پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۱۱، شماره پیاپی ۲۱
بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۲۸۰- ۲۵۱

مطالعهٔ چهرهٔ انسان در نگارهٔ سلطان سنجر و پیرزن اثر محمود مذهب، مخزن‌الاسرار نظامی

الهه پنجه‌باشی[۱]
یاسمین رحیمی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۱۴
تاریخ پذیرش : ۱۴۰۰/۱۱/۰۹

چکیده

نگارگری مکتب بخارا در امتداد مکتب هرات و تأثیرات بهزاد شکل گرفت. محمود مذهب از شاگردان برجستهٔ بهزاد به دستور عبیدالله خان ازبک به‌همراه چند تن از هنرمندان دیگر از هرات به بخارا آمدند. وی تأثیرات مکتب هرات و بهزاد را با خصوصیات نقاشی محلی بخارا ادغام کرد و نگارگری بخارا را با ویژگی‌های مستقل پایه‌گذاری کرد. در مکتب بخارا بیشتر، موضوعات تغزلی و تاریخی به تصویر کشیده شده است. پرداختن به موضوع اصلی داستان و نپرداختن به حواشی، از ویژگی‌های بارز نگارگری بخارا است. هدف از این پژوهش، مطالعهٔ سیر تغییرات چهرهٔ انسان در نگارهٔ سلطان سنجر و پیرزن و درک شباهت‌ها و تفاوت‌ها است. سؤالی که در این پژوهش مطرح می‌شود این است که چهرهٔ انسان در نگاره‌های این دوران چگونه تصویر شده است. چه تحول تجسمی در چهرهٔ انسان، در نگارهٔ مخزن‌الاسرار محمود مذهب به‌وجود آمده است که شاخص است؟

روش تحقیق پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات با شیوهٔ اسنادی (کتابخانه‌ای) و بررسی نگارهٔ مورد نظر است و تحلیل اثر، برمبنای اصول و قواعد تجسمی به‌کاررفته در این نگاره صورت گرفته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد این نگاره با ویژگی‌های مستقل مکتب بخارا تصویر شده، ولی همچنان تأثیرات اندکی از بهزاد در چهره‌پردازی و منظره‌سازی این نگاره قابل‌مشاهده است و با استفاده از نمادپردازی، بر اختلاف طبقاتی حاکم بر سطح جامعه و ظلمی که سلطان سنجر بر مردمش روا داشته، تأکید شده است. نگارگر مذکور با مهارت این داستان را به تصویر کشیده و با استفاده از المان‌هایی که به‌کار برده و بیان عواطف در چهرهٔ انسان‌ها، ارتباط افراد با هم و شرح واقعه را به‌خوبی نشان داده است.

واژه‌های کلیدی: انسان، سلطان سنجر و پیرزن، محمود مذهب، مکتب بخارا، نظامی.

---

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه الزهرا، (نویسنده مسئول) e.panjehbashi@alzahra.ac.ir
۲. کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه الزهرا، yrahimi693@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله

در بیشتر نگاره‌ها در دوره‌های مختلف نگارگری ایران، هنرمند نگارگر، چهرهٔ انسان را عاری از هرگونه هویت فردی و ویژگی‌های احساسی به تصویر کشیده است. این عدم واقع‌نمایی چهره‌نگاری در نگارگری ایرانی، به‌دلیل ناتوانی هنرمند نگارگر نبوده است، بلکه بنا به‌دلایل سیاسی، اجتماعی، مذهبی و غیره چهرهٔ انسان را در بیشتر مواقع عاری از هرگونه هویت فردی مصور می‌کردند. در نگارگری مکتب بخارا که بنیان‌گذار آن محمود مذهب است، یک سیر تحول در عرصهٔ چهره‌نگاری دیده می‌شود. به همین جهت در این پژوهش تلاش بر بررسی ویژگی‌های چهره‌های انسانی در نگارهٔ سلطان سنجر و پیرزن است که هنرمند سنت‌شکن و فراتر از زمانهٔ خود به بازتاب خصوصیت چهره در نگاره پرداخته است. با تحلیل چهرهٔ انسان در این نگاره، اثر مذهب مشخص می‌شود که پایه‌ها تأثیر اولیهٔ تحول در عرصهٔ چهره‌نگاری در مکاتب بعدی نگارگری ایرانی در این مقطع کوتاه مکتب نگارگری بخارا پایه‌گذاری شده است و هنرمندان نگارگر در مکاتب بعدی در مقایسه با مکاتب گذشتهٔ نگارگری ایرانی، تحت تأثیر روند تحولی که در چهره‌نگاری مکتب نگارگری بخارا شکل گرفت، بیشتر به هویت در چهره انسان‌ها در نگاره‌ها پرداخته‌اند. در این پژوهش قصد نگارندگان، بررسی خصوصیات و ساخت‌وساز هر چهره است و با بررسی این نگاره، سعی در بازشناسی این هنرمند توانا شده است که در عصر حاضر ناشناس است و اندکی به او و آثارش پرداخته شده است. تمرکز اصلی این پژوهش روی چهره‌های انسان در این نگاره است؛ اینکه که چهرهٔ هر انسان تا چه حد بیان‌کنندهٔ حالت درونی آن شخص است. هدف از این پژوهش، یافتن ویژگی‌های زیبایی‌شناسی و مختصات چهره‌های متفاوت در نگاره است. این پژوهش، تحولات چهره‌پردازی در این نگاره، ارتباط بین چهره‌ها، ویژگی‌های هنری این دوره و چهره‌نگاری در اثر محمود مذهب را بررسی می‌کند. سؤالی که مطرح می‌شود این است که چهرهٔ انسان در نگاره‌های این دوران چگونه تصویر شده است. چه تحول تجسمی در چهرهٔ انسان، در نگارهٔ مخزن‌الاسرار محمود مذهب به‌وجود آمده است که شاخص است؟

برای پاسخگویی به این پرسش، در ابتدا به تاریخچهٔ مکتب نگارگری بخارا و ویژگی‌های کلی این مکتب و محمود مذهب و سپس به تجزیه و تحلیل چهرهٔ انسان‌ها در این نگاره، به‌صورت دقیق و مجزا می‌پردازیم. ضرورت و اهمیت تحقیق در این است که چهره در این نگاره، به‌لحاظ فرهنگی و هنری شایان اهمیت است و از حیث، شیوهٔ طراحی و استفاده از دستار و رنگ و لباس‌های گوناگون برای نشان‌دادن طبقهٔ اجتماعی و مقامی هر پیکره، در نگاره استفاده شده است و از این لحاظ شایان اهمیت است. این موضوع علی‌رغم مطالعهٔ نگارگری مکتب بخارا، در آثار محمود مذهب بررسی دقیق پژوهشی نشده است و ضرورت این پژوهش را نشان می‌دهد.

مبانی نظری پژوهش

«در فرهنگ ایرانی، همواره تعادلی بین عالم صورت و معنا یا جهان مادی و معنوی وجود داشته که در خود انسان کامل، متجلی شده است» (بهروزی‌پور، ۱۳۹۸: ۱۴۰). رویکرد زیباشناسی ناب هیچ‌گاه نگارگری ایرانی را از توجه به انسان و ارزش‌های بشری بازنمی‌دارد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۹). در نگارگری ایرانی، پیکرهٔ انسان دارای جایگاهی رفیع است و در نگاره‌ها به‌عنوان اشرف مخلوقات نقشی اساسی دارد (علی‌محمدی اردکانی و همکاران، ۱۳۹۰: ۶۲). «هگل، عالی‌ترین شکل را که حاصل طبیعت و فرم طبیعی در بدن انسان است، می‌یابد. این شکل، مناسب‌ترین فرم بیان افکار و احساسات درونی است» (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۸: ۱۳). در ادبیات فارسی و نگارگری ایران، دیدگاه‌های نسبتاً مشابه و مشترکی از زیبایی‌شناسی پیکرهٔ انسانی وجود دارد (شه‌کلاهی و میرزا ابوالقاسمی، ۱۳۹۴: ۹۲). در بسیاری از آثار نگارگری ایرانی، ترکیب‌بندی اثر براساس انسان و موقعیت او در قاب تصویر شکل می‌گیرد (علی‌محمدی‌اردکانی و همکاران، ۱۳۹۰: ۶۲)، ولی انسان حاکم مطلق ترکیب‌بندی نیست و تنها به بخشی در فضاسازی مبدل شده است (پولیاکوا و رحیموا[1]، ۱۹۹۶: ۷۵). شیوهٔ طراحی و ترسیم و تناسبات پیکره‌نگاری، متأثر از مبانی زیبایی‌شناسی ایرانی تابع الگوهای مشخصی بوده است. از عوامل مؤثر در شکل‌گیری شیوه‌های پیکره‌نگاری در نگارگری شرایط اجتماعی و فرهنگی مخصوص دوران خود و سلیقه‌های حامیان و بانیان است (شه‌کلاهی و میرزا ابوالقاسمی، ۱۳۹۴: ۹۱-۹۲). نگارگری ایرانی انسان‌محور است؛ بنابراین شکل انسان در آن بر جنبه‌های روحانی تأکید می‌کند و عوارض انسانی و مادی‌گرایانه که در انسان‌مداری نقاشی غربی وجود دارد، در آن رنگ می‌بازد (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۸: ۱۹).

واژهٔ چهره در زبان اوستایی، کلمهٔ چیتره بوده است و در فارسی چهره شده است. ریشهٔ سانسکریت چیتره به‌معنای صورت روی را گویند (حسینی‌راد و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۳). «نگارگر ایرانی جمال را امری روحانی می‌داند که جز در پرتو روشنایی درون دریافت نمی‌شود؛ لذا هنر نگارگری ایرانی درصدد بیان نمادین مفاهیم عمیق و درونی و قدسی خواهد بود که واقعیت دارند» (اسکندرپورخرمی و شفیعی، ۱۳۹۰: ۲۵). چهره‌نگاری شخصیت‌ها نیز ماهیتی قراردادی و عام دارد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۰). نگارگر چهرهٔ آدمی را به طرز قراردادی طراحی می‌کند. در نگاه نخست، انسان، موجودی فاقد تعیین ویژگی‌های فردی به چشم می‌آید (پولیاکوا و رحیموا، ۱۹۹۶: ۶۹). در نگارگری هیچ‌کدام از انسان‌های کرهٔ خاکی را نمایش نمی‌دهند؛ لاجرم با توجه به ارزش‌های بصری که در حالت روحی و کاملاً غیرزمینی آن را شکل انسان خلق می‌کند

1. Polyakova and Rahimova

(ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۸: ۱۵). ترسیم چهره‌های غیرواقع‌گرایانه در نگارگری ناشی از بی‌مهارتی نگارگران نیست. عوامل به‌وجودآمدن قراردادها در چهره‌نگاری عبارت‌اند از: ۱. تحریم صورتگری؛ ۲. باورهای عرفانی؛ ۳. الگوپذیری از آثار گذشتگان؛ ۴. فاصلهٔ هنرمند با جامعه؛ ۵. محدودیت‌های تکنیکی؛ ۶. سلیقه و سیاست حامی؛ ۷. شرایط اجتماعی؛ ۸. شیوهٔ کتاب‌آرایی؛ ۹. رعایت آداب استاد و شاگردی؛ ۱۰. موضوع و ادبیات و زندگی شخصی هنرمندان. این عوامل محدودیت‌های بسیاری برای هنرمند ایجاد می‌کرد و مانع بروز خلاقیت فردی می‌شد (حسنوند و آخوندی، ۱۳۹۱: ۱۸-۳۴). نگارگر در چهره‌پردازی، همواره، زنان و مردان را با پوستی روشن، صورتی گرد و تا حدی بیضوی، چشمان بادامی و دهان کوچک و بینی قلمی مجسم می‌کرد تا به‌مثابهٔ اساس کار تصویری تلقی شوند. سپس با افزودن نشانه‌های سنی، خطوط و حرکات چهره و تنوع و دگرگونی جزئیات براساس اصل نقشینگی با حفظ عناصر اصلی و جابه‌جایی آن‌ها موجب پیدایش نقوش جدید می‌شود و بدین‌سان نگارگر برای شخصیت‌های خود نوعی فردیت قراردادی می‌آفریند (پولیاکوا و رحیموا، ۱۹۹۶: ۷۰). این مشخصه در نگارگری ایرانی همواره به‌عنوان یک اصل زیباشناسانه حفظ شده است و نگارگران از تصویرکردن چهره‌های لاغر و استخوانی پرهیز می‌کردند و چهره‌ها را پر و گرد نقاشی می‌کردند (علی‌محمدی اردکانی و همکاران، ۱۳۹۰: ۶۳-۶۴). در دورهٔ تیموری نیز، با وجود دیدگاه‌های جدید در چهره‌پردازی و رواج نوعی واقع‌گرایی در شیوهٔ پردازش چهره‌ها، نگارگران همچنان از الگوهای پیشین تبعیت می‌کردند و آن اصول را با نیازهای خود و جامعه همسو کرده بودند (حسنوند و آخوندی، ۱۳۹۱: ۳۴).

