Scientific and Specialized Quarterly
Vol. 1, Issue 1, Fall 2026, 36-55
Jam.apadana.ac.ir

Apadana Institute of Higher Education

Study of the symbols used in the Shiite paintings of the Tahmasbi version of the Falnameh, with emphasis on the two paintings of the steps of Imam Reza (AS) and the Ascension of the Prophet (PBUH)

Hossein Behroozipour*
PhD student specializing in comparative and analytical history of Islamic art, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.

Fahimeh Babahjian
Faculty Member, Faculty of Architecture and Art, Kashan University, Kashan, Iran.

Received:
Accepted:
ISSN:

Abstract

In the paintings of the Safavid era, due to the influences and intellectual atmosphere of the Shiite era, as well as the support of the Safavid rulers for artists, especially Shiite painters in the manuscript workshops of the court, a large part of the themes of the manuscripts painted in the workshops consisted of concepts and themes that were illustrated based on Shiite narrations. Among these works is the version of the Falnameh of Imam Sadiq (AS) or the Falnameh of Tahmasbi, which was illustrated in Qazvin during the reign of Shah Tahmasb, and which illustrates a large part of Shiite themes and contains many symbols that are shaped in accordance with Shiite narrations and hadiths and the beliefs of the people of that time. Research questions: According to Shiite narrations, how and with what symbols did Safavid period painters illustrate the Falnameh manuscript? What was the main goal of Shiite painters in illustrating the Falnameh manuscript of Tahmasbi, apart from the practical aspect of the Falnameh (fortune-telling)? Research Objectives: To study the symbols used in the Shiite paintings of the Tahmasbi version of the Falnameh and to determine what the symbols used are in accordance with the Shiite narrations in the Islamic religion. This research is conducted using a descriptive and analytical method, relying on library (documentary) studies. The findings show that Safavid period painters, in order to advance their goals of spreading pure Shiite ideas, in accordance with existing narrations, illustrated court manuscripts using a variety of symbols that they cultivated in their creative minds. In most of the Tahmasbi Falnamehes, one can witness the use of various types of human or animal symbols (the lion symbol in the image of the Prophet's (PBUH) Ascension) to plant symbols (cypress trees, salimis, and pendants in the image of the Qadamgah of Imam Reza (PBUH)) and geometric symbols (the Quran and the altar in the Qadamgah image), and even combined symbols such as angels and Buraq in the image of the Prophet's (PBUH) Ascension. The main goal of Shiite painters, by resorting to various symbols in the Shiite paintings of the Tahmasbi version of the Falnameh, especially in the two paintings in question, was to depict their paintings in a more propaganda manner and to promote the Shiite religion, based on Shiite narrations and hadiths, rather than a purely spiritual and mystical event.

Keywords: Symbol, Painting, Shiite Paintings, Tahmasbi Falnameh.

* Corresponding Author: amirali.vaghefi77666@gmail.com

فصلنامه رهاورد هنر
دوره ۱، شماره ۱، پائیز ۱۴۰۴، ۳۶-۵۵
Jam.apadana.ac.ir

Apadana Institute of Higher Education

مطالعه‌ی نمادهای به‌کاررفته در نگاره‌های شیعی نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی با تأکید بر دو نگاره‌ی قدمگاه حضرت امام رضا (ع) و معراج پیامبر (ص)

حسین بهروزی پور*
دانشجوی دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

فهیمه باباحجیان
عضو هیئت‌علمی دانشکده‌ی معماری و هنر، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.

تاریخ دریافت: ۰۰/۰۰/۰۰ تاریخ پذیرش: ۰۰/۰۰/۰۰
ISSN:

چکیده:

در آثار نگارگری دوران صفوی، به دلیل تأثیرات و جو فکری شیعی حاکم بر آن زمان و نیز حمایت حاکمان صفوی از هنرمندان، به‌ویژه نگارگران شیعی در کارگاه‌های نسخ خطی دربار، بخش زیادی از درون‌مایه‌های نسخ نگارگری‌شده در کارگاه‌ها را مفاهیم و مضامینی تشکیل می‌دادند که بر اساس روایات شیعی، مصور می‌شدند. ازجمله این آثار، نسخه‌ی فال‌نامه‌ی امام صادق (ع) یا فال‌نامه‌ی تهماسبی است که در دوران شاه‌تهماسب در قزوین مصور شده و بخش زیادی از مضامین شیعی در آن نشان داده شده که حاوی نمادهای زیادی بوده و متناسب با روایات و احادیث شیعی و باورهای مردم آن زمانه شکل گرفته است. بدین ترتیب، سؤال پژوهش حاضر این است که با توجه به روایات شیعی، نگارگران دوره‌ی صفوی، چگونه و با توجه به چه نمادهایی، نگاره‌های نسخه‌ی فال‌نامه‌ی را مصور کرده‌اند؟ هدف اساسی نگارگران شیعه در مصور کردن نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی، به غیر از جنبه‌ی کاربردی فال‌نامه (پیشگویی)، چه بوده است؟ هدف پژوهش، مطالعه‌ی نمادهای به‌کاررفته در نگاره‌های شیعی نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی و دستیابی به چیستی نمادهای استفاده‌شده‌ی متناسب با روایات شیعی در دین اسلام است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای (اسنادی) صورت گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد نگارگران دوره‌ی صفویان، برای پیشبرد اهداف خود مبنی بر گسترش اندیشه‌های ناب شیعی، متناسب با روایات موجود، با استفاده از انواع نمادهایی که در ذهن خلاق خود می‌پروراندند، نسخ درباری را مصور می‌کردند. در اکثر نگاره‌های فالنامه‌ی تهماسبی می‌توان شاهد انواع مختلفی از نمادهای انسانی یا حیوانی (نماد شیر در نگاره‌ی معراج پیامبر (ص)) تا نمادهای گیاهی (درختان سرو، اسلیمی‌ها و آویزه‌ها در نگاره‌ی قدمگاه امام رضا (ع)) و هندسی (رحل قرآن و محراب در نگاره‌ی قدمگاه) و حتی نمادهای تلفیقی مثل فرشتگان و بُراق در نگاره‌ی معراج پیامبر (ص) بود. هدف اصلی نگارگران شیعه با توسل جستن به نمادهای مختلف در نگاره‌های شیعی نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی، به‌ویژه در دو نگاره‌ی مورد بحث، این بود که نگاره‌های خود را با توجه به روایات و احادیث شیعی، بیشتر به‌صورت تبلیغی و به‌منظور ترویج مذهب شیعه مصور کنند، تا یک رویداد صرف روحانی و عرفانی.

کلیدواژه‌ها: نماد، نگارگری، نگاره‌های شیعی، فال‌نامه‌ی تهماسبی.

مقدمه

در هنر نگارگری ایرانی، استفاده از صور نمادین در مسیر تغییر و تحول خود در طول دوران مختلف بعد از اسلام، رواج یافته و آنچه این هنر را در حد کمال برجسته کرده است، همان محتوا و مضامین و کیفیت نهفته‌ی درونی و نمادگونه‌ای بوده که از ورای زیبایی‌های صوری، فرمی و تجسمی موجود در آن، به‌نوعی قابل ردیابی است. به معنای دیگر، در هنر نگارگری ایرانی، هر عنصر تجسمی، ظاهر و باطنی دارد یا به عبارت دیگر دارای کمیت و کیفیتی است که مجموع آن‌ها این آثار هنری را از عناصر تجسمی دیگر متمایز می‌کند. ترکیب‌بندی در آثار هنر نگارگری ایرانی، به‌ویژه آثاری که بعد از اسلام مصور شده‌اند، نیز ناگزیر با موضوع آن در ارتباط بوده و این مجموعه یعنی کیفیت، کمیت و انسجام نمادین عناصر بصری در نگاره‌ها، آن‌ها را با مفاهیم فراوانی با یکدیگر پیوند داده است. در دوران صفوی، به‌ویژه دوره سلطنت شاه‌تهماسب نیز که جو فکری غالب در جامعه‌ی ایرانی به دلیل رسمیت یافتن مذهب تشیع در ایران، حمایت دربار از هنرمندان نگارگر شیعی، خصوصاً در کارگاه‌های نسخ خطی، سبب شد استفاده از نمادهای مختلف برای رساندن مفاهیم موردنظر متناسب با احادیث و روایات شیعی و تبلیغ و گسترش فرهنگ و مذهب تشیع، رواج پیدا کند. سؤال پژوهش حاضر این است که نگارگران دوره‌ی صفوی، چگونه و با توسل به چه نمادهایی، با توجه به روایات شیعی، نگاره‌های نسخه‌ی فال‌نامه را مصور می‌کردند؟ هدف اساسی نگارگران شیعه در مصور کردن نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی، به غیر از جنبه‌ی کاربردی فال‌نامه، چه بوده است؟ هدف پژوهش، مطالعه‌ی نمادهای به‌کاررفته در نگاره‌های شیعی نسخه فال‌نامه‌ی تهماسبی و دستیابی به چیستی نمادهای استفاده‌شده‌ی متناسب با روایات شیعی در دین اسلام است.

پیشینه‌ی پژوهش

در رابطه با نسخه‌ی مصور فال‌نامه‌ی تهماسبی، پژوهش‌های متعددی در سال‌های اخیر انجام گرفته است که بسیاری از پژوهشگران هنر اسلامی، این نگاره‌ها را از جنبه‌های مختلف واکاوی کرده‌اند. ازجمله‌ی این موارد، مقاله‌ای با عنوان «تجلی باورهای تشیع در برخی نگاره‌های نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی»، به این نتیجه رسیده که مضامین شیعی نسخه‌ی فال‌نامه، از نمادها، نشانه‌ها و تمهیدات تجسمی جدیدی برخوردار است که می‌توان آن‌ها را به‌عنوان الگویی از نگارگری شیعی در نظر گرفت (مهدی‌زاده و بلخاری قهی، ۱۳۹۳). علیرضا مهدی‌زاده در مقاله‌ای دیگر با عنوان «بررسی مضمونی نگاره‌های نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی، شاهکار هنر شیعی عصر صفوی» به توصیف و تحلیل مضمونی نگاره‌های این نسخه پرداخته و نتیجه می‌گیرد که گلچینی از آموزه‌ها و وقایع مهم اسلام و تشیع را قصه‌های قرآنی و مذهبی تشکیل می‌دهند که به‌نوعی بیانگر حقیقت و حقانیت مذهب شیعه هستند (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵). زهرا شاقلانی‌پور و همکارانش در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تأثیر متون شیعی بر شمایل‌نگاری از امام علی (ع) در نگاره‌های فال‌نامه‌ی تهماسبی» به شناسایی مضامین، عناصر بصری و جلوه‌های نمادین مرتبط با امام علی (ع) در نگاره‌های فال‌نامه‌ی تهماسبی پرداخته‌اند (شاقلانی‌پور و همکاران، ۱۳۹۷). سعید اخوانی و فتانه محمودی در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فال‌نامه‌ی نسخه‌ی طهماسبی» به چگونگی لایه‌های معنایی آشکار و پنهان در نگاره‌های فال‌نامه‌های عصر صفوی پرداخته‌اند (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۸). فاطمه مهرابی و افسانه قانی در مقاله‌ای با عنوان «کارکردهای تخیل در تصویرگری کتاب فال‌نامه‌ی طهماسبی بر پایه‌ی آراء ژیلبر دوران مطالعه‌ی موردی نگاره‌ی صحرای محشر»، به مطالعه‌ی چگونگی شکل‌گیری معنا در فال‌نامه‌ی تهماسبی، از گذر روش‌های مبتنی بر تحلیل تخیل مانند روش ژیلبر دوران، پرداخته و نتیجه می‌گیرند که هنرمند موردنظر این نوشتار برای به تصویر کشیدن موضوع صحرای محشر از همه‌ی ساخت‌های دوازده‌گانه‌ی تبیین‌شده توسط دوران استفاده کرده تا مطلوب خود، مضمون

