها تغییراتی به وجود آمد که نگارگر در حین آن سعی در از بین بردن فاصله زمانی روزگار خود، اشعار فردوسی و نگارگری گذشته داشته است که در نهایت به خلق اثری منجر شده که دقت بیشتر در روایت بصری داستان و همچنین وضوح و پویایی بیشتر چهره‌ها و حذف چهره‌های مغولی و جایگزینی آن با چهره‌های بومی را منتج شده است. قابل ذکر است که این تغییرات در جهت ایجاد مکتب جدید تبریز در نگارگری ایرانی مؤثر بوده است.

در این میان افق معنایی مفسر نیز در خوانش متن با افق معنایی نگارنده مزدوج می‌شود و سبب ایجاد خوانشی جدید از نگاره‌ها با توجه به افق معنایی روزگار مفسر و البته در بستر زبان مشترک فارسی، می‌گردد. آنچه واضح و مبرهن می‌باشد این است که در شکل‌گیری افق معنایی، بافت و زمینه اجتماعی و تاریخی در دوران خلق اثر و روزگاری که مفسر زندگی می‌کند جهت خوانش اثر یا متن، مؤثر است. این افق معنایی سبب ایجاد پیش‌داوری‌هایی می‌گردد که عمل فهم را هم توسط نگارگر در ارتباط با شعر فردوسی و هم توسط مفسر در خوانش و فهم نگاره‌ها یاری می‌دهد و مجموع مواردی که ذکر شد سبب نوآوری و خلق متن، اثر یا فهم جدید می‌گردد.در جدول زیر نکات مورد نظر گادامر در خوانش آثار نگارگری مربوط به غمنامه رستم و سهراب در یک نگاه کلی در «جدول۱» آورده شده است.

جدول ۱. موارد رویکرد گادامر در نگاره‌های غمنامه مرگ سهراب در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی (نگارنده، ۱۴۰۱).

تصویر نگاره‌ها	
زمینه اجتماعی	ایجاد سلسله مهم صفوی تغییر مذهب و رسمی‌شدن مذهب شیعه ایجاد وحدت ملی در سراسر ایران و یکپارچه شدن کشور احیای زبان و ادب پارسی گسترش قلمروی صفوی اقتدار قزلباش‌ها وجود امنیت برای رفت‌وآمد اروپاییان
زمینه تاریخی	قلم‌گیری‌ها مربوط به مکتب هرات فضاسازی طبیعت برگرفته از مکتب هرات قلم‌گیری دقیق، عدم وجود پرسپکتیو، تجرید و تیپ‌سازی از گذشتهٔ نگارگری
زبان مشترک	زبان فارسی
گفت‌وگو	گفت‌وگو با اشعار فردوسی گفت‌وگو با نقوش سنتی در نگارگری ایرانی ارتباط تنگاتنگ بین متن *شاهنامه* و نگاره وجود اشعار در حاشیه نگاره
پیش‌داوری	پیشینه ذهنی نگارگر از داستان فردوسی پیشینه مهارتی نگارگر از نقوش و نگاره‌های سنتی پیش از خود تحولات در زمینهٔ سیاسی و تأثیر این بر نگارگر
امتزاج افق‌ها	ایجاد مکتب تبریز در نگارگری دقت بیشتر در روایت بصری داستان وضوح و پویایی بیشتر چهره‌ها حذف چهره‌های مغولی و کشیدن چهره‌های بومی ظرافت بیشتر در فضاسازی خواست دربار جهت خلق اثر

نتیجه‌گیری

با توجه به پژوهش صورت گرفته می‌توان نتیجه گرفت که مفاهیم موجود در رویکرد هرمنوتیک گادامر قابلیت انطباق و خوانش نگاره‌های غمنامه رستم و سهراب در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی را دارا هستند. همچنین می‌توان گفت موارد مورد نظر رویکرد گادامر که

DOI: 10.22034/RAC.2025.2053318.1116

شامل بافت و زمینه اجتماعی و تاریخی، گفت‌وگو و دیالکتیک، پیش‌داوری، زبان مشترک و امتزاج افق‌های معنایی می‌باشد، در خلق اثر مؤثر بوده و زمینه را برای عمل فهم و خوانش این نگاره‌ها فراهم نموده است. بافت و زمینه اجتماعی مورد بحث در این پژوهش را می‌توان شامل یکپارچه‌سازی و وحدت کشور توسط حکومتی واحد به نام سلسلهٔ صفوی و رسمی شدن مذهب شیعه و خواست مردم برای احیای بیش از پیش هنر، فرهنگ و ادب پارسی می‌باشد. ضمن آنکه شاهان این دوره نیز علاقه وافری به فرهنگ و ادب این مرز و بوم داشته‌اند و فضا را برای جمع‌آوری هنرمندان در یک منطقه و خلق آثار نفیس و ارزشمند مهیا نموده‌اند و این مهم تأثیر شایانی بر فضای حاکم بر خلق اثر داشته است. فضای امن سیاسی و اجتماعی راه را برای ارتباط گسترده با اروپا نیز هموار کرد. در کنار بافت اجتماعی موجود، بافت تاریخی نیز حائز اهمیت است. نگارگری مکاتب گذشته مانند مکتب هرات و قلم‌گیری‌های ظریف و تجرید و تیپ‌سازی که از گذشته در نگارگری ایرانی بوده است در آثار نگاره‌های غمنامه رستم و سهراب در *شاهنامه* شاه‌تهماسبی، نیز دیده می‌شود. هنرمند این نگاره‌ها در مکالمه‌ای که با مکاتب گذشته و به‌خصوص مکتب پیش از خود و همچنین اشعار فردوسی داشته است؛ با علم بر اینکه تمام حقیقت نزد او نیست، به طرف مقابل اجازه بروز و خودنمایی داده است. در این میان زبان مشترک فارسی، بستر را برای این ارتباط و تعامل و ایجاد عمل فهم در مفسر ایجاد می‌کند. هنرمند نگارگر با پیش‌داوری‌هایی که از افق معنایی روزگار خویش به دست آورده است به مکالمه با نقوش و نگاره‌های سنتی و مکاتب گذشته و همچنین اشعار فردوسی می‌نشیند و با توجه و عنایت به اینکه هیچ‌کدام از طرفین گفت‌وگو بر دیگری برتری ندارد، اقدام به خلق اثر می‌کند که در آن نوآوری‌هایی دیده می‌شود. این نوآوری‌ها را می‌توان در بومی شدن نوع چهره‌ها و لباس‌ها در پیکره‌های تصویر شده می‌توان مشاهده کرد. نگاره‌های خلق شده حاصل امتزاج افق معنایی روزگاری است که هنرمند نگارگر در آن می‌زیسته و افق معنایی مکاتب گذشته نگارگری و اشعار فردوسی می‌باشد. از این رهگذر نگارگر سعی بر آن داشته است که با ایجاد تعامل بین سنت و حال و از بین بردن فاصله زمانی موجود، اقدام به خلق اثری کند که در حین پاسداری از افق معنایی متن و نگارگری ایرانی و حفظ آرمان‌های ملی، متعلق به روزگار خویش و همگام با جریانات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی آن باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Edmond James de Rothschild1
2. Arthur Houghton

۳. معمولاً به این مکتب، مکتب تبریز دوم و یا تبریز صفوی نیز گفته می‌شود. اما به دلیل اینکه از مکتب تبریز اول به مکتب ایلخانی یا مکتب تبریز مغول یاد می‌شود، در اینجا منظور از مکتب تبریز همان مکتب تبریز دوم یا تبریز صفوی است.

۴. شایان‌ذکر است که ابیاتی به اشعار فردوسی اضافه‌شده است که در نسخه‌های تصحیح‌شده وجود ندارد و به آنها ابیات الحاقی می‌گویند. این ابیات با توجه به نسخه *شاهنامه* موردنظر در این پژوهش که بر اساس نسخه مسکو می‌باشد، از جامعه مورد مطالعه حذف گردیده است.

فهرست منابع

اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۸۳)، *اوج‌های درخشان هنر ایران*، ترجمهٔ هرمز عبدالهی، رویین پاکباز، چاپ اول، تهران.

آجیلیان مافوق، محمد مهدی (۱۳۹۰)، بررسی تطبیقی علل تنوع، تکثر و تحول فهم متن در هرمنوتیک و تفسیر، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکده الهیات و معارف اسلامی شهید مطهری.

احمدی، بابک (۱۳۸۶)، *ساختار و هرمنوتیک*، تهران: نشرگام نو.

اسدزاده، اکبر (۱۳۹۰)، زندگی و آثار کمال‌الدین بهزاد، نشریه *حافظ*، شماره ۸۹، ۲۶-۳۲.

بلایشر، ژوزف (۱۳۸۰)، *گزیدهٔ هرمنوتیک مدرن*، ترجمه سعید جهانگیری، آبادان: انتشارات پرسش.

بنی اسدی، محمدعلی (۱۳۹۳)، بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی از منظر تصویرسازی، فصلنامه علمی-پژوهشی *نگره*، شماره ۳۲، ۲۵-۴.

پاکباز، روئین (۱۳۸۳)، *نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز*، تهران: انتشارات سیمین و زرین.

پهلوان، مریم؛ حسینی شاهرودی، سید مرتضی (۱۳۸۶)، تأملی در آرای هرمنوتیک هایدگر و گادامر، نشریه *اندیشه دینی*، دوره ۹، شماره ۲۲، ص ۴۱-۶۲.

حاتم، غلامعلی (۱۳۷۴)، نگاهی به هنر نگارگری ایران، فصلنامه هنر، شماره۳۰، ۱۹۲-۲۱۱.

حسینی بهشتی، نعیمه (۱۳۹۵)، مطالعه و تحلیل عناصر نمادین در شاهنامه شاه‌طهماسبی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه علم و هنر یزد، صنایع دستی.

ربیع‌زاده هفشجانی، سمیرا و جعفری دهکردی، ناهید (۱۳۹۹)، نشانه‌شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم و سهراب در شاهنامه شاه‌طهماسبی، *پژوهشنامه گرافیک و نقاشی*، شماره پنجم، ۷۷-۹۰. doi: 10.22051/pgr.2021.33136.1086

رحمانی، مستوره (۱۳۹۵)، رابطه متن و تصویر در شاهنامه شاه‌تهماسبی،

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور استان خراسان رضوی، مرکز پیام نور مشهد.

رضایی‌مهر، حسن (۱۳۸۴)، هرمنوتیک فلسفی، از مبنا تا معنا، *بازتاب اندیشه*، (۵۷)، ۶۱-۶۹.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۵)، هرمنوتیک، نشریه *رودکی*، شماره ۲، ۱۵-۱۹.

شاطری، میترا و احمدطجری، پروانه (۱۳۹۶)، مطالعه تأثیرپذیری نگاره‌های شاهنامه طهماسبی از تغییر مذهب در دوره صفوی، فصلنامه علمی-پژوهشی *نگره*، شمارهٔ ۴۲، ۴۷-۶۱.

شریفی، فائزه (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی متن شاهنامه با تصاویر صحنه‌های نبرد رستم در نگاره‌های شاهنامه شاه‌طهماسب، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد.

صادقی‌نیا، سارا و حصاری، الهام (۱۳۹۶)، بررسی تطبیقی ساختار و ترکیب‌بندی مکتب تبریز دوم و مکتب عثمانی (مطالعه موردی شاهنامه شاه‌تهماسب و سلیمان نامه)، فصلنامه *تاریخ و فرهنگ و تمدن اسلامی*، سال (۲۷)۸، ۱۰۷-۱۳۰.

صداقت، فاطمه (۱۳۸۵)، شاهنامه شاه‌تهماسبی، شاهکار مصورسازی مکتب تبریز، *هنر و معماری*، (۵)، ۴۵-۷۲.

