سال سوم، شماره دوم، پیاپی ۶
پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۲۷-۴۸
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6239.1256

دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۰۶ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۰

تحلیل مضمونی نگارهٔ «دو حکیم متنازع» منسوب به آقامیرک به روش شمایل‌شناسی

سهند الهیاری[۱]، مرتضی افشاری[۲]، خشایار قاضی‌زاده[۳]

چکیده

نگارهٔ «دو حکیم متنازع» منتسب به آقامیرک در نسخهٔ *خمسهٔ طهماسبی* یکی از آثاری است که نگارگر به‌عنوان مؤلف، معنای افزوده‌ای را از اثر به وجود آورده است. پژوهش حاضر با هدف شناسایی معنای لایه‌های پنهانی، نگاره مورد نظر را در چهارچوب شمایل‌شناسی پانوفسکی تحلیل می‌کند و با روش توصیفی- تحلیلی و مطالعات اسنادی، به طرح این پرسش می‌پردازد که چه لایه‌های معنایی پنهانی در نگارهٔ «دو حکیم متنازع» وجود دارد؟ نتایج نشان می‌دهد که نگاره برخاسته از دیدگاه‌های معنوی و دینی است و از باورهای حکمت‌آمیز اسلام، سرچشمه می‌گیرد. آقامیرک نیز متأثر از این نگرش عرفانی و از طرفی با توجه به نزدیکی به دربار شاه‌طهماسب، ضمن بیان شکوه و عظمت دربار به مدد نمادهای بصری و با نمایان‌کردن جدال دو حکیم در صحنهٔ درباری، به‌صورت باطنی و غیرمستقیم، پیام‌های اخلاقی را به شاه و درباریان انعکاس داده است که مبادا تعصبات بیش از حدِ آن‌ها باعث ازبین‌رفتن سلطنت شود. تصویر بیانگر نزاع کلیدی بین عقل و وهم است؛ نزاعی که درون همه انسان‌ها وجود دارد و انسان را به سوی غرور و غفلت سوق می‌دهد. ظاهر توهم همانند گل زیبایی است که ظاهر عقلانی دارد؛ ولی در باطن منجر به شکست انسان می‌شود.

واژه‌های کلیدی: مکتب نگارگری تبریز، شمایل‌شناسی، *خمسهٔ طهماسبی*، حکمت، آقامیرک

۱. دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران allahyarisahand@gmail.com
۲ . دانشیار پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول) afshari@shahed.ac.ir
۳. دانشیار هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران ghazizadeh@shahed.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
سهند الهیاری؛ مرتضی افشاری؛ خشایار قاضی زاده. "تحلیل مضمونی نگارهٔ «دو حکیم متنازع» منسوب به آقامیرک به روش شمایل شناسی". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۲، ۱۴۰۲، ۲۷-۴۸. doi: 10.22077/islah.2023.6239.1256

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

نگارگران در تصویرسازیِ متونی همچون *شاهنامه*، *خمسهٔ نظامی* و... برمبنای نقش نگاره در متن به تصویرسازی می‌پردازند و گاه با تفسیر خود، متن نوشتاری را به متن تصویری تبدیل و معنای جدیدی به نگاره می‌بخشند. در نگارگری ایرانی نیز می‌توان تفسیر هنرمند را از طریق بررسیِ مصورسازی متون و مضامین ثابت توسط نگارگران برجسته مطالعه کرد. از این زاویهٔ دید مسئلهٔ تفسیر هنرمند از متن ادبی اهمیت فراوانی می‌یابد و نگارگران در مصورسازی نسخه‌های متنوع آن، از تفسیر شخصی خود از متن اولیه بهره برده و معنای دیگری علاوه بر مضمون اثر در نگاره‌ها خلق کرده‌اند. با مطالعهٔ تفسیر نگارگر به‌عنوان مؤلف دوم از متن ادبی می‌توان معنای باطنی یک اثر هنری را آشکار کرد. در این مورد، بی‌تردید می‌توان منظومهٔ حکیم گنجوی را نام برد که آثارش به جهت بیان و گیرایی خاص در شمار بیشترین آثاری است که به تصویر درآمده است و هنرمندان در دوره‌های مختلف به مصورسازی این منظومه پرداخته‌اند. در دورهٔ تیموری که نقطهٔ عطف و تأثیرگذاری در تاریخ ایران است، این ارتباط به نوع دیگری بروز می‌کند و نگاره‌های مکتب تبریز دوم بهترین نمونهٔ این نوع آمیختگی به‌منظور خلق معنای جدید است.

هدف پژوهش

پژوهش حاضر با هدف شناسایی معنای لایه‌های پنهانی، نگارهٔ «دو حکیم متنازع» از نسخه *خمسه‌طهماسبی* را در چهارچوب شیوهٔ شمایل‌شناسی[1] تحلیل کرده و با روش توصیفی- تحلیلی و مطالعات اسنادی به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه لایه‌های معنایی پنهانی در نگارهٔ «دو حکیم متنازع» وجود دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

بنابر بررسی‌های انجام‌شده، تحقیق مستقلی در ارتباط با موضوع پژوهش مورد نظر انجام نشده است و پژوهش‌هایی که معطوف به نسخهٔ مصور *خمسهٔ شاه‌طهماسبی* و شمایل‌شناسی نگارگری صورت پذیرفته است، در پی خواهد آمد. وجه تمایز تحقیق پیش‌رو با سایر پژوهش‌ها، دست‌یابی به لایه‌های پنهان در نگارهٔ مورد نظر با رویکرد شمایل‌شناسی است.

شایسته‌فر (۱۳۸۶) در مقالهٔ «جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های *خمسهٔ شاه‌طهماسبی*»، به بررسی ویژگی‌های بصری و مضمونی نگاره‌ها و ارتباط آن‌ها با اشعار نظامی به‌عنوان عنصری خیال‌انگیز می‌پردازد. قاضی‌زاده و خزایی

1. Iconology

(۱۳۸۸) در مقالهٔ «جلوه‌های تصویری منظومهٔ *مخزن‌الاسرار* نظامی در نگاره‌های خمسهٔ *تهماسبی*»، سه نگاره با موضوعات «پیرزن و سلطان‌سنجر»، «نوشیروان و گفت‌وگوی جغدان در ویرانه» و «مجادلهٔ طبیبان» را از لحاظ ارتباط بین ویژگی‌های بصری با متن داستانی بررسی کرده‌اند. احمدی و وزیری بزرگ (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی نگارهٔ معراج پیامبر اثر سلطان‌محمد براساس آرای پانوفسکی»، نشان می‌دهند که عوامل فرهنگی و سنت‌های اجتماعی دوران صفوی و عناصر بصری رایج در نگارگری قبل از دورهٔ صفوی در پوشش و احوال شخصیت‌های نگاره تأثیرگذار بوده و نگارگر تحت تأثیر فضای معنوی حاکم در دورهٔ صفوی و سفارش‌دهنده، به خلق اثر دست زده است. اعتمادی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «خوانش شمایل‌شناسیک مجنون در نگاره‌های دوران صفوی»، ارزش‌های نمادین در نگاره‌ها و شرح فرهنگی و اجتماعی آن‌ها را که به‌صورت آگاهانه یا ناآگاهانه، منجر به تولید ویژگی‌های بصری شخصیت مجنون در نگاره‌های مورد نظر شده‌اند، مطرح می‌کند. شکری و دیگران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «پیکرنگاری پیامبر در نگارهٔ دورهٔ ایلخانی با اتکا به آیکونوگرافی پانوفسکی»، از خوانش تصویری این نگاره‌ها به این نتیجه می‌رسند که نگارگران، شخصیت حضرت محمد(ص) را بر مبنای توصیف‌های ثبت‌شده در منابعی چون قرآن، احادیث، روایات و همچنین خواسته‌های حامیان و سفارش‌دهندگان تصویرسازی کرده‌اند. تقوی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «اقتباس و کوته‌نگاشت از متون ادبی در نگارگری؛ مطالعهٔ موردی: تحلیل سه روایت و نگارهٔ منتخب از خمسهٔ نظامی شاه‌طهماسبی»، موضوعاتی چون حکایت انوشیروان و ده ویران، نمودن شاپور صورت خسرو را بار اول و معراج پیامبر اسلام (ص) را برپایهٔ ادبیات، توصیف و تحلیل کرده است.

چهارچوب نظری و روش تحقیق

به مجموعه راهکارهایی که برای تفسیر معانی و آشکارسازی پس‌زمینهٔ فرهنگی، اجتماعی و تاریخی نشانه‌ها و نمادهای هنری که هدف آن تحلیل محتوای شکلی تصاویر است، شمایل‌شناسی گفته می‌شود (طاهری ۱۳۹۶: ۱۸). یک تصویر به هر میزانی که بتوان آن را سطحی و بی‌ارزش انگاشت، در درون خود دربردارندهٔ معنایی است که آن را فقط می‌توان در مفهوم تخیلی آن دریافت کرد (Durand 1992: 19-20). پانوفسکی با تعریف تمایز میان «مضمون یا معنا» و «فرم»، سه مرحله از تفسیر را مشخص کرد؛ از این‌رو در مسیر ابتدایی به مرحلهٔ «پیش آیکونوگرافی» می‌پردازد و در ادامه، دو مرحلهٔ اصلی و اساسی برای پیشبرد بررسی محتوا به نام «آیکونوگرافی» و «شمایل‌شناسی» مطرح می‌شود که خود او آن را «عملیات پژوهش» می‌نامد. این سه مرحله شامل موارد زیر می‌شود که به توضیح آن می‌پردازیم (جدول ۱).

مرحلهٔ اول	
توصیف ویژگی‌های بصری ظاهری نگاره	کشف معنای اولیه و
مرحلهٔ دوم	
تحلیل متن ادبی	کشف معنای ثانویهٔ نگاره
مرحلهٔ سوم	
تفسیر معنای اثر	کشف آخرین لایهٔ معنای نگاره

جدول ۱. روند تحلیل شمایل‌شناسی نگارهٔ دو حکیم متنازع (نگارندگان، ۱۴۰۲)

مرحلهٔ پیش‌آیکونوگرافی، دائر بر شرح و شناخت ظاهری اثر و ازهم‌شناسی نقش‌مایه‌های موجود در آن در دنیای مرکب از ساختارهای هنری است. در مرحلهٔ توصیف، الزاماً ارجاعی به جهان خارج از خود اثر صورت نمی‌گیرد و بیان آن، متکی بر برخورد اولیهٔ بیننده با آن و یا برآمد و حاصل نخستین دریافت‌های ذهنی است (Panofsky 1972: 9)؛ بنابراین جهان فرم‌های ناب را که به‌مثابهٔ حامل‌های معنای طبیعی یا اولیه دانسته شده‌اند، می‌توان دنیای مؤتیف‌های هنری خواند (پانوفسکی۱۳۹۹: ۴۴).

در مرحلهٔ آیکونوگرافی به دنیای رمزگان نهفته در بطن اثر راه گشوده می‌شود. این مرحله، ورود به حوزه‌ای از معناست که معنای فرانمودی نیز دانسته می‌شود و نتیجهٔ واکنش‌های انگیخته‌شده در بیننده نسبت به آگاهی اولیهٔ پدیدآمده دربارهٔ اثر است (عبدی ۱۳۹۱:۴۱)؛ آرایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌های نقوش را با مضامین یا مفاهیم آن‌ها پیوند می‌دهد و اشکالی به‌واسطهٔ معنای ثانویه، آشنا و قراردادی ظاهر می‌شوند و دنیای مضامین خاص با مفاهیم مشخص در آن تصویر است که داستان‌ها و تمثیل‌ها در آن به ظهور می‌رسند (Panofsky: 9).

در مرحلهٔ شمایل‌شناسی که با عنوان تفسیر محتوایی یا ذاتی نیز شناخته شده، مقصدی نهایی در یک بررسی و کندوکاو ژرفِ آیکونوگرافیک است؛ به‌عبارتی دقیق‌تر، این مرحله در پی شناسایی چگونگی برگزیدن ارزش‌های نمادین آیکونیک در درون تصاویر، افسانه‌ها، داستان‌ها و ادبیات شفاهی است (عبدی: ۶۲). این معنا با روشن‌شدن عوامل اساسی دریافت می‌شود که نمایانگر نگرش اصلی یک ملت، دوره و یک طبقه است. این مرحله با تفسیر جامعی از محتوا یا معنای ذاتی، می‌تواند ویژگی‌های تکنیکی روند کار مربوط به یک عصر، یک هنرمند یا کشور خاص را نشان دهد (پانوفسکی: ۴۷ـ۴۶).

خمسهٔ نظامی شاه‌طهماسبی

نسخهٔ خمسهٔ *طهماسبی* با شمارهٔ or.۲۲۶۵ تحت تملک کتابخانهٔ بریتانیا است که در مکتب تبریز دوم تدوین شده است. این نسخه از ۸۰۸ صفحه کاغذ به قطع سلطانی کوچک تشکیل شده است و هر پنج منظومهٔ نظامی را دربر دارد. مکتب نگارگری تبریز دورهٔ صفوی برگرفته از سه جریان هنری؛ مکتب ترکمانان در تبریز، مکتب هرات (مکتب تجاری ترکمانان در شیراز) و مکاتب کمترشناخته‌شدهٔ سمرقند در آن سوی سیحون است (رابینسون ۱۳۹۰: ۵۰).

تمام صفحات این نسخه مزین به تشعیرهایی است که انواع آرایه‌های گیاهی، حیوانی، جمادی و موجودات خیالی در آن به کار رفته و هر صفحه با ترکیب‌بندی متفاوتی از صفحات دیگر نقش شده و همین امر موجب طراوت و پویایی اثر شده است (welch 1972: 145). قطع این دست‌نویس به حدود ۳۶۰×۲۵۰ میلی‌متر می‌رسد. این نسخه توسط شاه‌محمود نیشابوری، مشهور به زرین‌قلم در سال‌های ۹۴۵ تا ۹۴۹ هـ ق. کتابت شده و شامل ۱۷ نقاشی است که ۱۴ نگاره به قلم هنرمندان نامدار مکتب تبریز دوم، مانند سلطان‌محمد، آقامیرک، میرسیدعلی، میرزاعلی و مظفرعلی است. ۳ نگارهٔ دیگر به سبک مکتب اصفهان و توسط محمد زمان در سدهٔ ۱۱ هـ ق. به این نسخه افزوده شده است (آژند ۱۳۹۲: ۵۱۷).

تحلیل شمایل‌شناسی نگاره دو حکیم متنازع

بنا به روش کاربردی شمایل‌شناسی در تحلیل تصاویر، نگارهٔ مورد نظر در سه لایهٔ توصیف، تحلیل و تفسیر مورد بررسی قرار می‌گیرد:

توصیف: تحلیل فرمی و سبک‌شناختی نگاره

مرحلهٔ نخست از آیکونوگرافی، دائر بر شرح و شناخت ظاهری اثر و ازهم‌شناسی نقش‌مایه‌های موجود در آن در دنیای مرکب از ساختارهای هنری است. در مرحلهٔ توصیف، الزاماً ارجاعی به جهان خارج از خود اثر صورت نمی‌گیرد و بیان آن، متکی بر برخورد اولیهٔ بیننده با آن و یا برآمد و حاصل نخستین دریافت‌های ذهنی است. دنیای فرم‌های ناب را که به‌عنوان عامل دربردارندهٔ معنای اولیه یا طبیعی شناخته می‌شوند، نقش‌مایه‌های هنری می‌گویند و بررسی این نقش‌مایه‌های هنری در مرحلهٔ توصیف (پیش‌آیکونوگرافی) صورت می‌گیرد (عبدی: ۶۸) و با تشخیص فرم‌های ناب دریافت می‌شود؛ به عبارت دیگر، ترکیب‌بندی‌های خاص رنگ و خط یا تکه‌های شکل‌یافتهٔ ویژه‌ای از جنس برنز یا سنگ، به‌مثابهٔ تصاویری از ابژه‌های طبیعی همانند افراد بشر، حیوانات، گیاهان، خانه‌ها، ابزار و غیره و با تشخیص ارتباط متقابل آنان به‌مثابهٔ رخدادهاست (پانوفسکی: ۴۴).

