Vol. 4, Series. 11, No. 2, Summer 2025/ 23 - 39
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.573430.1121

Analysis of the Three Levels of Meaning in the Miniature "Losing the Ball toMehr of King Keyvān"Based on Erwin Panofsky's Theories

Shahla Habibinia, *Master`s degree student in Art Research,Faculty Of Art,Architecture And Urban Planning, Islamic Azad University of Najafabad, Iran. (Corresponding Author), Email:shahla.habibinia@iau.ir*
Seyed Ehsan Rouholamin, *Professor at Islamic Azad University Najafabad, Iran. Email: e.rouholamin@iau.ir*

Extended Abstract

Introduction: The painting *"Mihr Losing the Polo Ball to King Kayvān"* represents a significant example of Timurid visual culture, where narrative imagery simultaneously functions as a symbolic system. Previous research has largely focused on stylistic features, historical context, and attribution, with limited attention to systematic iconological interpretation. This study examines how the painting conveys layered meanings through astronomical, mythological, and political symbolism, addressing how visual elements communicate philosophical and cosmological concepts within Panofsky's three-level iconological framework. The aim is to demonstrate that the work functions not merely as illustration but as a visual discourse on sovereignty, fate, and cosmic order.

Methods: A qualitative, descriptive-analytical approach based on library sources, historical chronicles, and studies on Persian symbolism and cosmology was employed. The painting was analyzed through three stages: pre-iconographic description (formal and perceptual features, including composition, gesture, spatial relations, and color), iconographic analysis (motifs interpreted through textual, mythological, and cultural references), and iconological interpretation (synthesizing findings to reveal intrinsic meanings and their relation to kingship, temporality, and celestial determinism).

Results: The analysis reveals that the central positioning of the ball, chromatic contrasts, and spatial dynamics structure a symbolic opposition between Mihr and Kayvān, reflecting dualities of luminosity versus limitation and vitality versus restraint. The spherical form and unstable trajectory of the ball encode cyclical motion and the fluctuating nature of power, while costume and spatial hierarchy reinforce distinctions in authority and agency. The depicted game operates as an allegorical model of political legitimacy and the circulation of power.

Discussion: The painting visualizes Timurid conceptions of rulership, linking political authority to cosmological order. The tension between figures reflects

concerns of succession, stability, and the temporality of power. Iconologically, the work integrates myth, astronomy, and ideology into a coherent visual discourse, demonstrating the value of multi-level analysis for uncovering cultural meanings in Persian painting.

Keywords: Persian painting, iconology, Timurid art, visual symbolism, kingship, cosmology.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۲/ شماره مسلسل ۱۱ / تابستان ۱۴۰۴/ ۳۹ ـ ۲۳
Vol. 4, Series. 11, No. 2, Summer 2025/ 23 - 39
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.573430.1121

تحلیل سطوح سه‌گانه معنا در نگارۀ«گوی باختن مهر با کیوان شاه» با تکیه‌بر آرای اروین پانوفسکی[1]

شهلا حبیبی‌نیا[2]، سیداحسان روح‌الامین[3]

چکیده

نگارۀ «گوی باختن مهر با کیوان شاه» با بهره‌گیری از رمزگان نجومی، اسطوره‌ای و تصویری، لایه‌هایی از معنا فراتر از روایت ظاهری خود می‌آفریند و نمونه‌ای شاخص از ظرفیت مفهومی نگارگری دوره تیموری محسوب می‌شود. باوجود اهمیت اثر، پژوهش‌های پیشین عمدتاً بر جنبه‌های تاریخی، سبکی و انتساب هنری تمرکز داشته و تحلیل شمایل‌شناختی نظام‌مند آن کمتر موردتوجه قرار گرفته است. مسئله اصلی پژوهش حاضر بررسی چگونگی بازنمایی مفاهیم فلسفی، سیاسی و کیهان‌شناختی در نگاره از طریق زبان تصویر و در چارچوب سه سطح شمایل‌شناسی پانوفسکی است. هدف پژوهش تبیین ساختار معنایی اثر و آشکارسازی نسبت میان عناصر بصری و مفاهیم نمادین در بستر فکری و فرهنگی دوره تیموری است. روش تحقیق کیفی و توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر داده‌های کتابخانه‌ای و اسنادی است و نگاره در سه سطح پیش‌شمایل‌نگارانه، شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه تحلیل شد تا از توصیف صوری به تفسیر معنای ذاتی اثر گذر شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که تقابل نمادین مهر و کیوان، همراه با سازمان‌دهی رنگ، جهت حرکت پیکره‌ها و ترکیب‌بندی مرکزی، بیانگر تنش میان اراده انسانی و نظم کیهانی است و در سطح سیاسی استعاره‌ای از مشروعیت سلطنت، آزمون قدرت و گردش اقبال در گفتمان تصویری عصر تیموری ایجاد می‌کند. درنتیجه، این نگاره نه صرفاً صحنه‌ای روایی، بلکه متنی بصری است که پیوند میان اسطوره، نجوم و ایدئولوژی سلطنتی را در قالب نظامی نشانه‌ای و معنادار بازنمایی می‌کند.

واژگان کلیدی

گوی و چوگان، نگارگری ایرانی، شمایل‌شناسی، اروین پانوفسکی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۵

۱. مقاله برگرفته از پایان‌نامه پژوهنده با عنوان «بررسی تحلیلی نگاره‌های مهر و مشتری از منظر شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی» می‌باشد.

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی نجف‌آباد، نجف‌آباد، ایران. (نویسنده مسئول)
shahla.habibinia@iau.ir

۳. استاد دانشگاه آزاد اسلامی نجف‌آباد، نجف‌آباد، ایران.
e.rouholamin@iau.ir

مقدمه

هنر نگارگری ایرانی، مانند بسیاری از سنت‌های بصری پیشامدرن، فراتر از بازنمایی صرف روایات یا عناصر تزئینی عمل می‌کند و همواره با چارچوب‌های فکری، ادبی و دانش‌های علمی زمان خود در پیوندی عمیق و ارگانیک قرار دارد؛ در این سنت تصویری، عناصر بصری اغلب با مفاهیم نمادین، اسطوره‌ای و کیهان‌شناختی مرتبط هستند و همین امر امکان خوانش‌های چند سطحی از تصویر را فراهم می‌آورد که بدون توجه به زمینه‌های فکری و فرهنگی اثر، قابل‌درک کامل نیستند. در میان نگاره‌های دوره تیموری، برخی آثار با بهره‌گیری از مضامین درباری، نجومی و آیینی، ظرفیت تحلیل ساختارهای معنایی پیچیده‌تری رادارند و نگارهٔ «گوی باختن مهر با شاه کیوان» نمونه‌ای از این آثار است؛ در نگاه نخست، این اثر صحنه‌ای از بازی چوگان درباری را نشان می‌دهد، اما حضور شخصیت‌هایی بانام‌ها و کارکردهای نجومی و نحوه سامان‌دهی عناصر تصویری، امکان مطالعه‌ای فراتر از روایت ظاهری را فراهم می‌کند. باوجودآنکه این نگاره در برخی پژوهش‌ها به‌طور تاریخی یا توصیفی موردتوجه قرارگرفته، بررسی منسجم ساختار بصری و لایه‌های معنایی آن، به‌ویژه با رویکرد شمایل‌شناسانه، تاکنون کمتر انجام‌شده است و بر این اساس، مسئله اصلی پژوهش آن است که این نگاره چگونه می‌تواند در چارچوب یک خوانش نظام‌مند تصویری تحلیل شود و چه ظرفیت‌هایی برای فهم نسبت میان تصویر، اندیشه نجومی و بازنمایی قدرت در دوره تیموری دارد؟ پرسش‌های اصلی پژوهش نیز عبارت‌اند از: «نگارهٔ «گوی باختن مهر با شاه کیوان» چگونه از طریق تحلیل شمایل‌شناسانه قابل تفسیر است؟» و «چه مفاهیم نمادین، نجومی و قدرتی را در بستر فرهنگی و تاریخی عصر تیموری بازنمایی می‌کند؟» هدف پژوهش، واکاوی تدریجی عناصر تصویری و زمینه‌های فکری اثر است تا امکان تفسیر آن در بستر تاریخی و فرهنگی عصر تیموری فراهم شود؛ به‌طور مشخص، پژوهش در سه سطح انجام می‌گیرد: توصیف دقیق عناصر بصری و ساختار صوری نگاره در سطح شمایل‌نگارانه، تحلیل هویت شخصیت‌ها، کنش‌ها و نمادهای شناخته‌شده در سطح شمایل نگارانه با اتکا به منابع ادبی، تاریخی و نجومی و تفسیر لایه‌های عمیق معنایی اثر در سطح شمایل‌شناسانه و ارتباط آن با مفاهیم قدرت، مشروعیت و نظم کیهانی در دوره تیموری تا بدین ترتیب فهمی جامع و چندلایه از جایگاه این اثر در سنت هنری و فرهنگی دوره تیموری ارائه شود و خلأهای پژوهشی موجود در این حوزه تا حد امکان پوشش داده شوند.

پیشینه پژوهش

بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که مطالعات دانشگاهی درباره بازی چوگان عمدتاً در ایران انجام‌شده و تمرکز آن‌ها بر جایگاه تاریخی، فنی، آیینی و فرهنگی این ورزش بوده است. پژوهش‌های خارجی محدود هستند و تنها یک نمونه به زبان لاتین

یافت شد: مقاله‌ای از فاطمه غلامی‌هوجقان و آذرتاش آذرنوش با عنوان «*تحولات چوب چوگان و توپ در نگارگری‌ها و نسخه‌های مصور دوره صفوی*» که در سال (۲۰۱۷) در نشریه سنت‌های ورزشی در ایالات متحده آمریکا منتشرشده است. این مطالعه به تحلیل تغییرات ابزار بازی چوگان در نگارگری‌های صفوی و تطبیق آن با شواهد تاریخی و متون مکتوب پرداخته و نشان می‌دهد که ابزار چوگان در نگاره‌های صفوی، افزون بر کارکرد روایی، بازتاب‌دهنده تحولات فرهنگی و درباری دوره بوده‌اند. در حوزه مطالعات تصویری، پژوهشی با عنوان «سیر تحول لباس و ابزار چوگان‌بازان ایران با استناد بر نسخ خطی و نگاره‌ها از دوره ساسانی تا معاصر» (۱۳۹۶) به قلم فاطمه غلامی‌هوجقان، در قالب پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته صنایع‌دستی در دانشگاه هنر انجام شد. این تحقیق با اتکا به منابع تصویری، روند تحول ابزار و پوشش چوگان‌بازان را درگذر زمان بررسی کرده است. همچنین مقاله‌ای دیگر از غلامی‌هوجقان با همکاری سید سعید سیداحمدزاویه و آذرتاش آذرنوش با عنوان «مطالعه و بازنمایی چوب چوگان با استناد بر نگاره‌ها و نسخ خطی دوره تیموری» که در سال (۱۳۹۵) در فصلنامه علمی جلوه هنر منتشرشده، به تحلیل تغییرات چوب چوگان در نگاره‌های دوره تیموری پرداخته و ابعاد هنری و تاریخی این ابزار را برجسته ساخته است. در همان سال، مقاله‌ای از مرجان ابراهیمی و عبدالحسین ابراهیمی با عنوان «بررسی تحلیلی چوگان در اشعار فارسی با تکیه‌بر هنر نمودن سیاوش پیش افراسیاب در شاهنامه» که در فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی منتشر شد، به بررسی حضور بازی چوگان در روایت داستان سیاوش پرداخته و با تکیه‌بر متون حماسی، بر اصالت ایرانی بازی چوگان تأکید کرده و آن را به‌عنوان عنصری هویتی در ادبیات فارسی بازشناسی کرده‌اند. در ادامه، مقاله‌ای از مهتاب فاضلی و محمدرضا ریاضی با عنوان «تبیین ویژگی‌های نگاره‌های مثنوی‌گوی و چوگان» که در سال (۱۳۸۹) در فصلنامه نگره منتشر شد، به تحلیل تصویری نگاره‌های مرتبط با مثنوی «گوی و چوگان» اثر هروی عارفی اختصاص دارد و به بررسی پیوند میان متن ادبی و بازنمایی تصویری آن می‌پردازد. درنهایت، کتاب ارزشمند «تاریخ چوگان در ایران و سرزمین‌های عربی» نوشته آذرتاش آذرنوش با رویکردی تطبیقی، تاریخچه بازی چوگان را در ایران و کشورهای عرب‌زبان بررسی کرده و با استناد به منابع نظم و نثر کهن، شواهد گسترده‌ای از حضور این ورزش در متون مکتوب ارائه می‌دهد. بخش پایانی کتاب نیز به معرفی و نمایش شماری از نگاره‌های مرتبط با صحنه‌های بازی چوگان اختصاص‌یافته است. باوجوداین حجم از پژوهش‌ها، بررسی نگاره‌های چوگان با تمرکز بر تحلیل لایه‌های معنایی و نمادین تصویر، به‌ویژه در چارچوب نظری شمایل‌شناسی، کمتر مورد توجه قرارگرفته است. وجه تمایز پژوهش حاضر با مطالعات پیشین در آن است که نگاره‌ای مشخص از دوره تیموری، یعنی صحنه «گوی باختن مهر با کیوان شاه»، به‌صورت متمرکز موردبررسی قرار می‌گیرد و تحلیل آن با اتکا به رویکرد معناشناختی اروین پانوفسکی انجام می‌شود؛ رویکردی که با

تأکید بر سه سطح توصیف، تحلیل و تفسیر، امکان دست‌یابی به لایه‌های ژرف‌تری از معنا در ساختار بصری نگاره را فراهم می‌آورد.

روش پژوهش

در این پژوهش، چارچوب تحلیلی مبتنی بر الگوی سه سطحی شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی به کار گرفته‌شده است. در سطح نخست، توصیف شمایل‌نگارانه، عناصر دیداری اثر شامل ترکیب‌بندی، فیگورها، حرکات بدن، رنگ‌بندی، آرایش فضایی و روابط بصری بدون ارجاع تفسیری بررسی می‌شوند تا ساختار صوری تصویر به‌صورت عینی و نظام‌مند ثبت گردد. در سطح دوم، تحلیل شمایل‌نگارانه، با اتکا به متون ادبی، تاریخی و نجومی، هویت شخصیت‌ها، کنش‌ها و نمادهای شناخته‌شده تصویر تحلیل می‌شوند و مضامین متعارف و قراردادی بازنمایی شده در نگاره شناسایی می‌گردند. در سطح سوم، تفسیر شمایل‌شناسانه، داده‌های دو سطح پیشین در بستر اندیشه تاریخی، کیهان‌شناسی و نظام‌های معنایی عصر تیموری تفسیر می‌شوند تا لایه‌های عمیق‌تر معنا، به‌ویژه در نسبت با مفاهیم قدرت، مشروعیت و نظم کیهانی، آشکار شود. ابزار گردآوری داده‌ها در این پژوهش شامل تهیه تصویر نگاره به‌صورت دیجیتال از منابع آنلاین و وب‌سایت رسمی موزه هنر والترز، همراه با مشاهده مستقیم عناصر بصری و بررسی منابع مکتوب تاریخی و ادبی مرتبط است. تصاویر جمع‌آوری‌شده به‌صورت نظام‌مند طبقه‌بندی و آماده تحلیل در سه سطح شمایل‌شناسی شده‌اند تا امکان تحلیل دقیق و مستند فراهم گردد. پیکره تصویری این پژوهش شامل یک نگاره به شماره (W.627.151B) از مجموعه موزه هنر والترز است که به دلیل عدم تحلیل مستقل با رویکرد شمایل‌شناسانه بر اساس نظریه سه سطحی پانوفسکی و ظرفیت بالای آن برای بازشناسی مضامین و نمادهای دوره تیموری، به‌عنوان نمونه موردمطالعه انتخاب‌شده است. انتخاب این نگاره هدفمند و به دلیل ظرفیت پژوهشی بالا و مغفول ماندن آن در تحقیقات پیشین صورت گرفته است.

پیشینه بازی چوگان

چوگان[1]، چوگان، همانند بسیاری از موضوعات فرهنگی و هنری ایران، توجه محققان را به خود جلب کرده است. پژوهش‌ها نشان می‌دهند که این ورزش با تاریخچه‌ای طولانی، ریشه در ایران باستان دارد و پیش از تأسیس قسطنطنیه در دیگر مناطق نیز شناخته شده بود. آذرتاش آذرنوش با بررسی منابع فارسی نشان داد که چوگان زادگاهی جز ایران ندارد و در فرهنگ درباری و ادبی ایران جایگاه ویژه‌ای داشته است، به‌گونه‌ای که شاعران قهرمانان خود را به دلیل مهارت در این ورزش ستوده‌اند و روایت فردوسی از بازی چوگان میان سیاوش و افراسیاب، نخستین گزارش از چوگان قانونمند

۱. واژه «چوگان» از ترکیب «چوب» و پسوند «گان» و معرب آن «صولجان» است؛ این چوب خمیده در بازی چوگان، موسیقی و اصطلاحات فلسفی و صوفیانه به‌کار رفته است (آذرنوش، ۱۳۹۲؛ ابراهیمی و ابراهیمی، ۱۳۹۵).

به شمار می‌رود (آذرنوش، ۱۳۹۲: ۱۸). چوگان نه تنها یک ورزش فیزیکی، بلکه نمادی از قدرت، شجاعت و مهارت‌های سلطنتی بوده است و در هنر، ادبیات و فلسفه ایرانی نیز بازتاب یافته است. شواهد تاریخی، از جمله نقش برجسته‌های ساسانی، نشان می‌دهند که شاهان در میدان‌های بزرگ بر اسب‌های سلطنتی بازی می‌کردند و این صحنه‌ها ارتباط بازی را با نمایش قدرت شاهانه و نظم اجتماعی نشان می‌دهند. در دوره‌های بعدی، به‌ویژه دوران سلجوقی، تیموری و صفوی، نگارگری ایرانی صحنه‌های چوگان را به‌عنوان بازی سلطنتی و نماد قدرت پادشاهان به تصویر کشیده است و در نگارگری‌های صفوی، پادشاهان و شاهزادگان با البسه فاخر بر اسب‌های زیبا نمایش داده شده‌اند که علاوه بر جنبه فیزیکی، بار معنوی و نمادین آزمون‌های قدرت و ارتباط میان قدرت زمینی و آسمانی را نیز نشان می‌دهد (مولادوست و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۰۵). همچنین بازی چوگان در ادبیات فارسی نیز جایگاه ویژه‌ای دارد. «در شعر شاعران بزرگ ایران‌زمین همچون فردوسی، حافظ، سعدی و نظامی، بازی چوگان به‌عنوان استعاره‌ای از رقابت‌های اجتماعی، سلطنتی و فلسفی به‌کاررفته است. در اشعار عرفانی و فلسفی این شاعران، چوگان به‌عنوان نمادی از چرخش سرنوشت و آزمون‌های زندگی مطرح می‌شود. در اشعار فردوسی[1]، چوگان نمادی از بازی زندگی و امتحان‌های قدرت است که در آن پادشاهان و قهرمانان با سرنوشت خود مواجه می‌شوند. در شعر حافظ، چوگان به‌عنوان استعاره‌ای از رقابت‌های انسانی و آزمون‌های سرنوشت به‌کاررفته است. برای مثال، در اشعار سعدی، چوگان به‌عنوان نمادی از تنازع و رقابت‌های اجتماعی در نظر گرفته‌شده است. در اشعار عرفانی حافظ نیز، چوگان به‌عنوان نمادی از تلاش انسان برای دستیابی به کمال و عبور از سختی‌های زندگی تفسیر می‌شود.» (فاضلی و همکاران،۱۳۸۹: ۸۴).

پیوند هنر، ادبیات و علم نجوم در مکتب هرات تیموری

دوره تیموری (قرن ۸ و ۹ هجری / ۱۴ و ۱۵ میلادی) دوره‌ای برجسته در هنر ایرانی است که نگارگری، معماری، ادبیات و اخترشناسی در آن پیوندی یکپارچه یافته و نگارگری مکتب هرات با جزئی‌نگری دقیق و خلاقانه در مناظر و شخصیت‌ها شاخص است (Canby, 1993: 45؛ موحد ابطحی، ۱۳۹۱: ۷۷). در این دوره، هنرمندان با دقتی بالا جزئیات پوشاک، معماری، اسب‌ها و لوازم جانبی را بازنمایی کرده و فضایی هماهنگ و پر جزئیات خلق کرده‌اند. رنگ‌بندی غالب شامل لاجوردی، شنگرف، طلایی، سبز زمردین و سرخ های گرم بوده و اغلب بارنگ‌های معدنی و گاهی ورقه‌های طلا برای پس‌زمینه و تزیین لباس‌ها اجرا می‌شده است (Gray, 1977: 102؛ پاکباز، ۱۳۸۳: ۴۲۲). ویژگی‌های شاخص نگارگری تیموری شامل پرسپکتیو مورب، نمایش هم‌زمان چند سطح و نورپردازی دقیق است. کمال‌الدین بهزاد، برجسته‌ترین هنرمند این دوره، با آثار پویایی چون «لیلی و

۱. نظامی، خسرو و شیرین، ابیات مربوط به بازی شاهانه: «چوگان زدند و گوی ربودند / گه برنشستند و گه فرودند». نظامی، لیلی و مجنون: «نه آن چوگان که بر گوی است بازی / که بر سر می‌رود چون گوی رازی».

مجنون» و «یوسف و زلیخا»، هماهنگی رنگی، انسجام فضایی و چهره‌هایی با حالات روانی دقیق خلق کرده است (Welch, 1976: 210؛ بهرامی، ۱۳۷۹: ۱۱۸). هنرمندانی چون میر احمد و شاگردان مکتب هرات در ترکیب‌بندی، طراحی گل‌وبوته و معماری هندسی مهارت بالایی داشتند (میر احمدی، ۱۳۹۵: ۵۹). در دوره تیموری، اخترشناسی نقش مهمی در هنر و معماری داشت و محاسبات نجومی دانشمندانی چون الغ‌بیگ، قاضی‌زاده رومی و جمشید کاشانی در آثار هنری بازتاب یافت (Kunitzsch, 2009: 83). نقوش هندسی کاشی‌کاری، گنبدها و کاربندی‌ها بر اساس محاسبات نجومی و نسبت‌های کیهانی طراحی می‌شد و زیبایی‌شناسی و معنا در آن‌ها درهم‌تنیده بود (Blair & Bloom, 1995: 263). نگارگران با بهره‌گیری از این منابع، صفحات مصور کتاب‌ها را با ترسیم آسمان، ستارگان و حرکات سیارات نه‌تنها برای زیبایی، بلکه به‌عنوان نمایش نظم کیهانی و نمادی از مشروعیت، سرنوشت و جایگاه انسان در جهان خلق می‌کردند (Sims, 1992: 144). ادبیات تیموری با استفاده از کیهان و سیارات، هم‌افزایی معنایی و بصری آثار نگارگری را تقویت می‌کرد.

شمایل‌شناسی، پانوفسکی و مراحل سه‌گانه (توصیف، تحلیل، تفسیر)

شمایل‌شناسی یا آیکونوگرافی شاخه‌ای از تاریخ هنر است که به بررسی معانی نهفته، نمادها و مضامین آثار بصری می‌پردازد و نقش تصویر در تولید معنا را در بستر تاریخی تحلیل می‌کند (مجتهدی، ۱۳۸۴: ۱۱۲). اروین پانوفسکی[1] در کتاب خود «*مطالعاتی در شمایل‌شناسی*»[2] با ارائه روشی سه‌مرحله‌ای شامل تحلیل سطح حقیقی، معنای بصری و معنای نمادین، چارچوبی نظام‌مند برای فهم لایه‌های ژرف بصری آثار هنری فراهم کرد و تأثیر بسزایی بر مطالعات شمایل‌شناسی و تحلیل تاریخی هنر گذاشت (ویلبر، ۱۹۳۹: ۱۲۳). این رویکرد امکان مطالعه پیوند میان معنا، فرهنگ و تاریخ در هنر را فراهم می‌آورد و در تحلیل‌های معاصر نیز برای درک عمیق‌تر تصویر و پیامدهای فرهنگی آن مورد استفاده قرار می‌گیرد. بر این اساس، چارچوب سه‌سطحی پانوفسکی در پژوهش حاضر به‌عنوان الگوی تحلیلی به کار گرفته می‌شود تا نگاره «گوی باختن مهر با کیوان شاه» در سطوح توصیف، تحلیل و تفسیر به‌صورت نظام‌مند خوانش شود.

توصیف شمایل نگارانه[3]: در مرتبه اول، یعنی توصیف شمایل‌نگارانه، پژوهشگر بر اساس صورت‌های محسوس اثر و تجربه عملی خود، به توصیف عناصر بصری مانند رنگ‌ها، سطوح و ترکیب‌بندی می‌پردازد تا به «معنای واقعی» و از طریق حالات عاطفی مانند خشم یا شادی، به «معنای بیانی» اثر دست یابد. پانوفسکی این دو را در گروه «معنای طبیعی یا اولیه» قرار می‌دهد و پیشنهاد می‌کند برای جلوگیری از خطا، پژوهشگر با توجه به سبک هر دوره تاریخی یا «تاریخ سبک» فرم‌ها و مفاهیم

۱. اروین پانوفسکی، هنرپژوه و تاریخ‌نگار آلمانی (۱۸۹۲-۱۹۶۸)، بنیان‌گذار روش شمایل‌شناسی در تحلیل آثار هنری بود.
2. Studies in Iconology (1939)
3. Pre-iconographical Description

را تحلیل کند (پانوفسکی، ۱۳۹۵: ۴۴). بر این مبنا، در پژوهش حاضر سطح توصیف شمایل‌نگارانه به ثبت دقیق عناصر بصری نگاره، شامل آرایش رنگ‌ها، ترکیب‌بندی، وضعیت اندام‌ها و روابط فضایی اختصاص دارد تا لایه معنای طبیعی اثر به‌طور عینی استخراج شود.

تحلیل شمایل نگارانه[1]: در مرتبه دوم یعنی «تحلیل شمایل نگارانه، پژوهشگر به تحلیل معنای نهفته در اثر از طریق فهم قراردادهای معنایی موجود در اثر و نیز فرهنگی که اثر در آن شکل‌گرفته می‌پردازد. او از طریق مطالعه سمبل‌ها و تمثیل‌هایی که هنرمند به‌صورت عامدانه و با آگاهی از معنای آن‌ها در اثر به‌کاربرده است»(نصری، ۱۳۹۱:۱۳). تلاش می‌کند به «معنای قراردادی یا ثانویه» مستتر در آن دست یابد. «شرط لازم برای چنین تحلیلی آشنایی پژوهشگر با موضوعات و مفاهیم تمثیلی و سمبولیکی است که از راه «منابع ادبی و یا سنت شفاهی» منتقل می‌شوند؛ در حقیقت این مرحله تحلیل سامانمند وابستگی میان نقوش و فرم‌ها و محتوای ادبی است»(Hasenmueller, 1978:291). «در تصحیح اشتباهات احتمالی این مرتبه از خوانش نیز پانوفسکی بررسی «تاریخ گونه‌ها» را پیشنهاد می‌کند. به این معنا که پژوهشگر باید به مطالعه این موضوع بپردازد که تحت شرایط و دوره‌های مختلف تاریخی، مفاهیم و مضامین منتقل‌شده در منابع ادبی به چه روشی بیان می‌شوند»(پانوفسکی،۱۳۹۵ :۴۴). بر این اساس، در مرحله تحلیل شمایل‌نگارانه، نشانه‌ها و نمادهای موجود در نگاره با ارجاع به منابع اسطوره‌ای، نجومی و متون تاریخی بررسی می‌شوند تا معنای قراردادی و فرهنگی عناصر تصویری شناسایی شود.

تفسیر شمایل شناسانه[2]: در مرتبه سوم، یعنی تفسیر شمایل‌شناسانه، پژوهشگر به دنبال معانی مرتبط با مشخصه‌های ملی، مذهبی یا عقاید فلسفی نهفته در اثر است که طی دوران‌های مختلف یا در ضمن طبقات اجتماعی شکل گرفته و جهان‌بینی هنرمند را به‌طور ناخودآگاه در اثر تبلور می‌بخشد (عبدی، ۱۳۹۱: ۵۶). پانوفسکی این دسته از معانی را «معنای ذاتی یا محتوا» می‌نامد و معتقد است در این مرحله، اثر هنری انعکاسی از ارزش‌های نمادین یک عصر است و تغییرات در شیوه بیان هنری موضوع در دوره‌های مختلف، بازتاب تغییرات در نگرش‌های اساسی هر دوره خواهد بود (کلاوس، ۱۳۸۴: ۱۲۲)؛ بنابراین، برای تفسیر یک اثر، پژوهشگر باید شواهد و مستندات گسترده‌ای خارج از حوزه هنر به کار گیرد و سازه‌های اصلی بنیادهای فکری، دینی، عقیدتی و فلسفی بستر شکل‌گیری اثر را شناسایی کند، به همین دلیل روش به‌کاررفته در این مرحله میان‌رشته‌ای است (مختاریان، ۱۳۹۵:۱۴). پانوفسکی همچنین پیشنهاد می‌دهد برای جلوگیری از اشتباهات احتمالی در این سطح، پژوهشگر باید «تاریخ نشانه‌های فرهنگی یا نمادها» را مطالعه کند، یعنی نسبت به روش بازنمایی مضامین و مفاهیم در قالب نمادها در هر دوره تاریخی شناخت کافی داشته باشد

1. Iconographical Analysis
2. Iconological Interpretation

(پانوفسکی، ۱۳۹۵: ۴۷). بنابراین، در سطح تفسیر شمایل‌شناسانه، نگاره به‌مثابه بازتابی از جهان‌بینی دوره تیموری تحلیل می‌شود تا نسبت میان ساختار تصویری اثر و مفاهیم کلان فکری، سیاسی و کیهان‌شناختی زمانه تبیین گردد.

جدول ۱. مراتب خوانش شمایل شناسانه (مأخذ: پانوفسکی،۱۳۹۵)

انواع معانی مستتر در اثر هنری	روش دستیابی به معنا	ابزار دستیابی به معنا	اصول طراحی
معنای طبیعی یا اولیه	توصیف	بهره‌گیری از تجربه عملی	رجوع به تاریخ سبک‌ها
معنای قراردادی یا ثانویه	تفسیر	بهره‌گیری از دانش منابع ادبی یا سنت شفاهی	رجوع به تاریخ گونه‌ها
معنای ذاتی	تحلیل	بهره‌گیری از دانش مربوط به تمایلات اساسی ذهن بشر	رجوع به تاریخ نشانه‌های فرهنگی یا نمادها

بررسی مراتب سه‌گانه پانوفسکی در نگاره تیموری

تصویر ۱. گوی باختن مهر با شاه کیوان (مشتری)، دوره تیموری، ۲۵×۲۰ سانتیمتر، مرکب و رنگ دانه‌ها بر روی کاغذهای چینی فارسی، داستان ۹۰ باب در شاهنشاه نامه از نویسنده محمد بن احمد تبریزی (متوفی ۷۸۴ ق / ۱۳۸۲ م). به خط نستعلیق توسط مرشد الکاتب در سال ۸۸۱ ق / ۱۴۷۶ م. موزه هنر والترز، (URL: 1).

مرتبه اول: توصیف شمایل نگارانه

نگارگری تیموری «گوی باختن مهر با شاه کیوان (مشتری)» نمونه‌ای درخشان از سنت تصویری ایرانی است که با رویکردی شاعرانه، خیال‌پردازانه و نمادین، روایتی اسطوره‌ای و چندلایه بازنمایی می‌کند. این نگاره به‌گونه‌ای طراحی‌شده است که مرکز ترکیب، محل تلاقی دو اسب در حال پرواز و حرکت گوی، کانون پویایی و تعلیق باشد؛ درحالی‌که میدان دید بیننده با چرخش و آرایش دورانی عناصر به اطراف هدایت می‌شود. ترکیب‌بندی نگاره بر مبنای تقابل و تقارن شکل‌گرفته و اگر آن را از وسط به دونیم عمودی تقسیم کنیم، در ترکیبی مثلثی هر یک از دو شخصیت اصلی در یک‌نیمه قرار می‌گیرد؛ یکی بالباس قرمز و تاج بر سر، سوار بر اسب قهوه‌ای و دیگری بالباس سبز، تاج و اسب سیاه و درخت در بالای صفحه (تصویر۱)حرکات دورانی پیکره‌ها، اسب‌ها و فرم صخره و تماشاگران پس‌زمینه، یک ریتم سیال و نرم به ترکیب کلی بخشیده‌اند که با فضای پرنشاط و سرزندهٔ بازی چوگان هم‌ساز است. گوی تقریباً در مرکز کادر قرار دارد و این مرکزیت، درعین‌حال که نقطهٔ تمرکز بصری است، باعث تعادل میان سطوح متقابل نیز می‌شود. چرخش پیکره‌ها با قوس تپه مرتبط است و ساختار ترکیب‌بندی را بر مبنای منطق هندسی و حرکتی سامان می‌دهد. از حیث فضایی، نگاره به دو بخش زمین و آسمان تقسیم‌شده؛ دوسوم کادر در اشغال سطح زمین است که محل کنش اصلی است و یک‌سوم دیگر شامل آسمان و کتیبه در بالا قرارگرفته است. در سطح رنگ‌بندی، استفاده از رنگ‌های تخت و خالص، با کنتراست بالا بین لباس شخصیت‌ها و رنگ اسب‌ها، حس درام و اهمیت صحنه را تقویت می‌کند. رنگ‌های گرم و روشن

مانند نارنجی و سبز روشن، بر زمینهٔ طلایی و آبی برجسته شده‌اند و چشمان بیننده را بی‌درنگ به محور روایی و مرکز تصویر می‌کشانند. ازنظر بازنمایی انسانی، چهره‌ها با ویژگی‌های معمول نگارگری ایرانی ترسیم شده‌اند: بی‌زمان، بی‌سن، با چشمان بادامی، ابروان پیوسته و اندام‌ها نیز نه بر اساس منطق آناتومی، بلکه تابع ریتم و حرکت ترکیب طراحی‌شده‌اند. اسب‌ها با بدنی کشیده و پرش‌هایی اغراق‌شده ترسیم شده‌اند که پویایی و تعلیق آنان در میان زمین و آسمان را تشدید می‌کند. در پس‌زمینه، طبیعت به‌گونه‌ای تزیینی نشان داده‌شده است. درختان، گل‌ها، صخره‌ها و ابرها نه بر مبنای پرسپکتیو طبیعی، بلکه در قالب الگوهای سطحی و منحنی طراحی‌شده‌اند و نوعی کیفیت فرش گون به سطح تصویر می‌بخشند. تکنیک اجرای اثر شامل قلم‌گیری ظریف، رنگ گذاری مسطح و بهره‌گیری از ورقه‌های طلا است. جزئیاتی مانند بافت لباس‌ها، طراحی گل‌های پراکنده و دقت در ترسیم پیکره‌ها، گویای مهارت و آگاهی بالای نگارگر در به‌کارگیری زبان بصری نگارگری ایرانی است.

جدول۲. توصیف شمایل نگارانه پانوفسکی (مأخذ: نگارنده).

مؤلفه	توضیح
فضاسازی	نگاره در فضایی فراواقعی، چندلایه و نمادین طراحی‌شده است. تقسیم فضایی به دو بخش زمین (دوسوم کادر) و آسمان (یک‌سوم) صورت گرفته و کتیبه در بالا لایه‌ای معنوی و روایی افزوده است.
ترکیب‌بندی	مبتنی بر تقارن و تقابل؛ با مرکزیت محل تلاقی دو اسب و گوی. حضور درخت سرو به‌عنوان ضلع سوم مثلث فرضی. ترکیب کلی دارای ریتمی چرخشی و سیال است.
حرکت و ریتم	چرخش پیکره‌ها، اسب‌ها و فرم‌ها با قوس تیه مرتبط است. پرش‌های اغراق‌شده و کشیدگی بدن اسب‌ها حس تعلیق و پویایی را تشدید می‌کند.
رنگ و نور	استفاده از رنگ‌های تخت و خالص با کنتراست بالا (قرمز، سبز، نارنجی، طلایی، آبی). رنگ‌ها تمرکز بیننده را به مرکز روایت می‌کشانند.
ویژگی‌های بازنمایی چهره‌ها	چهره‌ها بی‌زمان، نمادین، با چشم‌بادامی و ابروان پیوسته، حامل معانی استعاری و نه فردیت. طراحی اندام‌ها تابع ریتم و حرکت است نه آناتومی.
طبیعت و پس‌زمینه	طبیعت به‌صورت تزیینی و فرش گون بازنمایی شده است؛ گل‌ها، درختان و صخره‌ها با خطوط منحنی و بدون پرسپکتیو.
تکنیک اجرا	قلم‌گیری ظریف، رنگ گذاری مسطح، استفاده از طلا. دقت بالا در طراحی لباس‌ها، گل‌ها و پیکره‌ها نشان‌دهنده مهارت نگارگر است.

مرتبه دوم: تحلیل شمایل نگارانه

متن و مضمون این نگاره ریشه در شاهنامهٔ فردوسی و دورهٔ غزنویان دارد، اما احمد بن محمد تبریزی در دورهٔ تیموری این مضمون کهن را در قالب شعری جدید و با سبک فردوسی باز سروده است. این امر نشان‌دهندهٔ استمرار سنت ادبی-هنری ایرانی است که هم میراث پیشین را پاس می‌دارد و هم با حساسیت‌های زیبایی‌شناختی و فرهنگی زمان خود پیوند می‌خورد. شعر تبریزی نمونه‌ای از پویایی فرهنگی و هنری است که

ارتباط میان ادبیات، تصویرگری و نظام‌های معنایی ایرانی-اسلامی را بازتاب می‌دهد.در سطح دوم نظریهٔ پانوفسکی، تحلیل نگاره از توصیف صوری فراتر رفته و به رمزگان‌های تثبیت‌شدهٔ فرهنگی، اسطوره‌ای و کیهان‌شناختی راه می‌یابد؛ رمزگانی که در بستر تداوم سنت فکری و هنری ایرانی-اسلامی شکل‌گرفته‌اند. در این سطح، معنا نه حاصل تفسیر فردی، بلکه برآمده از نظام‌های معنایی مشترک و شناخته‌شده در فرهنگ ایرانی است. شخصیت «کیوان شاه» در نگاره، در پیوند مستقیم با سیاره زحل (کیوان) قابل خوانش است. در نجوم اسلامی-ایرانی، زحل سیاره‌ای سرد، سنگین و دوردست تلقی می‌شود که با مفاهیمی چون تأخیر، آزمون، محدودیت و جبر فلکی همراه است (Nasr, 1978: 114). در متون ادبی و حکمی، کیوان اغلب نماد نیرویی است که کنش انسانی را در چارچوب تقدیر و زمان فرساینده می‌آزماید. از این منظر، کیوان شاه در نگاره نه صرفاً یک پادشاه، بلکه تجسم انسانی اصل کیوانی و داوری فلکی است. در برابر او، «مهر» در سنت ایرانی، دلالتی چندلایه دارد. مهر افزون بر نسبت خورشیدی، با مفاهیمی چون روشنایی، دادگری، ادب، زیبایی و مشروعیت پیوند خورده است. در سنت‌های اسطوره‌ای و عرفانی، خورشید مظهر فره، نظم و حیات‌بخشی است (Corbin, 1971: 215). این تقابل نمادین میان مهر و کیوان، در متون ادبی نیز به‌صراحت بازتاب یافته است. در منظومهٔ محمد بن احمد تبریزی[1]، روایت با ورود کیوان به میدان بازی آغاز می‌شود:«ملک کیوان برون آمد ز ایوان / عنان برتافت سوی سمت میدان»(تبریزی، ۱۳۹۳: ۲۳۷).در این بیت، میدان نه صرفاً فضای بازی، بلکه عرصهٔ آزمون نیروهای متقابل است. بازی چوگان، در این روایت، صحنهٔ مواجههٔ دو اصل کیهانی است؛ مواجهه‌ای که در نگاره نیز به‌واسطهٔ تقابل دو سوار سامان‌یافته است. گوی زرینِ چوگان، یکی از مهم‌ترین عناصر نمادین تصویر است. در ادبیات فارسی، به‌ویژه در اشعار محمد بن احمد تبریزی، گوی به‌عنوان نماد دل، خورشید و جوهر حقیقت معرفی می‌شود: «ز نخدان خوش آن مهر مه‌روی / به‌خوبی برده از خورشید و مه گوی»(تبریزی، ۱۳۹۳: ۲۳۸)؛ و نیز: «دل خلقی در آن زلف چو چوگان / به بند افتاده چون گوی گریبان»(همان: ۲۳۹). در این ابیات، گوی نه ابزار بازی، بلکه کانون کشش نیروهای متضاد و محور حرکت عاشقانه و کیهانی است. در نگاره نیز، جایگاه مرکزی گوی در ترکیب‌بندی و تمرکز حرکتی عناصر پیرامون آن، این خوانش نمادین را تقویت می‌کند. عناصر طبیعت در پس‌زمینه نیز حامل معناهای نمادین‌اند. درخت سرو، به سبب قامت راست، سبز ماندگار و استواری‌اش، در سنت هنری ایران نماد پایداری، جاودانگی و تعالی به شمار می‌رود و در نگاره‌ها و هنرهای تزیینی برای القای ثبات و شکوه به کار می‌رود (Grabar, 1973: 112). گل‌ها، در هنر ایرانی، نماد لطافت، زیبایی و تجدید حیات طبیعت‌اند و حضور آن‌ها به غنای معنایی و زیبایی‌شناختی تصویر

۱. «شهنشاه‌نامه» اثر احمد بن محمد تبریزی است. این اثر در سال ۷۳۸ هجری قمری به پایان رسیده و تاریخ قوم مغول و خاندان چنگیزخان را از آغاز تا دو سال پس از مرگ سلطان ابوسعید بهادرخان روایت می‌کند. این منظومه یکی از نخستین آثار در دوره شکل‌گیری تاریخ‌های منظوم است و به‌عنوان یگانه اثر منظوم فارسی و نخستین متن کاملی که به فارسی سره سروده شده‌است، مطرح می‌شود. (عباسی و همکاران،۱۳۸۹: ۲۰).

می‌افزاید (Canby, 1993: 58). اسب نیز در هنر و ادبیات ایرانی نمادی چندوجهی از قدرت، حرکت و پیوند میان ساحت زمینی و آسمانی است و در متون حماسی و نگارگری، استعاره‌ای از حرکت روح در «جهان میانی» تلقی می‌شود (Blair & Bloom, 1995: 202). ترکیب‌بندی نگاره نیز واجد ساختاری چرخشی است. حرکت دایره‌وار اسب‌ها، خطوط مورب چوگان‌ها و سامان‌دهی میدان، یادآور حرکت افلاک در کیهان‌شناسی نوافلاطونی-اسلامی است. درخت سرو در مرکز میدان، همچون محور تعادل، فضای تصویر را سامان می‌دهد و این نظم بصری را به نظم کیهانی پیوند می‌زند. درمجموع، در سطح دوم تحلیل پانوفسکی، نگارهٔ «گوی باختن مهر با شاه کیوان» شبکه‌ای منسجم از رمزگان‌های ادبی، نجومی و اسطوره‌ای را فعال می‌کند. تقابل مهر و کیوان، گوی زرین، عناصر طبیعی و ساختار ترکیب‌بندی، همگی در چارچوب نظام معنایی شناخته‌شدهٔ فرهنگ ایرانی-اسلامی عمل می‌کنند. اشعار محمد بن احمد تبریزی و محمد بن احمد تبریزی، همچون متونی هم‌خانواده با تصویر، این لایهٔ معنایی را تقویت کرده و پیوند میان متن و تصویر را در سنت نگارگری تیموری آشکار می‌سازند.

جدول ۳. تحلیل شمایل نگارانه پانوفسکی (مأخذ: نگارنده).

عنصر	تصویر	شعر	معنا
گوی	گوی زرین در مرکز میدان که حرکت و تمرکز نگاه را سامان می‌دهد	«ز نخدان خوش آن مهر مه‌روی / به‌خوبی برده از خورشید و مه گوی»	سرنوشت، جوهر حقیقت، مرکز کشش کیهانی
گوی و چوگان	وابستگی حرکت گوی به ضربه چوگان‌ها	«دل خلقی در آن زلف چو چوگان / به بند افتاده چون گوی گریبان»	دل عاشق، اسارت روح در میدان عشق و قضا
مهر و کیوان	تقابل دو سوار روبه‌روی یکدیگر در میدان	«ملک کیوان برون آمد ز ایوان / عنان برتافت سوی سمت میدان»	تقابل نور و جبر، مشروعیت در برابر تقدیر
کیوان (زحل)	سوار سرخ پوش باهیبت سنگین و جایگاه بصری مسلط	–	عقل، تأمل، سردی و قضا و قدر
مهر (خورشید)	سوار سبزپوش با پویایی حرکتی و انرژی بصری	–	روشنایی، حیات، مشروعیت و نیروی زاینده
سرو	درخت سرو قائم در مرکز یا پس‌زمینه میدان	–	پایداری، استقامت و جاودانگی
اسب	اسب‌های جهنده با حرکت مورب و پویا	–	حرکت روح میان ناسوت و ملکوت
ترکیب‌بندی	ترکیب‌بندی چرخشی اسب‌ها و خطوط مورب چوگان	–	نظم کیهانی و حرکت افلاک
چوگان	بازی چوگان به‌مثابه کنش آیینی	–	آزمون قدرت و انتقال مشروعیت
ناظران	تماشاگران ایستاده یا نشسته در ایوان بالا	–	نظارت عقل کلی / عقول مفارقه

مرتبه سوم: تفسیر شمایل‌شناسانه

این نگاره فراتر از بازنمایی یک رقابت درباری یا بازی چوگان، متنی بصری با ظرفیت‌های نمادین و مفهومی است. در چارچوب خوانش آیکونولوژیک، تصویر بازتاب پیوند میان قدرت زمینی و نظم کیهانی را نشان می‌دهد؛ جایی که سلطنت نه امری صرفاً فردی، بلکه وابسته به نظامی کلان‌تر از نیروهای نجومی و کیهانی است. چنین برداشتی با گفتمان مشروعیت شاهانه در سنت فکری ایران اسلامی هم‌خوان است؛ گفتمانی که در متونی چون ظفرنامه اثر شرف‌الدین علی یزدی و نیز رساله‌های حکمی-اخلاقی مانند اخلاق جلالی نوشته جلال‌الدین دوانی، سلطنت را امری وابسته به نظم کیهانی و تأیید آسمانی معرفی می‌کند. در این چارچوب فکری، شاه در شبکه نمادین کیهان کنشگری مطلق نیست، بلکه مشروعیت و استمرار قدرت او در تعامل با نیروهای فراتر از اراده فردی معنا می‌یابد.گوی در نگاره نماد قدرت ناپایدار و مشروط است؛ شکل کروی و وابستگی حرکتش به ضربه و کنش، یادآور گردش افلاک و تغییرپذیری بخت در کیهان‌شناسی سنتی است؛ مفهومی که در متون نجومی دوره تیموری، ازجمله زیج‌های وابسته به رصدخانه الغ‌بیگ مانند زیج سلطانی، با تصور نظمی ریاضی اما متغیر از آسمان پیوند دارد. ازاین‌رو، ناپایداری قدرت در این تصویر را می‌توان بازتاب شرایط تاریخی عصر تیموری دانست؛ دوره‌ای که پس از فتوحات تیمور، مسئله تداوم اقتدار و انتقال مشروعیت سیاسی به یکی از دغدغه‌های اصلی گفتمان درباری تبدیل شد.شخصیت کیوان شاه تجسم نیروی سیاره زحل است که با آزمون، تأخیر و محدودیت همراه است، درحالی‌که مهر یا خورشید نمادی از روشنایی، دادگری و نیروی حیات‌بخش است. تقابل این دو الگویی دوگانه ارائه می‌دهد که مفاهیمی چون آغاز و پایان، صعود و افول و امکان و محدودیت را در نسبت باقدرت سیاسی بازمی‌نمایاند؛ دوگانه‌ای که با نگرش تاریخی عصر تیموری به زمان نیز همسو است، زیرا تاریخ در این دوره نه خطی و پایدار، بلکه چرخه‌ای و وابسته به گردش اقبال تلقی می‌شد. جزئیات بصری مانند رنگ لباس‌ها، حالات چهره و جایگاه فضایی شخصیت‌ها این معنا را تقویت می‌کنند: سنگینی پوشش و حالت خونسرد کیوان در برابر رنگ روشن و حالت تأمل‌برانگیز مهر، نشانه‌ای از تعلیق یا انتقال قدرت است. بدین ترتیب، بازی چوگان نه صرفاً فعالیتی درباری، بلکه سازوکاری نمادین برای نمایش نظم، آزمون و گردش قدرت محسوب می‌شود.درنتیجه، نگاره را می‌توان متنی آیکونولوژیک دانست که نشانه‌های اندیشه سیاسی و کیهانی عصر تیموری را در قالب تصویر متجلی می‌سازد؛ فضایی بصری برای اندیشیدن به نسبت میان قدرت، زمان، سرنوشت و نظم کیهانی.

جدول ۴. تفسیرشمایل شناسانه پانوفسکی (مأخذ: نگارنده).

تفسیر فرهنگی و تاریخی
این نگاره بازتاب جهان‌بینی فلسفی و عرفانی دوره تیموری است، جایی که قدرت شاهانه مشروط به هماهنگی با نظم کیهانی و چرخه آسمان‌هاست. گوی در دست کیوان، نمادی از سرنوشت و مهر سلطنتی، استعاره‌ای از گذران قدرت و بازتوزیع مشروعیت است. ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی و جهت حرکت عناصر، بازتابی از هارمونی کیهانی و وابستگی حکومت به اصول الهی و طبیعی ارائه می‌دهد و انسان را میان زمین و آسمان، تابع قوانین کیهانی، تصویر می‌کند.

نتیجه‌گیری

نگارۀ تیموری «گوی باختن مهر با کیوان شاه» فراتر از یک اثر بصری، متنی چندلایه و رمزگذاری‌شده است که مفاهیم فلسفی، سیاسی و کیهانی را به‌صورت استعاری و آیینی بازنمایی می‌کند. تحلیل نگاره در سه سطح نظریه پانوفسکی، امکان فهم ژرفای اندیشه هنری دوره تیموری را فراهم می‌آورد؛ دوره‌ای که هنر و معنا درهم‌تنیده‌اند و تصویر به‌مثابه زبان دوم معرفت عمل می‌کند. در سطح نخست، صحنۀ بازی چوگان با دو سوارکار و گوی در مرکز، ترکیب‌بندی متقارن، رنگ‌بندی و حرکات پیکره‌ها، تصویری زیباشناسانه و روایتی پرتحرک ارائه می‌کند. در سطح دوم، معنا آغاز می‌شود: مهر نماد خورشید، نور و مشروعیت سلطنت است و کیوان (زحل) نماد سردی، آزمون و تقدیر کیهانی. رنگ‌ها، جایگاه فضایی و حضور درخت سرو، بازتاب نظم کیهانی و همبستگی میان قدرت سیاسی و اصول الهی‌اند. در سطح سوم، نگاره جهان‌بینی فلسفی و تاریخی دوره تیموری را آشکار می‌سازد؛ سرنوشت انسان و پادشاه نه به خواست فردی، بلکه به چرخش ستارگان و نظم کیهانی وابسته است. کیوان شاه استعاره‌ای از سرنوشت پادشاهان است و گوی، نمادی از گذران قدرت و مشروعیت مشروط به قوانین آسمانی. بازی چوگان استعاره‌ای از گردش قدرت و همسویی با اراده آسمان است. همان‌گونه که در اشعار محمد بن احمد تبریزی، «گوی»، «کیوان»، «مهر» و «شاه» به روایت سرگذشتی کیهانی سیاسی می‌پردازند، نگاره نیز تصویری چندلایه و شاعرانه از این منظومه ارائه می‌دهد و آیینه‌ای است از تفکر فلسفی، تاریخی و سیاسی عصر تیموری، تصویری که هم زیباشناسانه و هم تأملی در باب سلطنت، سرنوشت و هستی است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مأخذ

آذرنوش، آذرتاش (۱۳۹۲). *تاریخ چوگان در ایران و سرزمین‌های عربی* (چاپ دوم). تهران: ماهی.

ابراهیمی، مرجان و عبدالحسین ابراهیمی (۱۳۹۵). *بررسی تحلیلی چوگان در اشعار فارسی با تکیه‌بر هنر نمودن سیاوش پیش افراسیاب در شاهنامه*، فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، ۴ (۱۳)، ۱۱۳ ـ ۱۲۷.

بهرامی، حسن (۱۳۷۹). *تاریخ هنر ایران*. تهران: سمت.

بلتینگ، هانس (۱۳۹۴). *تصویر و فراموشی*. (م. فرهادپور و ا. جهان‌دیده، مترجمان). تهران: نشر آگاه.

پاکباز، رضا (۱۳۸۳). دایرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۵). *مطالعاتی در آیکونولوژی*. (ن. اخوان‌اقدم، مترجم). تهران: نشر نظر.

جامی، عبدالله (۱۳۸۶). *تحفه‌الاحرار*. تهران: زوار.

عباسی، رضا و همکاران (۱۳۸۹). *عنایت به شاهنامه فردوسی و شاهنامه‌سرایی در عصر فرمانروایی مغولان بر ایران (بررسی موردی: دو شاهنامه خطی در تاریخ مغول)*، جستارهای نوین ادبی، ۴۳ (۲)، ۱۹ ـ ۴۴.

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

تبریزی، شمس‌الدین حاج محمد بن احمد (۱۳۹۳). *مهر و مشتری عصار*. انتشارات بنیاد شکوهی.

کاظمی، ناصر (۱۳۸۸). *بررسی ساختار بصری شاهنامه بایسنقری*. نامه فرهنگستان هنر، (۱۲).

کلاوس، کارل (۱۳۸۴). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. (ع. شعاری‌نژاد، مترجم). تهران: سمت.

مختاریان، بهنام (۱۳۹۵). *آیکونولوژی: نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر*، فصلنامه چیدمان، ۵ (۱۴)

مجتهدی، کریم (۱۳۸۴). *تأملی در نسبت هنر و تفکر*. تهران: طرح نو.

موحد ابطحی، علی (۱۳۹۱). *نگارگری ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: سروش.

مولادوست، سارا و همکاران (۱۴۰۲). *تحلیل ابعاد فرهنگی بازی چوگان در ایران*، پژوهش‌نامه فرهنگ و رسانه (نامه فرهنگ و ارتباطات)، ۷ (۲)، ۱۰۳ ـ ۱۳۲.

میراحمدی، وحید (۱۳۹۵). *تاریخ نگارگری ایران*. تهران: سمت.

میرزایی، محمد (۱۳۹۲). *بررسی تکنیک‌های نگارگری تیموری با تأکید بر مکتب هرات*، فصلنامه هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی، (۴۵).

نصری، امیر (۱۳۹۱). *خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی*، فصلنامه کیمیای هنر، ۱ (۱۶).

ویلبر، دیوید (۱۳۶۵). *معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانیان*. (ع. فریار، مترجم). تهران: علمی و فرهنگی.

Binbaş, İsmail E. (2016). *Intellectual networks in Timurid Iran: Sharaf al-Dīn ʿAlī Yazdī and the Islamicate Republic of Letters*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blair, Sheila S. & Bloom, Jonathan M. (1995). *The art and architecture of Islam 1250-1800*. New Haven: Yale University Press.

Canby, Sheila R. (1993). *Persian painting*. London: British Museum Press.

Gommans, Jos J. L. (2022). Neoplatonism and the Pax Mongolica in the making of Sulh-i Kull: A view from Akba.

Gholami Houjeghan, F. Seyedahmadi Zavieh, S. S. & Azarnoush, A. (2017). Changes in polo sticks and balls in Safavid miniatures and manuscripts. Strategic Studies on Youth and Sports, 15(34), 21-40.

Nasr, Seyyed Hossein. (1976). Islamic science: An illustrated study. Berkeley, CA: Kazi Publications.

URL:1: The Walters Art Museum. (n.d). *Gūy bākhtan-e Mehr bā Kayvān* Shāh (W.627.151B). Retrieved April 24, 2025, from https://art.thewalters.org/object/W.627.151B.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.