Vol. 7, No.1. Spring-Summer 2023

Thematic Analysis of the Painting of Bahram Gur's Battle with the Dragon attributed to Kamal al-Din Behzad

Sahand Allahyari
Ph.D. Student of comparative and analytical history of Islamic Art, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Morteza Afshari *
Associate Professor of Department of Art Research, Department of Art Research, Shahed University, Tehran, Iran.
Khashayar Ghazizadeh
Associate Professor of Department of Islamic Art, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran

Abstract
In Iranian painting, the interpretation of an artist can also be studied through analyzing the illustrations of fixed themes and texts by prominent painters. From this perspective, the interpretation of an artist's literary text holds significant value, and painters have used their own interpretation of the original text in illustrating its various versions and have created additional meanings besides the theme of the work in the images.
Bahram's battle with the dragon is seen in most of the illustrated versions of Shahnameh and Khamseh Nizami because of its aesthetic appeal. In drawing the military in Khamseh Nizami paintings in Herat school, painters have actually added another layer of meaning to the paintings, which actually shows the artist's authorship in drawing the military in Khamseh Nizami scenes in that school. One of the paintings created by the artist as the author of a work has an added meaning. The illustration of "Bahram Gur's battle with the dragon" is attributed to Kamal al-Din Behzad in the Khamseh Nizami manuscript of the British Library. The current research aims to uncover the hidden meaning of the layers within the image of Bahram Gur's battle with the dragon using iconology method, and with documentary and library studies, and it raises the question, "What hidden layers of meaning exist in the depiction of the battle of Bahram Gur with the dragon?" The stage of pre-iconography involves the description and recognition of the apparent aspects of the artwork and the identification of the existing elements within the complex world of artistic structures. In the descriptive stage, there is necessarily no reference to the external world beyond the artwork itself. In the iconography stage, the hidden codes within the artwork are revealed. This stage is entering the realm of meaning, which is also referred to as metaphysical meaning, and is the result of the reactions induced in the viewer to the initial awareness of the art work. This stage links the artistic elements and motifs to their underlying themes and concepts. In the stage of iconology, which is also known as content or intrinsic interpretation, the final destination is in a deep iconographic investigation; more precisely, this stage seeks to identify how iconic symbolic values are selected within images, legends, stories and oral literature.
The painting mentioned in this article has been studied analytically with an iconology approach. The findings of this research reveal that this painting stands out from other paintings with a similar theme in terms of its visual representation and its connection to the literary text and the work itself. The painting represents Bahram's upward progress towards the truth and in a way represents Bahram's spiritual behavior. Bahram's movement actually symbolizes the stages of reaching perfection. The painting depicts Bahram undergoing internal transformation by overcoming his pride, which is associated with the defeat of the dragon. In fact, the zebra serves as a warning symbol while the lion, with the help of which Bahram succeeds in killing the dragon, is a symbol of the Amara's ego and the defeat of the dragon was a kind of defeat of this ego. In this tale, that Bahram goes through the path of the valley of truth, in a way represents the movement from the world of the kingdom to the world of theology, which is accompanied by various challenges.

Keywords: Herat School of Painting, Iconology, Khamsa Nizami, Bahram Gur, Kamal Al-Din Behzad

* Email (corresponding author): afshari@shahed.ac.ir

دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی سال هفتم • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۴۰۲
صفحات: ۴۹-۶۰
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۰ ♦♦ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۲

تحلیل نگاره نبرد بهرام‌گور با اژدها منسوب به کمال‌الدین بهزاد با روش آیکونولوژی

سهند اله‌یاری
دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
مرتضی افشاری *
دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
خشایار قاضی‌زاده
دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

چکیده
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. اژدهاکشی بهرام به دلیل ویژگی هیجانی در بیشتر نسخ خمسه نظامی با نوآوری‌هایی تصویرسازی شده است. نگارگران در ترسیم نگاره‌های خمسه نظامی در مکتب هرات درواقع معنای دیگری را در نگاره‌ها خلق کرده‌اند که در حقیقت نشان‌دهنده مؤلف بودن نگارگر در ترسیم صحنه‌های خمسه نظامی است. یکی از نگاره‌هایی که نگارگر به‌عنوان مؤلف یک اثر معنای افزوده‌ای را ایجاد کرده است، تصویر نگاره «نبرد بهرام‌گور با اژدها» منتسب به کمال‌الدین بهزاد در نسخه خمسه نظامی کتابخانه بریتانیا هست. پژوهش حاضر با هدف شناسایی معنای لایه‌های پنهانی در نگاره بهرام‌گور با اژدها به روش آیکونولوژی شکل گرفته است و با مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای به طرح این پرسش می‌پردازد که «چه لایه‌های معنایی پنهان در نگاره نبرد بهرام‌گور با اژدها وجود دارد؟» نگاره مذکور در این نوشتار به روش تحلیلی با رویکرد آیکونولوژی انجام گرفته است. نتایج حاصل از این پژوهش حاکی از آن است که این نگاره ازنظر بصری و رابطهٔ بین متن ادبی و خود اثر با سایر نگاره‌هایی با چنین مضمونی تفاوت دارد و بیانگر سیر صعودی بهرام به‌سوی حق و به‌نوعی نمایانگر سلوک معنوی بهرام است. حرکت بهرام در حقیقت مراحل رسیدن به کمال را نشان می‌دهد. بهرام در این نگاره با از بین بردن غرور، نفس درونی که با شکست اژدها همراه است دچار تزکیه درونی می‌شود در حقیقت گورخر نماد نفس هشداردهنده و لوامه است که به مدد آن بهرام موفق به کشتن اژدها که نماد نفس اماره است می‌شود؛ و شکست اژدها به‌نوعی شکست این نفس بوده است. که در آن بهرام سیر سلوک وادی حق را طی می‌کند که به‌نوعی نمایانگر حرکت از عالم ناسوتی به عالم لاهوتی هست که با سختی‌هایی همراه است.

واژگان کلیدی:
مکتب نگارگری هرات، آیکونولوژی، خمسه نظامی، بهرام‌گور، کمال‌الدین بهزاد.

* نویسنده مسئول مکاتبات: afshari@shahed.ac.ir

مقدمه

نگارگری در دسته‌ی از هنرهایی قرار دارد که تفسیر هنرمند از متن اولیه در شکل‌گیری معنای اثر نقش دارد؛ زیرا نگارگران در تصویرسازی متونی همچون شاهنامه، خمسه نظامی و غیره، برمبنای نقش نگاره در متن به تصویرسازی پرداخته و گاه با تفسیر خود، متن نوشتاری را به متن تصویری تبدیل و معنای جدیدی به نگاره می‌بخشد. در نگارگری ایرانی نیز می‌توان تفسیر هنرمند را از طریق بررسی مصورسازی متون و مضامین ثابت توسط نگارگران برجسته مطالعه کرد. از این زاویه‌ی دید مسئله‌ی تفسیر هنرمند از متن مصورسازی شده اهمیت فراوانی می‌یابد؛ و نگارگران در مصورسازی نسخه‌های متنوع آن از تفسیر شخصی از متن اولیه بهره برده و معنای دیگری علاوه بر مضمون اثر در نگاره‌ها خلق کرده‌اند. با مطالعه تفسیر نگارگر به‌عنوان مؤلف دوم از متن ادبی می‌توان معنای باطنی یک اثر هنری را آشکار کرد. در این راستا بدون تردید می‌توان از منظومه حکیم گنجوی را یاد کرد؛ که نوشته‌هایش به‌دلیل نوع بیان و جذابیت، پس از شاهنامه بیشترین تصویرسازی را به خود اختصاص داده است. هنرمندان با حمایت درباریان در ادوار مختلف به مصورسازی این منظومه پرداخته‌اند. در مکتب هرات دوره تیموری که نقطه اتصال و اثرگذاری در تاریخ نقاشی ایران است؛ این وفاق به نوع دیگری آشکار می‌شود. یکی از این نسخ خمسه نظامی، دست‌نویسی است که در کتابخانه بریتانیا قرار دارد.

در ترسیم نگاره‌های خمسه نظامی در مکتب هرات درواقع معنای دیگری را در نگاره‌ها خلق کرده‌اند که در حقیقت نشان‌دهنده مؤلف بودن نگارگر در ترسیم صحنه‌های خمسه نظامی در آن مکتب است. یکی از نگاره‌هایی که نگارگر به‌عنوان مؤلف یک اثر معنای افزوده‌ای را ایجاد کرده، تصویر نگاره «نبرد بهرام‌گور با اژدها» منسوب به بهزاد است. بر این اساس در این مقاله تلاش است با هدف شناسایی معنای لایه‌های پنهانی در نگاره بهرام‌گور با اژدها به روش تحلیلی و با استفاده از رویکرد آیکونولوژی بررسی شود و با مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای در پاسخ به این پرسش برآید که «چه لایه‌های معنایی پنهان در نگاره نبرد بهرام‌گور با اژدها وجود دارد؟»

۱. پیشینه پژوهش

بنا بر بررسی‌های انجام شده، پژوهش‌هایی که معطوف به نگارگری آثار بهزاد صورت پذیرفته به شرح زیر است. ناهید عبدی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نگاره بهرام گور کشتن اژدها را با روش آیکونولوژی» ضمن معرفی اجمالی راهبرد آیکونولوژی، نگاره «بهرام گور کشتن اژدها را» با به‌کارگیری ضوابط این روش، این نگاره را تحلیل کرده است و در ادامه به چگونگی حیات الگوی اسطوره‌ای باستانی در قالب چهره‌های تاریخی و روایی و مرز بین نمونهٔ بشری و کهن الگوی ایزدی پرداخته است. با این تفاوت که نویسندگان مقاله حاضر، نگاره ذکر شده را از جنبه‌های عرفانی با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی کمال‌الدین بهزاد تحلیل کرده‌اند (Abdi, 2012). آژند در کتاب «مکتب نگارگری مکتب هرات» به بررسی نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد در دوره‌ها و کتاب‌های مختلف پرداخته است و همچنین شرح کاملی از اوضاع اجتماعی حاکم بر زندگی کمال‌الدین بهزاد بیان کرده است (Azhand, 2005). بهاری در کتاب «کمال‌الدین بهزاد استاد نقاشی ایران» آثار بهزاد را در سه مکتب هرات، بخارا و تبریز اول معرفی کرده و به‌صورتی گذرا توضیحی درباره نگاره مورد بحث داده است (Bahari, 2011). عصمتی و رجبی در مقاله «بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حماسی و عرفانی» نوع ترکیب‌بندی نگاره‌های موردنظر را، در جهت سنجش عناصر بصری را در رسیدن به مضمون حماسی در نگارگری ایرانی تحلیل نموده است (Esmati and Rajabi, 2001). شه‌کلاهی و میرزا ابوالقاسمی در مقاله «بررسی تنوع پیکره‌ها و تناسبات انسانی در آثار کمال‌الدین بهزاد» برای سنجش تناسبات کلی و جزئی فرم پیکره‌ها از طول (ارتفاع) سر هر پیکره انسانی جهت مقیاس اندازه‌گیری بهره برده‌اند و آثار نقاشی بهزاد را به سه دسته موضوعی تغزلی، درویشی و عامه طبقه‌بندی کرده‌اند؛ که با فرم‌های از پیش طراحی شده و عام بهره گرفته شده است(Shahkalahi and Mirza Abolghasemi, 2016). کاوسی در مقاله «کمال‌الدین بهزاد در مکاتب نگارگری ایرانی» آثار و زندگی حرفه‌ای این نقاش را در دو مکتب هرات پسین و تبریز صفوی، مورد بررسی قرار داده است (Kavousi, 2018). احمدی و فرحمند درو در مقاله «واقع‌گرایی کمال‌الدین بهزاد در نگاره نزاع شترها» از رویداد نزاع شتر در مناطق جغرافیایی مکان زندگی کمال‌الدین بهزاد مواردی را آورده و سپس انواع نگاره‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. کمال‌الدین بهزاد از طریق نگاه دقیقی که به محیط اطراف خود داشت، توانست در قالب اصول نگارگری ایرانی این واقعه را با جزئیات زیاد به شیوه دید شخصی خود به تصویر بکشد (Ahmadi and Farahmand Dro, 2020). کرم قشقایی و اردلانی در مقاله «هندسه در نگارگری به مثابه هنر قدسی در آثار کمال‌الدین بهزاد»، تعداد هفت نگاره از منظر هندسه نقوش و با مبنای تطبیق مورد بررسی قرار گرفته است، هر نگاره‌ای که دارای مفهوم الهی و عارفانه بوده آکنده از هندسه است و به‌نوعی هندسه باعث ظهور باطن نگاره شده است؛ و دارای کارکردی قدسی و تزئینی هست (Karam Qashqai and Ardalani, 2020).

۲. مبانی نظری و چارچوب پژوهش

مجموعه راهکارهایی که برای تفسیر معانی و آشکارسازی پس‌زمینه فرهنگی، اجتماعی و تاریخی نشانه‌ها و نمادهای هنری که هدف آن تحلیل محتوای شکلی تصاویر بوده آیکونولوژی نامیده می‌شود (Taheri, 2017, p. 18). ژیلبر دوران پیرامون ارزش بالای تصاویر هنری می‌گوید: یک تصویر به هر میزانی که بتوان آن را سطحی و بی‌ارزش انگاشت، در درون خود دربردارنده معنایی است که فقط آن را می‌توان در مفهوم تخیلی آن دریافت کرد؛ بدین معنی که آن را فقط در مفهوم مجازی آن می‌توان فهمید. وی می‌افزاید که حتی تصاویر به‌نظر کم‌اهمیت، در اوج ابهام و آشفتگی، از اصولی منطقی پیروی کرده و با همدیگر در ارتباط هستند (Durand, 1922, p. 19-20). پانوفسکی با تعریف تمایز میان «مضمون یا معنا» و «فرم» سه گام از تفسیر را نشان می‌دهد. خروجی روش او، شامل لایه‌هایی از معنا هست؛ که به آنالیزهای پیچیده مطالعاتی بسیاری در زمینه مرزبندی‌های جدید از ایده‌ها استوار است و موجبات ایجاد پیوند میان مفهوم «معنا در هنر» و «تاریخ معنا» را فراهم می‌کند؛ ازاین‌رو در مسیر ابتدایی به مرحله «پیش‌آیکونوگرافی» پرداخته می‌شود و در ادامه حاوی دو گام اساسی و بنیادین برای پیشبرد بررسی محتوا به نام «آیکونوگرافی» و «آیکونولوژی» می‌گردد؛ که خود او آن را «عملیات پژوهش» می‌نامید.

مرحله نخست از آیکونولوژی، دایر بر شرح و شناخت ظاهری اثر و ازهم‌شناسی نقش‌مایه‌های موجود در آن در دنیای مرکب از ساختارهای هنری است. در مرحله توصیف، الزاماً ارجاعی به جهان خارج از خود اثر صورت نمی‌گیرد و بیان آن، متکی بر برخورد اولیه بیننده با آن و یا برآمد و حاصل نخستین دریافت‌های ذهنی است. دنیای فرم‌های ناب را که به‌عنوان عامل دربردارنده معنای ابتدایی یا طبیعی شناخته می‌شوند، نقش‌مایه‌های هنری می‌گویند که بررسی این آرایه‌ها در گام توصیف [پیش آیکونوگرافی] قرار دارد (Abdi, 2012, p. 68). این مرحله ما را به شناخت کلی اثر در یک دورنمای کلی رهنمون می‌سازد. مرحله توصیف اثر، به شناسایی آن پرداخته و نقش‌مایه‌های موجود در آن را از هم تفکیک کرده و ما را به معنای اولیه، ابتدایی یا طبیعی موجود در آن آگاه می‌سازد. معنای ابتدایی، اولین موضوع مورد بررسی در اثر است و فرم‌های محسوس و آشنا را بازگو می‌کند.

در مرحله دوم آیکونولوژی، به دنیای رمزگان نهفته در بطن اثر راه گشوده می‌شود. این مرحله ورود به حوزه دیگری از معناست که معنای فرانمودی نیز دانسته می‌شود و نتیجه واکنش‌های انگیخته شده در بیننده نسبت به آگاهی اولیه پدید آمده درباره اثر است (Abdi, 2012, p. 41) که در بخش توصیف بدان پرداختیم. از آنجاکه اشکال با مفاهیم قراردادی پیشینی دانسته می‌شوند، در انجام این کار، آرایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌های نقوش را با مضامین یا مفاهیم آن‌ها پیوند داده و اشکالی به‌واسطه 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 (Abdi, 2012, p. 45). در این مرحله نقش‌مایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌هایی از این نقوش را با مضمون یا مفاهیم مرتبط شده و اشکالی به‌واسطه معنای ثانویه، به‌صورت مفاهیم آشنا و قراردادی خودنمایی می‌کنند. هنگامی‌که در مورد موضوعی در برابر فرم صحبت می‌رود، اساساً به دنبال معنای ثانویه با قراردادی هستیم.

در مرحله سوم از روش آیکونولوژی، به بحث و بررسی لایه معنایی سوم یک اثر می‌پردازد که معنای پنهان و پوشیده در آن است. این مرحله در تلاش برای خوانشی نوین و ویژه است که درنتیجه تفسیر یا تحلیل حاصل از مطالعه آیکون‌ها یا نمادها و متفاوت از ویژگی‌های بصری و شکلی آن با رابطه‌ای که مابین نگاره و ادبیات پایه آن –که در مرحله پیشین دیدیم – فرادست می‌آید؛ لایه پنهان اثر، برآمد تفسیر آن در گام سوم مطالعه است. در این مرحله، سخن مستتر در کُنهِ تصویر از زاویه‌ای دیده شده و آشکارسازی می‌شود که نشانگان مشخص و واضحی ظاهراً برای آن گنجانده نشده است. گام سوم آیکونولوژی که با عنوان تفسیر محتوایی یا ذاتی نیز شناخته شده، با بازشناخت معنای موجود در بطن یا محتوای موضوع، مقصدی نهایی در یک بررسی و کندوکاو ژرفِ آیکونوگرافیک است. به عبارتی دقیق‌تر، این مرحله در پی شناسایی چگونگی برگزیدن ارزش‌های آیکونیک در درون تصاویر، افسانه‌ها، داستان‌ها و ادبیات شفاهی است (Abdi, 2012, p. 62). آنچه را که «ارزش‌های نمادین» می‌شناسیم، عبارتی کلیدی و پرکاربرد در مطالعات کاسیرر است. توصیفات پیش‌تر از شناخت ارزش‌های نمادین را که منحصر به توصیف اثر بود، می‌توان مطالعه‌ای ابژکتیو نامید و به همین اعتبار، مرحله کنونی را که بدان می‌پردازیم، می‌توانیم مطالعه‌ای سوبژکتیو بشناسیم. پس مطالعه سوبژکتیو، ارزش‌های نمادینی را که فراروی ما می‌نهد که هنرمند در لایه‌های زیرین کار خود گنجانده است. آن‌ها، مستندنگاری شخصیت صاحب اثر را در خود دارند که چه‌بسا ممکن است به شکلی ناخودآگاه، اندیشه‌های فرهنگی و معنوی او را ایجاد کرده‌اند. پس در یک مطالعه سوبژکتیو که ارزش‌های نمادین در معرض دید ما صف آراسته‌اند، ما تماشاگر خودآگاه و ناخودآگاه هنرمند به شکل هم‌زمان هستیم.

