Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

# Examining Symbolic Elements in the Painting of Siavash Passing Through Fire in the Shahnameh of Tahmasp

**Fereshteh Mottaghi- Omandani** [1]

[1] Department of Graphics, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran. fereshteh_mottaghi@guilan.ac.ir

## Article Info

**Research Article**
**Issue 59**
**Volume 22**
**Page 110 to 125**

Submission Date: 2023/04/05
Review Date: 2023/06/11
Acceptance Date: 2023/08/18
Publication Date: 2025/09/22

## Keywords

Safavid Era,
Persian Miniature,
Shahnameh of Tahmasp,
Second Tabriz School,
Painting of Siavash Passing Through Fire.

## Cite this article

Mottaghi- Omandani,F. (2025). Examining Symbolic Elements in the Painting of Siavash Passing Through Fire in the Shahnameh of Tahmasp. *Islamic Art Studies*, *22*(59), 110-125.

dorl.net/dor/20.1001.1.******* ****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2023.410152.2264

## ABSTRACT

The passage of Siavash through fire represents the proof of his innocence against the devilish temptation of Sudabeh, the wife of Kaykavus, depicted in the Shahnameh of Tahmasp by Abdolvahab in the Second Tabriz School. Decoding the visual elements of this painting, with the aim of understanding the painter's perspective in creating such an innovative work for greater audience comprehension and the dominant ideology of the Safavid society, has been a subject that the painter addressed in this work with numerous innovations. The objective of the present research is to identify the hidden aspects within the visual elements of this painting preserved in the Shahnameh of Shah Tahmasp, as well as to examine the element of fire and light within it. In this study, the author attempts to analyze the specific painting related to this subject in this exceptional manuscript through documentary studies and a descriptive-analytical method. The questions are: What symbols has the painter employed in the painting of Siavash Passing Through Fire in the Shahnameh of Tahmasp? What concepts are associated with light and fire in this painting? The findings indicate that the painter, with an understanding of the prevailing societal atmosphere and the hidden concepts and symbols within the painting, in a way elevated his work beyond mere illustration. In this regard, the audience, through observing realism, color, surface, and other visual elements, derives understandings beyond the surface. The symbols in the painting are rooted, on one hand, in ancient culture and, on the other, correspond with the literature and ideology of the contemporary society. Furthermore, the use of gold to depict fire has bestowed an Abrahamic-like sanctity and luminosity upon this illustration, and Siavash's innocence is displayed with emphasis on the white color of his garment.

**Research Objectives:**

1. Identifying the hidden aspects within the visual elements of the painting of Siavash Passing Through Fire preserved in the Shahnameh of Shah Tahmasp.
2. Examining the element of fire and light in the painting of Siavash Passing Through Fire preserved in the Shahnameh of Shah Tahmasp.

**Research Questions:**

1. What symbols has the painter employed in the painting of Siavash Passing Through Fire in the Shahnameh of Tahmasp?
2. What concepts are associated with light and fire in the painting of Siavash Passing Through Fire in the Shahnameh of Tahmasp?

OPEN ACCESS COPE

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

## Introduction

Art flourished during the Safavid era, and many of its rulers were patrons, connoisseurs, and some even practitioners of art. Shah Tahmasp, son of Shah Ismail, held a special regard for cultural and artistic activities, which fostered the growth and sublimation of art in Iran during his reign. Among these, the art of bookmaking reached a high and distinguished level in this period (Savory, 1385: 125). The Tabriz school of painting began in this era, and its most prominent work is the illustrated manuscript of the "Shahnameh of Tahmasp," which was initiated during the reign of Shah Ismail by his command; however, his life did not last long enough for him to see the outcome of his cultural decree. The bulk of the work was completed during the reign of Shah Tahmasp.

Shah Tahmasp is a patron and supporter of the art of book decoration in Iranian history. He held artists in high esteem and personally supervised their work. Sometimes he would appoint an artist to one of the governmental centers in the provinces, and at other times, he would dismiss an artist from a province (Qomi, 1383: 92). However, this situation did not last long, and in the final years of his reign, he ceased his support for art and artists, and the prosperous era of art at his court declined.

One of the Shahnameh's stories, which transcends mere narrative and exists as a myth among Iranians with an aura of heroism, is that of Siavash. Siavash is the son of Kay Kavus, the headstrong Kiani king. After his birth, Rostam takes him to Zabul, teaching him the ways of chivalry, refinement, warfare, and feasting. Upon his return, Sudabeh, the wife of King Kavus, falls for Siavash. However, he, having learned modesty, chastity, purity, and virtue, does not succumb to sin and is consequently accused by Sudabeh. By order of his father Kavus, Siavash passes through fire to prove his innocence and emerges triumphant from this ordeal. This story has been illustrated by many artists; Abdolvahab is one of these artists who executed his painting in the Second Tabriz School and within the manuscript of the Shahnameh of Tahmasp with utmost beauty. How the artist has managed to reveal hidden and symbolic concepts in his work through visual elements is an issue examined in this research using documentary sources. The questions are: What symbols has the painter employed in the painting of Siavash Passing Through Fire in the Shahnameh of Tahmasp? What concepts are associated with light and fire in the painting of Siavash Passing Through Fire in the Shahnameh of Tahmasp?

According to the investigations conducted so far, no independent research on the specific subject of this study has been undertaken; however, related studies on Siavash in the Shahnameh within the domain of Persian miniature painting have been observed, as outlined below.

Ramazan Mahi and colleagues (1389) in the article "The Manifestation of the *Var* Ritual in the Painting of Siavash Passing Through Fire" examined a painting from the Shahnameh of the Injuids on the subject of Siavash passing through fire and concluded that although the roots of the belief in *Var* have faded throughout history, its manifestation in the art of illustration has always remained a persistent tradition.

Aghabeigi and colleagues (1399) in the article "Examining the Symbol of the Uniquely Created Bull and the Nature of Siavash in the Shahnameh and its Reflection in the Stone Reliefs of Persepolis" refer to the myth of plants growing from the blood of the innocent Siavash and analyze the connection between the uniquely created bull and Siavash in mythology.

Furthermore, one can refer to the article "Examining Paintings of Siavash Passing Through Fire Based on Gérard Genette's Theory of Transtextuality," written by Fatemeh Mahvan in 1398. Also, the article titled "Thematic Analysis of Several Examples of Paintings of 'Siavash Passing Through Fire' in Ferdowsi's Shahnameh," written by Zavieh and colleagues in 1389, shows that the Iranian painter did not merely illustrate the story but interpreted its foundation, essence, and meaning, depicting it with a spiritual essence so that through his art, everyone could benefit from understanding it. From this perspective, visual characteristics do not openly reflect reality; rather, they are engaged in "meaning-making," and accessing their truth will not be without difficulty (Zavieh et al., 1389: 93).

The article titled "Narratological Analysis of the Painting 'Siavash Passing Through Fire' from the Shahnameh of Shah Tahmasp, Based on Propp's Model," in 1399, concludes that the nature and frequency of the narrative's actantial roles change according to the characteristics of the target medium (miniature painting). In fact, the miniature artist, based on the capabilities and limitations of the target medium as well as his own artistic taste, emphasizes certain plot developments in the story that do not have high frequency in Ferdowsi's narrative (Meghnapour et al., 1399: 154).

The present research is fundamental in terms of objective and form, and qualitative in terms of content. Data analysis is based on a descriptive-analytical nature. The statistical population of the research is the paintings of the Shahnameh of Tahmasp, from which one work has been selected purposively. In this regard, the author examines the elements, as well as the symbolic and mystical concepts in the painting, and then their connection with literary-mystical layers and contexts is specified for the purpose of decoding.

## Conclusion

In Persian miniature painting, beyond the visual appeal and beauty of the work, the internal mindset and contemplation of the painting have been paramount. To such an extent that the connection of these images has transformed this very simplicity and unadorned quality of the works into a cipher for them. The viewer, willingly or not, becomes captivated by this simplicity amidst its surge and, at the peak of this artlessness, searches for a meaning within them—a search that ultimately guides them towards a transcendent world. These superficial movements from one horizon to another never lead the viewer's eye astray. Despite all the effort the painter invests in the inner meaning of their work, they also seem to know how to guide the viewer's eye and gaze through color, surface, and design so that they do not leave the painting's frame empty-handed but gather provisions from the higher realm and from the scene of the work. Perhaps the viewer's presence in the world of archetypes (*alam-e mesal*) is only possible through this path, and the presence of all elements alongside the human figure, which reduces the focus solely on the human, might be another reason for this principle.

The painting of Siavash Passing Through Fire is not merely pure illustration but is replete with mystical symbols that correspond with the literature and ideology of the contemporary Shiite society. Fire is not only burning and evil but is celestial and luminous. By using gold in it, the artist, in a way, has equated Siavash with the prophets of Islam, bestowing luminosity and sanctity upon it. The blue color of the earth and the wavy clouds contrast with the golden sky, showcasing the darkness and light of human existence in the worldly realm. The intensity and scale of the fire are such that they have illuminated the sky, reminding one of the Quranic verse that God is the observer and witness over all affairs. Siavash, with his white garment, demonstrates his innocence to all, and his immortality is manifested through the cypress trees. Water, which in Islamic culture symbolizes purity and sanctity, is depicted in the lower part of the painting in such a way that colorful plants have grown and flourished through it, collectively evoking the immortality of Siavash to the audience.

## References

Aghabigi, Peyman; Shaigan, Maryam & Kazemi, Dariush. (2020). "A study of the symbol of the uniquely created bull and the nature of Siavash in Shahnameh and its reflection in the bas-reliefs of Persepolis". *Islamic Art Studies*, 37, 7-26. [In Persian]

Ajand, Ya'qub. (2005). *The portrait of Sultan Muhammad the painter*. Farhangistan-e Honar. [In Persian]

Ayatollahi, Habibollah. (2005). *Theoretical foundations of visual arts*. SAMT Publications. [In Persian]

Bayard, Pierre Jean. (1997). *The symbolism of fire* (Jalal Sattari, Trans.). Markaz Publishing. (Original work published 1991) [In Persian]

Bahar, Mehrad. (1996). *Research in Iranian mythology*. Agah Publishing. [In Persian]

Bod, Faramarz. (1975). "Sacred motifs and signs in the marvelous phenomena of Achaemenid architecture" (Mehdi Gharavi, Trans.). *Historical Studies*, 47, 149-180. [In Persian]

Cooper, J.C. (2000). *An illustrated encyclopedia of traditional symbols* (Maliheh Karbasian, Trans.). Farshad Publishing. (Original work published 1978) [In Persian]

Dadvar, Naghmeh. (2014). "The myth of 'divine judgment' through fire in Shahnameh". *Mystical Literature and Mythological Studies Quarterly*, 34, 43-65. [In Persian]

Ferdowsi, Abolqasem. (1997). *Bihinnameh-ye Bastan: A summary of Ferdowsi's Shahnameh*. Astan Quds Razavi Printing and Publishing Institute. [In Persian]

Hall, James. (2004). *Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art* (Roghayeh Behzadi, Trans.). Farhang-e Mo'aser. (Original work published 1974) [In Persian]

Haravi, Mohammad Sharif Nizam al-Din Ahmad. (1984). *Translation and commentary on Hikmat al-Ishraq of Suhrawardi* (Critical text and introduction by Hossein Ziai). Iranian Center for the Study of Cultures, Islamic Studies Collection. [In Persian]

Hosseini, Seyed Reza. (2009). *Iranian and world art and architecture: From ancient times to the present*. Marlyk Publishing. [In Persian]

Jung, Carl Gustav. (2016). *Man and his symbols* (Mohammad Soltanieh, Trans.). Jami Publishing. (Original work published 1964) [In Persian]

Karbin, Henry. (1994). *The land of the kingdom: The resurrection body of man from Zoroastrian Iran to Shiite Iran* (Zia al-Din Dehshiri, Trans.). Tohouri Publishing. [In Persian]

Lahiji, Abd al-Razzaq. (1998). *Capital of faith*. Al-Zahra Publications. [In Persian]

Lings, Martin. (1998). *The art of Quranic calligraphy and illumination* (Mehrdad Qayyoomi Bidehendi, Trans.). Gorous Publishing. [In Persian]

Mahoozi, Mehdi. (1998). "The horse in Persian literature and Iranian culture". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, 146, 209-235. [In Persian]

Mahvan, Fatemeh. (2019). "A study of the paintings of Siavash's passage through fire based on Gérard Genette's theory of transtextuality". *Epic Literature Research Journal*, 1(27), 191-218. [In Persian]

Mohammad Hassan, Zaki. (2009). *Iranian art in the Islamic era* (Mohammad Ebrahim Eqleedi, Trans.). Sedaye Mo'aser Publications. [In Persian]

Nasr, Seyyed Hossein. (2005). *Islamic art and spirituality* (Rahim Ghasemian, Trans.). Hekmat Publishing. (Original work published 1987) [In Persian]

Qomi, Ahmad. (2004). *Golestan-e Honar* (Ahmad Soheili Khansari, Ed.). Manouchehri Publishing. [In Persian]

Ramadan Mahi, Somayyeh; Fadawi, Mohammad & Bolkhari, Hassan. (2010). "The manifestation of the Var ceremony in the painting of Siavash's passage through fire". *Honar-ha-ye Ziba - Honar-ha-ye Tajassomi*, 41, 53-62. [In Persian]

Robinson, B.W. (2011). *History of Iranian art (11): The art of Iranian painting* (Ya'qub Ajand, Trans.). Mowla Publications. (Original work published 1965) [In Persian]

Savory, Roger. (2006). *Iran in the Safavid era*. Markaz Publishing. [In Persian]

Shadigu, Shahriar; Jafari Dehkordi, Nahid & Al Ebrahim Dehkordi, Saba. (2022). "Symbols used in the miniature scene of the killing of Sohrab by Rostam (Case study: Shahnameh of 1028 AH, Walters Museum)". *Islamic Art Studies*, 47, 225-239. [In Persian]

Shari'at Kashfi, Hossein. (1971). *Fotowatnameh-ye Soltani*. Iranian Culture Foundation Publications. [In Persian]

Sohrevardi, Shahab al-Din Yahya. (1982). *Hikmat al-Ishraq* (Translation and commentary by Seyyed Jafar Sajjadi). University of Tehran Press. [In Persian]

Tafrishi, Ebrahim. (2001). *Dream interpretation: Dreams in the mirror of image*. Farahani Publishing Institute. [In Persian]

The Holy Quran.

Vaez Kashfi, Hossein. (1971). *Fotowatnameh-ye Soltani*. Iranian Culture Foundation Publications. [In Persian]

Ya'qubi, Mohammad Jafar. (2001). *Dictionary of myths and story motifs in Persian literature*. Farhang-e Mo'aser. [In Persian]

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

# بررسی عناصر نمادین در نگاره گذر سیاوش از آتش در شاهنامه طهماسبی

فرشته متقی امندانی [1]

[1] گروه گرافیک، دانشکده معماری و هنر گیلان، دانشگاه گیلان، رشت، ایران، Fereshteh_mottaghi@guilan.ac.ir

**اطلاعات مقاله**

**مقاله پژوهشی**
**شماره ۵۹**
**دوره ۲۲**
**صفحه ۱۱۰ الی ۱۲۵**

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۶
تاریخ داوری: ۱۴۰۲/۰۳/۲۱
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۲۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۷/۰۱

**کلمات کلیدی**
عصر صفوی،
نگارگری،
شاهنامه طهماسبی،
مکتب تبریز دوم،
نگاره گذر سیاوش از آتش.

**ارجاع به این مقاله**
متقی امندانی،فرشته . (۱۴۰۴). بررسی عناصر نمادین در نگاره گذر سیاوش از آتش در شاهنامه طهماسبی. *مطالعات هنر اسلامی*, ۲۲(۵۹), ۱۱۰-۱۲۵.

dorl.net/dor/20.1001.1.********.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2023.410152.2264

## چکیده

گذر سیاوش از آتش تجلی اثبات بی‌گناهی او در برابر وسوسه شیطانی سودابه همسر کیکاووس است که در شاهنامه طهماسبی توسط عبدالوهاب در مکتب تبریز دوم به تصویر درآمده است. رمزگشایی عناصر تصویری این نگاره با هدف دستیابی به نگرش نقاش در به ثمر رساندن اثری بدیع باهدف درک بیشتر مخاطب و همچنین ایدئولوژی حاکم بر جامعه دوره صفوی مسئله‌ای بوده که توسط نقاش در این نگاره با نوآوری‌های زیادی همراه است. هدف پژوهش حاضر شناسایی وجوه پنهان در عناصر تصویری این نگاره محفوظ در شاهنامه شاه‌طهماسب و همچنین بررسی عنصر آتش و نور در آن است. در این پژوهش نگارنده تلاش دارد با مطالعات اسنادی و روش توصیفی تحلیلی تک‌نگاره مربوط با موضوع در این نسخه بدیع را واکاوی کند. حال سؤال این است که نقاش در نگاره گذر سیاوش از آتش شاهنامه طهماسبی چه رموزی به‌کاربرده است؟ نور و آتش در این نگاره با چه مفاهیمی ارتباط دارد؟ یافته‌ها نشان می‌دهد که نگارگر با شناخت فضای حاکم بر جامعه، مفاهیم و رموز نهفته در نگاره، به‌نوعی اثر خود را فراتر از تصویرسازی ثبت و دراین‌ارتباط، مخاطب، از رهگذر مشاهده‌ی واقع‌نمایی، رنگ، سطح و دیگر عناصر تصویری، دریافت‌هایی فراتر برمی‌گیرد. رموز نگاره، از یک طرف ریشه در فرهنگ باستانی و از طرف دیگر با ادبیات و ایدئولوژی حاکم بر جامعهٔ معاصر خود تطابق داشته و نیز کارکرد طلا برای نشان‌دادن آتش، قداست و نورانیتی ابراهیم‌وار به این تصویرسازی بخشیده و بی‌گناهی سیاوش با تأکید بر رنگ سفید جامه‌اش به نمایش گذارده شده است.

**اهداف پژوهش:**

۱. شناسایی وجوه پنهان در عناصر تصویری نگاره گذر سیاوش از آتش محفوظ در شاهنامه شاه‌طهماسب.

۲. بررسی عنصر آتش و نور در نگاره گذر سیاوش از آتش محفوظ در شاهنامه شاه‌طهماسب.

**سؤالات پژوهش:**

۱. نقاش در نگاره گذر سیاوش از آتش شاهنامه طهماسبی چه رموزی به‌کاربرده است؟

۲. نور و آتش در نگاره گذر سیاوش از آتش شاهنامه طهماسبی با چه مفاهیمی ارتباط دارد؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

**مقدمه**

هنر در عصر صفوی، روزگار مطلوبی داشت و بسیاری از شاهان آن، هنرپرور، هنرشناس و برخی هم هنرمند بودند. شاه‌طهماسب فرزند شاه‌اسماعیل بود؛ او به فعالیت‌های فرهنگی و هنری توجهی خاصی داشت و همین امر موجبات بالندگی و تعالی هنر در ایران روزگار وی را سبب شد؛ که از آن جمله می‌توان به هنر کتاب‌سازی اشاره کرد که به درجه‌ای والا و برجسته در این دوره رسید (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۲۵). مکتب نقاشی تبریز در این دوره آغاز گردید و شاخص‌ترین اثر آن مکتب نسخه مصور «شاهنامه طهماسبی» است که در روزگار شاه‌اسماعیل و به دستور او آغازشده بود؛ اما عمرش به آنجا نرسید که نتیجه فرمان فرهنگی خود را ببیند. عمدهٔ کار در زمان شاه‌طهماسب سامان یافت. شاه‌طهماسب، پشتیبان و حامی هنر کتاب‌آرایی در تاریخ ایران است. او برای هنرمندان ارزش والایی قائل بود و خود بر کار آن‌ها نظارت داشت. گاه هنرمندی را به یکی از مراکز حکومتی ولایات منصوب می‌کرد و دیگربار نیز هنرمندی را از یکی از ولایات عزل می‌نمود (قمی، ۱۳۸۳: ۹۲)؛ اما این وضعیت دیری نپایید و در واپسین سال‌های فرمانروایی‌اش، حمایت خود از هنر و هنرمندان را منقطع ساخت و دوران خوش هنر در دربار وی به افول گرایید. یکی از داستان‌های شاهنامه که فراتر از یک داستان و به شکل اسطوره در بین ایرانیان بارنگ و بوی قهرمانی، شهرت دارد سیاوش است. سیاوش فرزند کاووس، شاه خیره‌سرِ کیانی است که پس از زاده‌شدن، رستم او را به زابل برده، رسم پهلوانی، فرهیختگی و رزم و بزم بدو می‌آموزد. در بازگشت، سودابه، همسر کاووس شاه، به سیاوش دل می‌بندد؛ امّا او که آزرم و حیا و پاک‌دامنی و عفاف آموخته است، تن به گناه نمی‌سپارد و به همین دلیل از سوی سودابه متّهم می‌شود. سیاوش بنابه دستور پدرش کاووس، برای اثبات بی‌گناهی خویش از میان آتش می‌گذرد و از این آزمایش، سرفراز بیرون می‌آید. این داستان توسط هنرمندان زیادی مصور شده است؛ عبدالوهاب یکی از این هنرمندان است که نقاشی خود را در مکتب تبریز دوم و نسخه شاهنامه طهماسبی با زیبایی هرچه‌تمام‌تر به منصه‌ی ظهور رسانیده است. اینکه هنرمند چگونه توانسته است توسط عناصر بصری مفاهیم نهفته و رمزی را در اثر خود نمایان کند، مسئله‌ای ست که در این پژوهش با منابع اسنادی بررسی می‌شود. سؤال این است که نقاش در نگاره گذر سیاوش از آتش شاهنامه طهماسبی چه رموزی به‌کاربرده است؟ نور و آتش در نگاره گذر سیاوش از آتش شاهنامه طهماسبی با چه مفاهیمی ارتباط دارد؟

باتوجه‌به بررسی‌های صورت گرفته تاکنون تحقیقی مستقل با موضوع پژوهش موردنظر صورت نگرفته؛ اما مطالعاتی مرتبط با سیاوش در شاهنامه در حوزه نگارگری دیده شد که به شرح زیر می‌باشند. رمضان ماهی و همکاران (۱۳۸۹) در مقاله «تجلی آیین ور در نگاره گذر سیاوش از آتش» نگاره‌ای از شاهنامه آل‌اینجو با موضوع گذر سیاوش از آتش را بررسی کرده‌اند و به نتیجه رسیده که باوجوداینکه ریشه‌های باور ور در طول تاریخ رنگ‌باخته، اما تجلی آن در هنر تصویرگری، همواره به‌صورت یک سنت پابرجا است. آقابیگی و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله «بررسی نماد گاو یکتا آفریده و ماهیت سیاوش در شاهنامه و انعکاس آن در سنگ برجسته‌های تخت‌جمشید» به اسطوره روییدن گیاه از خون سیاوش بی‌گناه اشاره می‌کند و ارتباط گاو یکتا و سیاوش را در اساطیر واکاوی کرده است. همچنین می‌توان به مقاله‌ی بررسی نگاره‌های گذر سیاوش از آتش براساس نظریهٔ بیش‌متنی ژرار ژنت، نوشته فاطمه ماهوان در سال ۱۳۹۸ اشاره

نمود. همچنین مقاله با عنوان تحلیل مضمونی چند نمونه از نگاره‌های «گذر سیاوش بر آتش» در شاهنامه فردوسی، نوشتهٔ زاویه و همکاران در سال ۱۳۸۹، نشان می‌دهد که نقاش ایرانی داستان را تنها تصویرسازی نمی‌کرد بلکه بن‌مایه، جوهر و مفهوم داستان را تأویل و با روحی معنوی به تصـویر می‌کشید تا با هنر خود، همگان را از درک آن بهره‌مند سازد. با این نگاه، ویژگی‌های تصویری، واقعیت را آشکارا بازتاب نمی‌دهـند؛ بلکه به کار «معناسازی» مشغول‌اند و دستیابی به حقیقت آن‌ها، خالی از دشـواری نخواهد بود (زاویه و همکاران، ۱۳۸۹: ۹۳). مقاله با عنوان تحلیل روایت‌شناسانه نگاره «گذر سیاوش از آتش» از شاهنامه شاه‌طهماسبی، بر مبنای الگوی پراپ، در سال ۱۳۹۹ به این نتیجه می‌رسد که ماهیت و بسامد نقش‌ویژه‌های داستان، متناسب با ویژگی‌های بستر مقصد (نگارگری) تغییر می‌کند. درواقع هنرمند نگارگر براساس قابلیت‌ها و محدودیت‌های رسانهٔ مقصد و نیز ذوق هنری خود بر پی‌رفت‌هایی از داستان تأکید می‌کند که در روایت فردوسی از بسامد بالایی برخوردار نیستند (مقنی‌پور و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۵۴).

پژوهش حاضر، ازلحاظ هدف و شکلی، پژوهشی بنیادی بوده و ازنظر محتوا، پژوهشی کیفی است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، بر مبنای ماهیت توصیفی - تحلیلی است. جامعه آماری پژوهش نگاره‌های شاهنامه طهماسبی بوده که از بین آن‌ها یک اثر به‌صورت انتخابی گزینش شده است. در این راستا، نگارنده عناصر و نیز مفاهیم، نمادین و عرفانی در نگاره را، بررسی کرده و سپس ارتباط آن‌ها با لایه‌ها و زمینه‌های ادبی عرفانی، در جهت رمزگشایی مشخص می‌گردد.

## ۱. مکتب نگارگری تبریز دوم

اولین مکتب نگارگری در دوره صفویه تبریز نام دارد. ازآنجاکه در دوره ایلخانی با مکتبی با همین نام مواجه هستیم، مکتب شکل‌گرفته در دوره ایلخانی به تبریز اول و در دوره صفوی به تبریز دوم موسوم است. در مکتب تبریز دوم، نگارگران برجسته و زبردستی چون شیخ‌زاده، آقامیرک یا میر جلال‌الدین اصفهانی، عبدالعزیز، مظفرعلی، سلطان محمد، محمدی، میر سید علی، دوست‌محمد، شاه‌محمد، عبدالوهاب و سید میرنقاش و ... فعالیت می‌کردند (محمدحسن، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

مکتب پا گرفته در تبریز عصر صفوی بی‌گمان، مدیون و وامدار تجربه‌های هنری پیشینیان در نگارستان‌های تیموریان در هرات و خراسان بود. خاندان تیموری برخلاف خود تیمور، مردمانی هنرشناس و هنرپرور بودند و حامیان شایسته‌ای برای هنرمندان بودند. به سال ۹۱۲ ه.ق ازبکان بدون مقاومت بزرگی، هرات را تصرف نمودند و چهار سال بعد، در سال ۹۱۲ه.ق، شاه‌اسماعیل آنان را در جنگ مرو پامال و تالان ساخته و صفحه خراسان به قلمرو صفوی افزوده شد. زان پس انتظام و آرامش به همراه هنر و ادب به هرات بازگشت و در گسترهٔ امپراتوری صفوی، مقامی ارجمند یافت. ولیعهد صفوی در این شهر نشیمن داشت و این نکته، اهمیت سیاسی شهر را بالا می‌برد؛ اما هنرمندان بسیاری ازآنجا به تبریز کوچانده شدند که بهزاد در صدر آنان بود. وی به سرپرستی گروهی از هنرمندان گمارده شد و حلقه اولیه سبک تبریز در آنجا بنیان گرفت. در سال ۹۲۸ ه. ق، بهزاد موقعیت خود را تثبیت کرد و مدیر عالی کتابخانه سلطنتی شد.

کتابخانه‌ای که نه به معنی امروزی کلمه محل نگهداری کتاب‌ها و نسخ باشد، بلکه جایگاهی برای کتاب سازی، کتاب‌آرایی و همه هنرهای مربوطه بود (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۲۴-۱۲۵).

در نگاره‌های این مکتب و دوره، پوشش سر متشکل از عمامه‌ای بود که به‌صورت استوانه‌ای بالا می‌رفت و در رأس آن عصای کوچک سرخی نمایان می‌شد و دیگری کلاه دوازده ترکی که در برخی نگاره‌های این دوره دیده می‌شد (محمدحسن، ۱۳۸۸: ۱۰۶۱۰۷؛ رابینسون، ۱۳۹۰: ۳۴). این عدد دوازده اشاره به گرویدن ایرانیان آن زمان به مذهب شیعه دوازده‌امامی و رسم شدن آن در جامعه بود. موضوعات پسندیده در این دوران، از میان فرآمدهای شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و موضوعاتی مأخوذ از آثار کلاسیک فارسی، نظیر سعدی، حافظ و ... بود (حسینی، ۱۳۸۸: ۳۴۴). باید توجه داشت که نباید نگارگری را صرفاً به بازنمایی بن‌مایه‌های عرفانی و مذهبی تقلیل داد. پژوهش‌های متعددی به‌وجود واقع‌گرایی در نقاشی ایرانی تأکید دارند؛ مانند پژوهش با عنوان «منظره‌پردازی در نگارگری ایران» نوشته شهره جوادی در سال ۱۳۸۳، به طبیعت‌گرایی و آمیختگی انسان با طبیعت اشاره نموده و ریشهٔ آن را در اعتقادات باستانی مردم ایران جستجو می‌نماید؛ مانند الگوی باغ بهشت که مختص قرآن نیست و در شیوه منظره سازی قبل از اسلام ریشه دارد (جوادی، ۱۳۸۳: ۲۵-۳۷). یا پژوهش دیگری با عنوان «واقع‌گرایی کمال‌الدین بهزاد در نگارهٔ نزاع شترها» نوشته بهرام احمدی و همکار در سال ۱۴۰۰ که معتقد است بهزاد، صحنه واقعی نزاع شتران را مشاهده نموده و با نمایش جزئیاتی واقع‌گرایانه جنبه‌های حقیقی این رویداد را به تصویر کشیده است (احمدی و همکار، ۱۴۰۰: ۱۲).

## ۲. شاهنامه طهماسبی

شاهنامه طهماسبی شاید از همه نسخ مصور مکتب تبریز دوم بسیار مهم‌تر باشد. شاه‌اسماعیل به سال ۹۲۸ ه‍ ق دستور آغاز این شاهکار سترگ را برای فرزند هنرپرورش شاه‌طهماسب داد و که فرجام آن به سال ۹۵۰ ه‍ ق بود که تدوین آن بیست سال به درازا کشید (آژند، ۱۳۸۴: ۱۱۶). شاهنامه طهماسبی با داشتن افزون بر ۲۵۰ نگاره زیبا از سرآمدان هنر زمانه‌اش، بخشش و پشتیبانی سخاوتمندانه شاهی آگاه به رموز کار و پیشبرد کار به شکیبایی، آهستگی و پیوستگی، شایسته برخورداری از عنوان «نگارخانه قابل‌حمل» است (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۲۵). این اثر به همراه هدایایی دیگر در سال ۹۸۳ ه.ق، توسط شاه‌طهماسب به مناسبت بر تخت نشستن سلطان مراد سوم عثمانی به عثمانی‌ها به‌منظور آرامش منطقه هدیه داده شد. از بین نگاره‌ها، به مواردی برخورد می‌کنیم که حاصل کار مشترک استاد و شاگرد است. بدین گونه که قسمت‌های برجسته نگاره توسط استاد به اتمام رسیده و بخشی از آن به‌دست شاگرد وی انجام شده است. این نقاشی‌ها مرجع درخوری برای بررسی همه جوانب نقاشی ایرانی است که تا آن زمان کامل شده بود. «این اثر، مرحله‌ای قابل‌توجه از تاریخ خوشنویسی و خط نستعلیق در سطح عالی آن بوده که با هنرمندی بر روی بیش از شصت‌هزار بیت خطاطی شده است» (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۲۵-۱۲۶).

### ۳. شاهنامه طهماسبی

شاهنامه طهماسبی شاید از همه نسخ مصور مکتب تبریز دوم بسیار مهم‌تر باشد. شاه‌اسماعیل به سال ۹۲۸ ه ق دستور آغاز این شاهکار سترگ را برای فرزند هنرپرورش شاه‌طهماسب داد و که فرجام آن به سال ۹۵۰ ه ق بود که تدوین آن بیست سال به درازا کشید (آژند، ۱۳۸۴: ۱۱۶). شاهنامه طهماسبی با داشتن افزون بر ۲۵۰ نگاره زیبا از سرآمدان هنر زمانه‌اش، بخشش و پشتیبانی سخاوتمندانه شاهی آگاه به رموز کار و پیشبرد کار به شکیبایی، آهستگی و پیوستگی، شایسته برخورداری از عنوان «نگارخانه قابل‌حمل» است (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۲۵). این اثر به همراه هدایایی دیگر در سال ۹۸۳ ه.ق، توسط شاه‌طهماسب به مناسبت بر تخت نشستن سلطان مراد سوم عثمانی به عثمانی‌ها به‌منظور آرامش منطقه هدیه داده شد.

از بین نگاره‌ها، به مواردی برخورد می‌کنیم که حاصل کار مشترک استاد و شاگرد است. بدین گونه که قسمت‌های برجسته نگاره توسط استاد به اتمام رسیده و بخشی از آن به دست شاگرد وی انجام شده است. این نقاشی‌ها مرجع درخوری برای بررسی همه جوانب نقاشی ایرانی است که تا آن زمان کامل شده بود. «این اثر، مرحله‌ای قابل‌توجه از تاریخ خوشنویسی و خط نستعلیق در سطح عالی آن بوده که با هنرمندی بر روی بیش از شصت‌هزار بیت خطاطی شده است» (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۲۵-۱۲۶).

### ۴. معرفی نگاره گذر سیاوش از آتش

در این نگاره (تصویر شماره ۱) عناصر بصری و تصویری درون کادری مستطیلی که به‌اصطلاح نگارگران جدول نامیده می‌شود محصور شده‌اند. بیرون از جدول صفحه کاغذ با تکنیک زرافشان آراسته شده است. جدول با خطوطی از الوان لاجوردی و طلایی شکل گرفته است؛ نقاش به‌جز دو مورد که شامل جفت درخت سرو و بخشی از پیکر اسب و پای مرد ایستاده در پایین اثر که از جدول بیرون‌زدگی دارند؛ تمامی عناصر تصویری را در کادر گنجانیده است. کل تصویر در ۳ پلان جای گرفته که پلان اول آب، پلان دوم زمین، آتش، تپه ماهور و در پلان سوم آسمان حضور دارد. درون این پلان‌ها سایر عناصر تصویری قرار دارند که در بخش‌های بعدی معرفی می‌شوند.

شخصیت‌های اصلی انسانی در این نگاره سیاوش، کاووس شاه و سودابه هستند. سیاوش بر روی اسبی سیاه در لابه‌لای انبوهی از آتش سوار شده است، پدرش بر روی اسب جای گرفته و سودابه در بالاترین جایگاه و البته بر روی بالکنی که پایه‌های ضعیفی دارد نظاره‌گر است.

دیگر افراد ندیمه‌های سودابه درون کوشک که شامل ۴ شخصیت می‌باشند. ملازمین شاه نیز دو نفر هستند که یکی افسار اسب را به در انحصار دارد و دیگری چتری را به‌منظور سایه‌بانی را بر بالای سر پادشاه بر دست گرفته است. شاهدین ماجرا ۸ پیکره در بالای کادر هستند که از میان آن‌ها یکی درون کاخ قرار دارد و از لابه‌لای در شاهد ماجرا است. دیگر شاهدین ۶ نفر در حالت ایستاده هستند که در پایین کار جای گرفته‌اند؛ که برخی از آن‌ها در حال گفتگو

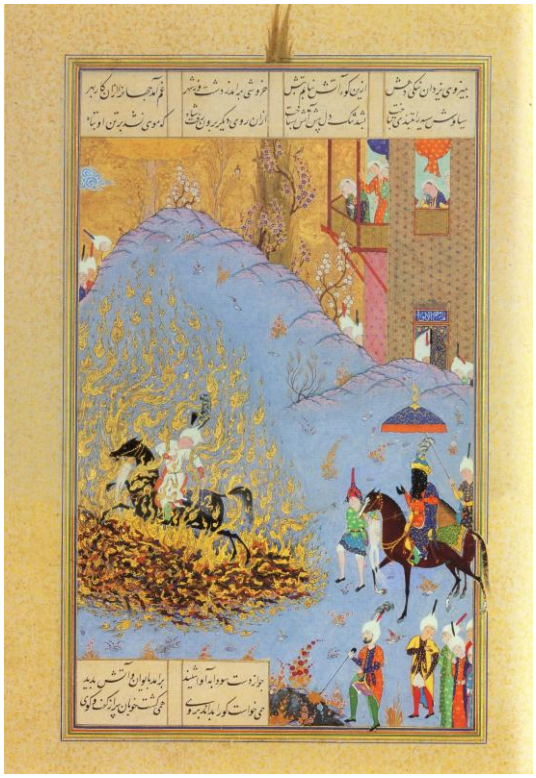
با یکدیگرند و یک‌تن انگشت حیرت بر دهان گرفته است و یکی دیگر عصایی بر روی گل‌بوته‌های دورتادور برکه آب فرو برده است. تمامی اشخاص در این نگاره پوشش سری متشکل از عصا دارند و جامه‌های آن‌ها مرتبط با جامعه آن زمان شکل‌گیری شاهنامه طهماسبی در تبریز بوده است.

گل‌بوته‌های رنگارنگ به همراه چندین اصله درخت که عمده‌ترین آن‌ها درخت سرو و شکوفه است در این نگاره بر روی زمینی آبی‌رنگ به چشم می‌خورد. افزون بر این آسمان و آتش نیز به رنگ طلایی دیده می‌شوند که در کنار عناصری چون ابر، پرنده، آب و همچنین تأثیرات الوان در بخش‌های دیگر تحقیق به‌صورت مجزا تحلیل می‌شوند.

کتیبه‌ها نیز در چهارستون دوتایی در بالای و در دو ستون در پایین نگاره به‌صورت دو سطری جای گرفته‌اند. نقاش اثر خود را با این ابیات شاهنامه ارتباط داده است که به شرح زیر می‌باشد:

به نیروی یزدان نیکی دهش — کزین کوه آتش نیابم تپش
خروشی برآمد ز دشت و ز شهر — غم آمد جهان را ازان کار بهر
سیاوش سیه را به تندی بتاخت — نشد تنگ‌دل جنگ آتش بساخت
از آن روی دیگر برون رفت شاه — که مویی نشد بر تن او تباه
چو از دشت سودابه آوا شنید — برآمد به ایوان و آتش بدید
همی خواست کاو را بد آید بروی — همی بود جوشان پر از گفت‌وگوی

(فردوسی، ۱۳۷۶: ۱۸۱)



تصویر شماره ۱. نگاره گذار سیاوش از آتش اثر عبدالوهاب، محل نگهداری موزه هنرهای معاصر تهران (URL1).

## ۵. مفاهیم نهفته در نگاره گذر سیاوش از آتش در شاهنامه طهماسبی

### ۵.۱. عناصر انسانی

آزمون سیاوش از ورای آتش، از نگاه ریخت‌شناسی، از نوع همان آزمون‌های قهرمانان در کشتن اژدها و دیو و موجودات افسانه‌ای و غیره برای تشرف و نائل شدن به مرحله بالای وجودی و شخصیتی است. آزمون آتش در برخی مناطق جهان رایج بود که از آن جمله می‌توان به داستان‌های «ابراهیم پیامبر»، «ایزوت و تریستان»[1]«رامایانا»[2]، «مهابهارت»[3] و «سلامان و ابسال» اشاره کرد (دادور، ۱۳۹۳: ۳۷). سیاوشی اسبی به نام «شب‌رنگ بهزاد» دارد و نام خود او نیز، در پیوند اسب خویش است که به «دارنده اسب سیاه» معنی کرده‌اند. در ادبیات پهلوی، او را «سیاوخش» و در اوستا «سیاوَرَشن» خوانده‌اند. بخش نخست نام او، «سیاو» به معنی سیاه و «ارشن» به معنی اسب نر است که معنی نام او را «دارنده اسبِ نرِ سیاه» می‌دهد (ماحوزی، ۱۳۷۷: ۲۲۷). در پژوهشی بر روی ۲۲۶ نگاره سیاوش، رنگ اسب سیاوش در بیشتر نمونه‌ها، سیاه به تصویر کشیده شده و فقط ۴ نمونه ذکر شده که رنگ آن‌ها سپید است (ماه‌وان، ۱۳۹۸: ۲۱۰).

چهرهٔ دینی سیاوش در قبل از اسلام تا حد زیادی پس از اسلام نیز ادامه پیدا کرد و حداقل از جنبهٔ ملی، جایگاه خود را حفظ کرد. این زمینه فکری و فرهنگی بود که نگارگران ایرانی، آزمون آتش سیاوش را به‌گونه‌ای قدسی و معنوی بکشند. بدان‌سان که شباهت‌های بسیاری را بین نگاره‌های معراج پیامبر اسلام و آزمون سیاوش توان یافت؛ در هر دوی نگاره‌ها قهرمان داستان با عزمی راسخ پای به فضایی ماورایی می‌گذارد که در آن، موهبت و لطف ایزدی موج می‌زند و این آزمون بزرگ، از سوی خداوند تضمین شده است. محمد (ص) با هاله‌اش محاط در آتش است و سیاوش، محصور آتشی که با او از سرِ سازگاری درآمده است. چنین تجربه‌های معنوی غالباً در عرفان اسلامی نوعی «تجربه معنوی» از نوع بسیار نادر آن انگاشته می‌شد و حتی برخی چنین آزمون‌هایی را با معراج یکی می‌دانستند. همچنین به‌دلیل دین و مذهب حاکم بر دوران صفوی و نیز رواج و توسعه مذهب شیعه، نگارگر متأثر از این فضای مذهبی، از عناصر نمادین تشیع، بدون توجه به مضمون نگاره استفاده کرده است. همچنین نگارگر برای بیان حس امید به رهایی، از دو عنصر نمادین مشخص بهره جسته است؛ نخست حضور پرندگان و دوم در نیم‌گشوده کاخی است که بر سر در آن با عبارت «یا مفتح االبواب» از خداوند طلب گشایش دارد.

نگاره آزمون آتش سیاوش در شاهنامه طهماسبی، از نگاره‌های بسیار زیباست. سیاوش با پوششی سفید بر روی اسبی به رنگ سیاه خودنمایی می‌کند. رنگ‌ها نیز در مفاهیم نمادین خود هر یک ضوابط و آدابی را شامل می‌شوند که در

[1] Iseult and Tristan

[2] Ramayana

[3] Mahabharata

اینجا به رنگ سفید عمامه پوشش سیاوش اشاره می‌کنیم که رنگ افرادی است که دل ایشان روشن و عاری از کدورت باشد و نامه اعمالشان از رقم گناه مبری باشد (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۱۶۷). در این نگاره؛ چهره، لباس و کلاه سفیدرنگِ سیاوش، گواه بر بی‌گناهی او تصویر شده است؛ اما افراسیاب که ازجمله گنه‌کاران بزرگ است؛ تصویر شده است. گویا نگارگر خواسته خطاکار بودن و جهنمی بودن افراسیاب را بدین‌صورت نشان دهد: «یوم تبیضّ وجوه و تسودّ وجوهٌ فامّا الّذین اسودّت وجوههم أکفرتم بعد ایمانکم فذوقوا العذاب بما کنتم تکفرون و أمّا الّذین ابیضّت وجوههم ففی رحمهٔ اللّه هم فیها خالدون.»: (آن عذاب عظیم) روزی خواهد بود که چهره‌هایی سفید و چهره‌هایی سیاه می‌گردند، اما آن‌هایی که صورت‌هایشان سیاه شده به آن‌ها گفته می‌شود: آیا بعد از ایمان (و اخوت و برادری در سایه آن) کافر شدید؟! پس بچشید عذاب را، به سبب آنچه کفر می‌ورزیدید! اما آن‌ها که چهره‌هایشان سفید شده، در رحمت خداوند خواهند بود و جاودانه در آن می‌مانند.» در اینجا سخن از قیامت و جدایی مردمان است که با رنگ چهره‌هایشان از هم متمایز می‌شوند. چهره‌های سفید، چهره‌هایی نورانی و چهره‌های سیاه؛ چهره‌هایی تاریک و ظلمانی خواهند بود. در قیامت، روسفیدی و روسیاهی دنیا که شکلی مجازی دارد، به‌صورت حقیقی ظاهر می‌شود. این نور و ظلمت و سفیدی و سیاهی بازتاب اعمال دنیاست که در قیامت تجلی می‌یابد[۱] (طه/۲۲).

برخی عناصر تصویری پایدار در این نیز دیده می‌شوند. تماشاگران، طبیعت بی‌تفاوت، عاملان رویداد و البته، زمینه‌ای که برای بارز کردن صحنه اصلی نگاره تقریباً به رنگ یک‌دست درآمده است، حتی گل و گیاه، هرچند کم‌وکاست اما در این نگاره رنگ‌باخته و رنگ‌پریده تصویر شده‌اند و با این تمهیدات نگارگر توانای مکتب تبریز دوم توانسته تمام نگاه‌ها را متوجه و متمرکز رویداد اصلی داستان بکند، برخلاف دیگر اکثریت نگاره‌های شاهنامه که پر از رنگ و لعاب و نقش و نقوشی است که چشم بیننده با دیدن هر صحنه قبل از اینکه متوجه موضوع اصلی تصویر و داستان شود، ناخودآگاه به گردش در گوشه و کنار و در جای‌جای آن می‌پردازد و از این دنیای هزار رنگ و هزار نقش فارغ از موضوع و محتوا لذت می‌برد. شاه به همراه کارگزارانش به محل اجرای آزمون آمده‌اند. آن‌سوتر، کوشکی که از معماری ایرانی دوره صفوی الهام گرفته است، گروهی از زنان را در خود جای دارد؛ نکته قابل‌تأمل که در اکثر نگاره‌ها با رخدادی مشابه دیده می‌شود، حضور زنان بی‌تفاوت و متعجب در این نگاره‌ها مبین این است که در رخدادها و رویدادهای مهم در اساطیر و تاریخ، اصولاً ردپای یک زن به‌جامانده است.

### ۵.۲. نور و آتش و آسمان

در جریان دلباختگی سودابه، همسر کیکاووس، به سیاوش فرزند کیکاووس و مقاومت سیاوش در برابر این خواسته؛ سودابه از او نزد پادشاه شکوِه می‌کند و درنتیجه این جنجال و بحث بین زن و پسر، به‌ناچار تصمیم می‌گیرد که از سیاوش درخواست کند تا با ردشدن از آتش بی‌گناهی خود را اثبات کند. در این نگاره، عنصر اصلی آتش است که با رنگِ طلایی دورتادور سیاوش را محصور کرده و به آسمان زبانه کشیده است. «آتشِ تصویر شده در نگاره‌های سیاوش،

[۱] جَنَاحِکَ تَخْرُجْ بَیْضَاءَ مِنْ غَیْرِ سُوءٍ آیَةً أُخْرَی

تداعی‌کنندهٔ آتش جهنم است و بی‌تأثیری آن بر سیاوش مانند بی‌اثری آتش دوزخ بر درستکاران است. رنگ طلایی چنین آتشی نیز تداعی‌کننده بازنمایی مقربین و انبیا است. آتش در داستان سیاوش ماهیتی دوگانه دارد؛ از طرفی سوزان و گیرنده است؛ از طرفی دیگر، تطهیرکننده و مقدس است. نگارگر برای بازنمایی این دوگانگی، از فرم و رنگ در دو جهت متفاوت بهره برده است. از سویی، شراره‌های آتش به لحاظ فرمی شکلی سوزان و پیش‌رونده دارند و از طرفی نه به رنگ قرمز و نارنجیِ طبیعی خود، بلکه به‌گونه‌ای فراواقعی و نمادین به رنگ طلایی که رنگ هاله قدیسان و مقربین است، تصویر شده است.

در اندیشه سهروردی آتش شایسته تقدیس و بزرگداشت است. او در کتاب حکمه‌الاشراق، آتش را برادر نور اسفهبد یعنی نفس ناطقه انسانی می‌داند و معتقد است این دو یعنی نفس و آتش به‌ترتیب دو خلیفه کبری و صغرای الهی‌اند. نفس ناطق، خلیفه نورالانوار در عالم ارواح و آتش خلیفه نورالانوار در عالم اجسام است. هم‌چنین شیخ باور دارد که شرف آتش در این است که حرکت آن از همه عناصر بالاتر و حرارتش تمام‌تر و به طبیعت و حیات نزدیک‌تر است و در ظلمات از آن استعانت می‌جویند و قهر آن نیز تمام‌تر و به مبادی نوری شبیه‌تر است (کربن، ۱۳۷۳: ۱۹۷- ۱۹۶)؛ بنابراین سهروردی، آتش را عنصر زمینی نمی‌داند، بلکه آن را صورتی از نور و خلیفه نور اعلی در محیط زمین می‌شناسد (نصر، ۱۳۸۴: ۷۸). در اینجا هنرمند به مدد رنگ طلایی و درخشش آن در سرتاسر گیتی و آسمان، آتش را همانند نوری تابش شده در سرتاسر جهان نشان می‌دهد.

در اسرار مشرق زمین و در غیب آموزی‌ها و پیشگویی‌ها، پدیده‌های نور و نار، به‌کرات ظاهر می‌شوند زیرا نمادهای گوهر الهیات‌اند (پیربایار،۱۳۷۶: ۷۶). از تقدس نور و آتش در ایران باستان و آراء زرتشت نیز مطالب بسیاری نوشته شده است که از میان آن‌ها می‌توان به حکیم و عارف ایرانی قرن یازدهم، مقصود علی تبریزی شهروزی اشاره کرد، او در کتاب نزهت‌الارواح و روضه الافواح یا تاریخ حکما شرحی درباره زردشت آورده است..... که گوید: «نفس من اقتدار پیدا کرد بر مناجات نور خالص»

نور، به‌عنوان فیضان آتش روحانی، هدف راز آموزی حقیقی است. طلب نور، خواست دستیابی به ساحت راستین حقیقت آغازین و رهانیدن نفس و روح است تا به اصل خود که کمال محض دوباره بتواند تا برترین مرز، یعنی معرفت حق، صعود کند. بدین‌جهت این آتش والا به خورشید که جاودانه فروزان است، تمثیل شده است (پیربایار، ۱۳۷۶: ۹۸).

سهروردی، در حکمت اشراق خود، اندیشه زرتشت و نمادهای (آتش) و (نور) را بررسی کرده است. کار سهروردی در فلسفه و حکمت همانند کار فردوسی در شاهنامه است که او نیز به احیای فرهنگ و میراث گذشتگان پرداخت. سهروردی در ضمن تحصیل، چنین استنباط کرد که کل آفرینش از نور به‌وجود آمده و انوار به یکدیگر می‌تابد و آن تابش متقابل را اشراق خواند و به همین جهت لقب شیخ‌الاشراق گرفت. نظریهٔ فلسفی سهروردی این است که هستی غیر از نور چیزی نیست و هر چه در جهان است و بعدازاین به وجود می‌آید نور هست. لیکن بعضی از نورها رقیق است و برخی غلیظ و برخی از انوار ذرات پراکنده دارد و پارهای دیگر دارای ذرات متراکم است. امروزه این نظریه قابل‌فهم

است چون می‌دانیم که هرچه در جهان هست انرژی است که به‌صورت امواج می‌باشد، هنگامی‌که انرژی به‌صورت متراکم باشد؛ ماده و هنگامی‌که رقیق باشد؛ شکل امواج یا نور را دارد (سهروردی، ۱۳۶۱). در بیان تعریف و بداهت نور، شارح حکمه‌الاشراق سهروردی می‌گوید: «نور مراد از ظهور چیزی است که فی حد ذاته روشن بود و موجب روشنی اشیاء دیگر شود و از آن عبارت مصنف معلوم شد که نور عین ظهور است، چه اگر ظهور صفت زائد بر ذات نور باشد، لازم می‌آید که نور فی حد ذاته ظاهر باشد؛ و بر این تقدیر لازم می‌آید که غیر از نور شیء دیگر اجلی از نور بوده باشد و این ظاهر البطلان است» (هروی، ۱۳۶۳: ۲۰).

اصل مشاهده و اشراق، به عقیدهٔ سهروردی در مرتبه وجود انسانی، در عالم محسوس، همچون ابصار حاکم است، بر مبنای این اصل، چشم یا بصر اگر سالم باشد، شیء یا مبصر را هرگاه که «روشن» یا به‌اصطلاح «مستنیر» باشد، چنانکه هست، می‌بینند: در مرتبه وجود محض و عالم انوار، هرکدام از انوار مجرده انوار مرتبه بالاتر از خود را مشاهده می‌کنند و به انوار پایین‌تر از خود نور می‌رسانند که همان اشراق انوار بر آن‌ها می‌شود و چنانچه هروی گوید: نسبت‌ها میان انوار مجّرده بیشتر است از نسبتی که در عالم حس است و موجودات عالم انوار بیشتر است از موجودات عالم درنتیجه علم از راه مشاهده و اشراق حاصل می‌شود. هرگاه موضوع از خودآگاه باشد و به عبارتی انانیت متعالیه خود را دریافته باشد، آن را موضوع مدرک می‌نامیم و شیء مدرک نیز چون به‌واسطهٔ اشراق نور از اصل نور که آن را نور الانوار می‌نامیم منور شده باشد و لذا قابل‌درک، در «آن» یا لحظه تلاقی آن دو، علم حاصل می‌گردد (هروی، ۱۳۶۳:۲۹). نظام کلی فلسفه اشراقی چهار مرحله است: ۱- مرحله تزکیه نفس برای درک نور الهی؛ ۲- مشاهده انوار الهی و کسب انوار اسفهبدی از جانب نور الأنوار و وهومن به‌توسط روان‌بخش که همان عقل فعال است (برابر با جبرئیل)؛ ۳- نفسی که ساخته‌شده، موضوع مدرک خلاق گشته و روش ساختمانی فلسفی را به‌کار می‌گیرد؛ ۴- مرحله بیان فلسفی است بدین معنا که: اهل اندیشه اشراقی نتایج تجربیات خود را به دو نوع زبان بیان می‌کنند. یکی بیانی فلسفی – منطقی و دیگر بیانی تمثیلی – شعری. در همین مرحله است که می‌توانیم بگوییم فلسفه درنهایت به شعر می‌انجامد. شعر و بیان شاعرانه قدرت القای خاصی دارد، همچنین است خلق اثر به‌وسیلهٔ یک نقاش اشراق؛ که از تجربه درونی آغاز می‌شود و آنچه را به لوح خیال نقش می‌پذیرد بیانی از حقیقت می‌داند: دل، بر ما عالم غیب را نمایان می‌کند و از تجربه‌ای سخن می‌گوید که در مکان نمی‌گنجد. «مکان» این مشاهده اشراقی در لامکان است و راه به اقلیمی دارد ورای حس. این اقلیم در ناکجاآباد است و زمانش در رابطه با امتداد مکان شناخته نمی‌شود. نامش «هورقلیا» ست و گویی در این اقلیم همه‌چیز آشکار می‌شود (هروی، ۱۳۶۳: ۳۹).

به عقیده شیخ محمود شبستری، نخستین نظاره سالک درراه حق نور است:

محقق را که وحدت در شهود است  نخستین نظره بر نور وجود است

و محمد لاهیجی در شرح آن می‌گوید: «محقق؛ آن کاملی است که حقیقت اشیاء کما ینبغی بر او ظاهر و منکشف گشته باشد و این معنی کسی را میسر است که به مرتبهٔ کشف الهی رسیده باشد و از وحدت، یگانگی حق مراد است

که در مجال کثرات جلوه‌گری نموده و اشیاء را به نور هستی منور گردانیده است و شهود رؤیت حق است به‌حق و هر چه می‌بینند حق دیده و حق دانسته است و در مشاهده جمیع اشیاء نظره بر نور وجود واحد مطلق است» (لاهیجی، ۱۳۷۷:۷۸).

و در ادامه شیخ شبستری می‌گوید:

دلی کز معرفت نور و صفا دید　　زهر چیزی که دید اول خدا دید

این بیت به شرح لاهیجی اشاره بدان است که دریابندهٔ حقایق امور در نشأ انسانی که خلاصه صور کونی است، دلی است که به نور معرفت منور گشته باشد و مظهر و مُظهِر شأن الهی دل است و انسانیت انسان به اوست؛ بنابراین آن دل که بدین کمال متصف گشت، از هر چیزی که مشاهده می‌نماید، اول خدا را می‌بینند و این مرتبه ذوالعین است که حق را ظاهر می‌بینند و خلق را باطن، زیرا که اظهر اشیاء هستی حق است، چه او به خود پیداست و پیدایی اشیاء به‌واسطه اوست: شبستری در شاهد این معنا چنین می‌گوید: (لاهیجی،۱۳۷۷: ۷۸-۷۹).

جهان جمله فروغ نور حق دان　　حق اندر وی زپیدایی است پنهان

و نیز درباره ذات نورانی پروردگار می‌فرماید:

چو آیات است روشن گشته از ذات　　نگردد ذات او روشن ز آیات

در شرح لاهیجی آمده: «آیات جمع آیه، علامت و نشانه را می‌گویند و مراد به این آیات افعال و صفات و اسماء که نزد مستدل دلایل و چون هویدایی اسماء و صفات به نور ذات است، زیرا که منشاء همه اوست و البته مصدر نور که چشمه خورشید ذات است روشن‌تر از پرتو است که اسماء و صفات و افعال است. پس ذات به آیات مبرهن و هویدا نمی‌گردد زیرا که نور غالب به نور ضعیف کما هو حقه، شناخته نمی‌شود بلکه نور ضعیف به نور غالب بباید دانست» (لاهیجی،۱۳۷۷: ۷۸).

در این نگاره، آسمان طلایی‌رنگ و حرکت ابرها، نمود باد هستند. رنگ طلایی؛ نماد نور و روشنایی است که ازنظر ملاصدرا، نور همان وجود یا هستی است در مقابل عدم. هوا یا باد؛ همچون نسیمی فرح‌بخش، به‌وسیله سیلان ابرها و آسمان طلایی در کنار شکوفه‌های سر به آسمان کشیده شده، نمودی از شور و عشق جوانی است.

در اینجا نگارگر باتوجه‌به برتری انسان به دیگر موجودات و نیز غلبهٔ نیکی بر بدی، قهرمان را یکه‌تاز میدان و بدن نیاز به یاری لشکرش تصویر کرده است. سهروردی گوید: نفس انسانی در حکم «خلیفه کبری» است، بدین‌جهت که نوری قائم و متصرّف در انوار عارض محسوس است و آتش عنصری است که در حکم «خلیفه صغری» است. بدین‌اعتبار که نور عارض آن در عالم جسمانی، مظهر انواع قائم غیر جسمانی و در حکم برادر نور اسپهبد انسانی باشد و حقیقت نورانی آن ورای ماهیت ظلمانی عناصر چهارگانه به مفهوم مشهود آن‌ها در طبیعیات متداول و اشرف و اعلی از آن‌هاست (سهروردی ۱۳۵۷:۳۳۰ -۳۳۱).

طلا، درخشش نور دارد؛ در هند طلا را نور جمادی می‌دانند. طلا طبیعی آتشین، خورشیدی، شاهانه شکوه اشراق، بی‌مرگی، خدا، آتش، پرتوافشانی، جلال و اصل مذکر است و حتی خورنه یا نور فرهی را نشان می‌دهد. طلا و نقره، خورشید و ماه، دو جنبهٔ یک واقعیت کیهانی هستند (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۳؛ شوالیه و گرابران، ۱۳۸۷: ۴/ ۲۲۳).

آسمان خیال‌انگیز در اینجا به رنگ طلایی است که در بیرون کادر نیز از ابرهای زرین و لاجورد تشکیل شده که گویا مأوای پذیرانی روحی است که به ملکوت می‌رسد حق‌تعالی خویش را نور آسمان‌ها و زمین خوانده است؛ (سوره نور، آیه ۳۵): نوری سرمدی که تشعشعات آن‌همه جا را فراگرفته و از تیرگی و محوی اثر جلوگیری کرده است (شادیگو و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۳۲-۲۳۳). وجود خداوند که گویی برحق است در این نگاره نمایان بوده و اشاره به این مهم دارد که او ناظر بر همه‌چیز است. ابرها با رنگ لاجوردی در کنار طلایی آسمان فضایی ملکوتی را به ارمغان می‌آورد؛ چراکه آبی و طلایی آن‌قدر تضاد دارند که یکدیگر را به‌شدت تقویت کنند. طلا دارای سرزندگی‌ای است که عمق و ژرفای آبی را تعدیل کند، اما رنگی گرم نیست، اندک گرمی‌اش چندان نیست که به‌پای سردی آبی برسد. سردی که درمجموع به دست می‌آید در ایجاد حالت قداست به‌خوبی مؤثر می‌شود (لینگر، ۱۳۷۷:۷۷ -۷۸). به‌عبارت‌دیگر، اساس طبیعت بر این منوال گزارده شده است که دو بخش تاریک و روشن پی‌درپی هم می‌آیند. تاریکی و روشنی نمادهایی صریح هستند و مفاهیم روحانی و عرفانی زیادی را دربر دارند. تا تاریکی نباشد نوری نیست و تا نور نیاید محتوا آشکار نشود (آیت‌الهی، ۱۳۸۴:۱۰۹). هنرمند نقاش نیز توانسته است با به‌کارگیری تضاد بین تیره و روشن در نوع ابرهای این نگاره به این اصل وفادار باشد و به طرح قداست خاصی ببخشد.

### ۵.۳. آب، درخت و پرنده

آب در تصویر به‌نوعی با شخصیت اصلی نگاره ارتباط پیدا می‌کند و به‌نوعی نقاش نامیرایی سیاوش را به همگان نشان می‌دهد.

در عرفان اسلامی، آب نمود رستاخیر و ولادت مجدد است. چراکه خداوند، در بخشی از آیه ۴۸ و ۴۹ سوره فرقان می‌فرماید: «و از آسمان، آبی پاک فرو فرستادیم تا به‌وسیله آن، سرزمینی پژمرده را زنده گردانیم[1]». همچنین در بخشی از آیه ۱۶۴ سوره بقره درباره آب و تولد دوباره حرکت باد و وزش آن به‌روشنی بیان می‌کند: «در آفرینش آسمان‌ها و زمین و آمدوشد شب و روز و کشتی‌هایی که در دریا به نفع مردم درحرکت‌اند و آبی که خداوند از آسمان نازل کرده و با آن، زمین را پس از مردنش حیات بخشیده و انواع جنبندگان را در آن گسترده ساخته و همچنین در

[1] وَهُوَ الَّذِی أَرْسَلَ الرِّیَحَ بُشْراً بَیْنَ یَدَیْ رَحْمَتِهِ وَأَنزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُوراً*لِنُحْیِیَ بِهِ بَلْدَةً مَّیْتاً وَنُسْقِیَهُ مِمَّا خَلَقْنَآ أَنْعَماً وَأَنَاسِیَّ کَثِیراً

وزش بادها و ابرهایی که میان زمین و آسمان قرارگرفته‌اند، نشانه‌هایی است از ذات پاک خدا و یگانگی او برای گروهی که عقل خود را به کار می‌گیرند».[1]

جفت گونه سروی که سر به فلک کشیده همانند شجره طیبه ایست که کس بدان آگاه نیست[۲](ابراهیم ۲۴) درخت نیز در شاهنامه، نماد انسان – مرد یا زن است. در تعبیر خواب ابن‌سیرین نیز، درخت؛ نماد انسان است. «وی درخت سرو را نماد مرد عجمی و تیز طبع می‌داند» (تفلیسی،۱۳۸۰:۲۲۹).

سرو همیشه زنده و سبز است. شاعران سرو را آزاد می‌نامند، به سبب اینکه از بار میوه آزاد است و یا به‌این‌علت که از برگ‌ریزی خزان آزاد است؛ که این می‌تواند از دلایلی باشد که نقاش سیاوش را به سرو مانند کرده است. سرو در هر آب‌وهوایی می‌روید، مقاوم و ایستاست، نماد مردان بزرگ است و همواره در هنر ایران نقش اساسی داشته است. مطابق روایات ایرانی، زرتشت این درخت را از بهشت آورد و پیش در آتشکده کاشت (یاحقی، ۱۳۸۸: ۴۶). سرو از دیرباز در انواع هنرهای ایران ازجمله نقاشی، صنایع‌دستی و معماری استفاده شده است. در نقاشی نگارگری ایران نقش سرو نمادین حضور پیوسته‌ای دارد و نظر نمادین نماد جاودانگی، یعنی حیات پس از مرگ اوست (هال، ۱۳۸۳:۲۹۳). شکوفه‌های رنگارنگ و پر نیز نمادی از جوانی را نشان می‌دهند.

سمبل‌های تعالی، سمبل‌هایی که کوشش انسان را برای رسیدن به هدفی عالی می‌نمایانند. این سمبل‌ها وسیله‌های فراهم می‌آورند که با آن محتویات ناخودآگاه وارد ذهن خودآگاه می‌شود و نیز خودشان نمایش فعالی هستند از محتویات مذکور. این سمبل‌ها مربوط هستند به نجات انسان از هرگونه الگوی وجودی عروج که ممکن است، ضمن حرکت وی به‌سوی یک مرحله عالی‌تر و رشد او ظاهر شود. رایج‌ترین سمبل‌های تعالی پرنده است. پرندگان به‌عنوان سمبل‌های و در همه ملل وجود دارند. در هنر و ادبیات ایران پرنده از مهم‌ترین نمادهای تعالی است و رساله الطیر شرح نمادین تعالی روح تقریباً پرواز و اعتلای روح و روان نفس توسط پرندگان است (یونگ، ۱۳۹۵ :۲۳۱).

**نتیجه‌گیری**

در نگارگری ایرانی، قبل از چشم‌نوازی و زیبایی اثر، ذهنیت و تفکرِ درونی نقاشی مدنظر بوده، تا آنجا که با اتصال این تصاویر به‌مراتب وجود این سادگی و بی‌پیرایگی آثار تبدیل به رمزی برای آن‌ها شده است و بیننده خواه‌ناخواه در هجوم این سادگی دل‌باخته و در اوج این بی‌تکلفی به جست‌وجوی معنایی در آن‌ها می‌گردد که درنهایت این جستجو را به سمت جهانی مافوق رهنمون می‌سازد. این حرکت‌های سطحی که از افقی به افق دیگر است هیچ‌گاه چشم بیننده را به بیراه نمی‌برد و با تمام کوششی که نگارگر برای معنای درونی آثار خود مدنظر دارد، اما گویی این را نیز می‌داند که چگونه باید چشم و نگاه بیننده را به‌وسیله رنگ و سطح و نقش طوری راهنمایی کند که دست‌خالی از قاب نقاشی

---

[21] إِنَّ فی خَلْقِ السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ وَ اخْتِلافِ اللَّیْلِ وَ النَّهارِ وَ الْفُلْکِ الَّتی تَجْری فِی الْبَحْرِ بِما یَنْفَعُ النَّاسَ وَ ما أَنْزَلَ اللهُ مِنَ السَّماءِ مِنْ ماءٍ فَأَحْیا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِها وَ بَثَّ فیها مِنْ کُلِّ دابَّةٍ وَ تَصْریفِ الرِّیاحِ وَ السَّحابِ الْمُسَخَّرِ بَیْنَ السَّماءِ وَ الْأَرْضِ لَآیاتٍ لِقَوْمٍ یَعْقِلُونَ

[۲] أَلَمْ تَرَ کَیْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا کَلِمَةً طَیِّبَةً کَشَجَرَةٍ طَیِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِی السَّمَاءِ

بیرون نرود و توشه‌هایی از عالم بالا و از صحنه اثر برگیرد، چه‌بسا حضور در عالم مثالی برای بیننده تنها از این مسیر است و این حضور تمامی اجزاء در کنار انسان که تمرکز بر روی انسان را می‌کاهد شاید دلیلی دیگر بر این اصل باشد. نگاره گذر سیاوش از آتش نه‌تنها تصویرسازی محض بوده بلکه سرشار از رمز و رموزی عرفانی است که با ادبیات و ایدئولوژی حاکم بر جامعه شیعی آن زمان مطابقت دارد. آتش نه‌تنها سوزاننده و شر نیست بلکه ملکوتی و نورانی است و هنرمند با کاربرد طلا در آن به‌نوعی سیاوش را با پیامبران اسلام یکی دانسته و نورانیت و تقدس به آن بخشیده است. رنگ آبی زمین و ابرهای مواج در برابرآسمانِ طلایی با یکدیگر تضاد دارند و به‌نوعی تاریکی و روشنی روزگار آدمی را در عالم دنیوی به رخ می‌کشاند. شدت و اندازه آتش به حدی بوده که آسمان را نیز منور کرده است و انسان به‌نوعی یاد این آیه قرآنی می‌افتد که خداوند ناظر و شاهد بر همه امور است. سیاوش با پوششی به رنگ سفید به‌نوعی بی‌گناهی خود را به همگان نشان می‌دهد و جاودانگی او با درختان سرو تجلی پیدا می‌کند. آب نیز که در فرهنگ اسلامی نشانه پاکی و قداست است در بخش پایین نگاره طوری نمایان شده که گل‌بوته‌های رنگین از طریق آن رشد کرده و بالنده شده‌اند و درکل نامیرایی سیاوش را به مخاطب القا می‌کند.

## فهرست منابع و مآخذ

### کتاب‌ها

قرآن کریم.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). سیمای سلطان محمد نقاش. تهران: فرهنگستان هنر.

آیت‌الهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۴). مبانی نظری هنرهای تجسمی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

بایار، پیر ژان. (۱۳۷۶). رمزپردازی آتش. ترجمه: جلال ستاری، تهران: مرکز.

بهار، مهراد. (۱۳۷۵). پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: آگه.

تفلیسی، ابراهیم. (۱۳۸۰). تعبیر خواب، رؤیا در آیینه تصویر. تهران: مؤسسه انتشارات فراهانی

حسینی، سیدرضا. (۱۳۸۸). هنر و معماری ایران و جهان: از کهن‌ترین زمان تا عصر حاضر. تهران: نشر مارلیک.

رابینسن، ب. و. (۱۳۹۰). تاریخ هنر ایران (۱۱) هنر نگارگری ایران. ترجمه: یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۶۱). حکمه‌الاشراق. ترجمه و شرح: سید جعفر سجادی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سیوری، راجر. (۱۳۸۵). ایران عصر صفوی. تهران: مرکز. یعقوب آژند. نمایش در دوره صفوی، تهران: فرهنگستان هنر.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۷). فرهنگ نمادها. جلد ۴، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۶). بهین‌نامه باستان خلاصه شاهنامه فردوسی. مشهد: موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

قمی، احمد. (۱۳۸۳). گلستان هنر. به کوشش احمد سهیلی خوانساری. تهران: منوچهری.

کربن، هانری. (۱۳۷۳). أرض ملکوت: کالبد قیامتی انسان از ایران مزدایی تا ایران شیعی. ترجمه: ضیاءالدین دهشتیری، تهران: انتشارات طهوری.

کوپر، جی سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه: ملیحه کرباسیان. تهران. فرشاد.

لاهیجی، عبدالرزاق. (۱۳۷۷). سرمایه ایمان. تهران: انتشارات الزهراء.

لینگر، مارتین. (۱۳۷۷). هنر خط و تذهیب قرآنی. ترجمه: مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: گروس.

محمدحسن، زکی. (۱۳۸۸). هنر ایران در روزگار اسلامی. ترجمه: محمدابراهیم اقلیدی، تهران: انتشارات صدای معاصر.

نصر، سید حسین. (۱۳۸۴). هنر و معنویت اسلامی. ترجمه: رحیم قاسمیان، دفتر مطالعات دینی هنر، تهران: حکمت.

هال، جیمز. (۱۳۸۳). فرهنگ‌نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

هروی، محمد شریف نظام‌الدین احمد. (۱۳۶۳). ترجمه و شرح حکمه‌الاشراق سهروردی، متن انتقادی و مقدمه: حسین ضیائی. تهران: انتشارات مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها، مجموعه مطالعات اسلامی.

واعظ کاشفی، حسین. (۱۳۵۰). فتوت‌نامه سلطانی. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۰). فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۵). انسان و سمبل‌هایش. ترجمه: محمد سلطانیه، تهران: جامی.

**مقالات**

آقابیگی، پیمان؛ شایگان، مریم؛ کاظمی، داریوش. (۱۳۹۹). «بررسی نماد گاو یکتا آفریده و ماهیّت سیاوش در شاهنامه و انعکاس آن در سنگ برجسته‌های تخت‌جمشید». مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳۷، ۲۶-۷.

بُد، فرامرز. (۱۳۵۴). «نقوش و علائم مقدس در پدیده‌های شگرف معماری هخامنشی». ترجمه: مهدی غروی، بررسی‌های تاریخی، شماره ۴۷، ۱۸۰-۱۴۹.

دادور، نغمه. (۱۳۹۳). «اسطوره "داوری ایزدی" به‌وسیلهٔ آتش در شاهنامه. فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی». شماره ۳۴، ۶۵-۴۳.

رمضان ماهی، سمیه؛ فدوی، محمد؛ بلخاری، حسن. (۱۳۸۹). «تجلی آیین ور در نگاره گذر سیاوش از آتش». هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، شماره ۴۱، ۶۲-۵۳.

شادیگو، شهریار؛ جعفری دهکردی، ناهید؛ آل ابراهیم دهکردی، صبا. (۱۴۰۱). «رموز به‌کار رفته در مجلس نگارگری کشته‌شدن سهراب به دست رستم (نمونه موردی شاهنامه ۱۰۲۸ ق موزه والترز)». مطالعات هنر اسلامی، شماره ۴۷، ۲۳۹-۲۲۵.

ماحوزی، مهدی. (۱۳۷۷). «اسب در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱۴۶، ۲۳۵-۲۰۹.

ماه‌وان، فاطمه. (۱۳۹۸). «بررسی نگاره‌های گذر سیاوش از آتش براساس نظریه بیش‌متنیتی ژرار ژنت». پژوهشنامه ادب حماسی، شماره ۱، پیاپی ۲۷، ۲۱۸-۱۹۱.

URL1: https://www.flickr.com/photos/125761528@N06/14365969769