

Iconology of Beloved Hand in Flower and Bird Miniature

Abstract

In Iranian cultural society, the rose and the nightingale symbolize lovers. The rose and bird, or rose and nightingale, are integral to Persian painting, with roots traceable to pre-Islamic times. This combination has been examined as a symbol. The nightingale is considered as a transformation of "Zandav" in Zoroastrian thought, and the rose symbolizes Prophet Muhammad, seen as a transformation of the lotus. The bird, according to mystical texts, represents the soul of the seeker, and the lily symbolizes Anahita in the subconscious of the Iranian artist. In the late Qajar era, special attention was given to painting, particularly the rose and the bird. During the Qajar period, we encounter works where a hand holds a single flower, known as "the beloved's hand." This hand is a distillation of a larger pattern, which this research presents in three hypotheses: the initial pattern is two lovers, seen as a lover giving a flower to the beloved; the second is an angel holding a flower, heralding the birth of Jesus, reflecting a Christian motif in Persian painting; and the third is the offering pattern, where a prince appears to give a flower to an invisible person. By proposing these hypotheses, this research seeks to prove whether "the beloved's hand" can be considered a transformation of the sacrificial pattern as initiation rites. The specific aim of this research was to interpret the meaning of the "beloved's hand" painting. After examining the Painting descriptively and analytically and gathering information from library documents using iconology, the classification and transformation of the motif from the pre-Islamic times to the Qajar period were analyzed. The resulting meanings, in relation to the entire work, indicate the intertwining of the concept of "love" in both pre-Islamic and Islamic periods. This pattern became a political symbol to display the power of rulers across the Islamic world, showcasing their piety and divinity. Previously, in paintings from Bozghalegh, Manichaean princes are depicted holding a flower, seemingly participating in the "Bema" festival. This image aligns with the Iranian tradition of Nowruz, celebrating the spirits of ancient Iranian ancestors at the beginning of spring, symbolizing power and blessing. During the recitation of the Yashts and the "Barsom" ceremony, Iranian kings offered plant sacrifices and made covenants with their deity. The oldest remaining pattern is the marriage ceremony of Tammuz, found in Sumerian myths and Akkadian tablets, where Tammuz marries Inanna. Tammuz, the shepherd god, was associated with spring, plant growth, and the fertility of the land by the

Received: 23 Jul 2024

Received in revised form: 10 Aug 2024

Accepted: 1 Sep 2024

Mohammad Savari 

Master of Handi Crafts, Department of Handi Crafts, Faculty of Applied Arts, Art University of Iran, Tehran.

E-mail: m.savari@student.art.ac.ir

Doi: <https://doi.org/10.22059/jfava.2024.379760.667310>

people of Mesopotamia. The revival of these patterns in the Qajar period is directly related to the Qajar kings' inclination towards antiquarianism and the influence of Western culture. The Qajar era's fascination with antiquity and Western influences is evident in their art and cultural practices. This period saw a resurgence of ancient motifs and symbols, reinterpreted through the lens of contemporary aesthetics and political needs. The beloved's hand, as a motif, encapsulates this blend of historical reverence and modern reinterpretation.

Keywords

Flower and Bird Painting, Beloved Hand, Lovers, Barsom, Mihr, Mithra

Citation: Savari, Mohammad (2024). Iconology of beloved hand in flower and bird miniature, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(4), 103-120. (in Persian)



© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press

آیکونولوژی دست دلبر در گل و مرغ ایرانی

چکیده

در نقاشی دوره قاجار دستی شاخه گلی را گرفته است که آن را «دست دلبر» می خوانند. این دست چکیده ای از یک الگوی بزرگ تر بود که این پژوهش در قالب سه فرضیه آن را مطرح می کند، نخست الگو دو دل داده که

عاشق گلی را به معشوق می دهد، دوم گلی در دست فرشته که الگویی مسیحی در نقاشی ایرانی داشت و سوم پیشکش که گویی شاهزاده ای شاخه گلی را به شخصی نامرئی می دهد. این پژوهش با طرح این فرضیه به دنبال آن است که آیا می توان نقش دست دلبر را به عنوان الگوی پیشکش در نظر گرفت؟ هدف از این پژوهش تبیین استحاله کهن الگوی برسیم یا قربانی گیاهی به منزله تشریف است. پس سؤال این پژوهش به طور مشخص این است که از نقاشی دست دلبر چه معنایی را می توان استنباط کرد؟ پس از مطالعه نقاشی دست دلبر به شیوه توصیفی-تحلیلی و گردآوری مطالب در اسناد کتابخانه ای با روش آیکونولوژی به طبقه بندی و استحاله نقش در از دوره قاجار تا دوره پیش از اسلام پرداخته و معانی استخراج گردید که بیانگر درهم تنیدگی مفهوم «مهر» می باشد. مهر در پیش از اسلام با پیشکش یا قربانی کردن گیاهان معطر همراه بود و آن مراسم را برسمن می گفتند.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۶/۱۱

محمد سواری: کارشناس ارشد صنایع دستی، گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای

کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. E-mail: M.savari@student.art.ac.ir

Doi: <https://doi.org/10.22059/jfava.2024.379760.667310>

واژه های کلیدی

گل و مرغ، دست دلبر، دو دل داده، برسیم، مهر، میترا

مقدمه

پژوهش منابع تصویری آن نقاشی‌ها و منابع ساختمانی آن دیوارنگاره‌های دوره ساسانی، هخامنشی و منابع مادی آن چون ظروف فلزی ساسانی است. فرضیه این پژوهش بر این نظر استوار است که دست دلبر می‌تواند استحاله پیشکش باشد و هدف این پژوهش تبیین استحاله کهن الگو قربانی گیاهی (برسُم) به منزله تشریف نزد ایرانیان در هنر ادوار مختلف است. این فرضیه دو متغیره بر اساس الگوی رولابط در مدل است و متغیر مستقل آن «دست» می‌باشد که با تغییر هویت آن، بر متغیر وابسته «شاخه گل» تأثیر می‌گذارد و ممکن است معنی تصویر تغییر یابد. دست دلبر در در حیطه گل و مرغ به مثابه الگو محسوب می‌شود و به جامعه آماری نیاز دارد، پس در این پژوهش، بحث اشباع و کفایت نظری در روش معیار گردآوری داده‌ها به جهت جامعه آماری کلان کنار گذاشته و به ۷ اثر (پنج اثر رقم دار و یک اثر بدون رقم) تقلیل یافت تا مفاهیم و نظام‌مندسازی این پژوهش برای شکل‌گیری نظری منسجم شود. در روش نمونه‌گیری، روش هدفمند طبقه‌ای به کار گرفته شده تا آثاری که ویژگی شاخص «دست دلبر» را داشتند به بهترین وجه پاسخ‌گوی سؤالات پژوهش باشند. یک اثر بدون رقم در مرقع هاروارد از این بین انتخاب گردیده تا برای رسیدن از فرم به محتوا بر مبنای تفسیر ایکونولوژی مبتنی بر نظریات پانوفسکی استفاده شود. از آن جا که این پژوهش در حوزه مطالعات هنر اسلامی قرار دارد برای فهم درست آرای سنت‌گرایان نیز ذکر شده است.

پیشینه پژوهش

محمد سواری و علیرضا شیخی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای برگرفته از پایان‌نامه نگارنده اول، با عنوان «مطالعه فنی و بصری گل و مرغ زند و قاجار»، نقش دست دلبر را مطرح می‌کنند، آن‌ها نقش را متعلق به دوره قاجار می‌دانند اما توضیحی درباره آن نمی‌دهند. علی اصغر میرزایی و محمد میرزایی رشنو (۱۳۹۶)، در مقاله «بررسی تطبیقی برسُم در آثار دینی زردتشتی و نگاره‌های باستانی ایران» به اهمیت مراسم برسُم در ایران به استناد متون تاریخی و آثار هنری به جامانده پیشاسلامی می‌پردازند. مقالات مذکور اگرچه اطلاعات مفیدی در اختیار این پژوهش قرار می‌دهد اما به‌طور مشخص به این موضوع نپرداخته‌اند.

مبانی نظری پژوهش

انتقال و جابه‌جایی مفاهیم و مضامین خاص یا عام در قالب مفاهیمی چون استحاله کلی یا خاص در نگارگری ایران دیده می‌شود. دانش نقش‌مایه‌ها در زمینه شناخت نشانه‌شناسی موثر خواهد بود (عبدی، ۱۳۹۰، ۱۵۱-۱۵۲). پانوفسکی «فضای زیبایی‌شناسی» را به‌صورت بصری نمادپردازی شده مطرح می‌نماید (۵۱، ۱۳۹۸) اما به تعبیر نصری در روش هنر پژوهشی اش-ایکونولوژی- به قضاوت زیباشناسانه نمی‌نشیند، روش پانوفسکی تحقیق درباره موضوعات تجسمی، تأثر و تحول آثار، سنن و محتوایی است که ادوار مختلف انتقال یافته‌اند (نصری، ۱۳۹۳، ۱۲). پژوهش شمایل‌نگاشتی به جای شکل بر محتوا تمرکز دارد، شمایل‌نگاری در واقع داستانی است که توسط هنرمند به واسطه تصویر باز گفته می‌شود (آدامز، ۱۳۹۸، ۵۳). در ایکونولوژی؛ اثر هنری در سه سطح کنکاش می‌شود، سطح اول، پیش تفسیر (مضمون طبیعی یا اولیه): به دو بخش معنای مبتنی بر واقعیت و معنای بیانی تقسیم می‌شود و با تشخیص فرم‌های ناب دریافت می‌شود (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۴). در این سطح لازم

ترکیب نقاشی گل و مرغ به مثابه نشانه در این پژوهش بررسی می‌شود. بلبل را استحاله از زندوفا و در معنی زرتشت، گل سرخ را نماد حضرت محمد (ص) و آن را استحاله نیلوفر، مرغ را به استناد رسالات عرفانی نماد روح سالک و سوسن را نماد آناهیتا در ناخودآگاه هنرمند ایرانی می‌دانند. «دست دلبر» نشانه‌ای در گل و مرغ دوره قاجار است که می‌توان آن را تحلیل شمایل‌شناسی کرد. سوسور، نشانه را دو وجه دال و مدلول می‌داند (Sau-ssure, 1983, 67). که در یک فرهنگ شکل می‌گیرد. فرهنگی که نظامی از قراردادهای نشانه‌ای که اعضای یک جامعه در آن مشترک هستند و آن را می‌سازند (پوسنر، ۱۳۹۰، ۳۲۳). برای مثال در جامعه فرهنگی ایران گل و بلبل نشانه از عاشق و معشوق است، اما بیننده با دیدن یک گل در دست چه دریافتی دارد؟ بارت (۳۱، ۱۳۹۹) می‌گوید «بسیاری از این نظام‌های نشانه‌شناختی دارای ماده‌های بیانی هستند که ذاتا قرار نیست معنادار باشند. آن‌ها اغلب اشیا روزمره‌ای هستند که برای معانی دیگری استفاده می‌شوند.» حال آن‌که آیا همه هنرمندان ایرانی از این گنجینه مفاهیم برخوردار بودند؟ به تعبیر اکو «ممکن است فردی نمادی (مدلول) را استفاده کند اما از معنا آن ناآگاه باشد» و اصطلاح نشانه ناخودآگاه را بر می‌گزیند (اکو، ۱۳۹۷، ۳۱). در تکمیل این آرا می‌توان از نظریه ناخودآگاه یونگ بهره برد (برخی از این نمادها به مثابه کهن الگوهای است که طی ادوار طولانی در ناخودآگاه جمعی سرزمینی حیات دارد... تفسیر سمبلیک درام درونی و ناخودآگاه ساحت روان که با فراقکتی در اختیار خودآگاه انسان قرار می‌گیرند) (یونگ، ۱۳۹۹، ۱۳). هنرمند ایرانی در ادوار اسلامی تلاش می‌کند با خلاقیت خود باورهای پیشین سرزمینی خود را در تصاویر با قالبی نمادین اما معطوف به زمانه خود تغییر فرم دهد و آن الگوها بتواند معانی ابتدایی خود را حفظ کند. اما این نشانه‌ها را چگونه می‌توان تبیین کرد؟ به نظر الیاده (۱۳۹۸، ۲۳) «در فرهنگ‌های باستانی امر مقدس خودش را در این تصاویر بدون حد مرز و نا محدود متجلی می‌سازد.» پس می‌توان چنین تبیین کرد که «دست دلبر» چکیده‌ای از یک صورت خیالی نزد هنرمند قاجار بود، آنچنان‌که در «اندیشه سنتی، روح چیزها را فقط با صورتهایشان می‌شناسد» (سوآمی، ۱۳۹۱، ۸۷) پس هنرمند رو به سوی شمایل و نمادها می‌آورد، این «نمادهای دینی برگرفته از حقیقت وجود است، زبانی اگرچه ذهنی ولی معرف تفکری منسجم راجب به وجود و عالم هستی» است (الیاده، ۱۳۹۸، ۳۴). برای شناخت ساحت‌های تمدنی یک اثر هنری باید رویکرد داشت (Emmens & Schwartz, 1967, 109). یکی از روش‌های فهم این شمایل‌ها رویکرد طبقه‌بندی مضمونی از اروین پانوفسکی بود بدین سبب که نقش خودآگاه و ناخودآگاه را در سطح تاریخ بشری مورد ارزیابی قرار می‌دهد (Holly, 1984, 44). پس در جهت هدف این پژوهش یعنی تبیین استحاله کهن الگوی برسُم یا قربانی گیاهی به منزله تشریف در هنر ایران، برای رسیدن از صورت به معنا از روش نظام‌مند شمایل‌شناختی (ایکونولوژی) پانوفسکی برای تفسیر «دست دلبر» استفاده می‌کنیم. پژوهش در پی پاسخ به این سؤال است که چه معنی را از دست دلبر می‌توان استنباط کرد؟

روش پژوهش

این پژوهش تاریخی با روش توصیفی تحلیلی با بهره از نظر ایکونولوژی صورت گرفته است. تجزیه و تحلیل داده‌ها در این تحقیق کیفی و ابزار این



تصویر ۱. دست دلبر با گل سرخ، شیوه آبرنگی، مرقع ملک، دوره قاجار، فاقد رقم، محفوظ در موزه هاروارد. مأخذ: (URL1)

است تحلیل گر از تاریخ سبک‌ها آگاهی داشته باشد (Lorenz, 2016).
 (22). سطح دوم؛ تحلیل آیکونوگرافیک (مضمون قراردادی و ثانویه):
 موتیف‌های مشخص شده به مثابه حامل‌های معنای ثانویه یا قراردادی را
 می‌توان تصاویر و ترکیبات تصویری نامید. سطح سوم؛ تفسیر آیکونولوژیک
 (معنای ذاتی یا محتوا): این معنا با روشن شدن عوامل اساسی دریافت
 می‌شود که نمایانگر نگرش اصلی یک ملت یک دوره، طبقه، نحله فلسفی
 یا مذهبی توسط فردی است که آن‌ها را توصیف و در یک اثر خلاصه
 می‌کند (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۵-۴۶).

پیش آیکونوگرافیک (توصیف متن)

در این مرحله معنای محسوس مطالعه می‌گردد. پیکره شامل یک
 نظام نشانه‌ای بصری است. دست دلبر در گونه گل و مرغ معرفی می‌شود و
 در اینجا (تصویر ۱) دستی حنا بسته گل سرخی را گرفته و دست کوچک‌تر
 از گل سرخ است. نقاشی فاقد رقم و به شیوه نقطه پرداز اجرا گردیده و با
 مقوا یاسی پاسپارتو شده است که با آستین بنفش همخوانی دارد و دور تا
 دور حاشیه دارای جدول کشی است. به استناد (جدول ۱) محمد حسن
 و شاگردش لطفعلی (جدول ۱) شیرازی از این نقش مایه در آثار خود بهره
 برده‌اند. این موضوع در آثار هنرمندان مذکور به صورت دست دلبر و گل
 سرخ، سنبل و نرگس و در یک اثر از لطفعلی هم‌زمان دسته گلی از سه گل
 یاد شده دیده می‌شود. به جز یکی از آثار (جدول ۱) که به صورت لاکه
 نقاشی شده الباقی به صورت آبرنگی بر روی کاغذ است و صورت دست
 زنانه می‌باشد.

جدول ۱. الگوی دست دلبر در دوره قاجار.

<p>دست دلبر و شاخه شکوفه‌ها در میان مرغان، ناتمام، منسوب به لطفعلی، مرقع ۷۴۱، کتابخانه مجلس شورای ملی.</p>	<p>دست دلبر و گل سرخ، شیوه آبرنگی، راقمه العبد الاقل لطفعلی ۱۲۵۷، مجموعه شخصی. مأخذ: (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹، ۳۶۸)</p>	<p>دست دلبر و گل نرگس، شیوه آبرنگی، رقم کم‌ترین محمد حسن، مجموعه فریر، موزه اسمیت سونیان. مأخذ: (URL2)</p>
<p>دست دلبر و گل سرخ، جلد بوم طلا، شیوه لاکه، فاقد رقم، محفوظ در موزه هنرهای تریبینی اصفهان.</p>	<p>دست دلبر و گل سرخ، نرگس، سنبل، شیوه آبرنگی، رقم لطفعلی شیرازی، فروخته شده در حراج کریستیز، سال ۲۰۰۹.</p>	<p>دست دلبر و گل سنبل و پروانه، شیوه لاکه، رقم لطفعلی، محل نگهداری نامشخص. مأخذ: (آعداشلو، ۱۳۷۶، ۹۸)</p>

تناسب اندام‌ها نسبت به یکدیگر است. تا پیش از دوره صفوی علاوه بر گل، سیب یا انار در دست قرار داشت و با عوض کردن آن با گل، معنی اثر تغییر نمی‌کرد (جدول ۲، ردیف ۱). تا پیش از دوره صفوی یک درخت فضای بین زن و مرد را تقسیم می‌کرد و در نقوش کاشی و سرامیک‌های دوره ایلخانی و سلجوقی اصل تقارن در میان عاشق و معشوق بود که یادآور الگوی تصویری آدم و حوا در منابعی چون منافع الحيوان است. در نقش برجسته تنگه قندیل، شهبانو شاپوردختک شاخه گلی به بهرام دوم ساسانی می‌دهد (جدول ۲، ردیف ۱، تصویر ۴). این الگو همان مهلی و مهلیانه است که در بندهش آن را (مشی و مشیانه) خوانند (فرنیغ‌دادگی، ۱۳۶۹، ۸۰). تفضلی سود کیومرث (انسان نخستین) این بود که مردم (مشی و مشیانه) از نطفه او شکل گرفت (تفضلی، ۱۳۹۸، ۴۴). الگوشان می‌دهد که تأکید بر اهمیت گل نیست و تأکید به رابطه زن و مرد است و اصل «آفرینش» است.

ب) الگو فرشته

در دوره قاجار به جهت پیشرفت حکومت وابسته به اروپاییان شد (عزیزی و بهارلو، ۱۴۰۰، ۹۵) از این جهت تحت تأثیر هنر غرب قرار گرفت (اسکارچیا، ۱۳۹۰، ۳۵). موضوع «بشارت» حضرت مسیح^(ع) در فرنگی‌سازی، یکی از موضوعات وقت قرار گرفت. مریم باکره اغلب در باغی نشسته و جبرئیل بر او ظاهر شده و شاخه سوسن ابيض در دست دارد. این موضوع با گل و مرغ ایرانی و اساساً آثار لاکي ترکیب شده است (تصویر ۳). علاوه بر نقاشی‌های کلیساهای اصفهان دوره صفوی چون وانک، این موضوع در نقاشی‌های محمد زمان و صادقی بیک‌افشار دیده می‌شود. آن وجه مشترک که برای این پژوهش اهمیت دارد شاخه سوسن در دست جبرئیل است (جدول ۳، ردیف ۲). فرشته مخلوقی روحانی به شکل انسان است، که در زبان عبری «پیام‌آور» و به استناد آیه ۱۰ و ۱۳ از باب ۱۶ سفر پیدایش، تجلی تجسم عیسی است (بلخاری قهلی، ۱۳۹۸، ۹۷). جنس مفسر هنر غرب صحنه بشارت را جریان طبیعی در رمزهای نهفته اشیا می‌بیند. صحنه بشارت به زعم وی تجسد خدا در مسیح است و سوسن سفید را مرتبط با حضرت مریم عفت بانوی اول مسیحیت می‌داند که «وجود مریم را در مقام پاک‌ترین آوند و سرچشمه آب‌های زنده» است (جنسن، ۱۳۷۹، ۲۹۵). اما این نقطه پیوندی آشنا با آناهیتا در هنر و اندیشه پیشاسلامی ایران دارد. آناهیتا ایزدبانوی زیبایی و فرشته آب



تصویر ۳. قاب آینه لاکي، دو رو، یک طرف گل بداق و نسترن با مرغ نشسته بر شاخه با رقم یا حسن، روی دیگر صحنه بشارت، قاجار، محفوظ در موزه هاروارد. مأخذ: (URL3)

متغیرهای فرضیه

بدون شک اهدای گل در تمامی جوامع متمدن بیان ابراز محبت و دوستی است و عاشق به دیدار معشوق با شاخه یا دسته‌ای از گل می‌رود. این شاید اولین دریافت ذهنی ما از دیدن دست دلبر باشد. اگر این فرض را بپذیریم که دست دلبر چکیده‌ای از یک موضوع بزرگ‌تر است می‌توان سه الگو (متغیر مستقل) برای آن در نظر گرفت، الگوی نخست «دو دلداه»، الگوی دوم «فرشته» و سوم «پیشکش» است. علت گزینش این سه الگو به این سبب بود که هم وجه مذهبی داشت هم الگوهای اسطوره‌ای و پیشاسلامی را در خود گنجانده بود.

الف) الگو دو دلداه

در نقاشی دوره قاجار موضوع عاشقان دلباخته ژانر جدی بود. به این شیوه صحنه آرایی که زن و مرد جوان (تصویر ۲) در آغوش یا در راستای هم هستند «دو دلداه» گفته می‌شود. در دوره قاجار عاشق و معشوق گل در دست و جام می‌یا تنگ شراب بر کف بودند. نقطه اوج این شیوه در مکتب اصفهان دوره صفوی است. جایی که بنیان‌های حکمی ملاصدر با شیوه رندانه رضا عباسی یا به‌زعم خود ملاصدرا «صنایع لطیفه» (امام جمعه، ۱۳۸۵، ۴۷-۴۸) هم‌سو می‌شود. ملاصدرا در اسفاراربعه، عشق را به حقیقی و مجازی (نفسانی و حیوانی) تقسیم و عشق مجازی (با قالب حیوانی) را مبداء شهوت بدنی و اعجاب عاشق به ظاهر معشوق می‌داند (شیرازی، ۱۳۹۴، ۳۵۱) اما همین عشق مجازی را پلی به سوی عشق حقیقی می‌بیند (نصیری، ۱۳۸۶، ۷۰). در این ژانر تأکید بر فیگورها و



تصویر ۲. دو دلداه، شیوه رنگ روغن، فاقد رقم، قاجار، محفوظ در موزه پارس شیراز.

رضا عباسی درویشان را شالی به کمر و دستاری با شاخه گلی در دست در حالت اهدا به فرد نامریی نمایش می‌دهد (منجم یزدی، ۱۳۶۶، ۱۱۷-۱۶۶). به عقیده آژند آثار تک‌برگی رضا در دوره بازگشت به دربار حامل پیام بود (آژند، ۱۳۸۷، ۹۳). برای مثال از آنجا که گرایش صوفیانه داشت و دل‌بسته درویش غیاث‌الدین سمنانی بود وی را در حالتی که دسته گلی در گویی به کسی اهدا می‌کند تصویر کرده است (کنبی، ۱۳۸۴، ۳۰۰). اما بهتر است این الگورا در شرق ایران پی‌جویی کنیم. در شرق این الگو در مرقعات دوره تیموری و پیش از آن در مجسمه‌های سلجوقی یافته شده در سمرقند دیده می‌شود. بانویی ایستاده با شاخه گل (احتمالاً سوسن) (Heidemann et al., 2014, 41) که پوشش آن‌ها به شیوه ساسانی است (Miles, 1964, 92-283) و شیوه نشستن و ایستایی آن چون کوشانیان است (Karev, 2005, 45-84). در دیوارنگارهای غار ۱۹ بزقلیق از دور مانویان تصویر یک زوج مانوی را نشان می‌دهد که در حال پیشکش گل سرخ هستند. کایت چنین تبیین می‌کند که پیشکش کنندگان گل در دست می‌گیرند (کایت، ۱۳۹۶، ۹۶). الگوی ساسانی این نقاشی را می‌توان در سنگ نگاره اردشیر بابکان و اهورامزدا دید، اهورامزدا دست راست سوی اردشیر دراز کرده و دیهیمی از گل به او اهدا می‌کند (نفیسی، ۱۳۸۴، ۲۵۲۳). این دیهیم نماد فر ایزدی به شاه است (Yarshater, 1968, 3/1081) و اهورامزدا در دست چپش «شاخه‌های برسم» دارد (شاپور شهبازی، ۱۳۹۳، ۱۵۵). این چنین می‌توان نتیجه گرفت که در این الگو اگر گل حذف شود معنای تصویر تغییر خواهد کرد.

نکته: اهمیت نقش سفال نیشابور در دوره سامانی در انتقال سنت‌های پیشاسلامی به دوره اسلامی

اگرچه در هنر ایرن پیش از اسلام الگوهای مورد نظر قابل تبیین است اما این که چگونه به هنر دوره اسلامی راه یافت، بحث ظریفی است که گره این سؤال را می‌گشاید. هنر دوره سامانی از اولین حکومت‌های آریایی پس از اسلام است که بر جغرافیای شرق ایران سلطه می‌یابد. عمده آثار به‌جامانده از دوره سامانی، سفال‌هایی که است الگوهای مذکور را در بر می‌گیرد. در واقع هنر دوره سامانی یک از عوامل انتقال فرهنگ و هنر دوره پیشاسلام به دوره اسلامی در ایران است. چنانچه در (جدول ۲) مشاهده می‌کنیم. ۱. الگوی دودلداده در یک ترکیب مثلث در مرکز تصویر؛ ۲. بانویی ارجمند با ترکیبی مثلثی-الگویی که برای شمایل‌های مسیحی به کار می‌رفت- در مرکز قرار دارد که بیش از ۷۰ درصد فضا را در زمینه طلایی اشغال کرده که نشان از وجه قدسی آن می‌دهد، در دو طرف آن به نظر ندیمگانی، یکی گل به ارمغان آورده و دیگری ظرف گلاب دارد. ویلکینسون در حین اکتشافات خود در نیشابور نخست بار متوجه نقوش و نمادهای مسیحی گردید (Wilkinson, 1973, 6)، پس از او اتینگهاوزن متوجه بشقاب‌هایی با محتوایی مسیحی حتی با خط سریانی در موزه تهران شد (Ettinghausen & Grabar, 1987, 227)، متأخرترین یافته‌ها توسط فین‌بار در مورد نقاشی‌های نیشابور صورت گرفت که اذعان می‌دارد نقوش زردشتی و مسیحی (بیزانسی) آمیخته با هم در نمایش نقش می‌ترا نمود کرده‌اند (Finbarr, 2016, 40). شاید (تصویر ۲) یکی از بهترین الگوهای بینامتنیت قرائت اندیشه مسیحی در اختلاط با هنر و فرهنگ دوره ساسانی باشد و ۳. نقش شاه یا شاهزاده است که مطابق تصویر شاهانه پیشاسلامی به صورت نیم رخ نشسته بر اورنگ و در یک دست بر سُم گرفته است.

است (گویری، ۱۳۷۵، ۶۸) که از عهد سلطنت اردشیر دوم هخامنشی پرستش آناهیتا، مورد توجه قرار دارد (پورداوود، ۱۳۹۴، ۱/۱۵۷) و گل سوسن نماد آن است. در دوره ساسانی، در دیوار نگاره طاق بستان، نقش آناهیتا دیده می‌شود که دو فرشته -احتمالاً امشاسپند اُمرتات (امرداد) و هورتات (خرداد) (هینلز، ۱۳۹۱، ۷۵) که نگاهبان گل سوسن هستند بر بالای سر آن فر ایزدی را در دست دارند (جدول ۳، ردیف ۲، تصویر ۴). علت دیگر که از بشارت مسیح در اینجا یاد می‌کنیم نسبت نزدیک روایت آن با زردتشت است. در مینوی خرد آمده است که نامیگ پد که نسبت به زردتشت می‌رسد در آب می‌رود و در آن می‌نشیند و از آن می‌خورد و نطفه زردتشت در بدن او داخل می‌شود و این همان نطفه است که با هیچ همبستری شکل نگرفته است (تفضلی، ۱۳۹۸، ۷۶). در روایت دیگر یاد می‌شود که نطفه از فر ایزدی جدا و توسط فرشتگان بزرگ روان زردتشت از طریق شاخه هوم به مادر منتقل می‌شود (هینلز، ۱۳۹۱، ۱۴۳). پس آنچه که ذکر شد تأکید تصویر بشارت بر نور است و روح القدس، در واقع جبرئیل پیام آور موهبتی الهی برای مریم یا به تعبیر زرتشتی تأکید بر «فر» است و تغییر در برخی عناصر تصویری چون گل سوسن در دست جبرئیل، تغییری در معنی ایجاد نمی‌کند.

ج) الگو پیشکش

در دوره قاجار، تصویر شاهزادگانی با گل سرخ، تنها در فضا دیده می‌شود که گویی گلی را به شخصی نامشخص پیشکش می‌کنند. پیش از این، این الگورا در نمایش ساده‌رخان با شراب و گل نرگس که به تعبیر کنبی نمادی از عشق الهی و وحدت با خداست (کنبی، ۱۳۸۴، ۱۴۹) و در نوع عالی‌تر در نقاشی از درویشان در دوره صفوی می‌توان پی‌جویی کرد.

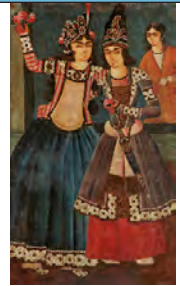








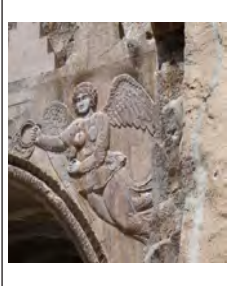







تصویر ۴. شاهزاده با گل سرخ، شیوه رنگ و روغنی، فاقد رقم، قاجار، محفوظ در موزه آرمیتاز. مأخذ: (URL4)

جدول ۲. نقش ماهیه‌های انسانی در سفالینه‌های نیشابور دوره سامانی.

		
شاهزاده نشسته بر اورنگ با برشم در دست، محفوظ در موزه لسی آنجلس، مأخذ: (URL5)	شهبانوی ارجمند و ندیمگان، موزه آبگینه، تهران.	دو دلداده، محفوظ در موزه رضاعباسی، تهران.

جدول ۳. متغیر دست در فرضیه دست دلبدر (استحاله از دوره ساسانی تا ادوار اسلامی).

گونه	قاجار	صفوی	تیموری	ایلخانی یا سلجوقی	ساسانی
دولداده					
شرح	دو دلداده با گل سرخ در دست، شیوه رنگ و روغن، تفلیس گرجستان	دو دلداده با گل نرگس، شیوه آبرنگی، رقم رضا عباسی ۱۰۳۹ ه.ق، محفوظ در موزه متروپولیتن، مأخذ: (URL6)	دو دلداده انار به دست، شیوه آبرنگی، رقم عبدالله، مکتب بخارا، محفوظ در گالری فریر، مأخذ: (URL7)	ورقه و گلشاه، شیوه آبرنگی، رقم محمد مومن خوبی، ورقه ۷۱ از منظومه، محفوظ در کتابخانه تویقایی	نقش برجسته تنگه قنبدیل، شهبانو شاپوردختک شاخه گلی به بهرا دوم ساسانی می‌دهد.
فرشته					
شرح	بشارت، شیوه رنگ و روغن، رقم صادق ۱۲۰۴ ه.ق، به فروش رفته در حراج ساتبی، مأخذ: (URL8)	بشارت، مرقع سن پترزبورگ، شیوه آبرنگی، رقم محمد زمان ۱۰۹۴ ه.ق، محفوظ در انستیتو شرقشناسی روسیه، ش.ت: Plate49/ folio 94r	-----	بشارت، آثار الباقیه شیوه آبرنگی، ایلخانی، فاقد رقم، ۷۰۶ ه.ق، محفوظ در کتابخانه ادینبورگ، مأخذ: (URL9)	نقش برجسته طاق بستان، فرشتگان بر فراز نقش برجسته تاج گذاری خسرو پرویز.
پیشکش					
شرح	شاهزاده با گل سرخ، شیوه رنگ و روغن، فاقد رقم، محفوظ در موزه آرمیتاژ، مأخذ: (URL10)	شاهزاده با نرگس، شیوه آبرنگی، فاقد رقم، محفوظ در گالری فریر، موزه اسمیت سونیان، مأخذ: (URL11)	شاهزاده با گل سنبل، شیوه آبرنگی، مرقع بهرام میرزا، محفوظ در کتابخانه تویقایی، استانبول	پیکره سفالی شاهزاده سلجوقی با گل (احتمالاً سوسن)، مکشوف در سمرقند، محفوظ در موزه ویکتوریا آلبرت، مأخذ: (URL12)	نقش برجسته اهورامزدا و اردشیر بابکان، نقش رستم، مأخذ: نگارنده

تحلیل آیکنوگرافیک

این مرحله را باید تلاش برای رسیدن به دانشی از موضوع دانست (Straten, 1986, 169). پانوفسکی در فلسفه مدرسی خود از برهان انیت در مواجهه با جهان پیشرو پرده بر می‌دارد (پانوفسکی، ۱۳۹۹، ۳۰) وی از شناخت جز به سمت فهم کل پیش می‌رود پس بر این اساس، ما نخست معانی و الگوهای دست را تبیین می‌کنیم. بر اساس داده‌ها اگر چه الگوی دلدادگان و فرشته در فهم معنی به ما کمک می‌کند اما نزدیک‌ترین تعبیر به «دست دلبر» را در الگوی پیشکش می‌توان فهم کرد. اما جز دست، گل سرخ در دست قابل ملاحظه بود. گل سرخ تجلی «حضرت محمد (ص)» و در منابع به نقل از حضرت محمد (ص) آمده است «گل سفید از عطر بدنم در شب معراج حاصل شد. گل سرخ از عطر بدن جبرئیل که در شب معراج همراه ایشان بود به وجود آمد» (طبرسی، ۱۳۶۵، ۱/۱۶۵). اسماعیل بن موسی بن جعفر به نقل از پیامبر می‌نویسد: «فرشتگان بوی گل سرخ می‌دهند و دخترم فاطمه بوی گل سرخ و به» (نوری طبرسی، ۱۳۶۸، ۱/۴۳۴). مستغفری در طب نبی به نقل از پیامبر یاد می‌کند: «هر که بخواهد مرا بو کند بگذار گل سرخ را بو کند» (مستغفری، ۱۹۶۶، ۳۰). در نقاشی از عبدالله خان نقاش باشی فتح‌لیشاه و نقاش همایونی محمدشاه (فلور و دیگران، ۱۳۸۱، ۱۰۱) شمالی از فتح‌لیشاه کشیده است که در حال برچیدن گل سرخی است (تصویر ۵). فتح‌لیشاه قاجار خود را شاه شاهان می‌دانست (رستم‌الحکما، ۱۳۸۲، ۴۲۳). قاجاران از هفت ایل اصلی قزلباش بودند که به شاه اسماعیل صفوی را در بنیان نهادن دودمان صفوی یاری و خود را از تبار صفویان می‌دانستند (Babayan, 1993, 1-6). قزلباشان افرادی متعصب بودند که شاه اسماعیل یکم را مرشد خود با صفات الهی یا مهدی موعود بر زمین و تجسم خدا می‌دیدند

(Savory, 1965, 501). مقوله شاه و ولی مسلمین بودن نزد حکام مسلمان موضوعی جدی بود، شیوخ صفوی که موضعی صوفیانه داشتند تعلق به قدرت و حاکمیت کردند و وجه قدسی برای شیخ صفی اردبیلی دیدند (علامه، ۲۰۱۲، ۸۶). اما تجسم این تصویر نزد حاکمان مسلمان چگونه بود؟ تصویر سلطان محمت دوم معروف به فاتح به قلم سنان بیگ (جدول ۴، ردیف ۱، تصویر ۱) گل سرخی در دست گرفته تا نشان دهد خلیفه جهان اسلام است (Batuhan, 2020, 14). این الگوی نمایشی از قدرت حاکمان سراسر جهان اسلام تبدیل به نمادی سیاسی در جهت نمایش تقوا و الوهیت خود شد. هنرمندان عثمانی نقش گل سرخ را - به مثابه تصویر حضرت محمد (ص) - در ترکیب با متن ادعیه قرآنی چنان به کار می‌بردند که عملکردی میانجی یا نمادین در طلب شفاعت داشت (Grubar, 2014, 229). چنانچه اشاره شد نزد حاکمان صفوی مشروعیت اهمیت داشت، نقاشی شاه عباس با گل سرخ و کمان در دست است (جدول ۴، ردیف ۱، تصویر ۳). گویی گل سرخ را به شخصی نامبری پیشکش می‌کند اما این تصویر می‌توانست دیدگاهی صوفیانه نیز داشته باشد. این دیدگاه جایی تبیین می‌شود که رضا عباسی درویش غیاث‌الدین سمنانی (تصویر ۶) را نمایش می‌دهد که چند برگ ریحان - شاید گل - در دست دارد. هدیه درویشان «برگ سبز» بود، تاورنیه سیاح دوره صفوی یاد می‌کند که در زمان شاه عباس دوم عادت درویشان بود که گل یا دسته گیاهی در کمر بسته و پس از سخنان خود برگ برگ کرده به میان مستمعان پیشکش و مبلغی به جهت احسان دریافت می‌کرد (تاورنیه، ۱۳۳۶، ۳۹۵). در امثال و حکم به نقل از ایرانیان آمده که گویند «برگ سبزی است تحفه درویش / چه کند بینوا ندارد بیش» (دهخدا، ۱۳۸۳، ۲۹۰ و ۱/۲۹۶) که آن را «تقدیم و حق دوست» گویند و «نیاز» گیرند (شهری،



تصویر ۶. درویش خواجه غیاث‌الدین سمنانی، شیوه آبرنگی، رقم رضا عباسی، ۱۰۳۴ ه.ق، محفوظ در مجموعه خلیلی. مأخذ: (URL13)



تصویر ۵. شمایل فتح‌علی خان قاجار، شیوه رنگ و روغن، رقم عبدالله خان، محفوظ در موزه ویکتوریا آلبرت. مأخذ: (URL12)

(جبریل) را به همراه گل سرخ در دست کشیده است که با ترکیب آثاری از فرشتگانی در بندختایی با گل سرخ و نیلوفر شکل گرفت. به تعبیر کورکیان و سیکر بهزاد از «واقعیت شاعرانه» یا «امانت در بازنمایی مشهودات»، «رویت کردن رویا» یا «وارهیدگی از ابتدال واقعیات حیات که صوفی نوآموز در پی اش است» «منحرف ساختن توجه نگرنده از موضوع ظاهری مینیاتور به عواملی ورای آن» در پی آثارش بهره می برد (کورکیان و سیکر ۱۳۸۷، ۳۵). پس از انتقال مرقعات تیموری به دربار عثمانی، ترکان به تقلید از آثاری چون بهزاد پرداختند، و آن را شیوه «ساز» می گفتند (Denny, 1983, 103). ولی جان تبریزی در مرقع ۲۱۶۲ منسوب به سلطان مراد سوم (جدول ۴، ردیف ۳) به مثنی سازی از بهزاد پرداخت، وی تمام وجوهاتی که می توانست در دست داشتن یک گل سرخ برای ما تصویر کند را اجرا کرد، تصویر شاهزاده ای با دیهیمی از گل در میان گل های ختایی، شاهزاده جوان که بر جامه اش نقش دلدادگان اند و گل سرخ در دست دارد و درویشی که دست از قبا درآورده و گل سرخی نثار می کند، جملگی تصاویر مذکور یادآور تصاویر فرشتگان در معراجنامه میرحیدر بود، جایی که پیامبر به همراه جبریل حوربان را در روز جمعه در تاختانی در میان بهشت دید که بر کرسی ها نشسته بودند و برخی با یکدیگر بازی می کردند (جدول ۴، ردیف ۴) جملگی تصاویر فرشتگان به شیوه دو دل داده، در حال برچیدن و اهدای گل به یکدیگرند و بر فراز آن ها پیامبر به همراه جبریل است، پس می توان چنین استنباط کرد که این دست که گلی سرخ دارد یادآور معراج پیامبر و جبریل بود. اما با توجه به تشریح بالا می توانیم تعبیری پیشااسلامی برای آن ترسیم کنیم؟ سید اسحاق برزنجی (۱۳۵۴ ه.ق) نظریه پرداز اصلی نهضت های صفوی و تصوف غالبانه پیش از آن به آفرینش آرمانی مانند دور و تناسخ ارواح متأثر از بقایای باورهای زرتشتی و مانوی معتقد بود (علامه، ۲۰۱۲، ۸۸). فرزانه گشتاسب با نظر بر کتاب *شارستان* چهار چمن از تألیفات پیروان فرقه آذریوان خبر از حضور مانویان در قرن دهم ه.ق در ایران می دهد که از شیراز به هند مهاجرت می کنند (شکری فومشی و دیگران، ۱۳۹۶، ۹۹-۱۰۱). بی شک منطقه سفدیبا، که تحت نفوذ مانویان بود و در دوره تیموری محل حکومت تیموریان بود بی تأثیر از الگوهای آن ها نبود، چنانچه سلطان حسین بایقرا وی را بهزاد را «مانی ثانی» لقب داد (واصفی، ۱۳۴۹، ۲/۹۱۰) وی در سال ۸۸۹ ه.ق نشان کلانتری کتابخانه همایونی را برای وی صادر و می گوید «... بهزاد را که از قلم چهره گشایش جان مانی خجل شده و از کلک صورت آرایش لوح از ارتنگ منفعل گشته...» (قزوینی، ۱۳۳۲، ۷۳-۲/۲۶۸). برخی کدواژه ها و عناصر تصویری «دیهیم گل، شاخه گل سرخ دست، اورنگ نیلوفری، درخت مقدس، سفر مقدس، شمایل زانو زده» بیشتر مارا نسبت به این موضع گیری حساس می کند. مومنان در مانوبت به دو طبقه قدیسان و شنونگان تقسیم می شدند (دکره، ۱۳۹۷، ۱۲۷). (تصویر ۷) یادآور مزامیر ۲۲۲ (سرود بما) است «هان! درختان امروز باز نو شده اند. گل سرخ زیبایی اش را گسترده است. چه بندهاگره خورده، برگ ها آزرده گردانند. تونیز آیا زنجیرها و بندگناهان را ناگشودنی خواهی کرد؟» (آلبری، ۱۳۹۶، ۴۳). مانویان در مراسم عبادی موسی و آوازهای مقدس مزامیر می خواندند «آن کس که می خواند چونان کسی است که دست گلی می سازد. و آنان که سپس دم می دهند مانند کسانی که گل در دست او می گذارند» (دکره، ۱۳۹۷، ۱۳۶) در یک سرود از سرودهای

(۱۳۸۱، ۱۴۵). این رویکرد نزد حاکمان گورکانی هم مرسوم بود، بر حاشیه شمالی از شاه جهان با گل سرخی در دست (جدول ۴، ردیف ۱، تصویر ۲) شعری از سعدی آمده است: «... غرض نقشی است کز ما بازماند/ زماهر دزه خاک افتد به جایی/ مگر صاحب دلی روزی به رحمت/ کند در حق درویشان دعایی». در مرقع سن پترزبورگ سه نسخه به شماره ۲۰۱، ۲۰۴ و ۲۰۵ در گالری فریر موجود است که در نسخه ۲۰۱ جهانگیر پدر شاه جهان، شاه عباس را در آغوش گرفته و بر روی یک کره زمین ایستاده اند، نسبت جهانگیر به قدری بزرگ تر از شاه عباس نمایش داده شده که تسلط وی را نشان دهد. در نسخه ۲۰۴ جهانگیر زیر شجرنامه نشسته که تبار او را تیمور عیان کند (Akimushkin, 1994, 114) و در نسخه ۲۰۵ مانند دو نسخه پیشین هاله نور و فرشتگان هستند و جهانگیر با شیخ حسین تعامل می کند در صورتی که سلطان عثمانی و سفیر انگلیس حضور دارند. جهانگیر ترجیح می دهد با یک شیخ صوفی مواجه شود تا پادشاهان مانند روبه روشن شدن با شاه عباس (Ettinghausen, 1961, 14) در نسخه ۲۰۴ شاه عباس را برادر م خطاب می کند و احتمالاً به زعم اتینگهاوزن ناشی از گرایش صوفیانه وی است. جهانگیر بر خلاف تمام پادشاهان پیش از خود به درویش توجه داشت (کراون، ۱۳۹۸، ۲۳۰). پس چنین می توان تبیین کرد که شاخه گل سرخ در دست حاکمان مسلمان «نشانی از قدرت و گرایش مذهبی شان» بود که خود را امیرالمومنین یا خلیفه مسلمان یا پادشاه جهان و برتر از دیگر حاکمان مسلمان می دانستند. در دوره تیموری علاوه بر شاهزادگان (مرد یا زن) که شاخه گلی بر دست دارند، اشاره به وجه قدسی این بیکه صورت ها بیشتر است. در دوره صفوی از زنان اهل تصوف چون حیات خانم شاه اسماعیل صفوی یا پری خانم دختر شاه طهماسب یاد شده است اما از مشهورترین زنان اهل تصوف که تصویر در اختیار داریم جهان آرا بیگم دختر شاه جهان است که به همراه داراشکوه برادرش شاگرد ملاشاه بدخشی بوده است (سحر کاکوروی، ۱۹۹۶، ۱۶-۱۷). وی زندگی نامه معین الدین چشتی بنیان گذار فرقه چشتی با عنوان *مونس الارواح* و زندگی نامه ملاشاه را به عنوان رساله صاحبیه نوشت (Rizvi, 1983, 481) و خود را فقیر خطاب می کند (Helmski, 2003, 129). بر سنگ قبر وی نوشته شده است «به غیر سبز نیوشد کسی مزار مرا/ که قبر پوش غریبان همین گیا بس است». وی اظهار می دارد در فرزندان تیمور او و برادرش دارا تصوف را پذیرفتند (Hasrat, 1982, 64). دارا توسط یک ایرانی ارمنی به نام «سرمد» با اندیشه ملاصدرا آشنا شد (Schimmel, 1973, 44) البته اورنگ زیب دیگر برادر وی هم پیرو تصوف تربیت شد (Schimmel, 1997, 51). با نظر به شرق ایران و دوره تیموری چنین می توان استنباط کرد که علاوه بر مردان، زنان نیز در تصوف جایگاه مورد توجهی داشتند، جامی عارف از پیشوایان نقشبندی که با همراهی دوره سلطان حسین بایقرا، میرعلیشیر نوایی و بهزاد حلقه اندیشمندان مکتب هرات را شکل می داند، در *نفحات الانس* (جامی، ۱۳۳۶، ۶۱۴-۶۳۶) فهرستی از زنان صوفی مسلک معرفی می کند که بخش قابل توجه آن ها در اقلیم خراسان بودند. بهزاد تصویر شاهزاده ای را نقاشی می کند که به تشریح آزند: «شاخه گلی با دو دست جلوی رویش گرفته در حالی که تاجی از گل نیلوفر دور سر او را فرا گرفته» (آزند، ۱۳۸۸، ۳۹). این اصل یا قلم نیلوفر به همراه ختایی شیوه ای بود که صادقی بیک از آن یاد می کند (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۳۴۸). بهزاد فرشته

ختایی «گل نیلوفر» و اورنگ نیلوفری، همان گل نیلوفری است که در دوره ساسانی میترا بر روی آن ایستاده است و دریافت نشان موهبت می‌تواند باشد. رودلف تأکید می‌ورزد مانی از اسطوره‌های ایرانی آگاه است (Ru-dolph, 1988, 195) و شروو اذعان می‌کند «فقط عوامل ایرانی کیش مانوی تعیین‌کننده‌اند» (شروو، ۱۳۹۹، ۵۵). در یک بشقاب طلا بازمانده از دوره ساسانی شاه در اندازه‌ای بزرگ‌تر بر اورنگ نشسته گل سرخ یا نیلوفری در دست دارد که نشان موقعیت وی است، فرشته‌ای برسمدان را می‌آورد، دو نوازنده دیده می‌شود و دو نفر که با ماسکی بر صورت در کنار آتش‌اند. در وهله اول به نظر می‌رسد که این یک گلگشت در طبیعت باشد اما کریستین سن تفسیر دیگر از آن ارائه می‌دهد: این برافراشتن آتش مقدس توسط موبدان، برسم بر دست، آتش را برهم زده و هنگام خواندن اوستا با لحن خوش‌هوم را در هاون کوبیده و نثار می‌کردند (ادای قربانی گیاهی) و صورت خویش را با پتی‌دان «باشلق» می‌پوشاندند تا نفس انسان آتش زرتشت که از بهشت آمده آلوده نسازد. روحانیان این ادعیه مقررینج‌گانه را خصوصاً در اعیاد ششگانه سال یا گاهانبار به جا می‌آوردند (کریستین سن، ۱۳۸۵، ۱۱۷). منابع اشکانی خبر می‌دهد که ارشاک کنار «آتش جاویدان» تاج‌گذاری کرد و در معبد او در اکباتان قربانی‌هایی به آنها هیتا (محبوب‌ترین الهه اشکانی بود) تقدیم شد، در بغ وند آتشی برای

ستایش دین سرهنگان به پارسی میانه آمده است «پیشوای دین مزدیسنی، تونو آموزگار... همگان در نماز در برابرت زانو زند، فرشتگان پیروز کنند...» (اسماعیل پور، ۱۳۹۲، ۲۸۹). در معبد ۱۹، بزقلیق (IB8183) چهره پیش‌کش‌کننده شاهزاده اویغوری است که در دستش گلی دارد در کنار چهره آن نوشته شده است «این چهره ایزدوار، ایزد آلپ‌ارسلان که فرمانروایی پذیرفته است» (کایت، ۱۳۹۶، ۹۷) (تصویر ۸). چنین می‌توان تبیین کرد که این گل سرخ الگویی است که در دوره اسلامی به‌عنوان گل



تصویر ۷. جهان آرا بیگم، شیوه آبرنگی، رقم نامشخص، ۱۰۴۱ ه.ق. محفوظ در کتابخانه بریتانیا، ش.ث: Or_3129_f.13v



تصویر ۹. الپ ارسلان، نقاشی دیواری، کاخ بزقلیق، مانوی، سده ۹ م، محفوظ در موزه انسان‌شناسی برلین، مأخذ: (بهار و ابوالقاسم پور، ۱۳۹۳، ۲۲۱)



تصویر ۱۰. بشقاب طلا، مراسم برسمن در حضور شاه، دوره ساسانی، محفوظ در موزه آرمنیتاز، مأخذ: (URL14)



تصویر ۸. شاهزاده با دیهیمی از گل‌های ختایی بر سر، شیوه آبرنگی، رقم بهزاد، تیموری، مرقع ۲۱۶۲، محفوظ در کتابخانه تویقایی سرای، استانبول.

نام جمشید بر سکه‌ها می‌زدند توسط ساسانیان به عنوان اقدامی فرهنگی برای یکپارچگی سنت مناطق شرقی ایران شد (Canepa, 2024, 16) و ویندن گرن معتقد است جم هندوایرانی است و منشا زردشتی ندارد (ویندن گرن، ۱۳۷۷، ۸۷). جمشید و خورشید هر دو با پسوند شید از اوستایی *xseata*. به معنای درخشان ترکیب شده‌اند، جم در اوستا *yim* و در ریگ ودا *yama* است، نام اصلی خورشید خور /هور *xwar* در اوستا و *sur/swar* در ودا است، جمشید به نام جم و لقبش شید بود به آن سبب که هر جا می‌رفت چون خورشید می‌درخشید و از او به سبب زیبایی نور ساطع می‌شد (قریب، ۱۳۹۴، ۱۹۲). از شاهان پیشدادی و کیانی در دوره تمدن هند و ایرانی از جمله خدایان بوده است. او به عنوان گناهکار نخستین در اساطیر ایرانی ودایی با پرومته یونانی هماهنگ است (بهار، ۱۳۹۰، ۲۲۵). در اوستا، بخش گات‌ها، هات ۳۲ بند ۸ گناه او گوشت خوردن به مردم بود (پوردوود، ۱۳۹۴، ۱/۲۲۵) و در آبان یشت کرده هفتم برای آن‌اهیتا قربانی می‌کرد (همان، ۲/۲۱۵). در مینوی خرد اورمزد جمشید را بی‌مرگ آفرید (تفضلی، ۱۳۹۸، ۳۲) و در بندهش یاد می‌شود، او ورجمکرد را می‌سازد (فرنبغ دادگی، ۱۳۶۹، ۱۳۷)، جم فرزند ویونگهان (ویوسونت در ریگ ودا) نخستین کسی که گیاه هوم را فشرده و پاداش آن پسری به نام جم شد و پدر یمه و یمی که در ریگ ودا سرودی برای ازواج آن دو وجود دارد، در اصل این دو نخستین زوج بشر اند که با داستان مشی و مشیانه از ریشه گیاه ریواس از یک اصل اند، فر از جمشید به سان مرغ جدا شده و ایزد مهر آن را می‌گیرد (کریستین سن، ۱۴۰۲، ۲۳-۳۰). تخت جمشید باغ مقدس با درختان سنگی (بهار، ۱۳۹۰، ۱۳۴) بازتاب اسطوره جمشید است که به دوزخ رفت و پیمان مهر را که اهریمن ربوده بود پس از مدتی بگرفت و به زمین برگرداند، جایی که در جشن نوروز داریوش پیمان خود با خدا و مردم را تجدید می‌کند. اسطوره جمشید در بارش باران، زایش زمین و رویش گیاه تأثیر و جلوه امشاسبندان خرداد و امرداد را نمایش می‌دهد، مهم‌ترین نکته رابطه جمشید و میترا است ارتباط هر دو با روشنی و دارای رمه و چراگاه اند (قریب، ۱۳۹۴، ۱۹۲-۲۰۰). در دین میترا، نوروز شباهت فراوان با جشن سالانه ارواح «همس پتمدیه» که فره وشی‌ها به زمین باز می‌گردند دارد (نیبرگ، ۱۳۸۲، ۳۱۵-۳۱۶). این مراسم یادآور ازدواج تموزی است. در اساطیر سومری و در الواح آکدی به جامانده از گیلگمش، دموزید (سومری) یا همان تموز (آکدی) خدای شبانی با اینانا (ایشتر و بعد آن‌اهیتا) ایزدانوی کشاورزی و باروری ازدواج می‌کند. دموزید خدای شبانی و ارائه‌دهنده شیر بود (Jacobsen, 2008, 74). مردمان بین‌النهرین او را با فصل بهار، رشد گیاهان و حاصلخیزی زمین مرتبط می‌دانستند (Ackerman, 2006, 116). در فرورفتن اینانا به جهان زیرین دموزی در سوگواری و زمانی که اینانا از جهان زیرین باز می‌گردد اجازه می‌دهد دیوها دموزی را به جای او به جهان ایرکالا ببرند پس پشیمان گشته فرمان می‌دهد دموزی نیمی از سال در جهان زیرین یا مردگان و نیمی دیگر با او بگذارند (Kramer, 1961, 94-103) که چرخه فصل‌ها شکل می‌گیرد، این ازدواج مقدس توصیف آفرینش است. پادشاهان اوروک مشروعیت خود را با به عهده گرفتن نقش دموزید به عنوان بخشی از ازدواج مقدس تثبیت می‌کند، این آیین به مدت یک شب در روز دهم اکتیو جشن سال نوسومری که هر ساله در اعتدال بهاری گرفته می‌شود ادامه داشت (Nemat Nejat, 1998, 196).

اهورامزدا بود و جشنواره نواسارد به معنای جشن سال نو یا نوروز به افتخار اهورا گرفته می‌شد (Nigosian, 1993, 31-32). در نقش برجسته‌های هخامنشی نقش داریوش کبیر بر جای مانده که گل نیلوفری در دست دارد و با آن که بر اورنگی نشسته، بلندتر از دیگران است که می‌توان نتیجه گرفت در دست داشتن گل نیلوفر توسط شاه نشان قدرت و علاوه بر مهر به معنی دوستی معنای تعلق خاطر به مهرپرستی^۱ است. پشت سر پادشاه، ولیعهد با گل نیلوفر قرار دارد و پس از آن مردی با ریش تراشیده بین محافظان و ولیعهد دیده می‌شود، رزمجو با استناد به گنجینه جیحون وی را مردی روحانی یا مغ می‌داند که احتمالاً برای مراسم مذهبی چون برسمن حضور دارد (Razmjou, 2010, 238-239). هم‌چنین هاون‌های سبزرنگ مکشوف در تخت جمشید برای آیین هوم است (کُخ، ۱۳۸۷، ۱۲۷) که این سخن را تصدیق می‌کند. در پلکان‌های جبهه شرقی ردیفی از شاهزادگان پارسی و مادی دیده می‌شود که به جهت پیشکش هدایا و تبرک آن حضور یافتند، بیشتر آن‌ها گل در دست دارند چون در دوران باستان معتقد بودند با عطر خوش گل به مهمانی بروند جمعی دیگر سیب یا انار در دست دارند که یادآور هفت‌سین نوروزی است (شاپور شهبازی، ۱۳۹۳، ۱۲۱) هدف مقدس برگزاری نوروز در دوره هخامنشی به استناد در فروردین یشت عید نوروز سنت ایرانی با بزرگداشت فروشی‌ها (ارواح ازلی نیاکان) در آغاز بهار برای اثبات قدرت و برکت شروع می‌شد (اسماعیل پور، ۱۳۹۲، ۸۶-۹۷). در این روز شاهان جشن می‌گرفتند و ارمغان جهانیان می‌پذیرفتند، ادیبان ایبات خود را و ندیمان تحفه زیبا با گل نوس و نرگس آذین می‌کردند (رضی، ۱۳۵۸، ۲۱۸-۲۱۹). مکان این مراسم نیز باید مقدس می‌بود چنانچه در کتیبه Xpgr تخت جمشید، خشایار شاه می‌گوید من و داریوش کبیر به خواست اهورامزدا این بنا را ساختیم (لوکوک، ۱۳۸۲، ۳۰۸) در جشن نوروز شاه قربانی و هرساله در مقابل آتش تاج‌گذاری می‌کرد تا تأیید الهی گیرد و ازدواج محتمل در صبح نوروزی بود (اسماعیل پور، ۱۳۹۸، ۱۸۵). هم‌چنین در دست داشتن برسم بدان سبب بود که زروان به هرمزد دسته برسم (ساقه‌های مقدس) را سپرد که نشانه موبدی بر جهان است (بهار، ۱۳۹۷، ۱۵۸).

نوروز با اسطوره جمشید ارتباط دارد، سه هزاره حماسی استوار به دوره خویشاوندی هندو ایرانیان است (اسماعیل پور مطلق، ۱۳۹۸، ۸۴). در وندیداد، بخش دوم، پیش از زردتشت اهورامزدا به جمشید دین زردشتی را می‌آموزد (مستر، ۱۳۸۴، ۷۵) اشکانیان که نام خسرو و کوشانیان که



تصویر ۱۱. داریوش بزرگ با گل نیلوفر در دست، نقش برجسته بار عام تخت جمشید، دوره هخامنشی.

جدول ۴. گل سرخ در دست در دوره اسلامی.

			<p>نقاشی حکام مسلمان قرون ۹ تا ۱۱ ه.ق</p>
<p>شاه عباس دوم، سیاه قلم، فاقد رقم، مجموعه فیتزویلیام، مأخذ: (URL17)</p>	<p>جهانشاه گورکانی، آبرنگی، محفوظ در موزه متروپلیتن، مأخذ: (URL16)</p>	<p>سلطان محمد دوم، مرقع ۲۱۵۳، آبرنگی، محفوظ در کتابخانه توپقاپی.</p>	<p>شرح</p>
			<p>جبرئیل در دوره صفوی و تیموری</p>
<p>جبرئیل با گل سرخ، سیاه قلم، احتمالاً صفوی - عثمانی، فاقد رقم، محفوظ در موزه متروپلیتن، مأخذ: (URL20)</p>	<p>جبرئیل با نیلوفر، آبرنگی، احتمالاً صفوی، فاقد رقم، محفوظ در موزه بریتانیا، مأخذ: (URL19)</p>	<p>جبرئیل با گل سرخ، آبرنگی، تیموری، رقم بهناد، محفوظ در گالری فریر، مأخذ: (URL18)</p>	<p>شرح</p>
			<p>مرقع ۲۱۶۲ یا سلطان مراد سوم</p>
<p>نقاشی آبرنگی، صفوی-عثمانی، رقم ولی جان تبریزی، محفوظ در کتابخانه توپقاپی سرای استانبول.</p>			<p>شرح</p>
			<p>معراجنامه میرحیدر</p>
<p>شیوه آبرنگی، دروه تیموری، فاقد رقم، محفوظ در کتابخانه ملی پاریس، مأخذ: (URL21)</p>			<p>شرح</p>

تفسیر ایکونولوژی

یافته‌ها نشان می‌دهد آنچه به‌عنوان نقاشی «دست دلبر» پدید آمد امری آگاهانه بود. «دست دلبر» تصویری از «یک مراسم قربانی گیاهی بود که به‌صورت پیشکش جهت تشریف و دریافت فر صورت می‌گرفت» بهترین یادبود آن بهار و آغاز سال نو بود وقتی که مراسمی نوروزی برپا می‌گشت و دست شاه یا شاهزاده و گل نشانی از قدرت، پیشوای مذهبی بودن، مزده و مهر بود. اوژن فلاندن سیاح فرانسوی در دوره محمدشاه قاجار می‌نویسد: «بین ایرانیان قدیم معمول بود و هنوز هم متداولست و آن دسته گل می‌باشد. ایرانیان سخت خوش دارند همیشه شاخه گلی در دست داشته باشند که تقدیم دوستی کنند یا اولین شخصی که ملاقات دست می‌دهد از راه لطف و ادب تقدیس نمایند» (فلاندن، ۱۳۵۶، ۳۰۲). ویلیام اوژلی هنگامی که هیأت انگلیسی در اصفهان بود که اعلام می‌دارد که تجار محلی به فروش طرح‌هایی از شاهان باستانی و نقاشی زنان و مجموعه‌های غربی هستند وی اصفهان را مرکز لاک‌ی در دوره قاجار معرفی و از هنرمندی فرنگی ساز با نام اسماعیل «نقاشباشی» یاد می‌کند (اختیار، ۱۳۷۷، ۳۲-۳۳). داده‌های به دست آمده از دوره قاجار نشان می‌دهد که فضای شکل‌گیری دست دلبر را دوره قاجار در دو محور «باستان‌گرایی» و «غرب‌گرایی» می‌توان تفسیر کرد.

الف) میل به باستان‌گرایی: در ادبیات شاهنامه، کی‌کاوس در مقابل آتش در آذرگشسب برسم به دست می‌گیرد و از ایزد می‌خواهد افراسیاب را بیاید پس هوم در ظاهر یک پیرمرد زاهد عابد وی را در غاری دستگیر می‌کند (خالقی مطلق، ۱۳۷۳، ۳۱۱-۳۱۵/۴). به استناد بلافرج حاکمان تیموری در شیراز متأثر از ابنیه پیشاسلامی شیراز شدند و عناصر تصویری آن را در هنر وقت وارد کردند (Balafrej, 2019, 22). این سخن به استناد آثار به جامانده از مرقع بایسنقر میرزا که گویی‌گرفته برداری از صحنه‌های اسطوره ای است، قابل تأیید می‌باشد. در دوره صفوی چنانچه در (جدول ۴) شاهدیم شاه عباس یک دست بر کمان و یک دست گل سرخ است که یادآور نقش داریوش در نقش رستم است که در مقابل آتش دان هنگام ادا وفاداری به اهورامزدا کمانی در دست دارد (کخ، ۱۳۸۷، ۳۴۱-۳۴۳). در سکه‌های اشکانی ارشک نشسته با کمان است که نماد سنت ایرانی است (Dabrowa, 2008, 26). اشکانیان این نشان سلطنتی را برای خود برگزیدند تا خود را وارثان به حق هخامنشی نشان دهند (Lerner, 2017, 9). گذار خبر از اقبال به ایران باستان از تزیینات ابنیه شیراز در دوره زند می‌دهد (۱۳۶۵، ۴۴۷). شاهان قاجار نقاشی را وسیله اقتدار خود می‌دانستند (Robinson, 1983, 291).

یافته‌های تازه پژوهش

با بررسی ۲۴۰ مهر ساسانی مجموعه مور در موزه متروپلیتن (جدول ۵) در میان مهرها یک مرد و زن را نمایش می‌دهد که مرد گلی را به زنی تقدیم می‌کند و دست‌درست هم حلقه کرده‌اند که یادآور عروسی است، در مهر دیگر زنی در محراب آتش گلی را در دست گرفت که شباهت فراوان با هویت آنهایتا دارد، در نسخه دیگر آن دست دیگر را به سمت بالا گرفته که یاد آور مغان است که گویی سلام می‌دهد. در مهر دیگر شاهزاده‌ای ساسانی شاخه گلی را به دست دارد که مشابه شاپور اول می‌باشد. مهم‌ترین تصویر در میان این مهرها، مَه‌ری است که دست مجرد در میان دوپال شاهین که بی‌شباهت به نقش سراسلیمی نیست را نشان می‌دهد و یک نسخه دیگر در مجموعه دارد؛ کف دست چپ پیدا و به سمت بالا گرفته شده است که الگویی است که با آن معمولاً گل را می‌گیرند (تصویر ۱۲) مشابه این دست، شاخه گلی است که در بین دو بال قرار دارد (Brunner, 1987, 43-47). جمشیدی این رسم را آفرینگان گاهنبار می‌داند که مراسم مذهبی شکرگزاری است، چنانچه ریشه آفرین از فری به معنای دوست داشتن است و در فروردین یشت بند ۶ به گاه آفرینش آسمان، آب، زمین، گیاهان، جانوران و مردم اشاره دارد. در این مراسم موبد آفرینگان گاهنبار می‌خواند و نوعی خویشکاری زرتشتی است که مهم‌ترین آن جشن نوروز است. گل‌ها در این مراسم نقش مهم دارند و اگر گل نباشد از گیاه معطر چون ریحان استفاده می‌شود، گل‌ها در سینی کوچک مقابل گلدان آتش چیده شده سپس موبدان گرد میزد با گل‌ها در دست آفرینگان می‌خوانند و سپس موبدان به جای گل انگشت خود را به نشانه رضایت بالا می‌گیرند و در پایان گل‌ها را موبدان میان هم مبادله می‌کنند که به نشانه تبادل دنیا و آخرت و تولد ارواح است (Jam-shidi Modi, 2018, 310-312).



تصویر ۱۲ - دست دلبر، مهرهای ساسانی، مجموعه مور، موزه متروپلیتن. منبع: (URL23)

جدول ۵. گل در دست در مهرهای ساسانی مجموعه مور، موزه متروپلیتن. مأخذ: (URL22)

				
شاهزاده ساسانی مسلح با شاخه گل در دست		آنهایتا در محراب با شاخه گل		هدا کردن شاخه گل مرد به زن، احتمالاً پیوند و آغوش‌گیری

مذهبی و بازرگانان اروپایی قوت گرفت (Koosha, 2001, 2). تجمیع آنان بر اساس سفرنامه‌ها در اواسط دوره صفوی در جلفای اصفهان تأیید این موضوع است (Titely, 1983, 135). نقاشی چون رضا عباسی تصویری از مرگ مسیح^۳ آلیس تیلور را به چنین صرافتی می‌اندازد که وی را سرآغاز شیوه‌ای جدید در نقاشی تک برگ بداند (Taylor, 1995, 10). موضوعات متنوع از انجیل توسط محمد زمان گواه این امر است. پیش از قاجار به استناد آلبوم‌های کتابخانه پاریس نشان می‌دهد هنرمندان ایرانی با نقاشی هنرمندان آلمانی چون دورر که احتمالاً به وسیله مبلغان مسیحی آورده شده بود، با موضوعات مذهبی آشنا شده‌اند (زکی، ۱۳۶۴، ۱۵۳). جدول (۶) تصویری روشن از حضور مبلغان مسیحی در ادوار مختلف در ایران می‌دهد، در زمان فتحعلیشاه، ناپلئون بناپارت در سال ۱۲۲۲ ه.ق. گروهی سیاسی مذهبی را به جانب ایران گسیل داشت (دنلی، ۱۳۸۳، ۱۲۸) در زمان محمد شاه قاجار محصلین آمریکایی آکادمی علوم دینی اندرو به سرکردگی آدونیرام جادسون در ایران حضور یافتند (میراحمدی، ۱۳۶۸، ۷۰). به دنبال آن پاپ در سال ۱۲۵۴ ه.ق. به سبب آگاهی از موفقیت مبلغان پروتستان امریکایی، اوژن بوره را از بین کاتوایک‌های لازاری به تبریز جهت تبلیغ فرستاد (کرزن، ۱۳۸۰، ۱/۶۸۹) و در سال ۱۲۹۳ ه.ق. فرقه لازاریست در تهران مستقر شد (روششوار، ۱۳۷۸، ۱۰۵). در عهد ناصری میسیونر رابرت بروس انگلیسی در سال ۱۲۲۶ ه.ق. به جلفا اصفهان جهت تدریس به آرامنه رفت (رایت، ۱۳۸۵، ۲۶۱). در دوره قاجار نقاشانی چون آقا نجف^۴ یا محمد اسماعیل^۵ اهل اصفهان (رابینسن، ۱۳۹۰، ۹۲) متأثر از سبک‌های غربی و مجری مضامین فرنگی در آثار لاکمی بودند (هولستر، ۱۳۵۵، ۱۹) اما از تأثیر نقاشی‌های کلیساهای مسیحی در اصفهان نمی‌توان گذشت، اسماعیل با کیفیت تصاویر در محجرهای کلیساهای آرامنه در جلفا نو اصفهان آشنایی داشته است (دیبا و اختیار، ۱۹۹۸، ۲۵۸). استفاده از ماندورلا یا هاله بادامی شکل که مخصوص صحنه‌های از تجلی مسیح (کلارک، ۱۳۸۹، ۱۸۱) با هاله تقدس بر گرد سر میترا مظهر نور در دوره هخامنشی (گیرشمن، ۱۳۷۰، ۶۷) استفاده هم‌زمان از موضوعات اسطوره‌ای با مضامین مسیح و شمایل‌ها نشان از اهمیت موضوع در زمان وقت دارد.

در آن زمان تقلید از کهن‌الگوها صورت گرفت اما نقطه عطف، زمانی است که فتحعلیشاه والی شیراز شد و با آثار پیش از اسلام آشنا گشت (Luft, 2001, 41). وی به استفاده از فرهنگ ایران باستانی و اهمیت آن در اماکن مذهبی پی برده بود (دیبا، ۱۳۷۸، ۴۴۱) گرایش به ایران باستانی تا دوره پهلوی نیز ادامه می‌یابد (بُسانی، ۱۹۹۲، ۲۵۹). میرزا فتحعلی آخوندزاده از روشنفکران تحصیل کرده اروپا در زمان وقت در کتاب مکتوبات کمال الدوله‌ای‌ها نامه‌های کمال الدوله به نقد از سیاست و فرهنگ، راه حل علت عقب‌ماندگی در ایران را بازگشت به سنن ایران باستان می‌داند (بیگدلو، ۱۳۸۰، ۷). ناصرالدین‌شاه از فتحعلیشاه اقدام کرد، فتحعلیشاه نخستین پادشاهی ایرانی بود که چون شاهان ساسانی نقش خود بر سکه ضرب کرد (Robinson, 1992, 298). از تأثیرات باستان‌گرایی آن‌که معمول شد در قصرها و خانه‌های اشرافی از کاشیکاری‌ها و قاب‌های تندیس دار با طرح‌های هخامنشی و ساسانی استفاده شود (Curtis, 2000, 84).

هنگام بازدید دارالخلافه طهران از فارس از فرصت الدوله به نقشه برداری از این بناها توصیه می‌شود (فرصت، ۱۳۷۷، ۹۸/۱). چنانچه در (تصویر ۱۳) مشاهده می‌کنید لطفعلی شیرازی، نقاش برجسته گل و مرغ شیراز به طرح‌برداری از این نقوش گماشته شده است. علت این باستان‌گرایی می‌توانست این باشد که بر خلاف آرای مردیث که از رفتار آغامحمدخان تبیین می‌کنند که خاندان قاجاران دعوی ظل‌اللهی نداشت (Meredith, 1971, 61). شاهانی چون فتحعلیشاه و ناصرالدین‌شاه خود را ظل‌الله می‌دانستند. آن‌ها آگاه بودند که فره ایزدی که وجه تمایز بین شاه و عموم بود به ظل‌الله استحاله یافته بود چنانچه دیبا ذکر می‌کند ظل‌الله ترجمانی اسلامی از فرخورداری از فره ایزدی و کسب مشروعیت از طریق جلب بخشایش و عنایت الهی بود (دیبا، ۱۳۷۸، ۱۷۴).

ب) تأثیر غرب: با در دست داشتن تصویر مبلغان مسیحی در مرقعات تویقایی (جدول ۶، تصویر ۱) یا گراورهای اروپایی مانند مرقع بلینی (تصویر ۱۴) یا برگی با رقم «کار فرنگی» در آلبوم مورگان^۲، به نظر می‌آید آثار پس از حضور در ایران در قالب مرقع طلااندازی یا حلکاری شده است و احتمالاً الگوی اصلی نگارگران قرار می‌گرفت. به نظر کوشا از دوره شاه طهماسب اول حضور نقاشان اروپایی با همراهی مبلغان



تصویر ۱۴. گراور اروپایی در مرقع بلینی، صحنه بشارت، با حلکاری نقوش ختایی، محفوظ در موزه متروپلیتن. مأخذ: (URL25)



تصویر ۱۳. طراحی نقش برجسته ساسانی اردشیر در حال دریافت فر ایزدی از اهورامزدا، نقش رستم فارس، قاجار، رقم لطفعلی، محفوظ در موزه متروپلیتن. مأخذ: (URL24)

جدول ۶. تصویر مسیونرهای مسیحی از دوره تیموری تا قاجار.

دوره	تیموری	صفوی	قاجار
مبلغان مسیحی			
شرح	مرقع فاتح، دوره تیموری، فاقد رقم، محفوظ در کتابخانه تویقاپی (TSM H.2153)	اسقف ارمنی، دوره صفوی، فاقد رقم، نمایش درآمده در موزه متروپلیتن. مأخذ: (URL26)	آلبوم ۲۲۰، تصویر ۶۹، محفوظ در کتابخانه سلطنتی کاخ گلستان.

نتیجه

یافته‌ها نشان می‌دهد دست دلبر را باید زابیده ذهن نقاشان شیراز در دوره قاجار خصوصاً در دوره ناصری دانست، که چکیده‌ای از یک الگوی بزرگ‌تر بودند. این الگورا در سه فرضیه بررسی کردیم، دستانی که گلی در دست داشتند و با تنوع بالایی در نقاشی ایرانی یافت می‌شدند، اگرچه این پژوهش در آغاز بر این باور بود که الگوی پیشکش تمام معنی این دست را متبادر کند اما با پیشرفت در مسیر این تحقیق به نظر می‌رسد دو الگوی فرشته و دو دل‌داده با الگوی پیشکش به‌طور درهم‌تنیده‌ای در تولید معنی اثر گذارند. روند پژوهش نشان می‌دهد در دوره قاجار علاوه بر رویکرد نقاشی رنگی‌مآب که گاهی آمیخته با اندیشه‌های مسیحی نفوذ کرده بود، تأثیر پذیری از الگوهای پیشاسلامی با قوت بیشتر قابل

تبیین است. فرضیه این پژوهش بر آن بود که دست دلبر یادآور «برسمن» کهن الگوی قربانی به‌منزله تشریف است، که به نظر قابل قبول می‌رسد. این فرض به این جهت بود که در ایران پیش از اسلام در مراسمی هنگام خوانش ییشت‌ها و حضور در محضر اهورامزدا به قربانی‌های گیاهی تمسک می‌جستند. آنچه که می‌توان از معنای دست دلبر استنباط کرد، دست دلبر در حال اهدای شاخه گلی است که به معنای مهر است، مهر بر دو معنی محبت و میثاق استوار است، در عشق زمینی می‌توانست الگویی از محبت عاشق به معشوق باشد و در الگویی معنوی میثاق رهبر جامعه با پروردگار که مبتنی بر تجدید بیعت یا ولایت می‌شد، ولایتی که از جانب پروردگار صادر می‌شد.

پی‌نوشت‌ها

- همان‌گونه که گل‌سرخ نماد پیامبر در دوره اسلامی بود یا مانویان بر اورنگ گل سرخ یا نیلوفری می‌نشستند، در دست داشتن نیلوفر نشان ارجح بودن شخصی است که آن را در دست دارد، چنان‌که در گرفتن فر ایزدی توسط اردشیر دوم ساسانی میترا بر نیلوفر ایستاده و برسم در دست دارد.
- Number: MS M.1035.6, the Morgan Library and Museum.
- Number: F1953.61, Freer Gallery, Smithsonian's National Museum of Asian art.
- Accession no. LAQ 44, Khalili Collection.
- Accession no. LAQ 42, Khalili Collection.

فهرست منابع

- ایران. ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران: آگه. اختیار، مریم (۱۳۷۷). *پرده‌گشای نقاشی زیرلاکی*: محمد اسماعیل اصفهانی، دوازده رخ (یادنگاری دوازده نقاش نادره‌کار ایران)، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: مولی.
- اسکارچیا، جیان روبراتو (۱۳۹۰). *هنر صفوی، زند و قاجار*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم (۱۳۹۲). *سروده‌های روشنائی*. تهران: هیرمند.
- اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم (۱۳۹۸). *اسطوره، ادبیات و هنر*. تهران: چشمه.
- اکو، آمبرتو (۱۳۹۷). *نشانه؛ تاریخ و تحلیل یک مفهوم*. ترجمه مرضیه مهربانی. تهران: علمی و فرهنگی.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۸). *نمادپردازی، امرقدسی و هنر*. ترجمه محمد کاظم مهاجری. تهران: پارسه.
- امامی جمعه، سید مهدی (۱۳۸۵). *فلسفه هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا*. تهران: فرهنگستان هنر.
- پانوفسکی، اروین (۱۳۹۵). *معنا در هنرهای تجسمی*. ترجمه ندا اخوان مقدم. تهران: چشمه.
- پانوفسکی، اروین (۱۳۹۷). *پرسپکتیو به منزله صورت سمبلیک*. ترجمه محمد سپاهی. تهران: چشمه.
- پانوفسکی، اروین (۱۳۹۸). *معماری گوتیک و فلسفه مدرسی*. ترجمه هادی

- آدامز، لوری (۱۳۹۸). *روش‌شناسی هنر*. ترجمه علی معصومی. تهران: نظر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۷). *رضا عباسی*. تهران: امیرکبیر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۸). *اصل «ختایی» در کتاب‌آرایی ایران*. نگره، ۴(۱۰)، ۱۶-۲۹. <https://sid.ir/paper/143066/fa>
- آغداشلو، آیدین (۱۳۷۶). *آقا لطفعلی صورنگر شیرازی*. گردآوری و تصویر جاسم غضبانپور. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- آلبری، چارلز؛ ایبشر، هوگو (۱۳۹۸). *زبور مانوی*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: هیرمند.
- اتینگهاوزن، ریچارد؛ یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). *اوج‌های درخشان در هنر*

- ریبعی، تهران: چشمه.
- بارت، رولان (۱۳۹۹). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه صادق رشیدی و فرزانه دوستی. تهران: علمی و فرهنگی.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸). *اسرار مکنون گل*. تهران: فرهنگستان هنر.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸). *نظریه تجلی؛ در باب شمایل‌گریزی هنر اسلامی*. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۰). *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: چشمه.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۷). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگاه.
- پوردادوود، ابراهیم (۱۳۹۴). *اوستا*. جلد ۱ و ۲. به کوشش بهرام فره‌وشی. تهران: نگاه.
- پوسنر، رولان (۱۳۹۰). *اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی)*. ترجمه شهناز شاه‌طوسی به کوشش فرزانه سجودی. تهران: علم.
- تاورنیه، ژان بابتیست (۱۳۳۶). *سفرنامه تاورنیه*. ترجمه ابوتراب نوری. تهران: کتابخانه‌سنایی.
- تفضلی، احمد (۱۳۹۸). *مینوی خرد*. تهران: توس.
- جامی، عبدالرحمان (۱۳۳۶). *نفحات الانس*. به تصحیح مهدی توحیدی پور. تهران: کتابفروشی محمودی.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۵). *شاهنامه فردوسی*. زیر نظر احسان یارشاطر. کالیفرنیا: مزدا.
- دادگی، فریخ (۱۳۶۹). *بندهش*. به کوشش مهرداد بهار. تهران: توس.
- دکره، فرانسوا (۱۳۹۷). *مانی و سنت مانوی*. ترجمه عباس باقری. تهران: فرزانه روز.
- دنبلی، عبدالرزاق (۱۳۸۳). *مآثر السلطانیه*. تهران: اطلاعات.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۳). *امثال و حکم*. جلد ۱. تهران: امیرکبیر.
- دیویس، دنی؛ هفریچر، جاکوبز و رابرت، سیمون (۱۳۷۹). *تاریخ هنر جنسن*. سرپرست مترجمان فرزانه سجودی. تهران: میردشتی.
- رایبسن، بازیل ویلیام (۱۳۹۰). *هنر نگارگری ایران*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- رایت، دنیس (۱۳۸۵). *انگلیسی در میان ایرانیان*. ترجمه اسکندر دلد. تهران: به آفرین.
- رستم‌الحکما (۱۳۵۲). *رستم‌التواریخ*. به اهتمام محمد مشیری. تهران: امیرکبیر.
- رضی، هاشم (۱۳۵۸). *نوروز سوابق تاریخی تا امروز «آگاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان» جشن آب پاشان*. تهران: فروهر.
- روششوار، ژولین دو (۱۳۷۸). *خاطرات سفر ایران*. ترجمه مهراں توکلی. تهران: نشرنی.
- زکی، محمدحسن (۱۳۶۴). *تاریخ نقاشی در ایران*. ترجمه ابوالقاسم سحاب. تهران: سحاب.
- سحر کاکوروی، احمدحسین (۱۹۹۶). *آیین‌ها*. به تصحیح رییس احمد نعمانی. اورینتل لایبرری. پتنه: انتشارات خدابخش.
- سوامی، آناندا کومارا (۱۳۹۱). *استحاله طبیعت در هنر*. ترجمه صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر.
- سودآور دیبا، لیلیا (۱۳۷۸). *تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵-۱۸۳۴ م)*. *ایران‌نامه*، شماره ۶۷، ۴۲۳-۴۵۲. <http://noo.rs/J30T5>
- شاپور شهبازی، علیرضا (۱۳۹۳). *راهنمای مستند نقش رستم فارس*. تهران: میردشتی.
- شروو، پرادز آگتور (۱۳۹۹). *عناصر ایرانی در کیش مانوی*. ترجمه محمد شکر فومشی. تهران: طهوری.
- شکر فومشی، محمد؛ نیک نوروزی، سمیرا و میثم محمدی (۱۳۹۶). *ارج‌نامه ابوالقاسم اسماعیل پور اسطوره بنیادها*. تهران: چشمه.
- شهری، جعفر (۱۳۸۱). *قند و شکر (ضرب‌المثل‌های تهرانی به زبان محاوره)*. تهران: معین.
- عزیزی، حسن، بهارلو، علیرضا (۱۴۰۰). *شمایل‌نگاری مذهبی قاجار در سایه تأثیرات فرهنگ غرب (نمونه مطالعاتی: قاب آیین‌ها زیر لاک‌های اثر محمداسماعیل نقاش باشی اصفهانی)*. *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۱(۲۷)، ۹۳-۱۰۲. Doi: <https://doi.org/10.22059/jfava.2021.323094.666694>
- شیرازی، صدرالدین محمد (۱۳۹۴). *شراب سربه‌مهر*. ترجمه و شرح اسفار اربعه، جلد ۷. ترجمه و شرح محمدمسعود عباسی زنجانی. قم: مؤسسه انتشارات دارالعلم.
- طبرسی، حسین بن فاضل. ۱۳۶۵. *مکارم‌الاخلاق*. جلد ۱. تهران: فراهانی.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۰). *درآمدی بر آیکونولوژی*. تهران: سخن.
- علامه، سید میرحسین علامه (۲۰۱۲). *دراسه حول اتجاه الشیوخ الصغویین نحو التطورات الداخليه ل «طریقه» اُردبیل حتی إعلان الشاه إسماعیل التشیغ*. *دراستات فی العلوم الانسانیه*، ۱۹(۲)، ۸۳-۹۷. Dor: <http://dorl.net/dor/20.1001.1.23834269.1433.19.2.8.9>
- فرصت شیرازی، محمد نصیر (۱۳۷۷). *آثار عجم*. جلد ۱ و ۲. به اهتمام منصور رستگار فسایی. تهران: امیرکبیر.
- قریب، بدرالزمان (۱۳۹۴). *پژوهش‌های ایرانی باستان و میانه*. به کوشش محمد شکر فومشی. تهران: طهوری.
- قزوینی، محمد (۱۳۳۲). *یادداشت‌های قزوینی*. جلد دوم. تهران: علمی.
- فلاندن، اوزن (۱۳۵۶). *سفرنامه اوزن فلاندن به ایران*. ترجمه حسین نور صادقی. تهران: اشراقی.
- فلور، ویلم، چلکووسکی، پیتر و اختیار، مریم (۱۳۸۱). *نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- کخ، هایدماری (۱۳۸۷). *از زبان داریوش*. ترجمه پرویز رجبی. تهران: کارنگ.
- کراون، روی (۱۳۹۸). *تاریخ مختصر هند*. ترجمه فرزانه سجودی و کاوه سجودی. تهران: فرهنگستان هنر.
- کرزن، جرج ناتانیل (۱۳۸۰). *ایران و قضیه ایران*. جلد ۱. ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی. تهران: علمی و فرهنگی.
- کریستین سن، آرتور (۱۳۸۵). *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمه رشید یاسمی. تهران: رشید یاسمی.
- کریستین سن، آرتور (۱۴۰۲). *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌های ایران*. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.
- کلیم کایت، هانس یواخیم (۱۳۹۶). *هنر مانوی*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل-پور مطلق. تهران: هیرمند.
- کنبی، شیللا (۱۳۸۴). *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: فرهنگستان هنر.
- کورکیان، ژ. پ، سیکر (۱۳۸۷). *باغ‌های خیال*. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزانه روز.
- گدار، آندره (۱۳۶۵). *آثار ایران*. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- گویری، سوزان (۱۳۷۵). *آناهیتا در اسطوره‌های ایرانی*. تهران: جمال الحق.
- لوکوک، پییر (۱۳۸۲). *کتیبه‌های هخامنشی*. ترجمه نازیلا خلخالی. تهران: فرزانه روز.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. مشهد: آستان قدس رضوی.
- مستر، جیمز (۱۳۸۴). *مجموعه قوانین زردتشت و نبداد/اوستا*. ترجمه موسی جوان. تهران: دنیای کتاب.
- مستغفری، جعفر بن محمد (۱۹۶۶). *طب‌النبی*. با مقدمه علامه سید محمد مهدی سید حسن خراسانی. نجف: مکتبه الحیدریه.
- منجم یزدی، جلال‌الدین محمد بن عبدالله (۱۳۶۶). *عباس‌نامه یا تاریخ عباسی*. به کوشش سیف‌الله وحیدنیا. تهران: وحید.

- Denny, W. B. (1983). Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style. *Muqarnas I: Annual on Islamic Art and Architecture*, edited by Oleg Grabar, 103-122. Yale University Press.
- De Saussure, F. (1983). *Course in General Linguistics*, Translated by Roy Harris, Duckworth.
- Diba, L. S. & Ekhtiar, M. (1998). *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925*, New York and London, I.B.Tauris.
- Emmens J. A., Schwartz, G. (1967). Ervin Panofsky as a Humanist, *Netherland Quarterly for a History of Art*, Vol.2, No 3.
- Ettinghausen, R. (1961). *The Emperor's Choice*, New York University Press.
- Ettinghausen, R. & Grabar, O. (1987). *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, Yale University.
- Finbarr, B. F. (2016). Animal, Vegetal, and Mineral: Ambiguity and Efficacy in the Nishapur Wall Paintings. *Representations*, 133 (1): 20-58
- Gruber, C. (2014). The Rose of the Prophet: Floral Metaphors in Late Ottoman Devotional Art. *Envisioning Islamic Art and Architecture: Essays in Honor of Renata Holod* (ed. David Roxburgh), 221-250, Brill, Boston.
- Hasrat, B.J. (1982). *Dara Shikuh: Life and Works*. New Delhi: Munshiram Manoharlal
- Heidemann, S., De Laperouse, J. F., Parry, V. (2014). "The Large Audience: Life-sized Stucco Figures of Royal Princes from the Seljuq Period", *Muqarnas*, (31), 35-71.
- Helminski, C. (2003). *Women of Sufism: A Hidden Treasure*, Shambhala.
- Holly, A. M. (1984). *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press.
- Jacobsen, T. (2008). Toward the Image of Tammuz in Moran. William L. (ed.), *Toward the Image of Tammuz and Other Essays on Mesopotamian History and Culture*, Eugene, Oregon: Wipf & Stock, 73-103.
- Jamshedi Modi, j. (2018). *The Religious Ceremonies and Customs of the Parsees*, Forgotten Book Publisher.
- Karev, Y. (2005). Qarakhanid wall paintings in the citadel of Samarqand. *Muqarnas*, (22), 45-85.
- Koosha, K. (2001). The Migration of Persian Artists to Indian the Safavid Period, *Tavoos Art Quarterly*, (8), 1-17.
- Kramer, S. N. (1961). *Sumerian Mythology: A study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium B.C.*, Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Lerner, J. D. (2017). Mithradates I and the Parthian Archer. Arsacids, Romans, And Local Elites: *Cross-Cultural interactions of the Parthian Empire*, (ed.) Jason M. Schlude and Benjamin B. Rubin, Oxbow books.
- Lorenz, K. (2016). *Ancient Mythological Images and their Interpretation an Introduction to Iconology, Semiotics and Image Studies in Classical Art History*. Cambridge University Press.
- Luft, J.P., (2001). The Qajar Rock Reliefs. *Iranian Studies*, (34)1-4, 31 - 49.
- Miles, G.C. (1964). *A portrait of the Buyid prince Rukn al-Mirachmadi*, مریم (۱۳۶۸). پژوهشی در تاریخ معاصر ایران (برخورد شرق و غرب در ایران ۱۹۵۰-۱۹۰۰ م). مشهد: آستان قدس.
- نصیری، علی (۱۳۸۶). عشق مجازی و رابطه آن با عشق واقعی از دید عرفان اسلامی. نشریه کتاب نقد، (۴۳)، ۵۷-۸۸. <https://www.magiran.com/p443554>
- نفیسی، سعید (۱۳۸۸). تاریخ تمدن ساسانی. تهران: پارسه.
- نوری طبرسی، میرزا حسین (۱۳۶۸). مستدرک الوسایل و مستنبط المسائل، جلد ۱. قم: آل‌البيت.
- نیبرگ، هنری ساموئل (۱۳۸۲). دین‌های ایران باستان. ترجمه سیف‌الدین نجم‌بادی. کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
- واصفی، زین‌الدین (۱۳۴۹). بدایع‌الوقایع، جلد دوم، چاپ الکساندر بولدیرف. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ویدن گرن، گئو (۱۳۷۷). دین‌های ایران. ترجمه منوچهر فرهنگ. تهران: آگاه‌ایده.
- هولتسر، ارنست (۱۳۵۵). ایران در یکصد و سیزده سال پیش. ترجمه محمد عاصمی. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- هینلز، جان (۱۳۹۱). شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۹). ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو. ترجمه فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور. تهران: جامی.
- Akimushkin, O. F. (1996). *The St. Petersburg Muraqqa: Album of Indian and Persian Miniatures from the 16th through the 18th Century and Specimens of Persian Calligraphy*, Art Book Intl LTD.
- Aylward, W. (2013). *A new Relief of Antiochuse of Commagene and other stone Sculpture from Zeugma Written by Charlese Brain Rose*. Excavations at Zeugma Conducted by Oxford Archaeology (Packard Humanities Institute), 220-231.
- Ackerman, S. (2006), Day, Peggy Lynne (ed.), *Gender and difference in Ancient Israel*, Minneapolis, Minnesota: Fortress Press.
- Babayan, K. (1993). *The waning of the Qizilbash: The Spiritual and the Temporal in Seventeenth Century Iran*, Princeton University Print.
- Balafrej, L. (2019). *The Making of the Artist in Late Timurid Painting*, Edinburgh University Press.
- Bausani, A. (1983). *The Qajar Period: An Epoch of Decade*. In *Qajar Iran, Political, Social and Cultural Change 1800-1925*, E. Bosworth and C. Hillenbrand (eds), 255-261.
- Batuhan, T. (2020). Materiality of Mehmet II Smelling a Rose Based on Gentile Bellini's Painting with Cultural Perspective. *Art-Sanat*, (14), 1-16. DOI: 10.26650/artsanat.2020.14.0001
- Bedrosian, R. (2023). *The Georgian Chronicle*, Sophene.
- Brunner, C. J. (1978). *Sasanian stamp seals in the Moore Collection: Motive and Meaning in some Popular Subjects*. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.).
- Canepa, M. P. (2024). *Persian Cultures of Power*, Getty Research Institute.
- Curtis, J. (2000) *Ancient Persia*, London, British Museum.
- Dabrowa, E. (2008). The Political Propaganda of the First Arsacids and its Targets: From Arsaces I to Mithradates II. *Parthica*, (10), 25-31.

Dawlah. American Numismatic Society Museum, Note 11, 283-292.

Meredith, C. (1971). Early Qajar Administration. An Analysis of Its Development and function. *Iranian studies*, 59-84.

Nemat Nejat, K. R. (1998). *Daily Life in Ancient Mesopotamia*, Green wood.

Nigosian, A. (1993). *Zoroastrian Faith: Tradition and Modern Research Solomon*, McGill Queen Press.

Razmjou, S. (2010). "Persepolis: A Reinterpretation of Palaces and Their Function", *The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East*, eds. J. Curtis and St. J. Simpson, I.B. Tauris, London, 231-245.

Robinson, B. W. (1983). Persian Royal Portraiture and the Qajars. *Qajar Iran: Political, Social and Cultural Changes*, C. E. Bosworth and C. Hillenbrand, Edinburgh.

Robinson, B. W. (1992). *Qajar Iran (Political, Social, and Cultural Change 1800- 1925)*, Edited by Edmond Bosworth and Carole Hillen-brand, Mazda Publishers, Costa Mesa, California, U.S.A.

Rizvi, S. A. A. (1983). *A History of Sufism in India*. Vol.2. New Delhi: Munshiram Manoharlal.

Rudolph, K. (1987). *Gnosis: The Nature and History of Gnosticism*, Harper One.

Savory, R. (1965). The Office of Khalifat al-Khulafa under the Safawids. *Journal of the American Institute of Oriental Studies*, (85). <https://doi.org/10.2307/596718>

Schimmel, A. (1973). *Islamic Literatures of India*, Harrassowitz.

Schimmel, A. (1997). *My Soul is a woman: The Feminine in Islam*. New York: Continuum.

Straten, R. V. (1986). Panofsky and Iconclass, *Artibus ET Historiae*, 13(7), 165-181. <https://doi.org/10.2307/1483254>

Taylor, A. (1995). *Book Arts of Isfahan: Diversity and Identity in Seventeenth Century Persia*, London, Oxford University Press.

Titely, N. (1983). *Persian Miniature Painting*, London, British Library.

Versluys, M. J. (2017). Commagene: A Historical Geography. In: *Visual Style and constructing identity in the Hellenistic World: Nemrud Dag and Commagene under Antiochos I. Greek Culture in the Roman World*. Cambridge University, 38-107.

Wilkinson, C. (1973). *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*, Metropolitan Museum of Art.

Yarshater, E. (1968). *The Cambridge History of Iran*. Vol3. Cambridge University Press.

URL1: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/352094?position=10> (Access Data 2024/7/20)

URL2: [https://www.si.edu/object/hand-holding-bunch-narcissus%3Afsq_F2020.1.1\(Access Data 2024/7/20\)](https://www.si.edu/object/hand-holding-bunch-narcissus%3Afsq_F2020.1.1(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL3: [https://harvardartmuseums.org/collections/object/160670?position=0\(Access Data 2024/7/20\)](https://harvardartmuseums.org/collections/object/160670?position=0(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL4: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/75 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/75(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL5: [https://collections.lacma.org/node/239607 \(Access Data 2024/7/20\)](https://collections.lacma.org/node/239607(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL6: [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451023 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451023(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL7: [https://asia-archive.si.edu/object/S1986.301\(Access Data 2024/7/20\)](https://asia-archive.si.edu/object/S1986.301(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL8: [https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/arts-islamic-world-114220/lot.91.html \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/arts-islamic-world-114220/lot.91.html(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL9: [https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F9200264%2FBibliographicResource_3000058484591&repid=1 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F9200264%2FBibliographicResource_3000058484591&repid=1(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL10: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/83 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/83(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL11: [https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S1986.297/ \(Access Data 2024/7/20\)](https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S1986.297(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL12: [https://collections.vam.ac.uk/item/O166610/plaster-figure/ \(Access Data 2024/7/20\)](https://collections.vam.ac.uk/item/O166610/plaster-figure(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL13: [https://collections.vam.ac.uk/item/O97147/portrait-of-fath-ali-shah-oil-painting-abdullah-khan/ \(Access Data 2024/7/20\)](https://collections.vam.ac.uk/item/O97147/portrait-of-fath-ali-shah-oil-painting-abdullah-khan/(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL14: [https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-album-page-with-a-portrait-of-dervish-ghiyath-mss-997/ \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-album-page-with-a-portrait-of-dervish-ghiyath-mss-997/(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL15: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/97260 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/97260(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL16: [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446587 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446587(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL17: [https://collection.beta.fitz.ms/id/image/media-3041771299 \(Access Data 2024/7/20\)](https://collection.beta.fitz.ms/id/image/media-3041771299(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL18: [https://asia-archive.si.edu/exhibition/gallery-guide-visual-poetry/ \(Access Data 2024/7/20\)](https://asia-archive.si.edu/exhibition/gallery-guide-visual-poetry/(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL19: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1948-1009-0-53 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1948-1009-0-53(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL20: [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448662 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448662(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL21: [https://gallica.bnf.fr/view3if/ga/ark:/12148/btv1b8427195m/f104 \(Access Data 2024/7/20\)](https://gallica.bnf.fr/view3if/ga/ark:/12148/btv1b8427195m/f104(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL22: [https://www.metmuseum.org/met-publications/sasanian-seals-in-the-moore-collection-the-metropolitan-museum-journal-v-14-1979 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.metmuseum.org/met-publications/sasanian-seals-in-the-moore-collection-the-metropolitan-museum-journal-v-14-1979(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL23: [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/323563 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/323563(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL24: [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327535 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327535(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL25: [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451969 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451969(Access%20Data%2024%2F7%2F20))

URL26: [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/690548 \(Access Data 2024/7/20\)](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/690548(Access%20Data%2024%2F7%2F20))