تحلیل آیکونولوژی «دست دلبر» در گل و مرغ ایرانی

چکیده

در نقاشی دوره قاجار دستی به صورت مجرد شاخه گلی را گرفته است که آن را «دست دلبر» می‌خوانند. این دست چکیده‌ای از یک الگوی بزرگ‌تر بود که این پژوهش در قالب سه فرضیه آن را مطرح می‌کند، نخست الگو دودلداده که عاشق گلی را به معشوق می‌دهد، دوم گلی در دست فرشته که الگویی مسیحی در نقاشی ایرانی داشت و سوم پیشکش که گویی شاهزاده‌ای شاخه گلی را به شخصی نامرئی می‌دهد. این پژوهش با طرح این فرضیه در پی اثبات آن خواهد بود که آیا می‌توان نقش دست دلبر را به عنوان الگوی پیشکش در نظر گرفت؟ هدف از این پژوهش تبیین استحاله کهن الگوی برسم یا قربانی گیاهی به منزله تشرف است. پس سوال این پژوهش به طور مشخص این است که از نقاشی دست دلبر چه معنایی را می‌توان استنباط کرد؟ پس از مطالعه نقاشی دست دلبر به شیوه توصیفی-تحلیلی و گردآوری مطالب در اسناد کتابخانه‌ای با روش آیکونولوژی به طبقه بندی و استحاله نقش در از دوره قاجار تا دوره پیش از اسلام پرداخته و معانی استخراج گردید که بیانگر درهم تنیدگی مفهوم «مهر» می‌باشد. مهر در پیش از اسلام با پیشکش یا قربانی کردن گیاهان معطر همراه بود و آن مراسم را برسمن می‌گفتند.

واژگان کلیدی: گل و مرغ،دست دلبر،دو دلداده، برسم،مهر،میترا

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

ترکیب نقاشی گل و مرغ به مثابه نشانه در این پژوهش بررسی می‌شود. بلبل را استحاله از زندواف و در معنی زرتشت، گل سرخ را نماد حضرت محمد و آن را استحاله نیلوفر، مرغ را به استناد رسالات عرفانی نماد روح سالک و سوسن را نماد آناهیتا در ناخودآگاه هنرمند ایرانی می‌دانند. «دست دلبر» نشانه‌ای درگل و مرغ دوره قاجار است که می‌توان آن را تحلیل شمایل‌شناسی کرد. سوسور، نشانه را دو وجه دال و مدلول می‌داند(۱۹۸۳: ۶۷) که در یک فرهنگ شکل می‌گیرد. فرهنگی که نظامی از قراردادهای نشانه‌ای که اعضای یک جامعه در آن مشترک هستند و آن را می‌سازند (پوسنر،۱۳۹۰، ۳۲۳). برای مثال در جامعه فرهنگی ایران گل و بلبل نشانه از عاشق و معشوق است، اما بیننده با دیدن یک گل در دست چه دریافتی دارد؟ بارت می‌گوید «بسیاری از این نظام‌های نشانه شناختی دارای ماده‌های بیانی هستند که ذاتا قرار نیست معنادار باشند. آن‌ها اغلب اشیا روزمره‌ای هستند که برای معانی دیگری استفاده می‌شوند» (۱۳۹۹، ۳۱). حال آن‌که آیا همه هنرمندان ایرانی از این گنجینه مفاهیم برخوردارد بودند؟ به تعبیر اکو «ممکن است فردی نمادی(مدلول) را استفاده کند اما از معنا آن ناآگاه باشد» و اصطلاح نشانه ناخوداگاه را بر می‌گزیند(اکو، ۱۳۹۷، ۳۱). در تکمیل این آرا می‌توان از نظریه ناخوداگاه یونگ بهره برد«برخی از این نمادها به مثابه کهن الگوهایی است که طی ادوار طولانی در ناخوداگاه جمعی سرزمینی حیات دارد... تفسیر سمبلیک درام درونی و ناخودآگاه ساحت روان که با فرافکنی در اختیار خودآگاه انسان قرار میگیرند» (یونگ، ۱۳۹۹، ۱۳). هنرمند ایرانی در ادوار اسلامی تلاش می‌کند با خلاقیت خود باورهای پیشین سرزمینی خود را در تصاویر با قالبی نمادین اما معطوف به زمانه خود تغییر فرم دهد و آن الگوها بتواند معانی ابتدایی خود را حفظ کند. اما این نشانه‌ها را چگونه می‌توان تبیین کرد؟ به نظر الیاده «در فرهنگ‌های باستانی امر مقدس خودش را در این تصاویر بدون حد مرز و نا محدود متجلی می‌سازد» (الیاده، ۱۳۹۸: ۲۳). پس می‌توان چنین تبیین کرد که «دست دلبر» چکیده‌ای از یک صورت خیالی نزد هنرمند قاجار بود ، آنچنان که در «اندیشه سنتی، روح چیزها را فقط با صورتهایشان می‌شناسد» (سوآمی، ۱۳۹۱، ۸۷) پس هنرمند رو به سوی شمایل و نمادها می‌آورد، این «نمادهای دینی برگرفته از حقیقت وجود است، زبانی اگرچه ذهنی ولی معرف تفکری منسجم راجب به وجود و عالم هستی» است(الیاده، ۱۳۹۸، ۳۴). برای شناخت ساحت‌های تمدنی یک اثر هنری باید رویکرد داشت(امنز و شوارتز، ۱۹۶۷، ۱۰۹) یکی از روش‌های فهم این شمایل‌ها رویکرد طبقه بندی مضمونی از اروین پانوسکی بود بدین سبب که نقش خوداگاه و ناخوداگاه را در سطح تاریخ بشری مورد ارزیابی قرار میدهد(هولی، ۱۹۸۴، ۴۴). پس در جهت هدف این پژوهش یعنی تبیین استحاله کهن الگوی برسُم یا قربانی گیاهی به منزله تشرف در هنر ایران، برای رسیدن از صورت به معنا از روش نظامند شمایل‌شناختی (آیکونولوژی) پانوفسکی برای تفسیر «دست دلبر» استفاده می‌کنیم . پژوهش در پی پاسخ به این سوال است که چه معنی را از دست دلبر می‌توان استنباط کرد؟

پیشینه پژوهش

در سال ۱۴۰۲، در مقاله «مطالعه فنی و بصری گل و مرغ زند و قاجار»، نخستین‌بار نقش دست دلبر توسط محمد سواری و شیخی مطرح می‌شود، آن‌ها نقش را متعلق به دوره قاجار می‌دانند اما توضیحی درباره آن نمی‌دهند. مقاله «بررسی تطبیقی برسُم در آثار دینی زردتشتی و نگاره‌های باستانی ایران» نوشته علی اصغر میرزایی و محمد میرزایی رشنو در سال ۱۳۹۶، به اهمیت مراسم برسُم در ایران به استناد متون تاریخی و آثار هنری به جامانده پیشااسلامی می‌پردازد. مقالات مذکور اگرچه اطلاعات مفیدی در اختیار این پژوهش قرار می‌دهد اما به طور مشخص به این موضوع نپرداخته‌اند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

روش پژوهش

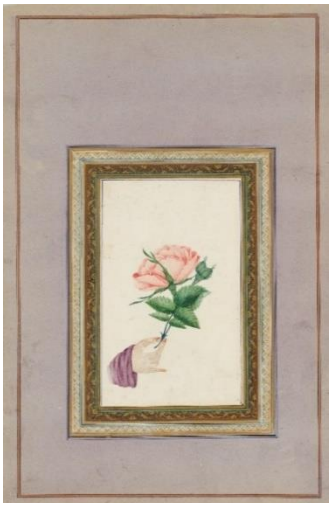
این پژوهش تاریخی با روش توصیفی- تحلیلی با بهره از نظر آیکونولوژی صورت گرفته است. تجزیه و تحلیل داده‌ها در این تحقیق کیفی و ابزار این پژوهش منابع تصویری آن نقاشی‌ها و منابع ساختمانی آن دیوارنگاره‌های دوره ساسانی، هخامنشی و منابع مادی آن چون ظروف فلزی ساسانی است. فرضیه این پژوهش بر این نظر استوار است که دست دلبر می‌تواند استحاله پیشکش باشد و هدف این پژوهش تبیین استحاله کهن الگو قربانی گیاهی (برسُم) به منزله تشرف نزد ایرانیان در هنر ادوار مختلف است. این فرضیه دو متغیره بر اساس الگوی روابط در مدل است و متغیر مستقل آن «دست» می‌باشد که با تغییر هویت آن، بر متغیر وابسته «شاخه گل» تاثیر می گذارد و ممکن است معنی تصویر تغییر یابد. دست دلبر در در حیطه گل و مرغ به مثابه الگو محسوب می-شود و به جامعه آماری نیاز دارد، پس در این پژوهش، بحث اشباع و کفایت نظری در روش معیار گردآوری داده‌ها به جهت جامعه آماری کلان کنار گذاشته و به ۶ اثر (پنج اثر رقم دار و یک اثر بدون رقم) تقلیل یافت تا مفاهیم و نظام‌مند سازی این مقاله برای شکل‌گیری نظری منسجم شود. در روش نمونه گیری، روش هدفمند طبقه‌ای به کارگرفته شده تا آثاری که ویژگی شاخص «دست دلبر» را داشتند به بهترین وجه پاسخ گوی سوالات پژوهش باشند. یک اثر بدون رقم در مرقع هاروارد از این بین انتخاب گردیده تا برای رسیدن از فرم به محتوا بر مبنای تفسیر آیکونولوژی مبتنی بر نظریات پانوفسکی استفاده شود. از آن‌جا که این پژوهش در حوزه مطالعات هنراسلامی قرار دارد برای فهم درست آرای سنتگرایان نیز ذکر شده است.

مبانی نظری

انتقال و جا به جایی مفاهیم و مضامین خاص یا عام در قالب مفاهیمی چون استحاله کلی یا خاص در نگارگری ایران دیده می شود. دانش نقشمایه‌ها در زمینه شناخت نشانه شناسی موثر خواهد بود (عبدی، ۱۳۹۰، ۱۵۱-۱۵۲). پانوفسکی «فضای زیبایی شناسی» را به صورت بصری نماد پردازی شده مطرح می نماید (پانوفسکی، ۱۳۹۸، ۵۱) اما به تعبیر نصری در روش هنر پژوهشی‌اش –آیکونولوژی- به قضاوت زیباشناسانه نمی‌نشیند، روش پانوفسکی تحقیق درباره موضوعات تجسمی، تاثر و تحول آثار، سنن و محتوایی است که ادوار مختلف انتقال یافته‌اند (۱۳۹۳، ۱۲). پژوهش شمایل نگاشتی به جای شکل بر محتوا تمرکز دارد، شمایل نگاری در واقع داستانی است که توسط هنرمند به واسطه تصویر باز گفته می‌شود (آدامز، ۱۳۹۸، ۵۳). در آیکونولوژی؛ اثر هنری در سه سطح کنکاش می‌شود، سطح اول، پیش تفسیر (مضمون طبیعی یا اولیه): به دو بخش معنای مبتنی بر واقعیت و معنای بیانی تقسیم می شود و با تشخیص فرمهای ناب دریافت می‌شود(پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۴). در این سطح لازم است تحلیل‌گر از تاریخ سبک‌ها آگاهی داشته باشد(لورنز،۲۰۱۶، ۲۲). سطح دوم؛ تحلیل آیکونوگرافیک (مضمون قراردادی و ثانویه): موتیف های مشخص شده به مثابه حامل‌های معنای ثانویه یا قراردادی را می‌توان تصاویر و ترکیبات تصویری نامید. سطح سوم؛ تفسیر آیکونولوژیک (معنای ذاتی یا محتوا): این معنا با روشن شدن عوامل اساسی دریافت می‌شود که نمایانگر نگرش اصلی یک ملت یک دوره، طبقه، نحله فلسفی یا مذهبی توسط فردی است که آن ها را توصیف و در یک اثر خلاصه می کند (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۵-۴۶).