نگارهٔ «دوحکیم متنازع» (تصویر ۱) اثر هنری زیبایی از آقامیرک است که بر داستان منظومی بدین نام در *مخزن‌الاسرار* نظامی، نسخهٔ خمسهٔ *نظامی شاه‌طهماسبی* در کتابخانهٔ بریتانیا جای گرفته است. این اثر واجد همهٔ ویژگی‌های سایر نگاره‌ها و حتی برگ‌ها و صفحات بدون نگارهٔ نسخه مورد نظر است. آقامیرک از ذریهٔ پیامبر بود. شاه‌طهماسب که خود در مسائل مذهبی به حد افراط و تعصب رسیده بود، او را به‌عنوان مقرب خاص خود انتخاب کرد (بینیون و گری ۱۳۹۶: ۲۵۴).

در این نگاره ابتدا پوزخند سوسمارگونه و دست‌زدن حکیم پیروز توجه ما را جلب می‌کند؛ ولی بعد نگاه ما به سمت کاوش در یکایک گل‌ها، ظرف میوه یا دستارهایی که با دقت تمام پیچیده شده‌اند، کشیده می‌شود. از دیگر نکات ارزندهٔ این نقاشی توصیف دقیقی از پوشاک، نجبا و اشراف و حال و هوای دربار شاه‌طهماسب است (کری ولش ۱۳۸۴: ۷۱). ترکیب‌بندی این نگاره به‌گونه‌ای شکل گرفته است که ماجرای اصلی داستان با الوان زندهٔ آن هم، در پایین صفحهٔ پیشخوان قرار گیرد تا در اولین نگاه به نظر آید (صدری ۱۳۹۳: ۴۶). نگاره درحقیقت تصویر گوشه‌ای از بهشت در این دنیاست. آب روانی که در دو سوی قرارگاه مجلس در جریان است، با گل و ریحان و رنگ‌های باطراوت گویی همگی تصویری از نمونه‌ای ملکوتی است. شاید نگارگر قصد داشته تا بیان معنی را در فضایی طرح کند که القای مقام حکمت و بیان حکیمانه است. امیر یا شاهزاده‌ای در زیر سایه‌بانی نشسته است و داستان در محضر او اتفاق می‌افتد که در متن داستان هیچ اشاره‌ای به او نشده است. تصویر شاهزاده به‌صورت امیری وارسته و در عین حال جوان نشان داده شده است که در مکانی رفیع قرار گرفته است و ماجرا در حضور او اتفاق می‌افتد که با توجه به کتیبهٔ سایه‌بان، مشخص می‌شود که او صاحب ملک است و قرائن نشان می‌دهد که وی شخصی معمولی نیست. امیر به آنچه اتفاق می‌افتد نگاه و توجهی نمی‌کند؛ بلکه در حال صحبت با کسی است. شاید چنین تعبیر کنیم که این فرد کسی جز شاعر نیست و مخاطب شاعر، شخص امیر است. ۱۵ پیکر مرد در این نگاره توسط نگارگر مصور شده‌اند. هشت اصله درخت نیز در فضا دیده می‌شود که یک جفت سرو روبه‌روی هم و دو سمت چپ و راست جایگاهی که شاهزادهٔ جوان نشسته است، قرار دارد. بر روی شاخه‌های درختان پرنده‌هایی نشسته‌اند. در بخش پایین نگاره، حوض‌های آب مربعی در دو اندازهٔ بزرگ و کوچک دیده می‌شود که درون آن‌ها مرغابی‌هایی شناورند. کف زمین به رنگ سبز روشن و مملو از نقوش هندسی است. در پس‌زمینه، پیکرهٔ مردی با اسب زین‌شدهٔ قهوه‌ای دیده می‌شود. متن ادبی در این نگاره در بخش بالا و پایین نگاشته شده است. فضای آسمان با رنگ آبی پر شده است و ابرهای مواج در این فضا به‌صورت متنوع جای گرفته‌اند. حصاری

دورتادور باغ را فراگرفته است که بر بالای دری که به سمت باغ باز می‌شود، عبارت «گشاده باد به دولت همیشه این درگاه» ثبت شده است.

تصویر ۱. دو حکیم متنازع (*خمسهٔ شاه‌طهماسبی* ۱۳۹۹: ۴۷)

بررسی ویژگی‌های آیکونوگرافی عناصر تصویری نگاره

در گام دوم آیکونوگرافی، به دنیای رمزگان نهفته در بطن اثر راه گشوده می‌شود. این مرحله، ورود به حوزهٔ دیگری از معناست که معنای فرانمودی نیز دانسته می‌شود و نتیجهٔ واکنش‌های انگیخته‌شده در بیننده نسبت به آگاهی اولیهٔ پدیدآمده دربارهٔ اثر است (عبدی: ۴۱). برای انجام این کار مؤتیف‌های هنری و ترکیبات (عناصر) آنان را با موضوعات یا مفاهیم پیوند می‌زنیم؛ بنابراین مؤتیف‌های مشخص‌شده به‌مثابهٔ حامل‌های معنای ثانویه یا قراردادی را می‌توان تصاویر و ترکیبات تصویری نامید (پانوفسکی: ۴۵). نقش‌مایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌های نقوش را با مضامین یا مفاهیم آن‌ها مرتبط می‌کنند و اشکالی به‌واسطهٔ معنای ثانویه، آشنا و قراردادی ظاهر می‌شوند. در برابر معنای اولیه (توصیفی)، معنای ثانویه شکل می‌گیرد. دنیای معنای ثانویه، دنیای مضامین خاص با مفاهیم مشخص در آن تصویر است که داستان‌ها و تمثیل‌ها در آن به ظهور می‌رسند (عبدی: ۴۵) و پیوند متن

ادبی و نگاره بررسی می‌شود.

داستان دو حکیم متنازع، در *مخزن‌الاسرار* نظامی در مقالت دوازدهم با عنوان «در وداع در منزل خاک» آمده است. براساس این روایت، بین دو حکیم بر اثر غرور، اختلافی به‌وجود آمد. تا جایی که با هم به دعوا پرداختند که کدام‌یک در حکمت برتری دارند. چون اختلاف بالا گرفت، صاحب‌خانهٔ حکمت، تصمیم گرفت هر دو را از خانه بیرون کند. آن دو تصمیم گرفتند با هم به رقابت بپردازند تا ببینند زهر مصنوع کدام‌یک کشنده‌تر است. یکی از حکیمان زهری به دیگری داد. طرف مقابل نوشید و به علت پادزهری که داشت، هیچ آسیبی ندید. فردای آن روز حکیمی که زهر نوشیده بود گُلی از گلزاری چید و افسونی بر آن خواند و پیش حکیم مقابل برد و آن حکیم از ترس اینکه ممکن هست این گل باعث نابودی وی شود، با خیالات و توهم زیاده از حد خود، تسلیم این جهان شد.

در مرحلهٔ قبل به‌ترتیب با ویژگی‌های بصری و فرمی آشنا شدیم. در این بخش با کشف روابط ادبیات و نگاره سعی شده است با استفاده از اصول تجزیه‌وتحلیل کلام و بررسی ابیات و واژگان و صنایع ادبی به‌کاررفته در *مخزن‌الاسرار*، از معنای لایهٔ اول بگذریم و به معنای لایهٔ دوم دست یابیم.

نظامی در متن به طمع هر دو حکیم برای کسب منصب در خانهٔ حکمت اشاره می‌کند. از طرفی جدال هر دو را با دو شمشیر در یک غلاف و دو پادشاه در یک مملکت مقایسه می‌کند. با اینکه از محل مجادله هیچ اطلاعاتی به خواننده منتقل نمی‌کند؛ اما آقامیرک بدون نمایان‌کردن خانهٔ حکمت، گویی محل دربار صفوی را نشان می‌دهد که شاه در جایگاه درباری خود نشسته و در حال تماشای جدال دو حکیم است.

چون عصبیت کمرِ کین گرفت　　خانه ز پرداختن آیین گرفت

(نظامی ۱۳۹۸: ۷۱)

در متن اشاره می‌شود، چون از سر تعصب کمر جنگ بربستند و منیت و تعصب در میان آن‌ها بالا گرفت، صاحب‌خانهٔ حکمت تصمیم گرفت یکی از آن دو نفر را برای ازبین‌بردن دویی از آنجا بیرون کند. در نگارهٔ آقامیرک بر بالای دری که به باغ باز می‌شود، نوشته شده‌است: «گشاده باد به دولت همیشه این درگاه»؛ زیرا این مکان جایگاه حکمت است. نگارگر نشان می‌دهد که یک ضیافت ترتیب یافته است و گروهی به این مکان دعوت شده‌اند. نحوهٔ تصویرگری نگارگر نشان‌دهندهٔ دعوتی است برای مشاهدهٔ حقیقت تا حتی بینندهٔ اثر هم به‌عنوان میهمانی به ضیافت حکمت دعوت شود. با به‌تصویرکشیدن رقابت این دو حکیم، نزد دربار صفوی، می‌توان به این نتیجه رسید که هدف از انتخاب چنین مکانی؛ هشدار برای

وجـود تعصـب و غضـب زیـاد در دورهٔ صفـوی اسـت کـه باعـث ازبین‌رفتـن سـلطنت خواهـد شـد؛ درنتیجـه صاحب‌خانـهٔ حکمـت، کـه می‌تـوان آن را بـه خداونـد متعـال نسـبت داد، در صـورت غضـب و تعصـب زیـاد حاکمـان، توسـط خداونـد مـورد بی‌مهـری قـرار خواهنـد گرفـت:

دشمن از آن گل که فسون‌خوان بداد ترس بدو چیره شد و جان بداد
آن به علاج از تن خود زهر برد وین ز یکی گل به توهم بمرد
هرگل رنگین که به باغ زمیست قطره‌ای از خون دل آدمیست

(نظامی ۱۳۹۸: ۷۱).

حکمـت در داسـتان، هـم بـه معنـی پزشـک و هـم بـه معنـی فیلسـوف اسـت. درواقـع نتیجـهٔ داسـتان نشـانگر رقابـت یـک حکیـم واقعـی یـا یـک حکیـم متوهـم کـه ادعـای حکمـت دارد، اسـت؛ نـه رقابـت دو حکیـم واقعـی. درحقیقـت دو حکیـم بـا یکدیگـر نمی‌جنگنـد؛ بلکـه نـزاع اصلـی بیـن عقـل و وهـم اسـت؛ نزاعـی کـه درون همـه انسـان‌ها وجـود دارد کـه گاه انسـان را بـه سـوی غـرور و غفلـت سـوق می‌دهـد. نظامـی خطـر توهـم را بـه مخاطـب خـود یـادآور می‌شـود کـه در مرحلـهٔ اول روح را نابـود می‌کنـد و راه حقیقـت را مسـدود می‌کنـد و در مرحلـهٔ بعـدی جسـم انسـان را از بیـن می‌بـرد. ظاهـر توهـم ممکـن اسـت مثـل گل زیبـا، عقلانـی باشـد؛ ولـی در درون، منجـر بـه شکسـت انسـان می‌شـود. میـرک در زمـرهٔ هنرمندانـی قـرار دارد کـه باورهـای شـیعی را بازتـاب می‌دهنـد. درواقـع شـکل یافـت سـبک هنـری کـه صفـوی نامیـده می‌شـود، برخاسـته از دیدگاه‌هـای معنـوی و دینـی اسـت کـه از باورهـای حکمت‌آمیـز اسـلام، سرچشـمه می‌گیـرد. ایـن معنویـت همـواره نـزد هنرمنـد اهـل معرفـت در باطـن و لـوح خاطـر او نمایـان می‌شـود. وی صحنـهٔ مـرگ حکیـم متوهـم را نـزد شـاه صفـوی بـه تصویـر کشـیده اسـت؛ حکیـم درحالی‌کـه کلاه از سـرش افتـاده، نمایـان شـده اسـت. مـراد از افتـادن کلاه در نگارگـری، متمایزکـردن دشـمن خارجـی و فـرد شکسـت‌خورده از شـخص پیـروز بـوده اسـت و تذکـر غایـی بـه شـاهان صفـوی اسـت؛ چراکـه در آن دوران، توهـم تعصبـات دینـی و قـدرت در اوج خـود قـرار داشـت. گل نیـز بـه رنـگ سـرخ بـه تصویـر در آمـده اسـت کـه بیانگـر ایـن اسـت کـه هـر گل رنگیـن کـه بـر روی زمیـن وجـود دارد، قطـره‌ای از خـون انسـان‌ها اسـت کـه بی‌خـردی حاکمـان، باعـث نابـودی آن‌هـا خواهـد شـد.

بر مه و خورشید میاور وقوف و آفت ایشان بنگر در کسوف
کین مه زرین که درین خرگه است غول ره عشق خلیل‌الله است

(۷۱)

مـراد از دو بیـت بـالا ایـن اسـت کـه بـه مـاه و خورشـید ارزش نـده و بـر آنـان آگاهـی نیـاور کـه خـود ناقـص هسـتند و بـه کسـوف و خسـوف گرفتـه می‌شـوند؛ نیـز اشـاره‌ای دارد بـه

ستاره‌پرستی دوران حضرت ابراهیم که می‌بیند خورشید افول می‌کند و می‌گوید این پروردگار من نیست. آقامیرک برای نمایان‌کردن پیام متن ادبی، خط افق را رفیع در نظر گرفته است و خورشید را به تصویر نمی‌کشد و ما در این تصویر با آسمان آبی بسیار محدود روبه‌رو هستیم که حاکی از عدم توجه نگاگر بدان بوده است:

گر دل خورشید فروز آوری روزی ازین روز به روز آوری

(۷۱)

حکیم نظامی درمجموع توصیه می‌کند که اگر این عالم جسمانی نبود، تو در عالم روحانی آرام و آسوده بودی، دلت را همانند نور معرفت روشن کن و در پرتو نور از آن عالم مادی بیرون برو تا در این روز سیاه به روز سپید عالم جان برسی. در کارهای ماندگار آقامیرک شاهد نمایش همزمان مادی‌گرایی و عرفان‌گرایی هستیم. نگارگر، این نگاره را به دو بخش تقسیم کرده است: بخش پایین نگاره نمادی از زندگی مادی و دنیوی و غضب‌های روزگار است که بیشترین عناصر بصری را شامل می‌شود؛ اما در بخش فوقانی نگاره به لحاظ بصری شاهد سبکی هستیم و گویا در فضای عرفانی قرار گرفته‌ایم. وجود درخت چنار، سیمرغ و البته آبادانی توسط یک فرد در بخش فوقانی نگاره، بیانگر آزادی، حکمت، پند و امیدواری است. میرک فضای عمومی حاکم بر نگاره را با توجه به دوستی با شاه‌طهماسب، با آرامش و ملاحت ترسیم کرده است تا فضای حکمرانی شاهان دورهٔ صفوی را مناسب جلوه داده باشد. در اثبات این موضوع، همین بس که حکیم پیروز، برخلاف شخص شکست‌خورده، دارای کلاه قزلباشی است؛ ولی با نمایان‌کردن جدل دو حکیم به‌صورت باطنی و غیرمستقیم پیام‌های اخلاقی را به شاه و درباریان دوره صفوی انعکاس داده است.

تفسیر شمایل‌شناسی

پس از آشکارشدن معنای اولیه و ثانویه در مراحل اول و دوم روش شمایل‌شناسی، در مرحلهٔ سوم، به بحث و بررسی سومین لایهٔ معنایی اثر؛ یعنی معنای پنهان پرداخته خواهد شد. این مرحله درواقع تلاشی است برای ارائهٔ یک خوانش منحصربه‌فرد و جدید. تفسیری که در نتیجهٔ یک تحلیل شمایل‌شناسی به دست می‌آید، درواقع تأویلی است که هستی تازه‌ای از اثر آشکار می‌کند.

مرحلهٔ سوم که گاه تفسیر ذاتی یا محتوایی نیز خوانده می‌شود، معطوف به کشف معنای ذاتی است و به‌عنوان اصلی فراگیر در بردارندهٔ دو مرحلهٔ پیشین؛ یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافیک است. در بیانی تخصصی‌تر، این مرحله از تفسیر که در پی کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری است، به چگونگی انتخاب ارزش‌های نمادین در برابر تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها بستگی دارد (عبدی: ۶۲).

ارزش‌های نمادین، عبارتی وضع‌شده و استفاده‌شده در میان واژگان فنی کاسیرر است (پانوفسکی: ۴۷). کشف و تأویل این ارزش‌های نمادین موضوعی است که آن را شمایل‌شناسی در معنای عمیق‌تر می‌خوانیم و این روش تأویلی برخاسته از تفکر است.

تماشای صحنهٔ بحث و جدل حکیمان، یک تفریح درباری بود که سلاطین و حکمرانان در دوره‌هایی که فراغ‌بالی از ادارهٔ امور می‌یافتند و به دوره‌ای از آرامش نسبی می‌رسیدند، بدان می‌پرداختند تا ضمن برجسته‌کردن شأن خود و فراتردانستن خود از آنان، به‌صورتی غیرمستقیم بر دانش و آگاهی خود بیافزایند. بحث‌های فلسفی حکیمان در حضور خسرو انوشیروان (فردوسی ۱۳۸۵: ۱۲۷۶؛ کریستن‌سن ۱۳۶۷: ۴۸۴ـ۵۷۴؛ ممتحن ۱۳۵۴: ۱۷۲ـ۱۳۳؛ ویسهوفر ۱۳۷۷: ۲۶۴) و بحث‌های علمای دینی ادیان مختلف در حضور مأمون (فرخ‌زادان ۱۳۷۵: ۷) نمونهٔ این جلسات هستند. در داستان نظامی اشاره‌ای به انجمن شاهانه و سرای درباری نیست؛ اما در نگاره، همان جمعیتی هست که از آن سخن گفتیم. دو حکیم هم‌خانه با هم به نزاع برخاسته‌اند و یکی آن دیگری را به نیرنگ و شرنگ، از زندگی برانداخته؛ اما او به اکسیر و پادزهر از آن رسته است. آن حکیم سالخورده در پاسخ دشمنش گلی از باغ چیده و فسون در آن دمیده و بر آن حکیم زهرساز پیشکش کرده است؛ گلی که یادآور بوسه خیانت یهودا بر پیشانی مرید خویش است.

این داستان هرچند مضمونی حکیمانه دارد و شاهدانی ندارد (چون زمانی که حکیم صحبت از حقیقت دارد، به‌صورت مجرد ادای مطلب می‌کند)؛ اما نگارگر جهت بیان معنا به مخاطب خویش چاره‌ای جز اضافه‌کردن دیگر عناصر تصویری را ندارد (صدری: ۴۵).

بر سه بخش از درون نگاره، کتیبه‌های معماری‌ای گنجانده شده است که در آن، دعای خیر و تهنیت هنرمند به حامی و ولی‌نعمت وی دیده می‌شود که برای برقراری دولت او دست استغاثه بلند کرده است. این‌ها پیام‌های ضمنی از سوی هنرمند به خودِ شاه است و مطمئناً قرار بوده است که به نظر و نظاره شاه برسد. هم از اینجاست که نگارگر، صحنهٔ شکست یک عالِم‌نمایی را در برابر رقیب خود در یک خانهٔ حکمت که نظامی آن را تصریح کرده است، در منظر شاه و در کاخ پادشاهی به تصویر می‌کشد.

در اینجا مسئلهٔ درک نزاع دو حکیم هم‌خانه برای خودِ شاه بسیار مناسب‌تر است از دیگرانی که در آن تصویر به حیرت مانده‌اند یا مخاطبانی که تصویر را به نظاره می‌نشینند. تغییر فضای نگاره به سبک و فضای اشرافی و درباری، به‌علت نظارت اشراف حاکم و پذیرش تلویحی این نکته است که نزاع بین طرفین

مشترک‌المنافع امری طبیعی است و شاهان گذشته نیز به این امر واقف و آگاه بوده‌اند. جنگ بین عقل و وهم در این اثر نمود بسیاری دارد؛ انسانی که در توهمات وافر به سر ببرد ممکن است در اثر توهم بمیرد. توهمی که جسم را به هلاکت برساند، روح را نیز دچار مشکل می‌کند و راه حقیقت و کشف حقایق را برای انسان می‌بندد. ظاهر زیبا و باطن نازیبا در اینجا انسان را دچار توهم و او را نابود می‌کند و به‌نوعی افسون توهم در روان انسان ریشه می‌دواند و او را به تباهی می‌کشاند؛ لازمهٔ مبارزه با این قوه، تعقل و اندیشیدن است و انسان با فکر و اندیشه می‌تواند خود را از این منجلاب برهاند؛ چراکه ظاهر فریبنده مانند زهر هلاهل است (صدری: ۴۳). نگارگر در این نگاره، نمادهای بصری و مضمونی به کار برده است که به تفکیک به بررسی هر یک از آن‌ها برای نیل به دورنی‌ترین معنای این نگاره می‌پردازیم.

چنار

به‌عنوان زیباترین موتیف موجود در نگاره، شاید بتوان تصویر کامل چناری را با برگ‌های رنگ‌به‌رنگ در باغ پادشاهی دید؛ نماد مناسبی برای آبادانی، آب، سرسبزی، مکنت و نعمت که از این نظر، هنرمند آن‌ها را آگاهانه یا ناخودآگاهانه بسیار مناسب برگزیده است؛ برای شاهی که در خلال یک صحنهٔ جنایت نیز دعای تهنیت خود را بدو ارزانی داشته است. چنار هرساله پوست می‌اندازد و شاخه‌های تنومند آن رنگ سبز روشنی به خود می‌گیرد. این جوان‌شدن هرسالهٔ چنار نیز قداست خاصی به آن بخشیده است؛ درنتیجه آن را مظهر برکت و نعمت‌بخشیدن ابدی خدایان و ارواح می‌کند. از آنجاکه مردم غالباً برای حفظ اعتقادات کهن، رنگ و بویی از اعتقادات تازه به آن می‌بخشند، چنار در فرهنگ ایرانی نماد «شکوه و تعلیم» محسوب می‌شود. در این نگاره، چنار ترازوی این نگاره است که آن را به دوبخش؛ پرتجمل، متجاوز و مظلوم و بی‌دفاع تقسیم می‌کند. با توجه به نزدیکی به تصویر خورشید (نشان‌دهندهٔ امید و روشنایی)، درمجموع جنبهٔ تعلیمی و آبادانی نگاره را غنی می‌کند.

درخت تاک

تاک گیاهی با پیشینهٔ اساطیری و کاربرد آیینی، طبی و خوراکی در فرهنگ مردم ایران است. در روایت‌های دینی و متون مقدس، تاک گیاهی نیمه‌مقدس و میوهٔ آن بهشتی است (رضی ۱۳۷۱: ۱۸۲) و از طریق پیوندش با میِ مستی‌بخش، اغلب به قوهٔ حیات و الوهیت مربوط است؛ از این‌رو گفته‌اند انگور سبب شادی و راحتی و در اساطیر ایرانی، مظهری برای خون و نیروی اصلی حیات است (یاحقی

۱۳۹۰: ۱۷۰). تاک در آثار معماری ایرانی و اسلامی، نماد گیاه زندگی است. در آثار معماری دوران هخامنشی و ساسانی، در تزیین کاخ‌ها و ستون‌ها از برگ‌های مو و خوشهٔ انگور استفاده می‌شده است و حتی تاک را در کنار چنار، در خوابگاه شاهان می‌آویختند و یا بر روی پارچه‌ها نقش می‌کردند. همچنین انگور ازجمله نمادهایی است که در ایران نمادی از درخت زندگی است. درخت زندگی از نقوش باسابقه در هنر ایران است. به گمان هرتسفلد شاید این درخت نمونه‌ای از درخت زندگی است (۱۳۸۱: ۳۲۶). درخت انگور به‌منزلهٔ نمادی از خیر و برکت، یکی از نقوش مهم دوره‌های قبل از اسلام است که با مفهوم اعتقادی و مذهبی در ارتباط است و در بعضی از نگاره‌های اسلامی دیده می‌شود و نزد عرفا نماد وحدت است و نگارگر با به‌تصویرکشیدن آن با درخت چنار، جناس مضمونی ایجاد کرده است؛ چناری که نماد پادشاهی و سلطنت درباریان صفوی است.

کلاه

در این نگاره تمام حضار تاج حیدری بر سر دارند؛ اما حکیم برزمین‌افتاده، باغبان و خادم شاه سرپوش متفاوتی دارند. دورهٔ صفوی این نوع کلاهِ باغبان برای خدمه متداول بوده است. اغلب خدمهٔ دربار صفوی کلاه‌های ویژه‌ای بر سر می‌گذاشتند که جنس آن ترکیب پارچه و پوست یا خز بود و به‌صورت ساده یا با برش‌هایی در پس و پیش طراحی می‌شد. یک نوع از این کلاه‌ها بورک نام داشت که نوک آن تیز و اطرافش پهن است و طبق رسم عجیبی که شاه مقرر کرد، آن را وارونه (پشت و رو) بر سر می‌گذاشتند. اشخاص سرشناس از پوشیدن آن در خارج از خانه اجتناب می‌کردند؛ ولی برای غلامان و مستخدمان عادی بود (دلاواله ۱۳۴۸: ۲۱۹). سرپوش خادم شاه هم که در کنار آلاچیق او ایستاده، از همین نوع است؛ البته با تزئینات بیشتر. سرپوش دیگر که در این نگاره از کلاه‌های سایر شخصیت‌ها متمایز است، متعلق به حکیم بر زمین افتاده است. درحالی‌که سایرین کلاه قزلباش یا تاج حیدری برسر دارند، این حکیم کلاهی شبیه ازبکان بر سر دارد. کلاه میرشکارباشی‌ها و قوشچی‌باشی از کلاه قزلباش‌ها متفاوت است. سرپوش ایشان عبارت از کلاهی است که دور آن دستاری پیچیده‌اند و با تاج حیدری متفاوت است. این نوع دستار را بر سر شاه ازبک در نگاره‌های اوایل عهد صفوی می‌یابیم که از پذیرش تاج حیدری و تلویحاً مذهب تشیع سر باز می‌زند (سودآور ۱۳۸۰: ۱۷۲). یکی از دلایل اختلاف میان ازبک‌ها و ایرانیان در دورهٔ صفوی، اختلاف مذهبی شدیدی بود که از ابتدای حکومت شاه‌اسماعیل وجود داشت. در زمان شاه‌طهماسب نیز مذهب به‌عنوان عاملی در تنش‌ها مطرح شد. از تفاوت بین کلاه‌های دو حکیم

می‌توان نتیجه گرفت که این تفاوت در سرپوش‌ها تداعی‌کنندهٔ این تفکر است که قزلباش‌ها بر ازبک‌ها و یا غیرقزلباش برتری دارند و درنتیجه به برتری و پیروزی شیعیان بر اهل تسنن اشاره دارد.

رنگ

نگارگر، قسمت بیشتر تصویر را به دو رنگ صورتی و سبز تقسیم کرده؛ حتی خاک را به رنگ صورتی درآورده است. صورتی رنگی است که عمق رنگ‌های آبی و سبز را ندارد و حالت ساده‌انگارانه و توهم‌زایی دارد و برای لباس حکیم مدهوش در نظر گرفته شده است. گل نیز به همین رنگ است؛ اما رنگ‌ها از خاک تا لباس پیر و گل رنگین‌تر می‌شوند. این رنگ‌ها در تضاد با رنگ سبز گیاهان و کاشی‌های کف حیاط، جلوه‌ای چشمگیر به موضوع می‌دهند. تضاد دو رنگ لباس رویی و زیرین حکیم که یکی لاجوردی و دیگری صورتی است، نشان از طلب حکمت و گمگشتگی در توهم است که البته شخص اخیر گرفتار توهم است. در این تصویر لباس لاجوردی به کنار رفته است و رنگ صورتی خودنمایی می‌کند و این خود می‌تواند نشانی از کناررفتن حکمت و اسارت در دام توهم باشد. حکیم دیگر که لباسش آبی است و چهره‌ای خندان و مکار دارد، در حال خوشحالی از نابودشدن رقیب و حاکمیت نظر خود است. بی‌توجهی همگان به حکیم زنده نیز می‌تواند دلیلی بر خودرأیی وی باشد. آن‌ها که اهل نظرند از این واقعه متأثر شده و انگشت حیرت به دهان گرفته‌اند و هرگز توجهی به پیروزی خیالی حکیم ندارند (صدری: ۴۶).

سیمرغ

سیمرغ در ادبیات عرفانی، نمادی از ذات باری‌تعالی است و مانند سیمرغ *شاهنامه*، به‌سان یک مرغ زندگی نمی‌کند؛ به‌عبارتی زاد و ولد ندارد و دارای ادراکات حسی و عقلی نیست. او را جلوهٔ حق و پاکیزگی و درستی می‌دانند. به‌کرات در متون ادبی به شکوه و پر و بال فراخ او اشاره شده است. در ادبیات ما سیمرغ گاهی با آفتاب یکی شده و نهایتاً به‌علت ناپیدایی و تنهایی، مظهر خداوند دانسته شده است (عبدلی و گرکنی ۱۳۹۳: ۷۰). این نقش حتی بر روی ردای پادشاه نیز دیده می‌شود. سیمرغ نماد وحدت و یگانگی را در خود جای داده است. او در عرفان هرگز نمی‌میرد؛ به همین علت ویژگی جاودانگی را به او نسبت می‌دهند. در کتاب‌های عرفانی به وجه اشتراکات سیمرغ و جبرئیل اشاراتی شده است. تقریباً تمام صفت‌ها و قابلیت‌های سیمرغ، در فرهنگ اسلامی به جبرئیل از فرشتگان مقرب تفویض شده

یا می‌توان گفت در وجود جبرئیل جمع است. فردوسی در مقام شاعری که پروردهٔ فرهنگ اسلامی است به نظم *شاهنامه* می‌پردازد که به فرهنگ ایرانی پیش از اسلام تعلق دارد. سیمرغ در حماسه موجودی خردمند دانا و توانگر است. همانند یک مرغ زمینی زیست و همچون موجود فره بر جهانیان فرمانروایی می‌کند و بر تمام راز جهان آگاه است. درواقع در این نگاره، به حقانیت و ابدیت شاه دربار تأکید دارد.

سرو

نام علمی سرو از نام کهن یونانی آن گرفته شده و از دو واژهٔ «kuo» به معنی تولید و «parsio» به معنی مساوی ساخته شده که آن هم به‌دلیل تقارن شاخه‌ها و تاج آن است. درختان همیشه‌بهار مانند سرو، سرو آزاد و کاج، نزد بسیاری از قوم‌های مدیترانه‌ای و آسیایی، نماد جاودانگی؛ یعنی زندگی پس از مرگ هستند (مشیر ۱۳۸۸: ۲۴). درخت سرو، در پیوند با خورشید و در عین حال نشانی از رویدادهای مثبت زندگی است و از همین‌رو پیرامون اماکن مذهبی در ایران با سرو فراگرفته می‌شود. اینکه در برخی از مناطق شرق و غرب در گورستان‌ها بر سر گورها سرو می‌کارند، نشان از پیوند درخت سرو (درخت زندگی) با مرگ است. از دید ایرانیان باستان، سرو نماد سپندینه (مقدس) بود. بر روی یادمان‌هایی در پیوند با میترا، هفت سرو گویای هفت سیاره است که روح در سفر خود به سوی آسمان، از آن‌ها می‌گذرد (هال ۱۳۷۸: ۲۹۳). در این نگاره با توجه به پرواز پرنده‌های گوناگون، سرو نماد آزادی است که در نیمهٔ بالای نگاره در کنار شاه دربار به تصویر کشیده شده است.

آب و حوض

آبنما به شکل مربع داخل فضا قرار دارد. این عنصر با دو انشعاب به طرفین خطی را ایجاد می‌کند که با این خط، تقسیم ترکیب نگاره مشخص می‌شود. آبی که نمادی از پاکی است؛ گویی نقاش با این تدبیر توانسته است فضایی را بیافریند که لایق حکیمان باشد. آب به رنگ نقره‌ای است؛ نقره به پاکی وجدان، خلوص نیت، عصمت و راست‌کرداری شبیه است و درنتیجه وفای به عهد معنا می‌دهد (شوالیه و گرابران ۱۳۸۷، ج ۵: ۴۴۰). حوض به شکل مربع و چهارگوش است. چهار، نمادی از وحدت و عمومیت و نمادی از کمال است (میراندابوروس ۱۳۹۴: ۲۹۸). عدد چهار آرایش مفهومی روح جهانی متجلی در صفات فعال طبیعت و صفات منفعل ماده منعکس می‌کند (اردلان و بختیار ۱۳۹۰: ۷۹). صوفیان اعتقاد دارند که عروج به لاهوت چهار مرحله است: شریعت، طریقت، حقیقت و معرفت. انسان از ناسوت و از

طریق ملکوت و جبروت به لاهوت سیر می‌کند (شیمل ۱۳۹۵: ۱۰۷). نگارگر با تأسی از وجوه نمادین این شکل توانسته است به نقش حوض در نگاره، جلوه‌ای معنوی و روحانی ببخشد و اثر را از کالبد جسمی خود بیرون بکشد و جبه‌های صوفی‌گرایانهٔ این نگاره را تقویت کند.

مرغابی

قرارگیری مرغابی داخل آبنما به پویایی و تحرک آن اشاره دارد. آبی که عالم معناست و مرغابی نماد جانی است که اصل و مبدأ خود را فراموش کرده و به کشتی دنیا دل سپرده است (شجاعی ۱۳۹۶: ۸۹). مرغابی تداعی سطحی‌نگری، شادی، وفاداری در زناشویی و عشق است. در بخش ادیان ابراهیمی و باورهای وابسته در عبری به معنای بی‌مرگی است. همچنین مرغابی سفید خوب است و معمولاً به مال و نعمت یا افراد خانواده تأویل شده است. مرغابی در *منطق‌الطیر* عطار نماد آن طبقه از عابدان است که به وسواس در تطهیر مبتلا هستند و در شست‌وشوی ظاهر، صرف عمر می‌کنند و کنایه از عابد وسواسی و ظاهربین است (شجاعی ۱۳۸۰: ۵۴). برای شاعران، بط یا مرغابی نمادی خوب از انسانی است که نیمی به خاک و نیمی به دریای بیکران الهی تعلق دارد. «بط» نام عربی مرغابی است. شناگری آن ویژگی‌ای است که در ادبیات نمود زیادی یافته است. آن‌چه مورد توجه است، رابطهٔ بط با دریاست که محل زندگی‌اش است. سنایی بط را با صفت کشتی طلب آورده است. آب عالم معناست شاید بط رمز جانی باشد که اصل و مبدأ خود را فراموش کرده و به کشتی دنیا دل بسته است. غالباً در ادبیات داستانی، نادان و بی‌احتیاط است (تقوی ۳۹۳:۱۳۹۵) که درمجموع هم یادآور عابد وسواسی و ظاهربین است. در آن دوران که دربار صفوی گرفتار تعصبات شدید بود، گمراهی آنان در رسیدن به غایت هستی را نمایان می‌کند.

نتیجه

تفسیر شمایل‌شناسی نگارهٔ «دو حکیم متنازع» با تقابل عقل و وهم، حکایت از آن دارد که این نگاره تحت تأثیر عقاید عرفانی آقامیرک قرار گرفته که وی با توجه به آن‌ها به خلق این اثر پرداخته است. آقامیرک در دورهٔ صفوی تنها در تکنیک مهارت نداشته است؛ بلکه او خود دارای اندیشهٔ سیاسی، مذهبی و فلسفی است و همین امر موجب می‌شود آثار او در این دوره، تنها منوط به متن ادبی نباشند؛ بلکه به تناسب میزان بهرهٔ هنرمند از دیدگاه‌ها واندیشه‌های متفاوت، غنای معنایی یابند. نتایج حاصل از این پژوهش حاکی از آن است که این نگاره بیانگر نزاع اصلی بین

عقل و وهم است؛ نزاعی که درون همه انسان‌ها وجود دارد که انسان را به سوی غرور و غفلت سوق می‌دهد. نکتهٔ مهمی که در انقیاد این دو قوه از هم قرار دارد این است که اگر همهٔ قوا تحت دستور و تسلط عقل باشند، سازش و صلح میان همهٔ آن‌ها ایجاد می‌شود و جملگی به‌سان دستگاه واحدی می‌شوند؛ زیرا نافذ و کاردان در این اثنا جز یک نیرو نیست که هرکدام از دیگر قوه‌ها را به عمل برازنده و مستحق خود فرمان دهد. سرانجام از هرکدام، آن چیزی که برای آن آفریده شده و از حیث اندازه و وقت و کیفیّت سزاوار آن است، صادر خواهد شد؛ در صورتی‌که عقل غالب نشود، کشمکش میان آن و دیگر قوا ایجاد می‌شود و تا آنجا پیش می‌رود که همهٔ قوا را نابود کند و به تباهی نفس منجر شود. ظاهر توهم در این نگاره همانند گل زیبایی است که ظاهر عقلانی دارد؛ ولی در باطن، منجر به شکست انسان می‌شود. آقامیرک نیز متأثر از این نگرش عرفانی و با توجه به نزدیکی به دربار شاه‌طهماسب، ضمن بیان شکوه و عظمت دربار به‌مدد نمادهای بصری، حکیم پیروز را برخلاف شخص شکست‌خورده، دارای کلاه قزلباشی ترسیم کرده است؛ ولی این داستان حکیم نظامی در مکان و محل خاصی صورت نمی‌گیرد و شاهدانی نیز ندارد؛ زیرا هنگامی‌که حکیم صحبت از حقیقت می‌کند، به‌صورت مجرد ادای مطلب می‌نماید و احتیاج به ارائهٔ تصویرهای اضافی ندارد؛ اما نگارگر چاره‌ای ندارد جز آنکه عناصری را اضافه کند تا در بیان معنی، او را یاری دهند. وی با نمایان‌کردن جدال دو حکیم در محضر درباریان به‌صورت باطنی و غیرمستقیم پیام‌های اخلاقی را به شاه و درباریان دورهٔ صفوی انعکاس داده است. این امر، خود به‌نوعی نماد هشدار برای وجود تعصب و غضب زیاد در دورهٔ صفوی است که باعث ازبین‌رفتن سلطنت خواهد بود. درحقیقت شکل‌یافتن این نگاره برخاسته از دیدگاه‌های معنوی و دینی است که از باورهای حکمت‌آمیز اسلام، سرچشمه می‌گیرد. این معنویت همواره نزد هنرمند اهل معرفت در باطن و لوح خاطر او نمایان می‌شود. آقامیرک متون مورد استفاده را با توجه به موضوع اصلی انتخاب کرده تا علاوه بر داستان اصلی و تفسیر آن، در مواردی که لازم بوده است، بتواند روایت اضافه بر داستان اصلی را به‌گونه‌ای که انسجام تصویر از بین نرود، بیان کند.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۲). *مکتب نگارگری تبریز*. تهران: فرهنگستان هنر.

احمدی، بهرام و رقیه‌السادات وزیری بزرگ (تیر ۱۳۹۷). «بررسی نگارهٔ معراج پیامبر اثر سلطان‌محمد براساس آرای پانوفسکی.» *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، شمارهٔ ۲، صص. ۳۴ـ۲۵.

اردلان، نادر؛ بختیار، لاله (۱۳۹۰). *حس وحدت: نقش سنت در معماری ایرانی*. ترجمهٔ ونداد جلیلی، تهران: مؤسسهٔ علم معمار.

اعتمادی، الهام (بهار ۱۳۹۸). «خوانش شمایل‌شناسیک مجنون در نگاره‌های دوران صفوی.» *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۱، صص. ۶۸ـ۵۸.

https://doi.org/10.22059/JFAVA.2018.259859.665966

بینیون، لورنس ویلکینسون و بازل گری (۱۳۹۶). *سیر تاریخ نقاشی ایران*. ترجمهٔ محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۹). *معنا در هنرهای تجسمی*. ترجمهٔ ندا اخوان‌مقدم، تهران: چشمه.

تقوی، علی (بهار ۱۴۰۱). «اقتباس و کوته‌نگاشت از متون ادبی در نگارگری؛ مطالعهٔ موردی: تحلیل سه روایت و نگارهٔ منتخب از خمسهٔ *نظامی* شاه‌طهماسبی.» *کیمیای هنر*، شمارهٔ ۴۲، صص. ۴۸ـ۳۵.

https://doi.org/10.52547/kimiahonar.11.42.35

تقوی، محمد (۱۳۹۵). *حکایت‌های حیوانی در ادب فارسی*. تهران: روزنه.

دلاواله، پیترو (۱۳۴۸). *سفرنامهٔ دلاواله*. ترجمهٔ دکتر شجاع‌الدین صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

رابینسون، ب. و. (۱۳۹۰). *هنر نگارگری ایران*. ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

رضی، هاشم (۱۳۷۱). *آیین مهر*. تهران: بهجت.

سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ.

شایسته‌فر، مهناز (پاییز و زمستان ۱۳۸۶). «جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسهٔ شاه‌طهماسبی.» *مطالعات هنر اسلامی*، شمارهٔ ۷، صص. ۲۲ـ۷.

شجاعی، حیدر (۱۳۸۰). *اشارات*، تهران: مجد.

شجاعی، حیدر (۱۳۹۶). *نمادشناسی تطبیقی جانوران*، تهران: شهر پدرام.

شکری، حسن و دیگران (بهار و تابستان ۱۳۹۹). «بررسی لایه‌های معنایی در نگارهٔ مربوط به امام‌زمان (عج) در *فالنامهٔ طهماسبی* مبتنی بر نظریهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی.» *عصر آدینه*، شمارهٔ ۳۱، صص. ۱۵۰ـ۱۲۹.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۷). *فرهنگ و نمادها*. جلد پنجم، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

شیمل، آن‌ماری (۱۳۹۵). *راز اعداد*. ترجمهٔ فاطمه توفیقی، قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

صدری، مینا (۱۳۹۳). *نگاره‌های عرفانی*. تهران: علمی و فرهنگی.

طاهری، صدرالدین (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*. تهران: شورآفرین.

عبدلی، محمد و راضیه گرکنی (۱۳۹۳). *اسطوره‌های شرق*. تهران: جمال هنر.

عبدی، ناهید (۱۳۹۱). *درآمدی بر شمایل شناسی*. تهران: سخن.

فرخ‌زادان، آذرفرنبغ (۱۳۷۵). *ماتیکان گجستک ابالیش*. ترجمهٔ ابراهیم‌میرزای ناظر، تهران: هیرمند.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۵). *شاهنامهٔ فردوسی*. تهران: الهام.

قاضی‌زاده، خشایار و محمد خزایی (تابستان ۱۳۸۸). «جلوه‌های تصویری منظومهٔ *مخزن‌الاسرار* نظامی در نگاره‌های *خمسهٔ تهماسبی*.» *هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۳۸، صص. ۳۵_۲۳.

کریستن‌سن، آرتور امانوئل (۱۳۶۷). *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: امیرکبیر.

کری ولش، استوارت (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی نسخهٔ نگاره‌های عهد صفوی*. ترجمهٔ احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.

مشیر، حمیدرضا (زمستان ۱۳۸۸). «از سرو راست قامت تا بتهٔ خمیده.» *ایرنا*، شمارهٔ ۱۲۸، صص. ۲۵_۲۴.

ممتحن، حسینعلی (فروردین و اردیبهشت ۱۳۵۴). «نهضت علمی و ادبی در روزگار خسرو انوشیروان.» *بررسی‌های تاریخی*، شمارهٔ ۱، صص. ۱۷۲_۱۳۳.

میراندابوروس، میتفورد (۱۳۹۴). *فرهنگ، مرجع و دایره‌المعارف*. ترجمهٔ معصومه انصاریان، تهران: سایان.

نظامی گنجه‌ای، شرف‌الدین (۱۳۹۸). *کلیات نظامی*. تهران: نگاه.

نظامی گنجوی، شرف‌الدین (۱۳۹۹). *خمسه نظامی شاه‌طهماسبی* (از روی نسخهٔ اصلی؛ محل نگهداری کتابخانهٔ بریتانیا). تهران: فرهنگستان هنر.

ویسهوفر، یوزف (۱۳۷۷). *ایران باستان*. ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.

هال، جیمز (۱۳۷۸). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

هرتسفلد، ارنست امیل (۱۳۸۱). *ایران در شرق باستان. ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده*، تهران: دانشگاه شهید باهنر.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۰). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

Durand, Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques du l'imaginare*. Paris: a l'archetypologie; puf.

Welch, Stuart Cary (1972). *A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Panofsky, Ervin (1972). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boston: Westview.

Vol.3, No.6
Fall & Winter 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6239.1256

Received: 26/03/2023 **Accepted: 01/08/2023**

A Thematic Analysis of the Painting, "Two Conflicting Sages" attributed to Aqa Mirak in *Khamsa Tahmasbi*: An Iconological Approach

Sahand Allahyari[1]

Morteza Afshari[2]

Khashayar Ghazizadeh[3]

Abstract

The painting "Two Conflicting Sages" attributed to Aqa Mirak in *Khamsa Tahmasbi*'s edition is one of the works in which the painter, as the author, has created an additional meaning out of the original work. The purpose of the present paper is to identify the hidden layers of meaning in this painting. To do so, the research employs the framework of Panofsky's iconology via a descriptive analytical method. The paper seeks to find out which hidden layers of meaning exist in the painting. The results show that the painting has originated from spiritual and religious beliefs, particularly those of Islamic wisdom. Agha Mirak, being both influenced by this mystical view and being closely connected to Shah Tahmasb's court, while showing the splendor and majesty of the court with the help of visual symbols, has portrayed the conflict of the two sages in the court scene, and thereby, has reflected moral messages to the king and the courtiers in an esoteric and indirect way, lest their excessive prejudices cause the destruction of the monarchy. The image represents the key conflict between the reason and illusion, a conflict which exists within all human beings and leads to pride and neglect. Illusion is like a beautiful flower whose appearance is agreeable to reason, but in reality, it leads to human failure.

Keywords: Tabriz school of painting, iconology, *Khamse Tahmasbi*, Hikmat, Aqa Mirak

1. Ph.D. Student of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran allahyarisahand@gmail.com
2. Associate Professor of Department of Art Research, Department of Art Research, Shahed University, Tehran, Iran (corresponding author) afshari@shahed.ac.ir
3. Associate Professor of Department of Islamic Art, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran ghazizadeh@shahed.ac.ir

How to cite this article:
Sahand Allahyari; Morteza Afshari; Khashayar Ghazizadeh. "A Thematic Analysis of the Painting, "Two Conflicting Sages" attributed to Aqa Mirak in Khamsa Tahmasbi: An Iconological Approach". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 3, 2, 2023, 27-48. doi: 10.22077/islah.2023.6239.1256

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).