

تحلیل نگاره معراج پیامبر از فال‌نامه تهماسبی در مکتب تبریز دوم به روش شمایل‌شناسی پانوفسکی

چکیده

معراج پیامبر اسلام (ص) در ادبیات و نگارگری به عنوان متن، یکی از مضمون‌های پر تکرار است. آن‌جا که هدف پژوهش حاضر، انفکاک و دست‌یابی به سطح‌های مختلف معنایی عناصر تصویر نگاره معراج پیامبر در مکتب تبریز است، شمایل‌شناسی پانوفسکی با تفکیک سطح‌های ادراکی درک فرم محض اثر هنری، موضوع عرفی و معنای ذاتی در اثر هنری می‌تواند راهگشا باشد. چراکه در این سطح، تاریخ فردی، تکنیکی و فرهنگی را به درک یک اثر وارد می‌کند. پرسش پژوهش این است که دلالت‌های معنایی نگاره معراج مربوط به فال‌نامه تهماسبی، در سطوح سه‌گانه شمایل‌شناسی پانوفسکی چیست؟ این مقاله، با روش شمایل‌شناسی پانوفسکی و با بهره‌گیری از منابع‌های کتابخانه‌ای و اسنادی به انجام رسیده‌است. یافته‌های پژوهش حاضر در سطح توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، به تمهیدات تصویرسازانه هنرمند و در مرحله تحلیل شمایل‌نگارانه، به روابط قراردادی نگاره با متون و مبانی اعتقادی پرداخته‌است؛ و در مرحله تفسیر شمایل‌شناسانه، افزون بر آنکه نگاره به متونی که اشکال دیگری از معراج مانند عروج یعقوب با نردبان، عروج ارداویراف، عروج گشتاسپ، عروج کرتیر و نیز اسب بال‌دار در متون شمنی و هم‌چنین به وجوه تمثیلی نردبان، بال جبرئیل یا براق به عنوان قوت عشق، عقلانیت و اخلاص ارجاع می‌دهد، به بیان هنری نوینی دست می‌یابد. در این بیان هنری، افزون بر آنکه بر عناصر تصویری شیعی، مانند شمشیر (ذوالفقار)، انگشتری و پرچم سبز سیادت تأکید می‌شود، در برخی موارد، در همسویی با نمادهایی از ایران باستان مانند شیر، روایت نوینی از معراج را ارائه می‌شود که بر پیوند میان دین و سیاست که جریان فکری غالب آن دوره است، تأکید می‌کند.

رضا رفیعی راد

دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صنعتی، دانشگاه هنرهای اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول.

r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

مرجان برات طرقي

دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صنعتی، دانشگاه هنرهای اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

marjanbarat@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۰۵-۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰-۱۰-۲۲

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.37344.1116

موضوعی پر تکرار است. در مخزن الاسرار نظامی، حدود هفتاد بیت به معراج اختصاص دارد و نگاره‌های بسیاری از آن در دسترس است. مانند نگاره معراج در موزه بریتانیا که در قرن دهم که محمود نیشابوری کاتب آن بوده و نقاش آن سلطان محمد است. در کتاب‌های مروری بر نقاشی ایرانی در سال ۱۳۹۰ نوشته گرابر^۱، نگارگری ایرانی در سال ۱۳۸۹ نوشته شیلا کنیای^۲ و نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز در سال ۱۳۷۹ نوشته روئین پاکباز، تصاویر و اشاره‌های مختصری درباره نگاره‌های مربوط به معراج وجود دارد. در کتاب نگارگری و نگارگران ایران، هند و ترکیه، درباره نگارگری معراج پیامبر در خمسه نظامی، از طراحی ظریف پیکره‌ها، رنگ‌بندی آسمان، درخشندگی رنگ طلایی سخن به میان آمده‌است. همچنین مقاله‌هایی مانند «فرشتگان نقاشی ایرانی»، در سال ۱۳۸۷، نوشته توکا ملکی، به توصیف فرشتگان در نگارگری به ویژه در نگاره معراج پرداخته‌است. بال‌های نرم و لطیف فرشتگان و در مواردی میله‌ای را نشانه القای قدرت معرفی نموده‌است (ملکی، ۱۳۸۷: ۹۲-۸۶). رابینسن در هنر نگارگری ایران، نگاره معراج را ترکیبی از آسمان لاجوردی، ابرهای پیچان، حرکت و حیا، بال‌های زرین فرشتگان، شعله‌های بالای سر پیامبر، ترکیب‌بندی بیضی‌وار و راندن به سوی کائنات را معرفی کرده‌است (آژند، ۱۳۸۴: ۱۵-۱۸). مهدی حسینی هم در مقاله «فال‌نامه شاه تهماسبی» نگاره معراج را توصیف نموده و آن را از نظر ترکیب‌بندی و رنگ تحلیل نموده‌است (حسینی، ۱۳۸۳: ۴۳-۵۴). افزون بر این، مقاله‌ای با عنوان «مقایسه تطبیقی نگاره معراج در خمسه نظامی و فال‌نامه تهماسبی» نوشته مهدی زاده در سال ۱۳۹۴، دست پیامبر (ص) بر روی سینه را نشان آرامش درونی و یا ادای سلام و احترام به پیشگاه باری تعالی و جبرئیل می‌داند (مهدی زاده، ۱۳۹۴: ۷). همچنین، مقاله خداداد و اسدی، با نام «بررسی نقاشی‌های معراج حضرت پیامبر (ص) در کشورهای اسلامی از دیرباز تا به امروز»، پژوهش جامعی است که به موضوع معراج در نگارگری و نقاشی دوران معاصر در برخی کشورهای اسلامی مانند مصر، ترکیه، هند، عراق، بحرین و نیجریه پرداخته‌است. آرنولد^۳ نیز در نقاشی در اسلام، به توصیف نگاره معراج سلطان محمد پرداخته‌است (شایسته فر، ۱۳۸۴: ۱۲). وی کوشیده از سطح توصیف فراتر نرود (Arnold, ۱۹۲۸: ۱۲). دیماند^۴ نیز در کتاب راهنمای صنایع دستی ایران، شکل پیچیدگی دستارها، ظرافت پیکره‌ها را علت دوره شاه تهماسب دانسته‌است. Farhad, ۲۰۱۰: ۳۴) همچنین، هلنا شین دشتگل

واژه‌های کلیدی: نگارگری، معراج پیامبر (ص)، فال‌نامه تهماسبی، شمایل‌شناسی، تشیع، ایران باستان.

