زهرا شاقلانی 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 تصویریِ 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 سه‌مرحله‌ای جلوه‌های بصری نگاره معراج می‌پردازد. دو مرحلهِ نخست به توصیف و تحلیل «آیکونوگرافیک» نگاره می‌پردازد و مرحلهِ سوم به تفسیر آیکونولوژی و شناسایی ارزش‌های نمادینِ مستتر در آن اختصاص دارد. در بررسیِ نگارهِ معراجِ 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 جهان‌بینی رایج دوره صفوی دست یافت؟ هدف پژوهش حاضر، بررسی آیکونولوژیِ عناصر بصری در این نگاره است. فرضیهِ اصلیِ پژوهش، تاثیرگذاری شرایط دوران صفوی بر بیان نمادین در نگاره‌هاست. شیوهِ تحقیق، توصیفی-تحلیلی است و اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده است. بررسی‌ها حاکی از این است که در شناختِ لایه هایِ معناییِ پنهان در نگاره، استفاده از راهکارِ آیکونوگرافی بسیار مؤثر است. مطالعه‌ی آیکونولوژی نشان می‌دهد که آیکونِ ترکیبی «شیر و خورشید» در گذر زمان تداوم یافته و با تغییر ارزش‌های نمادین، در جایگاهی جدید به کار گرفته شده‌است.

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 معنایِ ذاتی و محتوایِ آثار هنری را آشکارکند. 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 می کند و بررسیِ آن مستقل از خالقِ 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 هدفِ بررسی آیکونولوژی نگاره‌یِ 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؟

فرضیه‌یِ 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 پیشاآیکونوگرافیک، 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 آیکونولوژیا(Iconologia) باز می‌گردد که توسط سزار ریپا (Cesare Ripa) (۱۵۶۰- ۱۶۲۲) نگاشته شده است. اما عملاً پس از انتشار کتاب اروین پانوفسکی(۱۹۳۲) با عنوانِ «مطالعاتی در آیکونولوژی: مضمون های انسان مدارانه در هنرِ 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 آیکونولوژی: نظریه و کاربرد مطالعه موردی نقاشی ایرانی» به بازشناسی و معرفی مصادیق آیکونوگرافیک در عرصه نگارگری ایران پرداخته است. شماره اول نقدنامه هنر(۱۳۹۰) نیز به مجموعه مقالات آیکونولوژی اختصاص یافته است. معصومه فرهاد(۲۰۰۹) در کتاب «فالنامه: کتابِ 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 «آیکونوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا(ع) در نگارگری» بررسی شده است. باید اذعان داشت اگرچه مقالات زیادی درباره آیکونولوژی 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.

آیکونوگرافی و آیکونولوژی

اروین پانوفسکی، از پژوهشگرانِ برجسته‌یِ وابسته به مؤسسه واربورگ، روش آیکونولوژی را معرفی و آن را توسعه داد. پانوفسکی در مقدمه مقاله خود، آیکونوگرافی را شاخه‌ای از تاریخ هنر برمی‌شمرد که به مضمون و معنایِ یک اثر هنری به عنوان نقطه‌یِ مقابل فرم آن می‌پردازد (Panofsky, 2009: 220). پانوفسکی در جهت ادراک و تفسیر هر اثر هنری، قائل به سه لایه‌یِ معنایی است: اول) توصیف پیشاآیکونوگرافی دوم) تحلیل آیکونوگرافی سوم) تفسیر آیکونولوژی.

بخشِ اول یعنی توصیف پیش آیکونوگرافی، یک شبه آنالیز فرمی می‌باشد و از طریق مطالعه نقش‌مایه‌ها حاصل می‌شود. قسمت دوم مرحله تحلیل مکتوب می‌باشد. بخش سوم که همان تفسیر آیکونولوژی می‌باشد، در پیِ شناسایی «ارزش‌های نمادین» مستتر در آثار است. این مرحله می‌تواند شامل گرایش‌های متفاوت و گسترده‌ای شامل ملیت، دوره، مذهب، روانشناسی، جامعه شناسی، جهان بینی فردی و... باشد، که این مرحله در سال ۱۹۵۵ توسط پانوفسکی «تفسیر آیکونولوژی» نامیده شد (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۳) .

