معرفت ادیان ـــــــــــــــــــــ سال هفتم، شماره سوم، پیاپی ۲۷، تابستان ۱۳۹۵، ص ۱۳۳ ـ ۱۴۹

تحلیل نقش‌مایه‌های اساطیرِ آن‌جهانی*

سروناز پریشانزاده / دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س) Sarvenazparish@Gmai.com
ابوالقاسم دادور / استاد دانشکده هنر دانشگاه الزهرا(س)
مریم حسینی / استاد دانشکده ادبیات دانشگاه الزهرا(س)
دریافت: ۱۳۹۵/۰۱/۱۶ ـ **پذیرش:** ۱۳۹۵/۰۶/۲۱

چکیده

شمایل‌های دینی، نوعی بیان تصویری و روشی برای بازنمایی مفاهیم و معانی درونی دین است. هنرمند درک خود از امور فرامادی و نامتناهی را در قالب تجربیات محسوس و قابل درک بازنمایی می‌کند؛ بدین معنا هنر به‌وسیلهٔ تجسم تصویری و نمادین، راهی به ژرفنای بُعد معرفت‌شناختی دین می‌گشاید تا از طریق تفسیر و تأویل، درک امور قدسی را ممکن سازد. این نمادهای مصور در طول تاریخ موجب شکل‌گیری اسطوره‌ها شده‌اند. این مقاله با روشی توصیفی و تحلیلی و تحلیل محتوا درصدد است شمایل‌نگاری مسیحی در روسیهٔ قرن پانزدهم میلادی را از جهت نقش‌مایه‌های نمادین موجود در آن، که سابقهٔ تاریخی آن به اساطیر پیشین بازمی‌گردد، در مقایسه‌ای تطبیقی با نگارگری بازدید پیامبر اسلام از دوزخ در قرن نهم هجری در ایران را بررسی کرده، و وجوه اشتراک و افتراق و تأثیر و تأثر آنها بر یکدیگر را مورد واکاوی قرار دهد. نتایج حاصله از این پژوهش، بیانگر این است که بر اساس پیوند همیشگی اسطوره با تصاویر نمادین با کارکردهای اخلاقی و معرفتی، شمایل‌های دوزخی در هر دو فرهنگ اسلامی و مسیحی را می‌توان نوعی تصویر اسطوره‌ای قلمداد کرد که نظریهٔ نقش‌مایه‌های آیکونوگرافیک، می‌تواند در آشکارگی زیرساخت‌های محتوایی و شکلی آنها نقش مؤثری داشته باشد.

کلیدواژه‌ها: دانش نقش‌مایه‌ها، اسطوره، معراج‌نامهٔ حضرت محمد(ص)، شمایل‌نگاری عیسی مسیح(ع)، آن‌جهانی.

مقدمه

در هنرهای تجسمی دینی، شکل و محتوا به طرز تفکیک‌ناپذیری درهم‌تنیده شده‌اند. هنرمند، با بیان تصویری خود و استفاده از نمادها، به نوعی به بازخوانی مفاهیم دینی دست می‌زند. «هنر دینی معمولاً در پی بیان اندیشه‌های کلی دربارهٔ زندگی، انسان، رابطهٔ او با خداوند و رستگاری وی در دیگر جهان است. این هنر ممکن است دارای بسیاری جنبه‌های معنوی باشد، هنر دینی عمدتاً به تصویرگری اعمال و احوال قدیسان و تبلیغ احکام اخلاقی و تحکیم ایمان به شعائر دینی و کلام خداوندی همت می‌گمارد»(فلدمن، ۱۳۸۸، ص ۳۶) و برای تجسم آن تصاویر از نماد بهره می‌جوید. چنین نمادهایی، که شکل معینی از تجربهٔ دینی هستند، در قالب نقش‌مایه‌ها، بنیان صوری اسطوره‌ها را پایه‌گذاری کرده‌اند؛ چراکه اسطوره‌ها برای اینکه شکل بیانی روشن‌تری پیدا کنند، نیازمند تصویر هستند؛ تصاویری که در طول تاریخ، وابسته به بستر فرهنگی جامعه، اشکال بیانی متفاوتی یافته، هنر دینی را بنیان می‌گذارد. اگرچه تعریف هنر دینی در جوامع اسلامی، با تعریف این هنر در جوامع غربی متفاوت است، ولی به‌طورکلی می‌توان گفت: هنر دینی بنابر موضوع خود، که مرتبط با دین است، با این عنوان نامیده می‌شود و شیوه‌های اجرایی و سبک‌های هنری مرتبط با جوامع گوناگون، هنر سنتی آن سرزمین قلمداد می‌گردد. تاکنون تحقیقات بسیاری پیرامون نمادهای دینی و تصاویر دوزخی صورت گرفته است، اما این مقاله با هدف یافتن ریشه‌های مشترک اساطیری نمادهایی با موضوع جهان ماورایی در دو مذهب اسلام و مسیحیت انجام گرفته است و با استفاده از معناشناسی نقش‌مایه‌ها، که رابطهٔ ساختاری پنهان متن در تصویر را بیان می‌کند، به بررسی عالی‌ترین نمونه‌های این قبیل تصاویر، یعنی معراج‌نامهٔ حضرت محمد(ص) یعنی معراج‌نامهٔ شاهرخی و شمایل هبوط حضرت عیسی مسیح(ع) پرداخته است؛ چراکه این شمایل‌ها از جمله تصاویری هستند که به طرز شگفت‌انگیزی بیانگر روح دینی حاکم بر هر دو فرهنگ می‌باشند. نمادهای به‌کارگرفته‌شده در آنها، در اساطیر بسیاری از ملل دارای معانی مشابه می‌باشد.

نقش‌مایه‌های آیکونوگرافیک(Iconographic motives)

ازآنجاکه نقد هنری در زمرهٔ دانش‌های جدید محسوب می‌شود و معیارهای زیبایی‌شناسانه‌ای که از هنر کلاسیک غرب اخذ نموده و آثار هنری که از طریق تجزیه و تحلیل صور بصری، عوامل تاریخی و رابطهٔ میان تأثیرات قومی و جغرافیایی می‌سنجد، نقش تقدس و امور ماورایی در هنرهای دینی را مغفول می‌گذارد و در بررسی‌های خود بیشتر بر نقش فرد، به‌عنوان خالق اثر هنری و ویژگی‌های

زیبایی‌شناسی و تاریخی تکیه می‌کند. درحالی‌که در هنرهای سنتی اسلامی و مسیحی فردگرایی، حاوی معنای دیگری است که با دیدگاه اومانیستی دوران مدرن مغایرت دارد. بررسی و تحلیل آثار هنری و تبیین مفاهیم نهفته در آن، بدون شناخت و تفکیک لایه‌های عمیق معنایی، که بر اساس جهان‌بینی دینی اقوام شکل گرفته است، امکان‌پذیر نمی‌باشد؛ چراکه در هنر شمایل‌نگاری محتوا معیاری است که شکل را تعیین می‌کند. یکی از نظریات نقد هنری، که از طریق بررسی اهداف پنهان در پس نقش‌مایه‌ها، به بررسی لایه‌های پنهان معنایی در تصاویر راه پیدا می‌کند، آیکونوگرافی است. «سابقهٔ پیدایش آن به تصاویر عیسی مسیح به‌عنوان بنیانگذاری زمینی و منجی‌ای آسمانی در مرکز دین مسیحیت بازمی‌گردد. تغییرات و تنوع تصاویر مسیح، و پیروانش نیز بسته به ماهیت تعریف‌شده در فرهنگ‌های گوناگون مسیحی متفاوت است»(مارتی یر، ۲۰۰۵، ص٦٧). آیکون از پشتوانه‌ای فرهنگی، فکری و ادراکی برخوردار است و همچون اسطوره تنها در ارتباط با نماد می‌تواند نقش مرئی خود را پیدا کند. جنبه‌های مقدس و حقایق الهی نیز در قالب فرم‌های سمبولیک، صورتی محسوس می‌یابند. در مسئلهٔ شمایل‌نگاری و شبیه‌سازی در وادی هنرهای دینی، «همهٔ مقصود زندگی این بوده که فرد، فرم ذاتی خود را بازشناسد؛ چراکه تنها این «فرم» است که استطاعت بازتاباندن شایستهٔ فرم خداوندی را دارد. از ویژگی‌های بارز شمایل‌های نیاکان در بسیاری از مناطق شرق، این است که بدون آگاهی از اسطوره‌های مربوط به آن، تمثال‌ها را نمی‌توان از هم باز شناخت»(کومارا سوامی، ۱۳۸۹، ص۷۹ـ۷۸). اما در نقد معاصر، *اروین پانوفسکی*، که در ابتدای قرن بیستم این شیوه را تحت عنوان «شمایل‌نگاری» یا «شمایل شناسی» معرفی می‌کند، آن را شیوه‌ای از تاریخ هنر می‌شمارد که در آن، بررسی موضوعی یا معنای هنر در تبادل با فرم آن مورد مطالعه قرار می‌گیرد(پانوفسکی، ۱۹۷۲، ص۳).

ادعای *پانوفسکی* در شناخت اشکال ناب، نقش‌مایه‌ها، تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها به‌عنوان نشانه‌ها و مظاهری از مبانی بنیادی در شکل‌گیری آثار هنری، قابل مقایسه و حتی مترادف تعبیری است که *ارنست کاسیرر* در تبیین ارزش‌های نمادین به کار می‌برد(عبدی، ۱۳۹۰، ص ٦٣). در این زمینه، تمایز و تبیین مرز مسئلهٔ موضوعی و فرم تصویری، موجب پیدایش دانش دیگری در این حوزه می‌شود که به «دانش نقش‌مایه‌ها» شهرت دارد. «مسئلهٔ موضوعی و معنا، بخش مهمی از روابط انسانی و در نگاهی کلی‌تر، تمدن بشری را تشکیل می‌دهد؛ ازاین‌رو، درک و تبیین تمایز و مرز بین مسئلهٔ موضوعی و فرم، گامی بنیادین در مطالعات آیکونوگرافیک به‌شمار می‌رود»(عبدی، ۱۳۹۱، ص ۱۰۰). ازآنجاکه در شمایل‌های مذهبی، جنبه‌های فرمالیستی و معنا به طرز تفکیک‌ناپذیری در یکدیگر ادغام شده‌اند، شناخت و بررسی هریک از

این دو مقوله، می‌تواند ما را در دستیابی عمیق‌تر مفاهیم کلیدی هر دو، که در حقیقت لازم و ملزوم یکدیگر هستند، یاری کند. این دانش، که امروزه یکی از مؤثرترین نظریه‌ها در مطالعات معناشناسانه محسوب می‌گردد، در قرن نوزدهم میلادی به انتظام درآمد و جنبه‌های نشانه‌شناسانهٔ نقش‌مایه‌ها و درک تصویر از مهم‌ترین اهداف این رویکرد بود و بن‌مایهٔ آن نیز از دانش نشانه‌شناسی اخذ شده بود. برای بررسی آیکونوگرافیک شمایل‌های مسیحی و نگاره‌های معراجی اسلامی، ابتدا رابطهٔ اسطوره و نماد را بررسی کرده، پس از بیان سوابق تاریخی این‌گونه اساطیر، به شرح وقایع صعود و هبوط عیسی﵇ و حضرت محمدﷺ خواهیم پرداخت تا از آن طریق، رابطهٔ معنا و تصویر را در بستر شناختی عمیق‌تری بررسی نماییم.

اسطورهٔ دینی به‌مثابه نمادی مصور

ارنست کاسیرر، فیلسوف و اسطوره‌شناس آلمانی، تاریخ را به‌عنوان منبع غایی اساطیر برنمی‌شمارد؛ چراکه وی منشأ اسطوره را امری ابداع‌شده توسط بشر نمی‌داند. او به روایت از *شِلینگ*، اسطوره را در تعینات آگاهی یعنی در تصورات[=ایده‌ها] انسان می‌داند. این آگاهی تنها تصویری وهمی نیست، بلکه در صورتی تبیین‌پذیر است که آگاهی انسان در هر لحظه با خدایان متوالی برخورد کند؛ چراکه «پیشرفت از وحدانیت خدا ـ به‌منزلهٔ موجودی که هنوز یگانگی‌اش آگاهانه نیست ـ به چندخدایی است. بر اثر تقابل میان وحدت و کثرت، وجود حقیقی خدا و[وجود] وحدانیت او شناخته می‌شود»(کاسیرر، ۱۳۹۰، ص ٤٩). رابطهٔ اسطوره صرفاً با ماهیت شکلی اجسام نیست، اما هنگام بازنمایی خود دارای خاصیتی نمادین می‌شود؛ نمادهایی که از دیدگاه اسطوره‌شناسان و فلاسفه کارکردهای متفاوتی دارند.

از دیدگاه الیاده نمادهای آیینی و اسطوره‌های دینی «واقعیتی مقدس» را نشان می‌دهند که بر پایهٔ تفاوت‌های بین حق و باطل و یا تقدس و کفر استوار است. اسطوره می‌گوید چگونه هر چیزی آغاز و به تدریج به کمال می‌رسد. به همین دلیل است که اسطوره با علم موجودات و هستی‌شناسی مرتبط است (ترنر، ۱۳۸۱، ص ۷۲).

اسطوره، بازنمایی نمادهایی است که بر معانی دلالت دارند. *ارنست کاسیرر*، مطالعات مستدل و وسیعی پیرامون اسطوره و نماد انجام داده است. از نظر او، نظام و ساخت اسطوره‌ای ظاهراً دارای ساختاری مشابه هنر است. آنچه از نوشتار و نقوش گیاهی، انسانی، حیوانی و یا متافیزیکی بر نمودهای اساطیری نقش بندد، با حقیقت آن یکی می‌شود. در این صورت، همهٔ اجزای تصویر و ترکیب آنها با یکدیگر، امری حتمی و غیرقابل تغییر محسوب می‌گردند. لذا تمام فرم‌ها و رنگ‌های موجود در تصویر نیز باید با توجه به نقش کارکردگرایانه خود مورد بررسی قرار گیرند. اسطوره نیز همانند هنر برای بیان خود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نیازمند تصویر است، اما این تصویر، دالّی می‌باشد که الزامی برای ارتباط منطقی و مستدل با مدلول ندارد. همان‌گونه که در نظام نشانه‌شناسی «هیچ پیوند یک به یکی میان دال و مدلول وجود ندارد، نشانه‌ها معنای چندگانه دارند و دارای معنای واحد نیستند. هر دال به مدلول‌هایی ارجاع می‌دهد و به هر مدلول توسط دال‌های زیادی رجوع می‌شود» (چندلر، ۱۳۸۷، ص ٥٦). تفاوت نظام زیبایی‌شناسی اسطوره‌ای، با زیبایی‌شناسی هنری نیز ناشی از این است که در نظام‌های دیرین، تصاویر جنبه‌ای کارکردگرایانه داشته و به‌مثابه سمبلی در خدمت تعابیر اخلاقی و معرفتی قرار داشتند. *کاسیرر* معتقد است: امر سمبلیک بر چیزی عیناً واقعی، یعنی برکار بی‌واسطهٔ خدا و بر یک راز دلالت می‌کند. آنچه به یک واقعه، خصلت سمبل یا آیت می‌دهد، نه خود آن و نه منشأش، بلکه جنبهٔ معنوی و روحی است که در پرتو آن، آن واقعه دیده می‌شود (کاسیرر، ۱۳۹۰، ص۸۲).

اسطوره، تصویر را بخشی از واقعیت جوهری یا پاره‌ای از جهان مادی می‌شناسد که اگرچه در مقابل واقعیتِ تجربی اشیاء، وهمی است، اما این وهم حقیقت خود را داراست. تصویر به‌منزلهٔ شیء عادی و مستقل بر روح اثر نمی‌گذارد، بلکه تصویر، بیان خالص قدرت روح خلاق شناخته می‌شود (همان، ص۸۳). بررسی تطبیقی اسطوره‌ها، شناسایی و رازگشایی کامل‌تر آنهاست، به‌ویژه آن‌گاه که نمادهایی مشابه، معنای واحدی را روایت می‌کنند (بلخاری، ۱۳۸۳، ص ٥٤).

بررسی پیشینهٔ اسطوره‌های آن جهانی

جهان به‌عنوان نمادی از فضا، دارای سه سطح است: زمین، دوزخ و آسمان(سِرلو، ۱۳۹۲، ص ۲۹۵). هر سه جهان در ادیان باستانی، سرشار از نمادهایی است که شامل خدایان و دیوها و فرشتگان می‌باشد. در بیشتر روایاتی که از اساطیر و به‌تبع آن، از ادیان مختلف نقل شده است با این سه سطح مواجه هستیم. زمین، به‌عنوان مرکز ثقل و جایگاه اصلی و نقطهٔ آغازین سفرهای ماوراءطبیعه محسوب می‌گردد، جایگاه پس از زمین را مرتبهٔ شخص یا بستر تاریخی- فرهنگی روایت تعیین می‌کند: هبوط به مرحله‌ای نازل‌تر و انتقال به دنیای زیرین، یا صعود به مرتبه‌ای بالاتر، که همان سفر آسمانی است. برای نمونه، در تمدن‌های مصر و بین‌النهرین، به دلیل اعتقاد به خدایان متعدد و جایگاهی که برای هریک از آنها قائل بودند، سیر صعود و نزول فراوان دیده می‌شود.

نوشته‌هایی که به نام «متون هرمی» (Pyramid Text) شناخته می‌شود، متونی دینی است که بر دیوارهای داخلی اهرام بعضی فرعون‌های سلسلهٔ پنجم و ششم (حوالی ۲٤۲٥ـ۲۳۰۰ق) حک شده است. متون هرمی، کهن‌ترین مطالب و ارجاعات به دانش کیهان‌شناسی مصری را در اختیار ما

می‌گذارد، اما توجه اصلی آنها به سفر پیروزمندانهٔ فرعون متوفی به سکونتگاه آسمانی جدید خود است(الیاده، ۱۳۸۵، ج ۳، ص ۹۵).

در باور مصریان، پس از مرگ با مومیایی کردن شخص متوفی«کا»، که همان روح وی بود، به انتقال جسم به دنیای زیرین از بین نمی‌رفت و به آسمان صعود می‌کرد. باور به دنیایی دیگر در ایران به پیش از ورود آریایی‌ها بازمی‌گردد و وام‌دار شکل‌گیری تصویر خدایان متعدد در تمدن بین‌النهرین می‌باشد که به تدریج، در جنوب، غرب و نقاط مرکزی ایران، رایج و با باورهای بومی مردمان این سرزمین همساز شد و در دین زرتشت، با نمادهایی ظهور دوباره یافت. «در باورها و اعتقادات آیین زرتشتی، روح پس از مرگ تحت عنوان فروهر از تن جدا شده و به آسمان می‌رود»(دادور و برازنده، ۱۳۹۲، ص۲۲۷). این اعتقاد، بیشتر در قالب نماد پرنده‌ای با بال‌های گشوده به تصویر درمی‌آید.

در افسانه‌های یونان و روم نیز حتی سال‌ها پیش از میلاد مسیح، اعتقاد بر قرار گرفتن انسان در زمین به‌عنوان نقطه‌ای برای عبور به جایگاه اصلی و دائمی انسان وجود داشته است. انسان به‌عنوان موجودی که به منظور هدفی والا به مأموریتی زمینی فرستاده شده، پس از مرگ و رهایی از قید جسمانیت، بسته به نوع زندگی و اعمال نیک و بدی که در این دنیا داشته است، به جایگاه اصلی خود، که در دنیای زیرین(دوزخ) و یا شاهراه آسمانی(بهشت)، فرستاده می‌شود.

سفر آسمانی پیامبران و قدیسان

مفهوم نمادین «هر صعود، گسستن از مرتبهٔ پیشین، گذار به عالم علوی، ترک فضای دنیوی و مقتضیات بشری است» (الیاده، ۱۳۷۲، ص۱۰). در ادیان باستانی، از پیامبرانی نام برده شده که تجربهٔ صعود به آسمان را داشته‌اند. از جمله *ایلیای نبی*، که با ارابه‌ای آتشین به آسمان می‌رود و به باور مسیحیان، همراه با حضرت مسیح دوباره به منظور اصلاح در زمین بازخواهد گشت و در آیهٔ ۵۷ سورهٔ مریم نیز به صعود او به جایگاهی رفیع اشاره شده است.

سفر به آن جهان، در دین زرتشت در کتابی به نام ***ارداویراف‌نامه*** تجلی یافته است. *ویراف راهبی*، پارسا بوده است که در حالت خواب، طی سفری هفت روزه جهان آخرت را سیر می‌کند و پس از به هوش آمدن، شرح سفر خود را برای دیگران روایت می‌کند.

سفر ویرافِ مقدس و سیر حرکتش از نقطه‌ای شروع می‌شود که میان جهان است یعنی چکاد دائیتی، جایی که روان مردگان در بامداد چهارمین روز مرگ به آن می‌رسد و سیر حرکت او صعودی است و با زیبایی و امید به انسان شروع می‌شود و مسکن ازلی انسان را به یادش می‌آورد، سپس به همیستگان

می‌رود و روان‌هایی را می‌بیند که باید تا تن پسین آنجا بمانند. بعد از آن به دوزخ می‌رود و متن، با نهی از منکر جایگاه ازلی انسان را به وی خاطرنشان می‌سازد (کارگر، ۱۳۸۳، ص ٤).

عروج و نزول عیسی مسیح

بنا بر روایات مسیحی، حضرت عیسی، مقارن با مصلوب شدن و مرگ روی صلیب، به مدت سه روز به دوزخ نزول می‌کند. این روایت در سه انجیل متی، مرقس و لوقا آمده است. انجیل یوحنا نیز روایت عروج او به آسمان را تصریح می‌کند. هرچند برخی از مفسران به کلی هبوط به دوزخ را با یگانگی روح خداوند با مسیح در تضاد می‌دانند و آن را صرفاً امری نمادین می‌شمارند، اما در طی قرن‌ها پس از عروج عیسی، این واقعه به صور مختلف در شمایل‌ها دیده می‌شود.

اگر پیامبران و انبیای عهد عتیق جز به شفاعت مسیح قادر نمی‌بودند از ظلمات رهایی یابند، بدین سبب است که مسیح مورد بحث در واقع همان مسیح ازلی یا کلمهٔ الهی است. این انبیاء با کلمهٔ الهی پیش از تجسدش در جسم عیسی مواجه شده بودند. با این حال، از آن حیث که مرگ بر صلیب همچون محل تلاقی زمان و جاودانگی در حیات مسیح است، از حیث سمبلیک بازنمایی مسیح منجی، پس از رستاخیزش و در هیئت انسانی‌اش، در حال نزول به سرای دوزخ مشروع است، وی در آنجا دروازه‌های دوزخ را فرو می‌شکند و به یاری اجداد نوع بشر، پیامبران و انبیایی می‌شتابد که برای خوشامدگویی به وی اجتماع کرده‌اند (بورکهارت، ۱۳۹۰، ص۱۱۳).

عیسی در آیین مسیحیت، تجسد روح الهی در زمین محسوب می‌گردد که به دلیل داشتن ماهیت جسمانی، قابل رؤیت شده است. با به تصویر کشیدن عیسی مسیح، وجود حقیقی وی که شامل طبایع الهی و انسانی اوست، نشان داده می‌شود.

تصویر مسیح، مسیح و تصویر قدیس، قدیس است. قدرت تقسیم نشده است، جلال تقسیم نشده است، اما جلال به کسی نسبت داده می‌شود که ترسیم شده است. انسان خدا می‌شود، نه به خاطر طبیعتش، بلکه به خاطر فیض. خدا در هنگام انسان شدن نزول می‌کند، اما انسان در هنگام خدا شدن صعود می‌کند. او با شبیه شدن به مسیح به معبد روح‌القدس که در اوست تبدیل می‌شود و شباهت خود به خداوند را تثبیت می‌کند (اوسپنسکی و لوسکی، ۱۳۸۸، ص ٤٧ـ٤٥).

چنین اعتقادی با دیدگاه *کاسیرر*، مبنی بر وحدانیت نمادهای مصور با ماهیت ذاتی آنها همخوانی دارد.

روایات رمزگونه و نصوص داستانی موجود در کتاب مقدس، موجب شکل‌گیری تصویرسازی‌هایی با شکل‌های انسانی در هنر مسیحی شده است. نکته‌ای که موجب تفاوت آن با هنر اسلامی است، طرز تلقی متفاوت در برداشت ماهیت فلسفی پیامبران هر دو دین می‌باشد؛

محمد[]، بشری مانند دیگر ابنای بشر تلقی می‌گردد، با یک ویژگی منحصربه‌فرد، که همان قدرت وحی‌پذیری وی می‌باشد. عیسی مسیح، تجسم نمادین خداوند بر روی زمین است و وجودی الهی دارد. در دین مسیحیت، خداوند با نماد او در متن زندگی انسان‌ها جاری است با آنها می‌نوشد، سخن می‌گوید، به تاوان گناهان بشر مصلوب می‌گردد، برای نجاتشان به دوزخ می‌رود و سپس به جایگاه ابدی و آسمانی خود بازمی‌گردد.

معراج‌نامه حضرت محمد

معراج، یکی از حیرت‌آورترین وقایع معنوی در تاریخ بشر می‌باشد. روایاتی که پیرامون معراج در منابع اسلامی نقل شده است، گرچه آن را نخستین نمی‌دانند، اما کامل‌ترین نوع عروج می‌داند. معراج‌نامه، که از لحاظ شباهت‌های ساختاری با اسطوره‌هایی مشابه از جمله ***ارداویراف‌نامه*** دارد، در کتب متعددی در طول تاریخ اسلام، ماجرای سفر پیامبر اسلام در بارگاه الهی را روایت می‌کند. نخستین و کامل‌ترین شرح این واقعه، در قرآن کریم ذکر شده است:

پاک مطلق است خداوند قادر متعال که بندهٔ مخلص خود[حضرت محمد] را شبی از مسجدالحرام به مسجدالاقصی، که اطراف آن را برکت الهی بخشیده بودیم، سیر داد تا برخی از نشانه‌های قدرت آفریدگاری خویش را به او نشان دهیم. همانا خداوند آن شنوای بیناست (اسراء: ۱).

جبرئیل، که از فرشتگان مقرب پروردگار است، او را در این سفر شبانه و دیدار از بهشت و جهنم همراهی می‌کند. فهم دلیل و هدف غایی این سفر، می‌تواند به ما در یافتن دلالت‌های معنایی در شرح تصویری این سفرنامهٔ مصور کمک کند. در ادامهٔ آیهٔ اول از سورهٔ اسراء، دلیل سفر آسمانی پیامبر را مشاهدهٔ نشانه‌های قدرت الهی و شگفتی‌های آیات الهی در آسمان‌ها و نیز اطلاع از موجودات عجیب و سازمان عالم و ملکوت اعلی عنوان شده است. شرح حوادث این سفر، که با جزییات کامل در حدیثی به نام «حدیث معراج» بیان شده است، به دلیل ایجاد فضایی سرشار از تخیل و توصیف موجودات و حوادث فرازمینی، دست‌مایهٔ خلق آثار بدیعی در ایران بوده است که از سدهٔ هفتم هجری و دورهٔ ایلخانیان آغاز شده است. این مجموعه تصاویر، که در دوره‌های مختلف هنر و ادب ایران به‌وجود آمده‌اند، علاوه بر نمایش ویژگی‌های قدسی پیامبر و میزان تقرب او به خداوند، از لحاظ دیگری نیز قابل توجه و مطالعه هستند؛ نمادهای مصوری که از دوران باستان در رابطه با پرستش ایزدان و الهه‌های آسمانی وجود داشته است، اینک در قالب فرشتگان و دیوها، که مأموران بارگاه الهی هستند، در طبقات مختلف بهشت و دوزخ نمود پیدا کرده‌اند و به

یاری تصاویر، به بازنمایی واقعیات ازلی می‌پردازند. پیامبر اکرمﷺ، در این سیر، از طبقات هفتگانهٔ آسمان بازدید می‌کند.

شمایل‌های روسی

شمایل‌های روسی، که شیوهٔ کار خود را از مسیحیت ارتدوکس در روم شرقی(امپراتوری بیزانس) اقتباس کرده‌اند، و به طور مستقیم از شیوه‌های اجرایی *کنستانتین پل* استفاده می‌کردند، در قرن پانزدهم به نقطهٔ اوج خود رسیدند. در این عصر، قدیسان رسمی کلیسا در زمرهٔ بهترین شمایل‌نگاران روسیه بودند. به گفتهٔ *لیونید اوسپنسکی*، «همان‌گونه که بیزانسی‌ها الهیات را در کلام به کمال رساندند، روس‌ها همین کار را با تصویر انجام دادند»(بوکهارت، ۱۳۹۰، ص ۱۱٤). در اواخر قرن پانزدهم میلادی، توسط دو تن از نقاشان نامدار روسی، که کارگاه‌هایی مختص به شمایل‌نگاری داشتند، شیوه‌ای مستقل به کار بستند که نه‌تنها آنها را از شمایل‌نگاری بیزانسی مستقل ساخت، بلکه خود، دست‌مایهٔ خلق آثاری گشت که تا قرن‌ها بعد، شمایل‌نگاری را تحت تأثیر خود قرار داد. یکی از این نقاشان، به نام *دیونیوس*، سبک و شیوهٔ اجرایی منحصربه‌فردی را در شمایل‌نگاری قرن پانزدهم روسیه بنیان نهاد و عناصر نمادین بدیعی به آن اضافه کرد. آثار وی، تحت تأثیر مستقیم شمایل‌نگار قدیس *آندره روبلوف* بود که هنر وی آکنده از عمیق‌ترین تأثیرات روح مذهبی‌اش بود. وی بر طبق الگوهای باستانی نقاشی می‌کرد.

بررسی نقش‌مایه‌های فرود به دوزخ

نقاشی هبوط به دوزخ مسیح، که *دیونیوس* آن را در ۱٤۹۵ در کارگاه نقاشی خود در مسکو ترسیم نمود، از منظر نقش‌مایه‌های نمادین، بسیار حائز اهمیت است. همان‌طور که گفته شد، طبق تعالیم کلیسایی، دلیل نزول مسیح به دوزخ، نجات حضرت آدم و انسان‌های با تقوای عهد عتیق از دوزخ است. *پیتر حواری* در این‌باره می‌گوید: «ای مسیح! تو به هاویهٔ زمین فرو رفتی و درهای ابدی را که زندانیان را در خود حبس کرده‌اند در هم شکستی و مانند یونس که پس از سه روز از شکم نهنگ بیرون آمد، پس از سه روز از قبر بیرون آمدی»(پیتر اول۳:۱۹).

مسیح، که در این تصویر به‌مثابه فاتح و منجی ظاهر شده است، در مرکز کادر قرار دارد و با قامتی کشیده و دست و پاهای ظریف و حرکات حاکی از فیض الهی، که از خصوصیات نقاشی روسی است، از دیگران متمایز شده است. اطراف او را انبوهی از پیامبران، راهبان و قدیسین فراگرفته‌اند.

تصویر۱ .هبوط به دوزخ، کارگاه دیونیوس، مسکو، ۱٤۹۵ـ۱۵۰٤(www.reu.or)

نقش‌مایهٔ توصیفی شکستن دروازه‌های دوزخ توسط مسیح، تبدیل به نماد اسطوره‌ای صلیب شکسته گشته است. «صلیب در معنای نمادین، به چهار میخ کشیدن یا رنج و ستم کشیدن بر بالای صلیب است»(سرلو، ۱۳۹۲، ص ٥٤). اما در این تصویر، «صلیب دیگر وسیلهٔ شرم‌آور مجازات نیست، بلکه نماد پیروزی بر جهنم است. مسیح، که با قدرت مطلق خود بندهای جهنم را می‌گسلد، با دست راست خود آدم را از قبر برمی‌خیزاند(حوا نیز پس از آدم با دستانی که به حالت دعا گرفته است، از مرگ برمی‌خیزد)»(اوسپنسکی و لوسکی، ۱۳۸۸، ص۱۸۱). «صلیب شکسته، موسوم به صلیب سَنت آندرو در نمادشناسی، اتحاد دو جهان برین و فرودین را نشان می‌دهد» (سرلو، ۱۳۹۲، ص ٥٤۸). ازاین‌رو، هنرمند با استفاده از اصل تطبیق تمثیلی، پیوند بین این دو جهان را نشان می‌دهد؛ چراکه مسیح بعد از نجات انسان‌ها از دوزخ، درهای آسمان را به روی آنها می‌گشاید و خود نیز پس از سه روز، به آسمان عروج می‌کند. از سوی دیگر، این نماد از دیدگاه *افلاطون* پیوند بخش‌های تکه پاره‌ای از روح جهان است که توسط خداوند با دو بخیه، که به شکل صلیب سنت آندرو است، به یکدیگر پیوند خورده است.

از جمله نقش‌مایه‌های نمادین دیگر در این تصویر، که سرمنشأ آن را می‌توان در آیین میترائیسم جست‌وجو کرد، هالهٔ نورانی‌ای است که پیرامون سر مسیح، سلیمان و داوود نبی، که در سمت چپ و حضرت موسی، که در سمت راست او قرار گرفته، وجود دارد. علاوه بر آن، تاجی که حاکی از پادشاهی آنهاست، بر سر دارند. این هاله، که می‌تواند بیانگر انوار الهی یا نیروهای فرامادی باشد، از جمله نقش‌مایه‌های تکرارشونده در آیین‌های مختلف از جمله هندوئیسم و بودیسم می‌باشد که نماد تجلی انوار معنوی است. «هالهٔ مقدس برای اولین بار در ۳٤ تا ٦۹ ق م، بر گرد سر میترا مشاهده شد که مظهر نور خورشید است»(گیرشمن، ۱۳۷۰، ص٦۷).

استفاده از نماد بال، برای نشان دادن الوهیت و جدا شدن از عالم خاکی، از دیرباز برای نشان دادن موجودات فرازمینی از جمله فرشتگان به کار می‌رفته است. در این تصویر نیز هم فرشتگان خطاکاری که همراه با شیطان در حال مجازات هستند و هم مأموران مجازات‌کننده، دارای نماد بال هستند؛ نمادی که ریشه‌های آن را از دیرباز در هنر مصر و ایران و هند می‌توان بازشناخت. تضاد

رنگی بدن مسیح، که تلألویی طلایی دارد، با زمینهٔ سیاه دوزخ و غارهایی که به صورت لکه‌هایی سیاه رنگ در قسمت بالای تصویر قرار دارند، نشان از دو قطب متضاد تیرگی و روشنی یا نیروهای خیر و شر دارد. دایرهٔ بزرگ سبزآبی، که او را احاطه کرده، از مجموعه‌ای از فرشتگانی تشکیل شده است که هریک چراغی روشن در یک دست دارند و ستارگانی که احتمالاً نور خود را از انوار درخشان مسیح می‌گیرند و در دست دیگر، سرنیزه‌هایی سرخ‌رنگ دارند که بر بدن دوزخیان فرو می‌کنند. رنگ‌های درخشان، عدم استفاده از سایه‌پردازی و بُعد نمایی، از جمله خصوصیات دیگر این شمایل است که به آن حالتی بدوی داده است و آن را از نمونه‌های ایتالیایی و فرانسوی معاصر خود متمایز کرده و به نقاشی‌های شرقی متمایل می‌کند. رنگ‌ها خالص و شفاف، قوی و سرزنده‌اند و در جوار طرح‌های سیال و ظریف، بصیرت و غنای روحی را منعکس می‌کنند. چهرهٔ مسیح و انبیاء و قدیسان حالتی روحانی و طبیعت‌گرایانه دارد، اما چهره آناتومی شیاطین و ابلیس، که در قسمت پایین کادر قرار دارند، تغییر شکل یافته و کریه به تصویر درآمده است. رنگی که شیاطین را به تصویر درآورده است، با اندکی اختلاف با زمینهٔ سیاه، قهوه‌ای تیره است. درحالی‌که به فاصلهٔ نیم تا یک قرن پس از این، شمایل گروه دیگری از شمایل‌های هبوط به دوزخ در روسیه ترسیم شدند که چهرهٔ متفاوتی از شیطان را با مضمونی متفاوت ارائه کردند. این شمایل‌های قرن شانزدهم و هفدهمی، توصیف جالب توجهی از دوزخ را نشان می‌دهند: «موجودی موسوم به «سر جهنمی»(Hell head) که صورتی انسان مانند دارد و قسمت بالایی سرش دریچه‌ای برای خروج انسان‌های درستکار است. این شمایل‌ها در موزهٔ شمایل‌های روسیه قرار دارند.

