

تحلیل آیکونو گرافیک نگارگری کتاب سمک 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 ۸۴-۹۸

چکیده

بیان مسئله: نگارگری در دوره سلجوقی، علاوه بر جنبه‌های هنری، حامل مفاهیم فرهنگی و معنوی مهمی است. با این حال، نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو و جادوی رسیدن کاجان از وی» در نسخه خطی سمک عیار، با وجود اهمیت تاریخی و هنری، از منظر آیکونوگرافیک کمتر مورد مطالعه قرار گرفته است. بررسی این نگاره می‌تواند علاوه بر درک زیبایی‌شناسی، نشان‌دهنده باورها، ارزش‌ها و جهان‌بینی ایرانیان دوره سلجوقی باشد.

هدف پژوهش: هدف این پژوهش شناسایی و تحلیل الگوهای بصری و مفاهیم نمادین نگاره مذکور با استفاده از روش سه مرحله‌ای اروین پانوفسکی است.

سؤال پژوهش: الگوهای بصری موجود در نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو و جادوی رسیدن کاجان از وی» چیست؟

روش پژوهش: داده‌ها بر اساس رویکرد کیفی و روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. تحلیل نگاره با بهره‌گیری از روش سه مرحله‌ای اروین پانوفسکی انجام گرفته است.

نتیجه‌گیری: یافته‌ها نشان می‌دهد که این نگاره، علاوه بر روایت داستانی، مفاهیمی چون فره شاهی، حمایت نیروهای ماورایی، تقابل خیر و شر و نقش جادو در جهان‌بینی ایرانیان دوره سلجوقی را بازتاب می‌دهد. بدین ترتیب، نگاره نه تنها از ارزش هنری و زیبایی‌شناختی برخوردار است، بلکه به‌عنوان سندی بصری برای درک لایه‌های فکری و فرهنگی سده ششم هجری ایران اهمیت ویژه‌ای دارد.

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



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

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). *Āykonogrāfi-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 'āmmeh-ye Irān*. Cheshmeh.
- Afsal-Tusi, M. (2014). *Parī dar adab va honar-e Irān*. Jahad-e Daneshgahi.
- Amir-Ahmadi, J. (2007). *Pushāk-e sonnati-ye Irāniān*. Afkār.
- Asadipour, A., Aghajani, J., & Taslimi, N. (2017). *Tahlil-e āykonogrāfi-ye negarrehā-ye noskkeh-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 ma'nā-ye ān* (S. Sa'adat, Trans.). Elmi va Farhangi.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2009). *Farhang-e nemādhā* (S. Fazāyeli, Trans.). Jeyhun.
- Cooper, J. C. (1999). *Dāyerat-ol-ma'āref-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 falsafi-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-kārgīrī-ye āykonogrāfi 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

پس از شکست امپراتوری غزنوی در دندانقان، ترکمانان، سلجوقی به نواحی غربی قلمرو آنان گام نهادند و تا بغداد پیش رفتند و تحت لوای خلیفه به قدرت رسیدند. این دوره، عصر شکوفایی فرهنگ اسلامی ایران و توسعه علوم و ادبیات فارسی است. کتاب سمک عیار یکی از نخستین نمونه‌های مصور داستان‌پردازی فارسی است که علاوه بر اهمیت ادبی، در نگارگری ایرانی نیز جایگاه ویژه‌ای دارد. داستان اصلی روایت شاهزاده‌ای جوانمرد به نام خورشید شاه است که گرفتار عشق مه‌پری، دختر پادشاه چین می‌شود و حوادثی جذاب و آموزنده در ادامه روایت شکل می‌گیرد.

نسخه مصور این کتاب در دوره سلجوقیان تهیه شده و اکنون در کتابخانه بادلین دانشگاه آکسفورد محفوظ است. موضوع پژوهش حاضر، نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو و جادوی رسیدن کاجان از وی» است که بخشی از داستان را تصویر می‌کند؛ در این صحنه، کاجان دختر تیغو را تحت فشار قرار می‌دهد تا راز شکستن طلسم و دفع جادو را بیاموزد. هدف مطالعه تحلیل معنایی و تفسیر نمادین این نگاره بر اساس روش سه مرحله‌ای اروین پانوفسکی است.