تمایز آیکونوگرافی و آیکونولوژی را ارنست گمبریچ به خوبی مشخص کرده است. وی آیکونولوژی 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: ۵۲-۵۱). در (تصویر ۱) سه مرحله آیکونولوژی اروین پانوفسکی در قالب هرم آیکونولوژی ارائه شده است.

تصویر ۱-هرم آیکونولوژی.
منبع: نگارندگان.

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 درسال 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 ۲- معـــراج پیامبـــر اکـــرم (ص)، فالنامه تهماسبی، مکتب قزوین، قرن ۱۰ق.، (Farhad, 2009: 119)

به دلیلِ پراکنده بودنِ اوراقِ این نسخه در مجموعه‌های مختلف، در محافل علمی آن را به نام «فالنامه پراکنده» (Dispressed Falnama) هم می‌شناسند. هرچند متن فالنامه تهماسبی منسوب به امام جعفر صادق(ع) است، با مشاهده‌یِ 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 انشایِ «مالک دیلمی» دانست. دلیلِ 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 امیرحسین‌بیگ نیز از اوست(Simpson, 1997: 243) .

نگارگری معراج فالنامه تهماسبی (تصویر۲) به دست «آقامیرک» انجام شده که به دلیل سیادت، هنرمندی و اخلاق نیکو مورد علاقه شاه تهماسب بود. متن مرتبط با فال معراج (تصویر۳) بر خوش‌یمن بودن آن دلالت دارد و به صلوات بر پیامبر و خاندان او توصیه می‌کند.

تصویر۳- صفحه متن و تفسیر جـواب فال نـگـــاره معـــراج، فالنـامـه تهمـــاسبـــی، مکتـب قزویـن، قرن ۱۰ق.، (Farhad, 2009: 167)

بررسی پیشاآیکونوگرافی

مرحله‌یِ 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 نقشمایه ها، توصیف پیشاآیکونوگرافی(Pre-Iconographical Description) یک اثر هنری است (اسدی و بلخاری، ۱۳۹۳: ۳۹) .

نخستین دریافتی که از نگاره معراج فالنامه تهماسبی حاصل می شود، 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 چهره ای پوشیده و با هاله ای فروزان-که از تقدس او حکایت دارد- سوار بر مرکبی با بدن اسب و سر انسان است؛ درحالی که انگشتری 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 طبق هایی از نور افشانند؛ یکی بخوردان عطر در دست دارد و دیگری حامل شمشیر است؛ دیگری یک جفت صندل طلایی در دست دارد و فرشته‌یِ دیگر طبقی از نوشیدنی و خوراک در دست دارد. فضای آسمان روشن و ابرها طلایی رنگ نشان داده شده است. در مجموع حکایت از داستانی مقدس و مذهبی دارد. در برخورد با متنِ مرتبط با نگاره، این نکته دریافت می‌شود که روایتِ نگاره مربوط به معراج بوده و مرد سواره که در حال اعطایِ نمادین انگشتر به شیر است، پیامبر(ص) است و فرشته‌یِ راهنما جبرییل(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 ادراکِ داستانی که روایت می‌کنند». هدفِ تحلیلِ آیکونوگرافیک، درک و تفسیر معنا- در برابرِ فرم اثر هنری- است. پانوفسکی عواملی چون ملیت، مذهب، عقاید فلسفی، شرایط فرهنگی و اجتماعی

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 خوانشِ آیکونوگرافیک 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 کردنِ 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»۱ اهلِ 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[۱]. بنابراین، بررسی متون شیعی مرتبط با نگاره‌ها و مطالعه‌یِ باورهایِ عامیانه‌یِ شیعی مردمان آن دوران، در بررسی آیکونوگرافیک نگاره‌های این نسخه بسیار سودمند است.

همچنین در خوانشِ آیکونوگرافیک نگاره‌ها، شرایط فرهنگی و مذهبی شهر قزوین در آن دوران نیز باید مورد مطالعه قرار گیرد. اساساً ویژگی‌های تاریخی، اجتماعی و مذهبی قزوین، پایتخت بودنِ آن در زمان شاه تهماسب و پیشینه‌یِ تاریخیِ 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، واژه‌یِ مناقب‌خوانی را در برابر «فضائل‌خوانی»[۲] اهل تسنن به کار می‌برد (عبدالجلیل قزوینی، ۱۳۵۸: ۶۵). وی به وجود شیعیان در قزوین و رایج بودن مناقب‌خوانی در «دارالسنه قزوین»[۳] اذعان دارد (همان: ۱۰۹).

مهدی حسینی درباره‌یِ جنبه‌یِ 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 قرارمی‌دهد. ابعاد غیرمتعارف آن (حدودا 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 کتاب‌آراییِ فالنامه تهماسبی «ترسیم نگاره‌ها روی یک طرف کاغذ و سفید بودن پشت آنهاست که خلاف رسم نگارگریِ دوره صفوی است» (همان: ۵۳). این نکته فرضیه استفاده از فالنامه برای مناقب‌خوانی و نقالی را تقویت می‌کند. همچنین تمامی نگاره‌هایِ 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 نبوده‌است. افزون بر اینها، آوردن متن فال در صفحه‌ای مجزا، نگارگر را از آوردن متن در نگاره‌ها بی‌نیاز ساخته‌است.

در خوانشِ آیکونوگرافیک 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[۴] با فرستادن جبرییل(ع)، آیات الهی و عوالم آسمانی را بر ایشان نمایان ساخته‌است. 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) صدوبیست بار به معراج رفت و در هر بار خدا درباره دوستی علی و پیشوایان(ع) بیش از واجبات دیگر به وی سفارش کرده‌بود» (شیخ صدوق، ۱۴۰۳: ۶۰۱-۶۰۰) .

در مجموع پس از بررسی عوامل موثر در خوانشِ آیکونوگرافیک نگاره معراج فالنامه تهماسبی می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: استقرار کامل حکومت شیعی در ایران و شرایط ویژه دوران حکومت شاه تهماسب، توبه‌یِ شاه، رویگردانی وی از مضامین داستانی و حماسی در نگارگری، گرایش به طالع‌بینی، تمایل شاه به ترویج مذهب تشیع، کاربردِ ویژه‌یِ فالنامه برای روایتگری و مناقب‌خوانی، شرایط فرهنگی و مذهبی شهر قزوین، رایج بودن مناقب‌خوانی در این شهر، متون شیعی و باورهایِ عامیانه‌یِ شیعیِ متداول در آن درباره‌یِ دوران درباره امام علی(ع) و واقعه‌یِ معراج.

خوانش آیکونوگرافیک نگاره معراج پیامبر(ص)

نگاره معراج فالنامه تهماسبی سفر شبانه معراج پیامبر(ص) را با بیانی نمادین به تصویر می‌کشد، در حالی که جبرییل(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) طبق هایی از نور می‌پاشند، یکی بخوردان معطر در دست دارد و دیگری حامل شمشیر است که نمادی از سیف‌الله است.

علامه مجلسی نقل می‌کند: «آیه... وَأَنزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنَافِعُ 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.

فرشته‌یِ 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 درآمده اند. پیامبر(ص) در مرکز نگاره مصور شده اما عناصر تصویری به گونه‌ای چیده شده ان که توجه به سمت شیر معطوف شود. حرکت دست پیامبر(ص) که انگشتری خویش را با احترام به سمت شیر گرفته و عمودِ پرچم سبزی که در دست جبرییل(ع) و نوک آن به سمت شیر است، این نقش را بر عهده دارند.

در بررسی‌های بیشتر بر متون دیداری و مکتوبِ 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[۵] اما در گفتمان شیعی و عامیانه مردم آن دوران، حضور امام علی(ع) در معراج دچار تغییراتی شد؛ «بنابر باور عامهٔ 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 حلقهٔ انگشتری حضرت رسول(ص) را نستاند، راه را برای او نگشود» (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 طی‌الارض 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 خدایی ترین انسان کیست؟ آن حضرت فرمود: علی(ع)که وصی من، عموزاده‌ام، برادرم، شجاعترین پشتیبانم، شجاع‌ترین حمله کننده 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 فالِ 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 امِّ هانی حضرت شاه رُسُل در شب معراج چون شد تا حریم کبریا
در میانه هر چه شد مذکور آن شب موبه‌مو روز دیگر گفت با او مرتضی مجتبا

نگارگر این حضور را در قالب نمایش شیر و اعطای انگشتر پیامبر(ص)[۶] نشان داده است که به روایتی از آخرین روزهای زندگی پیامبر(ص) و اعطای انگشتری‌شان به علی(ع) ایشان مربوط است[۷] و شایسته فر با توجه به این روایت می‌نویسد: «این حلقه احتمالا می‌تواند حلقه جانشینی و امامت نامیده شود» (شایسته فر، ۱۴۴:۱۳۸۴). 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 معمولا 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 انگشتر ولایت را، می‌توان مهم‌ترین ردّپای 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. مُدرِکات این مرحله مربوط به تعیّن 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 آیکونولوژی خوانده می‌شود. پانوفسکی، آیکونولوژی را معادلی برای تفسیر آیکونوگرافی برمی‌شمرد (اسدی و بلخاری، ۱۳۹۳: ۳۹). در ادامه به معرفی آیکون‌های مهم نگاره معراج فالنامه تهماسبی و بررسی بستر تاریخی و زمینه‌های موثر در شناسایی «ارزش‌های نمادین» مستتر در آنها پرداخته می‌شود.

آیکون 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، (تصویر۴) 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. درسمت راستِ 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(تصویر۵) با مضمون مشابهی دیده می‌شود؛ در سمت راست، میترا با اشعه‌هایی که چون خورشید گِردِ سر او قرار گرفته، درحال اعطای پادشاهی به آنتیوخوس اول شاه کوماژن است.

هنرمندانِ جهانِ اسلام نیز با بهره‌گیری از قرآن و روایات که از پیامبر به عنوان نور مبین یاد می‌کند[۸] و با بهره‌گیری از نقوش دیرین، در شمایل‌نگاری از پیامبر(ص) به شکل خورشید

تصویر۴- نقش برجسته‌ای از تاق بستان در کرمانشاه
(https://fa.wikipedia.org)

تصویر۵- نقش برجسته متعلق به دوران سلوکی، سده نخست پیش از میلاد در کوه نمرود ترکیه،
(http://www.daneshju.ir)

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(تصویر۶ و ۷) می‌باشد که متعلق به مکتب شیراز و قرن ۹ه.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)

تصویر۷- بخشی از تصویر ۶ که نام پیامبر(ص) را درون نقش شمسه در نگاره معراج نشان می‌دهد. (https://twitter.com/ist_trienali)

(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 محدویت‌هایی 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 مظاهرِ چراغدانی هستند که نورشان، نه شرقی و نه غربی است»[۹] (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 آیکون نور در آثار هنری باستان بر الوهیت، جاودانگی و تقدس تاکید داشته، در نگاره معراج صرفاً جنبه «تقدیسِ» پیامبر(ص) مد نظر بوده است.

آیکون شیر

آیکون شیر از قدیمی‌ترین آیکون‌های 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) به‌کار برده‌اند» (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۷۴). نقش شیر ابتدا به عنوان نمادِ قدرت شاهان استعمال می‌شد مانند جام زرین کلاردشت(تصویر۸) که از حدود ۸۰۰ پیش از میلاد برجای مانده است.

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

بعدها در آثار هنری بسیاری ، شاهان در حال شکار شیر نمایش داده شدند. در تخت‌جمشید نیز بر قدرت‌طلبی شیر تاکید شده است و در نقش‌برجسته‌هایی با مضمون شکار گاو توسط شیر(تصویر۹) نمود یافته است. مُهر استوانه‌ای شکل کوچکی از زمان داریوش اول وجود دارد که او در حال جنگ با شیر، نشان می‌دهد. نقش حاصل از این مهر (تصویر۱۰) 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 آیکون 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،(تصویر۱۱) بر حضور امام علی(ع) در معراج دلالت دارد؛ این نحوه‌ی نمایش در بسترِ فرهنگیِ زمان صفویه رواج یافته است.

در بررسی این آیکون مشاهده می‌شود که ارزش نمادین شیر از وجه نمادین «قدرت و

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

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

درندگی» به «شجاعت» تغییر مسیر داده و این مطلب، نظریه پانوفسکی را مورد ارزش‌های نمادینی که در گذر زمان تغییر جهت داده‌اند کاملاً تایید 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 مُهر استوانه‌ای که در ساحل شمال غربی دریای سیاه یافت شده، مشاهده می‌شود. در نقش حاصل از این مُهر (تصویر۱۲) 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 دقیقا پشت آناهیتا، نماد خورشید که نمایشی از «میترا» بوده، نقش بسته است. «مِهر، میترا یا میثره از ایزدان باستانی هندوایرانی پیش از روزگار

تصویر ۱۲- نقش حاصل از مُهر، 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)) .

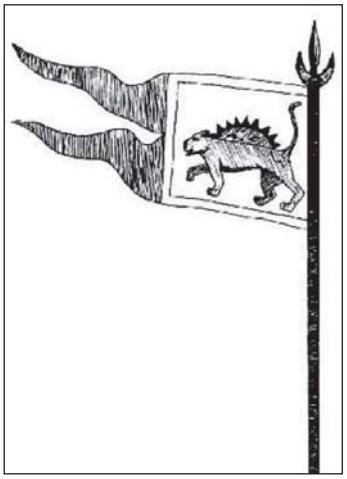
تصویر ۱۴- سکه شیر و خورشید از دوران غیاث الدین خسرو دوم سلجوقی، آسیای صغیر، ۶۴۱ ق.
(www.pinterest.com)

تصویر۱۵-کاشی لعابدار با نقش شیر و خورشید تولید خراسان، ۶۶۵ ق.، موزه لوور
(https://raeeka.wordpress.com)

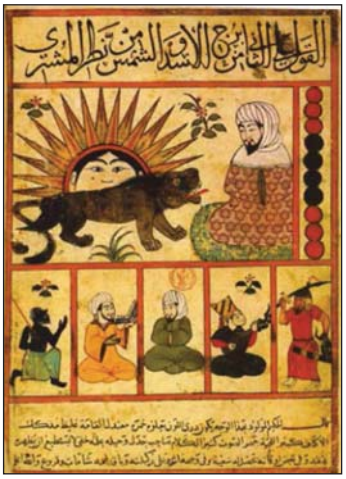
به نظر می‌رسد نقش شیر در این مُهر وابسته به ایزد مِهر می‌باشد و بعدها با هدف تکریم ایزد مِهر تکرار شده است. «برای اولین بار در دوران هخامنشی نامی به جز اهورامزدا به عنوان ایزد آورده می‌شود و اردشیر دوم آناهیتا و میترا را در کنار اهورامزدا می‌آورد. اردشیر سوم هخامنشی در کتیبه‌ای به زبان فارسی باستان (تصویر۱۳) 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 بپاید 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 آیکون شیر و خورشید، سکه شیر و خورشید (تصویر۱۴) 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 (تصویر۱۵) که متعلق به موزه لوور و مربوط به سال ۱۲۶۷م./ 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 کهن‌ترین کاشی‌های ایرانی موزه لوور از دوره مغول و حکومت ایلخانیان به حساب می‌آیند. این نقش بعدا در کاشی‌های لعابدار و اشیاء دیگر تکرار شده است.



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

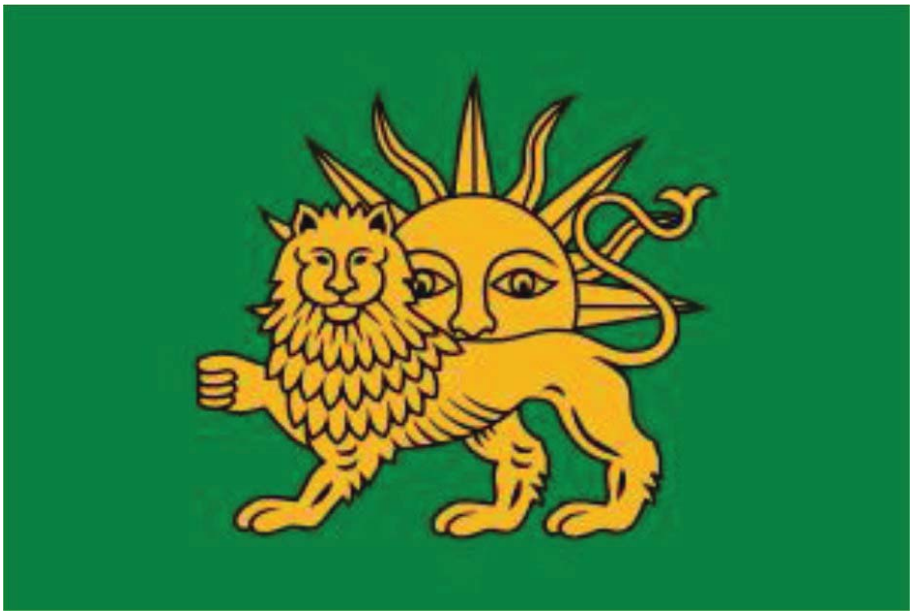


تصویر۱۷-نگاره‌ای در رساله علم نجوم تالیف ابومعشر بلخی متعلق به کتابخانه ملی فرانسه (سایت ویکی‌پدیا، ذیل شیر و خورشید).

به نظر می‌رسد اولین پرچم شناخته شده دارای آیکون شیر و خورشید، متعلق به یک مینیاتور مربوط به سال ۸۲۶ق./۱۴۲۳م. از شاهنامه شمس الدین 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 دریچه دیگری در شناخت این آیکون می‌گشاید زیرا در گاهشماری خورشیدی، صورت فلکی شیر(اسد) خوش‌یُمن‌ترین جایگاه خورشید بوده‌است و بنابراین تقارن این دو آیکون می‌تواند ریشه در دانش و باورهای ستاره شناسی 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 آیکون ترکیبی با جلوه‌گری در نگاره فالنامه تهماسبی دارای ارزش نمادین جدیدی



تصویر۱۸- 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 (تصویر۱۸).

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 «فرّ دین» بود. بازمعرفی 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 شکوهِ ایرانِ 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 متاثر 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 (تصویر۱۹).

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

تصویر۱۹- 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 (تصویر۲۰). 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.

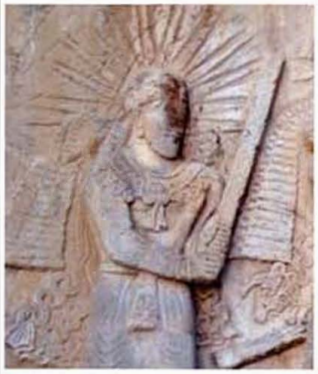
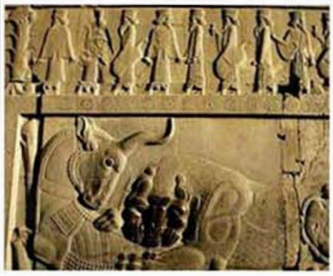
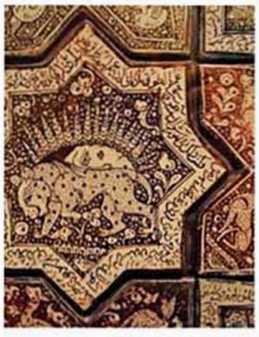
در نگاره سمت چپ همین در، (تصویر۲۱) چهره ائمه با پوشش و هاله شعله‌سان به تصویر درآمده است. امام علی(ع) تسبیحی در دست دارد و فرشته‌ها بر ایشان نور می‌پاشند. چند آهو در پایین نگاره به تصویر درآمده‌اند اما از شیر اثری نیست.

تصویر۲۰- نمایی از سردر بقعه هارون ولایت، اصفهان، دوران قاجار، منبع: (http://www.islamichistoryandtravel.com/harun_vilayat_imamzade_shrine_isfahan_photos.html)

تصویر۲۱- نمایی از سردر بقعه هارون ولایت، اصفهان، دوران قاجار، منبع: (http://www.islamichistoryandtravel.com/harun_vilayat_imamzade_shrine_isfahan_photos.html)

تصویر۲۲- نشان جمعیت شیر و خورشید ایران (سایت ویکی‌پدیا، ذیل جمعیت شیر و خورشید سرخ ایران)

نزدیکترین نمایش آیکون 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 (تصویر۲۲).

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

جدول۱- 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 مرحلهِ پیشاآیکونوگرافی 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 آیکونوگرافیک نگاره معراج فالنامه تهماسبی، مضمون حضور نمادین علی(ع) در معراج و اعطای انگشتر ولایت را، می‌توان مهم‌ترین ردّپای برجای مانده از متون شیعی و روایات عامیانه صفوی برشمرد. یافته‌های آیکونوگرافی، بیانگر تاثیر اوضاع اجتماعی و فرهنگی کشور، در بینش و روش هنرمندان دوره صفوی و تغییراتی در بیان تصویری ایشان می‌باشد.

بررسی‌هایِ آیکونولوژی نشان می‌دهد که آیکون نور و خورشید از آیکون‌هایِ دارای قدمت بوده و در آثار هنری باستان بر الوهیت، جاودانگی و تقدس آن تأکید شده است. در نگاره معراج، مراد از آیکون نور صرفاً نمایشِ جنبه‌یِ «قداستِ» پیامبر(ص) بوده است. آیکون شیر در نگاره معراج فالنامه تهماسبی، بر حضور امام علی(ع) در معراج دلالت دارد و این نحوه‌یِ نمایش، حاصل شرایط فرهنگیِ خاص در زمان صفویه بوده است. در بررسی این آیکون نیز مشاهده می‌شود که ارزش نمادین شیر از وجه نمادینِ «قدرت و درندگی» به «شجاعت» تغییر مسیر داده و این مطلب، نظریه‌یِ پانوفسکی را در مورد ارزش‌های نمادینی که در گذر زمان تغییر جهت داده‌اند کاملاً تایید می‌کند.

استعمال همزمانِ دو آیکون شیر و خورشید، در قالب آیکون 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 نتیجه‌یِ شرایط و ویژگی‌های خاص دوران خلقِ نگاره بوده است. این آیکون ترکیبی در گذر زمان، کارکرد متفاوتی یافته و در دوره‌یِ قاجار و پهلوی معنای متفاوتی پیدا کرده است. بررسی آیکونولوژی 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.

پی نوشت

۱- برای آگاهی بیشتر بنگرید به: جعفریان، رسول (۱۳۷۹)، صفویه درعرصه دین، فرهنگ و سیاست، قم: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.

۲- فضائل خوانی در آن زمان اصطلاحا 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 وجودِ 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 اختلاف‌نظر 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 فروانی آمده است؛ «روزی پیامبر اسلام(ص)، انگشتر خود را به علی‌بن‌ابی‌طالب(ع) سپرد و فرمود: این انگشتر را نزد حکّاک(نگین‌ساز) ببر، به او بگو که بر نگین آن عبارت «محمّد بن عبد

الله » بنویسد. علی(ع) آن انگشتر را گرفت و نزد نگین‌ساز رفته و از او خواست تا بر نگین این انگشتر کلمه «محمّدبن‌عبد الله » را حکّاکی کند. نگین‌ساز آن را پذیرفت، اما در هنگام کار، دست و قلم او خطا رفته و به‌جای آن، نقش «محمّد رسول‌الله » 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 داده‌بود، به او فرمود: من چنین موضوعی را نگفته‌بودم. حکّاک اظهار داشت: بلی، صحیح می‌فرمایید، اما دستم به اشتباه چنین نوشت. پس حضرت علی(ع) آن انگشتر را گرفت و نزد رسول خدا(ص) آورد و فرمود: یا رسول‌الله ! حکّاک آنچه را گفته‌بودم، انجام نداده و مدّعی است که دستش خطا رفته‌است. پیامبر خدا آن انگشتر را گرفت و پس از دقّت بر آن فرمود: ای علی! من محمّدبن‌عبدالله هستم، و همچنین محمّد رسول‌الله 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: «علی ولیّ الله » 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 أَمَرْتَ، وَكَتَبْنَا مَا أَمَرْنَا»؛ 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، ابی‌عبدالله محمدبن‌محمدبن‌نعمان (۱۴۱۶)، الارشاد، بیروت: موسسه آل‌البیت‌لاحیاءالتراث.

۸- اشاره به آیه ۱۷۴ سوره نساء: يا أَيُّهَا النَّاسُ قَدْ جاءَكُمْ بُرْهانٌ مِنْ رَبِّكُمْ وَ أَنْزَلْنا إِلَيْكُمْ نُوراً مُبيناً.

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). امکان‌سنجی استفاده از آیکونولوژی جهت تفسیر آثار هنری آبستره، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی. دوره ۱۹. شماره ۴، صص ۴۶-۳۷.

-افشاری، مرتضی ؛ آیت اللهی، حبیب الله؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۹)، بررسی روند نمادگرایی شمایلها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه شناسی، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۳، صص۵۴-۳۷.

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

-بلوکباشی، علی (۱۳۹۲)، مدخل برگزیده؛ امام علی(ع) در فرهنگ عامهٔ مردم ایران، دسترسی از طریق: http:// ۱۴۰۷۷۰/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.

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

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

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

-خزایی، محمد (۱۳۸۷)، شمسه؛ نقش حضرت محمد(ص) در هنر اسلامی ایران، کتاب ماه هنر، شماره۱۲۰، صص ۶۳ -۵۶.

-دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام (۱۳۸۵)، درآمدی بر اسطوره ها ونمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.

-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: دارالثقافه.

-شیخ مفید، ابی‌عبدالله محمدبن‌محمدبن‌نعمان (۱۴۱۶)، الارشاد، بیروت: موسسه آل‌البیت‌لاحیاءالتراث.

-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 ابوجعفرمحمدبن‌علی‌بن‌حسین‌بن‌بابویه 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 محدّث اُرموی، تهران: انجمن آثار ملّی.

-عبدی، ناهید (۱۳۹۰)، درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد مطالعه موردی نقاشی ایرانی، تهران: نشر سخن.
-علی‌پور، مرضیه (۱۳۹۳)، بررسی جلوه‌های بصری عیون اخبارالرضا(ع) در فالنامه تهماسبی، فصلنامه فرهنگ رضوی، شماره ۷، صص ۱۰۶-۸۱.
-گروبر، کریستینا (۱۳۸۹)، اولین بار در دوران صفوی چهره پیامبر در تصاویر معراج‌نامه پوشانده شد، دسترسی از طریق: www.farsnews.com/newstext.php?nn=۸۹۰۹۳۰۰۲۰تاریخ به روز رسانی: ۱۳۹۳/۵/۲۳. مشاهده در تاریخ: (۱۳۹۶/۵/۱۶)
-مجلسی، شیخ محمد باقر (۱۴۰۳)، بحارالانوار، جلد ۳۹، بیروت: مؤسسة الوفاء.
-مجلسی، شیخ محمد باقر (۱۴۰۳)، بحارالانوار، جلد ۴۲، بیروت: مؤسسة الوفاء.
-محدث نوری، میرزاحسین‌بن‌محمدتقی (۱۳۸۹)، نفس الرحمن فی فضائل سلمان. تحقیق و تصحیح ایاد کمالی اصل، قم: انتشارات پاد 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://raeeka.wordpress.com
-https://twitter.com/ist_trienali
-www.daneshju.ir
-www.farsnews.com/newstext.php?nn=8909300201
-www.parskoroosh.blogfa.com
-www.pezeshkanomoomigilan.ir
-www.pinterest.com