Vol. 4, Series. 13, No. 4, Winter 2026/ 131 - 152
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.579847.1128

Application of Panofsky's Three-Tier Theory in the Interpretation of Timurid Painting:A Case Study of the Miniature "The Supplication of Shah Shapur and His Vizier to the Ascetic" from the Manzume *Mehr and Moshtari

Shahla Habibinia, *Master of Art Researching, Department of Art, Faculty of Art,Architecture and Urban planning, University of Najafabad, Isfahan, Iran. (Corresponding Author) Email: shahla.habibinia@iau.ir*

Seyed Ehsan Rooholamin, *Ph.D, Department of Art, Faculty of Art,Architecture and Urban planning , University of Najafabad, Isfahan, Iran. Email: e.rouholamin@iau.ac.ir*

Extended Abstract

Introduction: Timurid miniature painting represents one of the most significant achievements of Persian visual culture, distinguished not only by its aesthetic sophistication but also by its capacity to convey complex ideological, political, and spiritual meanings. Among the visual narratives produced during this period, *The Appeal of King Shapur and His Minister to the Pious Hermit* occupies a distinctive position because of its rich symbolic content and its depiction of the relationship between royal authority and spiritual guidance. While previous studies of Timurid painting have primarily focused on stylistic characteristics, artistic attribution, and historical context, relatively few have examined the deeper semantic structures embedded in such works through a systematic iconological approach.

This study addresses this gap by analyzing the selected miniature through Erwin Panofsky's theory of iconology. It explores how meaning is constructed within the image and how concepts such as legitimacy, authority, spirituality, and governance are communicated through visual signs. By examining the relationship between pictorial elements and broader cultural discourses, the study seeks to reveal the ideological foundations underlying the composition and visual organization of the painting.

Methods: This research adopted a qualitative interpretive approach based on documentary and library research. The data consisted of scholarly sources on Timurid art, Persian miniature painting, iconography, and Panofsky's theory of iconology. The selected miniature was analyzed using Panofsky's three-stage interpretive model. The first stage, pre-iconographical description, examined the formal and visual characteristics of the work, including its composition, figures, gestures, color scheme, architectural elements, and spatial organization. The second stage, iconographical analysis, identified the narrative themes, symbolic motifs, and culturally recognizable subjects represented in the painting. The third stage, iconological interpretation, explored the intrinsic meaning of the work by relating its visual structures to the social, political, religious, and intellectual context of the Timurid period.

This analytical framework enabled a progression from the description of visual forms to the interpretation of the cultural meanings and ideological messages embedded in the artwork.

Findings: The analysis indicates that the miniature is organized around a

carefully constructed visual hierarchy that conveys a meaningful relationship between temporal power and spiritual authority. The arrangement of figures, the direction of their gazes, and the spatial positioning of the king, the minister, and the hermit together create a symbolic system that extends beyond the illustration of a literary narrative.

At the pre-iconographical level, the composition establishes a clear visual distinction between the royal figures and the ascetic hermit. Differences in posture, scale, and spatial placement emphasize the spiritual figure and direct the viewer's attention toward him. Color symbolism further reinforces these distinctions by communicating ideas of authority, humility, and sanctity.

At the iconographical level, the painting represents a familiar narrative motif in Persian literary and visual traditions: the encounter between worldly rulers and spiritual sages. Such encounters commonly function as moral narratives that emphasize the superiority of wisdom and spiritual insight over political power. The king and his minister's appeal to the hermit symbolizes the recognition of a form of authority that transcends royal status.

At the iconological level, the miniature reflects a broader ideological discourse characteristic of Timurid culture. The hermit functions as a symbolic mediator whose spiritual authority legitimizes temporal rule. Rather than portraying political and spiritual spheres as competing forces, the painting presents them as complementary and mutually reinforcing. Royal authority is depicted as requiring spiritual legitimacy, while spiritual authority acquires broader social significance through its association with political leadership. The findings further demonstrate that the visual elements operate as cultural signs communicating values central to Persian-Islamic political thought. Through the interaction of compositional structure, symbolic imagery, and narrative content, the miniature constructs a discourse of legitimacy grounded in the integration of kingship and spiritual authority. Accordingly, the work should be understood not merely as an illustration of a literary episode but as a visual articulation of the dominant ideological principles of Timurid society.

Conclusion: The application of Panofsky's iconological framework demonstrates that *The Appeal of King Shapur and His Minister to the Pious Hermit* contains multiple layers of meaning that extend far beyond its apparent narrative content. The painting should be understood as a complex visual text in which political, spiritual, and cultural discourses converge. Through its symbolic organization, the miniature articulates a conception of legitimacy founded on the relationship between temporal sovereignty and spiritual authority.

The findings confirm that Timurid miniature painting fulfilled not only aesthetic functions but also important ideological and cultural roles. The visual language of the selected work illustrates how artistic representation contributed to the construction and reinforcement of social values and political beliefs. Moreover, the study demonstrates the value of Panofsky's iconological framework for interpreting Persian miniature painting and uncovering the deeper meanings embedded in its visual culture. By examining the interaction between image, ideology, and historical context, this research contributes to a more comprehensive understanding of the symbolic dimensions of Timurid art.

Keywords: King and Minister; Pious Hermit; Timurid Painting; Iconology; Erwin Panofsky; Visual Culture; Political Legitimacy.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۴/ شماره مسلسل ۱۳ / زمستان ۱۴۰۴/ ۱۵۲ - ۱۳۱
Vol. 4, Series. 13, No. 4, Winter 2026/ 131 - 152
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.579847.1128

کاربست نظریه سطوح سه‌گانه پانوفسکی در خوانش نگارگری تیموری: مطالعه موردی نگاره «طلب یاری شاه شاپور و وزیر از زاهد» از منظومه «مهر و مشتری»[1]

شهلا حبیبی‌نیا[2]، سیداحسان روح‌الامین[3]

چکیده

نگاره «طلب یاری شاه شاپور و وزیر از پیر عابد» از آثار قابل‌توجه نگارگری دوره تیموری است که فراتر از بازنمایی یک روایت ادبی، واجد لایه‌های متعددی از معنا و دلالت‌های عرفانی، سیاسی و فرهنگی است. باوجود اهمیت چنین آثاری، بسیاری از پژوهش‌های پیشین عمدتاً بر جنبه‌های سبک‌شناختی، تاریخی و انتساب هنری تمرکز داشته‌اند و کمتر به تحلیل شمایل‌شناختی نظام‌مند آن‌ها پرداخته‌اند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر باهدف تبیین سازوکارهای تولید معنا در این نگاره و بررسی چگونگی بازنمایی مفاهیمی چون مشروعیت، اقتدار و معنویت، بر مبنای نظریه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی انجام‌شده است. این پژوهش با رویکردی کیفی و به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی صورت گرفته است. نگاره موردنظر در سه سطح پیش‌شمایل‌نگارانه، شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه تحلیل شد تا از توصیف عناصر بصری به تفسیر معانی نهفته و زمینه‌های فرهنگی و ایدئولوژیک آن دست یابد. یافته‌ها نشان می‌دهد که سازمان‌دهی فضایی اثر، جهت نگاه شخصیت‌ها، سلسله‌مراتب پیکره‌ها و کارکرد نمادین رنگ‌ها، تقابلی معنادار میان قدرت سیاسی و اقتدار معنوی ایجاد می‌کند. درعین‌حال، این تقابل به‌نوعی هم‌پوشانی و تعامل ایدئولوژیک میان دو حوزه منجر می‌شود. پیر عابد در این ساختار به‌عنوان واسطه‌ای معنوی ظاهرشده و نقشی اساسی در مشروعیت بخشی به قدرت دنیوی ایفا می‌کند. بر این اساس، نگاره را می‌توان بازتابی از گفتمان مشروعیت در فرهنگ تصویری دوره تیموری دانست؛ گفتمانی که بر پیوند میان سلطنت و مرجعیت عرفانی استوار است. ازاین‌رو، اثر حاضر نه صرفاً تصویری روایی، بلکه متنی نشانه‌ای و گفتمانی است که معنا در آن از طریق تعامل رمزگان‌های بصری، عرفانی و سیاسی تولید و تثبیت می‌شود.

واژگان کلیدی

شاه و وزیر، پیر عابد، نگارگری تیموری، شمایل‌شناسی، اروین پانوفسکی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۰۸

۱. این مقاله برگرفته از پایان نامه پژوهنده با عنوان «بررسی تحلیلی نگاره های مهر و مشتری از منظر شمایل شناسی اروین پانوفسکی» می باشد.

۲. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد، اصفهان، ایران. (نویسنده مسؤل)
shahla.habibinia@iau.ir
۳. استاد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد، اصفهان، ایران.
e.rouholamin@iau.ac.ir

مقدمه

روایات ادبی یا آرایه‌های تزئینی است و در پیوندی وثیق با نظام‌های فکری، گفتمان‌های فرهنگی و ساختارهای دانشی هر دوره تاریخی شکل می‌گیرد. در این سنت، تصویر نه به‌مثابه سطحی منفعل، بلکه به‌عنوان عرصه‌ای فعال برای تولید و انتقال معنا عمل می‌کند؛ ازاین‌رو، عناصر بصری در نگارگری ایرانی غالباً در شبکه‌ای از دلالت‌های نمادین، عرفانی و ایدئولوژیک سازمان می‌یابند که فهم آن‌ها مستلزم عبور از سطح توصیف صوری و ورود به ساحت‌های عمیق‌تر معناست. چنین ویژگی‌ای، امکان خوانش‌های چندلایه و تفسیرهای مبتنی بر زمینه‌های فرهنگی و فکری را فراهم می‌آورد و ضرورت بهره‌گیری از رویکردهای نظری، به‌ویژه در حوزه شمایل‌شناسی را دوچندان می‌سازد. در میان آثار برجای‌مانده از دوره تیموری، برخی نگاره‌ها به‌واسطه مضامین درباری، عرفانی و تمثیلی، ظرفیت برجسته‌ای برای تحلیل ساختارهای معنایی پیچیده دارند. نگارهٔ «طلب یاری شاه شاپور و وزیر از پیر عابد» از منظومه «مهر و مشتری» ازجمله این آثار است که در نگاه نخست، صحنه‌ای روایی از رجوع شخصیت‌های سیاسی به یک مرجع معنوی را بازمی‌نمایاند؛ بااین‌حال، نحوه سازمان‌دهی عناصر تصویری، آرایش پیکره‌ها، جهت‌گیری کنش‌ها و حضور شخصیت پیر عابد به‌عنوان کانون معنایی اثر، زمینه‌ساز خوانشی فراتر از سطح روایت ظاهری می‌شود. این نگاره را می‌توان بستری برای بازاندیشی در نسبت میان قدرت دنیوی و اقتدار معنوی و نیز چگونگی صورت‌بندی مشروعیت در فرهنگ تصویری عصر تیموری تلقی کرد. باوجود اهمیت این اثر، اغلب پژوهش‌های انجام‌شده تاکنون، به توصیف‌های تاریخی، ادبی یا تحلیل‌های سبک‌شناختی محدود مانده و بررسی نظام‌مند لایه‌های معنایی آن، به‌ویژه در چارچوبی نظری و شمایل‌شناختی، کمتر موردتوجه قرارگرفته است. ازاین‌رو، مسئله اصلی این پژوهش آن است که این نگاره چگونه در قالب یک نظام تحلیلی مبتنی بر سطوح سه‌گانه معنا قابل خوانش است و چه سازوکارهایی در تولید و انتقال مفاهیم مرتبط باقدرت، مشروعیت و معنویت در آن دخیل‌اند. بر این اساس، پرسش‌های بنیادین پژوهش عبارت‌اند از: «نگارهٔ طلب یاری شاه و وزیر از پیر عابد» چگونه در چارچوب تحلیل شمایل‌شناختی قابل تفسیر است؟ و این اثر چه دلالت‌هایی را در خصوص نسبت میان اقتدار سیاسی و مرجعیت معنوی در بستر فرهنگی و تاریخی دوره تیموری بازنمایی می‌کند؟

هدف پژوهش حاضر، واکاوی نظام‌مند ساختار بصری و لایه‌های معنایی این نگاره و تبیین نسبت میان عناصر تصویری و زمینه‌های فکری و فرهنگی عصر تیموری است. در این راستا، تحلیل اثر در سه سطح صورت می‌پذیرد: نخست، توصیف دقیق عناصر صوری و ساختار ترکیب‌بندی در سطح پیش‌شمایل‌نگارانه؛ دوم، شناسایی مضامین، شخصیت‌ها و الگوهای معنایی شناخته‌شده با اتکا به منابع ادبی، تاریخی و عرفانی در سطح شمایل‌نگارانه و درنهایت، تفسیر دلالت‌های عمیق‌تر اثر در سطح

شمایل‌شناسانه، با تأکید بر مفاهیمی چون مشروعیت، اقتدار و پیوند میان قدرت سیاسی و مرجعیت عرفانی. بدین‌سان، پژوهش می‌کوشد تا با ارائه خوانشی چندلایه و مبتنی بر چارچوبی نظری، جایگاه این نگاره را در منظومه فکری و هنری دوره تیموری بازتعریف کرده و خلأهای موجود در مطالعات پیشین را تا حد امکان پوشش دهد.

پیشینه پژوهش

بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که مطالعات انجام‌شده در حوزه نگارگری ایرانی، به‌ویژه در ارتباط با آثار دوره تیموری، عمدتاً بر تحلیل‌های سبک‌شناختی، تاریخی و نسخه‌شناختی متمرکز بوده‌اند و کمتر به خوانش‌های معناشناختی و شمایل‌شناختی پرداخته‌اند. در این میان، آثار پژوهشگرانی که به فارسی ترجمه‌شده‌اند همچون بازیل گری قابل‌ردیابی است. گری در کتاب «نقاشی ایران» (۱۳۸۳) با تمرکز بر سیر تحول نگارگری ایرانی، بیشتر به معرفی مکاتب، ویژگی‌های صوری و طبقه‌بندی آثار پرداخته و تحلیل مفهومی نگاره‌ها را به‌صورت محدود مطرح کرده است. همچنین شیلا کنبی در کتاب «نقاشی ایرانی» (۱۳۹۱) با رویکردی تاریخ‌نگارانه، به بررسی روند تحول نگارگری از دوره ایلخانی تا صفوی پرداخته، اما تمرکز اصلی وی بر ویژگی‌های سبکی و بستر تاریخی آثار است و ورود به سطوح عمیق‌تر معنا کمتر در دستور کار قرارگرفته است. در حوزه مطالعات تخصصی‌تر هنر تیموری، پژوهش‌هایی همچون آثار برنارد اوکین در کتاب «هنر و معماری تیموری در خراسان» (۱۳۸۶) و نیز رابرت هیلن‌برند در کتاب «هنر و معماری اسلامی» (۱۴۰۲) به تحلیل زمینه‌های فرهنگی و هنری این دوره پرداخته‌اند. این مطالعات، اگرچه در تبیین بستر تاریخی و هنری نگاره‌ها ارزشمندند، اما عموماً به تحلیل شمایل‌شناختی نظام‌مند آثار منفرد نمی‌پردازند. از سوی دیگر، در برخی پژوهش‌ها به پیوند میان متن و تصویر در نسخه‌های مصور توجه شده است؛ برای نمونه، اولگ گرابار در کتاب «*شکل‌گیری هنر اسلامی*» (۱۳۹۰) در آثار خود به نقش تصویر در انتقال معنا در هنر اسلامی اشاره‌کرده و بر اهمیت خوانش فرهنگی تصاویر تأکید داشته است، اما این رویکرد نیز به‌صورت موردی و نه در قالب یک الگوی تحلیلی مشخص برای نگارگری ایرانی دنبال شده است.

در مطالعات داخلی نیز، پژوهش‌هایی درزمینهٔ نسخه‌های مصور ادبی و تحلیل نگاره‌ها انجام‌شده است. برای مثال، آثار یعقوب آژند، به‌ویژه در کتاب «سیمای سلطان محمد نقاش» (۱۳۸۴)، بیشتر بر معرفی هنرمندان و تحلیل ویژگی‌های صوری آثار تمرکز دارد. همچنین در برخی مقالات علمی، به بررسی ارتباط میان متون ادبی و نگاره‌ها پرداخته‌شده، اما این مطالعات غالباً به توصیف روایت تصویری یا تطبیق آن با متن ادبی محدود مانده و فاقد چارچوب نظری منسجم برای تحلیل لایه‌های معنایی تصویر هستند. در خصوص منظومه «مهر و مشتری» اثر شمس‌الدین محمد عصار تبریزی نیز، پژوهش‌های موجود بیشتر در حوزه ادبیات و نسخه‌شناسی متمرکز

بوده‌اند و بررسی نگاره‌های وابسته به این منظومه، به‌ویژه با رویکردی تحلیلی، کمتر موردتوجه قرارگرفته است. در سطح نظری، چارچوب شمایل‌شناسی ارائه‌شده توسط اروین پانوفسکی، به‌ویژه در کتاب «مطالعاتی در آیکونولوژی» (۱۳۹۵) یکی از مهم‌ترین الگوهای تحلیل آثار هنری محسوب می‌شود که با تفکیک سطوح پیش‌شمایل‌نگارانه، شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه، امکان گذار از توصیف صوری به تفسیر معناهای عمیق‌تر را فراهم می‌آورد. بااین‌حال، کاربست این نظریه در حوزه نگارگری ایرانی، به‌ویژه در مطالعات موردی آثار دوره تیموری، بسیار محدود بوده و اغلب پژوهش‌ها یا به‌صورت کلی به آن اشاره‌کرده‌اند یا از به‌کارگیری نظام‌مند آن خودداری کرده‌اند. بر این اساس، می‌توان دریافت که خلأ اصلی در پیشینه پژوهش، فقدان مطالعاتی است که به‌طور هم‌زمان، یک نگاره مشخص از دوره تیموری را در چارچوبی نظری و با رویکردی شمایل‌شناختی تحلیل کنند. وجه تمایز پژوهش حاضر در آن است که نگاره «طلب یاری شاه شاپور و وزیر از زاهد» از منظومه «مهر و مشتری» به‌عنوان یک متن بصری مستقل، در چارچوب نظری پانوفسکی مورد واکاوی قرار می‌گیرد و تلاش می‌شود تا از طریق تحلیل سطوح سه‌گانه معنا، سازوکارهای بازنمایی مفاهیم قدرت، مشروعیت و معنویت در آن تبیین شود. این رویکرد، امکان ارائه خوانشی نظام‌مند و چندلایه از اثر را فراهم می‌آورد و می‌تواند به پرکردن بخشی از خلأ موجود در مطالعات معناشناختی نگارگری ایرانی یاری رساند.

روش پژوهش

در این پژوهش، چارچوب نظری و تحلیلی بر مبنای الگوی سه سطحی شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی به کار گرفته‌شده است؛ الگویی که امکان گذار از توصیف صرف عناصر بصری به‌سوی تفسیر لایه‌های عمیق معنایی اثر را فراهم می‌سازد. در سطح نخست، یعنی توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه، مؤلفه‌های صوری نگاره از قبیل ترکیب‌بندی، آرایش فضایی، پیکره‌ها، حرکات بدنی، رنگ گذاری و روابط درون تصویری، بدون هرگونه تفسیر نمادین یا ارجاع مفهومی، به‌صورت عینی و نظام‌مند موردبررسی قرار می‌گیرند تا ساختار دیداری اثر در مقام یک کل منسجم بصری تثبیت شود. در سطح دوم، یعنی تحلیل شمایل‌نگارانه، عناصر شناسایی‌شده در سطح پیشین با اتکا به متون ادبی، تاریخی، عرفانی و نجومی مرتبط با دوره تیموری مورد خوانش قرار می‌گیرند تا هویت شخصیت‌ها، ماهیت کنش‌ها و دلالت‌های قراردادی و تثبیت‌شده در سنت تصویری مشخص شود. در این مرحله، نگاره به‌مثابه بازنمایی نظام‌مند از مضامین فرهنگی و فکری عصر خود تلقی شده و شبکه‌ای از معانی متعارف و بینامتنی در آن شناسایی می‌گردد. در سطح سوم، یعنی تفسیر شمایل‌شناسانه، داده‌های حاصل از دو سطح پیشین در بستر کلان اندیشه‌های حاکم بر دوره تیموری، شامل نظام‌های گفتمان‌های قدرت و ساختارهای مشروعیت بخش فرهنگی، مورد تأویل قرار می‌گیرند.

در این سطح، تلاش می‌شود لایه‌های ژرف‌تر معنا، به‌ویژه نسبت میان بازنمایی بصری با مفاهیمی چون اقتدار سیاسی، مرجعیت معنوی آشکار و صورت‌بندی شود.

فرایند گردآوری داده‌ها در این پژوهش مبتنی بر استفاده از تصویر دیجیتال نگاره از طریق منابع معتبر برخط و وب‌سایت رسمی موزه هنر والترز، همراه با بررسی اسناد مکتوب تاریخی، ادبی و پژوهش‌های پیشین صورت گرفته است. تصاویر گردآوری‌شده پس از طبقه‌بندی نظام‌مند، به‌منظور تحلیل در سه سطح شمایل‌شناختی سازمان‌دهی شده‌اند تا زمینه برای یک خوانش دقیق، مستند و چندلایه فراهم گردد. پیکره تصویری پژوهش حاضر شامل یک نگاره با شماره ثبت (Ms. W.627) از مجموعه موزه هنر والترز است. انتخاب این اثر به‌صورت هدفمند و بر مبنای ظرفیت بالای آن در بازنمایی مفاهیم دوره تیموری و نیز فقدان تحلیل مستقل آن بر اساس رویکرد شمایل‌شناختی پانوفسکی صورت پذیرفته است. این نگاره، به‌واسطه غنای بصری و پیچیدگی دلالتی خود، امکان بررسی دقیق سازوکارهای تولید معنا در نگارگری تیموری را فراهم می‌آورد و ازاین‌رو به‌عنوان نمونه موردی پژوهش انتخاب‌شده است.

یافته‌های پژوهش

معرفی نسخه خطی منظومه مهر و مشتری

نسخه خطی مذهب و مصور منظومه «مهر و مشتری» اثر شمس‌الدین محمد عصار تبریزی (متوفی ۷۸۴ ه.ق/۱۳۸۲ م)، یکی از نمونه‌های شاخص کتاب‌آرایی در اواخر سده نهم هجری به شمار می‌رود. این منظومه در قالب ۹۰ فصل سروده شده است. نسخه حاضر که امروزه با شماره ثبت (Ms. W.627) در موزه هنر والترز نگهداری می‌شود، در رمضان سال ۸۸۱ ه. ق/۱۴۷۶ م به خط نستعلیق توسط مرشدالکاتب شیرازی کتابت شده است. بررسی دیگر نسخه‌های باقی‌مانده که نام این خوشنویس در آن‌ها دیده می‌شود، نشان می‌دهد که وی ازجمله کاتبان پرکار و تأثیرگذار دوره خود بوده است. این نسخه علاوه بر کتابت ممتاز، دارای جلد چرمی طلاکوب با تزئینات دولایه‌ای از چرم قرمز و ملیله‌کاری است که بر ارزش هنری آن می‌افزاید. از منظر نسخه‌شناسی، این دست‌نویس واجد ساختاری منسجم است که در آن متن، تصویر و آرایه‌های تزیینی در قالب یک نظام بصری-ادبی یکپارچه با یکدیگر درهم‌تنیده‌اند. در حوزه کتابت، خط مرشدالکاتب شیرازی با ویژگی‌هایی چون نظم هندسی سطرها، دقت در کرسی‌بندی، تناسبات فضایی و هماهنگی میان متن و حاشیه، نشان‌دهنده تداوم سنت کتابت شیرازی در پیوند باذوق زیبایی‌شناختی دربارهای تیموری است. چنین انسجامی موجب شده است که تصویر نه به‌عنوان عنصری الحاقی، بلکه به‌مثابه جزئی ارگانیک از ساختار روایی و معنایی نسخه ایفای نقش کند. در حوزه آرایه‌های کتابی نیز، تذهیب‌های به‌کاررفته در سرلوح‌ها، حواشی و تقسیم‌بندی‌های متنی، مبتنی بر الگوهای هندسی پیچیده و ترکیب‌بندی‌های رنگی متعادل هستند که در

تعامل با نگاره‌ها، کلیتی بصری منسجم را شکل می‌دهند. این هم‌نشینی هدفمند میان نوشتار، تصویر و تزیینات را می‌توان مصداقی از «انسجام گفتمانی در سطح بصری» دانست؛ به‌گونه‌ای که تمامی عناصر در تولید و تقویت معنای کلی اثر مشارکت دارند. از منظر نگارگری، این نسخه مشتمل بر ۹ نگاره است که واجد ویژگی‌های شاخص مکتب نگارگری تیموری، به‌ویژه مکتب هرات، هستند و در امتداد سنت‌های تصویری این دوره، به تقویت ابعاد روایی و نمادین متن می‌پردازند.

پیوند قدرت سیاسی، تصوف و تولید هنر در دوره تیموری

در بررسی ساختار فرهنگی دوره تیموری، به‌ویژه در قرن نهم هجری و در کانون هنری هرات، می‌توان نوعی هم تنیدگی نظام‌مند میان سازوکار قدرت سیاسی، نهادهای تصوف و تولید هنری را مشاهده کرد؛ هم‌تنیدگی‌ای که در آن، هنر نگارگری به‌عنوان یکی از مهم‌ترین رسانه‌های بصری، در پیوندی مستقیم با گفتمان مشروعیت سیاسی و نظام‌های معنوی عصر قرار می‌گیرد. بر این اساس، نگارگری تیموری را نمی‌توان صرفاً در چارچوب زیبایی‌شناسی یا تاریخ هنر تبیین کرد، بلکه لازم است آن را در بستر روابط میان قدرت، معرفت و امر قدسی مورد تحلیل قرارداد. «در ساختار سیاسی تیموریان، به‌ویژه در دوره شاهرخ ، مشروعیت سلطنت صرفاً مبتنی بر اقتدار نظامی یا نسب سیاسی نبود، بلکه به‌تدریج در پیوند با سرمایه نمادین دین، عرفان و فرهنگ بازتعریف شد. در این میان، رابطه میان دربار و نهادهای صوفیانه واجد کارکردی دوگانه بود؛ از یک‌سو، حضور پیران و مشایخ صوفیه در فضای درباری به تثبیت وجه معنوی قدرت کمک می‌کرد و از سوی دیگر، حمایت سلطنتی از خانقاه‌ها و جریان‌های عرفانی، به بازتولید نظم اجتماعی و فرهنگی مشروعیت بخش می‌انجامید.» (کنبی، ۱۳۹۱: ۵۱). این الگوی تعامل، نوعی «اقتصاد معنایی قدرت» را شکل می‌داد که در آن، امر سیاسی بدون ارجاع به امر معنوی قابل‌استمرار نبود. در این زمینه، پژوهش‌های تاریخ هنر اسلامی نشان می‌دهد که دربار تیموری به‌ویژه در هرات، از طریق حمایت هدفمند از تولیدات هنری، در پی ایجاد نوعی فرهنگ بصری مشروعیت ساز بوده است. شیلا کنبی در تحلیل خود از هنر تیموری تأکید می‌کند که کارگاه‌های کتاب‌آرایی این دوره، نه صرفاً مراکز تولید هنری، بلکه نهادهایی در خدمت بازنمایی قدرت سیاسی و تثبیت اقتدار فرهنگی بوده‌اند (کنبی، ۱۳۹۱: ۶۳).

«در کنار این ساختار سیاسی، تصوف به‌عنوان یکی از مهم‌ترین جریان‌های فکری و اجتماعی دوره تیموری، نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری نظام معنایی فرهنگ بصری ایفا کرده است. برخلاف تصور تقلیل‌گرایانه از تصوف به‌عنوان جریان حاشیه‌ای، شواهد تاریخی نشان می‌دهد که مشایخ صوفیه در این دوره در پیوند مستقیم با دربار قرار داشته و در فرآیند تولید مشروعیت سیاسی و فرهنگی مشارکت داشته‌اند. این امر موجب شکل‌گیری نوعی زبان نمادین مشترک میان سیاست و عرفان شده است که در نگارگری نیز قابل‌ردیابی است» (آژند، ۱۳۸۴: ۹۸). از منظر تحلیل هنر،

یعقوب آژند بر این نکته تأکید دارد که نگارگری دوره تیموری واجد نوعی گرایش عرفانی در سطح ساختار تصویری است؛ به این معنا که تصویر نه صرفاً بازنمایی روایت، بلکه حامل لایه‌های تأویلی و معنوی است که در پیوند باسنت تصوف قابل‌فهم می‌شود (آژند، ۱۳۸۴: ۱۱۵).

در این چارچوب، مفهوم «پیر» در متون ادبی و تصویری دوره تیموری جایگاهی کلیدی دارد. پیر صوفی در این نظام معنایی نه صرفاً یک شخصیت دینی، بلکه واسطه‌ای میان ساحت ظاهر و باطن و حامل دانش تأویلی تلقی می‌شود. در بسیاری از نگاره‌های مصور، تقابل یا تعامل میان شخصیت‌های درباری و پیران صوفی، بازتابی از تنش یا هم‌افزایی میان دو منبع مشروعیت (قدرت سیاسی و مرجعیت معنوی) است. این امر نشان می‌دهد که تصویر در این دوره واجد کارکردی فراتر از روایت‌پردازی بوده و به سطحی از بازنمایی ساختارهای قدرت و معنا ارتقا یافته است. رویین پاکباز نیز در تحلیل نگارگری ایرانی تأکید می‌کند که این سنت تصویری را نمی‌توان جدا از بسترهای ادبی، عرفانی و اجتماعی آن فهم کرد؛ زیرا نگارگری در دوره تیموری به‌مثابه یک نظام بینامتنی عمل می‌کند که در آن، معنا از تعامل میان تصویر، متن و زمینه فرهنگی تولید می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۹: ۲۱۰-۲۲۵). در سطح نظری، هنر اسلامی در مطالعات معاصر نیز عمدتاً به‌عنوان نظامی از تولید معنا در پیوند با ساختارهای معرفتی و سیاسی تحلیل‌شده است. اولگ گرابار در این زمینه نشان می‌دهد که تصویر در هنر اسلامی واجد ماهیتی چندلایه است که در آن، فرم بصری به‌طور مستقیم با نظام‌های فرهنگی و ساختارهای قدرت در ارتباط قرار دارد (Grabar, 2006: 92-108). بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که در مکتب هرات دوره تیموری، هنر نگارگری در نقطه تلاقی سه حوزه اصلی قرار دارد: قدرت سیاسی، تصوف و ادبیات. این سه حوزه نه به‌صورت مستقل، بلکه در قالب یک شبکه درهم‌تنیده عمل می‌کنند که در آن، تولید هنری به‌عنوان واسطه‌ای برای بازنمایی و بازتولید نظم اجتماعی و معنایی ایفای نقش می‌کند. در چنین ساختاری، نگاره‌ها صرفاً تصاویر روایی نیستند، بلکه به‌مثابه سازوکارهایی برای صورت‌بندی ایدئولوژی، معنا و جهان‌بینی فرهنگی دوره تیموری قابل‌تحلیل‌اند.

ساختار سه‌مرحله‌ای تحلیل تصویر در نظریه شمایل‌شناسی پانوفسکی

شمایل‌شناسی به‌عنوان یکی از رویکردهای بنیادین در تاریخ هنر، به مطالعه نظام‌مند معانی پنهان، ساختارهای نمادین و مضامین بازنمایی‌شده در آثار بصری می‌پردازد و در پی آن است که سازوکار تولید معنا در تصویر را در پیوند با زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و فکری هر دوره تبیین نماید (مجتهدی، ۱۳۸۴: ۱۱۲). در این چارچوب، تصویر نه صرفاً به‌مثابه بازنمایی دیداری، بلکه به‌عنوان متنی چندلایه تلقی می‌شود که در آن، عناصر صوری واجد دلالت‌های فرهنگی و ایدئولوژیک بوده و در تعامل با نظام‌های معرفتی زمانه خود معنا می‌یابند.

اروین پانوفسکی[1] در اثر بنیادین خود *«مطالعاتی در شمایل‌شناسی»*[2] با صورت‌بندی یک روش سه‌مرحله‌ای شامل سطوح پیش‌شمایل‌نگارانه (توصیف طبیعی یا اولیه)، شمایل‌نگارانه (شناسایی مضامین و معانی قراردادی) و شمایل‌شناسانه (تفسیر معنای ذاتی و جهان‌بینانه اثر)، چارچوبی منسجم و نظام‌مند برای تحلیل لایه‌های معنایی آثار هنری ارائه می‌دهد؛ چارچوبی که به‌طور گسترده در مطالعات تاریخ هنر و تحلیل تصویری موردتوجه قرارگرفته و امکان گذار از سطح توصیف صوری به تفسیر فرهنگی و تاریخی تصویر را فراهم ساخته است (ویلبر، ۱۹۳۹: ۱۲۳). این رویکرد امکان مطالعه پیوند میان معنا، فرهنگ و تاریخ در هنر را فراهم می‌آورد و در تحلیل‌های معاصر نیز برای درک عمیق‌تر تصویر و پیامدهای فرهنگی آن مورداستفاده قرار می‌گیرد. بر این اساس، چارچوب سه مرحله‌ای اروین پانوفسکی در پژوهش حاضر به‌مثابه الگوی تحلیلی مبنا قرار می‌گیرد تا نگاره «طلب یاری شاه و وزیر از پیر عابد» به‌صورت نظام‌مند مورد خوانش قرار گیرد.

-**توصیف شمایل نگارانه:**[3] در مرتبه نخست تحلیل، یعنی سطح پیش‌شمایل‌نگارانه، پژوهشگر بر مبنای ادراک حسی و مشاهده مستقیم اثر، به توصیف نظام‌مند عناصر صوری تصویر ازجمله رنگ، خط، حجم، ترکیب‌بندی، سازمان فضایی و روابط میان اجزای بصری می‌پردازد. در این سطح، آنچه اروین پانوفسکی از آن با عنوان «معنای طبیعی یا اولیه» یاد می‌کند، در دو بُعد «معنای واقعی» و «معنای بیانی» قابل‌تفکیک است؛ به این معنا که نخست، اشیاء و پدیده‌های قابل‌تشخیص در تصویر بر اساس تجربه زیسته و ادراک عمومی شناسایی می‌شوند و سپس حالات عاطفی و کیفیات بیانی اثر، مانند هیجان، آرامش، تنش یا سکون، در سطحی ابتدایی از خوانش ادراک می‌گردند (پانوفسکی، ۱۳۹۵: ۴۴). پانوفسکی تأکید می‌کند که این سطح از تحلیل، اگرچه در ظاهر بدیهی و پیشاتأویلی به نظر می‌رسد، اما همواره تحت تأثیر تاریخ سبک قرار دارد و بدون توجه به زمینه تاریخی و نظام‌های بصری هر دوره، امکان لغزش تفسیری در آن وجود دارد. ازاین‌رو، پژوهشگر ناگزیر است در توصیف عناصر بصری، آن‌ها را در چارچوب قواعد سبکی و قراردادهای دیداری دوره تاریخی مربوطه موردتوجه قرار دهد تا از ساده‌سازی ادراکی پرهیز شود. بر این اساس، در پژوهش حاضر، سطح پیش‌شمایل‌نگارانه به ثبت دقیق و نظام‌مند مؤلفه‌های بصری نگاره، شامل آرایش رنگ‌ها، ساختار ترکیب‌بندی، وضعیت اندام‌ها، کنش پیکره‌ها و روابط فضایی میان عناصر تصویری اختصاص‌یافته است تا امکان استخراج

۱. اروین پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸)، تاریخ‌نگار و نظریه‌پرداز هنر آلمانی، بنیان‌گذار رویکرد شمایل‌شناسی در تحلیل آثار هنری به شمار می‌رود.

2. Studies in Iconology (1939)

3. (pre-iconographical Description)

نخستین لایه معنایی اثر، به‌عنوان مبنای ورود به سطوح تفسیری بعدی، به‌صورت عینی و روشمند فراهم گردد.

- **تحلیل شمایل نگارانه:**[1] در مرتبه دوم، یعنی «تحلیل شمایل‌نگارانه»، تمرکز پژوهش از سطح توصیف صوری به‌سوی شناسایی و تبیین نظام‌های معنایی تثبیت‌شده در بستر فرهنگی اثر معطوف می‌شود. «در این سطح، پژوهشگر می‌کوشد از طریق فهم قراردادهای تصویری و الگوهای معنابخش رایج در سنت‌های ادبی، تاریخی و فرهنگی، به لایه‌ای فراتر از ظاهر اثر دست یابد؛ لایه‌ای که اروین پانوفسکی از آن با عنوان «معنای قراردادی یا ثانویه» یاد می‌کند. در این چارچوب، نشانه‌ها و نمادهای بصری نه به‌مثابه عناصر صرفاً فرمی، بلکه به‌عنوان حاملان معانی فرهنگی تثبیت‌شده در یک نظام تاریخی خاص مورد خوانش قرار می‌گیرند. پژوهشگر در این مرحله، با اتکا به منابع ادبی، متون تاریخی و سنت‌های شفاهی، به بازشناسی پیوند میان صورت‌های بصری و محتوای معنایی می‌پردازد و تلاش می‌کند نظامی از ارجاعات بینامتنی را در اثر بازسازی کند. بدین معنا، تحلیل شمایل‌نگارانه مستلزم آشنایی عمیق با مخزن مفاهیم تمثیلی و نمادین است که در فرهنگ یک دوره تاریخی خاص شکل‌گرفته و در قالب زبان ادبی و تصویری بازتولید شده‌اند» (نصری، ۱۳۹۱: ۱۳). درواقع، این مرحله را می‌توان فرایند سامانمند آشکارسازی پیوندهای میان نقوش، فرم‌ها و محتوای ادبی تلقی کرد که در آن، تصویر به‌مثابه متنی فرهنگی مورد خوانش قرار می‌گیرد(Hasenmueller, 1978: 291). از سوی دیگر، پانوفسکی برای جلوگیری از خطاهای تفسیری در این سطح، بر ضرورت توجه به «تاریخ گونه‌ها» تأکید می‌کند؛ به این معنا که پژوهشگر باید بررسی کند که مفاهیم و مضامین مشخص در دوره‌های مختلف تاریخی چگونه صورت‌بندی و بازنمایی شده‌اند. این رویکرد امکان می‌دهد تا معنا نه به‌صورت ایستا، بلکه در بستر تحول تاریخی نظام‌های تصویری فهم شود (پانوفسکی، ۱۳۹۵: ۴۴). بر این اساس، در مرحله تحلیل شمایل‌نگارانه، نشانه‌ها، پیکره‌ها و عناصر تصویری موجود در نگاره با ارجاع به متون ادبی و منابع تاریخی موردبررسی قرار می‌گیرند تا معنای قراردادی، فرهنگی و بینامتنی آن‌ها شناسایی و تبیین شود؛ به‌گونه‌ای که تصویر در مقام یک نظام معنایی تاریخی-فرهنگی قابل‌فهم گردد.

- **تفسیر شمایل شناسانه:**[2] در مرتبه سوم، یعنی «تفسیر شمایل‌شناسانه»، سطح تحلیل از خوانش قراردادی و تاریخی فراتر رفته و به‌سوی واکاوی لایه‌های عمیق و بنیادین معنا در اثر هنری سوق می‌یابد. در این مرحله، پژوهشگر در پی شناسایی معانی‌ای است که با ساختارهای کلان فکری، نظام‌های اعتقادی،

1. (Iconographical Analysis)
2. (Iconological Interpretation)

بنیان‌های مذهبی و مؤلفه‌های فرهنگی یک دوره تاریخی پیوند خورده‌اند؛ معانی‌ای که اغلب به‌صورت ناخودآگاه در صورت‌بندی بصری اثر متجلی می‌شوند و بازتاب‌دهنده جهان‌بینی نهفته در پس‌تولید هنری هستند (عبدی، ۱۳۹۱: ۵۶). در چارچوب نظری اروین پانوفسکی، این سطح با عنوان «معنای ذاتی یا محتوایی» شناخته می‌شود؛ معنایی که فراتر از بازنمایی‌های صوری و حتی فراتر از قراردادهای نمادین قرار داشته و به‌نظام ارزش‌ها، باورها و ساختارهای فکری یک عصر مرتبط است. از این منظر، اثر هنری نه صرفاً یک پدیده زیبایی‌شناختی، بلکه تجلی مادی شده یک نظام فکری تاریخی تلقی می‌شود که در آن، تغییر در شیوه‌های بیان تصویری می‌تواند نشانگر تحول در نگرش‌های بنیادین فرهنگی و فلسفی هر دوره باشد (کلاوس، ۱۳۸۴: ۱۲۲). بر این اساس، تفسیر در این سطح مستلزم بهره‌گیری از داده‌ها و شواهد میان‌رشته‌ای فراتر از حوزه هنر است؛ به‌گونه‌ای که پژوهشگر ناگزیر است به منابع تاریخی، دینی، فلسفی و اجتماعی رجوع کرده و ساختارهای زیرین شکل‌گیری اثر را بازسازی نماید. از همین رو، این مرحله از تحلیل ذاتاً ماهیتی میان‌رشته‌ای دارد و در تقاطع مطالعات تاریخ هنر، تاریخ اندیشه و مطالعات فرهنگی قرار می‌گیرد (مختاریان، ۱۳۹۵: ۱۴). افزون بر این، پانوفسکی برای کاهش خطای تفسیری در این سطح، بر ضرورت توجه به «تاریخ نشانه‌های فرهنگی یا نمادها» تأکید می‌کند؛ به این معنا که پژوهشگر باید از پیشینه تاریخی تحول نمادها و شیوه‌های بازنمایی آن‌ها در بسترهای مختلف تاریخی آگاهی داشته باشد تا بتواند نسبت میان صورت‌های بصری و ساختارهای فکری را به‌درستی تبیین کند (پانوفسکی، ۱۳۹۵: ۴۷). بر این مبنا، در سطح تفسیر شمایل‌شناسانه، نگاره به‌عنوان بازتابی از جهان‌بینی دوره تیموری مورد تحلیل قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که رابطه میان ساختار تصویری اثر و نظام‌های کلان فکری، سیاسی، عرفانی و ایدئولوژیک عصر، در قالب یک خوانش لایه‌مند و زمینه‌مند مورد تبیین قرار می‌گیرد.

جدول ۱. مراتب خوانش شمایل شناسانه

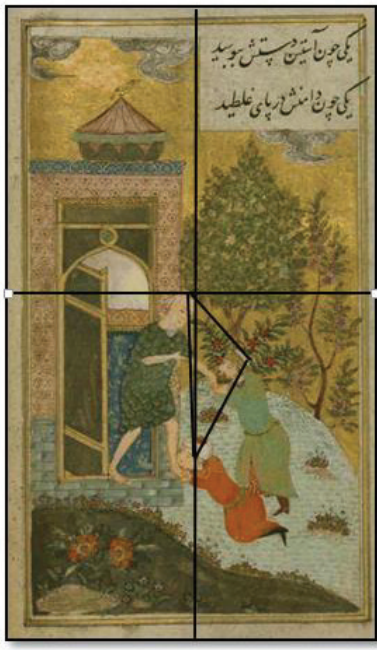
انواع معانی مستتر در اثر هنری	روش دستیابی به معنا	ابزار دستیابی به معنا	اصول طراحی
معنای طبیعی (اولیه)	توصیف	اتکا به تجربه زیسته و مشاهده حسی	ارجاع به سیر تحول سبک‌ها
معنای قراردادی (ثانویه)	تفسیر	بهره‌گیری از متون ادبی، منابع تاریخی و سنت‌های شفاهی	رجوع به تاریخ گونه‌ها و الگوهای هنری
معنای ذاتی (درونی)	تحلیل	استفاده از دانش مرتبط با ساختارهای بنیادین ذهن و فرهنگ انسانی	ارجاع به تاریخ نمادها و نشانه‌های فرهنگی

مأخذ: (پانوفسکی، ۱۳۹۵)

بحث

بررسی مراتب سه‌گانه پانوفسکی در نگاره تیموری

تصویر ۱. طلب یاری شاه شاهپور و وزیرش از زاهد (منظومه مهر و مشتری)، دوره تیموری، ۳۵×۲۵ سانتیمتر، مرکب و رنگ‌دانه‌ها بر روی کاغذهای چینی فارسی، داستان ۹۰ باب در شاهنشاه نامه از نویسنده اثر شمس‌الدین محمد عصار تبریزی (متوفی ۷۸۴ ق / ۱۳۸۲ م). به خط نستعلیق توسط مرشد الکاتب در سال ۸۸۱ ق / ۱۴۷۶ م. موزه هنر والترز، (URL: 1).



تصویر ۲. نوع ترکیب‌بندی در همان تصویر، (نگارنده).

مرتبه اول: توصیف شمایل نگارانه

در این نگاره، صحنه‌ای در فضای باز و در مجاورت یک بنای معماری ترسیم‌شده است که از حیث ویژگی‌های صوری، می‌توان آن را در زمرهٔ فضاهای خانقاهی یا عمارتی در سنت معماری ایرانی دورهٔ تیموری تلقی کرد. ساختار بنا شامل درگاهی بلند با قوس نیم‌دایره، تزیینات هندسی در قاب‌بندی سطوح و پوششی گنبدی به رنگ‌های سبز و قهوه‌ای است که پرنده‌ای بر فراز آن نشسته و حوضچه‌ای از آب در مقابل آن قرار دارد. در بنا گشوده است وآستانهٔ آن با چند پله از سطح زمین متمایز شده، به‌گونه‌ای که فضایی نیمه درونی-نیمه بیرونی را القا می‌کند و مرز میان فضای معماری و طبیعت را مشخص می‌سازد. این نحوهٔ بازنمایی، محل وقوع کنش اصلی را در آستانه ورود یا خروج از یک فضای معنوی برجسته می‌سازد. در مرکز تصویر سه شخصیت دیده می‌شوند که در نیمهٔ پایینی کادر و در ترکیبی مثلثی سامان‌یافته‌اند (تصویر ۲). با تقسیم‌بندی فرضی نگاره به چهار بخش مساوی، می‌توان دریافت که دو شخصیت در یک‌چهارم پایینی سمت راست و پیرمرد در نیمهٔ سمت چپ تصویر قرارگرفته‌اند. این آرایش هندسی، تمرکز بصری را برکنش میان این سه پیکره قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که رخداد اصلی نگاره در مرکز کادر در حال وقوع است. پیرمرد در آستانهٔ درگاه ایستاده، دارای سری تراشیده، فاقد پوشش و آرایش ظاهری و پوشیده در جامه‌ای ساده و بی‌پیرایه است. حالت ایستادن او آرام، استوار و بدون حرکت اغراق‌آمیز است و امتداد دست او به‌سوی دیگر پیکره‌ها، نوعی تسلط همراه با سکون و وقار را القا می‌کند. در مقابل او، دو شخصیت دیگر در سطحی پایین‌تر تصویر شده‌اند. یکی از آن‌ها با جامه‌ای سبز روشن و کلاه پادشاهی، ایستاده و در حال بوسیدن دست پیرمرد است. دیگری با جامه‌ای سرخ رنگ، در وضعیتی فروتر، بر روی خاک قرارگرفته و در حال بوسیدن پای پیر است. این تفاوت در حالت بدنی، رنگ پوشش و جایگاه فضایی، تمایزی سلسله‌مراتبی را القا می‌کند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان به‌صورت احتمالی، شخصیت سبزپوش را در مرتبه‌ای بالاتر (احتمالاً شاپور) و شخصیت سرخ پوش را در جایگاهی فروتر (احتمالاً وزیر) در نظر گرفت. بااین‌حال، این برداشت صرفاً مبتنی بر نشانه‌های دیداری و نحوهٔ استقرار پیکره‌ها درصحنه است. ازنظر عناصر بیان‌گرانه، تصویر دارای ترکیب‌بندی متعادل و متوازن است. کادر اصلی نگاره عمودی است و در بخش بالای سمت راست، کادر کوچکی دیده می‌شود که در آن بیتی از شعر به خط نستعلیق نگاشته شده است. این بخش نشان‌دهندهٔ تلاش هنرمند برای تلفیق نگارگری و شعر است، امری که از ویژگی‌های شاخص هنر ایرانی به شمار می‌رود. حضور کتیبه در بالاترین قسمت نگاره، همراه با دو سطر نوشتار، پیوند میان متن و تصویر را تقویت کرده و به خوانش روایی اثر کمک می‌کند. در بخش راست تصویر، عناصر طبیعی شامل درختانی با شاخ‌وبرگ متراکم، بوته‌هایی با گل‌های پراکنده و چمنزاری پوشیده از لکه‌های رنگی دیده می‌شود. این عناصر، مطابق باسنت منظره‌پردازی در مکتب هرات، بانظمی تزیینی و نسبتاً ایستا ترسیم‌شده‌اند. درختان (که غالباً از گونه‌هایی چون چنار و سپیدار

قابل‌تشخیص‌اند) مملو از شکوفه بوده و از فواصل دور همچون لکه‌هایی سفید به نظر می‌رسند. این عناصر معمولاً بدون نمایش حرکت و جنبش ترسیم‌شده‌اند که می‌توان آن را بازتابی از طبیعت آرام و اقلیم معتدل هرات در دورهٔ تیموری دانست. زمینهٔ تصویر، باغ و بستانی آرمانی است که در آن، تمامی سطوح با دقت و ظرافت بافت‌پردازی شده‌اند. این بافت‌پردازی در تمامی اجزا (اعم از معماری، طبیعت و پوشش شخصیت‌ها) مشهود است و نشان‌دهندهٔ توجه دقیق هنرمند به جزئیات است. ازنظر کیفیت خط، نگاره با خطوطی نازک و ظریف اجراشده و جزئیات چهره‌ها، لباس‌ها و عناصر محیطی با دقتی بالا ترسیم شده‌اند. به‌جز بنای معماری که دارای خطوطی نسبتاً ضخیم‌تر و ساختارگراتر است، سایر عناصر با خطوطی نرم و سیال و برگرفته از طبیعت شکل‌گرفته‌اند. ازنظر پرسپکتیو، عمق نمایی به شیوهٔ واقع‌گرایانه مشاهده نمی‌شود و عناصر به‌صورت تخت و هم‌زمان در سطح تصویر قرارگرفته‌اند. این ویژگی، از خصوصیات بنیادین نگارگری ایرانی است که به‌جای بازنمایی واقعیت بصری، بر نظم تزئینی و معنایی تأکید دارد. آسمان به رنگ طلایی اجراشده و ابرهایی به فرم‌های پیچان و منحنی متأثر از سنت‌های تصویری (چینی) در آن شناور هستند. ازنظر رنگ‌بندی، رنگ سبز بیشترین حضور را در تصویر دارد و در پوشش شخصیت‌ها، درختان و عناصر معماری تکرار شده است. این غلبهٔ رنگ سبز، نوعی هماهنگی و وحدت بصری ایجاد کرده است. در مقابل، رنگ نارنجی-قرمز به‌ویژه در جامهٔ شخصی که در حال پابوسی است و نیز در گل‌ها به‌عنوان عامل ایجاد کنتراست و تأکید بصری عمل می‌کند. سایر رنگ‌های به‌کاررفته شامل آبی، زرد، قهوه‌ای و سفید است که در کنار یکدیگر، فضایی زنده، متعادل و هماهنگ پدید آورده‌اند. درنهایت می‌توان گفت که ترکیب‌بندی نگاره بر اساس توازن میان دو حوزهٔ اصلی معماری در سمت چپ و طبیعت در سمت راست سازمان‌یافته و پیکره‌های انسانی در میانهٔ این دو فضا قرارگرفته‌اند. تمرکز کنش در نزدیکی آستانهٔ بنا، نگاه بیننده را به تعامل میان سه شخصیت اصلی هدایت می‌کند، درحالی‌که سایر عناصر، به‌عنوان زمینه‌ای تزئینی، به تقویت این تمرکز کمک می‌کنند. این ویژگی‌ها، نگاره را به نمونه‌ای شاخص از سنت نگارگری تیموری، به‌ویژه مکتب هرات، تبدیل می‌کند که در آن، طبیعت، معماری و انسان در قالب نظمی هماهنگ و سنجیده در کنار یکدیگر قرارگرفته‌اند.

جدول ۲. توصیف شمایل نگارانه پانوفسکی

مؤلفه	توضیح
فضاسازی	فضا ترکیبی از بنای خانقاهی (چپ) و طبیعت (راست) است؛ بدون عمق نمایی طبیعی و با زمینه طلایی در بخش بالا.
ترکیب‌بندی	ترکیب بر تقابل معماری و طبیعت استوار است و پیکره‌ها در میانه، با تمرکز بر آستانه بنا سامان یافته‌اند.
حرکت و ریتم	حرکت از طریق خمیدگی بدن‌ها و امتداد دست‌ها القاشده و تکرار خطوط منحنی، ریتمی نرم ایجاد کرده است.

رنگ و نور	رنگ‌های تخت و روشن با تضاد سبز و قرمز (رنگ‌های مکمل)؛ زمینه طلایی موجب تمایز بخش بالایی شده است.
ویژگی‌های بازنمایی چهره‌ها	چهره‌ها ساده با چشم‌های کشیده؛ پیکره ایستاده با سر تراشیده متمایز است.
طبیعت و پس‌زمینه	طبیعت به‌صورت تزیینی و بدون پرسپکتیو، با درختان، گل‌ها و ابرهای منحنی نمایش داده‌شده است.
تکنیک اجرا	قلم‌گیری ظریف، رنگ گذاری مسطح و استفاده از طلا؛ همراه با دقت در جزئیات.

مأخذ: (نگارنده)

مرتبه دوم: تحلیل شمایل‌نگارانه

این نگاره را باید در چارچوب کلی سنت تصویرگری ایرانی-اسلامی و استمرار آن در دورهٔ تیموری فهم کرد؛ سنتی که در آن تصویر، نه بازنمایی صرف واقعیت، بلکه صورت‌بندی بصری یک نظام پیچیدهٔ معنایی است که از ادبیات حماسی، متون عرفانی و آیین‌های درباری تغذیه می‌کند. در این افق کلان، نگارهٔ موردبحث، صحنه‌ای از مواجههٔ پادشاه (شاپور) و وزیر او با یک پیر زاهد را نشان می‌دهد؛ اما این مواجهه، در سطحی عمیق‌تر، بازنمایی رابطهٔ میان «قدرت سیاسی»، «اقتدار عرفانی» و «نظام اخلاقی زاهدانه» در فرهنگ ایرانی است. در مرتبه دوم تحلیل، این تصویر در امتداد بازآفرینی‌های تیموری از سنت شاهنامه‌ای و روایت‌های اخلاقی قرار می‌گیرد؛ سنتی که در آن، همان‌گونه که در بازسرایی‌های شعری دورهٔ تیموری دیده می‌شود، متن‌های کهن نه تکرار، بلکه بازنویسی و انطباق با ذائقهٔ زیبایی‌شناختی زمانه هستند. این وضعیت نشان‌دهندهٔ تداوم یک حافظهٔ فرهنگی است که در آن، ادبیات و تصویرگری به‌صورت هم‌زمان عمل می‌کنند. در این چارچوب، کنش‌های بدنی در تصویر (دست‌بوسی و پابوسی) به‌عنوان رمزگان‌های تثبیت‌شدهٔ ادب درباری قابل‌فهم‌اند. «در فرهنگ سیاسی ایران، «دست‌بوسی» یکی از مهم‌ترین نشانه‌های پذیرش سلسله‌مراتب قدرت بوده است. دست پادشاه، در منطق اندیشهٔ سیاسی سنتی، محل صدور فرمان و تجلی «فرّه شاهی» است؛ مفهومی که ریشه در سنت ایران باستان دارد و در متون اسلامی نیز بازتولید شده است. بوسیدن دست، در این چارچوب، نوعی اتصال بدن رعیت به منشأ مشروعیت قدرت است» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۲۴). همین منطق در متون اخلاقی نیز بازتاب یافته است؛ برای نمونه سعدی در گلستان، در باب آداب معاشرت درباری، بارها به نسبت میان کرامت سلطان و کنش‌های بدنی رعیت اشاره می‌کند و ادب ظاهری را صورت خارجی نظم اخلاقی می‌داند (سعدی، گلستان، باب اول). در امتداد این نظام، «پابوسی» در نگاره، نشانه‌ای شدیدتر از فروتنی و احترام است. در تذکره الاولیا عطار نیشابوری نیز آورده شده است که پا، در نظام نمادین فرهنگ اسلامی ایرانی، پایین‌ترین مرتبهٔ بدن و محل تماس با خاک است. ازاین‌رو، بوسیدن آن به معنای نهایت فروکاستن خود در برابر دیگری است. بدن در این تصویر، صرفاً بدن

فیزیکی نیست، بلکه حامل معناهای سلسله‌مراتبی و عرفانی است (عطار نیشابوری، ۱۳۹۳: ۱۱۲). در کتاب تذکره الاولیا عطار نیشابوری در باب زاهد این‌چنین آمده است که «یکی از مهم‌ترین نشانه‌های او، «سر تراشیده» است. این نشانه در سنت صوفیانه، دلالت بر «فقر اختیاری» دارد؛ یعنی نفی آگاهانهٔ تعلقات دنیوی و جسمانی. در متون صوفیانه، به‌ویژه در آثار عطار، بارها تأکید می‌شود که سالک برای وصول به حقیقت، باید از ظواهر دنیا تهی شود و نشانه‌های این تهی شدگی در ظاهر او آشکار گردد»(عطار نیشابوری، ۱۳۹۳: ۲۲۰). سر تراشیدن در اینجا، نشانهٔ ورود به وضعیت زهد و ترک لذت‌های مادی است. از سوی دیگر، این نشانه را می‌توان در پیوند با مناسک حج نیز فهم کرد. در فقه اسلامی، «حلق یا تقصیر (تراشیدن یا کوتاه کردن مو) در پایان مناسک حج، نشانهٔ خروج از وضعیت پیشین و ورود به حالت طهارت و باز زایی معنوی است» (شیخ سیدسابق، ۱۳۹۳: ۲۱۷). هرچند پیر الزاماً حاجی نیست، اما این نشانه در سطح فرهنگی، معنای «گسست از دنیا» و «تجرد معنوی» را فعال می‌کند. در سنت شیعی عرفانی نیز، زهد ظاهری و دوری از لذت‌های جسمانی، شرط وصول به حقیقت دانسته شده است.

منطبق بر سروده‌های این نگارگری، شاپور (پادشاه استخر) که وزیری عادل، اهل حکمت، آخرت‌اندیش و فاضل و کامل داشته است، روزی به همراه وزیر دانایش و جمعی از پیروان و سربازانش به شکار می‌رود؛ اما پس از رسیدن به نخجیر، گذرشان به کوهی می‌خورد که در دامنه آن کوه پیری زندگی می‌کرد. آن پیرمرد به‌گونه‌ای در این سروده توصیف‌شده است که گویی دارای علم الهی بوده و به طریقت و حقیقت الهی دست‌یافته بوده است. در این چارچوب، روایت مرتبط با نگاره نیز معنا می‌یابد. در ترجمه همین ابیات در دیوان شمس‌الدین محمد عصار تبریزی، پادشاه و وزیر که از نعمت فرزند محروم‌اند، در وضعیت بحران استمرار سیاسی قرار دارند؛ زیرا در منطق سلطنتی، فرزند نه‌فقط مسئله‌ای شخصی، بلکه ضامن تداوم نظم قدرت است. ازاین‌رو، آنان با نهایت فروتنی به‌پیر مراجعه می‌کنند و دست و پای او را می‌بوسند. این کنش، وارونگی موقتی سلسله‌مراتب قدرت است؛ جایی که پادشاه در مقام نیازمند در برابر مرجع عرفانی قرار می‌گیرد. پیر در پاسخ، دو قرص نان به آنان می‌دهد و دستور مصرف آن در لحظه‌ای خاص را بیان می‌کند. «نان در فرهنگ ایرانی اسلامی، به‌ویژه در متون عرفانی، نماد رزق الهی و برکت وجودی است» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۳: ۸۷۰). همچنین ناصرخسرو در آثار خود بارها بر معنای قدسی نان و نسبت آن با تقدیر الهی تأکید می‌کند (ناصرخسرو قبادیانی، ۱۴۰۲: ۱۱۲). در اینجا، نان نه ماده‌ای خوراکی، بلکه واسطه انتقال برکت و عامل تحقق امر ناممکن است. این نظام معنایی در پیوند با ادبیات نیز تقویت می‌شود. بیت مشهور: «یکی چون آستین دستش ببوسید / یکی چون دامنش در پای غلتید» (دیوان اشعار شمس‌الدین محمد عصار تبریزی).

در اینجا، هرچند در روایت‌های مختلف درباری نقل‌شده، اما ساختار دوگانهٔ آن

به‌خوبی نظام کنش‌های بدنی را در برابر مرجع قدرت نشان می‌دهد: دست‌بوسی به‌عنوان ادب درباری و افتادن در پا به‌عنوان نهایت فروتنی عرفانی. این بیت، همان‌گونه که در سنت شعر اخلاقی فارسی دیده می‌شود، بدن را به زبان نمادین نظم اجتماعی تبدیل می‌کند. درنهایت می‌توان گفت، این نگاره را باید در سطحی کلان به‌عنوان صورت‌بندی بصری، پیوند قدرت و سیاست و زهد، در فرهنگ و جامعه تیموری فهم کرد. در این نظام، دست‌بوسی و پابوسی، ادای احترام به‌پیر زاهد، همگی اجزای یک شبکهٔ معنایی واحدند که در آن، سلطنت بدون واسطهٔ عرفان و زهد، مشروعیت کامل نمی‌یابد. به‌این‌ترتیب، تصویر نه بازنمایی یک رویداد، بلکه تجلی یک جهان‌بینی است که در آن، سیاست، اخلاق و قدسیت درهم‌تنیده‌اند.

جدول ۳. تحلیل شمایل نگارانه پانوفسکی

مؤلفه	وضعیت	تحلیل شمایل‌نگارانه	رجوع به تاریخ گونه‌ها
شاپور و وزیر	پادشاه و وزیر در برابر پیر زاهد	بازنمایی قدرت سیاسی در مواجهه بااقتدار معنوی	سنت ادبی و تاریخی ایران، روایت‌های درباری و عرفانی
پیر زاهد	پیر با ظاهر زاهدانه و مقام معنوی	نماد مرجع عرفانی، واسطه فیض الهی و دانای کل	متون صوفیانه (عطار، تذکره‌الاولیا)
دست‌بوسی	بوسیدن دست پیر توسط شاه یا همراهان	نشانه ادب درباری و پذیرش سلسله‌مراتب قدرت	زرین‌کوب؛ گلستان سعدی
پابوسی	افتادن بر پای پیر	نهایت فروتنی، فنا در پیر، انقیاد کامل	عطار نیشابوری؛ متون صوفیانه
سر تراشیده پیر	ظاهر فیزیکی پیر	نماد فقر اختیاری، زهد و ترک تعلقات دنیوی	تذکره‌الاولیا؛ سنت صوفیانه
کوه و خلوتگاه	محل زندگی پیر در دامنه کوه	نماد عزلت، دوری از دنیا و فضای سلوک عرفانی	سنت عرفانی اسلامی-ایرانی
شکار شاهانه	حضور شاه در حال شکار پیش از مواجهه	نشانه زندگی دنیوی، قدرت و سرگرمی سلطنتی	سنت شاهنامه‌ای و درباری
نداشتن فرزند	وضعیت شاه و وزیر	بحران تداوم قدرت و مشروعیت سیاسی	منطق سلطنتی در فرهنگ ایرانی
دو قرص نان	هدیه پیر به شاه و وزیر	نماد رزق الهی، برکت و تحقق امر ناممکن	عطار نیشابوری؛ ناصرخسرو
مراجعه به‌پیر	تواضع شاه در برابر پیر	وارونگی موقت سلسله‌مراتب قدرت	ادبیات عرفانی و اخلاقی
پیوند قدرت و زهد	کل نگارگری	وابستگی مشروعیت سیاسی به تأیید عرفانی	فرهنگ سیاسی-عرفانی ایران

مأخذ: (نگارنده)

مرتبه سوم: تفسیر شمایل‌شناسانه

این نگاره را در مرتبه سوم تحلیل پانوفسکی نمی‌توان فقط یک صحنهٔ ساده از دیدار شاه و پیر دانست؛ بلکه باید آن را بازتاب یک جهان‌بینی پیچیده در بستر فکری و سیاسی دوره تیموری در نظر گرفت. در این سطح، تصویر دربارهٔ رابطهٔ عمیق میان قدرت سیاسی، معنویت و مشروعیت سخن می‌گوید؛ رابطه‌ای که در دوره تیموری اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. دوره تیموری، به‌ویژه پس از فتوحات گسترده تیمور، با نوعی بحران در تداوم و مشروعیت قدرت روبه‌رو بود. حاکمان تیموری برای تثبیت جایگاه خود، نیاز داشتند قدرتشان را نه‌فقط از طریق زور نظامی، بلکه از راه پیوند با سنت‌های فرهنگی، دینی و عرفانی توجیه کنند. به همین دلیل، در این دوره شاهد توجه گسترده به ادبیات، تصوف و حکمت هستیم. نگاره‌هایی ازاین‌دست دقیقاً در همین فضا شکل می‌گیرند؛ جایی که تصویر به ابزاری برای بیان این پیوند تبدیل می‌شود. در این چارچوب، فروتنی شاه در برابر پیر (در قالب دست‌بوسی و پابوسی دیده می‌شود(فقط یک رفتار اخلاقی یا تشریفاتی نیست، بلکه نشانه‌ای از یک واقعیت عمیق‌تر است: اینکه قدرت سیاسی برای بقا و مشروعیت، نیازمند تأیید معنوی است. این صحنه نوعی جابه‌جایی موقت در سلسله‌مراتب را نشان می‌دهد؛ شاه که در حالت عادی در رأس قدرت قرار دارد، در برابر پیر زاهد به جایگاه یک فرد نیازمند تنزل پیدا می‌کند. این امر بازتاب این اندیشه رایج در آن زمان است که «حقیقت» و «معنویت» بر «قدرت دنیوی» برتری دارند. عنصر «نان» در این نگاره نیز در همین چارچوب معنا پیدا می‌کند. نان دیگر یک شیء ساده نیست، بلکه نماد «برکت الهی» است که از طریق پیر به شاه منتقل می‌شود؛ یعنی حل بحران شاه (نداشتن فرزند و درنتیجه تهدید تداوم حکومت) تنها از مسیر فیض معنوی امکان‌پذیر است. این نگاه کاملاً با فضای فکری دوره تیموری هماهنگ است؛ دوره‌ای که در آن، مفاهیمی مانند تقدیر، برکت و تأیید الهی نقش مهمی در توجیه قدرت سیاسی داشتند. مسئله بی‌فرزندی شاه نیز در این سطح معنایی گسترده‌تر پیدا می‌کند. این موضوع صرفاً یک مشکل شخصی نیست، بلکه نمادی از بحران در استمرار قدرت و نظم سیاسی است. در دوره تیموری که انتقال قدرت همواره با تنش و رقابت همراه بود، چنین دغدغه‌ای کاملاً واقعی و مهم به نظر می‌رسد؛ بنابراین، مراجعه شاه به‌پیر را می‌توان تلاشی برای حل این بحران از طریق منابع معنوی دانست. از سوی دیگر، حرکات بدن در تصویر) مثل خم شدن، دست‌بوسی و پابوسی(نقشی فراتر از نمایش رفتار دارند. این حرکات به‌نوعی زبان نمادین تبدیل‌شده‌اند که از طریق آن، جایگاه افراد در یک نظام اجتماعی و معنوی مشخص می‌شود. در فرهنگ آن دوره، بدن وسیله‌ای برای نشان دادن نسبت میان انسان، قدرت و امر قدسی بوده است. درنهایت، این نگاره را می‌توان تصویری فشرده از اندیشه سیاسی فرهنگی دوره تیموری دانست؛ دوره‌ای که در آن، سیاست، دین و عرفان به‌شدت درهم‌تنیده بودند. این تصویر نشان می‌دهد

که قدرت سلطنتی، برای اینکه پایدار و مشروع باشد، باید با نوعی تأیید معنوی همراه شود؛ بنابراین، نگاره نه‌فقط یک روایت تصویری، بلکه ابزاری برای بیان این ایده است که قدرت واقعی، در پیوند با معنویت و نظم الهی معنا پیدا می‌کند.

جدول ۴. تفسیر شمایل شناسانه پانوفسکی

تفسیر شمایل شناسانه
این نگاره بازتابی از فضای فکری و سیاسی دوره تیموری است؛ دوره‌ای که در آن، حاکمان برای تثبیت مشروعیت خود، به پیوند با عرفان و سنت‌های دینی نیاز داشتند. صحنه فروتنی شاه در برابر پیر نشان می‌دهد که قدرت سیاسی بدون تأیید معنوی کامل نیست. همچنین مسئله بی‌فرزندی و دریافت نان، نمادی از بحران تداوم حکومت و وابستگی حل آن به برکت الهی است. درنهایت، نگاره بیانگر جهان‌بینی‌ای است که در آن سیاست، دین و عرفان به‌طور جدایی‌ناپذیر درهم‌تنیده‌اند.

مأخذ: (نگارنده)

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، نگاره موردبررسی در چارچوب سه سطحی شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی تحلیل شد و نشان داد که تصویر، فراتر از یک روایت ادبی یا صحنه‌ای درباری، واجد ساختاری چندلایه از معناست که در پیوند با بستر فرهنگی، سیاسی و فکری دوره تیموری شکل‌گرفته است. در سطح نخست، نگاره به‌عنوان یک ساختار بصری منسجم بانظم دقیق ترکیب‌بندی، رنگ و فضا توصیف شد؛ جایی که کنش‌های انسانی در فضایی آستانه‌ای میان طبیعت و معماری سامان‌یافته‌اند. در سطح دوم، با اتکا به متون ادبی، عرفانی و تاریخی، عناصر تصویری به‌عنوان نشانه‌هایی در یک نظام معنایی تثبیت‌شده تفسیر شدند؛ به‌گونه‌ای که مفاهیمی چون دست‌بوسی، پابوسی، سر تراشیده و نان، در پیوند با سنت‌های صوفیانه و ادبی ایران، دلالت‌های مشخص فرهنگی و اخلاقی یافتند. در این سطح، نگاره به‌مثابه متنی بینامتنی و برخاسته از حافظه فرهنگی دوره تیموری آشکار شد. در سطح سوم، تفسیر شمایل‌شناسانه نشان داد که این تصویر بازتاب یک جهان‌بینی کلان در دوره تیموری است؛ جهانی که در آن مشروعیت سیاسی بدون اتصال به مرجعیت عرفانی و نظم قدسی قابل‌تصور نیست. بحران‌های سیاسی پس از تیمور، توجه دربار به تصوف و نقش نهادهای معنوی در تثبیت قدرت، زمینه‌ای را فراهم کرده‌اند که در آن، تصویر به رسانه‌ای برای صورت‌بندی رابطه میان قدرت، معنویت و تقدیر تبدیل می‌شود. درمجموع، این نگاره نه صرفاً بازنمایی یک روایت تاریخی یا ادبی، بلکه تجلی یک نظام فکری یکپارچه است که در آن سیاست، عرفان و فرهنگ درهم‌تنیده‌اند. تحلیل سه سطحی پانوفسکی نشان داد که نگارگری تیموری را باید به‌عنوان یک نظام تولید معنا در نظر گرفت که از طریق آن، جهان‌بینی عصر در قالب تصویر بازآفرینی و تثبیت می‌شود.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مآخذ

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

اوکین، برنارد (۱۳۸۶). *معماری تیموری در خراسان*، ترجمهٔ علی آخشینی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

پاکباز، رضا (۱۳۸۳). *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۵). *مطالعاتی در آیکونولوژی*، ترجمهٔ ن. اخوان‌اقدم، تهران: نظر.

تبریزی، شمس‌الدین حاج محمد بن احمد (۱۳۹۳). *مهر و مشتری عصار*، انتشارات بنیاد شکوهی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸). *دو قرن سکوت*، تهران: سخن.

شیخ سید سابق (۱۳۹۳). *فقه السنه باب الحج*، ترجمهٔ دکتر محمود ابراهیمی، قم: آراس.

عبدی، نسرین (۱۳۹۱). *درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

عطار نیشابوری (۱۳۹۳). *تذکره الاولیاء*، تهران: مهراندیش.

کلاوس، کارل (۱۳۸۴). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر* ترجمهٔ ع. شعاری‌نژاد، تهران: سمت.

کنبی، شیلا (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

گرابار، اولگ (۱۳۹۰). *شکل‌گیری هنر اسلامی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

گری، بازیل (۱۳۸۳). *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.

مجتهدی، کریم (۱۳۸۴). *تأملی در نسبت هنر و تفکر*، تهران: طرح نو.

مختاریان، بهنام (۱۳۹۵). آیکونولوژی: نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر، *فصلنامه چیدمان*، ۵(۱۴)، ۱ـ۹.

ناصرخسرو قبادیانی (۱۴۰۲). *سفرنامه ناصرخسرو*، ترجمه محسن خادم، تهران: ققنوس.

نصری، امیر (۱۳۹۱). خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی، *فصلنامه کیمیای هنر*، ۱ (۱۶). ۷ـ۲۰.

هیلن‌برند، رابرت (۱۴۰۲). *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: روزنه.

ویلبر، دیوید (۱۳۶۵). *معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانیان*، ترجمهٔ ع. فریار، تهران: علمی و فرهنگی.

Abdi, N. (2012). Daramadi bar Āykonolozhi: Nazariyeh-hā va Kārbordhā. Tehran: Sokhan. **[In Persian]**

Ahjand, Y. (2005). Simā-ye Solṭān Moḥammad Naqqāsh. Tehran: Farhangestan-e Honar. **[In Persian]**

Attar Neyshaburi. (2014). Tazkerat al-Awliya. Tehran: Mehrandish. **[In Persian]**

Azhand, Y. (2005). Simā-ye Solṭān Moḥammad Naqqāsh [The Image of Sultan Muhammad the Painter]. Tehran: Farhangestan-e Honar. **[In Persian]**

Canby, S. (2012). Naqqāshi-ye Irāni (Trans. M. Hosseini). Tehran: University of Art. **[In Persian]**

Grabar, O. (2011). Shakl-giri-ye Honar-e Eslāmi (Trans. M. Vahdati). Tehran: Research Institute for Humanities and Cultural Studies. **[In Persian]**

Gray, B. (2004). Naqqāshi-ye Irāni (Trans. A. Shorveh). Tehran: Donya-ye No. **[In Persian]**

Hillenbrand, R. (2023). Honar va Memāri-ye Eslāmi (Trans. A. Eshrāghi). Tehran: Roozaneh. **[In Persian]**

Klaus, K. (2005). Daramadi bar Neshāneh-shenāsi-ye Honar (Trans. A. Sho'āri-Nezhad). Tehran: SAMT. **[In Persian]**

Mojtahedi, K. (2005). Ta'ammoli dar Nesbat-e Honar va Tafakkor. Tehran: Tarh-e No. **[In Persian]**

Mokhtarian, B. (2016). Āykonolozhi: Nazariyeh va Ravesh dar Tahlil va Tafsir-e Tasvir. Chideman Quarterly, 5(14), 1-9. **[In Persian]**

Naser Khosrow Qobadiani. (2023). Safarnameh-ye Naser Khosrow (Trans. M. Khadem). Tehran: Ghoghnoos. **[In Persian]**

Nasri, A. (2012). Khanesh-e Tasvir az Didgāh-e Erwin Panofsky. Kimiyay-e Honar Quarterly, 1(16), 7-20. **[In Persian]**

O'Kane, B. (2007). Memāri-ye Timuri dar Khorāsān (Trans. A. Akhshini). Mashhad: Bonyad-e Pazhuheshhā-ye Eslāmi-ye Astan Qods Razavi. **[In Persian]**

Pakbaz, R. (2004). Dāyerat al-Ma'āref-e Honar. Tehran: Farhang-e Moaser. **[In Persian]**

Panofsky, E. (2016). Motāle'āti dar Āykonolozhi (Trans. N. Akhavan-Aghdam). Tehran: Nazar. **[In Persian]**

Sabiq, S. (2014). Fiqh al-Sunnah: Kitāb al-Ḥajj (M. Ebrahimi, Trans.). Qom: Aras Publications. **[In Persian]**

Shaykh Sayed Sabegh. (2014). Feqh al-Sunnah: Bāb al-Hajj (Trans. M. Ebrahimi). Qom: Aras. **[In Persian]**

Tabrizi, Shams al-Din Hajj Mohammad ibn Ahmad. (2014). Mehr va Moshtari-ye Assar. Bonyad-e Shokouhi Publications. **[In Persian]**

URL:1: The Walters Art Museum. (n.d.). Gūy bākhtan-e Mehr bā Kayvān Shāh (W.627.151B). Retrieved April 24, 2025, from https://art.thewalters.org/object/W.627.151B.

Wilber, D. (1986). Memāri-ye Eslāmi-ye Irān dar Dore-ye Ilkhāniān (Trans. A. Faryar). Tehran: Elmi va Farhangi. **[In Persian]**

Zarrinkoub, A. H. (1999). Do Qarn Sokut. Tehran: Sokhan. **[In Persian]**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.