نوآوری پژوهش در بررسی مستقیم یک نگاره کم مطالعه شده از نسخه‌های مصور فارسی دوره سلجوقی و تحلیل لایه‌های عمیق فرهنگی و نمادین آن نهفته است، که امکان می‌دهد تا علاوه بر ارزش هنری، ابعاد فکری و فرهنگی این اثر نیز به روشنی درک شود.

روش پژوهش

این پژوهش با هدف شناخت و بررسی نگارگری دوره سلجوقی، به مطالعه بصری یک نگاره از نسخه خطی سمک عیار محفوظ در آرشیو کتابخانه بادلین دانشگاه آکسفورد پرداخته است. پژوهش از نظر ماهیت داده‌ها کیفی و از نظر هدف بنیادی است.

اطلاعات پژوهش از طریق مشاهده آثار و تصاویر، مطالعه کتاب‌ها، مقاله‌ها، پایان‌نامه‌ها، اسناد مکتوب و منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی آنلاین گردآوری شده است. دستیابی به تصاویر نسخه مصور سمک عیار از طریق آرشیو دیجیتال کتابخانه بادلین دانشگاه آکسفورد صورت گرفته است.

روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است و تحلیل‌ها بر اساس رویکرد آیکونوگرافی پانوفسکی انجام شده است تا محتوای درونی و لایه‌های معنایی نگاره شناسایی شود. در نهایت، ویژگی‌های نگاره به‌عنوان مؤلفه‌های نگارگری دوره سلجوقی در بخش نتیجه‌گیری بررسی و تبیین شده‌اند.

پیشینه پژوهش

بعد از مطرح شدن نظریه آیکونوگرافی در حوزه نقد، پژوهشگران زیادی در حوزه هنر به تحلیل آثار هنری بر پایه این نظریه پرداختند. در ایران هم در دانشگاه و دانشکده‌های هنری رساله، پایان‌نامه و مقاله‌های بی‌شماری بر اساس این نظریه به رشته تحریر در آمده است. همچنین تعدادی از آثار دوره سلجوقی با این رویکرد نظری مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است اما برای اولین بار در این تحقیق کتاب سمک عیار از دوره سلجوقی بر اساس نظریه آیکونوگرافی مورد تحلیلی و بررسی قرار می‌گیرد. در این راستا پژوهش‌های متعلق به دوره سلجوقی با رویکرد آیکونوگرافی زیر مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت:

حامد طالبیان و سعیده حسنی (۱۴۰۱) در پژوهشی با عنوان «آیکونوگرافی نقش‌مایه ماهی در سفالینه‌های دوره سلجوقی» به بررسی نمونه‌های سفالی این دوره که با نقش‌مایه ماهی تزیین شده‌اند، پرداخته‌اند. آنان با بهره‌گیری از رویکرد آیکونوگرافی کوشیده‌اند ابعاد پنهان اندیشه اجتماعی و فردی جامعه سلجوقی را آشکار سازند و نشان دهند که میان نقش‌مایه ماهی و ریشه‌های تاریخی آن در فرهنگ و ادبیات ایران پیوندی مستقیم وجود دارد.

گرفته شده است. (فرهنگ پور، ۱۳۹۹، ۷۶) آیکنوگرافی 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 مورد توجه پژوهشگران هنر قرار گرفته و مطالعات علمی پیرامون آن آغاز گردید. آیکنوگرافی و آیکنولوژی از جمله رویکردهای مطالعات تصویر محسوب می‌شود که قدمت آن به دوره رنسانس برمی‌گردد، اما به‌عنوان یک روش مدون مطالعاتی در حوزه تصویر، از ابتدای قرن بیستم آغاز می‌شود و سرانجام توسط اروین پانوفسکی تکمیل گردید. پانوفسکی آیکنوگرافی 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، تجزیه و تحلیل 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 آیکنوگرافی پانوفسکی، نگاره موردنظر از کتاب سمک عیار در سه مرحله: ۱- توصیف پیش آیکنوگرافی ۲- تحلیل آیکنوگرافی ۳- تفسیر آیکنوگرافی یا آیکنولوژی، مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرد. مرحله نخست، یعنی توصیف پیش آیکنوگرافی، 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 آیکنوگرافی، به شناسایی و