جاودانگی را با تأکید بسیار در اثر متجلی کند (مهرابی و قانی، ۱۳۹۸). نظر به پیشینه‌ی موضوع پژوهش حاضر، «مطالعه‌ی نمادهای به‌کاررفته در نگاره‌های شیعی نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی با تأکید بر دو نگاره‌ی قدمگاه حضرت امام رضا (ع) و معراج پیامبر (ص)»، در هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها مطالعه‌ای در رابطه با انواع و چگونگی نمادهای استفاده‌شده در نگاره‌های شیعی نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی صورت نگرفته است؛ بنابراین، موضوع پژوهش حاضر، بدیع و تازه به نظر می‌رسد.

روش پژوهش

با توجه به موضوع مورد بررسی در این مقاله، روش تحقیق به‌صورت توصیفی-تحلیلی بوده و (کتابخانه‌ای) در گردآوری مطالب و تصاویر تحقیق از روش اسنادی استفاده شده است. جامعه آماری پژوهش نیز انتخاب دو نگاره‌ی قدمگاه امام رضا (ع) و نگاره‌ی معراج پیامبر (ص) از نسخه‌ی فال‌نامه‌ی امام صادق (ع)، معروف به فال‌نامه‌ی تهماسبی بوده که در دوران شاه‌تهماسب صفوی مصور شده و در این پژوهش مورد مطالعه و واکاوی قرار می‌گیرند.

مختصری در مورد تحولات سیاسی-اجتماعی و مذهبی ایران در اواخر دوره‌ی شاه‌تهماسب صفوی

یکپارچگی مذهبی و همراهی دین و دولت در زمان صفویان، نقطه‌ی عطفی در تاریخ بسط و گسترش عقاید و باورهای شیعی در ایران‌زمین بود. شاهان صفوی و در رأس همه‌ی آن‌ها، شاه اسماعیل اول (۹۰۷- ۹۳۰ ه.ق)، درعین‌حال که خویش را از جانشینان معنوی شیخ صفی‌الدین اردبیلی (تولد ۶۵۰ و وفات ۷۳۵) می‌دانستند، نسبت خویش را از طریق حضرت امام موسی کاظم (ع) به حضرت امام علی (ع) می‌رساندند (کیانمهر و تقوی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۱۳۴). ازاین‌رو، آن‌ها با اعلام رسمیت مذهب تشیع و نیز بهره‌گیری از آموزه‌های این مذهب، در پی تثبیت حکومت خویش از راه تبلیغات مذهبی بودند. ازآنجاکه دودمان صفویان نیز خاستگاهی دینی داشتند و درعین‌حال، خود را از مدعیان عرصه سیاست می‌دانستند، باید گفت در تحولات دینی و سیاسی این دوره از تاریخ، به‌نوعی مستقل از یکدیگر عمل نمی‌کردند (نوروزی و رمضانی، ۱۳۹۴: ۱۲۴). در حقیقت، دوران پادشاهی شاه‌تهماسب صفوی (وفات ۹۸۴ ه.ق) را می‌توان در قلمرو حمایت هنری به دو قسمت تقسیم کرد؛ بخش اول، دوران جوانی و سرخوشی و نازک طبعی وی که شمار زیادی از هنرمندان را در کتابخانه‌ی خود گرد هم آورده بود و حتی خود به طرفه‌کاری و لطایف‌نگاری نیز می‌پرداخت. بخش دوم زندگی وی نیز دوره‌ی تعبد و تشرع او بود که تغییرات چشمگیری در پسندهای هنری وی ایجاد می‌شود و تعلق‌خاطرش را از هنرها قطع کرده و تنها افرادی را در کتابخانه‌هایش نگه می‌دارد که امور جاریه را برای او به سامان کنند (آژند، ۱۳۸۹: ۴۸۸). اسکندربیک منشی، به دو عامل از عوامل دلسردی شاه از نقاشی اشاره کرده است؛ یکی درگذشت استادان فن مثل بهزاد و سلطان محمد و آقامیرک اصفهانی که در کتابخانه‌ی دربار کار می‌کردند و به‌نوعی انیس و مونس شاه بودند و شاه نیز با آن‌ها الفت زیادی داشت و «هرگاه از مشاغل جهانداری و ترددات مملکت‌آرایی فراغی حاصل» می‌کرد، «به مشق نقاشی تربیت دماغ می‌کرد» (منشی، ۱۳۵۰: ۱۷۴/۱). عامل دیگر اینکه به‌واسطه کثرت و مشاغلی که شاه داشت، دیگر فرصت آن را باقی نمی‌گذاشت که وی به هنر و هنرمندان بپردازد (منشی، ۱۳۵۰: ۱۷۴). درنتیجه، به دنبال بی‌مهری شاه‌تهماسب نسبت به هنرمندان و نیز فقدان شرایط مناسب برای رشد هنر، بعضی از هنرمندان مکتب تبریز نیز به دعوت همایون شاه گورکانی به کشور هندوستان مهاجرت کردند (پاکباز، ۱۳۸۴: ۹۳). از این پس، هنر نگارگری در بین قشرهای ثروتمند نیز گسترش یافت. شاید بتوان چنین استدلال کرد که راهیابی هنر نگارگری به سطوح مختلف جامعه و اجتماع ایرانی و تأثیر سلیقه‌های مختلف مردم عوام در هنر نگارگری ایرانی، یکی از عوامل اجتماعی تأثیرگذار در ساخت نسخه‌های خطی فال‌نامه‌ی مصور این دوران (دوره‌ی دوم حکومت شاه‌تمهاسب) است؛

چراکه دو نسخه‌ی خمسه‌ی نظامی یا خمسه‌ی تهماسبی و فال‌نامه‌ی امام صادق (ع)، هر دو در دوران پادشاهی شاه‌تهماسب صفوی مصور شده‌اند. خمسه‌ی نظامی متعلق به بخش نخست پادشاهی شاه‌تهماسب و نسخه‌ی فال‌نامه‌ی امام صادق (ع) نیز متعلق به بخش دوم حکومت اوست.

مکتب نگارگری قزوین (دوره‌ی صفوی)

شاه‌تهماسب به سبب فشارهایی که عثمانیان بر تبریز (پایتخت حکومت صفویان) وارد ساختند، در سال ۹۵۰ ه.ق شهر قزوین را به پایتختی صفویان برگزید. البته، مقدمات این انتقال به سال ۹۵۰ ه.ق شروع شد و در سال ۹۶۲ ه.ق به پایان رسید. از یک سو، شهر قزوین فاصله‌ی بسیاری از سمت مرزهای عثمانیان داشت و از سوی دیگر، به شهر اردبیل، مرکز طریقت صفویان، نزدیک بود. در ابتدای امر، شاه‌تهماسب صفوی زمین‌های زنگی‌آباد را از میرزا اشرف جهان قزوینی خریداری کرد و در آن شهرکی به اسم جعفرآباد (به نام امام جعفر صادق (ع)) را تأسیس کرد (قمی، ۱۳۸۳: ۱/ ۳). سپس در این زمین‌ها، باغ بزرگی به اسم سعادت‌آباد بنا کرد و در آن دولت‌خانه‌ای دایر کرد که به مدت ۱۲ سال در آن اقامت گزید و بعد از تأسیس دولت‌خانه‌ی جدید، آن را ترک نمود. وی در باغ سعادت‌آباد، کاخی به نام چهل‌ستون ساخت. عبدی‌بیک به دستور شاه‌تهماسب، منظومه‌هایی در وصف این باغ‌ها و کاخ‌های سلطنتی سرود که در یکی از این منظومه‌ها به اسم دوحه‌الازهار، به وصف این عمارت و نقاشی‌های ایوان شاهی یا چهل‌ستون و دو ایوان دیگر در آن می‌پردازد (اشراقی، ۱۳۷۹: ۱۳۱-۱۳). وی در وصف این نقاشی‌ها به جزئیات مجالس نقاشی ازجمله مجلس شیرین و فرهاد و کوه بیستون، مجلس بزم و رزم، مجلس شکار و چوگان‌بازی و یوسف و زلیخا و زنان مصر، مجلس جنگ با گرجیان و غیره اشاره می‌کند (اشراقی، ۱۳۷۹: ۱۴۳-۱۳۸).

مکتب نگارگری قزوین را می‌توان با مشخصاتی مانند دوری جستن از سنت‌های رایج دربارهای گذشته در هنر نگارگری ایرانی و توجه بیشتر به هنر مردمی، رواج بیشتر هنر نقاشی به‌صورت تک‌نگاره، استفاده از رنگ‌های پرتلألؤ و شفاف و درخشان، پرهیز از فضاسازی‌های شلوغ، سادگی در طراحی صخره‌ها و روی آوردن به مضامینی در رابطه با زیست مردم عادی و باورها و اعتقادات عامیانه‌شان مشخص نمود. هنرمندان نگارگر مکتب قزوین، توجه بیشتری به طراحی مبذول داشته و تناسب بیشتری را بین اندازه‌ی بدن و سر لحاظ کرده‌اند. در مکتب نگارگری قزوین نسبت به مکتب تبریز دوم، تزئینات و ریزه‌کاری‌های کمتری در جزئیات و جامه‌پردازی‌ها ملاحظه می‌شود. از نسخه‌های مصور خطی در مکتب نگارگری قزوین می‌توان به فالنامه‌ی تهماسبی، انوار سهیلی، شاهنامه‌ی شاه اسماعیل دوم، شاهنامه‌ی قوم‌الدین بن محمد شیرازی و گرشاسب‌نامه اشاره کرد (قاضی‌زاده و شاقلانی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۶).