(تصاویر۲تا٤ بخشهایی از شمایل‌های روسی رستاخیز و هبوط مسیح در قرن شانزدهم و هفدهم میلادی)

تصویر ۲.هبوط به دوزخ قرن هفدهم

تصویر ۳(همان).قرن هفدهم

تصویر ٤(همان).قرن شانزدهم

به‌طورکلی، شیطان در شمایل‌های مسیحی به چند گونه ظاهر می‌شود:

ـ رستاخیز و هبوط به دوزخ؛

ـ داوری واپسین؛

ـ صعود یوحنا و نردبان صعود به آسمان؛

ـ شمایل‌های قدیسین جنگجو؛

ـ صحنه‌های حاشیه‌ای در شمایل‌ها (هانت، اسمیت، ۲۰۱۳، ص ۱ـ۲).

در تصاویر ۵ و ٦، نقش‌مایهٔ نردبان به‌عنوان نمادی از صعود و گذار از مرحلهٔ فرودین، به مرحلهٔ برین و ورود به ملکوت و جایگاه آسمانی مسیح است.در این سیر، گروهی بسته به میزان ایمانشان، توسط فرشتگان بالاتر می‌روند. گروهی توسط شیاطین از نردبان سقوط می‌کنند. تصویر ۸ شکستن دروازه‌های دوزخ، مشابه شمایل دیونیوس است.

تصویر۵.نردبان صعود مقدس از صومعهٔ سنت کاترین

تصویر ۶صعود یوحنا (جزئی از تصویر)

تصویر ۷ شیطان زیر پاهای مریم مقدس، نماد غلبهٔ پاکی بر نفس امّاره است. در همهٔ شمایل‌ها، شیطان حالتی نیمه حیوانی دارد. برای نشان دادن عناصر حیوانی از شاخ، دُم، پنجه یا سُم و گاهی بال‌های آتشین استفاده شده است. شمایل‌ها به‌طورکلی، دارای دسته‌بندی‌های موضوعی و نمادین مشابهی هستند که بسته به فرهنگ‌های جغرافیایی دارای تکنیک‌های اجرایی متفاوت می‌باشند.

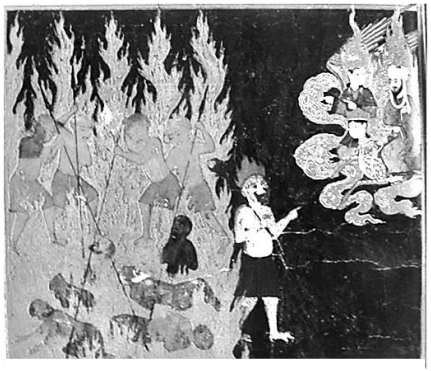
تصویر۷.شمایل قبطی سنت مارینا

تصویر۸ .شمایل بلغاری هبوط به دوزخ
تصویر(منبع تصاویر۲ تا ۸ هانت۲۰۱۳)

معراج‌نامهٔ شاهرخی

معراج‌نامهٔ شاهرخی، یا ***معراج‌نامهٔ تیموری***، نسخهٔ خطی مزینی است مشتمل بر ٦١ نگارهٔ نفیس، که در سال ۸٤۰ هجری به سفارش *شاهرخ تیموری* تهیه و کتابت شده است. این مجموعهٔ نفیس، که به سه زبان ترکی، ایغوری و عربی ترجمه و منتشر شده است، در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود. پس از نسخه‌های ***جامع التواریخ*** و ***آثارالباقیه***، که با تصاویری حاوی موضوع معراج در اوایل سدهٔ هشتم در تبریز مصور شدند، و نیز ***معراج‌نامهٔ احمد موسی***، که در همان سده در زمان حکومت ایلخانی مصور شد، ***معراج‌نامهٔ شاهرخی***، در شهر هرات منتشر شد. تا پیش از آن و در اوایل دوران اسلامی، شمایل‌نگاری از چهرهٔ اولیا مرسوم نبود. «سنت تصویر کردن چهرهٔ اولیای الهی از زمان ایلخانان در ایران اسلامی باب شد و با توجه به رونق ادیان مسیحی و بودایی، در آغاز این دسته از نگاره‌ها، شدیداً تحت تأثیر سنت‌های رایج در نگارگری این دو تمدن بودند»(گری، ۱۳۸۳، ص ۲۹). در عین حال، ویژگی‌های نگارگری ایرانی حفظ می‌شد. در این مجموعه، که برگرفته از خصلت‌های هنری در دورهٔ تیموری و خصوصیات مرحلهٔ پیشین مکتب هرات است، علاوه بر رعایت اصول زیبایی‌شناختی، «می‌توان نوعی مفهوم اسطوره‌ای را مشاهده کرد. در عین حال که این نگاره‌ها با محتوای روایی داستان پیوند می‌خورد، همراه با نمونه‌های پیشین خود تفسیر متمایزی از اعتقادات و آرای تیموریان را پیش‌رو می‌نهد»(آژند، ۱۳۸۷، ص ۱۳۱). به گفتهٔ *گرابار*، نقش‌مایهٔ معراج، می‌توانست موضوعی باشد که با خاستگاه دینی و با تصویرپردازی دنیوی، به‌ویژه سلطنتی ایران ترکیب گردد؛ زیرا مضمونی آشنا و عمیق را زنده می‌کرد که از عهد باستان، هنر سلطنتی را با هنر دینی درمی‌آمیخت: ورود یک قهرمان، شاه یا پیامبر به قلمروهای الهی و آسمانی(گرابار، ۱۳۹۰، ص ۱۲٤).

تأثیرگذاری اسطوره‌های ساسانی و عناصر هنر چینی، که توسط مغولان وارد هنر ایران شده بود، در اسلوب بصری نگاره‌ها موجود است، افزون بر این، هرچند عناصر انسانی نگاره‌ها، فاقد حالات بیانی در طراحی فیگورها هستند و از انعطاف لازم برخوردار نیستند، اما مفاهیم انتزاعی از قبیل ترس و غبن، توحش، تقدس و فضاهای بیکران به‌وسیلهٔ فرم‌ها، رنگ‌ها و حالت چهره‌ها کارکرد بیانی یافته‌اند. در تصویر مجازات ریاکاران در سمت راست تصویر حضرت محمد[ﷺ]، سوار بر براق اسب افسانه‌ای که صورتی انسانی دارد، در معیت جبرئیل به بازدید از دوزخیانی مشغول است که به جرم تظاهر به دینداری توسط دیوهایی سرخ رنگ توسط سرنیزه در آتشی شعله‌ور مجازات می‌شوند. (تصویر ۹)



تصویر ۹: ریا کاران(، تظاهر کنندگان به دین داری).معراج نامهٔ شاهرخی ۸۴۰ هجری(منبع: رزسگای، ۱۳۸۲، ص ۴۶)

نقش‌مایه‌های نمادین، از جمله آتش در اساطیر، به دو گونه تعبیر شده است: به گفتهٔ *ماریوس اشنایدر*، اگر آتش بر محور خاک باشد، نماد تمایلات جسمانی و شهوانی و نیز گرمای خورشید است و اگر بر محور باد باشد، وابسته به عرفان و تطهیر و نیروهای معنوی است (سرلو، ۱۳۹۲، ص ۱۰۰). اگر معنای متضاد نماد آتش، مبنی بر انهدام و تولد دوباره را ـ که در برخی حماسه‌های ایرانی (مانند حماسهٔ گذر سیاوش از آتش) و نیز مکاشفات یوحنا(روایت مربوط به آخر الزمان: Apocalypses) وجود دارد مدنظر قرار دهیم ـ آتشِ دوزخِ تصویرشده در ***معراج‌نامه***، می‌تواند علاوه بر نقش تأدیبی، با توجه به صفت رحمانیت خداوند موجب تطهیر انسان‌ها بشود. شیاطین سرخ‌رنگ، که پیش‌تر در شمایل‌های مسیحی نیز نمونه‌هایی مشابه داشتند، مأمور عذاب منافقان هستند. اضافه کردن عناصر حیوانی به شیاطین، که در هنر مسیحی نیز وجود داشت، در این نگاره‌ها به چشم می‌خورد، پاهای چنگال مانند و چهره‌ای شبیه میمون یا خرس، که بعدها با تغییراتی در هنر صفوی نمود پیدا می‌کند.

از جمله نمادهای اسطوره‌ای که نقش‌مایهٔ آن در ایران به آیین میترائیسم بازمی‌گردد و تا دوران ساسانی ادامه دارد و در نقش‌مایه‌های مسیحی هم دیده می‌شود، هالهٔ نوری است که همان‌طور که در شمایل‌های مسیحی ذکر شد، نشان از الوهیت و قداست دارد. اما در ایران، ویژگی دیگری نیز برای آن قائل بودند و آن را ایزدی نجات‌بخش می‌دانستند. پیروان میترائیسم معتقد به عروج او با ارابه‌ای به آسمان و ظهور دوباره او در آخرالزمان بودند. از دیگر عناصر مشترک در هر دو فرهنگ، نیزه است. تیرهایی بلند که به وسیلهٔ آن خطاکاران مورد شکنجه قرار می‌گیرند. این عنصر نماد جنگ است و بر خلاف شمشیر، معنای دو گانهٔ آسمانی و زمینی ندارد. فرشتهٔ بالداری موسوم به جبرئیل پیامبر را در این سفر همراهی می‌کند و طبقات مختلف بهشت و دوزخ را به او نشان می‌دهد. در روایات اسلامی، در مورد معراج نیز همانند روایات مسیحی در مورد جنبهٔ جسمانی یا روحانی بودن معراج، هر دو پیامبر گفت‌وگو و مجادلاتی وجود دارد. اما آنچه در اکثریت روایات بر آن متفق بوده‌اند، هدف از معراج پیامبر گرامی اسلام بوده است.

وجوه اشتراک و افتراق تصاویر دوزخی در اسلام و مسیحیت

در شمایل‌نگاری روسی، تبدیل نقش‌مایه‌ها به نماد و به‌طورکلی، بهره‌گیری از مضامین اساطیری، بیش از نگارگری ایرانی، به چشم می‌خورد. در نگارگری ایرانی بیشتر شاهد نقش‌مایه‌های توصیفی هستیم. شمایل‌نگاری روسی، در قرن پانزدهم از لحاظ تکنیک اجرایی، عمق‌نمایی و ترسیم جزییات با شمایل‌نگاری در ایتالیا و فرانسه، در همان قرن بسیار متفاوت است. هرچند اصول اولیهٔ خود را از هنر بیزانس اقتباس کرده است، اما از لحاظ سبک اجرایی به شیوهٔ تصویرپردازی شرقی متمایل است. استفاده از رنگ‌های تخت و عدم استفاده از بُعد نمایی، یادآور نگارگری ایرانی است که احتمالاً از اواخر قرن هفتم هجری، به دلیل رواج روابط بازرگانی ایران با مغولان به روسیه رفته است؛ چراکه خصوصیات نقاشی مغولی چین در هر دو تصویر مشهود است. از لحاظ نقش‌مایه‌های نمادین، وجوه اشتراکی بین عناصر نمادین هر دو وجود دارد: فرشتگان و شیاطین. فرشتگان با پوششی ردا مانند، حالتی روحانی را القا می‌کنند. درحالی‌که شیاطین نیمه‌برهنه، با حالتی نیمه‌حیوانی و عاری از حس معنویت هستند. در هر دو فرهنگ، شیاطین سرخ‌رنگ به چشم می‌خورند و از لحاظ رنگی نیز در هر دو فرهنگ شاهد رنگ سیاه برای نمایش دوزخ، و رنگ طلایی در کنار رنگ‌های سبز و سفید، برای نشان دادن الوهیت حضرت مسیح﵇ و محمد ﷺ و فرشتگان پیرامون آنها هستیم.

جدول ۱. تفاوت‌ها و تشابهات معراج‌نامه‌های اسلامی و مسیحی

شباهت‌ها	تفاوتها
۱. شیوهٔ تصویرپردازی شرقی	۱. ظرافت اجرایی بیشتر در نگارهٔ مسیحی
ـ عدم استفاده از بعد نمایی	۲. شفافیت رنگی بیشتر در نگارهٔ اسلامی و استفاده از رنگ‌های ترکیبی در نگارهٔ مسیحی
ـ رنگ‌های تخت	۳. هالهٔ مقدس دایره‌وار در نگارهٔ مسیحی و هالهٔ آتشین در نگارهٔ اسلامی
ـ رنگ سیاه برای نمایش دوزخ	۴. ترکیب‌بندی متقارن در نگارهٔ مسیحی و عدم تقارن نگارهٔ اسلامی
ـ رنگ طلایی نماد قداست	۵. قرار گرفتن حضرت مسیح در مرکز تصویر با نقش منجی در مقابل تصویر حضرت محمد ﷺ در گوشهٔ سمت راست به‌عنوان ناظر
ـ کنتراست رنگی برای بیان تفاوت خیر و شر	
۲. نیزه‌های خطی برای مجازات گناهکاران	
۳. هالهٔ مقدس	
۴. حضور فرشتگان، دیوها و خطاکاران	
۵. استفاده از نماد بال برای قدیسین	

نتیجه‌گیری

اسطوره، در پیوندی همیشگی با تصویر قرار دارد و برای دیده شدن، نیازمند وجود تصاویر کارکردگرایانه با هدف خدمت به تعابیر اخلاقی و معرفتی قرار دارد. از دیدگاه اسطوره‌شناسی *کاسیرر*، که خاستگاه اسطوره را امری الهی قلمداد کرده و تصاویر مرتبط با آن را با ماهیت ذاتی اساطیر یگانه می‌پندارد، نگارگری ***معراج‌نامه*** و شمایل‌نگاری هبوط عیسی مسیح﵇، به دلیل داشتن ریشه‌های عمیق نمادین و دلالت بر امر مقدس و نیز متأخر بودن نسبت به اسطوره‌های مشابه در دنیای باستان، می‌توانند نوعی اسطوره تلقی شوند که بر اساس بستر فرهنگی و تاریخی خود، مورد بررسی و واکاوی آیکونوگرافیک قرار گیرند؛ چراکه از جمله خصایص بررسی آیکونوگرافیک، کشف زیرساخت‌های بنیادین در شمایل‌ها و علاوه بر آن، بیان خصلت‌های فرمی و محتوایی، لایه‌های زیرین فرهنگی، دینی و آیینی آنها به منظور شناخت بیشتر ماهیت شمایل‌هاست. در این زمینه، آیکونوگرافی و به طور اخص دانش نقش‌مایه‌ها، که تاکنون به‌عنوان روشی برای تجزیه و تحلیل شمایل‌ها مورد استفاده قرارگرفته است، می‌تواند در شناخت صوری و بررسی بستر شناختی اسطوره‌ها روشی مناسب باشد.

در بررسی تطبیقی این دو نگاره، دلیل اشتراکات تصویری، نگارهٔ ایرانی و شمایل روسی، علاوه بر تأثیرپذیری از کلیت‌های شمایل‌نگاری بیزانس و هنر چین، سرمنشأ وحیانی و استفاده از نمادهای اساطیری مشترک، در هر دو فرهنگ و مذهب می‌باشد که هالهٔ مقدس، آتش، آسمان و زمین، فرشتگان و دیوها از آن جمله‌اند. علت افتراق تصاویر، علاوه بر سنت‌های متفاوت تصویری در هر دو کشور، در تفاوت اهداف تعریف‌شده در معراج پیامبر اسلام ﷺ و عیسی مسیح بر اساس متون مقدس هر دو مذهب می‌باشد. حضرت عیسی﵇، که برای نجات دوزخیان به جهنم نزول کرده، نقشی کلیدی در تصویر داشته و در مرکز کادر قرار دارد. درحالی‌که حضرت محمد ﷺ، که به منظور بازدید از دوزخ و آگاهی از احوال دوزخیان به آنجا وارد شده، در حاشیهٔ تصویر قرار گرفته است؛ چراکه در بررسی سه مرحله‌ای از آیکونوگرافی، پس از مرحلهٔ اولیهٔ توصیف تصویر به لحاظ فرمی و جزئیات بصری، به مرحلهٔ ثانوی تحیل نقش‌مایه‌ها، بر اساس بستر فرهنگی می‌پردازد و در مرحلهٔ آخر، که به آیکونولوژی موسوم است، بر اساس ژرف ساخت‌های فلسفی، مذهبی و جامعه‌شناختی، نمادهای اساطیری جوامع را در مقایسه با تصویر مورد بررسی قرار می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

* مقاله حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری ***کاربرد نظریه استعاره مفهومی در تصویرگری متون عرفانی***، سروناز پریشانزاده می‌باشد.

منابع

اوسپنسکی، لئونید، لوسکی، ولادمیر، ۱۳۸۸، ***معنای شمایل‌ها***، ترجمه مجید داودی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

آژند، یعقوب، ۱۳۸۷، ***مکتب نگارگری هرات***، تهران، فرهنگستان هنر.

الیاده، میرچا، ۱۳۷۲، ***رساله درتاریخ ادیان***، ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش.

بلخاری، حسن، بهار ۱۳۸۳، «طبل شیوا و صور اسرافیل»، ***فرهنگستان هنر***، ش ۹، ص۵۲ـ۶۵.

بورکهارت، تیتوس، ۱۳۹۰، ***مبانی هنر مسیحی***، ترجمه امیر نصری، تهران، حکمت.

ترنر، ویکتور، ۱۳۸۱، «اسطوره و نماد»، ترجمهٔ علیرضا حسن‌زاده، ***کتاب ماه هنر***، ش ۵۱ـ۵۲، ص۷۰ـ۷۶.

چندلر، دانیل، ۱۳۸۷، ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران، سوره مهر.

دادور، ابوالقاسم، مهتاب برازنده، ۱۳۹۲، ***همبودی دین و هنر در دنیای باستان***، تهران، گستره.

رزسگای، ماری، ۱۳۸۲، ***معراج‌نامه سفر معجزه آسای پیامبر***، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

سِرلو، خوان ادواردو، ۱۳۹۲، ***فرهنگ نمادها***، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران، دستان.

سوامی، آناندا کومارا، ۱۳۸۹، ***فلسفه هنرهای مسیحی و شرقی***، ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، تهران، فرهنگستان هنر.

عبدی، ناهید، ۱۳۹۰، ***درآمدی بر آیکونولوژی***، تهران، سخن.

ـــــ، ۱۳۹۱، «بررسی نقش‌مایه‌های آیکونوگرافیک از ورای دو شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی»، ***کیمیای هنر***، ش ۳، ص ۹۹ـ۱۰۳.

عسگری الموتی، ۱۳۹۲، «مناسبات اسطوره و هنر در تفکر ارنست کاسیرر، والتر بنیامین و تئودور آدورنو»، ***هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*** دوره ۱۸، ش ۱ ص۱ـ۱۵.

فلدمن، ادموند بورک، ۱۳۸۸، ***تنوع تجارب تجسمی***، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، سروش.

کارگر، مهدی، ۱۳۸۳، «درآمدی بر ارداویراف‌نامه»، ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***، ش ۷۸، ص۱۱۶ـ۱۱۹.

کاسیرر، ارنست، ۱۳۷۶، ***زبان و اسطوره***، محسن ثلاثی، تهران، نقره.

ـــــ ، ۱۳۹۰، ***فلسفه صورت‌های سمبولیک***، یدالله موقن، تهران، هرمس.

گرابار، اولگ، ۱۳۹۰، ***وحدتی دانشمند***، ترجمه مهرداد، تهران، فرهنگستان هنر.

گری، بازل، ۱۳۸۳، ***نقاشی ایرانی***، ترجمه عربعلی شروه، تهران، نشر دنیای نو.

گیرشمن، رمان، ۱۳۷۰، ***هنر ایران در دورهٔ پارتی و ساسانی***، ترجمه بهرام فره وشی، تهران، حوزهٔ هنری.

Martyr, Juster, 2005, ***Encyclopedia of Religion***, part7, Iconography , Library of congres, United States of America.

Panofsky, Erwin, 1972, ***Studies in Iconology***, Oxford University Press, United Kingdom.

Hundt,HenryA.Smith, Raul,N, 2013 march, ***A Teratologicalsourse of hell head.museum of Russian icon***, Russia.

تصویر ۱: www.reu.org

تصاویر۲ تا ۸: Hundt, HenryA, Smith, Raul, N. A Teratologicalsourse of hell head.museum of Russian icon march 2013

تصویر۹، رزسگای، ماری، معراج نامه سفر معجزه آسای پیامبر، ترجمهٔ مهناز شایسته فر، موسسهٔ مطالعات هنر اسلامی، تهران ۱۳۸۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی