تحلیل بصری نگاره شیخ‌مهنه و پیرمرد روستایی کمال‌الدین بهزاد در منطق‌الطیر عطار*

جمال عربزاده
استادیار گروه نقاشی دانشکده تجسمی، دانشگاه هنر تهران
Email: jamalarabzadeh@yahoo.com

تکتم حسینی
کارشناس ارشد تصویرسازی دانشکده تجسمی، دانشگاه هنر تهران(نویسنده مسئول)
Email: toktam.husseini@gmail.com

تاریخ دریافت:۹۵/۰۵/۱۹
تاریخ پذیرش:۹۵/۰۸/۱۹

چکیده:

نقاشی‌ایرانی در تلفیق با کتاب‌آرایی و در خدمت ادبیات، جایگاهی برای نمایش نبوغ و عرصه‌ای برای بیان دیدگاه و اندیشه هنرمندان مسلمان به شمار می‌آید. این پیوند زمانی بحث‌برانگیزتر می‌شود که هنرمند نگارگر سعی در ترسیم مفاهیم انتزاعی متنی عرفانی دارد. ازآنجاکه تصویرگری این نوع آثار ادبی به دلیل قالب متفاوت و خاص آن کمتر موردتوجه نگارگران بوده است؛ لذا آثار مصور این‌گونه ادبی در هنر ایران معدود و اندک‌شمار است. از میان متون ادبی برجای‌مانده در این قالب می‌توان از منطق‌الطیر عطار یادکرد. نسخه منطق‌الطیر موزه متروپولیتن به دلیل کیفیت هنری منحصربه‌فرد نگاره‌هایش یکی از ارزشمندترین نمونه‌های مصور درمیان آثار برجای‌مانده از نقاشی ایران و دارای اهمیت پژوهشی زیادی است. ازاین‌رو تحلیل شیوه‌مند تصاویر یادشده در بافتار تاریخی خود، امکانات تازه‌ای در زمینه مطالعه فرهنگی این عصر به ارمغان خواهد آورد.

پژوهش حاضر تحلیلی بر یکی از نگاره‌های این نسخه به نام «شیخ‌مهنه و پیرمرد روستایی» است و پژوهشگر با تکیه‌بر باورهای دینی- آیینی هنرمند سعی در واکاوی نمادهای نگاره و ارتباطشان با متن دارد. روش پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای است. نتایج به‌دست‌آمده نشانگر آن است که اعتقادات و باورها و نیز نگاه صوفیانه هنرمند در شکل‌دهی اثر نقشی عمده داشته است.

واژگان کلیدی: منطق‌الطیر، نماد، عرفان، نقاشی ایرانی، کمال‌الدین بهزاد، هرات.

*این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق‌الطیر نسخه موزه متروپولیتن» در دانشکده تجسمی دانشگاه هنر تهران به راهنمایی نگارنده اول استخراج گردیده است.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه:

هنرهای اسلامی بر اساس تفکرات و فلسفه‌ای خلق‌شده‌اند که به شکل مستقیم ریشه در باورها و اعتقادات دینی هنرمندان داشته و بر اساس همین باورها مناسب‌ترین شیوه برای ارائه اثر، قالبی نمادین بوده است. نقاشی نیز از این قاعده مستثنا نیست؛ «نسبت فضاسازی مفهومی همواره مدنظر هنرمند نگارگر بوده است. فضایی که در آن اصول دینی و روحانی در ماده تجلی می‌کرد و بر محیط زندگی روزمره انسان که تأثیری چنین عمیق بر گرایش‌های فکری و روحی او دارد، نقش می‌نهد.» (پاکباز،۱۳۸۰:۹۱).

این عالم مثالین که نگارگر مسلمان درپی تجسم‌بخشی به آن بوده، گاه در ارتباط مستقیم با متن و گاه کمی آزادتر از چارچوب آن آفریده‌شده است. متون ادبی که منشأ این آفرینش هنرمندانه بودند در انواع گوناگون خود از حماسی تا عاشقانه و عارفانه موردتوجه هنرمندان واقع و از این میان، ادبیات عرفانی به دلیل پیچیدگی و مفاهیم انتزاعی، کمتر از دیگر انواع ادبی دست‌مایه خلق آثار هنری قرارگرفته‌اند؛ اما در بین متون عرفانی، «منطق‌الطیر عطار» با داشتن ابیاتی با مفاهیم تصویری غنی و نیز فضایی نمادین جایگاهی ویژه یافته است. یکی از نسخه‌های ارزشمند نگارگری ایرانی که زیر نظر کمال‌الدین بهزاد در دوره تیموری و سلطنت حسین بایقرا مصور شده و هم‌اکنون در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود منطق‌الطیر سال ۸۸۸ ه.ق است. پژوهش پیش‌رو نگاره «شیخ مهنه و پیرمرد روستایی» که یکی از نگاره‌های این مجموعه است را، موردمطالعه قرار می‌دهد. نگاره انتخاب‌شده یکی از آثار بهزاد است که کمتر موردتوجه قرارگرفته است. کیفیت بالای نگاره و همچنین استفاده نگارگر از زبان نمادین پیچیده و تا به امروز ناگشوده در سامان دادن به المان‌های رسم شده در تصویر، مطالعه اثر فوق را مهم می‌نماید. برای مطالعه المان های نمادین نگاره مذکور پژوهش ذیل به مقایسه تطبیقی متن نوشتاری «منطق‌الطیر عطار» با متن تصویری نمونه فوق می‌پردازد. در این قیاس وجوه نمادین اثر هدف قرارگرفته و ریشه‌های احتمالی آن‌ها در دین و آیین و همچنین فرهنگ‌های هم‌جوار مورد پرسش و تحلیل قرار می‌گیرد. مطالعه فوق در چارچوب روایات مذهبی و دیدگاه عرفانی صورت گرفته و بنا به‌ضرورت باورهای مذهبی هنرمند و نیز شرایط سیاسی و اجتماعی آن روزگار نیز موردمطالعه و بررسی قرار خواهد گرفت. فرض مقاله بر ارتباط معنادار میان باورهای مذهبی هنرمند و زیست جهان اجتماعی/فرهنگی او و نمادهای به‌کاررفته در نگاره است.

این پژوهش با سؤالاتی ازاین‌دست میزان پایبندی هنرمند به متن را موردتوجه قرار داده و به منشأ استفاده از نمادها و المان‌های بصری اثر توجه دارد:

آیا حاصل تصویرگری متنی عرفانی الزاماً به نگاره‌ای عرفانی ختم می‌شود؟ آیا باورهای دینی و شخصی نگارگر در به‌کارگیری نمادها نقشی داشته است؟ پاسخ به این سؤالات و موارد مشابه دیگری از این قبیل با یادآوری تأثیر باورهای دینی و شرایط اجتماعی و سیاسی مرتبط در انتخاب نمادها و ترسیم نگاره به مخاطب جهت درک بهتر نگاره یاری می رساند.