آماده انتشار هنرهای زیبا

پیش آیکونوگرافیک (توصیف متن)



تصویر۱. دست دلبر با گل سرخ، شیوه آبرنگی، مرقع ملک، دوره قاجار، فاقد رقم، محفوظ در موزه هاروارد، مأخذ: URL1

در این مرحله معنای محسوس مطالعه می‌گردد. پیکره شامل یک نظام نشانه‌ای بصری است. دست دلبر در گونه گل و مرغ معرفی می‌شود و در اینجا (تصویر۱) دستی حنابسته گل سرخی را گرفته و دست کوچک‌تر از گل سرخ است. نقاشی فاقد رقم و به شیوه نقطه پرداز اجرا گردیده و با مقوا یاسی پاسپارتو شده است که با آستین بنفش همخوانی دارد و دور تا دور حاشیه دارای جدول کشی است. به استناد (جدول ۱) محمد حسن و شاگردش لطفعلی (جدول۱) شیرازی از این نقش مایه در آثار خود بهره برده‌اند. این موضوع در آثار هنرمندان مذکور به صورت دست دلبر و گل سرخ، سنبل و نرگس و در یک اثر از لطفعلی همزمان دسته گلی از سه گل یاد شده دیده می‌شود. به جز یکی از آثار جدول ۱ که به صورت لاکی نقاشی شده الباقی به صورت آبرنگی بر روی کاغذ است و صورت دست زنانه می‌باشد.

جدول۱_ الگوی دست دلبر در دوره قاجار

دست دلبر و گل نرگس، شیوه آبرنگی، رقم کمترین محمد حسن، مجموعه فریر، موزه اسمیت سونیان، مأخذ: URL2	دست دلبر و گل سرخ، شیوه آبرنگی، راقمه العبد الاقل لطفعلی ۱۲۵۷، مجموعه شخصی، مأخذ: (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹، ۳۶۸)	دست دلبر و شاخه شکوفه‌ها در میان مرغان، ناتمام، منسوب به لطفعلی، مرقع ۷۴۱، کتابخانه مجلس شورای ملی	دست دلبر و گل سنبل و پروانه، شیوه لاکی، رقم لطفعلی، محل نگهداری نامشخص، مأخذ: (آغداشلو، ۱۳۷۶، ۹۸)	دست دلبر و گل سرخ ، نرگس، سنبل، شیوه آبرنگی، رقم لطفعلی شیرازی، فروخته شده در حراج کریستیز، سال ۲۰۰۹

متغیرهای فرضیه

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

الف: الگو دودلداده

تصویر۲. دو دلداده، شیوه رنگ روغن، فاقد رقم، قاجار، محفوظ در موزه پارس شیراز

در نقاشی دوره قاجار موضوع عاشقان دلباخته ژانر جدی بود. به این شیوه صحنه آرایی که زن و مرد جوان در آغوش یا در راستای هم هستند «دو دلداده» گفته می‌شود. در دوره قاجار عاشق و معشوق گل در دست و جام می یا تنگ شراب بر کف بودند. نقطه اوج این شیوه در مکتب اصفهان دوره صفوی است. جایی که بنیان‌های حکمی ملاصدر با شیوه رندانه رضا عباسی یا به زعم خود ملاصدرا «صنایع لطیفه» (امام جمعه، ۱۳۸۵، ۴۷-۴۸) همسو می‌شود. ملاصدرا در اسفاراربعه، عشق را به حقیقی و مجازی (نفسانی و حیوانی) تقسیم و عشق مجازی (با قالب حیوانی) را مبداش شهوت بدنی و اعجاب عاشق به ظاهر معشوق می‌داند(شیرازی، ۱۳۹۴، ۳۵۱) اما همین عشق مجازی را پلی به سوی عشق حقیقی می‌بینند(نصیری، ۱۳۸۶، ۷۰). در این ژانر تاکید بر فیگورها و تناسب اندام‌ها نسبت به یکدیگر است. تا پیش از دوره صفوی علاوه بر گل، سیب یا انار در دست قرار داشت و با عوض کردن آن با گل، معنی اثر تغییر نمی‌کرد (جدول۲-ردیف۱). تا پیش از دوره صفوی یک درخت فضای بین زن و مرد را تقسیم می‌کرد و در نقوش کاشی و سرامیک‌های دوره ایلخانی و سلجوقی اصل تقارن در میان عاشق و معشوق بود که یادآور الگوی تصویری آدم و حوا در منابعی چون منافع الحیوان است. در نقش برجسته تنگه قندیل، شهبانو شاپوردختک شاخه گلی به بهرام دوم ساسانی می‌دهد(جدول۲- ردیف۱-تصویر۴). این الگو همان مهلی و مهلیانه است که در بندهش آن را (مشی و مشیانه) خوانند (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹، ۸۰). تفضلی سود کیومرث (انسان نخستین) این بود که مردم (مشی و مشیانه) از نطفه او شکل گرفت(تفضلی، ۱۳۹۸، ۴۴) الگو نشان می‌دهد که تاکید بر اهمیت گل نیست و تاکید به رابطه زن و مرد است و اصل «آفرینش» است.

تصویر۳. قاب آیینه لاکی، دو رو، یک طرف گل بداق و نسترن با مرغ نشسته بر شاخه با رقم یا حسن، روی دیگر صحنه بشارت، قاجار، محفوظ در موزه هاروارد، مأخذ:URL3

ب: الگو فرشته

در دوره قاجار به جهت پیشرفت حکومت وابسته به اروپاییان شد(عزیزی و بهارلو، ۱۴۰۰، ۹۵) از این جهت تحت تاثیر هنر غرب قرار گرفت (اسکارچیا، ۱۳۹۰، ۳۵). موضوع«بشارت» حضرت مسیح در فرنگی‌سازی، یکی از موضوعات وقت قرار گرفت. مریم باکره اغلب در باغی نشسته و جبرییل بر او ظاهر شده و شاخه سوسن ابیض در دست دارد. این موضوع با گل و مرغ ایرانی و اساسا آثار لاکی ترکیب شده است(تصویر۳). علاوه بر نقاشی‌های کلیساهای اصفهان دوره صفوی چون وانک، این موضوع در نقاشی‌های محمد زمان و صادقی بیک افشار دیده می‌شود. آن وجه مشترک که برای این پژوهش اهمیت دارد شاخه سوسن در دست جبرییل است (جدول۳-ردیف۲). فرشته مخلوقی روحانی به شکل انسان است، که در زبان عبری «پیام‌آور» و به استناد آیه ۱۰ و ۱۳ از باب ۱۶ سفر پیدایش، تجلی تجسم عیسی است(بلخاری، ۱۳۹۸، ۹۷). جنسن مفسر هنر غرب صحنه بشارت را جریان طبیعی در رمزهای نهفته اشیا می‌بیند. صحنه بشارت به زعم وی تجسد خدا در مسیح است و سوسن سفید را مرتبط با حضرت مریم عفت بانوی اول مسیحیت می‌داند که «وجود مریم را در مقام پاک ترین آوند و سرچشمه آبهای زنده» است (جنسن، ۱۳۷۹، ۲۹۵). اما این نقطه پیوندی آشنا با آناهیتا در هنر و اندیشه پیشاسلامی ایران دارد.

آناهیتا ایزد بانوی زیبایی و فرشته آب است(گویری،۱۳۷۵، ۶۸) که از عهد سلطنت اردشیر دوم هخامنشی پرستش آناهیتا، مورد توجه قرار دارد(پورداوود،۱۳۹۴، ۱/۱۵۷) و گل سوسن نماد آن است. در دوره ساسانی، در دیوار نگاره طاق بستان، نقش آناهیتا دیده می‌شود که دو فرشته –احتمالا امشاسپند أمرتات(امرداد) و هورتات(خرداد)(هینلز، ۱۳۹۱، ۷۵) که نگاهبان گل سوسن هستند-بر بالای سر آن فر ایزدی را در دست دارند(جدول۳- ردیف۲- تصویر۴). علت دیگر که از بشارت مسیح دراینجا یاد می-کنیم نسبت نزدیک روایت آن با زردتشت است. در مینوی خرد آمد است نامیگ پد که نسبش به زردتشت می‌رسد در آب می‌رود و در آن می‌نشیند و از آن می‌خورد و نطفه زردتشت در بدن او داخل می‌شود و این همان نطفه است که با هیچ همبستری شکل نگرفته است(تفضلی، ۱۳۹۸، ۷۶). در روایت دیگر یاد می‌شود که نطفه از فر ایزدی جدا و توسط فرشتگان بزرگ روان زردتشت از طریقه شاخه هوم به مادر منتقل می‌شود(هینلز، ۱۳۹۱، ۱۴۳). پس آنچه که ذکر شد تاکید تصویر بشارت بر نور است و روح القدس، در واقع جبرییل پیام آور موهبتی الهی برای مریم یا به تعبیر زرتشتی تاکید بر«فر» است و تغییر در برخی عناصر تصویری چون گل سوسن در دست جبرییل، تغییری در معنی ایجاد نمیکند.

ج: الگو پیشکش

در دوره قاجار، تصویر شاهزادگانی با گل سرخ، تنها در فضا دیده می‌شود که گویی گلی را به شخصی نامشخص پیشکش می‌کنند. پیش از این، این الگو را در نمایش ساده‌رخان با شراب و گل نرگس که به تعبیر کنبی نمادی از عشق الهی و وحدت با خداست (کنبی، ۱۳۸۴، ۱۴۹) و درنوع عالی‌تر در نقاشی از درویشان در دوره صفوی می‌توان پی‌جویی کرد. رضا عباسی درویشان را شالی به کمر و دستاری با شاخه گلی در دست در حالت اهدا به فرد نامریی نمایش می‌دهد(منجم یزدی، ۱۳۶۶،۱۶۶-۱۱۷) به عقیده آژند آثار تک برگی رضا در دوره بازگشت به دربار حامل پیام بود(آژند، ۱۳۸۷، ۹۳). برای مثال از آنجا که گرایش صوفیانه داشت و دلبسته درویش غیاث الدین سمنانی بود وی را در حالتی که دسته گلی در که گویی به کسی اهدا می‌کند تصویر کرده است (کنبی، ۱۳۸۴، ۳۰۰). اما بهتر است این الگو را در شرق ایران پی‌جویی کنیم. در شرق این الگو در مرقعات دوره تیموری و پیش از آن در مجسمه‌های سلجوقی یافته شده در سمرقند دیده می‌شود. بانویی ایستاده با شاخه گل (احتمالا سوسن) (هیدمن و دیگران، ۲۰۱۴، ۴۱) که پوشش آنها به شیوه ساسانی است(مایلز، ۱۹۶۴، ۹۲-۲۸۳) و شیوه نشستن و ایستایی آن چون کوشانیان است (یوری کارو، ۲۰۰۵، ۴۵-۸۴). در دیوارنگارهای غار۱۹ بزقلیق از دور مانویان تصویر یک زوج مانوی را نشان می‌دهد که در حال پیشکش کردن گل سرخ هستند. کایت چنین تبیین می‌کنند که پیش کش کنندگان گل در دست می‌گیرند (کایت،۱۳۹۶، ۹۶). الگوی ساسانی این نقاشی را می‌توان در سنگ نگاره اردشیر بابکان و اهورامزدا دید، اهورامزدا دست راست سوی اردشیر دراز کرده و دیهیمی از گل به او اهدا می‌کند (نفیسی، ۱۳۸۴، ۲۵۲۳) این دیهیم نماد فر ایزدی به شاه است (یارشاطر، ۱۹۶۸ ، ۳/۱۰۸۱) و اهورامزدا در دست چپش «شاخه‌های برسم» دارد(شاپور شهبازی، ۱۳۹۳، ۱۵۵). این چنین می‌توان نتیجه گرفت که در این الگو اگر گل حذف شود معنای تصویر **تغییر** خواهد کرد.

تصویر۴. شاهزاده با گل‌سرخ، شیوه رنگ و روغنی، فاقد رقم، قاجار، محفوظ در موزه آرمیتاژ، مأخذ:URL4

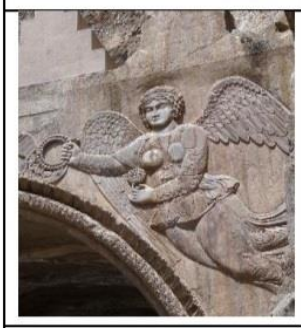
نکته: اهمیت نقش سفال نیشابور در دوره سامانی در انتقال سنت‌های پیشااسلامی به دوره اسلامی

اگرچه در هنر ایران پیش از اسلام الگوهای مورد نظر قابل تبیین است اما این‌که چگونه به هنر دوره اسلامی راه یافت، بحث ظریفی است که گره این سوال را می‌گشاید. هنر دوره سامانی از اولین حکومت‌های آریایی پس از اسلام است که بر جغرافیای شرق ایران سلطه می‌یابد. عمده آثار به جا مانده از دوره سامانی، سفال‌هایی که است الگوهای مذکور را در بر می‌گیرد. در واقع هنر دوره سامانی یک از عوامل انتقال فرهنگ و هنر دوره پیشااسلام به دوره اسلامی در ایران است. چنانچه در جدول۲ مشاهده می‌کنیم. ۱.الگوی دودلداده در یک ترکیب مثلث در مرکز تصویر و ۲.بانویی ارجمند با ترکیبی مثلثی-الگویی که برای شمایل‌های مسیحی به کار می‌رفت- در مرکز قرار دارد که بیش از ۷۰ درصد فضا را در زمینه طلایی اشغال کرده که نشان از وجه قدسی آن می‌دهد، در دو طرف آن به نظر ندیمگانی، یکی گل به ارمغان آورده و دیگری ظرف گلاب دارد. ویلکینسون در حین اکتشافات خود در نیشابور نخست بار متوجه نقوش و نمادهای مسیحی گردید (ویلکینسون، ۱۹۷۳، ۶)، پس از او اتینگهاوزن متوجه بشقابهایی با محتوایی مسیحی حتی با خط سریانی در موزه تهران شد(اتینگهاوزن و گرابار، ۱۹۸۷، ۲۲۷)، متاخرترین یافته‌ها توسط فین‌بار در مورد نقاشی‌های نیشابور صورت گرفت که اذعان می‌دارد نقوش زردشتی و مسیحی (بیزانسی) آمیخته با هم در نمایش نقش میترا نمود کرده‌اند(فین‌بار، ۲۰۱۶، ۴۰). شاید تصویر ۲ یکی از بهترین الگوهای بینامتنیت قرائت اندیشه مسیحی در اختلاط با هنر و فرهنگ دوره ساسانی باشد. ۳. نقش شاه یا شاهزاده است که مطابق تصویر شاهانه پیشااسلامی به صورت نیم رخ نشسته بر اورنگ و در یک دست برسُم گرفته است.

جدول۲_ نقش مایه‌های انسانی در سفالینه‌های نیشابور دوره سامانی

دو دلداده، محفوظ در موزه رضاعباسی، تهران، مأخذ: نگارنده	شهبانوی ارجمند و ندیمگان، موزه آبگینه، تهران، مأخذ: نگارنده	شاهزاده نشسته بر اورنگ با برسُم در دست، محفوظ در موزه لس آنجلس، مأخذ: URL24

جدول۳_ متغیر دست در فرضیه د ست دلبر (استحاله از دوره ساسانی تا ادوار اسلامی)

گونه	قاجار	صفوی	تیموری	ایلخانی یا سلجوقی	ساسانی
دولداده					
شرح	دو دلداده با گلسرخ در دست، شیوه رنگ و روغن، محفوظ در موزه هنر تفلیس گرجستان	دودلداده با گل نرگس، شیوه آبرنگی، رقم رضا عباسی ۱۰۳۹ ه.ق، محفوظ در موزه متروپلیتن، مأخذ: URL5	دودلداده انار به دست، شیوه آبرنگی، رقم عبدالله، مکتب بخارا، محفوظ در گالری فریر، مأخذ: URL6	ورقه و گلشاه، شیوه آبرنگی، رقم محمد مومن خویی، ورقه ۷۱ از منظومه، محفوظ در کتابخانه توپقاپی	نقش برجسته تنگه قندیل، شهبانو شاپوردختک شاخه گلی به بهرا دوم ساسانی می‌دهد، مأخذ: نگارنده
فرشته			----------		
شرح	بشارت، شیوه رنگ و روغن، رقم صادق ۱۲۰۴ ه.ق، به فروش رفته در حراج ساتبی، مأخذ: URL7	بشارت، مرقع سن پطرزبورگ، شیوه آبرنگی، رقم محمد زمان ۱۰۹۴ ه.ق، محفوظ در انسیتو شرقشناسی روسیه، ش.ث: Plate49/ folio 94r	----------	بشارت، آثار الباقیه شیوه آبرنگی، ایلخانی، فاقد رقم، ۷۰۶ ه.ق، محفوظ در کتابخانه ادینبورگ، مأخذ: URL8	نقش برجسته طاق بستان، فرشتگان بر فراز نقش برجسته تاج گذاری خسروپرویز، مأخذ: نگارنده
پیشکش					
شرح	شاهزاده با گل سرخ، شیوه رنگ و روغن، فاقد رقم، محفوظ در موزه آرمیتاژ، مأخذ: URL9	شاهزاده با نرگس، شیوه آبرنگی، فاقد رقم، محفوظ در گالری فریر،موزه اسمیت سونیان، مأخذ: URL10	شاهزاده با گل سنبل، شیوه آبرنگی، مرقع بهرام میرزا، محفوظ در کتابخانه توپقاپی، استانبول	پیکره سفالی شاهزاده سلجوقس با گل(احتمالا سوسن)، مکشوف در سمرقند، محفوظ در موزه ویکتوریا آلبرت، مأخذ: URL11	نقش برجسته اهورامزدا و اردشیر بابکان، نقش رستم، مأخذ: نگارنده

تحلیل آیکونوگرافیک

تصویر۵ . شمایل فتحعلیخان قاجار، شیوه رنگ و روغن، رقم عبدالله خان، محفوظ در موزه ویکتوریا آلبرت، مأخذ: URL12

این مرحله را باید تلاش برای رسیدن به دانشی از موضوع دانست(استراتن، ۱۸۹۶، ۱۶۹). پانوفسکی در فلسفه مدرسی خود از برهان انیت در مواجه با جهان پیشرو پرده بر می‌دارد(۱۳۹۹، ۳۰) وی از شناخت جز به سمت فهم کل پیش می‌رود پس بر این اساس، ما نخست معانی و الگوهای دست را تبیین می‌کنیم. بر اساس داده‌ها اگرچه الگوی دلدادگان و فرشته در فهم معنی به ما کمک می‌کند اما نزدیک‌ترین تعبیر به «دست دلبر» را در الگوی پیشکش می‌توان فهم کرد. اما جز دست، گل سرخِ در دست قابل ملاحظه بود. گل سرخ تجلی «حضرت محمد» و در منابع به نقل از حضرت محمد آمده است «گل سفید از عطر بدنم در شب معراج حاصل شد. گل سرخ از عطر بدن جبرییل که در شب معراج همراه ایشان بود به وجود آمد» (طبرسی، ۱۳۶۵، ۱۶۵/ ۱). اسماعیل بن موسی بن جعفر به نقل از پیامبر می‌نویسد: «فرشتگان بوی گل سرخ می‌دهند و دخترم فاطمه بوی گل سرخ و به» (نوری طبرسی، ۱۳۶۸، ۱/۴۳۴). مستغفری در طب نبی به نقل از پیامبر یاد می‌کند: «هرکه بخواهد مرا بو کند بگذار گل سرخ را بو کند» (۱۹۶۶، ۳۰). در نقاشی از عبدالله خان نقاش باشی فتحلیشاه و نقاش همایونی محمدشاه (فلور و دیگران، ۱۳۸۱، ۱۰۱) شمایلی از فتحلیشاه کشیده است که در حال برچیدن گل‌سرخی است(تصویر۵). فتحلیشاه قاجار خود را شاه شاهان می‌دانست (رستم الحکما، ۱۳۸۲، ۴۲۳). قاجاران از هفت ایل اصلی قزلباش بودند که به شاه اسماعیل صفوی را در بنیان نهادن دودمان صفوی یاری و خود را از تبار از صفویان می‌دانستند(بابایان، ۱۹۹۳، ۱-۶). قزلباشان افرادی متعصب بودند که شاه اسماعیل یکم را مرشد خود با صفات الهی یا مهدی موعود بر زمین و تجسم خدا می‌دیدند(سیوری، ۱۹۶۵، ۵۰۱). مقوله شاه و ولی مسلمین بودن نزد حکام مسلمان موضوعی جدی بود، شیوخ صفوی که موضعی صوفیانه داشتند تعلق به قدرت و حاکمیت کردند و وجه قدسی برای شیخ صفی اردبیلی دیدند(علامه، ۲۰۱۲، ۸۶). اما تجسم این تصویر نزد حاکمان مسلمان چگونه بود؟ تصویر سلطان محمت دوم معروف به فاتح به قلم سنان بیگ (جدول۴-ردیف۱- تصویر۱) گل سرخی در دست گرفته تا نشان دهد خلیفه جهان اسلام است(باتوهان، ۲۰۲۰، ۱۴) این الگوی نمایشی از قدرت حاکمان سراسر جهان اسلام تبدیل به نمادی سیاسی در جهت نمایش تقوا و الوهیت خود شد. هنرمندان عثمانی نقش گلسرخ را _به مثابه تصویر حضرت محمد -در ترکیب با متن ادعیه قرآنی چنان به کار می‌برندند که عملکردی میانجی یا نمادین در طلب شفاعت داشت(گروبار، ۲۰۱۴، ۲۲۹). چنانچه اشاره شد نزد حاکمان صفوی مشروعیت اهمیت داشت، نقاشی شاه عباس با گل سرخ و کمان در دست است(جدول۴-ردیف۱-تصویر۳). گویی گل سرخ را به شخصی نامریی پیشکش می‌کند اما این تصویر می‌توانست دیدگاهی صوفیانه نیز داشته باشد. این دیدگاه جایی تبیین می‌شود که رضا عباسی درویش غیاث الدین سمنانی(تصویر۶) را نمایش می‌دهد که چند برگ –شاید گل- در دست دارد. هدیه درویشان «برگ سبز» بود، تاورنیه سیاح دوره صفوی یاد می‌کند در زمان شاه عباس دوم عادت درویشان بود که گل یا دسته گیاهی در کمر بسته و پس از سخنان خود برگ برگ کرده به میان مستمعان پیشکش و مبلغی به جهت احسان دریافت می‌کرد (۱۳۳۶، ۳۹۵). در امثال و حکم

آماده انتشار هنرهای زیبا

به نقل از ایرانیان آمده که گویند«برگ سبزی است تحفه درویش/ چه کند بینوا ندارد بیش» (دهخدا، ۱۳۸۳، ۲۹۰و ۱/۲۹۶) که آن را «تقدیم و حق دوست» گویند و «نیاز» گیرند. (شهری، ۱۳۸۱، ۱۴۵). این رویکرد نزد حاکمان گورکانی هم مرسوم بود، بر حاشیه شمایلی از شاه‌جهان با گل سرخی در دست(جدول۴) شعری از سعدی آمده است: «...غرض نقشی است کز ما بازماند/زماهر ذزه خاک افتد به جایی/مگر صاحبدلی روزی به رحمت/کند در حق درویشان دعایی». در مرقع سن پطرزبورگ سه نسخه به شماره ۲۰۱، ۲۰۴ و ۲۰۵ در گالری فریر موجود است که در نسخه ۲۰۱ جهانگیر پدر شاه جهان، شاه عباس را در آغوش گرفته و بر روی یک کره زمین ایستاده‌اند، نسبت جهانگیر بقدری بزرگ تر از شاه عباس نمایش داده شده که تسلط وی را نشان دهد. در نسخه ۲۰۴ جهانگیر زیر شجرنامه نشسته که تبار اورا از تیمور عیان کند(اکیموشکین، ۱۹۹۴، ۱۱۴) و در نسخه ۲۰۵ مانند دو نسخه پیشین هاله نور و فرشتگان هستند و جهانگیر با شیخ حسین تعامل می‌کند در صورتی که سلطان عثمانی و سفیر انگلیس حضور دارند. جهانگیر ترجیح می‌دهد با یک شیخ صوفی مواجه شود تا پادشاهان مانند روبرو شدن با شاه عباس (اتینگهاوزن، ۱۹۶۱، ۱۴) در نسخه ۲۰۴ شاه عباس را برادرم خطاب می‌کند و احتمالا به زعم اتینگهاوزن ناشی از گرایش صوفیانه وی است. جهانگیر بر خلاف تمام پادشاهان پیش از خود به دراویش توجه داشت(کراون، ۱۳۹۸، ۲۳۰). پس چنین می‌توان تبیین کرد که شاخه گل سرخ در دست حاکمان مسلمان «نشانی از قدرت و گرایش مذهبیشان» بود که خود را امیرالمونین یا خلیفه مسلمان یا پادشاه جهان و برتر از دیگر حاکمان مسلمان می‌دانستند. در دوره تیموری علاوه بر شاهزادگان(مرد یا زن) که شاخه گلی بر دست دارند، اشاره به وجه قدسی این یکه‌صورت‌ها بیشتر است. در دوره صفوی از زنان اهل تصوف چون حیات خانم شاه اسماعیل صفوی یا پری خانم دختر شاه طهماسب یاد شده است اما از مشهورترین زنان اهل تصوف که تصویر در اختیار داریم جهان‌آرا بیگم دخترشاه‌جهان است که به همراه داراشکوه برادرش شاگرد ملاشاه بدخشی بوده است (سحرکاکوروی، ۱۹۹۶، ۱۶-۱۷) وی زندگینامه معین الدین چشتی بنیان‌گذار فرقه چشتی با عنوان مونس الارواح و زندگینامه ملاشاه را به عنوان رساله صاحبیه نوشت(رضوی، ۱۹۸۳، ۴۸۱) و خود را فقیر خطاب می‌کند(هلمینسکی، ۲۰۰۳، ۱۲۹) بر سنگ قبر وی نوشته شده است «به غیر سبز نپوشد کسی مزار مرا/ که قبر پوش غریبان همین گیا بس است». وی اظهار می‌دارد در فرزندان تیمور او و برادرش دارا تصوف را پذیرفتند(حسرت، ۱۹۸۲، ۶۴). دارا توسط یک ایرانی ارمنی به نام «سرمد» با اندیشه ملاصدرا آشنا شد(شیمل، ۱۹۷۳، ۴۴) البته اورنگ زیب دیگر برادر وی هم پیرو تصوف تربیت شد(همان، ۱۹۹۷، ۵۱). با نظر به شرق ایران و دوره تیموری چنین می‌توان استنباط کرد که علاوه بر مردان، زنان نیز در تصوف جایگاه مورد توجهی داشتند، جامی عارف از پیشوایان نقشبندی که با همراهی دوره سلطان حسین بایقرا، میرعلیشیر نوایی و بهزاد حلقه اندیشمندان مکتب هرات را شکل می‌داند، در نفحات الانس (۱۳۳۶، ۶۱۴- ۶۳۶) فهرستی از زنان صوفی مسلک معرفی می‌کند که بخش قابل توجه آن‌ها در اقلیم خراسان بودند. بهزاد تصویر شاهزاده‌ای را نقاشی می‌کند که به تشریح آژند: «شاخه گلی با دو دست جلوی رویش گرفته در حالی که تاجی از گل نیلوفر دور سر او را فرا گرفته» (۱۳۸۸، ۳۹). این اصل یا قلم

تصویر۶ . درویش خواجه غیاث الدین سمنانی، شیوه آبرنگی، رقم رضا عباسی، ۱۰۳۴ ه.ق.، محفوظ در مجموعه خلیلی، مأخذ: URL13

تصویر۷. جهان آرا بیگم، شیوه آبرنگی، رقم نامشخص، ۱۰۴۱ ه.ق، محفوظ در کتابخانه بریتانیا، ش.ث: Or_3129,_f.13v

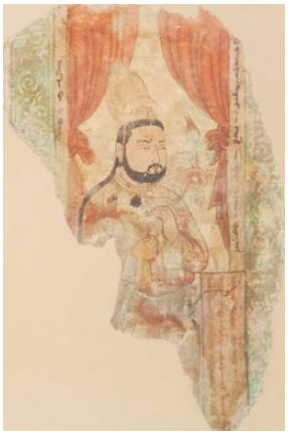
آماده استناد هنرهای زیبا

تصویر۸ . شاهزاده با دیهیمی از گل‌های ختایی بر سر، شیوه آبرنگی، رقم بهزاد، تیموری، مرقع ۲۱۶۲، محفوظ در کتابخانه توپقاپی سرای، استانبول

نیلوفر به همراه ختایی شیوه‌ای بود که صادقی بیک از آن یاد می‌کند(مایل هروی، ۱۳۷۲، ۳۴۸) بهزاد فرشته(جبرییل) را به همراه گل سرخ در دست کشیده است که با ترکیب آثاری از فرشتگانی در بند ختایی با گل سرخ و نیلوفر شکل گرفت. به تعبیر کورکیان و سیکر بهزاد از «واقعیت شاعرانه» یا «امانت در بازنمایی مشهودات» ، «رویت کردن رویا» یا «وارهیدگی از ابتذال واقعیتات حیات که صوفی نوآموز در پی اش است» «منحرف ساختن توجه نگرنده از موضوع ظاهری مینیاتور به عواملی ورای آن» در پی آثارش بهره می‌برد (۱۳۸۷، ۳۵). پس از انتقال مرقعات تیموری به دربار عثمانی، ترکان به تقلید از آثاری چون بهزاد پرداختند، و آن را شیوه «ساز» می‌گفتند(دنی، ۱۹۸۳، ۱۰۳). ولی جان تبریزی در مرقع ۲۱۶۲ منسوب به سلطان مراد سوم به مثنی‌سازی از بهزاد پرداخت، وی تمام وجوهاتی که می‌توانست در دست داشتن یک گل‌سرخ برای ما تصویر کند را اجرا کرد، تصویر شاهزاده‌ای با دیهیمی از گل در میان گل-های ختایی، شاهزاده جوان که بر جامه‌اش نقش دلدادگان‌اند و گل سرخ در دست دارد و درویشی که دست از قبا دراورده و گل سرخی نثار می‌کند، جملگی تصاویر مذکور یادآور تصاویر فرشتگان در معراجنامه‌ی میرحیدر بود، جایی که پیامبر به همراه جبرییل حوریان را در روز جمعه در تاکستانی در میان بهشت دید که بر کرسی‌ها نشسته بودند و برخی با یکدیگر بازی می‌کردند (جدول ۳- ردیف۴) جملگی تصاویر فرشتگان به شیوه دو دلداده، در حال برچیدن و اهدای گل به یکدیگرند و بر فراز آن‌ها پیامبر به همراه جبرییل است، پس می‌توان چنین استنباط کرد که این دست که گلی سرخ دارد یادآور معراج پیامبر و جبرییل بود. اما با توجه به تشریح بالا می‌توانیم تعبیری پیشااسلامی برای آن ترسیم کنیم؟ سید اسحاق برزنجی (۷۵۴ ه.ق) نظریه پرداز اصلی نهضت‌های صفوی و تصوف غالیانه پیش از آن به آفرینش آرمانی مانند دور و تناسخ ارواح متاثر از بقایای باورهای زرتشتی و مانوی معتقد بود(علامه، ۲۰۱۲، ۸۸). فرزانه گشتاسب با نظر بر کتاب شارستان چهار چمن از تالیفات پیروان فرقه آذرکیوان خبر از حضور مانویان در قرن دهم ه.ق در ایران می‌دهد که از شیراز به هند مهاجرت می‌کنند(شکری فومشی و دیگران، ۱۳۹۶، ۹۹-۱۰۱) بی شک منطقه سغدیا، که تحت نفوذ مانویان بود و در دوره تیموری محل حکومت تیموریان بود بی تاثیر از الگوهای آن‌ها نبود، چنانچه سلطان حسین بایقرا وی را بهزاد را «مانی ثانی» لقب داد(واصفی، ۱۳۴۹، ۲/۹۱۰) وی در سال ۸۸۹ ه.ق نشان کلانتری کتابخانه همایونی را برای وی صادر و می‌گوید«....بهزاد را که از قلم چهره گشایش جان مانی خجل شده و از کلک صورت آرایش لوح از ارتنگ منفعل گشته...» (قزوینی، ۱۳۳۲، ۷۳-۲/۲۶۸). برخی کد واژه‌ها و عناصر تصویری «دیهیم گل، شاخه گل سرخ دست، اورنگ نیلوفری، درخت مقدس، سفر مقدس، شمایل زانو زده» بیشتر مارا نسبت به این موضع گیری حساس می‌کند. مومنان در مانویت به دو طبقه قدیسان و شنونگان تقسیم می‌شدند(دکره، ۱۳۹۷، ۱۲۷) تصویر ۷ یادآور مزامیر۲۲۲ (سرود بما) است «هان! درختان امروز باز نو شده‌اند.گل سرخ زیبایی‌اش را گسترده است. چه بندهاگره خورده، برگ‌ها را آزرده گردانند. تو نیز آیا زنجیرها و بندگناهان را ناگشودنی خواهی کرد؟» (آلبری، ۱۳۹۶، ۴۳). مانویان در مراسم عبادی موسی و آوازهای مقدس مزامیر می‌خواندند «آن‌کس‌که می‌خواند چونان کسی است که دست گلی می‌سازد. و آنان که سپس دم می‌دهند مانند کسانی که گل در دست او می‌گذارند» (دکره، ۱۳۹۷، ۱۳۶) در یک سرود از سرودهای ستایش دین سرهنگان به پارسی میانه آمده است «پیشوای دین مزدیسنی، تو نو آموزگار... همگان در نماز در برابرت زانو زنند، فرشتگان پیروز کنند...» (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۲: ۲۸۹). در معبد ۱۹، بزقلیق (IB8183)چهره پیش‌کش کننده شاهزاده اویغوری است که در دستش گلی دارد در کنار

آماده انتشار هنرهای زیبا

چهره آن نوشته شده است«این چهره ایزدوار، ایزد آلپ ارسلان که فرمانروایی پذیرفته است» (تصویر۸)(کایت، ۱۳۹۶، ۹۷). چنین می‌توان تبیین کرد که این گل سرخ الگویی است که در دوره اسلامی به عنوان گل ختایی «گل نیلوفر» و اورنگ نیلوفری، همان گل نیلوفری است که در دوره ساسانی میترا بر روی آن ایستاده است و دریافت نشان موهبت می‌تواند باشد. رودلف تاکید می‌ورزد مانی از اسطوره‌های ایرانی آگاه است(۱۹۸۸، ۱۹۵) و شروو اذعان می‌کند «فقط عوامل ایرانی کیش مانوی تعیین کننده اند» (۱۳۹۹، ۵۵). در یک بشقاب طلا بازمانده از دوره ساسانی شاه در اندازه‌ای بزرگتر بر اورنگ نشسته گل سرخ یا نیلوفری در دست دارد که نشان موقعیت وی است، فرشته‌ای برسمدان را می‌آورد، دو نوازنده دیده می‌شود و دو نفر که با ماسکی بر صورت در کنار آتش اند. در وهله اول به نظر می‌رسد که این یک گلگشت در طبیعت باشد اما کریستین سن تفسیر دیگر از آن ارا ئه می‌دهد: این برافراشتن آتش مقدس توسط موبدان، برسم بر دست، آتش را برهم زده و هنگام خواندن اوستا با لحن خوش هوم را در هاون کوبیده و نثار میکردند (ادای قربانی گیاهی) و صورت خویش را با پتی دان «باشلق» می‌پوشاندند تا نفس انسان آتش زرتشت که از بهشت آمده آلوده نسازد. روحانیان این ادعیه مقررپنج‌گانه را خصوصا در اعیاد ششگانه سال یا گاهانبار به جا می-آوردند(کریستین سن، ۱۳۸۵، ۱۱۷). منابع اشکانی خبر می‌دهد که ارشاک کنار «آتش جاویدان» تاج گذاری کرد و در معبد او در اکباتان قربانی‌هایی به آناهیتا(محبوب ترین الهه اشکانی بود) تقدیم شد، در بغ وند آتشی برای اهورامزدا بود و جشنواره نواسارد به معنای جشن سال نو یا نوروز به افتخار اهورا گرفته می‌شد (نیگوسیان، ۱۹۹۳، ۳۱ -۳۲). در نقش برجسته های هخامنشی نقش داریوش کبیر بر جای مانده که گل نیلوفری در دست دارد و با آن‌که بر اورنگی نشسته، بلندتر از دیگران است که می‌توان نتیجه گرفت در دست داشتن گل نیلوفر توسط شاه نشان قدرت و علاوه بر مهر به معنی دوستی معنای تعلق خاطر به مهرپرستی[1]است. پشت سر پادشاه، ولیعد با گل نیلوفر قرار دارد و پس از آن مردی با ریش تراشیده بین محافظان و ولیعد دیده می‌شود، رزمجو با استناد به گنجینه جیحون وی را مردی روحانی یا مغ می‌داند که احتمالا برای مراسم مذهبی چون برسمن حضور دارد(رزمجو،۲۰۱۰، ۲۳۸-۲۳۹) همچنین هاون‌های سبزرنگ مکشوف در تخت جمشید برای آیین هوم است (کُخ، ۱۳۸۷، ۱۲۷) که این سخن را تصدیق می‌کند. در پلکان-های جبهه شرقی ردیفی از شاهزادگان پارسی و مادی دیده می‌شود که به جهت پیشکش هدایا و تبرک آن حضور یافتند، بیشتر آنها گل در دست دارند چون در دوران باستان معتقد بودند با عطر خوش گل به مهمانی بروند جمعی دیگر سیب یا انار در دست دارند که یادآور هفت سین نوروزی است(شاپور شهبازی، ۱۳۹۳، ۱۲۱) هدف مقدس برگزاری نوروز در دوره هخامنشی به استناد در فروردین یشت عید نوروز سنت ایرانی با بزرگداشت فروشی‌ها (ارواح ازلی نیاکان) در آغاز بهار برای اثبات قدرت و برکت شروع می‌شد.(اسماعیل پور، ۱۳۹۲، ۸۶-۹۷) در این روز شاهان جشن می‌گرفتند و ارمغان جهانیان می‌پذیرفتند، ادیبان ابیات خود را و ندیمان تحفه زیبا با گل نورس و نرگس آذین می‌کردند(رضی، ۱۳۵۸، ۲۱۸-۲۱۹). مکان این مراسم نیز باید مقدس می‌بود چنانچه در کتیبه Xpg تخت جمشید، خشایارشاه می‌گوید من و داریوش کبیر به خواست اهورامزدا



تصویر۹. الپ ارسلان، نقاشی دیواری، کاخ بزقلیق، مانوی، سده ۹ م، محفوظ در موزه انسان شناسی برلین، مأخذ: (بهار و ابوالقاسم‌پور، ۱۳۹۳، ۲۲۱)

تصویر۱۰. بشقاب طلا، مراسم برسمن در حضور شاه، دوره ساسانی، محفوظ در موزه آرمیتاژ: مأخذ: URL14

تصویر۱۱. داریوش بزرگ با گل نیلوفر در دست، نقش برجسته بار عام تخت جمشید، دوره هخامنشی، مأخذ: نگارنده

این بنا را ساختیم(لوکوک،۱۳۸۲، ۳۰۸) در جشن نوروز شاه قربانی و هرساله در مقابل آتش تاج‌گذاری می‌کرد تا تایید الهی گیرد و ازدواج محتمل در صبح نوروزی بود(اسماعیل‌پور، ۱۳۹۸، ۱۸۵). همچنین در دست داشتن برسم بدان سبب بود که زروان به هرمزد دسته برسم(ساقه های مقدس) را سپرد که نشانه موبدی بر جهان است(بهار، ۱۳۹۷، ۱۵۸).

نوروز با اسطوره جمشید ارتباط دارد، سه هزاره حماسی استوار به دوره خویشاوندی هندو ایرانیان است(اسماعیل پور مطلق۱۳۹۸، ۸۴). در وندیداد، بخش دوم، پیش از زردتشت اهورامزدا به جمشید دین زردشتی را می‌آموزد(مستر، ۱۳۸۴، ۷۵) اشکانیان که نام خسرو و کوشانیان که نام جمشید بر سکه‌ها می‌زدند توسط ساسانیان به عنوان اقدامی فرهنگی برای یکپارچگی سنت مناطق شرقی ایران شد(کانپا، ۲۰۲۴، ۱۶)و ویندن گرن معتقد است جم هندوایرانی است و منشا زردشتی ندارد(۱۳۷۷، ۸۷). جمشید و خورشید هردو با پسوند شید از اوستایی ”xseata“ به معنای درخشان ترکیب شده‌اند، جم در اوستا ”yim“ و در ریگ ودا ”yama“ است، نام اصلی خورشید خور/هور ”xwar“ در اوستا و ”sur/swar“ در ودا است، جمشید به نام جم و لقبش شید بود به آن سبب که هرجا می‌رفت چون خورشید می‌درخشید و از او به سبب زیبایی نور ساطع می‌شد(قریب، ۱۳۹۴، ۱۹۲)از شاهان پیشدادی و کیانی در دوره تمدن هند و ایرانی از جمله خدایان بوده است. او به عنوان گناهکار نخستین در اساطیر ایرانی ودایی با پرومته یونانی هماهنگ است(بهار ۱۳۹۰، ۲۲۵). در اوستا، بخش گات‌ها، هات ۳۲ بند ۸ گناه او گوشت خوردن به مردم بود(پورداوود، ۱۳۹۴، ۱/۲۲۵) و در آبان یشت کرده هفتم برای آناهیتا قربانی می‌کرد (همان، ۲/۲۱۵). در مینوی خرد اورمزد جمشید را بی مرگ آفرید(تفضلی، ۱۳۹۸، ۳۲) و در بندهش یاد می‌شود، او ورجمکرد را می‌سازد(فرنبغ دادگی، ۱۳۶۹، ۱۳۷)، جم فرزند ویونگهان(ویوسونت در ریگ ودا) نخستین کسی که گیاه هوم را فشرده و پاداش آن پسری به نام جم شد و پدر یمه و یمی که در ریگ ودا سرودی برای ازواج آن دو وجو دارد، در اصل این دو نخستین زوج بشر اند که با داستان مشی و مشیانه از ریشه گیاه ریواس از یک اصل اند، فر از جمشید به سان مرغ جدا شده و ایزد مهر آن را می‌گیرد(کریستین سن، ۱۴۰۲، ۲۳-۳۰). تخت جمشید باغ مقدس با درختان سنگی(بهار، ۱۳۹۰، ۱۳۴) بازتاب اسطوره جمشید است که به دوزخ رفت و پیمان مهر را که اهریمن ربوده بود پس از مدتی بگرفت و به زمین برگرداند، جایی که در جشن نوروز داریوش پیمان خود با خدا و مردم را تجدید می‌کند. اسطوره جمشید در بارش باران، زایش زمین و رویش گیاه تاثیر و جلوه امشاسبندان خرداد و امرداد را نمایش می‌دهد، مهم‌ترین نکته رابطه جمشید و میترا است ارتباط هردو با روشنی و دارای رمه و چراگاه اند(قریب، ۱۳۹۴، ۱۹۲-۲۰۰). در دین میترا، نوروز شباهت فراوان با جشن سالانه ارواح «هَمس پَثمئدیَه» که فره وشی‌ها به زمین باز می‌گردند دارد(نیبرگ، ۱۳۸۲، ۳۱۵-۳۱۶).

این مراسم یادآور ازدواج تموزی است. در اساطیر سومری و در الواح آکدی به جا مانده از گیلگمش، دموزید (سومری) یا همان تموز (آکدی) خدای شبانی با اینانا (ایشتر و بعد آناهیتا) ایزدبانوی کشاورزی و باروری ازدواج می‌کند. دموزید خدای شبانی و ارا ئه دهنده شیر بود (جاکوبسن،۲۰۰۸، ۷۴). مردمان بین النهرین او را بافصل بهار، رشد گیاهان و حاصلخیزی زمین مرتبط می‌دانستند (اکرمن،۲۰۰۶، ۱۱۶). در فرورفتن اینانا به جهان زیرین دموزی در سوگواری و زمانی که اینانا از جهان زیرین باز می‌گردد اجازه می‌دهد دیوها دموزی را به جای او به جهان ایرکالا ببرند پس پشیمان گشته فرمان می‌دهد دموزی نیمی از سال در جهان زیرین یا مردگان و نیمی دیکر با او بگذارند(کرامر، ۱۹۶۱، ۹۴-۱۰۳) که چرخه فصل‌ها شکل می‌گیرد، این ازدواج مقدس توصیف آفرینش است. پادشاهان اوروک مشروعیت خود را با به عهده گرفتن نقش دموزید به عنوان بخشی از ازدواج مقدس تثبیت می‌کند، این

آیین به مدت یک شب در روز دهم اکتیو جشن سال نو سومری که هر ساله در اعتدال بهاری گرفته می شود ادامه داشت(نعمت نجات، ۱۹۹۸، ۱۹۶).

آماده انتشار هنرهای زیبا

جدول 4_ گل سرخ در دست در دوره اسلامی

نقاشی حکام مسلمان قرون ۹ تا ۱۱ ه.ق			
شرح	سلطان محمد دوم، مرقع ۲۱۵۳، آبرنگی، محفوظ در کتابخانه توپقاپی، مأخذ: نگارنده	جهانشاه گورکانی، آبرنگی، محفوظ در موزه متروپلیتن، مأخذ: URL15	شاه عباس دوم، سیاه قلم، فاقد رقم، مجموعه فیتزویلیام، مأخذ: URL16
جبرییل در دوره صفوی و تیموری			
شرح	جبرییل با گل سرخ، آبرنگی، تیموری، رقم بهزاد، محفوظ در گالری فریر، مأخذ:URL17	جبرییل با نیلوفر، آبرنگی، احتمالا صفوی، فاقد رقم، محفوظ در موزه بریتانیا، مأخذ: URL18	جبرییل با گل‌سرخ، سیاه قلم، احتمالا صفوی-عثمانی، فاقد رقم، محفوظ در موزه متروپلیتن، مأخذ:URL19
مرقع ۲۱۶۲ یا سلطان مراد سوم			
شرح	نقاشی آبرنگی، صفوی-عثمانی،رقم ولی جان تبریزی، محفوظ در کتابخانه توپقاپی سرای استانبول، مأخذ: نگارنده.		
معراجنامه میرحیدر			
شرح	شیوه آبرنگی، دروه تیموری، فاقد رقم، محفوظ در کتابخانه ملی پاریس، مأخذ: URL20		

تفسیر آیکونولوژی

یافته‌ها نشان می‌دهد آنچه به عنوان نقاشی «دست دلبر» پدید آمد امری آگاهانه بود. «دست دلبر» تصویری از « یک مراسم قربانی گیاهی بود که به صورت پیشکش جهت تشرف و دریافت فر صورت می‌گرفت» بهترین یادبود آن بهار و آغاز سال نو بود وقتی که مراسمی نوروزی برپا می‌گشت و دست شاه یا شاهزاده و گل نشانی از قدرت، پیشوای مذهبی بودن، مژده و مهر بود. اوژن فلاندن سیاح فرانسوی در دوره محمد شاه قاجار می‌نویسد: «بین ایرانیان قدیم معمول بود و هنوز هم متداولست و آن دسته گل می‌باشد. ایرانیان سخت خوش دارند همیشه شاخه گلی در دست داشته باشند که تقدیم دوستی کنند یا اولین شخصی که ملاقات دست می‌دهد از راه لطف و ادب تقدیس نمایند» (۱۳۵۶، ۳۰۲). ویلیام اوزلی هنگامی که هیات انگلیسی در اصفهان بود که اعلام می‌دارد که تجار محلی به فروش طرح‌هایی از شاهان باستانی و نقاشی زنان و مجموعه‌های غربی هستند وی اصفهان را مرکز لاکی در دوره قاجار معرفی و از هنرمندی فرنگی ساز با نام اسماعیل «نقاشباشی» یاد می‌کند(اختیار، ۱۳۷۷، ۳۳۲-۳۳۳). داده‌های به دست آمده از دوره قاجار نشان می‌دهد که فضای شکل گیری دست دلبر را دوره قاجار در دو محور «باستانگرایی» و «غربگرایی» می‌توان تفسیر کرد.

تصویر۱۲. طراحی نقش برجسته ساسانی اردشیر در حال دریافت فر ایزدی از اهورامزدا، نقش رستم فارس، قاجار، رقم لطفعلی، محفوظ در موزه متروپلیتن، مأخذ: URL21

الف- میل به باستانگرایی: در ادبیات شاهنامه، کی‌کاوس در مقابل آتش در آذرگشسب برسم به دست می‌گیرد و از ایزد می‌خواهد افراسیاب را بیابد پس هوم در ظاهر یک پیرمرد زاهد عابد وی را در غاری دستگیر می‌کند(خالقی مطلق، ۱۳۷۳، ۳۱۱-۳۱۵/ ۴). به استناد بلافرج حاکمان تیموری در شیراز متاثر از ابنیه پیشاسلامی شیراز شدند و عناصر تصویری آن را در هنر وقت وارد کردند(۲۰۱۹، ۲۲)، این سخن به استناد آثار به جامانده از مرقع بایسنقر میرزا که گویی گرته برداری از صحنه‌های اسطوره ای است، قابل تایید می‌باشد. در دوره صفوی چنانچه در جدول۴ شاهدیم شاه عباس یک دست بر کمان و یک دست گل‌سرخ است که یادآور نقش داریوش در نقش رستم است که در مقابل آتش دان هناگام ادای وفاداری به اهورامزدا کمانی در ست دارد(کخ، ۱۳۸۷، ۳۴۱-۳۴۳). در سکه‌های اشکانی ارشک نشسته با کمان است که نماد سنت ایرانی است(دابرو، ۲۰۰۸، ۲۶). اشکانیان این نشان سلطنتی را برای خود برگزیدند تا خود را وارثان به حق هخامنشی نشان دهند (لرنر، ۲۰۱۷: ۹).گدار خبر از اقبال به ایران باستان از تزیینات ابنیه شیراز در دوره زند می‌دهد(۱۳۶۵، ۴۴۷) شاهان قاجار نقاشی را وسیله اقتدار خود می‌دانستند(رابینسن، ۱۹۸۳، ۲۹۱-۲۹۷). در آن زمان تقلید از کهن الگوها صورت گرفت اما نقطه عطف، زمانی است که فتحعلیشاه والی شیراز شد و با آثار پیش از اسلام آشنا گشت (لوفت، ۲۰۰۱، ۴۱). وی به استفاده از فرهنگ ایران باستانی و اهمیت آن در اماکان مذهبی پی برده بود (دیبا، ۱۳۷۸، ۴۴۱) گرایش به ایران باستانی تا دوره پهلوی نیز ادامه می‌یابد(بُسانی، ۱۹۹۲، ۲۵۹) میرزا فتحعلی آخوندزاده از روشنفکران تحصیل کرده اروپا در زمان وقت در کتاب «مکتوبات کمال الدوله‌ای ها نامه-های کمال الدوله» به نقد از سیاست و فرهنگ، راه حل علت عقب ماندگی در ایران را بازگشت به سنن ایران باستان می-داند(بیگدلو، ۱۳۸۰، ۷). ناصرالدین شاه از فتحعلیشاه اقدام کرد، فتحعلیشاه نخستین پادشاهی ایرانی بود که چون شاهان ساسانی نقش خود بر سکه ضرب کرد(رابینسن، ۱۹۹۲، ۲۹۸) از تاثیرات باستان‌گرایی آن‌که معمول شد در قصرها و خانه های اشرافی از کاشیکاری‌ها و قاب‌های تندیس دار با طرح‌های هخامنشی و ساسانی استفاده شود(کرتیس، ۲۰۰۰، ۸۴). هنگام بازدید دارالخلافه

طهران از فارس از فرصت الدوله به نقشه برداری از این بناها توصیه می‌شود(فرصت، ۱۳۷۷، ۹۸/۱). چنانچه در (تصویر۱۲) مشاهده می‌کنید لطفعلی شیرازی، نقاش برجسته گل و مرغ شیراز به طرح برداری از این نقوش گماشته شده است. علت این باستان‌گرایی می‌توانست این باشد که بر خلاف آرای مردیث که از رفتار آغامحمدخان تبیین می‌کنند که خاندان قاجاران دعوی ظل اللهی نداشت(مردیث، ۱۹۷۱، ۶۱). شاهانی چون فتحعلیشاه و ناصرالدین شاه خود را ظل الله می‌دانستند. آن‌ها آگاه بودند که فره ایزدی که وجه تمایز بین شاه و عموم بود به ظل الله استحاله یافته بود چنانچه دیبا ذکر می‌کند ظل الله ترجمانی اسلامی از برخورداری از فره ایزدی و کسب مشروعیت ار طریق جلب بخشایش و عنایت الهی بود(دیبا، ۱۳۷۸، ۱۷۴)

تصویر۱۳. گراور اروپایی در مرقع بلینی، صحنه بشارت، با حلکاری نقوش ختایی، محفوظ در موزه متروپلیتن، مأخذ: URL22

ب-تاثیر غرب: با در دست داشتن تصویر مبلغان مسیحی در مرقعات توپقاپی(جدول۵-تصویر۱) یا گراورهای اروپایی مانند مرقع بلینی (تصویر۱۳)یا برگی با رقم «کار فرنگی» در آلبوم مورگان[۲] به نظر می‌آید آثار پس از حضور در ایران در قالب مرقع طلا اندازی یا حلکاری شده است و احتمالا الگوی اصلی نگارگران قرار می‌گرفت. به نظر کوشا از دوره شاه طهماسب اول حضور نقاشان اروپایی با همراهی مبلغان مذهبی و بازرگانان اروپایی قوت گرفت(۲۰۰۱، ۲). تجمیع آنان بر اساس سفرنامه‌ها در اواسط دوره صفوی در جلفای اصفهان تایید این موضوع است(تیتلی، ۱۹۸۳، ۱۳۵). نقاشی چون رضا عباسی تصویری از مرگ مسیح[۳] آلیس تیلور را به چنین صرافتی می‌اندازد که وی را سرآغاز شیوه‌ای جدید در نقاشی تک برگ بداند(تیلور، ۱۹۹۵، ۱۰). موضوعات متنوع از انجیل توسط محمد زمان گواه این امر است. پیش از قاجار به استناد آلبوم‌های کتابخانه پاریس نشان می‌دهد هنرمندان ایرانی با نقاشی هنرمندان آلمانی چون دورر که احتمالا به وسیله مبلغان مسیحی آورده شده بود، با موضوعات مذهبی آشنا شده‌اند(زکی، ۱۳۶۴، ۱۵۳). جدول ۵ تصویری روشن از حضور مبلغان مسیحی در ادوار مختلف در ایران می‌دهد، در زمان فتحعلیشاه، ناپلون بناپارت در سال ۱۲۲۲ ه.ق گروهی سیاسی مذهبی را به جانب ایران گسیل داشت(دنبلی، ۱۳۸۳، ۱۲۸) در زمان محمد شاه قاجار محصلین آمریکایی آکادمی علوم دینی اندرو به سرکردگی آدونیرام جادسون در ایران حضور یافتند(میراحمدی، ۱۳۶۸، ۷۰) به دنبال آن پاپ در سال ۱۲۵۴ه.ق به سبب آگاهی از موفقیت مبلغان پروتستان امریکایی، اوژن بوره را از بین کاتوایک های لازاری به تبریز جهت تبلیغ فرستاد(کرزن، ۱۳۸۰، ۱/۶۸۹) و در سال ۱۲۹۳ ه.ق فرقه لازاریست در تهران مستقر شد(روشوار، ۱۳۷۸، ۱۰۵).در عهد ناصری میسیونر رابرت بروس انگلیسی در سال ۱۲۲۶ ه.ق به جلفا اصفهان جهت تدریس به ارامنه رفت(رایت، ۱۳۸۵، ۲۶۱). در دروه قاجار نقاشانی چون «آقا نجف»[۴]یا «محمد اسماعیل»[۵] اهل اصفهان(رابینسن، ۱۳۹۰، ۹۲) متاثر از سبک‌های غربی و مجری مضامین فرنگی در آثار لاکی بودند (هولستر، ۱۳۵۵، ۱۹) اما از تاثیر نقاشی‌های کلیساهای مسیحی در اصفهان نمی‌توان گذشت، اسماعیل با کیفیت تصاویر در محجرهای کلیساهای ارامنه در جلفا نو اصفهان آشنایی داشته است(دیبا و اختیار، ۱۹۹۸، ۲۵۸). استفاده از ماندورلا یا هاله بادامی شکل که مخصوص صحنه‌های از تجلی مسیح (کلارک، ۱۳۸۹، ۱۸۱) با هاله تقدس بر گرد سر میترا مظهر نور در دوره هخامنشی(گیرشمن، ۱۳۷۰، ۶۷) استفاده همزمان از موضوعات اسطوره‌ای با مضامین مسیح و شمایل‌ها نشان از اهمیت موضوع در زمان وقت دارد.

آماده انتشار هنرهای زیبا

جدول۵_ نقاشی مسیونرها از دوره تیموری تا قاجار

دوره	تیموری	صفوی	قاجار
مبلغان مسیحی			
شرح	مرقع فاتح، دوره تیموری، فاقد رقم، محفوظ در کتابخانه توپقاپی (TSM H.2153)	اسقف ارمنی، دوره صفوی، فاقد رقم، نمایش درآمده در موزه متروپلیتن، منبع: URL23	آلبوم ۲۲۰، تصویر۶۹، محفوظ در کتابخانه سلطنتی کاخ گلستان

نتیجه

یافته‌ها نشان می‌دهد دست دلبر را باید زاییده ذهن نقاشان شیراز در دوره قاجار خصوصا در دوره ناصری دانست، که چکیده‌ای از یک الگوی بزرگتر بودند. این الگو را در سه فرضیه بررسی کردیم، دستانی که گلی در دست داشتند و با تنوع بالایی در نقاشی ایرانی یافت می‌شدند، اگرچه این پژوهش در آغاز بر این باور بود که الگوی پیشکش تمام معنی این دست را متبادر کند اما با پیشرفت در مسیر این تحقیق به نظر می‌رسد دو الگوی فرشته و دو دلداده با الگوی پیشکش به طور در هم تنیده‌ای در تولید معنی اثر گذارند. روند پژوهش نشان می‌دهد در دوره قاجار علاوه بر رویکرد نقاشی فرنگی‌مآب که گاهی آمیخته با اندیشه‌های مسیحی نفوذ کرده بود، تاثیر پذیری از الگوهای پیشااسلامی با قوت بیشتر قابل تبیین است. فرضیه این پژوهش بر آن بود که دست دلبر یادآور «برسمن» کهن الگوی قربانی به منزله تشرف است، که به نظر قابل قبول می‌رسد. این فرض به این جهت بود که در ایران پیش از اسلام در مراسمی هنگام خوانش یشت‌ها و حضور در محضر اهورامزدا به قربانی‌های گیاهی تمسک می‌جستند. آنچه که می‌توان از معنای دست دلبراستنباط کرد، دست دلبر در حال اهدای شاخه گلی است که به معنای مهر است، مهر بر دو معنی محبت و میثاق استوار است، در عشق زمینی می‌توانست الگویی از محبت عاشق به معشوق باشد و در الگویی معنوی میثاق رهبر جامعه با پروردگار که مبتنی بر تجدید بیعت یا ولایت می‌شد، ولایتی که از جانب پروردگار صادر می‌شد.

انتشار هنرهای زیبا

منابع

اتینگهاوزن، ریچارد، یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). اوج‌های درخشان در هنر ایران، ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران: آگه.

اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم (۱۳۹۸). اسطوره، ادبیات و هنر، تهران: چشمه.

اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم (۱۳۹۲). سروده‌های روشنایی، تهران: هیرمند.

اختیار، مریم (۱۳۷۷). پرده گشای نقاشی زیرلاکی: محمد اسماعیل اصفهانی، دوازده رخ، (یادنگاری دوازده نقاش نادرهکار ایران)، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: مولی.

آژند، یعقوب (۱۳۸۷). رضا عباسی، تهران: امیرکبیر.

آژند، یعقوب (۱۳۸۸). اصل ختایی در کتاب آرایی ایران. فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره، (۱۰)، ۱۶-۲۹.

آدامز، لوری (۱۳۹۸). روش شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، تهران: نظر.

اسکارچیا، جیان روبراتو (۱۳۹۰). هنر صفوی، زند و قاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

اکو، آمبرتو (۱۳۹۷). نشانه؛ تاریخ و تحلیل یک مفهوم، ترجمه مرضیه مهرابی، تهران: علمی و فرهنگی.

آلبری، چارلز، ایبشر، هوگو (). زبور مانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: هیرمند.

الیاده، میرچا (۱۳۹۸). نمادپردازی، امرقدسی و هنر،ترجمه محمد کاظم مهاجری، تهران: پارسه.

امامی جمعه، سید مهدی (۱۳۸۵). فلسفه هنر در عشق شناسی ملاصدرا، تهران: فرهنگستان هنر.

آغداشلو، آیدین (۱۳۷۶). آقا لطفعلی صورتگر شیرازی، گردآوری و تصویر جاسم غضبانپور، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۵). معنا در هنرهای تجسمی، -ترجمه ندا اخوان مقدم، تهران: چشمه.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۷). پرسپکتیو به منزله صورت سمبلیک، ترجمه محمد سپاهی، تهران: چشمه.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۸). معماری گوتیک و فلسفه مدرسی، ترجمه هادی ربیعی، تهران: چشمه.

بارت، رولان (۱۳۹۹). مبانی نشانه شناسی، ترجمه صادق رشیدی و فرزانه دوستی، تهران: علمی و فرهنگی.

بلخاری قهی (۱۳۹۸). اسرار مکنون گل، تهران: فرهنگستان هنر.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸). نظریه تجلی؛ در باب شمایل گریزی هنر اسلامی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

بهار، مهرداد (۱۳۹۰). از اسطوره تا تاریخ، تهران: چشمه.

بهار، مهرداد (۱۳۹۷). پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: آگاه.

آماده انتشار هنرهای زیبا

پورداوود، ابراهیم (۱۳۹۴). اوستا، جلد۱ و۲، به کوشش بهرام فره وشی، تهران: نگاه.

پوسنر، رولان (۱۳۹۰). اهداف اصلی نشانه شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات نشانه شناسی فرهنگی)، ترجمه شهناز شاه طوسی به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

تاورنیه، ژان باپتیست (۱۳۳۶). سفرنامه تاورنیه، ترجمه ابوتراب نوری، تهران: کتابخانه سنایی.

تفضلی، احمد (۱۳۹۸). مینوی خرد، تهران: توس.

جامی، عبدالرحمان (۱۳۳۶). نفحات الانس، به تصحیح مهدی توحیدی پور، تهران: کتابفروشی محمودی.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۵). شاهنامه فردوسی، زیر نظراحسان یارشاطر، کالیفرنیا: مزدا.

دادگی، فرنبغ (۱۳۶۹) بندهش، به کوشش مهرداد بهار، تهران: توس.

دکره، فرانسوا (۱۳۹۷). مانی و سنت مانوی، ترجمه عباس باقری، تهران: فرزان روز.

دنبلی، عبدالرزاق (۱۳۸۳). مآثر السلطانیه، تهران: اطلاعات.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۳). امثال و حکم، جلد۱، تهران: امیرکبیر.

دیویس، دنی، هفریچر، جاکوبز، رابرت و سیمون (۱۳۷۹). تاریخ هنر جنسن، سرپرست مترجمان فرزان سجودی، تهران: میردشتی.

رابینسن، بازیل ویلیام (۱۳۹۰). هنر نگارگری ایران، ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.

رایت، دنیس (۱۳۸۵). انگلیسی در میان ایرانیان. ترجمه اسکندر دلدم، تهران: به آفرین.

رستم‌الحکما (۱۳۵۲). رستم التواریخ، به اهتمام محمد مشیری. تهران: امیرکبیر.

رضی، هاشم (۱۳۵۸).نوروز سوابق تاریخی تا امروز «گاهشماری و جشن‌های ایران باستان» جشن آب پاشان، تهران: فروهر.

روشوار، ژولین دو (۱۳۷۸). خاطرات سفر ایران، ترجمه مهران توکلی، تهران: نشرنی.

زکی، محمدحسن (۱۳۶۴). تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه ابوالقاسم سحاب، تهران: سحاب.

سحر کاکوروی، احمد حسین (۱۹۹۶). آیینه حیرت، به تصحیح رییس احمدنعمانی، اورینتل پتنه، انتشارات خدابخش.

سوامی، آناندا کومارا (۱۳۹۱). استحاله طبیعت در هنر، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

سودآور دیبا، لیلا (۱۳۷۸). تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی های عصر قاجار (۱۷۸۵ - ۱۸۳۴ م). ایران نامه، شماره ۶۷، ۴۲۳-۴۵۲.

شاپور شهبازی، علیرضا (۱۳۹۳). راهنمای مستند نقش رستم فارس، تهران: میردشتی.

آماده انتشار هنرهای زیبا

شروو، پرادز اُکتور (۱۳۹۹). عناصر ایرانی در کیش مانوی، ترجمه محمد شکری فومشی، تهران: طهوری.

شکری فومشی، محمد؛ نیک نوروزی، سمیرا و میثم محمدی (۱۳۹۶). ارجنامه ابوالقاسم اسماعیل‌پور اسطوره بنیادها، تهران: چشمه.

شهری، جعفر (۱۳۸۱). قند و شکر (ضرب المثل های تهرانی به زبان محاوره)، تهران: معین.

عزیزی، حسن، بهارلو، علیرضا (۱۴۰۰). شمایل‌نگاری مذهبی قاجار در سایه تاثیرات فرهنگ غرب (نمونه مطالعاتی: قاب آیینه زیرلاکی اثر محمد اسماعیل نقاش باشی اصفهانی). هنرهای زیبا؛ هنرهای تجسمی، ۱(۲۷)، ص ۹۳-۱۰۲.

شیرازی، صدرالدین محمد (۱۳۹۴). شراب سر به مهر، ترجمه و شرح اسفار اربعه، جلد ۷، ترجمه و شرح محمدمسعود عباسی زنجانی، قم: مؤسسه انتشارات دارالعلم.

فلور، ویلم، چلکووسکی، پیتر و اختیار، مریم (۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه. ترجمه یعقوب آژند. تهران: ایل شاهسون بغدادی.

فلاندن، اوژن (۱۳۵۶). سفرنامه اوژن فلاندن به ایران، ترجمه حسین نور صادقی، تهران: اشراقی.

کخ، هایدماری (۱۳۸۷). از زبان داریوش، ترجمه پرویز رجبی، تهران: کارنگ.

کراون، روی(۱۳۹۸). تاریخ مختصر هند، ترجمه فرزان سجودی و کاوه سجودی، تهران: فرهنگستان هنر.

کرزن، جرج ناتانیل (۱۳۸۰). ایران و قضیه ایران، جلد۱، ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: علمی و فرهنگی.

کریستین سن، آرتور (۱۴۰۲). نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌های ایران، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.

کریستین سن، آرتور (۱۳۸۵). ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، تهران: رشید یاسمی.

کلیم کایت، هانس یوآخیم (۱۳۹۶). هنرمانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور مطلق، تهران، هیرمند.

کنبی، شیلا (۱۳۸۴). رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش، ترجمه یعقوب آژند، تهران: فرهنگستان هنر.

کورکیان، ژ.پ، سیکر (۱۳۸۷). باغ‌های خیال، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز.

گدار، آندره (۱۳۶۵). آثار ایران، مشهد: بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی.

گویری، سوزان (۱۳۷۵). آناهیتا در اسطوره‌های ایرانی، تهران: جمال الحق.

لوکوک، پییر (۱۳۸۲). کتیبه های هخامنشی،ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: فرزان روز.

عبدی، ناهید (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی، تهران: سخن.

آماده انتشار هنرهای زیبا

علامه، سید میرحسین علامه (۲۰۱۲). دراسه حول اتجاه الشیوخ الصفویین نحو التطورات الداخلیه ل «طریقه» أردبیل حتی إعلان الشاه إسماعیل التشیعَ، دراسات فی العلوم الانسانیه، دوره ۱۹،شماره ۲، ۹۷-۸۳.

فرصت شیرازی، محمد نصیر (۱۳۷۷). آثار عجم. به اهتمام منصور رستگار فسایی. جلد۱ و۲. تهران: امیرکبیر.

قریب، بدرالزمان (۱۳۹۴). پژوهش‌های ایرانی باستان و میانه، به کوشش محمد شکری فومشی، تهران: طهوری.

قزوینی، محمد (۱۳۳۲). یادداشت‌های قزوینی، جلد دوم، تهران.

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، مشهد: آستان قدس رضوی.

منجم یزدی (۱۳۶۶). عباس‌نامه یا تاریخ عباسی، به کوشش سیف الله وحیدنیا، تهران: وحید.

