شمایل شناسی

تفاوت شمایل و شمایل نگاری

- واژه ی آیکون یا شمایل به معنای اخص صرفا به مسیحیت شرقی یا بیزانسی اختصاص دارد و پس از فروپاشی امپراتوری بیزانس در هنر مذهبی ارتدوکس های روسیه ادامه می یابد و این اصطلاح به معنای خاص به هیچ وجه به کل مسیحیت اختصاص ندارد.
بنابراین، نمی توان نقاشی های مذهبی غرب مسیحی را تحت عنوان شمایل یا آیکون طبقه بندی کرد.
- همچنین اگردر ستنهای مذهبی مختلف از لفظ شمایل استفاده می شود؛ برای مثال تعابیر "شمایل های شیعی" یا "شمایل های بودایی" و مواردی از این دست از واژه ی شمایل به معنای عام آن بهره گرفته می شود و یا این استفاده مسامحتا صورت می پذیرد. **احتمالا این ترکیب ها بر اساس ترکیب شمایل های بیزانسی یا شمایل های شرق مسیحی پدید آمده اند.**

همچنین می توان اذعان کرد که مقصود از عباراتی چون "شمایل های شیعی" و نظیر آن همان شمایل نگاری شیعی است. چرا که لفظ شمایل در سنت شرقی از مبانی الهیاتی منحصر به فرد برخوردار است که نمی توان آن مبانی را در سنت های مذهبی دیگر ملاحظه کرد.

در تعریف اصطلاح شمایل نگاری یا آیکونوگرافی باید گفت که به هنر یا مذهب و آ یین خاصی اختصاص ندارد، همه هنرها و بیشتر مذاهب و آ یین ها از کهنترین ادوار تا روزگار ما از شمایلن گاري بهره مندند، حتی در یهودیت که منع شمایل و شمایل شکنی یا ایکونوکلاسم وجود داشته است نیز شاهد رویکرد شمایل نگارانه هستیم. به عنوان نمونه " شمعدان هفت شاخه "یهودیان نمونه ای ازشمایل نگاري آن دین است.
همچنان که در این نمونه مشخص می شود، شمایل نگاری به هیچ وجه صرفا به جنبه فیگوراتیو اختصاص ندارد و شامل جنبه های نیمه فیگوراتیو یا انتزاعی تصویر نیز می شود

تفاوت بین شمایل نگاری و شمایل شناسی

تمایز میان این دو اصطلاح را نخست می توان در ریشه ی لغوی آنها یافت ریشه یو واژه ی آیکون icon به واژه ی eikon یونانی باز می گردد که در آن زبان به معنای تصویر است و شامل هر امر تصویری می شود. از این روی صرفا به نقاشی اختصاص ندارد، بلکه حتی مجسمه و خوشنویسی را نیز در بر می گیرد و صرفا شامل نقاشی یا هنرهای فیگوراتیو نمی شود.
واژه ی گرافی نیز به معنای حک کردن، تصویر کردن، ترسیم کردن است که از واژه ی graphein یونانی اخذ شده است و در کنار آن واژهی logy قرار دارد که از واژه ی logos یونانی به معنای شناختن گرفته شده است.

بهترین معادل اصطلاحات فوق این است که در زبان فارسی نیز همچون زبان مبدا این واژه گان میان دو واژه ی "نگاری" و "شناسی" تفکیکی قایل شویم و در ترجمه نیز به این دو پسوند توجه داشته باشیم.

با توجه به این توضیحات درباره ی ساخت لفظی این دو اصطلاح می توان گفت که شمایل نگاری همان **توصیف** تصویر و شمایل شناسی به **تبیین** تصویر اختصاص دارد.

بنابراین مقصود از شمایل نگاری توصیف موضوع و محتوای اثر هنری است.

در مطالعات شمایل نگارانه محققان درصدد **مواجهه با واقعیت ابژکتیو اثر** و مشخص کردن این نکته هستند که چه چیزی در اثر هنری ترسیم شده است. همچنین آنان به دنبال مشخص ساختن منابع با واسطه و بی واسطه (ادبی و تجسمی) مورد استفاده ی هنرمند هستند. از این روی، در صددند تا معانی عمیق تر و آگاهانه تری را مورد بازشناسی قرار دهند که از سوی هنرمند در اثر هنری به کار بسته شده است. با توجه به این مسئله می توان چنین نتیجه گیری کرد که

" شمایل نگاری تحقیق درباره ی موضوعات تجسمی، تحول آن ها، سنت ها و محتوایی است که در خلال سده های مختلف انتقال یافته اند. "

وجه تمایز این تحقیقات با تاریخ هنر رایج در این است که به دنبال تعیین تاریخ دقیق اثر هنری یا انتساب یک اثر هنری به یک شخص یا مکتب خاص نیستند، علاوه بر این به قضاوت زیبایی شناختی اثر هنری نیز نمی پردازند.

شمایل شناسی نیز در مواجهه با آثار هنری به طرح این پرسش می پردازد که **چرا این اثر خلق شده است،یا** به عبارت دقیق تر، **چرا این اثر بدین نحو خلق شده** است؟

این مرتبه از مطالعه ی آثار هنری را می توان شاخه ای از تاریخ فرهنگی دانست که در بر دارنده ی پس زمینه تاریخی، اجتماعی و فرهنگ موضوعات و بن مایه های هنرهای تجسمی است. با توجه به این مسئله، مطالعات شمایل شناختی به ما نشان می دهند که چرا فلان حامی هنر این موضوع خاص را برگزیده است.
از این لحاظ تحقیقات شمایل شناسانه بر ارزش های اجتماعی و تاریخی به جای تاریخ هنر صرف تمرکز دارند. **این ارزش ها به وسیله ی هنرمندان به نحوی عامدانه به کار بسته نشده اند** اما بر آن ها تاثیر دارند.
در این مرتبه بحث می شود که چگونه تحولات اجتماعی در هنرهای تجسمی بازتاب یافته اند. بر مبنای چنین رهیافتی اثر هنری به منزله ی یک سند یا گواهی بر زمانه ی خودش به شمار می رود.

اهمیت رویکرد شماي لنگاري در مطالعات هنری و بررسی تاریخ هنر چیست؟ در پاسخ به این پرسش باید توجه داشته باشیم که نمونه های مختلف شمایل نگاري را از هنر پیش تاریخ تا هنر معاصر میتوان یافت براي نمونه ادیان بدوی برای بیان مناسک و آموزه های خود ناگزیر به استفاده از زبان تصویری و بیان شمایل نگارانه بودند. نمونه ی دیگر شمایلنگاري را در مورد ادیان ابراهیمی می توان یافت؛ مثلاً در جهان اسلام علیرغم اینکه در ادوار تاریخي مختلف منع شمایل نگاري وجود داشته است، با این حال خوشنویسی اسلامی به عنوان شمایل نگاري اسلامی محسوب می شود که از بیانی غیر فیگوراتیو و نیمه فیگوراتیو بهره گرفته است. در این هنر از خط به عنوان یک بنمایه هنری بهره می گرفتند. یعنی خوشنویسی اسلامی کارکرد شمایلی داشته است یا استفاده از کتیبه ها در معماری از این حیث قابل بررسی است. از این منظر باید توجه داشت که این کتیبه ها در بسیاری از موارد جنبه خوانایی نداشتند و مخاطب در بسیاری از موارد به سهولت قادر نبود که از طریق آ نها به کسب اطلاعاتی در باب آموزه های مذهبی بپردازد. اما، آنها در موارد بسیاری بیان شمایل نگارانه آموزه های اسلامی بودند. در نتیجه، بیان شمایل نگارانه تنها به نقاشی اختصاص ندارد.

همچنین می توان از میان هنرمندان مدرن که از بیان شمایلنگارانه بهره برده اند به ژرژ رئو، پل گوگن، فرانسیس بیکن و هنرمندان بسیار دیگری نام برد.

شمایل شناسی پیش از پانوفسکی

به لحاظ تاریخی مطالعاتی با عنوان آیکونوگرافی به قرن 16 م بر می گردد .برای نمونه کتاب آیکونولوجیاIconologia اثر باستان شناس انسان گرا سزار ریپاCesare Ripa به سال 1953 م مشهور ترین اینگونه مطالعات می باشد. این اثر برای اولین بار به سال 1613 م انتشار یافت. در ابتدا و تا سالیان بعد اصطلاح آیکونولوژی در مفهومی که آیکونوگرافی از آن مستفاد می شد به کار می رفت. همچنین اثر مشهور جورجو وازاری Giogio Vasariبه نام "زندگی هنرمندان "در سال 1588 م و مطالعات جیووانی پیترو بلوریGiovanni Pietro Bellori از جمله آثار مهمی می باشند که با آیکونوگرافی در ارتباط هستند.

پیتر بلوری در مقدمه کتاب زندگی نامه هنرمندان توجه خاصی به محتوای آثار هنری دارد و سپس اشاره می کند که نیکولا پوسن نخستین هنرمندی است که مقاصد خود را به شیوه ی شمایل نگارانه بیان می کند. در نظر وی پوسن تصاویر را با توسل به تشخیص موضوعات، منابع ادبی و در نهایت جستجو برای معانی عمیق تر مورد موشکافی قرار می دهد.

بلوری از اولین کسانی است که ریشه های ادبی مضامین نقاشی را مورد توجه قرار داد، و به همین دلیل از اهمیت ویژه در تاریخ آیکونوگرافی برخوردار است، او از این طریق به معنا و مفهومی عمیق تر از آثار هنری نسبت به زمان خویش رسید و توانست به مفهوم کلی نمادین دست یابد، چیزی، که پایه و اساس آیکونولوژی و آیکونوگرافی مدرن می شود.

به طور همزمان در قرن 16 م مطالعات آشیل استتیوسAchilles Statius درباره صورتگری باستان (1579 م)، تحقیقات آنتونیو بوسیوAntonio Bosio در زمینه کاتاکومب های کشف شده تا آن روزگار (1632 م)، پژوهش های وسیع فیلیپ توبیِرز Philippe Tubieres در زمینه آثار برجای مانده از هنر و تمدن مصر، اتروسک، یونان و روم باستان،
و سرانجام مطالعات موشکافانه آثار باستانی به سال (1766م)، توسط چهره ای برجسته در تاریخ آیکونوگرافی یعنی یوهان یوآخیم وینکلمان Johann Joachim Winckelmann که رویکرد علمی به آیکونوگرافی را به او نسبت می دهند. او کسی بود که آیکونولوژی را وارد باستان شناسی کرد و نگاه تاریخی به مبحث تاریخ هنر داشت.

سپس نمایش آثار آنتونی وان دایک در سال(1759 م) با پرتره هایی مشهور به آنتورپ (1645) باعث گردید آیکونوگرافی به هنر های تجسمی راه یابد.
در قرن 19 مقارن با نضج جنبش رومانتیک و نیاز به بازگشت به ابعاد گوناگون قرون وسطی و احیای تعقیب مذهبی آن دوران مدارسی موسوم به مکتب فرانسوی آیکونوگرافی با حضور آدولف ناپلئون دیدِرون برای تبیین سمبولیسم قرون وسطایی شکل گرفت

در قرن هجدهم میلادی تمایل به تحقیقات شمایلنگارانه گسترش می یابد. این تحول و بسط را می توان در مطالعات باستانشناختی عصر کلاسیک باستان ملاحظه کرد. مثال برجسته آن کتاب لسینگ با عنوان "مردمان باستان چگونه به ترسیم مرگ می پرداختند" بود. او در این کتاب به بحث در باب بنمایه های شمایلنگارانه می پردازد. در خلال قرن نوزدهم شمایل نگاری قرون وسطی مورد توجه محققان فرانسوی قرار گرفت. آ نها به مطالعه بنمایه های شمایل نگارانه هنر مسیحی قرون وسطی پرداختند که دستاوردها یشان بعدها در قرن بیستم پیگیری شد

این تلاش سرانجام به همت فرناند کبرول Fernand Cabrol و هنری لکلرک Henri Leclercq با تاثیر از دیدگاه امیل ماله Emile Male درباره هنر قرون میانه به ثمر رسید.
امیل ماله از جمله برجسته ترین مورخان قرن بیستم دریافت که در هنر قرون وسطی هر فرم محتوی یک مفهوم است و به نوعی به آیکونولوژی هنر مسیحی دست یافت.

اتفاق مهم پس از قرن 19 در آیکونوگرافی انتقال محوریت این روش از فرانسه به آلمان بود که **آنتون اسپرینگر** رهبری آن را به عهده داشت و **رویکرد تاریخی** را به جای **رویکرد رومانتیک** قرن 19 بر آیکونوگرافی تبیین نمود و

آیکونوگرافی غیر دینی
را به ضابطه درآورد.

اولین کار در زمینه آیکونوگرافی هنر غیر دینی در سال 1931 م توسط ریموند وان مالز به انجام رسید و نهایتا ابی واربورگ و اروین پانوفسکی این شیوه را به سمت و سوی امروزی کشاندند و مبحث آیکونولوژی را مطرح کردند.

ابی واربورگ حاصل تلاش هایش را در اختیار کتابخانه ای در دانشگاه هامبورگ گذاشت. پس از آن، دانشگاه هامبورگ موسسه ای را به نام او تشکیل داد که بعد از جنگ جهانی دوم به لندن منتقل شد.

واربورگ معتقد بود که هر تمدنی ساحت های مختلفی دارد و هنر و تمدن با ساحت های مختلف آن تمدن مرتبط است .

هنگامی که ما آثار هنری یک تمدن را بررسی می کنیم، با ساحت های مختلف آن تمدن آشنا می شویم و این آشنایی ناگزیر به داشتن روشی است.

و این همان اصلی می شود که پانوفسکی را به آیکونولوژی می رساند و باعث می شود که متدولوژی او همواره تأکیدی براساس روابط قوم شناسی و قوم نگاری داشته باشد.

سیر زمانی رویدادهای مهم و تاریخی در شکل گیری و روند پیشرفت آیکونوگرافی

شکوفایی فعالیت های واربورگ را می توان در رویکرد اروین پانوفسکی که یکی از محققین این مؤسسه بود دید. مطالعات پانوفسکی در زمینه تصویر را نمی توان بدون توجه به واربورگ و ارنست کاسیرر که از همکاران آن مؤسسه بود مورد مطالعه و بررسی قرار دارد. این دو متفکر نیمهٔ نخست قرن بیستم نگرش پانوفسکی به تاریخ هنر را کاملاً تغییر دادند. واربورگ که در ابتدای این قرن متوجه نقائص رشتهٔ آکادمیک تاریخ هنر شده بود، مطالعه هنر بر پایه تاریخی نگری
و مطالعات انسانشناختی را مطرح ساخت و ارنست کاسیرر نیز به طرح فلسفه صورتهای سمبولیک پرداخت که هر دو مستقیماً بر پانوفسکی تأثیر گذاشتند.

اروین پانوفسکی

- مورخ هنر اهل آلمان که نظریاتش به خصوص در مطالعات آکادمیک شمایل نگاری تأثیرگذار بود. پانوفسکی برای نخستین بار میان شمایل نگاری و شمایل شناسی تفکیک روشمندی را ایجاد کرد و با توجه به این تفکیک به طور خاص به مطالعه هنر رنسانس پرداخت.
- البته، وی معتقد بود که روش وی در مطالعة تصویر شامل **کل تاریخ هنر** می شود و نمی توان آن را به هنر دوران یا سبک خاصی منحصر ساخت.
- پانوفسکی هم صدا با دیگر مورخان هنر پیش از خود معتقد بود که رنسانس بازگشت کلاسیک اروپایی یا تمدن یونانی – رومی بوده است.

طبق نظر مورخان هنر، حد فاصل تمدن یونانی ـ رومی با رنسانس وقفه ای حدودا هزار ساله وجود دارد که همان دوران قرون وسطا یا سده های میانه است.

در این دوران به هنر یونانی ـ رومی هنری کافرکیشانه یا پاگانیستی اطلاق می کردند. در حالی که این هنر پس از وقفه ای طولانی در دوران رنسانس دوباره احیاء می شود.

با توجه به این نکته در دوران رنسانس علاوه بر اینکه هنر یونان و روم احیا می گردد، **بنیان های فرهنگی تمدن یونان و روم** نیز مورد توجه قرار می گیرد.

پانوفسکی با توجه به این شرایط تاریخی جدید که در دوران رنسانس چهره گشوده است به طرح این پرسش می پردازد که آیا دوره رنسانس الگوبرداری صرف از یونان و روم بوده است؟

بی شک انسان رنسانسي تحول جدیدی را ایجاد کرد. اما آیا این تحول محصول تقلید از گذشته بوده است؟ پانوفسکی در جواب به این سؤال می گوید:
انسان رنسانسی در ظاهر از میراث یونان و روم استفاده کرد، این بهره برداری تنها در ظاهر است که هنر رنسانس از موضوعات غالب هنر یونان ـ روم یا از اساطیر آن تمدن ها به نحو کثیری استفاده کرده است.

دلیل پانوفسکی، که چندان با مورخان هنر پیش از خودش و همدوره اش سازگار نیست، توجه به این مطلب است که در دوره رنسانس بحث تاریخمندی وجود انسان مطرح بوده است و اینکه **انسان در این دوره نسبت به تاریخ درک و بصیرت داشته است**، حال اینکه در آن تمدن ها نمی توان چنین بصیرتی را یافت.

در نقاشی های رنسانسی متوجه ی **اهمیت میراث تاریخی** می شویم؛ مثال در تابلوهایی که از زایش ونوس وجود دارد، با اینکه ونوس چهره اي اساطیری است اما با توجه به شرایطی که در آن دوران حاکم بوده است حامیان هنرمند (حاکم دولت شهر، اشراف، کلیسا، و غیره) خودشان را در موضوع تابلو داخل کرده اند.
به این مسئله که در دورة جدید مطرح شد، **تاریخ مندی** می گویند.
پانوفسکی با چنین الگو و گسستی مواجه بود.
بنابراین، پانوفسکی نمی پذیرفت که هنر دورة رنسانس تجلی و بازتاب مستقیم میراث دورة کلاسیک است.

مراحل سه گانه خوانش تصویری از دیدگاه پانوفسکی

- . تحولات تاريخي رنسانس و شكل گيري نوعي آگاهی جديد براي انسان، پانوفسکی را به طرح اين روش سوق داد و از اين روش براي بررسي هنر رنسانس بهره گرفت.
پانوفسکی در خوانش تصاویر به مراتب سه گانه معتقد بود. این مراتب سه گانه عبارتند از:

- مرتبة نخست: **توصیف** پیشاشمایلنگارانه (Pre-iconographical description)
- مرتبة دوم: **تحلیل** شمایلنگارانه (Iconographical analysis)
- مرتبة سوم : **تفسیر** شمایلشناسانه (Iconographical interpretation)

مرتبهٔ نخست، یعنی توصیف پیشاشمایلنگارانه،

به بیان این مسئله پرداخته می شود که هنگام مواجه با اثر هنری تنها می توان اثر را **توصیف** کرد،

صرف نظر از اینکه علمی نسبت به آثار هنری داشته باشیم یا نداشته باشیم.

در این مرحله به صورت های محسوس آثار هنری مثل خط، رنگ، سطح، ترکیب بندی و غیره توجه می کنیم.

به عبارتی، در اینجا با امور محسوس سروکار داریم .این مرتبه به دو بخش تقسیم می شود :

1- معانی ناظر به واقع یا معانی عینی

2 معانی بیانی

1- معانی ناظر به واقع یا معانی عینی (factual): در این بخش رها از احساسی که به اثر هنری داریم به توصیف آن می پردازیم و میان داده های بصری و اشیائی که از طریق تجربه به شناخت آنها نایل می شویم یکسانی وجود دارد.

۲- معانی بیانی (expressional) به احساسات و عواطفی که در یک اثر وجود دارد، مثل حالت خشم، جنون، محبت و غیره به مرتبهٔ اولیه یا معانی عینی یا معانی طبیعی تعلق دارند.

بنابراین، مرتبهٔ نخست با امور معمول، عملی و پدیده های روزمره سروکار دارد.

معنای این مرتبه را نمی توان از طریق آموزش به دیگران آموخت، بلکه معنای این مرتبه از فهم عمومی و تجارب روزمرهٔ ما برآمده است. اگر بخواهیم دامنهٔ بحث را در این مرتبه به تاریخ هنر بسط دهیم باید اشاره کنیم که پانوفسکی در مرتبه نخست رویکرد ناتورالیستی را در نقاشی مد نظر داشته است و به طور خاص پیش فرض وی هنر رنسانس است و ملاحظات خود را به هنر این دوران محدود ساخته است.

در این مرتبه **فرم اثر هنری** همان **دالی** است که به پدیده های بیرون از اثر هنری دلالت می کند . (بر خلاف نقاشی انتزاعی).

از این حیث **رمزگشایی از نقاشی به یاری نسبت نظام مند میان بنمایه ها و طبیعت بیرون حاصل می شود**.

در این میان سبک نیز واسطه میان بنمایه اثر و طبیعت به شمار می رود.

در اینجا این پرسش مطرح می شود که آیا تمام مسائلی که در زندگی با آنها مواجه می شویم جزء معانی عینی و طبیعی است یا با معانی دیگری نیز مواجه هستیم.

پانوفسکی در این مورد به طرح این مثال می پردازد که در فرهنگ غربی برداشتن کلاه از سر، به هنگام روبه رو شدن با فردی نشانة احترام و ادب است. حال اگر من فرهنگ غربی را نشناسم معنی کلاه برداشتن از سر را هم متوجه نمی شوم و نمی توانم این عمل را توصیف کنم.
در زندگی با معانی دیگری نیز سروکار داریم که **معانی ثانویه** یا **معانی قراردادی** نام دارند، تنها اگر قواعد درونی فرهنگ یک کشور را بدانیم و یا در آن فرهنگ بزرگ شده باشیم، می توانیم به فهم آنها نائل شویم. در نتیجه معانی قراردادی، معانی جهانشمول نیستند، بلکه در برخی جوامع به صورت یک قرارداد وجود دارند و می توان فرهنگی را یافت که برداشتن کلاه از سر نشانة احترام نباشد، بلکه نشانة توهین باشد.

مرتبه دوم یا تحلیل شمایلنگارانه

- این مرتبه مساوی است با تحلیل معانی ثانویه یا قراردادی. در این مرتبه فیگورها و وقایع برخالف مرتبهٔ نخست، معنای خودشان را مستقیما و به نحوی بی واسطه آشکار نمی سازند.
- در مرتبهٔ نخست ابژه های معمولی بازنمایی می شدند و به طرق معمول نیز وقایع مستقیما فهمیده می شدند.
- در حالیکه در این مرتبه هنگامی که به ملاحظه برخی مؤلفه ها در تصاویر می پردازیم، این مؤلفه ها **معنای فراتر از آن چیزی را دارند که در عالم خارج می بینیم** و به هنگام دیدن آنها در تصویر با آن به عنوان یک امر معمولی موجود در زندگی روزمره **مواجه نمی شویم.**

- از این لحاظ معنای تصویر به مدد تجارب معمول ما با در نظر گرفتن صورت بازنمودی آنها کشف نمی شود، بلکه از طریق فهم قراردادهای معنایی یک سنت آشکار می شود.

- برای مثال، اگر بوشمنهای استرالیا با معنای کلاه از سر برداشتن آشنا باشند، نه تنها با معنای قراردادی بلکه با سنت و رسوم یک فرهنگ آشنا می شوند. از این منظر مرتبهٔ دوم معنا مستلزم مشارکت بیشتر فرد در فرایند حصول معناست.

مثلا اگر کسی با "براق" آشنایی نداشته باشد می پندارد که او یک حیوان معمولی است ولی در نظر کسی که او را می شناسد صرفا بر این اساس قادر به کشف معنای تصویر نخواهد بود و در مرتبه نخست باقی می ماند.

پانوفسکی بر آن است که هنرمند در این مرتبه به نحو **عامدانه** از سمبولها و تمثیل ها استفاده می کند، به عنوان نمونه می توان از **هاله مقدس** نام برد که هنرمندان عامدانه از آن بهره می گرفتند.

این هاله از معانی مختلفی برخوردار است: مشروعیت مذهبی یا مشروعیت سیاسی یک فرد، یا می تواند قراردادی باشد که در آن جامعه در باب هاله مقدس ذکر شده است.

مثلا ممکن است مطابق قرارداد هالة مقدس برای فرد شرور استفاده شود، در نتیجه نمی توان گفت که همواره و به طور طبیعی استفاده از این هاله برای مشخص ساختن افراد مقدس است، بلکه معنای آن بستگی به قراردادهای فرهنگی آن جامعه دارد.
نمونه دیگر موجود در شمایلنگاري استفاده عامدانه هنرمند از ترکیب بندی مقامی یا سلسله مراتبی است، چرا که هنرمند درصدد نشان دادن سلسله مراتب افراد است. این سلسله مراتب می تواند براساس رتبه، شرایط زمانی و مکانی و غیره باشد.

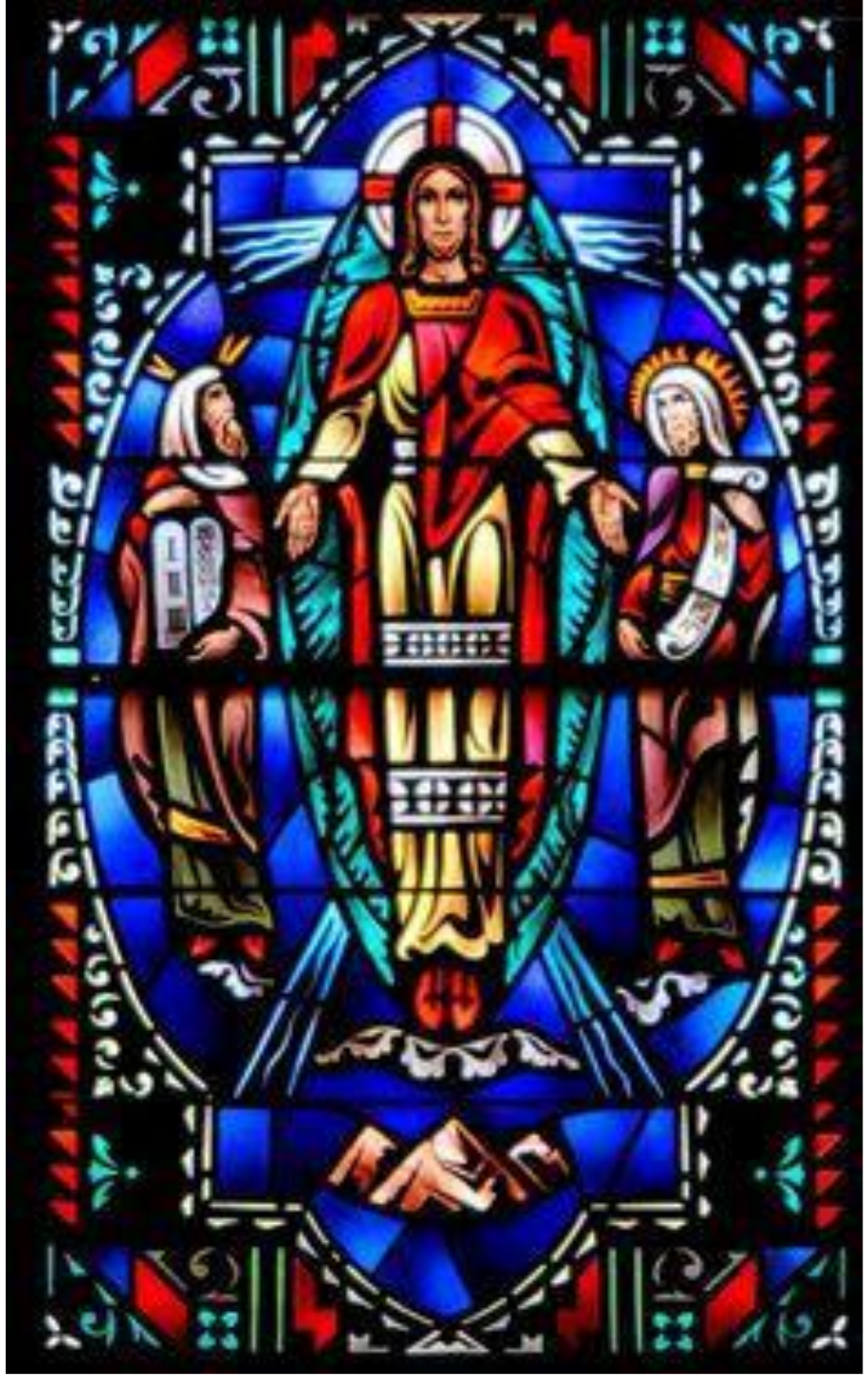
مثالا در نگاره ها، فردی که از زمان دیگر است در ترکیب بندی مقامی دورتر از افراد دیگر قرار می گیرد.
حال سؤال این است: ناظر اثر هنری چگونه می تواند متوجه شود که هنرمند از این امر عامدانه استفاده کرده است؟
بخشی از این نشانه ها همچون هاله مقدس در هنرهای زمان ها و مکان های مختلف رواج دارند. اما، می توان موارد متعددی را ذکر کرد که از این شمول زمانی و مکانی برخوردار نیستند.

مثلا آثاری از یک هنر بدوی را می توان یافت که در آنها نوشته های روی بدن افراد مفهوم دفع نیروهای شرور را دارد، در حالی که یک مخاطب بیگانه با قراردادهای آن هنر نسبت به آنها بیگانه است و ممکن است برداشت های کاملا متفاوتی از آنها داشته باشد.
این مسائل جزء تحلیل های شمایلنگارانه است.

پس در شمایلنگاري باید پسزمینة فرهنگی، سیاسی، مذهبی، و اجتماعی آن قوم را بشناسم.
بنابراین، مخاطبان و مورخان آثار هنری قادر نیستند تا براساس ویژگی های صوری آثار هنری به تحلیل شمایلنگارانه آن آثار بپردازند، بلکه نیازمند شناخت پسزمینه های پیشگفته اند تا دریابند که نیت مؤلف تا چه اندازه در پیدایی این آثار دخیل بوده است.

یکی از راه حل هایی که می توان به نیت مولف نزدیک شد آشنایی با ادبیات موضوع یا جنبه روایی اثر است. در نتیجه، در تحلیل شمایلنگارانه استفاده از ادبیات و وابستگی به ادبیات آن موضوع یکی از مهمترین ملاک هاست. مثلا در شیشه های معرق کلیسای شارتر نمونه های متعددی از اشاره به داستان ها و وقایع تاریخی وجود دارد، به طوری که بیش از دو هزار داستان در شیشه های معرق آن کلیسا بازنمایی شده است. اما، درباره بسیاری از آنها به دلیل **عدم آشنایی محققان با پسزمینه های بسیاری از این روایت ها**، آنها دقیقا نمی توانند مشخص سازند که این موارد بازنمودی به چه مسائلی اشاره دارند.

در مورد این اثار برخی بر این گمان اند که این روایات بازنمایی شده مجهول به ماجراهای شخصی، قومی و بومی معماران و صنعتگراني می پردازند که آن کلیسا را ساخته اند، اما هیچ سندی در اختیار نداریم که این نکته را دقیقا آشکار سازد. بنابراین، تحلیل شمایلنگارانه در این مورد به بن بست می رسد.



اما، درخصوص شیشه های معرقی که به بازنمایی داستان های کتاب مقدس می پردازند، می توان از تحلیل شمایلنگارانه بهره گرفت. البته، باید به این نکته نیز توجه داشت که در شکلگیري بسیاری از آنها بخشی از باورهای سیاسی، اجتماعی و خلاقیت هنرمند نیز دخیل بوده است.

پس، شناخت ادبیات موضوع ملاکی برای سنجش تحلیل شمایلنگارانه است که این امر به نوعی رابطه میان ادبیات و هنر تجسمی را در مطالعات شمایلنگارانه آشکار می سازد.

درنتیجه، شمایلنگاري یک رویکرد محتوا محور است یا شمایلنگاري رویکردی است که به تحلیل محتوای اثر می پردازد.

همین نکته نشان دهنده این مطلب است که پانوفسکی به آن دسته از مورخان هنر تعلق دارد که **فرم اثر هنری را مجزای از محتوای آن** مورد بررسی قرار می دهند.
از این روی، در رویکرد وی **محتوای اثر هنری مجزا از فرم** بررسی می شود.

تا پیش از وی غالب مور خان هنر بر مسائل انضمامی یا فرم ظاهری اثر هنری تأکید داشتند. در حالی که پانوفسکی صراحتاً در این مرتبه از **معنا** معتقد است که شمایل نگاری صرفا به **محتوا در مقابل فرم** اثر هنری توجه دارد.
بنابراین، مرتبهٔ دوم دربردارندهٔ **رمزگشایی** از تصاویر در چارچوب معنای هنرمندانه است.
در این مرتبه بر خلاف مرتبهٔ **قبلی نه با یک معنای محسوس** بلکه با **امری معقول**، یعنی **محتوای ادبی**، سروکار داریم

مرتبهٔ سوم تفسیر شمایل شناسانه

- در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه به **تفسیر** اثر نیز می پردازیم.
- مثلا اگر بگوییم "امروز هوا بارانی است" به توصیف وضع هوا پرداخته ایم. اما اگر در باب وضعیت هوا به قضاوت ارزشی بپردازیم از تفسیر بهره برده ایم.
- البته، باید توجه داشت که توصیف بی طرفانه و عاری از پیشفرض ناممکن است، از این روی، به تعبیری نمی توان مرز دقیقی میان توصیف و تفسیر برقرار ساخت.
- مثلا هیچگاه نمی توانیم در باب وضعیت هوا خنثی صحبت کنیم. وقتی نسبت به پدیده های طبیعی چنین رویکردی داشته باشیم، در زمینه آثار هنری نیز چنین مسئله ای به طریق اولي وجود دارد. با این حال، **در تفسیر شمایلشناسانه به دنبال امور عامدانه موجود در اثر هنري نیستیم، بلکه به دنبال اموری هستیم که به نحو ناخودآگاه و غیر عامدانه در اثر موجودند** .

در مرتبة سوم یا شمایل شناسي، هنگامی که در جستجوی امور آگاهانه نیستیم، رویکرد ترکیبی است.
در این رویکرد داده های مختلف را از اثر هنری جدا می کنیم و این داده ها را در کنار یکدیگر قرار می دهیم تا بتوانیم آن را تفسیرکنیم.
این مسئله در حالی است که در مرتبه دوم یا شمایل نگاری رویکرد ما کاملا تحلیلی بود. البته باید توجه داشت که **شرط چنین تفسیری انسجام آن است و هیچ تفسیر شخصی پذیرفته نیست**.
یعنی باید بتوانیم مولفه های مورد نظر خود را در تفسیر اثر هنری نیز به مخاطب نشان دهیم و این مولفه ها موید صحت تفسیر ما هستند.

پانوفسکی مرتبه سوم را در حکم بالاترین مرتبه دانست، او بر این باور بود که تصاویر در بررسی شمایل شاسانه از ارزش سمبولیک بالاتری برخوردارند و بدین خاطر پیش از آن که برای این مرتبه نام شمایل شناسی را در نظر بگیرد، از آن با عنوان " **شمایل نگاری به معنای عمیق تر**" یاد می کرد.

بنابراین، با توجه به این که پانوفسکی این سه مرتبه را در طول یکدیگر قرار می دهد، می توان چنین نتیجه گیری کرد که یک رابطه سلسله مراتبی میان این سه مرتبه از معنا برقرار است و هر یک از این مراتب سه گانه ی زمینه ساز مرتبه بعدی است. مثلا بدون حصول معنای مرتبه دوم، معنای مرتبه سوم حاصل نخواهد شد.

بنابراین، در مطالعات شمایل شناسانه شاهد توصیف پیشاشمایل نگارانه و تحلیل شمایل نگارانه نیز هستیم.

با توجه به این مقدمات باید توجه داشته باشیم که وی در مرتبه سوم به هیچ وجه به دنبال یک امر کاملا ابژکتیو نیست، در حالی که در مرتبه دوم پانوفسکی به دنبال یک امر کاملا ابژکتیو بود و از این مخاطره کاملا با خبر بود که بدون توجه به چنین امری شمایل نگاری به مجموعه ای از تفاسیر شخصی همچون طالع بینی بدل می شود.

برای نمونه هنرمند ایرانی را در نظر بگیرید که از سنّت فرهنگی اش منقطع است و به هیچ وجه از هنر پیش از خودش آگاه نیست. حال اگر او به نحوی ناآگاهانه سمبولی از هنر ایرانی را در اثر خود استفاده کرد، درباره این هنرمند چه باید گفت؟ این هنرمند از جهان بینی رایجی که در فرهنگ و زمانه اش وجود داشته است به نحوی ناآگاهانه تأثیر پذیرفته است.

یکی از مواردی که مطالعات تطبیقی در زمینه هنر را برجسته می سازد این است که مطالعات تطبیقی در صدد است تا میان یک اثر هنری با شرایط موجود در آن زمان ارتباط برقرار سازد. مثلاً به دنبال آن است که رابطة میان یک نگارة متعلق به دورة صفویه را با شعر و اندیشة آن دوران مشخص سازد. منتقدین این شیوه از رویکرد تطبیقی برآنند که از کجا مطمئن هستیم هنرمند آن دوره آثار اندیشمندان و شعرای زمانه اش را خوانده باشد؟ در پاسخ به این پرسش می توان از رویکرد شمایل شناسي بهره گرفت، چرا که این رویکرد از تأثیرپذیری غیرعامدانه و ناآگاه هنرمند از زمانه اش نیز سخن می گوید و به صراحت مطرح می سازد که در بسیاری از موارد هنرمند نسبت به امری که به بازنمایی آن می پردازد نیت آگاهانه ای ندارد.

پانوفسکی با طرح تفسیر شمایل شناسانه میان مطالعاتی که در زمینهٔ تاریخ هنر صورت می پذیرد و مطالعات سایر رشته های علوم انسانی پیوند برقرار می کند. در مطالعات تطبیقی همیشه یک اثر از حیث خصلت های صوری و فرمال مورد بررسی قرار نمی گیرد؛ بلکه میان یک اثر با ادبیات، فلسفه، الهیات، نظام سیاسی، نظام اجتماعی آن دوران و سایر نظام های فرهنگی که در آن زمان وجود داشته است، پیوند برقرار می کند، رها از این که هنرمند نیز چنین قصدی را داشته یا نداشته است.

طبیعتاً این رویکرد به ما نشان می دهد که هنر بخشی از تاریخ اندیشه هاست.

مثلاً مفرغ های لرستان به عنوان یک اثر هنری پدید نیامدند؛ چنانکه تحقیقات باستان شناسان و مردم شناسان نشان می دهند اصلاً چنین قصدی نیز در کار نبوده است، بلکه مفرغ های لرستان نوعی شی آیینی بودند و همچنین در زندگی روزمره مردم آن دوران استفاده ی کاربردی نیز داشتند.
این مسئله به گونه ای است که برخی مورخان جدید هنر بر این اعتقادند که اتفاقات پیش از رنسانس را باید دوران " قبل از هنر" نام نهاد و اتفاقات بعد از رنسانس است که می توان به آن عنوان " دوران هنر" داد.
یعنی از رنسانس به بعد عامدانه به دنبال این هستیم که اثر هنری از حیث زیباشناختی به وجود آوریم. در صورتی که قبل از آن به دنبال حیطه ی کارکردی یک اثر بودیم. در نتیجه، یکی از اسناد معتبری که می توان به واسطهٔ آن به بررسی تحولات فکری و فرهنگی یک دوران پرداخت، همین آثار هنری یا به تعبیری بهتر آثار کاربردی هستند .

بخشی از تلاش های مورّخین هنر و یا مورّخ اندیشه ها نیز همین است که بر مبنای این آثار به درک اندیشه های آن دوران بپردازند. مخاطبی که با فرهنگ و زمانة اثر آشنا نباشد به هیچ وجه قادر نیست که با توسل به مرتبة دوم و سوم مورد نظر پانوفسکی به تحلیل و تفسیر اثر بپردازد و ناگزیر در همان مرتبة نخست متوقف می شود و صرفاً به توصیف اثر می پردازد. البته، این مسئله به خودی خود عیب و نقص نیست؛ چرا که بسیاری از مواقع هنگام بررسی اثر هنری فقط می توان آن اثر را از حیث مرتبة نخست بررسی کرد و در پار ه ای موارد از حیث مرتبة دوم و گاهی از حیث مرحلة سوم می توان به بررسی یک اثر هنری پرداخت. اما هیچ گاه نمی توان بدون توجه به مرتبة اول و دوم به یکباره به سراغ مرتبه سوم رفت.

همچنین لازم به ذکر است که تمامی نمونه های موجود در تاریخ هنر را نمی توان با توجه به این سه مرتبة مورد نظر پانوفسکی بررسی کنیم؛ چرا که این بررسی نیازمند اسناد و مدارک تاریخی معتبری است، همچنین آشنایی با آن **فرهنگ و سنّت** را می طلبد.

با توجه به موارد فوق می توان شمایل شناسی را شاخه ای از تاریخ فرهنگی تعریف کرد که دربردارنده پسزمینه تاریخی، اجتماعی، و فرهنگی موضوعات و بن مایه های هنرهای تجسمی است.

از این رو، تفاسیر شمایل شناسانه به ما نشان می دهند که چرا فلان حامی هنر این موضوع خاص را برگزیده است. با توجه به این مسئله تحقیقات شمایل شناسی نیز به جای توجه به حیث فرمال و زیبایی شناختی اثر هنری، به ارز ش های اجتماعی و تاریخی آن توجه دارد.

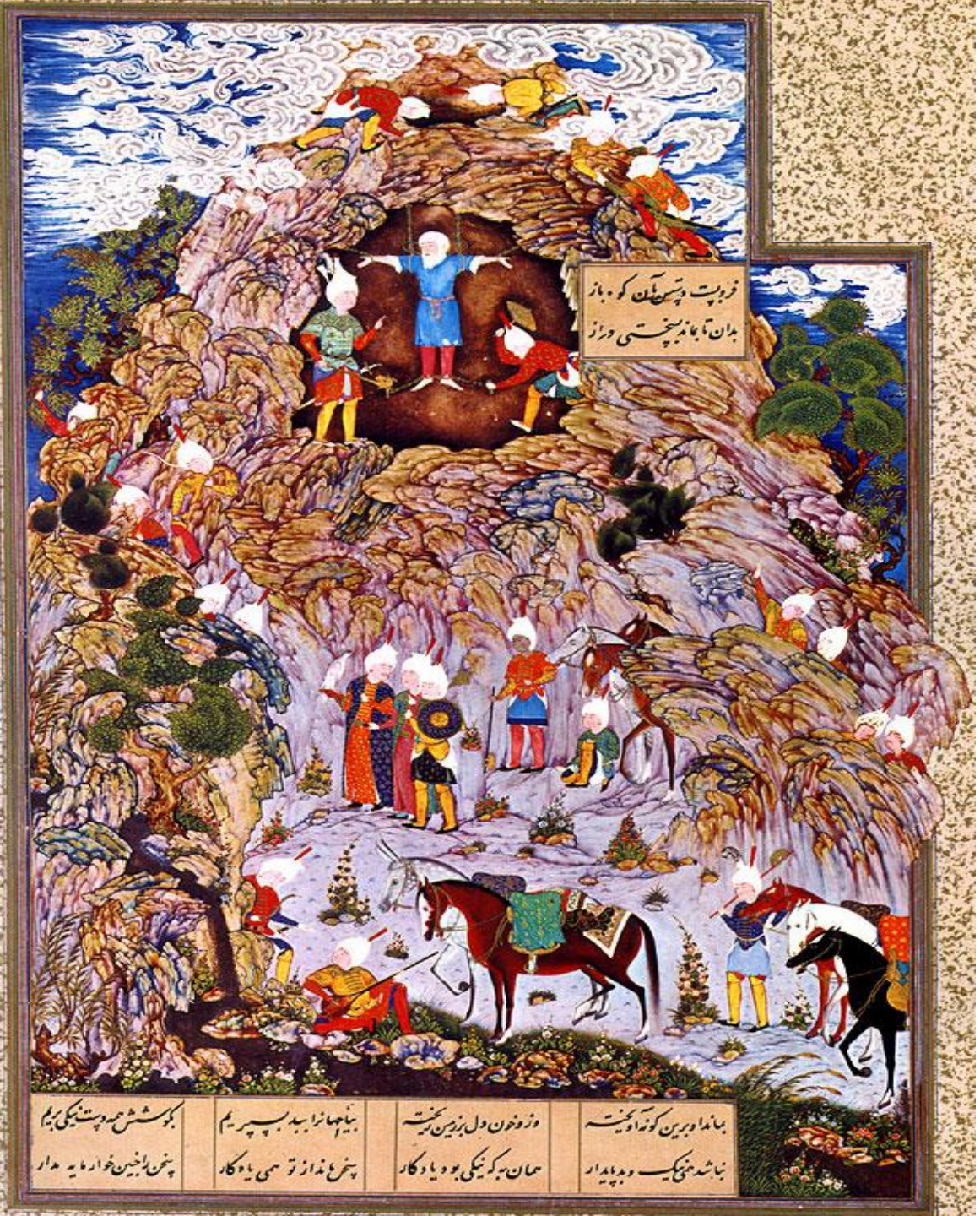
این ارز ش ها آگاهانه و عامدانه از جانب هنرمند به کار بسته نشده اند، اما به نحو غیر مستقیم بر او تأثیر نهاده اند.

در این تحقیقات بحث می شود که چگونه تحولات اجتماعی و تاریخی در هنرهای تجسمی بازتاب یافته اند. بر این مبنا اثر هنری به منزله یک سند یا گواهی تلقی شود

از این لحاظ تحولات و جنبش های علمی، اجتماعی، دینی، ادبی، و فلسفی نیز برای تفاسیر شمایل شناسی مهم تلقی می شوند. با توجه به این مسئله تاریخ فرهنگ و تاریخ هنر در مطالعات شمایل شناسی با یکدیگر قرابت پیدا می کنند.

درخصوص نسبت مطالعات شمایل نگارانه و شمایل شناسانه باید اشاره کرد که پانوفسکی این دو را در امتداد یکدیگر می دید و بر آن بود که تفاسیر شمایل شناسانه مبتنی بر تحلیل های شمایل نگارانه است.
اما برخی محققان بر این باورند که تفسیر شمایل شناسانه حتی در جایی که تحلیل شمایل نگارانه ممکن نباشد، امکان پذیر است .مثلاً آثار جکسن پولاک در مقام یک نقاش انتزاعی را نمونه می آورند که آثارش از قابلیت تحلیل شمایل نگارانه بر خوردار نیستند اما می توان از منظر شمایل شناسی به تحلیل آ نها پرداخت

تحلیل یک نگاره



مرگ ضحاک، اوایل سده ۱۴ هجری/۱۵۴۴ میلادی، منسوب به سلطان محمد،۴۷×۳۱.۸ سانتیمتر، (کنبای، ۱۹۹۸: ۵۰)

1- توصیف پیشاشمایل نگارانه

- در این نگاره تعداد 24 انسان به کار رفته است. پیکره های اصلی در محل غار و زیر آن قرار دارد و سایر پیکره ها بصورت فرعی و برای پرکردن صحنه استفاده شده اند. در نیمه ی بالایی قاب ضحاک در غار تاریک با لبا آبی و سفید، شال اکر و شلوار شنگرفی از سقف آویزان و دست و پاهایش با زنجیر بسته است. سمت چپ او فردی با لباس شنگرفی، عمامه سفید، دامن پیراهن آبی و شلوار اکر و کفش سفید چکشی طلایی در دست دارد و در حال بستن پای او به زمین غار است. سمت راست او نیز فریدون با لباس تزئین شده ی خاکستری_ طلایی_ بنفش، پیراهن شنگرفی و سفید، شلوار زد، کفش و عمامه سفید، گرز گاوسر و غلاف شمشیر سفید در حال امر و نهی کردن است. زیر غار چند نفر از اسب پیاده شده و در حال گفتگو با یکدیگر هستند. اولین نفر از سمت چپ ردایی لاجوردی با تزئینات ختایی طلایی، پیراهنی نارنجی با تزئینات طلایی، عمامه سفید، کفش سیاه و دستکش قهوه ای در دست دارد و قوشی بر روی دست او نشسته است. فردی که در وسط قرار دارد پیراهن صورتی با تزئینات آبی، ردایی آبی با تزئینات طلایی، عمامه سفید، جوراب آبی و کفش سیاه به پا دارد. نفر سوم سپری زرد و لاجوردی با تزئینات طلایی در دست، عبای زرد و سفید، شلوار زرد، عمامه سفید و پیراهن لاجوردی با تزئینات طلایی و کفش سیاه دارد. پشت سر آنها یک نفر ایستاده و یک نفر نشسته است. فرد ایستاده ردای نارنجی با تزئینات طلایی، بلوز زرد با تزئینات آبی پیراهن آبی روشن و تیره، شلوار نارنجی، کفش سیاه و عمامه سفید به سر دارد. فرد نشسته عبای فیروزه ای، پیراهن آبی و سفید و شلوار زرد، کفش سیاه و عمامه سفید به سر دارد

زیر پای این افراد سه پیکره قرار دارد. نیمی از بدن پیکره ی سمت چپ پشت کوه پنهان است و کمانی به دست و شمشیری به کمر دارد.او ردایی نارنجی، پیراهنی آبی و سفید، شلوار زرد و عمامه ی سفید به سر دارد. او در حال گفتگو با شخصی است که روی زمین نشسته و در حال نواختن سه تار است. لباس فرد نشسته شامل ردای زرد، پیراهن نارنجی و آبی، عمامه سفید، شلوار نارنجی و کفش سیاه است. در همین ردیف فردی با سلاحی شبیه به تبر ایستاده و افسار اسبی را به دست گرفته است. لباس این شخص عبای لاجوردی،پیراهن آبی روشن، شلوار زرد، کفش سیاه، عمامه سفید می باشد.دو پیکره از دهانه ی بالای غار در حال مشاهده بستن ضحاک در غار هستند و دو تن دیگر در سمت چپ غار در حال بالا رفتن از کوه می باشند. 9 پیکره دیگر در اطراف نگاره پراکنده هستند که همه دارای عمامه سفید و لباس هایی به رنگ های نارنجی و زرد و قرمز هستند. فضای طبیعت شامل بخش وسیعی از کوه های گره خورده به رنگ های قهوه ای، آبی، بنفش، خاکستری و اکر، آسمان لاجوردی با ابرهای گره خورده ی سفید، درختان سرو و بید مجنون با رنگ های سبز تیره و روشن و تنه های قهوه ای تیره و روشن، چشمه آب به رنگ نقره ای،و بته های گل های وحشی می باشند. حیواناتی که در این نگاره مشاهده می شود عبارتند از یک اسب سیاه، 4 اسب قهوه ای، سه اسب سفید و دو مار سیاه و خاکستری. در این نگاره دو کتیبه به خط نستعلیق سیاه بر زمینه ی اکر کاغذ مشاهده می شود، یک کتیبه ی دو بیتی کنار غار و ضحاک و یک کتیبه ی 4 ستونی با 4 بیت در پایین تصویر.

عناصر	تعداد	رنگ
انسانی	24 انسان 3 نفر در غار، دو نفر بالای غار، دو نفر در حال بالا رفتن از کوه، 5 نفر در میانه ی تصویر، 3 نفر در پایین تصویر و 9 نفر لابلای صخره ها و کوه ها	رنگ های آبی روشن، فیروزه ای، لاجوردی، زرد، نارنجی، شنگرفی، صورتی، سفید و قرمز و سیاه
حیوانی	8 اسب، دو مار	سیاه، سفید، قهوه ای تیره و روشن، خاکستری
طبیعت	غار، کوه، بته ها، آسمان، ابر، چشمه، درخت های بید و سرو	بنفش، قهوه ای تیره و روشن، خاکستری، سفید، نقره ای، سبز تیره و روشن،
عناصر متفرقه	چکش و قلم، زین، گرز گاوسر، گرز، زنجیر، تیر و تیردان، کمان، پر، کتیبه	آبی، نقره ای، بنفش، قهوه ای و طلایی، خاکستری، سفید

مرحله ی دوم: تحلیل شمایل نگارانه

- در این نگاره 24 پیکره در حالت های نشسته، ایستاده، خم شده به تصویر کشیده شده اند. چهره ها از نیمرخ و سه رخ ترسیم شده اند. بخشی از پیکره ها به صورت کامل و برخی دیگر تنها نیم تنه هستند و هر کدام مشغول انجام کاری هستند. دو نفر از بالا در حال تماشای درون غار هستند، دو سرباز از کوه بالا می روند، یک پیشه ور در غار در حال بستن پای ضحاک است و فریدون مقابل ضحاک در حال شماتت اوست. در میانه قاب تعدادی افراد در بین صخره ها در حال گفتگو و یا نشان دادن ضحاک به یکدیگر هستند. اسب ها توسط مهتران نگهداری می شود. و در پایین قاب نیز شادی پیروزی با نواختن ساز جشن گرفته شده است.

حرکت در این نگاره بیشتر از همه توسط عمامه های سفید 12 ترک تداعی می شود. حرکت با نیم تنه اسب ها، به ویژه اسب سفید در قسمت پایین راست تصویر آغاز می شود. به مهتر اسبان می رسد که جهت نگاهش به دو اسب دیگر با زین و یراق های شاهی است. با نگاه اسب ها و خزیدن چشم روی دسته ساز مرد نوازنده و جهت نگاهش به سوی سرباز کمان دار، چشم بیننده به وسط تصویر هدایت می شود و مردان درباری و پرنده ی در دستشان مورد توجه قرار می گیرند. سربازان در لابلای صخره ها هر کدام چشم مخاطب را به محل اصلی داستان یعنی غار هدایت می کنند و در این مسیر درختچه ها و سنگ ها نقش مهمی را ایفا می نمایند. هنگامی که بیننده به مرکز اصلی داستان متوجه شد و ضحاک به بند کشیده شده و فریدون را مشاهده کرد از سمت مرد پیشه ور مجددا نگاه به پایین نگاره جلب می شود.

ترکیب بندی در این نگاره حلزونی است. حرکت از سوی اسب ها در سمت راست پایین نگاره آغاز می شود و به ترتیب به اسب میان صفحه، سه مرد ایستاده با پرنده، سربازان میان صخره ها، بدنه و قله کوه، سربازان روی قله ی کوه، مرد پیشه ور، فریدون و ضحاک ختم می شود. تمرکز در این نگاره نیز بر محل غار می باشد.

حاکمیت رنگ در این نگاره با رنگ های گرم، اکر و خاکستری – بنفش های زمین و کوه و صخره ها است که تضادی هماهنگ و متوازن با آبی آسمان و رنگ های سبز حاشیه ای درختان دارند. ابرهای پر نقش و مواج با رگه های روشن از سفید و خاکستری و بنفش تصویر شده اند. رنگ لباس پیکره ها در تضادی قابل تحسین در زمینه خاموش صخره ها و زمین خود را با درخششی زیبا نشان می دهد. رنگ اسب ها در تضادی تیره و روشن انتخاب شده است. ضحاک با قبایی آبی رنگ با شلوار نارنجی و شال سرخ در زمینه قهوه ای اکر خاموش غار تلالو یافته است. رنگ لباس دیگر افراد که در گوشه و کنار صخره ها جای گرفته اند به گرمی می گراید. رنگ های به کار رفته در این نگاره عبارتند از: قرمز، آبی، زرد، لاجوردی، سبز، بنفش، صورتی، سرخابی، قهوه ای، شنگرفی، سبز-آبی، سبز روشن و تیره، طلایی، نقره ای، کرم، سیاه سفید. سفید در این نگاره نقش بسزایی دارد.
رنگ عمامه ها همه سفید است و همین عمامه ها باعث گردش حرکت چشم در کل نگاره می شود. همچنین در سر اسب، گل ها، لباس ها و ابرها، مو و ریش و سبیل ضحاک از رنگ سفید استفاده شده است.

طبیعت در این نگاره بیشتر شامل صخره های رنگارنگ است که دارای اشکال انسانی و حیوانی نیز هستند. جریان آب چشمه از لابه لای سنگ ها به پایین ریخته و به سمت راست نگاره در حرکت است. بوته های گل و سنگ های کوچک مرز چشمه ی جاری شده را نشان می دهند. در اطراف غار پوشش گیاهی دیده نمی شود اما در بقیه قسمت های صخره درختچه های پر برگ و بوته های گل با طراوت و زیبایی خودنمایی می کنند. آسمان پوشیده از ابرهای درهم سفید رنگ در هم تنیده است که قله کوه دماوند را در بر گرفته اند.

حیوانات در نگاره به غیر از مارهای شانه های ضحاک یک قوش یا پرنده ی شکاری سفید است که بر روی دست یکی از افراد نشسته و نیز 8 اسب در این نگاره دیده می شود که فقط یکی از آن ها به صورت کامل نشان داده شده و بقیه به صورت نیمه و یا تنها سر یا بخشی از بدنشان مشخص است. رنگ اسب ها سیاه، سفید، خاکستری، ابلق و قهوه ای است و همه از سمت راست وارد کادر شده اند.

بافت و نقوش تزئینی در لباس افراد، سپر، زین و برگ اسبان به رنگ طلایی نمایان است. صخره ها نیز دارای بافت متنوعی هستند که در جهت های متفاوت عمودی، افقی، مایل و منحنی نشان داده شده اند. بافت در آب چشمه و برگ درختان و حرکت ابرها نیز به خوبی نمایان است. در طراحی صخره ها نوعی برجسته نمایی وجود دارد که شبیه به فضای واقعی است ولی نگارگر با کشیدن صخره های بیرون قاب، رنگ های تخت لباس ها، زوایای دید متفاوت

فضا در این نگاره در چهار قسمت دیده می شود: ابتدا آسمان آبی که قله ی کوه دماوند را در خود جای داده است، در پلان بعدی غار و فضای اطراف غار که فریدون و ضحاک و یک پیشه ور در آن قرار دارد، بخش میانی قاب که سه اسب و چند پیکره ایستاده و پنهان پشت صخره را نشان می دهد و در نهایت بخش پایینی قاب که شامل چشمه ی در جریان، نوازنده و پیکره ی پشت سر او، 5 اسب و یک مهتر را در بر می گیرد.

کتیبه در این نگاره 5 بیت از اشعار فردوسی مربوط به داستان بسته شدن ضحاک در دماوند در دو کتیبه نمایش داده شده است. یک بیت نزدیک غار که مستقیما به بسته شدن ضحاک اشاره دارد

فرو بست دستش بر آن کوه باز بدان تا بماند به سختی دراز

و 4 بیت در بخش پایین کار که همچنان در وصف آویختن ضحاک در کوه دماوند است و در یک کتیبه ی 4 ستونی به رنگ نخودی و با خط نستعلیق سیاه نوشته شده است.

بماند او بر این گونه آویخته وز او خود دل بر زمین ریخته

ابزار موجود در این نگاره شامل شمشیر، گرز گاوسر، تیردان و کمان و تیر، تبر، چوب دست، خنجر، سپر، چکش و میخ و قلم، زنجیر، ساز، و زین و یراق اسب می باشد.

تفسیر شمایل نگارانه

- **کوه** در اینجا به بهترین شکل طبیعت بکر آن نشان داده شده است، زیرا نه تنها بلند است، بلکه سخت مهار نشدنی می نماید. بلندی کوه با چندین نشانه بیان شده که از جمله مهم ترین نشانه برای بیان بلندی کوه همانا ابرهایی است که قله ی کوه را احاطه کرده است. بنابراین حضور ابرها بیش از هر عنصری بیانگر بلندی قله و جایی است که ضحاک در آن زندانی شده است، اما این بلندی با سختی نیز همراه است، زیرا کوه در تصویر غیر از آنکه بسیار بلند و حتی بلندترین محسوب می شود، با برخی از عناصر و نشانه ها، کوهی مهار نشدنی و سخت و تقریبا غیر قابل دسترس است. بهترین عناصر برای این ویژگی حرکت شخصیتهای انسانی است، زیرا همگی برای بالا رفتن با مشکل مواجه اند و بدون کمک یکدیگر نمی توانند از این کوه سرکش بالا بروند. حتی با این حال برخی از این شخصیت ها در نیمه ی راه درمانده اند. صخره های کوه به شکل بارزی سختی و تیزی کوه را به نمایش گذاشته است؛ صخره های تیزی که موجب شده اند تا بیشتر شخصیت های انسانی در میان آنها سرگردان بوده و اغلب در قسمت میانی تنها سرشان معلوم باشد. وضعیت صخره ها و در هم تنیدگی آنها بر سختی های موجود در بخش کوهی نگاره افزوده است. نقاش با رنگ آمیزی مخصوصی که برای کوه انجام داده، موجب شده است تا کوه مانند گنجی مورد توجه قرار گیرد. رنگ های طلایی به کار گرفته شده برای ترسیم کوه به آن حالت تقدس و اسطوره‌ای داده است. با توجه به ویژگی هایی که نقاش برای کوه به تصویر کشیده، کوه، هم محل سختی و صلابت است و هم جایگاه آسایش. در نگاره به بند کشیدن ضحاک، سلطان محمد تعداد هشت اسب را به زیبایی تصویر کرده است، اسب ها به همراه صاحبان خود و در هماهنگی با کل نگاره در حال شادی و پایکوبی به نظر می رسند.

در نقطه ی نهایی در بالای کوه، دهانه ی غار قرار گرفته و کوهی که عظمتش به بلندی آن است، بالاترین قسمت غار را در بر می گیرد. نقاش به بیان ساده ی غار اکتفا نکرده و کوشیده است تا باز هم بر نقش جداسازی آن بیفزاید. به همین دلیل، راه ورودی آن نه در جلوی غار، که در بالای آن قرار دارد؛ یعنی خروجی آن به جای افقی به شکل عمودی است که خود موجب تبدیل غار به غار- چاه شده است. این تبدیل سازی غار به غار-چاه از نو آوری های نقاش است که در این نگاره این مشاهده می شود. این تبدیل موجب برخی دگرگونی های اساسی در نگاره و دریافت آن شده است، زیرا با تبدیل غار به چاه، حضور در غار از یک حضور داوطلبانه و اختیاری، به حضوری اجباری و در بیشتر موارد ناخواسته تبدیل شده است؛ یعنی اگر در نگاره های دیگر امکان ورود و خروج در غار وجود دارد، دو عنصر در اینجا موجب حضور اجباری در غار می شود؛ یکی چاه شدن غار است، آن سان که از این چاه کسی به تنهایی نمی تواند خارج شود. در تصویر مشخص است که حتی بر روی این کوه نیز نمی توان به راحتی جابه جا شد، چه برسد به اینکه در چاه قرار گرفته باشند. عنصر دوم زنجیر و مسماری است که ضحاک با آنها بسته شده و امکان حرکت در درون غار را نیز از او سلب کرده است.

آب در این نگاره ها به صورت نهرها، دریاها، جویی ها و حوض های با تجلی یافته است. استفاده از نقره به جای رنگ آب سبب شده که به مرور زمان اکسیده و سیاه رنگ شود. به نظر می رسد در شاهنامه ارنواز و شهنواز دختران جمشید، نماد آب هستند که فریدون با پیروزی بر ضحاک، ارنواز و شهنواز را که در بند ضحاک گرفتار شده اند، آزاد می سازد و با آنها پیوند زناشویی می بندد. این عمل فریدون نمادی است از آزادی آب به دست قهرمان با پیروزی بر دیو خشکسالی، که آبادانی و نعمت را برای سرزمینش به ارمغان می آورد.

ریش و موی ضحاک سپید تصویر شده و این جدا از این که نتیجه ی منطقی سالخوردگی ضحاک است، نشانه ای مشترک در آفریدگان اهریمن نیز هست که در ارژنگ دیو و دیو سپید نیز دیده شد و این نشانه می تواند تجلی یک صفت مشترک در خود اهریمن و همه ی آفریدگانش باشد، یعنی فرسودگی، پیری و فرو ریختگی. در برابر این خصلت ضحاک (و دیگر آفریدگان اهریمن) دیگر افراد حاضر در نگاره، جوانند، چنان جوان که تقریبا همه (جز یکی و آن هم اندکی) حتی موی بر چهره ندارند و این تجلی جوانی و تازگی آفرینش هرمزد است.

شخصیت های این نگاره از جهت تعداد نیز دارای معنا و مفهوم خاصی هستند. در این نگاره بیست و چهار شخصیت حضور دارند. این شخصیت ها بیشتر به صورت دوتایی و در برخی موارد یکی یا سه تایی در سطح نگاره توزیع شده اند. به عبارتی این شخصیت ها به شکل حساب شده ای در نگاره حضور دارند.
شانزده شخصیت در روی کوه ها و میان غار و نصف آن، یعنی هشت شخصیت نیز در پایه ی کوه حضور دارند. اگر از قسمت بالای سمت راست یعنی قاب شکسته شده خطی را به صورت مورب ترسیم کنیم، نیمی در بالای سمت چپ و نیمی دیگر در پایین سمت راست قرار می گیرند. همچنین در قسمت پایین تصویر عدد هشت در مورد تعداد اسب هایی که ایستاده اند دوباره تکرار می شود.

عدد هشت در این نگاره دارای اهمیت است نحوه قرار گرفتن ضحاک و دو شخصیت دیگر در درون غار، از لحاظ ترکیب بندی، و همچنین نحوه بازنمایی کوه تداعی کننده عدد هشت است. شخصیت های نگاره به سه گروه هشت نفره تقسیم می شوند، فریدون و سربازانی که به بالای کوه رسیده اند و مشغول به بند کشیدن ضحاک هستند، گروهی از سربازان که مشغول بالا رفتن از کوه هستند، و گروهی که در پایین کوه ایستاده اند و در حال سرخوشی و شادی به سر می برند. عدد هشت به جهت کاربرد ویژه ای که در هنر و معماری دارد، ازجمله اعداد قابل تامل است.

این عدد نشانه ای است به امام رضا و عدد بیست و چهار مضربی از دوازده است که اشاره به دوازده امام شیعی دارد، و این آیکون ها در بررسی تحلیلی حاضر از نکات قابل تامل به شمار می رود. با توجه به ماهیت رمزگونه اعداد و معانی پنهان هر عدد، و همچنین قرار گرفتن شخصیت های نگاره به شکل حساب شده و به تعداد عدد هشت در نگاره، به نظر می رسد که سلطان محمد با بینش و نگاهی عرفانی برای تاکید بر فضای عرفانی- مذهبی در دولت صفوی و تبلیغ و تایید مشروعیت حکومت دست به خلق این نگاره زده است. در این نگاره بیرون زدگی از قاب دیده نمی شود. می تواند به این دلیل باشد که نگارگر با این عمل سعی در نشان دادن استحکام و امنیت و صلابت حکوت صفوی داشته است.