فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین
نشریهٔ علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری
دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۵
شاپا چاپی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴

کاربست رویکرد هرمنوتیکی در تحلیل سه نگاره از سه مکتب متفاوت

Application of Hermeneutic Approach in the Analysis of Three Miniatures from Three Different Schools

آپه‌نا اسفندیاری[۱] ✉
۱. استادیار پژوهشی و عضو هیئت‌علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، گروه هنرهای سنتی، تهران، ایران. نویسنده مسئول: **a.esfandiari@richt.com**

Apena Esfandiari [1] ✉
1. Research Assistant and Faculty Member, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism, Department of Traditional Arts, Tehran, Iran.
Corresponding Author: **a.esfandiari@richt.com**

اطلاعات مقاله

تاریخ‌ها
دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۹
پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰

واژگان کلیدی
هرمنوتیک
تجزیه‌وتحلیل
مکاتب نگارگری

چکیده

نادر بودن به‌سلطنت‌رسیدن شاپور دوم در دوران جنینی (بر اساس روایات)، هم از جهت موضوعیت آن و هم اختصاص یافتن یک برگ از شاهنامهٔ شاه طهماسبی و طرح داستان در شاهنامهٔ فردوسی، از نشانه‌های اهمیت این رویداد است. پرسش پژوهش این است که چگونه بستر اثر هنریِ آفریده‌شده توسط نگارگر، همراه با ویژگی‌های هنری و شخصی وی در رقم‌زدن اثر خویش، می‌تواند در نحوهٔ ترسیم و ظهور آن اثر — حتی با موضوعی واحد — تأثیر بگذارد. تحقیق و تحلیل نسخه‌هایی که کمتر به آنها پرداخته شده است، همراه با پژوهش در پیشینهٔ ادبیات غنی‌ای که در پشت نگاره‌ها و مجالس نگارگری و تاریخ ایران باستان وجود دارد؛ همچنین توجه به شاخصه‌های اصول نگارگری، موشکافی و استخراج آنها به دلیل اهمیت این هنر به‌منزلهٔ یکی از هنرهای سنتی، و مقایسهٔ نحوهٔ پرداختن به یک موضوع واحد در سه مکتب متفاوت، از اهداف پژوهش حاضر است. روش تحقیق توصیفی‌ـتحلیلی است؛ بدین صورت که با توصیف زیرساخت‌ها و پرداختن به تحلیل، تمامی جزئیات تصاویرِ مورد مطالعه، هندسهٔ نقوش، مفاهیم نمادشناختی و زیبایی‌شناختی آنها ضمن در نظر گرفتن مکتب، بستر و مشخصات نگارگرِ آن اثر تحلیل خواهد شد. شیوهٔ گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای است.

Abstract: The rarity of Shapur II's accession to the throne during the embryonic stage (according to historical narratives), both in terms of its subject matter and the dedication of a folio in the Shahnameh of Shah Tahmasp to this episode—as well as its narration in Ferdowsi's Shahnameh—attests to the significance of this event. The central research question is how the artistic context created by the painter, together with his artistic and personal characteristics in the formation of the work, can influence the manner of its depiction and manifestation—even when addressing an identical subject. The objectives of the present study include the examination and analysis of less-studied manuscript copies, alongside an investigation into the rich literary tradition underlying the miniatures, pictorial assemblies, and the history of ancient Iran. Furthermore, particular attention is given to the defining principles of Persian miniature painting, their close analysis and extraction—owing to the importance of this art as one of the traditional arts—and to a comparative study of the treatment of a single subject across three distinct schools of painting. The research methodology is descriptive–analytical. Accordingly, through describing the underlying structures and undertaking analytical inquiry, all details of the selected images—the geometry of motifs, their symbolic and aesthetic concepts—will be examined in consideration of the respective school, context, and the characteristics of the painter. Data collection has been conducted through library-based research.

History
Received: April 8, 2026
Accepted: May 31, 2026

Keywords
Hermeneutics
Analysis
Schools of Miniature Painting

استناد: اسفندیاری، آپه‌نا (۱۴۰۵). کاربست رویکرد هرمنوتیکی در تحلیل سه نگاره از سه مکتب متفاوت. *میراث ایران‌زمین*، ۱ (۱)، ۵۱ـ ۶۹.
https://doi.org/

© ۱۴۰۵ (۲۰۲۶) نویسندگان مقاله، فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین، مجلهٔ علمی گروه پژوهشی هنرهای ملی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

مقدمه

شاپور دوم با سابقه ۷۰ سال حکومت از دوران جنینی، چنان عظمتی در تاریخ از خود به جای گذاشت که برگ‌هایی از شاهنامهٔ فردوسی، این شاعر بزرگمرد تاریخ را نیز به خود اختصاص داد. به‌طبع در دوران‌های بعد و در سلسله‌های تاریخی هنرمندان، این گنج بزرگ در قالب شاهنامه‌نگاری‌ها با کلک جادویی خود به زیبایی به تصویر کشیده شد. تجلی این اشعار در وصف زندگی شاپور دوم و چگونگی به‌سلطنت‌رسیدن او (که از نوادر تاریخ است) نیز یکی از زیورهای مجسم و به‌تصویرکشیده‌شدهٔ تاریخ پرافتخار ایران‌زمین محسوب می‌شود. اهمیت شاپور دوم و پیروزی‌هایش باعث انتقال انگیزه‌ها و اشکال هنری شرق به غرب و بین‌المللی‌سازی هنر ایران باستان شد؛ به گونه‌ای که جانشینان او نیز نتوانستند به این میزان از عظمت و قابلیت دست یابند.

با وجود این جایگاه برجسته، در خصوص تحلیل نگاره‌های مربوط به «تاج‌گذاری شاپور دوم» تحقیقاتی وجود ندارد و صرفا پیشینهٔ آن از منظر تاریخی در منابع ادبیات، شعر و تاریخ ایران باستان موجود است. از سوی دیگر، استفاده از رهیافت‌ها و رویکردهای متناسب با موضوعات، از اهم مسائلی است که باید در هر کار تحقیقاتی مورد عنایت قرار گیرد. در این راستا، تحلیل هرمنوتیکی از جمله رویکردهای متناسب با محتوای پژوهش پیش روست؛ زیرا نه سوگیری و جهت‌گیری خاصی دارد و نه محدودیتی در به‌کارگیری آن وجود دارد. این رویکرد حتی در مباحث مرتبط با متافیزیک، عرفان، راز و تمثیل نیز به کار می‌رود و منافاتی با آنها ندارد. از منظر بسترهای فرهنگی (که شامل زیرمجموعه‌های مفصلی است) می‌توان به تحلیل زندگی‌نامهٔ شاپور دوم و سپس هنرمندان نگارگر و تحلیل آثار بر مبنای این رویکرد پرداخت.

بر اساس گزارش‌های تاریخی، در سال ۳۰۹ میلادی شخصیت‌های برجستهٔ پارسی تاج را بر شکم بیوهٔ پادشاه هرمزد دوم گذاشتند و فرزند نازادهٔ وی را به پادشاهی رساندند. شاپور دوم نخستین پادشاه جهان بود که در دوران رویانی (جنینی) به سلطنت رسید و این رکورد را در کل دنیا از آن خود ساخت و به مدت ۷۰ سال حکومت کرد. با این حال، مسئلهٔ کمتر پرداخته شدن به این موضوع و نادر بودن این پدیده در موضوعیت آن، همراه با ضرورت شناسایی برخورد سه هنرمند از سه مکتب متفاوت (اصفهان، تبریز ۲ و مکتب هند و ایرانی)، پژوهش حاضر را ضروری ساخته است. از جمله اهداف این پژوهش، تحقیق و تحلیل نسخه‌هایی است که کمتر به آنها پرداخته شده، همراه با پژوهش در پیشینهٔ ادبیات غنی‌ای که در پشت نگاره‌ها و مجالس نگارگری و تاریخ ایران باستان وجود دارد. همچنین توجه به شاخصه‌های اصول نگارگری، موشکافی و استخراج آنها به دلیل اهمیت این هنر به عنوان یکی از هنرهای سنتی، و مقایسهٔ نحوهٔ پرداختن به یک موضوع واحد در سه مکتب متفاوت از نگاه تحلیل هرمنوتیکی مد نظر است.

در این میان، دو پرسش اساسی پژوهش را جهت می‌بخشد: نخست آنکه از منظر تحلیل هرمنوتیکی، نگاه به آثار هنری و حتی موضوع نگارگری‌شده در سه مکتب یادشده چگونه قابل تبیین است؛ و دوم آنکه شاخصه‌ها و ویژگی‌های خاص این سه مکتب و سه هنرمند متفاوت آثار کدامند. پاسخ به این پرسش‌ها می‌تواند نشان دهد چگونه بستری که اثر هنری توسط نگارگر در آن آفریده شده است، همراه با ویژگی‌های رقم‌زدن خود نگارگر، در نحوهٔ ترسیم آن اثر (حتی با موضوعی واحد) تأثیر می‌گذارد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، در زمرهٔ پژوهش‌های بنیادی و پایه‌ای قرار می‌گیرد و به عنوان کوششی منظم برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش و تبیین چگونگی تأثیرگذاری بستر آثار هنری و ویژگی‌های فردی نگارگران بر نحوهٔ ترسیم یک موضوع واحد طراحی شده است. رویکرد اصلی حاکم بر این پژوهش، تحلیل هرمنوتیکی است که از طریق آن، نحوه‌ی تجزیه و تحلیل عناصر دیداری آثار و روابط میان آنها در سه مکتب متفاوت نگارگری (اصفهان، تبریز ۲ و هند و ایرانی) مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این راستا، شماری از صفات و ویژگی‌های جامعهٔ مورد مطالعه (که به عنوان متغیرهای پژوهشی تلقی می‌شوند) شناسایی و تحلیل می‌گردند.

روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. بدین صورت که داده‌ها با استفاده از رویکرد هرمنوتیکی (به‌منزلهٔ فیلتر تحلیلی) توصیف شده و سپس تمامی جزئیات تصاویر مورد مطالعه، شامل زیرساخت‌های بصری، هندسهٔ نقوش، عناصر نمادین و وجوه زیبایی‌شناختی آنها، در بسترهای فرهنگی و تاریخی مختلف و با توجه به مکتب، بستر زمانی-مکانی و مشخصات فردی نگارگر هر اثر، تحلیل می‌شوند. این شیوه امکان مقایسهٔ نظام‌مند نحوهٔ پرداختن به یک موضوع واحد (تاج‌گذاری شاپور دوم) را در سه مکتب متفاوت فراهم می‌آورد.

ابزار گردآوری داده‌ها در این پژوهش، عمدتاً کتابخانه‌ای است و شامل مطالعه نسخ خطی، منابع تاریخی، اسناد تصویری و پژوهش‌های پیشین در زمینهٔ نگارگری و هرمنوتیک می‌شود. همچنین به منظور تکمیل و اعتباربخشی به یافته‌ها، مصاحبه‌هایی نیمه‌ساختاریافته با استادان صاحب‌نظر در حوزهٔ هنرهای سنتی و نگارگری در تهران انجام گرفته است. مجموع این مراحل، امکان دستیابی به تحلیلی چندلایه و تفسیری مبتنی بر رویکرد هرمنوتیکی را فراهم می‌کند.

رویکرد هرمنوتیکی

شناخت و نقد تولیدات هنری، مستلزم چرخشی پارادایمی به سوی رویکردهای میان‌رشته‌ای است که بیشترین تناسب را با موضوعات مورد شناخت در چهارچوب‌های ساختارمند پژوهشی و عقلانی داشته باشد. هرمنوتیک، به تعبیر هانری کربن (بنیان‌گذار فلسفهٔ تطبیقی)، یکی از رویکردهای قابل انطباق با نگارگری ایرانی است؛ رویکردی که با معنا و محتوا سروکار دارد، نه صرفا با فرم و صورت. هرمنوتیک رویکردی برای تحلیل پدیده‌هاست که با معناها و مفاهیم کار می‌کند، برخلاف برخی رویکردهای فلسفی که با فراروی از ظاهر امور، با امور باطنی در تناقض قرار می‌گیرند.

در اینجا نگاه ما به رویکرد میان‌رشته‌ای، به منظور تحلیل علمی و شناخت امر هنری است و نه به مثابهٔ روندی برای ترکیب‌کردن رشته‌های مختلف هنری به طریقی منسجم (Tylor, 2006; Barret, 1997). معناگرایی در انتخاب روش‌شناسی مطالعات هنر و قابلیت انطباق با موضوع‌شناسی آن مؤثر است. از آنجا که معنای اثر هنری چندان آشکار و واضح نیست، توصیف، تبیین و تفسیر آن ضروری می‌گردد. اثر هنری دارای ساختار و متنی است که معناهای آن نیازمند تفسیر از منظرهای گوناگون و متضمن دلالت‌های فرهنگی و اجتماعی است (Kraft, 1989). هنر، فهم و تأویل متن بر اساس خواننده و مؤلف در روندهای تفسیری مطرح می‌شود (گال، ۱۳۸۶: ۱۱۰-۱۱۱). پارادوکس و معمای اصلی اینجاست که کدام معنا دارای قابلیت استناد است؟

هرمنوتیک بر سه دسته تقسیم می‌شود:

۱. مبتنی بر قصد مؤلف (هرمنوتیک رمانتیک)؛

۲. تکثیر و تکثر معنا با محوریت فهم مخاطب و عدم برگشت به زمان خلق اثر هنری (هرمنوتیک تاریخی یا نسبی‌نگر)؛

۳. تأکید بر هستی‌شناسی فهم و تأملات فلسفی به جای ایجاد روش برای رسیدن به فهم (هرمنوتیک فلسفی) (رحمانی و نایینی ظفری، ۱۳۹۳: ۵۰).

این تقسیم‌بندی منوط به آگاهی هنرمند است. آگاهی، دانایی مؤلف یا هنرمند از وجود چیزی تعریف می‌شود: آگاهی ذهن هنرمند از موضوع و رهنمود دیگران به سمت مکاشفه، آگاهی و بیداری نسبت به اثر هنری (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۹۴). قصد هنرمند یا سفارش‌دهنده، یکی از معانی نگاره‌ها محسوب می‌شود. درواقع خود اثر است که معنای خویش را می‌سازد (Huey, 2006: 78). حدس موضوع اثر با دیدن دقیق آن، مقدم بر ورود به مرحلهٔ مکاشفه و شناخت است. مقایسهٔ عنوان نگاره با متن آن، همراه با وقایع اتفاقیه، زمانه، منابع مکتوب و غیرمکتوب، فرهنگ شفاهی، عرفان و اسطوره، تمثیل و رمزپردازی از جمله مراحل این فرایند است. مفسر و مخاطب عمل فهم را انجام می‌دهند و معنا گاهی پیش از شکل‌گیری اثر وجود می‌آید.

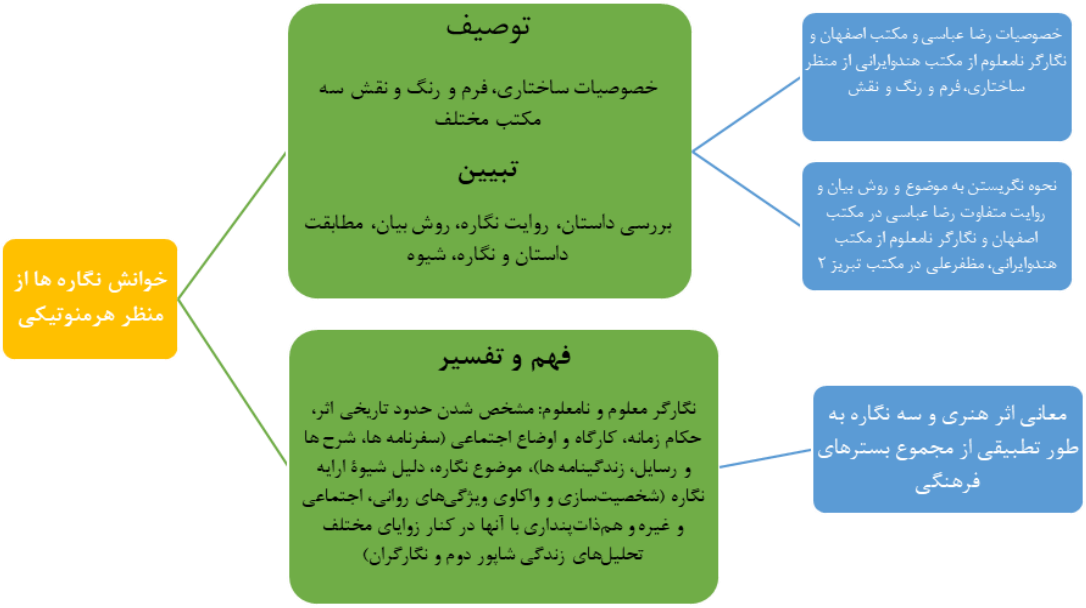
چگونگی کاربست رویکرد هرمنوتیکی در اثر بدین شرح است که «فهم موضوع ابتدا توسط خود نگارگر نیز می‌تواند رخ دهد. ورود به مرحلهٔ تأویل هنگام دست‌به‌قلم‌شدن است؛ زمانی که ذهن ایشان با اندیشیدن به خلق زیبایی و نیکویی، رنگ‌گذاری، تناسب، تعادل و اجزای صوری دیگر، الزاما معطوف به معنا نیست. شرح حال هنرمند، شیوه و اسلوب کارش می‌تواند در حدس معنا مؤثر باشد. حدس معنا، آغازگر تأویل و تحلیل است» (احمدی، ۱۳۸۱: ۵۹۹). سنجش اعتبار حدس، طبق روش در مرحلهٔ قیاسی انجام می‌شود. تأثیرات اثر هنری در ادوار گوناگون و حقایق فرعی و حاشیه‌ای که بر حسب منطق قابل استناد باشد، مربوط به مرحلهٔ داوری و دلالت است. این دلالت و زمینهٔ اثر هنری می‌تواند با کشف‌های بیشتر علم در آینده تغییر کند. دلالت می‌تواند دوره‌های مختلف آثار را با یکدیگر مقایسه کند. داوری عبارت است از آشکار ساختن دلالت‌های اثر هنری، طبقه‌بندی و رسیدن به نتایج قابل اثبات (که به طور مقطعی قطعی تلقی می‌شوند) یا «شرح نظری و دقیقی از تحلیل‌های منتج از نتایج و دستیابی به لایه‌های زیرین دلالت‌ها» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۹۳).

شاپور دوم، دهمین پادشاه بزرگ ساسانی

نام شاپور دوم (۳۰۹-۳۷۹ میلادی) که از دهه‌های پایانی قرن دوم میلادی به عنوان اسم شخص به کار رفت، برگرفته از ایرانی باستان به معنی «پسر پادشاه» و در اصل یک عنوان بود؛ اگرچه در فهرست اسامی پادشاهان پارتی در تاریخ‌نگاری عرب‌پارسی به صورت نادرست نگاشته شده است. وی فرزند هرمز دوم، هشتمین پادشاه ایران و انیران و از تبار ساسانیان بود. هرمز دوم هفت سال و پنج ماه (از ۳۰۲ تا ۳۰۹ میلادی) بر ایرانشهر فرمان راند. وی پسر نرسه و جانشین او بود (شهبازی، ۱۳۸۳: ۴۶۴-۴۶۵).

دوران حکومت پدرش هرمز دوم نسبتا کوتاه بود و وی به دست اشراف ایرانی به قتل رسید. آذرنرسه، پسر هرمز، پس از کشته شدن پدرش بر تخت پادشاهی نشست و به عنوان جانشین برگزیده شد. با این حال، دوره حکومت او کوتاه بود و به دلیل سیاست‌های خشونت‌آمیزش، تنها چند ماه سلطنت کرد و توسط اشراف و روحانیون برکنار شد و به روایتی توسط وزرگان کشته شد (دریایی، ۱۳۹۲الف: ۱۹). علت این کار، قساوت و

بی‌رحمانی آذرنرسه بود. اشراف و روحانیون، یکی از برادران او را که لایق سلطنت نمی‌دانستند کور کردند و برادر دیگرش را (که مثل پدر، هرمز نام داشت) به زندان افکندند؛ او چندی بعد فرار کرد و به روم پناه برد (زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۴۴۸).



شکل ۱: کاربست رویکرد هرمنوتیکی در نگاره‌های سه مکتب

دربار ساسانی، پسر نوزاد (و در برخی روایت‌ها پسر هنوز متولد نشده) هرمز، یعنی شاپور دوم را به عنوان شاهنشاه جدید برگزیدند و بر تخت پادشاهی نشاندند. بنابر یک روایت سنتی، درباریان و روحانیون تاج ساسانی را بر زهدان مادر وی (در هنگام بارداری) قرار دادند. می‌توان تصور کرد که در سال‌های آغازین پادشاهی او، درباریان و روحانیون و به‌ویژه مادر شاپور (ملکه‌مادر) زمام امور را در دست داشتند و نظام امپراتوری از نظر ساختاری و اداری، بدون حضور یک شاه تأثیرگذار، محفوظ ماند. این موضوع به درباریان و روحانیون فهماند که می‌توان کشور را بدون یک شاه توانا نیز چرخاند؛ امری که بی‌تردید به نفع آنان بود. دست‌کم مادر شاه (ملکه) که در زمان بارداری تاج شاهی بر زهدانش نهاده شد، در آن هنگام فرمانروایی کرد (دریایی، ۱۳۹۲ب: ۱۹).

تردیدی نیست که شاپور دوم یکی از بزرگترین پادشاهانی بود که بر سریر قدرت نشست؛ به حدی که حتی آمیانوس مارسلینوس، تاریخ‌نگار رومی که معمولا به‌آسانی بی‌طرفانه اظهارنظر نمی‌کند، نتوانست از تحسین او خودداری کند. منبع اصلی برای تفصیل جنگ‌های شاپور دوم با رومیان، آمیانوس مارسلینوس است، زیرا او شخصا در لشکرکشی‌های روم به آسیا در سال ۳۶۳ میلادی حضور داشته است. آمیانوس، با اینکه به‌طور طبیعی از این دشمن خطرناک دولت روم متنفر بوده، در روایت خود نتوانسته است از ذکر شکوه و دلیری شاپور خودداری کند: «شاه قدی بلند داشت و از ملتزمان خود یک سر و گردن بلندتر بود. در لشکر شاپور، انتظام کامل حکمفرما بود و معمولا در موقع فتح شهرهای دشمن، بیهوده قتل‌عام نمی‌کرد.» از روایات وی برمی‌آید که شاپور دارای صفات جوانمردانه، مروت و انصاف بوده است (کریستن‌سن، ۱۳۶۷: ۲۶۷).

در دوران او، ایران در جنگ با روم موفقیت‌های بزرگی به دست آورد. حکومت شاپور دوم همزمان با پذیرش مسیحیت به عنوان دین رسمی در امپراتوری روم بود. او پادشاهی مقتدر بود و در روزگار او، شاهنشاهی ساسانی دوره‌ای از رونق و شکوه را تجربه کرد. «در جوانی چنان هوشمندانه رفتار می‌کرد که مایهٔ تسلی مقامات و موبدان بود» (دریایی، ۱۳۹۲الف: ۱۹). وی در سال ۳۷۹ میلادی، پس از هفتاد سال حکومت، درگذشت (شیپمان، ۱۳۹۰: ۴۱). اهمیت شاپور دوم و پیروزی‌هایش باعث انتقال انگیزه‌ها و اشکال هنری شرق به غرب و بین‌المللی‌سازی هنر ایران باستان شد.

یکی از مجلس‌های شاهنامهٔ شاه طهماسبی به موضوع تاج‌گذاری شاپور دوم، به قلم مظفرعلی، اختصاص یافته است و واپسین صفحات شاهنامهٔ فردوسی (که متعلق به سلسلهٔ ساسانیان است) را نیز از آن خود ساخته است. شاهنامهٔ شاه طهماسبی به کوشش نقاشان تبریز ۲ و با ابداع اسلوب‌های خاص و شیوه‌های جدید رقم زده شد. علی‌رغم ناهماهنگی در کیفیت هنری آثار به دلیل تعدد نقاشان و نگارگران، تداوم نقاشی را در اواخر سدهٔ نهم قمری می‌توان در آنها بازشناخت (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۴۶).

پیش از پرداختن به مبحث اصلی تحلیل نگاره‌ها، لازم است مکاتبی (اصفهان، تبریز ۲، هند و ایرانی) که این آثار در آنها تولد یافته‌اند، به عنوان بستر و زمینه‌های ظهور چنین آثاری، و همچنین هنرمندان نگارگر سه اثر با موضوع واحد، مورد بررسی قرار گیرند.

مکتب هند و ایرانی

دربارهٔ نام هنرمندی که نگارهٔ تاج‌گذاری شاپور دوم را در مکتب هند و ایرانی آفریده است، متأسفانه اطلاعی در دسترس نیست. اما می‌توان از مکتب، بستر و زمینهٔ اثری که در آن خلق شده است یاد کرد و به حس، هنر و خصوصیت هنرمند گمنام آن اثر نزدیک شد (شکل ۲). ازبکان در سال ۹۰۶ هـ‌ق به سمرقند دست یافتند و بابر نیز همراه با سپاهیان خود به سوی شبه‌قارهٔ هند رفت تا سلسلهٔ تیموریان هند (گورکانیان یا مغولان اعظم) را در آنجا تأسیس کند (آژند، ۱۳۹۴: ۱۴). بازگرداندن خواهر اسیر بابر (نزد ازبک‌ها) به هند، در زمان شاه اسماعیل صفوی، روابط ایران و هند را در دورهٔ صفوی در بالاترین و گرم‌ترین سطح خود قرار داد. مهاجرت ایرانیان و مشغول شدن آنان در دستگاه‌های اداری مغول، هنر نگارگری هند و ایرانی را که ریشه در طبیعت‌گرایی مکتب هرات و تأثیرپذیری از مکتب تبریز ۲ داشت، وارد مرحلهٔ جدیدی نمود. تقلید از سبک صفویه (تبریز ۲) نیز از جمله تأثیراتی بود که با قدرت تمام بر هنر نگارگری هند وارد شد (خادمی ندوشن و بابامرادی، ۱۳۸۶: ۲۹-۳۰).

دوران طلایی روابط فرهنگی ایران و هند، امپراتوری بابری (مغولی هند) بود. همایون (یکی از بنیانگذاران آن) و بعدها اکبر، جهانگیر و شاه‌جهان، این دوران طلایی را با استفاده از زبان فارسی، هنر و به طور کلی فرهنگ ایرانی به اوج تعالی رساندند. مبادلات ایران و هند در عرصهٔ اقتصاد و بازرگانی و بیش از همه در زمینهٔ نگارگری در دوران اسلامی و دورهٔ مغولان هند، همانند ادوار پیشین، بار دیگر شدت گرفت. نگارگری‌هایی که در مکتب هنری ایران در هند شکل گرفت، بی‌شک از شاهکارهای هنری زمان خود به شمار می‌روند که بعدها با هنر اروپایی درآمیختند و به دوران بعد سپرده شدند. میرمصور، میرسیدعلی، خواجه عبدالصمد، ابوالحسن (فرزند آقا رضا) و شریف از جمله نگارگران مکتب هند و ایرانی بودند.

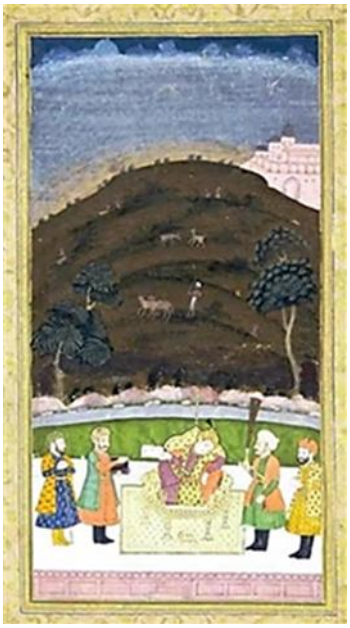
اکبرشاه (۱۵۵۶-۱۶۰۵ میلادی) اولین پادشاه تراز اول گورکانیان بود. نقاشی مغولی در واقع آیینهٔ سیاست‌های تلفیق فرهنگی او به شمار می‌آید. این سبک از نگارگری، شروعی ساده داشت و پس از آمیختن با سبک سرزندهٔ راجستانی، به سبب تمایل به وحدت ایدئولوژیک و فرهنگی در تمام قلمرو گورکانیان، شگردهای طبیعت‌پردازی اروپایی را نیز پذیرفت و به سمت فرنگی‌سازی پیش رفت. آخرین مرحلهٔ تحولات در نگارگری دوران اکبرشاه دارای ویژگی‌هایی بود که تقریبا تا پایان دوران گورکانی پایدار ماند؛ از جمله: هاله‌های طلایی، فرشته‌های مقرب بالای سر امپراتور، سایه‌انداختن روی چهره‌ها، قائل شدن جو و فضا در مناظر، و استفاده بیشتر و صحیح‌تر از دورنما (Creon, 2009: 228). همچنین نگارگری تصاویر به صورت منفرد (مانند اواخر دوران صفویه در ایران و در زمان رضا عباسی) رواج یافت.

اسلوب فرنگی‌سازی در این مکتب دیده می‌شود؛ اصطلاحی که برای توصیف الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی توسط برخی از نگارگران ایرانی و هندی به کار می‌رود. اینان به طور سطحی از شگردهای برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی و گاه حتی از موضوع‌ها و نقش‌مایه‌های اروپایی تقلید می‌کردند (پاکزاد، ۱۳۷۸: ۳۷۱). سایه‌پردازی‌های خام‌دستانه و تلفیق پرسپکتیو نادرست با سطوح تخت دوبعدی در آثار، همنشینی زیبایی را پدید آورده است. به‌طور خلاصه، ویژگی‌های اساسی نقاشی مغولی را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد: گویایی، واقع‌گرایانه بودن، رعایت اصول صورت‌گری فردی و مستقل بودن هویت هر شخص در تصویر کردن چهره (رستمی و یوسفی، ۱۳۹۴: ۵۲)، توجه به طبیعت و چهره‌پردازی، و هویت‌یافتن جدید در دوران جهانگیر (نه کاملا شبیه به سبک صفوی و نه شبیه به نگاره‌های سنتی و دیواری هندوان).

رنگ قرمز در این مکتب نماد نیروی حیات، اصرار برای به‌دست‌آوردن نتیجه و رسیدن به کامیابی و موفقیت است. تقریبا می‌توان تمام این معانی را در کسب افتخار و غرور مستتر دانست. در فرهنگ هندو، رنگ سرخ شامل تمام اشکال حیات می‌شود؛ چرا که قرمز رنگ زندگی است و دوام عشق و دوستی از آن استنباط می‌گردد. رنگ‌های ترکیبی در تفسیر معنایی، خصوصیات هر دو رنگ پایه را خواهند داشت. از این جهت، رنگ صورتی روشن به‌کاررفته در نگارهٔ تاج‌گذاری شاپور دوم (که از ترکیب سفید و قرمز حاصل می‌شود) علاوه بر داشتن خصوصیات تعدیل‌شدهٔ رنگ قرمز، نشانی از خلوص، آرامش و پاکی را با خود به همراه دارد. همچنین افزودن سفید به رنگ‌ها، شادی و نشاط می‌بخشد (گوهریان و همکاران، ۱۳۷۷-۷۸: ۳۹). یکی دیگر از رنگ‌های به‌کاررفته در نگاره‌های هند و ایرانی، رنگ طلایی است. رنگ طلایی در نقاشی هند و ایرانی، عنصری خارجی و وارداتی محسوب می‌شود (کوماراسوآمی، ۱۳۸۲: ۱۷۷). احتمال می‌رود این واردات توسط ایرانیان، به‌ویژه آثار تولیدشده در شیراز، صورت گرفته باشد (رستمی و یوسفی، ۱۳۹۴: ۵۳).

در دورهٔ مغول (۱۵۰۰-۱۸۰۰ میلادی)، معمولا انواع لباس‌هایی که در منابع بدان‌ها اشاره شده، فقط منحصر به افراد مرفه و سطح بالای کشور بوده است. چنان‌که بابر (اولین پادشاه مغول) در سال ۱۵۱۹ میلادی در خاطرات خود نوشته است که تودهٔ عظیمی از مردم فقیر و کاملا عریان بودند: «آنها لانگوتی می‌پوشند؛ تکه پارچه‌ای که از میان پاها رد می‌شود. پوشش زنان نیز لنگ نامیده می‌شود که یک سر آن به دور کمر و انتهای دیگر آن به روی سر انداخته می‌شود.» افزون بر روسری‌ای که برای پوشش سر استفاده می‌شد، شلوار تنگ و یک لباس بسیار اشرافی به نام «ابو» و «تیلک جاگولی» نیز وجود داشت که در یقه و کمر بسته می‌شد و فاصلهٔ این دو باز بود. فربز واتسون در کتاب مستند خود در قرن نوزدهم دربارهٔ بعضی از لباس‌های مردم هند می‌نویسد: «پیشواز، نام لباس مسلمانان است که تا مچ پا می‌رسد و معمولا از جنس نخ با رنگ‌های

مختلف است. قسمت بالای کمر شبیه جامه (جاما) و قسمت پایین کمر تا جایی که ممکن بوده، چین‌دار است. قسمت پایین دامن آن با نوار و والان‌های طلایی یا نقره‌ای تزیین می‌شود» (شاکری، ۱۳۷۸: ۴۴).



شکل ۲: هنرمند: نامشخص (بی‌تا)، مکتب هند و ایرانی، تاج‌گذاری شاپور دوم (دوران جنینی). رنگدانه و طلا بر روی کاغذ، ۴/۴۶ × ۳۰ سانتی‌متر (معادل ۳/۱۸ × ۸/۱۱ اینچ).

Metropolitan Museum of Art. (2020, February 25). The Coronation of the Infant Shapur II. World History Encyclopedia; https://www.worldhistory.org/image/11938/the-coronation-of-the-infant-shapur-ii (تاریخ دسترسی: ۲۵ فوریه ۲۰۲۰)

رضا عباسی و مکتب اصفهان

رضا عباسی از سرآمدان مکتب اصفهان بود که در دورهٔ صفویان می‌زیست. نام وی چالش‌هایی را در میان هنرپژوهان برانگیخته است؛ از جمله این پرسش که آیا آقا رضا، رضا عباسی و رضا یک شخص هستند یا سه شخص متفاوت. در این باره اختلاف نظر وجود دارد، اما به استناد پاره‌ای از مدارک، آثار اصلی‌ای که با مشخصات کار وی تطبیق می‌کند، قابل تشخیص است. کارهای اصیل رضا عباسی همگی با خط نستعلیق و موی‌گردهٔ گربه رقم خورده است.

مکتب رضا عباسی گرایشی کامل به طبیعت‌پردازی دارد و هرآنچه هست، عینا در آثار او منعکس می‌شود. او سنت‌های مکتب تبریز و هرات را درهم شکست و به مکتبی نو روی آورد. از ویژگی‌های کار او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ضبط دقیق چهره‌سازی، حرکات و زوایای چهره‌ها و پروراندن دقیق آنها؛ بزرگ‌تر و برجسته‌تر نشان دادن شخصیت‌ها (شکل ۳) در مقایسه با مکتب تبریز ۲؛ جایگزین کردن شخصیت‌های زمان خود به جای قهرمانان و اشخاص داستانی؛ پرهیز از ریزه‌کاری‌های مکتب هرات و تبریز ۲. کارهای او بیشتر با خط و رنگ مشخص می‌شود و در چهره‌پردازی از سایه‌زنی بهره می‌برد. در نقاشی دیواری با اندازه‌های بزرگ، سبک او متمایز است و در نقش‌سازی روی کاشی، سبکی تازه پس از دوران سلجوقی ابداع کرده است.

شیوهٔ رضا عباسی چنان مورد توجه قرار گرفت که مکتب اصفهان در دوران شاه عباس اول با نام او همراه شد و بسیاری از نگارگران (از جمله معین مصور، محمدقاسم و محمدیوسف) از پیروان او بودند. بعدها در اصفهان سبکی متفاوت پدید آمد که طیف رنگ‌های آن به انواع زردها، قهوه‌ای‌ها و ارغوانی‌ها محدود شد. ترسیم نقوش در جهت خوشنویسی تحول یافت. درختان، پیکره‌ها و صخره‌ها حجم‌دارتر شدند. تعداد شخصیت‌ها کاهش یافت و حالت صحنه‌ها کم‌تحرک‌تر گشت. پیکره‌ها و چهره‌ها (برخلاف مکتب قزوین که باریک و کشیده بودند) پف‌کرده و فربه به نظر می‌رسند. این شیوهٔ نگارگری توسط معاصران جوان‌تری چون محمدقاسم، محمدیوسف، افضل‌الحسینی، محمدعلی و شفیع عباسی ادامه یافت، اما معین مصور (شاگرد رضا عباسی) تا حدی آن را اصلاح کرد.

در زمان شاه عباس، عمامهٔ بزرگ با پر و گل رواج یافت و به یکی از مشخصات این دوره تبدیل شد. در این دوره، مصورسازی جای خود را به تصویر ریزنقش، تک‌چهره و دیوارنگاره داد (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۵۶، ۱۶۱). رضا عباسی نگاره‌های تک‌برگی را به بهترین اسلوب، باریک‌بینانه‌ترین دقایق و ظریف‌ترین حالت ممکن ترسیم نمود: تراش‌خورده، سبک‌بال، با قلم‌گیری ظریف و سیال. شیوهٔ دیدن، حس کردن و

بیان او، گویی تصویر جامعهٔ دورهٔ شاه عباس و زمانه‌اش را به دقت بازنمایی کرده است. پیکره‌های شیوخ، کشتی‌گیران، درباریان، درویشان، طرفه‌خویان، شبانان، قوچ‌بازان، ساقیان و دلدادگان، همگی ابزاری برای رساندن مفاهیم و معانی عمیق حول محور جامعهٔ او هستند.

مکتب اصفهان در زمان پنج تن از پادشاهان صفوی شکل گرفت، بالندگی یافت و به افول رسید. شکل‌گیری آن از زمان شاه عباس اول بود. دورهٔ شاه صفی اول و شاه عباس دوم را باید تداوم مکتب اصفهان به وسیلهٔ شاگردان رضا عباسی دانست. در این دوره، اسلوب فرنگی‌سازی رشد فزاینده‌ای کرد. رونق فرنگی‌سازی حتی دامن رضا عباسی را نیز گرفت. او این اسلوب را نزد استاد میناس در محلهٔ جلفای اصفهان آموخته بود و رگه‌ای از آن شیوه را (چه در تکنیک و چه در محتوا) وارد نگارگری ایران کرد؛ نتایج این تأثیرات در دوران افشاریه، زند و قاجار بیشتر مشاهده شد (آژند، ۱۳۸۵: ۱۹، ۱۳۰، ۱۵۷).

در دورهٔ صفوی، نقاشی ناتورالیستی وارد ایران شد و اصطلاح «فرنگ» نه تنها در مورد اروپاییان و مسیحیان، بلکه ارمنی و گرجی را نیز در بر می‌گرفت. اسلوب فرنگی‌سازی (یعنی استفاده از عناصر نقاشی اروپایی از جمله حجم‌نمایی، برجسته‌نمایی و نقش‌مایه‌های اروپایی) از زمان شاه عباس اول آغاز شد، در زمان شاه عباس دوم رونق گرفت و در عصر قاجار به تکامل رسید. افزون بر الهام‌گیری از تابلوهای رنگ و روغن، نقاشان اروپایی و تصاویر چاپی، شاهان صفوی به وارد کردن مصالح نقاشی اروپایی نیز اقدام کردند؛ مانند قلم‌مو و رنگ و روغن از هلند که توسط شاه صفی سفارش داده شده بود (ذکاء، ۱۳۸۱). در دوران صفوی، تأثیر از اروپا بیشتر بر مبنای تکنیک نقاشی و کوششی رشدنیافته و مقدماتی در الگوبندی‌های فرم‌ها بود، هرچند که در برخی آثار رضا عباسی، این بهره‌گیری از اسلوب فرنگی‌سازی در استفاده از نقش‌مایه‌های سگ و جامهٔ کلاه‌فرنگی مردانه و زنانه نیز دیده می‌شود.

استقلال نقاش‌خانه در سدهٔ یازدهم، نشانهٔ بارزی از استقلال نقاشی به عنوان هنری قائم‌به‌ذات (و نه وابسته به خطاطی و سایر هنرها) بود که مورد پذیرش دربار و جامعه قرار گرفت. این مسئله از آن رو اهمیت دارد که هنرمندان به دلیل عدم حمایت شاه طهماسب، مجبور شدند کارگاه‌های خصوصی خود را راه بیندازند و برای خود کار کنند. این امر اگرچه بر کیفیت نگاره‌ها تأثیر گذاشت، اما آنها را با سلیقهٔ عمومی و کوچه و بازار پیوند زد و موقعیت نقاشی را در جامعه تثبیت کرد (آژند، ۱۳۹۷: ۶۰۱).

البسه در نیمهٔ دوم مکتب صفوی به شیوه‌ای واقع‌گرایانه‌تر و نمایشی طبیعت‌گونه، با تفاوت‌هایی قابل توجه، متحول شدند. در نیمهٔ اول این دوره، نقش‌اندازی روی پوشاک پیکره‌های انسانی به وجود می‌آید؛ تا جایی که در نمایش پیکره‌ها، تا اندازه زیادی از هنرنمایی هنرمندان در ایجاد طرح و نقش روی پوشاک کاسته می‌شود، یا با گرایش به واقع‌گرایی، به گونه‌ای متفاوت به نمایش درمی‌آید (نصیری و محمودی، ۱۳۹۳).



شکل ۳: تاجگذاری شاپور دوم. نگارگر: رضا عباسی، مکتب اصفهان، عصر صفوی، جوهر و رنگدانه روی کاغذ، سانتی متر۳۲/۵ x ۳۶/۵ (۹/۲ x ۱۴/۳ اینچ)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Firdawsi_-The_Infant_King_Shapur_II_Enthroned_-_Walters_W602479B_-_Full_Page.jpg (Access date: 15 April 2020, at 21:21)

مظفرعلی و مکتب تبریز ۲

مظفرعلی بن حیدرعلی تبریزی (متولد ۹۴۰ هـ‌ق، درگذشت حدود ۹۸۳ هـ‌ق در قزوین)، ملقب به «نقاش شاهی»، از چهره‌های درخشان هنر ایران، خوشنویس، نقاش و شاعر سدهٔ دهم هجری و از هنرمندان روزگار شاه تهماسب بود. وی در نستعلیق شاگرد میرعلی هروی و در نقاشی، تصویرسازی و تذهیب شاگرد مظفرعلی هروی بود. صادقی‌بیک افشار (کتاب‌دار شاه عباس) و سیاوش بیک گرجی از شاگردان مظفرعلی نقاش بودند. همچنین مظفر از کارکنان کتابخانهٔ شاه اسماعیل دوم نیز بوده است (دانش‌پژوه، ۱۳۵۱–۱۳۵۲).

مظفرعلی از اهالی تربت و خواهرزاده و شاگرد استاد کمال‌الدین بهزاد بود (دانش‌پژوه، ۱۳۴۹: ۱۱). مردم او را قرینهٔ بهزاد می‌دانستند و او سوای تصویر، در مثنی‌برداری و تحریر خط نیز اعجاز داشت. خط نسخ تعلیق را نیکو می‌نوشت، افشان و تذهیب را به خوبی انجام می‌داد و در رنگ و روغن‌کاری سرآمد روزگار بود (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۳۶). پدرش حیدرعلی نگارگر بود. مظفرعلی در نگارگری، تک‌چهره‌سازی، خوشنویسی، کاغذبری، تحریر خط، تذهیب، نقاشی رنگ و روغن، شعر و شطرنج دست داشت و هنرمندی جامع و کامل بود. وی از پنج تن نگارندگان خمسهٔ نظامی شاه تهماسب (که به خط شاه محمود نیشابوری است و اکنون در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود) به شمار می‌رود (Vista News Hub, 2019). مظفر به چندین هنر آراسته بود، اما بخت خوش نداشت.

مظفرعلی تصویرساز و چهره‌پردازی توانا بود و در صورت‌گری، کشیدن جانوران و نقش‌گرفت‌وگیر استادی ماهر بود. همچنین در تذهیب و تشعیر چیره‌دست بود. نقاشی‌های رنگ و روغن او بیشتر بر روی جلدهای روغنی و قلمدان‌ها انجام شده‌اند. او گاه آثاری را نیز به شیوهٔ قطاعی ارائه می‌داد. مظفرعلی در پیکربندی اسبان و سوارگان، مهارتی بسیار بیشتر از دیگر نگارگران داشت. او در خوشنویسی خفی و جلی توانمند بود و خط نستعلیق را به شیوهٔ سلطان‌علی مشهدی دنبال می‌کرد. مظفرعلی شطرنج‌باز، روغن‌کار و شاعر بود، غزل می‌سرود و مرقعی نیز ساخته است.

مظفرعلی نزد شاه تهماسب عزت و احترامی خاص داشت و بیشتر نقاشی‌های دولت‌خانه و چهل‌ستون این پادشاه اثر اوست. مردم مظفرعلی را همانند بهزاد می‌دانستند، اما پادشاه او را بر بهزاد برتری می‌نهاد و در قطعه‌ای به وی فرمود که از عنوان «نقاش شاهی» استفاده کند. مظفرعلی در قزوین درگذشت و در مزار شاهزاده حسین دفن شد. استادی و چیره‌دستی او در چندین نگاره از شاهنامهٔ شاه طهماسبی (از جمله تاج‌گذاری شاپور دوم) در طراحی، رنگ‌گذاری و ترکیب‌بندی به خوبی نشان داده شده است.

گری (Gray, 1976) در کتاب نگاهی به نگارگری در ایران می‌نویسد: خصلت کلی مکتب تبریز ۲، محافظه‌کاری مفرط، معطوف‌شدن به ترکیب‌بندی و موضوع به دلیل آزمودگی در فن و شیوهٔ رنگ‌بندی و تسلط بر آن، ریزه‌کاری بسیار، تنها نشان ندادن انسان‌ها و ترسیم وقایع و دقایق مربوط به آن‌ها، پر کردن سراسر فضای صفحه، گسترده‌شدن ترکیب‌بندی از پایین به بالا و ایجاد ترکیب‌بندی‌های چندسطحی (که گاه از حد فوقانی قاب بیرون می‌زند). رنگ، چه در تزیینات معماری، چه در لباس انسان‌ها و چه در ریزه‌کاری مناظر، درخشان، پرمایه و شادی‌آفرین است. سربند با لولهٔ قرمز که روی عمامهٔ سفید بسته می‌شود و به کلاه قزلباشی معروف است، یکی دیگر از مشخصات نگارگری صفوی است (این لوله به رنگ‌های سیاه و سفید نیز دیده می‌شود) (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۳۸–۱۳۹).

ملاحت و ظریف‌تر شدن پیکره‌ها و بزرگ‌تر شدن آنها و نیز نگارگری نسخه‌ها از دیگر مشخصات بارز این مکتب بود. سیاست هنری شاه طهماسب در نیمهٔ دوم قرن دهم هجری باعث رونق گرفتن نقاشی در لایه‌های اجتماعی شد. نگاره‌های تک‌برگی و تک‌چهره‌های جوانان (دختر و پسر) و سالخوردگان با مفاهیمی خاص رواج یافت. رقم‌زنی نقاشان به نام خود نقاشان (به دلیل رواج در میان مردم) از مکتب تبریز آغاز شد، در مکتب اصفهان به اوج خود رسید و به جزئی لاینفک از نگاره‌ها تبدیل گشت؛ بدین ترتیب نقاش هویتی شاخص یافت.

رواج اسلوب فرنگی‌سازی به دلیل ارتباط ایران با ممالک غربی (مانند پرتغال، انگلستان و هلند)، تأثیر گرجی‌ها و ارامنه و نیز تأثیرپذیری از دیوارنگاری ایتالیا بود. افزون بر این‌ها، در تزیین منسوجات، سفالینه‌ها، کاشی‌های دورهٔ صفوی و حتی قالی‌های آن دوره، از ترکیب‌بندی‌های پیکره‌های نگاره‌ها و نسخه‌های مصور استفاده شد. مکتب تبریز در دوران صفوی از منابع مختلفی بهره‌مند شد: هم‌آمیزی مکاتب هرات، شیراز و ترکمان. مکتب ترکمان خود دو شاخه داشت: مکتب شیراز در دورهٔ پیربداق آق‌قویونلو و سلطان خلیل (که سنت هنری روزگار تیموریان را در اختیار داشتند)؛ و مکتب تبریز در روزگار جهانشاه قراقویونلو و سلطان یعقوب آق‌قویونلو با هنرمندان نامداری همچون سلطان محمد تبریزی. همچنین مکتب هرات در دورهٔ سلطان حسین بایقرا با هنرمندان نامداری چون بهزاد و آقا میرک (آژند، ۱۳۹۴: ۱۰۱–۱۰۴).

ذوق، سلیقه و علاقهٔ شاه طهماسب به هنرهای تجسمی فضایی بهشت‌آگین ساخت و شاید باشکوه‌ترین و مفصل‌ترین پروژهٔ انجام‌شده در مکتب تبریز ۲، شاهنامهٔ شاه طهماسبی باشد (شکل ۴). در مقدمهٔ شاهنامهٔ شاه طهماسبی، نوشتهٔ مارتین برنارد دیکسون و استوارت کری ولش، آمده است که نگاره‌های این شاهنامه نشان‌دهندهٔ تمامی جزئیات سبک‌های نگارگری ایران در مراحل گوناگون بالندگی آن است (Welch & Martin, 1982).

در مورد لباس‌ها باید به کلاه قزلباش اشاره کرد که نشان معروف سپاهیان صفوی و نقاشی‌های مکتب تبریز ۲ است. در مورد نقوش تزئینی می‌توان از تأثیر متقابل نقاشی بر نقوش لباس و نقوش لباس بر نقاشی سخن گفت؛ زیرا افزون بر آنکه هنرمندان، لباس‌های روزگار خود را در

آثارشان نقش می‌زدند، خود از طراحان نقوش پارچه‌های آن زمان نیز بودند. به عبارتی، عناصر تزئینی موجود در لباس‌های مردم و آثار نگارگری، حاصل قلمی مشترک است (هاشمی و پازوکی، ۱۳۹۲، بی‌تا).



شکل ۴: شاهنامهٔ شاه طهماسبی، ۹۴۴ هـ.ق. «تاج‌گذاری شاپور دوم»، مکتب تبریز ۲.
نگارگر: مظفرعلی. تکنیک و مواد: آبرنگ مات، جوهر، نقره و طلا روی کاغذ. ابعاد :۷/۳۳ × ۱/۲۲ سانتی‌متر
Welch, 2012. *The Houghton Shahnameh* (Vols. 1-2). Harvard Art Museums (as cited in your text).

یافته‌های پژوهش و تجزیه و تحلیل داده‌ها در تحلیل سه نگاره

الگوپردازی نگارهٔ پادشاه

الگوهای شخصیت: گاه نشانه‌ها در نگاره‌ها به فهم شخصیتی ویژه می‌انجامد. از شناخته‌شده‌ترین آن‌ها می‌توان به الگوی پادشاه اشاره کرد. البته بازنمایی شاه پیروز در بزم، بارعام یا خیمه شکارگاهی با نمایش این شخصیت در جنگ‌ها یا هنگام شکار تفاوت دارد (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۷: ۱۲). در نخستین گام، شاید بتوان به چرایی تکرار برخی الگوها در نگارگری پرداخت. مهم‌ترین هدف اجرای هر نگاره، شاید بیانگری آن باشد؛ چه بیان پیام‌های متنی که به تصویر درآمده (که پیام اولیه است) و چه بیان پیام‌های ثانویه که برخاسته از رویدادهای زمانهٔ هنرمند است. آنگاه مفهوم دیدنی‌ها بر اثر این عوامل دریافته می‌شود: ۱) نشانه‌های دیداری آمده در اثر را پیشتر دیده باشد (آشنایی)؛ ۲) بارها این نشانه‌ها برای او بازآفرینی شده باشد (تکرار)؛ ۳) نشانه‌های بازنموده چنان آشکار باشد که با نشانگان دیگر مفاهیم اشتباه نشود (تمایز).

در مباحث نوین هنری، آنگاه که بحث از ادراک مخاطب به میان می‌آید، چنین اصولی همچنان بازگو می‌شود. از دید پیر بوردیو، رمزگشایی یک اثر آنگاه ممکن می‌شود که کد یا رمز فرهنگی (که درک اثر هنری را ممکن ساخته است) بدون واسطه و به‌طور کامل ملکهٔ ذهن بیننده شده باشد و با آن رمز فرهنگی هم‌زمان در هم ادغام شود. هنگامی که چنین شرایطی مهیا نباشد، عدم درک اثر هنری اجتناب‌ناپذیر است (Bourdieu, 1998: 106). آنچه ذوق هنری دانسته می‌شود، اشتراک میان تمایزات دیداری ارائه‌شده در متن اثر هنری و مهارت‌های رمزگشایی این تمایزات نزد بیننده است. آنگاه که رمزهای دیداری با الگوهای ذهنی بیننده همخوانی داشته باشد، ادراک رخ می‌دهد و ذوق هنری اثر و مخاطب هم‌راستا می‌شود (Baxandall, 1988: 34).

الگوهای پرتکرار نگارگری می‌تواند تلاشی برای ارائه نشانگان دیداری شناخته‌شده به مخاطب باشد که شاید ضامن دریافت بدون اشتباه پیام باشد. گوناگونی الگوهای بازنموده، گواهی بر این یافته است. هر الگو، در جایگاه نشانه‌ای روشن، مفهومی قراردادی را به ذهن بیننده می‌آورد و

امکان تأویل اثر را (به دلیل پیروی از الگوهای سنتی) منتفی می‌سازد. ازاین‌رو، نگارگران در پی شکستن قراردادها و بازنمایی مفاهیم بیرون از الگوهای بصری نبودند. این نکته، به‌ویژه هنگام بازنمایی برخی شخصیت‌ها یا مفهوم‌ها، بیشتر به چشم می‌آید. برای نمونه، بازنمایی پادشاه در نگاره‌ها اهمیتی چندسویه داشت: نخست، چون این افراد حامیان اصلی تولید نسخه‌ها بودند، انتظار می‌رفت که جایگاه آنان اهمیت بسیاری داشته باشد؛ دوم، در محتوای کتاب‌هایی چون شاهنامه و جامع‌التواریخ، بازنمایی این شخصیت‌ها و تشخیص دقیق آن‌ها این ضرورت را ایجاب می‌کرد، زیرا متن این کتاب‌ها بیشتر پیرامون شخصیت و زندگی شهریاران است.

الگوی پادشاه پیروز، یکی از چند الگوی پرتکرار نگارگری ایرانی است که می‌توان سه گونه الگوپردازی برای آن ذکر کرد: الگوهای بازنمایی حالت، الگوهای نمایش شخصیت، الگوهای مفهومی (کشمیری و رهبرنیا، ۱۱: ۱۳۹۷). با صرف‌نظر از اندک تفاوت‌هایی که در برخی نسخه‌های متقدم دیده می‌شود، در بیشتر آثار، شاه را در میانهٔ طولی یا عرضی نگاره چنین بازنموده‌اند: پیکره‌ای تکیه‌زده بر مسندی فاخر که بیش از سایر اسباب صحنه آراسته شده؛ چهره‌اش سه‌رخ و گاه اندکی رو به پایین است؛ پاها یکی جمع و دیگری آویخته یا چهارزانو است؛ و دستی بر کمر یا زانو دارد. تمایز چهره‌ها اندک است و نگارگر چندان پای‌بند چهره‌سازی‌های واقع‌گرایانه نیست (جدول ۱). به بیانی دیگر، «در اینجا مخاطب با شناخت فرد (معرفه‌بالشخص) روبه‌رو نیست؛ بلکه گونه (معرفه‌بالنوع) را می‌شناسد» (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۷: ۱۳) و از پیام نگاره و نحوهٔ ترکیب‌بندی عناصر و قرارگیری پادشاه، او را شناسایی می‌کند. البته در برخی نسخه‌ها بر اساس سنت تصویرپردازی ایرانی (متأثر از نقش برجسته‌های باستان)، بزرگ‌نمایی مقامی از نوع مفهومی وجود داشته است؛ از جمله برای شخصیت‌های سیاسی، پادشاهان و اشخاص برجسته که از اهمیت خاصی برخوردار بودند، به گونه‌ای بزرگ‌تر به تصویر درمی‌آمدند. در مکتب هند و ایرانی نیز استقلال هویت فردی در چهره‌ها نمایان بود و شاید نتوان دقیقا آن را به عنوان قاعده‌ای کلی در نظر گرفت.

در نگارهٔ تاج‌گذاری شاپور دوم، این الگو به گونه‌ای خاص‌تر نمایان می‌شود. در داستان تاج‌گذاری وی (که در روایت آن اختلاف نظر وجود دارد) آمده است: شاپور را که چهل روز از تولدش می‌گذشت، به جای پدر درگذشته بر تخت شاهی نشاندند و تاج را بر سرش نهادند؛ و در برخی روایات، درون زهدان مادر، تاج بر شکم مادر نهادند. نگارگر از یک سو باید شاپور دوم را از دیگر شخصیت‌ها متمایز می‌کرد و او را همانند پادشاهان بالغ باز می‌نمود (شکل ۲ مکتب هند و ایرانی) و از دیگر شخصیت‌ها متمایز می‌ساخت، و از سوی دیگر با نمایش این الگو در کوچک‌ترین اندازه، نوزادی شاپور را نمایانده است (تصاویر ۲ و ۳ از مکاتب اصفهان و تبریز ۲). در نگاه مخاطب امروز، آمیختگی الگوی شاهانه با کوچکی اغراق‌آمیز پیکره شاید اندکی مضحک به نظر آید، اما مخاطب گذشته با این الگو به درستی آشنا بود و شخصیت محوری نگاره را بی‌درنگ درمی‌یافت و این الگو برای او آشنا می‌نمود. برخی نشانگان در همنشینی با نشانه‌های دیگر می‌تواند به درک درست یک مفهوم راه برد. در الگوی شاه، در کنار نشانه‌هایی مانند تاج‌های شهریاری، اجرای پرآذین مسندها و حالت اندام‌ها، در جایگاه نشانه‌های افزوده ظاهر می‌شود و فرآیند ادراک آسان‌تر می‌گردد.

نحوهٔ نمایش دوری و نزدیکی یا پرسپکتیو مقامی، نقاط و خطوط طلایی، دایره در نگارهٔ مکتب هند و ایرانی

نگارگر گاه آنچه را که مهم‌تر است (پرسپکتیو مقامی) یا دورتر است، بالاتر از چیزهای نزدیک می‌نمایاند (و نه کوچک‌تر از آنها)، همانند نگارهٔ شاپور دوم در مکتب هند و ایرانی (جدول ۲). فرد مهم‌تر و دارای مقام بالاتر در این نوع پرسپکتیو، بزرگ‌تر از سایرین نشان داده می‌شود. از این مهم گاه تحت عنوان «دورنمای اجتماعی» نیز یاد می‌شود. سر شاپور دوم با وجود قرار گرفتن در پلان عقب نسبت به اطرافیانش، بزرگ‌تر از بقیه به تصویر درآمده است. پرسپکتیو مقامی به صورت نحوهٔ ایستادن خطی به چشم می‌خورد که ریشه‌های آن شاید به نظام طبقاتی کاست در هند بازگردد. خطوط افقی روی زمین که با رنگ‌های مختلفی کشیده شده‌اند، نمایانگر این پرسپکتیو مقامی است. شبان، گوسفندان و پادشاه حول منطقهٔ خطوط و نقاط طلایی قرار دارند. شاید دادن حکم پادشاه به ملازمش ارتباطی با حقوق چوپانان داشته باشد، زیرا در جای مهمی واقع شده است؛ البته این تنها یک حدس است.

پادشاه درون فرم دایره (نماد آسمان) واقع شده است که بر فرم مستطیل زیر مسند پادشاه (نماد زمین) قرار دارد. فرم دایره‌ای منحنی‌های تپه‌ها به گونه‌ای تکرار فرم دایرهٔ پادشاه است که سیر صعودی بالارونده به سوی آسمان دارد. گویی حضور قدرت مرکزی شاپور را تشدید می‌کند و بر آن تأکید دارد (جدول ۲-ت). قرار گرفتن حرکت بدن پادشاه در فرم دایره (به‌عنوان نماد بی‌نهایت، جهان هستی و آسمانی‌ترین فرم هندسی) بر فراز طرح مربع‌شکل قالیچه‌ای (که نمادی از زمین تعبیر می‌گردد)، شاپور دوم را می‌توان به مثابه پادشاه آسمان و زمین توصیف کرد. هندسهٔ عملی در معماری و هنرهای تزئینی، نشانهٔ پیوند میان نظر و عمل است. دایره که حجم‌های کروی و حرکات اجرام آسمانی مطابق با آن است، منزلت خاصی دارد. در رسالهٔ بوزجانی از دایره برای ترسیم همهٔ چندضلعی‌های منتظم مسطح استفاده می‌شود و از کره برای ترسیم پنج نوع چندوجهی منتظم و دو نوع از دوازده نوع چندوجهی نیمه‌منظم به کار رفته است. شاید کاربرد شایع شبکه‌های شعاعی مدارگونه در ترسیم گره، متأثر از ذهنیتی باشد که دایره را اشرف اشکال هندسی می‌شمرد (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۸۲).

رنگ‌گذاری و فضاسازی در نگارهٔ مکتب هند و ایرانی

شگردهای طبیعت‌پردازی اروپایی به طور خفیف (فرنگی‌سازی)، سایه انداختن روی چهره‌ها، قائل شدن به استفاده از جو و فضای بیشتر در پشت سر پادشاه، سایه‌پردازی‌های خام‌دستانه و تلفیق پرسپکتیو نادرست با سطوح تخت دوبعدی، در این آثار همنشینی زیبایی را پدید آورده است. رعایت اصول چهره‌گری فردی و مستقل بودن هویت هر شخص در تصویر کردن صورت وی نیز در این اثر هویداست که از ویژگی‌های مکتب هند و ایرانی محسوب می‌شود. تقریبا دو سوم از کل کادر اثر به فضاسازی اختصاص یافته است. پادشاه در یک‌سوم پایینی کادر، اما در نقطهٔ تأکیدی واقع شده است (جدول ۲-الف).

در هر صحنه، ناخواسته برخی عوامل و عناصر اهمیت بیشتری دارند و بعضی کمتر. مثلا در صحنه‌ای از یک دشت که آسمان صاف است، هرچه هست در سطح دشت توجه را جلب می‌کند؛ اختصاص دادن بخش زیادی از کادر تصویر به آسمان و دشت منطقی نیست. اما در این نگاره، موضوع اصلی و پویایی لازم در یک‌سوم پایین کادر ایجاد شده و به حد کافی چشم را در خود متمرکز نگه می‌دارد. رنگ قرمز که در فرهنگ هندو به منزلهٔ نماد نیروی حیات، رسیدن به کامیابی و موفقیت، کسب افتخار و غرور است، در ترکیب با رنگ سفید و افزودن اندکی آبی تلطیف یافته و به رنگ صورتی-بنفش روشن درآمده است. رنگ قرمز در زمرهٔ رنگ‌های مقدس در هند است؛ همان‌گونه که زرد و زعفرانی نیز در سنخ رنگ‌های مقدس می‌گنجند. این رنگ‌ها در تضاد با رنگ‌های سبز و لاجوردی، باعث گردش نگاه به تمام اجزای تصویر می‌شوند.

تقسیم‌بندی‌های مستطیلی در نگارهٔ مکتب هند و ایرانی

تصویر از سه مستطیل اصلی بزرگ و سه مستطیل کوچک در بالا و پایین تشکیل شده است. فرشی که پادشاه بر روی تخت حکمرانی‌اش بر آن جلوس کرده است، به همراه کتیبه‌های کوچکی که در پایین کادر قرار دارند، در تقسیم‌بندی مستطیلی می‌گنجد. چهرهٔ پادشاه به صورت نوجوانی تصویر شده که با خونسردی، غرور و از سر قدرت، کاغذی یا فرمانی را به فرد صاحب‌منصب خود می‌دهد. در مقابل، در سمت دیگر کادر، ملازم چیزی شبیه سایبان یا بادبزن را در دستان خویش نگاه داشته است.

موقعیت پادشاه در مرکز اثر و در قسمت پایین، به عنوان هستهٔ اصلی داستان و مقام پادشاه و در عین حال بالاتر از بقیه قرار دارد. در پلان عقب‌تر و در هستهٔ مرکزی، شبان، چهارپایان را بر روی تپه هدایت می‌کند. در سمت راست، قصر صورتی رنگی وجود دارد که چشم را همانند یک فلش به سمت چپ کادر هدایت می‌کند. در بالای کادر، ابرها به لحاظ فرمی و تعادل، تا حدی به قسمت پایین کادر (که کتیبه‌ها در آن قرار دارند) پاسخ می‌دهند.

عنصر قرینگی و استفاده از اعداد و تعداد عناصر زوج، و نقش و نگار البسه و درختان در نگارهٔ مکتب هند و ایرانی

قانون قرینگی بدین معناست که اگر در تصویر تعداد عناصر عددی فرد باشد، آن تصویر از نظر بصری برای بیننده جذاب‌تر است. در این نگاره، تعداد عناصر زوج بیشتر از فرد است و نسبت به نگاره‌های بعدی، حالت پویایی کمتری دارد. به غیر از چوپان و عمارتی که در سمتی از تصویر قرار دارد، عنصر قرینگی تقریبا بر کل فضا حاکم است: پادشاه در وسط و دو ملازم در راست و چپ او قرار دارند؛ در بالای سرش نیز دو درخت در راست و چپ کادر دیده می‌شود. مدل سربند، لباس و چهره‌پردازی، هند و ایرانی است. در نحوهٔ پردازش درختان، پس‌زمینهٔ نگاره، گل و بوته، تأثیر مکتب مغول به چشم می‌خورد.

تحلیل تقسیم‌بندی مثلثی و مارپیچ طلایی در نگارهٔ مکتب هند و ایرانی

تحقیقات نشان داده است که وجود سه عنصر در تصویر، جذابیت و پویایی بیشتری ایجاد می‌کند. این عناصر بر روی خطوط و یا در رأس‌های یک مثلث قرار می‌گیرند. وجود عناصر در فاصله‌های متفاوت، عمق بیشتری نیز به تصویر می‌دهد که باعث جلب نظر به نقطهٔ اصلی و عناصر دیگر می‌شود (جدول ۲-پ).

تحلیل اسلیمی، ابرچینی، نقش گل‌های شاه عباسی در نگارهٔ مکتب اصفهان (اثر رضا عباسی)

طراحی اسلیمی در این اثر قوی و استوار است، زیرا با درخت سروکار دارد (نه با شاخ و برگ)، همانند خطایی، گل، غنچه، برگ و گره. اسلیمی، شاخه‌ای کشیده است که شبکه‌ای از شاخه‌ها و ساقه‌های فرعی را پدید می‌آورد؛ خطوط هم‌رس در هم‌تنیده‌ای که به تناوب از هم دور می‌شوند و سپس به یکدیگر می‌پیوندند. اسلیمی در انواع گوناگون وجود دارد: دهان‌اژدری، اسلیمی ماری، توپر، توخالی، برگی، گل‌دار، طوماری، خرطومی (ذابح، ۱۳۶۳: ۱۲۷). نقش اسلیمی چنان مهم است که بسیاری از ترکیب‌بندی‌ها از روی فرم‌های اسلیمی (در انواع متفاوت) ساخته می‌شوند؛ همانند اشیا و اشخاص در نقاشی که با استفاده از اشکال موزون و دایره‌وار اسلیمی تنظیم و ترکیب می‌شوند (هزاوه‌ای، ۱۳۶۳: ۱۰۴).

در داخل تذهیب نوار سبز رنگ لابه‌لای خوشنویسی‌ها، قالی لاجوردی زیر تخت شاه، و گنبد، اسلیمی‌ها دیده می‌شوند. ابرچینی (متأثر از فرهنگ چینی) و ابر و بترمه در آسمان مشهود است: نقوش پیچان و بریده از هم که دو سر آن در اطراف گسترش می‌یابد و در وسط آن شکلی گره‌مانند وجود دارد (در حاشیهٔ سمت چپ بالای کادر موجود است). در صحنهٔ شکارگاه پشت سر شاه، گرفتوگیر حیوانات در پس‌زمینهٔ قرارگاه شاپور، نقش گل‌های شاه عباسی همراه با «واق» (استفاده از نقش حیوانات در لابه‌لای گیاهان) به رنگ آبی دیده می‌شود. در سردر این قرارگاه به رنگ نارنجی، نیم‌ترنجی مشاهده می‌شود (جدول ۲).

نقوش کاشی، لباس و بناها با ظرافت و دقت در جزئیات ترسیم شده است. گل‌های شاه عباسی در صحنهٔ شکارگاه پشت سر شاپور دوم به رنگ آبی به چشم می‌خورد. رنگ طلا و لاجورد به عنوان دو رنگ مکمل، به زیبایی در این نگاره به تصویر کشیده شده است. گوشهٔ سمت چپ نقطه‌ای است که بیشترین نگاه را به خود معطوف می‌دارد. در اینجا شاپور دوم (که موضوع اصلی است) در آن محل تصویر شده است. گردش رنگ‌ها به دلیل استفاده از رنگ‌های اصلی و مکمل در سراسر اثر به چشم می‌خورد.

صادقی‌بیک افشار (موسیقی‌دان، نقاش، خطاط، کتاب‌دار و نویسندهٔ مکاتب قزوین و اصفهان) در منظومهٔ قانون الصور خویش (که درباره آموزش هنر نقاشی است) هفت اصل را به صورت منظوم گزارش می‌کند:

ز نقاشی چو خواهی کام یابی / گشایم بر تو از هر سوی بابی
اگر امداد طبیعت کارساز است / تصرف را در او دست دراز است
ولی جز هفت نبود اصل این کار / چه گویم زان که دارد فرع بسیار
چنین کرد اوستادم راهنمایی / که هست «اسلیمی» و دیگر «ختایی»
ز «ابر» و «واق» اگر آگاه باشی / چو «نیلوفر» و «فرنگی» خواه باشی
مکن از «بند رومی» هم فراموش / کند چون اسم هر یک جای در گوش (صادقی‌بیک، ۱۳۷۲: ۳۴۸)

پرسپکتیو مقامی، خطوط طلایی، رنگ‌های هدایت‌کننده، نقاط طلایی و فرم‌های قالب مربع، مستطیل و بیضی در نگارهٔ مکتب اصفهان (اثر رضا عباسی)

پرسپکتیو مقامی به صورت خطی نشستن به چشم می‌خورد. نوار سبز وسطی حاشیهٔ نوشته‌ها در پایین (که با اسلیمی منقش شده است) به منزلهٔ خط هدایت‌گر، چشم را به سمت بالا و حاشیهٔ دور زیرانداز پادشاه می‌برد. سپس به گوشهٔ سمت چپ بالا (در رنگ لباس یکی از ملازمان پادشاه) تکرار می‌شود و به بالا و گوشهٔ سمت راست می‌رود؛ سپس عینا در میانهٔ حاشیهٔ نوشته‌های بالایی تکرار می‌گردد و چشم را دوباره به سمت پایین بازمی‌گرداند و هدایت می‌کند.

خطوط هدایت‌گر و عوامل هدایت‌کنندهٔ چشم لزوما نباید مستقیم باشند. در واقع انواع خطوط می‌توانند ابزار ترکیب‌بندی بسیار جذابی باشند که چشم را در کل صفحه به گردش درمی‌آورند. رنگ‌ها و فرم‌ها نیز می‌توانند نقش هدایت‌گر را ایفا کنند. خطوط هدایت‌گر به هدایت بیننده درون تصویر و جلب تمرکز بر عناصر مهم کمک می‌کنند. هر چیزی (مانند مسیرها، دیوارها و الگوها) می‌تواند به عنوان خطوط هدایت‌گر استفاده شود. «کادر در کادر» نیز روشی مؤثر برای به تصویر کشیدن عمق درون صحنه (یعنی قرار دادن کادری درون کادر تصویر) است (جدول ۲-ث).

در نگارهٔ مذکور می‌توان فرم‌های قالب مربع و مستطیل را مشاهده کرد که بیانی مردانه و متناسب با موضوع اثر دارند. نیروهای بصری و اشخاص در این اثر همگی به یک چیز و یک جهت (به پادشاه) اشاره دارند. کل موضوع مهم داستان در دو تقسیم‌بندی طلایی و متناسب با موضوع می‌گنجد: یعنی پنج‌ضلعی طلایی دایره با تمرکز بر پادشاه، و تقسیم‌بندی مثلث متساوی‌الساقین (جدول ۲-ث). کتیبه درست بر روی خطوط طلایی واقع شده است. همچنین سر پادشاه روی نقطهٔ طلایی و داخل بیضی عمودی، و سر بازدیدکنندگان (که به حضور پادشاه مشرف شده‌اند) داخل بیضی افقی و روی خطوط طلایی قرار دارد (جدول ۲-ج).

قانون یک سوم

قانون یک سوم بدین گونه است که تقسیم تصویر با استفاده از دو خط افقی و دو خط عمودی و ایجاد شبکه بر روی تصویر صورت می‌گیرد. این قانون بسیار مهمی است. عناصر مهم اثر در امتداد یک یا چند خط، یا جایی که خطوط متقاطع می‌شوند، قرار داده می‌شوند. به چهار نقطه‌ای که در تقاطع خطوط هستند، «نقاط طلایی» گفته می‌شود و سوژه در این نقاط طلایی قرار می‌گیرد. قرار دادن سوژه در وسط کادر در بعضی مواقع جذابیتی در تصویر ایجاد نمی‌کند و راه حل برای این مشکل، استفاده از قانون یک سوم است که به پویایی تصویر کمک می‌کند.

هنگام قرار دادن افق روی خط افقی پایینی یا بالایی خطوط قانون یک سوم، تصویر آرامش و ثبات بیشتری خواهد داشت. اگر خط افق در مرکز و به مقدار مساوی در تصویر باشد، تصویری کسل‌کننده ایجاد می‌شود. خطوط قانون یک سوم و قرار دادن عنصر مهم در خط افقی،

جذابیت بیشتری در تصویر خلق می‌کند. همچنین قرار دادن ساختمان‌های بلند در راستای خطوط عمودی، بیانگر قدرت و پویایی است؛ مانند نگارهٔ مکتب هند و ایرانی که بنا در راستای خطوط عمودی قرار داشت.

نقاط تلاقی خطوط افقی و عمودی، نقاط طلایی تصاویر نامیده می‌شوند. بدین ترتیب بر روی هر اثری چهار نقطهٔ طلایی وجود خواهد داشت. هنگامی که نگاره درست در وسط کادر قرار گیرد، چیزی ایستا و فاقد پویایی حاصل می‌شود. زیبایی‌شناسان پس از آزمایش‌های متعدد دریافته‌اند که چشم انسان در اولین برخورد با کادرهای طلایی، به مقاطع و نقاط خاصی توجه می‌کند و سپس به بقیه فضای کادر می‌پردازد. این مناطق و نقاط، همان نقطه‌ها و محل‌های طلایی هستند. در الفبای ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) گفته می‌شود که بهتر است عوامل مهم صحنه را بر روی خطوط و نقطه‌های طلایی قرار داد.

استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی با تمرکز بر پادشاه و مثلث متساوی‌الساقین در نگارهٔ مکتب اصفهان (اثر رضا عباسی)

سر مارپیچ طلایی از سر پادشاه آغاز می‌شود، به سمت ملازمانش در سمت چپ کادر می‌چرخد، به سمت بالای گنبد می‌رود، به سمت سفیر در پایین فرود می‌آید، دوباره با چرخش به سمت بالا رفته و با حرکت درخت و جهت آن به سمت پایین برمی‌گردد و به تمامی حضار در صحنه اشاره دارد و همگی را شامل می‌شود (جدول ۲-چ).

در تعریف مثلث طلایی باید گفت: به طور فرضی مستطیلی را تصور کنید و خطی از قطر آن رسم کنید؛ سپس از هر گوشه، خطی به این قطر متصل کنید به نحوی که دو مثلث ۹۰ درجه ایجاد شود. اگر تصویر حاوی عناصر مورب باشد، مثلث طلایی گزینه‌ای عالی برای ترکیب قوی است.

ایجاد مثلث‌ها و خطوط قطری و اریب در نگارهٔ مکتب اصفهان (اثر رضا عباسی)

مثلث‌ها و خطوط قطری و اریب، یک «تنش پویا» و بصری به تصویر می‌افزایند. خطوط افقی و عمودی ثبات را نشان می‌دهند. ترکیب مثلث و خطوط مورب به طور ناخودآگاه نشان از بی‌ثباتی دارند که در تصاویر می‌توانند به ایجاد این احساس تنش پویا کمک کنند. مثلث‌ها می‌توانند اشیاء مثلث‌شکل واقعی یا مثلث‌های ضمنی (غیرآشکار) باشند. داشتن خطوط قطری که به جهت‌های مختلف می‌روند، تنش پویای زیادی به صحنه می‌افزاید. گنجاندن مثلث‌ها درون یک صحنه، راهی بسیار مؤثر برای ارائه تنش پویا است (جدول ۲-ح).

نقوش گره در نگارهٔ مکتب اصفهان (اثر رضا عباسی)

گره‌سازی تزییناتی است که با قواعد مشخص و به صورت هندسی رسم می‌شود. در مکان‌های مختلفی چون سردرها، در و پنجره‌ها، کتیبه‌ها، گنبدها و طاق‌ها در زمینه‌هایی گوناگون (دایره، بیضی، کثیرالاضلاع و غیره) استفاده می‌شود (مفید، ۱۳۷۴: ۴۱). مهم‌ترین شیوه‌های اجرای گره در هنرهایی چون کاشی‌کاری، آجرکاری، منبت‌کاری، فرش‌بافی و چوب به کار می‌رود و از اصول هندسه مسطحه (از جمله خواص خطوط متقاطع و موازی، چندضلعی‌ها، تساوی و تشابه شکل‌های هندسی) بهره می‌برد. گره در تکرار خود درهم می‌پیچد، به هم می‌پیوندد و نقشی جدید می‌آفریند (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۶).

نقش گره با طرح چهارلنگه و شمسه بر روی زمین محل قرارگیری پادشاه به چشم می‌خورد. گرهٔ زنجیره‌ای درهم‌بافتهٔ صورتی رنگ در دور کادر شاه، و گره‌های شش‌ضلعی کف زمین که از حاشیه به درون کادر برای تزیین نقش‌اندازی شده‌اند، دیده می‌شود. توجه به حاشیه‌پردازی در عصر صفوی وجود دارد. مهارت رضا عباسی در پردازش ظریف برگ‌آرایی، شال، دستار، مو و ابرو، زبانزد خاص و عام است.

رنگ‌شناسی خاص نگارهٔ مکتب تبریز ۲ (اثر مظفرعلی)

بسیاری از کتب مرتبط با شیوهٔ تبریز ۲ در زمان شاه طهماسب به تصویر درآمده است. در این شاهنامه، بسیاری از نگارگران مکتب تبریز ۲ قلم زده‌اند، از جمله: سلطان محمد، میرمصور، آقامیرک، میرزا علی، مظفرعلی، میرسیدعلی و دیگران (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۲۹، ۱۳۶). هنرمندان اسلامی با تأکید بر اصل عدم واقع‌گرایی، به محتوای غنی‌ای از لابه‌لای مضامین مورد نظر دست یافته‌اند (کاشفی، ۱۳۶۴-۱۳۶۵: ۲۴).

این مجلس (که در قسمت پادشاهی شاپور دوم (ذوالاکتاف) شاهنامهٔ فردوسی آمده است) به رنگ‌های زیر مزین شده است: سبز سیر، سرخ روشن مایل به بنفش و صورتی، طلایی، شنگرفی، سفید زمردین، زرد مایل به خرمایی. سرو و چمن سبز سیر است، آسمان طلایی، شکوفه‌ها سفید و بنفش، جویبار نقره‌فام، گل‌ها و شاخ و برگ به رنگ سبز روشن. نمای ساختمان خرمایی با تزیینات آبی سیر و زمردین روشن است؛ درها به رنگ قهوه‌ای و پرچین شنگرفی. دیرک‌های زمردین غرفه، ترنبه‌ها نارنجی، حاشیهٔ سرخ مایل به قهوه‌ای با کتیبه‌های سیاه و بنفش که با رنگ سپید روی آنها نوشته شده است. بر در جانبی، نوشته‌ای با سبز تیره بر زمینه‌ای زرد متمایل به نارنجی آمده است. دور تا دور سکو با کاشی‌هایی به

رنگ نارنجی و زمردین کاشیکاری شده است. کاشیکاری میان کاخ و غرفهٔ زمردین بر روی زمین به رنگ روشن است. سنگفرش صحنهٔ مقدم، سرخ روشن و مایل به بنفش است. اورنگ شاهی طلایی، متشکل از آبی روشن و سیر مایل به خاکستری با روکش سرخ مایل به نارنجی و شنگرفی است. قسمت زیرین اورنگ نارنجی و زمردین، قسمت فوقانی و پشتی آن شنگرفی، نشیمن‌گاه اورنگ زرد دلنشین و بالشچه‌ها آبی سیر است (شکل ۳).

شاپور نوزاد به صورت جوانی در ابعاد کوچک‌تر نشان داده شده است. وی بر پارچه‌ای زمردین نشانده شده و در پشت او متکایی به رنگ ارغوانی مایل به قهوه‌ای و سفید قرار دارد. قبای شاپور شاتوتی، پیراهنش آبی روشن و تاجش آبی سیر و طلایی است. پرستار وی با بادبزنی سفید، پیراهنی سفید و قبایی ارغوانی دیده می‌شود. نایب شاه در کنار اورنگ شاهی با قبایی نارنجی، پیراهنی بنفش سیر و موزه‌هایی زرد ایستاده است. فرش دارای حاشیهٔ آبی سیر و به رنگ بنفش است. درباریان، نگهبانان و بانوان جامه‌هایی به رنگ گرم پوشیده‌اند و رنگ‌های آبی سیر و ارغوانی، آبی روشن و زمردین از تندی آنها می‌کاهد (Welch, 2012: 136).

انواع نقش گره‌های تند و شل در نگارهٔ مکتب تبریز ۲ (اثر مظفرعلی)

انواع نقش گره‌های تند و شل (نه در حاشیه، بلکه به صورت تزیین) در داخل اثر وجود دارد. گره کند دربردارندهٔ آلتی به صورت پنج‌ضلعی منتظم است و گره تند، آلتی به صورت پنج‌ضلعی منتظم است که از آن ستارهٔ پنج‌پر به دست می‌آید. وجه افتراق آن با گره شل این است که به ستارهٔ پنج‌پر بازتری می‌انجامد. گره کند و شل، و تند و شل ترکیبی از اینهاست. گره در درون خود تکثیر می‌شود و کند و تند قابل تبدیل به یکدیگرند. از این گره‌ها در ترکیب‌بندی‌ها استفاده فراوان شده است (رئیس‌زاده مفید، ۱۳۷۴: ۱۴۱-۱۴۲).

اشکال متفاوت هندسی از قبیل مربع، مثلث، دایره و نیم‌دایره، چندضلعی، سه، چهار و پنج‌ضلعی منتظم، بیضی و ذوزنقه با استحاله، تکثیر و ترکیب، اشکال و صور متفاوتی در درون نقش‌های هندسی یافته‌اند. این نقوش در همه جای تصویر دیده می‌شوند: در کف‌پوش، حاشیهٔ در و پنجره، حاشیهٔ قرمز-نارنجی و سبز پایین قصر، نقش تزیینات معماری و لباس‌ها. در قاب و حاشیهٔ پنجره‌ها، گره‌های تزیینی به چشم می‌خورد. گنبد، سردر و کنگره‌های قرارگاه پادشاه به صورت نقش نیم‌ترنج است. گل‌های ریزنقش در حاشیه و در حواشی تذهیب نسخه‌ها وجود دارد. شمسه‌ها و چندضلعی‌ها به هم تبدیل می‌شوند و داخلشان پر از اسلیمی و گل‌های ریزنقش است (جدول ۲).

تقسیم‌بندی قطری، متقارن، نقاط و خطوط و مارپیچ طلایی، خطوط و رنگ‌های هدایت‌گر و پویایی در نگارهٔ مکتب تبریز ۲ (اثر مظفرعلی)

کادرهای مستطیل افقی و عمودی، میله‌ها، حرکت پیکره‌ها و چرخش رنگ‌های مکمل و اصلی در سراسر اثر به چشم می‌خورد و ترکیب‌بندی پویایی را ایجاد کرده است. دو درخت سمت چپ نگاره که به بیرون تصویر هدایت شده‌اند، جایی برای تنفس، استراحت چشم و آرامش آن پس از حرکت‌های مارپیچی شلوغ فراهم می‌کنند. تقسیم‌بندی قطری، متقارن، نقاط و خطوط طلایی در تحلیل نگاره مشخص شده‌اند (جدول ۲-د).

ختایی و اسلیمی در نگارهٔ مکتب تبریز ۲ (اثر مظفرعلی)

از سه نقش گل نیلوفر، گل عناب و گل خشخاش، اشکال و صور متفاوتی پدید می‌آید که با نقوش پیش از اسلام درآمیخت و گاه حالت انتزاعی یافت. در دورهٔ شاه عباس اول به عنوان «گل‌های شاه عباسی» استفاده شد و بدین نام نامیده گردید. اسلیمی، تجریدیافتهٔ طرح درخت و ساقه همراه با پرندگانی لابه‌لای آن و شاخه‌های آن است؛ و ختایی، تجریدیافتهٔ شاخه، بوته گل، برگ و غنچهٔ گسترده و درهم‌تنیده است که از طبیعت گرفته شده ولی عین طبیعت نیست (آژند، ۱۳۹۳: ۱۰۰).

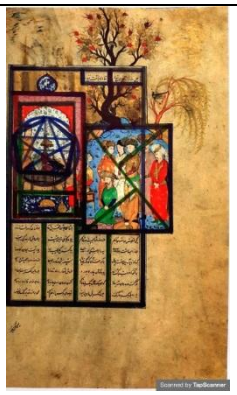
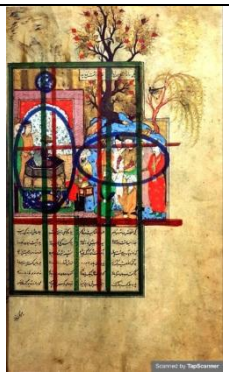
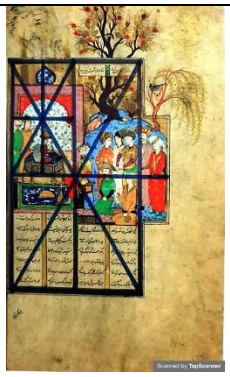
اسلیمی به صورت بریدهٔ شاخ و گل و برگ و غنچه به وفور در نوار کتیبه‌ها، نقش قالی، نیم‌ترنج بالای سر قرارگاه شاپور دوم، داخل و خارج ترنج اصلی، داخل کتیبه لابه‌لای خطنگاشته‌ها، شمسه‌ها و لباس‌های اشخاص دیده می‌شود. در مکتب تبریز ۲، ختایی به اوج می‌رسد و همچنین اسلیمی نیز در عصر صفوی (به دلیل توجه به پرکاری در تزیینات) پرکاربرد می‌شود.

در نگارهٔ مذکور می‌توان فرم‌های قالب مربع و مستطیل را مشاهده کرد که بیانی مردانه و متناسب با موضوع اثر دارند. در اینجا، پراکندگی و پرتحرکی بیشتری در مقایسه با نگارهٔ قبل وجود دارد و نگاه‌ها به صورت تمرکز صددرصد بر روی پادشاه نیست. پرسپکتیو مقامی به دلیل گردش عناصر و پیچش آنها در فرم دایره چندان وجود ندارد و این به دلیل تصویر کردن شرح دقیق هر چیز است که از ویژگی‌های مکتب تبریز ۲ و رنگ‌های درخشان و سرزنده و تزیینات انبوه و ظریف‌کاری در آن محسوب می‌شود. قرار دادن پادشاه در نقطهٔ طلایی سمت چپ تصویر، فضایی اختصاصی برابر با شأن و مقام پادشاه به او می‌دهد.

جدول ۱: مقایسهٔ تطبیقی شناسنامهٔ سه نگاره با موضوع تاجگذاری شاپور دوم (منبع: نگارنده)

مکتب	هندوایرانی	اصفهان	تبریز۲
هنرمند	نامعلوم	رضا عباسی	مظفرعلی
الگوی نمایش پادشاه	هویت مستقل، سر و بدن بزرگ در عین نوزاد بودن، واقع در مرکز نگاره یک سوم پایین، تمرکز نگاه ملازمان سمت راست و چپ بر وی، یک پا خمیده و یک پا جمع، نگاه اندکی رو به پایین، سر سه رخ لمیده بر مسند.	واقع در نقطه و خط طلایی سمت چپ تصویر نگاه افراد متمرکز بر وی، نشسته به حالت دو زانو، نگاه روبه رو، سر سه رخ	واقع در نقطه و خط طلایی سمت چپ تصویر نگاه افراد به دلیل نوع ترکیب‌بندی اسپیرال کاملا متمرکز بر وی نیست. چهارزانو در حال نوشتن یا امضا کردن فرمان، نگاه رو به پایین، سر سه رخ
ترکیب‌بندی	ایستا، خطی و خلوت	هم هندسی و هم پویا حد وسط نگارهٔ اول و سوم	پویا و دایره‌وار و پر تحرک و شلوغ، نمایش زندگی روزمره
خصوصیت و ویژگی بارز	آمیختگی مکتب هنری ایران در هند و سپس آمیختگی با هنر اروپایی پردازش چهره‌ها، جامه‌ها، سربند هندو ایرانی گرفتن شگردهای طبیعت‌پردازی اروپایی، پیش‌رفتن به سمت فرنگی‌سازی، گویایی، واقع‌گرایانه بودن و رعایت اصول صورت‌گری فردی و مستقل بودن هویت هر شخص در تصویرکردن صورت وی، (رستمی و یوسفی،۱۳۹٤ : ۵۲) توجه به طبیعت و چهره‌پردازی، هویت‌یافتن جدید در دوران جهانگیر یعنی نه کاملا شبیه به سبک صفوی و نه شبیه به نگاره‌های سنتی و دیواری هندوان،قائل شدن به جو و فضا در مناظر و استفادهٔ بیشتر و صحیح‌تر از دورنما	صورت‌های پف‌کرده و کلاه‌های حجیم و احیانا پردار با طرح گل، مهارت در ترسیم ظرافت صورت و شال و دستار، بزرگتر و برجسته نشان‌دادن شخصیت‌ها اوج نگاره‌های تک‌برگی گذاشتن شخصیت‌های زمان خود به جای قهرمانان و اشخاص داستان، پرهیز از ریزه‌کاری‌های مکتب تبریز۲، نشان‌دادن اثر، بیشتر با خط و رنگ، سایه‌زنی در صورت‌پردازی، رسم‌کردن نقوش در جهت خوشنویسی، حجم‌دارتر شدن درختان و پیکره‌ها و صخره‌ها، کم‌تر شدن تعداد شخصیت‌ها و کم‌تحرک‌تر شدن حالت صحنه‌ها، رشد اسلوب فرنگی‌سازی، نقش گره	توانایی در چهره‌پردازی، کشیدن جانوران و نقش گرفت وگیر، نقطهٔ قوت در طراحی و رنگ‌گذاری و ترکیب‌بندی ملاحت و ظریف‌تر شدن پیکره‌ها و بزرگتر شدن آنها، ریزه‌کاری بسیار، تنها نشان ندادن انسان‌ها و ترسیم وقایع و دقایق مربوط به آنها، سربند با لولهٔ قرمز که روی عمامهٔ سفید بسته می‌شود (کلاه قزلباشی) شروع نگاره‌های تک‌برگی، رواج اسلوب فرنگی‌سازی پرکردن سراسر فضای صفحه، گسترده‌شدن ترکیب‌بندی از پایین به بالا و ایجاد ترکیب‌بندی‌های چند سطحی و گاه از بیرون زده از حد فوقانی قاب
استفاده از هندسهٔ سنتی در تحلیل آثار	نقاط و خطوط طلایی و دوایر تکرار شونده حول محور مرکزی، طرح شمسه، ایجاد مثلث متساوی‌الساقین طلایی، استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی، استخراج چندضلعی طلایی از دایره با تمرکز بر قسمت‌های متفاوت، تقسیم بندی مثلثی و قطری و ایجاد تنش پویا، خطوط و انرژی‌های هدایت‌گر داخل کادر مربع و مستطیل حسب موضوع و عوامل هدایت‌کنندهٔ چشم	ایجاد مثلث متساوی‌الساقین طلایی، خطوط و نقاط طلایی، استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی، ایجاد پنج ضلعی طلایی با استفاده از فرم دایره در منطقهٔ طلایی نگاره، تقسیم بندی‌های مربع، مستطیل، مثلث، بیضی، تقسیم بندی مثلثی و قطری و ایجاد تنش پویا، جهت خطوط و رنگ‌ها و عوامل هدایت‌کنندهٔ چشم	ایجاد مثلث متساوی‌الساقین طلایی، خطوط و نقاط طلایی، استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی، ایجاد پنج ضلعی طلایی با استفاده از فرم دایره در منطقهٔ طلایی نگاره، تقسیم بندی‌های مربع، مستطیل، مثلث، تقسیم بندی مثلثی و قطری و ایجاد تنش پویا، جهت خطوط و رنگ‌ها و عوامل هدایت‌کنندهٔ چشم

جدول ۲: مقایسهٔ تطبیقی ساختاری و تصاویر آنالیز شدهٔ سه نگاره با موضوع تاجگذاری شاپور دوم (منبع: نگارنده)

مکتب هند و ایرانی	 الف) تقسیم‌بندی مثلثی و قطری	 ب) تقسیم بندی مثلث متساوی‌الساقین و قطری و ایجاد تنش پویا	 پ) تقسیم‌بندی و ایجاد مارپیچ طلایی با استفاده از مثلث طلایی	 ت) پرسپکتیو مقامی، نقاط و خطوط طلایی و دوایر تکرار شونده
مکتب اصفهان	 ث) استخراج پنج ضلعی طلایی از دایره با تمرکز بر پادشاه و تقسیم‌بندی مثلث متساوی‌الساقین و فرم‌های مربع و مستطیل	 ج) تقسیم‌بندی بیضی، خطوط و نقاط طلایی	 چ) استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی با تمرکز بر پادشاه و مثلث متساوی‌الساقین	 ح) ایجاد ترکیب‌بندی قطری و متقارن و زایش مثلث با تمرکز بر محور اصلی داستان و شخصیت‌ها
مکتب تبریز ۲	 خ) ایجاد پنج ضلعی طلایی با استفاده از فرم دایره در منطقهٔ طلایی نگاره	 د) تقسیم‌بندی قطری، متقارن، نقاط و خطوط طلایی در نگاره از مکتب تبریز ۲ اثر مظفرعلی	 ذ) استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی و ایجاد مثلث متساوی‌الساقین با تمرکز بر پادشاه در نگاره مکتب تبریز ۲ اثر مظفرعلی	 ر) ایجاد مثلث متساوی‌الساقین طلایی دو طرفه در قسمت اصلی نگاره

به‌طور کلی در تحلیل نگاره‌ها می‌توان به این نکته اشاره نمود که در کنار الگوپردازی‌های اجتناب‌ناپذیر، تأکید بر بازنمایی دقیق تزیینات تن‌پوش‌ها، رزم‌جامه‌ها، سراپرده‌ها، خیمه‌های شاهانه، زیراندازها، ظرف‌ها، بناها، زین‌افزارها و بیرق‌ها به چشم می‌خورد. نگارگر از یک سو در برخی جاها الگوهای مشابه را تکرار می‌کند، هویت مستقل به چهره می‌بخشد و قهرمانان و افراد مشهور را (چنان که رضا عباسی در چهره‌ها بازنمایی می‌کند) به تصویر می‌کشد و گاه حسب مورد، در بند بازنمایی چهرهٔ افراد نیست. از سوی دیگر، نقش‌مایه‌های اشیا و گره‌ها را سخت‌گیرانه و همراه با واقع‌نمایی، کپی‌برداری و بازنمایی می‌کند؛ به گونه‌ای که حتی ارزش اقتصادی شیء بازنموده نیز دریافت می‌شود.

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل زیرساخت‌های فرهنگی و زندگی‌نامه‌ها از نگاه هرمنوتیکی و بررسی مستندات در خصوص تحلیل سه نگاره با یک موضوع واحد، چنین استنتاج می‌شود که در دوران طلایی روابط فرهنگی ایران و هند، امپراتوران هند با استفاده از زبان فارسی، هنر و به طور کلی فرهنگ ایرانی و با بهره‌گیری از هنرمندان بسیاری از مکتب هند و ایرانی که از ایران به هند رفتند، به اوج تعالی رسیدند؛ دستاوردی که بعدها با هنر اروپایی درآمیخت و به دوران بعد سپرده شد.

شگردهای طبیعت‌پردازی اروپایی (فرنگی‌سازی)، سایه انداختن روی چهره‌ها، قائل شدن به جو و فضا در مناظر، استفاده بیشتر و صحیح‌تر از دورنما، نگارگری تصاویر به صورت منفرد (مانند اواخر دوران صفویه در ایران و در زمان رضا عباسی)، سایه‌پردازی‌های خام‌دستانه، گویایی، واقع‌گرایانه بودن، رعایت اصول چهره‌گری فردی و مستقل بودن هویت هر شخص در تصویر کردن صورت وی، توجه به طبیعت و چهره‌پردازی، و هویت‌یافتن جدید در دوران جهانگیر (نه کاملا شبیه به سبک صفوی و نه شبیه به نگاره‌های سنتی و دیواری هندوان) از جمله خصوصیات مکتب هند و ایرانی بود.

در نگارهٔ مکتب تبریز ۲ و به قلم مظفرعلی (که در چهره‌گری، کشیدن جانوران و نقش‌گرفت‌وگیر، پیکربندی اسبان و سوارگان مهارتی بسیار بیشتر از دیگر نگارگران داشت)، خصلت کلی این مکتب عبارت بود از: معطوف شدن به ترکیب‌بندی و موضوع به دلیل آزمودگی در فن و شیوهٔ رنگ‌بندی و تسلط بر آن، ریزه‌کاری بسیار، تنها نشان ندادن انسان‌ها و ترسیم وقایع و دقایق مربوط به آن‌ها، پر کردن سراسر فضای صفحه، گسترده شدن ترکیب‌بندی از پایین به بالا و ایجاد ترکیب‌بندی‌های چندسطحی (که گاه از حد فوقانی قاب بیرون می‌زند)، توجه به غنای رنگ (چه در تزیینات معماری، چه در لباس انسان‌ها و چه در ریزه‌کاری مناظر درخشان)، استفاده از کلاه قزلباشی، رواج نگاره‌های تک‌برگی (که در مکتب اصفهان به اوج خود رسید)، و رواج اسلوب فرنگی‌سازی به دلیل ارتباط ایران با ممالک غربی (مانند پرتغال، انگلستان و هلند) و تأثیر گرجی‌ها و ارامنه.

در نگارهٔ مکتب اصفهان و به قلم رضا عباسی، ویژگی‌های زیر به چشم می‌خورد: تمایل کامل به طبیعت‌پردازی، ضبط دقیق چهره‌سازی و حرکات چهره‌ها و پروراندن دقیق آن‌ها، بزرگ‌تر و برجسته‌تر نشان دادن شخصیت‌ها در مقایسه با مکتب تبریز ۲، قرار دادن شخصیت‌های زمان خود به جای قهرمانان و اشخاص داستانی، پرهیز از ریزه‌کاری‌های مکتب هرات و تبریز ۲، توجه به خط و رنگ و سایه‌زنی در چهره‌پردازی، پیکره‌ها و چهره‌های پف‌کرده و فربه، عمامهٔ بزرگ با پر و گل، تصویر ریزنقش، تک‌چهره و دیوارنگاره، تراش‌خوردگی و قلم‌گیری ظریف، سبک‌بال و سیال. بازنمایی واقعی جامعهٔ دورهٔ شاه عباس، همگی ابزاری برای رساندن مفاهیم و معانی عمیق حول محور جامعهٔ اوست.

در تجزیه و تحلیل سه نگاره به موضوعات زیر پرداخته شد: الگوپردازی نگارهٔ پادشاه؛ نحوهٔ نمایش دوری و نزدیکی (پرسپکتیو مقامی)؛ رنگ‌گذاری و فضاسازی؛ تقسیم‌بندی‌های هندسی و غیرهندسی؛ عنصر قرینگی و استفاده از اعداد و تعداد عناصر زوج؛ انواع کادرها و عوامل تعیین و نمود آنها در تحلیل نگاره؛ قانون یک سوم و قرار دادن سوژه بر روی یکی از خطوط افقی یا عمودی؛ نقاط طلایی، مثلث طلایی و نسبت طلایی؛ خطوط و رنگ‌های هدایت‌گر و عوامل هدایت‌کنندهٔ چشم؛ خطوط قطری؛ کادر در کادر؛ مارپیچ طلایی؛ اسلیمی، گره و ختایی در تحلیل نقش و نگار البسه، درختان، چهره‌ها، پیکره‌ها، تزیینات معماری و دیگر عناصر و عوامل تشکیل‌دهندهٔ اثر در همهٔ مکاتب. همچنین اثبات شد که زمینهٔ تولد اثر، خصوصیات نگارگری آن دوره و البته ویژگی‌های شخصی نگارگر، می‌تواند تأثیری بسیار زیاد در بازنمایی یک موضوع واحد داشته باشد و پیام‌های محتوایی، اجتماعی و دیداری متفاوتی را به مخاطب خود عرضه کند.

سپاسگزاری

این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی موظفی سال ۱۳۹۸ با عنوان «مقایسهٔ تطبیقی اجزای دیداری سه نگاره با موضوع تاج‌گذاری شاپور دوم در دوران رویانی از مکاتب اصفهان، تبریز ۲ و مکتب هند و ایرانی» است که در پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، گروه هنرهای سنتی انجام گرفته است.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۶۹). ساختار و تأویل متن. جلد دوم. تهران. نشر مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و هرمنوتیک. ویرایش دوم. تهران. گام نو

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان (به مناسبت گردهمایی بین‌المللی مکتب اصفهان، آذر ۱۳۸۵). تهران. چاپ اول. نشر فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). هفت اصل هنر تزئینی ایران. تهران: پیکره.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). مکتب نگارگری تبریز و قزوین مشهد. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۷). نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران. تهران: سمت.

بوردیو، پیر. (۱۳۷۷). ذوق هنری و سرمایهٔ فرهنگی. برگردان لیلی مصطفوی، نامهٔ فرهنگ، ۸(۲)، ۱۰۶ـ۱۱۳.

دریایی، تورج. (۱۳۹۲الف). امپراتوری ساسانی. ترجمه خشایار بهاری. تهران: فرزان روز.

دریایی، تورج. (۱۳۹۲ب). ساسانیان. ترجمه شهناز اعتمادی. تهران: توس.

رحمانی، جبار، نایینی ظفری، سپیده. (تابستان ۱۳۹۲). مطالعهٔ میان‌رشته‌ای در هنر با رویکرد هرمنوتیکی هیرش: نمونهٔ مورد مطالعه نگارهٔ یوسف و زلیخا. فصلنامهٔ علمی- پژوهشی کیمیای هنر، ۴(۱۵)، ۶۳-۴۷

خادمی ندوشن، فرهنگ، رسول بابا مرادی. (بهار و تابستان ۱۳۸۶). تأثیر هنر نگارگری ایران بر شبه قاره با تأکید بر مکتب نقاشی مغولان هند. هنر و معماری: مدرس هنر، (۲)، ۲۹-۳۶

دانش‌پژوه، محمدتقی. (شهریور و مهر۵۱- دی۵۲). گنجور و برنامه او. هنر و مردم، ۱۰-۱۳، ۱۱۹ و۱۲۰- ۱۳۵.

دانش‌پژوه، محمدتقی. (فروردین۱۳۹۴). قانون‌الصور. هنر و مردم، ۸(۹۰)، ۱۱ - ۲۰.

ذابح، ابوالفضل. (۱۳۶۳). طلائی، شنگرف، سبز زنگاری. فصلنامه هنر. شماره ۶ : ۱۱۸-۱۲۹

ذکا، یحیی. (۱۳۸۱). محمد زمان. سخن، ۹ و ۱۰، ۱۰۱

رستمی، مصطفی و یاسمن یوسفی. (زمستان ۱۳۹۴). مقایسهٔ تطبیقی دو نگارهٔ راجستانی و گورکانی هند، شری راگا و جهانگیر شاه بر سریر ساعت شنی از نگاه زیبایی‌شناختی و نماد شناختی. نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۲۰(۴)، ۵۸ - ۴۹.

رئیس‌زاده، مهناز، حسین مفید. (۱۳۷۴). احیای هنرهای از یاد رفته (مبانی معماری سنتی در ایران). تهران. نشر مولی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳). تاریخ مردمان ایران قبل از اسلام. تهران. انتشارات امیرکبیر.

السعید، عصام و عایشه پارمان. (۱۳۷۶). نقش‌هاي هندسي در هنر اسلامی. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران. سروش.

شاکری، نزهت. (بهمن و اسفند ۱۳۷۸). پوشاک مسلمانان در شبه قاره هند (سیری در تاریخ پوشاک زنان هند). کتاب ماه هنر، (۱۷ و ۱۸)، ۴۴ - ۴۷.

شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۷۵). تاریخ نگارگری در ایران. تهران: حوزه هنری.

شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۸۱). هندسه نقوش (۱). تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران

شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۹۳). شاهنامه‌نگاری در ایران. تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.

شهبازی، ع شاپور (۱۳۸۳). "هرمزد دوم". دایره‌المعارف ایرانیکا، جلد دوازدهم، فصل ۵: ۴۶۴-۴۶۵.

شیپمان، کلاوس. (۱۳۹۰). مبانی تاریخ ساسانی. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: فرزان روز.

صادقی‌بیک افشار. (۱۳۷۲). قانون الصور : کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. مایل هروی. آستان قدس رضوی.

کاشفی، جلال‌الدین. (زمستان ۱۳۶۴- بهار ۱۳۶۵). مینیاتورهای ایرانی و هنر انتزاعی. فصلنامه هنر، (۱۰)، ۶۳-۲۲

کری ولش، استوارت و همکاران. (۱۳۹۱). اوج نگارگری: پژوهشی در توصیف نگاره‌های شاهنامه شاه طهماسب (شاهنامه هوتون). به کوشش سید کمال حاج سیدجوادی. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی پژوهشکده هنر.

کریستن سن، آرتور (۱۳۶۷). ایران در زمان ساسانیان. ترجمه رشید یاسمی. تهرا: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

کریون، روی. سی. (۱۳۸۸). تاریخ مختصر هنر هند. مترجم فرزان، سجودی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

کشمیری، مریم و زهرا رهبرنیا. (پاییز و زمستان ۱۳۹۷). تبیین الگوپردازی، ریزنگاری و حجم‌پردازی در نگارگری ایرانی بر پایه مبانی ادراک در المناظر ابن هیثم. مبانی نظری هنرهای تجسمی، (۶)، ۵-۲۰.

کوماراسوآمی، آناندا. (۱۳۸۲). مقدمه‌ای بر هنر هند. مترجم امیرحسین ذکرگو. تهران: روزنه.

گال، مردیت دامین. (۱۳۸۶). روش‌های تحقیق کمی و کیفی در روانشناسی. ترجمه احمد نصر و دیگران. چاپ سوم. تهران: سمت.

گوهریان، فاطمه، حاج سید جوادی، کمال، حسینی خامنه‌ای، هادی (۷۸-۱۳۷۷). بررسی مفهوم رنگ در آیات و روایات. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری. تهران.

مفید، حسین. (۱۳۷۴). تجلیات عرفانی در هندسهٔ معماری (گره بنایی). مجموعه مقالات کنگره "تاریخ معماری و شهرسازی ایران" ۷ - ۱۲. (جلد ۴). ارگ بم - کرمان: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.

نجیب‌اوغلو، گل‌رو. (۱۳۷۹). هندسه و تزئین در معماری اسلامی: (طومار توپقاپی). ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: روزنه.

نصیری، فاطمه، محمودی، فاطمه. (۱۳۹۳). مقایسهٔ تطبیقی کاربست طرح‌های البسهٔ مردمان در نگارگری نیمه اول و دوم دورهٔ صفوی (مکتب اصفهان). https://civilica.com/doc/500845

هزاوه‌ای، هادی. (۱۳۶۳). اسلیمی، زبان از یاد رفته. هنرهای تجسمی، (۶)، ۹۰-۱۱۷.

Barret, T. (1997). *Talking About Student Art*; London: Daris Publications.

Baxandall, M. (1988). *Painting and Experience in the Fifteenth Century in Italy: a primer in the social history style*. New York: Oxford University Press.

Bourdieu, P. (1998). Artistic taste and cultural capital. Translated by Lily Mostafavi. *Nameh Farhang*, *8*(2), 106–113.

Welch, S.C. (2012). *The peak of painting: a study in describing the drawings of Shah Tahmaseb Shahnameh (Houton Shahnameh)*. By the effort of Seyed Kamal Hajj Seyed Javadi. Tehran. Publication of the Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran.

Creon, R. (2009). *A Brief History of Indian Art*. Translated by Farzan Sojudi. Tehran. Academy of Arts Publications.

Kraft, S. (1989). Interdisciplinarity and the Canon of Art History. *Integrative Studies*, *7*, 57-71.

Tylor, P. (2006). *Interdisciplinary Approaches to Teaching Art in High School*; London: Natal Art Education.

Welch, S. C., & Martin, B. D. (1982*). The Houghton Shahnameh*: Text, A limited facsimile edition of the Shahnameh (Book of Kings) Volume 2, Art Museum of Harvard University Press

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Firdawsi_-_The_Infant_King_Shapur_II_Enthroned_-_Walters_W602479B_-_Full_Page.jpg (access date: 15 April 2020, at 21:21)

https://www.worldhistory.org/image/11938/the-coronation-of-the-infant-shapur-ii/

Www. Vista News Hub.com, 10 December, 2019

Zoca, Y. (1962). Mohammad Zaman. *Sokhan*. 9 & 10, 1010.