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 «آیکنوگرافی بازتابی آب بر روی سفالینه‌های سلجوقی» با انتخاب هدفمند تعدادی از سفالینه‌های این دوره و مطالعه آن‌ها از منظر آیکنوگرافیک، به این نتیجه رسیده است که منابع مکتوب و روایات برجای‌مانده از آن دوران، نشانگر باور سلجوقیان به موجودات دریایی، انسان‌های آبی 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 آیکنوگرافی 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 «آیکنوگرافی 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 هـ.ق نگاشته شده است. نتایج پژوهش او نشان می‌دهد که نشانه‌های موجود در این اثر به احتمال زیاد یادمانی از مظالم نشینی یا حضور سلطان در مراسم سماع بوده است.

سهیلا نماز علیزاده (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «آیکنولوژی نگاره لیلی و مجنون در سفال سلجوقی» نخستین نمونه تصویرگری صحنه «لیلی و مجنون در مکتب‌خانه» بر روی سفالینه‌های سلجوقی را مورد توجه 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 آیکنوگرافی دارای ریشه یونانی آیکنوگرافیا است که از ترکیب دو کلمه آیکنون از ریشه یونانی ایکون (به معنی تصویر) و گرافی از ریشه گرافین (به معنی حک کردن، ترسیم کردن و تصویر کردن) تشکیل شده است. این کلمه در زبان فارسی معادل شمایل‌نگاری در نظر

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 منتقل شده 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 مورد مطالعه 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 «گرفت سمک دختر تیغو را و جادوی رسیدن کاجان از وی» از نگاره‌های بارز این نسخه منحصر به فرد می‌باشد که تصویرگر بخشی از داستان است که در آن کاجان دختر تیغو را تحت فشار قرار می‌دهد تا راز شکستین 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 ترسیم شده 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 تزئین 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 قرار گرفته‌اند 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 «گرفت سمک دختر تیغو را و جادوی رسیدن کاجان از وی»، منبع: URL۱

Figure 1: Illustration "Seizing Samak, daughter of Tighu, and the Magic of Kajin Reaching Her" (Source: URL1)

جایی که سمک نیز حضور دارد. کاجان برای وادار کردن ملکه به گفت 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 خم شده، احتمالاً سمک است که دختر تیغو را به کاجان می‌آورد. دختر تیغو به صورت 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 طلائی 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 آیکنولوژی

در این بخش جهت تحلیل و تفسیر بهتر اثر مورد نظر، 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 به صورت تفکیکی و مجزا مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهیم.

۸-۱- شاه

«شاه» در سنت‌های نماد شناختی به‌عنوان اصل مذکر، مظهر اقتدار و قدرت مادی و نیز دستیابی به مراتب تعالی

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 قرار گرفته‌اند. مرد دیگری به صورت خم شده در کنار آن‌ها قرار گرفته 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 زانوهایست و چکمه سیاهی به پا دارد. در پایین همین قسمت پیکره‌ی فردی دراز کشیده قرار گرفته درحالی‌که داستان 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 طلائی 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 پر کرده است.

۷- تحلیل آیکنوگرافی

نگاره «گرفت 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 زخمی شده 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 حيله 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،

در جهان ناسوتی شناخته می‌شود. او حاکم اعلی است و در نمادپردازی‌ها با ایزد آفریننده و خورشید هم‌سنگ دانسته می‌شود. شاه به منزله 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، به گونه‌ای 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 Farrok Ruz Seated on the Royal Throne

۲-۸- 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، اکیلیل 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 (یاحق، 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 مطرح شده 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 توصیف شده 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، ۱۳۷۱: ۱۶۳). 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 در نتیجه از تأیید و حمایت پروردگار محروم خواهد شد (رضی، ۱۳۷۹: ۱۵۶). 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

پروردگار مورد توجه بسیار می‌باشد با داشتن این فرّ از تمام خطرات و سختی‌ها نجات می‌یابد.