طبق آنچه در سفرنامه‌ها نوشته شده است، «ایرانی‌ها از لحاظ اندام متوسط القامه هستند. گزنفون[1] در کتاب خود، ایرانی‌ها را به‌طورکلی افرادی چاق و فربه نوشته، ولی مارسلینوس[2] خلاف عقیدهٔ او را دارد و من هم با این عقیده موافقم و باید بگویم که ایرانی‌ها به‌طورکلی لاغراندام بوده، ولی درعین‌حال بدنی نیرومند و قوی دارند. رنگ چهره و پوست آنان قهوه‌ای و سبزه بوده و بینی عقابی‌شکل دارند. همچنان که بینی کوروش نیز در تصاویر و مجسمه‌هایی که از او باقی‌مانده، عقابی‌شکل و منحنی است» (اولئاریوس[3]، ۱۹۹۰: ۶۳۷). «مردمان مقدس ریش را نمی‌تراشند و آن را با مقراض می‌زنند، ولی ندرتاً ریش را مثل عثمانی‌ها می‌گذارند که خیلی بلند بشود. در درباریان و سپاهیان ریش را از بیخ می‌تراشند و دو سبیل‌کلفت بلند می‌گذارند. سبیل بلند را مایهٔ افتخار می‌دانند و می‌گویند زینت صورت منحصر بدان است» (تارونیه[4]،

1. Xenophon
2. Ammianus Marcellinus
3. Adam Olearius
4. Jean-Baptiste Tavernier

۱۹۵۷: ۶۲۲). «در ایران زنان زیبا زیاد دیده می‌شود؛ چه گندمگون و چه سفیدرنگ؛ زیرا از هردو قسم آن از اطراف زیاد می‌آورند و تجار مخصوص این کار، خوشگل‌ترین آن‌ها را جدا می‌کنند. زن‌های سفید را از لهستان و مسکو و گرجستان و میگرلی و چرکس و سر حد تاتارستان کبیر می‌آورند. گندمگون و سبزه‌ها را از مملکت مغول کبیر و کلکته و بیشاپور و روسیاه‌ها را از سواحل مریلند و بحر احمر می‌آورند» (همان: ۶۲۸).

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تعداد معدودی از پژوهشگران هنر، به موضوع مکتب نگارگری بخارا و به‌وجودآورندهٔ آن، محمود مذهب، پرداخته‌اند و براساس ویژگی‌های بصری چهرهٔ انسانی در تک‌نگاره صحبتی نداشته‌اند. همین موضوع، ضرورت پژوهش و جنبهٔ نوآوری آن را نشان می‌دهد. در ادامه به برخی از این پژوهش‌ها اشاره می‌شود. گری[1] (۲۰۱۳) در کتاب *نقاشی ایرانی*، به‌طور کامل به شرح مکتب بخارا پرداخت. رابینسون[2] (۱۹۹۷) در کتاب *تاریخ هنر ایران (۱۱) هنر نگارگری ایران*، در بخشی کوتاه به نگارگری بخارا پرداخت. رهنورد (۱۳۹۳) در کتاب *تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی نگارگری*، به‌طور کامل دربارهٔ نگارگری بخارا و محمود مذهب سخن گفت و به نگارهٔ سلطان سنجر و پیرزن به‌صورت جزئی پرداخت. گودرزی (۱۳۹۵) در کتاب *تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر*، به شرحی از تاریخچهٔ بخارا پرداخت. پاکباز (۱۳۸۵) در کتاب *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، به اختصار دربارهٔ نگارگری بخارا توضیح داد. علاوه بر این کتب، آژند (۱۳۸۶) در مقالهٔ «مکتب بخارا» به‌طور کامل به شرح تاریخچه و ویژگی‌های نگارگری بخارا و محمود مذهب پرداخت. در این مقاله برای شرح تاریخچهٔ کلی نگارگری مکتب بخارا و محمود مذهب از این کتب و مقالهٔ مذکور و بقیهٔ منابع استفاده شد. همچنین در این پژوهش از مقالاتی که به چهرهٔ انسان و پیکرهٔ انسان در ادوار گذشته پرداخته‌اند، نیز استفاده شد. پولیاکوا و رحیموا (۱۹۹۶) در مقالهٔ «ترسیم انسان در نقاشی ایرانی (قسمت اول)»، به شرح کاملی از چهرهٔ انسان و پیکرهٔ انسان و شیوهٔ ترسیم آن در نگارگری ایرانی پرداختند. حسنوند و آخوندی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دورهٔ صفوی»، به بررسی تحولات چهرهٔ انسان در نگارگری ایرانی طی ادوار مختلف پرداختند و دیگر مقالاتی که از آن‌ها در مقالهٔ پیش‌رو استفاده شد. آتوسا رسولی (۱۳۸۷) در پایان‌نامهٔ خود چهره و سیر تغییرات آن در تک‌نگاره‌های دوران صفوی تا اوایل قاجار را بررسی و تطبیق کرد و در هیچ پایان‌نامه‌ای به‌صورت اختصاصی، به نگارگری بخارا و ویژگی‌های آن و هنرمندانش اشاره نشده است و فقط در پایان‌نامه‌های پاک‌نژاد

1. Gray Basil
2. Robinson Basil William

راسخی (۱۳۹۸)، عمادی پرمکوهی (۱۳۹۵) و جهانگرد (۱۳۹۵) به این بخش به‌صورت جزئی پرداختند، ولی در این مورد توضیح مشخص و کاملی داده نشد و اغلب پایان‌نامه‌ها بیشتر به بررسی اوضاع سیاسی-تاریخی بخارا پرداختند. درمجموع می‌توان چنین نتیجه گرفت که مقالات و کتبی که در در زمینهٔ مکتب نقاشی بخارا نوشته شده است، کم است و علی‌رغم اهمیت هنری و تاریخی، از این مکتب هنری غفلت شده است. در پژوهش‌های مذکور تنها به ویژگی‌های کلی نسخه‌ها پرداخته‌اند و به مروری تاریخی بسنده شده است و تک‌نگارهٔ محمود مذهب از مخزن‌الاسرار به‌عنوان اثری شاخص از تصویرگری چهره از این دوران براساس ویژگی‌های تجسمی چهره بررسی نشده است و همین موضوع ضرورت پژوهش و جنبهٔ نوآوری آن را نشان می‌دهد. در تک‌نگارهٔ فوق چهره‌های انسانی با هویت فردی مستقل تصویر شد و حالات و احساسات هر شخص را در چهرهٔ او نمایان کرده و بازتاب احساسات افراد بوده است. در زمینهٔ چهرهٔ انسانی در این نگارهٔ مخزن‌الاسرار تاکنون کار پژوهشی جدی روی تصاویر چهره انجام نشده است؛ بنابراین در این مقاله با بهره‌گیری از منابع مرتبط و همچنین استفاده از نمونه‌های موجود به بررسی علمی و تحلیلی این موضوع می‌پردازیم.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و فیش‌برداری انجام شده است. جامعهٔ آماری این پژوهش تک‌نگارهٔ سلطان سنجر و پیرزن است که در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود. در این پژوهش به‌ترتیب هر چهرهٔ انسانی مطالعه و با استفاده از معیارهای زیبایی‌شناسی و بصری تجزیه و تحلیل شده است. شیوهٔ تحلیل، براساس بررسی اصول و قواعد تجسمی به‌کاررفته در ویژگی ظاهری و بر پایهٔ تحلیل منطقی و قیاسی است.

یافته‌های پژوهش

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد چهره‌های به‌کاررفته در این تک‌نگاره، براساس معیارهای نگارگری (سدهٔ ۹ ق) است و تجزیه و تحلیل قیاسی این نگاره نشان می‌دهد معیارهای زیبایی‌شناسی به‌کاررفته در چهره، با تفسیر سفرنامه‌ها منطبق است و در ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها منعکس می‌شود. مذهب، نگارگر این نسخه، برخلاف نگاره‌های گذشته به نمایش چهره و احساسات و بازتاب آن در چهره اهمیت داده و آن را منعکس کرده است. هیچ‌یک از چهره‌ها مشابه نیستند و در این نگاره به شخصیت‌پردازی توجه ویژه‌ای شده است. همچنین رنگ لباس شخصیت‌ها در هر بخش، متناسب با موقعیت اجتماعی آگاهانه، متفاوت استفاده شده است.

مکتب نگارگری بخارا، (سدهٔ ۹-۱۰ ق)

پس از مرگ سلطان حسین بایقرا، فرزندش، بدیع‌الزمان‌میراز، جای او را گرفت و در این دوره، قدرت تیموریان رو به زوال رفت (آژند، ۱۳۸۷: ۳۶۰). «در این زمان شیبانی‌خان (محمدخان)، سرکردهٔ ازبک‌ها و بنیان‌گذار سلسلهٔ شیبانی، به سمرقند حمله کرد و بخارا را در سال (۹۰۵ ق/۱۵۰۰ م) تصرف کرد و این شهر تا زمان سقوط این سلسله در سال (۱۰۰۶ ق/۱۵۰۷ م)، پایتخت آن‌ها گردید» (رابینسون، ۱۹۹۷: ۶۹). از حکمرانان مشهور این سلسله می‌توان به شیبانی‌خان (شیبک‌خان یا محمدخان)، عبیدالله‌خان، عبدالعزیزخان و یارمحمد اشاره کرد. بهترین دوران مکتب نگارگری بخارا، زمان عبدالعزیز خان و یارمحمد بوده است (رهنورد، ۱۳۹۴: ۸۹-۹۰) شیبانی‌خان تعداد زیادی از هنرمندان و صنعتگران را با خود برد و در بخارا اسکان داد. این روند در سال (۹۴۱ ق/۱۵۳۵ م)، زمانی که هرات دگرباره دچار حملات ازبکان شد، تکرار شد (رابینسون، ۱۹۹۷: ۶۹). عبیدالله‌خان، جانشین محمد شیبانی، هنرمندانی از جمله شیخ‌زاده (محمود مذهب) و خطاطی مانند میرعلی هروی را به بخارا منتقل کرد (آژند، ۱۳۸۶: ۲۸). بدین‌ترتیب مکتب نقاشی هرات تیموری در بخارا ادامه یافت (شراتو و گروبه[1]، ۱۹۹۷: ۵۲). «تحت حمایت عبیدالله‌خان و عبدالعزیز (پسر و جانشین او)، مکتبی مستقل در بخارا شکل گرفت» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۱۹). «بدین‌ترتیب شهر بخارا به یک مرکز مهم نگارگری بدل شد. در کارگاه درباری بخارا، ابتدا دو گرایش متمایز وجود داشت: نخستین گرایش به نقاشان هرات که بدان جا کوچیدند و نیز به شاگردانشان مربوط می‌شد؛ دومین گرایش، شیوهٔ مستقلی را که براساس سنت‌های محلی در حال شکل‌گیری بود، نشان می‌داد. محمود مذهب، این دو گرایش را به هم نزدیک کرد و مکتب جدید نگارگری بخارا را بنیان گذاشت» (پاکباز، ۱۳۹۳: ۵۲۴). نگارگری بخارا با اینکه دوران کوتاهی بوده است، شامل سه دوره می‌شود: ۱. در ابتدا بیشتر تحت تأثیر مکتب نگارگری هرات و تأثیرات بهزاد بوده است؛ ۲. در روزگار عبدالعزیزخان (دورهٔ میانه) علاقهٔ وی به هنر و حمایتش از هنرمندان، به شکوفایی نگارگری مکتب بخارا انجامید و ویژگی‌های مستقل نگارگری بخارا نمایان شد و آثار فاخری از این دوره برجای مانده است؛ ۳. هنر نگارگری مکتب بخارا رو به زوال می‌رود و به‌دلیل حمایت‌نکردن از نگارگران، بیشتر آنان به هند مهاجرت می‌کنند که این مهاجرت موجب تأثیرپذیری و تأثیرگذاری نقاشی هندی و تلفیق آن با نگارگری مکتب بخارا شد (آژند، ۱۳۸۶: ۳۳). تأثیرات بهزاد در رنگ نگاره‌های این مکتب قابل‌مشاهده است. گرایش به صفحات مستقل که هیچ‌گونه ارتباطی با متن نداشتند و رواج نقش‌مایه‌های گیاهی و جانوری در حواشی نگاره‌ها، از

1. Scerrato, Umberto and Ernst J. Grube

خصوصیات مکتب نقاشی بخارا است. همچنین ویژگی مهم نقاشی مکتب بخارا، نقره‌افشانی و زرافشانی روی زمینه‌های رنگی در حواشی نسخه‌ها است. ترکیب‌بندی آثار این مکتب در مقایسه با مکتب هرات، ساده‌تر، محدودتر و رنگ‌آمیزی در آن‌ها ملایم‌تر و کم‌رنگ‌تر است (گودرزی، ۱۳۹۵: ۵۹). «رنگ‌بندی عمومی نگاره‌های این دوره، شفاف، روشن، گرم و با تأکید بر رنگ‌های نارنجی و سیاه است که بعدها ملایم‌تر و شفاف‌تر شده است» (آژند، ۱۳۸۶: ۳۲). «انواع پیکره‌ها در آثار بخارا نسبتاً کوتاه و تنومند هستند و تأثیر مکتب بهزاد را در طراحی، رنگ‌ها و در حالات و حرکات آنان آشکارا می‌توان دید» (رهنورد، ۱۳۹۴: ۹۰). «در منظره‌پردازی، شاهد محدودشدن دامنهٔ مناظر و مرایا با چمنزارهای سرسبز، درختان بزرگ و گیاهان با برگ‌های درشت هستیم. بته‌های پراکنده و گل‌های درشت، همراه با درختان شکوفان، در تباین با سروهای کشیدهٔ نگاره‌های پیشین، تصویرپردازی شده است» (آژند، ۱۳۸۶: ۳۲). «جایگزینی ظریف علف‌ها و تعداد محدود صخره‌ها در تضاد با منظره‌های دورهٔ صفوی قرار می‌گیرد و کیفیت اجرای اندام‌ها یادآور شیوهٔ سبک بهزاد است» (کن بای[1]، ۲۰۰۸: ۸۹). «از ارزنده‌ترین جنبه‌های معنوی نگارگری مکتب بخارا، پرداختن به موضوعات اجتماعی و حکمت‌آموز است و الهام‌گیری از حکایت‌های تعلیمی سعدی در آن‌ها، برجستگی ویژه‌ای دارد» (قدیریان و سلیمانی، ۱۳۹۰: ۹۹). بیشتر نگاره‌های نسخ متعدد که حاوی نقش مهر عبدالعزیزخان است و در زمان او کار شده‌اند، از کیفیت والایی برخوردار هستند. نگارگری بخارا پس از مرگ عبدالعزیزخان دچار دوره‌ای از یکنواختی شد. رنگ‌آمیزی خاص بهزاد باقی ماند، ولی طراحی‌ها همچنان خام‌دستانه بود و ترکیب‌بندی‌های پیش‌پاافتاده بدون ابتکار تکرار شد و پیکره‌ها تا پایان قرن کاملاً نحیف و بی‌روح شدند و منظره‌پردازی پس‌زمینه به‌صورت طرح‌های طوماری رسمی و هندسی کاشی‌ها درآمد (رابینسون، ۱۹۹۷: ۷۰). «تصویرگری موضوع اصلی داستان و پرهیز از حاشیه‌پردازی، از ویژگی‌های بارز و مستقل مکتب بخارا محسوب می‌شود» (قدیریان و سلیمانی، ۱۳۹۰: ۱۰۷). «از دیگر ویژگی‌های مکتب نگارگری بخارا در اواخر دوران خود عبارت‌اند از: طراحی و نقاشی تک‌چهره‌ها، اهمیت‌دادن به وجود و حضور یک فرد خاص در نقاشی، اندکی شباهت‌سازی و همچنین هندویی‌شدن و خصایص هندی‌گرفتن. البته مکتب بخارا با وجود هندویی‌شدن در این دوره، همچنان «معیارهای سابق کیفی خود را نیز حفظ کرده بود». این مکتب مدت طولانی دوام نیاورد و در اواخر (سدهٔ ۱۰ ق/۱۶ م) رو به زوال نهاد، اما تأثیر زیادی بر مکتب‌های بعدی در زمان صفویان گذاشت» (رهنورد، ۱۳۹۴: ۹۱). از هنرمندان صاحب‌نام اوایل و اواسط (سدهٔ ۱۰ ق) در مکتب بخارا می‌توان به ابراهیم خلیل،

1. Sheila R. Canby

شیخ‌زاده (محمود مذهب)، میرعلی و محمدمراد سمرقندی اشاره کرد و از هنرمندان (سدهٔ ۱۱ ق) در مکتب بخارا می‌توان عوض‌محمد، مال بهزاد و محمدمقیم را نام برد (مقبلی، ۱۳۹۶: ۱۷). «از آثار اجراشده در این مکتب می‌توان دیوان جامی، چند نگارهٔ مستقل در مجموعه آستان قدس رضوی که در میان آن‌ها چهرهٔ امیرعلیشرنوائی نیز وجود دارد، خمسهٔ نوایی، نسخه‌ای از *بوستان سعدی* که در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود و نگاره‌ای در موزهٔ کاخ گلستان نام برد» (گودرزی، ۱۳۹۵: ۶۰).

به‌طورکلی نگارگری مکتب بخارا با کوچ هنرمندان دربار هرات توسط محمدخان و عبیدالله‌خان شکل گرفت و به همین دلیل تأثیرات مکتب هرات و کارهای بهزاد در آثار نگارگری بخارا کاملاً مشهود است. با این حال محمود مذهب ویژگی نگارگری هرات را با خصوصیات نقاشی بخارا ادغام کرد و نگارگری بخارا ویژگی‌های مستقلی پیدا کرد. نگارگری بخارا شامل سه دوره می‌شود. اغلب نگاره‌های این مکتب دارای حاشیهٔ زرافشان بودند یا با تشعیر اطراف حاشیهٔ نگاره‌ها و نسخ خطی مزین شده‌اند. بیشتر موضوعات نگاره‌های این دوره، تغزلی و تاریخی بوده است و نگارگران بیشتر به اصل داستان می‌پرداختند و نپرداختن به حواشی، از ویژگی‌های بارز این مکتب است. در نگاره‌های این دوره در مقایسه با دوره‌های قبل، اندکی شبیه‌سازی دیده می‌شود و به‌دلیل این شبیه‌سازی که در چهره‌ها صورت گرفته است، هر انسان در نگاره دارای هویت منحصربه‌فرد است. البته در زمینهٔ پرداختن به هویت مستقل در چهرهٔ انسان در مکتب هرات، گام‌های نخست این تحول را بهزاد برداشت و بعدها محمود مذهب، در مکتب بخارا بیشتر به این ویژگی‌ها پرداخت.

هنرمند برجستهٔ دورهٔ بخارا، محمود مذهب (سدهٔ ۱۰ ق)

«از معروف‌ترین هنرمندان این مکتب، محمود مذهب بود که بعضی او را سلطان محمود بخارایی نیز می‌خوانند» (گودرزی، ۱۳۹۵: ۵۸). «محمود مذهب (نگارگر، مذهب و خوشنویس ایرانی) از بنیان‌گذاران مکتب بخارا به‌شمار می‌آید. او شاگرد و پیرو کمال‌الدین بهزاد بود و در هرات تحت حمایت میرعلیشیرنوائی کار می‌کرد. وی شاید همان نگارگری باشد که به نام شیخ‌زاده شناخته شده است. بعداً عبیدالله‌خان ازبک او و میرعلی هروی و چند تن از هنرمندان هراتی را به بخارا کوچ داد. در بخارا شیوهٔ کار محمود تحت تأثیر سنت‌های محلی به‌تدریج ساده‌تر شد و این شیوه به شاگردانی چون عبدالله انتقال یافت» (پاکباز، ۱۳۹۳: ۵۲۵). «سکیسیان[1] او را با خطاط مشهوری که هراتی تبار بوده و در بخارا کار می‌کرد، یکی می‌داند،

1. Sakisian

ولی این امکان ندارد؛ زیرا نسبت او الشهابی بوده است و در خط نستعلیق استادش میرعلی هروی تعلیم دیده و مهارت زیادی داشته است» (گری، ۲۰۱۳: ۱۳۱). «محمود مذهب و کار خلاقانه‌اش تأثیر زیادی بر روند کلی شکل‌گیری هنر بخارا داشت، ولی درعین‌حال او نمی‌توانست از گرایش‌های نو دور بماند. هنر وی در یک روند طولانی از تأثیرات متقابل تدریجاً تغییر کرد؛ شیوهٔ نقاشی‌اش موجزتر شد، سایه‌زدن به‌صورت پرکار از بین رفت؛ خصلت خطوط شکل‌دهندهٔ پیکره‌ها و خطوط کناره‌نما و چین‌وشکن جامه‌ها از یکسانی درآمد، نرمش و انحناها کاهش یافت و کل تصویر همچون یک لکه رنگ همگون درنظر آمد» (مقبلی، ۱۳۹۶: ۸). برخی از آثار محمود مذهب عبارت‌اند از: ۱. *بوستان* سعدی (۹۵۰ ق/۱۵۴۳ م) (موجود در بنیاد کلنگیان که شامل هفت نگارهٔ دوصفحه‌ای است و سومین و ششمین آن‌ها امضای محمود و تاریخ دارند)؛ ۲. نگارهٔ *تحفة‌الاحرار* جامی (۹۰۵ ه. ق/۱۴۹۹ م) (که در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود و امضای محمود روی دایرهٔ زنگی این نگاره دیده می‌شود)؛ ۳. *مخزن‌الاسرار* نظامی (۹۵۲ ق/۱۵۴۵ م) (که در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود، مشهورترین اثر مذهب، یعنی سلطان سنجر و پیرزن را دارا است. این نگاره در دو صفحهٔ جدا تصویر شده و از نظر حذف متن، گروه‌بندی چهره‌ها، دورنما و تباین آشکار و فوق‌العادهٔ رنگ‌های هماهنگ به نگاره‌های دوصفحه‌ای بهزاد شبیه است، اما استقلال بیشتری را در مقایسه با سایر پیروان بهزاد نشان می‌دهد) (رهنورد، ۱۳۹۴: ۹۵-۹۶).

محمود مذهب از شاگردان برجستهٔ بهزاد بود و آن‌طور که در نگارهٔ سلطان سنجر و پیرزن شاهد آن هستیم، وی مانند بهزاد سعی در شبیه‌سازی صورت انسان داشته است. در این نگاره هر چهره هویت شخصی خود را دارد و چهرهٔ هر انسان تا حدودی بیان‌کنندهٔ حالات درونی وی است. گام‌های نخست را در این تحول، بهزاد برداشت و ما شاهد هویت‌های مستقلی در بعضی از نگاره‌های بهزاد هستیم. مذهب اگرچه از شاگردان بهزاد بود و از او در آثارش بسیار تأثیر گرفته بود، با این حال او همیشه به‌دنبال نوآوری بوده و در آثارش این امر کاملاً مشهود است و به شیوه‌های موجزتری آثار خود را مصور کرده است.