پیشینه پژوهش:

پژوهش‌های انجام‌شده در رابطه با نگاره موردبحث بسیار کلی بوده و به‌هیچ‌عنوان به بررسی نگاره و یا حتی فضای رسم شده، اشاره‌ای نشده است. این پژوهش‌ها گاه به شیوه ساختاری و فرمالیستی بوده، مانند پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی نگاره‌های منطق‌الطیر عطار در مکتب هرات» توسط مرضیه تراجی(۱۳۹۳) که مطالعه بصری بر پایه تجزیه تصویر بر پایه فرم صورت گرفته است و اشاره‌ای نیز به نگاره مذکور دارد. مقالاتی نیز توسط موزه متروپولیتن در رابطه با این نسخه وجود دارد که توسط ماریا لوکنز سوتیوچوفسکی و دیک

Archive of SID

www.SID.ir

دیویس انجام‌شده است. همچنین در مقالات «The Fifteenth- Century Miniatures» و «Islamic Art in the Metropolitan Museum» که در این ها نیز اشاراتی مختصر به موضوع متن نگاره شیخ مهنه و پیرمرد روستایی شده است و این مقالات نیز تمامی هشت نگاره این نسخه را موردبررسی قرار داده‌اند. ازاین‌رو مقاله حاضر نخستین پژوهشی است که به تحلیل بصری این نگاره می‌پردازد.

بستر شکل‌گیری و موقعیت نگاره:

سلاطین هنرپرور مغول که در دوره تیموریان توجه خاصی به هنرها و سازندگی و آبادانی سرزمین‌های تحت سلطه خود داشتند با پذیرش اسلام در ترویج تشیع نیز کوشیدند. نکته‌ای که در این دوره قابل‌تأمل است و بر هنرهای تصویری بی‌تأثیر نبوده، همگامی تصوف و تشیع است. «احترام به تشیع در دوره تیموریان بی‌وقفه ادامه داشت؛ از طرف دیگر توجه به طریقت‌های صوفیانه نیز بسیار مهم بود. عرفان وحدت وجودی ابن عربی در بین شماری از اندیشمندان صوفی مسلک نفوذ کرد؛ حروفیه، بکتاشیه، نعمت‌اللهیه، نوربخشیه و البته بالاتر از همه نقشبندیه هرکدام هواداران خاص خود را داشتند و اعتقاد شدید سلاطین و شاهزادگان تیموری به مشایخ صوفیه، فضا را برای رواج تصوف مساعد می‌کرد.» (آژند،۱۳۸۷:۱۸۵). طریقت نقشبندیه در این دوره بسیار محبوب و قدرتمند بود[1]. بهزاد نیز که از کودکی تحت سرپرستی آقامیرک قرار گرفت با مفاهیم صوفیانه آشنا گردید. بهزاد به‌واسطه میرک و نبوغ ذاتی‌اش در میان بزرگان و دربار تیموری جایگاهی ویژه یافت.

نگاره «شیخ مهنه و پیرمرد روستایی» آخرین تصویر از مجموعه منطق‌الطیر است که به قلم بهزاد و در مکتب هرات تصویر شده و در ابعاد ۱۹/۷ در ۱۴/۶ سانتیمتر است. این نسخه ۶۹ صفحه‌ای اینک در موزه متروپولیتن، در بخش هنر اسلامی و گالری شماره ۴۵۵ به شماره ۶۳/۲۱۰ محافظت می‌شود. محل قرارگیری این نگاره در نسخه، صفحه ۴۹ و در سمت راست است، متن مربوط به آن در پایین صفحه ۴۸ سمت چپ آغاز و تا بالای صفحه ۴۹ سمت چپ ادامه پیدا می‌کند. (تصویر ۱)

سه نگاره از هشت نگاره این نسخه که به قلم بهزاد ترسیم‌شده است دارای یک ویژگی جالب و خاص هستند؛ اینکه نگاره‌ها به دو بخش تقسیم‌شده‌اند و نگاره مزبور نیز از این قاعده مستثنا نیست. در زیل به توضیحاتی پیرامون بخش های این نگاره می پردازیم:

بخش اول نگاره

این نگاره، تصویری از روایت چهل‌ویکم از منطق‌الطیر و همچنین پنجمین حکایت از وادی طلب است و ماجرای عارفی به نام شیخ ابوسعید مهنه[2] است، شیخ که از رکود خود در عرفان دچار ناراحتی شده باحالتی آشفته و ناراحت به صحرا گام نهاده است.

...شیخ سوی او شد و کردش سلام / شرح دادش حال قبض خود تمام

تصویر ۱- شیخ‌مهنه و پیرمرد روستایی، نسخه‌برداری‌شده در هرات ۸۸۸ ق. موزه هنر متروپولیتن مأخذ:(1394، www.metmuseum.org)

www.SID.ir

پیـر چـون بشـنید گفـت ای بوسـعید / از فـرود فـرش تـا عـرش مجیـد
گـر کننـد ایـن جملـه پـر ارزن تمـام / نـه بـه یـک کـرت، بـه صـد کـرت مـدام...

در ابیـات بعـدی حکایـت، شـاعر به‌ضـرورت طلـب و صبـوری بـر آن تأکیـد می‌کنـد. ابیاتـی کـه درون کادرهـای نـگاره نوشته‌شـده‌اند، بیت‌هـای سـوم تـا ششـم حکایـت هسـتند.

یافته‌هـای ایـن بخـش از نـگاره مشـتمل بـر اشـاراتی اسـت کـه نگارگـر در قالبـی نمادیـن بـدان پرداختـه اسـت. ایـن نمادپردازی‌هـا کـه به‌زعـم پژوهشـگر در باورهـا و اندیشـه صوفیانـه هنرمنـد ریشـه‌دارند شـامل انتخـاب پالـت رنگـی خاصـی اسـت کـه هم‌سـو بامعنـای حکایـت اسـت و لباس‌هایـی کـه گرچـه لبـاس معمـول مـردم بـوده اسـت ولـی هرکـدام از منظـر متصوفـه دارای معانـی خاصـی اسـت کـه در ادامـه بـدان پرداختـه می‌شـود. نکتـه حائـز اهمیـت دیگـر، اطلاعاتـی اسـت کـه هنرمنـد از نحـوه پوشـش، ابـزار کشـاورزی، نـوع و گونـه حیواناتـی کـه در آن محـدوده جغرافیایـی و آن برهـه زمانـی در محـل زندگـی‌اش وجـود داشـته، بـه مـا می‌دهـد.در ایـن اثـر، هنرمنـد بخـش پایینـی کادر را بـرای ترسـیم حکایـت شـیخ مهنـه انتخـاب کـرده اسـت. بـا مراجعـه بـه متـن اشـعار می‌تـوان دریافـت کـه اطلاعـات کمـی بـرای کمـک بـه تصویرسـازی ایـن حکایـت وجـود دارد و اشـاره‌ای بـه فضـا و حـالات افـراد نشـده اسـت. تنهـا ذکرشـده کـه شـیخ به‌سـوی بیابـان بـه راه افتـاد و در آنجـا بـا پیرمـردی کـه در حـال شـخم زدن بـود، مشـغول صحبـت شـد؛ امـا آنچـه در تصویـر دیـده می‌شـود فضایـی کوهسـتانی و خشـک اسـت و پیرمـردی کـه بـا دو گاو، زمینـی بایـر را شـخم می‌زنـد. بهـزاد از پالـت رنگـی خاصـی نیـز در ایـن نـگاره اسـتفاده کـرده اسـت، بـه ایـن شـکل کـه رنگ‌هـای غالـب در تصویـر خاکسـتری و به‌خوبـی گویـای انـدوه و قبـض شـیخ هسـتند. هنرمنـد همچنیـن بـا تکیه‌بـر سـبک واقع‌نمایـی کـه خـود مبـدع آن بـوده اسـت اطلاعـات مفیـدی در رابطـه بـا ابـزار و ادوات کشـاورزی و زیسـت‌بوم جغرافیـای خـود بـه مـا می‌دهـد.

عـلاوه بـر ایـن ویژگی‌هـای ظاهـری، اثـر دربردارنـده مفاهیـم عمیـق نمادیـن نیـز هسـت.