معرفی نسخه‌ی فال‌نامه‌ی امام صادق (ع) و رابطه‌ی آن با مناسبات اجتماعی-سیاسی و فرهنگی در دوره‌ی دوم حکومت شاه‌تهماسب

نسخه‌ی خطی فال‌نامه‌ی امام صادق (ع)، احتمالاً در زمان شاه‌تهماسب (وفات ۹۸۴ ه.ق)، زمانی که در سال ۱۵۴۸ م/ ۹۵۵ ه.ق پایتخت خود را از شهر تبریز به قزوین انتقال داده، مصور شده است. این نسخه به سفارش شاه‌تهماسب صفوی و بعد از اتمام آثار بزرگ دربار صفویان یعنی شاهنامه‌ی تهماسبی (۹۴۷ - ۹۲۸ ه.ق) و نسخه‌ی نظامی (۹۵۶ - ۹۴۶ ه.ق) در مکتب نگارگری قزوین مصور شده است. تهیه‌ی این نسخه به احتمال فراوان در سال ۹۴۷ ه.ق/ ۱۵۴۰ م آغاز و در سال ۹۵۷ ه.ق/ ۱۵۵۰ م به پایان رسیده است (falk, 1985: 92). متن نسخه‌ی فال‌نامه‌ی پراکنده [تهماسبی] به خط نستعلیق و به دست خوشنویس "مالک دیلمی" نوشته شده است. هر صفحه با یک شعر دوبیتی قافیه‌دار با موضوع متناسب با تصویر آغاز می‌گردد و در پی آن، با ۹ خط نوشته‌شده به‌صورت نثر، به پیش‌بینی پرداخته است. هر بیت شعر

و هر کدام از این ۹ خط نیز در یک چارچوب افقی مشخص قرار دارد که در انتها به رنگ زرد، آبی یا قرمز مشخص است (Massumeh.Bagci, 2010: 46).

انواع عناصر نمادین در هنر نگارگری ایرانی

این عناصر نمادین را می‌توان به سه گروه بخش‌بندی کرد:

۱. نمادهای هندسی: مجموعه‌ای از اشکال منظم همچون دایره، مربع، مثلث با ترکیب‌هایی مانند سطوح شطرنجی، ستاره‌ی شش‌پر، شکل‌های ماندالا و چلیپا و غیره، نمادها و نشانه‌های هنری ایران شمرده می‌شوند. در هنر نگارگری ایرانی، کاربرد اشکال هندسی به شکل ترکیبی و با ابداع نقش‌مایه‌ها و موتیف‌های خاص هندسی رواج یافته و همواره ضمن حفظ و پاسداشت ارزش‌های نمادین، برای آراستن فضاها به کار گرفته شده‌اند.

کاربرد عناصر هندسی ترکیبی در نگاره‌ها می‌تواند تحت تأثیر و نفوذ نقوش کاشی‌کاری‌ها، معرف و نماد و نشانه‌ای از حکمت اسلامی مبتنی بر اصل کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت باشد (شایسته‌فر، ۱۳۸۳).

نقوش اسلیمی: ترکیبی از نقوش ساده‌شده یا استلیزه‌شده‌ی گیاهی-حیوانی و یا ترکیبی از تقسیمات منظم به‌صورت دایره‌وار است که تاریخ ابداع آن به گچ‌بری‌های زمان اشکانی می‌رسد. به عقیده‌ی روئین پاک‌باز: «هنرمند اشکانی با کاربست دلخواه نقوش مسبب نقش‌آفرینی‌های تازه‌ای شد؛ به‌طوری‌که نقش دایره‌ای انباشته از دسته‌های پیچک را دو نیم کرد و آن را پشت بر پشت هم گذارده و از مجموعه‌شان عنصری تزئینی ابداع کردند که بعداً اسلیمی خوانده شد» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۲۳). در دوران اسلامی، با تأثیراتی که معارف اسلامی مبنی بر منع نقش‌پردازی واقع‌گرایانه داشت، نقوش اسلیمی روزبه‌روز تکامل بیشتری پیدا کرده و به گونه‌هایی متنوع درآمدند. «اسلیمی در مفهوم کلی متضمن تزئینی است، چه به‌صورت گیاهان استلیزه و چه به‌صورت خط‌های هندسی درهم‌پیچیده. این فرم در عین اینکه مانند آهنگ و وزن در یک اثر جلوه می‌کند، آشکارا نیز پیوند اصلی خود را با گیاهان نگاه می‌دارد و با آنکه (ظاهراً) از طبیعت دور است، باز با غنا و فراوانی مرتبط است» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۷۲).

فرشته به‌صورت انسان بالدار: «فرشتگان، پیام‌آوران بالداری هستند که میان خدایان و بشر ارتباط برقرار می‌کنند» (هال، ۱۳۸۳: ۲۶۰). نقش انسان بالدار در هنر ایران پیشینه‌ای طولانی دارد. برای نمونه، نقشی در دروازه‌ی کاخ پاسارگاد وجود دارد که به‌صورت تلفیقی از پیکر انسان با بال‌های بزرگ حکاکی شده و می‌تواند نمادی از انسان-خدا شمرده شود. در دوره‌ی اسلامی نیز زیر نفوذ اعتقادات و باورهای مذهبی، فرشته‌ها از سوی پروردگار عالم، بر انسان‌های برگزیده‌ی او نازل شده و با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند. شاید حضور فرشته به‌مثابه‌ی واسطه بین بارگاه الهی و انسان که با ابزار کلام به انتقال پیام پرداخته و وجود انسان به‌مثابه‌ی اشرف مخلوقات که به نیروی کلام زیور یافته، سبب شده نقش فرشته‌ها در ترکیبی از پیکره‌ی انسان و نیز بال‌های پرنده به ظهور برسد. فرشته در کهن‌ترین نسخه‌های مصورشده‌ی دوره‌ی اسلامی نیز دیده می‌شود؛ ازجمله در نسخه‌ی «شمس و پریان» که نقش پری به‌روشنی همان تداوم روند شکل‌گیری شکل و صورت تصویری فرشته را نشان می‌دهد. «الینرسیمز ۱۳» در کتاب «تصاویر بی‌نظیر نقاشی ایرانی و منابع آن» به این مقوله پرداخته است: «شمس و پریان، ترکیبی از حادثه و رمان با خیال‌پردازی بسیار است که در آن، پریان، شیاطین و دیوها عناصر مهمی‌اند. سرهای دو پری علاوه بر تاج طلایی دارای هاله‌ی طلایی است. بال‌های بزرگ و رنگی پری‌ها به تصاویری از نسخه‌های خطی دیگر دوره‌ی سلجوقی و نقوش صنایع‌دستی آن دوره، گرگ و یوزپلنگ شباهت دارد» (Sims, 2002: 216). با توجه به تأثیراتی که فرهنگ ایران (ادبیات، مذهب و اسطوره) بر هنر نگارگری ایران گذاشته، بی‌تردید می‌توان گفت که استفاده از این سری عناصر

به‌صورت تلفیقی و نمادین تداوم داشته و نقش فرشته نیز رفته‌رفته ملهم از دوره‌های گذشته و نیز تحت تأثیر متغیرهای جامعه به نقش درخشان نمادینی در هنر نگارگری ایران تبدیل گشته است.

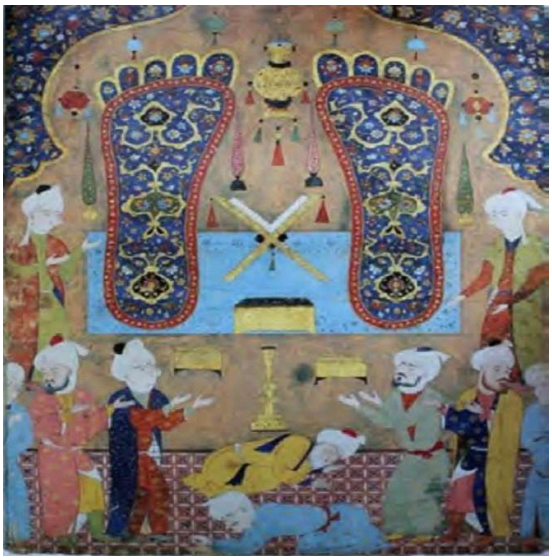
نقوش گیاهی نمادین: گیاهان و درختان نیز در ایران‌زمین از دیرباز تاکنون مورد احترام و توجه بوده و همواره پیرامون زندگی انسان، جایگاهی ویژه داشته‌اند. چنانکه بعضی از رسوم و آیین‌ها و همچنین، جشن‌ها در طبیعت برگزار می‌شده است. در این بین، برخی گیاهان نیز بسته به کیفیاتی که داشته‌اند، مانند سرسبزی، زیبایی، ثمردهی یا بی‌ثمری با بعضی مفاهیم و مضامین خاص با هم درآمیخته و در فرهنگ ایرانی به نقش‌مایه یا نماد مبدل گشته‌اند. ازاین‌رو، هنر ایران در رابطه با فرهنگ ایرانی به نقش‌آفرینی این عناصر گیاهی به شکلی نمادین پرداخته و هنرمند ایرانی نیز در روند شکل‌گیری این نمادها و نشانه‌ها بنا به ضرورت و نیاز دست به دخل و تصرف در صورت طبیعی آن‌ها، پالودن صور و اشکال طبیعی و رسیدن به جوهره‌های گران‌بها توجه خاص نشان داده است. در این بین می‌توان به نقش اسطوره‌ای، آئینی و نمادین درخت سرو که به‌نوعی در فرهنگ و هنر ایران بیشتر مورد استفاده قرار گرفته، اشاره کرد.

سرو: «مانند دیگر درختان همیشه‌بهار، نماد جاودانگی به معنای حیات پس از مرگ است؛ از اینجاست که در کنار گورها در یونان باستان، ایتالیا، خاورمیانه و چین یافت می‌شود» (هال، ۱۳۹۰). درخت سرو از دیرباز در انواع هنرهای ایران از قبیل نقاشی، صنایع‌دستی و معماری به کار گرفته شده است. در هنر نقاشی و نگارگری ایران، نقش سرو به‌گونه‌ای نمادین حضوری پیوسته داشته و در اغلب موارد با قرار گرفتن در حاشیه‌ی کادر نگاره، متن تصویر را به فضای درونی باغ نزدیک کرده و به خارج کادر نیز کشیده شده که شاید راست‌قامتی و بلندبالایی سرو را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند.

