آیکونوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا(ع) در نگارگری

مرضیه علی‌پور[1]

چکیده

توسل به پیامبر اکرم(ص) و ائمه اطهار(ع) از امتیازهای خاص فرهنگ تشیع به‌شمار می‌رود که ریشه در آیات و روایت‌ها دارد. از آنجایی که هر یک از امامان(ع) مظهر یکی از اسمای حسنای الهی هستند، در حین توسل به ایشان، بایستی به نوع مظهریت و تجلی ویژهٔ آنها توجه کرد.

ازاین‌رو، هنرمندان صفوی، بازنمایی توسل به امام رضا(ع) را که دارای ارزش معنوی و نمایانگر سنت مضمونی است، در قالب باور اعتقادی به تصویر کشیده‌اند.

هدف مقالهٔ حاضر، بررسی جلوه‌های بصری نگارهٔ «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» به شیوهٔ آیکونولوژی به‌عنوان یکی از رویکردهای جدید در زمینهٔ روش‌های کیفی در حیطهٔ هنر است. این روش پویا و همه‌جانبه‌نگر، در نیل به معنا و محتوای آثار هنری به‌ویژه نگارگری ایرانی که فراتر از زیبایی بصری دارای نظام پیچیده و گسترده‌ای از ظرایف ارزش‌های اخلاقی، عرفانی، اجتماعی و روان‌شناسی بوده، شایان توجه است. زیرا فرایند تفسیر اثر هنری طی سه مرحلهٔ راهبردی توصیف، تحلیل و تفسیر، پژوهش‌ها را به‌صورت نظام‌مند توسعه می‌دهد. نوشتار پیش رو، ضمن مطالعهٔ تاریخچهٔ آیکونولوژی و ویژگی‌های مکتب نگارگری قزوین، به بررسی آیکونوگرافیک نگارهٔ یادشده می‌پردازد. روش، آیکونولوژی و گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی است. بررسی‌ها نشان می‌دهد نگارگری دورهٔ صفویه بازتاب تحول بنیان‌های فکری هنرمندان آن دوره بوده که متأثر از شرایط و اوضاع اجتماعی خاص آنها است. بنابراین روش تأویلی مانند آیکونوگرافی موجب بازشناسی و معرفی ارزش‌های نمادین در این آثار می‌شود.

واژه‌های کلیدی

توسل به امام رضا(ع)، نگارگری، دورهٔ صفویه، آیکونولوژی، آروین پانوفسکی

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۱/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۵/۲۱

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه شاهد marziealipoor@yahoo.com

مقدمه

بدون شک آدمی برای تحصیل کمال مادی و معنوی بایستی به عواملی خارج از محدودهٔ وجودی خویش تمسک جوید.

انسان، با توسل می‌تواند به خداوند نزدیک شده و حوائج مادی و معنوی خود را طلب کند، ولی شناخت «وسیله» تنها از راه شرع و وحی قابل شناسایی است.[۱] اگرچه آیات *قرآن*، محور اصلی دعوت را توحید قرار می‌دهد، در عین حال تأثیر اسباب و علل جهان هستی را می‌پذیرد(مجلسی،۱۴۰۳ق، ج۲ : ۹۰).[۲]

از آنجا که امامان معصوم(ع) برگزیدگانی هستند که بر دیگران حق ولایت دارند و شئون ولایی آنها در بُعد تکوینی و تشریعی مطرح بوده، بنابراین در حوزهٔ تکوین، امام(ع) محور عالم وجود است و علاوه بر اینکه بقا و تداوم هستی وابسته به اوست، تمام نعمت‌های الهی ـ اعم از مادی و معنوی ـ نیز از مجرای مقام امامت به دیگران افاضه می‌شود(حسینی‌تهرانی، ۱۳۶۰، ج ۵: ۱۳۰).[۳] امیرالمؤمنین(ع) می‌فرمایند: «هیچ بشری بر ما نعمتی ندارد، بلکه فقط خداوند است که بر ما نعمت ارزانی داشته است. پس بین ما و خداوند هیچ واسطه‌ای نیست و مردم به تمامی و همگی دست‌پروردهٔ ما هستند، بنابراین ما واسطهٔ بین مردم و خدا هستیم» (همان: ۱۳۰).[۴]

بر این اساس، امر توسل به اولیای الهی مطرح می‌شود. چون هر یک از امامان(ع) مظهر نامی خاص از اسمای حسنای الهی و اسم اعظم هستند، بهتر است در حین توسل، به نوع مظهریت و تجلی ویژهٔ آنها توجه کرد. بر اساس دعای توسل دیگر، در نجات از هول و بیم

---

۱. ولی شناخت وسیله در امور ماورای طبیعی و مکنونات غیبی از دایرهٔ علم و تجربه بیرون بوده و تنها از طریق شرع و وحی قابل شناسایی است.

۲. چه علل ظاهری و عادی باشند، مانند اینکه می‌فرماید: «خداوند از آسمان آب را فرستاد و به‌وسیلهٔ آن انواع گوناگون گیاهان را از زمین برآوردیم» (طه/ ۵۳) یا علل غیر عادی مانند اینکه یوسف به برادرانش گفت: «این پیراهن مرا ببرید و بر صورت پدرم بیاندازید تا بینا شود» (یوسف/ ۹۳) بر اساس روایت‌های اهل بیت(ع)؛ «خداوند فقط از راه اسباب و علل، کارها را به جریان می‌اندازد» (مجلسی،۱۴۰۳ ق، ج ۲: ۹۰).

۳. در بعد تشریع، اولیاء الله تمامی شئون پیامبر اکرم(ص) را به جز شأن نبوت دارا هستند.

۴. شیخ محمد عبده گوید: «آل پیغمبر اسیران احسانی هستند که خدا به آنها کرده است و مردم اسیران فضلی هستند که اهل بیت(ع) بر آنها کرده‌اند» (حسینی‌تهرانی، ۱۳۶۰، ج ۵: ۱۳۰).

سفر دریاها، صحراها و بیابان‌ها بایستی به امام رضا(ع) متوسل شد تا رأفت و مهربانی خاص ایشان شامل حال افتادگان و درماندگان شود.

نسخهٔ *فالنامه*، از شاهکارهای نفیس هنر شیعی در دورهٔ صفوی، بر اساس مضامین قرآنی، وقایع مهم اسلام، تشیع و داستان‌هایی از معجزه‌های *قرآن* و کرامت‌های ائمه اطهار(ع) شکل یافته، لذا هنرمند صفوی بر اساس باورهای شیعی و با توجه به ویژگی‌های بینشی، مضمونی و ساختاری ویژهٔ خویش برای نمایش مفهوم توسل، نگارهٔ «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» را به تصویر کشیده است.

