فهیمه نعمتی*
محمد کاظم حسنوند**

تحلیل نگارهٔ بارگاه کیومرث (اثر سلطان محمد نقاش) با رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۴/۱

چکیده
کتاب‌آرایی از دیرباز در میان سایر هنرها و تمدن‌ها ارزشی والا داشته است. در این میان، شاهنامه‌ها به دلیل ارزش ملی و تاریخی‌شان، در هر دوره به فاخرترین شکل هنری تولید می‌شدند. در میان شاهنامه‌هایی که به دستور پادشاهان در دوره‌های مختلف تدوین و مصور شده‌اند، شاهنامه شاه‌تهماسبی از ارزش هنری بالایی برخوردار است و اهمیت آن به دلیل وجود حامیان هنردوست و تعدد هنرمندان عصر صفوی است که با سرپرستی سلطان‌محمد در پدید آمدن این اثر نقش مهمی ایفا نمودند. نگارهٔ بارگاه کیومرث اثر سلطان‌محمد از جمله نگاره‌های بی‌بدلیل این شاهنامه است.
عناصر به‌کاررفته در این نگاره بیانگر نمادها و نشانه‌هایی هستند؛ نمادهایی که ریشه در فرهنگ، باور و عقاید هنرمند و دورهٔ پدید آمدن اثر داشته و با تاریخ هنر دوره‌های دیگر پیوندی ناگسستنی دارند. از این رو، ضروری می‌نماید که این نگاره با رویکرد جدیدی که در حوضهٔ نقد هنری و زیباشناسی مطرح است تحلیل و بررسی شود. یکی از رویکردهایی که برای بررسی محتوای متون تصویری غالباً سودمند است، رویکرد آیکونولوژی است. آیکونولوژی هم به عنوان رویکرد، هم به عنوان روش، اساساً در پی تبیین آثار هنری به خصوص آثار هنری بصری به شکلی است که مخاطب عام و خاص به فهم کنه این آثار نایل آمده و از این راه به برقراری رابطه با اثر هم توانا شود. برای درک بهتر نگارهٔ «بارگاه کیومرث» با کاربست سه مرحله‌ای آیکونولوژی پانوفسکی که شاملِ توصیف‌پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل‌شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه می‌شود، می‌توان مرحله به مرحله از نگاره لایه‌برداری کرد و به سمت جان آن پیش رفت. نتایج نشان می‌دهد که موضوع و نوع مصورسازی نگاره پیشینه‌ای کهن در اساطیر و کهن‌الگوها دارد که هنرمند توانسته با قلم گیرا و سبک بی‌بدلیل خود فضایی این‌چنین را در این نگاره خلق کند؛ فضایی که ارتباطی معناشناختی با مفهوم و ادبیات نگاره دارد.

کلیدواژه‌ها: آیکونولوژی، پانوفسکی، شاهنامه شاه‌تهماسبی، سلطان‌محمد نقاش، نگاره بارگاه (دربار) کیومرث

مقدمه

هنر این کهن‌واژه، در هر سرزمینی که قدم نهاد رنگ و بوی آن خاک را پذیرا گشت، افزون شد و در هر قالبی جای گرفت. ازجمله این قالب‌ها یکی کتاب‌آرایی است که در این مرز و بوم تاریخی بس پُرمایه دارد. پیوند ژرف میان ادب و هنر سبب شد که در هر دوره‌ای، نُسخ ادبی به زیباترین شکل بازتولید شوند. در این میان شاهنامه، که جان‌مایهٔ کتاب‌آرایی این سرزمین است، همچون اثری که نمود قدرت فرهنگی یک پادشاه باشد، در هر دوره‌ای به فاخرترین شکل مصور شد. یکی از این نمونه‌ها شاهنامه شاه‌تهماسبی است که بر قلهٔ نگارگری هنر ایران می‌درخشد. از جمله هنرمندان چیره‌دست عصر صفوی که در این نسخه قلم‌فرسایی کرده‌اند، سلطان‌محمد است. جان کلام ادا خواهد شد اگر در پژوهش‌هایمان به تحلیلی عمیق از این نگاره دست یابیم؛ تحلیلی که نه تنها فرم و صورت این نگاره را، بلکه محتوا و معنای پنهان آن را مورد کاوش قرار دهد. توجه به پیشینهٔ فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و هنری، در ارتباط با زمان و خلق این نگاره می‌تواند راهگشای این مسیر باشد.
یکی از رویکردهایی که برای بررسی معنای درونی متون تصویری به کار برده می‌شود، رویکرد آیکونولوژی است. در این رویکرد با کاربرد سه مرحله‌ای روش پانوفسکی، که شاملِ توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه می‌شود، قدم به قدم از فرم به محتوای نگاره نزدیک می‌شویم و معانی پنهان آن را کشف می‌کنیم. در این مسیر نگارندگان به جستجوی پاسخ پرسش رهنمون شدند: «چه مفاهیم پنهان و آشکاری در پس روابط میان شمایل‌ها و فضای حاکم بر نگاره، براساس رویکرد پانوفسکی حکم فرماست؟» در ادامه سعی بر آن خواهد بود تا براساس این رویکرد به پرسش مزبور پاسخ داده شود. هدف از این پژوهش تبیین و تحلیل نگاره «بارگاه کیومرث» و کشف معانی آشکار و نهان آن براساس رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی است.

*. دانشجوی دکتری رشته هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
fahimeh.nemati@modares.ac.ir
**. (نویسنده مسئول) دانشیار گروه نقاشی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
mkh@modares.ac.ir

روش پژوهش

این پژوهش بـــر پایهٔ روش توصیفی ـ تحلیلی صـــورت پذیرفته و اطلاعات لازم با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، پایگاه‌های مجازی موزه‌ها و مشاهدهٔ اثر جمع‌آوری شده است. در این پژوهش، نگاره «بارگاه کیومرث» برای تحلیل و مطالعه با رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی انتخاب شده که در روند تحلیل و بررسی براساس این رویکرد با سه فرض مواجه هستیم: نخست حصول معنا از این نگاره، دوم ارائهٔ صحیح آن و در نهایت به این مسئله توجه می‌کنیم که این نگاره از چه متونی برخاسته تا با شناخت آن متون به تحلیل این تصویر بپردازیم. گویی که کشف منابع کلامی و متون نهایتاً به رمزگشایی از نگاره منجر می‌شود و معنای پنهان تصویر را از مستوری خارج می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

به طور مستقیم در رابطه با موضوع پژوهش یعنی آیکونولوژی نگارهٔ «بارگاه کیومرث» اثر سلطان‌محمد تاکنون کتاب، پایان‌نامه و یا مقاله‌ای به زبان فارسی تألیف یا ترجمه نشده است، اما در پاره‌ای از مقالات و کتب به رویکرد آیکونولوژی و کاربرد آن در تحلیل تصویر پرداخته شده است.

از جمله منابع فارسی در حوزهٔ آیکونولوژی که کل کتاب به این مبحث پرداخته است، کتابی است با عنوان رساله‌ای در باب آیکونولوژی از بهروز عوض‌پور. دکتر ناهید عبدی نیز کتابی دارد با عنوان درآمدی بر آیکونولوژی. نویسنده به طور کلی در این کتاب به نظریه‌ها و کاربردهای این رویکرد پرداخته است. ابوالقاسم دادور، محمد محمدی‌خواه و الهام حسینی در شماره ششم نشریهٔ پژوهش در هنر و علوم انسانی، در سال ۱۳۹۶ مقاله‌ای دارند با عنوان «آیکونوگرافی نگارهٔ ظاهر شدن فرشتهٔ جبرئیل در اندازهٔ واقعی خود (با تأکید بر پیامبر(ص)، جبرئیل و براق)» که در آن به شرح این نگاره از دیدگاه آیکونولوژی می‌پردازند. در ارتباط با نگارهٔ «بارگاه کیومرث» و شخص سلطان‌محمد در اکثر منابع مرتبط با نگارگری مطالبی ذکر شده است. در مقالهٔ «بارگاه کیومرث، بررسی تطبیقی عناصر بصری هفت نگاره با موضوع واحد»، که توسط مجید بهدانی نگاشته شده است، هفت نگاره که با موضوع بارگاه کیومرث در دوره‌های مختلف مصور گشته‌اند، بررسی شده‌اند. در سایر مقالات مرتبط نیز بیشتر، معرفی نگاره، شخص سلطان‌محمد، تحلیل فرمی نگاره و یا بخشی از آن واکاوی شده است. اما در مقالهٔ «به‌کارگیری دیدگاه‌های اجتماعی در آثار سلطان‌محمد نگارگر با استفاده از اصول و قواعد هنر اسلامی»، جلال‌الدین سلطان کاشفی به برخی معانی پنهان در شکل‌گیری این اثر از منظر شرایط اجتماعی آن زمان اشاره کرده است.

آنچه اهمیت و ضرورت این تحقیق را آشکار می‌سازد توجه به بحث و بررسی معنای آشکار و توأمان پنهان این نگاره است؛ تحلیلی که به ویژگی‌های بصری نگاره توجه کند، تاریخ‌نگاری اثر را در نظر بگیرد و در نهایت پرده از معنای پنهان آن بردارد. با روش آیکونولوژی پانوفسکی می‌توان از دنیای صورت به عالم معنا حرکت کرد و در این راستا به سؤالات احتمالی و ایجادشده در ذهن مخاطب، با ارجاع به مراجع مستنداتی از متون غیر تصویری دیگر، پاسخ داد. در نتیجه، این رویکرد می‌تواند در عالم تصویری هنر، روشی راهگشا و جامع به شمار آید و از آنجا که شمایل‌شناسی زمینه‌ساز رویکردهای دیگر نشانه‌شناسی و به تبع آن مطالعات فرهنگی است، می‌تواند بستر مناسبی برای این رویکردها نیز باشد.

مبانی نظری پژوهش

برای تحلیل و بررسی این نگاره از روش آیکونولوژی پانوفسکی بهره گرفته شده است. ریشهٔ واژهٔ «icon» به واژهٔ «eikon» یونانی باز می‌گردد که در آن زبان به معنای «تصویر» است و شامل هر امر تصویری می‌شود. پس، از این حیث، صرفاً به نقاشی اختصاص ندارد، بلکه حتی مجسمه و خوشنویسی را نیز در بر می‌گیرد (Starten, 2000: 20). واژهٔ «graphy» نیز

به معنای «حک کردن»، «تصویر کردن» و «ترسیم کردن» است که از واژهٔ «graphein» یونانی اخذ شده است و در کنار آن واژهٔ «logy» قرار دارد که از واژهٔ «logos» یونانی به معنای «شناختن» اخذ شده است (Panofsky, 1995: 32). در واقع، شمایل‌شناسی به آن شاخه از تاریخ گفته می‌شود که مربوط به موضوع و مفهوم اثر هنری است نه ظاهر آن (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۱). پانوفسکی در کتابی به نام مطالعه در آیکونولوژی به شرح سه سطح متفاوت از تجزیه و تحلیل آثار پرداخته است. پانوفسکی با تعریف تمایز و افتراق میان مضمون یا معنا و فرم، سه مرحله از تفسیر را مشخص کرده است (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۱-۳۲). توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه.

در مرحله اول، توصیف پیشاشمایل‌نگارانه محدود به دنیای ساختار و نقش‌مایه‌هاست، چراکه دستیابی به معنا یا موضوع اولیه یا طبیعی که خود معانی واقعی و بیانی را شامل می‌شود از اهمّ اهداف است. این مرحله، در حقیقت، یک آنالیز فرمی است و از طریق مطالعهٔ نقش‌مایه‌ها و فرم‌های نابی که حامل معانی اولیه و طبیعی هستند، موضوعات واقعی و بیانی را از یکدیگر شناسایی می‌کند (همان: ۳۲-۳۳). مرحلهٔ دوم، تحلیل آیکونوگرافی است که به معنای دقیق کلمه موضوع ثانوی یا قراردادی را در بر دارد. شناسایی و تعیین قواعد و آیین‌های قراردادی حاکم بر تصاویر و مضامین آنها از طریق آشنایی با متون ادبی و مطالعهٔ اسناد مکتوب از اهداف اصلی این تحلیل است (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳). در این مرتبه از معنا، برخلاف مرتبهٔ نخست، فیگورها و وقایع معنای خودشان را مستقیم و بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند و معنایی فراتر از آن چیزی دارند که در عالم خارج می‌بینیم و مواجهه ما با آنها، هنگام مشاهده‌شان در تصویر، همچون مواجهه ما با امور معمول زندگی نیست. (نصری، ۱۳۹۷: ۲۶)

مرحلهٔ سوم، تفسیر آیکونوگرافی است که از ۱۹۵۵م پانوفسکی آن مرحله را تفسیر آیکونولوژی نامید و در مفهوم عمیق کلمه معنای ذاتی یا محتوا را در بر دارد، یا به عبارتی دیگر در پی شناسایی ارزش‌های نمادین مستتر در آثار هنری است (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳). این سطح از موضوع با محقق ساختن آن دسته از اصول بنیادینی صورت می‌گیرد که بیانگر گرایش‌های اساسی یک ملت، یک دوره، یک مذهب یا باور فلسفی هستند که از سوی هنرمند مورد شناسایی قرار گرفته و در اثر هنری او به نمایش درآمده‌اند. بنا بر تعبیر پانوفسکی چنانچه سه مرحله نام‌برده، با رویکردی تألیفی و هم‌تراز به درستی به کار گرفته شود، آیکونوگرافی روشی کاملاً قابل اجرا و مفید در تاریخ هنرخواهد بود. (همان: ۳۳)

سلطان‌محمد در بدایت کار، در کتابخانهٔ امیرعلیشیر نوایی به خدمت اشتغال داشته، سپس به دربار سلطان‌حسین‌میرزا راه یافته و بعد از انقراض تیموریان و روی کار آمدن دودمان صفوی، در معیت استاد بهزاد و سایر هنرمندانِ نامیِ دیگر به قزوین کوچانده شده و پس از مدتی به تبریز دعوت و در کتابخانهٔ پادشاهی مشغول ایفای وظیفه شده است. (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ج ۱: ۲۱۹)

در مجالس ساخته‌شده توسط سلطان‌محمد دو گونه فضا وجود دارد. نخست مجالسی هستند که ساختار اصلی آنها براساس چیدمان‌های معماری است و عناصر اصلی تشکیل‌دهنده آنها بیشتر مساجد، کاخ‌ها و خانه‌ها و سایر بناهای معماری است؛ گروه دوم از مجالسی که سلطان‌محمد به تصویر درآورده، صحنه‌های طبیعت است که فضای غالب در آن و عنصر اصلی در ساخت نگاره‌ها را تشکیل می‌دهد که با ساخت و سازی زیبا و دلنشین اجرا شده است. در طبیعت‌سازی بیشتر از سبزه‌زاران، چشمه، کوه و صخره، ابر و درخت استفاده نموده است. در نگاره‌های گروه دوم، از عناصر تشکیل‌دهنده و درخور توجه آنها، کوه و صخره و ابر است که با ساخت و سازی زیبا اجرا شده و در آنها اغلب از نقش‌مایهٔ انسانی و حیوانی و برخی مواقع نیز از نقش‌مایه‌های اساطیری استفاده کرده است که استفاده از نقش‌مایه‌های انسانی و حیوانی در صخره‌نگاری‌ها، در آثار سایر نگارگران دیگر مکاتب

تا عصر ایشان، به صورت کمرنگ دیده می‌شود. به عبارتی، سلطان‌محمد مبدع جان‌بخشی به طبیعت نبوده، ولی می‌توان به صراحت اذعان کرد که ایشان این شیوه را به اوج رسانده و توانسته موضوع نگارگری را با صخره‌نگاری‌ها و جان‌بخشی به طبیعت وفق دهد. آنچه مسلم است اندیشه و هدف خاصی است که هنرمند در ترسیم عناصر کوهی و صخره‌ای از پیکره‌های انسانی و حیوانی داشته است. (کریم‌اف، ۱۳۸۵: ۳۴)

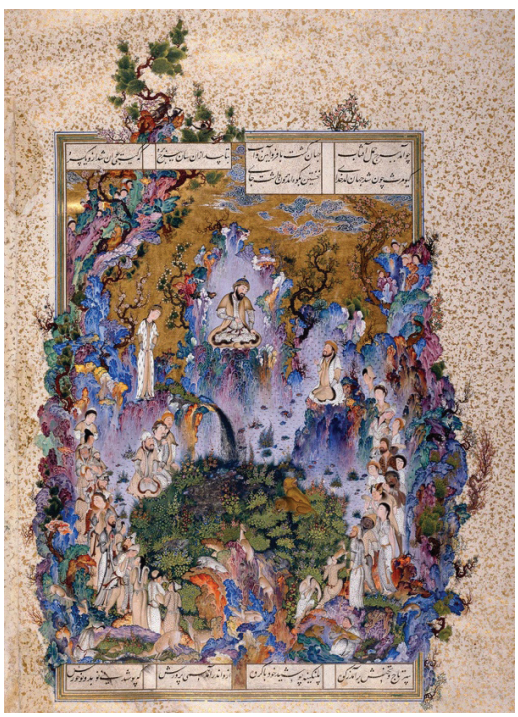
کارستان برجای مانده از سلطان‌محمد پُرمایه، پخته و وجهه نظرش روشن است. تاروپود آثار او را عواطف رقیق با رگه‌ای از بذله و طنز، موسیقی رنگ‌ها، نازک‌کاری‌های رندانه و بیانی خوش، شکل داده است. نمونهٔ والای این توضیحات را در نگاره‌های «دربار کیومرث»، «جشن سده»، «مستی لاهوتی و ناسوتی» و «کشته شدن دیوان به دست طهمورث» می‌توان سراغ گرفت. سلطان‌محمد در آثار خود به خصوص شاهنامه تهماسبی به طرزی استادانه ویژگی‌های مکتب نگارگری ترکمانان (رنگ‌های شاد، درخشان و پُرتحرک) و نگارگری هرات (ساختار سنجیده) را تلفیق نموده است. او با بهره‌گیری از دستاوردهای کارگاه‌های درباری ترکمانان و تیموریان به سبک شخصی، ابتکاری و شاعرانه رسید (پاکباز، ۱۳۹۰: ۳۰۸-۳۰۹). اگر نگارهٔ «دربار کیومرث» که مربوط به این شاهنامه است را شاهکار نگارگری ایران بدانیم بی‌راه نرفته‌ایم و اینکه دوست‌محمد گواشانی او را هنرمندی می‌داند که «تصویر را به جایی رسانیده که با وجود هزار دیده، فلک مثلش ندیده» معطوف به این واقعیت است. در این نگاره، اشکال و صور قدیم نگارگری در شکل و صور تازه‌ای جلوه یافته و ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی و شخصیت‌پردازی روان‌کاوانه بدیعی فراروی نهاده است. گفته‌اند که تصویرگری این نگاره دست کم سه سال از وقت او را به خود واداشته و از اینجاست که این نگاره نادر و دشواریاب به تعبیر دوست محمد گواشانی «شیر مردان بیشهٔ تصویر و پلنگان و نهنگان کارخانهٔ تحریر را از نیش قلمش دل ریش و از حیرت صورتش سر در پیش» کرده است. انسان و وحوش و طبیعت، این پیام اصلی نگارهٔ «دربار کیومرث» یا «موضع پلنگ‌پوشان» اوست که بعدها انسان در پویش تاریخ بر آن دو سلطه می‌یابد و سلطان‌محمد بزنگاه این سلطه‌گری، یعنی حکمرانی کیومرث، را می‌نگارد. او این پیام را در بهترین صورت و خوش‌ترین اسلوب و زیباترین بیان نشان می‌دهد. در این پژوهش تلاش می‌شود با به‌کارگیری سه مرحلهٔ شمایل‌شناسی پانوفسکی به توصیف، تحلیل و تفسیر نگارهٔ «بارگاه کیومرث» بپردازیم.

۱. خوانش نگاره براساس طبقه‌بندی روش شمایل‌شناسی پانوفسکی

۱.۱. توصیف پیشاشمایل‌نگارانهٔ نگارهٔ بارگاه کیومرث

مرحله اول در طبقه‌بندی روش شمایل‌شناسی پانوفسکی مرحلهٔ توصیف پیشاشمایل‌نگارانه است. در این مرحله به موضوع اولیهٔ نگاره، ساختار، و نقش‌مایه‌های آن می‌پردازیم. این روند به صورت تحلیل فرمی است که تشریح آن نباید مفصل و توصیفی باشد.

نگارهٔ «بارگاه کیومرث» (ت ۱) که در بخش «پادشاهی کیومرث» آمده، هفتمین مجلس شاهنامه



ت ۱. نگارهٔ «بارگاه کیومرث»، اثر سلطان‌محمد، شاهنامه‌شاه‌تهماسبی، سدهٔ دهم هجری

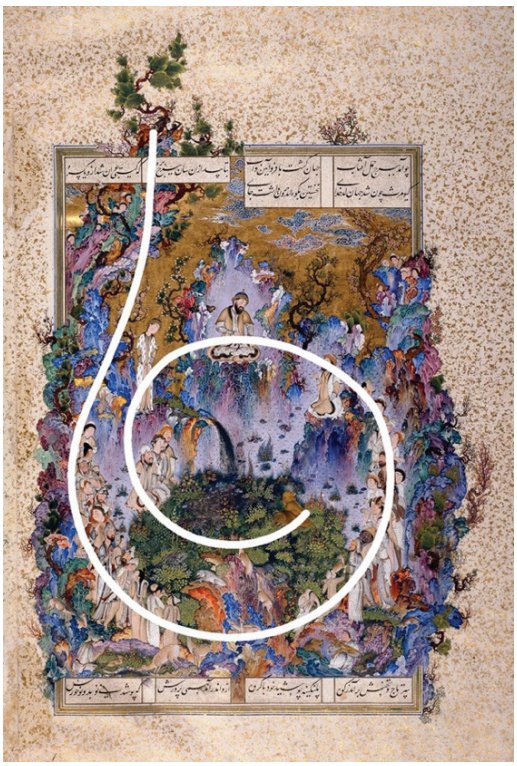
ت ۲ (سمت راست). نگارهٔ «بارگاه کیومرث»، ترکیب‌بندی مثلثی‌شکل میان سه شخصیت برجستهٔ نگاره (کیومرث، سیامک و سروش) (منبع: نگارنده)

را شامل می‌شود. در این اثر زیبا و شگفت‌انگیز، بارگاه پادشاهی کیومرث با همراهانش به تصویر کشیده شده است. همراهان که همه پوستین به تن دارند در کنار حیوانات در پیرامون شاه در یک منظرهٔ تخیلی جای گرفته‌اند و با کوه‌های بلند و طبیعت رنگین و گیاهان سرسبز و انبوه احاطه شده‌اند. در منابع چنین بیان شده که کیومرث نخستین کسی بود که راه و رسم پادشاهی را بر پا کرد و آیین پوشیدن و پخت و پز را به مردم آموخت. او بارگاه خود را بالای کوه بر پا کرد و در دورهٔ حکومتش آرامش در همه جا حکمفرما شد و در پناه او حتی حیوانات نیز در امنیت و آسایش زندگی می‌کردند، تا اینکه اهریمن علیه او دست به توطئه زد و شر و ناپاکی را در دنیای پاکی‌ها راه داد. فرشتهٔ نیکی (سروش) کیومرث را از این خطر نابهنگام آگاه ساخت و پسر شاه (سیامک)، به جنگ دیو سیاه، پسر اهریمن، رفت و در نبرد با او کشته شد. افسانهٔ کیومرث، اول ملوک عجم، را فردوسی چنین سروده است:

چو آمد به برج حمل آفتاب
جهان گشت با فر و آیین و آب
بتابید زان سان به برج بره
که گیتی جوان شد ازو یکسره
کیومرث چون شد جهان‌کدخدای
نخستین به کوه اندرون داشت جای
سر بخت و تختش برآمد ز کوه
پلنگینه پوشید خود با گروه
ازو اندر آمد همی پرورش
که پوشیدنی نو بد و نو خورش
دد و دام و هر جانور کس بدید
ز گیتی به نزدیک او آرمید
(فردوسی، ۱۳۶۲: ۲۹)

زاویهٔ دید این نگاره از بالاست و تمرکز تصویر بر روی جایگاه قرارگیری پیکرهٔ کیومرث است. نحوهٔ جای‌گیری پیکره نمایانگر ارزش معنایی پیکرهٔ کیومرث به نسبت سایر پیکره‌هاست و همین‌طور دارای پرسپکتیو مقامی نیز می‌باشد. صخره‌ها، بوته‌ها و درختچه‌ها همگی رو به سمت بالا و جانب کیومرث در حرکت‌اند. در این نگاره، ما به خطوط عمودی، افقی، اریب، حرکت‌های دورانی، مارپیچ‌ها، چندضلعی‌ها ـ مانند چندضلعی که از ساده کردن فضای سبزرنگ داخل تصویر به دست می‌آید ـ و شکل‌های مثلثی برمی‌خوریم، از جمله مثلثی که به وسیلهٔ شخصیت کیومرث که در رأس به صورت فرد حاکم و اصلی است و اضلاع که توسط دو پیکره، یکی پیکره‌ای که با قامت رسا ایستاده، سروش (سمت چپ تصویر)، و دیگری سیامک (سمت راست تصویر) به وجود می‌آید (ت ۲). سی و هفت پیکره در حالت‌های متنوع در طرفین ترکیب‌بندی تصویر شده‌اند: نشسته، ایستاده، زن، مرد، پیر و جوان (ت ۳). ترکیب و آرایش پیکره‌ها که به ترتیب و پشت سر هم در طرفین تصویر قرار گرفته‌اند حرکتی ریتمیک و دورانی منحنی‌وار (اسپیرال) ایجاد کرده است که از نقطهٔ مرکزی در محل قرار گرفتن کیومرث آغاز می‌شود و با

ت ۳ (سمت چپ). نگارهٔ «بارگاه کیومرث»، قرارگیری پیکره‌ها با حالت‌های متنوع در طرفین ترکیب‌بندی (منبع: نگارنده)



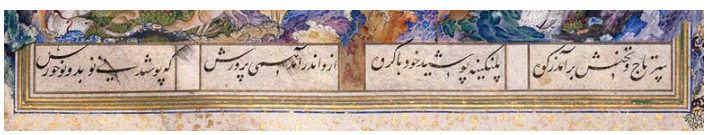
ت ۴. نگارهٔ «بارگاه کیومرث»، ترکیب‌بندی اسپیرال (منبع: نگارنده)

ت ۵ (سمت چپ). نگارهٔ «بارگاه کیومرث»، بخشی از اشعار شاهنامه در فضاهای مربع و مستطیل پایین و بالای ترکیب‌بندی نگاره خطاطی شده است. (منبع: نگارنده)

عبور از جانب سیامک به طرف پایین و سایر هیکل‌ها با چرخشی مدور صحنه را دور می‌زند تا با گذشتن از سمت چپ و از طریق صخره و درختان، از بالای تصویر به فضای خارجی ادامه یابد (ت ۴). نظم هندسی صفحه با چیدمان فضاهای مستطیل و مربع‌شکلی که در بالا و پایین نگاره جای گرفته‌اند شکل گرفته است. بخشی از اشعار شاهنامه در این فضاها خطاطی شده‌اند و نقاشی نیز براساس این اشعار مصور گشته است. (ت ۵ و ۵-الف و ۵-ب)

فضای عمومی این نقاشی با وجود رنگ‌های شاداب و درخشان، به خاطر عدم استفاده از رنگ سیاه، جلوه‌ای جواهرگونه یافته است و در اثر کاربرد رنگ‌های خالص و ناب، در قسمت‌های تاریک و روشن، با داشتن اثرات رنگی هم‌زمان و بهره‌گیری از هماهنگی رنگی که از تضاد رنگ‌ها حاصل می‌شود، عالمی رنگین به وجود آمده است (حلیمی، ۱۳۶۸: ۳۹). در این اثر، آسمان، قسمت‌هایی از لباس، حاشیه و بافت خارجی نگاره با طلا زینت داده شده است. رنگ‌ها در این اثر فوق‌العاده درخشان و خالص‌اند و استفاده از تضاد رنگی به زیبایی و درخشش این نگاره افزوده است. رنگ لباس پیکرها در این نگاره به همدیگر شبیه است. رنگ‌های حاکم بر اثر سبز تیره، بنفش روشن، آبی لاجوردی، اکر مایل به صورتی، نارنجی و طلایی است. رنگ‌ها در طیف‌های مختلف به کار گرفته شده است. فرم و رنگ درختان، صخره‌ها، آبشار به گونه‌ای شگفت‌انگیز و وهم‌آمیز به تصویر درآمده است. درختان به شکوفه نشسته‌اند. شکوفه‌هایی به رنگ سفید و صورتی و نارنجی که در آسمان طلایی تلألو و جلایی شگفت‌انگیز یافته‌اند. آبشار کوچک نقره‌فامی در قسمت مرکز تابلو جاری است و از میان باغ می‌گذرد. هنرمند با ایجاد چنین فضایی بیانی ملکوتی، بهشتی و ماورائی به اثر خود داده است.

ت ۵-الف و ۵-ب



ت ۶ (سمت راست). نگارهٔ «بارگاه کیومرث»، کوه‌ها و صخره‌ها که در دل خود پذیرای آدمیان هستند. (منبع: نگارنده)

ت ۷ (سمت چپ). نگارهٔ «بارگاه کیومرث»، صخره‌ها که به صورت دیوها، حیوانات و موجودات عجیب درآمده‌اند. (منبع: نگارنده)

از دیگر نکات «بارگاه کیومرث» می‌توان به **صخره‌های اسفنجی** آن اشاره کرد که بسیار زنده نمایش داده شده‌اند و با رنگ‌های بی‌شمار و صور عجیب زیادی پوشانده شده‌اند. این صخره‌ها را در بسیاری از نگاره‌ها می‌توانیم مشاهده کنیم که اغلب بخش مهمی از شکل یکپارچه نگاره‌ها را تشکیل می‌دهد و از بخش‌های مهم و جذاب ترکیب‌بندی به شمار می‌آید. کوه‌ها و صخره‌ها که در دل خود پذیرای آدمیان و جانورانی هستند که با دقت و ریزه‌کاری‌های فراوان ترسیم شده‌اند، بسیار پُرکارند و با جزئیات ترسیم شده‌اند (ت ۶) و از سویی، خود صخره‌ها نیز شکل می‌گیرند و به صورت دیوها، حیوانات و موجودات عجیب درمی‌آیند (ت ۷). این بستر پُرکار و شلوغ در اطراف فضای کیومرث با طلایی یکدستی که به آسمان می‌نشیند همراه می‌شود تا مخاطب پس از تفحص در آن عالم پُرتجمع، در آسمان یکدست به آرامش برسد و تعادل رنگی صفحه نیز حاصل آید. منظرهٔ احساسی و بسیار شگفت‌انگیز کوه‌ها و صخره‌هایی که به نظر مشتعل‌اند، رنگ‌بندی بی‌بدیل و خارق‌العاده، ترکیب‌بندی بی‌نظیری که در کار هیچ نگارگری تکرار نشده و در نهایت لکه‌های کوچک، ظریف و عریض رنگی، توازن و آهنگ آنها، علاوه بر اینکه زیبایی فوق‌العاده‌ای به نگاره داده، روح زندگی و هیجان نیز به آن بخشیده است. (کریم‌اف، ۱۳۸۵: ۳۴)

۲.۱. تحلیل شمایل‌نگارانه نگاره بارگاه کیومرث

مرحلهٔ دوم در طبقه‌بندی روش شمایل‌شناسی پانوفسکی، تحلیل آیکونوگرافی است. این مرحله بررسی موضوع ثانویه و قراردادی نگاره است. در راستای این امر برای شناسایی قواعد حاکم بر تصاویر نیازمند مطالعهٔ متون ادبی و منابع مکتوب مرتبط با موضوع هستیم. صحبت از معنای فیگورها و وقایع در نگاره است که در اینجا مطالعات بینارشته‌ای و ارتباط میان وجوه فرهنگ راهگشاست.

در اسطورهٔ آفرینش زردشتی، کیومرث نخستین انسان به شمار می‌آید. در شاهنامه، او به صورت نخستین پادشاهی که بر همهٔ جهان فرمانروایی داشت ظاهر می‌شود. او را به صورت کسی که پوست پلنگ بر تن دارد، تصویر می‌کنند. در دورهٔ پادشاهی سی‌ساله‌اش، جامه و غذا را کشف کرد. همه او را بزرگ می‌داشتند و این بزرگداشت مایه پیدایش دین شد (هینلز، ۱۳۷۵: ۱۶۶). در این دوران طلایی، فنون زندگی نشئت یافت تا اینکه اهریمن به یاری پسر دیوسیرتش، دیو سیاه، برای او دسیسه کرد و در نبرد با دیو سیاه، کیومرث پسر خود سیامک را از دست داد. (یساولی، ۱۳۶۹: ۸)

«گیومرث» یا «گیومرت» در تاریخ‌نگاری‌ها و داستان‌های ایرانی و «کیومرث» یا «جیومرت» در تاریخ‌نگاری‌های اسلامی و «گیومرد» یا «گیومرت» با «گیوک مرت» پهلوی همگی از واژهٔ اوستایی «گیه

مرت» ریشه گرفته است. بخش «گیه» به معنی «جان» و بخش «مرت» به معنای «مردن» است. مرت یعنی درگذشتنی، میرا و فانی و بدین‌سان «گیه مرت» به معنای «زندگانی میرا» یا «حیات فانی» است. به سخن دیگر انسان و آدمی چون سرانجام آن فنا و زوال است، زندهٔ میراست. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «کیومرث»)

این شخصیت اگرچه در گاهان زرتشت و ریگ‌ودای هندی نمود دارد، در فرهنگ زرتشتی عصر ساسانی به عنوان نخستین، اهمیت بسیاری پیدا کرده و در خدای‌نامه‌ها، شاهنامه و متون تاریخی عصر اسلامی به نخستین پادشاه تبدیل شده است. اهورامزدا او را در سه هزارسال دوم از کل آفرینشِ دوازده هزار ساله، و پس از نخستین حملهٔ اهریمن در پایان سه هزارهٔ اول و برای مقابله با حملات بعدی نیروی بدی آفرید. او آخرین و مهم‌ترین پیش‌نمونه است از شش پیش‌نمونه که عبارت‌اند از: آسمان، زمین، آب، گیاه و گاو یکتا (پیش‌نمونه جانوران) و کیومرث. اینان زیربنای آفرینش این‌جهانیِ آفرینشِ اهورامزدا را تشکیل می‌دهند. پایان آفرینش کیومرث که هفتاد روز طول کشیده است به پنج روز آخر اسفندماه منتهی می‌شود. پنج روزی که جشن‌های بهاری را به دنبال دارد و بلافاصله آغاز فروردین است. به روایتی دیگر نوروز جشنی است برای یادآوری آفرینش کیومرث؛ پیش‌نمونهٔ انسان (آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۲۰). در روایت شاهنامه، کیومرث از صورت پیش‌نمونه انسان به صورت نخستین کدخدا درآمده است که تمدن را برای میان آدمیان می‌آورد. نخستین انسان نیست، ولی آدمیان را تربیت می‌کند و به آنان می‌آموزد که لباس بپوشند و برای خود غذا تهیه کنند. قانون‌گذار بزرگی است که جانوران نیز چون آدمیان به او حرمت می‌گذارند و اوست که کیش می‌آورد. او فرمانروایی خود را در لحظه‌ای که خورشید وارد برج حمل می‌شود آغاز می‌کند. جشن سالگرد آفرینش کیومرث، پیش‌نمونهٔ آدمیان نیز در آغاز بهار است (همان: ۳۲۳). آن‌چنان‌که از ابیات شاهنامه برمی‌آید جایگاه نخست او در دل کوه بوده شاید بتوان گفت از کوهستان‌نشینان بوده است.

جامه و تن‌پوش‌های گیومرت و گروه‌اش نیز جامه‌های بافته‌شده نبود. پس هنوز به هنر پارچه‌بافی آشنایی نداشتند از پوست جانوران رام یا ددان مانند پلنگ پوششی برای خویش فراهم می‌نمودند.

در نگارهٔ «بارگاه کیومرث» مشاهده می‌شود که مجلس شاهی در دل طبیعت بر پا می‌شود. تفاوت عمدهٔ این تخت پادشاهی با دیگر نگاره‌های ایرانی نیز در همین مطلب است که بیشتر نگاره‌های پادشاهی در میان ساختمان‌های برافراشته از تجملات و تزئینات و با زرق و برق پادشاهی است، که پادشاه در میان آن شکوه و رنگینه‌گی تصویر می‌شده و تاج شاهی بر سر می‌نهاده است. اما این حادثه دور از آن تجملات است، چرا که این داستان (کیومرث) در بخش اساطیری شاهنامه سروده شده است و در متن هم بیان شده که این حادثه در طبیعت رخ نموده است. چنین جای‌گیری در طبیعت می‌تواند به القای حس اساطیری داستان نیز کمک شایانی بکند. برای رسیدن به این حس می‌بینیم که در تصویر از تزئینات و تجملات لباس‌ها و جامگان پادشاه و اطرافیان خبری نیست و حتی هیچ نقش و نگاری بر روی لباس‌ها ترسیم نمی‌شود، اینها برای القای حس اساطیری داستان است و جز این صراحت کلام شاهنامه نیز هست.

سر تخت و بختش بر آمد به کوه
پلنگینه پوشیده خود با گروه
(فردوسی، ۱۳۶۲: ۲۹)

جامعه‌ای که ایرانیان در زمان کیومرث داشتند هنوز دوران اولیهٔ بشر متمدن و یکجانشین را سپری می‌نمود و نیاز به ارتقای همه‌جانبه داشت. بدین سبب کیومرث در پیشرفت فرهنگ و تمدن ایرانیان نقش بسزایی ایفا نموده و پدر تاجدار ایرانیان کهن بوده است. شاهنامه او را بانی و ترویج‌دهنده انواع پوشیدنی، خوردنی، آموزش و پرورش معرفی می‌کند. به عبارتی، ایرانیان برخی فنون در رشتن و بافتن از پشم حیوانات را مدیون وی هستند. همچنین، برخی غذاها و خوراکی‌های جدید و هنر پخت‌وپز را کیومرث به همگان عرضه نمود. در کنار ارائه

و آموزش انواع هنرها، از چهره و سیمای پادشاه عادلْ فرِ شاهنشاهی متبلور می‌شد و روزبه‌روز کدخدایی او بر مردمش شیرین‌تر و مقبول‌تر می‌گشت. دد و دام نیز مطیع فرمان او گشتند و همه حیوانات اهلی و وحشی در کنار کیومرث آرام گرفتند یا در قلمرو او احساس خطر نمی‌کردند. حکیم طوس، فردوسی، خبر می‌دهد که همه در کنار تخت او دوتا شده عرض ادب به جا می‌آوردند. حتی حیوانات نیز از این قاعده مستثنا نبودند و در برابر کدخدا کرنش می‌نمودند. (کریستین سن، ۱۳۶۸:۱۵)

شکوفه‌ها همچنان که در اغلب نگاره‌های ایرانی حضور دارند در این نگاره بیانگر رویش زمین و فصل زایش‌اند. از سویی وجود شکوفه خبر از پادشاهی نو نیز می‌دهد و جناس تصویری خوبی بین روز پادشاهی، سال نو و شکوفه وجود دارد. او که در کوه جا و پناهگاه می‌سازد و با گروه همراه خود پلنگینه می‌پوشد، یادآور زندگی انسان عصر حجر در کوه‌ها و غارها است.

چو آمد به برج حمل آفتاب
جهان گشت با فر و آیین و تاب
بتابید از آن سان ز برج بره
که گیتی جوان گشت از آن یکسره
کیومرث شد بر جهان کدخدای
نخستین به کوه اندرون ساخت جای
(فردوسی، ۱۳۶۲: ۲۹)

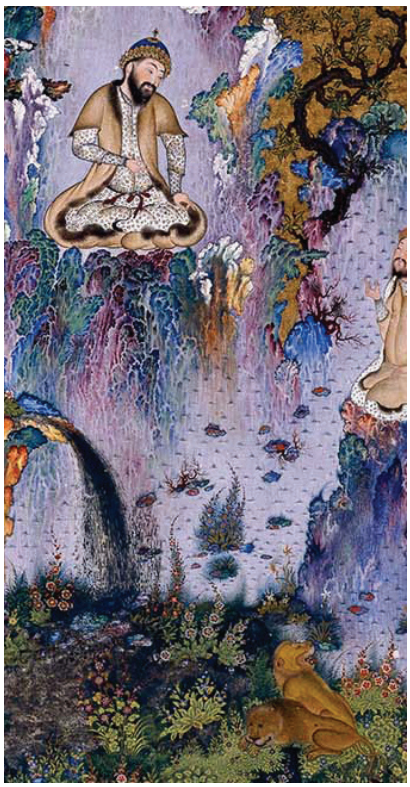
سخن آغاز داستان شاهنامه، از تولد و زایش و فصل بهار است که در تفکر این قوم نیز دارای ارجی والا است. این تولد و نو شدن نوید پادشاهی نو را نیز می‌دهد که نخستین روز پادشاهی می‌بایست در چنین روزی که روز تولد طبیعت است باشد و آن پادشاهی، از آن کیومرث است. از دید نمادشناسی و باورشناسی ایرانی، از آن روی کیومرث در آن هنگام که خورشید به بارهٔ بره در آمده است بر جهان کدخدای شده، یعنی یک چرخهٔ آفرینش که می‌توانیم آن را یک سال اسطوره‌ای و کیهانی بنامیم آغاز شده است (کزازی، ۱۳۸۵: ج ۱، ۳۴). مرکزیت کیومرث از نظرهایی جلب توجه می‌کند و نگاه را به سمت شخص اول تصویر و داستان رهنمود می‌سازد (ت۱). بزرگی هیکل کیومرث، موقعیت مرکزی قرارگیری او، در فضایی خلوت‌تر از عناصر بصری قرار دادن، پس‌زمینهٔ چهرهٔ کیومرث که در آن سکونی حاکم است، و از همه مهم‌تر نگاه انسان‌ها، حیوانات و طبیعت، که به او دوخته شده است (ت ۳)، همه و همه تأکیدی است رندانه که سلطان‌محمد به شخصیت اول تصویرش دارد. در میانهٔ صفحه و در بیشه‌زاری سبز حضور دو شیر خودنمایی می‌کند. حضور شیر نیز در قلب صفحه و در مرکز حیوانات دیگر، خود جناس تصویری زیبایی مابین شاه و شیر، که پادشاه حیوانات است، برقرار می‌کند (ت۸ و ۸-الف)، حتی نگاه و حرکت آهویی که در سمت چپ پایین محدوده است و به ظاهر هیچ توجهی به این بارگاه ندارد خود با حرکت بدن و گردن در خدمت کلّیت حرکت دورانی کار است که در امتداد گردش حرکت کوه به سمت داخل محدوده و در نهایت شخص کیومرث ختم می‌شود. (ت۹ و ۹-الف)

در میان افرادی که به تصویر کشیده شده‌اند، سه شخصیت جایگاهی خاص دارند و با تاجی که بر سر دارند از دیگر افراد قابل تشخیص هستند و بی‌شک می‌بایست افراد خاص این درگاه باشند.

پسر بُد مر او را یکی خوب‌روی
هنرمند و همچون پدر نامجوی
سیامک بُدش نام و فرخنده بود
کیومرث را دل بدو زنده بود
(فردوسی، ۱۳۶۲: ۲۹)

سه شخصیت محوری، که نگاه هر یک دیگری را می‌جوید، رابطه‌ای تنگاتنگ با داستان و روایت شاهنامه دارد (ت ۲). حکمت فردوسی چنین می‌پروراند که در پس مجلس جشن و شادمانی اهریمنی از پس پرده این شادی را می‌آزارد.

به گیتی نبودش کسی دشمنا
مگر در نهان ایمن اهریمنا
(همانجا)



ت ۸ (سمت راست). نگارهٔ «بارگاه کیومرث»، حضور دو شیر در میانهٔ صفحه که سبب ایجاد جناسی تصویری با کیومرث شده است. (منبع: نگارنده)

ت ۸-الف (سمت چپ). (منبع: نگارنده)

ت ۹ (سمت راست). نگارهٔ «بارگاه کیومرث»، حرکت گردن و بدن دورانی آهوان به سمت شخصیت کیومرث (منبع: نگارنده)

ت ۹-الف (سمت چپ). (منبع: نگارنده)

چهره‌ها و حالات مضطرب در این بخش از نگاره ارتباط منطقی و فوق‌العاده زیبایی را با تشویش و سردرگمی و نگرانی شخصیت‌های اصلی نگاره، که دور کیومرث جمع شده‌اند و جملگی توجه خود را به سوی کیومرث معطوف داشته‌اند، به وجود آورده است (ت ۳). در این موقعیت سروش ایزدی به حضور کیومرث

رسیده و او را از حملهٔ قریب‌الوقوع اهریمن آگاه می‌کند. سروش که در سمت راست کیومرث ایستاده (ت ۲)، همانند دیگر افراد نگاره، به شکل پلنگینه‌پوش ترسیم شده است. کیومرث در جهت مخالف سروش، به سوی پسرش سیامک می‌نگرد که در سمت چپ او نشسته است (ت ۲). نگاهی که از آگاهی وی نسبت به آینده و کشته شدن سیامک به دست خروزان دیو حکایت داشته و نگاهی حسرت بار است. خبر این واقعه را سروش به کیومرث می‌رساند.

کیومرث زین خود کی آگاه بود
که تخت مهی را جز او شاه بود
یکایک بیامد خجسته‌سروش
بسان پری پلنگینه‌پوش
بگفتش ورا زین سخن دربه‌در
که دشمن چه سازد همی با پدر
(فردوسی، ۱۳۶۲: ۲۹)

۳.۱. تفسیر شمایل‌شناسانهٔ نگارهٔ بارگاه کیومرث

مرحلهٔ سوم در طبقه‌بندی روش شمایل‌شناسی پانوفسکی تفسیر آیکونولوژی است. این مرحله به محتوای نگاره نظر دارد و هدف آن بیان ارزش‌های نمادین پنهان در اثر است. این نمادها ریشه در عقاید یک ملت، باورهای دینی و فلسفی آن دارند که به صورت خوداگاه و یا ناخوداگاه توسط هنرمند در اثر هنری گنجانده شده که در این قسمت، به بخشی از این مفاهیم اشاره خواهیم کرد.

در متون اولیهٔ زرتشتی به پدید آمدن کیومرث از خاک و گل به عنوان ماده‌ای برای آفرینش او اشاره نشده است، اما بعد از اسلام، در اثر تغییر یافتن مذهب و برافتادن آیین زرتشتی، عقیده به کیومرث به عنوان نخستین انسان در اثر برخورد با فرهنگ جدید، دچار دگرگونی می‌شود. بنابراین، کیومرث نخستین بشر زرتشتی، در مقابل حضرت آدم به عنوان نخستین بشر اسلامی قرار می‌گیرد؛ به این دلیل، آفرینش او را از گل دانسته و او را «گِل‌شاه» خوانده‌اند (مدرسی، ۱۵۵:۱۳۸۴). لقب کیومرث در سنت مزدیسنی گل‌شاه است: «او به کنش دین در جهان و سامان‌بخشی و آراستن و رواج بخشیدن آفریدگان، نخستین گل‌شاه است» (بهار، ۱۸۹:۱۳۷۶). در دینکرد سوم آمده: «کیومرث اصل مردمان و نخستین گل‌شاه بود» (کریستین سن، ۳۶:۱۳۶۸). گل‌شاه در اصل «گرشاه» به معنای «شاه کوهستان» است. بلعمی می‌گوید: «او را گرشاه خواندندی که جهان بیران (دبیران) بود و او اندر شکاف کوه بودی تنها و مردم با وی نبود. و معنی «گر» کوه باشد و او را پادشاه کوه خوانند» (بلعمی، ۱۳۵۳، ج۱: ۱۲). کوه‌شاه (گرشاه) یا کوه‌نشین بودن کیومرث را می‌توان مکمل روایت‌هایی دانست که کیومرث را گیاه بازمی‌نماید، چراکه کوه در نگاه ایرانیان، رستنگاه گیاهان به ویژه گیاهان دارویی بوده است. بلعمی، در تاریخ بلعمی می‌نویسد که کیومرث بر آب و زمین و گیاه پادشاه بود، اما عنوان او گرشاه یعنی کوهشاه بود (بلعمی، ۱۳۵۳، ج۱: ۳-۱۷). بیرونی نیز می‌نویسد: «لقب آن، کوشاه است یعنی پادشاه کوه و برخی هم گفته‌اند گل‌شاه، یعنی پادشاه گل، زیرا در آن وقت هیچ کس نبود» (بیرونی، ۱۳۵۳: ۱۴۱). فردوسی نیز می‌سراید:

کیومرث شد بر جهان کدخدای
نخستین به کوه اندون ساخت جای
سر تخت و بختش برآمد به کوه
پلنگنه پوشید خود با گروه
(فردوسی، ۱۳۶۲: ۲۹)

در باورشناسی باستانی، کوه، چونان بلندترین و نزدیک‌ترین جای به آسمان، ارزشی نمادین و آیینی داشته، از آن جهت است که هر یک از پیامبران بزرگ با کوهی نامور، پیوند خورده و با خداوند راز گفته و به پیامبری برانگیخته و برگزیده شده است. زرتشت بر کوه سبلان، موسی بر کوه طور، عیسی بر کوه زیتون و محمد(ص) بر در حرا؛ به همین دلیل است که نخستین مرد و پادشاه ایرانی، کیومرث که نوآفرید است و هنوز پیوند از آسمان و بهشت نبریده، جای در کوه می‌سازد (کزازی، ۱۳۸۵: ج ۱، ۲۴۹)

در غالب منابع از کیومرث به عنوان دارندهٔ فره ایزدی یاد شده است. «فره یا خورنه در اصطلاح اوستایی، جوهری است نورانی، نورافشانی محض که اهورامزدا به وسیله آن مخلوقات بی‌شمار و نیک، زیبا، اعجاب‌انگیز، سرشار از حیات تابناک را خلق کرد.» (کربن، ۱۳۷۴، ۱۰۶). فره، این حقیقت معنوی چون برای کسی حاصل آید او را به شکوه و جلال و مرحلهٔ تقدس و عظمت معنوی می‌رساند. به عبارت دیگر، صاحب قدرت و شکوه می‌کند. فره به همه ایزدان و امشاسپندان، شهریاران، بزرگان و پارسیان متعلق است (بهار، ۱۳۷۵: ۱۲۷). هرمزد به واسطهٔ فره که نور و نیروی معنوی و خجستگی است، آفرینش را با پیروزی و دانایی فرهمندان، بر جای نگاه می‌دارد و می‌آراید. از پرتو همین فره است که اورمزد کیومرث را آفرید، روشن چون خورشید. (همان: ۱۴۶) و در شاهنامه به فره‌مندی کیومرث اشارت رفته است و او به واسطهٔ همین فره است که مورد ستایش و احترام همهٔ حیوانات قرار می‌گیرد:

دوتا می‌شدندی بر تخت او
از آن بر شده فرّه و بخت او
به رسم نماز آمدندیش پیش
وزو برگرفتند آیین خویش
(فردوسی، ۱۳۶۲: ۲۹)

در خور تأمل است که سهروردی، حکیم اشراقی که حکمت الهی ایران باستان را در ایران اسلامی زنده کرد، کیومرث فرهمند را از حکیمان فهلوی و بهره‌مند از آب و گل معنوی به شمار می‌آورد. از مهم‌ترین سرچشمه‌های این حکمت، حکمای فهلوانی هستند که سرآغاز آنها کیومرث است و او را با نام «مالک الطین» که ترجمهٔ عربی گل‌شاه است، می‌خواند. این حکمت پس از کیومرث توسط افریدون و پس از وی توسط کیخسرو در ایران‌زمین به کار گرفته می‌شود (شهرزوری، ۲۷:۱۳۸۰). سهروردی اعتقاد دارد که سلسله کیانیان به واسطهٔ فرّه کیانی و فرّه ایزدی نهفته در این حکمت، با عدالت و دادگری در اوج کمال حکومت کردند. این حکومت بعد از اسلام توسط حکیمان متاله استمرار یافت. در پرتو تفسیر سهروردی از فرّه و مفهوم عرفانی آن، کیومرث فرهمند سیمای انسانی معنوی پیدا می‌کند. زیرا سهروردی منتهای سیر و سلوک یک حکیم را مشاهدهٔ انوار مجرد قدسی، یعنی فرّه می‌داند که تنها از طریق سیر و سلوک شخص و ریاضت میسر می‌شود. بنابراین، اگر از منظر سهروردی به اسطوره کیومرث نگریسته شود، کیومرث روح یا نفس ناطقه انسانی است که از عالم عقول و ارواح به عالم ملک هبوط می‌کند. چندی به امور دنیوی مشغول می‌شود، سرانجام پس از ریاضت و دین‌ورزی و کشتن ارزو دیو- نفس یا شهوات و تعلقات - در ایران‌ویج - عالم مثال یا واقعه و مکاشفه - با فرّه یا منِ الهی خود، که در صورت جوانی پانزده‌ساله ظاهر می‌شود، دیدار می‌کند و استحاله و دگرگونی می‌یابد و آن قدرت معنوی را کسب می‌نماید تا دوباره به عالم جان برگردد. سپس وقتی کیومرث از خواب بیرون می‌آید دیگر انعکاس سایه خود را بر زمین نمی‌بیند، این قدرت برای او از پرتو نور اشراق - فرّه حاصل می‌آید. زرتشت نیز از همان دم که به انجمن ملکوتیان درمی‌آید، دیگر انعکاس سایهٔ خود را بر روی زمین نمی‌بیند (گزیده‌های زادسپرم، ۱۳:۱۳۶۶). قابل ذکر است که ایران‌ویج که مرکز و مکان استحالهٔ کیومرث است و تولد او در آنجا تحقق می‌یابد، همان عالم مثال است که در میان عالم معقول و محسوس واقع شده و به منزلهٔ عالم وسیط و برزخ میان این دو است. عضو ادراک صور مثالی عالم مثال، خیال فعال است. ورود به ایران‌ویج - عالم مثال مرکز هفت کشور اساطیری که کیانیان در آنجا آفریده شدند و رشد یافتند و در آنجا دین مزدایی رواج یافت، نشان‌دهندهٔ قطع ارتباط با نوامیس و موانع عالم جسمانی است.

همان‌طور که اشاره شد کیومرث عمدتاً به عنوان نخستین شاه جهان شناخته شده است؛ اما در متون قدیمی‌تر کیومرث پیش‌نمونه اولیهٔ انسان دانسته شده که پیش از آفرینش سایر انسان‌ها وجود داشته است. از جمله ویژگی‌های کهن‌الگوی انسان اولیه در اساطیر، این است که نخستین انسان، نخستین

کسی است که می‌میرد و به همین دلیل، در برخی فرهنگ‌ها، تبدیل به شاه سرزمین مردگان یا راهنمای ارواح درگذشتگان در جهان دیگر می‌شود. در اساطیر هندی، «یم» چنین نقشی دارد (اوپانیشاد، ۱۳۶۸: ۱۶). کیومرث نیز اولین میرنده است که مرگش حیات را برای دیگران آغاز می‌کند. به روایت بندهش، چون سرانجام کیومرث از پای درآمد، تخمهٔ او بر خاک فروریخت؛ آن تخمه‌ها به روشنی خورشید پالوده شدند و دو بهر آن را ایزد نریوسنگ و بهری را سپندارمذ نگاه داشت. این تخمه چهل سال در زمین بود و پس از آن، ریباسی یک ستون و پانزده برگ و دو شاخه از آن برآمد که «مهلی» و «مهلیانه» [مشی و مشیانه] از آن پدید آمدند (دادگی، ۱۳۹۰: ۸۱). در روایت پهلوی نیز، تخمه کیومرث که از گل سرشته شده است، در نزد سپندارمذ ـ که نگهبان زمین و باروری و سرسبزی است ـ قرار داشته، سه هزار سال، مانند دیگر آفریدگان، بی جنبش و ساکن بر زمین باقی بوده است. بنابراین، اگر نطفهٔ گاو نخستین ـ که پیش‌نمونه انواع جانوران است – در ماه پالوده می‌شود، باروری تخمهٔ نوع انسان را خورشید بر عهده دارد. بندهش تصریح می‌کند که خورشید روشن دارای چشم و گوش و زبان است و از اوست که آفرینش آدمی نشئت می‌گیرد (همان: ۱۹). در شاهنامه نیز خلق نخستین انسان، و آغاز پادشاهی او، مرتبط با برآمدن خورشید است و نشستن کیومرث بر تخت، با ورود خورشید به برج بره و فرا رسیدن بهار طبیعت مقارن شده است.

به آسانی می‌توان فهمید که چرا تقدیس شاه، تکوین عالم را تکرار می‌کرده، یا جشن آن در نخستین روز سال نو ـ نوروز ـ برگزار می‌شده است. چون گمان می‌رفت که شاه می‌تواند تمام عالم را تازه و نو کند. نوشدگی، به طریق اولی، با شروع سال نو، هنگامی‌که دور جدید زمان آغاز می‌شود، صورت می‌پذیرد. اما تازه شدنی[1] که آئین حلول سال نو ـ نوروز ـ متحقق می‌سازد، در اصل، تجدید و تکرار تکوین عالم است. هر سال نو، خلقت را تجدید می‌کند و از سر می‌گیرد. و این اساطیر آفرینش کیهان و اساطیر مربوط به اصل‌اند که به یاد مردمان می‌آورند چگونه کیهان و نیز هرچه بعد از پیدایش آن روی داد، پدید آمدند. (الیاده، ۱۳۹۲: ۴۹)

بنا بر گواهی بسیاری از اساطیر، مردِ نخستینِ کیهانی نه فقط آغاز زندگی است، بلکه هدف نهایی آن – یعنی تمام خلقت – نیز هست. از این رو، تصویر آن در بسیاری از افسانه‌ها و تعلیمات مذهبی ظاهر می‌شود. معمولاً او را به صورت شخصیتی یاری‌دهنده و مثبت توصیف می‌کنند. «حضرت آدم»، «کیومرث» مزدایی، «پوروشای» هند و «پان‌کوی» چینی نمونه‌هایی از او هستند. «مایستر اکهارت خردمند قرون وسطایی می‌گوید: «تمام غلات یعنی گندم، تمام گنجینهٔ طبیعت یعنی طلا، و تمام نسل‌ها یعنی انسان» (یونگ، ۱۳۵۲: ۳۱۳). اگر از منظر روان‌شناسی در این گفته بنگریم، سخنی درست است، زیرا تمام واقعیت درونی روانی هر فرد در نهایت به سوی این سمبول کهن‌الگوی خود، تمامیت روان، متوجه است. به وجه عملی، معنی این بیان آن است که هدف غایی از وجود آدم، برآوردن غرایز مادی نیست، بلکه آدم بودن اوست و بنابراین، در ورای این سائقه‌ها، واقعیت روانی درون انسان برای نشان دادن یک راز زنده، یعنی آدم بودن، به کار می‌رود که آن را می‌توان تنها با یک سمبل ارائه کرد و ناخودآگاه برای نمودار ساختن آن غالباً تصویر مرد نخستین کیهانی را به کار می‌برد.

در ادامه به بررسی مفاهیم موجود در نگاره می‌پردازیم. معمولاً در ترسیم نگاره‌ها، هنرمندان ایرانی نه تنها از حکمت هنر اسلامی استفاده می‌کنند، بلکه از نمادهایی مانند هالهٔ دور سر ـ که در کیش مهرپرستی ایرانیان از آن یاد شده است ـ و از رنگ‌های گوناگون، مانند رنگ طلایی، آبی و فیروزه‌ای و دیگر نمادهای گذشته، همچنین از موضوعات اساطیری، حماسی و تغزلی که قبل از اسلام مورد توجه بوده سود می‌جویند؛ در دوران صفویه نیز نه تنها هنرمندان به سوژه‌های ماورایی و عرفانی بیش از گذشته بها می‌دهند، بلکه به نمایش حالات روحی و روانی بشری توجهی خاص

می‌ورزند و سبب به وجود آمدن طریقه‌ای می‌شوند که راه را برای به نمایش درآوردن اصول اشراقی و عرفانی شرق و هم‌زمان ارزش‌های عاطفی و انسانی ـ مانند به نمایش گذاشتن شادی و سوگواری ـ باز می‌کند. بی‌تردید سخنان صاحب نظرانی همچون ابن عربی ـ در باب اصول و مبادی هنر اسلامی ـ در اذهان هنرمندان آن دوران، به خصوص سلطان‌محمد تبریزی، بی‌تأثیر نبوده است. ابن عربی در تفسیر چنین عوالمی که عرفا از آن یاد کرده اند، به سلسله‌مراتب وجود اشاره نموده و آن را به پنج مرتبه تقسیم کرده است: «هر مرتبه‌ای را حضرت و پنج مرتبه را حضرات خمسه یا مراتب پنج‌گانه الهی می‌نامند: ۱. عالم ملک، یا جهان مادی و جسمانی یا عالم ناسوتی؛ ۲. عالم ملکوت یا جهان برزخی یا عالم خیال و مثال؛ ۳. عالم جبروت یا عالم فرشتگان مقرب؛ ۴. عالم لاهوت یا عالم اسما و صفات الهی؛ ۵. عالم لاهوت یا ذات که همان مرحلهٔ غیب‌الغیوب یا ذات باری تعالی است» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۵). بدین ترتیب، در این دوران بخش اعظم نگارگری را فضایی غیرمادی به وجود می‌آورد که نشئت‌گرفته از فضای پُرطراوت و عطرآگین بهشتی است و در لباس زمینی به نمایش در می‌آید. لذا در این برهه از زمان کمتر هنرمندی را می‌توان یافت که به دیدگاه‌های دیگری مانند جریان‌های اجتماعی نظر داشته باشد، چراکه در این دوران به صحنه کشیدن عالم روحانی بیش از عوالم دیگر هدف قرار می‌گیرد. اما سلطان‌محمد را می‌توان هنرمندی انگاشت که در هر دو زمینه به کار می‌پردازد و برای به نمایش گذاشتن واقعیت‌ها نه تنها به ترسیم چهره انسان‌های مسخ‌شده به خارج از قواعد معمول نگارگری آن دوران می‌پردازد، بلکه از اصول و قواعد هنر اسلامی نیز، که هنری خیالی و واقع‌گریز است، به همین منظور بهره می‌گیرد. در این آثار ـ ضمن توجه به واقعیات زندگی و ارزش‌های اجتماعی ـ صحنه یا حادثه در جهانی فوق مادی رخ می‌نماید و به همین سبب نه تنها اهمیت و معنایی خارج از بُعد زمان و مکان مادی می‌یابد بلکه برای مخاطب یا بهتر است بگوییم برای رهروان عشق، معنایی ازلی و همواره زنده و جاویدان به خود می‌گیرد و در تجلی و تبلور صحنه‌های آن حضور انسان، حیوان و کلاً موجودات عالم خاکی تجسمی از طبیعت بهشتی یا جهان ملکوتی قلمداد می‌شود، عالمی که در آن ظاهراً چیزی جز عالم خیال و مثال فعلیت نمی‌یابد و از اولین قدم به سوی مراتب عالی‌تر وجود به حرکت درمی‌آید و عطر برتافته از حقیقت مطلق هستی را به مشام آن دلباختگان می‌رساند» (همان: ۱۷۴). سیدحسین نصر دربارهٔ موضوع، محتوا و شکل این گونه آثار چنین می‌نویسد: «مینیاتور ایرانی مبتنی بر تقسیم‌بندی منفصل فضای دوبُعدی تصویر است، زیرا فقط به این نحو می‌توان هر افقی از فضای دوبُعدی مینیاتور را مظهر مرتبه‌ای از وجود، و نیز از جهتی دیگر مرتبه‌ای از عقل و آگاهی دانست.» (همان: ۱۷۳)

بنابراین، مبادی شکل‌گرفته در هنر این مرز و بوم گویای چیزی جز تفحص در عالم اولی و سیر و سلوک در فضای روحانی نیست. لیکن سلطان‌محمد در نگارگری‌هایش ضمن توجه به دیدگاه‌های اجتماعی وقت، رایحه دل‌انگیز همان عالم ملکوت و صور معلقه را ارائه می‌کند. او بدین منظور نه تنها به فضای فرازمینی توجهی خاص می‌کند، شاید بتوان گفت نگاهی نافذتر از اسلافش دارد و شکل‌های قراردادی هنر اسلامی را به قابلیت‌هایی درمی‌آورد که در آثار هنرمندان قبل از او یا همعصرش ـ آن‌گونه که او ارائه می‌کند ـ بروز و ظهور نمی‌یابد. سلطان‌محمد ضمن سود جستن از دستاوردهای هنر اسلامی «بیان‌گرایی» را نیز در کنار نگاه «واقع‌گریزی» خویش به فراموشی نمی‌سپارد و رندانه برای پنهان‌سازی چهره و بخشی از اندام‌ها به عمد از اسوه و اسطوره‌های کهن ـ مانند کیومرث و هوشنگ و طهمورث ـ که به نیکی از آنها یاد می‌کنند و هم‌زمان از ارزش‌های نهفته در هنر اسلامی ـ مانند فضای بهشتی ـ بهره می‌گیرد تا نگاه مخاطب (سلطان وقت) را از ترسیم دیدگاه‌های اجتماعی آن دوران منحرف سازد و به نیتش فائق آید. (سلطان کاشفی، ۱۰:۱۳۹۲)

پرهیز از خلأ از جمله ویژگی‌های هنر اسلامی است که در این نگاره به زیبایی به چشم می‌آید. یکی از علل پرهیز از خلأ در هنر اسلامی را برگرفته از آرای شیخ شهاب‌الدین سهروردی می‌دانند. وی، در رد تفکرات مشائیان، خلأ را امری موهوم می‌پندارد و آن را چنین تفسیر می‌کند: «خلأ امری است موهوم و تحقق خارجی ندارد و مابین اجسام بدان صورت که عده‌ای گویند خلأ نمی‌باشد و کسانی که پندارند در اجسام خلأ وجود دارد سخت در اشتباه‌اند، چراکه اجرام بی‌رنگ و شفاف را با خلأ اشتباه گرفته‌اند» (سجادی، ۱۳۶۳: ۱۴۵). ارتباط یافتن با فضای خارج از محدودهٔ قاب که به حاشیهٔ تصویر تعلق دارد از بی‌انتهایی فضای لایتناهی حکایت می‌کند. همچنین از منظری دیگر گویای رابطه‌ای مابین جهان خاکی و عالم مثالی است. (سلطان کاشفی، ۱۱:۱۳۹۲)

در آثار سلطان‌محمد، با درهم‌آمیختگی دو عالم یادشده، یعنی عالم ملک و ملکوت، و هم‌زمان به‌کارگیری عنوان از پیش تعیین شده مضمونی واحد، تازه و درونی سر برمی‌آورد که از شناخت، آگاهی، و عواطف انسانی هنرمند سرچشمه می‌گیرد و تنها از طریق موضوع انتخاب‌شده یا فقط از به نمایش گذاشتن عالم عقول و نفوس حاصل نمی‌شود. در آثار وی، تمامی چهره‌نگاری‌ها را نباید صورت‌هایی انگاشت که معمولاً در اکثر نگاره‌ها دیده می‌شوند و نمودی از فضای ماورایی، بهشتی و ملکوتی یا تغزلی، اسطوره‌ای و عجایب نگاری‌اند، زیرا او ضمن توجه به عالم امر به ترسیم صورتک‌های اکسپرسیو (بیانگر) دل می‌بندد و از این رهگذر به افشای حالات درونی شخصیت‌های آثارش می‌پردازد. (همان: ۱۲)

یکی از جنبه های اساسی در هنر اسلامی و بالاخص نقاشی، از آن جمله مینیاتور بارگاه کیومرث، ایجاد تعادل و هماهنگی است که به کمک فرم و رنگ و منطبق با اصول ریاضی، در فضا و در جهان کوچک نقاش به وجود می‌آید. این جهان کوچک براساس یک فرم هندسی نمادین که اسپیرال[۲] نامیده می‌شود، بنا شده است. اسپیرال به انواع اشکال مدور، مارپیچ و حلزونی ترسیم می‌شود و به طور کلی نمایانگر ریتم مکرر زندگی، تحول و تداوم هستی، و وجود است. اسپیرال یک موتیف باز و خوش‌نمود است. هنگامی که از یک طرف آن حرکت می‌کنیم، به راحتی می‌توان به آن سوی آن دست یافت. این فرم نمادین، نمایشگر رهایی، بسط و توسعه، و تداوم خلقت و خلاقیت است. اسپیرال در ظاهر یک حرکت و یک فرم تزئینی است، اما در باطن عبارت است از تجسم عینی و ذهنی، که می‌کوشد بین عالم مرئی و نامرئی پیوند برقرار سازد. ترکیب عمومی مینیاتور «بارگاه کیومرث» بر اساس فرم نمادین اسپیرال آرایش داده شده است تا علاوه بر نمود خیره‌کنندهٔ ظاهری، از مفهوم روحانی نیز برخوردار شود. (حلیمی، ۱۳۶۸: ۴۰)

در بخشی از نگاره، سروش را به عنوان نمادی می‌بینیم برای آگاه کردن کیومرث از واقعه‌ای نزدیک. سروش در آیین مزدیسنا همان جبرئیل در ادیان ابراهیمی است که با پیامبران در ارتباط است و همان طور که زرتشت حکیم با سروش، وحی را دریافت می‌کرد، حضرت محمد(ص) نیز از جانب جبرئیل از عالم قدس وحی را دریافت می‌کرده است (کرمی، ۱۳۹۱: ۴۹). سروش در اوستا نامی آشنا و در شاهنامه، پیک و یاری‌دهی توانمند است. به طور قطع، پیک ویژهٔ یاری قهرمانان در شاهنامه سروش ایزد است. این ایزد زرتشتی که دائم در بحرانی‌ترین لحظات درگیری میان حق و باطل، قهرمانان پسندیده شاهنامه را در برابر دیوها و بدکاران پشتیبانی قدرتمند است، پیک مخصوص اهورامزداست که در زبان پهلوی «Sarosh» و در زبان اوستا «سراشه»[۳] خوانده می‌شود. سروش ایزد فرمانبردار مطلق اهوراست و در عین حال، خود فرماندهٔ مقتدری است که وظایف محوله از جانب اهورامزدا را با نهایت هشیاری، خلوص و قدرت به انجام می‌رساند و کلام‌ها و پیام‌های الهی را بدون کم و کاست به قهرمانان شاهنامه ابلاغ می‌کند ... برخی او را جبرئیل می‌دانند. (واحددوست، ۱۳۹۹: ۲۷۱)

نتیجه‌گیری

شاهنامه شاه‌تهماسبی (هاتون) ارزنده‌ترین نسخه خطی مصور از حماسهٔ فردوسی است که در کارگاه ـ کتابخانهٔ شاه تهماسب اول صفوی، در تبریز، در سدهٔ دهم هجری تدوین گردید. برجسته‌ترین نگارگران آن دوران ـ سلطان‌محمد، میرمصور، آقامیرک، میرسیدعلی، مظفرعلی، دوست‌محمد، و چند تن دیگر ـ در مصورسازی ۲۵۸ مجلس آن همکاری داشتند. سلطان‌محمد در آثار خود، به خصوص شاهنامه شاه‌تهماسبی، به طرزی استادانه ویژگی‌های مکتب نگارگری ترکمانان (رنگ‌های شاد، درخشان و پُرتحرک) و نگارگری هرات (ساختار سنجیده) را تلفیق نموده است. او از لحاظ قدرت تخیل و مهارت در ترکیب‌بندی‌های بغرنج، تجسم حالت‌های متنوع، هماهنگی جسورانهٔ رنگ‌ها و ریزه‌کاری‌های سنجیده در میان سایر استادان تبریز یگانه بود. اسلوب خاصی را در بازنمایی کوه‌ها به کار می‌برد و گاه صخره‌ها را به صورت آدمیان و حیوانات می‌نمود. نگاره بارگاه کیومرث از شاهنامه شاه تهماسبی به قلم سلطان‌محمد است. در این نگاره، اشکال و صور قدیم نگارگری در شکل و صور تازه‌ای جلوه یافته و ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی و شخصیت‌پردازی روان‌کاوانه بدیعی فرا روی نهاده است. انسان، وحوش، و طبیعت، این پیام اصلی نگارهٔ «بارگاه کیومرث» یا «موضع پلنگ‌پوشان» اوست که بعدها انسان در پویش تاریخ بر آن دو سلطه می‌یابد و سلطان‌محمد بزنگاه این سلطه‌گری، یعنی حکمرانی کیومرث، را می‌نگارد. او این پیام را در بهترین صورت و خوش‌ترین اسلوب و زیباترین بیان نشان می‌دهد.

برای تحلیل و بررسی این نگاره از روش آیکونولوژی پانوفسکی بهره گرفته شد. در مرحلهٔ اول که توصیف پیشاشمایل‌نگارانه نام دارد، به بیان معنا یا موضوع اولیه و توصیف فرمی نگاره پرداختیم که شامل نوع ترکیب‌بندی، رنگ‌های به کار برده شده، اجزای نگاره، متن مرتبط با آن و سایر موارد می‌شد. در مرحلهٔ دوم که تحلیل آیکونوگرافی نام دارد قدمی عمیق‌تر برای کنکاش نگاره برداشتیم و با توجه به پیشینهٔ نگاره و ادبیات مرتبط با آن در جهت کشف موضوع ثانوی و قراردادی به تحلیل پرداختیم. در اسطورهٔ آفرینش زردشتی، کیومرث نخستین انسان به شمار می‌آید. در شاهنامه او به صورت نخستین پادشاهی که بر همهٔ جهان فرمانروایی داشت ظاهر می‌شود. او را به صورت کسی که پوست پلنگ بر تن دارد، تصویر می‌کنند. در دورهٔ پادشاهی سی‌ساله‌اش جامه و غذا را کشف کرد. همه او را بزرگ می‌داشتند و این بزرگداشت مایه پیدایش دین شد. در نگارهٔ «بارگاه کیومرث» مشاهده می‌شود که مجلس شاهی در دل طبیعت رخ می‌نماید. این حادثه دور از تجملات است، چراکه این داستان (کیومرث) در بخش اساطیری شاهنامه سروده شده است و در متن هم بیان شده که این حادثه در طبیعت رخ نموده است. جامعه‌ای که ایرانیان در زمان کیومرث داشتند هنوز دوران اولیهٔ بشر متمدن و یکجانشین را سپری می‌نمود و نیاز به ارتقای همه‌جانبه داشت. بدین سبب، کیومرث در پیشرفت فرهنگ و تمدن ایرانیان نقش بسزایی ایفا نموده و پدر تاجدار ایرانیان کهن بوده است. شکوفه همچنان که در اغلب نگاره‌های ایرانی حضور دارد در این نگاره بیانگر رویش زمین و فصل زایش است. از سویی وجود شکوفه خبر از پادشاهی نو نیز می‌دهد و جناس تصویری خوبی بین روز پادشاهی، سال نو و شکوفه وجود دارد. او که در کوه جا و پناهگاه می‌سازد و با گروه همراه خود پلنگینه می‌پوشد، یادآور زندگی انسان عصر حجر در کوه‌ها و غارها است.

براساس مرحلهٔ سوم، به نام تفسیر آیکونولوژی، به مفاهیم ذاتی و محتوایی نگاره اشاره شد. طبق منابع، کیومرث یکی از شخصیت‌های بنیادین در تاریخ اساطیری ایران است که اگرچه در گاهان زرتشت و ریگ‌ودای هندی نمود ندارد، در فرهنگ زرتشتی عصر ساسانی به عنوان نخستینْ اهمیت بسیاری پیدا کرده و در خدای‌نامه‌ها، شاهنامه و متون تاریخی عصر اسلامی به نخستین پادشاه تبدیل شده است. پایان آفرینش کیومرث، که هفتاد روز طول کشیده است،

به پنج روز آخر اسفندماه منتهی می‌شود. پنج روزی که جشن‌های بهاری را به دنبال دارد و بلافاصله آغاز فروردین است. به روایتی دیگر نوروز جشنی است برای یادآوری آفرینش کیومرث، پیش‌نمونه انسان. در روایت شاهنامه کیومرث از صورت پیش‌نمونه انسان به صورت نخستین کدخدا درآمده است که تمدن را به میان آدمیان می‌آورد. نخستین انسان نیست، ولی آدمیان را تربیت می‌کند و به آنان می‌آموزد که لباس بپوشند و برای خود غذا تهیه کنند. بنابراین، کیومرث نخستین بشر زرتشتی در مقابل حضرت آدم به عنوان نخستین بشر اسلامی قرار می‌گیرد؛ به این دلیل آفرینش او را از گل دانسته و «گل‌شاه» خوانده‌اند. لقب کیومرث در سنت مزدیسنی گل‌شاه است. گل‌شاه در اصل «گرشاه» است، به معنای «شاه کوهستان». در باورشناسی باستانی، کوه، چونان بلندترین و نزدیک‌ترین جای به آسمان، ارزشی نمادین و آیینی دارد و به همین دلیل است که هر یک از پیامبران بزرگ با کوهی نامور، پیوند خورده و با خداوند راز گفته و به پیامبری برانگیخته و برگزیده شده‌اند. از همین روی، نخستین مرد و پادشاه ایرانی، کیومرث، که نوآفرید است و هنوز پیوند از آسمان و بهشت نبریده، جای در کوه می‌سازد. در غالب منابع از کیومرث به عنوان دارندهٔ فرّه ایزدی یاد شده است. از منظر سهروردی، کیومرث روح یا نفس ناطقه انسانی است که از عالم عقول و ارواح به عالم ملک هبوط می‌کند. همان طور که اشاره شد کیومرث عمدتاً به عنوان نخستین شاه جهان شناخته شده است؛ اما در متون قدیمی‌تر کیومرث پیش‌نمونهٔ اولیهٔ انسان دانسته شده که پیش از آفرینش سایر انسان‌ها وجود داشته است. از جمله ویژگی‌های کهن‌الگوی انسان اولیه در اساطیر، این است که نخستین انسان، نخستین کسی است که می‌میرد و به همین دلیل، در برخی فرهنگ‌ها تبدیل به شاه سرزمین مردگان یا راهنمای ارواح درگذشتگان به جهان دیگر می‌شود. به آسانی می‌توان فهمید چرا تقدیس شاه، تکوین عالم را تکرار می‌کرده، یا جشن آن در نخستین روز سال نو، نوروز، برگزار می‌شده است. چون گمان می‌رفت که شاه تمام عالم را تازه و نو می‌تواند کرد. نوشدگی، به طریق اولی، با شروع سال نو، هنگامی که دور جدید زمان آغاز می‌شود، صورت می‌پذیرد. اما تازه‌شدنی که آئین حلول سال نو، نوروز، متحقق می‌سازد، دراصل، تجدید و تکرار تکوین عالم است. هر سال نویی خلقت را تجدید می‌کند و از سر می‌گیرد و این اساطیر آفرینش کیهان و اساطیر مربوط به اصل‌اند که به یاد مردمان می‌آورند چگونه کیهان و نیز هرچه بعد از پیدایش آن روی داد، پدید آمدند.

در مرحلهٔ سوم به نتایجی دست یافتیم که نشان می‌دهد که هنرمندان ایرانی نه تنها از حکمت هنر اسلامی استفاده می‌کنند، بلکه از نمادهایی مانندِ هالهٔ دور سر – که در کیش مهرپرستی ایرانیان از آن یاد شده است و از رنگ های گوناگون، مانندِ طلایی، آبی، و فیروزه‌ای و دیگر نمادهای گذشته، همچنین از موضوعات اساطیری، حماسی، و تغزلی که قبل از اسلام مورد توجه بوده سود می‌جویند؛ در دوران صفویه نیز نه تنها هنرمندان به سوژه‌های ماورایی و عرفانی بیش از گذشته بها می‌دهند، بلکه به نمایش حالات روحی و روانی بشری توجهی خاص می‌ورزند. بدین ترتیب، در این دوران بخش اعظم نگارگری را فضایی غیر مادی به وجود می‌آورد، که نشئت‌گرفته از فضای پُرطراوت و عطرآگین بهشتی است و در لباس زمینی به نمایش درمی‌آید. لذا، در این برهه از زمان کمتر هنرمندی را می‌توان یافت که به دیدگاه‌های دیگری مانند جریان‌های اجتماعی نظر داشته باشد، چراکه در این دوران به صحنه کشیدن عالم روحانی بیش از عوالم دیگر هدف قرار می‌گیرد. اما سلطان‌محمد را می‌توان هنرمندی انگاشت که در هر دو زمینه به کار می‌پردازد و برای به نمایش گذاشتن واقعیت‌ها نه تنها به ترسیم چهرهٔ انسان‌های مسخ‌شده به خارج از قواعد معمول نگارگری آن دوران می‌پردازد، بلکه از اصول و قواعد هنر اسلامی نیز که هنری خیالی و واقع‌گریز است، به همین منظور بهره می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. renovatio
2. Spiral
3. Sraosha

کتاب‌نامه

آدامز، لوری (۱۳۸۸). روش‌شناسی هنر. ترجمه علی معصومی. تهران: نظر.

آموزگار، ژاله (۱۳۸۶). زبان، فرهنگ و اسطوره. تهران: معین.

الیاده، میرچا (۱۳۹۲). چشم‌اندازهای اسطوره. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

اوپانیشاد (۱۳۶۸). ترجمه محمد داراشکوه. به اهتمام تاراچند و جلالی نائینی. تهران: علمی.

بلعمی، ابوعلی محمد (۱۳۵۳). تاریخ بلعمی (جلد ۱). تصحیح محمدتقی بهار. به کوشش محمد پروین گنابادی. تهران: زوار.

بهار، مهرداد (۱۳۷۵). پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: آگاه.

بهار، مهرداد (۱۳۷۶). از اسطوره تا تاریخ. گردآورنده و ویراستار ابولقاسم اسماعیل‌پور. تهران: چشمه.

بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد (۱۳۵۳). آثار الباقیه عن القرون الخالیه. ترجمه اکبر دانا سرشت. تهران: ابن سینا.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰). دایره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

حلیمی، محمدحسین (۱۳۶۸). بارگاه کیومرث بررسی اثری از سلطان‌محمد. سوره، ۱، ۳۶ –۴۰.

دادگی، فرنبغ (۱۳۹۰). بندهش. گزارنده مهرداد بهار. تهران: توس.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). لغت‌نامه دهخدا. تهران: دانشگاه تهران.

سجادی، سیدجعفر (۱۳۶۳). شهاب‌الدین سهروردی و سیری در فلسفه اشراق. تهران: فلسفه.

سلطان کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۹۲). به‌کارگیری دیدگاه‌های اجتماعی در آثار سلطان‌محمد نگارگر با استفاده از اصول و قواعد هنر اسلامی. نگره، ۲۶، ۵ – ۱۸.

شهرزوری، شمس الدین محمد (۱۳۸۰). شرح حکمه‌الاشراق. تصحیح حسین ضیائی تربتی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

عبدی، ناهید (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۲). شاهنامه فردوسی (امیر بهادر). تهران: سعدی و محمد.

کربن، هانری (۱۳۷۴). ارض ملکوت. ترجمهٔ سید ضیاءالدین دهشیری. تهران: طهوری.

کرمی، محسن (۱۳۹۱). بررسی تطبیقی جهان‌نگری کهن ایرانی و حکمت اشراق و تأثیر آن بر نگارگری اسلامی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

کریستین سن، آرتور (۱۳۶۸). نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه ای ایران. ترجمه و تحقیق احمد تفضلی و ژاله آموزگار. تهران: نشر نو.

کریم‌اف، کریم (۱۳۸۵). سلطان‌محمد و مکتب او. ترجمهٔ معصومه جهانپری و رحیم چرخ. تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران (جلد ۱). لندن.

کزازی، جلال الدین (۱۳۸۵). نامه باستان (جلد ۱). تهران: سمت.

گزیده‌های زادسپرم (۱۳۶۶). ترجمه محمدتقی راشد محصل. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مدرسی، فاطمه (۱۳۸۴). اسطوره کیومرث گل‌شاه. مجله علوم اجتماعی دانشگاه شیراز، ۴۴، ۱۵۲ – ۱۶۴.

نصر، سیدحسین (۱۳۷۵). هنر و معنویت اسلامی. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

نصری، امیر (۱۳۹۷). تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی. تهران: چشمه.

واحددوست، مهوش (۱۳۹۹). نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی. تهران: سروش.

یساولی، جواد (۱۳۶۹). مرقع شاهنامه شاه‌تهماسبی به مناسبت هزاره تدوین شاهنامه. تهران: تابان فر.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲). انسان و سمبول‌هایش. ترجمهٔ ابوطالب صارمی. تهران: امیرکبیر.

Panofsky, E., (1955*). Meaning in the Visual*. New York: Dobleday Anchor Books.

Turner, J., (1996). *The Dictionary of Art*. New York and London: Grove Press.

Starten, R.**,** (2000). *An Introduction to Iconography*, New York: Taylor and Francis.