نقوش حیوانی نمادین: هنر نگارگری ایران، به‌نوعی متأثر از ادبیات و فرهنگ اصیل ایرانی، به مصورسازی متونی پرداخت که بخش خاصی از آن‌ها شامل داستان‌های مربوط به جانوران و روایت پند و اندرزهایی از زندگی آن‌ها و همچنین، قیاس وقایع آن داستان‌ها با حوادث زندگی روزمره‌ی مردم است. در حقیقت، این نسخه‌ها جانوران را به‌مثابه‌ی نمادهای اخلاقی معرفی می‌کنند. گاهی نیز از جانوران به‌عنوان نمادهای قدرت و برتری یاد کرده که طبق تعریف «ال هندرسن»، از آن‌ها به‌عنوان «سمبل‌های تعالی» نام برده می‌شود. برای مثال، بُراق در نگاره‌ی معراج فال‌نامه و سیمرغ در نگاره‌های شاهنامه جزء نمادهای تعالی شمرده می‌شوند. ازجمله‌ی این کتاب‌ها می‌توان به «کلیله و دمنه»، «مقامات حریری» و «منافع‌الحیوان» و ازجمله عناصر نمادینی که به‌صورت نماد حیوانی در هنر نگارگری ایران به چشم می‌خورد، می‌توان به نقش شیر، گاو و طرح انواع پرندگان نیز اشاره کرد. به‌عنوان نمونه، نقش نبرد شیر و گاو که بارها در هنر و نگارگری ایران به آن پرداخته شده، می‌تواند علاوه بر جلوه‌های تصویری، به‌نوعی دارای مفاهیم نمادین نیز باشد. شیر با «اصل آتشین خود، نمادی از گرمای خورشید، نیروی شمسی و نور» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۳۵) شمرده می‌شود و در مقابل نقش گاو که «نماد زمین و نیروی مرطوب طبیعت، تداعی‌گر ماه و ابرهای باران‌زا» (همان: ۳۰۱) بوده، می‌توانند نمادی از نیروهای متضاد در جهان باشند. ازاین‌رو، نقش نبرد نمادین شیر و گاو در ایران باستان می‌تواند در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید به‌جز القای قدرت پادشاهی آن دوران، به‌نوعی تداعی‌گر جدال نیروهای خیر و شر، روشنایی و سیاهی و گرما و سرما نیز باشد. در دوره‌های اسلامی، این تصویر به‌صورت نمادین در چندین نسخه‌ی مصور و اغلب همراه با تأثیراتی از متن ادبی ظاهر شده است.

نمادهای تلفیقی: بشر در روند ابداع و نوآوری صورت‌های نمادینی از مجردات، به ویژگی‌های ویژه‌ی هر ساختاری اعم از انسانی، حیوانی، گیاهی، طبیعی و نیز اشکال هندسی توجه نشان داده و با بزرگنمایی شاخصه‌های مهم و زدودن زوائد آن، برای رسیدن به یک صورت مفهومی و مضمونی نمادین جدید کوشش کرده است که می‌توان

نتایج آن را در مواردی چون «انسان بالدار»، «صخره‌ی جاندار»، «اژدها (ترکیب مار و پرنده)»، «سیمرغ» و «دیو» مشاهده نمود.



تصویر ۱: نگاره‌ی قدمگاه امام رضا (ع)، فال‌نامه‌ی تهماسبی، مأخذ: Massumeh.Bagci, 2010: 13

تحلیل نمادهای به‌کاررفته در نگاره‌ی قدمگاه امام رضا (ع)

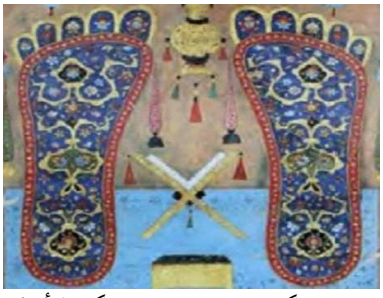
ازجمله آداب و رسوم پیروان مذهب تشیع می‌توان به زیارت قبور امامان شیعی و نیز اماکن مقدس اشاره کرد؛ تا به‌نوعی ضمن گرامیداشت حضور اولیاء الهی، از بهره‌های معنوی ایشان نیز فیض ببرند. ازجمله وقایع مهم در تاریخ شیعیان، همین مقوله‌ی ساختن قدمگاه امامان شیعه جهت زیارت و نیز کسب فیض از محضر ایشان بود که در اکثر نواحی ایران نیز ملاحظه می‌شود. پیروان تشیع با این عمل، جهت رفع گرفتاری‌هایشان از درگاه امامان (ع) شفاعت می‌جستند؛ چراکه در گفتمان اهل تشیع نیز امامان شیعه، انسان‌های برجسته و بزرگی بوده که وجودشان همواره سرچشمه‌ی حیات، فیض و برکت به حساب می‌آید؛ زیرا به باور تشیع، آنان واسطه‌ای میان خالق و مخلوق هستند و درنتیجه، پیوند با آن‌ها، بهره‌های معنوی، مادی و اخلاقی نصیب مردم می‌کند. ازاین‌رو، این ارتباط فقط به‌صورت حضوری نیست بلکه به‌نوعی باواسطه‌ای نیز امکان‌پذیر بوده که همان تکریم دانستن و توسل جستن به مکان یا محلی که امامان (ع) در آن حضور یافته‌اند، به‌عنوان یکی از این واسطه‌ها قلمداد می‌شود. نمونه‌ی موردی آن برای مثال در کتاب انیس‌المومنین که در دوره‌ی شاه‌تهماسب نوشته شده، در رابطه با فضیلت زیارت مکان‌های مقدس نگاشته شده است: «بدان که اخباری که درباره‌ی فضیلت زیارت حضرت پیغمبر (ص) و حضرت فاطمه (س) و ائمه‌ی معصومین وارد و واقع است، بسیار است و این مختصر، گنجایش تمام آن را ندارد» (حموی، ۱۳۸۶: ۴۸).

حضرت امام رضا (ع) در طول سفر خویش از مدینه به مرو، در ایران از شهرهایی گذشتند که شهر نیشابور یکی از آن شهرها بود و شیخ صدوق نیز در سرفصلی به اسم «باب دخول الرضا (ع) بنیشابور» به بیان برخی از جزئیات این حضور پرداخته است:

«... حضرت رضا (ع) وقتی داخل نیشابور شد، در محله‌ی غَربیّ که معروف به لاشاباذ است و در خانه‌ی جدّ خدیجه بنت حمدان بن بسنده وارد شده است ...» (ابن بابویه، ۱۳۷۸ ق، جلد ۲: ۱۳۲).

فاضل بسطامی (م ۱۳۰۶ ق) نیز در کتاب «تحفهٔ الرضویهٔ» در رابطه با این مکان نوشته است: «هنگامی‌که حضرت رضا (ع) از نیشابور خارج شد، در راه به چشمه‌ی آبی رسید و در کنار آن چشمه‌ی سنگی بود، حضرت بر روی آن سنگ ایستاد و به نماز مشغول شد، نقش قدم مبارکش بر آن سنگ ظاهر گشت و الحال آن سنگ را بریده و به دیوار نصب کرده‌اند و بقعه‌ای برای آن ساخته‌اند» (فاضل بسطامی، بی تا: ۸).

موضوع این نگاره در فضایی محرابی‌مانند مصور شده است و با نقوشی تزئینی به‌صورت اسلیمی به شکلی زیبا مدخلی را برای وارد شدن به فضای داخلی نگاره به‌خوبی آشکار می‌کند. در این نگاره، نگارگر به‌نوعی توانسته با مصور کردن عنصر نمادینِ نقش پا، مکان مقدس موردنظرش را به شکلی زیبا تعریف کند (تصویر ۱).



تصویر ۲. بخشی از نگاره، نقش پاها یا قدمگاه (مأخذ: نگارندگان)

نماد پاها: برجسته‌ترین و مهم‌ترین بخش این نگاره را به خود اختصاص داده و به‌گونه‌ای انتزاعی، از نشانه‌ها و نمادهای دیگر استفاده‌شده در نگاره، بزرگ‌تر به نظر می‌رسد؛ به‌طوری‌که از سروهایی هم که در نگاره مصور شده‌اند و در فرهنگ ایرانیان نماد و نشانه‌ی بلندقامتی یا راست‌قامتی شمرده می‌شوند، بزرگ‌تر تصویر شده است. عنصر پا در این نگاره را می‌توان به‌نوعی با نقش دست (عَلَم) مقایسه کرد که همان نماد و نشانه‌ی پنج تن آلِ عبا در بینش و باور شیعی است؛ زیرا در بیشتر آثار هنر اسلامی زمان صفویان، این نقش به‌روشنی ملاحظه می‌شود. در اینجا، نگارگر سعی داشته که عظمت و بزرگی قدمگاه امام رضا (ع) را از نظر معنوی یادآوری کند. میانه‌ی قدمگاه نیز با نقوشی از اسلیمی که به گونه‌ی متناوب کار شده‌اند، مزین شده و آرایه‌های بیرونی مسجدها و ابنیه‌ی مذهبی را به یادآوری می‌کنند. نگارگر برای نشان دادن زمینه‌ی قدمگاه که به رنگ آبی بوده، به نحو کامل از رنگ کاشی‌کاری مساجد دوره‌ی صفویان الهام گرفته که به‌نوعی در آن زمان مرسوم بوده است. در بالای قدمگاه نیز می‌توان شاهد بزرگ‌ترین اسلیمی تصویرشده در نگاره بود که زیر انگشتان پاها ملاحظه می‌شود و واژه‌ی «الله» را به‌گونه‌ای انتزاعی در ذهن مخاطب مجسم می‌کند. در دل هر انگشت نیز گلی تصویر شده که هر کدام از نظر نوع طراحی و نقش با دیگری فرق دارد که در حقیقت، نمادی از «پنج تن آل عبا» است. در این نگاره، پاها به‌صورت نمادین تداعی‌گر حضور یکی از اولیاء دین مبین اسلام و مذهب تشیع یعنی حضرت امام رضا (ع) است. اغراق در نشان دادن پاها، به دلیل فراخوانی مدلولش که همان قدمگاه امام رضا (ع) است، همچنین بزرگی اندازه‌ی پاها در نگاره نیز نشانه‌ای از عظمت و بزرگی مقام و منزلت امام رضا (ع) دارد و بر جنبه‌ی تقدس این محل نیز به‌عنوان یک محیط مقدس تأکید می‌کند (تصویر ۲).

تصویر ۳: بخشی از نگاره. درختان سرو (مأخذ: نگارندگان)

نماد سرو: یکی از نمادهایی که کاربرد فراوانی در فرهنگ نمادشناسی ایرانیان و فرهنگ‌های دیگر دارد، درخت سرو است. در کشورهای غربی نیز از سرو به‌نوعی به نماد جاودانگی و زندگی بعد از مرگ تعبیر می‌شود (هال، ۱۳۸۳: ۲۹۳). در کشور ایران نیز سرو را به‌مثابه‌ی مظهری از جنبه‌های مثبت و مفرح روح و زندگی مذهبی دانسته‌اند و به همین سبب، تزئینات اماکن مذهبی با سرو را طبق همین مبنا ارزیابی می‌کردند (بُد، ۱۳۵۴: ۱۷۴). هرچند در ادبیات و اشعار پارسی درخت سرو به‌عنوان نمادی از جوانی و سرزندگی به شمار رفته و از این درخت جهت بیان قد رعنا و خوش‌قامتی و نیز دل‌فریبی یار استفاده می‌کنند؛ اما در پاره‌ای از اشعار پارسی نیز سرو را به نمادی از اعتدال و برازندگی پیامبر (ص) تبدیل کرده‌اند. مثالی از این اشعار، بیت معروفی از سعدی شیرازی است که می‌فرماید:

ماه فرو ماند از جمال محمد سرو نباشد به اعتدال محمد (سعدی، ۱۳۸۵: ۷۸۰)

درواقع، باغ همان قدمگاهی که مربوط و معروف به قدمگاه امام رضا (ع) در نیشابور بوده و در دوره‌ی صفویان شکل گرفته، به احتمال فراوان در دوره‌ی صفویان مثل باغ‌های ایرانی دیگر که وجود دارند، درختان سرو نیز در آن‌ها به‌وفور یافت می‌شده و همین موضوع بر ذهنیت نگارگر آن دوره نیز تأثیر گذاشته که نماد سرو را در نگاره‌ی خود آورده است. با این عمل، نگارگر میان نماد سرو و شاخصه‌های معنوی شخصیت حضرت امام رضا (ع) مثل سرسبزی قامت راست پیوندی به‌صورت نمادین ایجاد کرده است. ازاین‌رو، درخت سرو به‌عنوان یکی از نمادهای به کار گرفته‌شده در گروه نمادهای گیاهی است که در این نگاره به‌روشنی به چشم می‌خورد (تصویر ۳).

تصویر ۴: بخشی از نگاره، چراغ قندیلی که زیر طاق محراب و بین انگشتان بزرگ دو پا قرار گرفته (مأخذ: نگارندگان)

نماد چراغ قندیل: نور و چراغ در دین اسلام دارای مقامی بس بزرگ و ارجمند بوده است. البته نباید در این میان فراموش کرد که ایران پیش از ظهور دین اسلام نیز در تفکر و بینش مذهب زرتشتی خود، برای نورِ آتش، مقامی درخور و شایسته‌ی همین جایگاه بزرگ را می‌پنداشتند؛ زیرا در آیه‌ی ۳۵ سوره‌ی مبارکه‌ی نور در قرآن کریم نیز به‌صراحت در باب این موضوع فرموده که ذات مقدس پروردگار، شبیه به نور است و همین آیه در دین اسلام به‌نوعی اصل و اساس احترام به نور و چراغ پنداشته شده و درنتیجه به اکثر آثار هنری و معماری اسلامی نیز راه پیدا کرده و تأثیرات درخور توجهی بر همه‌ی آن‌ها گذاشته است. همین نکته در یکی از احادیث معروف حضرت محمد (ص) نیز به‌روشنی آمده است: «ان الحسین مصباح الهدی و سفینه النجات» (مجلسی، ۱۴۰۴، ج ۳۶، ۲۰۵)؛ زیرا در این حدیث نبوی، حضرت امام حسین (ع) به‌مثابه‌ی نماد چراغی برای هدایت مردم بوده و به کشتی نجات مردم نیز تشبیه شده است؛ بنابراین، می‌توان گفت که از دوران قبل تا دوران معاصر، چراغ و قندیل در نماد و نشانه‌شناسی ایران حضوری پُررنگ داشته؛ به‌طوری‌که هم به‌عنوان تزئینات ازاره‌های درونی و بیرونی و نقش‌های گچ‌بری‌شده‌ی داخل بناهای تاریخی ایرانی-اسلامی و نقش محراب مساجد و هم درون تزئینات قالیچه‌های سجاده‌ای کاربردی بس فراوان داشته

تا از این عنصر مهم نمادین، حضور عامل روشنایی و نور را در همه جا برای مسلمانان تداعی و یادآوری کنند. چنانچه در این نگاره نیز ملاحظه می‌شود، نگارگر با نقش کردن چراغ قندیل به‌نوعی حضور امام رضا (ع) را به‌مثابه‌ی چراغی جهت هدایت مؤمنان و همه‌ی مسلمانان متذکر شده و آن را در این نگاره تصویر کرده است (تصویر ۴).

تصویر ۵. بخشی از نگاره، نمایش محراب و چراغ قندیل‌دار
(مأخذ: نگارندگان)

نماد محراب: یکی دیگر از نمادهایی است که در این نگاره به‌وسیله‌ی هنرمند نگارگر شیعی به کار گرفته شده است. استفاده از عنصر دو طاقی در محراب از دو جهت قدمگاه را در بر گرفته و شبیه محراب تجسم یافته است. استفاده از محراب به‌عنوان یکی از عناصر نمادین مهم مذهبی در دین اسلام و به‌ویژه مذهب شیعه دارای مقام و منزلتی بس والا بوده است؛ چراکه در بینش و باور اعتقادی اهل تشیع، این نقش، شهادت مظلومانه‌ی حضرت امیرالمؤمنین (ع) را به یاد می‌آورد. همین نکته را نگارگر با تصویر کردن پیکره‌ی چند شخص در زیر آن که با حالتی نیایش همراه با تضرع، متناسب کرده است. محراب به‌مثابه‌ی قلب مسجد، نوعی شباهت به غار حرا و خلوت رسول اکرم (ص) با معبود خویش (خدا) دارد و به‌طورکلی، خلوتگه هر انسانی مؤمنی به شمار می‌رود. در قرآن کریم، چهار مرتبه از واژه‌ی محراب به شکل مفرد و یک مرتبه نیز از واژه‌ی محاریب به شکل جمع مکسر نام برده شده است:

«یَعْمَلُونَ لَهُ مَا یَشَاءُ مِن مَّحَارِیبَ وَ تَمَاثِیلَ»؛ یعنی آن‌ها برای حضرت سلیمان محراب‌ها و تمثال‌هایی که می‌خواست، می‌ساختند (سوره سبأ: آیه‌ی ۱۳). از این آیه به‌نوعی برمی‌آید که محراب همواره مورد عنایت و توجه ائمه‌ی خداوند بوده و معماران غیر بشری مأمور بوده‌اند که بهترین ذوق و قدرت هنری خود را به کار انداخته و این‌چنین جایگاه مقدسی را برای بهترین بندگان خداوند بسازند.

در میانه‌ی محراب، با نقوش اسلیمی گُلداری مزین شده و دور محراب و رحل را نیز نقوش آویزان زیبایی احاطه کرده که نشان‌دهنده‌ی هنر تذهیب در زمان صفویان است؛ زیرا این تزئینات در زمان صفویان جهت آرایش اماکن مذهبی و مقدس به کار می‌رفته است. در ایران پیش از اسلام، برای آرایش زین و وسایل اسب به کار می‌رفت. یک مورد از این نقوش محرابی در سنگ‌نگاره‌ی طاق‌بستان ملاحظه شده است؛ بنابراین، می‌توان گفت این نقوش برای بیان مضمون یا مفهومی نمادین استفاده شده است. محراب نیز در اینجا در راستای نمادهای هندسی به‌کاررفته در این نگاره قرار می‌گیرد (تصویر ۵).

تصویر ۶. بخشی از نگاره، نمایش رحل و قرآن در وسط نگاره
(مأخذ: نگارندگان)

نماد رحل و قرآن: در فاصله‌ی بین پاهای مصورشده، رحلی به چشم می‌خورد و قرآنی بر روی آن قرار گرفته که نماد و نشانه‌ای از حضور حضرت امام رضا (ع) به‌مثابه‌ی قرآن ناطق است. این دو عنصر به‌عنوان دو مورد از عناصر کلیدی و مهم در نگاره‌های دوره‌ی اسلامی هستند که به‌طورمعمول، محراب در آن‌ها مصور شده است. البته باید در نظر داشت که در اینجا نمی‌توان عناصر رحل و قرآن را به‌طور یقین در پیوند با قدمگاه پنداشت؛ اما همان‌طور که مشاهده می‌شود، محراب، قدمگاه و رحل در این نگاره به‌مثابه‌ی سه ضلع از یک مثلث در فرهنگ اعتقادی، باور و بینش اسلامی عمل کرده است. همین دلیل باعث شده نگاره‌ی قدمگاه از یک نگاره‌ی قدمگاه غیر اسلامی چون نگاره‌های قدمگاه بودایی، تفکیک و تشخیص داده شود. البته باید به این نکته توجه شود که طراحی رحل و قرآنی که بر آن گذاشته شده، درست در میانه‌ی نگاره مصور شده که همین نکته نماد و نشانه‌ای است بر مهم دانستن و محوریت دانستن آیه‌های قرآن مجید و کلام وحی برای همه‌ی مسلمانان، به‌خصوص پیروان مذهب تشیع. چنانچه بر اساس روایتی، ریّان بن صلت از یاران حضرت امام رضا (ع) از ایشان پرسید: نظر شما در رابطه با قرآن چیست؟ ایشان فرمودند: کلام الله لاتتجاوزه و لا تطلبوا الهدی فی غیره فتضلّوا؛ قرآن کلام خداست، از آنچه او گفته است، فراتر نروید و هدایت را در غیر او نجویید که گمراه می‌شوید (شیخ صدوق، بی‌تا، جلد ۱: ۲۲۴). این نقش به‌گونه‌ای هندسی و به‌صورت ضربدری تصویر شده که به‌عنوان یکی از نقوش نمادی و به‌گونه‌ای نمادین توسط نگارگر در میانه‌ی نگاره به کار گرفته شده است.

تحلیل نمادهای به کار گرفته‌شده در نگاره‌ی معراج پیامبر (ص) از نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی

معراج، به عروج پیامبر اسلام (ص) از مسجدالاقصی به‌سوی آسمان‌ها گفته می‌شود. به نقل از منابع اسلامی، پیامبر (ص) در شبی، از شهر مکه به سمت مسجدالاقصی انتقال یافت و از آنجا به طرف آسمان عروج کرد (طباطبایی، جلد ۱۳: ۳). داستان معراج در احادیث اهل شیعه و تسنن، به‌گونه‌ای متواتر آمده است (طبرسی، ۱۳۷۲، جلد ۶: ۶۰۹). در قرآن نیز در دو سوره، یکی سوره‌ی «اسراء[۱]» و دیگری سوره‌ی «نجم[۲]» به این واقعه پرداخته است.

---

[۱]. «سُبْحَانَ الَّذِی أَسْرَی بِعَبْدِهِ لَیْلا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَی الْمَسْجِدِ الأَقْصَی الَّذِی بَارَکْنَا حَوْلَهُ لِنُرِیَهُ مِنْ آیَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِیعُ الْبَصِیرُ». (اسراء: آیه‌ی ۱). در سوره‌ی اسراء که تنها بخش اول این سفر، یعنی سفر از مسجدالحرام به مسجدالاقصی در بیت‌المقدس را بیان می‌کند و درباره‌ی آن می‌فرماید: پاک و منزه است خدایی که بنده‌اش را در یک شب از مسجدالحرام به مسجدالاقصی که گرداگردش را پربرکت ساختیم تا آیات خود را به او نشان دهیم، او شنوا و بیناست.

[۲]. «وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَی عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَی عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَی إِذْ یَغْشَی السِّدْرَةَ مَا یَغْشَی مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَی لَقَدْ رَأَی مِنْ آیَاتِ رَبِّهِ الْکُبْرَی» (نجم: ۱۸-۱۳). در سوره‌ی نجم به قسمت دوم این سفر یعنی سیر آسمانی اشاره کرده و در این باره می‌فرماید: «و بار دیگر او را مشاهده کرد نزد سدره المنتهی که

شرح واقعه‌ی معراج در «بحارالانوار» این‌چنین است: «جبرئیل امین مرکب فضاپیمایی به نام «براق» را پیش آورد. محمد (ص) این سفر باشکوه و بی‌سابقه را از خانه‌ی ام‌هانی یا مسجدالحرام آغاز کرد ... آنگاه مرحله‌ی دوم سفر خود را که حرکت به‌سوی آسمان‌های هفت‌گانه بود، آغاز کرد. پیامبر همه‌ی آسمان‌ها را یکی پس از دیگری پیمود و ساختار جهان بالا و ستارگان را دید؛ ولی در هر آسمان به صحنه‌های تازه‌ای برمی‌خورد و با ارواح پیامبران یا فرشتگان سخن می‌گفت» (مجلسی، ۱۴۰۴، جلد ۱۳: ۳۸۲).

مجلسی در جایی دیگری نوشته: «سیر پیامبر (ص) از مسجدالحرام به بیت‌المقدس و از آنجا به آسمان‌ها، ازجمله مطالبی است که آیات و احادیث متواتر شیعه و سنی بر آن دلالت دارد و انکار امثال این مسائل یا تأویل و توجیه آن به معراج روحانی یا خواب دیدن پیامبر، ناشی از عدم اطلاع از اخبار ائمه‌ی هدی یا ضعف یقین است و اگر بخواهیم اخباری را که در این زمینه رسیده، جمع‌آوری بکنیم، کتاب بزرگی خواهد شد» (مجلسی، ۱۴۰۴، جلد ۶: ۳۶۸).

تصویر ۷. معراج پیامبر (ص)، فال‌نامه‌ی امام جعفر صادق (ع)، منسوب به آقامیرک نقاش، تبریز یا قزوین، ۹۵۷ ه.ق، لندن، مجموعه‌ی ورور
(مأخذ تصویر: شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۴۲)

در نگاره‌ی معراج فال‌نامه‌ی امام صادق (ع)، حضرت محمد (ص) با دستاری بر سر مبارکشان، با محاسن سفیدرنگی مصور شده و سیمای مبارک پیامبر (ص) با نقاب یا پوشیه‌ی سفیدی که کل صورت ایشان را پوشانیده، مصور شده است.

یکی از روش‌های قداست‌بخشی به شخصیت پیامبران و امامان (ع) که مشابهتی نسبی و صوری به مضامین و مفاهیم اسطوره‌ای دارد، استفاده از نور یا هاله در پیرامون سر شخصیت‌های بزرگ دینی بوده که در هنر دینی از این نماد یا نشانه به‌گونه‌ای خاص، استفاده شده است. ازاین‌رو، هنرمندان نگارگر شیعی برای مشخص نمودن چهره‌ی پیامبران یا امامان از دیگر افراد حاضر در نگاره، «از روش‌های متفاوتی بهره می‌جستند، مانند اختصاص موقعیت‌های مکانی خاص در ترکیب‌بندی اثر و یا در نظر گرفتن نور برای آن‌ها که با نام هاله‌ی تقدس یا هاله‌ی نور به دور سر قرار می‌گرفت» (افشاری و دیگران، ۱۳۸۹: ۳۹) و به‌نوعی آن‌ها را مقدس جلوه می‌دادند.

هاله، نماد نور الهی و نیروی ترکیبی از آتش و طلای شمسی یا نیروی الهی است. نور ساطع‌شده از ناحیه‌ی قدسی خداوند، نیروی معنوی و قدرت نور، تقدس، فرّ، نبوغ، فضیلت، دایره‌ی شکوهمند، نیروی حیاتی فرد، صدور قوه‌ی

جنت‌المأوی در آنجاست. در آن هنگام که چیزی (نور خیره‌کننده‌ای) سدرةالمنتهی را پوشانده بود و چشم او هرگز منحرف نشد و طغیان ننمود. او پاره‌ای از آیات و نشانه‌های بزرگ پروردگارش را مشاهده کرد».

حیاتی موجود در سر و نور متعالی معرفت نیز هست (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۶۷). اولین بار (در کشور ایران)، هاله‌ی تقدس بر دور سر میترا ملاحظه شد که مظهر نور خورشید بوده و مربوط به سنه‌ی ۳۴ تا ۶۹ قبل از میلاد مسیح در نمرود داغ است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۶۷). آتش نیز در جایگاه نور به‌مثابه‌ی عنصری مقدس مورد توجه بوده و به‌عنوان نماد نورانیت افراد و مقام الوهیت آنان نیز به کار می‌رفته است (جهانیان، ۱۳۷۲: ۲۳).

در حقیقت، روایت‌ها و نگارگری‌های برگرفته از تاریخ صدر اسلام در ترسیم چهره‌ی پیامبر اکرم (ص) و ائمه (ع) از روش‌های گوناگون بهره برده‌اند که تابع اندیشه‌ها و اعتقادات و باورهای حاکم در زمان تولید اثر هنری بوده است. زمانی نیز چهره‌ها با پوشیه یا نقاب سفید تصویر می‌شد و در مواردی نیز بدون پوشیه و هاله (افشاری و دیگران، ۱۳۸۹: ۳۹).

حضرت محمد (ص) در بیشتر تصاویر معراج‌نامه با البسه‌ی سبز نمایان می‌شوند (شایسته فر، ۱۳۸۴: ۱۴۴)؛ ولی در این نگاره، رنگ پوشاک پیامبر (ص) متفاوت به نظر می‌رسد. نوع رنگ‌بندی و انتخاب رنگ‌ها فارغ از تأثیرات شرق دور بوده است. با اینکه شکل لباس‌ها و عمامه‌ی گرد سر حضرت مربوط به لباس‌های دوره‌ی صفویان است؛ اما رنگ لباس پیامبر (ص) فرق کرده و رنگی قرمز دارد و ردای سفیدی نیز بر تن دارد که نمادی از نفس مطمئنه‌ی اوست و با نقش و نگار گلدار و زیبایی تصویر شده است.

در نگاره‌ی معراج پیامبر اکرم (ص)، پیامبر (ص) افسار براق را با یکی از دستان خود گرفته و با دست دیگرش یک انگشتری را به شیری که در جلوی ایشان قرار گرفته، اهدا می‌کند. نکته‌ی مهمی که باید در اینجا به آن اشاره شود، روایاتی در باب اعطای لقب اسدالله به امیرالمؤمنین (ع)، در جریان واقعه‌ی معراج است؛ زیرا در حدیثی در باب همین موضوع آمده که «در شب معراج امیرالمؤمنین علی بن ابی‌طالب (ع)، اسدالله الغالب نام گذاشته شدند» (شوشتری، ۱۴۰۴: ۲۷۹).

تصویر ۸. بخشی از نگاره‌ی معراج فال‌نامه‌ی امام صادق

(مأخذ: نگارندگان)

با توجه به جو فکری و باور و بینش مذهبی حاکم بر این زمانه و تعصب خاص مذهبی و ایمان شدید شاه‌تهماسب به مذهب شیعه در اواخر دوره‌ی حکومت خویش، به‌طور منطقی می‌توان گفت که در این نگاره، روایتی شیعی از واقعه‌ی معراج مدنظر نگارگر قرار گرفته است. به سخنی دیگر، با اینکه در نوشته‌ی فال این نگاره، هیچ اشاره‌ای به حضور امیرالمؤمنین (ع) در واقعه‌ی معراج نشده است؛ ولی از ترکیب‌بندی و همچنین، سایر تمهیدات تجسمی اثر به‌روشنی پیداست که هدف هنرمند، تأکید بر کُنش پیامبر (ص) در این صحنه بوده است. روایتی صریح از جانشینی به حق حضرت علی (ع) که نگاره را به یک اثر تبلیغی مبدل کرده که پیام اثر را بدون هاله‌ای از رمز و راز انتقال داده و از تأویل و تفسیرهای متعدد، به‌نوعی بی‌نیاز می‌سازد (مهدی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۵). ازآنجاکه «تمهیدات تجسمی در نوع تأثیرگذاری اثر هنری یا احساسی که منجر به تفسیر خاصی از اثر هنری می‌شود، نقش دارند» (جنسن، ۱۳۸۸: ۲۰)، می‌توان به‌روشنی گفت که در نگاره‌ی فال‌نامه‌ی موقعیت پیامبر (ص) در میانه‌ی نگاره، علاوه بر نشان دادن واقعه‌ی

معراج، به نکته‌ی دیگری نیز اشاره دارد؛ زیرا به سبب وجود عناصر نمادینی مانند انگشتر و پیکره‌ی شیر در این نگاره، محوریت وجود حضرت محمد (ص) را به‌نوعی کمرنگ‌تر از نگاره‌هایی که قبلاً در باب موضوع معراج مصور شده‌اند، جلوه می‌دهد؛ زیرا در این نگاره، بیشتر سعی نگارگر در این نکته بوده که بر کُنش پیامبر (ص) که همانا بخشیدن انگشتری به شیر است، تمرکز و تأکید نماید. در این نگاره، نگارگر برای بیان قضیه‌ی جانشینی حضرت علی (ع)، از تمهیداتی چون اهدای انگشتر توسط پیامبر (ص) به شیر که نماد حضرت علی (ع) بوده، بهره گرفته است؛ زیرا در این مورد نیز یک روایت شیعی از شیخ مفید وجود دارد که ممکن است مدنظر نگارگر در آن زمان قرار گرفته باشد؛ به این شکل که پیامبر (ص) در آخرین روزهای حیات خود، رو به علی (ع) کرده و فرمودند: «برادر آیا تو وصیت و جانشینی مرا می‌پذیری که بعد از من وعده‌هایم را وفا نمایی، به خاطر من مذهبم را به جا آوری و از میراث اهل‌بیتم حراست فرمایی؟». او به پیامبر نزدیک شد و پیامبر او را در آغوش کشید. پیامبر انگشتری را از دستش بیرون آورد و گفت: «این (انگشتر) را بگیر و در دستت کن» (شیخ مفید، ۱۳۸۸: ۱۳۱).

همان‌طور که به‌روشنی ملاحظه می‌شود، یکی از باورهای ساختاری و اصیل مذهب شیعه که امامت امیرالمؤمنین (ع) است، در این نگاره با یکی از حوادث، اعتقادات و باورهای انکارناپذیر مسلمانان (معراج پیامبر (ص))، ادغام شده است. این عمل با استفاده از کاربرد مناسب عناصر نمادینی مانند انگشتری و شیر که جزء دسته‌ی نمادهای حیوانی است، در این نگاره به‌وسیله‌ی ذهن خلاق هنرمند نگارگر شیعی انجام گرفته است. حال باید به این نکته‌ی مهم توجه داشت که شیر و انگشتر به‌خودی‌خود در هر اثری ظاهر شود، حتی اگر با هم مصور شوند، نماد حضرت امیرالمؤمنین (ع) یا مقام جانشینی پیامبر (ص) تلقی نمی‌شوند؛ اما هر زمانی که با توجه به روایات و احادیث در هر نگاره‌ای دیده شوند، در نقش نماد برای نمایش مفاهیم و مضامین شیعی متناسب با همان روایات مذهبی اهل تشیع خودنمایی می‌کنند. قبل از این، در هیچ نگاره‌ای از معراج نامه‌های ازمنه‌ی تاریخی مختلف، به این روشنی به مسئله‌ی جانشینی پیامبر (ص) و علی (ع) اشاره نشده بود. نگارگر در اینجا، تلاش حکومت صفوی را در راستای ترویج و تبلیغ مذهب شیعه به‌عنوان مذهب رسمی کل کشور به تصویر کشیده است (تصویر ۸).

پیکره‌ی فرشته‌ای در طرف راست و پایین نگاره، پشت سر بُراق قرار گرفته با شمشیری در دستان خویش: شمشیر در این نگاره، نمادی از سیف‌الله یا شمشیر خداوند است و اشاره‌ای نیز به «ذوالفقار» شمشیر حضرت علی (ع) دارد (تصویر ۹). چنانچه بر اساس روایتی از امام حسین (ع) از زبان جد بزرگوارش حضرت محمد (ص) فرمود: شبی که خداوند متعال مرا به معراج بُرد، در دل عرش الهی ملکی را دیدم که در دستش شمشیری از نور بود و آن را حرکت می‌داد؛ همان‌گونه که حضرت علی (ع) ذوالفقار را حرکت می‌داد و ملائکه هر وقت مشتاق صورت حضرت علی (ع) می‌شدند، به صورت این ملک نگاه می‌کردند. به خداوند عرض کردم؛ پروردگارا این ملک برادرم و پسرعمویم علی بن ابی‌طالب است؟ خداوند فرمود: ای محمد! این ملک را به‌صورت علی (ع) خلق کردم تا در عرش مرا عبادت کند و ثواب تقدیس و تسبیح این ملک را تا روز قیامت برای حضرت علی (ع) می‌نویسم (عطاردی، ۱۴۰۶: ۱۳۷).

تصویر ۹. بخشی از نگاره‌ی معراج فال‌نامه‌ی امام صادق (ع)
(مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۰. جایگاه جبرئیل جلوی پیامبر (ص)

فرشته‌ی جبرئیل: موقعیت پیکره‌ی فرشته‌ی جبرئیل جلوتر از پیامبر (ص) و بُراق مصورشده، با بال‌های رنگی با قبایی به رنگ قرمز بر روی ردایی آبی‌رنگی پوشیده، متفاوت با قبای آبی‌رنگ جبرئیل (ع) که بر روی ردای صورتی‌رنگ در نگاره‌ی معراج سلطان محمد به نظر می‌رسد. رنگ پوشاک جبرئیل (ع) در نگاره‌ی سلطان محمد، نمادی است از وقار و آرامش؛ حال آنکه در نگاره‌ی فال‌نامه، رنگ البسه‌ی جبرئیل (ع) بیشتر نمادی است از شور و هیجان در مسیر راه همراه با آرامشی درونی را القا می‌کند. جبرئیل (ع) با پرچم سبزرنگی در دست و تاجی که بر سر دارد و شعله‌ی نوری دور سر، جلوی حضرت محمد (ص) و مرکبش مصور شده است. پرچم سبزی که می‌تواند نمادی از پرچم اسلام باشد. رنگ سبز در سنت اسلام، تأویل و تفسیری خجسته دارد؛ زیرا مفسران معتقدند که این رنگ، نمادی از صلح و رحمت الهی است؛ ولی برای مسلمانان، رنگ سبز تنها نماد رستگاری نیست بلکه به‌عنوان سمبل ارزش‌های روحانی و معنوی دیگری نیز شناخته شده است. سادات نیز برای اینکه از دیگران متمایز باشند، از شال و عمامه‌ی سبزرنگ استفاده می‌کردند (شهری‌باف، ۱۳۸۳، ج ۲: ۳۳۲). پرچمی که در دست جبرئیل امین قرار گرفته و نوک آن به سمت بالا و به سمت نماد شیر اشاره دارد، در حقیقت تأکیدی بر نشان دادن جانشینی به حق علی (ع) است. در این نگاره، پرچم به‌صورت سه‌گوش کشیده شده که در راستای نمادهای هندسی موردنظر نگارگر مصور شده است (تصویر ۱۰).

پیکره‌ی براق: در نگاره‌ی فال‌نامه، براق با رنگی صورتی مصور شده است و کلاهی بر سر و زینی یا زیراندازی سبزرنگ بر پشت دارد و گردنبندی طلایی‌رنگ بر گردنش با صورتی در حالت نیم‌رُخ با موهای مشکی بافته‌شده در پشت سر، شبیه به انسان تصویر شده است. تاجی که بُراق بر سر دارد، نشانه یا نمادی است از مقام وی. کلاه یا تاج که

یکی از اجزاء تفکیک‌ناپذیر در این نگاره شمرده می‌شود، نمادی است بیانگر سلطنت، پیروزی، قدرت و نیز نیل به افتخارات. تاج یا همان پوشش مشابهی که برای سر به کار می‌رود و به‌نوعی حکایت‌گر یک خدای مستقل است، بر سر خدایگان آشوری نیز قرار گرفته است (هال، ۱۳۹۰: ۲۳۳-۲۳۴). براق در این نگاره در زمره‌ی نمادهای تلفیقی است که نگارگر در نگاره‌ی خود لحاظ کرده؛ چون با صورتی شبیه انسان و بدنی چون اسب مصور شده است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱. پیامبر (ص) سوار بر براق
(مأخذ: نگارندگان)

فرشتگان: در نگاره‌ی فال‌نامه، تمامی پیکره‌ی فرشته‌ها به حالت سه‌رخ مصور شده‌اند. هیچ پیکره‌ی نیم‌رخ یا تمام‌رخی دیده نمی‌شود؛ فرشته‌ها اکثراً دارای صورتی شبیه مرد تصویرشده‌اند، کلاه بر سر دارند، ظرف به دست دارند، فرشته‌ها در میان ابرهایی به رنگ طلایی در آسمان لاجوردی در قسمت بالا و پایین و سمت چپ نگاره قرار گرفته‌اند، دید فرشته‌ها به طرف پیامبر (ص) و همدیگر است. فرشتگان درون این نگاره نیز به نحوی چینش شده‌اند که در راستای نمادهای تلفیقی با بدن انسان و بال پرندگان دیده شوند. هدف نگارگر شیعی، اشاره به این نکته است که این سفر، یک سفر عادی زمینی نبوده بلکه طبق اشارات قرآن و همین‌طور احادیث و روایات، با موجودات فرازمینی در آسمان و هدایایی از طرف خدا برای طی این مسیر همراه بوده است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲. جایگاه فرشتگان در نگاره‌ی معراج فال‌نامه‌ی تهماسبی

جدول ۱ (مأخذ: نگارندگان)

دسته‌بندی نمادهای به‌کاررفته دو نگاره‌ی شیعی نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی (نگاره‌ی قدمگاه حضرت امام رضا (ع) و نگاره‌ی معراج پیامبر (ص))			
نمادهای انسانی	پیکره‌ی مردان در نگاره‌ی قدمگاه و پیکره‌ی حضرت پیامبر (ص) در نگاره‌ی معراج		تضرع و نیایش مردان در زیر پاها به‌نوعی یادآور ضربت خوردن و شهادت حضرت امیرالمؤمنین در محراب وقت نماز صبح است
نمادهای حیوانی	کاربرد شیر، نماد شجاعت و دلیری		به‌عنوان نمادی برای نشان دادن شجاعت حضرت علی (ع) و همین‌طور جانشینی ایشان در روایات شیعی
نمادهای هندسی	کاربرد شکل پاها، رحل و قرآن و نیز شکل محراب		برای نشان دادن قداست موضوع موردنظر نگارگر با برجسته کردن شکل پاها و آوردن رحل و قرآن در وسط محراب، نمادی از حضرت امام رضا (ع) به‌عنوان قرآن ناطق
نمادهای گیاهی	کاربرد درخت سرو		نمادی از جاودانگی و نامیرایی و مظهر جوانی و قامت بلند و همچنین، جنبه‌ی مفرح روح در زندگی
نمادهای تلفیقی	براق و جبرئیل و فرشتگان		مرکب حضرت پیامبر (ص) با سر انسان و بدن اسب و فرشتگان با سر و بدن انسان و بال فرشتگان؛ اشاره به این نکته که این سفر یک سفر عادی زمینی نبوده بلکه طبق اشاره‌ی قرآن و روایات با موجودات فرازمینی در آسمان همراه بوده است

نتیجه‌گیری

می‌توان گفت که نگاره‌های شیعی نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی، هر کدام راویان ارزشمندی هستند که می‌توانند در بازنمایاندن فرهنگ اسلامی و به‌ویژه فرهنگ درخشان مذهب شیعه در هر زمان، نقش بسزایی را ایفا کنند و یادآور حکایت‌های گذشته-ی تاریخ تشیع در مسیر گذشت زمان برای مردم باشند؛ بنابراین، با مطالعه‌ی نگاره‌های شیعی نسخه‌ی خطی فال‌نامه‌ی تهماسبی در دوره‌ی صفوی، با توجه به حوادث مهم صدر اسلام و مذهب شیعه و داستان‌هایی که در قرآن ذکر شده و روایات و احادیثی که به‌صورت مکتوب از راویان شیعی و سنی بر جای مانده، می‌توان به درک حقیقت و حقانیت مذهب تشیع پی برد. برای همین منظور، نگارگر شیعی با توجه به روایاتی که پیرامون حوادث صدر اسلام در دوره خود پیامبر (ص) رخ داده (مثل واقعه‌ی معراج) و همچنین، احادیث و روایاتی که در دوران حضور امامان (ع) در مکانی چه به‌صورت مستقیم و چه به‌صورت متواتر گفته شده، با توجه به جو فکری مثبت به مذهب شیعی پادشاهان صفوی و به‌ویژه شاه‌تهماسب، دست به کار شده و نسخه‌هایی چون فال‌نامه‌ی امام صادق (ع) را که به فال‌نامه‌ی تهماسبی نیز مشهور است، مصور می‌کردند. در این حین، برای پیشبرد اهداف خود مبنی بر گسترش تفکر و اندیشه‌های ناب شیعی، متناسب با روایات موجود، با استفاده از انواع نمادهایی که در ذهن خلاق خود می‌پروراندند، نسخ درباری را مصور می‌کردند. ازاین‌رو، در اکثر نگاره‌های نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی می‌توان شاهد انواع مختلفی از نمادهای انسانی و حیوانی (نماد شیر در نگاره‌ی معراج پیامبر (ص)) گرفته تا نمادهای گیاهی (درختان سرو، اسلیمی‌ها و آویزه‌ها در نگاره‌ی قدمگاه امام رضا (ع)) و هندسی (رحل قرآن و محراب در نگاره‌ی قدمگاه) و حتی نمادهای تلفیقی مثل فرشتگان و بُراق در نگاره‌ی معراج پیامبر (ص)، اشاره کرد. هدف اصلی نگارگران شیعه با تکیه بر نمادهای مختلف در نگاره‌های شیعی نسخه‌ی فال‌نامه‌ی طهماسبی، به‌ویژه در دو نگاره‌ی مورد بحث، این بود که نگاره‌های خود را با توجه به روایات و احادیث شیعی بیشتر به‌صورت تبلیغی و برای ترویج مذهب شیعه مصور کنند تا یک رویداد صرف روحانی و عرفانی؛ زیرا نسخه‌ی مذبور در دوره‌ی دوم حکومت شاه‌تهماسب صفوی، یعنی زمانی که شاه‌تهماسب از مقوله‌ی هنر و همین‌طور از اکثر هنرمندان و نگارگران و نقاشان دربار دل بُریده بود، مصور شده است. در این دوره، شاه‌تهماسب صفوی تلاش فراوانی برای تبلیغ و ترویج مذهب شیعه کرد که نتیجه‌ی این تلاش‌ها را به‌خوبی می‌توان در نسخه‌هایی چون فال‌نامه‌ی تهماسبی یافت که علاوه بر جنبه‌ی کاربردی فال‌نامه، جنبه‌ی تبلیغی نیز داشته است. نگارگران دوره‌ی صفوی نیز در جامعه‌ی ایرانی-اسلامی آن زمان، با تصویر کردن موضوعات موردنظر و گنجاندن مفاهیم و مضامین اعتقادی و باورهای شیعی خود، در قالب نمادهای مختلف به این امر مهم دست پیدا کردند.

منابع

قرآن مجید.

ابن بابویه، محمد بن علی، (۱۳۷۸ ق)، *عیون أخبار الرضا (ع)*، محقق، لاجوردی، مهدی، ج ۲، تهران، نشر جهان، چاپ اول.

اخوانی، سعید؛ محمودی، فتانه، (۱۳۹۸)، «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فال‌نامه‌ی نسخه‌ی طهماسبی»، *نشریه‌ی هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره‌ی ۲۴، شماره‌ی ۳، ۵۱- ۶۴.

آژند، یعقوب، (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، جلد ۲، تهران: سمت.

افشاری، مرتضی؛ آیت الهی، حبیب‌الله، رجبی، محمدعلی، (۱۳۸۹)، بررسی روند نمادگرایی شمایل‌ها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه‌شناسی، *مطالعات هنر اسلامی*، شماره‌ی ۱۳، ۵۴-۳۷.

اشراقی، حسن، (۱۳۷۹)، *شکل‌گیری شیوه‌ی صفوی*، *مکتب تبریز*، قزوین، مجموعه مقالات سایه طوبی ۱، ص ۲۱.

بُد، فرامرز، (۱۳۵۴)، نقوش و علائم مقدس در پدیده‌های شگرف معماری هخامنشی، ترجمه‌ی مهدی غروری، *مجله‌ی بررسی‌های تاریخی*، شماره‌ی ۴۷، ۱۸۰- ۱۴۹.

پاکباز، روئین، (۱۳۸۳)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تاکنون*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۵)، *هنر اسلامی، زبان و بیان*، ترجمه‌ی مسعود رجب نیا، تهران: انتشارات سروش.
شاقلانی پور، زهرا؛ قاضی‌زاده، خشایار؛ حاصلی، پرویز، (۱۳۹۷)، «بررسی تأثیر متون شیعی بر شمایل‌نگاری از امام علی (ع) در نگاره‌های فال‌نامه‌ی تهماسبی»، *مطالعات هنر اسلامی*، شماره‌ی ۳۲، ۱۲۹-۹۷.
شایسته‌فر، مهناز؛ کیایی، تاجی، (۱۳۸۳)، «بررسی معماری موجود در نگاره‌های دوران تیموری و صفوی»، *دو فصلنامه‌ی هنر اسلامی*، شماره‌ی ۱، ۶۱-۸۸.
شایسته‌فر، مهناز، (۱۳۸۴)، «*عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان*»، تهران: انتشارات مؤسسه‌ی مطالعات هنر اسلامی.
شهری باف، جعفر، (۱۳۸۳)، *طهران قدیم*. چاپ ۴، جلد ۲. تهران: نشر معین.
شیخ صدوق، محمد بن علی، (بی تا)، *التوحید*، جلد ۱.
حموی، محمدبن اسحاق، (۱۳۸۶)، *انیس‌المومنین*، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: نشر بین‌الملل.
جهانیان، داریوش، (۱۳۷۲)، عرفان زردشتی و اشراق (روشن درونی)، *ماهنامه‌ی فروهر*، سال ۲۸، شماره‌ی ۷ و ۸.
رمان گیرشمن، (۱۳۷۰)، *هنر ایران در دوره‌ی پارتی و ساسانی*، بهرام فرهوشی، تهران: حوزه‌ی هنری.
طباطبایی، سیدمحمدحسین، (۱۴۱۷)، *المیزان فی تفسیر القرآن*، جلد ۱۳، قم: دفتر انتشارات اسلامی.
طبرسی، فضل بن حسن، (۱۳۷۲)، *مجمع‌البیان فی تفسیر القرآن*، تهران: انتشارات ناصرخسرو.
کوپر، جی.سی، (۱۳۷۹)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه: ملیحه کرباسیان، تهران: دانشگاه هنر.
کیانمهر، قباد؛ تقوی‌نژاد، بهاره؛ (۱۳۹۰)، «مطالعه‌ی تطبیقی مضامین کتیبه‌های کاشی‌کاری مدرسه‌ی چهارباغ اصفهان و باورهای عصر صفویه»، *مجله‌ی علمی پژوهشی پژوهش‌های تاریخی*، سال سوم، شماره‌ی ۱۰، ۱۳۹۰، ۱۳۳ تا ۱۵۶.
فاضل بسطامی، نوروز علی بن محمدباقر، تحفهٔ الرضویهٔ، اصفهان: مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه‌ی اصفهان.
قاضی‌زاده، خشایار، شاقلانی‌پور، زهرا، (۱۳۹۵)، تجلی امام رضا (ع) در نگاره‌های فال‌نامه‌ی تهماسبی، *بساتین*، سال سوم، شماره‌ی ۱-۲ (پیاپی ۵-۶)، ۱۱ -۴۰.
قمی، قاضی احمد، ۱۳۸۳، *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.
مجلسی، محمدباقر، (۱۴۰۴ ق)، *بحارالانوار*، بیروت: مؤسسه‌ی الوفاء.
منشی، اسکندربیک منشی، (۱۳۵۰)، *تاریخ عالم آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، ج ۱، تهران: امیرکبیر.
مهدی‌زاده، علیرضا، (۱۳۹۳)، «تجلی باورهای تشیع در برخی نگاره‌های نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی»، *نگارینه‌ی هنر اسلامی*، زمستان ۹۳، شماره‌ی ۴، ۶۹-۵۵.
مهدی‌زاده، علیرضا، (۱۳۹۵)، «بررسی مضمونی نگاره‌های نسخه‌ی فال‌نامه‌ی تهماسبی، شاهکار هنر شیعی عصر صفوی»، *تاریخ و فرهنگ*، شماره‌ی ۹۷، پاییز و زمستان ۹۵، ۱۳۴-۱۰۵.
مهرابی، فاطمه؛ قانی، افسانه، (۱۳۹۸)، «کارکردهای تخیل در تصویرگری کتاب فال‌نامه‌ی طهماسبی بر پایه‌ی آراء ژیلبر دوران مطالعه‌ی موردی نگاره‌ی صحرای محشر»، *تاریخ و فرهنگ*، سال ۵۱، شماره‌ی ۲، شماره‌ی پیاپی ۱۰۳، ۱۷۳- ۱۵۳.
نوروزی، جمشید؛ رمضانی، شهرام، (۱۳۹۴). علل تعامل سلاطین صفوی با علمای شیعه و نتایج آن، *پژوهشنامه‌ی تاریخ اسلام*، سال پنجم، شماره‌ی ۱۹، ۱۴۸-۱۱۹.
هال، جیمز، (۱۳۹۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه: رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
Massumeh.Bagci, Farhad, (2010), Serpil.*Falname,The book of omen*, Thames&Hudson.
Falk, Toby. (1985), *Treasures of Islam*.Bristol, Avon. England.
Sims, E, (2002). *Peerless Images: painting Persian and its sources,* New Haven: yale University press.

استناد به این مقاله: بهروزی پور، حسین؛ باباحجیان، فهیمه. (۱۴۰۴). مطالعه¬ی نمادهای به‌کاررفته در نگاره‌های شیعی نسخه¬ی فال‌نامه¬ی تهماسبی با تأکید بر دو نگاره‌ی قدمگاه حضرت امام رضا (ع) و معراج پیامبر (ص)، فصلنامه رهاورد هنر ، ۱(۱)، ۳۶-۵۵.

Name of Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.