۳- هنر نگارگری بهزاد در مکتب هرات

مکتب نگارگری هرات از نیمه قرن ۹ ه.ق به‌تدریج از مکتب‌های دیگر تیموری متمایز شد و ارتباط خود را با آنها از دست داد و ازاین‌رو به تشخیص و استقلالی نیرومند، در پدید آوردن تصاویر و رنگ‌آمیزی دست یافت (Mohammad Hassan, 2009, p. 96). بر این مبنا مکتب هرات را می‌توان به دو دوره تحولِ پیش و پس از حکومت سلطان حسین بایقرا تقسیم نمود، به‌نحوی‌که بی‌شک اوج آن، حضور بهزاد در دربار سلطان حسین و خلق آثاری بدیع در نگارگری این دوره بود.

با نظر داشت این‌که بهزاد در اواخر دهه ۸۶۰ ه.ق و یا اوایل دهه ۸۷۰ ه.ق، زاده شده، زندگی او با دو برهه زمانی و دو گونه متمایز حکومتی هم‌زمان بود. بخش دوم از عمر وی فرماندهی سلطان حسین بایقرا را شامل می‌شود. درباره زندگی بهزاد جز چشم‌اندازی ناقص نمی‌توان از منابع دریافت کرد و آنچه هم موجود است ترکیبی از توصیف‌ها و تعریف‌هاست که راهی به واقعیت زندگی او نمی‌برد. او در کودکی پدر و مادر خود را از دست داد و آقامیرک هروی تربیت او را برعهده گرفت

(Qomi,1976, p.352). آنچه روشن است زادگاه اوست که شهر هرات بود. بهزاد از میراث گذشتگان و به‌خصوص از دستاوردهای دو استاد معاصرش به‌خوبی بهره‌مند شد. ظرافت‌کاری و تذهیب را به‌طور مستقیم از روح‌الله میرک خراسانی فراگرفت و قلم‌زنی ظریف و بیانگری عمیق را از طرح‌های مولانا ولی‌الله آموخت. بهزاد در حدود بیست سالگی توانسته بود خود را به‌عنوان یک نقاش با استعداد معرفی کند. بهزاد در مکتب هرات پرورش یافت. ولی با توانایی شگرفی که در ترکیب‌بندی، هماهنگی رنگ‌ها و توازن شکل‌ها داشت، باعث و بانی تحول مهم در سنت نقاشی ایرانی شد. او به مدد خط شکل ساز قوی و پویا، پیکره‌های یکنواخت و بی‌حرکت را به حرکت درآورد (Pakbaz, 2013, p.82). در بیشتر نقاشی‌های بهزاد فضاهای چندساحتی، فراوانی اشیاء و تنوع آدم‌ها روبه‌رو هستیم، ولی این گوناگونی هرگز به آشفتگی نمی‌انجامد. درواقع، او به مدد روش‌های هندسی ترکیب‌بندی‌های دایره‌ای و مورب رنگ‌ها مکمل، نوعی بینش عرفانی را به مخاطب خود انتقال داده است. بهزاد در میان یک دهه، تحولی شگرف در تکنیک کاربست رنگ در نقاشی پدید آورد. بدعت او نه تنها در اعمال استادانه رنگ‌های حقیقی اشیاء، بلکه در نوع رنگ‌بندی کل اثر بود که کاملاً با کل طرح هماهنگ بود. بهزاد، برخلاف نقاشان سابق، به جهان حقیقی روی آورد. او توانست فرم‌های برگزیده و لطیف عنصری را که رویت می‌کرد؛ با زیبایی هرچه تمام سطح کاغذ بیافریند. در بیشتر نگاره‌های بهزاد، علاوه بر انسان‌ها، سایر عناصر تصویری نیز از ویژگی ممتاز خودشان انباشته‌اند؛ باوجود این خصایص، بهزاد در بدعت‌هایش هرگز از حیطه عمومی زیباشناسی نگارگری کناره‌گیری نکرد.

٤. خمسه نظامی کتابخانه بریتانیا

امیرعلی برلاس یکی از سرداران مشوقان ادب و هنر در بارگاه سلطان حسین بایقرا بود؛ که با حمایت او نسخه دست‌نویسی از خمسه نظامی برای کتابخانه وی تهیه شد. تعدادی از نگاره‌های این نسخه را بهزاد در سال ۸۹۸ ه.ق، کشیده است و ۷ مجلس مصور آن نیز رقم قاسم علی (چهره‌گشا) شاگرد بهزاد را به تاریخ ۸۹۹ ه.ق. دارد. این خمسه که ازنظر تصویرگری از آثار شاخص مکتب پسین هرات به‌شمار می‌رود؛ در حال حاضر در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌شود. شواهد نشان می‌دهد که این نسخه مدت‌های مدید در کتابخانه جهانگیر امپراتور گورکانی هند بوده است و در برگ اول آن تاریخ ۱۰۱۴ ه.ق. ثبت است و در برگی دیگر آن تاریخ ۱۰۳۷ه.ق. آمده و معلوم است بعدها جزو کتابخانه شاه جهان فرزند جهانگیر بوده است (Azhand, 2008, p.238). خمسه نظامی کتابخانه بریتانیا به شماره Add MS 25900 از ۲۲ نگاره متشکل شده است و ازنظر تصویری از آثار باشکوه مکتب پسین هرات است که متأثر از خاور دور بوده و مقام دوم نسخ مصور پارسی را بعد از شاهنامه فردوسی به خود گرفته است.

۵. تحلیل آیکونوگرافی نگاره نبرد بهرام‌گور با اژدها

بنا به‌روش کاربردی آیکونولوژی در تحلیل تصاویر، نگاره مورد سخن در سه لایه توصیف، تحلیل و تفسیر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۵-۱. توصیف: تحلیل فرمی و سبک‌شناختی نگاره

همان‌طور که توضیح داده شد، در مرحله اول از روش آیکونولوژی، به توصیف ظاهری اثر پرداخته خواهد شد و فرم اثر و هر آنچه که در برخورد اولیه با اثر آشکار خواهد شد، مورد بررسی قرار خواهد گرفت. نگاره‌ای که ما در اینجا آن را با نام اژدهاکشی بهرام‌گور می‌شناسیم، فاقد دلیل قاطعی – همچون امضاء هنرمند – مبنی بر انتساب آن به بهزاد است و شناخت آن با نام این هنرمند، متکی به پاره‌ای قرائن و شواهد توصیفی است. این شواهد، شامل هم‌سنجی و تطابق کل اثر، شیوه‌های اجرا و نقش‌مایه‌های موجود در آن با نگاره‌هایی است که از طریق دارا بودن امضا یا سایر استنادات قاطع، انتساب آن‌ها به بهزاد کاملاً مسجل و اثبات‌شده است. به‌کارگیری رنگ‌های خاکستری گرم و پخته در زمینه کار و قراردادن رنگ‌های گوناگون، متمایز و ناب به‌صورت متناسب و سنجیده بر سطح اثر، از ممیزات آثار این هنرمند است (Keivani, 2003, p. 105)؛ که در نگاره حاضر نیز دیده می‌شود. بدین سخن، سطح صاف زمین و بوته‌های پخش در آن، با قلم‌گیری و پرداخت‌کاری صخره‌ها در قسمت بالای صحنه با تأکید بیشتری انجام گرفته لبه تپه‌ها به‌صورت ساده قلم‌گیری شده، رنگ خاکستری بنفش آن‌ها اندکی گرم‌تر شده، تحت تأثیر فضای بالا، یعنی آسمان طلایی قرار گرفته و رابطه‌ای متقابل بین آسمان و زمین به‌وجود آورده است.

صخره‌های به‌کاررفته، مانند سبک سلطان‌محمد، اسفنجی بوده و به‌سوی بالا تمایل دارد. آسمان به رنگ طلائی بوده و همچنین گور و بهرام در سمت چپ و اژدها در سمت راست قرار گرفته است. متن ادبی در بخش بالا و پایین به خط نستعلیق درون جداولی محضور است؛ در جدول‌کشی شاهد شکستگی قاب هستیم که به جنبش عناصر تصویر کمک شایانی کرده است. بهرام با سیمای سنت نگارگری دوره مغولی و لباس سبزرنگ به سبک دوره تیموری در یک مکان خیالی به‌نوعی تقابل مرگ و زندگی را نشان می‌دهد. بهرام در حال شکار بوده و بر روی اسبی به رنگ قهوه‌ای در حال پرتاب تیر به سمت اژدهایی عظیم‌الجثه با رنگ خاکستری و پوستی فلس‌مانند بوده که از سمت راست تصویر غاری تاریک بیرون‌زده و از روی درخت تنومند خشکیده به سمت بهرام خیز برداشته است. رنگ آبی که به رنگ نقره است و از زیر صخره‌ها سرچشمه گرفته و زیر درخت نیز امتداد داشته است به‌نوعی با دیگر الوان از یک ته‌رنگ خاکستری بهره می‌گیرد. علاوه بر این عناصر تصویری می‌توان به چند اصله رخت سرو و همچنین بوته‌های خشکیده و جوی آبی دیگر در انتهای تصویر اشاره کرد. «رنگ‌های بکاررفته در این نگاره با طیف تیره و خاکستری سنگینی این داستان نمایشی را تشدید می‌کند (Bahari, 2011, p. 153)» (شکل ۱).

شکل ۱: نبرد بهرام‌گور با اژدها، F161r (URL1)
Fig1: of Bahram Gur's with the dragon, F161r (URL1)

۲-۵. تحلیل آیکونوگرافیک، کشف روابط بین ادبیات و نگاره

در این مرحله از تحلیل آیکونولوژی به متونی پرداخته خواهد شد که اثر در ارتباط با آنها قرار دارد و این ارتباط بینامتنی، معنای ثانویهٔ اثر را آشکار خواهد کرد. در فرآیند کشف این روابط است که درخواهیم یافت، شخصیتی که در اثر تصویر شده است، چه کسی است و اثر چه ماجرایی را روایت می‌کند.

واژه بهرام در برهان قاطع به‌معنای دگری نیز آمده است. او فرشته‌ای است که از مردم محافظت می‌کند. همچنین نام سیاره‌ای است که آن را مریخ می‌نامند و نیز نام روز بیستم از هر ماه شمسی هست. او را بهرام‌گور می‌گفتند به سبب آنکه پیوسته شکار گورخر کرده است (Tabrizi, 2017, p. 324).

داستان بهرام در کشتن اژدها بدین شرح است. بهرام روزی که جهت شکار گورخر به شکارگاه رفته بود، ماده گوری بسیار زیبا و توانمند را یافت که در حال فرار است، بهرام که به دنبال گور با اسب خویش رفته بود به غاری رسید اژدها در کناره دیوار آن غار خوابیده و دریافت که گورخر برای نجات فرزندش در شکم گورخر بهرام را وی همراه خود کرده است، بهرام نیز طی جنگ با اژدها او را کشته و فرزند گورخر را نجات داد، سپس پس از وارد شدن به درون غار گنجی با ارزشی را یافت(Zarrinkoub, 1985, p. 164).

در مرحله قبل به ترتیب با ویژگی‌های بصری و فرمی آشنا شدیم در این بخش با کشف روابط ادبیات و نگاره سعی شده است با استفاده از اصول تجزیه و تحلیل کلام و بررسی ابیات و واژگان و صنایع ادبی استفاده شده در منظومه هفت‌پیکر، از معنای لایه اول گذشته و به معنای لایه دوم دست‌یابیم:

تا نپنداری‌ای بهانه بسیچ — این جهان و آن جهان و دیگر هیچ
طول و عرض وجود بسیار است — وآنچه در غور ماست، این غار است
هست چند آفریده زینهادور — کآگهی نیستشان از ظلمت و نور
آفرینش بسی است نیست شکی — وآفریننده هست لیک یکی

(Nizami, 1987, p.632)

این ابیات نظامی در هفت‌پیکر به غار تاریکی و جهالت همانند غار افلاطونی اشاره کرده است که هیچ نور روشنی و آگاهی وجود ندارد، کمال‌الدین بهزاد نیز با توجه به این ابیات با قرار دادن درخت خشکیده و اژدها در جلوی غار، نقش منفی غار را تصویر کرده است.

روزی از تاج و تخت کرد کنار — رفت با ویژگان خود به شکار

میل هر یک به گور صحرایی — او طلبکار گور تنهایی

گور جست از برای مسکن خویش — آهو افکند لیک از تن خویش

گور و آهو مجوی ازین گِل شور — کآهوش آهوست و گورش گور

(Nizami, 1987, p.621)

اژدها به‌عنوان موجود خطرناکی که مانع دستیابی انسان به منابع طبیعی و انسانی است، در بیشتر فرهنگ‌های جهانی وجود دارد (Thompson, 1932-6, Motif Bll). در اساطیر باستانی ایرانی و هندیِ ودایی کشتن اژدها ریشه هندواروپایی دارد، اما برخی از ویژگی‌های محلی، به‌ویژه مشخصات سرزمین‌های مشترک آسیای مرکزی نیز هر دو قوم در آن‌ها دیده می‌شود (Witzel, 2003, p.147). کلمه انگلیسی برای اژدها[1]، از زبان لاتین[2] گرفته شده که ریشه در یونانی کلاسیک دارد[3] و از آن، هر دو معنی مار و اژدها مفهوم می‌شود (Sax, 2001, p. 233). دراکون در یونانی کلاسیک، از ریشه فعل دراکومای[4] به معنی نگاه کردن گرفته شده است که با نگاه ممتد، تیز و ناراحت‌کننده مار مرتبط می‌کند و از آن به حیوانی با نگاه یخ‌زده تعبیر کرده‌اند (Jockel, 1995, p. 29). موضوع نگاه اژدها به‌عنوان کلیدی‌ترین نشانه در این نماد، در ادبیات فارسی بسیار آمده است. در منابع ادبی، سخن از آن می‌رود که اژدها یا مار و افعی از طریق زمرد کور می‌شود[5]. چنانکه شاعر گوید:

شنیده‌ام به حکایت که دیدهٔ افعی — برون شود چه زمرد در او برند فراز

و این نکته مایه استعاره‌پردازی فراوان شده است. ازجمله:

نفس اژدرهاست، با صد زور و فن — روی شیخ او را زمرد، دیده کن

(Rumi, 1997, p. 444)[6]

اما پرواضح است که جدای از استعارات و کنایات ادبی، چنین نکته‌ای هیچ ارتباط معنایی و مفهومی را آشکار نمی‌سازد و درگذشته نیز مورد تردید دانشمندان بوده است. چنان‌که بیرونی در کتاب الجماهر فی الجواهر گوید:

در سنجش این سخن، از انداختن طوق زمرد نشان بر گردن مار گرفته تا حرکت دادن رشته‌ای از دانه‌های زمرد در جلو چشمانش و ... چندان کوشیدم که کسی را یارای فراتر رفتن از آن نیست و این را نه ماه تمام در سرما و گرما آزمودم و تنها مانده بود که زمرد را چون کُحل بر چشمانش بکشم! اما این کارها، اگر تیزچشمی آن مار را بیش‌تر نکرده باشد، چیزی از بینایی‌اش کم نکرد (Birouni, 1996, p. 72).

بنابراین، می‌توان استنباط کرد که دافع و کورکننده اژدها، چیزی غیر از همان موتیف قهرمان نیست که بررسی زبانشناسی دارد. به‌احتمال زیاد، واژه زمرد، محرف واژه کیومرث (اولین کشنده دیوان در اساطیر ایرانی) یا گیومرد است. این نام از زبان‌های شرقی ایرانی به باشندگان کنونی این مناطق که ترک‌زبان شده‌اند، منتقل شده و شبیه به همان واژه زمرد، به‌صورت جومرت یا واژگانی مشابه آن به‌عنوان نامی پسرانه به‌کار می‌رود[7].

همسو با تصور نگاه افسون‌گرانه مار است که افسانه بودن موجودی شکل گرفته است که همه چشمه‌ها، روشنایی‌ها، گرما، زندگی، حیوانات سودمند (نمونه نگاره حاضر) و حتی دختران و زنان را در چنگ خود گرفتار می‌سازد؛ و سرانجام این جانور مهیب، توسط یک انسان [قهرمان] نابود شده و زمین و زمان جدیدی آغاز می‌شود (Marjanić, 2010, p.141).

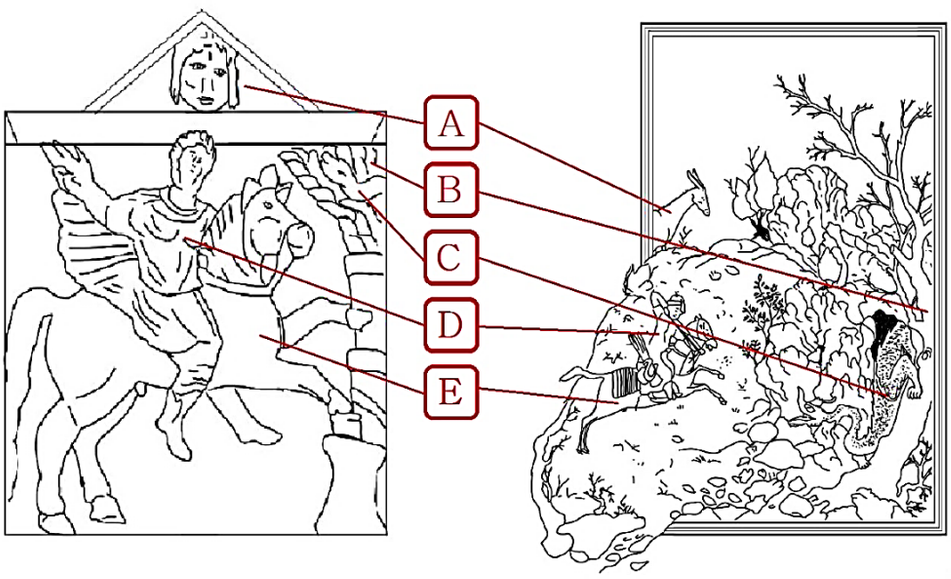
در برخی موتیف‌های قهرمانی اژدهاکشی که مورد بهرام‌گور نیز یکی از آن‌هاست، اسطوره و تاریخ درهم‌آمیخته‌اند (Eliade 1974, p. 55)، فرمانروایان بزرگ در نقش قهرمانان اسطوره‌ای ظاهر شده‌اند که همه مراحل گذار را کم‌وبیش در خود دارند. شبیه به همین را در داده‌های تاریخی از زمان هخامنشیان می‌بینیم که در آن، داریوش خود را در نقش قهرمانی اسطوره‌ای می‌شناساند که هیولای سه‌سر را کشت (Eliade1974, p. 37; Fontenrose, 1959, p. 209).

در مورد بهرام‌گور به‌عنوان پادشاه کامکاری که یک‌تنه بر قلب حادثه می‌تازد و اژدها را از پای درمی‌آورد، باید با احتیاط به دنبال رد پای تبلیغات سیاسی تاریخی گشت؛ اما میرچا الیاده اسطوره‌شناس نامدار تذکر می‌دهد که چنین رویکرد پژوهشی درست نیست؛ چرا که این امر، ساختار ذهنیت باستانی را ازنظر دور می‌دارد و غافل از این‌که: «حافظه عامه‌پسند فرآیندی کاملاً مشابه از بیان و تفسیر را برای رویدادها و شخصیت‌های تاریخی اعمال می‌کند» (Eliade, 1974, p. 38). در فرهنگ‌های سنتی چنین رفتارهایی معمولاً عادی است و انسان‌ها زمانی به دریافتِ ذهنیِ خودِ واقعی دست پیدا می‌کنند که از خود بودن یا محوشدن در خود (بدون زمینه‌های ناخودآگاه خویشتن) دست برداشته و به فرایند تقلید و تکرار[۸] یا یک کهن‌الگوی خاص[۹] روی آورند. به‌عنوان مثال، اژدها در اساطیر یونانی نگهبان پشم طلایی است که جیسون[۱۰] در پایان موفق به گرفتن آن می‌شود. در همه جا، مارها و اژدهاها نماینده اربابان مکان‌ها هستند، آنها بومیان اتوکتون[۱۱] هستند و باید با تازه‌واردان، فاتحان مبارزه کنند – آنها که باید شکل دهند، ایجاد کنند و قلمرو را تصرف کنند (Eliade, 1974, p. 58).

چنان‌که تئودور نولدکه در تفسیر اژدهاکشی رستم در خان دیو سپید، نشانگان تغییر دینی را جستجو کرده و می‌گوید که رستم در این اپیزود در حال کشتن خدای قوم دیگری است که وی بر آنان پیروز گشته (Noldeke, 2002, p.411-417)، مارتی‌خیل[۱۲] نیز در کشتن اژدها، کشتن خدایی مادر سالار را می‌بیند و می‌گوید که هیولایی که ذبح می‌شود، خدای جهان مادر سالارانه پیشین است که اینک به انقیاد دنیای مردانه و پدرسالارانه درمی‌آید. اقوام هندو ایرانی در فرایند گذار از فرهنگ پیشاوِدایی و پیشاَوستایی به مراحل وِدایی و اوستایی، جابجایی خدایان آسورا / اهورا با دیوان را از سر گذراندند که شواهد باستان‌شناسی در جنوب آسیای مرکزی بر آن صحه می‌گذارد (Witzel, 2003, p. 2004). نگاره بهزاد در موضوع اژدهاکشی بهرام‌گور، جدای از زمینه تاریخی و تبلیغات سیاسی آن در زمان ساسانیان، مرتبط با یک دگردیسی از فرهنگ پیش از اوستا به فرهنگ اوستاست و تلویحاً می‌توان پذیرفت جابجایی خدای نوین با خدای پیشین توسط یک قهرمان، توسط آورنده دین جدید و تلاش‌های او در این فرایند، توسط خود زرتشت است که انجام می‌گیرد و در نگاره بهزاد، بهرام پنجم برای نشان دادن کارنامه پادشاهی خود، نادانسته از الگویی بهره برده است که در فرهنگ ایرانی، از آنِ خود زرتشت است.

کهن‌الگوی بسیار مهم دیگری که بهزاد آن را ازنظر دور نداشته است، ارتباط کشتن اژدها با تغییرات فصلی و شروع بارندگی و سرآمدن خشکسالی است. این موتیف نیز همراه اساطیر اژدهاکشی در میان فرهنگ‌های مختلف وجود دارد. دیو تیشتر[۱۳] و نبرد آن با اپوش دیو خشکسالی در اوستا (Hinnels, 2020, p. 36-38)، نبرد ایندرا با ویامسا[۱۴]مار غول‌پیکری که آب‌ها را در بند خود نگاه داشته است (Witzel, 2008, p. 272) و نبرد مردوک با تیامات و جاری ساختن باران در اساطیر سومری (Dalley, 1989: 249) نمونه‌های بسیار بارز آن‌هاست. در نگاره بهزاد، اژدها بر تنه درختی است که شاخسارهای آن خشکیده و برگ ازو سترون شده است. زمین زیر پای بهزاد در عین حال که مشخصه‌های نگارگری بهزاد را در خود دارد، به شوره‌زاری بکر می‌ماند که جز بوته‌هایی کوچک و تُنُک در آن جلوه‌گر نیست.

پیداست که داستان اژدهاکشی بهرام‌گور و دِل‌کردن او در ربودن رخت و تاج پادشاهی از میان شیران، برخاسته از تبلیغات سیاسی آن روزگار بوده که به واسطه‌های گوناگون و ازجمله متن شاهنامه و صورت روایی و فولکلوریک آن به نظامی گنجوی منتقل شده و این‌ها، توسط بهزاد با زبان آب و رنگ بر بوم نگاریده شده است. نگاره بهزاد جدای از مشخصات هنری فرهنگ مرتبط با آن، از الگوی جهانی خود، چه در طیف روایی، چه در طیف فولکلوریک و چه در طیف هنری خود در ابعاد جهانی تبعیت می‌کند (شکل ۲).



شکل ۲: تطابق نگاره «بهرام‌گور و اژدها اثر بهزاد» با سنگ‌نگاره «سنت جرج و اژدها در کیلیکیه» A) روح طبیعت که رویداد حماسی را نگاه می‌کند. B) نماد باروری طبیعت C) نیروی اهریمنی D) قهرمان E) یاریگر طبیعت

Fig2: Matching the painting of "Bahram Gur's with the dragon with the petroglyph" Saint George and the Dragon in Cilicia A) The spirit of nature watching the epic event B) symbol of nature's fertility C) demonic force D) Champion E) helper of nature

۵-۳. تفسیر آیکونولوژی یا ارزش‌های نمادین نگاره

پس از آشکار شدن معنای اولیه و ثانویه در مراحل قبلیِ روش آیکونولوژی، در این مرحله به بحث و بررسی سومین لایهٔ معنایی اثر، پرداخته خواهد شد. این مرحله درواقع تلاشی است برای ارائهٔ یک خوانش جدید، تأویلی که هستی تازه‌ای از اثر را آشکار می‌کند. در جستجوی معنای تفسیر آیکونوگرافیک نگاره، می‌توان نقش‌مایه‌های بنیادین این اثر را در مواردی شامل قهرمان، اژدها، طبیعت و غار بازشناسی کرد.

قهرمان نگاره، بهرام‌گور است. ماجراهای بهرام‌گور موضوع موردعلاقه برای تصویرسازی نسخه‌های دست‌نویس است. جی. نورگرن و ای. دیویس در فهرست اولیه تصاویر شاهنامه سی و دو صحنه را شامل صحنه‌های مختلف داستان بهرام‌گور فهرست می‌کند که محبوب‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: در حال شکار، به همراه آزاده، ربودن تاج از میان دو شیر و اژدهاکشی. این موضوعات در بسیاری از دست‌نویس‌های مصور شاهنامه فردوسی، هفت‌پیکر نظامی و هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی موردتوجه نگارگران قرار گرفته است (Hanaway, 2012, p. 514). بهرام‌گور در فرهنگ و ادب فارسی، نماد پادشاهی کامکار، عاشق‌پیشه، قهرمانی شخصی و درعین‌حال، دارای شخصیتی مردمی است. در نگاره اژدهاکشی اثر بهزاد، او شاهی است که بدون همراه داشتن خدم‌وحشم خود، یک‌تنه به قلب حادثه تاخته است.

به‌غیراز غار و اژدها، همه عناصر تصویری موجود در نگاره، شامل زمین و آسمان و آنچه که بین آن دو است، روایتگر جهان موجود و بستر آفرینش خدای هستند. غاری که در اینجا نمایانده شده، در مقام دهانه و دهان جهانِ پست و اسفل السافلینی است که بدترین باشنده آن — که اژدها باشد — به جهان هستی جهیده و قصد تعدی و گستاخی بدان را دارد. سیاهه‌ای سرد و خوف‌انگیز که هیچ جنبش و هستنده‌ای در آن نیست و در تضاد کامل با محیط پیرامون خویش است. غار همان جهانی است که به تعبیر نمادین خود می‌تواند هم‌سوی با گور و دخمه‌ای باشد که انسان در بازپسین گام از بودوباش خویش، راه بدان می‌سپارد و نقش خویش را در صحنه زندگی به پایان می‌رساند.

به‌جز اژدها، ما همه عناصر تصویری موجود در نگاره را به‌صورت طبیعی و مثالین یا نمادین آن‌ها می‌شناسیم. اژدها از این نظر بسیار متفاوت است که در همه فرهنگ‌ها و در همه زمان‌ها (یعنی هم به‌صورت عرضی و هم به‌صورت طولی) در اشکال مختلف تصویری و در ویژگی‌های مختلف مفهومی ظاهر شده است. این نماد در طول تاریخ و در میان فرهنگ‌های مختلف، به اشکال گوناگونی پدید آمده و با برخوردهای فرهنگی و تمدنی بین ملت‌ها، به شکل موجود درآمده است. تصویر موجود از اژدها در این نگاره را باید در نماد تصویری چینی آن از پس دوران مغول و آثار مکتب تبریز ریشه جست و همین نماد موجود در دوره صفوی را با اندکی اغماض، شکل تثبیت‌شده آن دانست.

ازنظر مفهومی، این موجود خیالین، هستی‌ای اهریمنی دارد که دست گستاخ به‌سوی طبیعت یازیده و قصد فروبلعیدن نشانگان نیک طبیعت از جهان را دارد. درواقع نمایانگر این است که اژدها در اینجا نماد نفس اماره است و شکست اژدها به‌نوعی شکست این نفس بوده است. انسان که در جهان هستی، خود را نه تنها اشرف موجودات، بلکه مالک آن‌ها نیز دانسته و همه ظواهر و مظاهر هستی را خوانِ نعمت خدا در ضیافتی بی‌پایان انگاشته که با لفظ «کن» و پیمان «الست» بر موضعِ شاه‌نشین آن لمیده است، بودوباش هر رقیب و مهمان ناخوانده — و البته کریهی — را بر کنج این گنج برنمی‌تابد. بهرام به نماد انسان، از آن روی بر اژدها تاخته است که می‌خواسته است گور را به کام خویش فروبرد و دلیل وی بر این برخورد سخت این است که انسان، خود را صاحب و مالک غزال می‌داند و خود را محق می‌داند که آن را طعمه خویش سازد. در این نگاره سیر صعودی بهرام به‌سوی حق است. شکار بهرام در حقیقت مراحل رسیدن به کمال را نشان می‌دهد. بهرام در این نگاره با از بین بردن غرور، نفس درونی که با شکست اژدها همراه است دچار تزکیه درونی می‌شود.

به باور تاریخ‌نویسان فمنیست، در یک دگردیسی تاریخی اجتماع بشری، همه خدایان مادرسالارانه شامل مارها، خدایان شاخ‌دار و اژدها که مورد پرستش و ستایش بودند، در نظام فکری نوین به اژدهاها و هیولاهایی تبدیل شدند که بایستی کشته و سلاخی می‌شدند (Kheel, 2008, p. 42). چنان‌که آتنا[۱۵] ایزدبانوی یونانی با یک مار (اژدها — دراکو) تجسم می‌شد و ایشتار[۱۶] و بوتو[۱۷] ایزدبانوان میانرودانی و مصری الهگانی دارای مار بودند که کردار یاریگرانه و برکت‌دهی داشتند (Sax, 2001, p. 228-229). با تغییرات فکری جوامع بشری، این خدایان مورد شورش و طغیان قرار گرفته و آن‌ها را دربردارنده نیروهای منفی شیطانی انگاشتند که درصدد آزارگری به نیروهای مثبت هستند. مصریان باستان با این تصور بود که قائل شدند که خدای اپ[۱۸] درصدد بلعیدن قایق رع[۱۹] (خدای خورشید) هستند که پدیداری روز به دست او صورت می‌گیرد. بیشتر خدایان مادرسالارانه مارگون، به سرنوشتی مشابه دچار شدند. آن‌ها یا کشته شدند و یا مورد بدبینی قرار گرفتند. برای مثال، مردوک[۲۰] بابلی الهه تیامات[۲۱] را که به‌صورت نهنگ بزرگ یا یک اژدهای کیهانی تجسم می‌شد را کشت و جهان از بدن او خلق شد. زئوس[۲۲] مار اصلی، تایفون[۲۳] را کشت. آپولون[۲۴]، پسر زئوس، برای به دست آوردن عبادتگاه دلفی[۲۵]، که قبلاً برای الهه گایا[۲۶] مقدس بود، پیتون[۲۷]، را نابود کرد (Sax, 2001, p. 228-229). در اندیشه فروید، مرگ این جانوران مقدس به‌عنوان نمادی از آشوب بزرگ در ادیان طبیعی است که به‌عنوان قربانی یک نماد فالیک، در نظر گرفته می‌شود (Sax, 2001, p. 234). در نگاره بهزاد و متن مربوط به آن نیز می‌توان همین ریشه‌های دگردیسی فکری پیشاتاریخی را جست که بهرام قهرمان پدرسالارانه جدید که زنان را به چنگ آورد و حرم‌سرایی از آنان ترتیب داده است، اینک برای درانداختن نظام نوین فکری، به خدای مزاحم قبلی می‌تازد و گور به‌عنوان مادینه‌ای دارای ویژگی‌های زنانه، در حال نگریستنی منفعلانه به قهرمان یا ارباب جدیدی است که قرار است با ارباب پیشین جایگزین شود.

موتیف‌های قهرمانی اژدهاکشی، پیشامد تولد نور و نظم در آغاز و پایان ادوار تکامل اجتماعی بشری تفسیر می‌شوند (Kheel, 2008, p. 42). در نامه اول یوحنا یا انجیل سنت جان، مقدر می‌شود که در پایان هزاره، فرشته‌ای ظاهر شده اژدها یا مار پیری را که تجسم شیطان و ابلیس است و او را هزار سال در غل خود نگاه داشته است، خواهد کشت (Marjanić, 2010, p. 144). آنگاه نظاره‌گر فرشته‌ای بودم که در حال هبوط بود و کلید هاویه را با زنجیری سترگ به دست داشت. آن

فرشته، اژدها یا آن مار پیر را که چیزی جز ابلیس و شیطان نبود، به بندی گران کشید تا یک هزاره را در اسارت سپری کند. آن مار را به اعماق دوزخ فروفکند و قفلی بر آن زده و درب را مُهر زد تا مبادا دیگر قوم‌ها به فریب او گرفتار آیند. تا زمانی که هزاره اسارت او برآید و پس از آن، چندصباحی آزاد خواهد بود (The Gospel, 2014, p.1637).

در اساطیر اولیه هند و ایرانی، اژدها دارنده و نگاهبان گنج و ثروت است که در هند توسط خداقهرمانی وِدایی به نام ایندرا و در اساطیر ایرانی توسط فریدون کشته می‌شود. ایندرا در فرهنگ ودایی، عموماً با کارکرد «مقاومت» در برابر ورترا تصور می‌شد (Benveniste-Renou & Renou, 1934, p.257).

عمده زمینه تصویر (به‌غیراز غار و اژدها)، نماد و نشانگان طبیعت هستند؛ اما مهم‌ترین عناصر تصویر موجود که شاکله افسانه و داستان را طرح می‌اندازند، درخت و گور (غزال) و اسب هستند. درخت از دیرباز نماد زندگی دانسته شده و در کهن‌ترین آثار هنری میانرودان نیز در معنای نمادین آن به‌صورت «درخت زندگی» دیده و شناخته شده است. درخت یکی از عناصر بوده که به‌دلیل دگرگونی‌های همیشگی خود، نماد هستی است و با تغییرات کیهانی را ارتباط دارد، در این میان برگ‌های درخت نشانه‌ای از نابودی و باززایی هستند. همچنین این عنصر پیوندی میان زمین و آسمان ایجاد کرده و به‌راحتی سه سطح جهان را به هم اتصال می‌دهد (Chevalier, 2010, p. 203). درخت موجود در نگاره، چنان قامت افراشته که از کوهی که بر دامن آن رسته نیز گسسته و سر بر آسمان ساییده است؛ اما چه در زمین و چه در آسمان، نشانگانی ناخوشایند دارد. شاخ و بن آن خشکیده و خوشیده و برگ و بالی برای رقصاندن در بازی نور و نسیم ندارد. در پایین، مغاره‌ای دهان‌گشوده و موجودی اهریمنی از آن بیرون جهیده و چنان‌که باید، ریشه‌ها و یاخته‌های آن را زهری جان‌سوز و دل‌گداز انباشته است. این آفریده باشکوه و پر ابهت، به جزی یاری انسان، هیچ دفاعی در برابر اهریمن ندارد.

دومین نشانگان طبیعت در این نگاره، گوری است که پیوسته صحنه‌گردان نخجیرها بوده و شاهان و گردن‌فرازان روزگار، نه صرفاً برای تهیه خوراک خود و خانواده، که برای خودنمایی، چالاکی و بی‌باکی خویش به نخجیرگاه درمی‌آمدند و در میان به‌به و چه‌چه خادمان و حواشی خود، چند حیوان بی‌دفاع را بر زمین انداخته و طی تشریفات خاصی به سرسرا و سامان خویش بازمی‌گشتند. اپیزود یا فرمایه پیش از اژدهاکشی در هفت پیکر نظامی، دایر بر همین موضوع شکار کردن گوران به دست اوست؛ اما در این اپیزود، همین گور است که بهرام را به موضع و نهانگاه اژدها کشانده و راهبر شده است. راهبری حیوان برای قهرمان، به عبارتی گورخر که نماد نفس هشداردهنده و لوامه است که بهرام به مدد آن موفق به کشتن اژدها می‌شود. پیش از این در اپیزود خان دوم رستم دیده می‌شود؛ همان‌جا که میشی پدید آمده و رستم را از بیابان خشک و بی‌کران به چشمه‌سار راهنمون گشته است؛ و در جمع‌بندی دو روایت با همدیگر، می‌توان به نمونه‌های فراوانی از کهن‌الگوها اشاره کرد که اژدها بر سر چشمه‌سار مسکن و مأوی دارد و قهرمان باید با وی درآویزد تا آب را آزاد کند. گور در تصویر پیش‌رو، نظاره‌گر حادثه‌ای غریب است که خود توان هیچ نقش‌آفرینی در آن را ندارد. رویه نخست ماجرا، این است که بهرام‌گور، این حیوان زیبا را از دست‌اندازی موجودی دژکردار می‌رهد؛ اما لایه ژرف ماجرا حکایت از آن دارد که بهرام‌گور، تنها خود (و همنوع خود) را صاحب صلاحیت برای انجام این کار می‌داند. موضوع در ممنوعیت کشتن این حیوان نیست، بلکه مسئله انتخاب کشنده و انجام تشریفات لازم است. این مفهوم ازنظر نمادشناسی، همانند محق‌انگاری نقش اسطوره‌ای دولت برای انجام قتل محکومان و یا به‌نوعی [ملی‌شدن حق قتل] در سیر تاریخ اندیشه بشری است.

اسب سومین نماد طبیعت در نگاره ماست. این حیوان از دیرباز در داستان‌ها قهرمانی حضور دارد و گاهی مکمل کارهای دلاورانه او و یا حتی کنش‌گر اصلی ماجراست؛ چنان‌که در یکی از مراحل قهرمانی هفت‌خان رستم، هنگامی که رستم در خوابی گران است، اسب وی رخش، شیری شرزه را که قصد غافلگیری آنان را داشت از پای درمی‌آورد؛ ولی این رویداد، به نام قهرمان اصلی نوشته می‌شود، اگرچه خود او هیچ نقشی در آن نداشته است. در نگاره حاضر، اگر از سه نماد طبیعت، درخت و گور هیچ یاری و یارایی برای کمک به قهرمان ندارند، اما اسب تکاور بهرام به عمق ماجرا تاخته و سهم طبیعت در یاری‌گری بدو را ادا می‌کند.

نگاره «نبرد بهرام گور با اژدها» در مکتب هرات دوره تیموری در زمان زمامداری سلطان حسین بایقرا خلق شده است، دوره‌ای که مذهب رسمی، حنفی و بازار طریقت‌های صوفیانه گرم بوده و در طرز نگرش هنرهای تصویری بی‌تأثیر نبوده همگامی‌تشیع و تصوف، عرفان وحدت وجودی ابن عربی نیز در بین شماری از اندیشمندان صوفی مسلک نفوذ کرده بود، هم‌کناری شریعت و طریقت موجب شد تا شماری از مشایخ متصوفه در شمار متصدیان امور شرعی درآیند. اصطلاحات عرفانی نیز در آثار صاحبان ذوق و ادب این دوره وارد شد، به‌گونه‌ای که در قرن نهم و دهم هجری کمتر شاعر و هنرمندانی را می‌بینیم که از ذوق عرفانی بی‌بهره مانده باشد و جلوه‌هایی از آن در آثارش دیده نشود (Azhand, 2008, p.186-187). به‌طوری که می‌توان گفت این نگاره نمودی از هفت وادی سلوک در اهل تصوف است؛ که در مرحله اول از لحاظ معنای باطنی با مرحله طلب با دشواری هایی شروع می‌شود و سرانجام با از بین بردن غرور، نفس درونی که با کشتن اژدها همراه است به سوی کمال هدایت می‌شود.

نتیجه‌گیری

کمال‌الدین بهزاد، بهرام را با سیمای سنت نگارگری دوره مغولی و با لباس سبزرنگ به سبک دوره تیموری در یک مکان خیالی با آسمانی به رنگ طلائی به تصویر کشیده است. در این نگاره گور و بهرام در سمت چپ و اژدها، غار و درخت در سمت راست قرارگرفته است که نشان‌دهندهٔ تقابل مرگ و زندگی است. کمال‌الدین بهزاد نیز با توجه به این ابیات با قرار دادن درخت خشکیده و اژدها در جلوی غار، نقش منفی غار را تصویر کرده است. غار در این نگاره نماد تاریکی و جهالت است، که

هیچ نور روشنی و آگاهی وجود ندارد، پیداست که داستان اژدهاکشی بهرام‌گور برخاسته از تبلیغات سیاسی آن روزگار بوده که به واسطه‌های گوناگون و ازجمله متن شاهنامه و صورت روایی و فولکلوریک آن به نظامی گنجوی منتقل شده و این‌ها، توسط بهزاد با زبان آب و رنگ بر بوم نگاریده شده است تفسیر آیکونولوژی نگاره کمال‌الدین بهزاد با موضوع شکار اژدها توسط بهرام‌گور، حکایت از آن دارد که این نگاره تحت تأثیر عقاید عرفانی قرارگرفته که کمال‌الدین بهزاد با توجه به آن‌ها به خلق این اثر پرداخته است. به‌طوری که می‌توان گفت این نگاره نمودی از هفت وادی سلوک در اهل تصوف است؛ که در مرحله اول از لحاظ معنای باطنی با مرحله طلب این سیر صعودی قابل مقایسه است که به‌نوعی بیانگر این است که هیچ مرتبه‌ای از مراتب سلوک بدون طلب سیر نمی‌شود که سبب قیام سالک از منزلی به مقامی شود. مراد از طلب جستجو کردن و حرکت سوی حضرت حق است که با صبر و همت همراه است؛ که در این نگاره سیر صعودی بهرام به‌سوی حق و به عبارتی نمایانگر سلوک معنوی بهرام است. حرکت بهرام در حقیقت مراحل رسیدن به کمال را نشان می‌دهد. بهرام در این نگاره با از بین بردن غرور، نفس درونی که با شکست اژدها همراه است دچار تزکیه درونی می‌شود. تصویر گورخر را که پیوسته صحنه‌گردان نخجیرها بوده و شاهان و گردن‌فرازان روزگار، نه صرفاً برای تهیه خوراک خود و خانواده، که برای خودنمایی، چالاکی و بی‌باکی خویش به نخجیرگاه درمی‌آمدند را در این نگاره در بخش مرکزی، متمایل به سمت چپ نگاره، هم‌راستا با پیکر بهرام قرارگرفته است. در حقیقت گورخر که نماد نفس هشداردهنده و لوامه است که بهرام به مدد آن موفق به کشتن اژدها می‌شود. بهزاد تصویر اژدها را در سمت چپ نگاره در کنار درخت خشکیده و غاری که در اینجا نمایانده شده، سیاهه‌ای سرد و خوف‌انگیز که هیچ جنبش و هستنده‌ای در آن نیست و در تضاد کامل با محیط پیرامون خویش است. غار همان جهانی است که به تعبیر نمادین خود می‌تواند هم‌سوی با گور و دخمه‌ای باشد که انسان در بازپسین گام از بودوباش خویش، راه بدان می‌سپارد و نقش خویش را در صحنه زندگی به پایان می‌رساند به تصویر کشیده است که درواقع نمایانگر این است که اژدها در اینجا نماد نفس اماره است؛ و شکست اژدها به‌نوعی شکست این نفس بوده است. بهرام به نماد انسان، از آن روی بر اژدها تاخته است که می‌خواسته است گور را به کام خویش فروبرد و دلیل وی بر این برخورد سخت این است که انسان، خود را صاحب و مالک غزال می‌داند و خود را محق می‌داند که آن را طعمه خویش سازد؛ که درنتیجه سیر سلوک وادی حق را طی می‌کند که به‌نوعی نمایانگر حرکت از عالم ناسوتی به عالم لاهوتی هست که با سختی‌هایی همراه است. در این بین ما در این نگاره در زمان و مکان خاصی قرار نداریم که به‌نوعی اشاره به بی‌زمانی و بی‌مکانی سیر سلوک است که در این اثر نمایان شده است. بهزاد از نمادهای بصری مختلفی استفاده کرده که متأثر از اشعار نظامی بوده تا مقصود نظامی در سفرهای درونی و بیرونی و تکامل روحی و معنوی فرد در جامعه را نشان داده باشد.

تشکر و قدردانی

این مقاله از رساله دکتری سهند اله‌یاری با راهنمایی مرتضی افشاری و خشایار قاضی‌زاده با عنوان «تفسیر نگارگر از متون ادبی و شکل‌گیری معنای اثر: خمسه‌نگاری‌های مکاتب هرات و تبریز» در دانشکده هنر دانشگاه شاهد مستخرج شده است.

پی نوشت

1. Dragon
2. draco
3. Δρᾰκων (Drákōn).
4. Δἐρκομαι (derkomai)

۵. در دوره معاصر ثابت شده است که چشمان مارها فاقد بینایی است و زبان آن‌ها با حسگرهای گرماسنج، محیط پیرامون را دریافت و به مغز آن‌ها منتقل می‌کند.

۶. دفتر سوم، بیت ۲۵۴۸ از همان چاپ.

7. Kazakh: жомарт (jomart), Uzbek: jumard, Tatar: юмарт (yumart), Bashkir: йомарт
8. imitatio
9. particular archetype
10. Jason

۱۱. در یونانیان باستان به ساکنان بومی یک کشور که آن‌ها در برابر مستعمره‌نشین‌های یونانی شناخته می‌شدند، اتوکتون نامیده می‌شدند. یونانیان، خود و نسل‌های بعدی استعمارگر خود را از آمیختن و تماس با اتوکتون‌ها دور می‌داشتند و نگاهی نژادی بدان‌ها می‌انداختند. از اساطیر یونانیان اشغال‌گر، اتوکتون‌ها از خاک و سنگ و درختان آفریده شده و فانی محسوب می‌شوند. Autochthonic

12. Marti Kheel's
13. Tistriias / Tištar
14. vyamsa
15. Athena
16. Ishtar
17. Buto
18. Apep (Apophys)
19. Ra
20. Marduk
21. Tiamat
22. Zeus
23. Typhon
24. Apollo
25. Delphi
26. Geia's
27. Python

References

Ahmadi, Bahram & Farahmand Dro, Sara (2020). Kamaluddin Behzad's realism in the painting of camel fight", Art and Civilization of the East, 9(34):5-14. [In Persian]

[احمدی، بهرام و فرحمند درو، سارا. (۱۴۰۰). واقع‌گرایی کمال‌الدین بهزاد در نگاره نزاع شترها، هنر و تمدن شرق، ۹(۳۴)، ۵-۱۴.]

Azhand, Yaqoub (2005). Tabriz School of Painting, Tehran: Art Academy. [In Persian]

[آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). مکتب نگارگری تبریز. تهران: فرهنگستان هنر.]

Azhand, Yaqoub (2008). Herat School, Tehran: Art Academy. [In Persian]

[آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). مکتب هرات. تهران: فرهنگستان هنر]

Abdi, Nahid (2012). A prelude to iconology, Tehran: Sokhan. [In Persian]

[عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: سخن.]

Bahar, Mehrdad (1994). A search on the Iranian culture, Fekr-e- Rouz, Tehran. [In Persian]

[بهار، مهرداد. (۱۳۷۳). جستاری چند در فرهنگ ایران. تهران: فکر روز.]

Bahari, Abdollah. (2011). Kamaluddin Behzad, master of Iranian painting, (Akbar B. Trans.), Shabestar: Islamic Azad University Publications, Shabestor branch. [In Persian]

[بهاری، عبادالله. (۱۳۹۰). کمال‌الدین بهزاد استاد نقاشی ایران. مترجم اکبر بهجت، شبستر: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد شبستر.]

Benveniste, E. & Renou, L. (1934). Vrtra et Vrthragna. Etude de mythologie indo-iranienne. Paris

Birouni, Abu-Reyhan (1996). Al-Jamahar Fi Al-Jawahir, Volume I. By Yusuf Hadi, Tehran. [In Persian]

[بیرونی، ابوریحان. (۱۳۷۵). الجماهر فی الجواهر. جلد ۱. به کوشش یوسف هادی، تهران.]

Chevalier, Jean & Gerbran, Alan, (2010). The Symbols Dictionary, Volume 3, translated by Sudaba Fasaili. Jihoon, Tehran. . [In Persian]

[شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها. جلد ۳، ترجمه سودابه فصایلی. تهران: جیهون.]

Dalley, S. 1989. Myths from Mesopotamia. Creation, The Flood, Gilgamesh, and Others. Oxford: Oxford University Press. [In Persian]

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

Esmati, Hossein & Mohammad Ali Rajabi (2001) Comparative study of pictorial elements of epic and mystical paintings, Negareh Magazine, (20): 5-19. [In Persian]

[عصمتی، حسین و محمد علی رجبی. (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حماسی وعرفانی، مجله نگره، ۲۰، ۵-۱۹.]

Eliade, Mircea. (1974). The Myth of the Eternal Return: or, Cosmos and History. New York: Princeton/Bollingen.

Hanaway, W. L. Jr. (2012). "Bahrām V Gōr in Persian Legend and Literature," Encyclopaedia Iranica, III/5, pp. 514-522

Hinnels, John (2020). Understanding Iranian mythology. (Zh. Amouzegar & A. Tafazzoli, Trans.) Tehran: Cheshme. [In Persian]

[هینلز، جان. (۱۴۰۰). شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار، احمد تفضلی. تهران: چشمه.]

Jockel, Markus. (1995). Woher kommt das Wort Drache? In: Auf Drachenspuren. Ein Buch zum Drachenprojekt des Hamburgischen Museums fur Volkerkunde. Bernd Schmelz and Rudiger Vossen, eds. Bonn: Holos Verlag, 25–31.

Karam Qashqai, Ali Asghar & Ardalani Hossein (2020). "Geometry in painting as a sacred art in the works of Kamaluddin Behzad", Negreh,(59): 23-41. [In Persian]

[کرم قشقایی، علی اصغر و اردلانی حسین. (۱۴۰۰). هندسه در نگارگری به مثابه هنر قدسی در آثار کمال‌الدین بهزاد، نگره، ۵۹، ۲۳-۴۱]

Kavousi, Mozhgan (2018). "Kamal Ud-Din Behzad in Iranian painting schools", Research in Art and Humanities, t3(1):23-34. [In Persian]

[کاوسی، مژگان. (۱۳۹۷). کمال الدین بهزاد در مکاتب نگارگری ایرانی، پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۳(۱)، ۲۳-۳۴.]

Keivani, Shadan. (2003). Landscape development in Iranian painting, Magazine: Book of the Month of Art, (63): 102-07. [In Persian]

[کیوانی، شادان. (۱۳۸۲). تحول منظره در نگارگری ایران، کتاب ماه هنر، (۶۳)، ۱۰۲-۱۰۷.]

Kheel, Marti. (2008). Nature Ethics: An Ecofeminist Perspective. Lanham, Boulder, New York,
Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefi eld Publishers, Inc.

Marjanić, Suzana (2010). Dragon and Hero or How to Kill a Dragon – on the Example of the Legends of Međimurje about the Grabancijaš and the Dragon. Studia Mythologica Slavicax III, 127 - 150

Mohammad Hassan, Zaki (2009). Iranian art in the Islamic era. (M. Ebrahim Eghlidi, Trans.), Tehran: Seday-e-Moaser. [In Persian]

[محمدحسن، زکی. (۱۳۸۸). هنر ایران در روزگار اسلامی. ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی. تهران: صدای معاصر.]

Nizami Ganjavi (1987). Haft Peikar, Scientific and critical text, introduction, and footnotes written by Tahir Ahmad Oghli Muharramov. Moscow: Department of Knowledge Publication, Oriental Literature Branch. [In Persian]

[نظامی گنجوی. (۱۹۸۷). هفت پیکر. متن علمی و انتقادی، مقدمه و حواشی به قلم طاهر احمداوغلی محرم‌اوف. مسکو: اداره انتشارات دانش، شعبه ادبیات خاور.]

Noldeke, Theodore (2002). The White Devil of Mazandaran. Ancient Words, Jalal Khaleghi Motlagh. Tehran: Afkar Publication. 411-417. [In Persian]

[نولدکه، تئودور (۱۳۸۱). دیو سپید مازندران. سخن‌های دیرینه، جلال خالقی مطلق. تهران: تهران: نشر افکار، ۴۱۱-۴۱۷.]

Pakbaz, Rouein (2013). Iranian painting from long ago to today, Tehran, Zarrin and Simin.. [In Persian]

[پاکباز، روئین. (۱۳۹۲). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین]

Qomi, Ghazi Ahmad, (1976), Garden of Art, by Ahmad Soheili Khansari, Tehran: Manouchehri. [In Persian]

[قمی، قاضی احمد، (۱۳۵۲). گلستان هنر. به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.]

Rumi(1997). Masnavi Ma'navi based on the Ghuniyya version; Volumes I, II, III. Edited and
prefaced by Abdul Karim Soroush. Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]

[مولوی. (۱۳۷۶). مثنوی معنوی بر اساس نسخه قونیه. مجلدات اول، دوم، سوم. به تصحیح و پیشگفتار عبدالکریم سروش. تهران: علمی و فرهنگی]

Sax, Boria. 2001. Th e Mythical Zoo. An Encyclopedia of Animals in World Myth, Legend, & Literature. Santa Barbara, California - Denver, Colorado - Oxford, England: ABC – CLIO.

Shahkalahi, Fatemeh; Mirza Abolghasmi & Mohammad Sadegh (2016). "Investigating the diversity of human bodies and proportions in the works of Kamaluddin Behzad", Negareh, (39): 90-99. [In Persian]

[شه‌کلاهی، فاطمه و میرزا ابوالقاسمی، محمد صادق. (۱۳۹۵). بررسی تنوع پیکره‌ها و تناسبات انسانی در آثار کمال‌الدین بهزاد، نگره، (۳۹)، ۹۰-۹۹:]

Tabrizi, Mohammad Hossein bin Khalaf. (1978). Borhan Qate;, Tehran: Amirkabir. [In Persian]

[تبریزی، محمد حسین بن خلف. (۱۳۵۷). برهان قاطع. تهران: امیرکبیر.]

Philadelphia: Sino-Platonic Papers 129. 1-7

Witzel, Michael (2008). Slaying the dragon across Eurasia. In Hot Pursuit of Language in Prehistory; Essays in the four fields of anthropology. In honor of Harold Crane Fleming. Edited by John D. Bengtson. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam / Philadelphia. 263-286

Zarrinkoub, Abdul Hossein. (1985). History of Iranian people (Iran before Islam), Volume 1,
Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian]

[زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۴). تاریخ مردم ایران (ایران قبل از اسلام). جلد ۱، تهران: انتشارات امیرکبیر.]

URL1:
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_25900_f161r

Taheri, Sadruddin. (2017). Semiotics of archetypes in the art of ancient Iran and neighboring lands; Tehran: Shur Afarin. [In Persian]

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

The Gospel, (2014). Translation of the new millennium. London: Ilam Publications. [In Persian]

[کتاب مقدس. (۲۰۱۴). ترجمه هزاره نو. لندن: انتشارات ایلام.]

Thompson, S. 1932-36. Motif Index of folk-literature. A classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Witzel, M. 2003. Linguistic Evidence for Cultural Exchange in Prehistoric Western Central Asia.