تصویر ۳- بخشی از نگاره تاج پادشاهی شاه فرخ روز با جزئیات
Figure 3: Part of the Illustration of Shah Farrokh Ruz's Crown with Details

۳-۸- رنگ زرد آسمان

به نظر می‌رسد که هنر نگارگری ایران در تجسم عالم خیال و ماهیت نورانی آن با استفاده از رنگ‌های ناب (ملهم از جوهره‌ی نورانی آن‌ها) و نیز، کاربرد طلا (با مفهوم کیمیایی آن) توانسته است، تصاویر نمادینی را خلق کند. تجلی نور معنوی به صورت آسمان‌های طلایی که عالم سراسر نور خوارنه و حضور نور ایزدی را در جهان هستی نمایندگی می‌کند. هاله‌های نور طلایی‌رنگ دور سر قدیسین، پیامبران و شهریاران کیانی، که نشان از برخورداری انسان‌های کامل از خوره شهریاری یا « فرّه ایزدی » خاص آن‌ها می‌دهد، تجسم گرفت و گیر نیروهای خیر و شر، نور و ظلمت در قالب داستان‌های مانند نبرد بهرام گور واژه‌ها، دادخواهی کاوه آهنگر از ضحاک و با بیان سمبلیک آن در قالب فرم‌های حیوانی مانند گرفت و گیر شیر و گاو یا تصویر موجودات

فرا مادی، مانند فرشتگان و دیوها مشهود است، که نشان از خلاقیت و توانایی هنرمند ایرانی در تجسم محسوس دنیای خیالی اوست (ابراهیمی پور، ۱۵، ۱۳۹۱). در اینجا هم هنرمند از رنگ زرد برای بیان فرّ ایزدی فرخ روز، برتری خیر بر شر و استفاده از سمبلی مانند پری بهره گرفته است.



تصویر ۴- بخشی از نگاره تجلی نور معنوی به صورت آسمان طلای
Figure 4: Part of the Illustration Depicting the Manifestation of Spiritual Light as a Golden Sky

۴-۸- قبا

در فرهنگ فارسی، واژه «قبا» به معنای نوعی جامه یا بالاپوش جلویاز آمده است (معین، ۱۳۷۵). قبا یا همان پوشش رویی، غالباً آستردار دوخته می‌شد و در عین پوشاندن بدن، به آن فرم و زیبایی می‌بخشید. استفاده از قطعات متعدد پوشاک - که هر یک به پارچه و تزیینات خاصی نیاز داشت - نشان‌دهنده تمکن مالی و جایگاه اجتماعی مطلوب پوشنده بود. قبا، کُلیجه، عبا، آرخالق و پوشش‌های مشابه آن بیشتر در نواحی سردسیر یا در فصول سرد سال به کار می‌رفتند، اما به دلیل حالت رسمی، در روابط اجتماعی نیز پوشیده می‌شدند. از این رو می‌توان قبا را لباسی «رسمیت بخش» دانست (امیر احمدی، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

«موزه» (پاپوش زنانه) نوعی کفش بوده که معمولاً تا ساق پا و زیر زانو را می‌پوشانده است (معین، ۱۳۷۵، ذیل واژه). در کتاب سمک عیار نیز موزه هم برای پاپوش زنان و هم مردان به کار رفته است. در فرهنگ مصاحب نیز «لبّاجه» نوعی قبا با آستین کوتاه معرفی شده است (امیر احمدی، ۱۳۸۶: ۱۵۶). بررسی نگاره‌های سمک عیار نشان می‌دهد که تمامی پیکره‌های انسانی دارای لباسی دوتکه هستند؛ لباس رویی به صورت قبا طراحی شده که یا جلویاز و یا جلو بسته است. قد لباس‌ها معمولاً تا زانو یا پایین‌تر و طول آستین‌ها تا آرنج بوده است. این پوشش‌ها بازتاب طیف گسترده‌ای از عوامل اقلیمی و آب‌وهوایی، اعتقادات دینی و مذهبی، ساختار طبقاتی جامعه، زیبایی‌شناسی و همچنین

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



تصویر ۵- بخشی از نگاره جزئیاتی از قبا شاه فرخ روز

Figure 5: Part of the Illustration Showing Details of Shah Farrokh Ruz's Robe

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 (مددیور، 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).

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 گل‌لوتوس 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 روی هم نقش می‌بندند؛ هر یک دارای عملکرد، حرکت و وزن مخصوص



تصویر ۶- جزئیات نقوش اسلیمی و هندسی به کاررفته روی لباس

Figure 6: Details of the Arabesque and Geometric Patterns Used on Clothing

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 توصیف شده است. در اساطیر یونان، بخشی از پریان نیز به آب‌ها و دریاها نسبت داده شده‌اند (افضل طوسی، ۱۳۹۳: ۱۵۸).

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

مطابق منابع زبان و ادب فارسی، پریان موجوداتی هستند که از دید انسان پنهان‌اند، به سرعت حرکت می‌کنند، بال‌پیر 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، نمی‌تواند 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

۶-۸- 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 اثری است که از نیکویی و زیبایی و در برخی موارد فرّ برخوردار است. باین حال، 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 اشاره شده 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 گبران، ۱۳۸۸: ۲۱۸).

بال در تمدن‌های شرقی و به‌ویژه در فرهنگ ماننا 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،

هنرمند قصد داشته است عشق میان این دو شخصیت را به صورت نمادین در قالب یک گیاه به تصویر بکشد. در تعاریف تاریخی عشق آمده است که: «برخی معتقدند که واژه عشقه از همین گیاه گرفته شده است؛ بدین معنا که عشقه گیاهی است که سبز شده، سپس لاغر و نازک می‌شود و در نهایت زرد می‌گردد» (ابن منظور، ۱۳۶۲: ۲۵۱). بر اساس این تعریف و رنگ زرد برگ‌های گیاه در نگاره، می‌توان این گیاه را به عنوان نماد عشق تلقی کرد.



تصویر ۸- بخشی از جزییات نگاره گیاه گذار نماد عشق

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

۸-۸- شمشیر

شمشیر در اصل متشکل از یک تیغه و یک قبضه است و بنابراین نماد اتحاد شمرده می‌شود. هنوز هم شمشیر یک نماد مذهبی برای اسقف‌های شرقی و بخشی از لباس رسمی آن‌ها به شمار می‌رود. شمشیر را نمادی از انهدام جسمانی و اراده روحی و نیز نماد روح و کلام خدا دانسته‌اند. شمشیر به سبب دلالت بر نابودی جسم، باید نمادی برای تکامل معنی باشد. در میان برخی اقوام شمشیر هرگز یک شی عادی نبوده است و برعکس همیشه نمادی متناسب عالی‌رتبه‌گان و والاترین درجات بوده است. شمشیر تقریباً همواره حق انحصاری مقامات بالا بوده است (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۸، ۵۳۰-۵۳۳). بر اساس این تعاریف با وجود شاه و پری که بالاترین مقام تصویر هستند. در دست سه نفر از آن‌ها شمشیر است که دو تن از آن‌ها اگرچه به صورت پری به تصویر درنیامدن، اما به صورت انسان بدون بال طراحی شده‌اند. در دست داشتن شمشیر توسط آن‌ها و همچنین کاجان می‌تواند معرف مقام بالای آن‌ها باشد چراکه آن‌ها هم دارای توانایی‌های ماوراءالطبیعه هستند و شمشیر می‌تواند به عنوان نشانه‌ی مقام بالای آن‌ها باشد. بر این اساس دختر تیغو نیز اگرچه دارای توانایی‌های بالایی است اما هنرمند برای او شمشیری طراحی نکرده است چراکه او از شیاطین و جادوگران بود که بر اساس داستان دشمن خدا تلقی می‌شد، اما آن‌ها را می‌توان نمادی از روح و دوستدار خدا دانست.

قداست. پس از ورود اسلام به ایران، این دو دیدگاه درباره پریان همچنان حفظ شد. ویژگی‌های پری در باور زرتشتیان با جنیان و شیاطین درآمیخت و از سوی دیگر، پری که زمانی ایزد بانو بود، مترادف با فرشته و حوری پنداشته شد (همان، ۵۴). در برابر این پری نیکوکار مؤنث، دیو یا موجودی زشت و بدخواه انسان قرار دارد. در این نگاره، انسانی بالدار به عنوان نماد پری نیکوکار مؤنث ظاهر شده است. این پری، دختر طیطون، آماده کمک به فرخ روز در جنگ علیه جادوگردان است. حالت نشستن او در کنار فرخ روز، نشان‌دهنده فرمان‌برداری و اطاعت در برابر پادشاه است. در مقابل او، انسان بدخواه پادشاه قرار دارد که دختر تیغو است و به حالت دست‌بسته دراز کشیده است. تاجی که بر سر دختر طیطون قرار دارد، می‌تواند نمادی از فرّ ایزدی باشد.



تصویر ۷- دختر طیطون، نگاره، انسانی بالدار به عنوان نماد پری

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

۸-۷- گیاه گل‌دار

در این نگاره، گیاهی با گلبرگ‌هایی تقریباً به رنگ اکر مشاهده می‌شود که گل‌هایی به رنگ‌های قرمز، طلایی و آبی دارد. این گیاه می‌تواند نماد عشق باشد، چراکه بر اساس روایت داستان، دو سنگ با جادوی کاجان همچون عاشق و معشوقی به هم پیچیده‌اند. به نظر می‌رسد

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



تصویر ۹- بخشی از نگاره و جزئیات نماد شمشیر

Figure 9: Part of the Illustration Showing Sword Symbol Details

نتیجه‌گیری

تحلیل آیکونوگرافیک نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو را و جادوی رسیدن کاجان از وی» نشان داد که این اثر افزون بر بازمایی 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 می‌دهند.

بررسی حاضر همچنین نشان داد که تصویرگری این اثر نه تنها در خدمت روایت متن ادبی است، بلکه واجد کارکردی معرفتی و ایدئولوژیک است؛ به گونه‌ای 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:

منابع و مأخذ:

- ابراهیمی پور، 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 آیکنوگرافی 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 فرهنگ عامه 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، روئین. (۱۳۸۳). نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.
- پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۷). معنا در هنرهای تجسمی (ترجمه ندا اخوان مقدم). تهران: چشمه.
- جلیلی، آرزو و مشیری، اسماعیل. (۱۳۹۲). ابتکارات ذهنی در به‌کارگیری رویه‌های حسابداری مدیریت. فصلنامه دانش حسابداری و حسابرسی مدیریت. ۲(۶). ۴۱-۵۰.
- جوانی، اصغر؛ بلخاری، حسن و اسدی، مهیار. (۱۳۹۷). آیکنوگرافی پیکره‌ی سفالین سلطان طغرل سلجوقی. نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی. ۲۳. ۹۳-۱۰۲.
- 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 گبران، آلن. (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها (ترجمه سودابه فضایی). تهران: انتشارات جیحون.
- طالبیان، حامد و حسینی، سعیده. (۱۴۰۱). آیکنوگرافی نقش‌مایه ماهی در سفالینه‌های دوره سلجوقی. دومین کنفرانس بین‌المللی معماری، عمران، شهرسازی، محیط زیست و افق‌های هنر اسلامی در بیانیه گام دوم انقلاب، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- عبدی، ناهید؛ نامورمطلق، بهمن؛ سادات سجاد، ریحانه و مرزبانیان، پانیا. (۱۳۹۱). آیکنوگرافی بازتابی آب بر روی سفالینه‌های سلجوقی (پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشگاه هنر اصفهان.
- فرهنگ پور، یاسمین. (۱۳۹۹). چگونگی به‌کارگیری آیکنوگرافی و آیکنولوژی 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، میرجلال‌الدین. (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 فضایی). 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.

نماز علیزاده، سهیلا و موسوی لری، اشرف السادات. (۱۳۹۸). آیکونولوژی نگاره لیلی و مجنون در سفال سلجوقی. نشریه علمی باغ نظر. ۱۶(۷۵). ۴۷-۵۲.

هال، جیمز. (۱۳۸۰). فرهنگ نمادها در هنر شرق و غرب (ترجمه فریده اشرفی). تهران: نشر فرزانه روز.
یاحقی، محمدجعفر. (بی تا). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.

- 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, Michael Ann (1981), The Origin And Development Of Erwin Panofsky Thesis Of Art, A Thesis Presented to the Faculty 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/>).