آثار هنری، پدیده‌هایی چندوجهی هستند که برای شناخت بهتر و کامل‌تر بایستی از روش‌های متنوع پژوهش کیفی بهره برد تا حقیقت آثار هنری را آشکار کند. یکی از این شیوه‌ها توسط آروین پانوفسکی، با توانایی خارق‌العاده‌ای که در «شرح» محتوای آثار هنری داشت و با ارجاع به طیف گسترده‌ای از مصادیقی از سایر رشته‌ها به روش آیکونولوژی، انجام شد و تاریخ هنر را به جایگاهی والاتر از تمام معارف حوزهٔ علوم انسانی ارتقا داد. در روش تفسیر آثار سنتی، تحلیل‌گر در مقابل اثری که منشأ ماورایی دارد قرار می‌گیرد و بایستی همانند کاوشگری، درّ نهفته در اثر هنری (معنا) را بیابد. بنابراین لزوم روشی برای تحلیل آثار سنتی که بر مبنای نمادگرایی است ضرورت می‌یابد که آیکونوگرافی می‌تواند برای رمزگشایی آنها به‌کار رود و به مضامین آثار هنری در مقابل فرم بپردازد. محدودیت کاربرد این روش کیفی در مطالعهٔ آثار هنری، توجه نگارنده را به طرح بررسی نمادهای تزیینی و مفهومی نگارهٔ «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» به شیوهٔ آیکونولوژی و بر اساس گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی معطوف کرد.[1]

---

۱. از آنجا که قالب هنر متأثر از قواعد زیبایی‌شناختی است، ولی محتوای آن از ارزش‌ها و اعتقادهای موجود در جامعه نشئت می‌گیرد، بنابراین برای شناخت عمیق‌تر یک اثر هنری از دوره‌ای خاص، بایستی اطلاعاتی دربارهٔ آن جامعه کسب کرد و از سایر روش‌های تحقیق واقعیت همچون تحقیقات اسنادی، تاریخی و غیره نیز بهره برد مانند آثار پانوفسکی که در آنها می‌توان به وجود روابط متقابل میان سطح کلی یک فرهنگ و سطح جزئی اثر هنری پی برد.

پیشینه

در گسترهٔ شیوهٔ آیکونولوژی، پژوهش‌هایی انجام گرفته که از آن جمله، عبدی در رسالهٔ «بررسی تحلیلی نگارگری ایران در مکاتب هرات و تبریز از منظر آیکونوگرافی» در سال ۱۳۸۷ برای اخذ درجهٔ دکتری از دانشگاه هنر تهران، ضمن معرفی این روش و کاربردهای آن، به تحلیل و بررسی نگاره‌های این مکاتب پرداخته است.

محمدزاده نیز در نشریهٔ *نقدنامهٔ هنر*، در مقاله‌ای با عنوان «نقد شمایل‌شناسانه و کاربرد آن در حوزهٔ نقاشی مذهبی قاجار» در سال ۱۳۹۰ ضمن بیان تمایز میان آیکونوگرافی و آیکونولوژی به نمونه‌هایی از نقاشی‌های مذهبی عصر قاجار می‌پردازد و به‌کارگیری سه مرحلهٔ تفسیر پانوفسکی را برای درک بهتر نقاشی مذهبی این دوره مؤثر می‌داند. همچنین نصری در مقالهٔ «رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری» در نشریهٔ *رشد آموزش هنر*، در سال ۱۳۸۹، طی بررسی شمایل و شمایل‌نگاری، به توصیف آرای نظریه‌پرداز این روش پرداخته و ضمن واکاوی آنها به این نتیجه دست یافته که رویکرد پانوفسکی، مطلق و جهان شمول نیست، بلکه روشی در راستای بررسی رابطهٔ قوم‌شناسی و قوم‌نگاری است، نه شیوه‌ای برای تفسیرهای بدون بنیان طالع‌شناسی و طالع‌نگاری که در توصیف آثار هنری به‌کار می‌رود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخچهٔ آیکونولوژی

هنر، به آیکون توجه ویژه‌ای دارد و حضور آن در مطالعات هنری به دو صورت ـ موضوع مطالعات هنری و دیگری روشی برای تحقیقات ـ مطرح می‌شود. آیکونوگرافی به توصیف یا تفسیر محتوای آثار هنری و تاریخ آن ـ که به تاریخ اندیشه‌های بشری برمی‌گردد ـ می‌پردازد و عبدی به این نکته اشاره می‌کند که آیکونولوژی شاخه‌ای از تاریخ هنر است و به مضامین یا معناهای آثار هنری در مقابل فرم می‌پردازد (۱۳۹۰: ۸۴).

در ابتدا وازاری (۱۵۷۴– ۱۵۱۱) به شیوهٔ شمایل‌نگاری به تفسیر پیچیده و رمزآلود مفاهیم

تابلوهای ـ آویخته بر دیوارهای ـ پلاتزو وتچیو پرداخت، ولی نخستین محقق در حوزهٔ شمایل‌نگاری، جیووانی پی یتروبللوری[۱] است که درصدد شناسایی ارتباط موتیف‌ها با منابع کلاسیک یا مدرن برآمد و تلاش کرد تا معنای عمیق اندیشهٔ رمزی عام اثر را بیابد. البته پیشینهٔ شمایل‌شناسی کنونی به نیمهٔ دوم قرن ۱۶ م. برمی‌گردد که به یافتن معنای نهانی در هر عنصر از آثار هنری پرداخته است. یکی از دستاوردهای مهم دورهٔ رنسانس که تا اندازه‌ای هم بر شمایل‌نگاری اثر گذاشت، تجدید پیوند سنت‌های ادبی و تجسمی دوران باستان در قرن ۱۵ م. بوده است و سزار ریپا از برجسته‌ترین محققان ایتالیایی با کتاب *آیکونولوژیا* در سال ۱۵۹۳ م. آغازگر جریان بسیار مهمی در عرصهٔ هنر ـ به‌ویژه تاریخ و نقد هنر ـ شد.

نخستین مطالعات آیکونوگرافی در قرن ۱۶ م. به‌صورت مجموعه‌ای از سمبل‌ها، تزئین‌ها و نشانه‌های متعلق به ادبیات باستان عرضه شد[۲]. تا قرن ۱۸ م. تحت تأثیر باستان‌شناسی قرار داشت و در قرن ۱۹ م. از باستان‌شناسی جدا شد و به‌صورت رشته‌ای مجزا در شاخه‌های دینی و غیردینی گسترش یافت. تحول عظیم در حوزهٔ بررسی شمایل‌نگاری با نهضت رمانتیک آغاز شد (با شاعران برجسته‌ای مانند لسینگ در آلمان). تحقیق در حوزهٔ شمایل‌نگاری قرون وسطایی ـ که عمدتاً روحانی بود ـ در فرانسه تکوین یافت. عرصهٔ بررسی این موضوع را در قرن ۱۹ م. زیر سیطرهٔ خود گرفت، آثار زیر پای بست محکم شمایل‌شناسی را فراهم کرد و محققان قرن ۲۰ م. بنای مدرن و جامع را بر آنها بنیان نهادند. از دیگر برجستگان این عرصه، امیل مال[۳] است که با گردآوری فرهنگی، درک و خوانش تصاویر مذهبی را برای انسان‌های جدید میسر کرد. در عرصهٔ تحقیق تاریخی نیز مکتب بین‌المللی هنر به بررسی‌های مربوط به شمایل‌نگاری جهت تازه‌ای دادند ـ مشخصهٔ این‌گونه تحقیقات در قرن ۲۰ م. است ـ و سردمدار آن هم محقق هامبورگی «ابی واربرگ» است که در کنگرهٔ بین‌المللی تاریخ هنر در وطن، دیوارنگاره‌های فرانچسکو کوسا و همکارانش

۱. باستان‌شناس و نظریه‌پرداز هنر قرن ۱۷ م.
۲. این سمبل‌ها، تزئین‌ها و نشانه‌ها در هنرهای تجسمی کاربرد داشت.
۳. امیل مال مطالعات فرانسوی آیکونولوژی ـ به ویژه مطالعات دیدرو ـ را تکمیل کرد.

در فررا را به تمثال اشکال منطقة البروج تفسیرکرد[۱] و همچنین حلقهٔ واربورگ را که مرکز پژوهش‌های آیکونولوژی است، راه‌اندازی کرد که چهره‌های برجستهٔ آن آروین پانوفسکی[۲]، ارنست گامبریج و فریتز ساکسل هستند.

در هامبورگ، ارنست کاسیرر فلسفهٔ صور رمزی‌اش را بنیاد نهاد که پیشینهٔ دیگری برای نظام پانوفسکی می‌سازد. نخستین کسی که لفظ «Iconology»[۳] را برای شیوهٔ تحلیل محتوا در اثر هنری پیشنهاد کرد «هوگ ورف» بود.[۴] هدف وی از شمایل‌شناسی عبارت است از فهم «معنای رمزی و اصولی یا عرفانی که در صور مجازی جلوه می‌کند یا پنهان است» (بیالوستوکی، ۱۳۸۵: ۱).[۵]

مهم‌ترین و تأثیرگذارترین شخصیت حوزهٔ آیکونولوژی، آروین پانوفسکی است. وی معتقد بود سه سطح معنایی مجزا از درک و تفسیر اثر هنری بایستی وجود داشته باشد که شامل پیش آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافیک و تفسیر آیکونوگرافیک ـ حوزهٔ شمایل‌شناسی ـ است. نصری دلیل اینکه پانوفسکی چندان با مورخان هنر پیش از خود و

---

۱. محقق هامبورگی «ابی واربرگ» تاریخ‌شناس هنر ـ به‌ویژه متخصص رنسانس ـ است که به‌دلیل فعالیت‌هایش در حوزهٔ روش‌شناسی، وی را بنیانگذار آیکونوگرافی معاصر می‌دانند. او با گذر از مطالعات صرفاً کمّی، به تحلیل و تفسیر شمایل‌شناسی روی آورد و همچنین با طرح چنین موضوعی موجب احیای مجدد شمایل، شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی به شکلی نوین شد. از مهم‌ترین ویژگی‌های مطالعات واربورگ گسترش حوزهٔ آیکونولوژی از متون و هنرهای مذهبی به متون و هنرهای غیرمذهبی است و در ادامه، وی حلقهٔ واربورگ را که مرکز پژوهش‌های آیکونولوژی است راه‌اندازی کرد. نظر واربرگ برای نظریهٔ بسیار متنفذ تفسیر شمایل‌نگارانه در قرن بیستم که آروین پانوفسکی ساخته و پرداخته بود، حائز اهمیت فراوان است.

۲. آروین پانوفسکی در حوزه‌های مختلف هنری به‌ویژه تاریخ و زیبایی‌شناسی هنر قرون وسطی و رنسانس مطالعات گسترده‌ای داشت که حاصل آن ده‌ها کتاب و مقاله است. پانوفسکی برخلاف محققان پیش از خود علاوه بر شناسایی و تعیین هویت نمادها و سمبل‌های درون اثر، به شناسایی درون‌مایه، موضوع و عناصر درون یک اثر معتقد بود که بدین روش می‌توان به مضامین عمیق‌تری دست یافت. درک عمیق‌تری که منجر به دریافتی ورای فرهنگ غالب بر دوره‌ای که اثر در بستر آن شکل گرفته می‌شود. جستجوی معنا از طریق تصویر در رویکرد پانوفسکی به تاریخ هنر اهمیت دارد و لازمهٔ دستیابی بدین معنا، اعتقاد به ارتباطی ضروری میان جزئیات اثر هنری با کلیات فرهنگ و جامعه‌ای که اثر در آن شکل گرفته است. وی معتقد بود سه سطح معنایی مجزا از درک و تفسیر اثر هنری بایستی وجود داشته باشد که شامل پیش آیکونوگرافی ـ شناسایی و توصیف نقش‌مایه (موضوع‌ها و رویدادهایی که به‌واسطهٔ خطوط، احجام و رنگ‌ها تصویر می‌شوند) ـ و دومی تحلیل آیکونوگرافیک ـ شناسایی و توصیف انگارهٔ معنایی (ثانویه یا قراردادی) که از طریق این نقش‌مایه‌ها منتقل می‌شوند و با ارجاع‌هایی به منابع مکتوب تعیین می‌شوند (حوزهٔ شمایل‌نگاری) و سومی تفسیر آیکونوگرافیک ـ تفسیر این انگاره‌ها را شامل می‌شود (حوزهٔ شمایل‌شناسی) ـ است.

۳. شمایل‌شناسی

۴. اگرچه واربرگ هم قبلاً دربارهٔ تحلیل شمایل‌شناسانه اظهارنظر کرده بود.

۵. هوگ ورف آخرین هدف شمایل‌شناسی را یافتن پیشینهٔ فرهنگی و ایدئولوژیکی تلقی می‌کرد که آثار هنری متجلی می‌سازند و همین‌طور هم اهمیت فرهنگی و اجتماعی که می‌توان به شکل‌ها و وسیلهٔ بیان نسبت داد.

هم‌دوره‌اش موافق نیست را چنین ذکر می‌کند: «پانوفسکی به این موضوع توجه داشت که در دورهٔ رنسانس، بحث تاریخ‌مندی (سیالیت) انسان و اینکه انسان در این دوره نسبت به تاریخ درک و بصیرتی داشته است مطرح بود و در آن تمدن‌ها نمی‌توان چنین بصیرتی را یافت» (۱۳۸۹: ۵۸).

بنابراین محققانی همچون پانوفسکی، بررسی‌های متعددی را به تفکر نوافلاطونی موجود در پس‌زمینهٔ ایدئولوژیکی آثار مشهور میکل آنژ و نیز نقاشی‌های اساطیری تیتیان اختصاص داده‌اند. در راستای تحول در عرصهٔ مطالعات شمایل‌نگاری، نهاد مراکز اسناد و مدارک نیز پیشرفت کرد و در سال ۱۹۵۶ م. ا. پیگلر کتاب بسیار مفیدی با عنوان *Barockthemen* را منتشر ساخت.[۱]

هنر نگارگری دورهٔ صفویه

هنر نگارگری صفویان ماحصل نگارگری اسلامی بوده، به‌تدریج به معنویت، روحانیت و استفاده از خطوط نرم و عناصر صمیمی آن افزوده شده و در این دوره به کمال معنویت و ظرافت، دست یافته است. این روحانیت خاص در نگاره‌های مذهبی صفویه، سندی بر یکپارچگی دین و دولت بود و سلیقه و هنر آنها نیز در پیوند مستقیم با عناصری قرار گرفت که ماهیت مذهبی داشتند. در این دوره، آموزه‌های فقهی شیعه که چشمگیرترین و حساس‌ترین مسائل مذهبی در تاریخ اسلام به‌شمار می‌روند به‌نحو قابل توجهی گسترش یافتند و شیوه‌ها و تمهیدهای نمادینی ابداع شدند تا نظرگاه شیعه نسبت به شخصیت‌های مقدس در عرصهٔ نگارگری را جلوه دهند. زیرا مقدسان شیعه، برگزیدگانی هستند که اگر صورت جسمانی و زمینی آنها بی‌واسطه و بدون به‌کار بردن این تمهیدها در تصویر ظهور یابد، مخاطب را به مدلول واقعی آنها ارجاع نمی‌دهد و احتمالاً یکی از دلایل حرمت تصویرگری به‌خصوص شمایل اولیای الهی را بر همین مبنا باید دانست، زیرا صورت مادی این جهانی بر مناسباتی دلالت دارد که انسان را از رسیدن به مدلول حقیقی بازمی‌دارد (مهدی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۸۵).

---

۱. پیگلر در کتاب *Barockthemen* فهرست هزاران اثر هنری مربوط به عصر باروک را برحسب موضوع آورده و نخستین مقاله در بنیاد نهادن نمایهٔ نظام‌مند مربوط به شمایل‌نگاری خاص هنر هر دوره را در موسسهٔ تاریخ هنر در هلند ارائه داده و در بررسی مسئلهٔ محتوا در هنر، درجهٔ آگاهی در زمان‌ها و مکان‌های مختلف فرق کرده است (بیالوستوکی، ۱۳۸۵).

بنابراین ابداع نماد و شیوه‌های تصویری که اهمیت موضوع‌های شیعی همچون تقدس، بزرگی و شأن والای شخصیت آنها را نشان دهد در این دوره بروز و تجلی یافت. به‌ویژه این موضوع در دورهٔ شاه تهماسب تشدید و تثبیت شد و تحولی اساسی در عناصر بصری برای نمایش جنبه‌های مقدس تفکر شیعی به‌وجود آمد[۱] و نقطهٔ اوج آن در *فالنامه تهماسبی* قابل مشاهده است.[۲]

خوانش آیکونوگرافیک نگارهٔ «نجات مردم در دریا توسط امام رضا(ع)»

(تصویر ۱) نگارهٔ «نجات مردم در دریا توسط امام رضا(ع)»(Farhad, 2009: 132).

نگارهٔ «نجات مردم در دریا توسط امام رضا(ع)»، با توجه به روش آیکونولوژی به اختصار مورد خوانش قرار می‌گیرد.[۳] این تصویر یکی از بیشمارترین نگاره‌هایی است که موضوع مبارزه میان نیروهای خیر و شر را به نمایش گذاشته است[۴] (تصویر ۱).

---

۱. به‌طور مثال در اکثر نسخ خطی، چهرهٔ اولیای دین با روبند و هالهٔ نورانی به نمایش درآمده است.

۲. به‌دلیل پیشینهٔ طولانی نقالی و قصه‌خوانی در ایران و توجه حکام این دوره به وقایع و حماسه‌های مذهبی و نفوذ آن در میان مردم، انواع شیوه‌های بیان داستان‌های مذهبی رواج یافت.

۳. خوانش یعنی عمل ادراکی و شامل سه سطح دریافت، برداشت و استنباط می‌شود: (Percepticve Act) (Calvino 1998:3).

۴. مانند داستان رستم با دیو سفید در آخرین منزل از هفت خان رستم و داستان مبارزهٔ بهرام گور با اژدها و دهها داستان دیگر که مشابه این موضوع را به تصویر کشیده‌اند.

درواقع مضمون این تصویر با ده‌ها نگارهٔ مشابه در همین موضوع مشترک است و تنها با اندک تمایزی دربارهٔ شخصیت‌های مختلف در ورای قرن‌ها در قالب داستان‌های گوناگون و جذاب، منتقل و تکرار شده است. در حقیقت این نگاره، بازنمایی توسل به امام رضا(ع) بوده که دارای ارزش معنوی و نمایانگر سنت مضمونی است که در قالب یک باور اعتقادی به تصویر کشیده شده است. اهمیت این موضوع زمانی برجسته‌تر می‌شود که خداوند در آیهٔ ۳۵ سورهٔ مائده به موضوع توسل اشاره می‌کند و شامل هر چیزی است که مرضی و مورد توجه خدا باشد و موجب نزدیکی به پیشگاه مقدس پروردگار شود[۱] و ضرورت مطالعهٔ دقیق‌تر جنبه‌های مختلف توسل در *قرآن* و تأثیر آن در فرهنگ ایران را ایجاب می‌کند.[۲] بنابراین نیل به معنای پنهان در این تصویر در سه سطح معنایی بر اساس شیوهٔ پانوفسکی با درک معنای ابتدایی نقوش ترسیم‌شده، موضوع تصویر و روابط آنها با مراجعه به متون روایی و تاریخی میسر می‌شود.

بر اساس اصول پانوفسکی، نخستین سطح دریافت یک اثر هنری صرفاً با ویژگی‌های بصری اثر مرتبط بوده و اساساً درک آن بر مبنای واقعیت صوری و تجربهٔ تصویری است. سطح نخستین دریافت نگارهٔ «نجات مردم در دریا توسط امام رضا(ع)» این است که در پیش‌زمینهٔ آن، فردی با لباس سبز و فاخر سوار بر اسبی آبی‌رنگ با زینی تشریفاتی، شمشیری بر کمر و نیزه‌ای در دست در مقابل دیوی شیطنت‌آمیز و غیرعادی ترسیم شده است.[۳] چهرهٔ ناجی با پوششی سفید و هاله‌ای شعله‌سان مستور شده و درحالی‌که نیزه را به شکم دیو

---

۱. مهم‌ترین آنها ایمان به خدا و پیامبر اکرم(ص) و جهاد و عبادت‌هایی همچون نماز، زکات، روزه، زیارت خانهٔ خدا، صلهٔ رحم، انفاق در راه خدا ـ اعم از انفاق‌های پنهانی و آشکار ـ و همچنین این واسطه می‌تواند محبت اولیای خدا باشد که خود او تأکید کرده است. بنابراین انسان با توسل به کسانی‌که محبوب خدا هستند، مانند پیامبران، معصومان و مؤمنان صالح، به تقرب الهی دست می‌یابد.

۲. در آیهٔ مدح متوسلان (آیات ۵۷ ـ ۵۶ سورهٔ اسراء): مفسران اتفاق نظر دارند که «يَبْتَغُونَ إِلى رَبِّهِمُ الْوَسيلَةَ أَيُّهُمْ أَقْرَبُ»، مدح و توصیف برای مؤمنان است؛ زیرا آنان برای رسیدن به خدا توسل می‌جویند. مؤمنان برخلاف مشرکان به کسانی متوسل می‌شوند که اهل باشند و صلاحیت رفع مشکلات را داشته باشند. این آیه مشرکان را نکوهش می‌کند که آنها چیزهایی را عبادت و از آنها طلب حاجت می‌کنند که اصلاً مالک نفع و ضرر خود نیستند. به مشرکان خطاب شده است: «ادْعُواْ الَّذِينَ زَعَمْتُم مِّن دُونِهِ».

۳. موجودات دیوسان در تخیل مردم ایران به‌منزلهٔ دشمن قهرمانان نیک از جایگاه خاصی برخوردارند. اصولاً نبرد با دیوها یکی از ویژگی‌های قهرمانان قصه‌های عامیانهٔ ایرانی است که با شخصیت‌های مذهبی برای بالا بردن مقام و قدرت آنها درآمیخته شده است.

بزرگ و نارنجی‌رنگ با چهره‌ای خشن فرو کرده، مشاهده می‌شود. در این نگاره، افرادی اسیر چنگال موجودات وحشی به‌صورتی بی تناسب و بدون دقت نمایش داده شده‌اند، اما تصویر هیولا و قهرمان و مرکبش با دقت و ارائهٔ جزئیات مصور شده‌اند. در این مرحله به ویژگی‌های بصری، ساختاری و تکنیکی اثر توجه می‌شود، همچون نمایی از صخره‌ها و طبیعت سرسبز و پرشکوفه که با رنگ‌های شاد و بانشاط تصویر شده، ولی این مرحله از درک اثر هنری عاری از معلومات ضروری فرهنگی است.

دومین مرحلهٔ آیکونوگرافی عمیق‌تر از مرحلهٔ نخست است و بایستی برای درک اثر هنری، اصول تصویری و غیرتصویری را دانست و این سطح به دانش فرهنگی مخاطب بستگی دارد. اگر مخاطب این نگاره با فرهنگ ایرانیان آشنایی داشته باشد با مشاهدهٔ اثر متوجه می‌شود شخصیت در حال مبارزه با دیو دهشتناک، احتمالاً یکی از معصومان(ع) است که چهره‌اش پوشیده و به دور سرش هاله‌ای از نور وجود دارد و از افراد وحشت‌زده، سراسیمه و عریانی که به‌دنبال پناهگاه هستند و از وی کمک می‌طلبند، متوجه موضوع نگاره و هویت افراد خواهد شد که در *قرآن‌کریم* و سنت شریف نبوی بدان اشاره شده است. نوع فضاسازی و کاربرد عناصر بصری می‌تواند نشانه‌ای برای دستیابی به دورهٔ تاریخی اثر باشد. از آن‌جایی‌که درون‌مایه و موضوع‌های متعلق به یک دورهٔ تاریخی مشخص لزوماً واضح نیستند، بنابراین بایستی با تاریخ، ادبیات و هنر آن دوره نیز آشنایی داشت.[۱]

سطح سوم که مرحلهٔ عمیق‌تری از این روش بوده شامل معنا و محتوای درونی اثر است و در این سطح، معنایی از اثر و کلیت فرهنگی که این نگاره در آن خلق شده به‌دست می‌آید. در این مرحله «ارزش‌های نمادین» مطرح می‌شوند و آن به شناخت تاریخ هنر نیاز دارد. بر این اساس شخصیت، فرهنگ، جامعه و شیوهٔ نگارگری زمان خالق این اثر ـ حتی گرایش‌های فکری و اعتقادی او ـ مشخص می‌شود. توصیف ارزش‌های نمادین، تفسیری تحلیلی بوده،

۱. با رواج اسلام، در قرن ۷ ق. کاربرد آیات قرآنی و احادیث در میان ایرانیان نضج یافت و تأثیر فرهنگ اسلامی بر ادبیات فارسی به حیطهٔ لغت و زبان محدود نشد، بلکه در محتوای آثار ادبی این دوره نیز ظاهر شد و تا قرن ۹ ق. به اوج شکوفایی رسید و نفوذ کلام وحی به‌ویژه مضامین قرآنی در نگارگری مشهود شد.

نه ترکیبی و این‌گونه تفسیر نیازمند مقایسهٔ مضمون اثر با مستندهای تاریخی (به‌ویژه که موضوع اثر از *قرآن* و سنت شریف نبوی نشئت گرفته) است. پانوفسکی، آیکونولوژی را فقط جستجو در نمادهای فرهنگی یک دورهٔ خاص نمی‌داند، بلکه تفسیر دائمی اصول تکنیکی و نیز مضامین کلی اثر هنری را لازم می‌شمرد. به اعتقاد او، تفسیر تحلیلی، محقق را به قصد و خواستهٔ هنرمند رهنمون نمی‌کند، بلکه احتمال دارد اصولاً با قصد آگاهانهٔ هنرمند تفاوت داشته باشد و بر این اساس اثر به تفسیری ورای خواست خودآگاه هنرمند نیاز دارد. موضوع این نگاره احتمالاً بازتابی از این فراز «دعای توسل» است:

«خدایا! از تو درخواست می‌کنم به حقّ ولیت رضا، علی‌بن موسی (درود خدا بر او) که مرا در همهٔ مسافرت‌هایم در خشکی‌ها، دریاها، کوه‌ها، بیابان‌های خشک، درّه‌ها و بیشه‌ها از آنچه می‌ترسم و پرهیز دارم در امان بداری، همانا تو مهربان و مهرورزی»[۱] (قمی، ۱۳۶۹: ۲۰۴).

ولی برای بررسی زمینه‌های بروز این مضمون، ذکر ترجمهٔ آیات و روایت‌ها نیز ضرورت می‌یابد و از مفاد آنها مشخص می‌شود که پیامبر(ص) و اهل بیت(ع) ـ به‌عنوان بندگان مقرب الهی و کسانی‌که به سرحد کمال بشری رسیده[۲] و نزد خداوند از جلالت و منزلت خاصی برخوردارند ـ «وسیلهٔ» ما به درگاه الهی هستند و کرامت‌ها و معجزاه‌های آنها نشان‌دهندهٔ جایگاه آسمانی و فوق‌زمینی ایشان است.[۳]

در این مرحله از تفسیر، توجه به جزئیات نگاره ـ به‌ویژه توجه به پیکره‌ها و صحنه‌آرایی درون نگاره ـ ضرورت می‌یابد. با بررسی وضعیت قرارگیری دو شخصیت اصلی داستان و نیز نقش‌مایه‌های موجود در زمینهٔ تصویر می‌توان به نکات حائز اهمیتی اشاره کرد. این

---

۱. «اَللّهُمَّ اِنّی اَسْئَلُک بِحَقِّ وَلِیک الرِّضا عَلِی بْنِ مُوسی عَلَیه السَّلامُ اِلاّ سَلَّمْتَنی بِهِ فی جَمیعِ اَسْفاری فِی الْبَراری وَالْبِحارِ وَالْجِبالِ والْقِفار والاَوْدِیَةِ وَالْغیاضِ مِنْ جَمیعِ ما اَخافُهُ وَاَحْذَرُهُ اِنَّک رَؤُفٌ رَحیمٌ»

۲. رسول الله(ص) فرمودند: «ای جابر، هرگاه خواستی در پیشگاه الهی دعا کنی و خداوند نیز دعای شما را مستجاب گرداند، متوسل به اهل بیت(ع) من شو و خداوند را به اسمای آنان بخوان که محبوب‌ترین اسم‌ها نزد خدا اهل بیت(ع) من هستند» (همان، ج ۹۱، ح ۱۶: ۲۱).

۳. واژهٔ «کرامت» در اصل به معنی بزرگواری و عظمت معنوی است. در اصطلاح علم کلام، کارهای خارق‌العاده‌ای که از پیامبران برای اثبات نبوت صادر می‌شود به نام «معجزه» و همین‌گونه کارها از غیر پیامبران، «کرامت» نامیده می‌شود. بر همین اساس امام صادق(ع) فرمودند: «معجزه، نشانه‌ای برای خداست که خداوند آن‌را به کسی جز پیامبران، رسولان و حجّت‌هایش عطا نمی‌کند و هدف این است که به‌وسیلهٔ آن، راستگویی راستگو از دروغ‌گویی دروغ‌گو شناخته شود» (مجلسی،۱۴۰۳ ق، ج ۱۲: ۷۷).

اثر، حضور یکی از اولیای الهی را در حال کمک به مردم سراسیمه و پراکنده در دریا نشان می‌دهد که چهره‌اش با پوششی سفید و هاله‌ای نورانی احاطه شده و درحالی‌که نیزه را به شکم دیو بزرگ و نارنجی‌رنگ با چهره‌ای خشن فرو کرده، مشاهده می‌شود. شدت خشم این موجود دهشتناک نیز با شعله‌های منشعب از چشمان و دهانش نمایش داده شده است. بر اساس دعای توسل دیگر، احتمال دارد نجات‌دهندهٔ افراد غریق در دریا، امام هشتم(ع) باشد.

آنچه در ابتدا توجه بیننده را به خود جلب می‌کند و قابلیت تفسیر دارد، نوع گزینش رنگ‌های موجود در نگاره است که نمادی از خصوصیات درونی پیکره‌ها و نشان‌دهندهٔ آگاهی خردمندانهٔ نگارگر نسبت به روان‌شناسی رنگ‌هاست. بنابراین، بعضی رنگ‌ها، نماد صفات زمینی و برخی، صفات روحانی و ملکوتی را نشان می‌دهند. چنانچه لباس امام رضا(ع) با توجه به ایمان و اعتقاد ذاتی‌شان به رنگ روحانی سبز که رنگ ولایت، عصمت و طهارت و در یک کلام «صبغة الله» بوده به نمایش درآمده است.[۱] احتمال دارد دلیل انتخاب رنگ آبی اسب امام(ع) به معنی ایمان صاحب آن باشد زیرا این رنگ در هنر کهن‌گرا به‌منزلهٔ رنگ الهی و آسمانی و رحمت الهی نیز بیان شده است (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۱۶۴) (تصویر ۲).

(تصویر ۲) بخشی از تصویر (۱)

(تصویر ۳) بخشی از تصویر (۱)

درحالی‌که رنگ نارنجی متمایل به قرمز دیو خشمگین، بیان‌کنندهٔ حالت تهاجمی، رنگ زمینی و نمادی از وسوسه‌های شیطانی بوده و تقریباً تنها رنگ گرم کل این نگاره است و بایستی

۱. طبق نظر درخشانی، *قرآن‌کریم* این رنگ را رنگ بهشتی می‌داند و در اینجا نماد قرب الی الله است. از دیرباز رنگ سبز در ایران تقدس داشته و پس از اسلام رنگ ولایت، عصمت و طهارت و در یک کلام «صبغة الله» است (۱۳۸۲: ۶).

تمام توجه بیننده را به خود جلب کند، ولی نگارگر با به‌کارگیری آن در بخش‌های مختلف تصویر از شدت آن کاسته و با سایر سطوح نگاره هماهنگ و مرتبط کرده است (تصویر ۳).

نگارگر برای تأکید بر عظمت امام(ع) و بزرگی کار ایشان، تصویر هیولا، آن بزرگوار و مرکبشان را بزرگ‌تر و با دقت و ارائهٔ جزئیات بیشتر نشان داده، درحالی‌که انسان‌های اسیر چنگال موجودات وحشی و دیو را به‌صورتی بی‌تناسب و بدون دقت ترسیم کرده که وحشت‌زده، سراسیمه و عریان به‌دنبال پناهگاهی هستند و ازاین‌رو به امام(ع) پناه آورده و استمداد می‌طلبند. هنرمند از حیث تصویری برای نمایش مفهوم توسل به امام(ع) برای رهایی از دست دیو، یکی از افراد را در حالتی که به نعلین و رکاب اسب ایشان دست می‌ساید و طلب کمک می‌کند نشان داده است. عده‌ای نیز در حین گریز از دست دیو شیطان‌صفت، به سمت امام رئوفی که عنایت و لطف ویژه‌ای به مبتلایان و بیچارگان دارند[1] و در این مهربانیشان کوچک‌ترین ناملایمتی دامنگیر آنها نمی‌شود، پناه می‌برند و متحیرانه به مبارزهٔ امام رضا(ع) با دیو می‌نگرند[2].

(تصویر ۴) بخشی از تصویر (۱)

۱. طباطبایی، رأفت را مختص اشخاص مبتلا و بیچاره می‌داند، ولی رحمت در اعم از آن (بیچاره و غیر بیچاره) استعمال می‌شود (۱۴۱۷ ق، ج ۱: ۳۲۵). در زیارتی از امام جواد(ع) نقل شده است: «سلام بر امامی که بر مبتلایان و بیچارگان عنایت و لطف ویژه دارد و در این مهربانیش کوچک‌ترین ناملایمتی دامنگیر آنها نمی‌شود» (مجلسی،۱۴۰۳ ق، ج ۹۹: ۵۵). رئوف، لقبی است که بعد از شهادت امام(ع) به آن حضرت داده شده و دلیلش شهرت ایشان به برآورده کردن حوائج زائران است. صاحب *نجم الثاقب* می‌نویسد: «برای رهایی از هر گرفتاری به‌خصوص صحت و سلامتی در سفر، به امام رضا(ع) متوسل شوید» (http://www.khabaronline.ir).

۲. اگرچه این پیش‌زمینهٔ تباهی و گمراهی در دریای تصویر، یادآور توصیف روز جزا نیز می‌تواند باشد. این شگردهای نسبتاً کوچک از حیث مدیریت صحنه و فضا، بعضاً چشمگیر و کم‌نظیر می‌نماید (مهدی‌زاده،۱۳۹۲: ۱۲۵). با فرض اینکه این نگاره می‌تواند نمایی از صحنهٔ قیامت تصور شود، نگارگر نجات در آنجا را نیز متضمن توسل به امامان معصوم(ع) نشان داده است.

در پس‌زمینهٔ نگاره، نمایی از صخره‌ها و طبیعت سرسبز و پرشکوفه به شیوهٔ مکتب قزوین مشاهده می‌شود که دو میمون در حال نزاع یا کمک به یکدیگرند و احتمالاً خبر از وقوع این حادثهٔ مهم را می‌دهند یا اینکه آنها را نمادی از مبارزهٔ دیو با امام(ع) نیز می‌توان تصور کرد، زیرا دقیقاً در پس‌زمینه و میان امام(ع) و موجود افسانه‌ای قرار دارند و هاله‌های نورانی اطراف چهرهٔ ایشان، چشم را به طرف آنها هدایت می‌کند. در بخشی دیگری از تصویر، دو پرنده بر روی شاخسار درخت چناری نشسته و پرنده‌ای نیز بر صخره‌ای ایستاده است. اگرچه این‌گونه طراحی در اکثر نگاره‌های این مکتب دیده می‌شود، ولی وجود آسمانی طلایی با ابرهای صورتی را می‌توان نشانی از رحمت وجودی امام(ع) تصور کرد.

نگارگر با توجه به اهمیت وجود امام(ع) و دیو نسبت به سایر عناصر بصری، آنها را معیار ایجاد تقسیم و ترکیب‌بندی سایر اجزاء قرار داده و هارمونی لازم را در قسمت‌های مختلف نگاره به‌وجود آورده است. تحلیل دیگری که بر پیکره‌ها می‌توان ارائه داد حالت آنهاست که موجب تحرک و پویایی صحنه شده، مانند مبارزهٔ میان امام(ع) با دیو بوده و ایشان درحالی‌که سوار بر اسب‌اند نیزه را به شکم دیو خشمناک فرو کرده و هیولا، مضطرب و سرکش با دستی فردی را بالای سرش می‌چرخاند و با دست چپ نیزه را گرفته است.

در حقیقت، نحوهٔ نگرش نگارگر به عناصر تصویری و شیوهٔ کاربرد رنگ و نقوش با چگونگی انتظام ساختار اثر، انطباق یافته است. رنگ آبی اسب، پوشش امام(ع) و هالهٔ دور چهرهٔ ایشان، نماد وجوه ملکوتی ولّی خداست. نوع پوشش ایشان نیز نشانی از پوشش دوران صفویه دارد، زیرا در این دوره، از عمامه و دستار برای نشان دادن تشخص فرد استفاده می‌شد. نگارگر با مهارت کافی برای بازنمایی حالت توسل، با ایجاد فضای دلهره و رعب‌آور و حالت سراسیمه و عریان افرادی که از امام(ع) استمداد می‌طلبند و به‌ویژه با ترسیم فردی که به نعلین اسب ایشان متوسل شده و حرکت سایرین به سمت امام(ع) استفاده کرده است تا حالت پیکره‌ها بتواند تأثیر بسزایی را در بیننده القاء کند. همچنین ترسیم پیش‌زمینه‌ای تیره و تار که مردم در آن گرفتار شده‌اند، تشدیدکنندهٔ بزرگی حادثه است (تصویر ۴).

احتمالاً این دیو دهشتناک را می‌توان نمایی از زندگی دنیوی نیز تصور کرد که نگارگر وی را به رنگ نارنجی و با وسایل زینتی همچون گردنبند، بازوبند، دستبند و خلخال طلایی ترسیم کرده است. این موجود خیالی با زنگوله‌ای بزرگ بر گردن و زنگوله‌های کوچک آویزان از شاخ‌هایش احتمالاً مردم را به ضلالت می‌کشاند. در بخشی دیگری از نگاره، موجودی افسانه‌ای که زن و مردی بر آن سوارند و درحالی‌که بقیه در حال فرار از دست دیو هستند آنها شادی‌کنان به سمت وی می‌روند (احتمالاً دیو که نمودی از دنیا است برخی مردم بدون دانستن خطری که از جانب وی آنها را تهدید می‌کند، با رغبت به سمت آن می‌روند) نقوش روی لباس دیو نیز از موجودات افسانه‌ای رایج در دورهٔ صفویه تبعیت می‌کند (تصویر ۵).

(تصویر ۵) بخشی از تصویر (۱)

(تصویر ۶) بخشی از تصویر (۱)

اگرچه در اینجا صحنه‌ای مانند مضمون «یونس(ع) در شکم ماهی» مشاهده می‌شود که طبق آیهٔ «وَ ذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ ...» در گرفتاری و ظلمات بایستی به پروردگار پناه برد تا از مشکلات رها شد، ولی هنرمند با تأکید بر استمداد از امام رضا(ع) در مقابله با دیو، موضوع «توسل» را به نمایش گذاشته تا بدین نکته اشاره کند که نقش توسل در دنیا غیر قابل انکار است و انسان به‌وسیلهٔ آن بایستی به خداوند نزدیک شده و حوائج مادی و معنوی خود را طلب کند (تصویر ۶).

با توجه به شیوهٔ نگارگری مکتب قزوین، چهرهٔ شخصیت‌های اصلی به‌صورت سه رخ ترسیم شده و تحت تأثیر نقاشی غربی نیز از شدت تزئین‌ها و ریزه‌کاری‌های عناصر بصری کاسته شده است. همچنین هنرمند با کاربرد نقش‌مایه‌های متناسب با هر یک از

شخصیت‌های اصلی نگاره و تأکید بر معنای مکنون‌ها در اعمال پیکره‌ها و روابط آنها با سایر عناصر تصویری کوشیده، واقع‌گرایی را با بیان مفاهیم عمیق درآمیزد و در عین حال با طراحی ساده ولی مفهومی، حالت تحرک را در نگاره ایجاد و نیز حالت‌ها، چهره‌ها و رنگ‌ها را متنوع‌تر کرده تا حرکت‌ها و روابط آنها به طرز چشمگیری نمایان شود. از آنجا که فضا در نگارگری ایرانی با جهان فراسو پیوند دارد و دارای ابعاد مستقل از مکان محسوس است، نگارگر واقعیت را از طریق نشانه‌ها بیان کرده و بدین ترتیب منظره‌پردازی و فضاسازی قدسی را بر نگاره حاکم کرده است، چنان‌که در نگاره‌های این دوره بیشتر به موضوع‌های شیعی توجه می‌شد و ترکیب‌بندی نگاره‌ها نیز ناشی از این مضامین بود.

نتیجه‌گیری

روش آیکونوگرافی برای یافتن معنای یک اثر هنری، روابط متقابل میان سطح کلی یک فرهنگ (نمادهای کاربردی) و سطح جزئی یک اثر هنری (فرم و تکنیک) را مورد مطالعه قرار می‌دهد. بنابراین تحلیل نحوهٔ خاص نمادپردازی نگارهٔ «نجات مردم در دریا توسط امام رضا(ع)»، ارتباط میان نمادهای تصویری و جهان‌بینی تصویر با شرایط حاکم بر نگارگران مکتب قزوین و روش‌های نگاره‌پردازی آن دوره را مشخص می‌کند و معنای احتمالی اثر که ورای هدف هنرمند وجود دارد با روش آیکونوگرافیک که متضمن استناد به مستندهای تاریخی است به‌دست می‌آید. چنانچه کاربرد نقش‌مایه‌های متناسب با هر یک از شخصیت‌های اصلی نگاره و تأکید بر معنای مکنون‌ها در اعمال پیکره‌ها و روابط آنها با سایر عناصر تصویری کوشیده، واقع‌گرایی را با بیان مفاهیم عمیق درآمیزد و در عین حال با طراحی ساده ولی مفهومی، حالت تحرک را در نگاره ایجاد و نیز حالت‌های چهره‌ها و رنگ‌ها را متنوع‌تر کرده تا حرکت‌ها و روابط آنها به طرز چشمگیری نمایان شود. از آنجا که فضا در نگارگری ایرانی با جهان فراسو پیوند دارد و دارای ابعاد مستقل از مکان محسوس است، نگارگر، واقعیت را از طریق نشانه‌ها بیان کرده و بدین ترتیب منظره‌پردازی و فضاسازی قدسی را بر نگاره حاکم کرده است. در نگاره‌های این دوره بیشتر به موضوع‌های شیعی توجه می‌شد و این موضوع

به‌ویژه در دورهٔ شاه تهماسب تشدید و تثبیت شد و تحولی اساسی در عناصر بصری برای نمایش جنبه‌های مقدس تفکر شیعی به‌وجود آمد، چنانچه در ترکیب‌بندی این نگاره از *فالنامهٔ تهماسبی* زمینهٔ القای آموزه‌های فقهی شیعه مشخص است و نقش‌مایه‌های اصلی آن از نظر مفهوم، با مضمونی هماهنگ هستند که به زیبایی به تصویر کشیده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

قرآن کریم.

ابن ابی الحدید، (۱۳۸۵ ق). ***شرح نهج البلاغه***. تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره: داراحیاء الکتب العربیه.

اروینگ، لوین، (۱۳۸۶). «**بحران تاریخ هنر**». مترجم افرا بانک، ***گلستان هنر***، شمارهٔ ۷: ۴۳ – ۳۷.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله، (۱۳۷۷). ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***. تهران: سمت.

بیالوستکی، یان، (۱۳۸۵). «**شمایل‌نگاری ۳**». ***فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها***، مترجم صالح حسینی، سایت باشگاه اندیشه.

حسینی تهرانی، محمدحسین، (۱۳۶۰). ***امام‌شناسی***. بی‌جا: حکمت.

درخشانی، حبیب‌الله، (۱۳۸۲). «**جلوه‌های ابداع در آثار کمال‌الدین بهزاد**». در مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.

صدوق، محمدبن علی‌بن حسین‌بن موسی‌بن بابویه قمی، (۱۴۰۴ ق). ***عیون الاخبارالرضا***. حمیدرضا مستفید و علی‌اکبر غفاری، بیروت: صدوق.

طباطبایی، محمدحسین (۱۴۱۷ ق). ***المیزان فی تفسیر القرآن***. چاپ اول، بیروت: مؤسسة الاعلمی للمطبوعات.

عبدی ، ناهید، (۱۳۹۰). «**تحلیل نگارهٔ بهرام گور کشتن اژدها را**». ***نقدنامه هنر***، شمارهٔ ۱: ۹۷ – ۸۳.

عبدی، ناهید، (۱۳۸۷). «**بررسی تحلیلی نگارگری ایران در مکاتب هرات و تبریز از منظر آیکونوگرافی**». استاد راهنما مهدی حسینی. دانشکده هنر دانشگاه تهران.

علامه طباطبایی، محمدحسین، (۱۳۶۳). ***تفسیر المیزان***. مترجم محمدباقر موسوی همدانی. تهران: فرهنگی، رجاء و امیرکبیر.

قمی، عباس، (۱۳۶۹). ***مفاتیح الجنان***. تهران: فرهنگ اسلامی.

مجلسی، محمدباقر، (۱۴۰۳ ق). ***بحار الانوار***. بیروت: داراحیاء التراث العربی، جلد ۳۲ با تحقیق محمدباقر محمودی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

موذن جامی، . ***«خصوصیت هر یک از معصومین(ع) در بر آورده شدن حاجات»***. در سایت http://www.khabaronline.ir/detail/337161/weblog/moazzen

محمدزاده، مهدی، (۱۳۹۰). «**نقد شمایل‌شناسانه و کاربرد آن در حوزهٔ نقاشی مذهبی عصر قاجار**». ***نقدنامه هنر***، شمارهٔ ۱: ۱۰۸ – ۹۷.

مهدی‌زاده، علیرضا، (۱۳۹۲). «**نقش اندیشهٔ شیعه در پیدایی فالنامه تهماسبی**». استاد راهنما یعقوب آژند، استاد مشاورحسن بلخاری، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران.

نصری، امیر، (۱۳۸۹). «**رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری**». **هنر**. شمارهٔ ۱: ۶۲ – ۵۶.

نوری، حسین‌بن محمدتقی، (۱۳۷۸). ***نجم الثاقب***. قم: مسجد جمکران.

CALVINO I. (1998). ***If on a Winter's Night a Traveller***. Translated by William Weaver, London: Vintage.

Farhad, Massumeh. (2009). ***Falanah***.The United Kingdom, First Published.

http://www.bashgah.net/fa/category/show/58403.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی