

مطالعه تطبیقی نگارگری ایرانی و نظریه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی؛ بررسی موردی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنقری

* دکتر منصوره حسامی
** اکرم احمدی توانا

چکیده

قرن بیستم، شاهد ظهور متراکم شیوه‌های مختلف در تحلیل و نقد آثار هنری بود. اروین پانوفسکی نظریه پرداز هنر در حوزه تصویر، گستره وسیعی از نقاشی تا سینما و انیمیشن را مورد بررسی قرار داده است. او واژه کهن شمایل را برگزید و آن را از جایگاه سنتی و متعارف خود فراتر برد. اهمیت پانوفسکی در اندیشه معاصر، تدقیق دو روش شمایل نگاری و شمایل‌شناسی است. در این روش تحلیل، برای رسیدن به معنای چند گانه اثر هنری باید حرکتی از سطح به عمق داشت؛ او این کار را با جدا سازی سه لایه تصویر صورت داد. فرض و استدلال پانوفسکی آن بود که هر شمایل، ارجاعی به معنایی نهانی است. این مسیر از شرح عناصر تجسمی اثر آغاز و به تفسیر و در نهایت توضیح اثر هنری می‌رسد. در شمایل‌شناسی، هر عنصر بصری در رابطه مستقیم با ریشه‌های فرهنگی، اجتماعی، ملی و غیره مربوط به هنرمند در زمان خلق اثر در نظر گرفته می‌شود. این ارتباط به صورت رابطه ای دو سویه است. گرچه روش او با تحلیل نقاشی مسیحی آغاز شد، اما با توجه به این که بر هر تصویر طبیعت محور دیگر نیز قابل اجرا است، در این نوشته امکان پیاده سازی آن بر نقاشی ایرانی بررسی شده است. با در نظر گرفتن وابستگی مضمونی در این متون تصویری و چند لایه بودن معانی، قابلیت شناسایی شمایل‌ها و روش شناسی مطالعه تصویر از منظر پانوفسکی مورد تحلیل قرار گرفته است. نتیجه آن که روش شمایل‌شناسی نه تنها در نقاشی ایرانی که دغدغه بیان معنا و مفهوم دارد قابل اجرا است، بلکه از روش‌های جامع خوانش آثاری است که قابلیت پرداختن به وجوه گوناگونی از نگاره‌ها را دارد.

واژگان کلیدی: پانوفسکی، شمایل‌شناسی، لایه‌های تصویر، نقاشی ایرانی.

* استادیار دانشگاه الزهرا (س)

** کارشناس ارشد پژوهش هنر

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۵/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۹/۱۵



مقدمه

از ابتدای پیدایش مطالعات در زمینه هنر، اندیشمندان و علاقه‌مندان بسیاری در حوزه هنرهای تجسمی و خصوصاً تصویر اظهار نظر کرده‌اند و با رویکردهای مختلفی به خوانش تصویر پرداخته‌اند. در مسیر تاریخ نقطه تأکید از هنرمند و اثر هنری به مخاطب و ذهن او تغییر کرد. در فرایند درک اثر هنری و شناخت آن مثلث هنرمند - اثر هنری - مخاطب توسط نویسندگان مختلف بارها ترسیم و سپس به چالش کشیده شده است. اهمیت جایگاه تاریخ و موقعیت تاریخی هنرمند و اثر نیز از مواردی است که در معرض داوری و اظهار نظر بوده است. نکته حائز اهمیت آن که هیچ‌یک از این روش‌های نقد و تحلیل که گاه به نحله‌های فکری نیز تبدیل شده‌اند بی تأثیر از موضع‌گیری‌های قدما و یا هم‌عصران خود نبوده‌اند و اگر لزوماً در تأیید یا رد آنها مطرح نشده باشند، چندان بی تفاوت به آن‌ها هم موضع‌گیری نکرده‌اند.

اروین پانوفسکی^۱ از جمله نظریه پردازانی است که بر بنیانی از اندیشه‌های گذشتگان، پایه‌های تفکر خود را بنا کرد؛ اما با نحوه‌گزینش و موضع آگاهانه‌ای که اتخاذ کرده بود به روشی جامع رسید. او در آغاز اصطلاح شمایل^۲ را احیا کرد. هر چند شیوه او که شمایل‌نگاری^۳ و شمایل‌شناسی^۴ نام گرفت، بدون نقص نبود، اما در جامعه تصویری مقصد که برای خود تعریف کرد، قابل اجرا و نتیجه‌گیری بود. شمایل‌شناسی بر هر بستر تصویری شکل‌نما که وابسته به حوزه مضمون و معنا باشد قابل اجرا است. خصوصاً آن که شمایل‌شناسی، گستره وسیع‌تری از ارجاعات تصویری را شامل می‌شود. پانوفسکی روش خود را بر هنر مسیحی و به ویژه دوره رنسانس پیاده کرد و دیگران آن را به حیطه هنر شرق دور و بودایی وارد کردند و نتیجه هم گرفتند. این تأکید، ذهن مخاطب ایرانی را به آنجا می‌کشاند که با توجه به روابط بینامتنی عمیق و روشن در عالم نقاشی ایرانی و خصوصاً کتاب آرابی‌ها می‌توان روش شمایل‌شناسی را در این جامعه آماری نیز اجرا کرد. شمایل‌شناسی از دنیای صورت به عالم معنا حرکت می‌کند و در این راستا به سؤالات احتمالی و ایجاد شده در ذهن مخاطب با ارجاع به مراجع و مستندات از متون غیر تصویری دیگر پاسخ می‌گوید. در نتیجه این مهم در عالم تصویری ایران روشی راهگشا و جامع می‌تواند به حساب آید.