مقدمه

یکی از موضوع‌های مهمی که پشتیبانان و نقاشان ایرانی در هر دوره هنری به آن پرداخته‌اند، تصویرگری معراج پیامبر اسلام (ص) بوده‌است (سگای، ۱۳۸۵: ۳۵-۴۱). باید توجه داشت در نقاشی ایرانی با دو ساحت متن ادبی و متن هنری روبه‌رو هستیم (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۰) بنابراین از یک سو نظام نشانه‌شناسانه زبانی و از سوی دیگر نظام نشانه‌شناسی تصویری با یکدیگر تعامل می‌نمایند. در این وضعیت، متن نخست، که متن ادبی است، بر متن دوم یا متن هنری برتری دارد. بر این مبنا، راز روابط میان شعر و نقاشی در تاریخ هنر ایران گشوده می‌شود و بسیاری از کتاب‌های نقاشی ایرانی بر اساس همین رابطه خلق شده‌است. به بیان دیگر، نقاشی با توجه به متن شعری خلق گردیده و در بیشتر موارد به تصویرسازی متن پرداخته‌است (کنگرانی و نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۲۰۵) پاکباز، رواج تصویرسازی متن را، ابتدا با تصویرسازی از کتب علمی، سپس تاریخی و داستانی می‌داند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۴). مضمون معراج نیز که در سوره اسراء بیان شده، در ادبیات فارسی پژواک یافته و سپس در نقاشی ایرانی تصویرسازی گردیده‌است. نگارگری ایرانی، اگر چه مضمون را از ادبیات اخذ می‌نمود، ولی نگارگر، در تصویرسازی متن، فردی پیوسته منفعل نبود و هدف نهایی مشارکت ارباب دو قلم از خلق نقاشی ایرانی، مصور کردن متن بود. چه بسا خوانندگان به کلام و تصویر در کنار یکدیگر توجه کنند. کلام را می‌خوانند و سپس به تصاویر نگاه می‌کنند و شاید هم برعکس، اما نکته مهم آن است که کلام و تصویر شانه‌به‌شانه هم پیش می‌روند (لیمن، ۱۳۹۱: ۲۵۶). به این ترتیب، بازخوانی نگاره معراج بر اساس روش نگاره‌شناسانه پانوفسکی که بر مبنای سه پویه در تحلیل و خوانش تصویر به کار می‌رود، برای تحلیل دلالت‌های معنایی آن موثر است. همان گونه که در این پژوهش روابط بین نشانه‌ای موجود در این نگاره و معانی ضمنی آن‌ها در سطح‌های سه‌گانه معنایی مورد بررسی قرار می‌گیرد، پرسش این است که دلالت‌های معنایی نگاره معراج مربوط به فال‌نامه تهماسبی، در سطوح سه‌گانه معنایی پانوفسکی^۱ چیست؟

پیشینه پژوهش

معراج پیامبر، در دوره‌های تاریخی هنر ایرانی،

هنر را مجزا کرده‌است: سطح ادراکی درک فرم محض اثر هنری و سطح ادراکی معنای ذاتی در اثر هنری. در سطح ادراکی موضوع عرفی یا شمایل‌شناسی به همسنگی فرهنگی و شمایل‌شناسانه دانش دست یافته‌است. سطح ادراکی معنای ذاتی در اثر هنری، تاریخ فردی، تکنیکی و فرهنگی را به درک یک اثر وارد می‌کند (Lavin, ۱۹۹۵: ۶) در واقع، شمایل‌نگاری همان توصیف تصویر (describing image) است و شمایل‌شناسی، به تبیین معنایی (explaining image) اختصاص دارد (Panofsky, ۱۹۵۵: ۱۸) پانوفسکی در خوانش تصاویر به مراتب سه‌گانه زیر معتقد بود. مرتبه نخست «توصیف پیشاشمایل‌نگارانه»؛ (Pre-iconographical description) مرتبه دوم تحلیل شمایل‌نگارانه؛ (Iconographical analysis) و مرتبه سوم، تفسیرشمایل‌شناسانه (Iconographi cal interpretation) (همان، ۳۰). در مرتبه توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، به صورت‌های محسوس به آثاری مانند خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و موارد مشابه توجه می‌شود (Hasenmueller, ۱۹۷۸: ۲۹۳). مرتبه دوم یا تحلیل شمایل‌نگارانه، در واقع تحلیل معنای ثانویه یا قراردادی در اثر است. در این مرتبه از معنا، ابژه‌های درون اثر بر خلاف مرتبه نخست، معنای خود را به شکل مستقیم و بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند. مؤلفه‌ها دارای معناهایی فراتر از آن

در کتاب معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی مردمی، مضمون معراج در نگارگری را به صورتی گسترده بررسی کرده‌است. وی همچنین در مقاله‌ای با نام «واکاوی نقش فرشته در نقاشی‌های معراج حضرت محمد (ص) در دوره‌های تیموری و صفوی» که در سال ۱۳۹۸ در نشریه پژوهش‌نامه گرافیک و نقاشی به چاپ رسیده، به بررسی سه بعد مرتبه، ظاهر و کیفیت ظهور نقش فرشته در این دو دوره پرداخته‌است (محسنی و کریمی، ۱۳۹۸: ۲۱۸). سعید اخوانی و محمودی مقاله‌ای با نام «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فال‌نامه نسخه تهماسبی با رویکرد ایکونولوژی» در نشریه هنرهای زیبا نیز به چاپ رسانیده‌است. نویسندگان این اثر بدون بررسی دقیق نگاره‌ها فقط با اشاره به مضامین برگرفته از قرآن و سنت دینی و مذهبی به این نتیجه دست یافتند که در دوران مورد بررسی فال‌نامه کتابی بر سنت استخاره و در نتیجه از نظر شرع بدون اشکال است (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۸: ۶۰). همان‌گونه که مشاهده شد، هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام‌شده، به بررسی دلالت‌های معنایی سطوح سه‌گانه در معراج فال‌نامه پژوهش حاضر نپرداخته‌اند.

روش انجام پژوهش

پانوفسکی در بررسی‌های خود، سه نوع درک تاریخی



تصویر ۱: معراج، فال‌نامه تهماسبی، نقاشی آقامیرک، مکتب تبریز دوم، اندازه ۴۵ X ۶۰ CM مجموعه آرتور ساکлер، ۹۵۷ هـ. ق. (Farhad, ۲۰۱۰: ۱۱۹)

توصیف پیشاشمایل نگارانه نگاره

این نگاره (تصویر ۱) که هیچ نوشتاری در آن وجود ندارد، دارای هشت پیکره و پیکره مرکزی است که بر اسبی با سر انسان سوار شده و هفت پیکره دیگر که در پشت هر یکی شان دو بال وجود دارد، به گونه‌ای که چهره‌شان به سمت این پیکره، قرار گرفته‌اند. پیکره مرکزی با لباس سفید که پارچه‌ای سفید چهره‌اش را پوشانده و در بالای سرش، چیزی شبیه آتش و به رنگ طلایی نقش بسته‌است. این آتش در نگاره نیز تکرار می‌شود. برای نمونه، در دست دو پیکره بال‌دار از بالا، دو ظرف با همین شکل آتش ولی کوچک‌تر وجود دارد. پیکره مرکزی در حالی که با دست چپ لگام اسب را گرفته، دست راست خود را بالا آورده که در انگشتانش، یک حلقه انگشتری نیز وجود دارد. درست در مقابل این انگشتری، از سمت بالا و چپ، شیری غران به انگشتر نگاه می‌کند. در دست هر هفت پیکره بال‌دار یک وسیله قرار دارد. در دست پیکره بال‌دار سمت چپ با لباس نارنجی، یک میله که به پرچم مثلی سبز رنگ پیوسته است در هر دو دست پیکره بال‌دار سمت چپ پایین با لباس زرد رنگ، یک کفش طلایی رنگ قرار دارد. پیکره پایینی، با دو دست خود یک سینی را بلند کرده که در آن یک ظرف فلزی آب‌خوری یا شراب‌خوری همراه با دو شی مخروطی سفید رنگ قرار دارند. پیکره بال‌دار سمت راست که قرمز پوشیده، در دو دستش یک شمشیر بلند در غلاف قرار دارد. پیکره بال‌دار سمت راست بالا، در دستانش یک میله بلند

هستند که در عالم خارج می‌بینیم. معنای تصویر در این مرتبه، به کمک تجارب و با در نظر گرفتن صورت بازنمودی آن‌ها کشف نمی‌شود بلکه از طریق فهم قراردادهای معنایی یک سنت آشکار می‌شود. مرتبه سوم از دید پانوفسکی، بالاترین مرتبه است. او بر این باور بود که تصاویر در بررسی شمایل‌شناسانه، از ارزش سمبلیک بالاتری برخوردارند و به همین سبب، پیش از اینکه این نام را برای مرتبه سوم در نظر بگیرد، از آن به عنوان شمایل‌نگاری به معنای عمیق‌تر یاد می‌کرد. در مرتبه سوم، به هیچ‌وجه به دنبال امر کاملاً ابژکتیو نیستیم (Panofsky, ۱۹۵۵: ۳۸-۵۰). اهمیت دیدگاه پانوفسکی، در ترتیب و توالی و ترکیب این مرحله‌ها است. برای نمونه، در قرن هفدهم میلادی، دو مرحله تحلیل و ترکیب، به صورت امر سلسله‌مراتبی فهمیده نمی‌شد. ولی پانوفسکی آن‌ها را سلسله‌مراتبی در نظر گرفت تا نظام معرفت‌شناختی‌اش، پوزیتیویستی و ابژکتیو صرف نباشد (Shin, ۱۹۹۰: ۲۱). جامعه آماری پژوهش حاضر نیز، نگاره‌ای مربوط به فال‌نامه تهماسبی، با نقاشی آقامیرک است که در مکتب تبریز دوم نقاشی شده است. معصومه فرهاد، آن را متعلق به مکتب قزوین می‌داند. اندازه نگاره، ۴۵ X ۶۰ سانتی‌متر و در مجموعه آرتور ساکلر^۱ در آمریکا نگهداری می‌شود (Farhad, ۲۰۱۰: ۱۱۹). به باور کری ولس^۲ در سال ۹۴۷ هجری قمری آغاز و در سال ۹۵۷ هجری قمری کار این فال‌نامه به پایان رسیده‌است.

	
<p>نگاره معراج، میر حیدر، قرن نهم (تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۶)</p>	<p>نگاره معراج، احمد موسی، مرقع بهرام میرزا (Sims, ۲۰۰۲: ۱۴۷)</p>

تصویر ۲: تفاوت‌ها در رنگ لباس، کنتراست‌های رنگی و توازن و تعادل در نگاره

نازک قرار دارد که از آن یک ظرف فلزی آویزان شده‌است. دو پیکره بال‌دار که در سمت راست و چپ بالا به صورت قرینه وجود دارند نیز همان گونه‌که پیش‌تر گفته شد، شیء دایره‌ای سیاه رنگ را به سمت پایین نگه داشته‌اند که از آن‌ها آتش طلائی رنگ به بیرون تابیده می‌شود. پس‌زمینه به رنگ تخت آبی است که در آن بافت‌هایی مانند ابر به رنگ‌های سفید و طلائی در اندازه‌های متفاوت در نگاره فضاهای خالی را پر می‌کنند. در این جا فاقد خط جداکننده زمین و آسمان هستیم و گویا همه پیکره‌ها در آسمان معلق هستند. اسبی که پیکره مرکزی بر آن سوار است، به رنگ صورتی ملایم و با سری انسانی و دم شیر نقاشی شده‌است که بر روی آن زین گران‌بها به رنگ سبز با نقش‌های ظریف قرار دارد که بخشی از این نقوش به صورت حلقه‌ای بر دور گردن او قرار گرفته‌اند. کنتراست‌های رنگی، مانند کنتراست گرم و سرد و آبی و نارنجی، برای تعادل و توزان استفاده شده‌اند. همچنین استفاده از لباس سفیدرنگ بر روی لباس قرمز نیز، نکته برجسته‌ای است که در کمتر نگاره‌ای دیده می‌شود. همواره، لباس پیغمبر (ص) در نگاره معراج سبز یا قرمز است (تصویر ۲).

تحلیل شمایل‌نگارانه نگاره

نگارگری تاکنون بر اساس سه دیدگاه هویت‌بنیاد، عرفان‌بنیاد و فلسفه‌بنیاد، تحلیل و تفسیر شده‌است که هیچ‌یک از آن‌ها، نمی‌توانند تنوع و گوناگونی آن را شرح دهند (مبینی و شاهرودی، ۱۳۹۷: ۵۹) در این بخش از تحلیل، می‌توان نگاره را بر اساس این سه دیدگاه مورد تحلیل قرار داد. موضوع معراج در این نگاره به جز مفاهیمی که آن را به تشیع مرتبط می‌سازد، برگرفته از آیه هفدهم در سوره اسراء «پاک و منزّه است آن خدایی که بنده‌اش را در یک شب از مسجد الحرام به مسجد الاقصی که در سرزمین مبارک و مقدسی واقع شده برد، تا آیات و نشانه‌های (عظمت) ما را ببیند، او شنوا و بیناست»^۸ و چند آیه از سوره نجم^۹ یعنی به معنای آیا با او درباره آنچه دیده مجادله می‌کنید؟ و بار دیگر نیز او را مشاهده کرد، نزد «سدره المنتهی»، که «جنت‌المأوی» در آن جا است. در آن هنگام که چیزی سدره‌المنتهی را پوشانده بود، چشم او هرگز منحرف نشد و سرپیچی نکرد. باید توجه داشت که نقاش ایرانی، به کمک صور خیال، به ویژه وجوه کنایی ابژه‌های نقاشانه، سعی در غنا بخشیدن به تصاویر و تعمیق روایت داشت (رفیعی راد و همکاران، ۱۳۹۹: ۸۳). اکنون اگر بخواهیم در سطح تحلیل شمایل‌نگارانه به مفاهیم

عناصر این نگاره پردازیم می‌توان مشاهده کرد که این صحنه، بخشی از باورهای مسلمانان را درباره معراج پیامبر توسط اسبی به نام براق به تصویر کشیده‌است. اسبی که سری انسانی و دم شیر دارد. مرد سوار بر اسب، پیامبر اسلام است که بر مبنای آیه‌ای از سوره قرآن به آسمان‌ها عروج کرد. نقاش برای ایجاد قداست و معنویت با روپندی صورت او را پوشانده‌است. دور او توسط هفت فرشته در فضای آبی رنگ که برای نشان دادن شب از آن استفاده شده، احاطه گردیده‌است. آن فرشته که پرچم در دست دارد جبرئیل است. پرچم سبز، نمادی از اسلام و ولی بودن پیامبر اسلام دارد. جامه سفید پیامبر بر روی جامه قرمز پوشیده شده که نشانه غلبه نفس مطمئنه بر نفس اماره است. (مهدی زاده و بلخاری، ۱۳۹۳: ۲۵) ولی شیر نمادی برای حضور حضرت علی (ع) که به روایتی پیامبر ایشان را اسدالله می‌نامیدند، است. در روایت شیعه، حضور حضرت علی (ع) نیز در شب معراج توسط پیامبر نیز احساس می‌شده‌است. انگشتی را پیامبر به حالت هدیه دادن به سوی شیر نگه داشته که بر می‌گردد به روایت شیخ مفید از آخرین ساعات زندگی پیامبر اکرم نقل کرده‌است. او از علی (ع) می‌پرسد: ای 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 اهل بیتم حراست فرمایی؟ و علی پاسخ داد آری ای رسول خدا. پیامبر سپس یک انگشتی را به او داد (شیخ مفید، ۱۳۸۶: ۱۳۱).

تفسیر شمایل‌شناسانه نگاره

با اینکه معراج در این نگاره موضوع اصلی است، ولی به نظر می‌آید متن‌های بسیاری نیز به این شکل دگرگون‌های روحی و جسمی انسانی اشاره کرده‌اند. یعقوب پس از اینکه از سوی اسحاق به رفتن به بین‌النهرین فراخوانده می‌شود، در خواب نردبانی را دید که به سوی بهشت می‌رفت. در فصل ۲۸، آیه‌های دوازده تا چهارده در سفر پیدایش می‌خوانیم: «در خواب نردبانی را دید که پایه آن بر زمین و سرش به آسمان می‌رسد و فرشتگان خدا از آن بالا و پایین می‌روند. و خداوند بر بالای نردبان ایستاده‌است. سپس خداوند گفت: من خداوند، خدای ابراهیم و خدای پدرت اسحاق هستم. زمینی که روی آن خوابیده‌ای از آن توست. من آن را به تو و نسل تو می‌بخشم.»^{۱۰} در متون شمنی نیز به اسب‌های بالدار اشاره شده که عروج به وسیله آن‌ها انجام می‌پذیرد. (سگای، ۱۳۸۱: ۱۸) داستان دیگری که باری دیگر به معراج مربوط است، عروج ارداویراف

در نگاره‌های معراج در دوره صفوی، حجاب چهره تبدیل به یکی از شاخصه‌های اصلی شمایل‌نگاری پیامبر (ص) می‌شود و همچنان تا دوره شاه تهماسب ادامه می‌یابد. برای نمونه، در نگاره معراج اثر سلطان محمد، چهره پیامبر رخ‌پوش بر چهره و دستار صفوی بر سر دارد. در نگاره معراج از کتاب حبیب السیر، پیامبر در مرکز اثر و چهره‌اش پوشیده‌است. جهت نگاه تمام فرشتگان به سمت پیامبر است و هر کدام به حکم احترام و خوشامدگویی هدیه‌ای به دست دارند. بیش از این نیز در شمایل براق نیز می‌توان به نکته‌هایی اشاره کرد که از نظر شمایل‌شناسی مهم‌اند. حدیث‌ها و روایت‌های زیادی درباره براق وجود دارد. مجلسی می‌گوید براق پیکری کشیده و بزرگ‌تر از درازگوش و کوچک‌تر از استر داشته و مانند انسان هر چه را می‌بیند می‌فهمد (مجلسی، ۱۴۴۰: ج ۱۸: ۴۱۰ و ۳۱۶ و ج ۹: ۹۱).

برخی روایات، معراج را از طریق نردبان یا بال جبرئیل می‌دانند (سیوطی، بی‌تا: ج ۱: ۱۵۲، ۱۵۸، ۱۶۷). علامه طباطبایی ریخته شدن معنای امر غیر مادی در ظرف جسمانی امر مادی از طریق تمثیل را در سنت امری غیر قابل انکار می‌دانند (طباطبایی، ۱۳۹۰: ج ۳: ۴۳). معنای آن این است که ایشان، بر این باورند که بال جبرئیل و نردبان یا اسب، فقط برای تصویر کردن مادی امر غیر مادی است. مولانا، براق را نماد قوت عشق می‌داند که هیچ آسبی به پای آن نمی‌رسد. ابن سینا، براق را نماد عقل و ابن عربی، آن را نماد اخلاص می‌داند. ولی در قرآن به براق اشاره‌ای نشده‌است. ممکن است به سبب آنکه این نشانه در دوره ایلخانی به

است که در کتاب اردویرافنامه بیان شده‌است. ویراف، موبدی است که به دلیل سست شدن اعتقادات مردم به رستاخیز و بهشت و جهنم، توسط موبدان دیگر، با خوردن شراب مقدس، هفت روز به خواب رفته و روان او در بهشت و جهنم سیر نموده و مجازات و پاداش را مشاهده کرده و سپس آن‌ها را بازگو کرده‌است (ژینیو، ۱۳۸۲). همچنین می‌توان از عروج گشتاسپ نام برد که «سپس پیامبر آن چیزها را یشت کرد و می‌یشت شده را به گشتاسپ داد. او با خوردن می، سه روز بخفت و روانش به مینو رفت و همه چیز را آن جا آشکار بدید و پایه خود و دیگران را آنجا یافت» (آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۶: ۴۳-۴۴). همچنین در کتیبه‌های کرتیر به استثنای کعبه زرتشت موضوع عروج کرتیر روایت می‌شود. او به خاطر خدماتش به یزدان به جهان دیگر راه داده می‌شود و نتیجه کارهای نیک و بد را می‌بیند تا به یقین برسد و دیگران نیز از مشاهدات وی مطلع و ایمانشان افزوده شود (تفضلی، ۱۳۷۶: ۹۳). نخستین نگاره معراج از دوره ایلخانی در کتاب جامع‌التواریخ رشیدی (تصویر (۳) و (۴)) و معراج‌نامه ابوسعیدی به جا مانده‌اند، و هر کدام شاهدی بر تلاش‌های ایلخانیان برای پیوستن به دین اسلام است.

در دوره تیموری نگاره‌های معراج، به بخش ضروری از نسخه‌های خطی تبدیل شد و معروف‌ترین آن‌ها مربوط به شهر هرات بوده و به امر شاهرخ تصویر شده‌است. در نقاشی معراج مربوط به دوران تیموری جمال پیامبر در حاله‌ای از نور که در آن زمان نشان تقدس بوده و با محاسن بلند به صورت آراسته با توجه به سنت تصویری ایرانیان نشان داده شده‌است.



تصویر ۴: شب معراج، حضرت محمد(ص) بر روی براق، جامع التواریخ بدون رقم، بدون تاریخ، توپقایی سرای استانبول (خداداد و اسدی، ۱۳۸۹: ۲۶)



تصویر ۳: معراج پیامبر، جامع التواریخ، تبریز ۴۱۷ هجری قمری، کتابخانه دانشگاه ادینبورگ (تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۹)

صورت اسب تصویرسازی شده‌است، با سلیقه زمانه خود هماهنگی داشته باشد. شین دشتگل بر این باور است که دست‌های انسانی و حیوانی براق در ادوار و مکتب‌های بعدی حذف شده و به مرور از سده یازدهم به شکل دو ران بزرگ در اطراف ران نمایانده می‌شود (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۹۳). فرشته نیز از دیگر شمایل‌هایی است که در این نگاره بخش زیادی از صفحه تصویر را به خود اختصاص داده‌است. در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی، فرشته مظهر کمال، لطافت، زیبایی و تمامیت و دیو نماد پلیدی، شرارت و زشتی است. هانری کربن^{۱۱} بر این باور است که فرشته‌شناسی مزدایی بسیار به آمیزه‌های نوافلاطونی نزدیک است. بر مبنای روایات، در مجموعه شمایل‌شناسی فکری و نیز بی‌گمان در شمایل‌شناسی واقعی، «هیأت هفت‌گانه الهی» به دو گروه دسته‌بندی شده‌است، سه مهین فرشته که به صورت مذکر در سمت راست اورمزد و سه مهین فرشته مؤنث که در طرف چپ او نشان داده می‌شوند. سه مهین فرشته مذکر مشتمل است بر «وهومنه» (اندیشه برتر) پاسدار آفرینش حیوانی «ارته و هیشته» (هستی کامل، اردیبهشت) آتش و مظاهر آن را ایجاد کرده و «خستره وهیری» (سپندارمت، اسپندارمد). در این آفرینش مهین فرشتگان (امشاسپندان) وجود انسانی را نشان می‌دهند که کجا و چگونه نیروهای نور غیبی را دیدار کند و از شیوه یاری با آنان برای رستگاری آن منطقه خلقت که مربوط به مشیت ویژه آنان است، آگاه شود (کربن، ۱۳۷۴: ۴۸). در انگاره‌های مانوی نیز فرشتگان، ده آسمان را به سوی بالا نگاه می‌دارند و در «جهان روشنی» ساکن هستند (اسماعیل پور، ۱۳۷۵: ۱۵۹). جهان نور و روشنی و رنگ‌های نهفته در آثار مانوی تأثیر بسیاری در تلقی تصویرری از فرشتگان در دوره‌های بعد دارد. در نقاشی ایرانی فرشتگان موجودات لطیف و نورانی هستند که بی‌بعد و غیر قابل لمس هستند. تجسمی از رنگ‌هایی که نگاهی به درون دارند و وجدی عارفانه را نشان می‌دهند. نقاشی فرشته از تصاویری است که خیال عارفان و شاعران را به خیال نقاشان پیوسته می‌کند، هر تلقی در بینش عارفانه از فرشته قابل انطباق با نقاشی‌های آن است و برای درک همه جانبه رموز تصاویر باید سروده‌های فرشته از طرفی دیگر تکامل برداشت دینی از ملکوت را نشان می‌دهد. نکته‌ای درخور توجه که در مرحله تفسیر شمایل‌شناسانه این نگاره وجود دارد این است که تأثیرات صفوی و عرفان شیعی بر مفهوم معراج در عصر صفوی، با حضور نشانه‌هایی که به مفاهیم مکتب شیعه ارجاع می‌دهند، مشخص

می‌شود. مانند شیر که به اسدالله، انگشتی که به اعطای امامت و جانشینی علی (ع)، شمشیر (ذوالفقار)، پرچم سبز به عنوان نشان تصویری تشیع شناخته می‌شوند، ارجاع داده می‌شوند. پیوند میان دین و سیاست مهم‌ترین ویژگی‌های حکومت صفوی است، به بیانی پادشاه یکی از وظایف حکومتش را پایداری و ترویج پایه‌های مذهب تشیع میدانست. اصل امامت که همواره از مسائل مهم در تاریخ اسلام بود، در تفکر شیعی به عنوان استحقاق حضرت علی (ع) برای جانشینی پیامبر به محورترین اصل مشترک و مورد توافق شیعیان تبدیل شد. از سویی، عناصر شیعی که بر هنر ایرانی-اسلامی اثر گذاشته‌اند یا از طریق آن راهی برای بیان خود یافته‌اند، ترکیبی از باورها، اسطوره‌ها و حوادث تاریخ شیعه‌اند، که از جمله این پیش‌آمدها می‌توان به بر حق بودن هدایت امت پس از پیامبر توسط حضرت علی (ع) اشاره کرد. بر مبنای نقل‌های موجود، ائمه (ع) برای اثبات امامت خود در اختیار داشتن مواریت و ودایع امامت را مورد تأکید قرار داده‌اند. این ودایع و مواریت گاه شامل مواردی بوده‌است که هرگز کسی آن‌ها را ندیده و فقط ائمه از وجود آن‌ها نزد خود یاد کرده‌اند. مواردی همچون پیراهن آدم، انگشت سلیمان، پیراهن یوسف، عصای موسی و یا الواح و جامه و مانند آن (کلینی، ۱۳۸۳: ۱/ ۲۳۳-۲۳۱). برخی دیگر از ودایع‌ها هم که شامل اشیا و لوازمی بوده که به ویژه به پیامبر نسبت داده شده‌است، به بیانی دیگر نماد تأکید بر جانشینی برای پیامبر هستند که مشتمل اند بر درع، سلاح، عصا و عمامه پیامبر و نیز شمشیر حضرت علی (ع) (همان، ۲۳۴). شیر، با وجود اینکه در ایران باستان، از نمادهای پرتکرار است، در این نگاره، بر این ایده تأکید می‌ورزد که حضرت علی (ع) در شب معراج، حضور داشته‌است. البته باید توجه داشت که سیر آسمانی انسان کامل که یک ویژگی الهی و ملکوتی برای انسانهای برگزیده به شمار می‌رود، از نگارگری دوره ایلخانی به هنرهای اسلامی شیعی راه پیدا کرد (فضل وزیری و تندی، ۱۳۹۷: ۱۴۶).

نتیجه‌گیری

تصویرگری معراج پیامبر اسلام (ص) یکی از مضامین پرتکرار در نگارگری است که حامیان و نقاشان ایرانی در هر دوره هنری به آن پرداخته‌اند. ادراک معنایی نگاره‌ها در تعامل نظام نشانه‌شناسانه زبانی با نظام نشانه‌شناسی تصویری با یکدیگر قابل دست‌یابی است. نگارگری ایرانی، اگر چه مضمون را از ساحت ادبیات برگرفته، ولی نگارگر، در تصویرسازی متن،

نگاره، عناصر تصویری که به مفاهیم شیعی ارجاع می‌دهند، در هم‌سویی با نمادهایی از ایران باستان، بیان هنری نوینی از روایت معراج را ارائه می‌دهند. همچنین، حضور حضرت علی (ع) در شب معراج، همراه با پیامبر، همبسته با مفهوم اسدالله و نیز شمشیر علی (ع) که همواره در کنار پیامبر، کفار را شکست داده و در نهایت، انگشتی خلافت و جانشینی علی (ع) هر یک بر پیوند میان دین و حکومت در عصر صفوی اشاره دارد.

پی‌نوشت

1-Oleg Graber

2-Sheila R Canby

3-Thomas Arnold

4-Maurice sven Dimand

5-Erwin Panofsky

6-Arthur M. Sockler

7-Stuart Cary Welch

۸- سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ

۹- و لقد راه نزله اخري (۱۳) عند سدره المنتهى (۱۴) عندها جنه الماعوى (۱۵) اذ يغشى السدره ما يغشى (۱۶) ما زاغ البصر و ما طغى (۱۷) لقد رأى من آيات ربه الكبرى (۱۸)

۱۰- کتاب مقدس، سفر پیدایش

۱۱-Henry Corbin

فردی پیوسته منفعل نبود. در این پژوهش، به بازخوانی نگاره معراج در فال‌نامه شاه تهماسبی بر اساس روش شمایل‌شناسی پانوفسکی برای تحلیل دلالت‌های معنایی آن پرداخته شد. در سطح توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، هر آن‌چه در نگاره وجود داشت مانند ترکیب‌بندی، خطوط، سطوح و رنگ‌پردازی و عوامل بصری، توصیف شد. سپس، در سطح تحلیل شمایل‌نگارانه، به روابط قراردادی نشانه‌ها مانند تصویرسازی از آیه‌ای در سوره اسراء، باورهای مسلمانان به اسبی با سر انسان و دم شیر، تصویرسازی جبرئیل به صورت فرشته‌ای پرچم به دست، پرچم سبز نمادی از اسلام و ولی بودن پیامبر، جامه سفید پیامبر بر روی جامه قرمز، نشانه غلبه نفس مطمئنه بر نفس اماره پرداخته شد. در سطح تفسیر شمایل‌شناسانه، به متونی که این شکل از تحولات روحی و جسمی انسانی یعنی معراج را توصیف نموده‌اند، مانند یعقوب که با نردبان به بهشت رفت، اسب بال‌دار در متون شمنی، عروج ارداویراف، عروج گشتاسپ، عروج کرتیر به سبب خدماتش به یزدان اشاره شد. همچنین تعبیرهایی که از نردبان، بال جبرئیل یا براق ارائه شده که می‌توان به وجه تمثیلی آن‌ها برای ریخته‌شدن معنای غیر مادی در ظرف جسمانی اشاره نمود. براق را برخی نماد قوت عشق، برخی عقلانیت و برخی دیگر اخلاص می‌دانند. همچنین، در این سطح، می‌توان عناصر تصویری دیگر مانند فرشتگان، خورشید، آسمان و دیگر عناصر را در آئین‌های باستانی نظیر زرتشت پی گرفت. در مرحله تفسیر شمایل‌شناسانه این

منابع

- اخوانی، سعید؛ محمودی، فتنه (۱۳۹۸). «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فالنامه نسخه طهماسبی با رویکرد آیکنولوژی»، *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ۲۴ (۳)، ۵۱-۶۴.
- اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۷۵). *اسطوره آفرینش در آیین مانی*، تهران: انتشارات فکر روز.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین- مشهد*، تهران: فرهنگستان هنر.
- آموزگار، ژاله؛ تفضلی، احمد (۱۳۸۶). *اسطوره زندگی زرتشت*، تهران: نشر چشمه
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹). *نقاشی ایرانی، از دیرباز تا امروز* (چاپ هفتم)، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۶). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، تهران: انتشارات سخن.
- تهرانی، رضا (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در معراج‌نامه احمد موسی و معراج‌نامه میر حیدر»، *نگره*، ۱۴، ۲۳-۳۸.
- حسینی، مهدی (۱۳۸۳). «فال‌نامه شاه تهماسبی حدوداً ۹۵۷ ه ق»، *هنرنامه*، ۲۳، ۴۳-۵۷.
- خداداد، زهرا؛ اسدی، مرتضی (۱۳۸۹). «بررسی نقاشی‌های معراج حضرت پیامبر (ص) در کشورهای اسلامی از دیرباز تا به امروز»، *نگره*، ۱۵، ۴۹-۶۸.
- دیماندر، موریس. اسون (۱۳۳۶). *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمه عبدالله فریار، تهران: نگاه ترجمه و نشر کتاب.
- رفیعی راد، رضا؛ محمدزاده، مهدی؛ شمیلی، فرنوش (۱۳۹۹). «اسلوب کنایی و اشکال کاربست آن در نقاشی ایرانی»، *پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی*، ۳ (۴)، ۷۴-۸۵. doi: 10.22051/10.26933.1038.pgr/10.22051.2020.26933
- ژینیو، فیلیپ (۱۳۸۲). *ارداویرافنامه*، ترجمه ژاله آموزگار، تهران: انتشارات معین.

- سگای، رزماری (۱۳۸۱). *معراج‌نامه سفر معجزه آسای پیامبر (ص)*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴). *عناصر شیعی در نگارگری تیموریان و صفویان*، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شیخ مفید (۱۳۸۶). *الارشاد*، ترجمه سید هاشم رسولی محلاتی، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.
- شین دشتگل، هلنا (۱۳۸۹). *معراج نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- طباطبایی، محمد حسین (۱۳۹۱). *المیزان فی تفسیر القرآن*، بیروت: موسسه الاعلمی للمطبوعات.
- عبدالرحمن بن ابی بکر سیوطی (بی‌تا). *الخصائص الکبری*، بیروت: الانتشارات عزه حسن.
- فضل وزیری، شهره؛ تندی، احمد (۱۳۹۷). «بازخوانی اعتقادات شیعی در پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی اثر غیاث‌الدین علی یزدی با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۶، ۱۳۵-۱۵۰. Doi: ۱۰.۲۲۰۵۱/JTPVA/۱۰۲۳۲۴۴۵۴، ۲۰۱۹، ۲۴۴۵۴، ۱۰۲۳۲۴۴۵۴
- کرین، هانری (۱۳۷۴). *ارض ملکوت*، ترجمه سید ضیاء‌الدین دهشیری، تهران: انتشارات طهوری.
- کلینی، ابوجعفر محمدبن یعقوب (۱۳۸۳). *الکافی*، تصحیح علی اکبر غفاری، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- کنگرانی، منیژه؛ نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸). «گونه‌شناسی روابط بین‌متنی و بیش‌متنی در شعر و نقاشی ایرانی»، *نگره*، ۷، ۷-۵.
- لیمن، اولیور (۱۳۹۱). *درآمدی بر زیباشناسی اسلامی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- مبینی، مهتاب؛ شاهوردی، امین. (۱۳۹۷). «نگارگری ایران فراتر از نظریات». *پژوهشنامه گرافیک نقاشی*، (۱)، ۶۰-۵۱. doi: ۱۰.۲۲۰۵۱/۲۰۱۹، ۲۱۸۱۸، ۱۰۱۰.pgr
- مجلسی، محمدباقر (۱۴۴۰). *بحار الأنوار الجامعة لدرر اخبار الأئمة الأطهار*، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
- محسنی فتفی، اعظم؛ کریمی، علیرضا (۱۳۹۸). «واکاوی نقش فرشته در نقاشی‌های معراج حضرت محمد (ص). در دوره‌های تیموری و صفوی»، *پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی*، (۳)، ۲۰۳-۲۱۸. Doi: ۱۰.۲۲۰۵۱/PGR/۱۰۲۳۲۴۴۵۹، ۲۰۱۹، ۲۷۹۵۹، ۱۰۲۳۲۴۴۵۹
- ملکی، توکا (۱۳۸۷). «فرشتگان نقاشی ایران»، *کتاب ماه هنر*، ۴۱، ۹۲-۸۶.
- مهدی زاده، علیرضا (۱۳۹۴). «مقایسه تطبیقی نگاره معراج در خمسه نظامی و فال‌نامه تهماسبی»، *جلوه هنر*، ۱۴، ۱۶-۵. Doi: ۱۰.۲۲۰۵۱/۲۰۱۶، ۲۱۲۲JJH
- مهدی زاده، علیرضا؛ بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۳). «بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگاره معراج پیامبر (ص) در نسخه فالنامه تهماسبی». *شیعه‌شناسی*، ۱۲ (۴۶)، ۴۶-۲۵.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: انتشارات سخن.

References

- Akhavani, S., Mahmoudi, F. (2019). "Analysis of Semantic Layers of Tahmasebi Falnama's Painting with an Iconology Approach", *Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi*, 24(3), 51-64, (Text in Persian).
- Amoozgar, J., Tafazli, A. (2007). *The Myth of Zoroaster Life*, Tehran: Cheshmeh Publishing, (Text in Persian).
- Arnold, T. (1928). *Painting in Islam*, Oxford, The Oxford University Press.
- Azhand, Y. (2005). *Tabriz and Qazvin-Mashhad painting*, Tehran: Iranian Academy of the Arts, (Text in Persian).
- Corbin, H. (1994). *The Land of the Kingdom*, Translated by Seyyed Zia-ud-Din Dehshiri, Tehran: Tahoori Publications, (Text in Persian).
- Dimand, S. (1958). *A Handbook of Muhammadan Art*, Translated by Abdullah Faryar, Tehran: Book Translation and Publishing Company, (Text in Persian).
- Farhad, M. (2010). *Falname, The Book of Omen*. London: Thames & Hudson.
- Gignoux, P. (2003). *Ardavirafnameh*, Translated by Jaleh Amoozgar, Tehran: Moin Publications, (Text in Persian).
- Hasenmueller, G. (1978). "Panofsky, Iconography and Semiotics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36 (3), 289-301.
- Hosseini, M. (2004). "Shah Tahmasebi's Fortune-telling around 957 AH", *Honarnameh Quarterly*, 23, 43-57, (Text in Persian).
- Ismailpour, A. (1997). *The Myth of Its Creation in the Manichaeon Religion*, Tehran: Fekr Rooz Publications, (Text in Persian).
- Kangrani, M., Namvar Motlagh, B. (2009). "Typology of Textual and Extra-Textual Relations in Iranian Poetry and Painting", *Negareh Scientific Journal*, 7, 5-7, (Text in Persian).
- Khodadad Z., Asadi, M. (2010). "A study of the Paintings of the Ascension of the Prophet (PBUH) in Islamic Countries from Ancient Times to the Present Day", *Scientific Journal of Nagere*, 15, 49-68, (Text in Persian).

in Persian).

- Kulayni, A. (2004). *Al-Kafi*, Edited by Ali Akbar Ghaffari, Tehran: Islamic Library, (Text in Arabic).
- Lavin, I. (1995). *Panofsky's History of Art, in Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, Princeton: Institute for Advanced Study.
- Leaman, O. (1391). *An Introduction to Islamic Aesthetics*, Translated by Mohammad Reza Abolghasemi, Tehran: Mahi Publishing, (Text in Persian).
- Majlesi, M. B. (1440). *Behār Al-Anwār Al-James Lederer Akhbar Al-Aemeh Al-Athar*, Beirut: Dar Ihya al-Turath al-Arabi, (Text in Arabic).
- Maleki, T. (1387). "Angels of Iranian Painting", *Book of the Month of Art*, 41, 92-86, (Text in Persian).
- Mehdizadeh, A. (2016). "The comparative study of The Miraj miniature paintings between the Khamseh of Nizami and the Falnameh of Tahmasebi", *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, 7(2), 5-16. doi: 10.22051/JJH.2016.2122, (Text in Persian).
- Mehdizadeh, A., Balkhari Ghahi, H. (1393). "A study of Shiite themes and symbols in the image of the Ascension of the Prophet (PBUH) in the version of Tahmasebi's fortune-telling", *Shi'a Studies*, 12 (46), 25-46, (Text in Persian).
- Mobini, M., SHahverdi, A. (2019). "Iranian Painting beyond Theories", *Painting Graphic Research*, 1(1), 51-60. doi: 10.22051/pgr.2019.21818.1010, (Text in Persian).
- Mohseni Tafti, A., Karimi, A. (2020). "The Analysis of Angel Motif in the Paintings of Prophet Muhammad's Ascension During Timurid and Safavid Periods", *Painting Graphic Research*, 2(3), 203-218. doi: 10.22051/pgr.2019.27959.1048, (Text in Persian).
- NamvarMotlagh, B. (2015). *An Introduction to Intertextuality, Theories and Applications*, Tehran: Sokhan Publications, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2001). *Iranian Painting, from Long ago to Today* (7nd ed.), Tehran: Zarrin and Simin Publications. (Text in Persian).
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*, New York: Dobleday Anchor Books.
- Rafiei Rad, R., MohammadZadeh, M., Shamili, F. (2020). "The Style of Literary Allusion and its forms of use in Iranian Painting", *Painting Graphic Research*, 3(4), 74-85. doi: 10.22051/pgr.2020.26933.1038, (Text in Persian).
- Segay, R. (2002). *Mi'raj Namah (The Miraculous Journey of Mohammad (PBUH))*. Translated by Mahnaz Shayestehfar, Tehran: Publications of the Institute of Islamic Art Studies, (Text in Persian).
- Shayestehfar, M. (2005). *Shiite Elements in Teymourian and Safavid Painting*, Tehran: Institute of Islamic Art Studies, (Text in Persian).
- Sheikh Mofid (2007). *Al-Arshad*, Translated by Seyyed Hashem Rasouli Mahallati, Tehran: Islamic Culture Publishing, (Text in Arabic).
- Shin Dashtgol, H. (2010). *Ascension of Manuscripts to Folk Paintings*, Tehran: Elmi va Farhangi Publications, (Text in Persian).
- Shin, U. C. (1990). "Panofsky Polanyi and Intrinsic Meaning", *Journal of Aesthetic Educoation*, 24 (4), 17-32.
- Sims, E. (2002). *Peerless Images of Persian Painting*, USA: Yale University Press.
- Siouti, A. (n.d). *Al-Khasais Al-Kubra*, Beirut: Azza Hassan Publications, (Text in Arabic).
- Tabatabai, M. H. (2012). *Al-Mizan Fi Tafsir Al-Quran*, Beirut: Al-A'lami Institute for Publications, (Text in Arabic).
- Tafazli, A. (1997). *History of Pre-Islamic Iranian Literature*, Tehran: Sokhan Publications, (Text in Persian).
- Tehrani, R. (2010). "A Comparative Study of Structural Elements in the Ascension Letter of Ahmad Musa and the Ascension Letter of Mir Haidar", *Nagreh Scientific Journal*, 14, 23-38, (Text in Persian).
- Vaziri, S., Tondi, A. (2019). "Reading narratives of Shaikh Safi Addin Ardebily's tomb cover by Ghias Addin Ali Yazdi", *Theoretical Principles of Visual Arts*, 3(2), 135-150. doi: 10.22051/jtpva.2019.24454.1023, (Text in Persian).

An Analysis of the Image of the Prophet's Ascension of in Tahmasbi Fortune-Telling by Panofsky's Iconographic Method

Abstract:

One of the important topics that Iranian patrons and painters have dealt with in every artistic period was the illustration of the Ascension of the Prophet of Islam (PBUH). It should be considered that in Iranian painting, we are faced with two aspects of literary text and artistic text. Thus, on the one hand, the linguistic semiotic system and on the other, the visual semiotic system interact with each other. In this situation, the former, which is literary text, takes precedence over the latter, or artistic text. This is how the secret of the relationship between poetry and painting is revealed in the history of Iranian art, and many Iranian painting books have been created based on this relationship.

Pakbaz considers that the prevalence of text illustration, first had been started by illustrating scientific books, then by historical and fiction ones. The theme of Ascension, which is stated in Surah Al-Isra, is reflected in Persian literature and then illustrated in Iranian painting. Although Iranian painting took its subject from the field of literature, but the painter was not completely passive in illustrating the text, and the ultimate goal of the two masters (the author and the painter) in creating Iranian painting was to illustrate the text, and perhaps the readers paid attention to the words and the images simultaneously. They read the word and then looked at the pictures, and maybe vice versa, but the important thing is that the word and the picture go hand in hand.

Thus, re-reading the Ascension drawing based on Panofsky's pictorial method, which is based on three methods for analyzing the image, is effective

Reza Rafiei Rad

PhD. Department of Islamic Arts,
Faculty of Islamic Crafts, Tabriz
Islamic Art University, Tabriz, Iran,
Corresponding Author.
r.rafihrad@tabriziau.ac.ir

Marjan Barat Toroghi

PhD. Student, Department of Islamic
Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz
Islamic Art University, Tabriz, Iran.
marjanbarat@yahoo.com

Date Received: 2021-08-19

Date Accepted: 2022-01-12

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.37344.1116

in analyzing its semantic implications. As in this study, the relationships between the signs in this picture and their implicit meanings are examined in three semantic levels. The question is, what are the semantic implications of the image of the Ascension in Tahmasbi Fortune-telling at Panofsky's triple semantic levels? The painting is related to Tahmasbi fortune-telling attributed to Agha Mirak and has been painted in Tabriz II school. Note that, Masoumeh Farhad, considered it to the Qazvin school on page 119 of her book. The size of the painting is 45 x 60 cm and it is kept in the Arthur Sackler Collection in the United States. According to Kerry Welch, the creation of this work began in 947 A.H. and ended in 957 A.H.

Panofsky in reading the images, believed in the following three dimensions. The first level is pre-iconographic description, the second level is iconographic analysis, and the third level is iconographic interpretation.

In the pre-iconographic description of this image we can see that there is no text. Here are eight figures. The central figure is mounted on a horse with a human head, and the other seven figures, each with two wings behind them, stand with their faces toward the figure. The central figure grabs the horse by the left hand and raises his right hand, which also has a ring on his finger. Right in front of this ring, from above and to the left, a roaring lion looks at the ring. Each of the seven winged figures hold something in their hands. A bar attached to a green triangular flag is seen in the hand of the left winged figure in an orange dress, and in both hands of the lower left winged figure in the yellow dress there are a pair of golden shoes.

If we look at the concepts of the elements of this painting at the level of iconographic analysis, we can see that this scene depicts a part of the Muslims' beliefs about the Ascension of the Prophet by a horse called Buraq. A horse with a human head and a lion tail. The man on the horseback is the

Prophet of Islam who ascended to the heavens according to a verse from Quran.

At the level of the iconic interpretation of the painting, it can be seen that although the Ascension is the main subject in this painting, it seems that many texts have also mentioned this form of human mental and physical changes. Jacob's Ladder after being called by Isaac to go to Mesopotamia. Shamanic texts also refer to winged horses that ascension took place by them. The ascension of Ardaviraf is mentioned in the book of Ardavirafnameh. We can also mention the Ascension of Goshtasp.

In the inscriptions of Kartir, except the Cube of Zoroaster, the subject of Kartir's Ascension is narrated too. In the Ascension paintings of the Safavid period, the hijab of the face became one of the main features of the iconography of the Prophet (PBUH) and continued until the period of Shah Tahmasb. For example, in the painting of Ascension by Sultan Mohammad, the face of the Prophet is covered and had a Safavid veil. In the painting of Ascension from Habib al-Siyar, the Prophet is at the center of the work and his face is covered. All the angels are look at the Prophet and each of them has a gift as a sign of respect and welcome. On the Buraq's face, we can see some points which are important from the iconological point of view. There are many hadiths and narrations about Buraq. Majlisi says that Buraq has an elongated body, bigger than donkey and smaller than mule, and understands everything he sees like a human being.

A noteworthy point in the iconic interpretation stage of this painting is that the effects of Safavid and Shiite mysticism on the concept of Ascension in the Safavid era, in this painting, are characterized by the presence of signs that refer to the concepts of the Shiite school. Like the lion that is referred to as Assadollah, the ring that is given to the Imamate and successor of Ali (AS), the sword (Zulfiqar) and the green flag which are known as the symbols of

Shiism. The relationship between religion and politics is the most important feature of the Safavid rule. In other words, the King considered one of the duties of his rule to be the preservation and promotion of the foundations of the Shiite religion.

The principle of Imamatus, which has always been one of the important issues in the history of Islam, as the right of Imam Ali (AS) to succeed the Prophet, became the most central principle shared and agreed upon by the Shiites. Shiite elements that have influenced Iranian-Islamic art or found a way to express themselves through it are a combination of beliefs, myths, and events in Shiite history. Among these events, we can mention the right of the leadership of the ummah after the Prophet by Imam Ali (AS). According to the available narrations, in order to prove their imamate, the Imams (AS) have emphasized the possession of imamate heirlooms and deposits.

These heirlooms and deposits sometimes included things that no one had ever seen and only the Imams mentioned their existence to them. Items such as Adam's shirt, Solomon's ring, Joseph's shirt, Moses' staff or tablets and clothing etc. Some other heirlooms, which include objects and accessories that have been specifically attributed to the Prophet, in other words, symbolize the emphasis on the successor to the Prophet, which are: The Prophet's sword, weapon, staff and turban, as well as the sword of Imam Ali (AS). Despite the fact that the lion is one of the most frequent symbols in ancient Iran, in this picture, it emphasizes the idea that Imam Ali (AS) was present on the night of Ascension. Yet, it should be noted that the celestial journey of the perfect man, which is a divine and heavenly attribute for the chosen human beings, came from the Ilkhanate painting to the Shiite Islamic arts. Therefore, in the stage of iconic interpretation, the pictorial elements that refer to Shiite concepts, parallel to the symbols from ancient Iran, present a new artistic expression of the

Ascension narrative. Also, the presence of Imam Ali (AS) on the night of Ascension, along with the Prophet, along with the concept of Assadollah and Ali's sword, who always defeated the infidels with the Prophet and finally, the ring of the Caliphate and the succession of Ali (AS), refers to the connection between religion and government in the Safavid era.

Keywords: Iranian Painting, Ascension of the Prophet (PBUH), Tahmasbi Fortune-Telling, Iconology, Shiism, Ancient Iran.