

زهرا شاقلائی پور \*

خشایار قاضی زاده \*\*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۷/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۱۳

## رمزپردازی نگاره معراج پیامبر(ص) در فالنامه تهماسبی به روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی

### چکیده

نگاره معراج در «فالنامه تهماسبی» در عهد صفوی و با بیانی نمادین، به روایت تصویری شیعی از این واقعه می‌پردازد. این نگاره، با ارائه تصویری متفاوت از معراج، برای اولین بار از آیکون ترکیبی «شیر و خورشید» برای نمایش پیامبر(ص) و امام علی(ع) بهره برده است. «آیکونولوژی» با اتخاذ رویکردی نظام‌مند، منطقی و چندوجهی، معانی نهفته در آثار هنری را تفسیر می‌کند. این پژوهش با همین رویکرد به تحلیل سه مرحله‌ای جلوه‌های بصری نگاره معراج می‌پردازد. دو مرحله نخست به توصیف و تحلیل «آیکونوگرافیک» نگاره می‌پردازد و مرحله سوم به تفسیر آیکونولوژی و شناسایی ارزش‌های نمادین مستتر در آن اختصاص دارد. در بررسی نگاره‌ی معراج فالنامه، این پرسش‌ها مطرح می‌شود: در بررسی آیکونولوژی، چه مواردی را به عنوان معنای پنهان و ارزش‌های نمادین آن می‌توان مشاهده نمود و آیا با آیکونوگرافی نگاره، می‌توان به شرایط خلق اثر و جهان بینی رایج دوره صفوی دست یافت؟ هدف پژوهش حاضر، بررسی آیکونولوژی عناصر بصری در این نگاره است. فرضیه‌ی اصلی پژوهش، تاثیرگذاری شرایط دوران صفوی بر بیان نمادین در نگاره‌هاست. شیوه‌ی تحقیق، توصیفی-تحلیلی است و اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده است. بررسی‌ها حاکی از این است که در شناخت لایه‌های معنایی پنهان در نگاره، استفاده از راهکار آیکونوگرافی بسیار مؤثر است. مطالعه‌ی آیکونولوژی نشان می‌دهد که آیکون ترکیبی «شیر و خورشید» در گذر زمان تداوم یافته و با تغییر ارزش‌های نمادین، در جایگاهی جدید به کار گرفته شده است.

کلیدواژه:

نگاره معراج،

فالنامه تهماسبی،

شیر و خورشید،

آیکونوگرافی،

آیکونولوژی،

پانوفسکی

کارشناس ارشد هنر اسلامی دانشکده هنر دانشگاه شاهد تهران \*

zahrashaghelani@yahoo.com

استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد تهران\*\*

khashayarghazizade@yahoo.com

## مقدمه

آثار هنری پدیده‌هایی چندوجهی هستند و برای شناخت بهتر و دستیابی به معنا و تفسیر آنها، باید از روش‌های پژوهش کیفی بهره برد. در این میان، آیکونولوژی (Iconology) به عنوان یک رویکرد روش، در تفسیر آثار هنری کاربرد دارد. آیکونولوژی با توجه به رمزگشایی از منظر تاریخ و یاری جستن از مراحل توصیف متنی، تحلیل بینامتنی و تاویل گفتمان، در صدد است تا معنای ذاتی و محتوای آثار هنری را آشکار کند. این کار در سه مرحله توصیف، تحلیل و تفسیر انجام می‌شود. یکی از مراحل تفسیر آیکونولوژی، آیکونوگرافی است؛ آیکونوگرافی (Iconography) روشی است که تنها به خود اثر هنری توجه می‌کند و بررسی آن مستقل از خالق اثر است. در واقع، اثر هنری در بستر فرهنگی و با توجه به عناصری مانند دین، اسطوره، مذهب و زبان تحلیل و شرایط خلق آن بررسی می‌گردد. اما آیکونولوژی متمایز از آیکونوگرافی و مبتنی بر معنای اثر است و در مقابل آن قرار دارد (Panofsky, ۲۰۰۹: ۲۲۱-۲۲۳).

در این پژوهش، با هدف بررسی آیکونولوژی نگاره معراج فالنامه تهماسبی، ابتدا مبانی نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی (Erwin Panofsky) شرح داده شده و سپس با ترکیب داده‌های مختلف، از حوزه‌های مختلف، به بازسازی شرایط خلق اثر و بررسی آیکونوگرافی و آیکونولوژی نگاره معراج فالنامه تهماسبی پرداخته شده است.

در بررسی نگاره معراج فالنامه تهماسبی، این پرسش‌ها مطرح می‌شود:

۱- در بررسی آیکونولوژی نگاره، چه مواردی را به عنوان معنای پنهان و ارزش‌های نمادین می‌توان مشاهده نمود؟

۲- آیا با مطالعه آیکونوگرافیک نگاره، می‌توان به شرایط خلق اثر و جهان‌بینی رایج دوره صفوی دست یافت؟

فرضیه اصلی پژوهش، موثر بودن شرایط عمومی دوران صفوی بر بیان نمادین در نگاره معراج فالنامه تهماسبی می‌باشد.

## نوع و روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی و روش تحقیق آن، آیکونولوژی است. علت گزینش روش آیکونولوژی قابلیت زیاد آن در تبیین، تحلیل و تفسیر آثار هنری تاریخی می‌باشد. بنابراین ابتدا به تبیین مبانی و ساختارهای رویکرد آیکونولوژی و سپس به بررسی آیکونولوژی نگاره معراج فالنامه تهماسبی پرداخته شده که شامل توصیف پیش‌آیکونوگرافیک، تحلیل آیکونوگرافیک و در نهایت تفسیر آیکونولوژی می‌باشد. گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است.

## پیشینه پژوهش

دانش آیکونولوژی یکی از دانش‌های نسبتاً قدیمی است و قدمت آن به قرن شانزدهم و کتاب آیکونولوژی (Iconologia) باز می‌گردد که توسط سزار ریپا (Cesare Ripa) (۱۵۶۰-۱۶۲۲) نگاشته شده است. اما عملاً پس از انتشار کتاب اروین پانوفسکی (۱۹۳۲) با عنوان «مطالعاتی در آیکونولوژی: مضمون‌های انسان‌مدارانه در هنر رنسانس» (Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of Renaissance)، بود که این روش به‌عنوان رویکردی کاربردی برای

تجزیه، تحلیل و تفسیر اثر تاریخی ارائه گردید. به هر تقدیر، در ایران نیز چندی است این روش مورد توجه قرار گرفته است. ناهید عبدی(۱۳۹۰) در کتاب «درآمدی بر آیکنولوژی: نظریه و کاربرد مطالعه موردی نقاشی ایرانی» به بازشناسی و معرفی مصادیق آیکنوگرافیک در عرصه نگارگری ایران پرداخته است. شماره اول نقدنامه هنر(۱۳۹۰) نیز به مجموعه مقالات آیکنولوژی اختصاص یافته است. معصومه فرهاد(۲۰۰۹) در کتاب «فالنامه: کتاب فال‌ها» (Falnama the book of omens) که مهم‌ترین و تنها کتاب تخصصی درباره فالنامه‌های مصور عهد صفوی است، به معرفی فالنامه‌ها و نگاره‌های آنها و تبیین برخی از مضامین و نمادهای شیعی در آنها پرداخته است. یکی از نگاره‌های فالنامه تهماسبی توسط مرضیه علی‌پور(۱۳۹۴) در مقاله «آیکنوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا(ع) در نگارگری» بررسی شده است. باید اذعان داشت اگرچه مقالات زیادی درباره آیکنولوژی نگاشته شده اما به‌ندرت به بررسی تفصیلی همه مراحل پرداخته شده و عمدتاً به دو مرحله اکتفا گردیده است. در پژوهش حاضر کوشش شده است تا بررسی نگاره معراج فالنامه تهماسبی، به تفکیک مراحل این روش صورت گیرد.

### آیکنوگرافی و آیکنولوژی

اروین پانوفسکی، از پژوهشگران برجسته‌ی وابسته به مؤسسه واربورگ، روش آیکنولوژی را معرفی و آن را توسعه داد. پانوفسکی در مقدمه مقاله خود، آیکنوگرافی را شاخه‌ای از تاریخ هنر برمی‌شمرد که به مضمون و معنای یک اثر هنری به عنوان نقطه‌ی مقابل فرم آن می‌پردازد (Panofsky, 2009: 220). پانوفسکی در جهت ادراک و تفسیر هر اثر هنری، قائل به سه لایه‌ی معنایی است: اول) توصیف پیش‌آیکنوگرافی دوم) تحلیل آیکنوگرافی سوم) تفسیر آیکنولوژی. بخش اول یعنی توصیف پیش آیکنوگرافی، یک شبه‌آنالیز فرمی می‌باشد و از طریق مطالعه نقش‌مایه‌ها حاصل می‌شود. قسمت دوم مرحله تحلیل مکتوب می‌باشد. بخش سوم که همان تفسیر آیکنولوژی می‌باشد، در پی شناسایی «ارزش‌های نمادین» مستتر در آثار است. این مرحله می‌تواند شامل گرایش‌های متفاوت و گسترده‌ای شامل ملیت، دوره، مذهب، روانشناسی، جامعه‌شناسی، جهان بینی فردی و... باشد، که این مرحله در سال ۱۹۵۵ توسط پانوفسکی «تفسیر آیکنولوژی» نامیده شد (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳).

تمایز آیکنوگرافی و آیکنولوژی را ارنست گمبریچ به خوبی مشخص کرده است. وی آیکنولوژی را بازسازی کل یک برنامه یا زمینه می‌داند. بنابراین بیش از یک متن را شامل می‌شود و این متون در زمینه‌ای قرار دارند که محیط هنری و فرهنگی را شامل می‌شود (آدامز، ۱۳۸۷: ۵۱-۵۲). در (تصویر ۱) سه مرحله آیکنولوژی اروین پانوفسکی در قالب هرم آیکنولوژی ارائه شده است.

### فالنامه تهماسبی

فالنامه تهماسبی در سال ۹۵۷ ق. با نام اولیه «فالنامه امام جعفر صادق (ع)» شکل گرفت و در مکتب قزوین نگارگری شد. ادگار بلوشه در سال ۱۹۲۹ اظهار داشت که فالنامه تهماسبی در دوره شاه تهماسب و به سفارش وی تولید شده است. این نظر توسط محققان بعدی و به ویژه استوارت کری ولش تأیید شد که نقاشی‌های این اثر را به آقامیرک و عبدالعزیز نسبت داد (Farhad, 2010: 45).



تصویر ۱-هرم آیکنولوژی.  
منبع: نگارندگان.

به دلیل پراکنده بودن اوراق این نسخه در مجموعه‌های مختلف، در محافل علمی آن را به نام «فالنامه پراکنده» (Dispersed Falnama) هم می‌شناسند. هرچند متن فالنامه تهماسبی منسوب به امام جعفر صادق (ع) است، با مشاهده‌ی فال‌هایی درباره امام رضا (ع)، می‌توان به نادرست بودن این مطلب پی برد (Farhad, 2009: 31). به نظر می‌رسد که متون فالنامه تهماسبی از طریق گفتمان شیعی رایج در عهد صفوی تهیه شده و می‌توان شعر و متن فالنامه تهماسبی را انشایی «مالک دیلمی» دانست. دلیل این ادعا این است که متون فالنامه به دست این خوشنویس معروف قزوینی نگاشته شده و او افزون بر خوشنویسی، در شعر و نثر نیز تبحر داشت و دیباچه مرقع امیرحسین بیگ نیز از اوست (Simpson, 1997: 243).

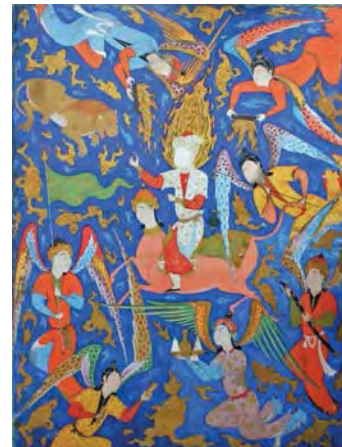
نگارگری معراج فالنامه تهماسبی (تصویر ۲) به دست «آقامیرک» انجام شده که به دلیل سیادت، هنرمندی و اخلاق نیکو مورد علاقه شاه تهماسب بود. متن مرتبط با فال معراج (تصویر ۳) بر خوش‌یمن بودن آن دلالت دارد و به صلوات بر پیامبر و خاندان او توصیه می‌کند.

### بررسی پیش‌آیکونوگرافی

مرحله‌ی نخست روش پانوفسکی، شناسایی صورت‌های محسوس و درک روابط میان آنهاست. پانوفسکی این دنیای فرم‌های ناب را که حامل معنای اولیه یا طبیعی هستند، دنیای نقشمایه‌های هنری می‌خواند. او باور دارد شناخت معنای اولیه این نقشمایه‌ها، توصیف پیش‌آیکونوگرافی (Pre-Iconographical Description) یک اثر هنری است (اسدی و بلخاری، ۱۳۹۳: ۳۹).

نخستین دریافتی که از نگاره معراج فالنامه تهماسبی حاصل می‌شود، حاکی از رخدادهایی است که در آسمان و میان ابرها افتاده است. بنابراین در نگاه اول روایتی فرازمینی تداعی می‌گردد. در مرکز تصویر، مردی با چهره‌ای پوشیده و با هاله‌ای فروزان-که از تقدس او حکایت دارد- سوار بر مرکبی با بدن اسب و سر انسان است؛ درحالی که انگشتی را به سمت شیری که در بالای سر اوست با احترام گرفته است. هفت فرشته گرداگرد او را احاطه کرده‌اند. عدد هفت در بسیاری از تمدن‌ها به ویژه تمدن‌های شرقی، عددی مقدس است. یکی از فرشتگان، با پرچمی سبزرنگ در دست، راه را به سوار نشان می‌دهد. رنگ سبز در بسیاری از ادیان و فرهنگ‌ها رنگی مقدس به شمار می‌رود. سایر فرشتگان نیز مرد سواره را احاطه کرده‌اند. دو تن از آنها روی سر وی طبق‌هایی از نور افشانند؛ یکی بخوردان عطر در دست دارد و دیگری حامل شمشیر است؛ دیگری یک جفت صندل طلایی در دست دارد و فرشته‌ی دیگر طبقی از نوشیدنی و خوراک در دست دارد. فضای آسمان روشن روشن و ابرها طلایی رنگ نشان داده شده است. در مجموع حکایت از داستانی مقدس و مذهبی دارد. در برخورد با متن مرتبط با نگاره، این نکته دریافت می‌شود که روایت نگاره مربوط به معراج بوده و مرد سواره که در حال اعطای نمادین انگشت به شیر است، پیامبر (ص) است و فرشته‌ی راهنما جبرئیل (ع).

**عوامل موثر در تحلیل آیکونوگرافی نگاره معراج پیامبر (ص) در فالنامه تهماسبی**  
 از نظر پانوفسکی تحلیل آیکونوگرافی یعنی «پرداختن به روابط میان تصاویر و ادراک داستانی که روایت می‌کنند». هدف تحلیل آیکونوگرافیک، درک و تفسیر معنا- در برابر فرم اثر هنری- است. پانوفسکی عواملی چون ملیت، مذهب، عقاید فلسفی، شرایط فرهنگی و اجتماعی



تصویر ۲- معراج پیامبر اکرم (ص)، فالنامه تهماسبی، مکتب قزوین، قرن ۱۰ ق.، (Farhad, 2009: 119)



تصویر ۳- صفحه متن و تفسیر جواب فال نگاره معراج، فالنامه تهماسبی، مکتب قزوین، قرن ۱۰ ق.، (Farhad, 2009: 167)

و ... را نهفته در یک اثر هنری می‌دانست و باور داشت که این عوامل به طور ناخودآگاه و غیر ارادی توسط هنرمند در قالب یک اثر هنری متبلور می‌شوند.

