

پژوهش میان رشته ای در هنر با رویکرد هرمنوتیکی هیرش (مورد پژوهشی تحلیل هنر نگارگری، نگاره یوسف و زلیخا)*

جبار رحمانی**

سپیده ظفری نائینی***

تاریخ دریافت: ۹۴/۳/۱۶

تاریخ پذیرش: ۹۴/۵/۲۰

چکیده

هنر یکی از حوزه‌های پیچیده و مبهم فعالیت‌های بشری است، تولید امر هنری و شناخت علمی از آن دو مقوله متفاوت هستند، به همین سبب مطالعات هنر، مستلزم نگاهی میان‌رشته‌ای است تا بتوان تخیل خلاق هنری را در قالب مؤلفه‌های عقل علمی بررسی کرد. پژوهش هنر به مثابه عرصه‌ای میان‌رشته‌ای، می‌تواند مبنایی برای ترجمان معنای هنری به زبان علوم دیگر باشد. فهم و بیان عقلانی معنای هنری، از مدخل هرمنوتیک گام مهمی برای توسعه این فضای میان‌رشته‌ای پژوهش هنر است. هرمنوتیک اکنون به روشی برای تحلیل مفهومی پدیده‌ها تبدیل شده است. یکی از متفکران هرمنوتیک مؤلف محور، اریک هیرش است او مخالف تکرر معنایی است و معنای مطلق اثر را در دست خالق آن می‌داند، و با طرح تعاریف مشخص و تازه‌ای از معنا، دلالت، فهم و تأویل، داوری و نقد به همراه توصیف دقیق و موشکافانه اثر، روشی را در فهم بنیان نهاد. در این مقاله با کنکاش در آراء و نظریات هیرش، وجوه اصلی نظریه وی و چگونگی استفاده از آن در تحلیل هنر نگارگری بررسی می‌شود و در نگاره «یوسف و زلیخا» اثر کمال‌الدین بهزاد با این رویکرد، ضمن طبقه‌بندی یافته‌های سایرین، با جستجو در قصد مؤلف نتایج تازه‌ای از فرهنگ و هنر دوره تیموری به دست می‌آید. از این رویکرد میان‌رشته‌ای می‌توان برای تحلیل سایر آثار هنری نیز استفاده کرد. هدف این نوشتار ایجاد پیوندی میان نظریه هرمنوتیکی و هنر به مثابه عرصه‌ای میان‌رشته‌ای است که هنرپژوهان بتوانند با تکیه بر تأویلی درست به تعبیر و نقد آثار خلاقانه و جدید بپردازند و به کشف‌های تازه‌ای برسند.

کلید واژه‌ها: هرمنوتیک، نگارگری، میان‌رشته‌ای، پژوهش هنر، هیرش، یوسف و زلیخا

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده دوم با عنوان «بررسی نگاره‌های استاد جزئی‌زاده از دیدگاه مؤلف» است.

** دکتری انسان‌شناسی، استادیار پژوهشکده مطالعات فرهنگی، اجتماعی (نویسنده اول)

*** کارشناس ارشد هنر اسلامی و مدرس دانشگاه پیام نور اصفهان (نویسنده دوم)

مقدمه: هنر میان‌رشته‌ای و میان‌رشتگی پژوهش هنر

منطق تقسیم‌بندی‌های رشته‌ای در علوم مختلف، از دیرباز نه تنها علوم دقیق، بلکه علوم انسانی و هنرها را نیز تحت سیطرهٔ خودش درآورده است. در دورهٔ مدرن این مسئله شدت و تعیین بیشتری نیز پیدا کرد و بر اساس آن شاخه‌های هنری هرکدام به مثابهٔ عرصه‌ای مستقل و یک شاخهٔ علمی شکل گرفته و توسعه یافتند و مهمتر از همه اینکه هنر به مثابهٔ یک حوزهٔ مطالعات رشته‌ای، از سایر رشته‌های علوم انسانی و طبیعی جدا شد. تحولاتی که در عرصهٔ علوم رخ داد، سبب شد که میان ویژگی میان رشته‌ای در مطالعات علمی اهمیتی فزاینده در عرصه هنر پیدا کند. البته طرح میان‌رشتگی (در باب مفهوم میان‌رشتگی ر.ک. برزگر، ۱۳۸۷) در عرصه‌های علمی مختلف طرح شده و رویکردهای مطالعاتی جدیدی را در آن زمینه‌ها ایجاد کرده‌است. (در زمینهٔ تاریخ میان‌رشتگی و تحولات آن ر.ک. Kelin, 2001; Luttca, 2005) طرح میان‌رشتگی در هنر به دو معنا قابل بحث است: در وهلهٔ اول هنر میان‌رشته‌ای^۱ به مثابهٔ روندی که بیانگر ترکیب رشته‌های مختلف هنری در یک مسیر منسجم و با تأکید بر مفاهیم و تجارب و راه‌های فعالیت هنری جدید، مطرح شد. در وهلهٔ بعد در عرصه پژوهش هنر، رویکردهای میان‌رشته‌ای برای ارائه شناخت و تحلیل علمی از امر هنری رواج یافتند. (Tylor & Barret, 1997; 2006) در نتیجه این تحولات در حیطهٔ هنرهای میان‌رشته‌ای، مراکز آموزشی و هنرمندان جدید با این رویکرد آغاز به کار کردند که یکی از مهم‌ترین مراکز میان‌رشته‌ای هنر، دیپارتمان هنرهای میان‌رشته‌ای^۲ در دانشگاه کلمبیای آمریکاست. این تحولات بیشتر معطوف است به ایجاد فضایی برای رشد هنرمندان نسل جدید که بصورت میان‌رشته‌ای تولید هنری داشته‌اند. (McLean & Kelly, 2010)

وجه دوم این تحولات معطوف بود به لزوم درک میان‌رشته‌ای از آثار هنری که در این زمینه رویکردهای فلسفی، علوم اجتماعی و انسانی ذیل عناوین فلسفه هنر، جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی هنر، روانشناسی هنر و ... (مانیر، ۱۳۹۰ و هاووزر، ۱۳۸۸) شکل گرفتند. مسئله

محوری این تحولات فهم عمیق معنای آثار هنری بود که بیش از همه یک مسئله و پرسمان هرمنوتیکی را در هنر مطرح می‌کرد. به عبارت دیگر همان‌گونه که در ادامه بیان خواهد شد، معنا، به مثابه یک پرسمان محوری سبب تحولات میان‌رشته‌ای عمیقی در مطالعات هنر شد.

کاربرد میان‌رشتگی در مطالعات هنر بیش از همه در مطالعات تاریخ هنر قابل پیگیری است. میان‌رشته‌ای شدن هنر، تحولات و پیامدهای بسیاری را در حیطهٔ موضوع‌شناسی و روش‌شناسی مطالعات هنر ایجاد کرد. سیر تحولات و پیامدهای میان‌رشتگی در هنر در منابع مختلفی مورد بررسی قرار گرفته است (کرافت شرح مفصل و دقیقی از فرآیند میان‌رشته‌ای شدن مطالعات هنر را بیان کرده است؛ Kraft, 1989). در تاریخ مطالعات هنر ذیل عنوان تاریخ هنر، کارهای اولیه با کتاب جورجیو واساری (Giorgio Vasari) در ۱۵۶۸ میلادی شروع شد. از نظر او تاریخ هنر به مثابه فرآیندی تکاملی و چرخه‌ای از توسعه سبکی آثار هنری قابل بررسی است. او تأکید خاصی بر فرم‌های نقشی و محوریت قرار دادن یک سبک محوری و برتر به عنوان اوج و معیار هنر داشت. به تدریج محققان بعدی سعی کردند این رویکرد را تکمیل کرده و توسعه بدهند، و در این راستا دو رویکرد نقد هنری و نظریهٔ نشانه‌شناسی وارد مطالعات هنر شدند که مهمترین نمود این رویکردها در کار جوان وینکلمن (Winckelmann) در سال ۱۷۵۵ بود (همان‌جا). همانطور که گفته شد رویکردهای اولیه، حول مسأله‌شناسی فرم شکل گرفته بودند و فرم را مدخل اصلی فهم اثر هنری و سبک هنری می‌دانستند. به تعبیر آرنولد هاووزر این رویکردها در تاریخ هنر سبب شد که این حوزه به مثابه تاریخ فرم‌ها مطرح شود که به تدریج زمینه‌ای برای ظهور نظریه امپرسیونیستی و نظریهٔ هنر برای هنر شد (ر.ک. همان‌جا و هاووزر، ۱۳۸۸). در رویکرد رشته‌ای به تاریخ فرمی هنر، تلاش می‌شد که ملاک‌هایی برای تمایز و تشخیص سبک به عنوان مبنای مقایسه، تحلیل و طبقه‌بندی آثار هنری ارائه شود. به تدریج ایده سبک‌های دوره‌ای (سبک‌هایی که در دورهٔ خاصی وجود داشتند و گاه به عنوان سبک برتر و گاه به عنوان سبک‌های فروتر

نهایت اینکه فهم اثر هنری را متسلزم حضور و همکاری رشته‌های مختلف علمی می‌دانست. (Panofsky, 1955) در تاریخ مطالعات هنر، در کل دو رویکرد وجود داشته است: رویکرد فرم‌گرا، و رویکرد محتواگرا، و جریانی که به واسطه پانوفسکی در مطالعات معنا هنر به صورت میان‌رشته‌ای تعریف شد، با تأکید بر رویکرد محتواگرا بود. درک او از مطالعه هنر، درکی میان‌رشته‌ای بود.

در رویکردهای متأخر نیز این رویکرد میان‌رشته‌ای، نه تنها سبب اهمیت یافتن نقش سایر رشته‌ها در فهم اثر هنری شد، بلکه خود موضوع هنر را به موضوعی میان‌رشته‌ای تبدیل کرد، یعنی اثر هنری، فارغ از اینکه در فضای هنر، یک اثر هنری محسوب می‌شود، در فضای سایر رشته‌ها، مانند یک سند اجتماعی و فرهنگی تعریف می‌شود، و وجه زیباشناختی آن امری درجه دوم محسوب می‌شود، یکی از نمونه‌های مهم این رویکرد را می‌توان در کار کلیفورد گیرتز با عنوان «هنر به مثابه نظام فرهنگی» دید. (Geertz, 1973) به عبارت دیگر ورود اثر هنری به مثابه موضوع و داده اولیه سایر رشته‌ها، سبب شد که اثر هنری به عنوان یک متن و ساختاری از دلالت‌های اجتماعی و فرهنگی در نظر گرفته شود که معانی آن مستلزم نوعی تفسیر است. (Kraft, 1989) گسترش رویکرد میان‌رشته در مطالعات هنر، نه تنها موجب تعریف ابعاد مختلفی علاوه بر بعد زیباشناختی برای اثر هنری (مثلاً اثر هنری به مثابه سندی تاریخی، یا یک محصول فرهنگی و ...) شد، بلکه برای فهم اثر هنری در همان فضای هنری، نیز مستلزم حضور سایر رشته‌ها شد. در نتیجه این فرآیندهای تحولات مطالعه هنر از امری رشته‌ای، به یک امر میان‌رشته‌ای، برخی از معتقدان به رشته‌ای بودن علوم، خطر از دست رفتن هویت رشته‌ای تاریخ هنر و مطالعه هنر را یادآور شده‌اند، البته تعاریف جدید از موضوع مطالعه هنر، به مثابه امری چند بعدی و چندلایه، نیز مستلزم گذار از درک رشته به درک میان‌رشته‌ای نیز بوده است. امروزه مطالعه هنر، با چرخشی پارادایمی به سمت میان‌رشته‌ای شدن، سبب شده فهم اثر هنری مستلزم همکاری رویکردهایی مانند هرمنوتیک، نشانه‌شناسی، علوم انسانی و اجتماعی، نقد هنری، زیباشناسی، و... است و همانطور که در ابتدا هم

شناخته می‌شدند) مطرح شد که هر دوره تاریخی سبک خاص خودش را دارد و معمولاً هم تاریخ هنر غرب و بالاخص دوره رنسانس و نوزایی در ایتالیا به عنوان مهمترین نمود و اوج سبک‌های هنری شناخته می‌شد. در این رویکردهای رشته‌ای در رشته در حال تأسیس تاریخ هنر، فرض بر آن بود که معنای اثر هنری امری است روشن و در دسترس مخاطب و بیننده آن، لذا در این رویکردها، معنا به خودی خود یک مسئله یا موضوع نبود. اما به تدریج معنا در یک اثر هنری به یک مسئله تبدیل شد و رویکردهای متأخرتر تأکید داشتند که معنا به عنوان یک مسأله محوری، نیازمند راه‌های و روش‌هایی است برای کشف و فهم آن. در این رویکردها بینندگان و مخاطبان آثار هنری، برای فهم هنر نیازمند تبیین و توضیح معانی هنر بودند، و لذا نقد هنری به عنوان یک واسطه میان هنرمند و مخاطبانش، نقش یک مفسر را برعهده داشت (Kraft, 1989: 58).

اهمیت یافتن معنا در آثار هنری سبب شد رویکردهای سایر رشته‌ها کاربرد و حضور بیشتری در این زمینه مطالعاتی پیدا کنند، این تحول مبتنی بر آن بود که معنای اثر هنری، امری عینی و آشکار نیست، بلکه مستلزم تحلیل و توضیح و تفسیر و همچنین کاربرد رویکردها و منظرهای مختلف علمی است. یکی از مهمترین دیدگاه‌های میان‌رشته‌ای در این زمینه شمایل‌شناسی پانوفسکی است. او با طرح سطوح سه‌گانه معنایی در اثر هنری (معنای طبیعی، معنای شمایل‌نگارانه، معنای شمایل‌شناختی) بستر توسعه رویکرد میان‌رشته‌ای در مطالعه هنر را فراهم کرد. او برای توضیح معنا در سطح شمایل‌شناختی، به سطح باورها، مفروضات، انتظارات و نگرش‌ها و ارزش‌های فرهنگی و مذهبی هر عصری اشاره می‌کند. برای همین نیز او از رشته‌هایی مانند فلسفه، دین، اسطوره‌شناسی و تاریخ به عنوان کلیدهایی برای فهم اثر هنری استفاده می‌کند. او سبب چرخشی میان‌رشته‌ای در مطالعات هنری شد و این کار را با ایجاد منطبق جدیدی در فهم اثر هنری انجام داد. پانوفسکی در وهله اول بر تفسیر به جای مشاهده آثار هنری تأکید کرد؛ در وهله دوم اثر هنری را به مثابه پدیده‌ای ذهنی در نظر می‌گرفت، و در

هرمنوتیک رمانتیک که پیروان آن معنا را در قصد مؤلف جستجو می‌کنند. ۲. هرمنوتیک نسبی‌نگر یا تاریخی که بیان می‌دارد، از آنجا که نمی‌توان به زمان آفرینش اثر بازگشت پس معنا آن چیزی است که مخاطب می‌یابد و نتیجه آن تکرار معنا است. ۳. هرمنوتیک فلسفی که در آن به جای ایجاد روش برای رسیدن به فهم، به هستی‌شناسی فهم و تأملات فلسفی در آن می‌پردازد. از جمله متفکران معاصر که به دنبال راهی برای پاسخ‌گویی به معضلات پیش روی هرمنوتیک مؤلف‌محور بود اریک هیرش است. او با ترکیب رویکردهای مختلف و توصیفی جدید از مفاهیم هرمنوتیکی روشی برای تحلیل متون ارائه داد که می‌توان از آن در آثار هنری استفاده نمود. در این مقاله چگونگی استفاده از نظریات او در تحلیل هنر نگارگری مسئله اصلی است و انتظار می‌رود که این روش در نگارگری نیز کاربردی شود تا با آن بتوان به نتیجه‌های مطمئن‌تری در پژوهش دست یافت.

هرمنوتیک اریک هیرش

اریک دونالد هیرش^۴ متفکر آمریکایی سعی در یافتن راهی برای سامان دادن به تکرار معنایی بود. در تحلیل آثار هنگامی که از نظریات هیرش استفاده می‌شود معنایی دست یافتنی، عینی و ثابت در اثر جستجو می‌شود. او مخالف نظریه‌پردازان جدید است که نسبی‌گرایی و معنا را برداشت مخاطب از اثر می‌دانند. وابسته دانستن معنا به مخاطب این نتیجه را سبب می‌شود که به تعداد رجوع کنندگان به اثر معنا وجود خواهد داشت. هر فردی در مواجهه با اثر بر اساس پیش فهم‌های خود برداشت خاصی از آن دارد؛ و هر اثر دارای معناهای متکثری می‌شود که آن را پایانی نیست. وقتی اثری را تحلیل می‌کنند مشخص نیست به دنبال چه می‌گردند و ملاکی هم برای درستی تحلیل وجود ندارد و هر نظری درباره‌ی اثر درست است. هیرش بیان داشت که معنایی وجود دارد و این معنا به جای مخاطب، نزد مؤلف است و چون او مشخص و منحصر به فرد است قصد او در تولید اثر نشان دهنده معنای اثر هنری است. اما معناهایی که مخاطبان می‌فهمند چه می‌شود و آیا مخاطبان در نظاره اثر با سرایی روبرویند که در پس آن

اشاره شد، این میان‌رشته‌ای شدن، نه تنها در مطالعه هنر، بلکه در تولید و آموزش هنر نیز رواج یافته است (Stephen & Walkup, 2001 ; McLean & Kelly, 2010) (Tylor & ..., 2006). در این مقاله بطور خاص بر قابلیت هرمنوتیک در فهم اثر هنری تأکید شده است. با محوریت یافتن مسئله معنا در اثر هنری و رویکردهای محتواگرا، یکی از مهمترین رشته‌هایی که در این فضای میان‌رشته‌ای می‌تواند به فهم اثر هنری کمک کند، هرمنوتیک است که ذیل رویکردهای مختلف درونی آن، می‌توان منظرهای مختلفی را برای درک اثر هنری مطرح کرد. در این نوشتار بطور خاص به اهمیت هرمنوتیک مؤلف‌محور، بر اساس نظریه‌های هیرش در فهم اثر هنری خواهیم پرداخت و تلاش خواهیم کرد که مراحل این روش را در این نشان دهیم. در نهایت این روش را با تأکید بر یک اثر نگارگری در هنر ایرانی به کار خواهیم برد.

هرمنوتیک و فهم میان‌رشته‌ای هنر

یکی از معضلات مهم در عرصه فهم متون، مسئله چندمعنایی بودن و لزوم ترجمان میان‌رشته‌ای معانی آن‌هاست هرمنوتیک^۳ را هنر تأویل و فهم متن می‌دانند و در ابتدا آن را برای تفسیر درست کتاب مقدس به کار می‌بردند (گال، ۱۳۸۷: ۱۱۰۰) اما اکنون استفاده از آن به سایر دانش‌ها و هر جا که نیاز به فهم پدیده‌ای است تعمیم یافته و شاخه‌های مختلفی در آن به وجود آمده که هر کدام از متفکران از دیدگاه خاصی به آن پرداخته‌اند و بر این اساس «مؤلف و خواننده در فرآیندهای تفسیری درگیرند» (همان: ۱۱۰۱). پس «هرمنوتیک نظریه عمل فهم است در جریان روابطش با تفسیر متون» (هوی، ۱۳۸۵: ۹) و متن شامل هر آنچه می‌شود که پیامی داشته باشد پس در تفسیر آثار هنری نیز کاربرد دارد و به کشف لایه‌های معنایی کمک می‌کند. در هنگام تأویل کردن سعی در ارجاع به معنای اصیل متن است و اختلاف اینجا آغاز می‌شود که معنای اصیل چیست و آن را کجا می‌توان یافت؟ هنگام خوانش متن کدام معنا را می‌توان اصیل دانست؟ در نگرشی کلی هرمنوتیک را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: ۱.

هیچ نیست؟ نظر مخاطب را نباید در تحلیل یک اثر مهم دانست؟ او برای خاتمه دادن به مجادله شناخت معنا تقسیم‌بندی هوشمندان‌های به کار برد و چهار مقوله برای راهیابی به درک اثر تعریف کرد: ۱. معنا، ۲. دلالت، ۳. تأویل و فهم، ۴. نقد و داوری.

معنا و فهم

معنا و فهم اثر از جمله مباحثی است که در هرمنوتیک به آن پرداخته می‌شود و جدال اساسی در نحله‌های مختلف بر سر معنای درست و راه‌های دستیابی به آن است. مخاطب هنگام روبرو شدن با اثر هنری بی‌واسطه با آن ارتباط برقرار می‌کند و هیرش معنا را معطوف به قصد مؤلف در آفرینش اثر دانسته و معنا را هر آن قصدی می‌داند که آفریننده سعی داشته توسط دنباله‌ای از نشانه‌ها انتقال دهد (هوی، ۱۳۸۵: ۶۸) و به صورت‌های مختلفی می‌تواند آن را عرضه کند و این شیوه‌های متفاوت تأثیری در آن معنای ثابت ندارد. او بیان داشته «معنا در وضعیت آگاهی وجود دارد» (واعظی، ۱۳۸۰: ۴۶۴) و آگاهی، دانایی مؤلف از وجود چیزی است. وقتی ذهن هنرمند نسبت به موضوع و متعلق آگاهی یافت این موضوع، معنا را تشکیل می‌دهد. معنای هر اثر آن چیزی است که هنرمند را واداشته آن را تولید کند و به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه تصمیم به انتقال پیامی به دیگران را داشته است. او قصد را جهت‌گیری ذهن به سوی گونه‌ای آگاهی، بیداری و مکاشفه معرفی می‌کند (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۹۴) و می‌توان نتیجه گرفت: هر اثر معنایی ثابت دارد که در گذر زمان و موقعیت‌های متفاوت تغییر پیدا نمی‌کند؛ این معنا متعلق به آگاهی مؤلف است. پس یک مفهوم روان‌شناختی نیست که نتوان به آن به طور کامل دست یافت بلکه پدیدارشناختی است که با تحقق شرایط آن از طریق رابطه همدلی قابل باز تولید است؛ برای فهم یک اثر باید به دنبال معنایی بود که هنرمند سعی در بیانش داشته است. همه انسان‌ها از یک قوه مشترک ذهنی بهره‌مندند و می‌توانند به وسیله آن معناها را نیز به اشتراک گذارند و درک از جهان اطراف نیز از این راه امکان‌پذیر است که اگر این گونه نبود گفتگو معنایی

نداشت. معنا تجربه‌ای می‌شود که کسی سعی در به اشتراک گذاشتن آن دارد و بازسازی آن توسط دیگری فهم است. یعنی مراحل خلق معکوس می‌گردد، هنرمند قصدی داشته که آن را در اثر خویش هویدا ساخته، حال برای فهم اثر باید با دیدن آن به قصد وی پی برد.

معنای نگاره‌ها، قصد هنرمند و یا سفارش‌دهندگان آن است و گام نخست ساختن معنا اثر بر حسب خود اثر است (هوی، ۱۳۸۵: ۷۸). تحلیل‌گر باید به خود اثر دقت کند و با توصیف دقیق سعی کند موضوع را حدس بزند یعنی با دیدن اثر خود را به جای آفریننده آن قرار دهد و سعی در شناخت اثر کند. در این مرحله مکاشفه‌ای صورت می‌گیرد. در مرحله بعد اگر نگاره عنوان دارد و یا برای تصویرگری کتابی کشیده شده به متن آن مراجعه و حدس زده شده را با آن قیاس کند. بررسی منابع مکتوب، حوادث، رخدادها و شرایط زمانی که تصمیم به کشیدن آن شده می‌تواند یاری‌کننده باشد تا به معنای درست رسید. معنا قبل از شکل گرفتن اثر به وجود آمده. در عمل فهم به حضور فعال و تلاش مفسر یا مخاطب نیاز است چرا که معنا توسط دنباله‌ای از نشانه‌ها بیان شده‌اند که علم درک این نشانه‌ها برای بازسازی معنا نیاز است این نشانه‌ها را پیش‌فرض‌هایی می‌نامند که گاه به امور عینی و اجتماعی مرتبط با اثر باز می‌گردد. (واعظی، ۱۳۸۰: ۴۷۳)

معنا و تأویل

تأویل نیز به معنا باز می‌گردد. تأویل، توضیح و شرح فهم است. «از نظر هیرش رسالت مفسر آن است که در درون خود به بازتولید، منطق، جهت‌گیری‌ها و داده‌های فرهنگی مؤلف، و در یک کلام دنیای ذهنی وی بپردازد» (واعظی، ۱۳۸۰: ۴۷۸). پس برای نیل به چنین مهمی باید اطلاعات و آگاهی‌های به دست آمده از منابع دیگر را با داده‌های خود اثر ضمیمه کند (همان: ۴۷۷). مفسران از زاویه دیدهای متفاوتی به معنای اثر می‌نگرند. با تغییر شرایط ذهنی و اجتماعی مفسر، بیان او نیز تغییر پیدا خواهد کرد. که این باعث تعدد تفسیر می‌گردد، بنابراین تأویل بر خلاف معنا متغیر، تاریخی و سیال است (همان: ۴۷۴)؛ ساخت معنا به مؤلف اثر

مربوط است و هنگامی که تصمیم به خلق اثری گرفته، معنا تولید می‌شود. هنرمند با تلاش معنای ذهنی خلاقه خویش را قابل فهم برای دیگران می‌کند و در واقع به توضیح آن می‌پردازد. اینجا به مرحله دو سوپه تأویل وارد می‌شود که یک سر آن هنرمند و سر دیگر مخاطب قرار دارد. مخاطب نیز در این فرآیند تأویلی سعی در کشف معنای ذهنی هنرمند می‌کند تا بدین وسیله فهم بهتری از اثر پیدا کند.

هیرش فهم را «دقت فکری» در خود اثر برای یافتن معنای آن دانست. مفسر در مرحله «دقت توصیفی» قصد مؤلف را که توانسته به فهمی از آن برسد را برای مخاطبان تشریح و تبیین می‌کند (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۹۲). در نگاره‌ها «دقت توصیفی» را نه تنها در مورد مخاطب که برای آفریننده اثر نیز می‌توان در نظر گرفت. نگارگر موضوعی را انتخاب می‌کند؛ و ابتدا فهم خود از موضوع را در ذهن خلق می‌کند، آن هنگام که دست به قلم برای کشیدن کرد، وارد مرحله تأویل شده و ذهن او دیگر صرفاً معطوف به معنا نیست بلکه به ترکیب‌بندی، رنگ‌گذاری، تناسب و تعادل کار می‌اندیشد و با کنار هم قرار دادن اجزاء سعی در ارائه اثری نیکو دارد. مفسر با زیرکی آنچه در اثر نادیده گرفته شده است را کشف می‌کند و با بیان گویای خویش آن را برای دیگران قابل درک می‌نماید. فهم و تأویل بازسازی اثر در زمان آفرینش می‌باشد. پژوهش در زندگی‌نامه مؤلف و جستجو در قواعد خاص هر هنرمند یا به عبارتی سبک ویژه او در حدس زدن معنا می‌تواند یاری‌گر باشد. (همان: ۵۹۹)

در تأویل ابتدا با حدس معنا، تحلیل آغاز می‌شود و سپس در مرحله قیاسی به سنجش و ارزیابی میزان اعتبار حدس مطابق با روش پرداخته می‌شود. (واعظی، ۱۳۸۰: ۴۷۹) تأویل به تأثیرات اثر در دوره‌های مختلف و به زمان حال باز نمی‌گردد بلکه این گونه موارد مربوط به دلالت و مرحله داوری است.

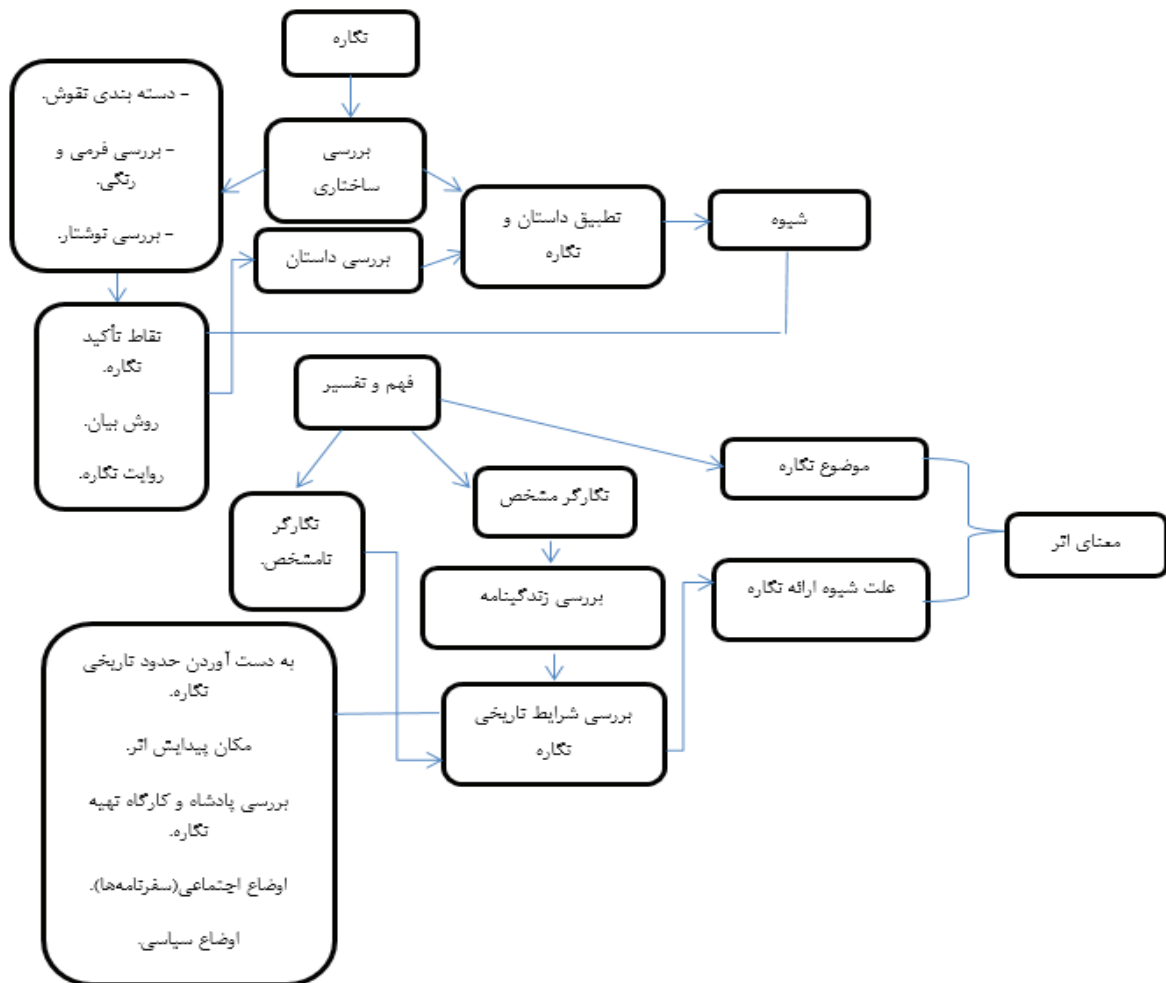
دلالت و داوری

در هنگام تحلیل اثر ممکن است حقایقی فرعی نیز به دست آید که هر کدام برحسب منطق، قابل استناد هستند. هیرش از این معناهای متفرق متن به عنوان

دلالت یاد کرد. دلالت‌ها را می‌توان از اوضاع اجتماعی، نظام فرهنگی، شخصیت افراد، آداب و رسوم و غیره برداشت کرد. این اطلاعات در واقع پل ارتباطی اثر با جهان خارج است. دلالت‌ها بشمارند و حتی ممکن است در طول زمان و کشف علم نیز تغییر کنند و دریچه‌های تازه‌ای از اثر بر روی محققان بگشایند. یافتن این دلالت‌ها از متن را داوری می‌گویند که در داوری زمینه^۵ اثر نیز بسیار مهم بوده و با توجه به آن دلالت‌ها آشکار می‌شوند «داوری رسیدن به نتایجی است قطعی و قابل اثبات، که از توصیف اثر به دست می‌آید، و به این اعتبار بیان نسبت اثر است با مواردی خارج از آن» (همان: ۵۹۳) و هر توصیفی به شدت به توصیف‌گر آن وابسته است. داوری آشکارسازی دلالت‌های اثر با توجه زمینه خارج از آن و طبقه‌بندی آن است که مطالعه گسترده‌ای را طلب می‌کند.

دلالت و نقد

دلالت‌ها وابستگی عمیقی با زمینه اثر هنری و آگاهی‌های مخاطب دارند. او با توجه به تجربیات شخصی خویش با اثر ارتباط برقرار می‌کند و درکی منحصر به فرد به دست می‌آورد. در این مرحله که داوری است نتایجی منطقی به دست می‌آید که همان معانی ثانویه اثر یا دلالت‌ها هستند حال اگر این دلالت‌ها را تحلیل و بررسی و با توجه به دوره‌های مختلف یا آثار دیگر مقایسه کنند و در کل آن‌ها را تشریح و به زمان حال آورده به نقد اثر پرداخته‌اند و «توصیف داوری، یعنی شرح دقیق و نظری نتایجی که از تحلیل به دست آمده، در حکم نقادی متن است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۹۳). در نقد به لایه‌های زیرین دلالت‌ها دست پیدا می‌کنند. روش‌های متفاوتی برای نقد اثر وجود دارد. «نقد، محتوای متن را به زمینه‌ای گسترده‌تر مرتبط می‌کند.» (همان: ۵۹۴) نقد و داوری نیز همانند تأویل و فهم، مرحله حدسی و مقایسه‌ای را نیز دارند، اما زمینه تحلیل اثر از نظر تاریخی گسترش می‌یابد؛ در حالی که تأویل فقط به زمان تولید اثر وابستگی دارد. در نقد، داده‌های بدست آمده نیز افزایش می‌یابد و باید از ابتدا مشخص کرد که هدف از نقد چیست و انتظار چه نتیجه‌ای



شکل ۱. مراحل تحلیل نگاره با رویکرد هرمنوتیکی هیرش

رسوم، لباس و معماری و به طور کلی شاخصه‌های فرهنگی هر دوره را تا حدودی دریافت که همراهی برای منابع مکتوب هستند. بر اساس این تفکر می‌توان الگویی برای بررسی آثار هنری ارائه داد که در آن پژوهشگر عکس مراحل آفرینش اثر را در جهت باز تولید معنا می‌پیماید. برای تفسیر یک نگاره خود اثر راهنمایی برای دریافت معنا است. توصیف اثر ابهاماتی را ایجاد می‌کند که تلاش در جهت برطرف کردن آن معنا (قصد مؤلف) را آشکار می‌کند. در تفسیر پس از بررسی ساختاری و محتوایی شیوه بیانی هنرمند دریافت می‌شود و با پژوهش در زمینه‌های شکل‌گیری اثر و زندگی‌نامه هنرمند و فهم اثر در نهایت به قصد و آگاهی مؤلف در ساخت اثر - معنای مورد نظر هیرش - نزدیک می‌گردد.

می‌رود، آنگاه با جزئی کردن بازه از پراکندگی و گمراهی نقد جلوگیری شود که این مرحله نیاز به تسلط کامل بر حیطه مسئله دارد که باید از جوانب گوناگون آن را سنجید.

هرمنوتیک هیرش و نگارگری

در نظریات هیرش هر اثر دارای یک معنا و دلالت‌هایی است که پژوهشگران در تحلیل‌های خویش سعی در کشف آن‌ها دارند. از این روش برای تمامی آثار هنری و ادبیات از جمله هنر نگارگری می‌توان استفاده نمود. پژوهش در نگاره‌ها به عنوان اسنادی از دوره‌های گوناگون اطلاعاتی ارزشمندی در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد که با نگاهی عمیق‌تر به آن می‌توان آداب و

برای تحلیل با رویکرد هرمنوتیکی هیرش نگاره‌های ایرانی را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد: آن‌هایی که هنرمند در انتخاب موضوع آزاد، و دیگری که هنرمند تابع متن بوده است. پس معنای نگاره‌ها قصد هنرمند در انتخاب موضوع و گاهی جبر متن و سفارش‌دهند است که شاید این‌گونه برداشت شود که یک هنرمند تحت نظام قدرت مجبور به خلق اثری شده و نقش هنرمند در آن بسیار کم‌رنگ است. اما با نگاهی دقیق به نمونه‌های تاریخی می‌توان دریافت که در بسیاری موارد ایده اولیه شاید از سوی سفارش‌دهندگان باشد اما هنرمند این موضوع را تحت سلطه خویش درآورده و اثر خود را خلق می‌کند و در اغلب موارد استقلال هنرمند حفظ می‌شود. در ابتدا باید به تحلیل ساختاری آن پرداخت، زیرا هنرمند از طریق فرم‌ها و نوشته‌هایی که برگزیده و شیوه قرارگیری آن‌ها در کادر سعی در بیان قصد خویش داشته است. پس در اولین گام باید نقوش دسته‌بندی و هر جزء به تنهایی و سپس اجزاء با یکدیگر و در نهایت با کلیت اثر سنجیده شود، رنگ‌های به کار رفته و در صورت وجود نوشتار بررسی گردد و در اینجا لازم است که مفسر بر رسانه به کار رفته و قواعد آن آگاهی کافی داشته تا بتواند به درستی در مسیر کشف معنا گام بردارد و بدان دست یابد. هیرش مفسر و مؤلف را همچون دو ناظری می‌داند که از دو زاویه مختلف به یک ساختمان می‌نگرند با آنکه ساختمان را به گونه‌ای متفاوت می‌بینند اما می‌توانند در آن به اشتراک نظر برسند چرا که ساختمان تغییری نیافته است و با توجه به قوه تخیل و ادراک عقلی آنچه از نظر ناپیداست را بازسازی ذهنی نمایند. (هیرش، ۱۹۶۷: ۱۳۲) هنگامی که این مرحله به پایان رسید تحلیل‌گر به نکات تأکید هنرمند و شیوه بیان و روایت نگاره دست می‌یابد.

اگر نگاره برای تصویرگری داستانی خلق شده باید داستان بررسی و با نگاره تطبیق داده شود. در اینجا محقق با پی بردن به شیوه بیان نگارگر به فهم و تفسیری که او از اثر داشته بسیار نزدیک می‌شود. برای نگاره‌ای با هنرمند مشخص در آغاز به بررسی زندگی‌نامه و سایر نگاره‌های وی، و در ادامه نگاره از لحاظ تاریخی مورد پژوهش قرار می‌گیرد. اما در مورد آثاری که نگارگر آن

مشخص نیست باید مستقیماً به سراغ تحقیق در شرایط تاریخی نگاره رفت. در پژوهش تاریخی خلاقیت تحلیل‌گر بسیار مهم است و او برمی‌گزیند که از چه طریقی می‌تواند دیدگاه خود را به هنرمند نزدیک کند و معنا را حدس بزند «حدس باید به طور خاص در زمینه هر متن و با توجه به مجموعه‌ای قراین و شواهد صورت پذیرد». (واعظی، ۱۳۸۰: ۴۷۹)

پس از یافتن حدود تاریخی، مکان پیدایش، کارگاه سلطنتی تهیه نگاره و پادشاه آن، به مطالعه اوضاع اجتماعی با استفاده از متون آن دوره، آداب و فرهنگ و در کل شرایط تاریخی آن زمان دست یافت و در پایان این مرحله علت نحوه ارائه نگاره بدین صورت مشخص می‌گردد که با توجه به موضوع نگاره تا حد زیادی معنای اثر یا همان قصد هنرمند در آفرینش اثر یافت می‌شود. تمام این مطالعات به پژوهشگر در حدس زدن معنا کمک می‌کند و در ضمن این مطالعه معناهای ثانویه‌ای از اثر یا همان دلالت آشکار می‌گردد و همزمان با مراحل فهم مرحله قضاوت نیز رخ می‌دهد و برای یافتن دلالت‌های بیشتر می‌توان اثر را با سایر نگاره‌های همان مکتب و مکاتب قبل و بعد آن نیز مقایسه کرد. (شکل ۱) در تحلیل یک نگاره لزومی به تکمیل مراحل فوق نیست بلکه تاجایی پیش می‌رود که سؤال ایجاد و به آن پاسخ داده شود زیرا هر متن دارای بی نهایت دلالت است که هیچگاه نمی‌توان ادعا کشف تمام آن را داشت.

در ادامه برای نمونه یکی از آثار کمال‌الدین بهزاد با توجه به نظریات هیرش مورد تحلیل قرار می‌گیرد. انتخاب این نگاره به دلیل توجه محققان به آثار بهزاد و تحولش در تاریخ نگارگری است.

هنر کمال‌الدین بهزاد و مسئله معنای آثار هنری او بهزاد هنرمندی است که در آغاز قرن بیستم هنرپژوهان خارجی به او پرداختند و به دنبال آن نیز در داخل کشور او و آثارش به موضوع پژوهشی بدل شد. عده‌ای علت این علاقه را در توانایی او در تغییر سبک‌های پیشین و تکامل آن و تأثیری که بر نگارگری پس از خود گذاشته می‌دانند که سبکش علاوه بر ایران نگارگری هند، ترکیه، آسیای میانه را نیز متحول ساخت (سوچک، بی تا: ۱۱؛ بهاری، بی تا: ۳۱؛ نتس، ۱۳۸۲: ۲۷۱؛ پاکباز،



۱۳۷۸: ۴۲۳-۴۲۴). برخی نیز این دیدگاه را مبالغه‌آمیز معرفی می‌کنند و آن را تلاشی در جهت افزایش قابلیت فروش در بازارهای هنری اوایل قرن بیستم می‌دانند. (راکسبره، بی تا: ۵۸) به هر روی نمی‌توان سهم بهزاد را در نگارگری نادیده گرفت و آثار او بیان‌کننده ویژگی‌های منحصر به فرد سبکش هستند. پیشینه نقدها به آثار بهزاد نه تنها در زمان کنونی که در عصر خودش نیز بوده برای نمونه در بابر نامه آمده «از مصوران بهزاد بود. کار مصوری را بسیار نازک کرد اما چهره‌های بی ریش را بد می‌گشاد غیغ او را بسیار کلان می‌کشید، آدم ریش‌دار را خوب چهره‌گشایی می‌کرد» (فرهنگستان هنر، بی تا: ۱۲۸). این توصیفات شاهدهی بر بزرگی نام بهزاد و تصدیقی بر نظریه دسته نخست است.

تحقیقات صورت گرفته در مورد بهزاد را به سه دسته می‌توان تقسیم‌بندی کرد: ۱. تاریخی؛ که به متون کهن که نام بهزاد در آن‌ها آمده و به زندگی او پرداخته‌اند. ۲- تحلیلی؛ در آن‌ها آثار بهزاد مورد توجه است و درباره صحت نسبت آثار به او، معنا و دلالت بحث شده. ۳. مقایسه‌ای؛ به آموخته‌های بهزاد از سنت پیش از خود و تأثیراتی که بر مکتب‌های پس از خود داشته اشاره دارند. آغاز زندگی بهزاد در ابهام است، اما احتمالاً حدود ۸۶۰ ه. ق در هرات به دنیا آمد. در کودکی یتیم شد و یکی از بستگانش به نام میرک که نقاش، خوشنویس و مذهب دربار سلطان حسین بایقرا بوده سرپرستی او را به عهده گرفته‌است (آژند، ۱۳۸۸: ۱۹) و او را از کودکی تحت تعلیم قرار داد و عاملی برای راهیابی او به کارگاه کتابخانه سلطنتی شد که در آنجا نیز از استادان برجسته کارگاه از جمله پیر سید احمد تبریزی بهره برد. پیر سید احمد را شاگرد جهانگیر بخارایی که او نیز از شاگردان استاد چینی به نام کونگ بود می‌دانند؛ پس کارگاه هرات را خالی از تأثیرات مغولی و چینی نمی‌توان متصور شد (راکسبره، بی تا: ۷۳). اما روایت دیگری نیز وجود دارد: سبک بهزاد برگرفته از تحرک و پویایی ابداعی احمد موسی است که با سیاه‌قلم‌های پر حالت و جنبه‌های عرفانی مولانا ولی‌الله تکمیل یافت، میرک آن را به ارث برد و به بهزاد انتقال داد. (بهار، ۱۳۸۶: ۱۰) بهزاد مورد توجه امیر علیشیر نوایی وزیر خردمند سلطان حسین

قرار گرفت و به سرپرستی کارگاه سلطنتی منصوب شد. این آشنایی بهزاد را وارد حلقه عرفانی نقشبندیه کرد (همان، ۱۲۰) در محافل این فرقه با بزرگان ادب، هنر و عرفان از نزدیک آشنا شد و سنت فکری - اعتقادی شکل گرفت. به دلیل هنر درخشانش در هر زمان مورد توجه حاکمان وقت بود و بعد از سلطان حسین در دربار شیبک خان ازبک، شاه اسماعیل و شاه طهماسب به فعالیت‌هایش ادامه داد. بهزاد هنرمندی استثنایی است که سبک واقع‌گرا را در نگارگری ایرانی وارد کرد (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۴۴) و در توجه به جنبه‌های مردمی و انسانی، به پیکره‌های نگارگری حالت‌ها و حرکات واقعی و ظاهری در حال گفت و شنود داد (کنبای، ۱۳۸۹: ۷۵) و آن‌ها را در فضاهایی با جزئیات بسیار، با پرداخت ظریف قرار داد. فضای نگاره‌ها به واقعیت جامعه آورد و مردم را در حال انجام امور روزانه زندگی به تصویر کشید. هر چند از حمایت دربار بسیار سود برد اما آثارش دارای طنزی گزنده از نابرابرهای جامعه هستند که در هر اثر به گونه‌ای آن را نشان داده‌است. (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۵۰)

تحلیل نگاره «اغوی زلیخا یوسف را»

نگاره گریز یوسف از زلیخا برای بوستان سعدی در سال ۸۹۳-۸۹۴ هجری قمری در هرات برای سلطان حسین بایقرا کشیده شده است و اکنون در کتابخانه قاهره نگه داری می‌شود. (رسولی، ۱۳۸۶: ۳۳۶) بهزاد در دیباچه این کتاب تصویری از بزم سلطان حسین را در دو صفحه مقابل هم، که در یکی فضای بیرونی کاخ و در دیگری قسمت داخلی که سلطان حضور دارد را کشیده است. او علاوه بر این، چهار حکایت «دارا و شبان»، «گدایی بر در مسجد»، «مباحثه در محضرقاضی» و «اغوی یوسف و زلیخا» را نیز تصویر نموده است. با مراجعه به روایت‌های این نگاره‌ها می‌توان نوعی انتقاد میان قدرت و ضعف، فقیر و غنی، جاهل و دانایی را دید، گویی بهزاد عمداً خواسته به نوعی اعتراض خویش را به گوش سلطان حسین برساند و او را نصیحت کند. این کتاب جزء آن دسته از آثاری هستند که در نسبتش به کمال‌الدین بهزاد اتفاق نظر وجود دارد، سبک و قلم او را در جای جای نگاره‌های آن می‌توان دنبال کرد. چهار تصویر امضادار آن ملاکی برای تشخیص آثار بهزاد و درک سبک شخصی او (بنیتون، ۱۳۸۲: ۲۴۲) و مورد علاقه پژوهشگران است. این نگاره و برخی از نتایج به دست آمده از این پژوهش‌ها با توجه به نظریات هیرش بازخوانی می‌شود تا معنای اثر که نزد هیرش همان قصد مؤلف است و چگونگی دست‌یابی به آن تحلیل شود.

معنا، فهم و تأویل این نگاره

بنابر آنچه آورده شد برای فهم یک اثر باید عکس مراحل تولید آن طی شود و در مرحله «دقت توصیفی» به خود اثر پرداخته می‌شود. این نگاره فضاهای مختلف یک کاخ را نشان می‌دهد که به زیبایی تمام تزئین شده‌اند در نقطه طلایی نگاره مردی با لباس سبز با هاله‌ای نور به دور سرش که باید از اولیاء باشد و دستش به سمت قفل به قصد رها ساختن خویش از دستان زنی که با لباس قرمز رنگ به حالت نیم‌خیز ترسیم شده‌است. کاخ پرتزئین بیشتر سطح تصویر را به خود اختصاص داده و شخصیت‌های داستان را در بر گرفته «اما قهرمانان اصلی در میان این تزئینات رنگارنگ گم نمی‌شوند».

(اشرفی، ۱۳۸۲: ۱۰۲) فضا از بیرون حیاط شروع شده و تا جایگاه زن هفت فضا را شامل می‌شود که با هفت از هم جدا شده. حادثه در قسمت بالای کاخ اتفاق می‌افتد، مهتابی که زن از آن به سمت اتاق قصر نیم‌خیز شده، سه طرف آن باز و سمت خارج قصر با دیواری پوشیده شده تا رخداد داخل برای ناظر که گویا محرم است نمایان باشد و چشم همسایگان داخل قصر نیفتد. بنابر نوشته متن بادگیری بر روی مهتابی قرار دارد که شکل آن نسبت به سایر بادگیرها نامتعارف است. وزن آن را چارچوبی که استحکام چندانی ندارد تحمل می‌کند. مرد در فضایی با دو در است و پاهای او بر روی قالیچه‌ای که در کف انداخته شده و بالای آن نیز گنبدی رُک؟ با ترک‌هایی با شیب ملایم‌تر از سایر نمونه‌ها مسقف شده. دیوارهای قصر به بهترین نحو تزئین شده، راه پله وزن بصری شخصیت‌ها را جبران نموده و کمک به تعادل ترکیب‌بندی نموده‌است در عین اینکه نوع حرکت آن با حالت حرکت بدن زن هماهنگ و رنگ آن کمرنگ‌تر از لباس زن است. کتیبه‌ها به طریقی طراحی شده‌اند که اضلاع سه کتیبه مورب همچون فلشی چشم را به سمت شخصیت‌های داستان هدایت می‌کند و حرکت آن‌ها نیز در جهت پلکان و بدن زن است. در سرلوحه اثر «حکایت یوسف و زلیخا» به داستان نگاره اشاره دارد و متن اصلی روایت سعدی از کتیبه مرکزی به سمت پایین آغاز می‌شود. دو بیت کتیبه‌های بالایی مربوط به حکایت قبلی است. در کاشی در سمت چپ «عمل العبد بهزاد» امضاء بهزاد خود نمایی می‌کند. برای دریافت معنا علت سفارش آن می‌تواند کمک کند. سعدی در دوازده بیت اوج داستان که تمتای عشق یوسف از جانب زلیخا و امتناع و گریز و پاره شدن جامه یوسف به دست زلیخاست را آورده و هدفش پند و اندرز از عاقبت امور و هشدار بر گناه امروز است که فردا را پاسخی بر آن نیست.

در حکایت سعدی به فضای حادثه هیچ‌گونه اشاره‌ای نشده است. این داستان پیش از این در تورات اینگونه بیان شده: «روزی یوسف به خانه آمد تا تمشیت امور بپردازد و هیچ یک از خدمتکاران در خانه نبود. در این هنگام همسر پوطیفر، جامه یوسف را گرفت و باز گفت:

با من همخوابه شو». (ستاری، ۱۳۷۳: ۱۲) در قرآن نیز اینچنین آمده «بانوی خانه بمیل نفس خود با او بنای مراوده گذاشت روزی درها را بست و یوسف را به خود دعوت کرد». (یوسف: ۲۳) در هر دو مکان داستان خانه زلیخا بوده که در قرآن به درهای بسته نیز اشاره شده است. فردوسی هم ماجرا را روایت می کند:

«زلیخا نزد یوسف می آید و از او می خواهد اندوه پدر از دل بزداید. سپس از وی تقاضای کام می کند؛ اما یوسف نمی پذیرد. زلیخا چندین بار تقاضای خود را تکرار می کند؛ اما یوسف با ترس از خدا و سر باز زدن از خیانت به عزیز او را از خود می راند. تمام راههایی که زلیخا برای جلب توجه یوسف می رود، نافرجام می ماند. زاری زلیخا دایه اش را به پرس و جو و می دارد. دایه با آگاهی از راز زلیخا، برای او عمارتی از آینه می سازد. زلیخا به آن عمارت می رود، یوسف را فرا می خواند. وسوسه زلیخا در یوسف اثر می کند. اما هنگامی که یوسف می خواهد با او هم آغوش شود، در آغاز دستی سپید از گوشه اتاق پدیدار می شود که به آن نوشته شده: «خدا تو را می بیند». یوسف از غلبه شهوت توجه نمی کند و گره نخست جامه را می گشاید، بار دوم دست هویدا می شود در حالی که کف آن نوشته شده: «امید از حور بهشت ببر». یوسف گره دوم را می گشاید. بار دیگر خدا به او رحم می کند و جبرئیل در هیأت و سیمای یعقوب بر او پدیدار می شود؛ او را از عذاب دوزخ بیم می دهد و خواهش می کند آبرویش را نریزد. یوسف از دست زلیخا می گریزد. زلیخا سر در پی او می گذارد و پیراهن او را می درد. عزیز سر می رسد. زلیخا پریشان می شود و یوسف را به خیانت متهم می کند عزیز بر یوسف خشم می گیرد و یوسف طفلی سه ماهه را بر بی گناهی خود گواه می گیرد. عزیز حقیقت را در می یابد». (کرمی و حقیقی، ۱۳۸۸: ۹۴-۹۵)

به غیر از فردوسی شاعران دیگری از جمله جامی این حکایت را بازگو کرده اند. تفاوت روایت جامی با فردوسی در تزئین کاخ با نقاشی هایی از هم آغوشی یوسف و زلیخا، هفت اتاق، هفت در با هفت قفل، تهدید زلیخا به خودکشی، یوسف با ایمان تر، منصرف شدن و گریز یوسف نه از طریق غیبی که با شیوه عقلی پس از

دیدن شرم داشتن زلیخا از بتی بی جان و افکندن پرده ای بر چهره او است. (جامی، ۱۳۷۵: ۶۷۱-۶۸۴) جامی در بیان روایت جایگشت هایی بوجود می آورد که شاید دلیل آن تغییر و رشد فکری مردم زمان جامی باشد که دیگر آمدن دستی از غیب و پدیدار شدن یعقوب بر یوسف را پذیرا نیستند. توصیفات جامی در جزئیات و تزئینات کاخ نیز بسیار تأمل برانگیز است. آیا اینها برگرفته از خیال خلاق جامی است که بهزاد را تحت تأثیر قرار داده؟

هرات در این زمان شهری آباد و ثروتمند بود که «در خارج شهر نیز بیابانها تبدیل به باغ و بستان و کشتزار شد، باغها، کشتزارها، قصور و بلوکات به یکدیگر متصل گردید، چنان که گویی بهشت بر زمین آمده است». (بیانی، ۱۳۸۶: ۴۸) سلطان برای بیان قدرت خویش باغ و کاخ جدیدی بنا داشت که در شرح زیبایی آن نوشته اند: «بیشترین رنگ به کار برده شده طلایی و لاجوردی بود و خشت های زرینی در آن کار گذاشته شده بود که صبحها در زیر نور آفتاب دم به سرخی می زد و تلالویی خاص داشت. جدار دیوارها به رنگ آبی لاجوردی و نقش طلایی بود» و نقاشی های بسیار داشت. (همان، ۴۹) با نگاهی دوباره به نگاره بهزاد آن چه خود نمایی می کند استفاده از رنگ لاجوردی و طلایی در کاشی ها، نقاشی ها، تزئینات زیبا، فرش های خوش نقش، عمارتی با شکوه است که با توصیفات کاخ سلطان بسیار نزدیک است و آنچه را بر ما آشکار می کند اینکه بهزاد تحت تأثیر جامی نبوده بلکه هر دو آن ها روایت قرآن را با توجه به فضای تاریخی آن روز شهر هرات و دیده های خویش توصیف و شاید همانندی کاخها اشاره ای ظریف به تشابه عزیز مصر و سلطان حسین با یقرا است.

برای فهم عمیق تر فضای تاریخی هرات تیموری بررسی می شود. در این زمان سلطان فاضل حسین با یقرا با استمداد از وزیر فرزندانش امیر علیشیر نوایی محیطی مناسب برای رشد هنر آماده ساخته بود. او مجالسی برپا می کرد که در آن هنرمندان، ادیبان و دانشمندان در آن هم اندیشی می کردند. (همان، ۴۷) جامی عارف پرنفوذ آن هنگام بود که شاید این محافل باب آشنایی او و بهزاد

گشت. عده‌ای از پژوهشگران نگاره بهزاد را تحت تأثیر هفت اورنگ جامی می‌دانند.

هرات تیموری یکی از شهرهای بسیار آباد بود که تجارت در آن رونق داشت، اوضاع اقتصادی حکومت و مردم بسیار خوب بود. در سایه امنیت اقتصادی و اجتماعی مدرسه، خانقاه، آرامگاه و کاخ‌هایی ساخته شد «که به خصوص گنبد‌های آن در نوع خود بی نظیر بوده‌است». (بیانی، ۱۳۸۶: ۴۹) با «دقت فکری» تا حدودی اثر فهمیده شد اما برای دریافت معنا باید به مؤلف نزدیک‌تر شد و جهان فکری او را بازسازی کرد. در هرات فرقه نقشبندیه پیروان فراوانی داشت که عبیدالله احرار و عبدالرحمان جامی از رهبران آن بودند. این گروه تا آنجا قدرت داشت که محافلش با حضور سلطان حسین بایقرا و وزیرش امیر علیشیر نوایی تشکیل می‌شد و در بیشتر اصناف بازار نفوذ داشت. این فرقه بر خلاف سایر مسالک عرفانی عزلت و انزوا را نهی می‌کرد و بر این باور بود که سالک باید با بودن در میان جمع، به کار کردن و فعالیت اجتماعی بپردازد و به مرتبه‌ای روحانی رسد که در میان بازار نیز از ذکر خدا غافل نباشد. (کاشفی، ۲۵۳۶: ۳۶-۶۷) خواجه احرار خود کشاورزی می‌کرد و هرچند در ابتدا فقیر بود اما به ثروت فراوانی رسید و پیروانش را به کسب و کار دعوت می‌کرد. (احراری، ۱۳۸۵: ۴۷-۴۹) نقشبندیان به دربار نزدیک شدند و به این وسیله به مردم رنج کشیده که بعد از حمله مغول ضعیف شده بودند یاری رسانند.

نقشبند کسی بود که بر روی پارچه نقاشی می‌کرد و شاید فرقه نقشبندیه طریقتی بوده خاص نقاشان و غیر از تأثیرات جامی، به این دلیل بهزاد نقاش جزئی از این فرقه گشت. اکنون کشیدن چنان کاخ عظیم و زیبایی، تغییر در موضوعات و روی آوردن به کشیدن مردم کوچک و بازار قابل درک است که همه نشأت گرفته از تعالیم و تفکرات این فرقه است. قصد بهزاد (معنای اثر) تصویر کردن داستانی از گلستان سعدی بوده که او در این اثر اندیشه و ارادت خویش به جامی را تصویر کرده و در کتیبه‌های نگاره داستان یوسف و زلیخا برگرفته از کتاب جامی را آورده است. وی نه تنها شاهد کاخ نگاره بود که با انتخاب و کشیدن این طرح نوعی همسویی فکری با

نقشبندیه در تأکید بر زندگی مادی، جلال و شکوه ترسیم نموده؛ معنا منطبق با جهان‌بینی و اعتقاد هنرمند، او را در خلق اثر رهنمون می‌کند و سبک شخصی هنرمند را به وجود می‌آورد. این متن به منبعی بر توسعه آگاهی بدل می‌شود و هر مخاطبی بر جنبه‌ای خاص از اثر تأکید می‌کند که دلالت‌هایی از اثر را آشکار می‌سازد.

دلالت، داوری و نقد

دلالت معناهای ثانویه‌ای است که هنرمند در هنگام تولید اثر بنابر مشاهدات خود به صورت ناخواسته به مخاطب منتقل می‌کند. این نگاره نیز دانستنی‌های دیگری را نیز بر ما آشکار می‌کند که نمی‌توان تنها با تکیه بر نوشتار آن دوران به آن دست یافت. آثار بهزاد بسیار پژوهش شده که نمونه‌ای از دلالت‌های را که محققان آن را دریافت کرده‌اند و یا می‌توانند آن را بیابند در ادامه آورده می‌شود.

در نگاه عارفانه به این داستان، به دو جنبه متفاوت از عشق اشاره شده‌است، عشق سرکش و لجام گسیخته زلیخا و عشق زیبا و الهی یوسف که این دو با هم جمع‌پذیر نیستند. هنگامی که زلیخا جنبه‌های الهی، عشق را فهمید به خواسته و مراد دل دست یافت و این داستان سراسر نمادی از طی طریق در دستیابی به عشق پاک است. هفت خوان بلا و آزمایش که یوسف پشت سر نهاد تا توانست به منزل حقیقت رسد. بهزاد استادانه این نمادها را در نگاره به ظهور رسانده است هفت در، پلکان پیچ در پیچ، خطوط مورب، رنگ لباس‌ها، نقوش در هم تنیده اسلیمی و ختایی‌ها کمک به القای دلالت‌های نمادین اثر و پیچ و خم امتحان الهی دارد. (حسینی راد، ۱۳۸۶: ۴۷۴) در روایت فردوسی کاخ با آینه، و در داستان جامی با تصاویری از یوسف و زلیخا تزئین شده اما بهزاد توانست با تجریدی کردن نقوش دلالت‌های اثر را عمیق‌تر و یک مرحله نمادین به آن بیافزاید. تمام دیوارها را با نقوش اسلیمی و ختایی که در داخل با رنگ‌های سرد مثل سبز و آبی، و خارج خانه با رنگ‌های گرم به ویژه نارنجی شفاف پوشانده که به نور خورشید اشاره دارد و این نور و روشنایی به صورت هماهنگ و

یکدست بر تمام نقاشی تابیده و نمادی از آگاهی ذات الهی بر تمام وقایع است. (شکفته، ۱۳۸۶: ۴۱) زمان و مکان غیر فیزیکی است، «او با ترسیم نمونه‌های عالی و رنگارنگ و انعکاس نور و درخشش رنگ‌های کاشی کاری‌ها و نقوش هندسی، سیر از ظاهر به باطن دارد». (درخشانی، ۱۳۸۲: ۵۹) او از پرسپکتیو ویژه‌ای در آثارش استفاده کرده که کاملاً با عینی‌گرایی و باز نمود فاصله دارد و فضای آثارش را ناسوتی کرده است (همان، ۶۲). که وحدت، هماهنگی و پیوستگی بین فضاها و اجزاء تصویری پدید آورده (حسینی راد، ۱۳۸۶: ۴۷۳) و تزئینات به تخفیف تمرکز بر پیکره‌های محوری و نقوش انسانی کمک نموده است. (محمدزاده، ۱۳۸۶: ۴۲۵) چهره‌های ایرانی و با احساس، توجه به شبیه‌سازی آن‌ها با اشخاص، تغییر در مضامین، رنگین‌تر شدن، ایجاد ترکیب‌بندی جدید و افزایش ظرافت در طراحی از تحولاتی است که بهزاد در نگارگری ایجاد کرد (رسولی، ۱۳۸۶: ۳۳۵) و مخاطب را در مقابل مجموعه‌ای از رمزها قرار داد تا هرکس با توجه به آگاهی و ذکاوتش به خوانشی از اثر دست یابد و هر جزء را به کل و اجزای دیگر پیوند دهد.

در تجزیه تحلیل ساختاری نگاره یوسف و زلیخا یافته‌های جدیدی نمایان می‌شود: کل اثر از خطوط عمودی و افقی تشکیل شده که با ادامه آن شبکه‌ای حاصل می‌شود که جای‌گیری اجزاء در آن شایان توجه است. از نظر تعداد به ترتیب خطوط عمودی ۸۷ خط، مورب ۷۲ خط، افقی ۵۵ خط و منحنی ۷ خط را دارا هستند (رسولی، ۱۳۸۶: ۳۴۵-۳۴۶) که بر این اساس استفاده زیادتر از خطوط عمودی چه آگاهانه یا ناآگاهانه استحکام کاخ را به بینندگان منتقل و فرار از آن را دشوارتر می‌کند. تعداد خطوط مورب در رده بعدی قرار دارد که باعث تشویش، اضطراب و تحرک صحنه می‌شود و عامل زمان را در اثر مطرح می‌سازد. (همان، ۳۳۸) از خطوط منحنی که نرمی و لطافت را القا می‌کنند حداقل استفاده شده است. با ساده کردن دو پیکره انسانی به اسلیم‌هایی می‌توان رسید که پایه طراحی‌های بهزاد است تمام اجزاء تصویر با چنان مهارتی کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند که تصویری با تنوع فراوان در خط، سطح و

رنگ زیرساختی منسجم، منظم و گویشی واحد دارد تا همچنان پویایی اثر حفظ شود. (قاضی‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۵۲-۱۵۵) حضور دو شعر از جامی و سعدی در نگاره از ابداعات بهزاد به شمار می‌رود. (موسوی لری، ۱۳۸۸: ۳۰۱-۳۰۳) او فرامتنی تولید نموده که ریشه در متون قبلی دارد اما کاملاً از آن‌ها جداست. (همان) در بناهای این دوره گنبد‌های رک وجود دارند اما تمام آن‌ها ارتفاعی بلندتر و زاویه‌ای بیشتر دارند. همزمان با تولید این نگاره، بناهایی در شمال ایران موجود بوده‌است که با گنبد‌هایی ترک‌دار با شیب ملایم مسقف شده‌اند از جمله امامزاده بی بی سکینه حدود ۹۰۰ ه. ق که سقف گنبد مانند آن از چوب بوده است و با توجه به آنچه اسفزاری از هرات تیموری توصیف کرده، تعداد کمی از بناها آجری بوده‌اند و بیشتر با چوب سرو که در برابر حشرات و رطوبت مقاومت داشته‌اند ساخته می‌شدند. (ویلبر و کلمبگ، ۱۳۷۴: ۵۸) شاید بتوان نتیجه گرفت سقف آن چوبی و سبک معماری هرات با آنچه در دوران تیموری در ایران رواج داشته متفاوت بوده البته برای اثبات این نتیجه به مطالعه بیشتری نیاز دارد. در تمام این پژوهش‌ها در مرحله داوری اثر سعی در کشف دلالت‌های آن شده است.

فرشی به زیر پای یوسف قرار گرفته که نقشه آن ترکیبی، هندسی و گیاهی است. از دوره تیموری هیچ فرشی باقی نمانده است (بارشاطر، ۱۳۸۴: ۷۵) و آنچه محققان به عنوان طرح و نقش فرش‌های دوره تیموری ارائه می‌دهند با استناد به نگاره‌های آن دوره است که تا پیش از این دوره فرش‌ها دارای نقش‌مایه هندسی بودند اما با آمدن بهزاد نقش‌مایه‌های گیاهی به آن اضافه شد و سبک جدیدی در طرح فرش ایجاد شد. (شراتو و گروبه، ۱۳۷۶: ۶۲) اما در بررسی هرمنوتیکی اثر این موضوع نیاز به تأمل بیشتری دارد زیرا اثر به همراه سایر متون مورد داوری قرار می‌گیرد. تسلط بهزاد در تذهیب با تمام نگاره‌های او به رخ کشیده می‌شود، کاشی‌کاری‌ها، طرح لباس‌ها، مشبک‌ها، گچبری‌ها و تمام تزئینات با خطوط اسلیمی و ختایی شاهد آن است. با مراجعه‌ای دیگر بار به متن جامی و توصیفات او از فرش کاخ نقشه گیاهی آن آشکار می‌شود:

ز فرشش بود هر جایی شکفته
 دو گل با هم به مهد ناز خفته
 (جامی، ۱۳۷۵: ۶۷۴)

این نیز دیگر بار وفاداری بهزاد به متن جامی را مشخص می‌کند. اما این‌گونه نتیجه‌گیری برخی پژوهشگران که بهزاد را مبدع و طراح نقوش گیاهی در فرش ایران می‌دانند، جای تأمل بیشتری دارد و برای آن باید به نقد اثر و بررسی نگاره‌های بهزاد همراه با سایر متون، مقایسه با طرح‌های قبل و بعد آن دوره و دیگر مناطق پرداخت.

شاگردان بهزاد در مکتب تبریز صفوی اصول وی را با مشاهدات و تجربیات فراوان غنی ساختند و قادر به بسط آن شدند. (درخشانی، ۱۳۸۲: ۶۳) تأثیرات بهزاد تنها به مکتب تبریز خلاصه نشد و توسط یکی از شاگردانش به نام شیخ‌زاده به ماوراءالنهر رفت و منجر به شکل‌گیری مکتب بخارا شد. «صخره‌ها، بوته‌ها و حالات زنده و طبیعی پیکره‌ها»ی آن بسیار به مکتب هرات نزدیک است. (همان: ۱۷۰) در بخارا نگاره ابتدا به صورت کامل تقلیدی از مکتب هرات بود پس از آن سنت‌های بومی‌اش با آن تلفیق یافت و در انتها سبک بخارا را بوجود آورد. (اشرفی، ۱۳۸۲: ۲۴۵) مکتب هرات در هر سرزمینی رفت با سنت‌های بومی تلفیق شد، و به تکامل آن کمک نمود و سبک اختصاصی آن منطقه را به وجود آورد. با بررسی آثار بهزاد با نگاره‌های گذشته لطافت و انعطاف بیشتر آثار او در مقایسه با استادانی چون جنید و خواجه عبدالحی و آثار مربوط به شاهنامه بایسنقری، خمسه نظامی و ظفرنامه هرات را نشان داده می‌شود. (درخشانی، ۱۳۸۲: ۵۹) در اینجا پژوهشگر با مقایسه دلالت‌های به دست آمده در مرحله داوری به نقد اثر پرداخته و این دلالت‌ها را به زمینه‌ای گسترده‌تر مرتبط می‌سازد.

با وجود دلالت‌های بی‌شمار اثر همچنان می‌توان به داوری آن ادامه داد. کتیبه بالای درهای ورودی، نوع خاتم‌کاری درها، گچبری‌ها، هماهنگی نسبت اجزاء معماری با نمونه‌های دوره تیموری و... بررسی هر کدام

دلالتی را بر ما آشکار می‌کنند. در تحلیل این نگاره با رویکرد هرمنوتیکی هیرش ابتدا در مرحله فهم اثر به دنبال قصد نگارگر (معنا) برای خلق آن در جزئیات ساختاری و فرمی اثر، داستان و روایات گوناگون آن، شرایط تاریخی، اجتماعی و اعتقادی آن دوره دقت و مطالعه گردید که هنرمند با تأثیراتی که از تصوف غالب آن روز داشته قصد خود یعنی ارادت به جامی را در ترسیم داستان گلستان با روایتی از هفت اورنگ نشان داده است. در مرحله داوری اثر توسط پژوهشگران دلالت‌هایی از جمله هفت در نماد هفت خوان بلا، ترکیب‌بندی و نقوش پیچان به نشان پیچ و خم‌های آزمون الهی، استفاده از رنگ‌های سرد و گرم به منظور روایت نمادین موضوع، چهره‌سازی‌ها و شبیه‌سازی آن با اشخاص، گنبد چوبی در معماری آن روزگار هرات، لباس‌ها، نقوش کاشی‌کاری‌ها و فرش‌ها و ... آشکار شد. تمام پژوهشگران برای دست‌یابی به این دلالت‌ها مسیری را طی می‌کند که مرحله داوری اثر است در مقایسه‌ای که میان دلالت‌های به دست آمده و سایر آثار و نمونه‌های حقیقی صورت می‌گیرد اثر نقد می‌شود. در نقد نگاره با مقایسه آن با دیگر آثار بهزاد و نگارگری‌ها پسین و پیشین تأثیرات بر مکتب بخارا، تبریز صفوی و انعطاف بیشتر آثار او در مقایسه با استادانش نمایان گردید.

چگونگی تحلیل اثر هنری معنا و راه رسیدن به آن همواره مورد نظر پژوهشگران است و سعی این نوشتار ایجاد روشی نظام‌مند بوده تا بتوان با پژوهشی میان‌رشته‌ای به عنوان نیازی در جهت توسعه علم و اندیشه از آشفتگی در پژوهش هنر کاست و با تقسیم‌بندی داده‌های پژوهش به درک بهتر اثر، مؤلف، مخاطب و بستر آن‌ها کمک نمود.

نتیجه‌گیری

طرح میان‌رشته‌ای می‌تواند برای توسعه مطالعات هنر، نقشی کلیدی داشته باشد. این رویکرد میان‌رشته‌ای را بیش از همه می‌توان در کاربرد نظریه‌های مختلف و روش‌شناسی‌های مختلف در مطالعه هنر دید. در این مقاله به طور مختصر به اهمیت میان‌رشته‌ای در تاریخ هنر و فهم معنای اثر هنری اشاره شد. هرمنوتیک به

طراحی تمام اجزاء تصویرش و حتی پیکره‌ها مشاهده کرد. در کل می‌توان بیان داشت که رویکرد میان‌رشته‌ای، و بطور خاص در این مقاله تقسیم‌بندی هیرشی کمک شایان توجهی در عمق دادن به تحقیق می‌کند و استفاده از آن در هنر نه تنها سودمند که ضروری است و فهم از اثر را افزایش می‌دهد.

پی‌نوشت

1. Interdisciplinary art
2. Interdisciplinary Art Department
3. Hermenutics
4. Eric. D. Hirsch
5. contexte

کتابنامه

قرآن، ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، چاپ دوم، تهران: صبا. احراری، بی نا (۱۳۸۵). آثار و احوال خواجه عبیدالله احراری عارف قرن نهم، هرات: احراری. احمدی، بابک (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن، جلد دوم، تهران: نشر مرکز.

_____ (۱۳۸۱). ساختار و هرمنوتیک، چاپ دوم، تهران: گام نو.

اشرفی، مقدمه (۱۳۸۲). بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶، ترجمه نسترن زندی، جلیل قاسمی (ویراستار)، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.

_____ (۱۳۸۶). «نقش بهزاد در شکل‌گیری مکتب تبریز، نگاره‌های نیمه نخست سده ۱۶ میلادی»، چاپ دوم، ترجمه زهره فیضی، بهنام صدری (ویراستار)، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر. آژند، یعقوب (۱۳۸۸). کمال‌الدین بهزاد، چاپ دوم، تهران: امیر کبیر.

بحرانی، مرتضی (۱۳۸۹) «میان رشته‌ای به مثابه مسئولیت: نگاهی هنجاری»، مجله مطالعات میان‌رشته‌ای، دوره سوم، شماره ۱، زمستان ۱۳۸۹، صص: ۱-۲۰.

بزرگر، ابراهیم (۱۳۸۷) «تاریخچه، چپستی و فلسفه پیدایی علوم میان رشته‌ای»، مجله مطالعات میان‌رشته‌ای، سال اول،

مثابه رشته‌ای که مسئله محوری‌اش، معنا و تفسیر آن است، می‌تواند کمک بزرگی به پارادایم‌های محتواگرا در مطالعات هنری داشته باشد. در این زمینه به طور خاص به نظریه هرمنوتیکی اریک هیرش در این مقاله اشاره شد. هیرش به ما کمک می‌کند که روش‌شناسی دقیقی را برای فهم معنای اثر هنری با محوریت معنای مورد نظر مؤلف داشته باشیم. در نظریات هیرش معنا از دلالت جدا شده که اولی به قصد مؤلف اثر وابسته و دیگری، معناهای ثانویه‌ای که متن برای محققان و مخاطبان آشکار می‌کند. به دنبال این تقسیم‌بندی معنای هر متن ثابت، اما آن معانی جدید و متغییری که برداشت می‌شود دلالت‌های آثار است. فهم و تأویل در حوزه شناخت معنای اثر قرار می‌گیرد. فهم یافتن قصد مؤلف و تأویل شرح آن با توجه دوره‌ها و مخاطبان در دوره‌های گوناگون است. دلالت‌های هر اثر بشمارند و با تکیه بر آن می‌توان نتایج فرهنگی آداب و رسوم و اطلاعات در دوره‌های مختلف به دست آورد. شناخت این دلالت‌ها را داوری، بسط و گسترش و مقایسه آن را نقد می‌نامند. آنچه مسلم است در یک پژوهش نمی‌توان مرزبندی دقیقی از این مباحث ارائه کرد و ممکن است در ضمن مطالعه یکی از مباحث، دیگری نیز کشف گردد. همانگونه که دیده شد به بهزاد اثری از سعدی سفارش داده شده بود اما او با تیزبینی اثری از جامی را خلق کرد و با آوردن اشعار در کاشی کتیبه‌های بنا به صورتی رندانه اثری مطلوب خویش خلق کرده بود. او تنها مجری صرف نبوده بلکه اثر را ارتقاء بخشید. پس صرفاً نظریات سفارش‌دهنده نمی‌تواند معنا را خلق کند و این در مورد نقش هنرمندان صاحب سبک بسیار ملموس است. معنای یوسف و زلیخا نشأت گرفته از دنیا ذهنی بهزاد و اعتقادات اوست که تاثیر فرقه نقشبندی در آن مشخص است. تحولی که در انتخاب موضوعات و واقع‌نمایی بوجود آورد تحت تاثیر همین اندیشه‌ها بود. در اثر او گونه‌ای متفاوت از معماری که به قوام‌الدین شیرازی، معمار برجسته تیموری نسبت می‌دهند یافته شد. حتی می‌توان احتمال داد که این سبک معماری برگرفته از جنوب ایران باشد و استفاده از بادگیر نیز از آنجا آمده باشد. تسلط و مهارت بهزاد به تذهیب را می‌توان در

شماره ۱، زمستان ۱۳۸۷؛ صص ۳۷-۵۶.
توفیقی، جعفر و جاودانی، حمید (۱۳۸۷) «میان‌رشته‌ای‌ها: مفاهیم، رویکردها، دیرینه‌شناسی و گونه‌شناسی، مجله مطالعات میان‌رشته‌ای، سال اول، شماره ۱، زمستان ۱۳۸۷؛ صص ۱-۱۸.

بهری، عبادالله (۱۳۸۶). «کمال‌الدین بهزاد: ریشه‌ها و شاخه‌های هنرش»، چاپ دوم، بهنام صدری (ویراستار)، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.

شراتو، امبرتو و ارنست گروبه (۱۳۷۶). تاریخ هنر ایران ۹ «هنر ایلخانی و تیموری»، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولى شکفته، صغری بانو (۱۳۸۶). «مدیریت فرهنگی هنری در دوره کمال‌الدین بهزاد و تأثیرات امیر علیشیر نوایی در شکل‌گیری مکتب هرات»، چاپ دوم، بهنام صدری (ویراستار)، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.

_____ (بی‌تا). «میراث بهزاد»، ترجمه اردشیر اشراقی، صالح طباطبائی (سر ویراستار)، نگار نگار گران، ویژه نامه همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.

فرهنگستان هنر (بی‌تا). بهزاد به روایت پیشینیان. صالح طباطبائی (ویراستار)، نگار نگار گران، ویژه نامه همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.
قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۸۲). هندسه پنهان. عبدالمجید حسینی‌راد (ویراستار)، یادنامه کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.

_____ (بی‌تا). «عصر فرمانروایی سلطان حسین بایقرا زمینه‌ساز شکوفایی هنر کمال‌الدین بهزاد»، چاپ دوم، بهنام صدری (ویراستار)، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.
پاکباز، روئین (۱۳۷۸). دایرة‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر

کرمی، محمدحسین و شهین حقیقی (۱۳۸۸). «بررسی ساختار روایی دو روایت از داستان غنایی «یوسف و زلیخا». مجله پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۱۳، پائیز و زمستان ۱۳۸۸. صص ۸۹-۱۲۴.

_____ (۱۳۸۵). نقاشی ایران: از دیر باز تا امروز، چاپ پنجم، تهران: زرین و سیمین.

گات، بریس و دومینیک مک آیور لوپس. (۱۳۸۹). دانشنامه زیبایی‌شناسی، چاپ چهارم، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران. ویراستار مشیت‌علایی، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

پالمرو، ریچارد ا. (۱۳۸۲). علم هرمنوتیک نظریه تأمل در فلسفه‌های شلایر ماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر، چاپ دوم، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.

گال، مردیت دامین (۱۳۸۷). روش‌های تحقیق کمی و کیفی در علوم تربیتی و روانشناسی، ترجمه احمد نصر و دیگران، چاپ سوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

جامی خراسانی، نورالدین عبدالرحمان بن احمد (۱۳۷۵). مثنوی هفت اورنگ، چاپ هفتم، مصحح مرتضی مدرس گیلانی، تهران: مهتاب

گرابار، اولگ (۱۳۹۰). مروری بر نگارگری ایرانی، مترجم مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ دوم، تهران: مؤسسه تألیف و نشر آثار هنری «متن».

حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۶). «ساختار تجسمی و شعری آثار کمال‌الدین بهزاد»، چاپ دوم، بهنام صدری (ویراستار)، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.

لنتس، تامس (۱۳۷۷). دوازده رخ: یادنگاری دوازده نقاش نادره کار ایران، ترجمه یعقوب آژند. شیلا کنبی (ویراستار)، تهران: مولى.

راکسبره، دیوید جی. (بی‌تا). «کمال‌الدین بهزاد و مسئله پدید آوردگی اثر هنری در نقاشی ایرانی»، مترجم و صالح طباطبائی (سر ویراستار)، نگار نگار گران ویژه نامه همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.

مانیر، ورنن هاید (۱۳۹۰). تاریخ تاریخ هنر، مسعود قائمیان، تهران: سمت.

رسولی، زهرا (۱۳۸۶). «زیبایی‌شناسی آثار بهزاد تجزیه و تحلیل سه اثر بهزاد»، چاپ دوم، بهنام صدری (ویراستار)، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.

محمدزاده، مهدی (۱۳۸۶). «رنالیسم معنوی در آثار کمال‌الدین بهزاد، نگاه ویژه او به انسان و طبیعت»، چاپ دوم، بهنام صدری (ویراستار)، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی

ستاری، جلال (۱۳۷۳). درد عشق زلیخا، تهران: هرمس.
سعدی (۱۳۶۳). کلیات سعدی. تهران: ایران.

- University of Pennsylvania Press.
- Kraft, Selma (1989) "Interdisciplinarity and the Canon of Art History" published in *Issues in Integrative Studies*, No. 7, pp: 57-71, 1989
- McLean, Ch. & Kelly, R. (2010) *Creative Arts in Interdisciplinary Practice*; Brush Education.
- Panofsky, Ervin (1955) *Meaning in the Visual Arts*; Garden City: Anchor Books
- Stephen, Palma & Walkup, Nancy (2001) *Bridging the Curriculum Through Art: Interdisciplinary Connection*; Crystal Production.
- Taylor, P. &... (2006) *Interdisciplinary Approaches to Teaching Art in High School*; London: Natal Art Education.
- Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books Publishers
- Kelin, J.th. (2005) *Humanities, Culture and Interdisciplinarity*; New York: State University of New York
- Lattuca, Lisa R. (2001) *Creating Interdisciplinarity*; Vanderbilt University Press
- Moran, Joe (2002) *Interdisciplinarity*; London: Routledge
- کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.
- موسوی لر، اشرف (۱۳۸۸). دو شعر از دو شاعر در یک نگاه، فاطمه راکعی (ویراستار)، مجموعه مقالات همایش بهار ایرانی، تهران: فرهنگستان هنر.
- واعظ کاشفی، فخرالدین علی بن حسین (۲۵۳۶). رشحات عین‌الحیات، جلد اول، تهران: نوریان.
- واعظی، احمد (۱۳۸۰). درآمدی بر هرمنوتیک، تهران: مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.
- ویلبر، دونالد ولینزا گلمبک (۱۳۷۴). معماری تیموری در ایران و توران، ترجمه کرامت الله افسر و محمود یوسف کیانی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- هاوزر، آرنولد (۱۳۸۸). فلسفه تاریخ هنر، محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- هوئی، دیوید کوزنز (۱۳۸۵). حلقه انتقادی، چاپ سوم، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- یارشاطر، احسان (۱۳۷۶). تاریخ و هنر فرش بافی در ایران، ترجمه ر. لعلی خمسه، تهران: نیلوفر.
- Barret, Terry (1997) *Talking About Student Art*; London: Daris Publications.
- Knappett, Corl (2005) *Thinking Through Material Culture: an Interdisciplinary Perspective*;