

واکاوی و تحلیل نگاره اسکندر و حکمای هفت گانه از آثار کمال الدین بهزاد در خمسه برلاس با رویکرد آیکونولوژی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۲

کد مقاله: ۱۸۲۱۷

سمیه سنجری^۱

چکیده

ارتباط ادبیات با سایر هنرها از گذشته های دور مورد توجه بوده؛ به طوری که داستان ها و متون ، بن مایه خلق آثار متعددی در حوزه هنرهای تجسمی از جمله نگارگری بوده است. معمولاً شعرهایی که توصیفات دقیق و تصاویر خیال انگیزی ارائه می دهند بیشتر مورد توجه نقاشان قرار می گیرند. نظامی گنجه‌ای از جمله این شعرا است که آثار او در خلق نگاره های نقاش معروف، کمال الدین بهزاد، تاثیر داشته و این تاثیر در نگاره های مختلفی از آثار بهزاد قابل مشاهده می باشد. از این رو لازم است در تحقیقی منسجم به بررسی و واکاوی شکل ارتباط نگاره ها با متن و لایه های معنایی آنها پرداخته شود. یکی از بهترین روش های تحلیل بینامتنی، روش آیکونولوژی است که در آن علاوه بر ارتباط ظاهری ادبیات و نقاشی، به شمایل-شناسی، معناشناسی، نماد شناسی و جامعه شناسی زمینه متن پرداخته می شود. به منظور انسجام تحقیق در این پژوهش به تحلیل آیکونولوژی نگاره اسکندر و حکمای هفت گانه از نگاره ی کمال الدین بهزاد در خمسه برلاس و تطبیق این نگاره با متن خمسه و نیز بررسی لایه های معنایی آنها پرداخته شد. پس از انجام مطالعات کتابخانه ای در این پژوهش سعی شده با روش تطبیقی و تفسیری به تحلیل آیکونولوژی نگاره ها پرداخته شود. به نظر می رسد کمال الدین بهزاد اقتباسی آزاد از شعر نظامی داشته و علاوه بر آن نگاره منتخب ضمن ارتباط با متن اشعار نظامی، حاوی لایه های معنایی و ارزشهای نمادین هستند که نگاه عارفانه صوفیانه و واقع گرایانه بهزاد را در بر دارد.

واژگان کلیدی: نگارگری، اسکندر و حکمای هفت گانه ، نظامی، بهزاد، خمسه، آیکونولوژی.

مطالعه رویکردهای نظری و روش‌های کاربردی در حوزه ادبیات و هنر از موضوعاتی محسوب می‌شود که جامعه ما سخت بدان نیازمند است، با توجه به تاثیر بنیادین و گسترده‌ای که روش‌های نقد جدید بر تحول و شکوفایی علوم انسانی در دهه‌های اخیر نهاده است، در زمینه تحلیل و تفسیر آثار هنر نگارگری ایرانی کمتر به حوزه مطالعات نظری به نقد موضوعی- محتوایی پرداخته شده است. نگارگری ایرانی، بخش اعظم نمونه‌های آرمانی و موضوعات تمثیلی خود را وامدار ادبیات است، خمسه نظامی دومین کتابی است که بعد از شاهنامه فردوسی در تاریخ ادبیات و هنر ایران مورد توجه شاهان، درباریان و هنرمندان قرار گرفته است و جمال‌الدین ابومحمد الیاس بن یوسف متخلص به نظامی، شاعر و داستان‌سرای ایرانی پارسی‌گوی در سده ششم هجری آنرا سروده است. در عصر تیموریان، عصر شکوه و اوج نگارگری ایرانی؛ سال ۹۰۰ق/ ۱۴۹۵م این کتاب توسط تعدادی از هنرمندان برای میرزا- علی فارسی (برلاس) به تصویر کشیده شد که از نفیس‌ترین و باشکوه‌ترین نسخ خطی شناخته شده مکتب‌هرات است، برخی از نگاره‌های آنرا کمال‌الدین بهزاد، ابرمرد نگارگری ایران نقاشی کرده است، همانیکه برای اولین بار، نگاهی واقع‌بینانه و انسان‌گرایانه را وارد نقاشی ایرانی نمود. اگر چه در حوزه مطالعات آیکونولوژی ادبیات و نگارگری پژوهش‌های متعددی انجام شده است. مانند "واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌ی فالنامه نسخه طهماسبی با رویکرد آیکونولوژی" (نک: اخوانی و محمودی، ۱۳۹۸: ۵۱-۶۴) و "واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌ی نسخه خاوران نامه با رویکرد آیکونولوژی" (نک: اخوانی و محمودی، ۱۳۹۷: ۲۳-۳۴) که این دو، عناوین دو پژوهشی است که نویسندگان تلاش کرده‌اند با روش توصیفی-تحلیلی، نگاره‌ی نسخه‌های مذکور را طبق الگوی آیکونولوژی، خوانش و در مراحل سه‌گانه آن مورد تحلیل قرار دهند و از این طریق لایه‌های مختلف معنایی آنرا آشکار کنند. در پایان نامه "واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌ی هفت اورنگ جامی با رویکرد آیکونولوژی" (نک: قهرمانی خارک ۱۳۹۷) هدف نگارنده، تحلیل نگاره‌ی هفت اورنگ ابراهیم میرزا و تطبیق این نگاره با متن هفت اورنگ جامی و همچنین بررسی لایه‌های معنایی در نگاره‌ی منتخب است. مقاله "تحلیل تابلوی سفیران اثر هولباین بر اساس نظریه پانوفسکی" (نک: خلیلی، ۱۳۸۸: ۹۹-۱۰۸) ضمن اشاره به نظریه خاص اروین پانوفسکی درباره آیکونولوژی و آیکونوگرافی، تابلوی سفیران هانس هولباین را بر اساس این نظریه مورد تحلیل قرار می‌دهد. در پژوهش "آیکونولوژی نگاره لیلی و مجنون در سفال سلجوقی" (نک: نماز عزیزاده و موسوی لر، ۱۳۹۸: ۴۷-۵۲) نویسندگان کوشیده‌اند با روش تاریخی-تحلیلی با تکیه بر رویکرد آیکونولوژی به کشف ارتباط میان اندیشه نوین احمد غزالی مبنی بر کمال عشق با تصویرگری اثر مورد پژوهش بپردازند. در پژوهش "تفسیر نقش لیلی و مجنون در آثار غیاث‌الدین با رویکرد آیکونولوژی" (فضل وزیری و تندی، ۱۳۹۶: ۶۱-۷۳) نویسندگان با تکیه بر نظریه آیکونوگرافی و آیکونولوژی، درونمایه‌های تصویر لیلی و مجنون در ادبیات و تفکر غالب بر فرهنگ و زمینه‌ای که اثر در آن پدید آمده، را مورد بررسی قرار می‌دهند. در پایان نامه "بررسی نقاشی‌های مکرمه قبری بر اساس روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی" (میرزایی ۱۳۹۳) نگارنده با تکیه بر روش آیکونولوژی ارایه شده توسط منتقد برجسته هنر، اروین پانوفسکی در سه مرحله به بررسی نقاشی‌های مکرمه قبری پرداخته و در نتیجه از طریق بررسی عمیق در موضوعها، نقاشی‌ها به زیر لایه‌های معنایی، شامل زمینه‌های زیستی و جنسیتی، نمادین و کهن‌الگویی، جامعه‌شناختی و روان‌شناختی موجود در آثار پرداخته شده است. در پایان نامه "مطالعه شمایل‌شناسانه نقوش هفت اختر در نسخه مصور عجایب المخلوقات قزوینی کتابخانه مونیخ با تکیه بر رویکرد پانوفسکی" (مشکل‌گشا، ۱۳۹۵) نگارنده تلاش کرده است که تعدادی از نگاره‌ی نسخه مزبور، شامل نقوش هفت اختر، از طریق رویکرد شمایل‌شناسانه اروین پانوفسکی، مورد تحلیل و تفسیر قرار دهد. در پایان نامه "رمزپردازی نگاره معراج پیامبر(ص) در فالنامه تهماسبی به روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی" (نک: قاضی زاده، شاقلانی پور) این پژوهش با همین رویکرد به تحلیل سه‌مرحله‌ای جلوه‌های بصری نگاره معراج می‌پردازد. دو مرحله‌ی نخست به توصیف و تحلیل «آیکونوگرافیک» نگاره می‌پردازد و مرحله‌ی سوم به تفسیر آیکونولوژی و شناسایی ارزش‌های نمادین مستتر در آن اختصاص دارد. از آنجایی که آیکونولوژی شاخه‌ای از تاریخ هنر است و به مضامین یا معناهای آثار هنری در مقابل‌فرم می‌پردازد این روش انتخاب شده است و با طی سه پویه‌ی راهبردی توصیف، تحلیل و تفسیر به نتایجی خواهیم‌رسید که در پژوهش‌های پیشین این مهم همراه نبوده است و در واقع وجه تمایز پژوهش حاضر در این - است که تاکنون نگاره‌ی منتخب به غیر از یک نگاره با تکیه بر روش آیکونولوژی مورد تحلیل و واکاوی قرار نگرفته است. در تاریخ هنر و ادبیات این سرزمین، دوران تیموری یکی از بهترین ادوار جهت بررسی نقاشی و ارتباط آن با ادبیات فارسی است؛ به ویژه نیمه‌ی دوم قرن نهم هجری که کمال‌الدین بهزاد در آن می‌زیست، در این دوره نسخ زیبایی به تولید هنری رسید که خمسه برلاس یکی از زیباترین نسخ خطی این دوره می‌باشد. نگاره‌ی این نسخه هم‌چون «اسکندر و حکمای هفت‌گانه»، «ساختن کاخ خورتق»، «آبنتی دوشیزگان» و «هارون الرشید در حمام» از مشهورترین آثار کمال‌الدین بهزاد و نقاشی‌های مکتب هرات است. بهزاد با به تصویر کشیدن این آثار ادبی، تصاویری نادر و متفاوت بر خلاف سنت نگارگری ایرانی عرضه داشته است که هر کدام حاوی لایه‌های معنایی پنهان و آشکار در بطن خویشند.

«بهبود نگاهی متفاوت به انسان ارایه می‌دهد، در حقیقت نگاهی ستایش آمیز به انسان دارد و از میان شعرای قبل از او، این نظامی است که نگاهی متفاوت به انسان دارد و با آگاهی از کیفیات روحی انسان‌ها دست به آفرینش تیپ‌های مشخص کلاسیکی می‌زند که در ادبیات جهان ماندگار می‌شود.» (نوروزی، ۱۳۹۲). با توجه به اهمیت این دو موضوع و ارتباط تنگاتنگ نقاشی و ادبیات و این تأثیرپذیری مهم می‌نماید که در رابطه با تأثیراتی که شعر نظامی بر نگاره‌ی بهزاد به جا گذاشته و کیفیت این تأثیرپذیری‌ها، تحقیقی منسجم صورت پذیرد که روش تحلیل آیکونولوژی برای رسیدن به اهداف و پاسخ به سوالات این تحقیق شایسته می‌نماید.

از آنجا که مطالعات آیکونولوژی از دقت زیادی در تحلیل روابط بینامتنی برخوردار است می‌تواند کاربردی شگرف در تحلیل روابط بینامتنی هنرهای تجسمی و ادبیات داشته باشد. هر چند در این خصوص نمونه‌هایی کار شده باشد، ولی کافی به نظر نمی‌رسد و لذا انجام این تحقیق کاملاً ضروری می‌نماید تا بر اساس آیکونولوژی اروین پانوفسکی، مورخ آلمانی قرن بیستم؛ به خوانش نگاره‌ی مذکور بهزاد برگرفته از اشعار نظامی پرداخته شود تا قدمی موثر در جهت تکمیل گام‌های محققین قبلی برداشته شود و لایه‌های پنهان معنایی نگاره‌ی مذکور آشکارتر گردد.

۲- چارچوب نظری تحقیق

این پژوهش که از گونه‌ی پژوهش‌های میان رشته‌ای است با توجه به اهمیت مکتب هرات و هنرمند شاخص آن کمال‌الدین بهزاد و با توجه به ارتباط ناگسستنی هنر و ادبیات فارسی و نیز تأثیر خمسه نظامی به عنوان دومین کتابی که مورد انتخاب هنرمندان قرار گرفته است در نظر دارد که نگاره‌ی یکی از زیباترین نسخ خطی مکتب هرات را به نام خمسه برلاس که به تاریخ سال ۹۰۰ قمری هست و در موزه بریتانیا موجود است را مورد واکاوی و تحلیل قرار دهد، به همین منظور از یکی از جدیدترین و کارآمدترین رویکردهای جهانی به نام آیکونولوژی بهره برده است تا به ارتباط تصویر و متن پی ببرد و ارتباط بینامتنی این دو را روشن سازد و نیز لایه‌های عمیقتر نگاره را جستجو و تبیین نماید تا تأثیر شرایط فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، عرفانی و... زمان نگارگر را بر آثارش نشان دهد. برای این کار من به جستجوی پژوهش‌هایی مشابه پرداختم و به پیشینه‌هایی در این مورد رسیدم که در قسمت پیشینه‌ی پژوهش به تفصیل بیان نمودم. این نگاره از معروفترین نگاره‌ی سرآمد هنرمندان باشکوه‌ترین دوران سیاسی و هنری ایران را انتخاب نمودم، برخی از این نگاره مورد تحقیق قرار گرفته بودند اما به طور عمیق بدان‌ها پرداخته نشده بود و لازم بود که با نگاهی عمیق‌تر و روشی کارآمدتر مورد بررسی و واکاوی دقیق و درست قرار گیرند. برای رسیدن به نتایجی به بیان مسئله و سپس طرح سوالات و فرضیاتی پرداختم و با استفاده از سه پویه‌ی راهبردی آیکونولوژی به توصیف و تحلیل این نگاره پرداختم و سپس آن‌ها را مورد تفسیر آیکونولوژیک قرار دادم که در انتهای، به نتیجه‌گیری پرداختم. منابع اطلاعاتی من کتاب‌ها، مجلات، مقالات، پایان‌نامه و سایت‌های معتبر بود که روش تحقیق از نظر هدف، بنیادین و از نظر روش تحلیلی-تطبیقی می‌باشد.

۳- روش تحقیق

روش انجام این تحقیق کیفی با رویکرد آیکونولوژی به صورت توصیفی-تحلیلی و تفسیری صورت گرفته است. گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، اینترنتی و به صورت فیش‌برداری و خلاصه نویسی صورت گرفته است و روش گردآوری مطالب مبتنی بر مطالعه کتابخانه‌ای از این قرار است: ۱. جمع‌آوری اطلاعات و پیشینه‌ی تحقیق در متون فارسی ۲. جمع‌آوری اطلاعات در منابع لاتین، کتب، مقالات، پایگاه‌های اینترنتی معتبر و پایان‌نامه‌ها ۳. دسته‌بندی و مطالعه تطبیقی داده‌ها و ارائه آن‌ها در فصل مبانی نظری ۴. معرفی روش آیکونولوژی و موسس آن، اروین پانوفسکی، معرفی نظامی و کمال‌الدین بهزاد، به عنوان شاعر و هنرمند در قرن ششم و نهم هجری و معرفی آثار آن‌ها در فصل مبانی نظری ۵. جمع‌آوری و بررسی نمونه آثار کمال‌الدین بهزاد و انتخاب جامعه آماری چهار نگاره از این هنرمند ۷. تحلیل و طرح پیش فرض‌ها و بررسی نوع ویژگی‌های بصری و معنایی نگاره ۸. شناسایی عناصر قابل خوانش و تحلیل و تفسیر آن‌ها بر اساس مفاهیم طرح شده پیش فرض و توصیف ویژگی‌های بصری آثار ۹. توصیف، تحلیل و تفسیر نگاره بر اساس یافته‌های به دست آمده و ارائه نتایج تحقیق. شرح واژه‌ها و اصطلاحات به کار رفته:

نگارگر: «مصور. رسم کننده. (ناظم الاطباء). صورتگر. چهره گشا. نگارنده» (دهخدا: «نگارگر»). نگاره: «شکل» (دهخدا: «نگاره»)

مکتب: «در معانی مختلف به کار برده می‌شود. معنای غیر دقیق آن معطوف به کشور یا سرزمین خاستگاه اثر هنری- بدون توجه به هنرمند، سبک، نگرش، یا دوره معین- است (مثلاً: مکتب فرانسوی)...همانندی دید و سبک چند هنرمند همعصر، شاید دقیق‌ترین مصداق این اصطلاح باشد.» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۵۳۴ و ۵۳۵)

حالت بدن: شکل و فرم انسان در موقعیت‌ها و وضعیت‌های متفاوت و منعکس کننده عواطف، احساسات و اعمال انسانی.

پیکر انسان یا فیگور^۱: فرم و شکل کلی از بدن انسان. تلاش پژوهش حاضر بر این است تا پس از معرفی روش آیکونولوژی، مطالعه‌ی موردی نگاره اسکندر و حکمای هفت‌گانه از مجموع ۱۶ نگاره بهزاد در خمسه‌ی مذکور را با رویکرد آیکونولوژی تبیین و تحلیل نماید.

با اعتقاد به این مهم که هر اثر هنری مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که فراتر از فرد و در گستره‌ی باورها و فرهنگ جامعه مطرح می‌باشد، به تحلیل و کشف زوایای ناشناخته‌ی باورها، اعتقادات و جهان بینی مستتر در عناصر تصویری نگاره خواهیم پرداخت. از آنجایی که آیکونولوژی شاخه‌ای از تاریخ هنر است و به مضامین یا معناهای آثار هنری در مقابل فرم می‌پردازد این روش انتخاب شده‌است و با طی سه پویه‌ی راهبردی توصیف، تحلیل و تفسیر به نتایجی خواهیم رسید که در پژوهش‌های پیشین این مهم همراه نبوده است و در واقع وجه تمایز پژوهش حاضر در این است که تاکنون نگاره منتخب با رویکرد آیکونولوژی مورد تحلیل و واکاوی قرار نگرفته است.

۴- مبانی نظری

نگارگری ایرانی، بخش اعظم نمونه‌های آرمانی و موضوعات تمثیلی خود را وامدار ادبیات است، نمونه‌ای از این ارتباط و پیوند عمیق بین ادبیات و نگارگری در اشعار نظامی و آثار بهزاد، در کتاب خمسه نظامی سال ۹۰۰ قمری موجود در موزه بریتانیا، قابل مشاهده است. خمسه یا پنج گنج دومین اثری است که بعد از شاهنامه فردوسی مورد توجه درباریان و هنرمندان بوده است، این کتاب که توسط نظامی شاعر سده ششم هجری قمری، بزرگترین داستانسرای منظومه‌های حماسی و عاشقانه به زبان پارسی سروده شده است در واقع مهمترین اثر او می‌باشد، نظامی خالق سبک و شیوه داستان محاوره‌ای در ادبیات داستانی منظوم پارسی است. یکی از تصویرگران کتاب مذکور، کمال الدین بهزاد، تصویرگر نامی ایران در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری است که در حدود ۸۷۰ ه ق، در شهر هرات متولد شد؛ زیر نظر نقاش، میرک خراسانی در دربار بایقرا و امیرعلی شیرنوایی رشد نموده و بر هنر نگارگری ایران تاثیر اساسی نهاده است؛ بهزاد در اثر مذکور، به گواهی یادداشت ابتدایی نسخه که به دست خط جهانگیر، امپراطور مغول است، ۱۶ نگاره را از مجموع ۲۲ نگاره این نسخه به تصویر کشیده است که در این پژوهش از بین نگاره‌ی موجود چهار نگاره با عناوین «اسکندر و حکمای هفت‌گانه»، «ساختن کاخ خورنق»، «آبتنی دوشیزگان» و «هارون الرشید در حمام» انتخاب شده است. دلیل انتخاب این نگاره شهرت و زیبایی این نگاره نسبت به بقیه تصاویر خمسه است که با رویکرد آیکونولوژی مورد بررسی قرار گرفت.

آیکونولوژی یا شمایل‌نگاری یکی از روش‌های بررسی آثار هنری است، که به جستجوی مضامین در لایه‌های پنهانی آثار هنری در مقابل فرم می‌پردازد. آیکونولوژی به عنوان رویکرد و روشی جامع در حوزه‌ی مطالعات هنری توسط اروین پانوفسکی مطرح شده است. بر این اساس ابتدا نگاره به لحاظ ساختار صوری و سبک شناسی بررسی شده و مرحله دوم ورود به دنیای رمزگان اثر از طریق آشنایی با دنیای تصاویر، داستان‌ها و ارجاعات تاریخی و ادبی مرتبط با اثر است. در نهایت به تحلیل و کشف زوایای ناشناخته باورها، اعتقادات و جهان بینی مستتر در عناصر تصویری نگاره رسیده است.

این پژوهش بدنبال پاسخ‌گویی به این سوالات است که چه لایه‌های معنایی آشکار و پنهانی در نگاره‌ی منتخب حضور دارند؟ و با در نظر گرفتن چند لایه بودن معانی در آنها و وابستگی مضمونی اشعار و نگاره‌ی مذکور، آیا قابلیت شناسایی شمایل‌ها (آیکون) و روش شناسی مطالعه تصویر از منظر پانوفسکی در آن قابل اجرا است؟

پژوهش حاضر با نظر به رویکرد آیکونولوژی و مراحل سه‌گانه آن یعنی « ۱ پیش آیکونوگرافی، ۲ تحلیل آیکونوگرافی، ۳ تفسیر آیکونولوژی» به خوانش و تحلیل نگاره‌ی بهزاد و تطبیق آنها با متن شعر نظامی پرداخته است و بدین‌گونه تطابق نشانه‌های ادبی حاکم بر متن و تاثیر آن بر تصویر، مفاهیمی را آشکار می‌سازد که بواسطه آنها می‌توان به لایه‌های معنایی عمیق‌تر نگاره دست یافت. این لایه‌های پنهانی که گاه بر باورهای مذهبی، اجتماعی و فرهنگی پدیدآورنده دلالت دارد در بستری تاریخی قابل بررسی است.

هدف، تحلیل نگاره مذکور و تطبیق این نگاره با متن خمسه برلاس و همچنین بررسی لایه‌های معنایی نگاره با تکیه بر رویکرد آیکونولوژی است. علت انتخاب خمسه برلاس این است که این نسخه از نظر خلوص و کمال رنگی آن شایان توجه است و از جمله نفیس‌ترین نسخ خطی شناخته شده مکتب هرات است. نسخه مذکور به سال ۱۴۹۵م برای میرزا علی فارسی (برلاس)، یکی از فرماندهان مقرب سلطان حسین که در تاریخ میرزا حیدر از وی نام برده شده، تصویر شده است. در این نسخه به خوبی ویژگی‌های مکتب هرات که بلوغ و شکوه هنر ایرانی است دیده می‌شود مثلاً در اغلب نگاره با بخش بندی فضا، کثرت اشیا و تنوع آدمهای پر حرکت روبرو می‌شویم اما در عین حال، هرگز به آشفتگی، از هم گسیختگی و ناهماهنگی نمی‌رسد.

این پژوهش از این منظر ضروری می‌نماید که می‌توان با تحلیل نمادها و فضای تصویری خلق شده از دیدگاه آیکونولوژی نگاره‌ی منتخب به مضمون ضمنی مکنون در اثر هنری پی برد و مهم‌تر آنکه با مطالعه شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم در آثار و همچنین بررسی نمادهای احتمالی می‌تواند نقاط مبهم و ناروشن پژوهش‌های پیشین را نیز تا حد زیادی شفاف کند که اینها همگی دلالتی بر اهمیت پژوهش است.

از آنجا که آیکونولوژی شاخه‌ای از تاریخ هنر است و به مضامین یا لایه‌های پنهان آثار هنری می‌پردازد به گونه‌ای که فراتر از فرد رفته و در گستره باورها و فرهنگ جامعه مطرح می‌باشد لذا در تحلیل و تفسیر نگاره از این رویکرد استفاده شده است. ابزار گردآوری اطلاعات از منابع و بصورت کتابخانه‌ای بر پایه‌ی شیوه‌ی توصیفی تحلیلی است.

۱-۴- رویکرد آیکونولوژی

در انواع هنرهای تجسمی؛ «هر نشانه‌ی دیداری نیاز به شیوه‌ای خاص از نگریستن را همراه خود دارد. نگاه کردن به پدیده‌ای، ایجاد نسبت با آن موضوع است. ما هرگز به چیزی نگاه نمی‌کنیم، بلکه به نسبت میان چیزها و خویشتن می‌نگریم» (پارمخندتوسکی، ۱۳۹۶: ۷۶). این نگریستن «در مواجهه با آثار هنری معمولاً این پرسش مطرح می‌شود که موضوع یا محتوای این اثر هنری چیست؟ شمایل نگاری در مقام یکی از حوزه‌های مطالعاتی تاریخ هنر در صدد پاسخ گویی به این پرسش رایج است. از این حیث شمایل نگاری را می‌توان حوزه‌ای از تاریخ هنر دانست که به موضوعات هنرهای تجسمی و معنا و محتوای آن می‌پردازد» (نصری، ۱۳۸۹: ۵۷). آیکونولوژی^۱ یا شمایل‌نگاری یکی از روش‌های بررسی آثار هنری و شاخه‌ای از تاریخ هنر است، که به جستجوی مضامین یا معناها در لایه‌های پنهانی آثار هنری در مقابل فرم می‌پردازد و با مطالعاتی در زمینه شناسایی و توصیف، تحلیل و تفسیر محتوای یک اثر هنری انجام می‌شود. نوع نگاه به مظاهر هنری را مقداری عمیق‌تر بازگو می‌کند و این خود جریانی نو در این مبحث را به دنبال دارد که مخاطب را نیز چون خالق اثر دارای اهمیت می‌داند. فهم و درک مخاطب می‌تواند هر بود و نمودی را کامل کند و نکات پنهان در اثر هنری که حتی در ناخودآگاه قومی و جمعی وجود دارد را درک نماید. به طوری- که مخاطب، هنرمند و اثر هنری در یک نقطه با هم همسو می‌شوند تا لایه‌های پنهانی اثر هنری آشکار شده و نشانه‌های بصری آن اثر رمزگشایی گردند.

اصطلاح آیکونولوژی «به‌عنوان رویکرد و روشی جامع در حوزه‌ی مطالعات هنری توسط اروین پانوفسکی مطرح شد. بر این اساس ابتدا نگاره به لحاظ ساختار صوری و سبک‌شناسی بررسی می‌شود، مرحله دوم ورود به دنیای رمزگان اثر از طریق آشنایی با دنیای تصاویر، داستان‌ها و ارجاعات تاریخی و ادبی مرتبط با اثر است و در نهایت به تحلیل و کشف زوایای ناشناخته‌ی باورها، اعتقادات و جهان بینی مستتر در عناصر تصویری نگاره خواهد پرداخت» (پارمخندتوسکی، ۱۳۹۶: ۶ و ۷). آیکونولوژی را از بعد زمانی و با توجه به سیر تحولات تاریخی‌اش می‌توان به دو بخش قبل از قرن بیستم (عصر ریبا و پس از آن) و قرن بیستم (با محوریت مطالعات پانوفسکی) تقسیم کرد. آیکونولوژی در سال‌های ابتدای‌اش تا پیش از قرن بیستم اغلب نشانه‌ها و قواعد تصویری را شامل می‌شد و هنرمندان از آن‌ها در تصویرگری و نشان دادن مفاهیم غیرمادی بهره می‌بردند. به‌کارگیری این نشانه‌های تصویری زبان و بیان مشترکی را در هنرهای تجسمی باعث می‌شد که مخاطبان به دلیل آشنایی با آن زبان می‌توانستند تصویر را رمزگشایی کرده و به فهم و درک آن نایل آیند. اما، از قرن بیستم آیکونولوژی تنها یک روش آفرینش اثر محسوب نمی‌شود، بلکه به‌عنوان روشی در مطالعه و آنالیز آثار هنری مورد توجه قرار می‌گیرد.

در مورد رایج شدن اصطلاح آیکونولوژی در مطالعات و پژوهش‌ها می‌توان گفت: «مطالعات با عنوان آیکونوگرافی به قرن ۱۶ میلادی بر می‌گردد. این اصطلاح در ابتدا به مجلداتی مجمل از نشان‌گرها و توضیحات درباره مضامین هنری و شاخصه‌های تمثیلی گفته می‌شد که جهت استفاده‌ی هنرمندان و هنردوستان گردآوری و تنظیم شده بود» (عبدی، ۱۳۹۰: ۲۷). از بهترین و ماندگارترین و معتبرترین این موارد، آیکونولوجیا (۱۵۹۳م) اثر سزار ریبا^۲ است که برای اولین بار در سال ۱۶۰۳ م همراه با تصویر به چاپ رسید. پیروان او تا سال‌ها بعد، اصطلاح آیکونولوژی را در مفهومی که از آیکونوگرافی^۳ مستفاد می‌شد، به‌کار می‌بردند.

کتاب جورجو وازاری^۴ که با عنوان «بیوگرافی هنرمندان» در سال ۱۵۸۸م منتشر شد و نیز مطالعات جیوانی پیتربلوری^۵ به سال ۱۶۷۲ م از دیگر آثار ارزشمندی است که در این زمینه می‌توان به آن‌ها اشاره کرد. جیوانی پیترو بلوری، سرگذشت‌نامه نویسنده قرن هفدهم ایتالیا که این اثرش مربوط به سرگذشت هنرمندان باروک ایتالیا است و تخصصش تاریخ هنر می‌باشد. هم‌زمان می‌توان از پژوهش‌های آشیل استیوس^۶ درباره صورتگری باستانی (۱۵۶۹م)، مطالعات آنتونیو بوسیو^۱ در زمینه آخرین کاتاکومب‌های

1 Iconologi
2 Cesare Ripa(1560- 1622) باستان شناس انسان‌گرا
3 Iconography
4 Giorgio Vasari(1511-1574)
5 Giovanni Pietro Bellori Wikipedia site:bit-pac.com
6 Achilles Staius(1524- 1581)

کشف شده تا آن زمان (۱۶۳۲ م) و نیز تحقیقات گسترده و دامنه‌دار فیلیپ توبیرز^۲ در زمینه‌ی آثار برجای مانده از هنر و تمدن مصر، اتروسک، یونان و روم باستان و مطالعات یوهان یواخیم وینکلن^۳ نام برد. «از آن‌جا که بلوری از اولین کسانی است که ریشه‌های ادبی مضامین نقاشی را مورد توجه قرار داده، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا از این راه درک معنا و مفهومی عمیق‌تر از آثار هنری را بنیان نهاده است. در حقیقت کار او در بردارنده‌ی یک مفهوم کلی نمادین می‌باشد که بعدها توسط دیگران بسط می‌یابد، تا جایی که او را منادی آیکونوگرافی و آیکونولوژی مدرن می‌دانند» (عبدی، ۱۳۹۰: ۲۷ و ۲۸).

وینکلن که «رهبری رویکرد علمی به آیکونوگرافی را به او نسبت می‌دهند، از برجسته‌ترین این افراد است. او مطالعه‌ی عینی و موشکافانه‌ی آثار باستانی را برای کشف محتوایی اثر لازم و ضروری دانست و در کتاب خود به بحث درباره‌ی این مهم پرداخت. از این رو اصطلاح آیکونوگرافی در معنای اخیر تا مدت‌ها در باستان‌شناسی محفوظ ماند» (عبدی، ۱۳۹۰: ۲۸). اما، از زمانی که آنتونی وان دایک در سال ۱۷۵۹م مجموعه پرتوهای مشهور به Antwerp.1645 را به نمایش گذاشت، اصطلاح آیکونوگرافی به هنرهای تجسمی راه یافت.

«از دیگر کسانی که در این زمینه تحقیقات کرده است می‌توان به امیل ماله^۴ اشاره کرد، او دریافت که در هنر قرون وسطی هر فرم محتوی یک مفهوم است، او اولین فردی بود که بر ماهیت آیکونولوژی ریا اهمیت داد.

رشد و توسعه‌ی رویکرد آیکونولوژی از قرن بیستم میلادی/ چهاردهم هجری قمری است. هم زمانی که این روش برای اولین بار وارد مراکز آموزشی رسمی شد، موسسه‌ی واربورگ تشکیل گشت و مبحث آیکونولوژی و تبیین اصول آن توسط بنیانگذاران آن؛ یعنی ابی‌واربورگ^۵، هوجرف^۶ و اروین پانوفسکی^۷ انجام شد.

واربورگ در سال ۱۹۱۲م. با مطالعه‌ای که بر روی تزیینات یک نقاشی دیواری انجام داد، نشان داد که هنر یک دوره‌ی خاص از راه‌های زیاد و با درجات مختلفی می‌تواند با سایر حوزه‌ها؛ مثل مذهب، فلسفه، سیاست، اجتماع و ... در همان دوره مرتبط باشد. همچنین روشن ساخت که رابطه‌ی بنیادینی بین آثار کلاسیک باستانی و قرون وسطی و دوران مدرن وجود دارد؛ طوری که در نهایت می‌توان آثاری از هنرهای زیبا و کاربردی در حیطه‌ی مدارک ارزشمند تاریخی دسته‌بندی کرد. در ادامه با تحلیل آیکونولوژیک توانست مرزهای سنتی تاریخ و هنر را زیر سؤال ببرد. او در ابتدای این قرن متوجه نقایص رشته‌ی آکادمیک تاریخ هنر شده بود و مطالعه‌ی هنر بر اساس تاریخی‌نگری و مطالعات انسان‌شناختی را مطرح کرد.» (عبدی، ۱۳۹۰)

هوجرف در کنفرانسی سال ۱۹۲۸ م به تعریف دو اصطلاح آیکونولوژی و آیکونوگرافی پرداخت و رابطه این دو را مانند ارتباط جغرافیا و زمین‌شناسی تعریف کرد. اما، از میان این افراد از اروین پانوفسکی می‌توان به‌عنوان تاثیرگذارترین عضو در شکل‌گیری و توسعه‌ی این رویکرد یاد کرد. اروین پانوفسکی، مورخ هنر آلمانی در سال ۱۸۹۲ م در شهر هانوفر آلمان به دنیا آمد. در سال ۱۹۱۴م موفق شد مدرک دکترای خود را از دانشگاه فرایبورگ بگیرد و در سال ۱۹۱۵م رساله‌ی «تئوری هنر دور» را به چاپ برساند. او در سال ۱۹۲۰م به ریاست گروه تاریخ و هنر همان دانشگاه منصوب شد. «با روی کار آمدن حزب نازی در سال ۱۹۳۳م ناچار به آمریکا رفت و در دانشگاه‌های نیویورک و پرینستون به تدریس پرداخت» (اخوان اقدم، ۱۳۹۶: ۸). همچنین ک «تاب‌های ایده و پرسپکتیو به منزله‌ی فرم سمبلیک را تحت تاثیر مستقیم کاسیرر و دیدگاه‌های وی در باب فرم سمبولیک به نگارش درآورد» (نصری ۱۳۹۲: ۱۱).

او با تاثیرپذیری از فلسفه‌ی نوکانتی ارنست کاسیرر^۸ (طرح فلسفه‌ی صورت‌های سمبولیک) و انسان‌گرایی ویلهلم دیلتای^۹ و ابی‌واربورگ، ایده‌ی اولیه‌ی خود را در مورد سطوح مختلف معنا، ارائه و سپس به توسعه‌ی نظرات خود در حوزه‌ی هنر پرداخت. پانوفسکی به پیروی از واربورگ تلاش کرد تا مضامین و نمایه‌های دوران باستان را در هنر مسیحی قرون وسطی و هنر رنسانس و هنر پس از رنسانس نشان دهد.

در نهایت او این تئوری را به کمال رساند. تئوری او ابتدا در نسخه‌ی مقدماتی در سال ۱۹۳۲م منتشر شد و پس از آن در مقدمه‌ی کتاب «مطالعاتی در آیکونولوژی مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس» به چاپ رساند. این کتاب با کمی تغییرات در سال ۱۹۵۵ م با نام معنا در هنرهای بصری منتشر شد. پانوفسکی در کتابش بین تعریف قدیمی آیکونولوژی که در معنای بازنمایی تصویری یک مضمون و معنا از طریق یک فیگور به کار می‌رفت و آیکونولوژی که فراتر از بازنمایی‌های شمایی درک و دریافت می‌شد تمایز قائل شد. او بیان کرد که هر تصویر از سطوح مختلف معنایی برخوردار است و می‌تواند با گرایش‌های فرهنگی، اعتقادی و ملی حاکم بر جامعه‌ی زمان خلق اثر در ارتباط باشد. پانوفسکی در کتابش، سه سطح متفاوت از تجزیه و تحلیل آثار

1 Antonio Bosio(1575-6- 1629)

8 Anne-Claude- Philippe Tubieres (1692-1765)

3 Johann Joachim Winckelmann(1717- 1768)

4 Emaile Male(1862- 1954)

5 Aby Moritz Warburg(1866- 1929)

6 G.J.Hoogewerff(1884- 1963)

7 Erwin Panofsky(1892- 1968)

8 Ernst Cassire(1874- 1945)

9Wilhelm Dilthey(1833- 1911)

هنری را شرح داده است. تئوری او در تفسیر انواع هنرها به کار رفت؛ مثل هنرهای غیردینی، هنر فیگوراتیو و حتی هنر مدرن. از این رو است که تئوری او از معتبرترین روش‌های تعریف و تفسیر آثار هنر تجسمی است. این تئوری چندی است که در ایران جهت تبیین هنر نگارگری به کار گرفته شده است.

۲-۴- تبیین، معنا و مفهوم آیکون، آیکونوگرافی و آیکونولوژی

«Iconography از کلمه یونانی eikovoypaqia و از ریشه‌ی پیشوند Eikenai به معنای شبیه بودن و ریشه واژه‌ی icon=eikon به معنای تصویر یا تمثیل مشتق شده است» (عبدی، ۱۳۹۱: ۲۰). یا به معنای زبان تصویر است و شامل هر امر تصویری می‌شود، به همین خاطر، صرفاً به نقاشی و هنر فیگوراتیو اختصاص ندارد؛ بلکه همه‌ی هنرهای تجسمی را شامل می‌شود و حتی مجسمه و خوشنویسی را نیز در بر می‌گیرد. واژه‌ی «graphy» نیز به معنای حک کردن، خراش دادن، تصویر کردن و ترسیم کردن است. واژه‌ی «logy» پسوندی است به معنای علم، شناسائی، دانش، رساله، مقاله که به کلمات دیگر می‌چسبد و از واژه‌ی «logos» یونانی، به معنای شناختن اخذ شده است. بهترین معادل این اصطلاحات در زبان فارسی واژگان «نگاری» و «شناسی» است. البته بین این دو واژه باید تفکیک قابل شد و در ترجمه نیز به این دو پسوند توجه کرد. بنابراین می‌توان گفت که «شمایل نگاری همان توصیف تصویر (describing image) است و شمایل شناسی به تبیین تصویر (explaining image) اختصاص دارد» (یارمحمدتوسکی، ۱۳۹۶: ۶ و ۷).

«در مطالعات شمایل نگارانه، محققان در صدد 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 بی‌واسطه‌ی منابع ادبی و منابع تجسمی مورد استفاده هنرمند هستند. از این رو در صددند تا معانی عمیق‌تر و آگاهانه‌تری را مورد بازشناسی قرار دهند. تصویری که از سوی هنرمند در اثر هنری به کار بسته شده است با توجه به این مسئله، می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که شمایل نگاری تحقیق درباره‌ی موضوعات تجسمی، تحولات آن‌ها، سنت‌ها و محتوایی است که در خلال سده‌های مختلف انتقال یافته‌اند. اصطلاح نماد تصویری یا شکلواره برای eikon با توجه به دو جزء eidolon و likeness که در اصطلاح آیکون مندرج‌اند؛ معادل مناسب‌تری نسبت به شمایل که در کاربرد متأخر آیکون در قرون وسطی، به‌ویژه در زبان ارتدوکس‌ها جا افتاد، به‌نظر می‌رسد؛ چرا که شکل و شباهت را با هم در بر می‌گیرد.

آیکون مقوله‌ای است که در حوزه‌های مختلف از جمله هنر، تاریخ، مطالعات فرهنگی، اسطوره‌شناسی، انسان‌شناسی، مردم‌شناسی و... به کار می‌رود. تحقیق و مطالعه آیکون‌ها در حوزه‌های مختلف تحقیقاتی، راهگشا و غنا بخش موضوعات قابل طرح در حوزه‌های مذکور است. اما آنچه قبل از هرگونه تحقیق در حوزه آیکون‌های مختلف ضروری است، تفحص در معنای آیکون یا به عبارتی شکافتن لایه‌های معنایی آن است.» (عبدی، ۱۳۹۰)

واژه‌ی «icon» یا «شمایل»، بسیار با مذهب در آمیخته و به مسیحیت شرقی یا بیزانسی اختصاص دارد. پس از فروپاشی امپراتوری بیزانس در هنر مذهبی ارتدوکس‌های روسیه ادامه می‌یابد، ولی این اصطلاح به معنای خاص به هیچ وجه کل مسیحیت را در بر نمی‌گیرد. پس، نمی‌توان نقاشی‌های مذهبی غرب مسیحی را با این عنوان طبقه بندی کرد. این واژه همیشه با کیهان‌شناسی و الهیات تجسم خدا در هیئت مسیح مرتبط بوده است. هم‌چنین به بت‌های مشرکین آیکون گفته شده است.

تعبیر مذهبی مانند «شمایل‌های شیعی» یا «شمایل‌های بودایی» و مواردی مشابه از واژه‌ی «شمایل» به معنای عام آن بهره گرفته می‌شود. احتمالاً این ترکیب واژگان براساس ترکیب «شمایل‌های بیزانسی» یا «شمایل‌های شرق مسیحی» به وجود آمده‌اند. «هم‌چنین می‌توان ادعان کرد که مقصود از عباراتی چون شمایل‌های شیعی و عبارات نظیر آن، همان شمایل نگاری شیعی است؛ چرا که لفظ شمایل در سنت شرق از مبانی الهیاتی منحصر به فردی برخوردار است که نمی‌توان آن مبانی را در سنت‌های مذهبی دیگر ملاحظه کرد» (نصری، ۱۳۹۱: ۸).

درست است که icon در مسیحیت دارای نفوذ قابل ملاحظه‌ای بوده، اما در طی تحولات تاریخی از مفهوم مسیحی آن دور شده و در ترکیبات و معنا‌های مختلفی به کار رفته که با منشاء اولیه آن تا کاربرد امروزی‌اش در مفاهیم آیکونوگرافی و آیکونولوژی فاصله‌ی زیادی ایجاد شده است. اکنون این واژگان «معرف دانشی منضبط در زمینه علوم انسانی به معنای اصیل کلمه است» (عبدی، ۱۳۹۰: ۲۵).

مبنای نامگذاری واژه‌ی آیکون یا ایماژ بر اساس نوعی شباهت است که آن را از شباهت‌های سطحی، ظاهری متمایز می‌سازد. فهمیدن این نوع شباهت غیرظاهری نمود با اصل یا الگو، فرایندی ذهنی است که به آیکون جنبه‌ای غیرمادی، معنوی و نمادین می‌بخشد. بنابراین، لحاظ کردن آیکون به مثابه یک عکس به معنای بی‌هویت کردن آیکون است، چرا که هویت آیکون برگرفته از نمادهای همگانی است که آیکون را در جهان بین ذهنی به مثابه نشانه‌ای مشیر به خود(نماد) تشخیص می‌بخشد. بر این

اساس آیکونولوژی یا لوگوس آیکون، مطالعه دامنه‌داری است که مستلزم آشنایی با لایه‌های زیرین و پنهان فرهنگی است (دین و آیین) که نماد در آنجا معنا و جایگاه ویژه خود را یافته است.

پانوفسکی در خوانش تصاویر به مراتب سه‌گانه‌ی زیر معتقد بود:

۱- مرحله نخست: «پیش آیکونوگرافی» یا توصیف پیشا شمایل نگارانه.

۲- مرحله دوم: «تحلیل آیکونوگرافی» یا تحلیل شمایل نگارانه.

۳- مرحله سوم: «تفسیر آیکونولوژی» یا تفسیر شمایل شناسانه.

۳-۴- توصیف پیش آیکونوگرافیک

توصیف پیش آیکونوگرافی، معنا یا موضوع اولیه یا طبیعی که خود معانی واقعی و بیانی را شامل می‌شود. در این مرحله اصل بر این است که تنها می‌توان اثر را توصیف کرد؛ صرف نظر از این که احاطه‌ی علمی به آثار هنری وجود دارد یا ندارد. در توصیف به دنیای نقش‌مایه‌ها و صورت‌های محسوس آثار هنری توجه می‌شود؛ مثل خط، رنگ، سطح، حجم، ترکیب‌بندی و... به عبارتی؛ این مرحله به توسعه‌ی ساختار و نقش‌مایه‌های اثر می‌پردازد که رسیدن به موضوع اولیه یا طبیعی تصویر از مهم‌ترین اهداف این مرحله است. در این‌جا امور محسوس مهم هستند. این مرحله به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱- معانی واقعی یا عینی «factual» در این بخش فارغ از احساسی که به اثر هنری وجود دارد؛ به توصیف آن پرداخته می‌شود و میان داده‌های بصری و آشیایی که از طریق تجربه به شناخت حاصل می‌شود، یکسانی وجود دارد.

معانی بیانی «expressional» احساسات و عواطفی که در یک اثر وجود دارد؛ احساساتی نظیر خشم، غم، جنون، محبت و... به مرتبه اولیه یا معانی عینی یا معانی طبیعی متعلق هستند. بنابراین مرتبه‌ی نخست با امور معمول، عملی و پدیده‌های روزمره سروکار دارد. معنای این مرتبه را نمی‌توان از طریق آموزش به دیگران آموخت، بلکه معنای این مرتبه از تجربیات عملی ما و آگاهی ما از تاریخ سبک اثر بر آمده است، تجربه عملی پژوهشگر مسئله‌ای ضروری و اجتناب‌ناپذیر است. «خلاصه آن که توصیف پیش آیکونوگرافیک را می‌توان یک شبه آنالیز فرمی نامید» (عبدی، ۱۳۹۰: ۵۰).

۴-۴- تحلیل آیکونوگرافیک

تحلیل آیکونوگرافی یا شمایل‌نگارانه مساوی است با تحلیل معانی ثانویه یا قراردادی. تصویر از منظر مبانی قراردادی مورد بررسی قرار می‌گیرد و پژوهشگر معانی ثانویه‌ی پنهان در نقش‌های دستوری را شناسایی می‌کند. این مرحله در پی کشف نیت مؤلف با استفاده از جنبه‌ی روایی اثر می‌باشد. به‌همین دلیل منابع با واسطه و بی‌واسطه ادبی که هنرمند در جریان خلق اثرش به کار گرفته، بررسی می‌شود. به بیان ساده‌تر تصاویر، داستان‌ها، نمادها و تمثیل‌ها را به معنای دقیق کلمه شناخته و در مورد مسئله‌ی موضوع در برابر فرم صحبت می‌کند. «هدف معنای ثانوی یا قراردادی ورود به دنیای رمزگان اثر است، چرا که همواره اشکال را با مفاهیمی قراردادی هم بسته می‌دانیم و در انجام این کار، نقش‌مایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌هایی از این نقوش را با مضمون یا مفهوم مرتبط کرده و اشکالی را به واسطه معانی ثانویه، آشنا و قراردادی می‌شناسیم. در حقیقت هنگامی که در مورد مسئله موضوعی در مقابل فرم صحبت می‌کنیم، اساساً به دنبال معنای ثانویه یا قراردادی هستیم» (عبدی، ۱۳۹۰: ۴۵). مرحله دوم در بردارنده‌ی رمزگشایی از تصاویر در چارچوب معنای هنرمندانه است. در این مرتبه برخلاف مرتبه‌ی قبلی نه با یک معنای محسوس بلکه با امری معقول؛ یعنی محتوای ادبی، سر و کار داریم» (نصری، ۱۳۹۲: ۱۴).

۵-۴- تفسیر آیکونوگرافیک (آیکونولوژی)

در مرحله‌ی تفسیر آیکونولوژی یا تفسیر شمایل نگارانه جستجوی امور آگاهانه صورت نمی‌گیرد، بلکه رویکرد ترکیبی است؛ یعنی ابتدا داده‌های مختلف از اثر هنری جدا می‌شوند و در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا بتوان تفسیر را انجام داد. با کنار هم قرار دادن اطلاعات منابع مختلف، به نیت دستیابی به معنای عمیق موجود در اثر، به تفسیر اثر هنری پرداخته می‌شود. در این‌جا لازم است تا در مورد معنای درونی مدارک مرتبط با اثر، اهم از مدارک ادبی سیاسی، مذهبی، فلسفی، اجتماعی و فرهنگی آن دوره یا کشور، تحقیق و مطالعه صورت پذیرد. «این مرحله که گاه تفسیر ذاتی یا محتوایی نیز خوانده می‌شود، معطوف به کشف معنای ذاتی یا محتوایی اثر به‌عنوان اصلی فراگیر و در بردارنده دو مرحله‌ی پیشین؛ یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافیک است. در

حقیقت، به‌عنوان مقصد نهایی یک مطالعه موشکافانه آیکونوگرافیک در نظر گرفته می‌شود. در بیان تخصصی‌تر، این مرحله از تفسیر که در نهایت در پی کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری است، به چگونگی انتخاب ارزش‌های نمادین در برابر تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها بستگی دارد» (عبدی، ۱۳۹۰: ۶۲).

۶-۴- خمسه برلاس

خمسه برلاس، که نگاره‌ی مورد پژوهش از این خمسه انتخاب شده‌اند از جمله نفیس‌ترین نسخ خطی شناخته شده مکتب هرات است، که در سال ۱۴۹۵ م / ۹۰۰ ق در کارگاه سلطنتی هرات برای میرزا علی‌فارس‌ی برلاس، یکی از فرماندهان مقرب سلطان حسین بایقرا تصویر شده است، این نسخه خطی، از نظر خلوص و کمال رنگی آن قابل توجه است. در این نسخه به خوبی ویژگی‌های مکتب هرات که بلوغ و شکوه هنر ایرانی است پی می‌بریم که می‌توان اشاره کرد: در اغلب نگاره با بخش‌بندی فضا، کثرت اشیا و تنوع آدم‌های پر حرکت روبرو می‌شویم و هرگز به آشفتگی نمی‌رسد. (پاکباز، ۱۳۹۲، ۸۱). تصاویر این خمسه، به سال ۸۹۶ تا ۹۰۰ ه.ق تصویر شده و به شماره ۲۵۹۰۰ در بریتیش میوزیوم مضبوط می‌باشد. حاوی ۲۲ تصویر است؛ «روح الله میرک، کمال الدین بهزاد و شاگردان او (از جمله، قاسم علی) تصاویر آن را کشیده‌اند.» (پاکباز، ۱۳۸۶، صص ۸۱، ۸۲)

از آن تصاویر می‌توان «لیلی و مجنون در مکتب‌خانه» و «خلیفه هارون‌الرشید در حمام»، «ساختن قصر خورنق»، «اسکندر و حکمای هفت‌گانه»، «آمدن سلیم عامری نزد مجنون» و... که از بهترین کارهای بهزاد بوده و در هرات انجام یافته است. "هفت عدد از زیباترین تصاویر آن، به امضای قاسم علی - شاگرد بهزاد- است. همه تصاویر به مکتب بهزاد تعلق دارند و نبود امضای بهزاد، این احتمال را که او در تهیه برخی یا تمام آنها همکاری داشته است، رد می‌کند. حداقل در مورد نقاشی‌های پشت لوح‌های ۲۷ و ۱۳۵ که صحنه‌های حمام و سوگواری برای شوهر لیلا را نشان می‌دهند، خصوصیات موجود در آنها ما را بر آن می‌دارد که همگی را کار بهزاد بدانیم. طرز قرار دادن لوحه‌ها، طراحی پیکره‌ها، حرکات پر حالت، ترتیب بندی شگفت‌انگیز پیکره‌ها، رنگهای آبی و سیاه، همه موید این نظر هستند. صرف وجود کلمه "بهزاد" در زیر بسیاری از نقاشی‌ها، همانطور که شرح دادیم، واقعیت چندان را ثابت نمی‌کند. دکتر مارتین که یک تک‌نگاری درباره این نسخه نوشته است، عقیده دارد که بسیاری از این نقاشی‌ها کار بهزادند، و باقی که احتمالاً با استفاده از طرح‌های مقدماتی او تکمیل شده‌اند، کار قاسم علی و دیگر شاگردان او هستند. سایر منتقدان برآنند که در این نسخه هیچ‌گونه کار اصل، از بهزاد وجود ندارد. جهانگیرامپراطور مغول، در یادداشتی به تاریخ ۱۰۱۴ ه.ق در ابتدای نسخه خطی (که قبلاً به کتابخانه سلطنتی مغول تعلق داشت) چنین می‌آورد که از بیست و دو نقاشی که کار بهزاد و دیگران است، شانزده نقاشی اثر بهزاد، پنج عدد از میرک، و یک عدد از عبدالرزاق است؛ ولی از قاسم علی نامی نمی‌برد. او ارزش این نسخه را (وی اغلب برحسب ارزش پولی حساب می‌کند) پنج‌هزار روپیه قیمت می‌گذارد". (حسینی راد، ۱۳۸۲، صص ۲۴۴-۲۴۵). در همگی مطالعات انجام شده، نگارنده‌ها ذکر کرده‌اند که بهترین نمونه آثار بهزاد که در صحت آن تردیدی نیست، تصاویر موجود در دو نسخه خطی است. «لوح نوآوری بهزاد را در نگاره‌ی نسخه بوستان سعدی (۵۸۹۳ ه.ق) و نسخه خمسه نظامی (۵۸۹۹ ه.ق) می‌توان دید. این آثار در سالهایی پدید آمدند که بهزاد در دربار سلطان حسین بایقرا و در یک محیط خردمندانه کار می‌کرد.» (پاکباز، ۱۳۸۶، صص ۸۱، ۸۲)

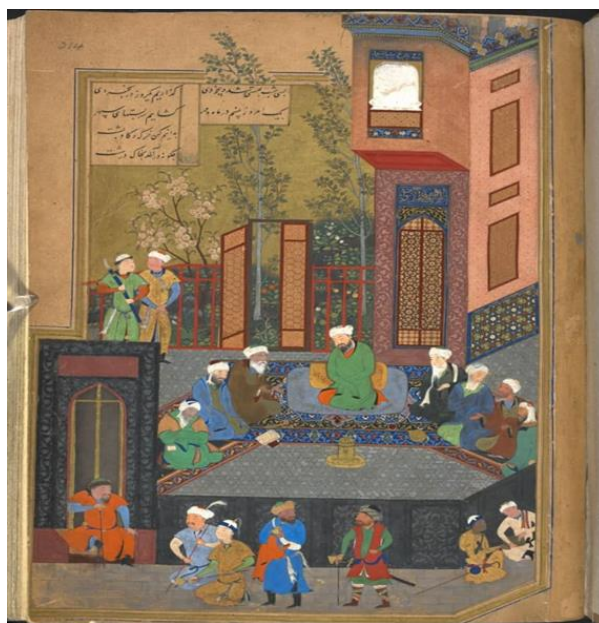
این خمسه دربردارنده‌ی یک نگاره‌ی دو صفحه‌ای و ۲۰ نگاره‌ی تک‌برگی به سبک هرات دوره‌ی تیموری است. انتساب به هنرمندان مختلف در زیر حاشیه‌های پایین نگاره بعداً اضافه شده است؛ تاریخ این نسخه خطی با بیش از ۷۰ کتیبه و نشان مهر از ۶۵/۱۵۶۴ تا ۱۷۸۲ میلادی ثبت شده است.

۷-۴- مکتب هرات

شیوه هرات را به دو دوره می‌توان تقسیم کرد دوره اول مکتب تیموری که در نگاره‌ی نسخه تاریخ علاء الدین عطاملک جوینی؛ نرمی و لطافت، هماهنگی رنگ‌های آبی و طلایی، آزادی حرکت آدم‌ها و طبیعی بودن حالت‌ها مشاهده می‌شود و پس از آن شاهد تحول در سبک نگارگری که از پیش آغاز شده بود هستیم سبک خیالی و ظریف که در آن مردها و زنها ظریف و شاعرانه هستند وسعت می‌یابد اینها در دوره شاهرخ و بایسنقر میرزا می‌باشد.

در دوره دوم مکتب تیموری که دوران طلایی نقاشی بود، طرح را درخشان‌تر و لطیف‌تر می‌بینیم و رنگ‌ها، متنوع‌تر و درخشان‌تر است. خصوصیات نقاشی این دوره عبارتند از: کاربرد رنگ‌های قرمز کاهش می‌یابد، رنگهای مکمل به طور علمی به کار برده شده، رنگ‌های خاکستری متمایل به آبی، ارغوانی، سبز و صورتی لطیف با استفاده موثر رنگ سیاه و سفید خالص ارائه

میگردد؛ رنگ های آبی گاه بر کل مجموعه قالب می‌شوند؛ ترکیب بندی‌ها استادانه است، اندازه پیکرها کوچک شده، از شلوغی بیش از حد پرهیز گشته و تنظیم فضای اثر تحسین برانگیز است؛ ترکیب بندی به معماری نزدیک است و احساس تعادل میان متن و تصویر دیده می‌شود، در کاربرد سطوح متغیر ابتکاراتی صورت گرفته و خطوط وحدت بخش قطری به وجهی آشکار به کار رفته است، تنوع بیشتری در طراحی پیکره‌ها حالت و حرکت‌ها به چشم می‌خورد، جزئیات کار و زندگی روزمره در کنار موضوعات اصلی حکایت وارد نقاشی می‌شود، «گرایش به تصویر کردن صحنه‌های عادی از زندگی روزمره سبب شد تا در نگاره‌ی دوره‌ی متاخر مکتب هرات پیکره‌ها حالت آرمانی گذشته را نداشته باشند، بلکه شخصیت‌هایی ملموس و محسوس در حال فعالیت، کار و زندگی باشند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱) در طراحی حیوانات، درختان و گاه گل‌ها واقع‌گرایی شده البته از طبیعت‌گرایی تا حدی استفاده شده است که از هدف اصلی یعنی تزیین جدا نگردد؛ چهره‌ها معمولاً بی حالت بوده و همچنان بر قاعده خشک و ثابت قدیمی استوار است اما تعدد رنگ‌ها، انسجام و تناسب آنها، کثرت استعمال رنگ طلایی، پوشاندن زمینه کار با گیاهان و به کارگیری بوت‌ها و رنگ سفید از دیگر خصوصیات نقاشی این دوره می‌باشد اهمیت مکتب هرات به جهت آن است که سبک نقاشی این مکتب ایرانی است نفوذ بیگانگان کم شده و رنگ محلی ایرانی به خود می‌گیرد و همین است که این مکتب نهایت کمال سبک نقاشی ایرانی است و آن را می‌توان کاملترین مکتب مینیاتور سازی ایرانی دانست.



تصویر شماره ۱: نگاره اسکندر و حکمای هفت‌گانه

۵- بررسی نگاره اسکندر و حکمای هفت‌گانه با رویکرد آیکونولوژی

۵-۱- آیکونولوژی تصویر اسکندر و حکمای هفت‌گانه

۵-۱-۱- توصیف آیکونوگرافیک نگاره

این نگاره که در کادری عمودی و با ابعاد ۲۴۱×۱۶۸ م م است، سه فضا از یک عمارت دو طبقه با تعداد هفده فیگور انسانی مرد در حالت‌های مختلف را نشان می‌دهد: سه فضای نگاره شامل محوطه جلویی عمارت، باغ پشتی آن و فضای بیرون عمارت (کوچه یا خیابان) است. این نقاشی در جهت افقی حدوداً به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش (نیمه‌ی) بالایی کادر متشکل از عمارت دو طبقه و باغ پشتی آن است و در بخش پایینی نگاره، محوطه‌ی جلویی عمارت و بیرون عمارت آمده است. عمارت در بخش بالایی، حدوداً یک سوم سمت راست نگاره را فرا گرفته است و با ترکیب رنگ‌های گرم و سرد و در عین حال با غلبه رنگ‌های گرم و با تزییناتی از هندسه نقوش و خطوط اسلیمی تصویر شده است. عمارت در جهت عمودی به دو قسمت نابرابر تقسیم شده و با سه زاویه دید: دید از روبرو، دید از پهلو (دید جانبی) و دید از زیر خط افق قابل مشاهده است. دید جانبی در دیوار سمت راست عمارت، دید از روبرو در دیوار سمت چپ عمارت و در همین قسمت بالکنی تعبیه شده که از هر سه زاویه دید تصویر شده به همین دلیل است که بالکن سه وجهی و سه بعدی دیده می‌شود و حالت بیرون‌زدگی از عمارت را تلقین می‌کند.

عمارت دارای کنگره است، کنگره ها در زمینه به رنگ آبی و با خطوط اسلیمی به رنگ سفید، آبی کم رنگ و طلایی نقاشی شده؛ نقوش تزئینی در کنگره‌ی دو بخش سمت راست و چپ عمارت با هم متفاوت است. سطح هر دو دیوار به رنگ خاک رس می‌باشد و با یک گره هندسی خطی تزئین شده، که رنگ این خطوط کمی از رنگ زمینه‌ی دیوار پررنگ‌تر است.

نمای طاق بالکن به چهارقسمت تقسیم شده، دو قسمت بالا و پایین طاق به شکل دو مستطیلی افقی کوچک و کاشی‌کاری دیده می‌شود که در مستطیل بالایی عبارت « و فی تاریخ سنه تسعما » با رنگ طلایی و به خط نسخ بر زمینه‌ای از آبی نوشته شده و مستطیل پایینی، مزین است به خطوط اسلیمی و ختایی به رنگ کرم و آبی کم‌رنگ بر زمینه‌ای از آبی که رنگ گل و برگ‌های ختایی آن سفید، نارنجی و کرمی است. زیر کتیبه‌ی بالایی طاق بالکن، فضای محرابی شکلی دیده می‌شود که قسمت بیشتر طاق را فرا گرفته و به رنگ سفید با حاشیه‌ای طلایی متقارن است، زیر این قسمت (مابین این قسمت و مستطیل افقی پایین) حفاظ چوبی مشکی به رنگ قهوه‌ای مایل به قرمز دیده می‌شود که تزئینات خطی هندسی روی چوب درون آن هم به همان رنگ است. سطح زیرین بالکن به رنگ قرمز آجری و بدون نقش و نگار، فقط با حاشیه‌ی خطی یه صورت یک متوازی‌الاضلاع دیده می‌شود. زیر بالکن با فاصله‌ای مناسب، در درون دیواری کبودرنگ که با خطوط اسلیمی به رنگ کبود روشنتر از خود دیوار مزین شده است، در ورودی دیده می‌شود، کادری آبی‌رنگ در و سردر آن را در بر گرفته، تزئین سردر، محرابی شکل با کتیبه‌ای آبی رنگ است که عبارت « یا مفتاح الابواب » با رنگ طلایی با تزئینی از خطوط اسلیمی با همان رنگ در کتیبه نوشته شده و محراب زیر کتیبه با خطوط اسلیمی به رنگ طلایی بر زمینه‌ای مشکی رنگ تزئین شده است.

در چوبی با چارچوبی قهوه‌ای رنگ مایل به رنگ قرمز دیده می‌شود که تزئین آن با گره‌چینی‌های ستاره‌ی شش پر به رنگ کرم، قهوه‌ای و سیاه می‌باشد. دو ردیف موزائیک به رنگ دیوار یعنی رنگ کبود هم در پایین در دیده می‌شود. باغ در کنار بنا دو سوم باقی مانده از عرض نیمه بالایی تصویر را پوشش داده است. دو درخت سپیدار بلند و پر از برگ و یک درخت کوچک‌تر پر از شکوفه گیلاس در باغ روئیده‌اند و زمین باغ پوشیده از بوته‌هایی پر از برگ و گل است گل‌هایی که در برخی بوته‌ها دیده می‌شود به رنگ‌های قرمز، سفید و زرد است، یک گل زنبق هم با گل‌هایی به رنگ آبی کبود در جلوی درخت شکوفه‌ی گیلاس در باغ دیده می‌شود. باغ با نرده‌های قرمز رنگ و دری از حیاط عمارت جدا شده، یک لنگه در چوبی باغ باز است، تزئینات مشبک کاری در باغ به شکل لانه‌زنبوری می‌باشد. در گوشه سمت چپ بالایی کادر، دو کتیبه حاوی ابیات زیر دیده می‌شود:

بسی شب به مستی شد و بیخودی	گذاریم یکرروز در بخردی
یک امروز بینیم در ماه و مهر	گشاییم سربسته‌های سپهر
بدانیم کاین خرگه گاو پشت	چگونه درآمد به خاک درشت

نیمه پایینی کار متشکل از دو قسمت است فضای حیاط عمارت که دوسوم بخش بالایی نیمه پایینی کادر را در بر گرفته است. در این فضا اسکندر و حکما نشستند، دو جوان ایستاده، در حال گفتگو در سمت چپ و بالاتر از مکان انجمن، جلوی نرده‌های باغ تصویر شدند که یکی از آن دو جوان که بدون محاسن و دارای کلاهی سفید است و گوشواره‌ای با نگینی قهوه‌ای رنگ به گوش و شمشیری به دست دارد، او صورتش را اندکی به سمت دوستش بالا آورده، شمشیر را که در غلافی به رنگ آبی لاجوردی است با دو دستش گرفته، پیراهنی به رنگ نارنجی در تن دارد که بر روی آن قبای نیم‌آستین سبزرنگی با یقه ای خزدار پوشیده، بر کمرش، کمربندی به رنگ آبی گره زده که دستمال سفید راه راهی از آن آویزان است. جوان دیگر با اندک محاسنی که دارد چهره‌اش را به سمت دوستش برگردانده و در حال گفتگو با اوست، او پیراهن آبی آستین‌داری به تن کرده که بر روی آن قبای نیم-آستینی به رنگ اگر پوشیده، دو دستش را بر روی هم نهاده، یک بال دستمالی از یقه‌ی قبای جلویسته‌اش آویزان است و دستمال دیگری از همان رنگ از کمربندش آویزان است. ساق پاهای این دو جوان در پشت در حیاط پنهان است.

در مرکز انجمن درون محوطه، اسکندر با پیراهنی نارنجی و جامه‌ای سبز رنگ و دستاری سفید با محاسنی سیاه رنگ در حالی که دستانش درون آستین‌ها پنهان و بر روی هم قرار گرفته است و بر روی تشکچه‌ای آبی رنگ نشسته و برمخده‌ای زردرنگ تکیه داده است دیده می‌شود، چهره او سفید و سرخ ترسیم شده و در سمت چپ او و در جهت نگاهش سه حکیم نشستند، فیگوری که در حال گفتگو با اسکندر است دارای کلاه سبز و دستانی سفید و جامه‌ای قهوه‌ای رنگ است. او با صورتی سرخ و ریشی بلند سفید تصویر شده در حالی که بر دو زانو نشسته است، سرش را اندکی به سمت جلو کشیده و نگاهش به روبرو است، کف دستانش را کامل گشوده، در زیر دستار سفیدش کلاهی سبز تیره بر سر دارد، مسیر نگاهش به زمین است. در کنار او مردی با کلاه قرمز جگری و دستاری سفید و محاسنی سیاه و ردای آستین بلند آبی رنگی ترسیم شده است او نیز بر دو زانو نشسته و دستانش که بر روی دو پا نهاده در زیر آستین‌ها پنهان و در جلویش، روی زمین کتابی تصویری شده است. در کنار او مردی با کلاهی سیاه و دستاری سفید

با ریش و سبیلی جو گندمی در حالی که دستانش در زیر آستین‌های بلند ردای سبزرنگش پنهان است، دست به سینه بر روی دو زانو نشسته، او طبلسانی^۱ قهوه‌ای رنگ بر شانه‌هایش انداخته است و به زمین چشم دوخته است.

در سمت دیگر اسکندر یعنی سمت راستش، چهار مرد در کنار یکدیگر با دستارهای سفید نشستند که به ترتیب از سمت راست اسکندر، مردی با ریش بلند سفید و جامه‌ای سیاه رنگ در حالی که یک دستش نمایان است به مرد روبرویش که در سمت دیگر اسکندر نشست و توصیفش در خطوط قبل آمد نگاه می‌کند.

مرد کناری اش با ریش بلند سفید و پیراهنی سبزرنگ و قیابی آبی رنگ در حالی که دستانش در زیر آستین‌های بلند قیابش پنهان است و در جلوی او بر روی زمین اسطرلابی طلایی رنگ دیده می‌شود رو به مرد سوم که در کنارش نشسته و در حال گفت‌وگو است. مرد سومی دارای ریش جوگندمی و صورتی گندمگون است، او پیراهنی آبی رنگ که فقط قسمت یقه‌ی آن دیده می‌شود پوشیده و بر روی آن عبایی قهوه‌ای رنگ و بر روی عبا، ردایی قهوه‌ای رنگ پوشیده، هر دو دستش نمایان است و بالا آورده است. مرد چهارم با نیم‌رخ گندمگون و ریشی سیاه، چسبیده به کادر در حالی که یک دستش و یک پایش در تصویر دیده می‌شود، نشسته و به روبرویش نگاه می‌کند، تنها چهره این مرد است که نیم رخ کشیده شده در حالی که بقیه افراد با چهره‌هایی سه رخ تصویر شده‌اند. در مرکز انجمن عودسوزی طلایی رنگ به همراه سینی‌اش بر روی زمین سنگفرش شده گذاشته شده است. تزیینات سنگ فرش‌ها به شکل گره هندسی شش ضلعی می‌باشد و فرشی که اسکندر و حکما بر روی آن نشسته اند با خطوط اسلیمی مزین شده است. این فضای محوطه عمارت با در و دیواری سیاه‌رنگ منقش به خطوط اسلیمی خاکستری رنگ از محوطه بیرون جدا شده است، چارچوب در بیرونی عمارت که محرابی شکل است به رنگ عنابی و بدون تزیینات تصویر شده است. کتیبه-ای به همان رنگ و خالی از نوشته و تزیین در بالای در دیده می‌شود و ازاره‌ی پایین در هم شبیه همین کتیبه است. این در بسته است و مردی در حالی که یک پایش بر زمین و پای دیگرش را بر روی این پا نهاده، بر روی سکوی جلوی در نشسته است، کف دست چپش را بر روی دسته‌ی طلایی رنگ ابزار باریک چوب ماندی که در همان دست دارد گذاشته و دست دیگرش را بر روی زانویش گذاشته است، او پیراهن آبی رنگی بر تن دارد که بر روی آن، قیاب آستین کوتاه نارنجی رنگی پوشیده که جلوی آن با دکمه‌های طلایی بسته شده و کمربندی سورمه‌ای رنگ در زیر شکم چاقش گره داده، دو گل طلایی رنگ که یکی بر روی پهلوی سمت چپ و دیگری در زیر شکم مرد دیده می‌شود بر روی کمربند تصویر شده است. مرد پاپوشی سیاه در پا دارد و کلاه سبز لبه خرداری بر سر دارد، محاسن پروفوسوری شکلش^۲ به رنگ سیاه تصویر شده و رو به سمت مردانی دارد که در سمت راستش در حالت‌های مختلف هستند.

دو مرد بر روی دو زانو در سمت راست نگهبان در حالیکه به او نگاه می‌کنند دیده می‌شوند، یکی از آن دو مرد که در سمت دیوار است دستار سفیدی بر روی کلاه سبزش بسته و پری سفید رنگ بر آن گذاشته است. او چهره‌ای گندمگون با سبیلی رنگ دارد، پیراهنی شیری رنگ بر تن دارد که بر روی آن قیاب جلوبسته‌ی آستین کوتاه آسمانی رنگی پوشیده است و کمربند آبی رنگی بر کمرش گره زده است و در دو دستش چوب باریک قهوه‌ای رنگی در حالتی مورب گرفته است.

جوان کناری‌اش که به کادر نزدیکتر است با چهره‌ای سفید رنگ بدون محاسن، با کلاهی سفید که لبه برگشته‌ی آن سورمه‌ای رنگ است، تصویر شده است. گوشواره‌های طلایی رنگ دارد و در انتهای کلاهش بستنی طلایی رنگ دیده می‌شود که پری از آن آویزان است، او پیراهنی سبز رنگ با قیاب جلو بسته‌ی آستین کوتاهی به رنگ اگر پوشیده و مانند دوستش بر روی دو زانو نشسته است، بر روی کمربند سورمه‌ای رنگش دو گل پنج پر طلایی رنگ دیده می‌شود و چوب دست باریک قهوه‌ای رنگی، به صورت مورب در دو دست دارد که دسته‌ی طلایی آن به سمت پایین است. پشت سر او مردی تیره‌پوست با محاسنی سیاه و پاپوش‌های ساق بلند مشکی رنگی ایستاده که لباس آبی بر تن دارد و ردای نارنجی رنگی بر روی دست چپش انداخته، توبره‌ی پارچه‌ای سفیدرنگی بر شانه‌اش بسته و دستمال سفیدی از کمربند بنفشش آویزان کرده است، او قوری طلایی رنگی در دست راستش دارد، دستاری به رنگ اگر بر روی کلاه سبزرنگش بسته است و به مرد پشت سری‌اش نگاه می‌کند؛ این مرد با چهره‌ای گندمی و محاسنی سیاه در حالیکه با یک دستش بر تیرزین ساق بلند خود به طور ایستاده تکیه زده، او پیراهن سبزرنگی بر تن دارد و بر روی آن نیم تنه‌ای نارنجی پوشیده که با کمربند آبی رنگی آن را بسته است، دستار راه راه رنگی بر روی کلاه مشکی اش بسته و نیز ساقی راه رنگی بر ساق پاهایش بسته و پاپوشی ساق کوتاه قهوه‌ای رنگی پوشیده است، غلاف مشکی رنگ شمشیرش که مزین به رنگ طلایی است، در پشت سرش بر کمرش بسته است. در فاصله‌ای از او و در کنار دیوار جوانی گوژپشت سیاه‌پوستی با لباسی به رنگ اگر نشسته و توبره‌ی پارچه‌ای سیاه‌رنگی بر شانه‌ی خود بسته است، کلاه سفیدی با لبه‌ی برگشته آبی رنگی بر سر دارد و عصای باریک قهوه‌ای رنگی در دست دارد، بر کمربند نارنجی رنگش کیسه‌ی آبی رنگی بسته است و در حال گفتگو با جوان کناری‌اش است. این جوان سفیدپوست که دستاری سفید بر سر دارد، چهارزانو نشسته و قیاب جلوبسته‌ی شیری رنگش را با کمربندی مشکی بسته چیزی بر روی پایش گذاشته و با دو دستش گرفته است، سرش را اندکی به سمت دوستش خم کرده و

۱ دهخدا، «طبلسان»: نوعی جامه کلاه‌دار گشاد، بلند، و شبیه شل که خواص، مشایخ، یا زردشتیان بر دوش می‌انداختند.

پارچه‌ی راه راه رنگی بر شانه‌ی راستش انداخته است، آرنج و زانوی پای راستش در پشت کادر پنهان است، این هفدهمین و آخرین فیگور توصیفی این نگاره بود.

۲-۱-۵- تحلیل آیکونوگرافیک نگاره

یکی دیگر از نگاره‌ی معروف بهزاد که به زیبایی ترسیم شده، نگاره‌ی «اسکندر و حکمای هفت‌گانه» است که بر مبنای داستانی از نظامی در اقبال‌نامه مصور شده، این اثر در ابعاد ۲۰×۱۴ سانتیمتر در سال ۹۰۰ ه. ق/ ۱۴۹۴ م کار شده و حکایت خلوت ساختن اسکندر با هفت حکیم (فیلسوف) برگزیده مثل ارسطو، بلیناس، سقراط و... به منظور رازگشایی اسرار خلقت می‌باشد، نظامی اینگونه حکایت را به زبان شعر بیان می‌کند:

فیلسوف این سخن را چنین ادامه داد که: چون برای شاه روز تازه فرا رسید، با فال فرخنده و فیروزی بخت به بخشیدن ملک و مال پرداخت. در اثر این بخشش، فقر از دیار روم از بین رفت. خسروان سر بر درش نهادند و با فرماندهی که داشتند، فرمان‌برش شدند. شاه پیروزبخت یک روز بر تخت نشست و از انصاف و دین و داد سخن گفت، بعد از سخنرانی میل به خلوتگه خویش کرد و هفت نفر از فیلسوفان را انتخاب نمود: ارسطو، بلیناس، سقراط، افلاطون، والیس، فروریوس و هرمس.

مغنی	بیار	آن	ره	باستان	مرا	یاری	ده	در	این	داستان			
زدستان	گیتی	مگر	جان	برم	بر	این	داستان	ره	به	پایان	برم		
چنین	آمد	از	فیلسوف	این	سخن	که	چون	شد	به	شه	تازه	روز	کهن

(دانش، ۱۳۹۳: ۱۷۴)

ارسطو	که	بد	مملکت	را	وزیر
فلاطون	و	والیس	و	فروریوس	
همان	هفتمین	هرمس	نیک	رای	
چنین	هفت	پرگار	بر	گرد	شاه
طرازنده	بزمی	چو	تابنده	هور	
دل	شه	در	آن	مجلس	تنگ‌بار

خستین	سبب	را	در	این	تارو بود	
بدین	زیرکی	جمعی	آموزگار			
ندانیم	کز	مادر	این	راه	رنج	
بگوئید	هر	یک	به	فرهنگ	خویش	
به	تقدیر	و	حکم	جهان	آفرین	
بیا	تا	برون	آوریم	از	نهفت	
چگونه	نهادش	بنا	گر	بنا؟		
چو	شاه	این	سخن	را	سرآغاز	کرد
ز	تاریخ	آن	کارگاه	کهن		
ولیکن	نیوشنده	را	در	جواب		
چنان	رفت	رخصت	به	رای	درست	

رازش را به داندگان گفت: تا کی راز ما پنهان بماند؟ چه شب‌ها که در مستی و بیخودی عمرمان سپری شد، حالا می‌خواهیم یک روز در بخردی بگذرانیم، امروز را به ماه و خورشید فکر کنیم و به رازهای سرپسته سپهر بپردازیم. باید بدانیم خرگاه آسمان که گاو فلکی و برج ثور بر پشت آن جای دارد یا پشت آن مانند پشت گاو مدور است چگونه بر سر خاک بر افراشته شد؟ در این مورد که آیا زمین پست و آسمان بلند همیشه بوده و مسبوق به عدم و حادث نیستند یا آنکه مسبوق به عدم بوده و موجد داشته‌اند، هر

کس عقیده خود را باید دلیرانه و بی پروا بگوید چرا که اینجا زحمت تکفیر در کار نیست، برای رای صحیح و عقل سالم واجب است که بداند ترکیب عالم جسمانی از نخست چگونه بوده و این عالم کون و فساد و افزایش و کاهش چگونه بر عدم نخستین پیشی گرفت؟

در تصویرگری این حکایت، بهزاد با نگاه هوشمندانه‌ی خود این صحنه را در محوطه کوشکی دوطبقه و زیبا که در کنارش باغی زیباتر وجود دارد تصویر می‌کند. اسکندر در این نقاشی در مرکز تصویر با جامه‌ای سبزرنگ و در حالتی با طمانینه، باوقار و فروتن و بدون تاج و تخت شاهی با لباس‌هایی از نوع و جنس لباس‌های حکما قرار دارد؛ او نه با چهره و پوشاک یونانیان و درون کاخ یونانی بلکه با صورت و لباس قرن نهمی هرات و در یکی از باغ‌های این شهر به تصویر درآمده است، و مکانی بهتر از کاخ حکومتی نمی‌تواند خلوت‌گه این پادشاه باشد؛ به احتمال زیاد، بهزاد تصویر اسکندر را در کالبد سلطان حسین بایقرا نشان داده است. او در نگاره بی که از سلطان حسین بایقرا کشیده او را در جامه‌ی سبز کشیده و در اکثر نگاره‌ی‌ش، رنگ سبز را برای پادشاه به کار برده است. دانشمندانی که در نگاره در طرفین اسکندر قرار دارند، همان هفت حکیم شامل ارسطو، بلیناس برنا، سقراط پیر، افلاطون، والیس، فروریوس و هرمس هستند که در مقابل یکی از آنان کتاب گشوده‌ای قرار دارد و در جلوی دیگری، شیئی که بسیار شبیه اسطرلاب ستاره شناسی است، حکیمی که در منتهی الیه سمت چپ تصویر قرار دارد، درست مانند اینکه از رخداد غیرمنتظره‌ای وحشت دارد، شالی به دور خود پیچیده و دستانش را در آستین فرو برده است، در حالی که دانشمند دیگری آزادانه مشغول گفتگو با اسکندر است. این حکما نه تنها از نظر سنی با هم متفاوتند، بلکه از نظر قیافه نیز با یکدیگر فرق دارند و مانند اسکندر چهره‌هایی شبیه مردان قرن نهم هرات دارند و لباس‌هایی چون آنان بر تن کرده‌اند؛ به نظر می‌رسد بهزاد با توجه به دید واقع‌گرایانه‌اش به احتمال زیاد افراد حقیقی پیرامون سلطان حسین بایقرا را تصویر کرده، چهره هر کدام از آنها با دیگری متفاوت است.

نظامی در یکی از ابیات خود، این هفت حکیم را به هفت پرگار تشبیه کرده و بر گرد شاه دایره‌ای تشکیل دادند و خود شاه (اسکندر) نقطه گاه این دایره محسوب شده است:

چنین هفت پرگار بر گرد شاه در آن دایره شاه شد نقطه گاه

این طور به نظر می‌رسد که بهزاد در طراحی و نقش کردن اشخاص اصلی نگاره، بیت بالا را ملاک خود قرار داده، هفت حکیم بر گرد اسکندر جمع شده، در حالی که در بهترین نقطه نگاره که در کانون توجه بیننده قرار دارد هم‌چون نقطه گاهی در یک دایره به نقش درآمده است؛ سه نفر از حکما در سمت چپ و چهار تن آنان در سمت راست او تصویر شده‌اند. و به مدد سه بیتی که در کتیبه‌ی گوشه‌ی سمت راست بالای نگاره می‌آورد می‌توان پی برد که این یک نشست حکیمانه و خردمندانه هست. ابیاتی که بهزاد در نگاره آورده است به شرح ذیل است:

بسی شب به مستی شد و بیخودی	گذاریم	یک	روز	در	بخردی
یک امروز بینیم در ماه و مهر	گشائیم	سر	بسته	های	سپهر
بدانیم کاین خرگه گاو پشت	چگونه	درآمد	به	خاک	درشت

نظامی اولین فیلسوفی را که نام می‌برد ارسطو است که او را وزیر معرفی می‌کند و در تاریخ، حکیم و فیلسوف نامدار یونانی و شاگرد افلاطون که بعد از مرگ استاد به مقدونیه رفت و به تربیت اسکندر مقدونی پرداخت، تا آخر عمر با او در ارتباط بود و آثار زیادی از خود به جای گذاشت.

دومین فردی که نظامی نام می‌برد بلیناس است و می‌گوید بلیناس برنا، صفت برنا به معنای جوانی را در وصف بلیناس می‌آورد، و او را از مشاوران و خردمندان دربار اسکندر می‌داند و در جای دیگری از کتابش او را به عنوان فردی که صاحب طلسم است و می‌تواند جادوگریها را باطل کند معرفی می‌کند. (کتاب آینه نورص ۸۸ اینجا رو یادم باشه کتابو پیدا و رفرنس درست بدم). بلیناس در تاریخ یکی از فیلسوفان هرامسه و صاحب کتاب «علل بلیناس» است. بلیناس یا آپولونیوس طیانی که نظامی در جای جای اسکندرنامه از او نام برده و گاه به زندگی او پرداخته است. او در قرن اول میلادی در آسیای صغیر می‌زیست و به خرق عادت و کرامات مشهور بود. او در نزد غربیان و مسلمانان به صاحب طلسمات معروف بود. نظامی در یکی از داستان‌هایی که به وی منتسب کرده، او و اسکندر را مقارن یکدیگر پنداشته، از شباهت زندگینامه آن دو استفاده کرده و بلیناس را نابودکننده اژدهایی می‌داند که بنا بر اسکندرنامه سربانی اسکندر، نابودکننده آن است.

سومین فرد را سقراط پیر معرفی می‌کند و در جای دیگری از کتابش از زبان سقراط در جواب سوال اسکندر که می‌پرسد «تو کیستی و من کیستم؟» می‌گوید: «من فرمانده هستم و تو فرمان‌پذیر» و در ادامه توضیح می‌دهد «که من در بسته به رویت باز می‌کنم، من بنده‌ای دارم که نامش هواس و دل من به آن بنده فرمان می‌دهد. تو آن هستی که آن بنده را بنده‌ای.» (دانش، ۱۳۹۳).

چهارمین فرد افلاطون است؛ افلاطون در تاریخ، فیلسوفی یونانی است که در سال ۴۲۷ و ۴۲۸ ق. م در آتن متولد شد، در کودکی از پدر یتیم شد و مادرش ازدواج کرد، او شاگرد سقراط و استاد ارسطو بود؛ آثار به جا مانده از او به مکالمه‌های سقراطی معروف شده‌اند. «نظامی افلاطون را در بخش خردنامه یکی از حکما و دانشمندانی می‌شمارد که در دربار اسکندر به سر می‌برد و سازی می‌سازد». (رشید، ۱۳۸۲: ۲۰۴) نظامی او را در موسیقی، یگانه روزگار می‌داند و «در همین ماجرا، ارسطو را رقیب و حریف افلاطون می‌شمارد» (رشید، ۱۳۸۲: ۲۰۵).

پنجمین فرد را والیس معرفی می‌کند «والیس نام حکیمی است که ندیم اسکندر مقدونی بود. (منتهی الارب). نام حکیمی است که انیس و جلیس اسکندر بود. (برهان قاطع: «والیس»). والیس . فالیس . مصحف والنس ، منجم یونانی از مردم انطاکیه که در قرن دوم میلادی می زیسته است . (معین: «والیس»)

بعد والیس از فرفورئوس نام می‌برد فرفورئوس [ف] [ف] (اخ) همان فرفورئوس است که حکیمی بوده است جلیس اسکندر. (برهان قاطع: «فرفورئوس»). پنج قرن پس از اسکندر میزیسته. او فیلسوف معروف نو افلاطونی و شاگرد فلوطین بود و ذکاوتی تام در فلسفه داشت. او فیلسوف مشایی و برجسته‌ترین مفسر و شارح نوشته‌های ارسطوست و در میان نیمه دوم سده دوم و آغاز سده سوم میلادی می‌زیسته است (دائرة المعارف بزرگ اسلامی، ج: ۸، ص ۳۵۴) رساله او با عنوان «درباره عقل» بیشترین تأثیر را بر فیلسوفان بعد داشته است. (همان، ص ۳۵۵) گویا شیخ الرئیس متأثر از این رساله بوده است.

«نظامی شاعر، هرمس را هفتمین حکیم معرفی می‌کند و مسکویه رازی در کتاب الحکمه الخالده هرمس را فیلسوف معتقد به خدا، شیخ اشراق او را والدالحکماء و اب‌الایاء، عبدالقادر بغدادی او را پیامبر فلاسفه و ابوریحان بیرونی او را همان بوذاسف می‌داند. هرمس از آن دست افرادی بود که عقل را سرلوح قرار می‌داد و مکتبی که بر اساس آموزه‌های او شکل گرفت در تحصیل معرفت نگاه اشراقی دارد که راه را راه گشایش‌های قلبی می‌داند. در تاریخ هفت شخصیت را معادل هرمس دانسته‌اند و ویژگی‌های مشترکی که برای این شخصیت‌ها نقل شده این بوده که در حقیقت هرمس را نوعی پیامبر و رسول الهی می‌دانستند که مبشر اسرار الهی و علوم ملکوتی است.» (فضل‌الهی، ۱۳۹۱).

فرم‌های هندسی عمودی که در ساختمان و درها و میله‌های نرده دیده می‌شود در تعادل با فرم‌های افقی نرده، ساختمان و دیوارها و فرم‌های منحنی بیکره‌ها و نیز ترکیب‌بندی دایره‌ای فیگورهاست که باعث حرکت چشم از سطحی به سطحی دیگر می‌شود. بهزاد در این نگاره مانند دیگر نگاره یش از تقسیم بندی هندسی و ترکیب‌بندی دایره‌ای بهره برده است و پیکره‌های انسانی-اش را بر اساس یک ترکیب دایره‌ای قرار داده است. این دوایر از مجمر شروع شده و گسترش پیدا می‌کند و پیکره‌ها روی قوس-های این دوایر متحدالمرکز قرار می‌گیرند. این تقسیمات هندسی و دایره‌ای تحرک و پویایی اثر را افزایش داده است.

در تقسیم‌بندی دیگری که از لحاظ ترکیب‌بندی بررسی شد می‌توان این را گفت که بهزاد تعداد پیکره‌هایی که در نیمه‌ی راست تصویر کار کرده به همان تعداد پیکره‌های نیمه‌ی چپ نگاره است، دقیقاً ۸ پیکره در نیمه چپ و ۸ فیگور در نیمه راست نگاره قرار دارند و یک فیگور روی خط وسط تقسیم‌کننده دو قسمت کار شده است که قسمتی از پیکره در سمت راست و قسمت دیگر نگاره در سمت چپ نگاره کار شده و این یعنی فیگورها به تعداد مساوی در دو طرف نگاره قرار داده شده‌اند. (تصویر...)

بهزاد آن چنان خردمندانه عناصر را در کادر چیده که تعادل و توازن عناصر در کادر حفظ شود، مثلاً ارتفاع عمارت که در نیمه‌ی بالایی سمت راست نگاره قرار دارد و عمودی تصویر شده در تعادل با نیمه‌ی پایینی سمت چپ نگاره است، ارتفاع این قسمت با در ورودی محوطه عمارت و دو فیگور ایستاده‌ای که در ادامه‌ی بالای در قرار دارند تکمیل شده است (تصویر...) و نیز رنگ ساختمان که در وهله اول قسمت بیشتر آن روشن دیده می‌شود و ممکن است چشم را به خود جلب کند با سیاهی در ورودی محوطه‌ی عمارت متعادل می‌شود و چشم را روی خودشان ساکن نگه نمی‌دارند. (تصویر...)

با نگاه کردن به نگاره نمی‌توان گفت کدام رنگ غالب است اما همانطور که اشاره شد می‌توان گفت رنگ سیاهی که در دیوار و در ورودی کوشک دیده می‌شود در تعادل با رنگ طلایی زمینه‌ی باغ و نیز رنگ روشن دیوار عمارت به کار رفته و چشم را از تاکید روی یک عنصر برمی‌گرداند و با چرخش چشم بین این سطوح روی دیگر عناصر به کار رفته در نگاره هم توقف می‌کند و باز حرکت می‌کند. رنگ‌هایی که در نگاره به کار رفته شامل انواع نارنجی، ارغوانی، آبی، کبود، سیاه، طلایی، گلپه‌ی، سبز و سفید است که در کنار هم به کار رفته و در کل اثر چرخیده‌اند و باعث حرکت چشم مخاطب روی تک تک عناصر موجود در نگاره می‌شود.

ویژگی‌های تنوع در نقاشی بهزاد در این نگاره هم به خوبی مشهود است، مانند دیگر نگاره یش فضایی سرشار از زندگی و در عین حال طبیعی را نشان می‌دهد و به جهان واقعی توجه کرده است. در این نگاره برای هر پیکره جای مناسبی در نظر گرفته است. درختان سپیدار و درخت شکوفه‌دار و گل‌پونه‌ها و علف‌های مختلف نامنظم در فضای بوستان این کاخ به تصویر کشیده شده به گونه‌ای که چشم بیننده را از توجه به حرکات و روابط بین پیکره‌ها نکاسته است.

۶- نتیجه گیری

نگاره «اسکندر و حکمای هفتگانه» بر اساس حکایت خلوت ساختن اسکندر با هفت حکیم (فیلسوف) برگزیده در اقبالنامه، به منظور رازگشایی اسرار خلقت به ابعاد ۱۶۸×۲۴۱ م در سال ۹۰۰ ه. ق / ۱۴۹۴ م مصور شده است. با مطالعه فضای نگاره‌ی اسکندر و حکمای هفتگانه بر اساس سه سطح خوانشی آیکونولوژی، ویژگیهای پرکار و تمهیدات دقیق و ادیبانه‌ی مکتب هرات مکشوف است و بهزاد چنانچه در مکتب هرات مرسوم بود از دانش هندسه‌ی پنهان بصورت رمزگونه و پنهانی در اثر خویش بهره برده است؛ بدین معنی که او از ساختار هندسی آشکار و پنخان در اثر در جهت خلق یک کل پیوسته و یکپارچه بهره برده، به نحوی که بواسطه آن، بیان هنری اثر چند لایه گشته و مخاطب تا میزانی که به عمق تصویر راه یابد از معانی آن بهره جسته است و اینگونه شاهد مهارت بهزاد در مراعات و تناسب بین اجزا و انتخاب ماهرانه رنگهای مناسب و دقت در طبیعت و مهارت در بکار بردن رنگهای نو و تا حدی مبتکرانه که از ویژگیهای سبک اوست، بود.

بر اساس سطوح دو و سه رویکرد آیکونولوژی، این اثر از ستایش در مدح درباریان میراست و دست به دامان واقعیت، به مکاشفه‌ی عرفانی و هنر تغزلی پرداخته است. تهذیب زندگی آنچیزی است که حاکم بر فضای نگاره است؛ انگار بهزاد تحت تاثیر جهانبینی عرفانی جامی و نوایی بوده است و همچنین تحت تاثیر معیارهای جامعه‌ی هرات، چرا که شرایط اجتماعی و فرهنگی دوران او در دوره‌ی سلطان حسین بایقرا به عنوان آخرین امیر تیموری، در شکوفایی کامل بود. وی توانست در سایه وزیر فرهیخته ایرانی او، امیرعلیشیر نوایی، به هنر و هنرمندی بپردازد. در چنین فضایی بهزاد توانسته انسان دوستیای که حاصل مطالعات ادبی و حضورش در محفل میرعلیشیر بود را با افکار عرفانی اش پیوند بزند و در نگاره‌ی اسکندر و حکمای هفت گانه به تصویر بکشد.

این نگاره از ریشه‌های معرفت و حکمت سرچشمه گرفته و به نوعی به تفکر اشراقی می‌پردازد؛ به این ترتیب این نگاره نمیتواند یک هنر تزئینی صرف باشد. نگاه غنی هنر ایرانی در جزء جزء اثر مشهود است و اندیشه‌ی بهزاد در خلق اثر گذر از محسوسات و رسیدن به عقل کل و دایره ادراک بوده است که این امر را بهزاد در دایره‌وار نشستن حکمای اطراف اسکندر نمایش میدهد. برای رسیدن به این مهم بهزاد خالق ساحتی گشته که ما را به تمثیلهای و انتزاعات و بیعدی دعوت مینماید. کشف بهزاد در به تصویر کشیدن اشیاء و فضای معمارگون و زنجیره‌ی پیکره‌های موجود در نگاره زنجیروار مکمل یکدیگرند، تو گویی همه‌ی ساخته‌ها در حال رسیدن به نوعی وحدت ذاتی اشیاء هستند. همچنان که نظامی میگوید:

طرازنده بزمی چو تابنده هور هم از باده خالی هم از باد دور

آنچه مشهود است بهزاد در این نگاره طبق شعر نظامی مجلسی ساده، به دور از شراب و باده و به دور از نخوت و تکبر تصویر کرده که اسکندر در هیئتی ساده چون حکیمان و عاری از تاج و تخت شاهی با هفت حکیم (فیلسوف) روی قوسی از یک دایره‌ی فرضی نشاندہ شده‌اند.

بهزاد ترتیب قرارگیری پیکرها را بر اساس شعر نظامی به تصویر کشیده، نظامی آنها را دایره وار حول اسکندر تصویرسازی کرده و به ترتیب این قرارگیری اسم آنان را در شعر ذکر میکند و بهزاد هم به همین ترتیب نظامی پیش رفته است. چرایی اینکه هرمس آخرین نقطه گاه این دایره گشته، هوشمندی ذاتی بهزاد را نشان میدهد؛ چرا که به گواه تاریخ او فیلسوف معتقد به خداست، شیخ اشراقی او را والدالحکماء و ابالاباء دانسته و این نشان از باورهای اشراقی بهزاد دارد. عبدالقادر بغدادی او را پیامبر فلاسفه و ابوریحان بیرونی او را همان بوداسف میدانند.

در واقع میتوان چنین اظهار نظر کرد که این مجلس نه تنها برگرفته از شعر نظامی است؛ بلکه ریشه در واقعیت اطراف بهزاد دارد، چرا که تاریخ گواهی میدهد، سلطان حسین فردی متواضع بوده و مجالس شور و مشورت با علما برگزار میکرده است. او را اسکندرمهت هم لقب داده‌اند؛ این گواهی میتواند این را بیان کند که در این نگاره شاه که در مرکز تصویر است، همان سلطان حسین میباشد و بهزاد این صحنه‌ی تاریخی را بر پایه این شعر از نظامی تصویر کرده است و آن قسمت که اشخاص دیگری چون محافظان حکومتی و افراد عادی کوچه و بازار اضافه شده‌اند که در شعر نظامی اشارهای به این پیکره‌ها نشده، نشان از این دارد که بهزاد با دخل و تصرفی هنرمندانه در محتوای داستان، اشخاص عادی و معمولی را در کنار پادشاهان و حکام آفریده است.

طبق تفسیر آیکونوگرافیک نگاره، رنگهای غالب بر این نگاره سبز است رنگی که نشانه‌ی زندگی و سمبل نفس مطمئنه است. عموماً سبز را رنگ اسلام دانسته‌اند و بهزاد در اکثر نگاره‌ی یش رنگ سبز را برای سلطان حسین به کار برده است و به گواه تاریخ در نگارگری دوره‌ی تیموری و صفوی این رنگ لباس متعلق به پیامبران، ائمه و پادشاهان است و به نشانه بهشت و زندگی جاودانه است. همانطور که در القاب و مدح سلاطین از عباراتی همچون «جنتمکان» استفاده میشده است.

بهزاد در این نگاره باغی در پس فضای گفتگوی حکیمان آورده در حالیکه در باغ به روی این فضای حکیمانه، گشوده، ترسیم کرده و این همه می‌تواند نمادی از این باشد که عالمان راه به بهشت دارند؛ بر اساس این سخن پیامبر اسلام (ص) که می‌فرمایند: ما خرج رجل من بیته یطلب علماً إلا سهل الله له طریقاً إلى الجنة؛ هر کس از خانه خویش به جستجوی علمی برون شود خدا برای وی راهی بسوی بهشت بگشاید

منابع

۱. آژند، یعقوب. (۱۳۷۸). تاریخ تیموریان. تهران: جامی.
۲. _____ (۱۳۸۶). کمال الدین بهزاد. تهران: امیرکبیر کتابهای جیبی.
۳. _____ (۱۳۸۷). مکتب نگاری هرات. تهران: فرهنگستان هنر.
۴. _____ (۱۳۹۲). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.
۵. آفرین، فریده. (۱۳۸۹). «تحلیل واقعگرایی در نگارگری ایرانی از دوره تیموری تا قاجار». مطالعات هنر اسلامی. ش ۱۲. صص ۵۳-۷۲.
۶. آل ابراهیم دهکردی، صبا. (۱۳۹۵). «نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره یی از "شاهنامه تهماسبی"». باغ نظر. سال ۱۱۳ (۴۵). صص ۱۰۵-۱۱۴.
۷. اخوانی، سعید و محمودی، فتنه. (۱۳۹۸). «واکاوی لایه های معنایی در نگاره ی فالنامه نسخه طهماسبی با رویکرد آیکنولوژی». هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. دوره ۲۴. شماره ۳. صص ۵۱-۶۴.
۸. _____ (۱۳۹۸). «واکاوی لایه های معنایی در نگاره ی نسخه خاوران نامه با رویکرد آیکنولوژی». هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. دوره ۲۳ (۲). صص ۲۳-۳۴.
۹. اژه ای، تقی و صائب، غلامعباس. (۱۳۹۸). «تحلیل نقش آرا و آثار خواجه محمد پارسا در طریقت نقشبندیه». پژوهشهای ادب عرفانی (گوهرگویا). سال ۱۳، شماره سوم، پیاپی، صص ۶۵-۹۰.
۱۰. اسدی، مهیار و بلخاری، حسن. (۱۳۹۳). «امکان سنجی استفاده از آیکنولوژی جهت تفسیر آثار هنری آبستره». هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. دوره ۱۹. شماره ۴. صص ۳۷-۴۶.
۱۱. اسکندری، ایرج. (۱۳۸۶). «مقام در عرفان ایرانی و جایگاه آن در نقاشی کمال الدین بهزاد: بررسی نگاره هارون الرشید در گرمابه». هنرهای تجسمی. شماره ۲۶. صص ۴۴-۴۷.
۱۲. باقری، پریمه. (۱۳۹۴). بیان نمادین لباس در آثار استاد کمالالدین بهزاد. کارشناسی ارشد. دانشگاه علم و صنعت وابسته به جهاد دانشگاهی، دانشکده هنر و معماری اردکان. گروه طراحی پارچه و لباس.
۱۳. باقری، مریم. (۱۳۸۹). اهل و نا اهل در مثنوی مولوی. دانشگاه ایلام، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی.
۱۴. براون، ادوارد. (۱۳۵۸). تاریخ ادبی ایران. ترجمه: غلامحسین صدیقی افشار. تهران: مروارید.
۱۵. بهاری، عبدالله. (۱۳۸۳). «کمالات بهزاد: ریشه و شاخه‌های هنرش». مجموعه مقالات همایش بینالمللی کمالات بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۹-۳۳.
۱۶. بیانی، شیرین. (۱۳۸۳). «عصر فرمانروایی سلطان حسین بایقرا زمینه ساز شکوفایی در هنر کمالات بهزاد». مجموعه مقالات همایش بینالمللی کمالات بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۳۵-۵۴.
۱۷. پاکباز، رویین. (۱۳۸۶). دایره المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
۱۸. پاکباز، رویین. (۱۳۸۶). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.
۱۹. تاکستن، و دیگران. (۱۳۸۲). تیموریان. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
۲۰. تشکری، مرضیه. (۱۳۹۲). رابطه نهاد دین با حکومت در عهد تیموری (مرگ شاهرخ تا جلوس سلطان حسین بایقرا). کارشناسی ارشد. دانشگاه فردوسی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، گروه تاریخ گرایش پس از اسلام.
۲۱. ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۲). نظامی گنجهای. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.
۲۲. _____ (۱۳۸۹). هفت پیکر. تهران: امیرکبیر.
۲۳. حسامی، منصوره و احمدی توانا، اکرم. (۱۳۹۰). «مطالعه تطبیقی نگارگری ایرانی و نظریه شمایل شناسی اروین پانوفسکی؛ بررسی موردی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنقری». هنرهای تجسمی. شماره ۲. صص ۸۱-۹۵.
۲۴. حسینی راد، عبدالمجید. (۱۳۸۲). یادنامه کمالات بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.
۲۵. حکیم نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۷۹). مخزنالاسرار. تهران: نشر معاصر.
۲۶. خانی، مینو و بالایی، کریستف و گودرزی، مصطفی. (۱۳۹۶). «تحلیل بازتاب جنگ در آثار کاظم چلیبا بر اساس نظر پانوفسکی (مطالعه موردی: سه اثر با موضوع و محوریت زن / مادر)». باغ نظر. سال ۱۴ (۴۷). صص ۴۹-۶۴.
۲۷. دانش، زرین دخت. (۱۳۹۳). اقبالنامه. تهران: ارمغان طویی.

۲۸. درخشانی، حبیب. (۱۳۸۳). «جلوه دیدار، استاد کمالالدین بهزاد و مکتب هرات». مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمالالدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۹۱-۱۱۰.
۲۹. دهخدا، علیاکبر. (۱۳۹۹). لغت‌نامه. زیر نظر محمد معین. تهران: دانشگاه تهران.
۳۰. دیری، حسین و آشوری، محمدتقی. (۱۳۹۳). «بررسی نگاره «بردار کردن منصور حلاج» با رویکرد شمایلشناسانه در نسخه‌های از مجالس‌العشاق شیراز عهد صفوی». نامه هنرهای تجسمی و کاربردی. شماره ۱۴. صص ۳۳-۴۸.
۳۱. دیلم صالحی، محسن. (۱۳۹۰). هنر و جامعه در دوران سلطان حسین بایقرا. کارشناسی ارشد. دانشگاه سیستان و بلوچستان. گروه پژوهش هنر.
۳۲. رسولی پور، مصطفی و ولی عرب، مسعود. (۱۳۹۶). «واکاوی اوضاع سیاسی-اجتماعی غزنه». فصلنامه تاریخ نو. سال ۷ (۲۰). صص ۱۴۱-۱۶۱.
۳۳. رسولی، زهرا. (۱۳۸۳). «زیبایی‌شناسی آثار کمالالدین بهزاد، تجزیه و تحلیل سه اثر بهزاد: ۱) گریز یوسف از زلیخا ۲) خلیفه هارون‌الرشید در حمام ۳) جنگ طایفه‌ها». مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمالالدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۳۳۱-۳۵۲.
۳۴. رشید، محمد. (۱۳۸۲). آینه بلند نور. مشهد: اقلیدس.
۳۵. رمضانزاده، پروانه. (۱۳۸۲). «روزنهای بر تحلیل نگاره هارون الرشید در حمام- اثر کمالالدین بهزاد». جلوه هنر. ش ۳۳. صص ۲۴-۳۳.
۳۶. رهنورد، زهرا. (۱۳۸۵). «نقد و بررسی آثار بهزاد با دو رویکرد نقد مدرن: حضور مولف و مرگ مولف». فصلنامه فرهنگستان. خیال ۱۸. صص ۷۶-۹۵.
۳۷. زینایل، مهدی و کارگرچهرمی، وحید. (۱۳۹۱). «نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)». نیمسال نامه تاریخ نو. شماره ۴. صص ۱۴۳-۱۷۷.
۳۸. سرکاراتی، بهمن. (۱۳۸۵). «پری: تحقیقی در اسطوره‌شناسی تطبیقی». نشریه ادبیات و علوم انسانی. تبریز. پاییز. صص: ۹۷-۱۰۰.
۳۹. شواکندی، سیده مهدیه و زارعی، علی و هاشمی زرج آباد، حسن و کوهستانی، حسین. ۱۳۹۸، «بازنمایی باغ ایرانی در ۳ نگاره منتخب از آثار کمالالدین بهزاد (لیلی و مجنون در مکتب، اسکندر و هفت برگزیده، رسیدن ایلچیان اروپایی به خدمت تیمور)». اولین کنفرانس ملی دوسالانه باستان‌شناسی و تاریخ هنر ایران، دانشگاه مازندران. صص ۱۶۳۲-۱۶۴۲.
۴۰. شهانواز، میلاد و محمودی، فتنه، ۱۳۹۷، واکاوی رمزگان نگاره ساختن کاخ خورنق کمال الدین بهزاد با رویکرد آیکونولوژی، همایش ملی جلوه‌های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد، رشت.
۴۱. شیخی، علیرضا و پیلهچیان، اکرم. (۱۳۹۷). «واکاوی اصول جوانمردی و فتوت در دو نگاره «هارون‌الرشید در حمام» متعلق به مکتب نگارگری هرات و مشهد». تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی. سال ۳۰ (۹). صص ۱۰۵-۱۲۲.
۴۲. شیرازی، علی اصغر. (۱۳۸۲). «"خورنق" کاخ بهزاد». هنرهای زیبا. شماره ۱۵. صص ۹۰-۹۵.
۴۳. صالح شوشتری، سمیه و شیرازی، علی اصغر. (۱۳۷۸). «تطبیق شکل درخت در طبیعت با آثار نگارگری ایران»، نگره. شماره ۷. صص ۵-۱۵.
۴۴. صالحزاده، هما. (۱۳۹۱). سیاست‌های مذهبی دوره تیموریان. کارشناسی ارشد. دانشگاه ارومیه. دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه تاریخ.
۴۵. عباچی، معصومه و فهمیفر، اصغر و طاووسی، محمود. (۱۳۹۶). «تفسیر شمایلشناسانه نگاره «بهرام گور و آزاده در شکارگاه» در شاهنامه‌های آل اینجو (۷۲۵-۷۵۸ ه.ق) بر مبنای آرای پانوفسکی». نگره. شماره ۴۳. صص ۶۱-۷۴.
۴۶. عبدالوند، لیلان. (۱۳۹۷). لیلی و مجنون. قم: نظاره.
۴۷. عبدی، ناهید. (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: سخن.
۴۸. عقیقی، رحیم. (۱۳۷۴). اساطیر و فرهنگ ارانی در نوشته‌های پهلوی. تهران: توس.
۴۹. عمادی، سیدمانی وحاتم، غلامعلی. (۱۳۸۹). «نگارهی "هارون در حمام"؛ فتوت‌نگاره دلاکان، سلمانیان و سرتراشان». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. شماره ۴۳. صص ۲۵-۳۴.
۵۰. عوفی، محمد. (۱۳۶۱). تذکره لباب الباب. تهران: فخر رازی.
۵۱. فضالاهی، مزگان. (۱۳۹۱). طباع تام در حکمت سهروردی و فرهنگ اسلامی- ایرانی. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبائی. دانشکده‌الهیات و زبانهای خارجه. گروه پژوهش فلسفه و کلام اسلامی.
۵۲. فنایی، زهرا و مجابی، سیدعلی. (۱۳۹۵). «پیوستگی ادبیات غنایی و نگارگری ایرانی با تاکید بر آثار کمالالدین بهزاد». همایش ملی ادبیات غنایی.

۵۳. قاسمی، مرضیه و حاتم، علی و تهرانی، فرهاد(۱۳۹۷). «بازشناسی جایگاه تاریخ و فرهنگ عامه در حمام‌های سنتی ایران (پیوستگی آداب، عادات و عقاید مرتبط با استحمام)». پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام. دوره ۱۲(۲۲). صص ۱۳۳-۱۵۲.
۵۴. قاضی زاده، خشایار. (۱۳۸۳). «بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب بندی نگاره "بنای کاخ خورنق" کمالالدین بهزاد». مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمالالدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۲۹۹-۳۱۶.
۵۵. کاظمپور، مهدی و محمدزاده، مهدی و حیدری، راضیه. (۱۳۹۷). «بازیابی تزیینات معماری دوره تیموریان در نگاره ی کمالالدین بهزاد». مطالعات باستانشناسی. دوره ۱۰(۲). صص ۲۳۹-۲۵۸.
۵۶. کشاورز، محمد، ۱۳۹۹، «مبانی نظری رنگ در نگاره های کمال الدین بهزاد از دیدگاه شیخ نجم الدین کبری»، ششمین همایش ملی پژوهش های نوین در حوزه زبان و ادبیات ایران، تهران.
۵۷. کفشچیان مقدم، اصغر و یاقعی، مریم، ۱۳۹۰، «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران»، باغ نظر. شماره ۱۹. صص ۶۵-۷۶.
۵۸. کن بای، شیلا. (۱۳۸۷). نقاشی ایرانی. ترجمه: مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر .
۵۹. کوکبیرتان، سمیه. (۱۳۹۲). بازتاب محیط اجتماعی بر آثار و اندیشه‌ی نظامی گنجوی. دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، دانشکده علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی.
۶۰. لطفی حقیقت، زهره. (۱۳۸۳). «تجلی توصیف‌های قرآن از طبیعت در نگاره ی طبیعت گرایانه کمالالدین بهزاد». جلوه هنر. شماره ۲۵. صص ۱۱۰-۱۱۹.
۶۱. محمودی، خیرالله و بخشیزاده، معصومه. (۱۳۹۵). «ارتباط شهود انوار رنگی و گذر از اطوار وجودی در مکتب کبرویه». مطالعات عرفانی. ش ۲۳. صص ۱۵۱-۱۷۸.
۶۲. محمودی، سجاد و قاضی زاده، خشایار، ۱۳۹۶، تقابل جنبه های نمادین در دو نگاره هارون الرشید در حمام و ساختن بنای خورنق اثر کمال الدین بهزاد، اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران با محوریت هنرهای بومی، بجنورد.
۶۳. _____، ۱۳۹۸، تحلیل کارکرد ادبیات در نگارگری با تاکید بر نگاره‌ی هارون الرشید در حمام اثر کمال الدین بهزاد، اولین کنفرانس ملی دوسالانه باستان شناسی و تاریخ هنر ایران، بابلسر.
۶۴. مدرسی هوس، جواد. (۱۳۹۵). «پیکار خاک و کاخ تجزیه و تحلیل "ساختن کاخ خورنق" اثر کمال الدین بهزاد». آستان هنر. شماره ۱۸. صص ۵۸-۶۳.
۶۵. مدرسی هوس، محمد جواد. (۱۳۸۸). تحلیل نقش دوگانگی معماری در آثار کمالالدین بهزاد. کارشناسی ارشد. دانشگاه شاهد، دانشکده هنر. گروه نقاشی.
۶۶. مرادزاده، علی. (۱۳۸۹). بررسی و تحلیل مقایسه‌های خورنق نظامی و بهزاد؛ فرهنگ، رسوم، ابنیه، سنن و پوشش خراسان با تاثیر از نگارگری ایرانی. کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی. گروه نقاشی.
۶۷. مطعمیمهر، لیلا. (۱۳۸۵). بررسی ساختار روایی هفت پیکر نظامی گنجوی. دانشگاه شهرکرد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی.
۶۸. موسوی لر، اشرف. (۱۳۸۳). «زیبایی شناسی ایرانی- اسلامی در آثار کمالالدین بهزاد». مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمالالدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۱۴۳-۱۷۶.
۶۹. مونس سرخه، مریم و طالبپور، فریده و گودرزی، مصطفی (۱۳۸۹). «نوع لباس و نمادهای رنگ در عرفان اسلامی». هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی . شماره ۴۴. صص ۵-۱۴.
۷۰. مهجور، فیروز. (۱۳۸۲). «حمام در شهرهای ایرانی- اسلامی». کتاب ماه هنر. شماره ۵۷ و ۵۸. صص ۶۱-۶۶.
۷۱. مهرگان، مجید. (۱۳۸۳). «باستان نگاری (آرکائیسیم) ایرانی در آثار مولانا کمالالدین بهزاد هراتی». مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمالالدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۴۸۳-۵۰۳.
۷۲. میرعربشاهی، رحمتاله. (۱۳۹۵). بررسی فرقه‌های درویشی دوره تیموریان (با تاکید بر فرقه حروفیه). کارشناسی ارشد. دانشگاه خوارزمی کرج، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه تاریخ.
۷۳. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۳). «در جستجوی متن پنهان، مطالعه بینا متنی نگاره یوسف و زلیخا». مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمالالدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۴۴۷-۴۶۴.
۷۴. نصری، امیر و کیا، ساناز. (۱۳۹۱). «مقایسه مفهوم و نقش انسان در آثار کمالالدین بهزاد و رافائل». نقشمایه. سال ۵(۱۱). صص ۳۱-۴۴.
۷۵. نصری، امیر. (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی». کیمیای هنر. شماره ۱ (۶). صص ۷-۲۰.
۷۶. _____ (۱۳۸۹). «رویکرد شمایل نگاری و شمایل شناسی در مطالعات هنری»، رشد آموزش هنر. دوره ۸ (۱). صص ۵۶-۶۳.

۷۷. نفیسی، نوشین دخت. (۱۳۸۳). «شناخت زیبایی در طبیعت پردازی آثار کمالالدین بهزاد». مجموعه مقالات همایش بینالمللی کمالالدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۱۷۷-۱۸۷.
۷۸. نمازعلیزاده، سهیلا و موسویله، اشرفالسادات. (۱۳۹۸). «آیکونولوژی نگاره لیلی و مجنون در سفال سلجوقی». باغ نظر. سال ۱۶(۷۵). صص ۴۷-۵۲.
۷۹. نمازعلیزاده، سهیلا. (۱۳۹۸). تاثیر آرای دینی و فلسفی قرون ۵ و ۶ هجری قمری / ۱۱ و ۱۲ میلادی بر شمایل انسان در هنر سلجوقی (مطالعه موردی: سفال سلجوقی). کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهراء(س). گروه پژوهش هنر.
۸۰. نوروزی، نسترن. (۱۳۹۲). تاثیرات شعر و تفکر عرفانی جامی بر نقاشیهای بهزاد. کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر اصفهان. دانشکده هنر ادیان و تمدنها. گروه پژوهش هنر و هنر اسلامی.
۸۱. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستانوارها در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.
۸۲. یارمحمدتوسکی، زهرا. (۱۳۹۶). بررسی نگاره های سلطان محمد نقاش بر اساس آیکولوژی پانوفسکی. کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهراء(س). دانشکده هنر، گروه هنر.
۸۳. یوسفپور، سوگل و فیاض انوش، ابوالفضل. (۱۳۹۵). «بررسی تاریخی پوشش سر در عصر تیموریان (۷۷۱-۹۱۱ هـ.ق)». تاریخنامه خوارزمی. سال ۴. صص ۱۸۹-۲۲۳.

84. Arnold, Sir Thomas W., painting in Islam, Oxford, 1928

85. Cagman, Filiz, and Tanindi, Zeren, Islam miniyaturleri, Istanbul, 1979

86. Kuhnel, E., Bihzad, memories de IIIe congress inter. d'art et d'archeologie Iraniens, Moscaou-Leningrad, 1939.

87. Martin, F. R., Les Miniatures de Behzad dans un manuscrit person date de 1485, Munich, 1912a.