چنانچـه گفتـه شـد هنرمنـد پرورش‌یافتـه مکتـب صوفیـان بـوده؛ پـس چنـدان بعیـد نیسـت کـه در اینجـا از المان‌هـای خـاص نیـز اسـتفاده کـرده باشـد. لباس‌هایـی کـه هنرمنـد نقـش کـرده اسـت، پوشـاک مرسـوم مـردم آن روزگار اسـت؛ امـا همیـن البسـه معمـول، در میـان متصوفـه دارای معنـی و هرکـدام نمـود حالتـی خـاص اسـت. به‌عنوان‌مثـال عمامـه بـدون ریشـه یعنـی خلـق از او درامان‌انـد. میان‌بنـد، کمـر بندگـی اسـت کـه بـر همه‌کـس شـفقت نمایـد (سـرخه و دیگـران،۱۳۸۹:۸). رنگ‌هـا نیـز از ویژگـی نمادیـن برخوردارنـد. رنـگ کلاه‌هـا و تاج‌هـا هـر یـک اشـاره بـه معنایـی خـاص دارد کـه صاحـب کسـوت بایـد بـه کنـه آن رسـیده باشـد. سـفید اشـاره بـه رنـگ شـیر دارد کـه خـدا در قـرآن کریـم دربـاره آن می‌فرمایـد (شـیر سـبب تربیـت و غـذای بـدن اسـت. پـس هرکـه تـاج سـفید پوشـد بایـد کـه از وسوسـه‌های شـیطانی پـاک گـردد). خودرنـگ نیـز اشـاره بـه رنـگ خـاک اسـت. هرکـه آن رنـگ بـر سـر نهـد بایـد چـون زمیـن امیـن بـوده و سـبب رویـش شـود (همـان:۱۱). بـا ایـن توضیـح و بـا فـرض اینکـه هنرمنـد بـا آگاهـی از ایـن مطالـب عناصـر و رنگ‌هـا را در اثـر انتخـاب کـرده اسـت بایـد گفـت هـر دو عمامـه‌ای کـه در ایـن نـگاره ترسیم‌شـده بـدون ریشـه هسـتند؛ عمامـه شـیخ بـه رنـگ سـفید و عمامـه و میان‌بنـد پیرمـرد خاکی‌رنـگ ترسیم‌شـده اسـت کـه بـا مفهـوم حکایـت کامـلاً هـم سـو و هم‌جهـت اسـت. بـا اندکـی دقـت در پس‌زمینـه نـگاره، می‌تـوان اثراتـی کـه خیـش گاوآهـن برجـا گذاشـته را مشـاهده نمـود. زمیـن لم‌یـزرع و سـنگلاخی‌ای کـه اثـری از گیاهـان در آن دیـده نمی‌شـود بـه همـراه خطـوط اریبـی کـه به‌وسـیله گاوآهـن بـه وجـود آمـده، نویـد رشـد و زندگـی هسـتند. ترسـیم ایـن بخـش در هماهنگـی کامـل بـا متـن اسـت و آن را می‌تـوان اسـتعاره‌ای از رشـد معنـوی نیـز دانسـت.

برخـی رنـگ هـا در دو بخـش بـالا و پایین نـگاره تکرار شـده‌اند. مثـلاً رنـگ لبـاس شـیخ در بخـش پاییـن

Archive of SID

www.SID.ir

شبیه همان رنگی است که بهزاد در بخش بالایی برای مرد توبره به دست استفاده کرده است. این مرد تقریباً هم سن و سال شیخ نیز به نظر می‌رسد. سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که چرا هنرمند، شیخ را در این سن و سال ترسیم کرده و این نزدیکی سن با مرد توبره به دست به چه دلیل است؟ چنانچه مشخص است در متن اشاره به وضعیت ظاهری شیخ نشده است و اطلاعاتی از قبیل سن و سال و... از آن به دست نمی‌آید؛ در اینجا نیز هنرمند بافراست شیخ را در سنینی ترسیم نموده که نه خامی جوانی و نه پختگی پیری را دارد ازاین‌رو این انتخاب آگاهانه به درک بهتر سرگشتگی شیخ کمک می‌کند. در میان عرفا میان‌سالی و بخصوص چهل‌سالگی سنی نمادین است که انسان در این سن به بلوغ عقلی می‌رسد.[۳] رنگ لباس شیخ نیز با قبض روحی او هماهنگی دارد و پریشانی و اندوه وی را می‌رساند. از دیگر ویژگی‌های لباس شیخ، پارچه آبی‌رنگی است که بر دوش دارد. این پارچه که در اصطلاح عرفا «ایزار» نام دارد و توسط شخصی استفاده می‌شود که از آزار خلق آزاد گذشته باشد (سرخه و دیگران،۸:۱۳۸۹) که این خود اشاره به مرتبه‌ای است که سالک طریق حق در آن قرار دارد. آستین‌بلند و گشاد شیخ دست چپ وی را کاملاً پوشانده است و در آن عصایی بلند و باریک مختص صوفیان دیده می‌شود. دست راست شیخ به سمت پیرمرد اشاره دارد و گویی با وی سخن می‌گوید. پیرمرد رو به‌سوی شیخ برگردانده و در دست راست خود ترکه‌ای دارد که چشم را به بخش دوم نگاره درست جایی که سگ و مرد خفته تصویر شده‌اند هدایت می‌کند.

بخش دوم نگاره

این بخش از نگاره که در قسمت بالای کادر ترسیم‌شده است دربردارنده عناصری است که در وهله نخست متبادر کننده مفهوم واقع‌گرایی بهزاد است و به این شکل می‌توان آن را با بخش اول نگاره مرتبط دانست. حال‌آنکه به‌زعم پژوهشگر استفاده از برخی از این عناصر مانند مرد خفته و سگ همراه وی و همچنین مردانی که در بازار ترسیم‌شده‌اند، تنها کارکرد پرکننده فضا را نداشته است.

عناصر ترسیم‌شده در این بخش شامل سه مرد در حال خریدوفروش، یک راهب و سگی در کنارش، یک درخت و نهری در پس‌زمینه است. آنچه در این بخش عجیب می‌نماید حضور مرد خفته در زیر درخت است که فرضیاتی را به وجود می‌آورد:

۱- این شخص نماینده حکایتی دیگر از منطق‌الطیر است و هنرمند نگارگر با تأثیرپذیری از هنر چین این نقش را برگزیده و دو حکایت را در یک نگاره مصور نموده است.

۲- این شخص راهبی بودائی است. هنرمند نگارگر بادانش بر اینکه اصل داستان بودائی بوده اشاره‌ای هوشمندانه و بسیار زیرکانه به ریشه داستان داشته است.

۳- این شخص نه راهبی بودائی بلکه صوفی قلندری است که هنرمند از آن در اثر خود بهره گرفته است.

اگر احتمال اول را بپذیریم؛ چنان چه ماریا لوکنز سوتیوچوفسکی[۴] براین باور است و مرد را نماینده حکایتی دیگر از منطق‌الطیر بدانیم، باید گفت که حکایت مزبور ششمین داستان از وادی استغنا است و ماجرای شیخی زاهد است که دل بر دختر سگبان می‌نهد. وقتی مادر دختر از این عشق آگاه می‌شود به شیخ می‌گوید که اگر خواهان دختر اوست، باید یک سال به پیشه آن‌ها که سگبانی است بپردازد.

... با سگی در دست در بازار شد / قرب سالی از پی این کار شد ...

