Explanation of humanistic and mystical concepts with the iconographic reading of two images with the subject of Ismail's slaughter: A case study of Da Vinci's Sacrifice and Farshchian's Big Test

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/JIVSA.2023.395335.1050

Reza Sadeghi [1] **Masoud Kazemi** [2*]
[*]**Corresponding Author**: Masoud Kazemi **Email**: Masoudkazemi.artreaserch@gmail.com
Address: Ph.D in Analytical and Comparative History of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

Citation: Sadeghi, R. & Kazemi, M. (2023), Explanation of humanistic and mystical concepts with the iconographic reading of two images with the subject of Ismail's slaughter: A case study of Da Vinci's Sacrifice and Farshchian's Big Test, Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts, 2023, 2 (3), P 1 - 13

Received: 30 April 2023
Revised: 17 June 2023
Accepted: 08 July 2023
Published: 22 September 2023

Abstract

The concept of humanism or anthropocentrism started in the West at the same time as the Renaissance, and the focus on God-like man was established, and this issue was also generalized in works of art, especially visual works. On the other hand, the mystical view and belief that can be seen in Abrahamic religions indicates a concept that considers man to submit to God and His providence. Therefore, artists have sometimes focused on these two points of view and have depicted a single subject from a humanistic and mystical perspective. On the other hand, in encountering and receiving the meaning of an artwork, especially in the field of images, a systematic and coherent framework is needed. Based on this, Erwin Panofsky has presented a three-step method for passing from form to meaning, which is used in this research to study two works with the subject of Ismail's sacrifice. The story of the slaughter of a child by Ibrahim is a turning point in the life of that Prophet, of which artists, influenced by the society, religion and art schools of their era, have had a realistic and surreal view. The aim of the current research is to explain the concepts of mysticism and humanism in two images of the incident of Ismail's sacrifice. The main question of the research is: What are the humanistic and mystical concepts and how have they been reflected in the works? The result of the research indicates that according to the temporal, spatial and vision conditions of the production of works which are the social and historical dimensions of the third stage of image reading from Panofsky's point of view, Da Vinci, with the influence of the Renaissance school, took a realistic look which had its own effect and has shaped the atmosphere of its work based on humanistic concepts, in contrast to Farshchian, based on Shia teachings and the background of Iranian painting, it has emphasized the existence of lyrical, mystical and unearthly elements, and has drawn an imaginary and unreal space. This research has been done with a qualitative method and in a descriptive-analytical way with a comparative approach.

Keywords: Humanistic and mystical concepts, iconographic, Ismail's slaughter, Da Vinci's Sacrifice, Farshchian's Big Test.

[1] M.A in Crafts, Art, and Architecture, Faculty of Arts, Mazandaran University, Mazandaran, Iran.
[2*]Ph.D in Analytical and Comparative History of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

1. Introduction

The story of Ibrahim (pbuh) is one of the most important events that different religions have discussed; one of the prominent points in the life story of Ibrahim (pbuh) is the story of sacrificing Ismail (pbuh), a difficult test that ends with the pride of Ibrahim and his son. But this incident has always been a place of debate and conflict in different religions, especially Islam, Judaism and Christianity, although the opinion of the above religions is the same about the event of this incident, they have different views on how it happened, so that the Ismaili religion of Islam considers Isaac to be a victim, but Judaism and Christianity have an opinion against Islam and have introduced Isaac as a victim. This distinctive point of view has been generalized throughout history, sometimes in works of art related to each religion and has caused the creation of a realistic and mystical viewpoint. But apart from the influence of religions, the living conditions of the artist and the period in which he lived had the greatest impact on the appearance of various works, because the artist was in direct relationship with the society and art schools of his era. Therefore, the Quranic painting by Leonardo da Vinci, the famous Renaissance painter, was drawn at a time when God-centeredness in the Renaissance gave way to human-centeredness and man was in the center of attention, based on this, a realistic view and away from religious mental influences in the work is current. On the other hand, Mahmoud Farshchian, relying on the elements of Iranian painting and its background and based on the Islamic vision that was effective at the time of creation, has avoided mere realism and has created a mystical and poetic atmosphere that is a manifestation of Man's submission to God's decree and providence. Based on this, the present research tries to describe, analyze and finally correctly interpret the works by reading the iconography of two images of the sacrifice event drawn by two artists with different geography, history and religion. Panofsky's method of iconology or iconology is possible because Panofsky's three-step method, unlike other methods of reading the work, which focus more on the analysis and structure and symbols or symbols of the image, provides the possibility to analyze the work in a layered manner, and by passing through the first two layers, it reached the inner layer of the work and revealed a deeper meaning by identifying the content, subject and elements within a work. In this way, in the first stage, attention is paid to the visual and image forms and features, the second stage is the description of the subject and the content of the works, which is the subject of the victim, and the third stage is the explanation of the content of the two images, considering the social and historical values at the time of creating the work. Therefore, the purpose of this research is to explain lyrical and humanistic concepts in two images of the incident of Ismail's sacrifice. For this purpose, two questions have been formulated: 1- What are the elements of humanistic and mystical concepts and how have they been reflected in the works? 2- How can the image and visual characteristics of the works be classified according to Panofsky's iconography? In the following, the background of the research is examined first, and then the research method and Panofsky's iconography are explained. Finally, by describing the two perspectives, humanistic and mystical, the images will be analyzed based on Panofsky's point of view.

2. Research Methodology

The research method in this study is of the applied objective type and of the qualitative method type, which has been carried out in a descriptive-analytical and comparative manner. Also, the information has been collected through library resources and new scanning tools such as computers and through chip collection. The sampling of the current research is non-probabilistic and purpose-based, and two images of the moment of the slaughter of Ismail by Leonardo da Vinci preserved in the Hermitage Museum in Saint Petersburg and Mahmoud Farshchian preserved in the Saadabad Palace Museum as the research community are considered. In addition to this, the theoretical approach of the research includes Panofsky's iconography, which is considered as a part of the research method. Panofsky considers the reading of the image to consist of three stages, the first stage is the visual forms and components; the second stage is the description of the content of the work; and the third stage is the explanation of the content of the work, taking into account the social and historical values which were in vogue during the creation of the work.

3. Research Findings and Conclusion

The result indicates that the humanist elements that are influenced by the Renaissance school in the Western painting are very effective in the third stage of reading the image for the interpretation of the work, such as focusing on human centrality, intensive and expressive expression, and the use of bright shadows. And the visual depth and emphasis on realism in painting can be seen in the painting belonging to Da Vinci. So that the closed and compact frame, the emphasis on the figure of the Prophet

by putting him in the center of the composition, the emphasis on human faces even in the face of an angel, the use of dark-light structure and strong contrast of light, and the special and symbolic mode of color are specified. Generally, human-centeredness has appeared in the whole work. On the other hand, in Farshchian's works, mystical elements such as being free from the bonds of the ego, connecting to the world of imagination and meta-reality, and surrendering to God are highlighted. Such matters as the design of the thin and mystical figure of the Prophet; the implementation of an open frame; the use of warm and diverse colors; lack of bright shadows and realistic lighting according to the principles of Iranian painting and the effects of the Shia religion on the belief and the painter's vision based on his imagination and mentality of the world around him; and the use of circular composition as a sign of God's divinity and oneness, are evident and visible. In this way, he emphasized a surreal and spiritual atmosphere. It is possible to understand these cases by focusing on Panofsky's method.

Funding
There is no funding support.

Authors' Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approve of the content of the manuscript and agree on all aspects of the work.

Conflict of Interest
Authors declared no conflict of interest.

Acknowledgments
We are grateful to all the persons for scientific consulting in this paper.

مقاله پژوهشی

تبیینِ مفاهیم اومانیستی و عرفانی با خوانش شمایل‌شناسانه‌ی دو تصویر با موضوع ذبح اسماعیل (موارد مطالعه: قربانی اثر داوینچی و آزمون بزرگ اثر فرشچیان)

10.22034/JIVSA.2023.395335.1050

رضا صادقی[1]، مسعود کاظمی [2*]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۷

چکیده

مفهوم اومانیسم یا انسان‌مداری هم‌زمان با رنسانس در غرب آغاز شد و تمرکز بر انسان خداگونه ایجاد شد و این موضوع در آثار هنری و به‌خصوص آثار تجسّمی نیز تعمیم یافت. از دیگر سو و در نقطهٔ مقابل، نگاه و باور عرفانی که در ادیان ابراهیمی قابل مشاهده است، بر مفهومی دلالت دارد که انسان را تسلیم پروردگار و مشیت او می داند. ازاین‌رو، هنرمندان گاه با تمرکز بر این دو دیدگاه دست به جلوه گری زده و موضوعی واحد را از دریچهٔ اومانیستی و عرفانی به تصویر کشیده اند. از طرفی در مواجهه و دریافت معنی از یک اثر هنری به‌خصوص در حوزهٔ تصویر، نیازمند به چارچوبی نظام مند و منسجم است. بر این اساس، اروین پانوفسکی روش سه مرحله ای برای گذر از صورت به معنا ارائه کرده است که در این پژوهش با استفاده از آن به مطالعهٔ دو اثر با موضوع قربانی اسماعیل پرداخته شده است. داستان ذبح فرزند توسّط ابراهیم نقطهٔ عطفی در زندگی آن حضرت است که هنرمندان با تأثیرپذیری از جامعه، مذهب و مکاتب هنری عصر خویش، نگاهی واقع‌گرا و فراواقع به آن داشته‌اند. هدف از پژوهش حاضر، تبیینِ مفاهیم عرفانی و انسان‌گرایی در دو تصویر از واقعهٔ قربانی اسماعیل است. پرسش اصلی تحقیق عبارت است از: مفاهیم اومانیستی و عرفانی دارای چه مؤلفه‌هایی هستند و چگونه در آثار بازتاب داشته اند؟ نتیجهٔ پژوهش حاکی از آن است که با توجّه به شرایط زمانی، مکانی و بینشی تولید آثار که سازندهٔ ابعاد اجتماعی و تاریخیِ مرحلهٔ سومِ خوانش تصویر از دید پانوفسکی هستند، داوینچی با تأثیر از مکتب رنسانس، نگاهی واقع گرا به اثر خود داشته است و فضای اثر خود را بر اساس مفاهیم اومانیستی شکل داده است. در نقطهٔ مقابل، فرشچیان بر پایهٔ آموزه های شیعی و پیشینهٔ نگارگریِ ایرانی، بر وجود عناصر تغزلی، عارفانه و غیر زمینی تأکید داشته است و فضایی تخیّلی و غیر واقع را ترسیم کرده است. این پژوهش با روش کیفی و به‌صورت توصیفی تحلیلی با رویکرد تطبیقی انجام پذیرفته است.

کلید واژه ها: اومانیسم، عرفان، شمایل‌شناسی، داوینچی، فرشچیان، پانوفسکی.

[1] کارشناس‌ارشد صنایع‌دستی، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.
[2*] نویسنده‌ی مسئول مکاتبات: دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
Email:masoudkazemi.artresearch@gmail.com

۱.مقدّمه و بیان مسئله

سرگذشت ابراهیم (ع) از مهم‌ترین وقایعی است که ادیان مختلف به آن پرداخته اند. یکی از نقاط برجسته در داستان زندگی ابراهیم (ع) ماجرای قربانی کردن اسماعیل (ع) است. آزمونی سخت که درنهایت با سربلندی ابراهیم و فرزندش خاتمه می یابد؛ امّا این ماجرا همواره محل بحث و کشمکش در ادیان مختلف به‌خصوص اسلام، یهودیت و مسیحیت بوده است. اگرچه نظر ادیان دربارهٔ رویداد این ماجرا یکسان است، امّا دیدگاه متفاوتی در چگونگی رخداد آن دارند؛ بدین‌صورت که دین اسلام اسماعیل را فرد قربانی‌شونده می داند، امّا یهودیت و مسیحیت نظری خلاف اسلام دارند و اسحاق را فرد قربانی‌شونده معرّفی کرده اند. این دیدگاه متمایز در طول تاریخ، گاهی در آثار هنری وابسته به هر مذهب نیز تعمیم یافته است و سبب ایجاد زاویهٔ نگاهِ واقعگرا و عارفانه شده است. جدای از تأثیر ادیان، بیشترین تأثیر را شرایط زیستی هنرمند و دوره‌ای که در آن میزیسته، بر بروز آثار متنوّع داشته است؛ زیرا هنرمند در رابطهٔ مستقیم با جامعه و مکاتب هنری عصر خویش بوده است. ازاین‌رو، تابلوی قربانی اثر لئوناردو داوینچی [۱]، نقّاش مشهور رنسانس، در زمانی ترسیم شده است که خدامحوری در رنسانس جای خود را به انسان‌مداری داده و انسان در مرکز توجّه قرار داشته است. بر این‌اساس، نگاهی واقع‌بینانه و به‌دوراز تأثیرات ذهنیِ مذهبی در اثر او جاری است. در سوی دیگر، محمود فرشچیان با تکیه بر مؤلفه‌های نگارگری ایرانی و پیشینهٔ آن و بر اساس بینشِ اسلامی که در زمان خلق اثر داشته است از واقعگرایی صِرف پرهیز کرده است و فضایی عارفانه و شاعرانه را خلق نموده که نمودی از تسلیم انسان در برابر حکم و مشیت پروردگار است. بر این اساس، پژوهش حاضر با خوانش شمایل‌شناسانهٔ دو تصویر از واقعهٔ قربانی که توسّط دو هنرمند با جغرافیا، تاریخ و مذهب متفاوت ترسیم شده است، سعی در توصیف، تحلیل و نهایتاً تفسیر صحیحی از آثار دارد که این اتّفاق با روش «شمایل‌شناسی» یا «آیکونولوژی [۲]» پانوفسکی امکان‌پذیر است؛ زیرا روش سه مرحله ای پانوفسکی بر خلاف دیگر روش های خوانش اثر که بیشتر بر تحلیل و ساختار و سمبل ها یا نمادهای تصویر تمرکز دارند، این امکان را فراهم می کند که اثر را به‌صورت لایه ای مورد واکاوی قرار داد و با عبور از دو لایهٔ ابتدایی به لایهٔ درونیتر اثر دست یافت و معنایی عمیق تر را با شناسایی درون‌مایه، موضوع و عناصر درون یک اثر نمایان ساخت. بدین‌صورت که در مرحلهٔ نخست به فرم ها و ویژگی های بصری و تصویری توجّه می شود، مرحلهٔ دوم توصیف موضوع و محتوای آثار که همان موضوع قربانی است، است و مرحلهٔ سوم تبیین درون‌مایه دو تصویر با در نظر گرفتن ارزش های اجتماعی و تاریخی در زمان خلق اثر مورد توجّه است. ازاین‌رو، هدف از این پژوهش، تبیینِ مفاهیم تغزلی و اومانیستی [۳] در دو تصویر از واقعهٔ قربانی اسماعیل است. بدین منظور دو پرسش صورت‌بندی شده است: ۱ مفاهیم اومانیستی و عرفانی دارای چه مؤلفه‌هایی هستند و چگونه در آثار بازتاب داشته اند؟ ۲ چگونه می توان ویژگی های تصویری و بصریِ آثار را با توجّه به شمایل‌شناسی پانوفسکی [۴] دسته‌بندی نمود؟

در ادامه ابتدا پیشینهٔ پژوهش مورد بررسی قرار می گیرد و سپس روش پژوهش و شمایل‌شناسی پانوفسکی تشریح می گردد. درنهایت، با شرح دو دیدگاه و اومانیستی و عرفانی تصاویر بر اساس دیدگاه پانوفسکی مورد واکاوی و تحلیل قرار خواهند.

۱-۱.پیشینهٔ پژوهش و مبانی نظری

با بررسی پیشینهٔ تحقیق، تاکنون پژوهشی با عنوان پژوهشِ حاضر صورت نپذیرفته است، امّا از میان مهم‌ترین منابع هم‌راستا با موضوع پژوهش می توان به موارد زیر که بر حسب تاریخ ازقدیم به جدید دسته‌بندی شده اند، اشاره داشت:

۱-جیمز کوریک (۱۳۸۰)، در پژوهش به نام رنسانس، ترجمهٔ آزیتا یاسائی، به معرّفی مفصّلِ ابعاد مختلف رنسانس پرداخته است و مؤلفه‌های اصلی آن را جزءبه‌جزء بیان نموده است که این مؤلفه‌ها می توانند در خوانش تابلویِ داوینچی مددرسان پژوهش حاضر باشد.

۲-عبدالله ابراهیم‌زاده آملی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «انسان در نگاه اسلام و اومانیسم»، با هدف تبیین جایگاه انسان در اسلام و مقایسهٔ آن با انسان اومانیستی به این نتیجه دست یافته است که انسان براساس بینش ها و باورهای خود می تواند دارای خصلت های متفاوتی گردد به‌طوری‌که انسان مسلمان در جایگاه تسلیم در برابر پروردگار است و انسان اومانیستی در جایگاه سرکشی و طغیان در برابر پروردگار.

۳-محمّد رسول ایمانی (۱۳۸۹) در پژوهشی تحت عنوان «مروری بر دو دیدگاه در مورد ذبیح ابراهیم در سنّت اسلامی»، با تأکید بر احادیث و روایات معصومین دربارهٔ این واقعه به این نتیجه دست یافته است که بر اساس یگانه بودن فرد مذبح در *تورات* و *قرآن*، اسماعیل ذبیح‌الله است.

۴-ناهید عبدی (۱۳۹۰)، در کتابی *تحت عنوان درآمدی بر آکونولوژی، نظریّه و کاربرد مطالعهٔ موردی نقّاشی ایرانی*، باهدف روشنگری در باب آیکونولوژیِ پانوفسکی و چگونگیِ استفاده از آن در هنر نقّاشی در ایران، به نگارشِ این اثر پرداخته است که می تواند به‌عنوان منبعِ مناسبی برای استناد در این زمینه تلقّی گردد.

۵-مهدی اسدی و حسن بلخاری (۱۳۹۳)، در پژوهشی که عنوان آن عبارت است از: «امکان‌سنجی استفاده از آیکونولوژی جهت تفسیر آثار هنری آبستره»، ابعاد بیشتری از آیکونولوژی را نمایان ساخته و به این موضوع پرداخته اند که روش پانوفسکی تا چه میزان می تواند در آثار آبستره مورد استناد واقع شود.

۶-امیررضایی نبرد (۱۳۹۵) در مقالهای تحت عنوان «بررسی سبک و آثار محمود فرشچیان»، معتقد است که فرشچیان در همهٔ ویژگی‌های نقّاشی ایرانی، دارای خلّاقیت و نوآوری بوده که دستاورد آن مبانی نظری و عملی است که همین مبانی، منجر به ابداع سبک شخصی و تشخص هنری وی شده است. آثار او را می توان با لحاظ نمودن مبانی نظری و عملی آن، «نقّاشی ایرانی نوین» نامید که در ادامه و در راستای سنّت های اصیل نگارگری ایرانی به تکامل رسیده است.

۷-رسول کمالیِ دولت‌آبادی (۱۳۹۶)، در پژوهشی با عنوانِ «بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسّمی»، از منظر عرفان اسلامی به هنرهای تجسّمی در ایران پرداخته و مؤلفه‌ها و شاخصه های اصلی آنها را شناسایی و تبیین نمودهاند.

۸-همچنین در مورد مبانی نظری و نظریهٔ پانوفسکی، مهم‌ترین پژوهشی که به آن می توان اشاره کرد عبارت است از: Erwin Panofsky (۱۹۷۲). Studies in Iconology: Humanisic Themes in the Art of the Renaissance. این پژوهش که به قلم پانوفسکیست مرجع معتبری است که به شرح دیدگاه او در مورد خوانش تصویر از طریق نظریهٔ آیکونولوژی پرداخته است.

۱-۲.روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش از نوع هدف کاربردی و از نوع روش کیفی است که به‌صورت توصیفی تحلیلی و تطبیقی انجام پذیرفته است. همچنین اطّلاعات از طریق منابع کتابخانه ای و ابزار پویشگری نوین همچون رایانه و از طریق فیش‌برداری گردآوری شدهاند. نمونه گیری پژوهشِ حاضر، غیر احتمالی و مبتنی بر هدف است و دو تصویر از لحظهٔ ذبح اسماعیل اثر لئوناردو داوینچی محفوظ در موزهٔ «آرمیتاژ سن‌پترزبورگ» و محمود فرشچیان محفوظ در «کاخ‌موزهٔ سعدآباد»، به‌عنوان جامعهٔ پژوهش در نظر گرفته شده است. علاوه بر این، رویکرد نظری پژوهش شامل شمایل‌شناسی پانوفسکی است که این رویکرد به‌عنوان بخشی از روش پژوهش نیز محسوب می گردد.

۲.بحث و بررسی

۲-۱.شمایل‌شناسی پانوفسکی

اروین پانوفسکی از تأثیرگذارترین مورّخان قرن بیستم است که با طرح نظریّهٔ «آیکونولوژی» یا «شمایل‌شناسی» خود که اساساً وابستگی تصویر به متن است، سه مرحله را برای رسیدن به خوانش صحیح از تصویر مطرح کرده است. این مراحل عبارت اند از: ۱ پیش شمایل‌نگارانه؛ ۲-شمایل‌نگارانه؛ ۳-شمایل‌شناسانه (Panofsky, 1972).

وی مرحلهٔ نخست از سه مرحلهٔ فوق را که در اثر مواجه مخاطب با اثر شکل می گیرد، توصیف هر آنچه در تصویر نمایان است می نامد، مرحلهٔ دوم را تحلیل و مرحلهٔ پایانی را تفسیر یا تحلیل عمیق می نامد. «این مرحله می تواند شامل گرایش های متفاوت و گسترده‌ای همچون ملّیت، دوره، مذهب، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، جهان‌بینی غربی و... باشد که این مرحله در سال ۱۹۵۵ توسّط پانوفسکی، تفسیر آیکونولوژی نامیده شد» (عبدی، ۱۳۹۱، ص.۳۱). نکته ای که پانوفسکی را در مرتبه‌ای بالاتر از هم‌عصران خود قرار می دهد توجّه به معنایی عمیق تر با شناسایی درون‌مایه، موضوع و عناصر درون یک اثر است که کاری فراتر از تعیین هویّت نمادها و سمبل های درون یک اثر است: «از این طریق نه‌تنها درک عمیق تری از یک اثر هنری به دست می آید بلکه دریافتی فراتر از فرهنگ غالب بر دوره‌ای که اثر در بستر آن شکل گرفته به دست می آید. به‌طورکلّی، آنچه در رویکرد پانوفسکی به تاریخ هنر اهمّیّت محوری دارد جستجوی معنا از طریق تصویر است» (خلیلی، ۱۳۸۸، ص. ۱۰۰). شمایل‌نگاری پانوفسکی را می توان ادامهٔ تلاش های ارنست کاسیر دربارهٔ تحلیل صوری اثر دانست. درواقع، می توان عنوان کرد که نشانه‌شناسی جدید تحت تأثیر نگاره‌شناسی یا نگاره‌پردازی بوده است و از دل آن رشد و گسترش یافته است و در قالب نظریّهٔ پانوفسکی به بهترین شکل طرح شده است.

۲-۲.قربانی در اسلام، یهودیت و مسیحیت

قرآن به‌عنوان مهم‌ترین منبع دین اسلام، در آیات (۱۰۰ تا ۱۰۷) سورهٔ «صافات» به ماجرای قربانی ابراهیم (ع) و فرزندش اشاره کرده است. این داستان قبل‌تر نیز در یهودیت و مسیحیت (*کتاب مقدّس*، ۱۳۸۳، ۲۲-۲۴) مطرح شده است و هر سه دین الهی معتقد به انجام پذیرفتن این آزمایش الهی توسّط ابراهیم و فرزندش هستند. بااین‌وجود، در جزئیات وقوع حادثه و شخص قربانی‌شونده با هم اختلاف عقیده دارند. بدین‌صورت که دین اسلام اسماعیل را فرد قربانی‌شونده می‌داند، امّا یهودیت و مسیحیت نظری خلاف اسلام دارند و اسحاق را فرد قربانی‌شونده معرّفی کرده اند. بااینکه *قرآن* نام قربانی‌شونده را ذکر نکرده است، امّا در آیهٔ ۱۰۱ سورهٔ «صافات» نویدِ فرزندی صالح را به ابراهیم داده است، فرزندی که ابراهیم آزمایش قربانی را همراه با او به انجام رسانده است:

> ای پروردگار من مرا [فرزندی] از شایستگان بخش (۱۰۰) پس او را به پسری بردبار مژده دادیم (۱۰۱) و وقتی او به جایگاه سعی رسید گفت ای پسرکم، من در خواب [چنین] می‌بینم که تو را سر می برم پس ببین چه به نظرت می‌آید گفت ای پدر من آنچه را مأموری بکن، انشاء الله مرا از شکیبایان خواهی یافت (۱۰۲) پس وقتی هر دو تن دردادند [و همدیگر را بدرود گفتند] و [پسر] را به پیشانی بر خاک افکند (۱۰۳) او را ندا دادیم که ای ابراهیم (۱۰۴) رؤیای خود را حقیقت بخشیدی ما نیکوکاران را چنین پاداش می‌دهیم (۱۰۵) راستی که این همان آزمایش آشکار بود (۱۰۶) و او را در ازای قربانی بزرگی باز رهانیدیم (۱۰۷) (صافات: ۱۰۰ تا ۱۰۷).

بنابراین، مبیّن است که فرد قربانی‌شونده یا ذبیح، فرزند نخست یعنی اسماعیل است، همچنین در آیهٔ ۱۱۲ سورهٔ «صافات» و بعد از انجام پذیرفتن واقعهٔ قربانی، به ابراهیم بشارت فرزندی دیگری داده شده است که دومین فرزند او یعنی اسحاق است؛ امّا *تورات* و به تبعیت آن *انجیل*، به دلیل آنکه معتقدند پیامبران بعدی‌شان از اسحاق متولد شده اند و نخست‌زادگی را یک اصل مهم در تعالیم خود می دانند، به‌طوری‌که معتقدند، نخست‌زاده اگر پسر باشد، بایستی خدمت‌گزار خداوند باشد، اسحاق را قربانی‌شونده می دانند. این در صورتی است که در خود *تورات* نیز این ماجرا با تناقض شرح داده شده است: «ابراهیم علیه‌السّلام هشتادوشش‌ساله بود که اسماعیل علیه‌السّلام متولد شد و در نودونه‌سالگی بشارت تولد اسحاق علیه‌السّلام به او داده شد؛ و در صدسالگیِ ابراهیم علیه‌السّلام اسحاق علیه‌السّلام متولد شد» (کتاب مقدّس، ۱۳۸۳، ۱۶ و ۱۷).

جدای از شخص قربانی‌شونده یهودیت و مسیحیت در جزئیات انجام واقعه نیز اختلافاتی با اسلام دارند. بر اساس آنچه در *قرآن* آمده است، ابراهیم با صراحت تمام ماجرای خواب و ذبح را با اسماعیل در میان گذاشت و فرزند هم این فرمان را پذیرفت؛ امّا در *کتاب مقدّس*، «ابراهیم تا لحظه آخر اسحاق را از ماجرا آگاه نکرد و این در حالی بود که او می خواست که از جریان آگاه شود» (*کتاب مقدّس*، ۱۳۸۳، ۱۰).

۲-۳.مفاهیم اومانیسم غربی

اومانیسم یا انسان‌مداری هم‌زمان با رنسانس در هنر و تمدن غرب شکل گرفت. اومانیسم اندیشه ای است که جهان و همه‌چیز را در جهت انسان تفسیر و معنا می کند و همه‌چیز برای وجود انسان حقیقت و معنا می یابد. درواقع «اومانیسم جنبش فلسفی و ادبی است که در نیمهٔ دوم قرن چهاردهم، از ایتالیا آغاز گردید و به دیگر کشورهای اروپایی کشانیده شد. این جنبش یکی از عوامل فرهنگ جدید را تشکیل می‌دهد. همچنین اومانیسم فلسفه ای است که ارزش یا مقام انسان را ارج می نهد و او را میزان همه‌چیز قرار می‌دهد» (ابراهیم‌زاده آملی، ۱۳۸۶). اومانیسم یا انسان‌مداری در سه مرحله قابل درک است: در مرحلهٔ نخست که هم‌زمان با عصر نوزایی یا رنسانس پدید آمد، اصلی ترین هدف اومانیسم از برگرداندنشان انسان به او بود، شأنی که منتج از قوّهٔ عقلانی و در برابر ارباب کلیسا در قرون‌وسطی بود. در این مرحله، برخلاف تصوّر «خدا و معناگرایی نفی نمی‌شد، بلکه تمرکز این جریان بر احیای انسان بود و گرچه انسان‌گرایی بر نوع بشر تأکید داشت، امّا پیروان این مکتب وجود خدا را انکار نکردند و بین انسان‌گرایی و مسیحیت تضادی ندیدند و بسیاری از پیشگامان انسان‌گرایی در نوزایی جزو روحانیان کاتولیک بودند» (کوریک، ۱۳۸۰، ص. ۲۲۴). پس از عبور از مرحلهٔ نخست، مرحلهٔ دوم یا اوج اومانیسم با فیلسوفانی همچون دکارت [۵] و کانت [۶] شکل گرفت که اساساً معتقد بودند انسان با تکیه بر استعدادهای درونی و عقلانی خویش می تواند به مجهولات عالم نائل آید و نیازی به دین ندارد. این مرحله پیش‌زمینه‌ای برای حلول انسان‌خدایی در مرحلهٔ سوم شد. انسان عصر اومانیسم در این مرحله نه‌تنها دین را پس زد، بلکه خدا را نیز از معادلات جهان مادی خود حذف کرد. «خدا مُرده است» جملهٔ معروفی از نیچه است که در این دوران تجلّی پیدا کرد و مصداق بارزی از تفکّرات اومانیستی عصر حاضر نیز است. در مرحلهٔ نخست اومانیسم و هم‌زمان با عصر رنسانس، آثار درخشانی در حوزهٔ هنر، به‌خصوص هنرهای تجسّمی همچون نقّاشی خلق گردید. آثار بزرگانی مانند جوتو، داوینچی، میکل آنژ [۷] و رافائل [۸]، مُهر تأییدی بر این گفتار است. درواقع پس از گذشت پنج قرن که نقّاشی غرب در محاصرهٔ عناصر طبیعت بود، سرانجام در قرن ۱۵ میلادی و هم‌زمان با دورهٔ رنسانس تأکید و توجّه بر انسان در دستور کار نقّاشان قرار گرفت. از مهم‌ترین مؤلفه‌های تصویری در این دوران می توان به: واقع‌گرایی، تأکید بر انسان، استفاده از پرسپکتیو [۹] یا عمق نمایی، کنتراست شدید و توجّه به نور و... اشاره کرد.

۲-۴.اومانیسم و داوینچی

لئوناردو دی سر پیرو داوینچی (آوریل ۱۴۵۲ - ۲ مه ۱۵۱۹) یک معمار

ایتالیایی رنسانس عالی بود که به‌عنوان نقّاش، نقشه‌کش، مهندس، دانشمند، نظریّه‌پرداز، مجسمه‌ساز و معمار فعّالیّت می کرد؛ امّا شهرت او در ابتدا به خاطر دستاوردهایش به‌عنوان یک نقّاش بود. او در ادامه به خاطر دفترچه هایش که در آن نقّاشیها و یادداشت هایی در مورد موضوعات مختلف از جمله آناتومی، نجوم، گیاه‌شناسی، نقشه‌کشی، نقّاشی و دیرینه‌شناسی می ساخت، شناخته شد. لئوناردو به‌طور گسترده‌ای در نظر گرفته می‌شود که نابغه‌ای بوده است که مظهر ایده‌آل اومانیستی رنسانس است (Heydenreich, 2020). از طرفی، همان‌طور که اشاره شد لئوناردو داوینچی یکی از نقّاشان بزرگ دورهٔ اوج رنسانس است که در حد فاصل جوتو[10] و رافائل قرار می گیرد. «لئوناردو، معمولاً، به‌عنوان نمونهٔ بارز یک مرد رنسانس شناخته می‌شود؛ و باوجوداینکه بیش از پانزده نقّاشی از او بجای نمانده، به‌طور گسترده او را بزرگ‌ترین نقّاش تاریخ دانسته اند. عدّه‌ای نیز او را بااستعدادترین شخصی می‌دانند که تاکنون در این جهان زندگی کرده است» (گاردنر، ۱۳۷۸، ص. ۴۵۰). آثار داوینچی متأثر از عصر نوزایی، بر مدار انسان‌گرایی و واقع‌گرایی استوار است. مارکو روسکی دربارهٔ او می‌گوید: «درحالی‌که تصوّرات زیادی در مورد لئوناردو وجود دارد، دیدگاه او از جهان اساساً منطقی است و نه اسرارآمیز» (1977، ص. 8).

درواقع، همین نگاه منطقی است که او را از دنیای فراواقع دور کرده است و تمامی عناصر تصویریِ تابلوهای او از رئالیسم موجود در محیط وی نشات گرفتهاند. او حتّی در آثاری که با نگاه و بینش مذهبی به آنها پرداخته است، نتوانسته نگاه اساطیری یا فرا انسان به اشخاص بدهد، به‌عنوان نمونه دقّت کنید در تابلوی شام آخر و ترسیم مسیح در آن و یا تابلوی مورد مطالعهٔ این پژوهش و ترسیم ابراهیم در آن. از طرفی «ویژگی هایی که کار لئوناردو را منحصربه‌فرد می کند، تکنیک های ابتکاری او برای قرار دادن روی رنگ است. دانش دقیق او از آناتومی، نور، گیاه‌شناسی و زمین‌شناسی؛ علاقه او به چهره شناسی و نحوه ثبت احساسات در بیان و ژست های انسان؛ استفاده نوآورانه او از شکل انسان در ترکیب بندی فیگوراتیو؛ و استفاده او از درجه بندی ظریف لحن؛ همه این ویژگی‌ها در معروف‌ترین آثار نقّاشی او، مونالیزا، شام آخر و باکره صخره‌ها جمع می‌شوند» (Hartt, 1970, p. 387). به‌طورکلّی، داوینچی نابغه‌ای بوده است که مظهر ایده‌آل اومانیستی رنسانس است که بر روی خیل عظیمی از نقّاشان و هنرمندان نسل بعد از خود تأثیر گذاشته است و آثارش همچنان پرفروش و محبوب هستند.

۲-۵. خوانش تابلوی واقعهٔ قربانی داوینچی با روش پانوفسکی

در پویهٔ نخست، تصویر همچون یک فرد عادی مشاهده می شود. تابلو مطابق (تصویر ۱) در قرن ۱۶ میلادی، در ایتالیای دورهٔ رنسانس، توسّط لئوناردو داوینچی تصویر شده است و هم‌اکنون در موزهٔ آرمیتاژ سن‌پترزبورگ[11] روسیه نگهداری می‌شود. کادربندی به‌صورت مستطیل عمودی است. تصویر شامل دو پیکرهٔ انسانی یعنی ابراهیم و فرزندش، فرشته ای با چهرهٔ انسان و پیکره حیوانی در چپ است. پس‌زمینهٔ اثر، آسمانی با رنگ تیره را نشان می دهد که در مرکز آن و از محل ورود فرشته، نور زردرنگی نمایان شده است. همچنین در سمت راست درختچه ای با رنگ سبز تیره و در پایین کادر پارچه ای قرمزرنگی که زیر ذبیح گسترده شده است، سبب تضاد رنگی در زمینه گردیده است.

فرشته، ابراهیم و فرزندش از بالا به پایین و در یک خط عمودی در مرکز تصویر ترسیم شده اند که نور همچون حرف z از سر فرشته تا بدن اسماعیل را در برگرفته است. ابراهیم با ریش و موی سفید ترسیم شده است و برخلاف فرزندش که عریان است، لباس یک‌دست سبز به تن دارد. فرشته نیز جام های صورتی‌رنگ با بالهایی متنوّع به رنگ آبی، سبز، نارنجی و زرد تصویر شده است، دست راست ابراهیم که خنجری در آن است توسّط فرشته گرفته شده است و دست چپش بر صورت فرزندش قرار دارد. درحالی‌که نگاه ابراهیم و فرشته به سمت یکدیگر است فرشته با انگشت اشارهٔ دست دیگرش گوسفندی را نشان می‌دهد. در پایینِ سمت راست تصویر نیز ظرفی که دود از آن خارج می شود و زنجیری به آن متصل است مشاهده می شود. نکتهٔ قابل تأمّل در این بخش، دربارهٔ ابعاد بزرگِ شخصیت های اصلی تابلو، یعنی ابراهیم، فرشته و اسماعیل است که بیشتر فضای تصویر را به خود اختصاص داده اند.

در پویهٔ دوم، تمرکز بر لایهٔ درونی‌تر است، همچنین مفاهیم پنهانیِ نقش‌مایه‌های شناسایی‌شده در بخش قبل که به‌صورت قراردادهایی مبتنی بر متن یا مذهب یا جهان‌بینی میباشند، مورد تحلیل قرار خواهد گرفت. *کتاب مقدّس* نیز همانند *قرآن*، ماجرای قربانی فرزند توسّط ابراهیم را آزمایش الهی می داند که درنهایت با جایگزینی گوسفندی از جانب پروردگار به‌عنوان ذبیح، ابراهیم و فرزندش در پیشگاه پروردگار سرافراز می شوند. داوینچی نیز همچون فرشچیان، به پایان داستانِ قربانی توجّه داشته است. ابراهیم در مرکز تصویر با ریش و موی سفید ترسیم شده است که یادآور انسان کامل است، نوع قرارگیری ابراهیم در مرکز، ضمن این‌که چشم را به سمت وسط معطوف می دارد، به نقش محوری او در داستان اشاره دارد. درواقع، ترسیم پیکرهٔ بزرگ ابراهیم انسان‌مداری دورهٔ رنسانس را به رخ می کشد که گویی انسان در مرکز مدار هستی واقع شده است. ابراهیم با جام های سبزرنگ که نشانه ای از نبوّت است مصوّر شده است. حالت پیکره و چهرهٔ ابراهیم و همچنین حالت گرفتن خنجر و تیزی خنجر، همگی نشان از مصمم بودن ابراهیم برای انجام آزمون الهی دارد که می تواند نشأت گرفته از باورهای مسیحیت نسبت به انجام این واقعه باشد؛ زیرا همان‌طور که پیش‌تر مطرح شد در *سِفرپیدایش* آمده است که ابراهیم تا لحظهٔ آخر فرزندش را از انجام این آزمون مطلع نکرده است. علاوه بر این، داوینچی با ترسیم شمایل جدّی ابراهیم، بر خلاف فرشچیان که گویی تابلو میان خواب و رؤیا ترسیم شده است، به‌طور آشکارا بر عینی بودن و واقعی بودن موضوع تأکید دارد.

برهنگی اسماعیل نشان از پیشکش وجود انسان به پروردگار و دل کندن از جهان مادی است و دست های بسته و حالت جفت شدن پاهایش حالت تسلیم را تداعی می کند. ورود فرشته از مرکز کادر بالایی تصویر و همچنین ترکیب بندی دایره ای آن ناحیه، نمادی از الوهیت است که تابش نور از آن نقطه، این تصوّر را تقویت می کند. شکل پرداخت و طراحی حیوان نیز از نکات قابل تأمّل اثر است، علی‌رغم اینکه داوینچی در طراحی و استفاده از رنگ های مکمل در گوسفند، به دنبال تمرکززدایی بوده است، امّا اشارهٔ دست فرشته خلاف این تصوّر را نشان می دهد. براین اساس، حیوان از سمت چپ تصویر و از میان بوته ای وارد کادر شده است که نشانه ای از رحمت خداوند است. همچنین دودِ منتج از ظرفِ طلایی‌رنگ در سمت راست تصویر، موجب تقویت فضای روحانی در اثر گردیده است، امّا همچنان مؤلفه‌های رئالیسم در اثر بیشتر است و بازنمایی پدیده ها به واقعی ترین شکل ممکن انجام پذیرفته است. حتّی صورت فرشته انسان گونه ترسیم گشته است تا تأکید بر انسان و ژست های انسانی در کار افزایش یابد.

در پویهٔ سومِ خوانش تابلوی ذبح اسماعیل از دید پانوفسکی، به لایهٔ درونیتر اثر پرداخته می شود. بر این اساس در این بخش، توجّه را به سمت حالات پیکره ها و چهره های آنان بر اساس عناصر واقع‌گرایی موجود در فضای اثر با توجّه به تحلیل متن در بخش قبل معطوف خواهد شد. همچنین تأثیرپذیری هنرمند از شرایط زمانی و مکانی و اجتماعیِ تولید اثر نیز مورد واکاوی قرار می گیرد. نخستین نکتهٔ قابل تأمّل، توجّه به زمان شکل‌گیری اثر است که در قرن ۱۶ میلادی و هم‌زمان با دورهٔ اوج رنسانس است. در این دوره «گاه مضامین مذهبی دست‌مایه‌ای برای نقّاش بوده است تا علاوه بر به تصویر کشیدن ارزش های حاکم بر فرهنگ فکری و دینی عصر خود، اندیشه ها، جهان‌بینی و برداشت های خود را نیز به‌صورت مستتر و با استفاده از نمادپردازی در اثر خود بگنجاند؛ گاه نقّاش پا را از این فراتر می نهد و با استفاده از

نمادهای به کار رفته در اثر، بیانیه ای جدید در زمینهٔ مذهب در جامعهٔ مدرن صادر می کند» (شاکری، ۱۳۹۱، ص. ۷۵). پایبندی داوینچی به *کتاب مقدّس* همراه با برداشت شخصی اش از جزئیات داستان با توجّه به تأثیر مکاتب هنری و جامعهٔ متحوّل شده ای که در آن می زیسته است، فضایی متفاوتی را رقم زده است. این امر در پیکرهٔ انسانی فرشته که در قالب یک زن طراحی شده است به‌خوبی قابل رؤیت است. این اثر نیز همچون دیگر آثار داوینچی که مطابق با قواعد دورهٔ نخست اومانیسم است، نگاه جدّی، واقعگرا و اکسپرسیو [۴] به واقعه دارد، این نکته به‌وضوح در کادر بسته و فشردهٔ اثر نمایان است. هنرمند تحت تأثیر مکتب عصر خویش بر محوریت انسان در اثرش تأکید کرده است، حالت پیکره و نحوهٔ ثبت احساسات در بیان و ژست های انسانیِ چهرهٔ ابراهیم و همچنین حالت گرفتن خنجر و تیزی خنجر، همگی نشان از عظمت و هیبت و محوریت پیامبر دارد. درواقع، ابراهیم با توجّه به ترکیب‌بندی اثر و قرارگیری اش در مرکز کادر و فشاری که از هر سمت به او می آید، وصل زمین و آسمان گشته است. علاوه بر ترکیب بندی تصویر، اومانیسم به‌وسیلهٔ نشانه هایی در کادر، رنگ، نور و... قابل مشاهده است. داوینچی از اوّلین هنرمندان دورهٔ رنسانس بوده است که از تکنیک سایه‌روشن در آثار خود بهره جسته است، در این اثر نیز ساختار جدّی تاریک روشن و کنتراست شدید به بیان اکسپرسیو اثر کمک کرده است و نور منتشرشده از آسمان (همچون ابراهیم) وصل زمین و آسمان شده است. علاوه بر نور، رنگ در تصویر داوینچی با تأکید بر نقطه و شخص، حالت اختصاصی به خود گرفته و جنبهٔ نمادین پیدا کرده است. این مدّعا در پارچهٔ قرمزرنگی که در زیر ذبیح یا قربانی شونده گسترده شده است، قابل رؤیت است. گوسفند نیز در اثر داوینچی با توجّه به حرکت و فضای اکسپرسیو که سبب فشردگی کادر شده است، چندان جلوه و اهمّیّتی ندارد و هنرمند بیشتر بر اصل ماجرا تمرکز داشته است. پیکرهٔ انسانی فرشته نیز هم‌راستا با زاویهٔ دید هنرمند و با وارد کردن فشار از بالای کادر، به سنگینی، عظمت و اُبهت واقعه کمک شایانی کرده است و منظره ای واقعی و طبیعی را پرداخته است؛ امّا همان‌طور که

تصویر ۱. قربانی. لئوناردو داوینچی.

محل نگهداری موزهٔ آرمیتاژ سن‌پترزبورگ.

گفته شد، حالت پیکره و چهرهٔ ابراهیم و همچنین حالت گرفتن خنجر و تیزی خنجر، همگی نشان از مصمم بودن ابراهیم برای انجام آزمون الهی دارد. درواقع، داوینچی به ابراهیم نگاه عقلانی‌تری داشته است. این نگاه عقلانی در بدن عریان و چشمان بدون چشم‌بند اسماعیل، حالت پیکرهٔ و چهرهٔ فرشته که اشارهٔ انگشتش به سمت گوسفند است (برخلاف اشارهٔ انگشت فرشته در اثر فرشچیان که به سمت مرکز آسمان است)، به‌خوبی نمایان است و نوعی حرکت و شتاب‌زدگی برای جلوگیری از ذبح اسماعیل را نشان می‌دهد، گویی تصویر ثبت لحظه‌ای آنی از داستان قربانی است. همچنین زاویهٔ دید از روبرو و قرارگیری شخصیت‌ها در جلوی تصویر، ضمن ایجاد عمق، هم‌زمان با به‌کارگیری رنگ‌های متضاد، بر تعجیل حاکم بر صحنه نیز تأکید دارد که می‌تواند نشان از تردید و آشفتگی درونی ابراهیم باشد. به‌طورکلّی، ابراهیم در اثر داوینچی مظهر فرزانگی و قوهٔ تعقل است، درحالی‌که به عمق ایمان او نیز توجّه شده است. به بیانی دیگر داوینچی با به‌کارگیری لحنی صریح و بیان اکسپرسیو، ایجاد فشردگی و فضای بستهٔ کادر، بهره گیری از ساختار تاریک‌روشن نور و استفادهٔ اختصاصی از رنگ در جهت بیان نمادین، بر اومانیسم یا انسان‌محوری در اثرش تأکید داشته است.

۲-۶. مفاهیم عرفان اسلامی

اسلام از دو بخش ظاهر و باطن، یعنی شریعت و طریقت که لازم و ملزوم یکدیگرند، تشکیل شده است و «چه در احکام ظاهر و شریعت و چه آداب باطن و طریقت، این دو نباید از هم جدا باشند؛ زیرا بدون یکدیگر نتیجه نبخشند. شریعت اعمال، راجع به تن و طریقت راجع به دل است. شریعت آراستن ظاهر است به طاعت، طریقت پاکیزه نمودن باطن است به اخلاق پسندیده و دوستی و یاد خدا و روشن ساختن دل به شناختن او. پس این هر دو مانند مغز و پوست بلکه مانند لفظ و معنا، جان و تن یا چراغ و روشنایی یا دوا و اثر هستند و جمع بین ظاهر و باطن و شریعت و طریقت از اختصاصات سلسله نعمت‌اللّهیه بوده و هست» (گنابادی، ۱۳۹۶، ص. ۶۴). علما بخش طریقت را «عرفان» نامیده اند. مرتضی مطهری به نقل از بوعلی سینا دربارهٔ تعریف عرفان می نویسد: «عارف کسی است که ضمیر خود را از توجّه به غیر خدا بازدارد و متوجّه عالم قدس نماید تا نور حق به آن بتابد» (مطهری، ۱۳۷۷، ص. ۱۴۴). ازاین‌رو، عرفان اسلامی می تواند منبع اتصالی برای خیال‌پردازی‌های هنرمند مسلمان باشد. این اتّفاق در تاریخ نگارگری ایران مشهود است؛ زیرا نگارگری که جهانِ ذهنی هنرمند را نسبت به پیرامون خودش نمایان می سازد، می‌تواند بازگوکننده‌ی دیدگاه بینشی او با اتصال به عالم خیال و فراواقع باشد. به‌بیان‌دیگر، ارتباط با عالم خیال به چند طریق ممکن می‌شود یکی از این راه‌ها، ریاضت و سیر و سلوک عارفانه است. راه دیگر ارتباط با این عالم به هنگام خواب است و طریق سوم آن، هنگام مرگ است که روح انسان برای همیشه به عالم ملکوت متصل می‌گردد. بنابراین، می‌توان مطرح نمود که «نقّاشی ایرانی از آغاز، هنری ذهنی و معنوی بوده و گرایش به‌سوی انتزاع داشته است. با آغاز اسلام و دعوت به توحید با الهام از پیام لااله الله هنر نگارگری مجدداً از هر کشش به‌سوی عوامل طبیعی گرایی دور افتاد و هنرمندان کوشش نمودند تا با استفاده از بیان تصویری، فضایی مطابق با نیازهای معنوی و خلوص نفسانی رقم زنند. به عبارتی می‌توان گفت که در نقّاشی ایرانی، دید هنرمند که از «من» وی تراوش می‌کند محو شده است و این خود یک مسئله اخلاقی و عرفانی در هنرهای اسلامی است. در نقّاشی ایرانی اکثراً بدین نکته برمی‌خوریم که هنرمند امضای خود را ملحوظ نداشته و بدین‌وسیله تواضع بی‌حد وی «من» را محو کرده است» (مهاجر، ۱۳۹۱، ص. ۱۵).

در حقیقت «در نگاه عرفانی هنر ایرانی، هر نمود عالم محسوس صورت معنایی است از عوالم غیب که برای رساندن آن به مبدأ به تعبیر و تعمق احتیاج دارد. هنرمند در مقام سالک، پس از جذبه و الهام با به رؤیت کشاندن آن عوالم به‌گونه‌ای نمادین، آن خاطرهٔ وصول و بازبینی

دیدار را تداوم می‌بخشد. بر این اساس، می توان دریافت تمامی اشکال، نقوش و رنگ‌ها به‌گونه‌ای جزئی و تک‌به‌تک برای خلق فضا معنای کاملی نمی‌دهند و در ترکیب معنا می‌یابند. چراکه هدف هنرمند سنتی از تمامی این نقوش و کیفیات آن بیان یک معنای واحد در فضایی است که مرتبه‌ای را نشان می‌دهد» (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹۶، ص. ۴۹).

۲-۷. فرشچیان و عرفان در نگارگری ایرانی

هنر نگارگری در ایران همواره رابطهٔ عمیقی با ادبیّات داشته است و در پرداخت به مفاهیم مذهبی، تاریخی و عرفانی به ادبیّات توسّل جسته است. می توان گفت پیوند میان نگارگری و ادبیّات و مضامین دینی و عرفانی بیش از هر فرهنگ دیگری، در فرهنگ ایرانی مشهود است و داستان ها و مضامین ادبی با وجهه های تفسیری و روایتی و مضامین عرفانی بسیار، مورد توجّه نگارگران ادوار مختلف بوده است (کثیری، ۱۳۹۷).

استاد محمود فرشچیان از جمله افرادی ست که با تکیه بر اصول مکتب نگارگری که شامل دو بُعد نمایی، استفاده از فضای هم‌زمان، بهره گیری از رنگهای درخشان، توجّه به جزئیات، قلم‌گیری نازک و دقیق و... توانسته است آثار ماندگاری را در این حوزه به ثبت رساند. اغلب آثار فرشچیان دارای عناصر تغزلی و عارفانهاند که با تکیه بر مضامین مذهبی فضایی فراواقع را ایجاد نموده است. نقّاشی‌های فرشچیان نوآورانه و قدرتمند هستند که سبب پویایی و حرکت در اثر می گردند. او با تلفیق جذابی از عناصر سنّتی و مدرن، فصل تازهای از نگارگری ایرانی را به نمایش گذارده است که به «مینیاتور» نیز شهرت دارد. البتّه به نظر می رسد استفاده از واژهٔ مینیاتور برای آثار فرشچیان چندان مناسب نیست؛ زیرا «مینیاتورِ غربی در اساس و بینش، باذوق وجهان بینی شرقی و به‌خصوص ایرانی مغایرت دارد و در مصالح و ویژگی های فنی نیز کمتر موافقتی نشان داده است. از طرف دیگر و با توجّه به ویژگی های نقّاشی ایرانی، یعنی (بینشی، موضوعی، ساختاری، کارکردی و فنی) می‌توان گفت که مینیاتور [۱۳] غربی جز در موارد اندکی از قبیل کوچکی زمینه و بستر اثر و برخی ظرافت های فنی، نمی تواند وجه اشتراک چندانی با نقّاشی ایرانی داشته باشد» (رضایی نبرد، ۱۳۹۵، ص. ۲۴). بر این اوصاف به نظر می رسد آثار فرشچیان ترکیب دل‌انگیزی از اصالت و نوآوری است که در چارچوب معیّنی نمی گنجد. برخی از توانایی‌های منحصربه‌فرد او، احساس‌گرایی، ایجاد نقوش متحرک، خلق فضاهای گرد و منحنی، استفاده از خطوط نرم و قدرتمند و کاربرد رنگ‌های مواج است.

۲-۸. مطالعهٔ تابلوی آزمون بزرگ فرشچیان با روش پانوفسکی

تحلیل شمایل نگارانهٔ نگارهٔ آزمون بزرگ در سه مرحلهٔ توصیف، تحلیل، تفسیر صورت می پذیرد. «مرحلهٔ نخست روش پانوفسکی، شناسایی صورتهای محسوس و درک روابط میان آنهاست. پانوفسکی این دنیای فرمهای ناب را که حامل معنای اوّلیه یا طبیعی هستند، دنیای نقش‌مایه‌های هنری می خواند. او باور دارد شناخت معنای اوّلیهٔ این نقش‌مایه‌ها، توصیف پیشاآیکونوگرافی [۱۴] یک اثر هنری است» (اسدی و بلخاری، ۱۳۹۳، ص. ۳۹). براین اساس، اندازهٔ تصویر مطابق با (تصویر ا) (10cm * 82cm) است که در سال ۱۳۷۶ در ایرانِ اسلامی ترسیم شده است. سالی که از لحاظ شرایط سیاسی و اجتماعی، آغاز دورهٔ اصلاحات در ایران است و شرایط جامعه بعد از گذشت دو دهه از انقلاب و یک دهه از پایان جنگ، کمی تلطیفتر و نور امید در آن گسترده شده است. هنرمندان نیز همچون دیگر اقشار جامعه با آرامش و آزادی عمل بیشتری به کنش گری مشغول بوده اند. این اثر همچون دیگر آثار استاد محمود فرشچیان در کتابخانهٔ کاخ‌موزهٔ سعدآباد نگهداری می شود. تصویر در یک کادر مستطیل عمودی ترسیم شده است و عناصر نوشتاری در آن دیده نمی شود. اشخاص اصلی یعنی ابراهیم و فرزندش، تقریباً، در مرکز تصویر نقش بسته اند و پنج فرشته در اطراف آنها هستند که یکی از آنها با یک دست، ساعدِ دست ابراهیم که خنجری در آن است را گرفته است و با دستی دیگر به سمت بالا و آسمان اشاره دارد، نگاه ابراهیم نیز به سمت اوست. همچنین گوسفند سفیدی در قسمت چپ تصویر مشخص است. پوشش ابراهیم شامل شال و ردایی قهوه‌ای‌رنگ است که در زیر ردا، پیراهنی سفیدرنگ نمایان است، این پوشش در مورد اسماعیل نیز صدق می کند؛ با این تفاوت که شالی که بر روی زمین افتاده و طنابی که با آن دسته ای اسماعیل بسته شده است با رنگ آبی مشخص شده است. چشمهای اسماعیل با دستمال سفیدرنگی بسته شده است. در کنار لباس اسماعیل که بر روی زمین افتاده است، مَشک آبِ قهوه‌ای‌رنگی دیده می شود. فرشتگان و گوسفند بر روی زمین های سفید و آبیرنگ ترسیم شده اند درحالی‌که ابراهیم و فرزندش بر پوشش گیاهی سبزرنگی تصویر شده اند. فرشته ها با چند رنگ ترسیم گشته اند که رنگ غالبشان بنفش، سفید و نارنجی است. فرم بال فرشتگان شامل خطوطی نرم و منحنی شکل است. نور در سراسر تصویر پخش شده است و تمرکز بر نقطهٔ خاصی ندارد.

مرحلهٔ دومِ تحلیل نگاره از دیدگاه پانوفسکی، به لایهٔ درونیتر و تحلیل مفاهیم پنهانیِ نقش‌مایه‌های شناسایی‌شده در بخش قبل که به‌صورت قراردادهایی مبتنی بر متن یا مذهب یا جهان‌بینی می‌باشند، می پردازد. «این قراردادها از هر نوع که باشند دلالت های ضمنی، غیرصریح و غیر محسوس اثر را شکل می دهند و باید مورد توجّه قرارگیرند» (عوض‌پور، ۱۳۹۵، ص. ۵۷). بنا بر آیات *قرآن* ابراهیم در زمان کهن‌سالی صاحب فرزند شد، هنگامی‌که فرزندش به نوجوانی رسید، ابراهیم در خواب دید که او را ذبح میکند. تابلوی آزمون بزرگ اثر استاد فرشچیان به قربانگاه و لحظهٔ ذبح اسماعیل توجّه دارد، عناصر تصویری در تابلوی یادشده شامل ابراهیم، اسماعیل، فرشتگان، گوسفند، پوشش گیاهی است که اشخاص محوری ابراهیم و فرزندش میباشند، رنگهای به کار رفته در زمینه، تابلو را به دو قسمت بالایی و پایینی تقسیم کرده اند به‌طوری‌که رنگ های بالایی بااینکه کمرنگ تراند، امّا دارای عمق بیشتری نسبت به رنگ های به کار رفته در قسمت پایین اثر هستند، فرشچیان از این تکنیک برای تمیز دادن آسمان و زمین بهره برده است؛ بنابراین در قسمت بالای تصویر، نوع قرارگیری فرشتگان به‌گونه‌ای است که عمق را متصور می شود. به‌طورکلّی، رنگ‌های به کار رفته در این اثر در راستای روشنایی و امید به کار گرفته شده‌اند و به همین دلیل مجموع های از رنگ های شفّاف و درخشان به کار گرفته شده است. برخی از رنگ‌ها نیز مفهوم اعتقادی و بینشی دارند، به‌عنوان نمونه به‌کارگیری بسیار از رنگ قهوه‌ای روشن که از رنگ‌های محبوب انبیاست، در کنار ترکیب با رنگ سبز که نمادی از بهشت و پاکیزگی و نبوت ست بر جایگاه ابراهیم در پیشگاه خداوند اشاره دارد. همچنین در ترکیب‌بندی اثر که توسّط فرشتگان به شکل نظام دایرهای به کل تصویر تعمیم داده شده است، انگشت اشارهٔ فرشتهٔ پایینی درست به سمت مرکز دایره است که گویی به وحدتی در میان کثرت فرشتگان اشاره دارد که تأکید بر این از نوع ترکیب‌بندی در آثار فرشچیان ضمن اینکه بر الوهیت اسلامی اشاره دارد، یادآور برخی از آثار رامبراند نیز است. علاوه بر این، حالات چهره و دست‌های دو فرشتهٔ سمت راست تصویر به گونه‌ای است که حالت به آغوش کشیدن را تداعی میکند، گویی خداوند در حال به آغوش کشیدن ابراهیم است. همچنین می‌تواند بشارتی برای بازگشت فرزند به آغوش پدر نیز باشد. در قسمت پایینی تصویر نیز نوع قرارگیری ابراهیم هم‌راستا با مرکز دایرهٔ بالایی است که اشارهای به نقش محوری او در تصویر است. ابراهیم در تصویر تنها پیکره ایست که ریش دارد، ریشی که هم‌رنگ با موی او به رنگ سفید است. در عرفان اسلامی ریش و موی سفید، پیر و فرزانه را یادآور می‌شود که سالک از او مدد می‌گیرد. صورت فرشتگان خیالی‌تر و عرفانی‌تر از ابراهیم و اسماعیل ترسیم شده است و همگی سیمایی زن‌گونه دارند که تجسّمی از لطافت، مهربانی و رافت الهی است. «حالات فرشتگان در بیشتر نگاره‌های فرشچیان تمثیلی و نمادین است و برای درک فرشتگان از صورت انسانها مجسم

شده است، کما اینکه وجود بال بر پیکر فرشته نیز تأکیدی بر توانایی پرواز است» (شیخی و قرائی، ۱۳۹۵، ص. ۱۲). نکته قابل توجّه مکان قرارگیری و رنگ‌آمیزی گوسفند است که در میان تصویر و با آمیزه‌ای از دو رنگ بالایی و پایینی تصویر ترسیم شده است که نشان از نزول برکت و نعمت از آسمان به زمین است، همچنین حلقهٔ سبزرنگی که دور گردن گوسفند است، پیشکش و هدیه را متصور می‌شود. رنگ سبز و پوشش گیاهی زمینه نیز یادآور بهشت است. در آخر نیز، لباس اسماعیل که بر روی زمین افتاده است هم‌رنگ با لباسی است که ابراهیم به تن دارد و این در کنار چشم‌بند اسماعیل می‌تواند نشانه‌ای از دل کندن او از دنیا و ماندگاری ابراهیم در آن باشد. همچنین می‌تواند ناشی از اعتقادات اسلامی نگارگر نیز باشد که اسماعیل را نخستین وارث نبوت پس از ابراهیم می‌داند.

در مرحلهٔ سوم مطالعهٔ تصویر با استفاده روش پانوفسکی، معنای درونی و ذاتی اثر نمایان خواهد گردید. پانوفسکی خود دراین‌باره معتقد است: «متخصص تاریخ هنر برای تحقیق در معنای ذاتی یک اثر هنری، موظف است به تحقیق در معنای ذاتی مستتر در تمامی اسناد قابل استناد مرتبط با تاریخ تمدن بشری (اعم از سیاسی و ادبی و مذهبی و فلسفی و اجتماعی و امثالهم) که به دوره و یا منطقهٔ اثر مدنظر مربوط می‌شود به‌دقت بپردازد» (Panofsky, 1972, p.16). ازاین‌جهت توجّه را به سمت حالات پیکره ها و چهره های آنان بر اساس عناصر انتزاعی و عرفانی موجود در فضای اثر با توجّه به تحلیل متن در بخش قبل معطوف می‌شود، همچنین تأثیرپذیری هنرمند از شرایط زمانی و مکانی و اجتماعی تولید اثر نیز مورد واکاوی قرار می‌گیرد. فرشچیان در ترسیم عناصر تصویر، سنّت تصویریِ نقّاشی ایرانی را که متأثر از عرفان اسلامی است و در آن «اعتقاد به نور و اندیشه و آرامش پایان‌ناپذیر تماشای رنگ‌ها در نقّاشی‌های فرشته و عناصر تصویری نقّاشی ایرانی مشهود است»(کربن، ۱۳۸۳، ص. ۲۰۲) را رعایت کرده است. بر این اساس، با ایجاد کادری باز، نور را که در اینجا و بر اساس اندیشهٔ عارفانه مظهر جمال و جلال الهی است در کل کادر پخش کرده است، اگرچه مشابه آثار غربی نور از بالا و از زیر طاق بر فضا تابیده است؛ اما تفاوت آن با آثار غربی، در چگونگی انتشار آن در فضاست. درواقع، فرشچیان با عدم بهره‌گیری از ساختارِ سایه‌روشن و نورپردازی واقعگرا در تصویر که متأثر از دیدگاه فراواقع و ذهنیِ نگارگری ایرانی است، جایگاه ویژه‌ای برای نورپردازی نقطه‌ای در اثر قائل نشده است. علاوه بر این و با توجّه به تاریخ تولید اثر، نمود تفکّر عرفانی در نگاره کاملاً ملموس است؛ زیرا همان‌طور که پیشتر مطرح شد با گذشت دو دهه از انقلاب اسلامی در ایران، جامعه در حال عبور از پوسته دین‌داری به لایه‌های درونی‌تر آن بوده است؛ بنابراین در این دوره شاهد بروز بیشتر تفکّر عرفانی در آثار هنری هستم که آن را در این اثر می‌توان در عناصر بصری تصویر همچون: پیکرهٔ ضعیف، لاغر و عارف‌مسلک پیامبر، استفاده از رنگ‌های گرم و متنوّع و عدم بهره‌گیری از کنتراست شدید برای تفهیم فضای فراواقع و تقسیم‌بندی آسمان و زمین به‌وسیلهٔ آن و القای فضای روحانی و معنویِ اثر با اجرای ترکیب‌بندی دایره‌ای که نشانهٔ الوهیت و خداوند است، جستجو کرد. همچنین با توجّه به تاریخ تولید اثر نمود تفکّر شیعی در نگاره، کاملاً، ملموس است که می‌توان آن را در عناصر بصری تصویر همچون: ردای یک رنگ ابراهیم و فرزندش به رنگ قهوه‌ای، حالت قرارگیری ذبیح و یادآوری واقعهٔ عاشورا با تمرکز بر مَشک آب و دستهای اسماعیل که تا بازو با رنگی متفاوت پوشیده شده و عبّاس را متصوّر می‌شوند، جستجو کرد؛ امّا علی‌رغم اینکه تمامی ادیان از تسلیم بودن ابراهیم و فرزندش در آزمایش قربانی سخن گفته‌اند و عقیده‌ای یکسان دارند، در نحوهٔ روایت و پرداخت به جزئیات تفاوت‌هایی دیده می‌شود که نشان از تردید در انجام کار دارد. مهم‌ترین عامل تردید جنس وجودی ابراهیم و فرزندش است که از جنسِ انسان هستند، اسلام در *قرآن* انسان را موجودی ممکن الخطا معرّفی کرده است که در داستان حضرت آدم و وسوسه شدن آدم و حوا توسط شیطان به آن اشاره کرده است. در روایاتی ابراهیم نیز در راه قربانگاه چندین بار توسط شیطان وسوسه شد که با پرتاب سنگ ابراهیم بی‌تأثیر ماند. درواقع ابراهیم دو دیدگاه عقلانی و ایمانی و عرفانی به ماجرای آزمایش دارد که همین دو سویه بودن عامل شکل‌گیری تردید است. در تصویری که فرشچیان با توجّه به باورهای اسلامی نقش کرده است تکیه بر باورهای درونی و ایمانی بیشتر دیده می‌شود و گویی ابراهیم و فرزندش برخلاف قوّهٔ عقلانی دل به این امر داده‌اند، این مدّعا را می‌توان در پریشانی چهره، جامه، حالت پیکره ابراهیم و نوع گرفتن خنجر توسط او مشاهده کرد، همچنین چشم‌بند، بسته شدن دستها با طناب فراوان، حالت پیکره و جامهٔ اسماعیل نیز بر این پریشانی و تردید دلالت دارند. به‌جز دو شخصیت اصلی، دیگر عناصر موجود در تصویر نیز به‌نوعی باعث تقویتِ دوگانگی، پریشانی و تردیدِ موجود در فضای حاکم بر اثر شده‌اند. به‌عنوان‌مثال استفاده از رنگ‌های متضاد در اثر و ایجاد تیره و روشنی در پوشش گیاهیِ غیر منظم که با رنگ سبز روشن و تیره کار شده است؛ امّا حالت پیکره و چهرهٔ فرشتگان که با توجّه به فضای معنوی اثر با رنگ‌های ملایم‌تری ترسیم شده، القاکننده و پیام‌آور آرامش و اطمینان خاطر ونشانه‌ای از حضور است پروردگار و بر پایان پریشانی، حیرت و تردید تأکید دارد. به‌طورکلّی، اثر فرشچیان آرامش و آسایش را تداعی می‌کند و بیشتر شبیه یک مهمانی است، ازاین‌رو تصویر درصدد القای فضای ایمانی، رضایت گونه، عارفانه، غیر زمینی و تغزلی است. از طرفی کادر باز و پیکره‌های رها، حضور جمع فرشتگان به‌جای یک فرشته، شوریدگی پیکرهٔ ابراهیم، حالت گرفتن خنجر و اشارهٔ دست فرشتهٔ به سمت آسمان، همگی نشات گرفته از عالم خیالِ هنرمند هستند و بر بیان عرفانی تصویر تأکید دارند. نکتهٔ قابل تأمّل در این اثر، پوشش متفاوت سرِ فرشتگان است، عمدتاً فرشچیان در آثار مذهبی پیشین خود و برخلاف تابلوی فوق، فرشته‌ها را به دلیل معنویت موضوع، پوشیده تصویر کرده است که این نیز به عظمت موضوع و اهمّیّت آن در باور فرد مسلمان اشاره دارد. درمجموع به نظر می‌رسد ابراهیم در اثر فرشچیان بیشتر با دل و ایمان درونی ترسیم گشته است که منبع آن تخیّل روان و غنیِ هنرمند بر پایهٔ عرفان و آموزه‌های آن است؛ بنابراین نگاه عرفانی و تغزلی در اثر مشهود و مبرهن است.

تصویر ۲. آزمون بزرگ. استاد محمود فرشچیان
محل نگهداری کاخ‌موزهٔ سعدآباد تهران.
مأخذ: http://sadmu.ir/det212

۳.نتیجه‌گیری

تحلیل شمایل نگارانهٔ دو تصویر از واقعهٔ قربانی از دیدگاه پانوفسکی در سه مرحله مورد درک واقع شد، در مرحلهٔ نخست ساختار فرمی آثار مورد توجّه قرار گرفت، در مرحلهٔ دوم پرداخت به نشانه‌ها و قراردادهای تصویری که مبتنی بر متن بود، مورد مطالعه قرار گرفت و در مرحلهٔ سوم ارزش‌های درونی، ذاتی و محتوایی اثر و شرایط تاریخی و اجتماعی تولید اثر مورد توجّه واقع گردید. ازاین‌رو نتیجهٔ پژوهش با توجّه به پرسش‌های مطروحه که عبارت‌اند از:۱مفاهیم اومانیستی و عرفانی دارای چه مؤلفه‌هایی هستند و چگونه در آثار بازتاب داشته‌اند؟ ۲ چگونه می‌توان ویژگی‌های تصویری و بصریِ آثار را با توجّه به شمایل‌شناسی پانوفسکی دسته‌بندی نمود؟ حاکی از آن است که مؤلفه‌های اومانیستی که متأثر از مکتب رنسانس در نقّاشی غربی است و در مرحلهٔ سومِ خوانشِ تصویر برای تفسیر اثر بسیار مؤثر است، مانند تمرکز بر محوریت انسان، بیان فشرده و اکسپرسیو، استفاده از سایه‌روشن و عمق نمایی و تأکید بر رئالیسم در نقّاشی، در تابلوی متعلق به داوینچی قابل مشاهده است. به‌طوری‌که کادر بسته و فشرده، تأکید بر پیکرهٔ پیامبر با قرار دادن او در مرکز ترکیب‌بندی، تأکید بر چهره‌های انسانی حتی در صورت فرشته، به‌کارگیری ساختار تاریکروشن و کنتراستِ شدید نور و حالت اختصاصی و نمادین رنگ مشخص شده است و به‌طورکلّی انسان‌محوری در کل اثر نمود پیدا کرده است. از دیگر سو در اثر فرشچیان، مؤلفه‌های عرفانی مانند رها شدن از بند منیّت، اتصال به عالم خیال و فراواقع و تسلیم شدن در برابر معبود؛ درمواردی همچون طراحی پیکرهٔ نحیف و عارف‌مسلک پیامبر، اجرای کادری باز، استفاده از رنگ‌های گرم و متنوّع، عدم بهره‌گیری از سایه‌روشن و نورپردازی واقعگرا با توجّه به اصول نگارگری ایرانی و تأثیرات مذهب شیعه بر باورِ و بینش نگارگر که بر تخیّل و ذهنیت هنرمند از جهان پیرامونش استوار است و همچنین در به‌کارگیری ترکیب‌بندی دایره‌ای که نشانه‌ای از الوهیت و یگانگی پروردگار است، مشهود و نمایان است و این‌گونه بر فضایی فراواقع و روحانی تأکید داشته است. درک این موارد با تمرکز بر روش پانوفسکی امکان‌پذیر گشت. درنهایت می‌توان مطرح نمود که بزرگ‌ترین تفاوت واقعگرایی و فراواقعگرایی دو اثر نیز در تردید و جدیت ابراهیم در دو تابلوی فرشچیان و داوینچی مشهود است. در ادامه، (جدول ۱) به‌طور کامل و با رعایت ایجاز به دسته‌بندی و تطبیق متغیرها و مفاهیم اصلی پرداخته است.

جدول ۱. جدول تطبیقیِ مفاهیم اومانیستی و عرفانی در دو اثر از ذبح اسماعیل

متغیرها	شاخصه ها و مؤلفه‌ها		وجوه اشتراک		وجوه افتراق	
	ویژگی های مفهومی	ویژگیهای بصری	مفهومی	بصری	مفهومی	بصری
اومانیسم غربی	*خردباوری و توجّه به فلسفهٔ عقلِ جزئی. *تمرکز بر انسان به‌عنوان مرکز هستی بر اساس قوهٔ فاهمه و تعقل. *نفیِ معناگرایی و الهاماتِ فرازمینی و تمرکز بر واقع‌گرایی و رئالیسم. *ردِ خدای کلیسای قرون‌وسطی. *توجّه به تجربه‌گرایی و جهانِ مادی و نفی جهانِ پس از مرگ. *توجّه به‌صورت و بیرون و تأکید بر توانایی‌های جسمانی و خصلت‌های فردی.	*توجّه به نور و کنتراست. *پرداخت واقعیِ عناصر تصویری با کمک بافت، سطح و حجم. *توجّه به پیکره‌های انسانی در آثار به‌وسیلهٔ عمق نمایی و پرسپکتیو. *استفاده از رنگ به‌عنوان عنصری برای ایجاد کنتراست. *تأکید بر فشردگی به‌وسیلهٔ خطوط، سطوح فراوان برای ترسیم پیکره‌های انسانی، گیاهی، حیوانی و زمینه. *ترکیب‌بندی آثار یکسان نیست و انواع ترکیب‌بندی متقارن، دایره‌ای و. در آثار دیده می‌شود.	*اشتراکی در ویژگی های مفهومی ندارند زیرا نقطهٔ مقابلِ یکدیگرند. اومانیسم بر عقل و اندیشهٔ انسانی استوار است و عرفان اسلامی بر ایمان الهی و عقلِ کلیِ پروردگار استوار است.	*در ویژگی‌های بصری در زمینه توجّه به حضور نور در آثار، مشترک‌اند.	*عرفانِ اسلامی افزون بر عقل، خِرد و حواس که اساسِ دیدگاه اومانیستی هستند، ایمان را نیز از توانایی‌های آدمی می‌داند و برای او امکاناتی مانند پذیرش وحی و وصول به حقیقتی برتر از حقایق بقائل است. *اومانیسم به‌طورکلی به بیرون و صورت توجّه دارد و بر پایهٔ اندیشه و تعقلِ انسانی ست درصورتی‌که عرفانِ اسلامی نگرشی بر پایهٔ توجّه به درون و باطن در راستای توحید و حکمت اسلامی دارد. *برداشتن خدا از مرکز واقعیت و نشاندن انسان به‌جای او.	*قلم‌گیری، بافت، حجم، سطح و سایر عناصر بصری در آثار اومانیستی در خدمت مؤلفه‌های زمینی و انسانی است درصورتی‌که در آثار مربوط به عرفان اسلامی، عناصر بصری با قلم‌گیری نازک و پرداختِ ذهنی، بر فضایی ملکوتی تأکید دارند. *آثار اومانیستی از رنگ و نور برای ایجاد کنتراست و فضایی زمینی بهره می‌گیرند درصورتی‌که نور در آثار عرفانِ اسلامی برای خلقِ فضایی ایمانی و تغزلی ست. *عدم رعایت الگوی خاص و همیشگی و تنوع در ترکیب‌بندی آثار اومانیستی در برابر ترکیب‌بندی دایره‌ای که برای رسیدن به وحدت و یگانگی و عالم بالاست.
عرفان اسلامی	*خداباوری و تمرکز بر جهان ماورا البیعه و عقل کلی که همان خداست. *اتصال به جهان فراواقع و عالم قدسی از طریق طریقت (طریقت یعنی ریاضت، سیرو سلوکِ سالک برای دستیابی به خلوص نفسانی). *اخلاق محوری و توجّه به معنویات. *الهام‌پذیری از عالم بالا و ارتباط با عالم روح و معنا. *تأکید بر جهانِ پس از مرگ و تعالی به‌سوی مراتب بالا پس از مرگ. *توجّه به باطن و درون. *تأکید بر رهبر و هادی برای رسیدن و پوستن به سرمنشأ هستی.	*ترسیم فضای مجرد و ذهنی به‌وسیلهٔ خط، حجم، سطح و بافتِ خیالیِ اشکال. *استفاده از رنگ‌های درخشان و ملایم و هم‌خانواده. *قلم‌گیری نازک برای خلقِ فضایی روحانی و ملکوتی. *ترکیب‌بندی دایره‌ای، منحنی و تغزلی به‌منظور نمایش، وحدت، الوهیت و افکار توحیدی. *بهره‌گیری از ریتم و حرکت رو به بالا برای نشان دادن سلوک و عروجِ عاشقانه. *خلق فضایی سراسر نورانی با تمرکز بر رنگ گذاری دقیق.			

تابلوی قربانی داوینچی	*دیدگاه واقع‌گرایانه و حسی به پدیده‌ها. *ترسیم پیکره‌های انسانی بر اساس تفکر اومانیسم. *تأکید بر فضای فشرده و اکسپرسیو و بازنمایی عقلانی وقایع	*بهره‌گیری از پرسپکتیو یا عمق نمایی با به‌کارگیری خط و رنگ. *تمرکز بر نور و کنتراست شدید در ترسیم عناصر تصویریِ زمینه به‌وسیلهٔ رنگ‌های متضاد. *بهره‌گیری از ترکیب‌بندی متعادل و متقارن با تأکید بر محوریت انسان در مرکز ترکیب‌بندی.	*تمرکز بر صحنهٔ قسمت اوج واقعه. *تمرکز بر داستان از نگاه *قرآن* و کتاب مقدّس.	*وجود عنصر نور در آثار هر دو هنرمند با استفاده از سطوح رنگیِ متفاوت. *تأکید بر عنصر حرکت با توجّه به ترسیمِ نقطهٔ اوج.	*دیدگاه واقع‌گرایانهٔ اومانیستی در برابر دیدگاه فراواقعِ عرفانی. *تمرکز بر ترسیم پیکره‌های انسانیِ زمینی در برابر پیکره‌های عارف‌مسلک و ذهنیِ در دو اثر بر اساس مفاهیم اومانیستی و نگارگری. *فضای اکسپرسیو و فشرده در برابر فضای ایمانی و رهاگونهٔ عرفانی.	*ایجاد کنتراست به‌وسیلهٔ خطوط و رنگ‌های متضاد در برابر بهره‌گیری از نورِ پراکنده با استفاده از قلم‌گیری نازک و رنگ‌های هم‌طیف. *بهره‌گیری از ترکیب‌بندی متعادل و متقارن با توجّه به نگاه عقلانی اومانیستی در برابر ترکیب‌بندی دایره‌ای بر اساس مفاهیم توحیدی. *تمرکز بر سه بُعد نمایی و پرسپکتیو به‌وسیلهٔ عناصر بصری در شیوهٔ داوینچی برابر فضای دوبعدی در شیوهٔ فرشچیان.
تابلوی قربانی فرشچیان	*بیانگری تغزلی و ذهنی بر اساس پیشینهٔ نگارگری ایرانی. *القای فضای ایمانی و عرفانی و رضایت گونه بر اسال تفکرات اسلامی. *توجّه به عالم خیال و تأکید بر فضای فراواقع و ذهنی. *ترسیم پیکره‌های انسانی عارف‌مسلک، نحیف و رهاگونه.	*عدم بهره‌گیری از کنتراست و ترسیم فضای دوبعدی. *بهره‌گیری از ترکیب‌بندی دایره‌ای برای اتصال به عالم ماوراالبیعه و توحیدی. *تمرکز بر نور به‌عنوان نشانه‌ای از پروردگار و عالم وحیانی با استفاده از رنگ‌های درخشان و هم پوشان. *توجّه به بافت‌های ظریف، خطوط کم‌رنگ و قلمگیری نازک و ریتمی پویا و مبتی بر حرکت دورانی.			

پی‌نوشت‌ها

1. Leonardo da Vinci
2. Iconology
3. Panofsky
4. Humanism
5. Descartes
6. Kant
7. Michel-Ange
8. Raffaello
9. Perspective
10. Giotto
11. State Hermitage
12. Expressive
13. Miniature
14. Pre-iconographical

کتاب‌نامه

اسدی، م.، بلخاری، ح. (۱۳۹۳). «امکان‌سنجی استفاده از آیکونولوژی جهت تفسیر آثار هنری آبستره». *نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای تجسّمی*، ۹۱ (۴)، صص ۷۴-۶۳.

ابراهیم‌زاده آملی، ع.ا. (۱۳۸۶). «انسان در نگاه اسلام و اومانیسم». *قبسات*، ۴۴، صص ۷۰-۱۵.

رضایی‌نبرد ، ا. (۱۳۹۵). «بررسی سبک و آثار محمود فرشچیان». *فصلنامهٔ مبانی نظری هنرهای تجسّمی*، ۲، صص ۴۰-۳۲.

شاکری، س.ف. (۱۳۹۱). «مطالعه تطبیقی سه تابلوی شام آخر اثر لئوناردو داوینچی، سالوادور دالی و سیمون پترسون از منظر نمادشناسی مذهبی». *فصلنامهٔ کیمیای هنر*، ۱ (۵)، صص ۵۷-۲۹.

شیخی، ع.، قرائی، ن. (۱۳۹۵). «تحلیل بصری عنصر فرشته در آثار استاد محمود فرشچیان». *فصلنامه نگارینهٔ هنر اسلامی*، ۳ (۱۰)، صص ۵۱-۴.

عبدی، ن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر آکونولوژی، نظریه و کاربرد مطالعه‌ی موردی نقاشی ایرانی*. تهران: سخن.

عوض‌پور، ب. (۱۳۹۵). *رساله‌ای در باب آیکونولوژی*. تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.

کتاب مقدّس (۱۳۸۳). ترجمه‌ی فاضل‌خان همدانی. تهران: اساطیر.

کربن، هـ. (۱۳۸۳). *انسان نورانی در تصوف ایرانی*. ترجمه‌ی فرامرز جواهری نیا. شیراز: آموزگار خرد.

کمالی دولت‌آبادی، ر. (۱۳۹۶). *بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسّمی*. تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.

کوریک، ج. (۱۳۸۰). *رنسانس*. ترجمه‌ی آزیتا یاسائی. تهران: ققنوس.

گاردنر، هـ. (۱۳۷۸). *هنر در گذر زمان*. ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی. تهران، آگاه و نگاه.

گنابادی، م.ح. (۱۳۹۶). *رساله پند صالح، جمع شریعت و طریقت*. تهران.

مطهری، م. (۱۳۷۷). *آشنایی با علوم اسلامی*. تهران: صدرا.

مهاجر، ا. (۱۳۹۱). *عالم خیال در نگارگری ایرانی*. شیراز: انتشارات نوید.

Hartt, F. (1970). *A History of Italian Renaissance Art*. Thames and Hudson. ISBN 978-050023136-4.

Heydenreich, L,H. (28 April 2020). «*Leonardo da Vinci | Biography, Art & Facts | Britannica*». Encyclopædia Britannica. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc.

Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology: Humanisic Themes in the Art of the Renaissance*. NewYork: Icon Edition.

Rosci, M. (1977). *Leonardo*. Londen: Mayflower.