بنابراین برای خوانش آیکنوگرافیک نگاره معراج فالنامه تهماسبی ابتدا باید شرایط دوران حکومت شاه تهماسب و بسترهای شکل‌گیری نسخه بررسی شود. هرچند عواملی چون توبه شاه تهماسب، رویگردانی وی از مضامین داستانی و حماسی در نگارگری و گرایش به طالع‌بینی، از اهداف اولیه در مصور کردن فالنامه ذکر شده، شواهدی هست که نشان می‌دهد دلایل اصلی مصور شدن فالنامه، استقرار کامل حکومت شیعی در ایران، تمایل شاه به ترویج مذهب تشیع و کاربرد ویژه فالنامه برای روایتگری و «مناقب‌خوانی»<sup>۱</sup> اهل بیت(ع)، بوده است.

بررسی نگاره‌های فالنامه تهماسبی و متون مربوط به آن، نشان می‌دهد که چندین نگاره از فالنامه تهماسبی دارای مضامین شیعی است که در راستای اهداف شیعی سفارش‌دهنده آن، شاه تهماسب صفوی، در ترویج مذهب تشیع بوده است. شاه تهماسب در ترویج مذهب امامیه در ایران بسیار کوشید و دستور داد کتاب‌های زیادی در فضائل ائمه تألیف یا ترجمه و میان مردم منتشر گردد.<sup>۱</sup> بنابراین، بررسی متون شیعی مرتبط با نگاره‌ها و مطالعه‌ی باورهای عامیانه‌ی شیعی مردمان آن دوران، در بررسی آیکنوگرافیک نگاره‌های این نسخه بسیار سودمند است.

همچنین در خوانش آیکنوگرافیک نگاره‌ها، شرایط فرهنگی و مذهبی شهر قزوین در آن دوران نیز باید مورد مطالعه قرار گیرد. اساساً ویژگی‌های تاریخی، اجتماعی و مذهبی قزوین، پایتخت بودن آن در زمان شاه تهماسب و پیشینه‌ی تاریخی این شهر در تشیع و مناقب‌خوانی، در شکل‌گیری فالنامه موثر بوده. سنت مناقب‌خوانی در قزوین ادامه یافت و در زمان صفویه به اوج شکوفایی رسید. عبدالجلیل قزوینی سه قرن پیش از مصور شدن فالنامه، واژه‌ی مناقب‌خوانی را در برابر «فضائل‌خوانی»<sup>۲</sup> اهل تسنن به کار می‌برد (عبدالجلیل قزوینی، ۱۳۵۸: ۶۵). وی به وجود شیعیان در قزوین و رایج بودن مناقب‌خوانی در «دارالسنه قزوین»<sup>۳</sup> اذعان دارد (همان: ۱۰۹).

مهدی حسینی درباره‌ی جنبه‌ی عمومی کاربرد فالنامه تهماسبی -یعنی روایت‌گری- می‌گوید: «فالنامه تهماسبی به دوره‌ای از حمایت‌های شاه تهماسب صفوی اختصاص دارد که شاه تدریجاً به موضوع‌های مذهبی علاقه‌مند می‌شود و سفارش فالنامه را در دستور کار قرار می‌دهد. ابعاد غیرمتمعارف آن (حدوداً ۶۰۰ × ۴۵۰ م.م) در قیاس با دیگر نگاره‌های این دوره، نشان از آن دارد که اندیشه شاه برای انجام آن، کمتر شخصی و بیشتر برای نظاره عموم و نشان دادن در برابر مردم و تفسیر و تبیین آن توسط نقالان و روایت‌گران در تجربیات متکثر هنری در دوره صفوی بوده است» (حسینی، ۱۳۸۳: ۵۴).

نکته جالب توجه دیگر در کتاب‌آرایی فالنامه تهماسبی «ترسیم نگاره‌ها روی یک طرف کاغذ و سفید بودن پشت آنهاست که خلاف رسم نگارگری دوره صفوی است» (همان: ۵۳). این نکته فرضیه استفاده از فالنامه برای مناقب‌خوانی و نقالی را تقویت می‌کند. همچنین تمامی نگاره‌های فالنامه تهماسبی فاقد نوشته در تصویر اند. این امر خود دلیل دیگری بر استفاده این اثر برای نقالی است زیرا یک نفر به عنوان مفسر نگاره، داستان آن صفحه را برای صاحب فال یا تماشاچیان نقل می‌نموده و نیازی به استفاده از متن نبوده است. افزون بر اینها، آوردن متن فال در صفحه‌ای مجزا، نگارگر را از آوردن متن در نگاره‌ها بی‌نیاز ساخته است.

در خوانش آیکنوگرافیک نگاره معراج فالنامه تهماسبی، توجه به ماهیت معراج و متون

شیعی و عقاید عامیانه مرتبط با آن، بسیار موثر است. واقعه معراج از معجزات پیامبر اکرم (ص) می‌باشد که خداوند در شب اسری<sup>۴</sup> با فرستادن جبرئیل (ع)، آیات الهی و عوالم آسمانی را بر ایشان نمایان ساخته است. واقعه معراج از دیدگاه شیعه بسیار ارزشمند است زیرا طبق روایات شیعی اصلی‌ترین مشاهده پیامبر اعظم (ص) در شب معراج رویت انوار مقدسه ائمه (ع) می‌باشد و بسیاری از روایات مهم درباره برتری‌های امام علی (ع) که از زبان مبارک پیامبر (ص) روایت شده، در جریان واقعه معراج اتفاق افتاده و گاه به نقل از خداوند (حدیث قدسی) است. در روایتی از امام صادق (ع) آمده است که «پیامبر (ص) صدویست بار به معراج رفت و در هر بار خدا درباره دوستی علی و پیشوایان (ع) بیش از واجبات دیگر به وی سفارش کرده بود» (شیخ صدوق، ۱۴۰۳: ۶۰۱-۶۰۰).

در مجموع پس از بررسی عوامل موثر در خوانش آیکنوگرافیک نگاره معراج فالنامه تهماسبی می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: استقرار کامل حکومت شیعی در ایران و شرایط ویژه دوران حکومت شاه تهماسب، توبه شاه، رویگردانی وی از مضامین داستانی و حماسی در نگارگری، گرایش به طالع‌بینی، تمایل شاه به ترویج مذهب تشیع، کاربرد ویژه فالنامه برای روایتگری و مناقب‌خوانی، شرایط فرهنگی و مذهبی شهر قزوین، رایج بودن مناقب‌خوانی در این شهر، متون شیعی و باورهای عامیانه شیعی متداول در آن درباره دوران پیامبر اکرم (ص) و واقعه معراج.

### خوانش آیکنوگرافیک نگاره معراج پیامبر (ص)

نگاره معراج فالنامه تهماسبی سفر شبانه معراج پیامبر (ص) را با بیانی نمادین به تصویر می‌کشد، در حالی که جبرئیل (ع) که پرچم سبزی در دست دارد راه را به او نشان می‌دهد. سایر فرشتگان نیز همگی با چهره‌هایی زنانه و مردانه تصویر شده‌اند؛ دو تن از آنها روی سر پیامبر (ص) طبق‌هایی از نور می‌پاشند، یکی بخوردان معطر در دست دارد و دیگری حامل شمشیر است که نمادی از سیف‌الله است.

علامه مجلسی نقل می‌کند: «آیه... وَأَنْزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنْفَعٌ لِلنَّاسِ (حدید/۲۵) (و آهن را که در آن برای مردم خطری سخت و سودهایی است، پدید آوردیم) اشاره به ذوالفقار دارد که از آسمان برای پیامبر (ص) نازل شد» (مجلسی، ۱۴۰۳: ۵۸). به نظر می‌رسد شمشیری که در دست فرشته قرار دارد، ذوالفقار است زیرا ذوالفقار به عنوان هدیه آسمانی پیامبر (ص) به علی (ع)، در ادبیات نگاره‌های علوی اهمیت و جایگاه ویژه‌ای دارد.

فرشته دیگر، یک جفت پای‌پوش طلا در دست دارد (زیرا پیامبر (ص) در جایی مقدس پای خواهد نهاد و پای‌پوش ایشان نیز - برای ورود به حریم کبریایی - تدارک دیده شده است) و دیگری طبقی از نوشیدنی و خوراک بهشتی حمل می‌نماید. فضای آسمان روشن است که در تضاد با مفهوم شب است؛ گویی بیننده را به آسمانی دیگر و به سوی نور می‌برد زیرا بعضی از ابرها به رنگ طلایی درآمده‌اند. پیامبر (ص) در مرکز نگاره مصور شده اما عناصر تصویری به گونه‌ای چیده شده‌اند که توجه به سمت شیر معطوف شود. حرکت دست پیامبر (ص) که انگشتری خویش را با احترام به سمت شیر گرفته و عمود پرچم سبزی که در دست جبرئیل (ع) و نوک آن به سمت شیر است، این نقش را بر عهده دارند.

در بررسی‌های بیشتر بر متون دیداری و مکتوب مرتبط با دوران صفوی، دریافته می‌شود

که درباره حضور امام علی(ع) در معراج و خبر داشتن ایشان از وقایع آن، عقاید ویژه‌ای متداول بوده است. اگرچه در این باره روایاتی از ائمه(ع) برجای مانده بود<sup>۵</sup> اما در گفتمان شیعی و عامیانه مردم آن دوران، حضور امام علی(ع) در معراج دچار تغییراتی شد؛ «بنابر باور عامه شیعیان، که شواهد آن در برخی معراج‌نامه‌ها و منابع شیعه دوره‌های صفویه و قاجار یافت می‌شوند، حضرت علی(ع) در همان شب معراج پیامبر اکرم(ص) به آسمان عروج کرد و به پیکر شیری بر سر راه پیامبر(ص) در آسمانها ظاهر شد و راه را بر او بست و تا حلقه انگشتی حضرت رسول(ص) را نستاند، راه را برای او ننگشود» (بلوکباشی، ۱۳۹۲). گروبر (Christiane Gruber) نیز معتقد است اولین بار در دوران صفوی چهره پیامبر(ص) در تصاویر معراج‌نامه پوشانده شده و تصاویر شیر در معراج‌نامه‌های صفوی را به معنای اضافه کردن مفهوم شیعی می‌داند (گروبر، ۱۳۸۹). البته باید اذعان داشت در آن دوران، مضمون طی الارض امیرالمومنین(ع) و نجات‌دهندگی ایشان، دست‌مایه بسیاری از داستان‌ها و عقاید عامیانه بین شیعیان گردید.

بنابراین شیر در این نگاره نماد «اسدالله» است که یکی از القاب امام علی(ع) می‌باشد. در روایتی آمده که از پیامبر(ص) سوال شده: «زاهدترین و خدایی‌ترین انسان کیست؟ آن حضرت فرمود: علی(ع) که وصی من، عموزاده‌ام، برادرم، شجاعترین پشتیبانم، شجاع‌ترین حمله‌کننده به دشمن، شمشیرم، شیرم و شیر خدا است» (مجلسی، ۱۴۰۳: ۷۴-۷۳). در نگاره دیگری از فالنامه با مضمون فتح خیبر، نام علی(ع) با عنوان «جناب اسدالله الغالب علیه السلام» در نگاره درج گردیده است که نشان از اهمیت این لقب نزد نگارگر و معاصرین وی داشته است. متن فال مرتبط با نگاره، با دو بیت آغاز می‌گردد که بر خبر داشتن امام علی(ع) از وقایع شب معراج و بازگویی آنها برای پیامبر(ص) دلالت دارد و بر خوب بودن آن برای همه امور صاحب فال تاکید می‌کند. این ابیات بدین گونه است:

از سرای امّ هانی حضرت شاه رُسل در شب معراج چون شد تا حریم کبریا

در میانه هر چه شد مذکور آن شب مویه‌مو روز دیگر گفت با او مرتضی مجتبا

نگارگر این حضور را در قالب نمایش شیر و اعطای انگشت پیامبر(ص)<sup>۶</sup> نشان داده است که به روایتی از آخرین روزهای زندگی پیامبر(ص) و اعطای انگشتی‌شان به علی(ع) ایشان مربوط است<sup>۷</sup> و شایسته فر با توجه به این روایت می‌نویسد: «این حلقه احتمالاً می‌تواند حلقه جانشینی و امامت نامیده شود» (شایسته فر، ۱۳۸۴: ۱۴۴). هنرمند نگارگر ناگزیر از بیان نمادین این مطلب بوده است زیرا «تشیع متضمن حقیقتی بسیار دقیق و لطیف است و بیان آن به عباراتی که معمولاً قابل قبول همه باشد به غایت دشوار است» (بورکهارت، ۱۳۷۵: ۳۱۴-۳۱۳).

بنابراین، در خوانش آیکونوگرافیک نگاره معراج فالنامه تهماسبی، مضمون حضور نمادین علی(ع) در معراج و اعطای انگشت ولایت را، می‌توان مهم‌ترین ردپای برجای مانده از متون شیعی، روایات عامیانه صفوی، فرهنگ و بسترهای تولید فالنامه تهماسبی برشمرد که بر نگارگر تاثیر داشته و او را به نمایشی متفاوت از معراج رهنمون گردیده است.

### آیکونولوژی نگاره معراج

مرحله سوم روش پانوفسکی، به تفسیر داده‌های مرحله قبل در بستر طولانی‌تری از زمان می‌پردازد و تغییرات آیکون‌ها را در گذشته‌ای دورتر مورد بررسی قرار می‌دهد. مُدرکات این مرحله مربوط به تعیین آن دسته از اصول مشخصه‌های یک ملت، دوره زمانی، جایگاه، باورهای مذهبی یا فلسفی نهفته است که توسط ناخودآگاه شخص در یک اثر متراکم گشته‌اند. ارنست

کاسیرر از ادراک فرم‌های ناب، نقشمایه‌ها، تصاویر، داستان‌ها و حکایت‌ها با این رویکرد، به عنوان ارزش‌های نمادین یاد می‌کند. کشف و تفسیر این ارزش‌های نمادین (که اغلب برای هنرمند هم ناشناخته هستند و ممکن است حتی بسیار متفاوت از آن چیزی باشد که قصد بیانش را داشته است)، امری است که آیکنولوژی خوانده می‌شود. پانوفسکی، آیکنولوژی را معادلی برای تفسیر آیکنوگرافی برمی‌شمرد (اسدی و بلخاری، ۱۳۹۳: ۳۹). در ادامه به معرفی آیکنون‌های مهم نگاره معراج فالنامه تهماسبی و بررسی بستر تاریخی و زمینه‌های موثر در شناسایی «ارزش‌های نمادین» مستتر در آنها پرداخته می‌شود.

### آیکن نور، شمسه و خورشید

نقش خورشید از اولین آثار هنری بشر با او همراه بوده و طی هزاران سال حضور نمادین خود را حفظ نموده است. در ایران همچون بینالنهرین، خورشید و خدایان خورشید مورد پرستش و تقدیس بوده‌اند. عنصر نمادین خورشید در آثار هنری همه ادیان کاربرد داشت، یعنی علاوه بر ترسیم چهره، هاله نوری به شکل دایره یا بیضی، دور سر یا بدن قدیسین، سبب تمایز آنها از سایر اشخاص در آثار هنری می‌شد.

در نقش برجسته‌ای از تاق بستان در کرمانشاه، (تصویر ۴) شاپور دوم ساسانی در میانه اثر به تصویر درآمده و همراه با اهورامزدا که در سمت چپ وی قرار گرفته و خورنه یا فره کیانی را به منظور تاجگذاری به او می‌دهد، بر روی دشمنی به خاک افتاده (یولیانوس امپراتور روم) ایستاده‌اند. در سمت راست شاه، «مهر» که اشعه‌های نوری همچون خورشید از سر او پراکنده شده، بر روی گل نیلوفری ایستاده است. نقش برجسته دیگری، متعلق به دوران سلوکی و سده نخست پیش از میلاد در کوه نمرود ترکیه (تصویر ۵) با مضمون مشابهی دیده می‌شود؛ در سمت راست، میترا با اشعه‌هایی که چون خورشید گرد سر او قرار گرفته، در حال اعطای پادشاهی به آنتیوخوس اول شاه کوماژن است.

هنرمندان جهان اسلام نیز با بهره‌گیری از قرآن و روایات که از پیامبر به عنوان نور مبین یاد می‌کند<sup>۱</sup> و با بهره‌گیری از نقوش دیرین، در شمایل‌نگاری از پیامبر (ص) به شکل خورشید



تصویر ۵- نقش برجسته متعلق به دوران سلوکی، سده نخست پیش از میلاد در کوه نمرود ترکیه،  
<http://www.daneshju.ir>

تصویر ۴- نقش برجسته‌ای از تاق بستان در کرمانشاه  
<https://fa.wikipedia.org>



توجه ویژه‌ای داشته‌اند. از بارزترین جلوه‌های نمادین از وجود نورانی پیامبر(ص) در نگارگری، استعمال شمسه و خورشید به جای پیکر ایشان در نگاره معراج متعلق خمسه نظامی(تصویر ۶ و ۷) می‌باشد که متعلق به مکتب شیراز و قرن ۹ ه.ق. است.

«نقش شمسه که در بسیاری از آثار هنری اسلام وجود دارد، نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت تجلی صفات خداوند است که در این نقش به صورت اشکال کثیر ظهور کرده است که از مرکزی واحد ساطع شده‌اند. این نقش برای مثال در گنبد مسجد شیخ لطف‌الله در اصفهان قابل مشاهده است. این نقش همانطور که از نام آن هم پیداست مفهوم نور را تداعی می‌کند، همانطور که قرآن کریم نیز خداوند را نور می‌نامد، «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ...»



تصویر ۶- معراج پیامبر(ص). (خزایی، ۱۳۸۷: ۵۸)  
تصویر ۷- بخشی از تصویر ۶ که نام پیامبر(ص) را درون نقش شمسه در نگاره معراج نشان می‌دهد. ([https://twitter.com/ist\\_trientali](https://twitter.com/ist_trientali))

(نور/۳۵) پس در واقع شمسه نمادی از خداوند محسوب می‌شود. نور در تمامی مذاهب حضور وسیعی دارد و در اقوام بدوی نیز ما به وضوح شاهد حضور خورشید به عنوان «خدا» هستیم» (تشکری، ۱۳۹۰: ۳۶).

در نگارگری اولیه اسلامی چهره‌ها بدون هاله مصور می‌شدند اما کم‌کم علاوه بر ترسیم چهره، هاله شعله‌سان نیز دور سر ایشان ترسیم می‌شد. سپس در بعضی از دوره‌ها محدودیت‌هایی در نمایش چهره پیامبر اسلام(ص) و دیگر ائمه(ع) به وجود آمد. به این ترتیب، عنصر نمادین پوشیه نیز به شمایل‌ها اضافه شد که نمونه‌های آن در شمایل پیامبر(ص) و اهل بیت(ع) در دوره صفوی و نقاشی‌های هم‌دوره‌ی هند و عثمانی، دیده می‌شود (افشاری و دیگران، ۱۳۸۹: ۴۲).

در نگاره معراج فالنامه تهماسبی، اگرچه نمایش نور اطراف چهره پیامبر(ص) یادآور تصاویر ۴ و ۵ می‌باشد، نور محمدی(ص)، با پوشاندن صورت و هاله شعله‌سان خورشیدی متجلی شده است. همچنین «در شمایل‌سازی اهل بیت پیامبر(ص) هم همین روش دنبال شده، زیرا اولیای

ما بر اساس آیه قرآن مظاهر چراغدانی هستند که نورشان، نه شرقی و نه غربی است»<sup>۹</sup> (رجبی، ۱۳۹۴). نوری که گرداگرد چهره پیامبر (ص) و ائمه نمایش داده می‌شود، بر تقدس و نور معنوی ایشان دلالت و تاکید دارد. بنابراین، می‌توان دریافت اگرچه آیگون نور در آثار هنری باستان بر الوهیت، جاودانگی و تقدس تاکید داشته، در نگاره معراج صرفاً جنبه «تقدیس» پیامبر (ص) مد نظر بوده است.

### آیگون شیر

آیگون شیر از قدیمی‌ترین آیگون‌های حیوانی می‌باشد زیرا «شخصیت و صفات برجسته این درنده وحشی به قدری اهمیت داشته که بدون هیچ تردیدی آن را نماینده کامل خدای خورشید و پادشاه (که روی زمین به اندازه خدا پرستش می‌شده است) به کار برده‌اند» (دادور و منصور، ۱۳۸۵: ۷۴). نقش شیر ابتدا به عنوان نماد قدرت شاهان استعمال می‌شد مانند جام زرین کلاردشت (تصویر ۸) که از حدود ۸۰۰ پیش از میلاد بر جای مانده است.

بعدها در آثار هنری بسیاری، شاهان در حال شکار شیر نمایش داده شدند. در تخت جمشید نیز بر قدرت‌طلبی شیر تاکید شده است و در نقش برجسته‌هایی با مضمون شکار گاو توسط شیر (تصویر ۹) نمود یافته است. مهر استوانه‌ای شکل کوچکی از زمان داریوش اول وجود دارد که او در حال جنگ با شیر، نشان می‌دهد. نقش حاصل از این مهر (تصویر ۱۰) داریوش را نشان می‌دهد که ایستاده و تیر را به سوی شیر نشانه رفته است و دو اسب بر شیری که افتاده می‌تازند. این مهر در مصر پیدا شده است و برای نشان دادن قدرت شاه به ملت‌های زیر سیطره‌ی ایران کاربرد داشته است.

بنابراین استعمال آیگون شیر در آثار کهن، آشکارا با مفهوم شیر در نگاره معراج تضاد دارد زیرا در آن آثار شیر نمادی از قدرت و درندگی بوده و در گذر زمان به شجاعت دلالت یافته است. نماد شیر در نگاره معراج فالنامه تهماسبی، (تصویر ۱۱) بر حضور امام علی (ع) در معراج دلالت دارد؛ این نحوه‌ی نمایش در بستر فرهنگی زمان صفویه رواج یافته است. در بررسی این آیگون مشاهده می‌شود که ارزش نمادین شیر از وجه نمادین «قدرت و



تصویر ۸- جام زرین کلاردشت، حدود ۸۰۰ پیش از میلاد، (www.pinterest.com)



تصویر ۱۰- نقش حاصل از مهر استوانه‌ای، (www.parskoroosh.blogfa.com)



تصویر ۹- نقش برجسته تخت جمشید، (http://sassanids.com)

درندگی» به «شجاعت» تغییر مسیر داده و این مطلب، نظریه پانوفسکی را مورد ارزش‌های نمادینی که در گذر زمان تغییر جهت داده‌اند کاملاً تأیید می‌کند.



تصویر ۱۱- بخشی از نگاره معراج فالنامه تهماسبی

## آیکون شیر و خورشید

«شیر و خورشید» یک آیکون ترکیبی است که ریشه در نمادهای کهن دارد. یکی از نخستین نمونه‌های آیکون شیر و خورشید در مهر استوانه‌ای که در ساحل شمال غربی دریای سیاه یافت شده، مشاهده می‌شود. در نقش حاصل از این مهر (تصویر ۱۲) اردشیر دوم دیده می‌شود که با حالت احترام در برابر آناهیتا ایستاده در حالی که آناهیتا نیز بر گرده شیری ایستاده و در حال نیایش است، در پس زمینه تصویر و دقیقاً پشت آناهیتا، نماد خورشید که نمایی از «میترا» بوده، نقش بسته است. «مهر، میترا یا میتره از ایزدان باستانی هندوایرانی پیش از روزگار



تصویر ۱۲- نقش حاصل از مهر، اردشیر دوم ایستاده در برابر آناهیتا (www.pezeshkanomoomigilan.ir)  
 تصویر ۱۳- کتیبه‌ای به زبان فارسی باستان از اردشیر سوم هخامنشی، کاخ تچر از مجموعه تخت جمشید (https://iranatlas.info/parseh/pe\_a2ha.htm)

زرتشت است، که معنی پیمان و دوستی و خورشید نیز می‌دهد. نماد او خورشید می‌باشد. پس از آمدن زرتشت یکی از ایزدان یا فرشتگان آیین مزدیسنا گردید» (ویکی پدیا، ذیل واژه مهر(ایزد)).

به نظر می‌رسد نقش شیر در این مهر وابسته به ایزد مهر می‌باشد و بعدها با هدف تکریم ایزد مهر تکرار شده است. «برای اولین بار در دوران هخامنشی نامی به جز اهورامزدا به عنوان ایزد آورده می‌شود و اردشیر دوم آناهیتا و میترا را در کنار اهورامزدا می‌آورد. اردشیر سوم هخامنشی در کتیبه‌ای به زبان فارسی باستان (تصویر ۱۳) که در کاخ تچر تخت جمشید قرار داشته می‌گوید: این کاخ را به خواست اهورامزدا آناهیتا و میترا بنا کردم. اهورامزدا آناهیتا و میترا، مرا از هر بدی بیاید و این را که بنا کرده ام خراب نکنند و از آسیب نگاه دارند» (صدقی نژاد و آب آراسته، ۱۳۹۶). یکی از اولین نمونه‌های اسلامی آیگون شیر و خورشید، سکه شیر و خورشید (تصویر ۱۴) است که از دوران غیاث‌الدین خسرو دوم سلجوقی در آسیای صغیر باقی مانده و قدمت آن به سال ۶۴۱ ق. برمی‌گردد.

به نظر می‌رسد این نقش در آن زمان متداول بوده زیرا نمونه‌های دیگری در آن دوران یافت شده است؛ یک کاشی با نقش شیر و خورشید (تصویر ۱۵) که متعلق به موزه لوور و مربوط به سال ۱۲۶۷ م. / ۶۶۵ ق. است، دارای نقش شیر و خورشید می‌باشد و متعلق به امامزاده جعفر دامغان است. این کاشی در مجموعه‌ای از کاشی‌ها قرار داشته که جزو حکمت ایلخانیان به حساب می‌آیند. این نقش بعداً در کاشی‌های لعابدار و اشیاء دیگر تکرار شده است.

به نظر می‌رسد اولین پرچم شناخته شده دارای آیگون شیر و خورشید، متعلق به یک مینیاتور مربوط به سال ۸۲۶ ق. / ۱۴۲۳ م. از شاهنامه شمس‌الدین کاشانی باشد

که منظومه‌ای درباره جهانگشایی مغولان بوده و نگاره (تصویر ۱۶) صحنه فتح مغول را نشان می‌دهد. نگاره چند اسب سوار را در نزدیکی دیوارهای شهر (نیشاپور) نشان می‌دهد و یکی از آنها پرچم بلندی دارد که در شکل مربع آن شیری است که با خورشیدی مقارن شده است. همچنین سواران پرچمی دیگر مزین به هلال ماه را حمل می‌کنند (Shahbazi, 2001: 12-27).

پیوند یافتن مفهوم فتح با تقارن شیر و خورشید در پرچم فاتحان به نشانه مبارکی و خوش یمنی در چهره دیگری در شناخت این آیگون می‌گشاید زیرا در گاهشماری خورشیدی، صورت فلکی شیر (اسد) خوش‌یمن‌ترین جایگاه خورشید بوده است و بنابراین تقارن این دو آیگون می‌تواند ریشه در دانش و باورهای ستاره‌شناسی ایرانیان داشته باشد. آنچنان که در نگاره‌ای از یک کتاب نجومی و ستاره‌بینی از کارهای ابومعشر بلخی به سال ۸۵۰ میلادی، خورشید در برج اسد (شیر) نشان داده شده است (تصویر ۱۷).

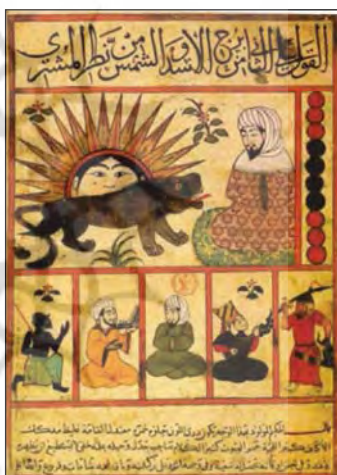
این آیگون ترکیبی با جلوه‌گری در نگاره فالنامه تهماسبی دارای ارزش نمادین جدیدی



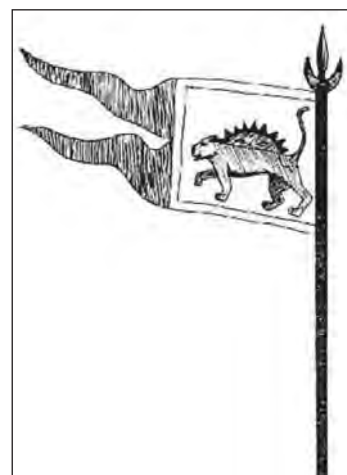
تصویر ۱۵- کاشی لعابدار با نقش شیر و خورشید تولید خراسان، ۶۶۵ ق.، موزه لوور (<https://raeeka.wordpress.com>)



تصویر ۱۴- سکه شیر و خورشید از دوران غیاث‌الدین خسرو دوم سلجوقی، آسیای صغیر، ۶۴۱ ق. ([www.pinterest.com](http://www.pinterest.com))



تصویر ۱۷- نگاره‌ای در رساله علم نجوم تألیف ابومعشر بلخی متعلق به کتابخانه ملی فرانسه (سایت ویکی‌پدیا، ذیل شیر و خورشید).



تصویر ۱۶- اولین شمایل شناخته شده از شیر و خورشید در یک پرچم (سایت ایرانیکا، ذیل واژه flags (پرچم‌ها)).



تصویر ۱۸- پرچم ابداعی از شاه اسماعیل دوم که تا پایان عصر صفوی پرچم ایران بود (سایت ویکی‌پدیا، ذیل صفویان).

گشت و برای بیان نمادین پیامبر(ص) و علی(ع) به کار رفت که نتیجه شرایط و ویژگی‌های خاص دوران تولید نگاره بوده است. ۲۶ سال پس از تولید فالنامه تهماسبی، در زمان شاه اسماعیل دوم صفوی پرچم ایران به شکل شیر و خورشید درآمد (تصویر ۱۸).

شهبازی معتقد است که صفویان شیر را سمبل علی(ع)، امام اول شیعیان، می‌دانستند و خورشید سمبل انوار الهی که همان تغییر یافته مفهوم باستانی «فر دین» بود. باز معرفی مفهوم فر ایزدی توسط صفویان برای توجیه و مشروعیت بخشی به حکمرانی صفویان بود. آن‌ها چنین مشروعیتی را با نسبت دادن فر ایزدی به علی(ع) و از طریق نسبت دادن خود به امام چهارم شیعیان و از طریق مادر امام چهارم شیعیان (شهربانو) به شاهان ساسانی به وجود آورده بودند (Shahbazi, 2001: 12-27).

به نظر می‌رسد عقیده شهبازی درباره شیر و خورشید، بیشتر مربوط به دوران متاخر صفوی و دوره قاجار است که پادشاهان در واکنش به هیات‌های اروپایی که به ایران می‌آمدند، سعی در احیای مضامین شاهنامه و شکوه ایران پیش از اسلام نمودند زیرا شکوه پیشین ایرانیان را یادآوری می‌کردند. بنابراین آیکون شیر و خورشید در پرچم‌ها و سکه‌های پس از این دوره، ماهیت متفاوتی یافته و در غیر از مفهوم صفوی آن استعمال گردیده است. حتی نوع تصویر شیر در این نقش دارای تغییراتی شد زیرا شیر ایرانی در هر دو جنس اعم از نر و ماده، «بدون یال» بوده و در نگاره‌های ایرانی به این شکل نمایش داده شده است اما در نمایش‌های متاخر شیر و خورشید، شیر با یال مصور شده که متأثر از شیرهای افریقایی است. بعدها این نقش به وفور در تمثال‌های امام علی(ع) که در زمینه نور خورشید و در کنار شیری نشسته و شمشیری در دست دارد، تکرار شد (تصویر ۱۹).

در دو طرف یکی از سردرهای چوبی بقعه هارون ولایت متعلق به امامزاده هارون بن موسی کاظم(ع)، نگاره‌های کاشی کاری شده‌ای به چشم می‌خورد؛ در نگاره سمت راست، امام علی(ع)،



تصویر ۱۹- تمثالی از وجود مبارک علی(ع) در کنار امام حسن و حسین علیهماالسلام به همراه شیر و شمشیر در زمینه خورشید، اثر اسماعیل جلایر، قرن ۱۹ میلادی، دوره قاجار. منبع: (www.pinterest.com)

در کنار امام حسن و حسین علیهماالسلام نشان داده شده‌اند و فرشتگان بر آنها نور می‌پاشند (تصویر ۲۰). این صحنه گوشه‌هایی از نگاره معراج فالنامه را تداعی می‌کند اما به طور آشکاری با آن متفاوت است؛ هاله شعله‌سانی گرداگرد چهره ایشان وجود دارد اما چهره‌ها بدون پوشش بوده و جزییات چهره‌ها - برخلاف چهره پیامبر (ص) در نگاره معراج فالنامه - به تصویر درآمده و نمایان می‌باشد. امام علی (ع) شمشیر کوچکی در دست دارد و شیری در پایین نگاره در کنار دو آهو آرمیده و متانت و آرامش خاصی در کل نگاره حاکم است.

در نگاره سمت چپ همین در، (تصویر ۲۱) چهره ائمه با پوشش و هاله شعله‌سان به تصویر درآمده است. امام علی (ع) تسبیحی در دست دارد و فرشته‌ها بر ایشان نور می‌پاشند. چند آهو در پایین نگاره به تصویر درآمده‌اند اما از شیر اثری نیست.



تصویر ۲۱- نمایی از سردر بقعه هارون ولایت، اصفهان، دوران قاجار،  
 منبع: (<http://www.islamichistoryandtravel.com/harun>)  
 (vilayat\_imamzade\_shrine\_isfahan\_photos.html)

تصویر ۲۰- نمایی از سردر بقعه هارون ولایت، اصفهان، دوران قاجار،  
 منبع: (<http://www.islamichistoryandtravel.com/harun>)  
 (vilayat\_imamzade\_shrine\_isfahan\_photos.html)












تصویر ۲۲- نشان جمعیت شیر و خورشید ایران (سایت ویکی‌پدیا، ذیل جمعیت شیر و خورشید سرخ ایران)

نزدیکترین نمایش آیکن شیر و خورشید در پرچم متعلق به دوره پهلوی و نشان «جمعیت شیر و خورشید ایران» بوده که اکنون با نام هلال احمر شناخته می‌شود، دیده می‌شود. در این نقش نیز شیر با یال به تصویر کشیده شده است (تصویر ۲۲).

## بیکره

دو فصل نامه، دانشکده هنر دانشگاه شهید چمران اهواز  
 رمز پرداز نگاره معراج پیامبر (ص) در فالنامه تهماسبی به روش آیکونولوژی اروین پائوفسکی  
 دوره چهارم، شماره هشتم سال ۹۴  
 ۵۰

آیکون‌های مرتبط			آیکون‌های معراج در فالنامه تهماسبی
			نور و شمسه
			شیر
			شیر و خورشید

جدول ۱- معرفی آیکون‌های اصلی نگاره معراج در فالنامه تهماسبی در مضمون شناسی (نگارنده).

در (جدول ۱) به معرفی دیداری آیکون‌های شیر و خورشید مرتبط با نگاره معراج در فالنامه تهماسبی پرداخته شده و به ازای هر آیکون موجود در نگاره، سه آیکون مرتبط با آن برای بررسی روند شکل‌گیری آن آورده می‌شود.

## نتیجه

در مرحله‌ی پیش‌آیکنوگرافی نگاره معراج فالنامه تهماسبی مشاهده می‌شود که چیدمان عناصر تصویری به شکلی است که در نگاه اول مضمون تقدس را القا می‌کند؛ فضایی پر نور و معنوی به تصویر کشیده شده و پیامبر (ص) سوار بر براق و در حال اعطای انگشتر به یک شیر است و فرشتگان ایشان را احاطه نموده‌اند. در خوانش آیکنوگرافیک نگاره معراج فالنامه تهماسبی، مضمون حضور نمادین علی (ع) در معراج و اعطای انگشتر ولایت را، می‌توان مهم‌ترین ردپای برجای مانده از متون شیعی و روایات عامیانه صفوی برشمرد. یافته‌های آیکنوگرافی، بیانگر تاثیر اوضاع اجتماعی و فرهنگی کشور، در بینش و روش هنرمندان دوره صفوی و تغییراتی در بیان تصویری ایشان می‌باشد.

بررسی‌های آیکنولوژی نشان می‌دهد که آیکن نور و خورشید از آیکن‌های دارای قدمت بوده و در آثار هنری باستان بر الوهیت، جاودانگی و تقدس آن تأکید شده است. در نگاره معراج، مراد از آیکن نور صرفاً نمایش جنبه‌ی «قداست» پیامبر (ص) بوده است. آیکن شیر در نگاره معراج فالنامه تهماسبی، بر حضور امام علی (ع) در معراج دلالت دارد و این نحوه‌ی نمایش، حاصل شرایط فرهنگی خاص در زمان صفویه بوده است. در بررسی این آیکن نیز مشاهده می‌شود که ارزش نمادین شیر از وجه نمادین «قدرت و درندگی» به «شجاعت» تغییر مسیر داده و این مطلب، نظریه‌ی پانوفسکی را در مورد ارزش‌های نمادینی که در گذر زمان تغییر جهت داده‌اند کاملاً تایید می‌کند.

استعمال همزمان دو آیکن شیر و خورشید، در قالب آیکن ترکیبی «شیر و خورشید» به منظور نمایش پیامبر (ص) و علی (ع) که برای اولین بار در فالنامه تهماسبی تجلی یافته است، دارای ارزش نمادین جدیدی گردیده که نتیجه‌ی شرایط و ویژگی‌های خاص دوران خلق نگاره بوده است. این آیکن ترکیبی در گذر زمان، کارکرد متفاوتی یافته و در دوره‌ی قاجار و پهلوی معنای متفاوتی پیدا کرده است. بررسی آیکنولوژی نگاره، بر تداوم یافتن نقوش کهن شیر و خورشید دلالت دارد که با تغییر ارزش نمادین، در معنایی جدید به کار گرفته شده‌اند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که روش اروین پانوفسکی، در تحلیل و تفسیر عناصر تصویری و نمادین آن در نگاره معراج فالنامه تهماسبی، بسیار کارآمد است.

## پی‌نوشت

- ۱- برای آگاهی بیشتر بنگرید به: جعفریان، رسول (۱۳۷۹)، صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست، قم: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.
- ۲- فضائل خوانی در آن زمان اصطلاحاً به معنای نسبت دادن فضائل به خلفا و نقل آن بود.
- ۳- دارالسنه یکی از نامهای قدیم قزوین است که از وفور اهل تسنن در آن زمان حکایت دارد. با وجود این، در مناطق زیادی از قزوین، شیعیان سکنی داشته و فعالیت‌های مذهبی همچون مناقب‌خوانی معمول بوده است.
- ۴- در تاریخ وقوع معراج در میان مورخان اسلامی اختلاف نظر است، بعضی آن را در سال دهم بعثت شب بیست و هفتم ماه رجب دانسته، و بعضی آن را در سال دوازدهم شب ۱۷ ماه رمضان، و بعضی آن را در اوائل بعثت ذکر کرده‌اند. (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۴)
- ۵- درباره حضور امام علی (ع) در معراج و خبر داشتن ایشان از وقایع آن، محدث نوری از رسول خدا (ص) نقل کرده که فرمود: «ای سلمان!... وقتی سفر معراج تمام شد و من به زمین برگشتم علی (ع) بر من وارد شد و پس از عرض سلام و تبریک به خاطر عنایاتی که خداوند متعال در این سیر ملکوتی به من نموده از تمام گفتگوهای من با پروردگارم خبر داد» (محدث نوری، ۱۳۸۹: ۱۵۰-۱۴۸).
- ۶- درباره انگشتر رسول خدا (ص) روایات فراوانی آمده است؛ «روزی پیامبر اسلام (ص)، انگشتر خود را به علی بن ابی‌طالب (ع) سپرد و فرمود: این انگشتر را نزد حکاک (نگین‌ساز) ببر، به او بگو که بر نگین آن عبارت «محمد بن عبد



«بنویسد. علی(ع) آن انگشتر را گرفت و نزد نگین ساز رفته و از او خواست تا بر نگین این انگشتر کلمه «محمد بن عبد الله» را حکاکی کند. نگین ساز آن را پذیرفت، اما در هنگام کار، دست و قلم او خطا رفته و به جای آن، نقش «محمد رسول الله» نوشت. هنگامی که امام علی(ع) خواست انگشتر را بگیرد، در نوشته آن دقت نمود و وقتی دید نقش، غیر از چیزی است که دستور داده بود، به او فرمود: من چنین موضوعی را نگفته بودم. حکاک اظهار داشت: بلی، صحیح می فرمایید، اما دستم به اشتباه چنین نوشت. پس حضرت علی(ع) آن انگشتر را گرفت و نزد رسول خدا(ص) آورد و فرمود: یا رسول الله! حکاک آنچه را گفته بودم، انجام نداده و مدعی است که دستش خطا رفته است. پیامبر خدا آن انگشتر را گرفت و پس از دقت بر آن فرمود: ای علی! من محمد بن عبدالله هستم، و همچنین محمد رسول الله نیز هستم و سپس انگشتر را به دست مبارک خود نمود. زمانی که صبح شد و بر انگشتر نگاه کرد، دید زیر آن نوشته شده است: «عَلَى حَوْلِي اللَّهُ» این امر سبب تعجب پیامبر گشت، در همین میان، جبرئیل امین(ع) نازل شد و رسول خدا جریان را برای او بازگو نمود. جبرئیل در پاسخ اظهار داشت: «يَا مُحَمَّدُ، كَتَبْتَ مَا أَلْتُ، وَ كَتَبْنَا مَا أَلْتُنَا»؛ آنچه را که تو خواستی نوشته شود، نوشتی و آنچه را که ما خواستیم، نوشتیم» (شیخ طوسی، ۱۴۱۴: ۷۰۵).

۷- برای آگاهی بیشتر بنگرید به: شیخ مفید، ابی عبدالله محمد بن محمد بن نعمان (۱۴۱۶)، الارشاد، بیروت: موسسه آل البيت لاحیاء التراث.

۸- اشاره به آیه ۱۷۴ سوره نساء: يَا أَيُّهَا النَّاسُ قَدْ جَاءَكُمْ بُرْهَانٌ مِنْ رَبِّكُمْ وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكُمْ نُورًا مُبِينًا.  
۹- اشاره به آیه ۳۵ سوره نور. «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ»

## منابع

-قرآن کریم.

-اسدی، مهیار و بلخاری، حسن (۱۳۹۳). امکان سنجی استفاده از آیکونولوژی جهت تفسیر آثار هنری آستره، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی. دوره ۱۹، شماره ۴، صص ۳۷-۴۶.

-افشاری، مرتضی؛ آیت الهی، حبیب الله؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۹)، بررسی روند نمادگرایی شمالیها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه شناسی، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۳، صص ۳۷-۵۴.

-آدامز، لوری اشناپدر (۱۳۸۷)، روش شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

-بلوکباشی، علی (۱۳۹۲)، مدخل برگزیده: امام علی(ع) در فرهنگ عامه مردم ایران، دسترسی از طریق: <http://www.cgie.org.ir/fa/news>، تاریخ به روز رسانی: ۱۳۹۲/۵/۱۴، بازیابی شده در تاریخ ۱۳۹۵/۶/۱۲.

-بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۵)، نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی، مجموعه مقالات حکمت و هنر معنوی، ترجمه غلامرضا اعوانی، تهران: گروس، صص ۳۱۴-۳۰۲.

-تشرکی، فاطمه (۱۳۹۰)، نماد پردازی در هنر اسلام، نشریه اطلاعات حکمت و معرفت، سال ششم، (۶)، صص ۳۴-۳۹.

-جعفریان، رسول (۱۳۷۹)، صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست، قم: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.

-حسینی، مهدی (۱۳۸۳)، فالنامه تهماسبی حدود ۹۵۷ ق، فصلنامه هنرنامه، شماره ۲۳، صص ۴۳-۵۴.

-خزایی، محمد (۱۳۸۷)، شمس: نقش حضرت محمد(ص) در هنر اسلامی ایران، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۰، صص ۶۳-۵۶.

-دادور، ابوالقاسم و منصور، الهام (۱۳۸۵)، درآمدی بر اسطوره ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران: انتشارات دانشگاه الزهراء.

-رجبی، محمدعلی (۱۳۹۴)، مصاحبه شخصی: نماد نور و چراغدان در نگارگری، دانشگاه شاهد، تهران.

-شایسته فر، مهناز (۱۳۸۴)، هنر شیعی، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

-شیخ طوسی، محمد بن حسن (۱۴۱۴)، الامالی، قم: دارالثقافة.

-شیخ مفید، ابی عبدالله محمد بن محمد بن نعمان (۱۴۱۶)، الارشاد، بیروت: موسسه آل البيت لاحیاء التراث.

-صدقی نژاد، حمید و آب آراسته، پگاه (۱۳۹۶-۱۳۸۲)، سایت اطلس تاریخ ایران از ابتدا تا اسلام، دسترسی از طریق: <https://iranatlas.info>. تاریخ به روز رسانی: نامشخص، مشاهده در تاریخ: (۱۳۹۶/۹/۱۲)

-صدوق، شیخ ابوجعفر محمد بن علی بن حسین بن بابویه قمی (۱۴۰۳)، الخصال. جلد دوم، قم: انتشارات جامعه مدرسین قم.

-عبدالجلیل رازی قزوینی، نصیر الدین ابو الرشید (۱۳۵۸)، النقض (بعض مثالب النواصب فی «نقض بعض فضائح الروافض»)، تصحیح: میر جلال الدین محدث ارموی، تهران: انجمن آثار ملی.

-عبدی، ناهید (۱۳۹۰)، درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد مطالعه موردی نقاشی ایرانی، تهران: نشر سخن.  
 -علی پور، مرضیه (۱۳۹۳)، بررسی جلوه‌های بصری عیون اخبارالرضاع(ع) در فالنامه تهماسبی، فصلنامه فرهنگ رضوی، شماره ۷، صص ۱۰۶-۸۱.

-گرویر، کریستینا (۱۳۸۹)، اولین بار در دوران صفوی چهره پیامبر در تصاویر معراج‌نامه پوشانده شد، دسترسی از طریق: [www.farsnews.com/newstext.php?nn=۸۹۰۹۳۰۰۲](http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=۸۹۰۹۳۰۰۲) تاریخ به روز رسانی: ۱۳۹۳/۵/۲۳. مشاهده در تاریخ: (۱۳۹۶/۵/۱۶)

-مجلسی، شیخ محمد باقر (۱۴۰۳)، بحارالانوار، جلد ۳۹، بیروت: مؤسسه الوفاء.  
 -مجلسی، شیخ محمد باقر (۱۴۰۳)، بحارالانوار، جلد ۴۲، بیروت: مؤسسه الوفاء.  
 -محدث نوری، میرزا حسین بن محمد تقی (۱۳۸۹)، نفس الرحمن فی فضائل سلمان. تحقیق و تصحیح ایاد کمالی اصل، قم: انتشارات یاد اندیشه.

- Farhad, Massumeh & Bagci, Serpil (2009), Falnama the book of omens, USA: Thames & Hudson.
- Panofsky, Erwin (2009), Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art, In The Art of Art History, Preziosi, Donald second edition, New York: Oxford University Press Inc.
- Simpson, Marianna Shreve (1997), Sultan Ibrahim Mirza "S" Haft Awrang, Aprincely Manuscript from Sixteenth-Century Iran, New Haven and London.
- Shahbazi, A. Shapur(2001), "FLAGS i. Of Persia," Encyclopædia Iranica, X/1, pp. 12-27, available online at <http://www.iranicaonline.org/articles/flags-i> (accessed on 31 January 2012).
- <http://sassanids.com>
- <http://www.ilna.ir>
- <https://fa.wikipedia.org>
- [https://iranatlas.info/parseh/pe\\_a2ha.htm](https://iranatlas.info/parseh/pe_a2ha.htm)
- <https://raeeka.wordpress.com>
- [https://twitter.com/ist\\_trienali](https://twitter.com/ist_trienali)
- [www.daneshju.ir](http://www.daneshju.ir)
- [www.farsnews.com/newstext.php?nn=8909300201](http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=8909300201)
- [www.parskoroosh.blogfa.com](http://www.parskoroosh.blogfa.com)
- [www.pezeshkanoomomigilan.ir](http://www.pezeshkanoomomigilan.ir)
- [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
 پرتال جامع علوم انسانی