با احتمال پذیرش این فرضیه، این بیت بخشی است که هنرمند برای تصویرگری انتخاب کرده و پیر عاشق را در میان بازار ترسیم نموده است. چراکه وی در کنار افرادی ترسیم‌شده که گویا در حال خریدوفروش هستند. در متن این حکایت اطلاعاتی درباره چگونگی وضعیت شیخ و همچنین از عناصری مانند سگ و مردمی که در بازار

Archive of SID

www.SID.ir

مشغول کار و خریدوفروش هستند، ذکری به میان نیامده و در این قسمت از ابیات گفتگو بین شیخ و مادر دختر در جریان است. هنرمند این بخش از داستان را ترسیم کرده و در این تصویرگری به متن پایبند نبوده است؛ هرچند باید گفت که اطلاعات تصویری مناسبی هم در ابیات وجود ندارد. می‌توان گفت هنرمند، چون دیگر نگاره‌هایی که برای این نسخه تصویر کرده است در پی ثبت لحظه‌ای واقعی بوده و برای پیشبرد این هدف از موقعیت مردان در بازار سود جسته است.

لوکنز براین باور است که گرته‌برداری از هنر خاور دور در ایران رایج نبوده و هنرمندان در دوره‌هایی مثل تیموری به نسخه‌برداری از برخی موتیف‌های چینی، مثل دسته‌های ابر یا نیلوفر آبی پرداختند و هنگام استفاده آن‌ها را تغییر می دادند (Swietochowski,1976:58) ؛ اما در مورد شخصیت راهب بر این باور است که برگرفته از هنر مذهبی چین است. راهب چشمان خود را بسته و به خلسه فرورفته است، این فرورفتن در خلسه که نمود ظاهری صبر است، چندان بی‌ارتباط با حکایت شیخ سگبان نیست.

در ادامه این تأثیرپذیری لازم است به محمد سیاه‌قلم اشاره‌کنیم که ازجمله هنرمندانی است که این تأثیر به‌وضوح در آثارش نمایان است. با فرض بر اینکه بهزاد آثار وی را دیده باشد و تحت تأثیر این آثار نگاره خود را خلق کرده؛ این احتمال درست می‌نماید که شخص خوابیده در زیر درخت، شیخی است که هنرمند برای تأکید بر صبوری وی، به شکل راهبی بودائی آن را ترسیم کرده و ازآنجاکه این حکایت ازجمله داستان‌های وادی استغنا است، مرد راه، باید نفس خود را اسیر کند تا به بی‌نیازی برسد.

در مورد احتمال دوم و اینکه هنرمند با نظر و آگاهی به منشأ اصلی داستان از این موتیف استفاده کرده است می‌توان به مقدمه‌ای منطق‌الطیر عطار نوشته دیک دیویس[۵] اشاره نمود. وی معتقد است که نگاره مزبور از تلفیق سه سنت مذهبی اسلامی، مسیحی و بودائی شکل‌گرفته و درواقع این داستان منشأ بودائی دارد.[۶] ساختار روایی این سرود به‌گونه‌ای است که به‌خوبی نمایانگر تکنیک ادبی سانسکریت[۷] است؛ این در حالی است که ساسانیان آن را وام گرفته‌اند. فرهنگ اسلامی، این وام‌گیری‌های روایی از بودا را کاملاً پوشانده است و بسیاری از افسانه‌های هندی در قالبی عربی به دوره بهزاد انتقال پیدا کردند. بهزاد ابعاد بودائی داستان را با واردکردن راهب بودائی خوابیده به همراه سگی اهلی که قلاده بر گردن دارد، نشان می‌دهد. همچنین از عنصر یادشده در راستای هدف خود که ثبت واقع‌نمایانه تصویر است نیز بهره جسته است (Davis,2013:338).

موقعیت شهر هرات در قرن ۹ ه.ق که در مسیر جاده ابریشم قرار داشت و کاروان‌هایی که مسیر چین تا آسیای غربی را می‌پیمودند، باعث شدند نسخه‌های متعددی از نقاشی‌های بودائی چین به دست هنرمندان ایرانی برسد. مهارت هنری و تکنیک این آثار بر روی هنرمندان مسلمان نیز بی‌تأثیر نبود. از نگاره‌هایی که وفادارانه به هنر چین ترسیم‌شده‌اند باید به دو شخص بزرگ بودائی با شیر رام اشاره‌کنیم.(تصویر ۲) نگاره دیگری از هنرمندی ناشناس که در مکتب ترکمانان تبریز و در قرن ۹ ه.ق ترسیم‌شده و اینک در مجموعه هنر اسلامی ناصر خلیلی نگهداری می‌شود، به این مفهوم بسیار نزدیک است (Davis,2013:338) . این دو درویش نیز که با ظاهر ژولیده و حلقه بر گوش ترسیم‌شده‌اند از سویی یادآور راهبان بودائی و از طرفی متبادر کننده مفهوم قلندری به ذهن هستند.(تصویر۳)

احتمال سوم؛ اینکه شخص چمباتمه زده در زیر درخت، نه راهبی بودائی و متأثر از فرهنگ و هنر چین، بلکه صوفی قلندری است. این احتمال زمانی قوت می‌یابد که بامطالعه در آیین تصوف به گروهی از متصوفه، به نام قلندریه برمی‌خوریم. آیین قلندری در طول قرن‌های چهارم و پنجم و ششم هجری قمری به شکلی پنهانی به فعالیت

Archive of SID

www.SID.ir

خود می‌پرداخته است و نشانی از آن وجود ندارد و فقط نامش دیده می‌شود؛ اما پس از حمله مغول، نخستین چهره‌های آن خود را آشکار می‌کنند و ازاین‌پس در شرق و غرب عالم گسترش می‌یابند. (شفیعی کدکنی،۵۷:۱۳۷۸) در سروشکل و اندیشه و سیمای قلندران نشانه‌های میل به عقاید کهن ایرانی دیده می‌شود که در این مقاله مجال پرداخت به آن نیست. ازاین‌بین آنچه به نگاره موردبحث مربوط است، ظاهر مرد چمباتمه زده است. سروصورت بی‌موی این مرد، به تراشیدن موی سر و ریش وابرو که در تعالیم قلندریه جزو اصول اولیه به‌حساب می‌آید، اشاره دارد. این امر یادآور برخی سنت‌ها در ایران عهد ساسانی است.[۸] علاوه بر این با دقت بیشتری درمی‌یابیم که این مرد در گوش سمت راست خود گوشواره‌ای حلقه مانند به گوش دارد. در نگاره دو درویش قلندری (تصویر ۳) نیز این حلقه‌ها دیده می‌شود. شباهت و نزدیکی بسیار زیاد انجام این عمل بین راهبان بودائی و قلندریان بسیار جالب و تأمل‌برانگیز است و ریشه‌های آن را می‌توان در فرهنگ‌ها و تمدن‌های باستانی جستجو کرد.

نکته بعدی سگی است که در کنار این مرد ترسیم‌شده و این عنصری بسیار بحث‌برانگیز است. با پذیرش احتمال اول که این بخش، روایتگر حکایتی دیگر است، حضور سگ کاملاً توجیه‌پذیر و قابل‌قبول است؛ چراکه اشاره‌ای مستقیم به متن داستان دارد. در رابطه با احتمال دوم و اینکه اصل داستان را بودائی بدانیم نیز حضور سگ چندان بی‌ارتباط نیست و این ارتباط را می‌توان در مذهب بودائی جستجو کرد. در مورد احتمال سوم و در ادامه آیین قلندری و رسوم کهن ایرانی به سنتی دیگر برمی‌خوریم. «سگ در ایران قبل از اسلام بسیار عزیز و گرامی بوده است... .»(شفیعی کدکنی،۶۶:۱۳۸۷). نظر دیگری نیز در بین متصوفه وجود دارد که بسیار نزدیک به باورهای نژاد سامی است و آن اینکه ایشان سگ را نمادی از نفس اماره می‌دانسته‌اند.[۹] در اینجا سگ رها و آزاد ترسیم نشده که این امر هماهنگ با باورهای صوفیه است که بهزاد نیز پرورش‌یافته آن است.

این بخش از نگاره، اطلاعاتی را درباره نحوه خریدوفروش کالا و همچنین ابزار و ادوات مورداستفاده در هرات دوره تیموری به ما می‌دهد. فروشندگان در حال معامله میوه‌ای تابستانی هستند؛ اما سؤالی که به وجود می‌آید این است که چرا هنرمند خربزه را برای این منظور انتخاب و ترسیم کرده است؟ خربزه میوه‌ای شیرین و آبدار است که در این منطقه نیز به‌وفور یافت می‌شود. علاوه بر این، بارها در روایات اسلامی به استفاده از این میوه توصیه‌شده است[۱۰] همچنین ضرب‌المثل‌هایی مرتبط با این میوه از گذشته وجود داشته است که نمایانگر اهمیت آن

تصویر ۲- دو راهب بودائی، اثر محمد سیاه‌قلم حدود ۸۸۵ ه.ق، تبریز.
مأخذ: (www.pintrest.com1394)

تصویر ۳- دو درویش قلندری، نگارگر ناشناس، مکتب ترکمانان تبریز قرن ۹ ه.ق،
مجموعه هنر اسلامی ناصر خلیلی- لندن. مأخذ:(the canticle of the birds،2013:301)

Archive of SID

www.SID.ir

در بین مردم بوده است. بدین ترتیب احتمالاتی به وجود می‌آید که شاید پاسخی برای چرایی این انتخاب از سمت هنرمند باشد:

۱- این میوه یکی از میوه‌های مهم و پرمصرف مردم در هرات آن عصر بوده است و هنرمند برای ترسیم صحنه‌ای واقع نمایانه از بازار آن را انتخاب کرده است.

۲- شاید بتوان آن را به‌عنوان نمادی برای اعمال انسان تعبیر کرد و نوید آسایش پس از تحمل سختی است؛ چنانکه در بخش اول نگاره زمین لم‌یزرع و در بخش دوم میوه‌ای آبدار دیده می‌شود. این عالم مادی نیز مانند زمینی خشک است که باوجود سختی، باید از آن بهترین ثمره را برداشت کرد. با توجه به این دیدگاه، دور از ذهن نیست که هنرمند از عناصری ساده که در محل زندگی‌اش وجود داشته، به شکلی نمادین در اثرش بهره گرفته باشد.

۳- این بخش از اثر در ادامه حکایت شیخ و حالت قبض و ناراحتی اوست. با پذیرش این فرض باید به حکایتی دیگر از ابوسعید اشاره‌کنیم که در «اسرارالتوحید» و «تذکره‌الاولیاء» عطار نیز آورده شده است.

«... مریدی از مریدان شیخ سر خربزه شیرین به کارد برمی‌گرفت و در شکر سوده می‌گردانید و به شیخ می‌داد تا می‌خورد، یکی از منکران این حدیث بر آنجا بگذشت و گفت: ای شیخ؛ این‌که این ساعت می‌خوری چه طعم دارد و آن سر خار و گز که در بیابان هفت سال می‌خوردی چه طعم داشت؟ و کدام خوش‌تر است؟ ...گفت که: هر دو طعم وقت دارد، یعنی که اگر وقت را صفت بسط بود، آن سر گز و خار خوش‌تر ازین بود و اگر حالت را صورت قبض باشد که و آنچه مطلوب است در حجاب، این شکر ناخوش‌تر از آن خار بود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵:۵۰). با توجه به این حکایت می‌توان دو حالت قبض و نوید بسطی را که برای شیخ رخداده است را در دو بخش نگاره مشاهده کرد. ازاین‌رو هنرمند در بخش پایینی نگاره به آغاز شوریدگی و ناراحتی شیخ اشاره و در بخش بالایی اثر به دوره پس از ریاضت و نتیجه این صبر و مجاهدت نظر دارد که البته با پذیرش این فرض این احتمال هم به وجود می‌آید که اضافه شدن این بخش، علاوه بر مواردی که ذکر شد می‌تواند نقش پرکننده فضا را داشته باشد و هنرمند با این تمهید علاوه بر پر کردن فضا بر واقع‌نمایی اثر نیز تأکید داشته است.

با اندکی توجه درمی‌یابیم که سه مردی که در سه حالت ایستاده و مشغول خریدوفروش هستند در سه دوره از زندگی ترسیم‌شده‌اند. در این صورت، شاید بتوان خربزه را در اینجا نمادی برای ثمره عمر و گذر زمان دانست؛ در دست مرد جوان یک خربزه وجود دارد که شاید اشاره‌ای به مراحل اولیه زندگی است. مرد میان‌سال ترازویی در دست دارد و مشغول وزن کردن آن‌هاست. ترازو را در اینجا می‌توان تداعی‌کننده معیاری برای سنجیدن عمر ازدست‌رفته و اعمال انجام‌شده دانست و یادآور میزانی است که اعمال ما پس از مرگ به‌وسیله آن سنجیده می‌شود. با این تفاوت که در آنجا اعمال و ثمره عمر و در نگاره مزبور عمر و زمان سنجیده می‌شوند. مرد سوم نیز کیسه‌ای در دست دارد و تمامی میوه‌ها را در آن قرار می‌دهد. به این شکل هنرمند بار دیگر مفهومی فلسفی را در این بخش از نگاره بازگو می‌کند. اگر بپذیریم که خربزه اشاره به‌وقت و زمان دارد که هنرمند به شیوه‌ای نمادین بکار برده است بار دیگر می‌توانیم به حکایت خربزه خوردن شیخ که در بالا ذکر آن رفت اشاره‌کنیم. با توجه به موارد بحث شده در بالا پژوهشگر براین باور است که فرضیات دوم و سوم محتمل‌تر می‌نمایند. چراکه بر اساس حکایت «تذکره‌الاولیاء» که اشاره به‌وقت و زمان داشت، احتمال نمادین بودن این بخش از نگاره که درباره گذر عمر است قوت می‌یابد. ازاین‌رو هنرمند هم تصویری واقع‌نمایانه و روزمره را ترسیم کرده و از سوی دیگر با این اشاره و نمادپردازی بر غنای اثر افزوده است.

Archive of SID

www.SID.ir

در این بخش یک درخت و یک رود کوچک نیز وجود دارد. در فرهنگ ایرانی هر عنصر نماینده و نشانگر چیزی است.

درخت سپیدار نیز از دیدگاه عرفا، نمادی برای تمامی جفت‌هاست. (زمانی و دیگران،۱۳۸۸:۳۱) اگر معنای درخت را چنان‌که عرفا مدنظر داشته‌اند بپذیریم و فرض را بر این بگذاریم که هنرمند نه صرفاً بر اساس سنت نقاشی ایرانی، بلکه با توجه به معنای نمادین آن، درخت موردنظر را انتخاب کرده است، این درخت را می‌توان چندگونه تفسیر کرد:

۱- این درخت در راستای حکایت شیخ مهنه به تصویر اضافه‌شده و نمادی است برای حضرت حق؛ که در کل یگانه است و در ذات واحد است (جفت‌ها در کنار هم کامل می‌شوند و به یگانگی می‌رسند). شیخ مهنه به دنبال رسیدن و یکی شدن با حضرت حق است.

۲- بنا برفرض سوتیوچوفسکی، حکایت دومی در این بخش از نگاره در جریان است و درخت تبریزی با راهبی که در زیر آن نشسته مکمل هم هستند. ازاین‌رو می‌توان آن را تعبیری برای عشق شیخ دانست.

۳-فرض سوم بیانگر دیدگاه هنرمند است که ریشه در عرفان وحدت وجودی ابن عربی دارد.

پذیرش هر یک از این احتمالات باعث به وجود آمدن تحلیل‌هایی متناسب با حکایت مرتبط می‌شود؛ اما آنچه در تمامی آن‌ها یکسان است اشاره به عاشق و معشوق است که گاه زمینی و گاه الهی است. به این تعبیر حتی اگر فرض عشق دختر سگبان درست باشد و هنرمند بدان حکایت اشاره داشته، بازهم با توجه به فلسفه وحدت وجود که نقشبندیه نیز بر آن معتقد بوده‌اند، تفاوتی ایجاد نمی‌شود. چراکه با این باور تمام هر آنچه هست جزئی از ذات اقدس الهی است و تفاوتی ندارد که کدام حکایت مدنظر بوده است.

در پشت صخره‌ها نهری کوچک نیز دیده می‌شود که گل‌هایی در حاشیه آن ترسیم‌شده و در پشت درخت از کادر خارج می‌شود.

این بخش تنها قسمت سرسبز در این نگاره است و ترکیب آب جاری و پوشش گیاهی و درخت واحدی را در دل طبیعت خشک ایجاد می‌کند که در تضاد با محیط خشک و کویری است و تمثیلی نیز از مناظر با طراوت بهشت است (زمانی و دیگران،۱۳۸۸:۳۱). این در حالی است که سایر بوته‌ها و گیاهان، خزان‌زده و خشک هستند. به انواع آب در قرآن کریم بارها اشاره‌شده است. این عنصر در نقاشی نیز به سنت تبدیل‌شده به شکلی که در کمتر نگاره‌ای اشاره‌ای به رود یا چشمه و حتی حوض آب نشده است.

در ادامه باید به سه اثری اشاره‌کنیم که پس‌ازاین نگاره بهزاد و در دوره‌های بعدی ترسیم‌شده‌اند. چنانچه در بالا بحث شد فرضیات زیادی درباره هریک از عناصر این اثر وجود دارد و این نگاره یکی از آثار چالش‌برانگیز بهزاد است. این اثر گویا در دوره‌های بعد نیز موردتوجه سایر هنرمندان قرارگرفته است. نگاره‌ای مربوط به «تیمورنامه هاتفی» که توسط پیرعلی الجامی، نوه جامی در اواخر قرن ۱۰ ه.ق نسخه‌برداری‌شده است ولی نگاره‌های آن به سبک جدیدتری هستند. (تصویر ۴) همین ترکیب، با اضافه شدن یک رود در میانه تصویر و چند شخصیت دیگر در نگاره‌ای از «مرقع بهرام‌میرزا» متعلق به تاریخ ۹۵۱ ه.ق محفوظ در موزه توپکاپی استانبول، دیده می‌شود (Swietochowski,1976:58). (تصویر ۵)

این نگاره در مکتب بخارا ترسیم‌شده است که یکی از ویژگی‌های این مکتب، تأثیرپذیری هنرمندان آن از آثار بهزاد است. درون کادرهای کوچکی که در بالا و پایین تصویر قرارگرفته این بیت نوشته‌شده است:

نقاش ازل کین خط مشکین رقم اوست / یا رب همه رقم‌های عجب در قلم اوست

این بیت که سروده عبدالرحمن جامی است در این نگاره جایگزین ابیات منطق‌الطیر شده و گویا صرفاً کپی‌برداری از اثر بهزاد است چراکه مضمون بیت با ترکیب و عناصر نگاره مرتبط نیست. ضعف در نحوه ترسیم پیکره‌ها کاملاً

Archive of SID

www.SID.ir

مشـــهود اســـت. نمونـــه دیگـــر کپی‌بـــرداری از ایـــن اثـــر بهـــزاد، نـــگاره‌ای متعلـــق بـــه اواخـــر قـــرن ۱۰ ه.ق و مکتـــب قزویـــن اســـت کـــه در گالـــری هنـــر والتـــرز نگهـــداری می‌شـــود (Swietochowski,1976:58) . ایـــن نـــگاره نشـــان‌دهنده تـــداوم اســـتفاده از ایـــن ترکیـــب در ســـایر مکاتـــب و نســـخه‌ها اســـت .(تصویـــر ۶) در اینجـــا مـــرد در حـــال شـــخم زدن در بخـــش بالایـــی نـــگاره ترسیم‌شـــده و ســـه مـــردی کـــه در حـــال خریدوفـــروش هســـتند در پاییـــن کادر تصویـــر شـــده‌اند. ســـبک نقاشـــی تغییـــر کـــرده اســـت؛ امـــا نـــوع پوشـــش تقریبـــاً همانـــی اســـت کـــه بهـــزاد اســـتفاده کـــرده و وضعیـــت و نحـــوه قرارگیـــری پیکره‌هـــا نیـــز دقیقـــاً تکـــرار شـــده اســـت.

نتیجه:

چنانچـــه بحـــث شـــد عناصـــر ســـاده‌ای کـــه هنرمنـــد در اثـــر خـــود از آن‌هـــا اســـتفاده نمـــوده گاه چنـــان پیچیـــده اســـت کـــه بـــرای هـــر یـــک می‌تـــوان چندیـــن فرضیـــه را محتمـــل دانســـت. ایـــن فرضیـــات کـــه از دیدگاه‌هـــای مختلـــف قابل‌بررســـی هســـتند نـــگاره را بـــه گونـــه ای در ابهـــام فرومی‌برنـــد کـــه جـــز بـــا ارائـــه دلایـــل مســـتدل نمی‌تـــوان آن‌هـــا را رد کـــرد و یـــا پذیرفـــت. بنـــا بـــه یافته هـــای پژوهـــش حاضـــر و بـــا آگاهـــی بـــه ایـــن نکتـــه کـــه بهـــزاد پرورش‌یافتـــه مکتـــب صوفیـــان بـــوده اســـت ایـــن احتمـــال قـــوت می‌یابـــد کـــه هنرمنـــد در ترســـیم نـــگاره بـــه آموزه‌هـــای دینـــی خـــود نیـــز نظـــر داشـــته اســـت. چنان‌کـــه دیدیـــم، انتخـــاب پالـــت رنگـــی اثـــر و فضایـــی کـــه به‌واســـطه آن بـــرای ایـــن ابیـــات خلـــق کـــرده اســـت همگـــی نشـــان از بـــاور مرگ‌اندیـــش هنرمنـــد دارد و رنگ‌هـــای خاکســـتری نـــگاره نشـــان از غـــم و شـــوریدگی‌ای دارد کـــه بارهـــا توســـط عرفـــا و متصوفـــه بـــدان تأکیـــد شـــده اســـت. نـــوع البســـه نیـــز چنان‌کـــه ذکـــر آن رفـــت هرکـــدام دارای معانـــی متفاوتـــی هســـتند کـــه همگـــی دلایلـــی بـــرای قـــوت ایـــن احتمـــال هســـتند. همچنیـــن، در بخـــش دوم نـــگاره کـــه ســـه مـــرد در حـــال خریدوفـــروش هســـتند، گویـــا اشـــاره بـــه گـــذر زمـــان و وقـــت شـــده کـــه عاملـــی مهـــم از منظـــر متصوفـــه بـــوده اســـت. بـــا رجـــوع بـــه متـــن اشـــعار «منطق‌الطیـــر» و حکایاتـــی کـــه دربـــاره شـــیخ در «تذکره‌الاولیـــاء» و «اســـرارالتوحید» آمـــده، ایـــن اعتقـــاد کـــه دنیـــا محلـــی اســـت بـــرای گـــذر و هـــر چیـــز در زمـــان و وقـــت خـــود خوشـــایند و کارســـاز اســـت واضح‌تـــر می‌شـــود. در خصـــوص مـــرد خفتـــه در زیـــر درخـــت و ســـگی کـــه کنـــار وی بسته‌شـــده، احتمالاتـــی مطـــرح گردیـــد کـــه می‌توانـــد بـــه کنتـــرل نفـــس و ارزش صبـــر اشـــاره داشـــته باشـــد. ایـــن اثـــر در وهلـــه نخســـت نمایانگـــر صحنـــه‌ای روزمـــره و واقعـــی از زندگـــی اســـت و به‌واســـطه آن اطلاعـــات مفیـــد (تاریخـــی، اجتماعـــی و ...) را بـــرای

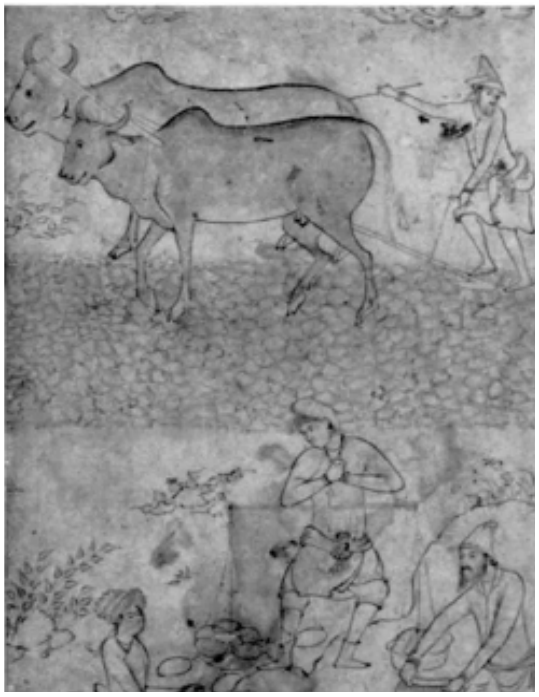
تصویر ۴- صحنه‌ای از تیمورنامه عبدالله هاتفی.
مأخذ: (Swietochowski.1987:62)

تصویر ۵- نـگاره‌ای از مرقـع بهرام‌میـرزا، مکتـب بخـارا بـه سـال ۹۵۱ ه.ق مـوزه توپکاپی‌سـرای، اسـتانبول. مأخـذ: (Swietochowski.1987:62)

Archive of SID

www.SID.ir

فهم دوره و درک بهتر اثر مهیا می‌سازد؛ اما صرف تصویرگری از متنی عرفانی نمی‌تواند به نگاره‌ای عرفانی نیز بیانجامد؛ گرچه به‌زعم نگارنده در نگاره «شیخ مهنه و پیرمرد روستایی» گویا این امر اتفاق افتاده است و هنرمند توانسته است تصویری همسو با متن عرفانی خلق کند؛ اما در نمونه‌های تصویری بعدی که به‌عنوان‌مثال آورده شد، این امر مشخص است؛ چراکه این نگاره‌ها صرفاً کپی‌برداری سطحی از اثر بهزاد هستند و چندان به متن خود مربوط نیستند. چنان‌که در نگاره «مرقع بهرام میرزا» مشهود است که عناصر تصویری آن، ارتباطی با متن شعر ندارد.



تصویر ۶- نگاره‌ای از مکتب قزوین، قرن ۱۱ گالری هنر والترز، بالتیمور.
مأخذ: (Swietochowski،1987:337)

پی‌نوشت‌ها:

۱-قدرت سیاسی این طریقه ارتباطی مستقیم با حامیان هنرپرور آن دارد. سلاطین تیموری، بزرگان درباری و شاهزادگان و شخصیت‌هایی ثروتمند و قدرتمند چون امیرعلیشیر نوایی که حامی هنرمندان نیز بوده‌اند؛ به‌واسطه سرمایه‌گذاری بر روی هنرها اعتبار فرهنگی به دست آورده بودند که این اعتبار فرهنگی خود اعتبار سیاسی به همراه داشت(آژند،۱۳۸۷:۲۲).

۲- عارف بزرگ قرن چهارم و پنجم هجری قمری.

۳-برای مثال سنایی غزنوی در چهل‌سالگی متحول شد و به طریق حق پیوست. نمونه‌های فراوان دیگری نیز در میان عرفا وجود دارد ولی در صدر تمام این‌ها مبعوث شدن حضرت محمد در این سن است. در قرآن نیز به این نکته اشاره‌شده است (برای مثال آیه ۱۵ سوره‌الاحقاف). در برخی از روایات اسلامی نیز به این نکته اشاره‌شده است.

4-Maria Lokens Switochowski

5- Dick Davis

۶- این حکایت به داستان اولین راهب بودائی ناگار جونا شباهت دارد که با طناب ابریشمی یک راهب رهگذر درصدد از بین بردن کوهی صخره‌ای به بلندای آسمان است (Davis,2013:341) .

۷-ادبیات سانسکریت با پیدایش «ریگ‌ودا» مجموعه‌ای از سرودهای مقدس هندوان در ۱۵۰۰-۱۲۰۰ پیش از میلاد آغاز می‌شود و قبل از این به‌صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه نقل می‌شده است.

۸-رسم ابرو تراشیدن در ایران ساسانی پیشینه‌ای کهن دارد: در زندگی سردار نام‌آور عهد ساسانی رستم، اسپهبد آذربایجان که او را رستم «ذوالحاجب» می‌خوانده‌اند. نوشته‌اند که او را به این دلیل ذوالحاجب خوانده‌اند که حجاب‌های (ابروهای) خویش را می‌تراشیده تا هیچ‌کس نگوید بالای چشمت ابروست (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷:۷۴-۷۵).

۹-از منطق‌الطیر: ... نفس سگ هرگز نشد فرمان‌برم / من ندانم تا ز دستش جان برم...

و در ادامه:

...گفت ای سگ در جوالت کرده خوش / همچو خاکی پایمالت کرده خوش

نفس تو هم احول و هم اعور است / هم سگ و هم کاهل و هم کافر است...

۱۰- از پیامبر (ص) نقل‌شده: هیچ زن بارداری نیست که خربزه بخورد، مگر اینکه فرزندش زیبا و خوش‌اخلاق می‌گردد (طب‌النبی،۲۹). در حدیثی دیگر نیز می‌فرمایند: خربزه بخورید، چراکه ده خاصیت دارد...(مستدرک الوسائل و مستنبط المسائل، جلد ۱۶، صفحه ۴۱۱، حدیث ۲۰۳۷۳).

Archive of SID

www.SID.ir

منابع:

علاوه بر قرآن کریم

-آژند، یعقوب (۱۳۸۷). ***مکتب نگارگری هرات***، تهران: فرهنگستان هنر.

-پاکباز، رویین (۱۳۸۰). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز***، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

-زمانی، احسان؛ لیلیان، محمدرضا؛ امیرخانی، آرین؛ اخوت، هانیه (۱۳۸۸). ***بازشناسی و تحلیل جایگاه عناصر موجود در باغ ایرانی با تأکید بر اصول دینی***- آیینی. باغ نظر: شماره ۱۱. صص ۲۵-۳۸.

-شفیعی‌کدکنی. محمدرضا (۱۳۸۵). ***آن‌سوی حرف و صوت (گزیده اسرارالتوحید)***، تهران: انتشارات سخن.

-_____ (۱۳۸۷). ***منطق‌الطیر عطار نیشابوری***، چاپ پنجم ، تهران: انتشارات سخن.

-_____ (۱۳۸۸). ***قلندریه در تاریخ دگردیسی‌های یک ایدئولوژی***، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

-مونسی سرخه، مریم؛ طالب پور، فریده؛ گودرزی، مصطفی(۱۳۸۹). ***نوع لباس و نمادهای رنگ در عرفان اسلامی***. هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی: شماره ۴۴، صص ۵-۱۴.

-Switochowski. Lukens, Maria (1976). ***The Fifteenth- Century Miniatures,*** New York, Metropolitan Museum of Art.

-Davis,Dick(1998). ***Islamic Art in the Metropolitan Museum*** New York: Metropolitan Museum of Art.

Archive of SID

www.SID.ir

Visual Analysis of Kamal al-Din Behzad's 'Shaikh Mahneh and the Villager' Folio from an Illustrated Manuscript of Attar's 'Conference of the Birds'*

Jamal Arabzadeh,
Assistant Professor, Painting, Faculty of Visual Arts, University of Art, Tehran
Email: jamalarabzadeh@yahoo.com

Toktam Hosseini,
(Corresponding Author)
M.A. Illustration, Faculty of Visual Arts, University of Art, Tehran
Email:
toktam.husseini@gmail.com

Painting is among the oldest means of expression noticed for its significance since time immemorial, and artists, at different epochs of times, have employed this art form to express the views and ideas of their own or the community.

While serving literature through the art of book illustration and also by the grace of its unique features and the philosophy with which it is woven, this art has been a platform for the manifestation of the artist's genius and has provided a medium for the expression of thoughts and outlooks of the Muslim artist.

In addition to the artistic value of the images, these works, just like any pictorial document, contain abundant material on the social, political, religious, etc. conditions of the society where they were created. The bonds existing between literature and painting and their concomitance becomes more controversial when the painter goes beyond sheer painting of romantic poems, epics or scientific texts and tries to illustrate the abstract mystical concepts.

Due to the distinctive character of such types of literature and the complexity involved in the translation of its concepts into proper images, painters of different periods have paid little attention towards the depiction of such notions; for that reason, illustration of such literary genres are rarely found in Iran.

Of the remaining literary texts of this genre is Attar ‹Conference of the Birds›. Brimming with texts capable of being transformed into pictures and enjoying a rich symbolical ambience, Attar ‹Conference of the Birds› is one of the exceptions among mystical texts that has attracted the attention of artists.

The Metropolitan Museum's ‹Conference of the Birds› is one of the few, rarely illustrated manuscripts of this text. Due to the unique artistic quality of its paintings, this manuscript is considered as one of the most valuable illustrations surviving in Iranian painting and is of course of prime importance in terms of research. Thus, the methodological analysis of the aforesaid pictures within its historical context may open up new possibilities to study the cultural characteristics of its era.

The current study focuses on the analysis of one of the Kamal al-Din Behzad's fine paintings called ‹Shaikh Mahneh and the Villager›. Belonging to the Herat School of miniature, the painting was created during the adolescence of the artist at the time of the reign of Hussein Bayqara. It is one of Behzad three paintings in this priceless version of Attar's ‹Conference of the Birds› which has received little attention to date.

On this basis, and given the importance and value of the aforementioned manuscript in general and this painting in particular, conducting of the present study deems necessary. Through studying the prevailing religious and mystical traditions of the time as well as the religious ideologies of the artist, the author has attempted to analyze and identify the symbols used in the image and their association with the text.

To this purpose, the painting has been divided into two sections based on composition. A list of substantial similarities

Archive of SID

www.SID.ir

and differences of the elements employed both within the image and the narrative text has been devised followed by a discussion to prove the theoretical assumptions right or wrong.
The research has been conducted through descriptive-analytic method and data collected through desk studies. It primarily questions the artist's adherence to the text and then surveys the origin of the symbols and visual elements used therein. The questions include: will the translation of a mystical text into an image necessarily result in a mystical image? Do the personal, religious beliefs of the painter play a role in the selection and use of symbols? Has the artist, taking note of the social and political conditions of the society, made use of special and sometimes controversial symbols to convey a particular concept? The answers to these questions and more of this sort, as well as various assumptions attributed to each symbol that will be discussed in detail, helps the reader to understand the miniature better.
Hence, in addition to the abovementioned points, this study examines the effects of religious beliefs and social conditions related as well as the neighboring cultures in the selection of symbols and their drawing.
The results indicate that the artist's doctrines and religious views has a major role in creating this image and each of the elements and symbols used therein is in line with and completely related to the text. Moreover, it is rooted not only in Sufi beliefs but also the artist's religious ideas as a Sufi-oriented painter.

Keywords: Conference of the Birds, symbols, mysticism, Iranian painting, Kamal al-Din Behzad, Herat style.

References:

•Azhand, Yaghoob (2008). ***Herat School of Painting***, Tehran: Academy of Arts.
•Davis,Dick(1998). ***Islamic Art in the Metropolitan Museum*** New York: Metropolitan Museum of Art.
•Estelami, Mohamad (2014). ***Tazkerat Al- owlia,*** Tehran: Zavar.
•***Farid al- Din Attar the Canticle of the Birds*** (2013). Diane de Selliers (Ed.), Paris: Editions Diane de Selliers; Slp edition.
•***Islamic Art in the Metropolitan Museum*** (1998). New York: Metropolitan Museum of Art.
•Muncie Sorkhe, Maryam; Talebpour, Farideh; Goudarzi, Mostafa, ***Clothing and symbols painted on Islamic mysticism***, Honarhaye Ziba magazine, Winter 2010, No. 44, pp 14 - 5.
•Nikobakht, Naser; Ghasemzadeh, Ali***,Light and Color Symbolism in Iranian-Islamic Mysticism***, Motaleat Erfani magazine, Autumn and winter 2008, No 8, pp 212-184.
•Pakbaz, Roeen (2001). ***Iranian Paintings from Ancient Times until Today,*** Tehran: Zarrin & Simin.
•Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (2009). ***Beyond Words & Sound (excerpt Asrar al-Tawhid),*** Tehran: Sokhan.
•Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (2009). ***Attar Neishabouri's Conference of the Birds,*** 5th ed., Tehran: Sokhan.
•Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (2008). ***Qalanadriyeh in the Course of Transformations of an Ideology***, 2th ed., Tehran: Sokhan.
•Samii, Mehdi,***The Naqshbandi Sufi Order in the History of Islamic Sufism***, Rudaki magazine, June 2008. No 24, pp 134 - 124.
•The Holy Quran
•Switochowski. Lukens, Maria (1976). ***The Fifteenth- Century Miniatures,*** New York, Metropolitan Museum of Art.
•Zamani, Ehsan; Lilian, Mahammad Reza; Amirkhani, Arian; Okhovat, Hanieh, ***Recognition and Analysis of the Elements in the Iranian Garden with an Emphasis on the Principles of Religious Ritual,*** Bagh-e Nazar magazine, Spring and summer 2009. No 11., pp 38 - 25.

Archive of SID

www.SID.ir