نسخه مصور ورقه و گلشاه و تصویرگری یک زن آرمانی؛ تحلیل آیکونولوژیک یک نگاره

مقاله پژوهشی (صفحه ۷۰-۵۵)

ابوالقاسم دادور[۱]، مهدیس مهاجری[۲]

۱- استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

۲- دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

DOI: 10.22077/NIA.2021.4304.1459

چکیده

نسخه مصور ورقه و گلشاه از نمونه‌های برجسته نگارگری دوره سلجوقی است. این منظومه که سروده عیوقی است، توسط محمد مؤمن خویی مصور شده‌است. این داستان روایتگر ماجراهای دو دلداده به نام ورقه و گلشاه است. گلشاه به‌عنوان شخصیت مهم این روایت، نقشی محوری در پیشبرد داستانی دارد. از اقدامات مهم گلشاه، می‌توان به مبارزه او با دشمنان ورقه، آزادسازی ورقه و مبدل‌پوشی برای رفتن به میدان جنگ، اشاره کرد. این مراحل در نگاره‌ها به تصویر درآمده‌است. در این پژوهش این پرسش مورد نظر است که از منظر آیکونولوژی، نقش گلشاه در نگاره «مبدل‌پوشی گلشاه و آشکارشدن چهره او در مقابل ربیع» چگونه تحلیل و تفسیر می‌شود؟ هدف آن است تا طبق الگوی آیکونولوژی اروین پانوفسکی، خوانش نگاره در مراحل سه‌گانه آن انجام شود تا از طریق این روش، لایه‌های معنایی اثر شناسایی شود. توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه، این مراحل سه‌گانه را تشکیل می‌دهند. این پژوهش که با روش تحلیلی توصیفی و به شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اسناد مکتوب انجام شده‌است، به‌دنبال آن است تا ویژگی‌های تصویر گلشاه را در این نگاره بررسی کند. این مطالعه نشان می‌دهد تصویر گلشاه در این نسخه، نوعی تصویر آرمانی از یک پهلوان زن است که کمتر در منابع فارسی دیده می‌شود. آنچه از تصویر گلشاه برمی‌آید این است که گلشاه با نشان‌دادن شجاعت خود و اقداماتی مانند مبدل‌پوشی در میدان جنگ، مناسبات اجتماعی و فرهنگی زمانه خود را به چالش کشیده‌است. در نسخه مصورشده، این تصویر آرمانی ارائه شده‌است.

واژه‌های کلیدی: مکتب سلجوقی، ورقه و گلشاه، نگارگری، آیکونوگرافی، آیکونولوژی، اروین پانوفسکی.

1- Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir

2- Email: mahdis.mhj@gmail.com

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۱۵ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۲۲)

مقدمه و بیان مسئله

رابطه متقابل متن و تصویر یکی از ویژگی‌هایی است که در نگارگری ایرانی می‌توان آن را بازشناخت. هنرمندان نگارگر با اتکا به متن، نگاره‌ها را خلق می‌کردند؛ البته این روند از دوره صفوی به بعد تغییر کرد. «ارتباط بنیادی بین عمل نوشتن و عمل نقش‌کردن آنچنان بود که در زبان فارسی فعل نگاریدن یا نگاشتن و لغات و کلمات مشتق از آن‌ها، هر دو معنا را می‌رسانند» (اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۴). منظومه کهن عاشقانه ورقه وگلشاه برگرفته از داستان عربی عروه و عفراست. داستان ورقه و گلشاه منظومه‌ای عاشقانه از عیوقی، شاعر سده پنجم هجری است که روایتگر فراق و وصال دو دلداه به نام‌های ورقه و گلشاه است. قدیمی‌ترین نسخه تصویرسازی‌شده این داستان، متعلق به قرن ششم و هفتم هجری و نسخه‌ای با هفتاد نگاره است که در استانبول نگهداری می‌شود. «نخستین‌بار مرحوم عباس اقبال آشتیانی و احمد آتش از وجود چنین نسخه‌ای خبر داده‌اند» (هدایتی و انصار، ۱۳۹۸: ۵۴). همچنین محمدمؤمن خویی به‌عنوان نگارگر این نسخه شناخته می‌شود. در نمونه‌های تصویری این نسخه، گلشاه به‌عنوان یک عاشق قدرتمند حضور دارد و در پیشبرد داستان نقشی مؤثر دارد. به نظر می‌رسد تصویری که از گلشاه ارائه می‌شود حکایتگر یک نقش ویژه برای زنان در نگارگری است. موقعیت زن در این منظومه بسیار برجسته است؛ او نقش فعالی ایفا می‌کند، وارد میدان مبارزه می‌شود و همچون یک قهرمان و جنگجو به‌دنبال خواسته خود که وصال به معشوق است، می‌رود. نگارگری ایرانی به‌دلیل پیوستگی با رمز و تمثیل، نیازمند تفسیر و تحلیل است و یک روش کاربردی در مطالعه نگارگری تحلیل آیکونولوژیک است. این مقاله در تلاش است تا با تحلیل یک نگاره با نقش ویژه گلشاه و تفسیر آن، لایه‌های متعدد معانی در آن را واکاوی کند و به نقش گلشاه به‌عنوان قهرمان زن بپردازد. پرسشی که در این پژوهش مطرح است، آن است که از منظر آیکونولوژی نقش گلشاه در نگاره «مبدل‌پوشی گلشاه و آشکارشدن چهره او در مقابل ربیع» چگونه تحلیل و تفسیر می‌شود؟ این مقاله در پی پاسخ به پرسش، تحلیلی آیکونوگرافیک از نگاره «مبدل‌پوشی گلشاه و آشکار شدن چهره او در مقابل ربیع» ارائه خواهد داد و نتایج حاصل از این تحلیل در پایان، در قالب جدول ارائه شده‌است.

پیشینه تحقیق

پیرامون هنر دوره سلجوقی مطالعات فراوانی صورت گرفته‌است. مطالعات تلاش دارند ابعاد گوناگون انواع هنرها در این دوره را مورد بررسی قرار دهند؛ ازجمله این تحقیقات می‌توان به این موارد اشاره کرد: مقاله «تطبیق نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های منظومه ورقه و گلشاه دوره سلجوقی» از عطیه شعبانی و فتانه محمودی (۱۳۹۴) به معرفی نسخه ورقه و گلشاه می‌پردازد و سپس آن را با نقاشی‌های تورفان مقایسه می‌کند. مقاله «عشق و شیوه نمایش آن در نسخه ورقه و گلشاه» نوشته اویا پانچروگلو[1] (۱۳۹۸) که در مجموعه مقالاتی با نام بازنمایی فیگوراتیو در جهان اسلام و جهان به چاپ رسیده‌است، با تأکید بر نقوش فیگوراتیو، جنبه‌های مختلف پیکره‌ها را بررسی می‌کند. نویسنده باور دارد فرم‌های ساده‌شده و گاه پرداخت تزیینات پیچیده موجب شده‌است اثر به نوعی نمادین و تمثیلی به نظر بیاید. «چهره‌نگاری سلجوقی؛ تداوم فرهنگ بصری مانوی» از اشرف‌السادات موسوی‌لر و سهیلا نمازعلیزاده (۱۳۹۱) به‌دنبال اثبات این فرضیه است که شیوه‌های صوری و الگوهای چهره‌نگاری در نگاره‌های مانویان، مجدداً در نگاره‌ها و آثار هنری سلجوقیان نمود پیدا کرده‌است. سمیه محمدزاده‌مقدم (۱۳۹۸) در مقاله «بررسی نقوش و تزئینات کتب مصور دوره سلجوقی»، کتب مصور دوره سلجوقی را به دو دسته مذهبی و غیرمذهبی تقسیم و آن‌ها را معرفی کرده‌است. ناهید عبدی (۱۳۹۱) در حوزه آیکونولوژی، در کتاب درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد؛ مطالعه موردی نقاشی ایرانی، ضمن معرفی روش‌شناسانه "آیکونولوژی"، این روش را در تبیین و تحلیل نمونه‌هایی از نگارگری ایرانی به کار گرفته‌است. با توجه به منابع موجود می‌توان گفت پژوهشی در ارتباط با نقش ویژه قهرمان این داستان (گلشاه) و تصویر او در این نسخه صورت نگرفته‌است.

روش تحقیق

این پژوهش که با روش تحلیلی توصیفی و روش گردآوری

اطلاعات کتابخانه‌ای انجام می‌شود، در نظر دارد نقش ویژه گلشاه به‌عنوان شخصیت محوری داستان را در یکی از نگاره‌ها که گلشاه را در حال مبدل‌پوشی و مبارزه نشان می‌دهد بررسی کند. از میان نگاره‌های موجود در نسخه مصور، نگاره "مبدل‌پوشی گلشاه و آشکارشدن چهره او در مقابل ربیع" که به‌صورت مشخص، نقش ویژه گلشاه را در روایت نشان داده، گزینش شده‌است. برای این تحلیل رویکرد آیکونولوژی اروین پانوفسکی[۲] انتخاب شده‌است. این نگاره با توجه به سه مرحله: "توصیف پیشاشمایل‌نگارانه[۳]"، "تحلیل شمایل‌نگارانه[۴]" و "تفسیر شمایل‌شناسانه[۵]" بررسی خواهد شد.

آیکونولوژی

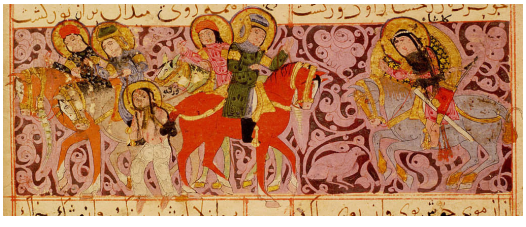
آیکونولوژی یا رویکرد شمایل‌شناسی توجه خود را بر معنا و مضمون آثار هنری قرار داده‌است. لازم به ذکر است میان دو واژه شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی، باید تفکیک قائل شد. جهت این امر، یافتن ریشه لغوی کلمات، راهگشاست. ریشه واژه "icon" به واژه یونانی"eikon" بازمی‌گردد که به معنای تصویر است و تنها اختصاص به نقاشی ندارد. واژه "graphy" به معنای حک‌کردن، تصویر و ترسیم است که از واژه یونانی "graphein" گرفته شده‌است. همچنین واژه "logy" از کلمه یونانی "logos" به معنای شناختن است. بنابراین در زبان فارسی از دو پسوند "نگاری" و "شناسی" استفاده می‌شود. شمایل‌نگاری همان توصیف تصویر و شمایل‌شناسی تبیین آن است (نصری، ۱۳۹۷: ۱۶). اگرچه سابقه این روش به دوره رنسانس بازمی‌گردد؛ اما پانوفسکی نقش مهمی در گسترش این اندیشه در قرن بیستم داشت. «در سده شانزدهم، جیووانی پیتر بلوری[۶] در مقدمه کتاب زندگی‌نامه‌های هنرمندان توجه خاصی به محتوای آثار هنری دارد و سپس اشاره می‌کند که نیکولاس پوسن[۷] نخستین هنرمندی است که مقاصد خود را به شیوه شمایل‌نگارانه بیان می‌کند (همان: ۱۳۹۱:۱۰)». اروین پانوفسکی در سال ۱۹۳۲ میلادی با انتشار مقاله‌ای با عنوان «مطالعاتی در آیکونولوژی: مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس»، روش آیکونولوژی را در مطالعات هنری رنسانس و هنر مسیحی به کار گرفت. ازآنجاکه آیکونولوژی، روشی برای معنایابی آثار تجسمی است، در ساحت نظری با حوزه‌های دیگری همچون نشانه‌شناسی و بینامتنیت که معنامندی و مفهوم متن در مرکز نظام فکری آن‌ها قرارگرفته‌است، مشابهت‌هایی دارد. با توجه به گستردگی مفهوم متن در نظریه‌های اخیر که از نوشتار تا تصویر را در برمی‌گیرد، از این مشابهت‌ها می‌توان در جهت کشف معنامندی و واکاوی لایه‌های معنایی آثار تجسمی در رویکرد آیکونولوژی بهره گرفت. چنانکه رولان بارت[۸] الفاظ "معنای ضمنی" و "معنای صریح" را به کار گرفت تا میان معنای سطح اول (لفظی) و سطح دوم (تداعی‌شونده) تمایز قائل شود (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۸: ۴۸).

برای رسیدن به محتوای اثر هنری، سه مرحله توسط اروین پانوفسکی معرفی شده‌است؛ در مرحله اول که با نام توصیف پیشاشمایل‌نگارانه شناخته می‌شود، تمرکز بر این است که تصویر از نظر فرمی و بصری چه عناصری را دربر دارد. در این مرحله پژوهشگر به توصیف بصری عناصر تصویر می‌پردازد. در مرحله دوم و تحلیل شمایل‌نگارانه به قراردادهای تصویری توجه می‌شود. همچنین پرداخت به داستان و روایت تصویر در این مرحله صورت می‌گیرد. در این مرحله زمینه خلق اثر نیز روایت خواهد شد. در سطح سوم که با نام تفسیر شمایل‌شناسانه شناخته می‌شود با درنظرگرفتن نکات سطوح قبل، ارزش‌های نمادین در اثر مطرح می‌شود تا لایه‌های پنهان معانی آشکار شود. مرحله توصیف پیشاشمایل‌نگارانه را می‌توان توصیف ظاهر بصری آیکون‌های مورد نظر دانست. این مرحله اول مربوط به ساختار و نقوش موجود در اثر است. دست یافتن به تصاویر و موضوع ابتدایی از اهداف این مرحله است. این مرحله به روشن‌شدن معنا کمک می‌کند و در مرحله دوم قابل استفاده است. اولین مرحله را توصیف جزءبه‌جزء تصویر می‌داند. توصیف پیشاشمایل‌نگارانه در حقیقت یک شبه‌آنالیز فرمی است. ابژه‌ها و وقایع که نمایش آن‌ها با خطوط، رنگ‌ها و حجم‌ها، دنیای بن‌مایه (موتیف) را می‌سازند، بر اساس تجربه عملی ما قابل تشخیص است و هر شخصی قادر به تشخیص آن‌هاست (پانوفسکی،۱۳۹۶: ۶۰). در مرحله دوم عمدتا با توجه به منابع بصری و مکتوب باقی‌مانده از دوران خلق اثر، شناسایی و تشخیص معنای منسوب به آیکون‌های مورد نظر اتفاق می‌افتد. در تحلیل شمایل‌نگارانه جهان

رمزگان اثر، پدیدار و معنی قراردادی یا ثانویه آشکار می‌شود. همچنین زمینه خلق اثر نیز در این مرحله قابل تحلیل است. «این سطح معنایی از طریق روایت‌ها و تمثیل‌های موجود در تصاویر در مقابل معنای اولیه نقش‌مایه‌های هنری، نمود پیدا کرده‌است» (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۵). در مرحله سوم، شرایط فرهنگی و اجتماعی زمینه تولید اثر اهمیت پیدا می‌کند و با نگاه به ارزش‌های نمادین آن جامعه، تفسیر انجام می‌گیرد. نگرش‌های فرهنگی و معنوی، خود به ارزش‌های نمادینی تبدیل شده‌اند و کشف و تأویل این ارزش‌های نمادین که غالباً هنرمند از آن‌ها آگاه نیست، موجب شده‌است آیکونولوژی در معنای عمیق‌تری مطالعه شود. «از این دید آیکونولوژی نقش خودآگاه و ناخودآگاه را در سطح تاریخ بشری مورد تحلیل قرار می‌دهد که ریشه در زبان و مطالعات زبان‌شناسی دارد» (Ann Holy, 1984: 44).

ورقه و گلشاه

نسخه مصور ورقه و گلشاه از نمونه‌های برجسته این دوره است. دوره سلجوقی یکی از دوره‌های مهم شکوفایی هنر ایران بود و از هنر معماری تا سفالگری و فلزکاری در اوج خود قرار داشت. همچنین در این دوره، ادبیات فارسی نیز بسیار مورد توجه قرار گرفت. مصورسازی نسخه‌های ادبی، نتیجه پیوند ادبیات فارسی و هنر دوره سلجوقی است. «از کتاب‌های دوره سلجوقی می‌توان به سمک عیار، سندبادنامه، جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات، روضه‌العقول، ترجمه مرزبان‌نامه و سیاستنامه "سیر الملوک" که اغلب از کتبی هستند که هم‌اکنون نیز در سطح وسیعی چاپ و تکثیر می‌شوند، اشاره کرد» (حلی، ۱۳۸۴: ۲۱۵ـ۱۹۶). مصورسازی کتب نیز در این دوره انجام می‌شد. از این عصر کتاب‌های مصور و متعددی که بیشتر آن‌ها درباره علوم و دانش‌های مختلف است به جای مانده‌است. «تصاویر نسخه‌هایی درباره طب جالینوسی متعلق به کتابخانه دولتی وین از نمونه‌های مهم است. نگاره‌های این کتاب، نمایشگر بهترین شیوه‌های نقاشی سلجوقی به شمار می‌رود. همچنین از این جمله باید از یک نسخه کتاب سمک عیار که به کتابخانه بودلیان[۹] تعلق دارد نام برد. متن کتاب به خط یک خوشنویس ایرانی که از ارجان فارس است نگاشته شده و نقاشی‌های آن نیز به احتمال زیاد کار یک ایرانی است» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۶۲ ـ۵۷). ورقه و گلشاه روایتگر داستانی عاشقانه است که توسط عیوقی سروده شده‌است. عیوقی این داستان را از یک روایت قدیمی عربی اقتباس کرده و در آن دخل و تصرف کرده‌است. «قصه عروه و عفرا پیش از قرن چهارم به صورت داستانی مستقل و مشهور بوده و در منابع مختلف کتب عربی نام آن آمده‌است. این داستان عاشقانه دو دلداده است که طی ماجراهایی شگفت و غم‌انگیز به وصال هم نمی‌رسند» (هدایتی و انصار، ۱۳۹۸: ۳۱۷). عیوقی در شعر خود انتهای داستان را تغییر می‌دهد و با معجزه پیامبر (ص) و لطف الهی، دو دلداده را زنده می‌کند. نسخه‌ای از منظومه ورقه و گلشاه با استناد به امضای نقاش این نسخه مصور در حدود اوایل قرن هفتم کتابت شده و به قولی قدیمی‌ترین نسخه مصور موجود و رقم‌دار این منظومه است. خالق این نگاره‌ها هنرمندی است به نام عبدالمؤمن بن محمد خویی. «نوشته‌ای دال بر تاریخ و مکان کتاب در دست نیست؛ اما نقاش یک تصویر را به نام عبدالمؤمن بن محمد الخویی امضا کرده‌است. ازآنجاکه لقب و تسمیه نقاش نشان می‌دهد، او و یا خاندان او اهل خوی در آذربایجان بوده‌اند و احتمال می‌رود که این کتاب خطی نیز در آنجا تهیه شده باشد. با این وجود، ازآنجاکه این نام در مدارک مرتبط با مدرسه قراطای قونیه پیدا شده، مبدأ قونیه احتمال بیشتری دارد» (برند، ۱۳۳۳: ۳۵). در این نسخه که امروز در کتابخانه توپکاپی استانبول نگهداری می‌شود، ویژگی‌های تصویرگری دوره سلجوقی را می‌توان مشاهده کرد. این نگاره روایتگر شجاعت گلشاه در مبارزه با دشمن ورقه، ربیع، است. گلشاه به صورت مبدل‌پوش وارد میدان جنگ شده‌است؛ اما با افتادن ریش از صورتش، هویتش آشکار می‌شود. درنهایت او موفق به شکست‌دادن ربیع و آزادکردن ورقه می‌شود.



تصویر ۱: آشکارشدن چهره گلشاه در مقابل ربیع، برگی از ورقه و گلشاه، قرن ۷ هـ ق.، کتابخانه توپکاپی استانبول (URL1)

نگاره "مبدل‌پوشی گلشاه و آشکارشدن چهره او در مقابل ربیع"

الف. توصیف پیشاشمایل‌نگارانه

در این تصویر ۵ پیکره دیده می‌شود. پیکره سمت راست سوار بر اسبی متمایل به رنگ سفید و آبی است. در اطراف سر آن فرم دایره‌ای‌شکل به رنگ زرد یا طلایی دیده می‌شود. موهای او از دو طرف صورتش پایین آمده‌است. زره او پشت سر او دیده می‌شود و همچنین سربندی به سر دارد و چهره‌اش زنانه است. در پایین صورتش پوششی شبیه ریش دیده می‌شود؛ گویی ریش از صورت او جدا شده و چهره او نمایان شده باشد. او نیزه‌ای نیز به همراه دارد. باقی پیکره‌ها نیز آرایش جنگی دارند، سوار بر اسب هستند و همان فرم دایره‌ای‌شکل دور سر آن‌ها ترسیم شده‌است. اسب‌هایی که در این نگاره تصویر شده‌اند به رنگ‌های آبی روشن، قرمز، آجری و نخودی هستند. اسب میانه تصویر به دلیل انتخاب رنگ قرمز، کاملاً در صحنه متمایز است. شیوه نمایش اسب‌ها شبیه به هم است. همگی زین و دهنه اسب تزیینی دارند. یکی از پیکره‌ها روی زمین راه می‌رود و با طناب او را به اسبی بسته‌اند و تنها شلوار و تن‌پوشی سفید بر تن دارد. پس‌زمینه، تخت و رنگی است و با فرم‌های پیچ‌درپیچ صورتی‌رنگ و نقش پرندگان آرایش پیدا کرده‌است. چهره‌ها شبیه به هم و بدون بیان حالت، تصویر شده‌است. همچنین اسامی بر بالای تصویر افراد نوشته شده‌است. نوشتن اسامی در بالای سر افراد یکی از ویژگی‌های این نسخه است که می‌توان آن را در نگاره‌های دیگر نیز مشاهده کرد (تصویر ۱).

ب. تحلیل شمایل‌نگارانه

همان‌طورکه از اسامی نوشته‌شده در نگاره مشخص است، زن تصویرشده، گلشاه و پیکره اسیر، ورقه است. ورقه و گلشاه پسرعمو و دخترعمو هستند و از کودکی با هم اوقات زیادی را سپری کرده‌اند. گلشاه دختری زیباست و آوازه زیبایی او به گوش همگان رسیده‌است. جامعه‌ای که گلشاه در آن زندگی می‌کند جامعه‌ای است که مردان نگاه ابزارگونه به زن دارند و با شنیدن دختر زیبا داشتن قبیله او، به آن قبیله می‌تازند و درست در روزی که قرار است با ورقه ازدواج کند، او را می‌ربایند. همین مسئله موجب درگرفتن جنگ‌های خونین در قبیله آن‌ها می‌شود. ورقه به دنبال گلشاه می‌رود؛ ولی پدرش کشته می‌شود. پس از چندی ورقه به کمک دلاوری‌های گلشاه فرار می‌کند. در این مسیر، گلشاه جنگجویی یک عاشق را نشان می‌دهد، لباس مبدل می‌پوشد، کشتی می‌گیرد و دو نفر را با نیزه می‌کشد. بعد از این مبارزات گلشاه به قبیله ورقه می‌آید. پدر و مادر گلشاه به دلایل مادی راضی به این ازدواج نیستند. ورقه برای کسب مال به یمن می‌رود و بعد از بازگشت متوجه غیاب گلشاه می‌شود. خانواده و قبیله گلشاه به دروغ، گوری را به نشانه مرگ گلشاه، به ورقه نشان می‌دهند. آن‌ها در غیبت ورقه، گلشاه را به عقد شاه شام درآورده‌اند؛ گلشاه پیش از رفتن، مخفیانه انگشتری را به نشانه عشق به غلامی می‌دهد تا آن را به ورقه بدهد. مدتی بعد ورقه در داستانی که شنیده است شک می‌کند و به‌دنبال گلشاه می‌رود و با همان انگشتری، گلشاه را می‌یابد. ورقه بعد از دیدن گلشاه و با وجود دانستن ازدواج نمادین گلشاه و پادشاه شام، از آنجا فرار می‌کند و از شدت ناراحتی و دیدن یکباره گلشاه می‌میرد. گلشاه هم فرار می‌کند و با دیدن ورقه که مرده است خود را با خنجری می‌کشد. در روایت عیوقی، پیامبر اسلام (ص) در مجلسی، هنگامی که برای عاشقان دعا می‌خواند به ورقه و گلشاه عمری دوباره می‌بخشد و بدین‌ترتیب ورقه و گلشاه به وصال می‌رسند (آتش، ۱۳۳۳: ۱۲). همان‌طورکه در روایت مشخص است، گلشاه با چهره‌ای مبدل (پوشش ریش) به جنگ با دشمنان می‌رود تا ورقه را نجات دهد. سبک مشخص این نقاشی رنگ‌گذاری‌های تخت با استفاده از رنگ‌های درخشان است. تنالیته‌هایی از رنگ‌های زرد و قرمز در اثر دیده می‌شود. ویژگی‌های کلی نگاره‌های ورقه و گلشاه عبارت‌اند از: جداسازی پیکره از زمینه با هاله‌ای بر گرداگرد شخصیت‌ها، ترکیب‌بندی‌هایی شبیه به هنر حجاری و نقش‌برجسته‌های ساسانی، دورگیری خطی و رنگ‌های ابداعی و درخشان، چین‌وشکن‌های اغراق‌آمیز لباس‌ها، اجتناب از به‌کاربردن سایه‌روشن و پرسپکتیو، نوشتن نام شخصیت‌ها در کنار پیکره‌ها، پرکردن فضاهای خالی با اسلیمی‌ها و درختان ساده‌شده (شعبانی و محمودی، ۱۳۹۴: ۸۶). نقوش گیاهی را به‌عنوان تزیین در لباس‌ها می‌توان شناسایی کرد. عمدتاً یکی دو درخت، چند بوته یا شاخه، تجسمی از یک منظره طبیعی

هستند و به‌طور کلی عناصر معمولاً ساده هستند و ترکیب آثار از نظمی متقارن برخوردار است؛ اما چهره پیکره‌ها سنخ مغولی را نشان می‌دهد؛ چشم‌هایی تنگ و خمار، لب و دهانی کوچک و بدون نمایش حالت و احساس. این نقاشی در دوره سلجوقی به انجام رسیده است و ویژگی‌های مکتب سلجوقی را می‌توان در آن بازیابی کرد. «بخش ساده متن با گل‌ها و پرندگان و انواع پیچک‌های تزئینی آرایش شده‌است. از نظر شیوه نقاشی، تصاویر این کتاب بلافاصله نقوش سفال‌های لعاب‌دار سلجوقی را به‌خاطر می‌آورد» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۶۵ـ۶۴). از میان آثار هنری که ورقه و گلشاه در آن‌ها تصویر شده‌است، سفالینه‌ها را می‌توان نام برد. میان نگاره‌های نسخه ورقه و گلشاه و تصاویر ظروف مینایی، از جهت شیوه چهره‌نگاری، نقش‌پردازی و ترکیب‌بندی، قرابتی آشکار به چشم می‌خورد. نگارگر سلجوقی توانسته‌است با اندودهای طلا، هم‌چون هنرمندان مانوی، میل باطنی خود را برای دست‌یابی به عالم نور و روشنی نمایان کند. در این میان، لعاب‌های مینایی با درخشندگی چشمگیر برای نخستین‌بار حضور یافتند. نگارگر ظروف سفالی سلجوقی، برای ایجاد تعادل و تباین رنگی، سطوح تخت رنگی را با قلم‌گیری‌های خطی، تحت تأثیر برخی از آثار مانویان، بسیار هوشمندانه به کار برده‌است. همچنین نحوه پوشش زنان سلجوقی با آثار برجای‌مانده از مانویان مشابهت دارد (موسوی‌لر و نمازعلیزاده، ۱۳۹۱: ۹۴) (تصویر ۲).

تصویر ۲: سفال با نقش ورقه و گلشاه، دوره سلجوقی، مجموعه دیوید، دانمارک (Pancaroğlu 2019: 76)

تصویر ۳: گلشاه ربیع را با نیزه از پای درمی‌آورد، برگی از ورقه و گلشاه، قرن ۷ هـ ق.، کتابخانه توپکاپی استانبول (URL2)

تصویر ۴: گلشاه در حال کشتی گرفتن با غالب، برگی از ورقه و گلشاه، قرن ۷ هـ ق.، کتابخانه توپکاپی استانبول (URL3)

این نگاره یک ویژگی مهم دارد و آن نشان‌دادن گلشاه، قهرمان زن داستان، در حال قهرمانی و مبدل‌پوشی است. شاید کمتر در نگاره‌های دیگر چنین تصویری از یک زن دیده شود. عموماً زنان در منظومه‌های عاشقانه نقش‌هایی منفعل دارند و در توصیف آن‌ها بیشتر بر زیبایی خیره کننده آنها تأکید شده است. معشوق در منظومه‌های عاشقانه فارسی دوکارکرد دارد: در برخی داستان‌ها منفعل است؛ مثل لیلی که نقش کمرنگ‌تری دارد و برای وصال کمتر کوشش می‌کند. در برخی دیگر معشوق کاملاً فعال است. معشوقان جنگجو از گروه اخیر به‌شمار می‌روند و داستان را از حالت یک‌سویه درمی‌آورند. معشوقان در داستان‌های حماسی به‌اقتضای درون‌مایه حماسی، اغلب جنگجو هستند. معشوقان جنگجو یا مثل گردآفرید ناشناس هستند، یا به قصد آزمایش با عاشق می‌جنگند، یا مثل وامق و گلشاه به قصد کمک به عاشق با دشمنان مبارزه می‌کنند. در مورد اول، جنگ باعث شناخت عشاق و عامل وصلت آن‌هاست. در مورد دوم نیز کمک معشوق به عاشق به‌دلیل شدت عشق اوست و در هردو، کار معشوق نشان‌دهنده میزان عشق است. در هردو حال، معشوقِ جنگجو، برنده جنگ و پیروز است که یا عاشق را مغلوب می‌کند یا دشمن عاشق را منکوب (ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۱۱۱). در این نگاره، گلشاه به‌عنوان یک مبارز دیده می‌شود که برای نجات جان معشوق، با پوششی مبدل، به جنگ رفته‌است. همچنین در نگاره‌ای دیگر با نیزه‌ای که در دست دارد ربیع را می‌کشد (تصویر۳) و در نگاره‌ای دیگر با یکی از دشمنان کشتی می‌گیرد (تصویر۴). کنش گلشاه را در صحنه‌های دیگر هم می‌توان دید. او عاشقی است که در فراق معشوق شعر می‌سراید؛ شاید کمتر زن عاشقی در ادبیات فارسی در فراق معشوق شعر بسراید. گلشاه در یکی از صحنه‌ها حلقه‌ای را به غلامی می‌دهد تا آن را به ورقه بدهد تا نشان حضور،

عشق و مبارزه او باشد؛ بنابراین گلشاه در وقایع مهم داستان حضور اساسی دارد. مبدل‌پوشی گلشاه در این نگاره نشان می‌دهد حضور زنان در جنگ معمول نبوده‌است و چه بسا آن‌ها اجازه حضور نیز در جنگ نمی‌یافتند. محدودیت‌های حضور زنان، به‌ویژه در میدان مبارزه ریشه در شرایط اجتماعی و فرهنگی زمانه داشت. کامل‌ترین منبعی که در آن اطلاعاتی درباره دوره غزنویان وجود دارد، تاریخ بیهقی، تألیف محمد بن حسین بیهقی در قرن پنجم است. از سی جلدِ کتاب، امروز تنها پنج جلد باقی مانده که حاوی جزئیات زیادی درباره سلطنت‌هاست. در ارتباط با زنان و نقش آن‌ها در اجتماع، بیهقی به ازدواج‌های سیاسی آن دوران اشاره می‌کند. در این دوران زنان به‌عنوان وسیله‌ای برای ایجاد روابط حسنه به ازدواج درمی‌آمدند. همچنین به زنانی اشاره می‌کند که در توطئه درباریان نقش داشته‌اند یا زنانی که در دربار خدماتی همچون آشپزی انجام می‌دادند. برخلاف بیان جزئیاتی درباره مردان، مانند لباس و رفتار و ... ، در کتاب این نگاه درباره زنان وجود ندارد. در متن کتاب، گاه اشاره‌هایی به زنان عالم هم دیده می‌شود. بیهقی در جایی از متن به زنان خوشنویس اشاره می‌کند و آن را نوعی برتری برای زنان می‌داند و در جای دیگری زنی پارسا را این‌گونه توصیف می‌کند: «جده‌ای بود مرا زنی پارسا و خویشتن‌دار و قرآن‌خوان و نبشتن دانست و تفسیر قرآن و تعبیر و اخبار پیغامبر را به یاد داشت و با این همه چیزهای پاکیزه ساختی از خوردنی و شربت‌های به‌غایت نیکو» (۱۳۸۳: ۲۷). با وجود این تعاریف، همچنان بخش فراهم‌کردن اغذیه که از وظایف زنان دانسته می‌شد هم به‌عنوان فضیلت آنان ذکر شده‌است. یکی از زنان مهم در دوره غزنویان، حره ختلی، خواهر سلطان‌محمود بود که از او به عنوان زنی مدبر و کاردان نام برده‌اند. «او با وجود اختلاف میان محمود غزنوی و پسرش مسعود، توانست با کمک‌گرفتن از اطرافیان‌شان مسعود را بر تخت سلطنت بنشاند» (پیروتی، ۱۳۸۹: ۱۴۶). با وجود اشاره به زنان موفق، عمده حضور زنان، حضوری منفعل است. حتی زمانی‌که زنان جایگاهی در علوم پیدا کرده‌اند، این امکان به‌واسطه مردان خانواده برای ایشان به وجود می‌آمد؛ بنابراین تصویری که عیوقی در این منظومه، از گلشاه ارائه می‌دهد، نوعی تصویر آرمانی را پیش روی مخاطب می‌گذارد؛ حتی زنان عالم هم نمی‌توانستند به جنگ بروند و با نیزه دشمن را نابود کنند. به نظر می‌رسد گلشاه شخصیتی متمایز در میان زنانی که در متون ادبی تصویر شده‌ان، دارد. همچنین هنرمند این نسخه مصور نیز به‌خوبی ویژگی‌های متمایز گلشاه را در تصاویر نشان داده‌است؛ بنابراین حضور گلشاه در حال سوارکاری و جنگ، از وجوه تمایز پرداختن به تصویر زنانه است. این تصویر از دوره ایلخانی به بعد در نگارگری ایرانی تقویت شده‌است. تصاویر عموماً به سفالینه‌های ایلخانی و بعد از آن تعلق دارد. در این دوران زنان در حال انجام کارهای روزانه و اسب‌سواری نشان داده شده‌اند. با ورود مغولان، تحول عمده‌ای در رابطه با این نقوش ایجاد شده و آن ارائه صحنه‌هایی از زندگی واقعی و روزمره زنان مغول است که با توجه به جایگاه و اهمیت ایفای نقش‌های اجتماعی و سیاسیِ زنان، دوشادوش مردان مغول صورت می‌گرفته‌است؛ « البته نباید فراموش کرد که مغولان در ابتدا غیرمسلمان بودند و به لحاظ ارائه نقوش واقعی زنان به هیچ‌گونه محدودیتی قائل نبودند» (حسینی، ۱۳۹۱: ۷۸).

ج. تفسیر شمایل‌شناسانه

بدل‌پوشی

بدل‌پوشی، دگرجنس‌پوشی و مخالف‌پوشی از جمله اصطلاحاتی است که برای تغییر آگاهانه پوشش افراد استفاده می‌شود. پوشش افراد در جامعه مانند نظام‌های نشانه‌ای و قراردادی است و پوشش آن‌ها به‌صورت نمادین، بیانگر نقش افراد و هویت آن‌ها در جامعه است. «بدل‌پوشی با مسائلی بیش از دغدغه‌های هویت شخصی جنسیت‌یافته درگیر است. الوهیت، قدرت، طبقه، افسون، جادو، تماشا و تقابل، امر مریی و نامریی یا پنهان‌شده، ازجمله این موارد است» (Senelick, 2000, 10). بدل‌پوشی توجه را به سمت رفتاری جلب می‌کند که هر فردی در قالب آن، درون پارادایم‌های فرهنگی ساختاربندی می‌شود (ثمینی و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۴). بدل‌پوشی عمدتاً به‌عنوان پدیده‌ای نمایشی مطرح شده که بازتاب حضور آن در ادبیات است. از سابقه دگرجنس‌پوشی و به‌ویژه مردپوشی می‌توان به آثار شکسپیر در یونان اشاره کرد. همچنین زن‌پوشی و مردپوشی ریشه عمیق در نمایش ایرانی دارد؛ ازجمله نمایش‌های ایرانی می‌توان به آثاری برگرفته از

داستان‌های هزار و یک شب اشاره کرد: حکایت قمرالزمان و ملکه بدور یا ملک شهرمان و قمرالزمان از آن جمله است. در این داستان ملکه بدور برای پیدا کردن همسرش شاهزاده قمرالزمان، ناچار به سفر می‌شود و برای محافظت از خود لباس قمرالزمان را به تن می‌کند و طی اتفاقاتی به پادشاهی می‌رسد. «زنان مردپوش کمدی‌های شکسپیر و حکایت‌های هزار و یک شب هرکدام با شباهت‌ها و تفاوت‌هایی پا در راه سفر گذاشته و در سرزمینی دیگر با لباسی مردانه به اجرای نقشی مردانه می‌پردازند و درنهایت پس از یافتن مردانشان با پوشیدن دوباره لباس زنانه خود و ایستادن در کنار آن‌ها به اعتبار گفتمان حاکم بر متن به سعادت می‌رسند» (محمودی بختیاری و خسروی، ۱۳۹۰: ۶۲). از دیگر نمونه‌ها در ادبیات فارسی می‌توان به گردآفرید اشاره کرد، «گردآفرید دختر گژدهم، لباس جنگ به تن می‌کند و در هیئت مردانه به جنگ با سهراب پسر رستم می‌رود. در این مبارزه گردآفرید دلیری خود را نشان می‌دهد و بعد از کشمکش و جنگ رو در رو با سهراب، درنهایت سهراب را فریب می‌دهد و می‌گریزد» (علامی مهماندوستی و وهابی دریاکناری، ۱۳۹۴: ۸۴). همایون در داستان همای و همایون نیز برای آزمودن معشوق خود، با پنهان‌کردن چهره و در قالب مرد سوار اسب می‌شود و با همای مبارزه می‌کند؛ اما درنهایت همای او را از اسب به پایین می‌کشد و چهره او نمایان می‌شود. از نمونه‌های دیگر می‌توان به بازنگاشت افسانه‌های قدیمی توسط صمد بهرنگی اشاره کرد: افسانه شاهزاده حلوافروش، افسانه اذان‌گو، دختر حاجی صیاد، پدر هفت دختر و پدر هفت پسر و ... (ثمینی و دیگران، ۱۳۸۹: ۶۷). به‌طور کلی می‌توان گفت مخالف‌پوشیدن عمدی و آگاهانه یک لباس از سوی فرد در جامعه‌ای است که لباس او در آن جامعه به منزله پوشش شناخته‌شده متعلق به جنس مخالف آن فرد تلقی می‌شود. در این فرایند، فردی که این لباس مبدل را به تن کرده امیدوار است بتواند خود را از جامعه جنس مخالف معرفی کند، خود را واقعی بنماید و بتواند مانند آن‌ها رفتار کند (Suthrell, 2004: 18)؛ بنابراین گویی این قدرت است که هویت جنسی را تعیین می‌کند. گلشاه در هیئت مرد به جنگ می‌رود. او با ریش به جنگ می‌رود تا معشوقش که مرد است را از چنگال مردان رهایی بخشد و درنهایت موفق به این کار نیز می‌شود (تصویر ۵). بدل‌پوشی او در این تصویر آشکار شده‌است چون پوشش صورت و ریشی که او را مبدل به مرد کرده بود از چهره افتاده و زن‌بودن او اکنون عیان شده‌است؛ همچون داستان‌های دیگر ادبیات فارسی که مخاطب بدل‌پوشی را تشخیص می‌دهد. همچنین وجه دیگر تشابه بدل‌پوشی بازگشت بدل‌پوش به جنسیت خود است. گلشاه نیز مانند دیگر زنان بدل‌پوش بعد از ایفای نقش مورد نظر با چهره مبدل، دوباره لباس زنانه به تن می‌کند تا به‌عنوان یک زن با مرد مورد علاقه‌اش ازدواج کند و خانواده تشکیل دهد (تصویر ۶).

تصویر ۵: جزییات اثر، آشکار شدن چهره گلشاه در مقابل ربیع، برگی از ورقه و گلشاه، قرن ۷ هـ ق.، کتابخانه توپکاپی استانبول (URL1)

تصویر ۶: ورقه و گلشاه در مکتب، قرن ۷ هـ ق.، کتابخانه توپکاپی استانبول (URL4)

تصویر ۷: نبرد سهراب و گردآفرید، دیوارنگاری پنجکنت، تاجیکستان (URL5)

زن جنگجو

در میان پهلوانان و جنگجویان زن شاهنامه، شاید شناخته‌شده‌ترین آن‌ها گردآفرید باشد، گردآفرید دختر گژدهم، لباس جنگ به تن می‌کند و در هیئت مردانه به جنگ با سهراب پسر رستم می‌رود. در این مبارزه گردآفرید دلیری خود را نشان

می‌دهد و بعد از کشمکش و جنگ رو در رو با سهراب درنهایت سهراب را فریب می‌دهد و می‌گریزد. از دیگر پهلوانان زن می‌توان به همایون اشاره کرد. او که عاشق همای است برای آزمودن همای، سوار بر اسب می‌شود و در ضمن پوشیدن کلاه و به‌صورت ناشناس، با او مبارزه می‌کند؛ اما درنهایت توسط همای از اسب به پایین کشیده می‌شود. بانوگشسب‌نامه تنها حماسه ایرانی است که قهرمان داستان آن پهلوان‌بانوست. «این منظومه شامل ۱۰۳۲ بیت؛ اما سراینده‌اش مشخص نیست و متعلق به قرن ششم است. ژول مول این کتاب را منتخبی از یک منظومه بزرگ‌تر می‌داند. برزونامه و بهمن‌نامه بیش از این منظومه درباره این زن قصه دارند. پس احتمال آن می‌رود که بانوگشسب‌نامه، بخشی از یک منظومه بزرگ‌تر باشد. این پهلوان با وجود جنگاوری، درنهایت از رستم شکست می‌خورد» (علامی مهماندوستی و وهابی دریاکناری، ۱۳۹۴: ۸۴). گلشاه نیز پهلوانی است که با مبدل‌پوشی به جنگ مخالفان می‌رود و آن‌ها را از پای درمی‌آورد. کشتی‌گرفتن با دشمنان و نیزه پرتاب‌کردن و کشتن ربیع، دشمن اصلی ورقه، از اقدامات جنگجویانه اوست.

هاله نور

هاله نور گرد سر پیکره‌ها مشخصه تمامی تصاویر نسخه ورقه و گلشاه است. درباره منشأ هاله نور، مورخین تقریباً نظریات متفاوتی دارند. به نظر می‌رسد استفاده از هاله همراه با عبادت خورشید و حیوانات در آیین‌های مصری وجود داشته‌است. آیین دینی پرستش گاو به حدود ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد برمی‌گردد. گاو آپیس اولین نشانه‌ها از نماد هاله‌مانند را نشان می‌دهد. مصریان هاله را معمولاً به شکل یک کُره بزرگ آفتاب رنگی نشان می‌دادند که متفاوت از تصور امروزی هاله است (تصویر ۸). در یونان، برای هلیوس خدای یونانی خورشید و هاله در اطراف سر او کشیده شده‌است (تصویر ۹). اکثر خدایان یونانی با هاله به تصویر کشیده نشده‌اند. به نظر می‌رسد که فقط هلیوس و فرزندانش جزو این دسته هستند. هاله نور در آثار تمدن هند نیز دیده شده‌است. «هاله به شکل شعله‌های متصاعد از بدن انسان، بر روی سکه‌ها و تندیس‌های شمال غربی هندوستان در حدود سده‌های دوم تا سوم میلادی دیده شده‌است. این نوع هاله که به شکل‌های مختلف به تصویر درآمده، به‌صورت یکی از جنبه‌های مختلف بودا (بودیساتوا) درآمد» (هال، ۱۳۸۷: ۲۲۱). هاله تقدس در ایران، گرد سر میترا مشاهده شده که مظهر نور خورشید است و مربوط به ۳۴ تا ۶۹ پیش از میلاد در نمرودداغ است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۶۷) (تصویر ۱۰). هاله نور همچنین در هنر مانوی نیز دیده شده‌است. به نظر می‌رسد هاله نور از نقاشی بودایی به نقاشی ایرانی و نقاشی مانوی راه پیدا کرده باشد. ملیکیان شیروانی سنت تصویرگری و الگوهای ذهنی نقاش ورقه و گلشاه را مرتبط با قراردادهای تصویری ساسانی و آسیای میانه (بودایی مانوی) می‌داند. «هاله گرد سر، بازوبند زرین، ساز و برگ ترکی، قرارگیری سپرها در پشت بالاتنه اسب‌سواران، نمایانگر استمرار سنت‌های پیشین است» (پاکباز، ۱۳۹۱: ۵۶) (تصویر ۱۱). در دنیای اساطیری، نور به دور سر موجوداتی حلقه می‌زند که شایسته نور الهی هستند. در هنر ساسانی، نماد افتخار فره در خانواده سلطنتی، به شکل هاله نورانی، سر پادشاهان را احاطه می‌کند. به فره درخشش نیروی هورمزد آفریده است که در خدایان، فرمانروایان و پهلوانان شکوفا می‌شود (زمردی، ۱۳۸۸: ۳۸۸). شاید اولین نمونه از حضور انسان نورانی و هاله نوری‌اش در نگارگری ایرانی و در نسخه‌ای از رساله خطی منسوب به جالینوس (مربوط به مکتب نگارگری سلجوقی) باشد که تمامی شخصیت‌های موجود در تصویر، دارای هاله نورانی هستند. اگر هاله با رنگ زرد یا طلایی تصویر شود، نمایان‌گر خورشید و نور ایزدی است. لازم به ذکر است تجلی هاله نورانی تنها خاص اولیا نبود و برای افراد عادی هم به کار برده می‌شد. هاله نور در تصویرگری نقوش هندسی، به‌صورت شمسه درآمد و در معماری نیز به کار رفت (بایرام‌زاده و احمدی علیایی، ۱۳۹۵: ۶۵).

تصویر ۸: گاو آپیس، از مقبره خدایان، موزه لوور (URL6)

تصویر ۹: هلیوس خدای آفتاب، موزاییک رومی، قرن ۲ میلادی، تونس (URL7)

تصویر ۱۰: میترا خدای خورشید با شعاع نوری بر گرد سرش، نقش برجسته تاق بستان، کرمانشاه (URL8)

تصویر ۱۱: نقاشی دیواری، سر یک ایزد مانوی با هاله‌ای سرخ، گوشواره بلند و دستار ظریف، احتمالا یک ایزدبانو است. خوچو (موسوی‌لر، ۹۹:۱۳۹۱)

پرنده

یکی از ویژگی‌های مهم این نسخ و به ویژه نگاره مورد بحث، غنای تزیین است که یکی از پیشرفت‌های نگارگری این دوره به‌شمار می‌رود. خلق اشکال درهم تافته با پیچیدگی و درهم‌آمیزی اسلیمی‌های مارپیچ و شاخ و برگ گیاهی و نیز نقش حیوانات، به‌ویژه پرندگان نیز در اثر دیده می‌شود. رنگ به کار برده شده، ارغوانی و تنالیته‌های روشن روی تیره، درخششی خاص به آن بخشیده‌است. این تلفیق نقش گیاهی و حیوانی در سمت پایین نگاره که پرنده‌ای به تصویر در آمده، قابل تشخیص است. «در این نسخه حیوانات برای اشاره به مضامین مورد نظر استفاده شده است. حیواناتی از جمله پرنده، خرگوش، روباه، گربه و .... از جمله آن‌ها هستند. به نظر می‌رسد نقش پرنده در این تصویر تمثیلی از عشق ورقه و گلشاه باشد» (Pancaroğlu, 2019: 77). پرنده در دوره سلجوقی در هنرهای مختلف تحت تأثیر موضوع داستانی، اساطیری و باورهای اعتقادی هنرمند قرار گرفته‌است. در هنر دوره سلجوقی، نقوش پرنده با توجه به نوع ساده‌سازی و تلفیق آن با نقوش دیگر، زیبایی‌شناسی خاصی ایجاد کرده‌است. «پرندگان تجلی خدایان و ارواح هستند و در عین حال پیام‌آوران موجودات الهی و یا بهشتی. همچنین پرنده مظهر آزادی، برتری روح بر جسم و با ابدیت، قدرت و پیروزی پیوند دارد» (هندی و قاضی‌زاده، ۱۳۹۱: ۴۸)؛ بنابراین علاوه بر حضور پرنده به‌عنوان نمادی از عشق ورقه و گلشاه، آن را می‌توان با مفاهیمی مانند پیروزی و قدرت در ارتباط دانست؛ قدرت گلشاه برای مبارزه در کنار ورقه و ازبین‌بردن دشمنان و پیروزی در این مسیر (تصویر ۱۲ و ۱۳).

تصویر ۱۲: جزییات اثر، آشکار شدن چهره گلشاه در مقابل ربیع، نقش پرنده، ورقه و گلشاه، قرن ۷ هـ.ق.، کتابخانه توپکاپی استانبول (URL1)

تصویر ۱۳: بشقاب حکاکی شده، قرن ۵ یا ۶ هـ.ق.، (هندی، ۴۸:۱۳۹۱)

اسب

اسب در تمدن‌های مختلف ارزش زیادی داشته‌است و به‌عنوان همراه انسان در بسیاری از روایت‌های تاریخی و اساطیری حضور دارد. در اسطوره‌های یونانی اکثر اسب‌ها بالدار هستند. در چین، تندیس اسب در بیرون و درون مقبره‌ها نقش نگهبان را در تقابل ارواح خبیثه بر عهده داشته‌است. در افسانه‌های مربوط به اقوام هند و اروپایی از اسب به‌عنوان نشان ویژه ایزد آفتاب، ماه و باد سخن گفته شده‌است. در اساطیر ایران باستان اسب سفید، صورتی از تیشتر (آورنده آب)، نشان‌دهنده مردی و توانمندی است. زرتشت در دین یشت در دعاهایش از اهورامزدا در تعبیر قدرت، از اسب یاد می‌کند: «بینایی و شنوایی چون بینایی و شنوایی اسب را به وی اعطا کند و قدرتی چون قدرت بازوان و پاهای او را بر وی ببخشاید» (پورداود، ۱۳۷۷: ۱۷۶). در ادبیات نیز قهرمانان در بسیاری از صحنه‌ها همراه با اسب ظاهر می‌شوند. از بین آن‌ها می‌توان به رخش، اسب رستم و شبرنگ، اسب سیاوش اشاره کرد که فراتر از اسب‌های عادی هستند، آن‌ها حتی سخن سوار خود را متوجه می‌شوند و از او مراقبت می‌کنند (تصویر ۱۴). «رخش در یک ارزش‌گذاری نمادین و اهمیت آن در پیروزی‌های رستم، در راه نیک و نجات شاه ایران، صاحب فره ایرانی و کیانی است» (آموزگار، ۱۳۹۳ :۳۴). در هنر دوره باستان، تصویر اسب، یکی از نقوشِ تصویرشده است؛ از میان این نقوش می‌توان به لگام اسب اشاره کرد. اسب در دوران هخامنشی تنها در حالت قدم‌زدن ترسیم شده‌است و حالت‌هایی همچون یورتمه، چهارنعل و تاخت در تصاویر دیده نمی‌شود. در دوره اشکانیان تجهیزات اسب و سوار تکامل بیشتری پیدا کرد و علامت خانوادگی را در این دوره بر اسب حک می‌کردند. در دوره ساسانی برخلاف دوره هخامنشی، اسب در تمامی حالت‌ها به تصویر درآمده و اغلب فردی بر اسب، سوار است. از مهم‌ترین مراکزی که نقوش اسب در آنجا دیده می‌شود، می‌توان به نقش رستم، نقش رجب و طاق‌بستان اشاره کرد (تصویر ۱۵) (طالب‌پور و پرهام، ۱۳۸۸: ۹). پس از اسلام و جمع‌آوری کتب دوره‌های قبل تعدادی از نسخ ساسانی در منازل برخی افراد محفوظ مانده بود. نقاشی‌های این نسخه‌ها از آسیب به دور ماندند و در ایام بعد الگوی هنروران مسلمان قرار گرفتند. نقش "اسب سوار" نیز یکی از بارزترین آن‌ها و درواقع کهن‌ترین نقش ایرانی هم به شمار می‌رود. در دوره ساسانی، جنگجویان سواره و شکارهای رسمی و نمادین پادشاهان (صحنه شکار خسروپرویز و بهرام گور و ...) بر روی اشیا و آثار تجسمی نقشی رایج بود.

تصویر ۱۴: نبرد رستم، نقاشی دیواری پنجیکنت، موزه آرمیتاژ (URL9)

تصویر ۱۵: پلکان شرقی آپادانا، نمایندگان ملل مختلف، قرن ۵-۶ ق. م (URL10)

گیاه

نقش‌مایه‌های گیاهی در نسخه ورقه و گلشاه نزدیکی زیادی با نقوش گیاهی مانوی دارد. بررسی و تحقیق درباره نگاره‌های موجود در آثار سفالی و فلزی دوره سلجوقیان حاکی از آن است که با وجود ممنوعیت‌های تصویری حاکم در آن زمان، نقوش گیاهی به شیوه‌هایی ظهور کرد که بازتولید سنت نگارگری مانوی محسوب می‌شود. این شباهت به‌ویژه در تصویر گل‌ها و برگ درهم پیچیده درختان مو که از طرفی یادآور هنر ساسانی نیز می‌باشد، دیده می‌شود؛ ازجمله نقوش به‌کاررفته در نقاشی‌های مانوی و نسخه ورقه و گلشاه، می‌توان به موتیف غنچه لوتوس، موتیف تاک یا انگور، گل با گلبرگ‌های چندلایه و ... اشاره کرد (شعبانی و محمودی، ۱۳۹۴: ۹۳). گیاهان از عناصر مهم این نسخه هستند و گاه به تناسب موضوع و داستان از گیاهان مختلف استفاده شده‌است؛ به‌عنوان نمونه در صحنه خداحافظی ورقه و گلشاه، درخت سرو دیده می‌شود که نماد زندگی است و در سمت راست، بوته گل رز و در سمت چپ درخت انار به تصویر کشیده شده‌است (Pancaroğlu, 2019: 76). همچنین نشان‌دادن درختان و برگ‌های سبز و

میوه آن‌ها هم‌راستا با مفهوم عشق است. در تصویر مورد نظر نیز نقش‌مایه تاک به‌خوبی قابل مشاهده است که یادآور نقاشی مانوی است. تمام پس‌زمینه تصویر، با نقوش گیاهی پوشانده شده‌است و تصویر آکنده از عناصر تزیینی گیاهی است. نقوش اسلیمی نیز در نگاره مورد بحث قابل تشخیص است. نقش اسلیمی، نمودار کامل جهان قوسی‌شکل و کهکشان‌های مدور آن است (دادور و دالایی، ۱۳۹۴: ۲۱۰) (تصویر۱۶ و ۱۷). نقش انگور یا تاک از نقوشی است که در اکثر ظروف زرین و سیمین دوره ساسانی به چشم می‌خورد. در بشقاب موزه کلیولند، شاخه‌های تاک سطح ظرف را فرا گرفته‌است. این صحنه درحقیقت آناهیتا، الهه زن در ایران باستان را به تصویر می‌کشد که به تقلید از سبک جشن پیروزی دیونیزوس یونانی رومی اجرا شده‌است (تصویر ۱۸) (شهبازی و دیگران، ۱۳۹۷: ۲۴۶). انگور نماد خون، نیروی اصلی حیات و نیروی زندگانی است (یاحقی، ۱۳۶۹: ۱۰۷). می‌توان گفت قراردادن گلشاه در چنین فضایی و در کنار نمادهایی که مبین زندگی، خون و حیات هستند، وجه قدرت و زندگی‌بخشیدن گلشاه را تقویت کرده‌است. جدول شماره ۱ به‌طور خلاصه نتایج حاصل از این تحلیل را نشان می‌دهد.

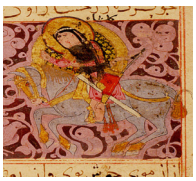
تصویر ۱۶: جزییات اثر، آشکار شدن چهره گلشاه در مقابل ربیع، نقش تاک پیچدار، ورقه و گلشاه، قرن ۷ هـ.ق.، کتابخانه توپکاپی استانبول (URL1)

تصویر ۱۷: جزییات از نگاره‌های تورفان (شعبانی و محمودی، ۹۳:۱۳۹۴)

تصویر ۱۸: بشقاب با نقش آناهیتا و تاک و انگور، مجموعه کلیولند (URL11)

جدول ۱: تحلیل آیکونولوژیک نگاره آشکارشدن چهره گلشاه در مقابل ربیع (نگارندگان، ۱۴۰۰)

جزییات تصویر	توصیف پیشاشمایل‌نگارانه	تحلیل شمایل‌نگارانه	تفسیر شمایل‌شناسانه
	چهره‌ای زنانه با چشمانی ظریف و دهانی تنگ، گیسوان آویزان، با سربند تزیینی، موهایی که شبیه ریش از چهره جدا شده‌است. نام گلشاه بالای سر زن	چهره سنخ مغولی و رنگ‌گذاری تخت زن (گلشاه) عاشق ورقه است. تغییر چهره با ریش	زن بدل‌پوش می‌شود تا بتواند کارهای مردانه کند؛ مانند رفتن به میدان جنگ. گلشاه با پوشیدن ریش، خود را به میدان جنگ می‌رساند.
	پیکری سوار بر اسب و نیزه در دست در پس‌زمینه‌ای آکنده از تزیینات	گلشاه سوار بر اسب و آماده جنگ است و نمایشی از سوار قهرمان.	زن جنگجو را نشان می‌دهد: جنگ گلشاه با ربیع و کشتن ربیع که ورقه را به اسیری گرفته بود، کشتی‌گرفتن با دشمنان و نیزه پرتاب‌کردن در جنگ، از اقدامات جنگجویانه اوست.

	فرم دایره‌ای‌شکل بر گرد سر به رنگ زرد یا طلایی	نمایانگر خورشید و نور که در تمدن‌های باستانی دیده شده‌است.	هاله نور نمایان‌گر تقدس و عبادت خورشید، نماد فره شاهی و در ارتباط با فرم دایره بالای سر است؛ همچنین رنگ زرد نماد روشنایی خورشید و نور ایزدی است.
	پرنده به رنگ صورتی به صورت تک‌رنگ و بدون سایه‌روشن در میان خطوط تزیینی	پرنده در کنار گلشاه، به‌صورت تخت و بدون پرسپکتیو و به-صورت نمادین نشان داده شده و توسط نقوش اسلیمی احاطه شده‌است.	پرنده نماد پیروزی، آزادی، عشق؛ قراردادن پرنده در این نگاره می‌تواند آن را با مفهوم عشق و پیروزی گلشاه مرتبط کند.
	اسب با رنگ روشن به حالت نیمرخ همراه با تزیینات و سربند	اسب به‌صورت تخت و تک-رنگ نقاشی شده و در حالت جنگ است و همراهی با قهرمان را نشان می‌دهد	اسب، نماد قدرت و نماد خورشید؛ اهمیت همراهی اسب با قهرمانان یکی از عناصر داستان‌های قهرمانی مانند رستم، سیاوش و ... است؛ در اینجا نیز گلشاه همچون قهرمانی سوار بر اسب ظاهر شده‌است.
	گیاه انگور به رنگ صورتی روشن	گیاه تاک یا انگور یادآور نقاشی مانوی، نقش‌های درهم پیچیده گیاهی در قالب اسلیمی	انگور نماد خون و نیروی حیات، یادآور آناهیتا الهه زن ایران باستان؛ همچنین نقوش اسلیمی در هم تافته در هنر اسلامی، نمایان‌گر جهان قوسی و کهکشان‌های مدور است.

نتیجه‌گیری

در این نوشتار، نگاره "مبدل‌پوشی گلشاه و آشکارشدن چهره او در مقابل ربیع، دشمن ورقه" مورد بررسی قرار گرفت تا طبق الگوی آیکونولوژی اروین پانوفسکی، خوانش نگاره در مراحل سه‌گانه آن انجام شود و از این طریق لایه‌های معنایی اثر شناسایی شوند. آیکونولوژی رویکردی برای دست‌یابی به محتوا و معنای اثر هنری است. در سطح توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، فرم و عناصر تصویری نگاره مورد توجه قرار گرفت. مواردی از جمله رنگ‌های مورد استفاده، نحوه قرارگیری عناصر و پیکره‌ها و .... در سطح تحلیل شمایل‌نگارانه شناسایی شخصیت‌های داستان و روایت داستانی انجام شد. همچنین شناسایی قراردادهای سبکی و روابط بینامتنی در اثر مورد توجه قرار گرفت. در سطح سوم، نشانه‌ها و معانی آن‌ها مورد توجه قرار گرفت تا معنای پنهان هرکدام آشکار شود. در این مرحله به بدل‌پوشی گلشاه، نقش زن جنگجو و ارتباط آن با گلشاه، هاله نور، نقش نمادین گیاهانی مانند میوه انگور، پرندگان در نگاره و جانورانی مانند اسب پرداخته شد. بدل‌پوشی قهرمان به گلشاه امکان واردشدن در میدان مبارزه را داد و تصویری از زن جنگجو را نشان داد. گیاهانی مانند تاک علاوه بر حضور در اسطوره‌های ایران باستان و هنر مانوی، در این نگاره نیز بر ارتباط با حیات و زندگی تأکید می‌کند. هاله نور که در تمامی نگاره‌های این نسخه به چشم می‌خورد، نمادی از تقدس و نور ایزدی است که اغلب برای افراد خاص تصویر می‌شد و گلشاه به‌عنوان قهرمان زن نیز به آن مرتبط است و درنهایت حیواناتی مانند پرندگان که نماد آزادی و عشق هستند و اسب که مرکب بسیاری از پهلوانان در طول تاریخ بوده‌است. ویژگی این نگاره در نمایش تصویر گلشاه، به‌تصویرکشیدن وجه جنگجویی و قهرمانی اوست. زیست گلشاه در یک جامعه مردسالار، او را مجبور به بدل‌پوشی می‌کند تا وارد میدان مبارزه شود. او برای رسیدن به ورقه از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کند. گلشاه در نقش عاشقی کنشگر وارد میدان مبارزه می‌شود؛ نیزه به دست می‌گیرد، کشتی می‌گیرد و ربیع، دشمن اصلی ورقه را با نیزه می‌کشد و ورقه را آزاد می‌کند. کنش‌هایی که گلشاه از خود نشان داده، ابتکار

و خلاقیت شاعر و هنرمند در تصویرگری یک زن آرمانی و عاشق است که به‌دنبال معشوق خود است و برای رسیدن به او از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کند.

پی نوشت‌ها

1- Oya Pancaroğlu
2- Erwin Panofsky (1892- 1968)
3- Pre-iconographical description
4- Iconographical analysis
5- Iconological interpretation
6- Giovanni Pietro Bellori (1613-1695)
7- Nicolas Poussin (1594-1665)
8- Roland Barthes (1915-1980)
9- Bodleian Library

منابع

- آتش، احمد. (۱۳۳۳). «یک مثنوی گمشده از دوره غزنویان: ورقه و گلشاه عیوقی». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، سال اول، شماره ۴، ۱۳ـ۱.
- اخوانی، سعید؛ محمودی، فتانه. (۱۳۹۸). «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فالنامه نسخه طهماسبی با رویکرد آیکونولوژی». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره بیست و چهارم، شماره ۳، ۶۰ـ۴۷.
- اشرفی، م.مقدم. (۱۳۶۷). *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران(از سده ششم یا یازدهم هجری قمری)*. مترجم: رویین پاکباز، تهران: نگاه.
- بایرام‌زاده، رضا؛ احمدی علیایی، سعید. (۱۳۹۵). «تداوم حضور نقش‌مایه هاله نور از دوران باستان تا هنرهای مسیحی و اسلامی». *نگارینه هنر اسلامی*، دوره سوم، شماره ۱۰، ۶۹ـ۵۹.
- برند، باربارا. (۱۳۳۳). *هنر اسلامی*. مترجم: مهناز شایسته‌فر، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بیهقی؛ محمد بن حسین. (۱۳۸۳). *تاریخ بیهقی*. ویرایش: جعفر مدرس‌صادقی، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۱). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
- پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۶). *معنا در هنرهای تجسمی*، مترجم: ندا اخوان‌اقدم، تهران: چشمه.
- پیروتی، خدیجه. (۱۳۸۹). «موقعیت زنان در دوران غزنویان». *تاریخ نو*، سال اول، شماره ۱، ۱۵۳ـ۱۴۱.
- تجویدی، اکبر. (۱۳۷۵). *نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا ۱۰ هـ ق*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ثمینی، نغمه؛ آقازاده مسرور، سیاوش؛ دیانی، احسان. (۱۳۸۹). «بدل‌پوشی، آشوب‌سازی در ایدئولوژی: جستاری در باب بدل‌پوشی با نگاهی به افسانه‌های آذربایجان، بازنگاشت صمد بهرنگی». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، شماره ، ۷۰ـ۴۱.
- حسینی، سیدهاشم. (۱۳۹۱). «تحلیل نمونه‌هایی از نقوش زنان بر سفال دوران اسلامی». *زن در فرهنگ و هنر*، دوره چهارم، شماره ۲، ۸۲ـ۶۳.
- حلی، احمد کمال‌الدین. (۱۳۸۴). *دولت سلجوقیان*. قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
- دادور، ابوالقاسم؛ دالایی، آزاده. (۱۳۹۴). *مبانی نظری هنرهای سنتی*. تهران: مرکب سپید.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۲). «معشوقان جنگجو در منظومه‌های عاشقانه و افسانه‌های عامه». *دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی*، سال بیست و دوم، شماره ۷۷، ۱۱۴ـ۹۱.
- زمردی، حمیرا. (۱۳۸۸). *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر*. تهران: زوار.
- شعبانی، عطیه؛ محمودی، فتانه. (۱۳۹۴). «تطبیق نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های منظومه ورقه و گلشاه دوره سلجوقی». *مطالعات تطبیقی هنر*، سال پنجم، شماره ۱۰، ۹۶ـ۸۳.
- شهبازی شیران، حبیب؛ و دیگران. (۱۳۹۷). «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان (مطالعه نقش‌مایه‌های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه)». *زن در فرهنگ و هنر*، دوره دهم، شماره ۲، ۲۶۲ـ۲۳۷.
- طالب‌پور، فریده؛ پرهام، ماندانا. (۱۳۸۸). «جایگاه اسب در هنر ایران باستان». *جلوه هنر*، شماره ۷، ۱۲ـ۵.

- عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). *درآمدی بر آیکونولوژی*. تهران: سخن.
- علامی مهماندوستی، ذوالفقار؛ وهابی دریاکناری، رقیه. (۱۳۹۴). «بررسی و مقایسه نبرد پهلوانان مرد و زن در سه روایت حماسی با نگاهی بر آرای ژرار ژنت». *ادبیات پهلوانی*، شماره ۳، ۱۰۲ـ۷۵.
- گیرشمن، رمان. (۱۳۷۰). *هنر ایران در دوره پارتی و ساسانی*. مترجم: بهرام فره‌وشی، تهران: حوزه هنری.
- موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ نمازعلیزاده، سهیلا. (۱۳۹۱). «چهره‌نگاری سلجوقی: تداوم فرهنگ بصری مانوی». *مطالعات تاریخ فرهنگی*، سال چهارم، شماره ۱۳، ۱۰۶ـ۸۵.
- محمودی بختیاری، بهروز؛ خسروی، زهرا. (۱۳۹۰). «مردپوشی زنان در دو داستان از هزار و یک شب و دو کمدی از شکسپیر: یک بررسی تطبیقی». *هنرهای زیبا هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۴، ۶۴ـ۵۵.
- نصری، امیر. (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی». *کیمیای هنر*، شماره ۶ ، ۲۰ـ۷.
ـــــــــ . (۱۳۹۷). *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*. تهران: چشمه.
- هال، جیمز. (۱۳۸۷). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. مترجم: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- هدایتی، سمیه؛ انصار، مرتضی. (۱۳۹۸). «بررسی منظومه ورقه و گلشاه عیوقی و ویژگی‌های سبکی آن». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، شماره ۴۴، ۳۳۱ـ۳۱۳.
- هندی، راضیه؛ قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۹۱). «ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نگاره‌های پرنده در هنر سلجوقی». *نقش‌مایه*، شماره ۵ (۱۱)، ۵۲ـ۴۵.

- Ann Holly, Michael. (1984). Panofsky and the Foundations of Art History, Cornell University Press, New York.
- Pancaroğlu, Oya. (2019). Conditions of Love and Conventions of Representation in the Illustrated Manuscript of Varqa and Gulshah, The Image Debate: Figural Representation in Islam and Across the World, GINKO pub, London.
- Senelick, Laurence. (2000). Changing Room: sex, drag and theatre, Routledge, London.
- Suthrell, Charlotte. (2004). Unzipping Gender: Sex, Cross-Dressing and Culture. Oxford: Berg, London.

Iconological Analysis of Golshah's Portrait in the Illustrated Version of "Varqa wa Golshāh" Based on the Ervin Panofsky Viewpoint

Abolghasem Dadvar[1], Mahdis Mohajeri[2]

1- Professor, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding author)

2- Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran

DOI: 10.22077/NIA.2021.4304.1459

Abstract

The illustrated version of the epic Varqa wa Golshāh is one of the prominent examples of Seljuk miniature painting (1037–1194). This poem, written by Ayyuqi, a 10th-century Persian poet, is the story of the love between a youth named Varqa and a maiden, Golshah. This epic as a manuscript was illustrated by Mohammad Momen Khoei to portray the important role of the Golshah's character in advancing the story. Golshah's important actions include facing off in order to enter the battlefield and fighting against Varqa's enemies. In this research, the question is how to analyze and interpret Golshah's role in the painting of "Golshah disguised as a man and exposing her face in front of the kidnapper Rabi" from the iconological point of view. The aim is to read the painting by an iconological method that was theorized by Ervin Panofsky, who is an important philosopher of 20th century. He has identified three stages for an iconological analysis including pre-iconographic description, iconographical analysis, and iconographical level. This research has been carried out based on the analytical-descriptive method by using library and written resources to investigate the characteristics of Golshah's portrait in the specific above-mentioned painting. The results of this study show that the image of Golshah in this version is a kind of ideal image of a female hero that is rare in Persian painting sources. The image of Golshah has challenged the social and cultural standard of the Seljuk time, due to showing female courage and taking actions on the battlefield as the ideal image of a female hero.

Key words: Varqa and Golshah, Seljuk, Persian miniature, Iconology, Erwin Panofsky.

1 - Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir

2 - Email: mahdis.mhj@gmail.com

(**Date Received:** 2021/05/05 - **Date Accepted:** 2021/12/13)