اروین پانوفسکی

اروین پانوفسکی (۱۹۶۸-۱۸۹۲) را در منابع مطالعاتی، مورخ و نظریه‌پرداز هنر، محقق و فیلسوف آلمانی-آمریکایی معرفی کرده‌اند. او در سال‌های زندگی حرفه‌ای خود در دانشگاه‌های هامبورگ و نیویورک و موسسه پژوهش‌های پیشرفته پرینستون^۵، تاریخ هنر تدریس کرد (Brigstocke, 2001: 533). او در آلمان به دنیا آمد و بنیان‌تئوری خود را در آنجا آغاز کرد؛ اما در سال ۱۹۳۳ به موجب اعمال قانون نورمبرگ به اجبار جلای وطن کرد و تا هنگام مرگش در ۱۹۶۸ در تاریخ هنر آمریکا خوش‌درخشید (هاید ماینر، ۱۳۸۷: ۳۰۳). وسعت دانش او به گونه‌ای بود که بر گستره پر دامنه‌ای از هنر، از

معماری گوتیک و نقاشی هلند گرفته تا مطالعه تناسب های انسانی از نظر روان شناختی و تاریخی، تسلط کامل داشت (قره باغی، ۱۳۸۰: ۳۳۳). پیش از مهاجرت، در هامبورگ او عضو پیشاهنگ و آربورگ^۶ (گروهی وابسته به مؤسسه آربورگ در هامبورگ آلمان) بود (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۱) و تحت تأثیر ابی و آربورگ^۷ و ارنست کاسیرر^۸ شروع به بسط و گسترش روش شمایل شناسی خود کرد (Ibid).

در واقع روش شمایل شناسی پانوفسکی برای خوانش تصویر بود که باعث آوازه او نیز شد. اگرچه این شیوه، ابداع پانوفسکی نبود ولی توسط او بود که شکلی جامع و علمی و البته عملی پیدا کرد. او روش شمایل شناسی خود را در آغاز با آثار آلبرت دورر^۹ و به طور مشترک با فریتس سالک^{۱۰} تنظیم کرد. (Ibid) و با تسلطی که بر علوم گوناگون داشت آن را روشمند کرد. حاصل پژوهش های پانوفسکی بر آثار دورر علاوه بر کتابی مفصل و دو جلدی^{۱۱} پایه های تفکر او را برای آینده ساخت.

جامعه تحلیلی مورد نظر پانوفسکی آثار نقاشی بود؛ پانوفسکی در بررسی هایش درباره هنر نقاشی به سوی نشانه شناسی^{۱۲} روی آورد (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۱). هر چند که در آن زمان عنوان نشانه شناسی وجود نداشت، اما شیوه تحلیل در این دو روش بسیار به هم نزدیک آمدند. با این رویکرد او اولین بار پایه تئوری (شمایل شناسی) را با این روش ایجاد کرد (Brigstocke, 2001: 533). مباحث پانوفسکی ریشه در نظریات هگل - در آنجا که به تاریخ می پردازد- و و آربورگ- در پرداختن به شمایل ها- دارد.

پانوفسکی از ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۷ به بررسی دیدگاه های هگل، در پیوند با گذشته پرداخت و بر آن بود که این نگرش ها می تواند شالوده و ساختار درونی تمام آثار هنری باشد (قره باغی، ۱۳۸۰: ۳۳۳). او بر اساس این تفکر اهداف و شیوه خود را در متون تصویری دنبال کرد. در نوشته های پانوفسکی، آمیزش زندگی ذهنی و اندیشه با واقعیت های بیرون از یک سو و آمیزش دوباره آن با دریافت و ادراک درونی، از سوی دیگر از عواملی است که اندیشه های او را به هگل^{۱۳} و گوته^{۱۴} نزدیک می کند (همان: ۳۳۳).

پیش از او اندیشمندانی دیگر هم از اصطلاح شمایل شناسی برای معرفی و توضیح روش خود استفاده کرده بودند؛ اما مقالات و نوشته های او، در ویرایش های تکمیلی، در واقع نوعی تعیین استراتژی در این شیوه تحلیل بود. نسخه اولیه تئوری او در سال ۱۹۳۲ ارائه شد؛ اما در سال ۱۹۳۹ اسلوبی کاملاً یک دست را برای شمایل نگاری و شمایل شناسی ابداع کرد که آن را در مقدمه کتاب «پژوهش هایی در شمایل شناسی»^{۱۵} تحلیل و پس از آن در کتاب «معنا در هنرهای تجسمی» مطرح کرد (Turner, 1996: 90). روش تحلیل پانوفسکی در حوزه تصویر محدود به هنر نقاشی و بسترهای تصویری کلاسیک نشد و او با مقالاتی در کتاب معنا در هنرهای تجسمی موضع گیری هایی روشن در حوزه سینما و انیمیشن نیز اتخاذ کرد.

شمایل: را در زبان فارسی شمایل، تمثال، نماد، ایکون و مظهر؛ ترجمه کرده اند، اما معانی گوناگونی برای آن تعریف شده است (پاکباز، ۱۳۸۹: ۸۲). از معانی انتزاعی و فلسفی تا معانی کاملاً ادبی (Turner, 1996: 90). این واژه ریشه یونانی به معنی



تصویر دارد. اما در مفهوم عمیق تر، بازنمایی یک فرد یا حادثه مذهبی در هر مدیوم و اندازه ای است (Brigstocke, 2001: 540).

واژه شمایل از تاریخ هنر مسیحی و تصویر نگاری شخصیت ها و یا حوادث مذهبی وارد حوزه مطالعات نظری هنر شده است. در تلقی مذهبی شمایل ها به چهره افراد و صحنه هایی از جشن های کلیسا (Turner, 1996: 76) و به تمثال مورد عبادت - غالباً، تصویر مریم عذرا و مسیح کودک - اشاره دارد (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۳۳). اما در اندیشه معاصر این اصطلاح از معنای قدیم و رایج خود که دال بر کارکرد مذهبی آن در تاریخ مسیحیت بوده فاصله گرفته است. معانی تازه، مستقل از این دیدگاه وارد حوزه جدیدی شدند. در واقع به همان میزان که مطالعه شمایل ها در مذهب اهمیت دارد به همان میزان نیز در مطالعات هنری ارزشمند است (Turner, 1996: 75).

یکی از مصداق های این گستره، معنای مترادف با موضوع هنری است که ضمن بررسی های هنر آلمانی در نیمه دوم سده نوزدهم رایج شد (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۳۳) و دیگری معنایی که در برخی مکتب های معنا شناسی (سمانتیک) و نظریه هنر در سده بیستم مورد استفاده قرار می گیرد و مفاهیم خاصی را بیان می کند. (همان) به نظر می رسد که این تلقی بیشتر منظور نظر پانوفسکی و اندیشه او بوده است.

در واقع به بیانی دیگر و کامل تر شمایل نشانه ای است که به موضوعی که آن را نشان می دهد صرفاً به وسیله شکل های خود موضوع ارجاع می دهد (1994: 328 Sebeok). این ارجاع می تواند گستره بی انتهایی از نشانه های تصویری اعم از پیکر نما و انتزاعی را شامل شود. اما اصطلاح شمایل تنها در آنجا به کار می رود که نشانه های تصویری قابل خوانش روایی باشند و همچنان معنی و مفهومی خارج از حوزه تصویر، دغدغه آنها باشد. زبان مصور شمایل ها در درجه نخست نمادین است و ارزش های کلامی و روایی در درجه دوم اهمیت قرار دارند. شمایل، تفسیری عرفانی است که در فراسوی ارزش های ظاهری اتفاقات تاریخی قرار دارد (Turner, 1996: 76). شمایل های تصویری راهبردی هستند که از بیان تصویری آغاز شده و روابط بینامتنی را با حوزه های دیگر اندیشه جستجو می کنند.

شمایل نگاری و شمایل شناسی: در حین تعریف حوزه های معناشناختی و مصادیق شمایل، اصطلاحاتی در روش شناسی هنر نیز شکل گرفت. شمایل نگاری و شمایل شناسی مفاهیمی در دنیای مطالعات تئوریک هنر غرب هستند که از هنر مسیحی ریشه گرفتند و به محدوده هنرهای شرقی نیز وارد گردیده، کارآمد هم واقع شدند. اما در مطالعات معاصر، این روش بر بسترهای تصویری دیگر نیز اجرا شده است. این واژگان معنایی نزدیک به هم دارند و به لحاظ تاریخی این دو واژه از روی مسامحه و به جای یکدیگر به کار گرفته شده اند (Ibid: 89). در یک بیان بسیار کلی و کوتاه این دو معمولاً برای جستجوی معنای عمیق و پیچیده در چیزهای ساده استفاده می شوند (Murray, 2004: 255).

واژه Iconologia اولین بار در سال ۱۹۵۳ برای نام کتاب ریبا به کار برده شد (Ibid).

اما تا طرح ریزی دقیق توسط پانوفسکی، در این فاصله مورد استفاده اندیشمندان دیگری قرار گرفت که در موضع استاد او راه را برای دریافت های نظری فراهم کردند. واربورگ اولین اندیشمندی بود که در اندیشه معاصر، روش تحلیل خود را تحلیل شمایل شناسانه نام نهاد. او در سال ۱۹۱۲ در یک سخنرانی در مورد نقاشی های دیواری در «پالاتسو شیفانویا» و «فرارا» نشان داد که هنر یک دوره مشخص می تواند با دین، فلسفه، ادبیات، علم، زندگی سیاسی و اجتماعی از راه ها و زوایای گوناگون مرتبط باشد (Turner, 1996: 90). در واقع او بیشتر به آزمودن انگیزه ها در یک اثر هنری می پرداخت و چندان در بند ویژگی های سبک مندانه نبود (قره باغی، ۱۳۸۳: ۲۰). در حقیقت واربورگ نشان داد که علائم تصویری وارد حوزه معانی دیگری خارج از زبان بیانی خود می شوند و بدین ترتیب آثار هنری می تواند به عنوان مستندات تاریخی با ارزش نیز در نظر گرفته شوند (Turner, 1996: 90). در نهایت این که متن هنری با کارکردهای تازه خود می توانست به شناخت مسیرهای متفاوت و تازه ای در متون دیگر راه گشا شود.

پس از او جی. هوگراف در سال ۱۹۲۸ در یک سخنرانی در همایش اسلو به منظور پیش گیری از هرج و مرج در اصطلاحات علمی و فنی سعی کرد تا تعریفی از این دو اصطلاح و ارتباط ضمنی آنها ارائه دهد (Ibid: 89) تعریف او به آنچه که بعدها توسط پانوفسکی روشمند شد بسیار نزدیک بود. اما این پانوفسکی بود که در راستای تئوریزه کردن نظریات خود به طرح و تدقیق دو واژه، Iconography Iconology پرداخت و با این کار نام خود را برای همیشه با این واژگان گره زد.

اگر چه تدقیق این واژگان در معنای لفظی و کاربردی توسط پانوفسکی انجام شد، اما سیر تکاملی در مسیر زمان و نظریات نویسندگان دیگر پس از او در روند تکمیل و کار آیی آنها بسیار مهم است. در بستر انتقادی اندیشه معاصر، نویسندگان مختلف با دیدگاه های متفاوت این واژگان را مورد تأویل و به دنبال آن کاربرد خود قرار داده اند. پس از او تمایز میان شمایل نگاری و شمایل شناسی را پژوهشگر دیگری از واربورگ به نام سر ارنست گمبریج در ۱۹۷۲ مشخص کرد (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۱). در میان همه نویسندگانی که در این رابطه قلم زده اند، او یکی از نزدیک ترین افراد به پانوفسکی از لحاظ زمان و دیدگاه فکری بود.

واژه Iconography، از دو واژه یونانی Eikon به معنای تصویر و Graphe به معنای نوشتن ترکیب شده است. بدین ترتیب شمایل نگاری، هم شیوه کار هنرمند در نوشتن تصویر است و هم آنچه که خود تصویر می نویسد؛ یعنی داستانی که تصویر باز می گوید (همان). در مقابل آن شمایل نگاری، به عنوان ترجمه ای مستقیم و جامع برگزیده شده است (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۳۳). در واقع شمایل شناسی به آن شاخه از تاریخ هنر گفته می شود که مربوط به موضوع و مفهوم اثر هنری ست، نه ظاهر آن (Panofsky, 1962: 18) و راهی به توصیف است (Murray, 2004: 255). این روش در درجه نخست معنای موضوع را در نظر میگیرد (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۱) و به کشف معانی



نمادین و تمثیلی در یک اثر هنری می پردازد (Turner, 1996: 89).
به عبارت دیگر در معنای جدید شمایل نگاری شامل جمع آوری و طبقه بندی و تحلیل داده ها می شود که از طریق آن موضوع یک اثر هنری استنباط می شود (Ibid). کوششی است برای فهم عناصر مختلفی که در ساختن اثر هنری مؤثرند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۳۳).

در این روش برای ردیابی عناصری که در فرآیند تبدیل از یک زبان بیانی به شکل یکی از عناصر هنرهای تجسمی در آمده اند، باید فارغ از متون دیگر و فقط در عالم روابط صوری، مورد تدقیق و موشکافی قرار گیرند. شمایل نگاری بیشتر به سبک شناسی مرتبط می شود. توضیح، تفسیر و دسته بندی تصویرها است، به ما می گوید که کجا و در چه زمانی شیوه های خاص در نگارگری به کار رفت، یا درونمایه های خاص، راه خود را به هنرهای تصویری گشودند (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۳).

در سوی دیگر شمایل شناسی (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۳۳) ترجمه جامع و مانعی برای Iconology است که راهی برای توضیح است (Murray, 2004: 255). شمایل شناسی خود بر شمایل نگاری بنیان شده است و گسترده تر و جامع تر از آن است (Turner, 1996: 89). در حقیقت این روش تحلیل از واکاوی صرف عناصر تجسمی در متن تصویری فراتر می رود و تمامی شمایل های تصویری راهی می شوند به سوی اشاراتی در متون دیگر. شمایل شناسی اصطلاحی است که برای بررسی معنای کلی آثار هنری در زمینه تاریخی فرهنگی شان به کار برده می شود (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۳۳).

این رهیافت سبب ورود تحلیل گر به شبکه ای از روابط بینامتنی می شود که در پس هر شمایل -بخوانید نشانه- راهی برای معرفی و رمز گشایی از مقصودی پنهان آن است. رشته های بی نهایت ارجاعات در سطح و عمق شمایل ها قابل گسترش است. درک مناسبات میان انواع نگارگری، تأثیرهای فرامتنی و مواردی از این دست به عهده شمایل شناس است. اوست که تأویل کننده است و رابطه ای میان اشکال دیداری و اندیشه ها برقرار می کند (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۳). بر این اساس شمایل شناس به بررسی سبک اثر هنری نمی پردازد؛ بلکه معانی نهفته در اثر را در ارتباط با مشخصات ملی، دوره ای، طبقاتی، آیینی، اخلاقی، دینی و فلسفی کشف و تأویل می کند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۳۳). از آنجا که دنیای شمایل ها مدخل ورود به متون دیگر خصوصاً متون ادبی است، فضاهای دیگری نیز پیش پای پژوهش گر باز می شوند که نتایج متفاوت و غیر قابل پیش بینی به همراه دارند. شمایل شناسی بازسازی کل یک برنامه است و بنابراین بیش از یک متن تنها را در بر می گیرد و درون زمینه ای جا دارد که هم محیط هنری و هم محیط فرهنگی را در خود دارد (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۲).

در روند بی انتهای مواجهه با متون دیگر چه بسا رسانه های تازه ای پدید آیند که خود دارای شبکه های پیچیده معنایی هستند. سر و کار شمایل شناسی تنها با تصاویر نیست، بل با داستان ها و تمثیل ها نیز هست، البته داستان ها و تمثیل هایی که راه خود را به دنیای نگارگری گشوده اند

(احمدی، ۱۳۸۳: ۲۳). شمایل‌شناسی با مذاقه در شمایل‌ها و ارجاعات آنها به رمز‌گشایی تصویری می‌پردازد.

لایه‌های تصویر: کشف معانی پنهان در متن تصویری و رمز‌گشایی از مجهولات تازه این مسیر بی‌انتهای، راهبرد کلی شمایل‌شناسی است. متن تصویری را پانوفسکی در روش شمایل‌نگاشتی خود به سه لایه تقسیم کرد تا امکان حرکت روشمند از سطح به عمق و از عناصر بصری به معنا حاصل شود.

۱- سطح نخست *Preiconography* (Turner, 1996: 90) اولین و محسوس‌ترین دریافت از تصویر می‌باشد که دیدنی است و نه حس‌کردنی و در آن معنا به سادگی به عمل منتقل می‌شود (Panofsky, 1962: 18). این سطح را که خود پانوفسکی معنای اولیه یا طبیعی نامیده است. در این مرحله تنها عناصر بصری و اولین ارجاعات آنها که در همین سطح قرار دارند و تنها حالتی تشریحی به خود می‌گیرند، مورد استفاده تحلیل‌گر هستند. از راه‌شناسایی صرفاً ظاهر (که ترتیب مشخصی از خطوط، رنگ‌ها یا اشکال خاص و تکه‌های برنزی یا سنگی که نماینده سوزده‌های طبیعی مانند انسان، حیوان، گیاه، خانه، ابزار و ... هستند. و روابط میانشان و پی‌بردن به ویژگی‌های بیانی‌ای هم چون حالت سوگوارانه یک فیگور، یا جو آشنا و آرام یک فضای داخلی. بدین ترتیب دنیای ظاهری را که پیام آور معنای اولیه یا طبیعی است را می‌توان دنیای موتیف‌های هنری دانست. شماری از این موتیف‌ها می‌توانند شرحی پیش‌شمایل‌نگارانه از اثر هنری ارائه دهد (Ibid). این سطح که ساده‌ترین برداشت یا تفسیر عام از عناصر تصویری است، معنای فوری شمایل‌ها را شامل می‌شود.

در این گام نباید از متن تصویری به متون دیگر عبور کرد و تشریح آن هم نباید مفصل و توصیفی باشد. از دید وولفلین تحلیل ظاهری عمدتاً تحلیل موتیف‌ها و ترکیبشان (ترکیب‌بندی) است. چرا که در تحلیل ظاهری در معنای اکید کلمات نباید اصطلاحاتی همچون مرد، اسب و ستون را به کاربرد؛ چه رسد به ارزیابی‌هایی هم چون مثلث زشت میان پاهای داوود میکل‌آنژ یا تجسم ستایش‌انگیز مفاصل بدن (Ibid). به عنوان نمونه زمانی که در برخورد با اثری مربوط به هنر مسیحی - که موضوع اصلی بحث پانوفسکی است - سیزده پیکره به دور میز غذا خوری را تشخیص می‌دهیم، این کار نمونه‌ای از خوانش پیش‌شمایل‌نگاشتی است.

۲- در دومین سطح خوانش، تصویر از متن تصویری به متون دیگر ارجاع داده می‌شود. موتیف‌های هنری و ترکیبشان (ترکیب‌بندی) را با موضوع یا محتوا مربوط می‌سازیم (Ibid) و یک لایه از سطح بیرونی به درون اثر گام بر می‌داریم. در این سطح، متن زیر ساخت تصویر است. (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۱) در واقع هنگامی که آزادانه درباره موضوع در تقابل با ظاهر صحبت می‌کنیم عمدتاً منظورمان گستره موضوع ثانوی یا قراردادی است (Panofsky, 1962: 18). این سطح را در فارسی شمایل‌نگاری ترجمه کرده‌اند (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۳). اینجا عناصر تجسمی را به معادلی در متن دیگر ارجاع داده و یا بدین وسیله آنها را توصیف می‌کنیم. در این مرحله است که در مثال تصویر



مردان به دورمیز با توجه به روایت های چهار گانه انجیل، شام آخر مسیح برداشت می شود.

هر شمایل تصویری نشانی از یک معادل در جهانی دیگر با بیانی دیگر در نظر گرفته می شود. منظور همانند و همسان سازی تاریخ ها یا کنایات و امثال که در موضوع ها رسوخ می کند یا ادراک ها و مفاهیم می باشد (شالومو، ۱۳۸۶: ۱۱۴). در این مرحله بحث از موضوع پرده ها و شمایل ها است (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۲) و درست بر اساس تشخیص در مرحله نخست، قضاوت و تحلیل می شود. بدیهی است که تحلیل شمایل نگارانه در معنای محدودتر پیش فرضی از شناسایی درست موتیف ها را در نظر می گیرد (Panofsky, 1962: 18). مطالعات بینا رشته ای و ارتباط میان وجوه فرهنگ در اینجا راهگشاست. چراکه در خوانش شمایل ها فرض بر آن است که هر شمایل ارجاعی است به دنیای بیانی دیگری.

درون مایه های هنری، شکل ها، تاریخ و مثل ها که به عنوان تجلی ها و نشانه های اصول بنیادی در یک فرهنگ یا دوره ای خاص به شمار می روند، می توانند تعبیری باشند از آنچه ارنست کاسیرر آن را ارزش های نمادین می نامد (Turner, 1996: 90).

۳- سطح سوم عمیق ترین و پنهان ترین حرف های نا گفته اثر هنری است؛ هر آنچه که عمداً و یا سهواً توسط خالق اثر در آن جای گرفته است و در خوانش سطحی و بدون مذاقه بیان نمی شود و یا حداقل بلاواسطه توسط مخاطب درک نمی شود، در این مرحله کشف و تحلیل می شود. آخرین سطح به معنای ذاتی یا درونی تصویر می پردازد و زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست های پشتیبان ها را در نظر می گیرد (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۲). در واقع این بار نه تنها درون اثر هنری تعمق می شود، بلکه از طریق ارجاعات و مستندات خارج از متن به بسط معانی هم کمک می شود. آن را می توان این گونه تعریف کرد: یک اصل یکسان کننده که زمینه ساز و شرح دهنده پیشامدهای بصری و معانی روشنشان و حتی تعیین کننده صورت ظاهری ای است که پیشامدهای بصری را می سازند. البته این معنای ذاتی یا محتوا درست همان اندازه فراتر از قلمرو اراده خودآگاه است که معنی بیانی در قلمرو پایین تری از آن قرار می گیرد (Panofsky, 1962: 18).

این معناها به مشخصه های ملی، دوره ای، طبقاتی، آیینی، اخلاقی، دینی و فلسفی مرتبط می شوند و در یک کلام، مشخصه های ایدئولوژیک اثر هستند (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۳). در یک رابطه دو سویه حرکت از متن تصویری به شناخت رویدادی خارج از آن و از مستندات تاریخی و اجتماعی به شناخت متن تصویری امکان پذیر می شود. این معنا زمانی درک می شود که آن دسته از اصول که اساس گرایش یک ملت، بازه زمانی، طبقه اجتماعی، عقاید مذهبی یا فلسفی (که ناخودآگاه از طریق یک نفر واجد شرایط دانسته شده و در کاری خلاصه شده) را آشکار می کنند تا حدودی مشخص گردند (Panofsky, 1962: 18). در این سطح است که می توان برحسب نشانه ها، از اثر به تمامی مؤلفه هایی که در زمان خلق آن وجود داشته است ارجاع داد.

تحلیل نقاشی ایرانی به روش پانوفسکی

اگر چه بحث شمایل نگاری از هنر مسیحی آغاز شد، اما توسط نظریه پردازان شرقی بر هنر بودایی نیز پیاده گردید. این تنوع در مصداق ها باعث می شود تا بتوان امکان ورود بسترهای تصویری دیگر را هم در این بحث سنجید. نقاشی ایرانی نیز به عنوان هنری شکل نما از این نظر دارای ارزش های زیبایی شناسی مشابه می باشد.

کتاب آرایبی یکی از عمده ترین و دیرپا ترین اشکال نقاشی ایرانی است که در دوره های اوج و فرود روند تاریخی ایران حضوری مستمر و بدون وقفه داشته است. سایه این تأثیر چنان بوده است که دیگر رسانه های نقاشی ایران همچون نقاشی دیواری نیز همان عملکرد را با ابزارهای دیگری انجام داده اند. از جمله روشن ترین این تأثیرات خاصیت ذاتی کتاب آرایبی یعنی مصور سازی مضامین ادبی و وفاداری مضمونی است. مضامینی که در واقع خود را تکرار می کنند و دست کم در نگاه اول واجد ثباتی چشمگیر به نظر می رسند (گرابر، ۱۳۸۳: ۸۳). رابطه بینامتنی در نسخه های مصور، داستان ها و به دنبال آن شمایل های مشخص از متون برگزیده و در طول زمان بنا به توافق جمعی و نامدوّن در نسخه های گوناگون تکرار شدند. البته توافق حدودی با توجه به مؤلفه های گوناگون تغییراتی کوچک و بزرگ را پشت سر نهاد. این شمایل ها نه تنها بار تصویری را به دوش می کشند، بلکه با تأکید بیشتر ارجاعات کلامی و روایی به متن نوشتاری اولیه، کارکردهایی دارند. باید در نظر داشت که به دلیل همین ارجاعات، شناخت بسیاری از موضوعات تنها در حوزه فرهنگی امکان پذیر است.

در عالم کم تغییر نقاشی ایرانی، در طی سال ها و قرن ها می توان کهن الگوهای فرهنگی و اجتماعی و سیاسی عیانی را ریشه یابی کرد. آیین ها، عقاید مذهبی، قوانین و عرف جوامع مختلف، از جمله ارزش های متغیر در هر زمان و حکومتی است که صورت تصویری آن در نقاشی نیز تجلی یافته است. با این فرض می توان نگاره ها را مستندات ارزشمند برای تاریخ و فرهنگ نیز محسوب کرد. این عناصر همان شمایل هایی هستند که در تعاریف کلی تر شمایل - که در بالا ذکر شد - قابل توجه می گردند.

به منظور تدقیق بحث و با توجه به آن چه در ادامه خواهد آمد، نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنقری (۸۳۳ ه.ق. مکتب هرات)، محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان تهران (تصویر ۲) به عنوان مورد مطالعاتی، برگزیده شده است.

سطح اول - معنای نخستین: این سطح شامل خوانش عناصر تجسمی در اثر است. مانند آنچه که در انواع ترکیب بندی و چیدمان رنگی و پرداخت عناصر تصویری در تجزیه تحلیل های صوری مورد توجه قرار می گیرد. برای نمونه عدم تمرکز در ترکیب بندی - که معمولاً به عنوان ویژگی خاص نقاشی ایرانی از آن یاد می شود - و یا به طور خاص ترکیب های متقابل در صحنه های نبرد و همین طور استفاده مستمر از رنگ هایی خاص نظیر طلایی و لاجوردی در آسمان روز و شب می توانند در این سطح قرار گیرند.



در اینجا و در نگاره مورد بحث با یک صفحه کاغذی مواجه هستیم که برگه از یک کتاب است و با مواد رنگی گواش مانند، کار شده است.

تشخیص دو نیمه شدن صفحه توسط جدول ابیات و بخش تصویری، همنشینی خوشنویسی و نقاشی، مانند درخت و پیکره ها، مردانی که به دور فردی بر تخت نشسته هر یک مشغول به کاری هستند؛ ترکیب همگی در سطح اول خوانش قرار می گیرند.

سطح دوم - شمایل نگاری: مسلم است که در سنت کتاب آرایی هر نگاره مربوط به بخش خاصی از متن ادبی مرجع است. و اصل مضمون داشتن اثر، اولین دلیل برای خوانش شمایل نگارانه است. چرا که خواننده را از متن تصویری به متنی دیگر - که در اینجا متن نوشتاری است - ارجاع می دهد. در واقع هر تصویر موزلف به بیان بصری داستان مربوط، به تأثیرگذارترین شکل است (Hillénbrand, 2010: 110).

تعیین عناوین نگاره ها معمولاً از طریق کدهایی مشخص نظیر عناوین مجالس در جدول صفحه و یا اشعار موجود در جدول و یا محل قرارگیری نگاره در نسخه قابل تشخیص است. باید در نظر داشت که به دلیل سنت نقاشی مضمونی در ایران که پیش تر به آن اشاره شد، این اصل به جز کتاب آرایی ها در سایر رسانه ها نیز مصداق دارد. همچون نقاشی دیواری که با توجه به آثار موجود، به ویژه در دوران صفویه کارکردهای مختلفی داشت. در اثر تکرار این موضوعات و با توجه به ویژگی های تصویری مشترک بسیار، این تشخیص توسط کسانی که آشنا به فرهنگ و فضای نقاشی ایرانی باشند، می تواند بدون کمک گرفتن از این کدها صورت گیرد. در این مرحله متن تصویری قابل تطبیق و ارجاع به متن ادبی اصلی است و با توجه به تکرار مضامین می توان نگاره هایی با مضمون مشابه را با یکدیگر نیز مقایسه نمود. برای نمونه کدهای مشخصی از صورت ظاهری و لباس رستم و صحنه های مهم زندگی او وجود دارد که برای شناسایی مجالس مربوط به او، نیازی به رجوع به متن ادبی نیست. در اغلب نگاره هایی با مضمون رستم، او با کلاه پلنگی و لباس بیر گونه خود در حال مبارزه با دیوها، نجات بیژن از چاه، سهراب کُشی و غیره است. با دانستن این نکات پلنگینه پوشی در هر وضعیتی نزدیک به اینها و یا احتمالاً نزدیک به خوی پهلوانی رستم است.

در این سطح اولگ گرابر اصطلاح مضامین بزرگ را مطرح می کند. او این فرضیه را مطرح می کند که نقاشی ایرانی حول مضامینی نسبتاً انگشت شمار تکامل می یابد که مضامین بزرگ نام دارد (گرابر، ۱۳۸۳: ۸۴). اساس مقاله ای از اتینگهاوزن فهرستی از این مضامین را ارائه می دهد: تاریخ، دین، حیوانات، حماسه، عشق تغزلی، واقعگرایی و تزیین (همان: ۸۵). موارد مذکور می توانند در حکم راهنمایی برای طبقه بندی کلی نگاره ها بر اساس مضمون، مفید واقع شوند.

در نگاره پادشاهی جمشید، سطح دوم کاملاً عیان است. نگاره هنوز در میان اوراق یک شاهنامه مصور است. بنابراین قطعاً در ارتباط مستقیم با متن کتاب، به ویژه صفحات اطراف است. در پایین جدول ابیات قاب بزرگتری هست که در میان آن نوشته

شده است: «پادشاهی جمشید هفتصد سال بود». از این نوشته در می یابیم که این تصویر مربوط به بخش اساطیری شاهنامه و پادشاهی جمشید است. مردانی که هر یک به پیشه ای مشغول اند نیز نشان می دهند که در اینجا شاهد بخش مهمی از خویش کاری جمشید، یعنی آموزش فنون به مردمان هستیم.

سطح سوم - شمایل شناسی: با وجود این که فضای نقاشی ایران روندی باثبات را با ارزش های زیبایی شناسی مشخص طی می کند، اما همواره متأثر از مؤلفه های تاریخی و فرهنگی بوده است. در هر مقطع زمانی دغدغه های اجتماعی و مذهبی و دیگر نگرانی های هنرمند نگارگر و همین طور سفارش دهنده اثر، در نگاره ها نمود پیدا کرده اند. این تأثیرات دامنه وسیعی از تکنیک و موضوع و زیبایی شناسی اثر تا حجم و کیفیت آثار در هر مقطع تاریخی را شامل می شود.

مصور سازی متون ادبی گستره وسیعی از موضوعات را در اختیار سرپرست کتابخانه به عنوان مدیر هنری پروژه قرار می دهد. این که کدام یک از متون در کدام مقطع تاریخی انتخاب شده، موضع گیری حکومت به این موضوعات، کیفیت پرداخت آثار، تعداد نگاره ها در هر نسخه، نحوه گزینش صحنه ها و غیره همگی از مؤلفه های قابل بحث این سطح در هر دوره زمانی است. برای مثال استنتاج شاهنامه ها در دربارها شاید واکنشی دیر هنگام به تهاجم قومی حتی بیگانه تر از اعراب - مغولان - و در جهت احیای فرهنگ ایرانی پس از آن ضربه هولناک بود (هیلن برند، ۱۳۸۸: ۲). همین طور پرداختن به موضوعات غنایی و اخلاقی خاستگاه هایی قابل طرح در ارزش های فرهنگی و اجتماعی وقت دارند. شکل گیری مجلداتی از منتخبات و پس از آن مرقرعات نیز در همین راستا قابل بررسی است.

با توجه به یافته های این پژوهش تنها نمونه مطالعه با رویکرد شمایل شناسی بر روی شاهنامه، مقاله ای از رابرت هیلن برند با تأکید بر شاهنامه بایسنقری و یا به تعبیر ایشان شاهنامه گلستان است. او در بررسی خود در این مجلد به این نتیجه رسیده است که شش نگاره از مجموع بیست و دو نگاره این نسخه مربوط به دربارها است. این آمار در نسخه های پیشین سابقه نداشته است. او معتقد است که این تصمیم قاطعانه، بیانگر تعبیری خردمندانه از حکومت و دفاع از قلمرو پادشاهی در برابر دشمنان خارجی و داخلی می باشد (Hillenbrand, 2010: 111). در واقع سفارش دهنده اثر به بهانه مضمون پادشاهی در شاهنامه، از طریق تأکید بیشتر بر این موضوع، در پی بیان شکوهمندی حکومت معاصر است.

انضمام نگاره هایی از شخص سفارش دهنده و یا حامی در ابتدای نسخه به هیبتی که به مضمون کتاب نیز نزدیک باشد دارای دلایلی است که در روابط میان قدرت برتر و زمینه های فکری حاکم بر جامعه و یا دربار قابل شناسایی است. در همین راس تا می توان به حضور پادشاهان وقت در نقش شخصیت های داستان های شاهنامه اشاره کرد. این شخصیت ها که عموماً پادشاهان نیک نام و مقتدر



اساطیری و یا حماسی شاهنامه هستند با لباس حاکم وقت همان روزگار به تصویر در می آیند و عموماً مراسم مذکور هم نمادی از یک واقعه تاریخی می شود. این مراسم که ریشه های فرهنگی و آئینی نیز دارد شامل: تاجگذاری جلوس، شکار، جنگ، سوگواری مرگ بزرگان و جشن می باشد. در این رابطه هیلن برند به تصویر دو صفحه ای ابتدای نسخه بایسنقری اشاره می کند (تصویر ۱). این نگاره با نمایش شکار، بازی شطرنج و یا گوش سپردن به موسیقی پیش زمینه نگاره آموزش صنایع به مردم توسط جمشید است و به نوعی مسئولیت شاه را در برابر رفاه اقتصادی مردم بیان می کند (Ibid: 112). از سوی دیگر این تصاویر می توانند آن شرایط مساعد را به هر مقطع زمانی دیگر از جمله زمان مصور سازی نسخه القا کند. صحنه هایی از فضای صلح و امنیت و آرامش در زمان پادشاهان اسطوره ای، فضایی مشابه را در ذهن می پروراند (Ibid).

هنرمند علیرغم این که آزادی کاملی در انتخاب مجالس نداشته و این به عهده سرپرست بوده است، اما همواره میان مضامین اساطیری و ادبی و دغدغه های معاصر خود پیوند برقرار کرده است. نحوه برگزاری آئین ها، نوع آداب و سنن، پوشاک، معماری و حتی بسیاری از ارزش های اخلاقی در آثار نقاشی قابل شناخت است. معاصر بودن در نسخه های مصور تاریخ نقاشی ایران به گونه ای است که در واقع در نسخه های هر عهد می توان آرشویی از چگونگی پوشاک، وسایل و سنت های همان زمان را به جای زمان خلق متن مشاهده کرد. با استناد به متون گزارشی زمان، جزئیات دربار یک پادشاه اسطوره ای از یک شاهنامه عهد تیموری با دربار پادشاه وقت - سفارش دهنده نسخه - قابل تطبیق است.

در نگاره پادشاهی جمشید، انتخاب این مقطع از زندگی اسطوره پادشاهی عادل و نیکوکار که سرپرستی مذهبی مردم را نیز بر عهده داشت - آن هم در آغاز نسخه - با اهداف سیاسی به نفع حاکم وقت صورت گرفته است. آخرین بیت این صفحه که در جدول ابیات است:

«بر آمد بران تخت قرخ پدر / به رسم کیان بر سرش تاج زر» که دقیقاً آغاز حکومتی است که جمشید وارث آن است. این نگاره نه تنها ذهن مخاطب را برای صفحه بعد آماده می کند، بلکه برای حکومت موروثی و نیک سرشتی فرزند نیز استعاراتی دارد.

لباس جمشید، درباریان و مردان اهل فن متعلق به دوران تیموریان است. ابزار آلات مورد استفاده و تاج و تخت جمشید تابع واقعیت زمانه اند. اما همه این تشریفات نه در یک کاخ پرشکوه که در فضای باز نظیر صحنه های شکارگاه دیده می شود.

پرنده بازی که جمشید بر روی دست راست خود گرفته است، نمادی از فره پادشاهی اوست که به صورت یک پرنده با شکوه نمود یافته است. در اوستا فره جمشید به شکل باز (وغن) در می آید و از او جدا می شود (سودآور، ۱۳۸۴: ۳۲). این مورد یکی از نمونه های تأکید خاص حکومت تیموریان بر روی نشان های پادشاهی است. از سوی دیگر این پرنده می تواند اشاره ای به رام کردن حیوانات توسط جمشید داشته باشد. رنگ لباس ها می توانند ارجاعی به سنت های دربار تیموری تلقی شوند. لباس سبزرنگ

جمشید و نحوه نشستن او سنت شاهان در دربار تیموری است که در نسخه های مصور تاریخی نظیر ظفرنامه نیز دیده می شود.

بر این اساس می توان ادعا نمود که به روش شمایل شناسی می توان به گونه ای جامع به خوانش نقاشی ایرانی دست زد. چرا که این امکان را در اختیار مخاطب خود قرار می دهد که لایه های گوناگون این شبکه در هم تنیده از معانی و مصداق های پر رمز و راز را از جهات متفاوت مورد واکاوی و تدقیق قرار دهد.

نتیجه گیری

اروین پانوفسکی با تدقیق و تعریف دو شیوه شمایل نگاری و شمایل شناسی روشی ارزشمند برای تحلیل آثار تجسمی ارائه نمود. او به واژه شمایل، معانی و مصداق های جدید بخشید و در خوانش تصویر، سه سطح معنایی را جداسازی کرد. این سطوح از شرح به توصیف و در نهایت به توضیح و تحلیل اثر می رسند.

مع الاسف در این شیوه تنها آثار تصویری پیکرنا که وفادار به موضوع و حوزه معنا و مفهوم باشند امکان تحلیل دارند. بدین ترتیب نه فقط هنر مسیحی که مورد نظر پانوفسکی بود، بلکه هر اثری که دارای این مشخصه باشد از هر دوره زمانی، می تواند موضوع این روش تحلیل باشد. نقاشی ایرانی نیز با داشتن ارزش های مشابه می تواند با این روش مورد خوانش قرار گیرد.

شمایل شناسی راهبردی برای کاربرد مستندات تاریخی و اجتماعی و فرهنگی و ... در اثر هنری می باشد. از سوی دیگر اثر هنری نیز می تواند همچون سندی برای شناخت جزئیات تاریخی در نظر گرفته شود. راهی به سوی رمز گشایی از معانی پنهان تصویر که گاه از نظر خالق آن نیز پنهان می ماند.

بخش عمده نقاشی ایرانی با پیوند دائمی که با کتاب و مضامین ادبی برقرار کرده است، همواره ارجاعات متعدد به متون دیگر دارد. این ویژگی باعث وارد شدن به شبکه ای در هم تنیده از معانی و مصادیق می شود. با این راهبرد، می توان نگراره های کتب مصور را به عنوان سندی از جریان های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و مذهبی گذشته مورد خوانشی تازه قرار داد. همچنین از طریق مطابقت با اسناد قدیمی می توان به وجوه پیچیده و ظریف آنها در بیان جزئیات معاصر خود، آگاه گردید. از سوی دیگر با توجه به این که مضمون داشتن و توجه به معنا خاصیت ذاتی نقاشی ایرانی و ویژگی مشترک همه ی رسانه های آن است، روش شمایل شناسی می تواند به عنوان راهبردی کارآمد برای تحلیل همه ی بسترهای تصویری فرهنگ ایرانی مؤثر واقع شود.

در نگاره پادشاهی جمشید مضمون سلطنت که در زمان تیموریان اهمیت ویژه ای داشت با آموزش های اصلی برای آبادانی سرزمین توسط شخص پادشاه در کنار هم نشسته اند. این همنشینی بهانه ای به دست نگارگر ناشناس داده است تا مجموعه ای مصور از جزئیات فرهنگی نظیر: پوشاک، ابزار آلات و غیره را در اختیار بیننده قرار دهد.



- ۱- Erwin Panofsky
- ۲- Icon
- ۳- Iconography
- ۴- Iconology
- ۵- Institute of Advanced Studies, Princeton
- ۶- Warburg
- ۷- Aby Warburg
- ۸- Ernst Cassirer
- ۹- Albrecht Durer
- ۱۰- Fritz Saxl
- ۱۱- The Life And Art of Albrecht Durer
- ۱۲- Semiology
- ۱۳- Hegel
- ۱۴- Goethe
- ۱۵- Studies In Iconology (Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance)
Meaning In The Visual Arts

فهرست منابع

- آدامز، لوری، (۱۳۸۸)، روش شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
- احمدی، بابک، (۱۳۸۳)، از نشانه های تصویری تا متن، نشر مرکز، تهران.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۱)، دائره المعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۹)، فرهنگ اصطلاحات هنری و اعلام هنرمندان، با همکاری توکا ملکی، فرهنگ معاصر، تهران.
- سود آور، ابوالعلاء، (۱۳۸۴)، فرّه ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان، نشر نی، تهران.
- شالومو، ژان لوک، (۱۳۸۶)، نگره های هنر، ترجمه حبیب ا... آیت اللهی، سوره مهر، تهران.
- شاهکارهای نگارگری ایران، (۱۳۸۴)، موزه هنرهای معاصر تهران، تهران.
- ضیمران، محمد، (۱۳۸۳)، در آمدی بر نشانه شناسی هنر، نشر قصبه، تهران.
- قره باغی، علی اصغر، (۱۳۸۰)، تبار شناسی پست مدرنیسم، دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران.

- قره باغی، علی اصغر، (۱۳۸۳)، هنر نقد هنری، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی (سوره مهر)، تهران.
- گرابر، اولگ، (۱۳۸۳)، مروری بر نگارگری ایران، وحدتی دانشمند، مهرداد، فرهنگستان هنر، تهران.
- هاید ماینر، ورنن، (۱۳۸۷)، تاریخ تاریخ هنر، ترجمه مسعود قاسمیان، فرهنگستان هنر، تهران.
- هیلن برند، رابرت، (۱۳۸۸)، زبان تصویری شاهنامه، ترجمه سید داود طبائی، فرهنگستان هنر، تهران.
- یانگ، جیمز، (۱۳۸۸)، هنر و شناخت، هاشم بنا پور و دیگران، فرهنگستان هنر، تهران.
- Brigstocke, Huge, (2001), The Oxford Companion To Western Art, Oxford University Press, Oxford.
- Hillenbrand, Robert, (2010), Exploring a Neglected Masterpiece, The Gulistan Shahnama of Baysunghur, Iranian Studies, V43, UK, ...
- Murry, Peter And Linda, (2004), Dictionary of Christian Art, Oxford University Press, Oxford.
- Panofsky, Erwin, (1962), Studies In Iconology (Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance), Icon Editions, New York.
- Sebeok, Thomas, (1994), Encyclopedia Dictionary Of Semiotics, Berlin, Mouton de Gruyter, New York.
- Turner, Jane, (1996), The Dictionary Of Art , V15 , ... , Grove Press.