نگارهٔ سلطان سنجر و پیرزن اثر محمود مذهب مخزن‌الاسرار نظامی

مخزن‌الاسرار نظامی که برای عبدالعزیزخان شیبانی در بخارا به سال (۹۵۲ ق/۱۵۴۵ م) تهیه شده است، دارای مشهورترین اثر محمود مذهب، یعنی سلطان سنجر و پیرزن است. این نگاره که کیفیت عالی هنری دارد، امروزه در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود (رهنورد، ۱۳۹۴: ۹۳، ۹۵).

تصویر ۱. نگارهٔ سلطان سنجر و پیرزن، مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی، اثر محمود مذهب (۹۵۲ -۹۴۴ ق/۴۶-۱۵۳۸ م)، مکتب بخارا، کتابخانهٔ ملی پاریس

منبع: URL۱

جایگاه ادبیات در نگارگری ایران

«شعر در مقام والاترین جلوه‌های هنری ظهور می‌یابد و نگارگری اسلامی ایرانی بیان خود را بر محور بیان شعر قرار می‌دهد تا از این طریق همواره رابطهٔ مستقیم با تفکر را حراست کند» (بهروزی‌پور، ۱۳۹۸: ۱۳۸). «از ویژگی‌های مهم نقاشی ایرانی، پیوستگی آن با ادبیات فارسی و اشتراک صور خیال در هردو است. نقاش در بسیاری از موارد، از مضامین ادبی مایه می‌گیرد و تصویری از آن ارائه می‌دهد و به فهم متن یاری می‌رساند؛ بنابراین یکی از راه‌های فهم بهتر نگاره‌ها، توجه به متون مرتبط با آن‌ها است» (حیدرخانی، ۱۳۹۴: ۱۵۸). با توجه به نخستین بیت حکایت سلطان سنجر و پیرزن که بدین شرح است: «پیرزنی را ستمی درگرفت/دست زد و دامن سنجر گرفت» (نظامی، ۱۳۸۹: ۱۱۲)، ما در تصویر هم می‌بینم که پیرزن جلوی کاروان سلطان را گرفته است و با گرفتن پیراهن سلطان شروع به صحبت و دادخواهی می‌کند و در تمام مدت پیرزن به‌صورت متکلم وحده صحبت می‌کند و سلطان فقط گوش فرامی‌دهد و در نگاره هم سلطان با سری پایین در حال گوش‌دادن به سخنان پیرزن است. شاید به همین دلیل است که به‌صورت سه‌رخ کشیده شده تا با به‌تصویرکشیدن گوش، بر به گوش‌دادن سلطان به

سخنان پیرزن تأکید بیشتر شود و همچنین مشاهده می‌شود گوش همهٔ انسان‌های حاضر در تصویر نمایش داده شده و حتی قسمت کوچکی از گوش هیچ‌کدام از آن‌ها در زیر مو یا کلاه یا لباس پنهان نشده است و همه به حرف‌های پیرزن گوش می‌دهند و فقط گوش پیرزن است که زیر شال پنهان شده است؛ زیرا سخنگو او است. پیرزن که پیراهن سلطان در دستش هست به بالا نگاه می‌کند و حتی در حالت صورت هم دردهایی که کشیده است، مشهود است با این تفاسیر نگاره به اصل حکایت وفادار بوده است.

انسان در نگارگری ایران

در نگارگری ایرانی انسان نقشی اساسی دارد و انسان‌محور است. هنرمند نگارگر در بازنمایی پیکرهٔ انسانی تمایلی به واقع‌نمایی ندارد و می‌خواهد آن وجه مثالی انسان را به تصویر بکشد. نگارگری ایرانی تقلید از طبیعت نیست، بلکه نگارگر ذهن و خیال خود را به تصویر می‌کشد و این پیکره‌های انسانی در ادوار مختلف، متأثر از شرایط اجتماعی و سلیقهٔ حاکم آن دوران و حامیانی است که اثر برای آن‌ها مصور شده است. در جزئیات پیکره‌ها تفاوت‌هایی وجود دارد، ولی در کلیت همهٔ پیکره‌های نقاشی‌شده در نگارگری ایرانی بازنمایی از واقعیت نیستند و جنبهٔ مثالی و خیالی دارند.

مطالعهٔ چهرهٔ انسان در نگارگری ایران

در نگارگری ایرانی در چهره‌پردازی مانند پیکره‌نگاری سعی در بازنمایی واقعیت نمی‌شود و این عدم بازنمایی واقعیت ربطی به بی‌مهارت‌بودن هنرمند نگارگر ندارد. درواقع یک سری عوامل سبب به‌وجودآمدن این قراردادها در چهره‌نگاری شده است که پیش‌تر آن‌ها را شرح دادیم؛ با وجود این، تا دوران تیموری، در نگارگری چهره‌پردازی همراه با هویت فردی مستقل، به‌طور اندکی دیده می‌شود و همچنان چهره‌های انسانی به شیوهٔ قراردادی ترسیم می‌شدند، اما در دورهٔ تیموری (مکتب هرات) بهزاد گام‌های نخست در تحول چهره‌پردازی را برداشت و در بعضی از نگاره‌ها تا حدودی چهره‌پردازی با ویژگی‌های مستقل فردی دیده می‌شود که بعدها محمود مذهب در مکتب بخارا از این نوآوری در چهره‌های نگاره‌های خود استفاده کرد و در بیشتر نگاره‌های خود چهرهٔ انسان‌ها را همراه با هویت فردی مستقل ترسیم و آن را به دوره‌های بعد خود نیز منتقل می‌کند. در جدول ۱ بیشتر به حالات چهرهٔ انسان‌ها و ویژگی‌های حالات پیکرهٔ انسان‌ها در این نگاره پرداخته شده است.

جدول ۱. بررسی ویژگی‌های چهره و حالات پیکرهٔ انسان‌ها

چهره انسان‌ها	ویژگی‌های چهرهٔ انسان‌ها	پیکرهٔ انسان‌ها	حالات انسان
	چهره، هویت فردی و حالت سه رخ دارد. دارای ریش[1] و سر تراشیده[2] است. از چهرهٔ زنان قابل‌تفکیک است. نگاه پرغرور و تحقیرآمیز او از بالا به پیرزن برای تأکید بر سلطان‌بودن و ظالم‌بودن او است. گوش او مشخص است که نشان از شنونده‌بودن او است. در چهرهٔ او احساس غرور و تکبر کاملاً مشهود است.		پیکره در حالت نشسته روی اسب است که با دستی افسار اسب را در دست دارد و حالت دست دیگر این مفهوم را می‌رساند که گویی دارد به پیرزن می‌گوید چه می‌خواهی؟ سر به‌سمت پایین قرار دارد و حالت پیکره غرور و قدرت سلطان را کاملاً القا می‌کند.
	چهره، هویت فردی و حالت سه رخ دارد. از چهرهٔ مردان قابل‌تفکیک است. نگاه ملتمس و پر از رنج او از پایین به بالا درد و ظلمی را که به او روا شده است، نشان می‌دهد. حالت چهره کاملاً بیانگر حالات درونی اوست. گوش مشخص نیست و متکلم است. چهرهٔ او، احساس غم، گلایه و رنج را کاملاً به بیننده القا می‌کند.		این پیکره در حالت ایستاده است؛ به‌گونه‌ای که کمر او خمیده است و عصایی در دست دارد. برای حفظ تعادل خود و با دست دیگر پیراهن سلطان را گرفته است. سر به‌سمت بالا قرارگرفته است و حالت او، ضعف و ناتوانی جسمانی را کاملاً القا می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. عده‌ای از مردان ایرانی اصلاً به موی سبیل خود دست نمی‌زنند و آن را کوتاه نمی‌کنند. این عده، صوفی‌ها و ارادتمندان خاص حضرت علی هستند و معتقدند به‌دلیل اینکه علی شارب خود را کوتاه نکرده است، آن‌ها هم نباید دست به موی سبیل بزنند (اولئاریوس، ۱۹۹۰: ۶۳۷-۶۳۸).

۲. «مردان ایرانی هر هشت روز یک‌بار موهای سر خود را از ته تراشیده و سر خود را کاملاً صاف می‌کنند، مردان ایرانی زلف و موی بلند ندارند و فقط سیدها و اولاد پیغمبر زلف می‌گذارند و موی سر خود را نمی‌تراشند» (اولئاریوس، ۱۹۹۰: ۶۳۷).

ادامه جدول ۱. بررسی ویژگی‌های چهره و حالات پیکرۀ انسان‌ها

چهره انسان‌ها	ویژگی‌های چهرۀ انسان‌ها	پیکرۀ انسان‌ها	حالات انسان
	«نفوذ نگارگری هند در نیمرخ دلنشین سواری که چتر بر سر سلطان سنجر نگاه داشته نمایان می‌گردد» (کورکیان[1] و همکاران، ۲۰۱۷: ۲۱۶). چهره، هویت فردی و حالت نیمرخ دارد و تنها فرد نگاره است که چهرۀ او به‌صورت نیمرخ کشیده شده است. سرتراشیده و بدون‌ریش[2] از چهرۀ زنان قابل‌تفکیک است. نگاه محکم و پراعتمادی به‌سوی سلطان دارد و گوشواره در گوش او، وی را از دیگر افراد حاضر در صحنه متمایز کرده است و نزدیکی وی را به سلطان نشان می‌دهد. گوش وی مشخص و نشان از شنونده‌بودن او است. در چهرۀ او اعتمادبه‌نفس، غرور و اعتماد به سلطان کاملاً مشهود است.		پیکره در حالت نشسته روی اسب است و با دو دست خود سایه‌بان بالای سر سلطان را گرفته است که نشان‌دهندۀ این است که آن سایه‌بان سنگین است.
	چهره، هویت فردی و حالت سه‌رخ دارد. سرتراشیده و بدون‌ریش و از چهرۀ زنان قابل‌تفکیک است. رنگ پوست، تیره و متفاوت از بقیه است و در گوش او نیز گوشواره است. او هم از افراد مورد اعتماد و نزدیک سلطان است. گوش وی نیز مشخص و او هم از شنونده‌های آن جمع است. چهرۀ او احساس آرامش و سکوت را کاملاً به بیننده القا می‌کند.		پیکره در حالت نشسته روی اسب است؛ درحالی‌که با یک دست خود افسار اسب را گرفته است و دست دیگرش روی کمربندش و پای وی قرارگرفته است و نوعی وقار در حالت پیکرۀ او نمایان است.

1. Anne-Marie Keworkian

۲. «مردان و مخصوصاً جوانان ریش خود را می‌تراشند، ولی پیرمردان و مقدسین آن‌ها ریش خود را بلند کرده» (اولئاریوس، ۱۹۹۰: ۶۳۷).

ادامه جدول ۱. بررسی ویژگی‌های چهره و حالات پیکرهٔ انسان‌ها

چهره انسان‌ها	ویژگی‌های چهرهٔ انسان‌ها	پیکرهٔ انسان‌ها	حالات انسان
	چهره، هویت فردی و حالت سه‌رخ دارد. سرتراشیده و بدون‌ریش و از چهرهٔ زنان است. سر رو به پایین است و حالتی از تفکر در چهره نمایان است و نشان از آن دارد که عمیقاً به حرف‌های پیرزن گوش می‌دهد و بابت ظلمی که به او روا شده است، از وی خجالت می‌کشد. گوش او نیز مشخص و شنونده است. چهرهٔ وی به‌نوعی حالت شرمندگی و تفکر را نشان می‌دهد.		پیکره در حالت نشسته روی اسب است و با یک دست خود افسار اسب و با دست دیگر بازوی پیکرهٔ جلویی خود را گرفته است. سر به‌سمت پایین خم شده است و حالت او نوعی شرمندگی را القا می‌کند.
	چهره، هویت فردی و حالت سه‌رخ دارد. سرتراشیده است و تنها شخص حاضر در نگاره است که مانند سلطان دارای ریش است و همان‌طور که در سفرنامهٔ اولئاریوس بدان اشاره شده است، مردان ایرانی موی سر و ریش خود را همیشه می‌تراشیدند و تنها اهل صوفی و کسانی که ارادت خاصی به حضرت علی (ع) داشتند، ریش و سبیل خود را نمی‌تراشیدند، ولی به‌طورقطع نمی‌توان گفت این المان، نمادی برای جایگاه نزدیک او نزد سلطان باشد. چهره قابل‌تفکیک از چهرهٔ زنان است. سر رو به بالا است، ولی جهت نگاه به‌سوی دیگر است که شاید نشان‌دهندهٔ تردید وی نسبت به سلطان باشد. گوش او هم مشخص و شنونده است. چهرهٔ او نوعی تفکر، تردید و شک را القا می‌کند.		پیکره در حالت نشسته روی اسب است و با یک دست خود افسار اسب را گرفته است و با دست دیگر شلاقی را در دست دارد. سر به‌سمت بالا قرار گرفته است. حالت پیکره نوعی قدرت و اعتمادبه‌نفس القا می‌کند.

ادامه جدول ۱. بررسی ویژگی‌های چهره و حالات پیکرۀ انسان‌ها

چهره انسان‌ها	ویژگی‌های چهرۀ انسان‌ها	پیکرۀ انسان‌ها	حالات انسان
	چهره، هویت فردی و حالت سه‌رخ دارد. بدون‌ریش و از چهرۀ زنان قابل‌تفکیک است. رنگ پوست او نیز تیره و متفاوت از بقیه است. او از خدمۀ سلطان است. گوش او هم مشخص و شنونده است. نوعی خشم و نارضایتی در چهرۀ او کاملاً مشهود است.		پیکره در حالت ایستاده است و با دستی چوب یا عصایی در دست گرفته است و دست دیگرش در حالتی است که انگار او هم دادخواهی دارد و جهت سرکمی تمایل به‌سمت بالا دارد. به‌طورکلی حالت پیکره نوعی اعتراض و دادخواهی را تداعی می‌کند.
	چهره، هویت فردی و حالت سه‌رخ دارد. بدون‌ریش و قابل‌تفکیک از چهرۀ زنان است. از چشمان گرد و حالت حلالی رو به بالای ابروها کاملاً مشخص است از شهامت پیرزن برای انجام چنین کاری و گفتن چنین حرف‌هایی متعجب و شگفت‌زده شده است. گوش او هم مشخص و شنونده است. چهرۀ او القاکنندۀ حالت تعجب است.		پیکره در حالت حرکت ترسیم شده است. با یک دست کمان و با دست دیگر، پایین پیراهن خود را گرفته است و پیکرۀ او نوعی جنبش و حرکت را تداعی می‌کند.
	چهره، هویت فردی و حالت سه‌رخ دارد. بدون‌ریش و از چهرۀ زنان قابل‌تفکیک است. نگاهی پر از اعتماد و همراه با لبخندی به‌سوی سلطان دارد. در گوش او گوشواره است. وی نیز از افراد مورد اعتماد و نزدیک سلطان است. گوش او هم مشخص و شنونده است. در چهره‌اش نوعی رضایت نمایان است.		پیکره در حالت حرکت ترسیم شده است. با یک دست عصا و با دست دیگر، انتهای شال دور گردنش را گرفته است. سر در جهت مخالف بدن است و به عقب نگاه می‌کند. پیکرۀ او نوعی جنبش و حرکت را تداعی می‌کند.

منبع: نگارندگان

براساس جدول ۱، در این نگاره ما شاهد این هستیم که هر چهره دارای ویژگی‌های منحصربه‌فرد است و چهرۀ هر انسانی دارای هویت فردی است که حالات درونی آن را القا

می‌کند و چهرهٔ انسانی زنان و مردان قابل‌شناسایی است. این هویت‌سازی در چهرهٔ انسان‌ها، ویژگی متمایزکنندهٔ اثر مذهب با دیگر نگاره‌های تصویرشده در ادوار گذشته است. انسان‌ها هرکدام در حالت خاصی تصویر شده‌اند که بیان‌کنندهٔ شخصیتشان است و در تفهیم داستان به مخاطب بسیار کمک می‌کند. در این نگاره فقط یک پیکرهٔ زن وجود دارد و بقیهٔ پیکره‌ها همه مرد هستند. ساخت‌وساز و پرداخت در چهرهٔ پیرزن که تنها پیکرهٔ زن در این نگاره است، بیشتر از بقیهٔ چهره‌های این نگاره است و بعد از چهرهٔ پیرزن بیشترین پرداخت را چهرهٔ سلطان سنجر دارد. مذهب با به‌تصویرکشیدن ویژگی‌های منحصربه‌فرد هر چهره سعی دارد اتفاقی را که در صحنه در حال رخ‌دادن است، بدون درج حتی بخش مختصری از داستان در قالب کتیبه، در اثر به بیننده القا کند و تنها با عنصر تصویر به شرح واقعه بپردازد و از عنصر نوشتار استفاده نکرده است. در این نگاره برخلاف نگاره‌های ادوار گذشته هیچ نوع بیان احساسی در چهره‌ها وجود ندارد و چهرهٔ همهٔ انسان‌ها عاری از هرگونه احساس تصویر شده است. چهرهٔ انسان‌ها انواع حالات و احساس‌ها را نمایش می‌دهد.

ارزش رنگ و کاربرد لباس در نگارگری ایران

«گاهی ارزش‌های نمادین موجود در جامعه‌های گوناگون، در قالب لباس افراد نمایان می‌گردد» (الهی، ۱۳۸۹: ۳). «استفاده از رنگ‌های گرم و روشن در گروه‌هایی مثل شاه و شاهزادگان، اشرافیان، رقاصان، عاشقان و معشوق‌ها و خدمتکاران و رنگ‌های سرد و تیره در گروه‌هایی چون صوفیان و عارفان، کارگران، دراویش و فقرا و... دیده می‌شود، اما به‌علت تفاوت اقشار و طبقات و با درنظرگرفتن رنگ‌ها در کنار یکدیگر، روابط گروه‌های مختلف را می‌توان از همدیگر متمایز ساخت. از آن‌رو که هر جامعهٔ انسانی بنابر عقاید و سنن خود برخی از رنگ‌ها را برتر از سایر رنگ‌ها دانسته و در نسبت با آن رنگ، مواردی را همچون رنگ مردانه، دخترانه، جوانانه و غیره مطرح می‌کند، بر طبق این رویکرد رنگ لباس می‌تواند به‌عنوان نمادی از جایگاه اجتماعی اشخاص شمرده شود. لذا هر شخص بایستی درخور جایگاه اجتماعی خود رنگ مناسب پوشش را انتخاب کند» (محبی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۲۷-۱۲۹). «شاه و شاهزادگان به‌دلیل موقعیت اجتماعی خود لباس‌هایی فاخر و مجلل بر تن می‌کردند و بیشتر از رنگ‌های طلایی، سبز، قرمز، آبی، صورتی استفاده شده است که بیشترین کاربرد در اکثر فیگورها رنگ طلایی است. رنگ لباس اشرافیان تقریباً نزدیک به استفاده از رنگ‌های شاهان و شاهزادگان هستند، اما به‌خاطر اینکه از دستهٔ شخصیت‌های عام هستند، نگارگران اشخاص درباری را با نوع کلاه و جایگاه آن‌ها در ترکیب‌بندی اثر نشان داده‌اند. کارگران نیز مانند اکثر تیپ‌های شخصیتی دیگر، از طبقات پایین جامعه و از دستهٔ عام هستند برای آن‌ها کمتر از رنگ‌های گرم استفاده شده است و

بیشتر از رنگ‌های سرد به‌کاربرده شده است و هیچ طرح و نقشی در پوششان دیده نمی‌شود و یکرنگ و ساده هستند. رنگ‌های استفاده‌شده سبز متمایل به آبی (با تونالیته‌ای مختلف)، آبی، بنفش، قهوه‌ای، سفید دیده می‌شود. در لباس کارگران، گدایان و فقرا از لحاظ اینکه جزء طبقات پائین جامعه هستند، کمتر از رنگ‌های شاد و روشن استفاده شده است و هیچ نقش و تزئینات در لباس آن‌ها دیده نمی‌شود» (محبی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۳۱-۱۳۷). مردان ایرانی دستار و کلاه را در همهٔ طول سال اعم از تابستان و زمستان بر سر دارند (اولئاریوس، ۱۹۹۰: ۶۴۲). «دلاواله[1]، از جهانگردان این دوره، معیار تمایز میان طبقات جامعه را بهای شال و کلاه ایشان ثبت کرده است. تاورنیه نیز اشاره می‌کند که پس از فرمان شاه‌عباس، هرکس باید مطابق با منصب و درآمد خویش لباس می‌پوشید. به‌این‌ترتیب دستار و کلاه نشان‌دهندهٔ توان مالی و منصب دارندهٔ آن شد» (نقوی و همکاران، ۱۳۹۱: ۴). طبق آنچه در سفرنامهٔ دلاواله و تاورنیه شرح داده‌اند، از زمان شاه‌عباس، رنگ کلاه و نوع کلاه براساس مقام افراد استفاده شده است، ولی در زمان ازبک‌ها، کلاه هر شخص براساس توان مالی آن فرد بوده و رنگ کلاهک نمایانگر جایگاه شخص نبوده است. برای بررسی دقیق‌تر چهره‌ها و حالات انسانی، تحلیل و رنگ لباس پیکره‌ها و ویژگی دستار و کلاه در جدول ۲ ارائه شده است تا از این طریق به مقایسهٔ دقیق‌تری در این مقوله بپردازیم. همان‌طور که قبل‌تر بدان اشاره شد، نوع لباس و رنگ نیز بیان‌کنندهٔ جایگاه افراد در نگاره است. برای بررسی دقیق‌تر چهره‌ها، ویژگی‌های زیبایی‌شناسی و حالات انسانی، به تحلیل رنگ لباس پیکره‌ها و ویژگی دستار و کلاه آن‌ها می‌پردازیم تا در این مقوله مقایسه‌ای دقیق‌تر صورت گیرد. این موارد در جدول ۲ دسته‌بندی شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 .Pietro Della Valle

جدول ۲. ویژگی‌های لباس، دستار و کلاه انسان‌ها

پیکرهٔ انسان‌ها	ویژگی‌های لباس	چهرهٔ انسان‌ها	ویژگی‌های دستار و کلاه انسان‌ها
	سلطان قبایی[۱] به رنگ آبی روشن بر تن دارد و و کمربند[۲] مزین به المان‌هایی با طلا است که در آن‌ها نقاطی به رنگ شنگرف است که به‌احتمال نگارگر قصد داشته است که جواهر یاقوت را بازنمایی کند. چکمه‌های سوارکاری[۳] پیکره به رنگ سفید است. به‌طورکلی در لباس این پیکره از رنگ‌های آبی روشن، سفید، طلا، مشکی و شنگرف استفاده شده است.		دستار یا مندیل[۴] پارچهٔ کتان سفیدی بر سر دارد که به دور کلاهک قرمز پیچیده شده است.
	پیرزن روسری بزرگ به رنگ لاجوردی بر سر دارد و پیراهنی کهنه و مندرس به رنگ سبز تیره با وصله‌هایی از تکه‌پارچه‌هایی به رنگ آبی روشن بر تن دارد. کفش‌های پیرزن مشکی‌رنگ است. به‌طورکلی در لباس این پیکره از رنگ‌های لاجورد، سبز تیره، آبی روشن و مشکی استفاده شده است.		پیرزن روسری[۵] به رنگ لاجورد[۶] بر سر دارد. البته همان‌طور که در مطالب فوق هم بدان اشاره شد، از رنگ‌های تیره برای البسهٔ فقرا استفاده می‌شده است، ولی رنگ لاجورد جزء رنگ‌های گران‌بها نیز به‌حساب می‌آید که استفاده از چنین رنگ ارزشمندی برای لباس او شاید نشان از ارزش وجودی وی نیز باشد.

۱. تاورنیه در سفرنامهٔ خود قبا را این‌گونه توصیف کرده است: «آستین‌های قبا بلند است و از بازو به پایین تنگ می‌شود و روی مچ‌ها می‌چسبد. همچنین این قبا تا کمر تنگ و از کمر به پایین گشاد می‌شود. یک طرفش، با نوارهایی از همان پارچه به زیربغل وصل می‌شود و طرف دیگر، از روی آن می‌گذرد و زیربغل راست بسته می‌شود» (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۹۲؛ ولی قوجق و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۶).

۲. کمربندی چرمین یا شالی با رنگ‌های گوناگون روی قبا یا نیم‌تنه شاه بسته و با سنگ‌های قیمتی تزئین می‌شود (یعقوبی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۹۴۳).

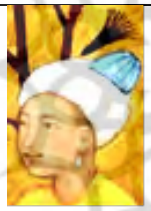
۳. چکمه‌های ساق بلندی از نوع پاشنه‌دار معروف به چکمه‌های سوارکاری (ولی قوجق و همکاران، ۱۳۹۵: ۵۰).

۴. «مردان عموماً دستار و عمامه‌ای بر سر می‌گذارند که به آن مندیل می‌گویند و در حدود ۸ تا ۱۰ متر پارچهٔ کتانی است که دور سر به شکل عمامه‌ای پیچیده‌اند و بعضی از این مندیل‌ها دارای خطوط طلایی و شیر شکری هستند» (اولئاریوس، ۱۹۹۰: ۶۴۱).

۵. دلاواله در سفرنامهٔ خود درمورد روسری چنین شرح داده است که: روسری زنان شبیه به پارچه‌ای است که زنان بغداد به‌کار می‌بردند و دنبالهٔ آن از عقب تا روی زمین ادامه پیدا می‌کند (دلاواله، ۱۹۹۱: ۲۹۱).

۶. نوعی پیگمنت معدنی و سنگی نسبتاً سخت و شفاف به رنگ آبی است که ترکیب شیمیایی آن، فسفات آب طبیعی آلومینیوم و آهن، منیزیم و کلسیم است که در نقاشی استفادهٔ فراوان دارد و همراه با طلا برای صفحه‌آرایی هم استفاده می‌شود (سید صدر، ۱۳۸۸: ۵۸۶). «از لاجورد در ایران برای رنگ‌کردن کاشی‌ها و سقف و ازارهٔ عمارت‌ها خیلی استعمال می‌شود. قبل از کشف معدن، لاجورد اصل کار می‌کردند که از تاتارستان به قیمت گران وارد می‌شد. لاجورد ایران از سنگ مس است که می‌گویند مانند گچ نرم می‌کنند؛ بعد به‌کار می‌برند؛ خیلی خوش‌رنگ و مایهٔ تفریح نظر می‌شود. اعتمادالدوله به نقاش‌ها دستور داد که دیگر لاجورد خارجی کار نکنند؛ برای اینکه منابع مملکتی را ترویج نماید، اما این غدغن طولی نکشید؛ زیرا لاجورد ایران در هوا مدت زیادی مقاومت نمی‌کند؛ رنگش تغییر کرده، آبی تیره بدرنگی می‌شود. به‌علاوه ورقه شده و می‌ریزد و به قلم نازک هم بند نمی‌شود که بتوان در نقاشی‌های ظریف و میناکاری‌ها به‌کار برد؛ بنابراین دوباره به لاجورد تاتارستان رجوع کردند» (تارونیه، ۱۹۵۷: ۵۴۳).

ادامه جدول ۲. ویژگی‌های لباس، دستار و کلاه انسان‌ها

پیکرهٔ انسان‌ها	ویژگی‌های لباس	چهرهٔ انسان‌ها	ویژگی‌های دستار و کلاه انسان‌ها
	لباس پیکره به‌صورت پیراهن[1] دوتکه است که پیراهن رویی به رنگ شنگرف با یقه‌برگردان مشکی‌رنگ و جلوباز است که با دکمه‌هایی طلایی از بالا تا پایین بسته شده است و تفاوت‌های کمی در مدل یقه و جلوبازبودن دارد با آنچه شاردن[2] در سفرنامه‌اش از پیراهن تعریف کرده است. کمربندی بر کمر دارد که با طلا مزین شده است. پیراهن زیری به رنگ سبز است و در این پیکره نگارگر از رنگ‌های مکمل برای لباس استفاده کرده است. به‌طورکلی در لباس این پیکره از رنگ‌های شنگرف، سبز، طلا، مشکی و صورتی استفاده شده است.		در نگاره «نبرد شاه اسماعیل با شیبک‌خان ازبک» در زمان صفویه به تصویر کشیده است و شاهد این نوع کلاه بر سر تفنگچی‌های پیاده هستیم. «کلاه پارچه‌ای ساده که لبهٔ چاک‌دار آن رو به بالا برگشته است» (نقوی و همکاران، ۱۳۹۱: ۶).
	لباس پیکره قبایی یکپارچه زردرنگ است که روشنی لباس او با تیرگی پوست پیکره در تضاد شدیدی است. کمربندی مشکی مزین به المان‌هایی طلایی بر دور کمر دارد که شالی به رنگ آبی روشن به دور آن پیچیده شده است و شلواری[3] به رنگ طوسی بر پا دارد. چکمهٔ سوارکاری پیکره مشکی‌رنگ است. به‌طورکلی در لباس این پیکره از رنگ‌های زرد، آبی روشن، طوسی، سفید، طلا و مشکی استفاده شده است.		دستار یا مندیل پارچهٔ کتان سفیدی بر سر دارد که به دور کلاهک آبی روشن پیچیده شده است.

۱. شاردن در سفرنامهٔ خود چنین می‌نویسد: «پیراهن مردان بلند است و به‌جای اینکه دامن آن را در شلوارشان بگذارند، بیرون آن رها می‌کنند؛ چنان‌که تا روی زانوانشان را می‌پوشاند. طرف راست پیراهنشان از روی سینه تا نزدیک شکم و پایین دو طرف شکافته و باز است. پیراهنشان یقه‌برگردان ندارد و مانند یقهٔ پیراهن زنان اروپایی یک‌لا و ساده است» (شاردن، ۱۳۷۴: ۷۹۹ و ۸۰۱). تاورنیه در سفرنامهٔ خود می‌نویسد: «در زیر قبا یک زیر پیراهن پنبه‌ای گل‌دار می‌پوشند و پیراهن‌های آن‌ها ابریشمی در انواع رنگ‌ها است» (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۹۲ و ۲۹۳؛ ولی قوجق و همکاران، ۱۳۹۵: ۴۵).

2. Jean Chardin

۳. شاردن در سفرنامهٔ خود چنین توصیف می‌کند: «شلوار مردان عبارت از پوشش آستردار است که تا قوزک پایشان می‌رسد. جلوی شلوارشان نیز باز نیست و به هنگام احتیاج باید گره‌بندی را که به لیفهٔ شلوار خود کشیده‌اند، باز کنند»

ادامه جدول ۲. ویژگی‌های لباس، دستار و کلاه انسان‌ها

پیکرهٔ انسان‌ها	ویژگی‌های لباس	چهرهٔ انسان‌ها	ویژگی‌های دستار و کلاه انسان‌ها
	لباس پیکره به‌صورت پیراهنی دوتکه است که پیراهن رویی به رنگ سبز تیره با یقه‌ای برگردان به رنگ مشکی و پیراهن، جلوباز است که از بالا تا پایین با دکمه‌های طلایی بسته شده است. پیراهن زیری طوسی‌رنگ است. پیکره کمربندی به رنگ مشکی مزین به تزئینات طلایی دارد. به‌طورکلی در لباس این پیکره از رنگ‌های سبز تیره، طوسی، سفید، طلا، مشکی و نارنجی روشن استفاده است.		دستار یا مندیل پارچهٔ کتان سفیدی بر سر دارد که به دور کلاهک نارنجی پیچیده شده است.
	لباس پیکره به‌صورت پیراهنی دوتکه است که پیراهن رویی به رنگ نارنجی با یقه‌ای برگردان به رنگ مشکی و جلوباز است که از بالا تا پایین با دکمه‌های طلایی بسته شده است. پیراهن زیری سبزرنگ است. پیکره کمربندی به رنگ مشکی مزین به تزئینات طلایی دارد که شالی به رنگ آبی روشن به دور آن پیچیده است که در این پیکره هم از رنگ‌های مکمل (آبی و نارنجی) استفاده شده است. چکمهٔ سوارکاری پیکره به رنگ مشکی است. به‌طورکلی در لباس این پیکره از رنگ‌های نارنجی، سبز، آبی روشن، طلا، مشکی و سفید استفاده شده است.		دستار یا مندیل پارچهٔ کتان سفیدی بر سر دارد که به دور کلاهک آبی روشن پیچیده شده است.
	لباس پیکره به‌صورت قبایی یکپارچه به رنگ صورتی روشن است که رنگ روشن لباس آشکاری با رنگ تیره پوست پیکره در تضاد است. به دور کمر پیکره شال پارچه‌ای پیچیده شده است. لباس زیرین وی به رنگ سبز است و او شلوار به پا ندارد و فقط پاپوش‌های ساق بلندی به رنگ قهوه‌ای روشن به پا دارد. به‌طورکلی در لباس این پیکره از رنگ‌های صورتی روشن، سبز، سفید، مشکی و قهوه‌ای روشن استفاده شده است.		دستار یا مندیل پارچهٔ کتان سفیدی بر سر دارد که به دور کلاهک به رنگ سبز پیچیده شده است.

ادامه جدول ۲. ویژگی‌های لباس، دستار و کلاه انسان‌ها

پیکرهٔ انسان‌ها	ویژگی‌های لباس	چهرهٔ انسان‌ها	ویژگی‌های دستار و کلاه انسان‌ها
	لباس پیکره به‌صورت پیراهنی دوتکه است که پیراهن رویی به رنگ زرد با یقه‌ای باز و کوتاه‌تر از پیراهن زیری است و پیراهن زیرین، پیراهنی بلند به رنگ طوسی است. او شلوار به پا ندارد و فقط پاپوش‌هایی به رنگ قهوه‌ای روشن به پا دارد. به‌طورکلی در لباس این پیکره از رنگ‌های زرد، طوسی، آبی روشن و قهوه‌ای روشن استفاده شده است.		کلاهی پشمی بر سر دارد.
	پیکره پیراهنی کوتاه به رنگ نارنجی بر تن دارد و شلوار کوتاهی به رنگ آبی روشن بر پا دارد و در این پیکره نگارگر از رنگ‌های مکمل برای لباس استفاده کرده است. به دور کمر پیکره کمربندی از پارچه‌ای به رنگ آبی روشن پیچیده شده است و دور دو ساق پای وی با پابندی به رنگ مشکی مزین شده است. او کفش‌هایی به رنگ مشکی به پا دارد. به‌طورکلی در لباس این پیکره از رنگ‌های نارنجی، آبی روشن، سبز و مشکی استفاده شده است.		کلاه او متفاوت‌تر از بقیه است بر سر دارد که با دو پر مزین شده است.

(منبع: نگارندگان ۱۴۰۰)

همان‌طور که در جدول ۲ بدان اشاره شد، تیرگی و روشنی لباس انسان‌ها با رنگ تیرگی و روشنی رنگ پوست آن‌ها در تضاد است؛ بدین‌صورت که انسان با رنگ پوست تیره لباسی به رنگ روشن بر تن دارد و انسان با رنگ پوست روشن لباسی با رنگ تند و تیره بر تن دارد. در نگاه اول این تیرگی لباس پیرزن با بقیهٔ افراد حاضر در صحنه در تضاد است و به فقر و رنج و دردی که پیرزن دارد، اشاره می‌کند. این تضاد تیرگی و روشنی که در رنگ لباس سلطان و ملازمانش با لباس پیرزن وجود دارد، نشان‌دهندهٔ ظلم و ستم حکومت بر مردم جامعه است. حال این پرسش مطرح می‌شود که هنرمند چرا از لاجورد برای لباس پیرزن استفاده کرده است با آنکه استفاده از رنگ‌های تیره و سرد برای نشان‌دادن افراد فقیر و سطح پایین جامعه مرسوم بوده است، ولی ارزش بهایی این رنگ لاجورد بیشتر از رنگ آبی نیلی هست که برای لباس سلطان استفاده شده است. اگرچه بهای رنگ لباس سلطان کمتر از لاجورد استفاده‌شده در لباس پیرزن است، برای پادشاه از طلا و نقره و همچنین تزئینات دیگر استفاده شده است و شاید هنرمند برای اینکه شجاعت و حق‌طلبی پیرزن را نشان دهد و با این حق‌طلبی و

شجاعتش منزلتی بالا پیدا می‌کند و سوژهٔ اصلی نگاره هست، از این رنگ برای او استفاده کرده است. رنگ‌ها به‌صورت چرخشی استفاده شده که چشم بیننده در تصویر به گردد و از هر رنگ فقط یک بار استفاده نشده است و رنگ‌ها در سطح نگاره پراکنده شده‌اند.

بیان رمزی در نگارگری ایران

«زبان بیان در هنر سنتی و اصیل ایرانی رمزی است. در این زبان، هر شیء دارای ظاهر و باطنی است یا به بیانی دارای لایه‌های وجودی متعدد است؛ به این معنی که هر صورت مادی برای اشاره به معنایی مجرد در عالمی بالاتر به‌کار می‌رود» (قاسمیه و همکاران، ۱۳۹۵: ۷۵). حال‌آنکه ما اگر این نگاره را به‌صورت عمودی، از وسط به دو قسمت تقسیم کنیم، می‌بینیم که درختان بهاری و پرشکوفه در سمت سلطان و درخت خشک‌شده و سرو در سمت پیرزن قرار دارد. می‌توان گفت درختان بهاری سمت سلطان نشان‌دهندهٔ جلال، شکوه، جوانی و قدرت سلطان هستند و آن طراوت بهاری به شکوه و جوانی سلطان برمی‌گردد و درخت خشک سمت پیرزن شاید نشان‌دهندهٔ پیری، شکنندگی و رنجوری پیرزن از ظلمی که به او در این سال‌ها شده است باشد یا ممکن است نماد جامعه‌ای باشد که به‌خاطر ستم سلطان ضعیف و فقیر و شکننده شده است. همچنین آن درخت سرو لاوسون[1] که در سمت پیرزن وجود دارد، شاید نماد شعلهٔ جاودان و آتش درون پیرزن باشد که با وجود پیری و ناتوانی دست به همچنین اقدامی شجاعانه زده است و جلوی آن سلطان قدرتمند را گرفته و دادخواهی می‌کند.

«در بیشتر آثار، شاه را در میانهٔ طولی یا عرضی نگاره، چنین بازنموده‌اند: پیکره‌هایی بر مسندی فاخر که بیش از سایر اسباب صحنه، آراسته‌شده؛ تنه‌اش از روبه‌رو و چهره‌اش سه‌رخ و گاه اندکی رو به پایین است. پاها یکی جمع و دیگری آویخته یا چهارزانو است و دستی بر کمر یا زانو دارد. تمایز چهره‌ها اندک است و نگارگر چندان پایبند صورت‌سازی‌های واقع‌گرایانه نیست» (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۷: ۱۴) که در این نگاره هم سلطان سنجر در نیمهٔ میانی نگاره و با تزئینات فاخر تصویر شده است. اگر در نگاره دقت کنید، امضای محمود مذهب در این نسخهٔ نگاره وجود ندارد. این نگاره برگ سمت راست کتاب است و در نگارهٔ سمت چپ همین تصویر که ادامهٔ تفرج سلطان به تصویر کشیده شده است و در برگ روبه‌رو این نسخه نگاره قرار دارد، هنرمند نسخهٔ مقابل را که همان نسخهٔ سمت چپ است، با عنوان «عمل محمود مذهب ۹۵۲» پایین گوشهٔ سمت راست را امضا کرده است. در جدول ۳ ویژگی‌های بصری این نگاره و تحلیل ترکیب‌بندی، ژرف‌نمایی و هندسهٔ اثر ارائه شده است.

---

۱. سرو لاوسون نماد شعلهٔ جاویدان است و فرم این سرو متشابه با فرم شعلهٔ آتش است (قاسمیه و همکاران، ۱۳۹۵: ۸۳).

جدول ۳. ویژگی‌های بصری نگارۀ سلطان سنجر و پیرزن

ترکیب‌بندی	این نگاره دارای یک ترکیب‌بندی سیال و دایره‌ای است.	
ژرفانمایی	ژرفانمایی این نگاره، بوستان نگاری است. زمین میانجی بین پیکره‌ها مشخص است، ولی با این حال، بی‌کرانگی را القا نمی‌کند و یک نمای بسته و محدود را به نمایش گذاشته است. به این دلیل که اندازۀ قامت پیکره‌ها از فاصلۀ آن‌ها در مقایسه با پیکرۀ بالاتر (عقب‌تر) بیشتر است.	
پوشش گیاهی	بوته‌های پربرگ، درخت بهاری شکوفه دار، درخت سرو و درخت چنار پاییزی.	
امضا	در نسخۀ روبه‌رو نگاره که ادامۀ داستان تصویر شده است، با عنوان عمل محمود مذهب ۹۵۲ پایین گوشۀ سمت راست توسط محمود مذهب امضا شده است. نگارۀ سلطان سنجر و پیرزن (برگۀ سمت چپ)، *مخزن‌الاسرار* نظامی گنجوی، اثر محمود مذهب، (۹۴۴-۹۵۲ ق/ ۴۶-۱۵۳۸ م)، مکتب بخارا، کتابخانۀ ملی پاریس (URL۲) تصویر بریده‌شدۀ امضای محمود مذهب.	
هندسۀ پنهان[۱]	هندسۀ پنهان به‌صورت اسپیرال حلزونی[۲] دارد؛ که از گوشه سمت راست بالا شروع می‌شود و در پایان به پیرزن ختم می‌شود.	

۱. هندسۀ پنهان درواقع به‌کارگیری ساختار هندسی معین و مستتر در اثر، به‌منظور ایجاد یک کل منسجم است؛ به‌نحوی‌که با آن، بیان هنری اثر چندلایه می‌شود و مخاطب تا میزانی که به عمق تصویر راه یابد از معانی آن بهره می‌برد (ملک‌پائین و همکاران، ۱۳۹۸: ۵).

۲. اسپیرال حلزونی: تعدد عناصر و شخصیت‌های انسانی و غیرانسانی، ساختاری مطلوب در جهت نمایش و معرفی یک‌به‌یک شخصیت‌ها را می‌طلبد. آنجا که شخصیت‌ها به‌لحاظ جایگاه یکسان نیستند و شخصیت اصلی وزن بیشتری خواهد داشت، گزینش ترکیبی حلزونی مناسب می‌کند. برای چشمگیربودن شخصیت اصلی چنین روایتی، تأکید لازم است و تسلط و چیرگی این شخصیت بر کل اثر در جهت حصول وحدت بصری گام برمی‌دارد؛ بنابراین جایگاه وی، انتهای گردش چشم در ترکیب مذکور است (فارسانی و قاسمی، ۱۳۹۸: ۲۷).

مطالعهٔ تحلیلی چهرهٔ انسان در نگارهٔ سلطان سنجر و پیرزن

در نگارگری ایرانی چهرهٔ انسان ماهیتی قراردادی دارد و دارای ویژگی‌های فردی نیست. نگارگر، چهرهٔ شخص خاصی را به تصویر نمی‌کشد و عواملی که سبب به‌وجودآمدن قراردادها در به‌تصویرکشیدن چهرهٔ انسان در نگارگری شده است؛ دلیل بی‌مهارتی نگارگر در صورتگری واقع‌گرا نیست. همان‌طور که پیش‌تر چهرهٔ انسان در نگارهٔ سلطان سنجر و پیرزن اثر محمود مذهب بررسی شد، چهره‌های افراد حاضر در صحنه دارای هویت فردی مستقل هستند و چهرهٔ هر شخص بیان‌کنندهٔ احساسات درونی آن فرد است. زمینهٔ تحول در چهره‌پردازی را بهزاد در مکتب هرات آغاز کرده بود و مذهب از او این‌گونه صورتگری را فراگرفته بود. وی قراردادهای چهره‌نگاری را کنار گذاشت و پایه‌های تحولی نوین در صورتگری ایجاد و تأثیرات آن در نگارگری مکاتب بعدی به‌ویژه نگارگری مکتب صفوی نمود پیدا کرد. مذهب به‌جای به‌کاربردن عنصر نوشتار برای شرح بخشی از واقعه در حال رخ‌دادن در نگاره، با هویت‌بخشی به چهرهٔ افراد و عدم شبیه‌سازی افراد مانند نگارگران گذشته، سعی در تفهمیم داستان با عنصر تصویر داشته و از عنصر نوشتار در نگاره استفاده نکرده است. علاوه بر چهره، حالت پیکره‌ها و نحوهٔ قرارگیری آن‌ها در ترکیب‌بندی، بازگوکنندهٔ حالات درونی آن‌ها و شرح وقایع در پس‌زمینهٔ داستان و نمایانگر این است که همهٔ افراد دربار سلطان، از نوع حکومت او و ستمی که بر مردم روا داشته است، راضی نیستند و به آن بخش از حکایت سلطان سنجر و پیرزن اشاره دارد که سلطان همواره از سخنان پیرزن پند نمی‌گیرد و به ظلم و ستم خود به مردم جامعه‌اش همچنان ادامه می‌دهد و درنهایت سرنگون می‌شود. استفاده از رنگ‌های روشن و گرم در مقابل رنگ‌های تیره و سرد، برای نشان‌دادن تضاد طبقاتی میان افراد حاضر در نگاره و نشان‌دادن جایگاه هر شخص در جامعه، به‌خوبی به‌کاربرده شده است و جایگاه سلطان، اشراف، خدمتکاران، فقرا با توجه به نوع لباس، تزئینات و رنگ لباس مشخص است. همهٔ این‌ها توانایی و مهارت محمود مذهب را به اثبات می‌رساند که این‌گونه به کوچک‌ترین جزئیات هم توجه داشته و آن‌ها را به تصویر کشیده است. با زبان و بیان بصری هر آنچه در پس پرده‌های داستان بوده است، شرح داده و برای بیان شرح واقعه خیلی کم از کتیبه و عنصر نوشتار استفاده کرده است.

نتیجه‌گیری

نگارگری ایرانی در همهٔ دوره‌ها دارای شخصیت‌های انسانی بوده و پیکره و چهرهٔ انسان‌ها به‌صورت خیالی و غیرواقع‌گرایانه ترسیم شده است. تا دوران تیموری در نگاره‌های ایرانی هویت فردی به‌صورت مستقل مورد بحث هنرمندان نبوده است. در این زمان بهزاد گام اولیه را در تحول چهره‌پردازی برداشت و در برخی نگاره‌های خود، چهرهٔ انسان را با هویت فردی مستقل

به تصویر کشید. پس از او، محمود مذهب، چهره‌های انسانی را با هویت چهره‌ای مستقل در تصویر وارد کرد. در آثار او حالات، احساسات و شخصیت‌پردازی در چهره‌ها به‌صورت ویژه دیده می‌شود. پرداختن به هویت فردی و نمایش آن در نگارگری ایرانی در نگارهٔ مخزن‌الاسرار، در مکتب بخارا حائز اهمیت است و چهره‌ها و پرداخت ویژه به حالات شایان اهمیت است. درعین‌حال نگارگر به ویژگی‌های کلی مکتب زمانهٔ خود نیز وفادار بوده است. در این نگاره چهره‌ها دارای هویت فردی با چهرهٔ خاص هستند که متأثر از احساسات درونی هر انسان است. این نگاره تنها یک پیکرهٔ زن دارد که ساخت‌وساز و پرداز و پرداخت چهرهٔ او بیشتر از بقیهٔ چهره‌های مردان حاضر در نگاره است. حضورنداشتن هیچ زن دیگری و دیگر رعایا در این صحنه، بر شهامت این پیرزن تأکید بیشتری کرده است. در این نگاره انواع عواطف و حالات انسانی در انسان‌های آن تصویر شده است که این عواطف و احساسات، شامل غرور (تکبر)، غم، رنج، گلایه، اعتمادبه‌نفس، آرامش، شرمندگی (خجالت)، تفکر، شک، نارضایتی، خشم، تعجب (شگفت‌زدگی) و رضایت است. هنرمند آن غم و رنج و دردمندی و گلایه‌ای که پیرزن به سلطان دارد، به‌خوبی در چهرهٔ او نمایان کرده است و المانی که بیشتر سبب القای این احساسات در چهرهٔ پیرزن می‌شود، حالت چشمان و ابروهای او است و نگاهی که روبه بالا و به‌سمت سلطان دارد و آن غرور و تکبر سلطان با توجه به نگاه تحقیرآمیزی که دارد، در چهرهٔ وی مشخص است. در چهرهٔ بقیهٔ مقامات و خدمهٔ سلطان، به همین شیوه، عواطف و احساساتشان نمایان است که در بخش تحلیل به‌طور کامل شرح داده شده است. هنرمند با نشان‌دادن احساسات درونی هر انسان به این موضوع اشاره داشته است که همهٔ مقامات و خدمهٔ سلطان از او و نوع حکومت او راضی نبوده و عده‌ای شرمگین و خشمگین و حتی مردد بوده‌اند و حتی افرادی هم بوده‌اند که نسبت به ظلم سلطان و وضع موجود بی‌تفاوت و خنثی بوده‌اند. در این نگاره تنها سه تن از افراد حاضر به سلطان احساس رضایت و اعتماد دارند که این اعتماد دوطرفه است و هم از جانب سلطان نسبت به این سه نفر و هم از جانب آن‌ها نسبت به سلطان است و بقیهٔ مقامات همچنین حس رضایت و اعتمادی به سلطان خود ندارند. نگارگر برای بیان احساسات درونی هر انسان برای القای این مفهوم تنها از حالات چهره استفاده نکرده است، بلکه حالت و جهت سر و نوع حالت آن پیکره و نحوهٔ قرارگیری دست‌ها، همگی در القای احساسات و شخصیت هر پیکره نقش بسزایی داشته‌اند. هرکدام از پیکره‌ها در حالت خاصی تصویر شده‌اند که بیان‌کنندهٔ ویژگی‌ها و شخصیت آن‌ها است و در تفهیم داستان به مخاطب بسیار کمک کرده است. هنرمند با استفاده از بیان احساسات و هویت فردی در هریک از انسان‌ها چه در چهره و چه در حالت قرارگیری او، در نگاره سعی داشته تا با بیان تصویری، به شرح واقعه‌ای بپردازد که در حال رخ‌دادن است و از عنصر نوشتار برای بیان بخشی از داستان هم استفاده نکرده است. این نگاره

با ترکیب‌بندی سیال و دایره‌ای و هندسهٔ پنهانی که به‌صورت اسپیرال در پس فرم‌های آن نهفته است، موجب چرخش چشم بیننده در اثر می‌شود و همچنین بر پیرزن که سوژهٔ اصلی داستان است، تأکید می‌کند. به‌طورکلی این نگاره ترکیب‌بندی پویا و فعالی دارد. با مطالعهٔ این نگاره کاملاً مشخص شده که محمود مذهب در تصویرگری و اجرا هنرمندی توانا و زیرک بوده که با استفاده از نمادپردازی و بیان عواطف در چهرهٔ پیکره‌ها، به ماجراهایی که در پس داستان رخ داده است، هم پرداخته و آن‌ها را به بیننده القا کرده است. این نوآوری مذهب، در دوره‌های بعدی نگارگری ایرانی نیز تأثیرگذار بوده و در تناسب و روابط انسانی و نمایش قدرت نقش داشته است. انسان در این تصویر در ترکیب‌بندی قاب هندسی، معیارهای زیبایی‌شناسی جدیدی به نقاشی ایرانی اضافه می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۸). «مطالعهٔ تطبیقی شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی قاجار»، *جلوهٔ هنر*، *۱* (۱)، ۱۳-۲۸.

الهی، محبوبه (۱۳۸۹). «لباس به‌مثابهٔ هویت»، *فصلنامهٔ مطالعات ملی*، *۱۱* (۲)، ۳-۳۰.

اولئاریوس، آدام (۱۹۹۰). *سفرنامهٔ آدام اولئاریوس اصفهان خونین شاه صفی*. جلد دوم. ترجمهٔ حسین کردبچه. تهران: شرکت کتاب برای همه.

اسکندرپورخرمی، پرویز و شفیعی، فاطمه (۱۳۹۰). «نگارگری ایرانی تجلیگاه ملکوت خیال با تأکید بر آرای شیخ شهاب‌الدین سهروردی دربارهٔ عالم خیال (مثال)»، *نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، *۴۸*، ۱۹-۲۸.

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

آژند، یعقوب (۱۳۸۶). «مکتب بخارا»، *هنرهای تجسمی*، *۲۶*، ۲۸-۳۳.

بهروزی‌پور، حسین (۱۳۹۸). «صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران بر پایهٔ دیدگاه‌های دینی و عرفانی تیتوس بورکهارت و سید حسین نصر»، *مطالعات باستان‌شناسی پارسه*، ۳(۱۰)، ۱۲۷-۱۴۸.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. چاپ پنجم. تهران: زرین و سیمین.

پاکباز، رویین (۱۳۹۳). *دایرهٔ المعارف هنر*. چاپ چهاردهم. تهران: فرهنگ معاصر.

تاورنیه، ژان باتیست (۱۹۵۷). *سفرنامهٔ تاورنیه*. ترجمهٔ ابوتراب نوری. مصحح حمید شیرانی. چاپ دوم. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

پولیاکوا، ی. ا.، و رحیموا، ز. ای (۱۹۹۶). «ترسیم انسان در نقاشی ایرانی (قسمت اول)»، ترجمهٔ زهره فیضی، *سوره*، *۷۰*، ۶۷-۷۵.

سید صدر، ابوالقاسم (۱۳۸۸). *دایرهٔ المعارف نقاشی*. چاپ اول. تهران: سیمای دانش.

شراتو، امبرتو و گروبه، ارنست جی. (۱۹۹۷). *تاریخ هنر ایران (۹) هنر ایلخانی و تیموری*. ترجمهٔ یعقوب آژند. چاپ اول. تهران: مولی.

حسنوند، محمدکاظم و آخوندی، شهلا (۱۳۹۱). «بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دورهٔ صفوی»، *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نگره*، ۲۴، ۱۵-۳۵.

حسینی‌راد، عبدالمجید، گودرزی، مصطفی و رضوانیان، بامداد (۱۳۸۹). «چهره‌نگاری در هنر نقاشی»، *جلوهٔ هنر*، ۴، ۱۳-۲۲.

حیدرخانی، مریم (۱۳۹۴). «نقاشی ایرانی در مقام منبع تاریخ معماری ایران»، *مطالعات معماری ایران*، *۷*، ۱۵۱-۱۶۳.

دلاواله، پیتر (۱۹۹۱). *سفرنامهٔ پیتر دلاواله (قسمت مربوط به ایران)*. ترجمهٔ شعاع الدین شفا. چاپ دوم. تهران: علمی-فرهنگی.

رابینسون، بزیل ویلیام (۱۹۹۷). *تاریخ هنر ایران (۱۱) هنر نگارگری ایران*. ترجمهٔ یعقوب آژند. چاپ اول. تهران: مولی.

رهنورد، زهرا (۱۳۹۳). *تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی: نگارگری*. چاپ چهارم. تهران: سمت.
زارعی فارسانی، احسان و قاسمی اشکفتکی، مریم (۱۳۹۸). «ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری»، *جلوهٔ هنر*، *۱۱*(۲)، ۲۱-۴۲.
شه‌کلاهی، فاطمه و میرزا ابوالقاسمی، محمدصادق (۱۳۹۵). «بررسی تنوع پیکره‌ها در آثار کمال‌الدین بهزاد»، *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نگره*، ۳۹، ۹۱-۹۹.
علی‌محمدی اردکانی، جواد، گودرزی، مصطفی و مراثی، محسن (۱۳۹۰). «خیال و جایگاه آن در چهره‌نگاری نقاشی ایرانی»، *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، *۲۱*، ۵۵-۷۲.
قاسمیه، سارا، بمانیان، محمدرضا و ناصحی، ابوذر (۱۳۹۵). «بررسی زبان مشترک باغ و نگارگری ایرانی با تأکید بر نقش نمادین درخت سرو»، *دوفصلنامهٔ علمی-ترویجی پژوهش هنر*، ۶(۱۱)، ۷۵-۸۵.
قدیریان، اندیشه و سلیمانی، محمودرضا (۱۳۹۰). «درآمدی بر تحلیل دو ادب نگارهٔ مکتب بخارا»، *خراسان بزرگ*، ۲(۲)، ۹۷-۱۰۸.
کشمیری، مریم و رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۷). «تبیین الگوپردازی، ریزنگاری و حجم‌پردازی در نگارگری ایرانی بر پایهٔ مبانی ادراک در المناظر ابن هیثم»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، *۶*، ۵-۲۰.
کن بای، شیلا ر. (۲۰۰۸). *نقاشی ایرانی*. ترجمهٔ مهدی حسینی. چاپ سوم. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
کورکیان، ا. م. و سیکر، ژ. پ. (۲۰۱۷). *باغ‌های خیال هفت قرن مینیاتور ایران*. ترجمهٔ پرویز مرزبان. چاپ سوم. تهران: فرزان.
گری، بازیل (۲۰۱۳). *نقاشی ایران*. ترجمهٔ عربعلی شروه. چاپ سوم. ابیانه: نشر دنیای نو.
گودرزی (دیباج). مرتضی (۱۳۹۵). *تاریخ نقاشی ایران: از آغاز تا عصر حاضر*. چاپ پنجم. تهران: سمت.
محبی، بهزاد، حسنخانی قوام، فریدون، امانی، مریم (۱۳۹۷). «بررسی رابطهٔ جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دورهٔ صفوی»، *فصلنامهٔ هنرهای صناعی اسلامی*، ۳(۱)، ۱۲۷-۱۳۹.
مقبلی، آناهیتا (۱۳۹۶). «تأثیر ارزش‌های بصری و جلوه‌های نگارگری ایران و مغولان هند بر نگارگری آسیای مرکزی در قرون شانزدهم و هفدهم/دهم و یازدهم ق»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، *۴*، ۵-۱۸.
ملک‌پائین، علی و چانگ هونگم، ژانگ (۱۳۹۸). «بررسی هندسهٔ پنهان در مکتب نگارگری هرات؛ با تأکید بر نگارهٔ به لشکرنمودن اسکندر، سخن گوشه‌نشینان را»، *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نگره*، *۵۲*، ۵-۲۳.
نظامی گنجوی (۱۳۸۹). *مخزن‌الاسرار*. تصحیح بهروز ثروتیان. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
نقوی، منیره‌سادات و مراثی، محسن (۱۳۹۱). «مطالعهٔ تطبیقی کلاه مردان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دوران صفوی با تأکید بر دیوارنگاره‌های کاخ چهل‌ستون اصفهان»، *مطالعات تطبیقی هنر*، ۲(۳)، ۱-۱۸.
ولی قوجق، منصور و مهر پویا، حسین (۱۳۹۵). «مطالعهٔ تطبیقی تن‌پوش‌های مردان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دورهٔ صفویه»، *مطالعات تطبیقی هنر*، ۶(۱۲)، ۴۱-۵۵.

ولی قوجق، منصور و مهر پویا، حسین (۱۳۹۳). «بررسی ویژگی‌های تن‌پوش‌ها در سفرنامه‌ها و نگاره‌های مکتب اصفهان»، *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، ۸(۱۸)، ۴۳-۵۴.

یعقوبی، ماندانا و رستمی، مصطفی (۱۳۹۸). «پوشاک دولتمردان دورهٔ صفوی از دیدگاه سفرنامه‌نویسان»، *اولین کنفرانس ملی دوسالانهٔ باستان‌شناسی و تاریخ هنر ایران، بابلسر*، ۲۹۳۶-۲۹۴۹.

URLs:

URL1 :

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mahmud_Muzahhib._Sultan_Sanjar_and_an_Old_Woman_(right_part)_Nez%C3%A2mi,_Makhzan_alasr%C3%A2r_1538-46,_Bukhara,_BNF1.JPEG. (access date:2021/3/10)

URL2:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mahmud_Muzahhib._Sultan_Sanjr_and_an_Old_Woman_(left_part),_Nez%C3%A2mi,_Makhzan_al-asr%C3%A2r_1538-46,_Bukhara,_BNF.JPEG. (access date:2021/3/10)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی