*Sociology of Culture and Art* Volume 7. Issue 1. Spring 2025. P, 14 - 31

Research Paper

# Iconographic study of good and evil in the picture entitled “The Armies of Iran and Turan collide in Hamavan mountain” from Tahmasbi Shahnameh

**Azar Bagheri[1], Nahid Abdi*[2], Nayer Tahoori[3], Seyedrahman Mortazavi[4]**
1. Ph.D. Student of Art research, Khorasgan Branch, Islamic Azad University, Isfahan, Iran.
2. Assistant Professor of Arts Research Institute, Iranian Academy of Arts, Tehran, Iran.
3. Assistant Professor of Civil Engineering, Art and Architecture, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
4. Assistant Professor of Art and Architecture, Khorasgan Branch, Islamic Azad University, Isfahan, Iran.

https://doi.org/10.22034/scart.2025.139609.1352

Received: August 21, 2023
Accepted: May 28, 2024
Available Online: June 22, 2025

**Keywords:** Good and evil , Turanian, Hamavan, Iconography

## Abstract

Fighting scenes are important for Iranian miniature that have often manifested in illustrated Shahnameh. One of turbulent fighting scenes, is a page of Tahmasebi Shahname with Abdolaziz painting under the topic “The Armies of Iran and Turan collide in Hamavan Mountain” from Safavid era. Since all Shahnameh ancient events are affected by confrontation of truthfulness and untruth, researcher is trying to debate and analyze the said miniature about good and evil forces through iconography. The main question is what is the story in this picture and how good and evil forces are read and received meaning beyond main roles of this miniature by iconography method. The method of this research is analytic descriptive with iconography approach and the resources are from library. From this research and based on literary and visual evidence such results are obtained: the poems of the context of this miniature are related to the Iranians and Turanians battle in mountain range of kaserood and before Hamavan battle. Also based on litrary evidence, the narration of this picture shows a battle that happened before Hamavan battle. Also, the main roles used in this picture represents the concepts of confrontation of good and evil. Tthese concepts are presented through symbolic main roles like Iranian red and green flags, Heidary hats of Safavid soldiers. Actually, these soldiers are connected with Iranian ancient warriors for defending land of Iran against demonic forces.

Bagheri, A., Abdi, N., Tahoori, N., Mortazavi, S. (2025). Iconographic study of good and evil in the picture entitled “The Armies of Iran and Turan collide in Hamavan mountain” from Tahmasbi Shahnameh. *Sociology of Culture and Art*, 7 (2), 14-31.

Corresponding author: Nahid Abdi

**Corresponding author:** Nahid Abdi
**Address:** Iranian Academy of Arts, Tehran, Iran
**Email:** n.abdi@aria.ac.ir

# Iconographic study of good and evil in the picture entitled “The Armies of Iran and Turan collide in Hamavan mountain” from Tahmasbi Shahnameh


## Extended Abstract

### 1- Introduction

Safavid dynesty has provided suitable situation for growth and prosperity of culture and art of Iran by establishing powerful and stable government. Through this way Iranian painting has found new opportunity for its` survival with the support of rulers of the time and a load of previous achievements in Tabriz Royal painting room. It is abvious, in this Royal workshop, sophisticated version has been created, but maybe the best of all is Ferdowsi Shahnameh that has made for Tahmasebi Shah. (Hosseini rad, 1390: 25). Faith in truthfuiness and fighting with untruth that have been throughout Shahnameh events is a category which is in overall concepts of Good and Evil undoubtedly it has affected illustration of Shahnameh especially Tahmasebi Shahname (930- 946) a lot. This Poem Work, with significant pictures that has often showed different fighting, scenes, has favorable messages with Shahnameh Ferdowsi stories. Therefore, to achieve comprehensive and logical analytical decision in investigating appearances of good and Evil in Tahmasebi Shahnameh painting, first of all it`s essential the importance of these forces in ancient Iran and Islamic Iran era become clear.

Researcher has selected an image in the process of investigating concepts of good and evil from different works of this epopee the title is “battle of Iranians and Turanians to Hamavan mountain” to recognize and analyze representation of good and evil concepts through icons. The reasons for this choice, painting turbulent war scene, body to body warrior's fights, raid of soldiers that attacked each other by spear, sword and archery, raised up flags in nature field and long mountain range and the most important variety and number of the soldiers, horses, the appearance of elephants that undoubtedly, all this carries a significant message of terrible battle. Specially the variety of main roles gives opportunity for researcher to study more. Also, contemplation in details of this painting reminds conscious intelligence of painter that has insisted on the accurate presentation of Shahnameh events with the help of main roles. Since all ancient events of Shahnameh is affected by confrontation of Ahuras`s good forces and demonic evil forces and artistic ancestors under the influence of cultural religious and social situation of that time has followed specified and organized patterns and approaches in expressing visual targets and goals.it is worthy their works be investigated carefully and scientifically so that the pictures can be read. Therefore, the researcher has chosen iconography for researching as a branch of history of art study. because now days, iconography took over this scientific duty so that referring to writing and narrations displayed subjects in artistic works can be recognized and analyzed. This way, the researcher attempts to solve the truths that are beyond the picture and can be read and received meaning. In this article, the main question is asked that what is the narration of the said picture and how good and evil forces are read and received meaning beyond main roles of this miniature by iconography method.

### 2- Methods

The method of study is analytical- descriptive that is conducted through iconography. In this research, cultural- political situation of Safavid era, good and evil concepts of ancient and Islamic era of Iran, Turanian real identity and the main conflict of them with Iranians are included. Then to recognize the picture of article, while describing the battle of Hamavan, the said picture is reviewed in two steps: 1. pre iconography: basic image recognition and description, 2. Iconographic analysis: image analyzing, for receiving meaning beyond the picture by decphring the visual elements and analytic investigation. In the end, it shoud be mentioned that the collection of information and the resources are library research.

### 3- Findings

The results of research show the poems of the context of this miniature is related to the Iranians and Toranians battle in mountain range of kaserood and before Hamavanbattle.literary and historic evidence confirms that attention to religion and nationalism in artistic works of this era especially miniature of Iran have affected a lot. This effect is viewed as replication of mythical and ancient stories of Iran with Safavidwars.Iran army as good forces against Turan army as bad forces has been symbolized with the help of main roles.Proof of this is the existence of symbolic main roles like green and red flags, red wearing Ghezelbash, Heidary hat of Iranian warriors, battle of Iranians to protect land of Iran that presents samples of good thoughts against demonic forces and enemy.The important point is that the painter of this work has used the role of descriptive elements carefully in symbol level for transferring the meanings of Shahnameh narrations.Also this illustrated Shahnameh is a rich treasure at the highest level of past achievments.



Bagheri, A., Abdi, N., Tahoori, N., Mortazavi, S. (2025). Iconographic study of good and evil in the picture entitled “The Armies of Iran and Turan collide in Hamavan mountain” from Tahmasbi Shahnameh. *Sociology of Culture and Art*, 7 (2), 14-31.

## 4- Discussion & Conclusion

Safavid dynasty has provided suitable situation for growth and prosperity of culture and art of Iran by establishing powerful and stable government. Through this way Iranian painting has found new oppertunity for it`s survival with the support of governors of the time and a mass of previous achievments Tabriz royal painting house. In this royal workshop, exclusive version has been created, but maybe the best of all is Tahmasebi Shahnameh that has made for Tahmasb Shah and maybe it is the best version of that time. Faith in truthfulness and fighting with untruth that have been throughout Shahnameh events is a category which is in general concepts of good and evil and undoubtedly it has affected illustration of Shahnameh especially Tahmasebi Shahnameh (1523-1539) a lot. This illustrated manuscript with significant pictures of different fighting scenes has favorable messages with Shahnameh Ferdowsi stories. Therefore, to achieve comprehensive and logical analythical decision in investigating appearences of good and evil in Tahmasbi Shahnameh painting, first of all it is essential the importance of these forces becomes clear in ancient Iran and Islamic Iran era. Because these forces were Iranian fundamental beliefs in ancient Iran that in Islamic era it has lost its function and little by little it entered the literature of Iran with transformation. So, it is nessesery to the influence these concepts in Tahmasbi Shahnameh that reflects ancient Shahnameh events is recognized so that investigation in this category becomes a meaningful effect. Visual evidence shows the idea of good and evil in the form of hard battles has not been ignored from conscious and skilled painters of Tahmasbi Shahnameh. So, the said version is full of battle scences between good and evil in the form of mythical good and demonic characters that has illustrated ancient events with symbol and code carefully.

## 5- Funding

There is no funding support.

## 6- Authors’ Contributions

The authors declared equal participation in writing the article.

## 7- Conflict of Interests

This research does not conflict with personal or organizational interests.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره هفتم، شماره دوم، تابستان ۱۴۰۴، صفحات ۱۴-۳۱

مقاله پژوهشی

# مطالعه آیکونوگرافیک خیر و شر در نگاره *نبرد ایرانیان با تورانیان به کوه هماون* از شاهنامه طهماسبی

آذر باقری[۲]، ناهید عبدی[۲*]، نیر طهوری[۳]، سیدرحمان مرتضوی[۴]

۱. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، واحد اصفهان( خوراسگان)، اصفهان، ایران.
۲. استادیار پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
۳. استادیار دانشکده عمران، هنر و معماری واحد علوم و تحقیقات، داشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۴. استادیار دانشکده هنر و معماری، واحد اصفهان(خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران

https://doi.org/10.22034/scart.2025.139609.1352

تاریخ دریافت: ۳۰ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۸ خرداد ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱ تیر ۱۴۰۴

چکیده

صحنه‌های نبرد از موضوع‌های مهم نگارگری ایرانی است که اغلب در شاهنامه‌های مصور، تجلی یافته‌است. یکی از این صحنه‌ها، برگی از شاهنامه طهماسبی به رقم عبدالعزیز، تحت عنوان" نبرد ایرانیان و تورانیان به کوه هماوَن" درقرن دهم ه.ق/ شانزدهم.م. است. از آنجا که تمام وقایع باستانی شاهنامه متأثر از تقابل راستی و ناراستی و نیروهای خیر و شر است، پژوهشگر در تلاش است، نگاره را در خصوص مفاهیم نیروهای خیر و شر، با رویکرد آیکونوگرافی به بحث و تحلیل گذارد. در این راستا هدف پژوهش، گشایش حقایقی است که به خوانش و دریافت معانی این نگاره، یاری می‌رساند. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سوال اصلی است که چه پیوند و رابطه معناداری میان نقش‌مایه‌ها و مضامین خیر و شر از ورای تصویر مزبور وجود دارد؟ روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی، با رویکرد آیکونوگرافی و منابع آن از نوع کتابخانه‌ای است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که اشعار متن این نگاره، مربوط به مرحله نبردِ ایرانیان و تورانیان در کوهسارِ منطقه کاسه‌رود و قبل از نبرد هماوَن است و عنوان نگاره با روایت ادبی آن تطابق ندارد. همچنین شواهد ادبی و تاریخی، گواهی می‌دهد که توجه به مذهب شیعه و ملی‌گرایی دوران صفوی، در همانندسازی داستان‌های باستانی ایران با جنگ‌های عهد صفوی که جهاد خوانده می‌شد تأثیر به‌سزایی در مصورسازی و پیام‌های تصویری این نگاره داشته است. نقش‌مایه‌های نمادینی چون بیرق‌های سرخ و سبز، سرخ پوشان قزلباش، کلاه حیدریِ سلحشوران ایران و نبرد هم‌گروه ایرانیان در مقابل تورانیان، محتوای رویارویی خیر و شر را به نمایش گذاشته‌اند.

واژه‌های کلیدی: خیر و شر، تورانیان، هماوَن، آیکونوگرافی.

استناد: باقری، آذر؛ عبدی، ناهید؛ طهوری، نیر؛ مرتضوی، سیدرحمان (۱۴۰۴). مطالعه آیکونوگرافیک خیر و شر در نگاره «نبرد ایرانیان و تورانیان به کوه هماوَن». *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۲)، ۱۴-۳۱.

* نویسنده مسئول: ناهید عبدی
نشانی: پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر، تهران، ایران.
پست الکترونیکی: n.abdi@aria.ac.ir

## ۱- مقدمه و بیان مسئله

دودمان صفوی با تاسیس حکومتی مقتدر و با ثبات، شرایط مناسبی را جهت رشد و شکوفایی فرهنگ و هنر این سرزمین فراهم آورد که به واسطه‌ی آن، نگارگری ایرانی توانست، با حمایت فرمانروایان وقت و با کوله‌باری از دستاوردهای قبلی، در نقاشخانه سلطنتی تبریز، فرصت تازه‌ای را برای ادامه‌ی حیات خود باز یابد. بدیهی است، در این کارگاه سلطنتی، نسخه‌های نفیسی خلق شده است، اما شاید «افضل از همه، شاهنامه فردوسی است که برای شاه طهماسب ساخته شد» (حسینی‌راد، ۲۵:۱۳۹۰). ایمان به راستی و مبارزه با ناراستی که در سراسر حوادث شاهنامه موج می‌زند، در مفاهیم کلی خیر و شر جای می‌گیرد و بی‌تردید برمصورسازی شاهنامه‌ها، به ویژه شاهنامه طهماسبی (۹۴۶-۹۳۰)، تأثیر به‌سزایی گذاشته است. این اثر با تعداد قابل توجهی از صحنه‌های نبرد، حامل پیام‌هایی همسو با داستان‌های شاهنامه فردوسی در نبرد نیکی و بدی است، اما برای آن‌که بتوان در بررسی مظاهر خیر و شر، مرتبط با نگاره «نبرد ایرانیان با تورانیان به کوه هماوَن»، به تحلیلی جامع و منطقی دست یافت، لازم است در وهله نخست، اهمیت این نیروها در فرهنگ ایران باستان و ایران پس از اسلام معلوم و مشخص گردد، آنگاه نفوذ این مفاهیم در نگاره مزبور که وقایع کهن شاهنامه‌ای را بر می‌تابد، بازشناخته شود تا تفحص در این مقوله، جلوه‌ای معنادار به خود گیرد. شواهد تصویری نشان می‌دهد، تفکر نیکی و بدی در قالب نبردهای سخت از نظر صاحبان ذوق و هنر نگارگران شاهنامه طهماسبی دور نمانده است، خاصه آنکه نسخه‌ی مزبور انبوهی است از تصاویرِ نبرد بین نیروهای خیر و شر در قالب شخصیت‌های نیک و بد اسطوره‌ای که با دقتی کم نظیر وقایع باستانی را به کمک رمز و نماد به تصویر کشیده است. «درصحنه‌هایی که دارای توانایی معانی عام و کلی مانند نبرد نیکی و بدی یا پیروزی هستند، هنرمندان با دقت و وسواس، نقشمایه‌های توصیفگر را در سطح نماد و نشانه برای تقویت آن معنا در کنار هم به‌کار گرفته‌اند» (عبدی،۱۳۹۱: ۱۵۹). از لحاظ اجرا نیز گنجینه‌ای پرمایه از دستآوردهای گذشته است، «تمام جزییات سبک‌های نگارگری ایران را در مراحل بالندگی آن به همراه دارد» (آژند،۱۳۹۵: ۵۱۷). این مقاله در بررسی مفاهیم خیر و شر، از بین آثار متعدد این منظومه، نگاره‌ای تحت عنوان « نبرد ایرانیان با تورانیان به کوه هماوَن» را برگزیده است تا بازنمود مفاهیم نیروهای خیر و شر را، از طریق نقشمایه‌های این تصویر مورد شناسایی و تحلیل قرار دهد. از دلایل انتخاب این نگاره، صحنه‌ی پر تلاطم نبرد، نمایش جنگ تن‌به‌تن سلحشوران، یورش سپاهیانی که با نیزه و شمشیر یا تیر و کمان به‌سوی هم حمله‌ورند، پرچم‌های برافراشته در زمینه‌ای از طبیعت زنده و کوهساری بلند و مهم‌تر از همه تنوع و تعدد نفرات سپاهیان، اسب‌ها و حضور پیل‌ها که بی‌تردید همه‌ی این موارد، حامل پیامی مشخص از نبردی سهمگین است. تنوع این نقش‌مایه‌ها اقبال و مجال مطالعه‌ی بیشتری را برای پژوهشگر فراهم می‌نماید. هم‌چنین تعمق در جزییات این نگاره، هوش و ذکاوت آگاهانه هنرمند را متذکر می‌شود که چگونه به کمک نقش‌مایه‌ها، بر نمایش دقیق حوادث شاهنامه اصرار ورزیده‌است. از آنجا که نیاکان هنرمند ما تحت تاثیر شرایط فرهنگی ـ اجتماعی آن روزگار، از الگوها و راهکارهای مشخص و نظام‌مندی در بیان اهداف و مقاصد خود پیروی کرده‌اند، شایسته است که آثارشان نیز، با روشی دقیق و منظم، مطابق با علوم و فنون امروزی بررسی شود. از این روی پژوهشگر، دانش آیکونوگرافی[1] را به عنوان شاخه‌ای از مطالعات تاریخ هنر، پایه اصلی تحقیق خویش قرار داده است، زیرا در عصر حاضر، آیکونوگرافی این وظیفه علمی را بر عهده گرفته است تا با استناد به نوشتار، موضوع‌های بازنمایی شده در آثار هنری را شناسایی و تحلیل نماید (مختاریان،۱۳۹۵). بدین جهت، مقاله حاضر با هدف خوانش مفاهیم خیر و شر در نگاره مزبور، سعی دارد با مطالعه‌ی آیکونگرافیک که بر دو پویه‌ی توصیف و تحلیل استوار است، تحلیلی شفاف از نگاره مزبور را ارائه دهد. در این راستا، نقش‌مایه‌هایی که در ارتباط با متن این تصویر بازنمود یافته‌اند، پژوهشگر را قادر می‌سازد تا با کاربست استحاله آیکونوگرافیک به صورت علمی، مفاهیم نیروهای خیر و شر را از ورای تصویر، رمزگشایی نموده، مورد خوانش معنایی قرار دهد. در راستای انجام پژوهش، مسئله یا پرسش‌هایی مطرح می‌شود مبنی بر این‌که: روایت این تصویر چیست و چگونه نیروهای خیر و شر از ورای نقش‌مایه‌های تصویری این نگاره از طریق آیکونوگرافی خوانده و دریافت معانی می شوند؟ در پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها، داده‌هایی وجود دارد که حضور این نیروها را در این اثر هنری آشکار می‌سازد.

[1]. iconography

باقری، آذر؛ عبدی، ناهید؛ طهوری، نیر؛ مرتضوی، سیدرحمان (۱۴۰۴). مطالعه آیکونوگرافیک خیر و شر در نگاره «نبرد ایرانیان و تورانیان به کوه هماوَن». *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۲)، ۱۴-۳۱.

## ۲- پیشینهٔ پژوهش

### ۲-۱: پیشینهٔ تجربی

هرچند نگاره‌های شاهنامه طهماسبی و موضوع خیر و شر، پیش از این در حوزه هنر و ادبیات مورد بررسی و پژوهش‌های متعددی قرار گرفته است، اما محقق، پژوهشی از این نگاره در ارتباط با موضوع خیر و شر، از طریق آیکونوگرافی، مشاهده نکرده است. بدین جهت، به مواردی چند از پژوهش‌هایی که می‌توانند مستقیم یا غیر مستقیم، زمینه‌های مشترکی با موضوع مقاله داشته باشند، اشاره می‌گردد. نصری(۱۳۸۹) در مقاله «رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی درمطالعات هنری با ریشه‌یابی تاریخی واژگان»، یادآور این نکته است که همه مذاهب و هنرها از ادوار کهن تا روزگار ما از شمایل‌نگاری بهره‌مند هستند و شناخت ادبیات را، ملاکی در قیاس سنجش شمایل‌نگارانه می‌داند. عبدی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «بررسی نقش‌مایه‌های آیکونوگرافیک از ورای دو شاهنامه بایسنقری و طهماسبی» بیان می‌دارد که نقش‌مایه‌های این دو شاهنامه آگاهانه و در جهت تأکید برمعانی اسطوره‌ای باستانی است. همچنین عبدی (۱۳۹۱) درکتاب «درآمدی بر آیکونولوژی» به معنا و مفهوم آیکونوگرافی، سابقه تاریخی و روش پانوفسکی می‌پردازد. نویسنده با استناد به نمونه‌های تصویری از شاهنامه‌های بایسنقری و طهماسبی تحلیلی آیکونوگرافیک ارائه می‌دهد. در فصل چهارم با استناد به ادبیات و نمونه‌های تصویری از نگارگری ایرانی به شکافتن مضامین آن با رجوع به منابع مختلف تاریخی، ادبی و... می پردازد. همچنین همراه با تعاریفی از استحاله گرافیک، درک مفاهیم کلیدی را رکن اصلی یک پژوهش، در روند آیکونوگرافی می‌شناسد. یزدان‌خواه در رساله‌ی «ریشه‌یابی مظاهر خیر و شر و تجلی آن در نقوش مکتب تبریز با تأکید بر نگارگری شاهنامه طهماسبی» در پی بررسی تجلیات خیر و شر در نگارگری ایرانی به شرح و توصیف عناصر انسانی، جانوری و گیاهی می‌پردازد و برخی نگاره‌های شاهنامه طهماسبی را با توجه به مظاهر خیر و شر از نظر می‌گذراند هرچند که به مباحث تحلیلی ورود نمی‌کند. شاطری و طجری (۱۳۹۶)، در مقاله «مطالعه تأثیرپذیری نگاره‌های شاهنامه طهماسبی از تغییر مذهب در دوره صفوی» به بررسی تأثیرگذاری مذهب تشیع بر نگاره‌های شاهنامه طهماسبی پرداخته، ۱۵مورد را به واسطه‌ی نقش‌مایه‌هایی در قالب درفش‌ها و کلاه‌های دوازده ترکِ قزلباشان و نوشته‌های مذهبی بر روی نقش‌مایه‌ها مورد توجه قرار داده‌اند. در زمینه فرهنگ و اسطوره، آموزگار (۱۳۹۹) در کتاب *زبان فرهنگ و اسطوره* شرح مبسوطی از عقاید، باورهای کهن و ثنویت را در ایران باستان و ابعاد فرهنگی آن ارائه داده است. هینلز (۱۴۰۰) در کتاب *شناخت اساطیر ایران* نیروهای اهورایی و اهریمنی و چهره‌های اساطیری وابسته به آن‌ها را توضیح داده است. مولودی آرانی (۱۴۰۱) در *شمایل‌نگاری روایت‌های شاهنامه‌ای* با پژوهشی جامع، روایت‌های تصویری شاهنامه را در فاصله زمانی ششم تا هشتم ه.ق، بر آثار فرهنگی گوناگون مانند کتاب‌ها، سفال‌ها دیوارها و موارد دیگر با شرح و تصاویر فراوان مورد بررسی قرار داده است.

### ۲-۲: ملاحظات نظری

آیکونوگرافی ترکیبی از دو واژه یونانی آیکون به معنای تصویر و گرافی به معنای نوشتن است که امروزه یکی از مهمترین روش‌های پژوهش به‌ویژه در تاریخ هنر و همچنین نظریه‌های تاریخ هنر به شمار می‌آید و شیوه‌ای جهانی برای پژوهش هنر شده است (مختاریان،۱۳۹۵: ۱). آیکونوگرافی برای رسیدن به این مرحله علمی، به لحاظ تاریخی مسیر طولانی‌ای را از قرن ۱۶.م به این سو طی کرده است. مجموعه برجسته آیکونولوجیا اثر سزار ریپا باستان‌شناس و انسان‌شناس اواخر قرن شانزدهم و «بیوگرافی هنرمندان» اثر وازاری و «مطالعات» پیترو بلوری از دیگر آثار ارزشمند قرون شانزده و هفده میلادی است که در آن ایام منتشر شدند (عبدی، ۱۳۹۰: ۲۷). از آن زمان تا عصر حاضر گام‌های موثری توسط دیگر متفکرین برداشته شده است. به عنوان نمونه «بلوری» در قرن هفدهم ریشه‌های مضامین ادبی را مورد توجه قرار داده است. در قرن هجدهم با نمایش پرتره‌های مشهور «وان دایک»، اصطلاح آیکونوگرافی برای نخستین بار به عرصه هنرهای تجسمی راه یافت و مطالعه موشکافانه آثار باستانی «وینکلمن» رویکرد علمی را به آیکونوگرافی اهدا کرد. همچنین در نیمه نخست قرن بیستم اولین کار تطبیقی در زمینه آیکونوگرافی غیر دینی توسط «مالز» به چاپ رسید و در نهایت این مبحث توسط «واربورگ»، «رف» و «پانوفسکی» با طرح مبحث آیکونولوژی،

توسعه و اعتبار یافت (عبدی، ۱۳۹۰: ۳۰-۲۷). بدین‌ترتیب «آیکونولوژی به‌عنوان یک روش مطالعاتی در تاریخ هنر، در قرن بیستم توسط « ابی واربورگ» و «اروین پانوفسکی» در موسسه واربورگ مطرح شد» ( نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۶). در نهایت پانوفسکی جهت بررسی آثار در تمایز بین فرم و معنا، مراحل منظم سه‌گانه‌ای را بدین‌ترتیب ارائه نمود: ۱. توصیف پیش‌آیکونوگرافی که در حقیقت یک شبه آنالیز فرمی است و موضوع اولیه را در بر دارد و از طریق مطالعه نقش‌مایه‌ها و فرم های نابی که حامل معانی اولیه و طبیعی هستند، موضوعات واقعی و بیانی را از یکدیگر شناسایی می‌کند ؛ ۲ . تحلیل‌آیکونوگرافی به معنای دقیق کلمه که موضوع ثانوی یا قرار دادی را در بر دارد؛ شناسایی و تبیین قواعد و آیین‌های قراردادی حاکم بر تصاویر و مضامین آن‌ها از طریق آشنایی با متون ادبی و مطالعه اسناد مکتوب از اهداف اصلی این تحلیل است؛ ۳. تفسیرآیکونوگرافی که از ۱۹۵۵م. آن را مرحله 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: ۳۳-۳۲).

نفوذ نیروهای خیر و شر در اندیشه و باورهای عهد باستان ایران، چنان ریشه‌ای است که بدون در نظر گرفتن عملکرد آن‌ها در چرخه‌ی زندگی ایرانیان پیش از اسلام، هر نوع بازبینی و تحلیل از متون ادبی و هنری دوره اسلامی، متقن و منطقی نخواهد بود. در ایران باستان، خیر و شر مبنای راستی و ناراستی، با صفاتی متضاد و متقابل، پایه اصلی اندیشه ایرانیان پیش از اسلام بود و «بعدها این اندیشه در دین زردشتی گسترده‌تر شد و دوگانه بودن اصل نیک و بد دامنه وسیع‌تری یافت» (آموزگار، ۱۳۹۹: ۲۱۱). شواهد تاریخی نشان می‌دهد مفاهیم خیر و شر نزد نیاکان ما، ارتباط مستقیمی با گذشته‌ی آریایی‌ها و اقوام هندوایرانی دارد که با جدایی آریایی‌ها از این اقوام، تغییرهای عمده‌ای در اعتقادها و باورهایی که نسبت به خدایان مشترک خود داشتند، بوجود آمد. بدان‌گونه که «هندوان با تکیه بر دئوه‌ها، اهوره‌ها را از مقام خدایی انداختند؛ و در مقابل نیاکان آریایی ما اهوره‌ها را به مقام خدایی رسانده، دئوه‌ها یا دیوها را تنزل مقام دادند» (بهار،۱۳۸۱:۲۹). این استحاله و پیکرگردانی در سطح خدایان، تأثیر مهمی بر چرخش بنیان‌های فکری و زندگی مردمان آن روزگار گذاشت. با گذشت قرن‌ها، دوگانگی یا ثنویت در عهد باستان، طی تحولی تدریجی، در مسیری طولانی، با عبور از میان ادیان کهنی چون مهرپرستی، زُروانی، زرتشتی و مانوی و ورود به دوره اسلامی، با توجه به آموزه‌های توحیدی اسلام، کارکردهای مذهبی گذشته‌ی خود را از دست داد، از حالت انتزاع و اسطوره‌ای جهان باستان خارج گشت و با جامه‌ای نوین در آثار ادبی و هنری نمود یافت. قرن‌ها پیش از ادیان توحیدی، در عصر کلاسیک یونان، افلاطون در کتاب دادها، «به بنِ بد و وجود شر در گیهان و هستی اشاراتی داردکه برخی پژوهندگان احتمال آشنایی او را با تعالیم مغان و تأثیر باورهای ثنوی ایران دانسته‌اند.... در عین حال افلاطون، شر را ناشی از یک «مینو و شبح» می‌داند و در مقابل نظم و باآیینی گیهان را به یک «مینوی نیک» نسبت می‌دهد» (بنونیست،۱۳۹۴: ۵۰-۴۹). قبل از اسلام، خیر و شر در ادیان وحدانی، توسط فلاسفه‌ی یهودی و مسیحی چون ابن میمون و آگوستین، تعریف شده بود. آکویناس فیلسوف دینی قرون وسطی نیز معتقد بود خداوند نیک مطلق است و می‌توان گفت همان عدم است و«مثل افلاطون و فلوطین و آگوستین اعتقاد داشت که پلیدی فی‌نفسه نیرویی نیست بلکه فقدان نیکی است» (پرایس،۱۳۹۸:۵۱). در دوره اسلامی، ابن‌عربی، ملاصدرا و سهروردی و بسیاری دیگر از فلاسفه اسلامی، خیر را در ذات حق و نور الهی دانسته، شر را عدمی تعریف کرده‌اند. در اسلام، ذات حق، بانی خیر است «چون خداوند نازل خیر است، پس منبع اصلی آن ذات او است که خیر را در سراسر عالم هستی گسترش می‌دهد» (پرچم و دیگران،۱۳۹۵ :۶). همچنین «عموم فلاسفه‌ی مسلمان مانند ملاصدرا شرّ را عدمی می‌دانند. وی در مفاتیح الغیب بیان می‌دارد که مصداق شر از دو چیز خارج نخواهد بود یا عدم محض است یا چیزی که منجر به عدم می‌شود» (شاهرودی و دیگری،۱۳۹۵:۲). ابن عربی با اعتقاد به وحدت وجود، معتقد است، عالم تجلی گاه زیبای مطلق خداوند است، پس شری در عالم نیست، شر عدم محض است (ابن ترکه، ۱۳۷۸: ۴۰۸). سهروردی شر را لازمه حرکت نور می‌داند. در دیدگاه او «خداوند خیر محض است و عالم اشراق و عقل نیز در قلمرو محض قراردارد و در تعقل نسبت و اضافات است که چیزی نسبت به چیز دیگر شر می‌نماید» (سهروردی،۱۳۷۲:۳۷۷). به‌نظر می‌رسد فلاسفه‌ی ادیان وحدانی با فاصله‌های زمانی، پاسخ‌های نسبتاً مشابهی برای خیر و شر در ارتباط با صفات کمالیه‌ی خداوند، در مقابل ادیان چند ایزدی و ثنویت زرتشتی داشته و دارند. بی‌تردید تضاد این دو نیرو عامل حرکت در خلق آثار متنوع دوره‌ی نظام‌های توحیدی به ویژه عصر اسلامی گشت. بنابراین یکی از مسائل مهمی که مطرح می‌شود

چگونگی این حرکت آفرینی در آثار این عهد است. شعرای مسلمان ایرانی نیز بر این نکته تاکید دارند. چنانکه سنایی غزنوی در وصف توحید می‌فرماید:

اختیـار آفریـن نیـک و بـد از اوسـت  بـاعث نفـس و مبـدع خـرد اوسـت

(زرقانی؛ یاحقی،۱۳۹۷ :۹۷)

قرآن کریم به دفعات از خیر، با مفاهیم احسان و فضیلت در آیات خود سخن گفته است، مانند آیه‌های ۱۹۷ و ۲۲۱ از سوره مبارکه‌ی بقره و آیه ۱۱۰ آل عمران. شر نیز هر آن چیزی است که همه از آن انزجار دارند،«حقیقت واژه‌ی شر به معنای چیزی است که همه از آن اعراض می‌کنند» (پرچم و دیگران:۱۲- راغب،۱۴۱۲: ۴۴۸). طبق آموزه‌های اسلامی خیر دارای جوانب مادی و معنوی است که وجه مادی آن شامل استفاده از مواهب طبیعی در جهت تکامل زندگی و وجه معنوی آن در جهت ایمان و تقوا و فرایض دینی است. در مجموع، خیر و شر با تعابیری از ادیان کهن و ادیان وحدانی، غیر از آن‌که در زندگی و اذهان مردم زنده ماند، مشهود است که در دوره اسلامی با ساختار رفتارهای نیک و بد، جایگاه خود را با چرخش و تحول در آثار بزرگان فرهنگ و ادب پیدا کرد. فردوسی که شاعر مسلمان عصر اسلامی است، پروردگار را یگانه آفریننده‌ی این جهان می‌داند که بر پایه‌ی مشیت او، از ازل تا به ابد پیش می‌رود .کتاب او نشان منزلگاه‌های این راه است. اما شاهنامه بر سنتی استوار است که زیر ساختی دوگانه دارد، «نقشی است بر پرده‌ای با تار و پودی سفید و سیاه؛ با روشنی«اهورا- اشَه- داد»؛ و با تاریکی«اهریمن، دروغ، بیداد..... و این دوگانگی دیرین در بن‌مایه‌ی افسانه‌ها و رویدادها، که در خاطره‌ی جمعی ما خفته بود در ناخودآگاه، درکُنهِ وجودی شاعری بزرگ و بیدار و در خودآگاهی وی- در شعر؛ هستی پذیرفت» (مسکوب،۱۳۹۹:۱۴۳-۱۴۲). در تمام منزلگاه‌های شاهنامه جدالی سراسری بین خیر و شر جریان دارد که شهریاران و پهلوانان، نمایندگان آنان هستند که بخش عمده‌ی این جدال‌ها در نبردهای ایرانیان و تورانیان نمایان گشته که برای مردمان ایران زمین ملموس و قابل درک بوده است. دوگانگی در شاهنامه فردوسی که دایره‌المعارف فرهنگ ایران نیز هست، نبرد خیر و شر بین نیروهای اهورایی و اهریمنی به صورت جنگ‌های طولانی بین ایران و توران و دیوان و دیوسیرتان تجلی کرده است (یاحقی، ۱۳۹۸: ۳۶۵). بی‌تردید تداوم این تقابل را که هر یک به نحوی در ارتباط با نیروهای خیر و شر یا اهورایی و اهریمنی قرار دارند، می توان در بسیاری از داستان‌های شاهنامه مشاهده و پی‌گیری نمود.

## ۳- روش پژوهش

روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است که با رویکرد مطالعه آیکونگرافیک صورت می‌پذیرد. در این بررسی، شرایط سیاسی ـ فرهنگیِ دوره صفوی، مفاهیم کلی خیر و شر در دوره باستان و دوره اسلامی ایران، هویت اصلی تورانیان و ریشه اصلی اختلاف آنان با ایرانیان توضیح داده می‌شود. روش این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است که از طریق مطالعه آیکونگرافیک صورت می‌پذیرد. در این بررسی، شرایط سیاسی ـ فرهنگیِ دوره صفوی، مفاهیم کلی خیر و شر در دوره باستان و دوره اسلامی ایران، هویت اصلی تورانیان و ریشه اصلی اختلاف آنان با ایرانیان توضیح داده می‌شود. سپس مقاله حاضر، ضمن شرح نبرد هماوَن، طی مرحله پیش آیکونوگرافیک به شناسایی و توصیف تصویری و ادبی متن می‌پردازد؛ آن‌گاه، نگاره «نبرد ایرانیان و تورانیان به کوه هماون» از شاهنامه طهماسبی را مورد خوانش و تحلیل آیکونوگرافیک قرار می‌دهد تا با رمزگشایی نقش‌مایه‌های[۱] اصلی اثر، پیوند معنادار میان متن و تصویر را به لحاظ مضامین خیر و شر، از ورای آن آشکار سازد. مقاله حاضر به مرحله تفسیری آیکونولوژیک یا آیکونولوژی ورود نمی‌کند، از این نظر که مباحث و بن‌مایه‌های فلسفی، قوم شناسی، روانشناسی و مواردی دیگر، در دامنه این تحقیق قرار ندارد. از سویی دیگر مرحله تفسیر این رویکرد اساساً بر پایه شهود و الهامات تألیفی استوار است (عبدی،۱۳۹۰: ۱۷) که با عنوان مقاله و مفاد آن منافات دارد. لذا محقق، ضمن دوری جستن از قضاوت‌های تفسیری و ذهنی‌گرایی فردی، با استناد بر شواهد تاریخی و ادبی که «در تحلیل شمایل‌نگارانه، استفاده از ادبیات و وابستگی آن موضوع به ادبیات از مهم‌ترین ملاک‌هاست»

[۱]. به بیانی کلی اشکالی نابی که حامل معنای اولیه یا طبیعی هستند را می توان نقشمایه‌های هنری خواند (عبدی،۱۳۹۰: ۳۷).

(نصری، ۱۳۹۸: ۶۰). اثر مزبور را مورد تجزیه و تحلیل آیکونوگرافیک قرار می‌دهد. از دلایل مهم دیگر، استمرار و تداوم موضوع‌های آشنای شاهنامه‌ای است که منجر به قراردادهای تصویری در کارگاه‌های سلطنتی دوران صفوی و دوران ماقبل آن شده است و «تحلیل نگاره‌ها را با توجه به روش آیکونولوژی، تا مرحله آیکونوگرافی قابل اجرا می نماید.» (اعتمادی، ۱۳۹۶: ۵۳).

## ٤- تحلیل یافته‌ها

### ـ شرایط فرهنگی عصر صفوی

شاه اسماعیل اول، موسس سلسله صفوی در زمانی که ایران به واسطه لشکرکشی‌های همسایگان به ویژه امپراطوری عثمانی تهدید می‌شد، توانست، پس از قریب ۹۰۰ سال، استقلال و یکپارچگی را به سرزمین ایران بازگرداند. شاه اسماعیل فرزند حیدر سلطان، نسبش« از طرف مادر به امرای یونانی طرابوزان و از طرف مادرِ جدّ به امرای ترکمان آق‌قویونلو می‌پیوندد» (پیرنیا و آشتیانی،۱۳۸۲:۸۰۶). این فرمانروا با حمایت مادر و مریدان کثیری که پیروِ طریقت آبا و اجدادی او و با نام صوفیه بودند و در مناطق آذربایجان، اران، ارمنستان و الجزیره زندگی می‌کردند، سپاهی قریب هفت هزار نفر از طوایف مختلف ترک مانند: شاملو...، قاجار... و افشار را گرد هم آورد. «این گروه از کلاهی سرخرنگ استفاده می‌کردند که به قزلباشن معروف شده بودند. به‌همین مناسبت از این تاریخ اتباع و لشکریان صفویه و حتی خود ایشان را نیز قزلباش و قزلباشیه می‌خواندند» (همان:۸۰۷). شاه اسماعیل در قبال سلطه‌جویی دینی سلاطین عثمانی که خود را خلیفه‌ی جوامع اسلامی می‌دانستند، سیاست دینی دیگری را اتخاذ نمود و آن، رسمی کردن مذهب شیعه برای مردم ایران بود. این امر اگر چه خونریزی‌های زیادی به دنبال داشت اما در آن برهه‌ی تاریخی حساس، سبب شد ایرانیان به موزات یکپارچگی سرزمین خود به استقلال مذهبی نیز دست یابند و فریفته‌ی دعوت خلیفه عثمانی به عنوان یک فریضه دینی نشوند. در واقع شاه اسماعیل با ادامه‌ی نهضت پدر خود، شیخ حیدر، با رسمیت دادن به مذهب شیعه به وحدت سیاسی مهمی دست یافت. «شیعه مظهر ایرانی بودن گردید و برای مقابله با ترکان سنی مذهب، ایمان مذهبی عامل اصلی مقاومت شد» (حافظنیا و قلی‌زاده، ۱۳۸۶: ۵). شاه اسماعیل با ابتکارِ استفاده از لباس‌های یکسان و کلاه حیدری به عنوان نمادی از امامان شیعه، بین جنگجویان پیرو صفوی نوعی اتحاد عقیدتی بوجود آورد و از این طریق سازمان‌دهی نوینی از ارتش ایران را پایه‌ریزی نمود. به نظر می‌رسد سر سلسله صفوی همانند اردشیر بابکان، با پیوند دین و سلطنت «دین شهریاری است و شهریاری دین است» (هینلز، ۱۴۰۰:۱۵۱)؛ در امر کشورداری به موفقیت رسیده بود. این موفقیت مرهون پایه‌ریزی فدارتیو صفوی بر پایه فدراتیو عهد ساسانی بود. «برداشتی از خلافت عباسی که آن هم از نظام فدارتیو ساسانی اقتباس کرده بود» (کاوندی‌کاتب،۱۳۹۴ :۳۸). بدیهی است که این امر، غیر از حکومت‌داری، بر تحولات فرهنگ و هنر ایران و تولیدات هنری، به ویژه نگارگری ایرانی تأثیرشایان توجهی داشت. این تأثیر شامل انتخاب منظومه‌ها و سفارش مصورسازی آن‌ها و البته گزینش اساتید فن و نظارت بر چگونگی اجرای کار آنان می‌شد. «اصولاً نیروهای سیاسی، مذهبی، قبیله‌ای تأثیری چشم‌گیر در کیفیت موضاعات نقاشی داشتند» (آژند،۱۳۸۲:۹). همچنین «دولت صفوی از محصولات فرهنگی و هنری مانند معماری، شعر، نقاشی، قالیبافی و امثال آن برای تحکیم گفتمان‌های ایدئولوژیک صفوی کارکردهای هویتی داشته است.» (یعقوب‌زاده و دیگران، ۱۴۰۰: ۸۶). بدین لحاظ نمونه‌های متعددی از تولیدات کارگاه‌های سلطنتی عهد صفوی به وجود آمد که شاهنامه طهماسبی از موارد نادر این دوره است.

### - شاهنامه طهماسبی

شاهنامه طهماسبی مصور یکی از نفیس‌ترین نسخ شاهنامه‌ای است که ساخت آن از زمان شاه اسماعیل آغاز شد و پس از فوت او (۹۳۰ ه.ق) در کارگاه‌های تحت سرپرستی شاه طهماسب ادامه و در سال ۹۴۰ (ه.ق) به اتمام رسید. این شاهنامه توسط شاه‌طهماسب به سلطان سلیم دوم عثمانی تقدیم شد و باعث شد این سند تاریخی از شیفتگان هنر دور بماند تا اینکه در اواخر قرن نوزدهم به دولتمند فرانسوی، بارون ریچموند فروخته شد و به پاریس انتقال یافت. این اثر برای نخستین بار در سال ۱۹۰۳ در نمایشگاه آثار هنر اسلامی در موزه هنرهای تزیینی پاریس به نمایش درآمد و پس از آن بار دیگر از نظرها پنهان شد (احمدی نیا، ۱۳۹۳: ۴۲). این اثر را در سال ۱۹۵۹ یک ثروتمند آمریکایی، آرتور هوتون خریداری نمود و به آمریکا برد. وی در سال ۱۹۷۰،

۷۸ برگ آن را به موزه هنر متروپولیتن اهدا نمود (همان: ۴۲). او به سال ۱۹۷۵ مابقی اوراق را به مبلغ بیست میلیون دلار به دولت ایران پیشنهاد نمود که مورد موافقت قرار نگرفت. در سال ۱۹۷۶ هفت برگ در حراج کریستیز و چهار برگ به صندوق باز نشستگی راه آهن بریتانیا فروخته شد. هوتون تا پیش از مرگ چهل و یک نگاره دیگر را نیز فروخت که یک برگ آن را موزه رضا عباسی خریداری نمود. (شاهنامه شاه‌طهماسب، ۱۴۰۰: ۱۱). پس از مرگ هوتون سرانجام، در سال ۱۳۷۳ باقیمانده این گنجینه مشتمل بر« ۱۱۸ نگاره و جلد سوخت طلایی و باقی صفحات متن به وطن بازگردانده شد. (حسینی‌راد، ۱۳۹۰: ۲۵). لازم به ذکر است که این شاهنامه با تابلوی «زن شماره ۳» اثر ویلم دکونینگمعاوضه و به موطن اصلی خود باز می‌گردد. (احمدی نیا، ۱۳۹۳: ۴۳). از جمله هنرمندان نگارگری که در مصورسازی آن همت گماشتند و از نام‌آورترین اساتید دوران خود بوده‌اند، عبارتند از: سلطان‌محمد، عبدالعزیز، آقامیرک، عبدالوهاب، شیخ‌زاده، میرمصور، قاسم‌علی، دوست‌محمد، میرزاعلی، مظفرعلی و میرسیدعلی (حسینی‌راد،۱۳۹۰: ۲۳). در ارتباط با سیر تکامل سبکِ این شاهنامه سه مرحله را می‌توان در نظر گرفت: مرحله نخست تحت نفوذ سلطان‌محمد که به عنوان کارگردانِ طرح، فعالیت داشته است. ظاهرا مرحله‌ی دوم طرح توسط میرمصور هدایت می‌شده و در مرحله‌ی سوم آقامیرک هدایت کننده طرح بوده است (همان:۶۱ ). شاید با شکوه‌ترین و مفصل‌ترین پروژه‌ی انجام یافته در مکتب تبریز دوره‌ی صفوی شاهنامه تهماسبی معروف به شاهنامه‌ی هوتون باشد (آژند، ۱۳۹۵ :۵۱۵).

**- ریشه‌یابی اختلاف سرزمین ایران و توران**

فریدون از پادشاهان پیشدادی، پس از آزمودن پسرانش، قلمرو سرزمین خود را که متحد و یکپارچه بود به سه قسمت تقسیم کرد. در این تقسیم نواحی شرقی را که شامل سرزمین‌های ترک، خزر، چین و ماچین می‌شد به پسر بزرگ‌تر خویش تور داد که بر اساس نام او توران نام گرفت. سرزمین‌های شمالی غربی[1] را به سلم واگذار کرد که« بدین ترتیب وی جدّ یونانیان و رومیان است» (شهبازی، ۱۳۹۹: ۶۷) و منطقه مرکزی را به ایرج داد که «وی بنیانگذار سرزمین ایران (اِران> ائرینام) با نام خود شد.» (همان: ۶۷). نام تور در اوستا چندین بار به تورا آمده است و «کهن‌ترین آن در یسنا، هات ۴۶ فقره ۱۲ گاتهاست، «آنجا که از بازماندگان فریانه‌ی«تورا» یاد شده است» (فرای،۱۳۶۸: ۶۷). «مارکوات می‌گوید مردم «تورا» با «ماساژت‌ها» که از بیابان‌گردانی بودند که نویسندگان یونانی از ایشان آگاهی داشتند و در مشرق دریای خزر می‌زیستند برابرند» (همان: ۶۸). در روایات و حماسه‌های ایرانی، این تقسیم، پایه یکپارچگی ایران را در هم شکست چراکه پسران بزرگ‌تر ـ تور و سلم ـ این تقسیم را ناعادلانه دانستند. زیرا پدرشان، سرزمینی آباد و داری کشت و کار و تمدن را به ایرانیان واگذار کرد؛ و در مقابل تورانیان صاحب سرزمینی گشتند که فاقد مدنیت، کشت و زرع و صنعت بود. به همین سبب، تور و سلم با کینه‌ورزی مرگ ایرج را که هرگز خواهان جنگ نبود، رقم زدند. «برادران بزرگتر از این تصمیم پدر به خشم آمدند و توطئه کردند و ایرج را کشتند و این کار منشأ زنجیره دراز کینه و دشمنی بین ایرانشهر و توران و نیز روم شد که بر آینده این سه ملت سایه افکند» (شهبازی، ۱۳۹۹: ۱۴۱). در واقع این دشمنی‌ها را می‌توان پیکار میان خیر و شر نیز در نظر گرفت زیرا در ادیان کهنِ ایران، به ویژه در دین زرتشتی، آبادانی و خشکی در مقابل هم قرار دارند. چنان‌که تِشتَر حافظ باران و آب در مقابل اَپوش می‌ایستد و مورد ستایش قرار می‌گیرد.« تشتر، ستاره رایومَندِ فرّه‌مند را می‌ستاییم که بر پریان چیره شد و آنان را در هم شکست، پریانی که اهریمن برانگیخت بدان امید که همه ستارگان در بردارنده‌ی تخمه‌ی آب را از کار اندازد» (دوستخواه ۱۴۰۰: ۳۳۸) و «هر دوان با یکدیگر بجنگند تا هنگام نیمروز که تِشتر رایمَندِ فرّه‌مند بر اَپوش دیو چیره شود و او را شکست دهد» (همان: ۳۳۶). بدون شک ایران که سرزمینی آباد و از باران و آب بهره‌مند بود سرزمینی اهورایی و در قلمرو نیروهای خیر قرار می‌گرفت درحالیکه سرزمین‌های ناآباد و خشک توران به عنوان سرزمین‌های شر و اهریمن صفت به حساب می‌آمدند. با کشته شدن ایرج نه تنها ماجرای این تقابل پایان نیافت بلکه منوچهر، فرزند ایرج باحمایت پدربزرگش فریدون، به خون‌خواهی پدر برخاسته، عموی خود، تور را به قتل می‌رساند. هرچند با مرگ تور مدت زمانی میان ایرانیان و تورانیان آرامش برقرار می‌شود اما کشته شدن سیاوش در سرزمین توران، بار دیگر آتش جنگ‌های

[1] . در اساطیر ایران، اپاختر«شمال»، جای اهریمن و دروجان است (اوستا، ۱۴۰۰: ۲۸۹).

سختی را میان این دو سرزمین شعله ور می‌سازد. در این نبردها پهلوانان ایرانی برای پیروزی بر تورانیان به درگاه الهه آناهیتا دعا می‌کردند، چنان‌که، توس پهلوان ایرانی از اَردویسوَر آناهیتا تقاضای پیروزی دارد: «ای اَردویسوَر آناهیتا! ای نیک! ای تواناترین! مرا این کامیابی ارزانی دارکه من بر پسران دلیر خاندان«ویسه».....پیروز شوم، که من سرزمین‌های تورانی را براندازم: صدها، صدها هزارها.....، ده هزارها صدهزارها» (دوستخواه، ۱۴۰۰ : ۱۰۷). از لحاظ مرزهای ایران، «در بیشتر دوره‌های تاریخی مانند اشکانی، ساسانی و صفوی، کرانه‌های طبیعی فلات ایران مرزهای ایران را ساخته بود» (کاوندی کاتب، ۱۳۹۴: ۷۵). اما در شاهنامه مرز ایران و توران همان است که در زمان فریدون تقسیم گردید. پیمان یک بار در زمان منوچهر و بار دیگر در زمان کیقباد، با پشنگ، پادشاه توران، تمدید شد. رودها و کوه‌ها از معیارهای شاخص مرزی هر سرزمینی است که فردوسی شاید یگانه شاعری است که به این مهم توجه نشان داده است. چنانکه در صلح کیقباد با توران جیحون حد مرزی شناخته شده است. به عنوان نمونه «جیحون در شاهنامه نماد جدایی گزینی است و ایران و گاه ایرانشهر را از توران جدا می‌کند» (همان:۱۰۴).

بر آن هم که کرد آفریدون نخست — کجا راستی را به بخشش درست...
ز جیحون و تا ماورالنهر بر — که جیحون میانجیست اندر گذر
همان بخش ایرج ز ایران زمین — بداد آفریدون و کرد آفرین....
از آن گر بگردیم جنگ آوریم — جهان بر دل خویش تنگ آوریم...
مگر با درود و سلام و پیام — دوکشور شود زین سخن شادکام

(شاهنامه، ۱۴۰۱: ۱۸۲- ۱۸۱)

تصویر ۱: نبرد ایرانیان و تورانیان به کوه هماون

تصویر ۱- نبرد ایرانیان و تورانیان به کوه هماوَن، منسوب به عبدالعزیز، شاهنامه طهماسبی، قرن دهم ه.ق، موزه هنرهای معاصر

**ـ مطالعه آیکونوگرافیک**

خروشی برآمد ز هر دو سپاه — برفتند یکسر سوی رزمگاه
نبد بسته را روزگار گذر — ز بس گرز و تیر و کمان و تبر
توگفتی جهان در دم اژدهاست — و گر آسمان یا زمین گشت راست
سوی میمنه گیو و گودرز بود — رد و موبد و مهتر مرز بود
بسوی میسره اشکبس تیز چنگ — که دریای خون راند هنگام جنگ
یلان با فریبرز کاوس شاه — درفش از پس و پشت قلبگاه
فریبرز با لشکر خویش گفت — که از ما هنرها شد اندر نهفت
یک امروز چون شیرجنگ آورید — جهان بر براندیش تنگ آورید
کزین ننگ تا جاودان بر سپاه — نخندد همی گرز و روی کلاه
یکی تیرباران بکردند سخت — چو باد خزان بر زند بر درختت
و گفتی هوا پر زکرکس شدست — زمین از پی پیل املس شدست
نبد در هوا مرغ را جایگاه — ز تیر و ز گرز و ز گرد
سپاه درخشان همی تیغ الماس‌گون — بکردار آتش بگرد اندرون

(شاهنامه،۱۴۰۱: ۴۷۴- ۴۷۳)

**- داستان نبرد هماوَن**

خونخواهی سیاوش از جانب کیخسرو پادشاه ایران و کشته شدن فرود توسط سپاه ایرانیان به فرماندهیِ اشتباه توس، از یک‌سو و طمع افراسیاب برای دستیابی به خاک ایران از سویی دیگر، جنگ‌های خونین و اندوه‌باری را برای ایرانیان و تورانیان رقم زد. ایرانیان سرزمین خود را پاک و قوای تورانی را اهریمنی و ناپاک میدانستند از این رو در برابر آنان ایستادگی می‌کردند. «کشته شدن سیاوش به دست تورانی‌ها، اعلان جنگ آن‌ها به ایرانیان است و نمودی اهریمنی دارد و بزرگترین وظیفه ایرانیان پایداری در برابر آن‌هاست» (رستمی و دیگران، ۱۳۹۵: ۹). پی‌آمد خونخواهی سیاوش از جانب کیخسرو پادشاه ایران و کشته شدن فرود توسط سپاه ایرانیان به فرماندهی اشتباه طوس که شاه را خشمگین نموده، زبان به نفرین طوس گشاد و نامه‌ای پر از خشم به فریبرز نوشت و خواست که طوس را به درگاه روانه سازد (دبیرسیاقی،۱۴۰۰ :۱۳۸). طی دو جنگ پیاپی، ایرانیان شکست سختی خوردند. «در داستان فرود و جنگ لادن سپاه ایران شکست سختی از لشکر توران دید و طوس از فرماندهی برکنار شد» (همان: ۱۴۲) و نادم و سرشکسته، نزد کیخسرو باز گشتند و مورد نکوهش فراوان پادشاه قرار گرفتند، چراکه کیخسرو از یکسو برادر دلاور خود، فرود را در اثر نافرمانی طوس از دست داده بود و از سویی دیگر لشکرش، متحمل شکست‌ها و خسارت‌های سختی شده بود. پس از این واقعه، با میانجی‌گری رستم، طوس بار دیگر فرمانده لشکر گردید و برای جبران اشتباه خود، نزد کیخسرو با اظهار پشیمانی تعهد کرد که برای جبران کار ناستوده خود ننگ آن شکست را با شکستن لشکر توران پاک کند (همان: ۱۴۳). بدین‌ترتیب با سپاهیان ایران به سوی جنگ‌جای لشکر کشید. دو سپاه با تبادل پیام‌هایی سرانجام، با اصرار هومان که از نژاد تور بود، وارد جنگ شدند. سپاه ایران با سپاه پیران و افراسیاب که چینی‌ها نیز حضور دارند رویارو می‌شود و جنگی سخت در می‌گیرد. دو سپاه از پس هم بر نمی‌آیند، پس از یک ماه توقف دوباره جنگ می‌آغازد و در این جنگ با دو نیم شدن درفش کاویانی شکست سختی بر ایرانیان وارد می‌شود و طوس را وادار به عقب‌نشینی می‌کند (حسین‌خانی و امام‌جمعه‌زاده، ۱۳۹۸ :۱۱۳). چندی نمی‌گذرد که کی‌خسرو، سپاهی دیگر به فرماندهی گیو به جنگ توران می‌فرستد که به نبرد هماون نام بردار شده است (همان: ۱۱۳). لشکر ایران به دلیل همراهی نیروهای برتر تورانیان، پس از سه روز جنگ سخت در منطقه شهدرود تا رسیدن قوای فریبرز(برادر کوچک کیخسرو) از سوی ایران و قوای رستم از زابل، عقب نشینی نموده، درکوه هماون پناه گرفتند و به جنگ و مقاومت پرداختند. در این نبرد سران سپاه ایران عبارت بودند از: طوس، گودرز، گیو، فریبرز، رُهّام، گُرازه، شیدوش، بیژن و رستم. سران سپاه توران عبارت بودند از: پیران ویسه فرمانده سپاه توران، هومان برادر پیران، نهل، فرشیدوش، گلباد، شیطرخ، اشکبوس

و کاموس کُشانی. در نگاره «نبرد ایران و توران به کوه هماون» صحنه‌ای ترسیم شده است که تا حدودی با صحنه‌ی جنگ هماون در شاهنامه قرابت دارد. در اینجا لازم به ذکر است که شواهد ادبی نشان می‌دهد ابیات آورده شده در تصویر، در نسخه‌های بررسی شده از جمله نسخه‌ی چاپ مسکو، به طور دقیق به نبرد هماوَن مربوط نمی‌شود. بلکه در نسخه بر پایه چاپ مسکو و نسخ دیگر، این شعر بخشی از «گفتار اندر داستان فرود است» و شامل قسمتی است که طوس بر خلاف فرمان کیخسرو، از منطقه جَرَم عبور می‌کند و پس از کشتن فرود، برادر کیخسرو و نوه پیران ـ در نبرد با تورانیان شکست سختی خورده از فرماندهی عزل می‌شود. در عوض کیخسرو با نامه‌ای فریبرز برادر کوچکتر خود را به فرماندهی سپاه بر می‌گزیند و طوس را به دربار خود فرا می‌خواند. ابیاتی که در اثبات این مدعی گواه هستند بدین شرح است:

مطلع فرماندهی فریبرز:

فریبرز بنهاد بر سر کلاه  که هم پهلوان بود و هم پور شاه...

(شاهنامه،۱۴۰۱:۴۷۲)

قطعه متن تصویر:

خروشی بر آمد ز هر دو سپاه  برفتند یکسر سوی رزمگاه...
یلان با فریبرز کاوس شاه  درفش از پس و پشت قلبگاه ...
درخشان همی تیغ الماس‌گون  بکردار آتش بگرد اندرون».

(همان:۴۷۳)

از وقایع مهم اندر «گفتار داستان فرود»، کشته شدن ریونیز برادر دیگر کیخسرو و فرزند کاووس شاه است.

کشته شدن ریونیز پسر دیکر کاوس شاه:

به پیش سپه کشته شد ریونیز  که کاوس را بُد چو جان عزیز...

(شاهنامه،۱۴۰۱:۴۷۶)

پایان «گفتار اندر داستان فرود»:

به پای آمد این داستان فرود  کنون رزم کاموس باید سرود

(شاهنامه،۱۴۰۱:۴۸۵)

در نبرد ایرانیان و تورانیان صحنه‌های نبرد مشابه‌ای وجود دارد. به عنوان مثال پس از پایان «گفتار اندرداستان فرود»، در بخش ۸ از «داستان کاموس کشانی»، فردوسی بار دیگر نبردی سهمگین را به تصویر می کشد:

چـو بـر زد سر از بـرج خرچنگ شید / جهان گشت چون روی رومی سپید
تبیـره برآمـد ز هـر دو سـرای / جهان شـد پـر از نالـه‌ی کرّنای
هوا تیـره گشت از فـروغ درفـش / طبرخون و شبگون و زرد و بنفش
تـو گـفتی سپهر و زمـان و زمیـن / بپوشد هـمی چـادر آهنین
بـه پـرده درون شـد خـور تابناک / ز جوش سواران و از گرد و خـاک...
ز پیکان و از گـرز و ژوبـن و تیر / زمین شد به کردار دریای قیر

(شاهنامه،۱۴۰۱: ۴۹۸-۴۹۷)

اما در هیچ یک از ابیات، نشانی از کوه هماوَن نیست در حالیکه در بند ۱۰ از داستان «کاموس کُشانی»، ایرانیان در این نبرد فراوان کشته می‌دهند و خسته و درمانده‌اند. در اینجا بار دیگر فرمانده سپاه، طوس است. او فرمان خاک کردن کشتگان وعقب نشینی به کوه هماون را می‌دهد:

همه باز گشتند یکسر ز جنگ / ز خویشان روان خسته و سر ز ننگ....
هم اکنون تن کشتگان را به خاک / بپوشید جایی که باشد مغاک
سران بریده سوی تن برید / بُنِه سـوی کـوه هـماوَن بـریـد....
همه خستگان را سوی کُه کشید / ز آسـودگـان لشکری بـرگـزیـد...
چـو بشنید پیـران ز هـر سـو سپاه / فـرستاد و بگرفت بـر کـوه راه....
از آن پس چو آمد به خسرو خبر / که پیـران شـد از رزم پیروزگـر
سپهبـد بـه کـوه هـمـاوَن کشید / ز لشـکر بسی گـرد شـد نـاپـدیـد

(همان: ۵۱۰-۵۰۲)

فردوسی صحنه‌های این نبرد را نیز در چند مرحله به تصویر می‌کشد از جمله:

وزان پس بـر آمد ز پرده سـرای / خروشیدن کـوس با کـرهّنـای
سنانهای رخشان و جوشان سـپاه / شده روی کشـور ز لشکـر سـیاه

(شاهنامه، ۱۴۰۱:۵۲۱)

او در بیان نبردهای خونین تن‌به‌تن و هم‌گروه، صحنه‌پردازی‌های این‌چنین، فراوان دارد که برای نگارگران بسیار الهام بخش بوده است.

- توصیف نگاره

تعداد پیکره‌هایی که در این نگاره ترسیم شده‌اند با احتساب دو کلاهخود که از پشت صخره‌ی کوه نمایان است به ۶۲ نفر می‌رسد. کلاه‌های متعدد و مختلفی در نگاره دیده می‌شود که شاخص آن ۹پیکره با کلاه ۱۲ تَرک و میل قرمزی است که از میان آن بیرون آمده است. در دو سوی چپ و راست، سپاهیان و فرماندهان بنشسته بر فیل سپید و خاکستری به سمت یکدیگر با تیر و کمان حمله‌ورند. دیهیم‌های سمت راست با پرچم‌های سرخ و سبز و دیهیمی در سمت چپ با پرچم سیاهِ مزین با نقوشی اژدهایی، در اهتزازند. ۷ پیکره کشته شده و زخمی در نگاره قابل مشاهده است و یک پیکره، در مرکز تصویر، ، از پهلو با نیزه

کشته شده است. در بالای تصویر شیپورچیان برای لشکریان خود دمادم کرنا می‌نوازند و سپاهیان بی مهابا، در گیرودار نبردی سخت هستند. آسمان به رنگ آبی نیلی با تکه‌ابرهای پیچان، بخش اندکی از بالای تصویر را به خود اختصاص داده است. کتیبه‌ای مشتمل بر ۴ ستونِ تفکیک شده، ابیاتی را در ۶ سطر در خود جای داده است و در بالای تصویر متمایل به سمت چپ قرار دارد، مقابل آن، سمت راست به صورت اُریب برش خورده است. کتیبه‌ی کوچک دیگری نیز مشتمل بر یک بیت، پایین تصویر جای گرفته است. در این تصویر غیر از لباس‌های ملون جنگجویان، رنگ‌های غالبی که جلب توجه می‌کنند عبارتند از: رنگ نیلی آسمان، ابرهای پیچان پراکنده به‌رنگ خاکستری ملایم، کوهساری به‌رنگ بنفش روشن؛ رنگ سرخِ درفش‌ها، البسه و حاشیه‌بندی کجاوه‌ها. عناصر غیرانسانی تصویر، عبارتند از حیواناتی چون اسب‌های متعدد و دو فیل سپید و خاکستری، عناصر طبیعی مانند کوه ستبر و مواج، دشت یا دامنه کوه با پوشش گیاهیِ تُنُک، سازها و ادوات جنگی از قبیل: زره و کلاه‌خود، زین و برگستوان اسب‌ها، سپر، نیزه و شمشیر و تیر و کمان که به تعداد زیاد و با ظرافتی چشم‌گیر جلوه‌گر هستند. این نگاره که به سبک مکتب دوم تبریز مصور سازی شده است از شیوه‌ای بسیار ظریف و دقیق درتوصیف جنگی هولناک بهره برده است. به گونه‌ای که بر خلاف سنوات قبل و حتی بر خلاف آنچه که از گذشته، همواره ایستایی و بی‌زمانی جهان مثالین را از نگارگری ایرانی انتظار داشتیم؛ این بار در چهره‌ها دلهره و وحشت، جراحت اندام، تلاش دلاوران، جنگ و گریز و استقامت دلاوران را به وضوح مشاهده می‌نماییم که مراحلی از دگرگونی تصویرسازی نگارگری ایرانی را در نمایش روایت و داستان نشان می‌دهد.

**- تحلیل آیکونوگرافیک**

با در نظر گرفتن این موضوع که یک اثر هنری در بستر فرهنگی جامعه خود آفریده می‌شود و «سرشت خلاقانه ایماژ در فرم‌های گوناگون چیزی است که هنرمند از فرهنگ خود می‌گیرد و آن را باز تولید می‌کند»(مختاریان، ۱۳۹۵: ۴) لذا، تحلیلی شایسته است که با شرایط تاریخی و فرهنگی – ادبی دورانش مرتبط باشد. هر چند در تحلیل آیکونوگرافیک، یک تصویر از زوایای گوناگون مورد بررسی قرار می‌گیرد، اما در آغاز خوانش و بررسی یک اثر هنری، عنوان اثر است که اولین آگاهی را همچون شناسنامه خود ارائه می‌دهد. در آلبوم شاهنامه طهماسبی، این نگاره را «نبرد ایرانیان با تورانیان به کوه هماون» نام نهاده‌اند. نام یک اثر، عنوانی است که در نخستین برخورد با آن، مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد. «اطلاع مخاطب از عنوان یک متن تصویری، به عنوان مثال یک تابلوی نقاشی، به میزان قابل توجهی منجر به تأکید بر شناسایی اجزا و یا روابط و مفاهیمی می‌گردد که در عنوان اثر به آن‌ها اشاره شده است» (اعتمادی،۱۴۰۰: ۴۴). اما شواهد ادبیاتی شاهنامه در چندین نسخه مختلف، نشان می‌دهد این نام‌گذاری چندان با اشعار تصویر مزبور مطابقت ندارد بلکه ادبیات متن، به حوادث پس از کشته شدن فرود و مرحله دوم نبرد ایرانیان در کاسه‌رود مربوط است و پناه بردن ایرانیان به کوه هماون تقریباً در انتهای نبرد و در بخش نبرد کاموس کُشانی اتفاق می‌افتد. بنابراین، ادبیات ارائه شده در تصویر، از شفافیت و درستی عنوان می‌کاهد و پیش‌فرض دیگری را در این ارتباط مطرح می‌کند. متن نوشتاری همراه یک اثر به شکل‌گیری پیش فرضی اولیه از اثر مورد نظر در ذهن مخاطب کمک می‌کندذ(همان:۴۴). بنابراین در ارتباط با عنوان نگاره این احتمال وجود دارد که شخص یا اشخاص تعیین کننده، اشرافی بر مراحل داستانی نداشته‌اند و بیشتر بر اساس شواهد تصویری این عنوان را برگزیده‌اند. درج کد و عنوان برای نگاره‌ها، احتمالاً به هنگام مطالعات کری ولش بر روی شاهنامه پس از برگ برگ شدن آن انجام شده که منجر به چاپ دو جلد کتاب در سال ۱۹۸۲ توسط انتشارات دانشگاه هاروارد شد. (شاهنامه‌طهماسبی،۱۴۰۰: ۱۲). این احتمال نیز وجود دارد که کوه هماوَن بخش سرنوشت ساز مراحل سه گانه‌ی نبرد بوده و مهم‌تر جلوه نموده است. «ایرانیان برای ایمن شدن از شبیخون دشمن قصد کردند که پناه به کوه هماوش برند ( دبیرسیاقی،۱۴۰۰: ۱۴۷). در عین حال، چند نکته در تصویر، شباهت‌هایی را با نبرد هماون نشان می‌دهد، از جمله حضور سربازان سیه‌چرده می‌تواند حضور هندیان را یادآورشود، یا فرمانده سالخورده‌ی نشسته بر پیل سفید که اگر آن را پیرانِ ویسه در نظر نگیریم، می‌تواند خاقانِ چین باشد. در روایت شاهنامه، خاقان در ابتدای امر بیشتر نظاره‌گر صحنه نبرد است. او با مشاهده نظم و مبارزه دلاورانه‌ی ایرانیان، چنان تحت تأثیر قرار گرفته است که خود اصراری بر ورود مستقیم به جنگ ندارد. در این تصویر نیز، شخصیتی سیه چرده با هیبت یک فرمانروا، درون کجاوه‌ی پیل سپید نشسته و بی‌حرکت هیاهوی میدان جنگ را می‌پاید. مضاف بر آن، در روایت شاهنامه، حضور رستم، رکن اصلیِ نبرد هماون است، اما شواهد یا نقشمایه‌ای

مبنی بر حضور او، در هیچ جای تصویر مشهود نیست. حال آن‌که در نبرد کوه هماون حضور رستم قطعی است «بامدادان، خاقان در مهد پیل نشست و به قلبگاه آمد. کاموس چون کوه در میمنه ایستاد و پیران در میسره و صف سپاه به حرکت درآمد. طوس نیز آرایش سپاه داد. گودرز در دست راستِ صف و فریبرز را در دست چپ صف سپاه قرار داد و خود در قلب ایستاد. رستم بر سر کوه رفت تا موضع و وضع سپاه توران را معاینه کند» (دبیر سیاقی:۱۴۰۰، ۱۵۴). توجه به این تصویر نکته‌های دیگری را نیز روشن می‌سازد، مانند: هجوم سپاهیان با کلاه حیدری قزل‌باش و پرچم سرخ و سبز از جانب راست جبهه نبرد حکایت از دینداری سپاه در حفظ سرزمین پاک ایران دارد و برحق بودن سپاهیان صفوی را گواهی می‌دهد (تصویر۲). در مقابل؛ یورش جنگجویانی با کلاه‌های سفید بلند و درفش برافراشته سیاه رنگ از سمت چپ تصویر که به سمت ایرانیان یورش برده‌اند بر ناحق بودن تورانیان و ترکمان و چینیان تأکید می‌نماید (تصویر۳). از آنجا که شاه اسماعیل اول و شاه طهماسب، بر ملی‌گرایی و اتحادِ ملی و مذهب شیعی که ویژه ایرانیان بود تأکید داشتند، حامیان شاهنامه نیز سعی داشتند، چنین نگرشی را در حوزه نگارگری منعکس سازند ."حامیان شاهنامه سعی داشتند تا با بهره‌گیری از زبان تصویری، مقصدی را بیان کرده و هدف خاص خود را دنبال کنند (ماه‌وان،۱۳۹۵: ۵۸).

تصویر ۲: کلاه‌های حیدری و پرچم‌های سرخ و سبز از سپاه ایرانیان

تصویر ۳ : حمله سپاه دشمن با کلاه‌های سفید و بلند و پرچم مشکی، یورش تورانیان از سمت چپ و حمله ایرانیان از سمت راست

نکته‌ای در این تصویر نهفته است که بررسی خیر و شر را با تناقض مواجه می‌سازد: پیل ایرانیان، بزرگ و خاکستری است؛ رنگی که در جهان بینی اهورایی، نماد شر و نیروهای اهریمنی تلقی می‌شود، در برابر آن، پیل تورانیان سپید است، رنگی که با مفاهیم پاکی و نیروهای اهورایی پیوند دارد، "رنگ سفید فیل که مرکب شاهان بوده مکرر در شاهنامه و منظومه‌های برزونامه، کوش‌نامه، سام‌نامه، گرشاسب‌نامه و بهمن نامه اشاره شده است (رضایی اول، استاجی، ۱۳۹۸: ۱۴۵). البته فیل‌های سیاه ارزش مادی داشتند چنانکه: «در شاهنامه هنگام برشمردن دارایی‌های خسرو پرویز به فیلان سیاه اشاره شده است» (همان: ۱۴۶). در رفع این تناقض می‌توان گفت، فیل‌های خاکستری، قدرتمندتر به نظر می‌رسیدند و برای دشمن هراسناک‌تر بودند اما پیل‌های سپید به‌عنوان نمادی دینی از نژاد هندی و آسیای دور و غیر ایرانی به کار گرفته شده‌اند. «مادر او(بودا) در خواب می بیند که پیلی سپید به زهدانش وارد می‌شود و در آنجا پرورش می‌یابد.» (هال،۱۳۸۰: ۷۳)، اما نکته مهم‌تر، اتفاقی است که در خود شاهنامه در نبرد بین رستم و پیل سپید می‌افتد و پیل سپید به دست رستم کشته می‌شود:

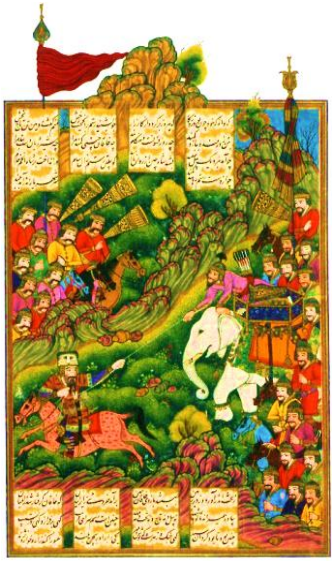
که پیل سپید سپهبد ز بند رها گشت و آمد به مردم گزند...
نترسید و آمدبر او دلیر
به خاک اندر افکند مر تنش را

تهمتن یکی نعره زد همچو شیر (فردوسی،۱۳۷۸:۶۷)
به یک گرز بشکست گردنش را

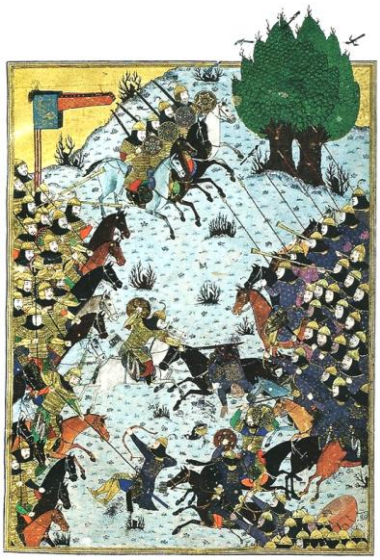
بر این مبنا، انتخاب رنگ سپید هر چند در وهله نخست بر جذابیت سپاه دشمن می‌افزاید اما توجه به معنای قراردادی آن حضورش را در سمت چپ تصویر و در مقابل سپاه ایران قابل قبول و توجیه پذیر می‌سازد. روند چنین نگرشی در مصور سازی شاهنامه به عنوان نمادی از یورش بیگانه ادامه یافته است (تصویر ۴).

به نظر می‌رسد که در این دوره نگاره‌هایی با مضامین نبرد ایرانیان و تورانیان، بیشتر قصد داشتند جنگاوری متهورانه ایرانیان را نسبت به ترکان عثمانی در دفاع از خاک میهن به نمایش گذارند. کجاوه‌های پیلانی که فرماندهان سپاهیان را بر دوش می‌کشند و ازدحام سربازانی که با شدت به سوی هم تیر پرتاب می‌کنند یا بر دل یکدیگر یورش می‌برند و شمشیر می‌کشند، گویای آن است که نگاره در بازتاب عظمت و سختی نبرد ایرانیان با تورانیان اصرار دارد. مقایسه این تصویر با تصویرهای مشابه دوران گذشته، نشان دهنده‌ی تغییرهای اساسی در حرکت آفرینی‌های جنگی است. به عنوان مثال شدت نبرد، درهم تنیدگی، آشفتگی و پاک‌باختگی دلاوران، آن‌گونه که در نسخه‌ی طهماسبی ملموس است چندان در تصویرهای مشابه از شاهنامه‌های دیگر بازتاب

دارد. به عنوان مثال در تصویر مشابهی از شاهنامه نفیس بایسنقری، چیدمان و ترکیب‌بندی صحنه نبرد از نظم و منطق زیادی برخوردار است (تصویر ۵).



تصویر ۴: به زیر کشیدن خاقان چین از روی پیل سپید توسط رستم، شاهنامه رشیدا، قرن یازدهم ه.ق، مکتب اصفهان



تصویر ۵: جنگ سپاهیان کیخسرو و افراسیاب، شاهنامه بایسنقری قرن نهم ه.ق، مکتب هرات. موزهکاخ گلستان، تهران، ایران

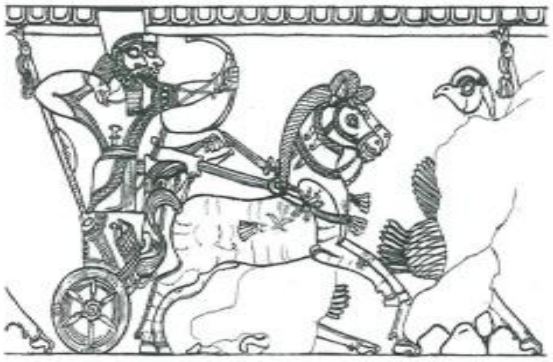
حتی در سنوات بعدی نیز با وجود ادامه حرکت‌آفرینی‌ها ، شهامت ترسیم صحنه‌هایی چنین هولناک مشاهده نمی‌گردد (تصاویر۶ و۷).

تصویر ۶: جنگ کاسه‌رود، شاهنامه شاملو، دهه نخست یازده ه.ق، کاخ موزه نیاوران

تصویر ۷: لشکریان ایران در کوهستان (احتمالا هماون) به محاصره افتاده‌اند، شاهنامه اسماعیل دوم، قزوین، مجموعه خصوصی، (کورکیان، ۱۳۷۷: ۱۴۴)

مشاهده‌ی حرکت نیزه پرانی و زه‌کشی کمان‌ها در تصاویر گوناگون از دوران کهن گرفته تا دوره‌های اسلامی، نشان می دهد که حرکت اندام، دست و زه‌کشی، طی زمان تغییر و تحول زیادی داشته است. در تصویر ۸، یک سلحشور پارتی را با زره‌پوش کامل و برگستوان فلزی درحال پرتاب نیزه می‌بینیم، در حالیکه لباس سلحشوران و نوع حرکت دست و جهت پرتاپ نیزه در طی سنوات بعدی تغییر یافته است. مرور تاریخی نشان می‌دهد هرچند برخی از نقش‌مایه‌ها، در سده‌های مختلف استحاله یافته‌اند اما در نهایت، نقوش مشخصی به عنوان نمادی از تهور و دلاوری؛ شناسنامه تصویری خود را حفظ نموده‌اند. به‌عنوان نمونه (تصویر ۹) سلحشوری را در حال کشیدن کمان از درون ارابه جنگی نشان می دهد. حرکت دست او مستقیم و به موازات خط افق است، در سده‌های بعدی نیز، حرکت‌هایی مشابه با اندکی تغییر در فرم نقش‌مایه‌ها به‌وجود آمد اما مجدداً در عهد صفوی به همین فیگور در نگاره مزبور باز گشته است، این رجعت را می‌توان حرمت به نقوش عهد باستان قلمداد کرد.

تصویر ۸: سلحشور پارتی، دیوار نگاره، سده سوم میلادی، دورا اروپوس، سوریه(آژند،۱۳۹۵: ۳۰)



تصویر ۹ : نقشمایه یک سطل مفرغی،لرستان یا بابل، هزاره ق.م،(آژند،۱۳۹۵: ۴۹)

طبق متون دینی باستان، ایران سرزمینی پاک و اهورایی است و مورد ستایش است، «کشورهای اَرزَهی و سَوَهی ...خوَنیرَث...هیرمند درخشان و فَرهمند... را می‌ستایم» (اوستا- وندیداد،فرگرد نوزدهم/۳۹). از این روی، «ایرانیان همواره پیش از نبرد با کشورهای ضد مهر بر یالهای اسبانشان به درگاه مهر دعا می‌کنند» (هینلز،۱۴۰۰: ۱۲۱). در تعبیر باستانی سرزمین‌های توران، روم، هند و چین غیر ایرانی و ناپاک هستند و در زمان صفویان، به طور عمده عثمانیان بودند که غیر از مشاجرات مرزی، به لحاظ دینی نیز با ایرانیان منافات داشتند. پیش از آن، فردوسی به تفاوت‌های اندیشه و باورها و اعتقاد به مذهب شیعه در تقابل با بیگانگان توجه داشته است، «فردوسی از بقایای اندیشه‌های مذهبی اوستایی و هم‌چنین از مقوله عدل که یکی از اصول مذهب شیعه است مدد می‌گیرد.» (جوانشیر،۱۳۹۷: ۸۰). چنین به نظر می‌رسد نگارگر با تاکید بر برخی نقشمایه‌ها، بر تأثرات دینی آن سامان، هم از منظر تئوری و هم به مثابه یک رویداد اجتماعی، آگاهی داشته است. چنان‌که نقاش با ترسیم کلاه‌های حیدری و تعداد کم قزلباشان، سعی دارد بر وجه دینی و قدرت دلاوری و جان‌فشانی آن‌ها علی‌رغم تعداد اندکشان صحه گذارد، ضمن آن‌که ارتباط محکمی را بین ملی‌گرایی و اعتقاد مذهبی صفوی در همانندسازی با نیروهای اهورایی در باور ایران باستان برقرار سازد. با نمایش این نوع کلاه‌ها و تنپوش‌ها، شاهد استحاله‌ای از کلاه‌خودها و زره‌هایی هستیم که بر دیوارنگاره‌ها و تصورسازی دوره‌های ماقبل وجود دارد. رنگ درفش کاویانی نیز که زمانی به رنگ چرم قهوه‌ای بود، در این نگاره به رنگ‌های سبز و سرخ به عنوان نمادی از دین و شهادت تحول می‌یابد. از نکته‌های مهم دیگر، ترسیم یک کوه با عظمت است. در نبرد ایرانیان چه در منطقه کاسه‌رود و چه در منطقه هماون، کوه نقش جان‌پناه و حفاظت از سپاه خسته ایرانیان را عهده‌دار بوده است. طبیعت، در نگارگری ایرانی همواره نقشی فراواقع و مثالین دارد، نقشی که از فلسفه دینی ایرانیان باستان سرچشمه گرفته است. کوه در عالمِ واقع، منطقه‌ای است مرتفع که ضمن سختی و خطرناک بودن راه، می‌تواند جان‌پناه انسان نیز باشد. «در اوستا کوه با صفاتی نظیر پاکی، آسانی و آسایش دهنده، از مکان‌های مقدس به شمار می‌آید» (عفیفی،۱۳۸۳: ۵۹۲). گستردگی کوه

بنفش‌رنگ، از قلّه تا زیرِ سُمّ ستوران مشخص می‌کند، منطقه جنگ در دامنه کوه است و عده‌ای از جنگجویان نیز در لابه‌لای صخره‌های مواج آن نیز موضع گرفته‌اند. بررسی شکل کوه‌ها نشان می‌دهد، در گذار تاریخ ، دچار تغییرات فرمی شده، از شکل‌های مثلثی خشک و تیزِ نمونه‌های گذشته فاصله گرفته‌اند (تصاویر ۱۰ و ۱۱). همچنین هنرمند، با ایجاد فاصله بین کوه و پیکره‌ها، چشم‌انداز قابل توجهی بوجود آورده است تا کارآیی کوه را در این نبرد به نمایش گذارد، گویی این کوه، وقایع را با پژواکی به سمت مخاطب باز می‌گرداند.

تصویر ۱۰: جنگ ایران و توران، شاهنامه، ۷۳۳ه.ق. دوره آل اینجو، کتابخانه عمومی لنینگراد(آژند،۱۳۹۵: ۲۱۹)

تصویر ۱۱: صحنه نبرد، جامع‌التواریخ، مجموعه خصوصی ناصر خلیلی، دوره ایلخانی، لندن(آژند، ۱۳۹۵:۱۹۶)

## ۵- بحث و نتیجه‌گیری

شواهد تاریخی و ادبی نشان می‌دهد، اندیشه خیر و شر که زمانی از باورهای بنیادین ایرانیان باستان بود، پس از ظهور اسلام با کاهش نقش مذهب باستانی خود، در ادبیات ایران و آثار برجسته‌ای چون شاهنامه بازتاب یافته است. بر اساس روایت شاهنامه‌ای، خاک مقدس و اهورایی ایران، همواره در مقابل دشمنان انیرانی و اهریمنی از خود دفاع کرده است. با رواج مصورسازی شاهنامه‌ها، شاهنامه طهماسبی، در بازنمود این اندیشه با ترسیم بسیاری از صحنه‌های نبرد ایرانیان و بیگانگان، مانند نگاره «نبرد ایرانیان و تورانیان به کوه هماون»، تحت لوای راستی در مقابل ناراستی موفق بوده است. در تصاویر شاهنامه طهماسبی، سرزمین توران به عنوان یک انیرانی با امپراطوری عثمانی همانندسازی شده و نبرد با سپاهیان آن، با مضمون شاهنامه‌ای، به‌صورت نبردهای میهنی عهدِ صفوی بازتاب یافته است. در این میان سپاهیان قزلباش صفوی، گویاترین نقشمایه‌ی فیگوراتیوی هستند که در تصویر مزبور، مقابل سپاه دشمن به عنوان نمایندگان برحق الهی نمود می‌یابند. در عین حال شواهد ادبی نشان می‌دهد که نگاره "نبرد ایرانیان با تورانیان به کوه هماون" بر اساس ادبیات متن می‌تواند مربوط به جنگ کاسه‌رود باشد، به ویژه که در این جنگ ریونیز، فرزند دیگر کیکاوس، کشته می‌شود و کشته شدن یک سلحشور در مرکز تصویر را می‌توان ریونیز در نظر گرفت. چنین به‌نظر می‌رسد روایت‌های مشابه فردوسی از نبردهای ایرانیان و تورانیان، دلیل مشابهت‌های تصویری نیز باشد، از این رو، نامگذاری تصویر تحت عنوان نبرد ایرانیان و تورانیان به کوه هماوَن، در این مجموعه، چندان دور از انتظار نیست. در این نگاره برخی نقشمایه ها، تأکید نمادینی بر تقابل نیروهای خیر و شر دارند از جمله: رنگ‌های پرچم سرخ ، سبز و طرح اژدها بر پرچم سیاهِ سپاه متخاصم هریک، به‌ترتیب، نشانه‌ای از شهادت دوره اسلامی و رنگ اهورایی سپاه ایران؛ و ظلمت اهریمنی سپاه تورانی هستند که همگی بر وجه دینی این نبرد تکیه دارند. طبق باورهای کهن ایرانیان،کوه به‌عنوان مکانی مقدس و امن برای پناه گرفتن سپاهیان ایران و مبارزه با دشمنان؛ مطابق با مناطقی که عموماً صفویان زندگی و مبارزه می‌کردند، جلوه‌ای اهورایی دارد و در این تصویر نماد خیر محسوب می‌شود. همچنین پیل سپید را می‌توان به‌عنوان نمادی از سپاه و قدرت سلطنت توران و هند در نظر گرفت. تمام این موارد، مبین پیوندی محکم و معنادار میان صحنه‌پردازی‌های ادبیات و تصویر است. برآیند تحلیل

آیکونوگرافیک در خوانش نمونه تصویرها نشان داد، مجموعه‌ای از نقشمایه‌های نگاره مزبور، با تغییرات فرمی و ظرافت بیشتر، در انتقال مفاهیم خیر و شر، تحت لوای نبردی باستانی در تطبیق با نبردهای دوره صفوی، به تصویرسازی نوینی پدید آوردند و با حفظ اصول نگارگری ایرانی، حس وطن‌دوستی و ملی‌گرایی دولت صفوی را به مخاطب منتقل نمودند.

## ملاحظات اخلاقی

### پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.


### حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.


### مشارکت نویسندگان

مقاله با مساهمت مشترک همه نویسندگان به انجام رسیده است.

### تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

## منابع


آژند، یعقوب (۱۳۹۵). *نگارگری ایرانی*/ جلد اول. تهران: سمت.

آموزگار، ژاله (۱۳۹۹). *زبان، فرهنگ و اسطوره (مجموعه مقالات)*. تهران: معین.

احمدی‌نیا، محمدجواد (۱۳۹۳). نگاره‌های شاهنامه طهماسبی: از هاروارد تافرهنگستان هنر. فصلنامه نقد کتاب هنر، ۱، ۵۴-۳۷.

اعتمادی، الهام (۱۳۹۶). بررسی رویکرد آیکونولوژی در مواجهه با نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی. *دوفصلنامهٔ مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۲ (۱)، ۴۹-۶۰.

اعتمادی، الهام (۱۴۰۰). عنوان و نقاشی ایرانی؛ خوانش آیکونوگرافیک تک‌نگاره دو دلداده و پیرزن مشاطه. *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۸۵، ۵۳-۴۳.

ابن‌ترکه، علی بن محمد (۱۳۷۸). *شرح فصوص الحکم ابن عربی*، جلد اول. قم: بیدار.

اسماعیل پورمطلق، ابوالقاسم (۱۳۹۸). *اسطوره، ادبیات و هنر*. تهران: نشر چشمه

دوستخواه، جلیل (۱۴۰۰). *اوستا/ گزارش و پژوهش*. تهران: مروارید.

بهار، مهرداد (۱۳۸۱). *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: نشر چشمه.

بنونیست، امیل (۱۳۹۴). *دین ایرانی بر پایه متن‌های معتبر یونانی*. ترجمه: بهمن سرکاراتی. تهران: قطره.

پرایس، جون. ا (۱۳۹۸). *فهم فلسفه*/ جلد دو. ترجمه رضا علیزاده، تهران: روزنه.

پیرنیا، حسن؛ اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۸۲). *تاریخ ایران/ از آغاز تا انقراض اسلام، از صدر اسلام تا انقراض قاجاریه*. تهران: بهزاد.

سهرودی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۷۲). *مجموعه‌ی مصنفات شیخ اشراق*. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

حافظ‌نیا، محمدرضا؛ ولی‌قلی‌زاده، علی (۱۳۸۶). دولت صفوی و هویت ایرانی. فصلنامه مطالعات ملی، ۸ (۳۲)، ۳-۲۸.

حسین‌خانی، الهام؛ امام‌جمعه‌زاده، سیدجواد (۱۳۹۸). تجزیه و تحلیل روابط ایران با بیگانگان در دوران کیانیان بر پایه شاهانمه فردوسی. *پژوهشنامه ادب حماسی*، ۱۵ (۲۹)، ۱۲۰- ۹۵.

حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۹۰). *شاهکارهای نگارگری ایران*. تهران: موسسه هنرهای تجسمی معاصر و موزه هنرهای معاصر تهران.

حسینی شاهرودی، مرتضی؛ دارابی، کوکب (۱۳۹۵). پاسخ‌های فلسفی ملاصدرا و آگوستین به مساله شر. *الهیات تطبیقی*، ۷ (۱۵)، ۱-۱۴.

دبیرسیاقی، سیدمحمد (۱۴۰۰). *شاهنامه فردوسی به نثر*. تهران: قطره.

رستمی، فرزاد؛ خلیفه، مهدی؛ رشیدی آشجردی، مرتضی (۱۳۹۵). بررسی روابط ایرانیان و تورانیان به روایت شاهنامه فردوسی. *مطالعه ادبیات، عرفان و فلسفه*، ۲ (۱۹، ۶۶۰-۶۷۱.

رضایی اول، مریم؛ استاجی، ابراهیم (۱۳۹۸). فیل و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حماسی و آیینی آن در منظومه‌های حماسی ایران. *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۵۵، ۱۶۶-۱۴۱.
سنایی (غزنوی)، مجدودبن آدم (۱۳۹۷). *حدیقه الحقیقه*. ویراستاران: سید مهدی زرقانی؛ محمد جعفر یاحقی، تهران: سخن.
شهبازی، علیرضا شاپور (۱۳۹۹). *زندگینامه تحلیلی فردوسی*. ترجمه، هایده مشایخ، تهران: هرمس.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۴۰۰). *شاهنامه*/ بر پایه چاپ مسکو/ جلد اول، تهران: هرمس.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۸). *شاهنامه*. تهران: امیرکبیر.
عبدی، ناهید (۱۳۹۰). *بررسی نقشمایه‌های آیکونوگرافیک از ورای شاهنامه بایسنقری و طهماسبی*. نشریه کیمیای هنر، ۳، ۱۱۰-۹۹.
عبدی، ناهید (۱۳۹۱). *درآمدی بر آیکونولوژی/ نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
عفیفی، رحیم (۱۳۸۳). *اساطیر و فرهنگ ایران*. تهران: توس.
فرای، ریچارد. ن (۱۳۶۸). میراث باستانی ایران. ترجمه، مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
کاوندی کاتب، ابوالفضل (۱۳۹۴). *جغرافیای سیاسی در شاهنامه*. تهران: شرکت سهامی انتشار.
کورکیان، آن. ماری؛ مرزبان، پرویز (۱۳۷۷). باغ‌های خیال. ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
کرتیس، وستا سرخوش (۱۳۹۵). *اسطوره‌های ایرانی*. ترجمه: عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
مختاریان، بهار (۱۳۹۵). نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر. *چیدمان*، ۵ (۱۴)، ۲۴-۳۲.
ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۵). *شاهنامه‌نگاری/ گذر از متن به تصویر*. تهران: معین.
مسکوب، شاهرخ (۱۳۹۹). *ارمغان مور/جستاری در شاهنامه*. تهران: نشر نی.
مولودی‌آرانی، علی (۱۴۰۱). *شمایل‌نگاری روایت‌های شاهنامه‌ای پیش و پس از فردوسی توسی*. تهران: خاموش.
میرزایی (جوانشیر)، فرج‌الله (۱۳۹۷). *حماسه داد*. تهران: جام.
نصری، امیر (۱۳۹۸). رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری. *نشریه رشد آموزش هنر*، ۲۳، ۶۴- ۵۶ .
هال، جیمز (۱۳۹۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه، رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
هینلز، جان (۱۳۸۲). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمه، ژاله آموزگار، احمد تفضلی، تهران: نشر چشمه.
یاحقی، محمد جعفر (۱۳۹۸). *فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.
یعقوب‌زاده، آزاده؛ عبدالهی، ابوافضل؛ عباس‌زاده، محمد؛ میرزایی، عبدالله؛ صدقی، ناصر (۱۴۰۰). هنر درباری و خشونت نمادین (مورد مطالعه: قالی عصر صفوی). *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۳ (۲۹)، ۱۰۱-۷۸ .