صفاری‌احمدآباد، سمیه؛ احمدی، محمدمهدی؛ بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۹۹)، واکاوی تأثیرات حکمت اسلامی بر شیوهٔ نگارگری ایرانی (کمال‌الدین‌بهزاد)، نشریه علمی، تخصصی *شباک*، (۵)۶، ۱۴۸-۱۵۶. Doi: JR_RAH-5-8_001

طاهریان، الهام و حسنوند، محمدکاظم (۱۳۹۸)، بازخوانی نگاره‌های حسین بهزاد با توجه به نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر، نشریه *هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)*، (۱)۲۴، ۴۹- ۵۸. Doi:10.22059/ JFAVA.2018.251093.665867

فردوسی (۱۳۹۳)، *شاهنامه*، بر اساس نسخه مسکو، تهران: آدینه سبز.

کریمیان، حسن و مژگان، جایز (۱۳۸۶)، تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری، دوفصلنامه *مطالعات هنر اسلامی*، (۲)۷، ۶۵-۸۸.

کیانمهر، قباد؛ انحصاری، مجتبی؛ طاووسی، محمود و آیت‌الهی، حبیب‌الله (۱۳۸۴)، تأثیر ایدئولوژی صفویان بر منبت‌کاری دوران حکومت شاه‌طهماسب، مجله علمی-پژوهشی *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، (۴۰)۲، ۶-۲۳.

لطیفیان، نارمیلا و شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۱)، بررسی ویژگی‌ها و مطالعه تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی (در شاهنامه بایسنقری و شاه‌طهماسبی)، *مدرس هنر*، (۱)۱، ۱-۱۵.

محمدی، سیدمحتشم؛ بازیاری، ایوب و رییسی، مهوش (۱۳۹۴)، شاهنامه فردوسی پیش متن شاهنامه شاه‌طهماسبی (با تأکید بر نگاره‌های رستم و سهراب)، *همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، (۸)، ۲۵۷-۲۷۲.

ملائی‌توانی، علیرضا (۱۳۸۸) *درآمدی بر روش پژوهش در تاریخ*. تهران، نشر نی.

نصرتی، رضا (۱۳۸۸)، تحلیل مبانی نظری تجریدی و انتزاعی در نقاشی ایران و هند، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر، دانشگاه شاهد.

نصری، عبدالله (۱۳۸۳)، عناصر فهم در اندیشه گادامر، نشریه *نامه حکمت*، (۴)، ۵۶-۶۴.

واعظی، احمد (۱۳۸۱)، درآمدی بر هرمنوتیک، *کتاب نقد*، ۲۳، تهران: اندیشه معاصر.

منابع خارجی

Blair , Sheila , Bloom (1997), Janathon , *Islamic Art*, Hongkong: Phaidon Press.

Canby. S. (2014), *The Shahnama of Shah Tahmasp*, The Metropolitan Museum of Art, Distributed by Yale University Press.

منابع اینترنتی

URL 1: https://www.caroun.com.
URL 2: https://www.commons.wikimedia.org.
URL 3: https://www.Fotographia.islamoriente.com.
URL 4: https://www.pinterest.com.
URL 5: https://www.i.pinimg.com.
URL 6: https://www.persianpaintings.com.
URL 7: https://www.wikiart.org.

منابع تصاویر

ثباتی، محمدحسین؛ عبدالمجید، حسینی‌راد؛ روحانی، امید؛ کرباسی، کلود؛ رزمجو، محبوبه؛ پرهیزگاری، ماری و پریشان‌زاده، پیام (۱۳۸۴)، *شاهکارهای نگارگری ایرانی*، تهران، موزه هنرهای معاصر تهران و مؤسسه هنرهای تجسمی

آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران، فرهنگستان هنر

Canby, Sheila R. 2014. The Shahnama of Shah Tahmasp (The Persian Book of King. Spain: The Metropolitan Museum of Art.