میراحمدی، مریم (۱۳۶۸). پژوهشی در تاریخ معاصر ایران (برخورد شرق و غرب در ایران ۱۹۵۰-۱۹۰۰م)، مشهد: آستان قدس.

طبرسی، حسین بن فاضل. ۱۳۶۵. *مکارم‌الاخلاق*. جلد۱، تهران: فراهانی.

مستر، جیمز (۱۳۸۴). مجموعه قوانین زردتشت وندیداد اوستا، ترجمه موسی جوان، تهران: دنیای کتاب.

مستغفری، جعفر بن محمد (۱۹۶۶). طب النبی. با مقدمه علامه سید محمد مهدی سید حسن خراسانی. نجف: مکتبه الحیدریه.

نفیسی، سعید (۱۳۸۸). تاریخ تمدن ساسانی، تهران: پارسه.

نوری طبرسی، میرزا حسین (۱۳۶۸). مستدرک الوسایل و مستنبط مسایل، جلد۱، قم: آل البیت.

نصیری، علی (۱۳۸۶). عشق مجازی و رابطه آن با عشق واقعی از دید عرفان اسلامی، نشریه کتاب نقد، (۴۳)، ۵۷-۸۸.

نیبرگ، هنری ساموئل (۱۳۸۲). دین‌های ایران باستان، ترجمه سیف الدین نجم آبادی، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

واصفی، زین الدین (۱۳۴۹). بدایع الوقایع، چاپ الکساندر بولدیرف، جلد دوم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ویدن گرن، گئو (۱۳۷۷). دین‌های ایران، ترجمه منوچهر فرهنگ، تهران: آگاه ایده.

هینلز، جان (۱۳۹۱). شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه

هولتسر، ارنست (۱۳۵۵). ایران در یکصد و سیزده سال پیش، ترجمه محمد عاصمی، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۹). ناخودآگاه جمعی و کهن الگو، ترجمه فرناز گنجی و محمد باقر اسماعیل پور، تهران: جامی.

Akimushkin, O. F. (1996). The St. Petersburg Muraqqa: Album of Indian and Persian Miniatures from the 16th through the 18th Century and Specimens of Persian Calligraphy, Art Book Intl LTD.

آماده انتشار هنرهای زیبا

Aylward, W. (2013). A new Relief of Antiochuseof Commagene and other stone Sculpture from Zeugma Written by Charlese Brain Rose. Excavations at Zeugma Conducted by Oxford Archaeology (Packard Humanities Institute), 220-231.

Ackerman, S. (2006), Day, Peggy Lynne (ed.), Gender and difference in Ancient Israel, Minneapolis, Minnesota: Fortress Press.

Babayan, K. (1993). The waning of the Qizilbash: The Spiritual and the Temporal in Seventeenth Century Iran, Princeton University Print.

Balafrej, L. (2019). The Making of the Artist in Late Timurid Painting, Edinburgh University Press.

Bausani, A. (1983). The Qajar Period: An Epoch of Decade. In Qajar Iran, Political, Social and Cultural Change 1800-1925, E. Bosworth and C. Hillenbrand (eds), 255-261.

Batuhan, T. (2020). Materiality of Mehmet II Smelling a Rose Based on Gentile Bellini's Painting with Cultural Perspective. Art-Sanat, (14), 1-16.

DOI: 10.26650/artsanat.2020.14.0001

Bedrosian, R. (2023). The Georgian Chronicle, Sophene.

Canepa, M. P. (2024). Persian Cultures of Power, Getty Research Institute.

Curtis, J. (2000) Ancient Persia, London, British Museum.

Dabrowa, E. (2008). The Political Propaganda of the First Arsacids and its Targets: From Arsaces I to Mithradates II. Parthica, (10), 25-31.

Denny, W. B. (1983). Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style. Muqarnas I: Annual on Islamic Art and Architecture, edited by Oleg Grabar, 103-122. Yale University Press.

De Saussure, F. (1983). Course in General Linguistics, Translated by Roy Harris, Duckworth.

Diba, L. S. & Ekhtiar, M. (1998). Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925, New York and London, I.B.Tauris.

Emmens J. A., Schwartz, G. (1967). Ervin Panofsky as a Humanist, Netherland Quarterly for a History of Art, Vol.2, No 3.

Ettinghausen, R. (1961). The Emperor's Choice, New York University Press.

Ettinghausen, R. & Grabar, O. (1987). The Art and Architecture of Islam 650-1250, Yale University,

Finbarr, B. F. (2016). Animal, Vegetal, and Mineral: Ambiguity and Efficacy in the Nishapur Wall Paintings. Representations, 133 (1): 20–58

Animal, Vegetal, and Mineral: Ambiguity and Efficacy in the Nishapur Wall Paintings

Gruber, C. (2014). The Rose of the Prophet: Floral Metaphors in Late Ottoman Devotional Art. Envisioning Islamic Art and Architecture: Essays in Honor of Renata Holod (ed. David Roxburgh), 221-250, Brill, Boston.

Hasrat, B.J. (1982). Dara Shikuh: Life and Works. New Dehli: Munshiram Manoharlal

Heidemann, S., De Laperouse, J. F., Parry, V. (2014). "The Large Audience: Life-sized Stucco Figures of Royal Princes from the Seljuq Period", Muqarnas, (31), 35-71.

Helminski, C. (2003). Women of Sufism: A Hidden Treasure, Shambhala.

Holly, A. M. (1984). Panofsky and the Foundations of Art History, Cornell University Press.

Jacobsen, T. (2008). Toward the Image of Tammuz in Moran. William L. (ed.), Toward the Image of Tammuz and Other Essays on Mesopotamian History and Culture, Eugene, Oregon: Wipf & Stock, 73-103.

Karev, Y. (2005), Qarakhanid wall paintings in the citadel of Samarqand. Muqarnas, (22), 45-85.

Kramer, S. N. (1961). Sumerian Mythology: A study of Spiritual and Literary Achievement in .the Third Millennium B.C., Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press

Lerner, J. D. (2017). Mithradates I and the Parthian Archer. Arsacids, Romans, And Local Elites: Cross-Cultural interactions of the Parthian Empire, (ed.) Jason M. Schlude and Benjamin B. Rubin, Oxbow books.

Lorenz, K. (2016). Ancient Mythological Images and their Interpretation an Introduction to Iconology, Semiotics and Image Studies in Classical Art History. Cambridge University Press.

Luft, J.P., (2001). The Qajar Rock Reliefs. Iranian Studies, (34)1-4, 31 – 49.

Miles, G.C. (1964). A portrait of the Buyid prince Rukn al-Dawlah. American Numismatic Society Museum, Note11, 283-292.

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

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

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

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

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

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

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

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

Savory. R. (1965). The Office of Khalifat al-Khulafa undet the Safawids. Journal of the American Institute of Oriental Studies, No.85.

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

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

Straten, R. V. (1986). Panofsky and Iconclass, Artibus ET Historiae, (7)13, 165-181.

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

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

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

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

Internet References

Access Data 2024/7/20 URL1:

https://harvardartmuseums.org/collections/object/352094?position=10

---------- URL2:

https://www.si.edu/object/hand-holding-bunch-narcissus%3Afsg_F2020.1.1

---------- URL3:

https://harvardartmuseums.org/collections/object/160670?position=0

---------- URL4:

https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/75

---------- URL5:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451023

---------- URL6:

https://asia-archive.si.edu/object/S1986.301/

---------- URL7:

https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/arts-islamic-world-l14220/lot.91.html

---------- URL8:

https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F9200264%2FBibliographicResource_3000058484591&repid=1

---------- URL9:

https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/83

---------- URL10:

https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S1986.297/

---------- URL11:

https://collections.vam.ac.uk/item/O166610/plaster-figure/

---------- URL12:

https://collections.vam.ac.uk/item/O97147/portrait-of-fath-ali-shah-oil-painting-abdullah-khan/

---------- URL13:

https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-album-page-with-a-portrait-of-dervish-ghiyath-mss-997/

---------- URL14:

https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/97260

---------- URL15:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446587

---------- URL16:

https://collection.beta.fitz.ms/id/image/media-3041771299

---------- URL17:

https://asia-archive.si.edu/exhibition/gallery-guide-visual-poetry/

---------- URL18:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1948-1009-0-53

---------- URL19:

آماده انتشار هنرهای زیبا

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448662

---------- URL20:

https://gallica.bnf.fr/view3if/ga/ark:/12148/btv1b8427195m/f104

---------- URL21:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327535

---------- URL22:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451969

---------- URL23:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/690548

---------- URL24:

https://collections.lacma.org/node/239607

Iconology of Beloved Hand in Flower and Bird Miniature

Abstract

In Iranian cultural society, the rose and the nightingale symbolize lovers. The rose and bird, or rose and nightingale, are integral to Persian painting, with roots traceable to pre-Islamic times. This combination has been examined as a symbol. The nightingale is considered a transformation of "Zandav" and in Zoroastrian meaning, the rose symbolizes Prophet Muhammad, seen as a transformation of the lotus. The bird, according to mystical texts, represents the soul of the .seeker, and the lily symbolizes Anahita in the subconscious of the Iranian artist

In the late Qajar era, special attention was given to painting, particularly the rose and bird. During the Qajar period, we encounter works where a hand holds a single flower, known as "the beloved's hand." This hand is a distillation of a larger pattern, which this research presents in three hypotheses: the initial pattern is two lovers, seen as a lover giving a flower to the beloved; the second is an angel holding a flower, heralding the birth of Jesus, reflecting a Christian motif in Persian painting; and the third is the offering pattern, where a prince appears to give a flower .to an invisible person

By proposing these hypotheses, this research seeks to prove whether "the beloved's hand" can be considered a transformation of the sacrificial pattern as initiation rites. The specific aim of this research was to interpret the meaning of the "beloved's hand" painting. After examining the Painting descriptively and analytically and gathering information from library documents using iconology, the classification and transformation of the motif from the Qajar period to pre-Islamic times were analyzed. The resulting meanings, in relation to the entire work, indicate the

intertwining of the concept of "love" in both pre-Islamic and Islamic periods. This pattern became a political symbol to display the power of rulers across the Islamic world, showcasing .their piety and divinity

Previously, in paintings from Bozghalegh, Manichaean princes are depicted holding a flower, seemingly participating in the "Bema" festival. This image aligns with the Iranian tradition of Nowruz, celebrating the spirits of ancient Iranian ancestors at the beginning of spring, symbolizing power and blessing. During the recitation of the Yashts and the "Barsom" ceremony, .Iranian kings offered plant sacrifices and made covenants with their deity

The oldest remaining pattern is the marriage ceremony of Tammuz, found in Sumerian myths and Akkadian tablets, where Tammuz marries Inanna. Tammuz, the shepherd god, was associated with spring, plant growth, and the fertility of the land by the people of Mesopotamia. The revival of these patterns in the Qajar period is directly related to the Qajar kings' inclination towards .antiquarianism and the influence of Western culture

The Qajar era's fascination with antiquity and Western influences is evident in their art and cultural practices. This period saw a resurgence of ancient motifs and symbols, reinterpreted through the lens of contemporary aesthetics and political needs. The beloved's hand, as a motif, .encapsulates this blend of historical reverence and modern reinterpretation.

Keywords: Flower and Bird Painting, Beloved Hand, Lovers, Barsom, Mihr, Mithra.

---

[1] – همانگونه که گلسرخ نماد پیامبر در دوره اسلامی بود یا مانویان بر اورنگ گل سرخ یا نیلوفری می‌نشستند، در دست داشتن نیلوفر نشان ارجح بودن شخصی است که آن را در دست دارد، چنان که در گرفتن فر ایزدی توسط اردشیر دوم ساسانی میترا بر نیلوفر ایستاده و برسم در دست دارد.

[2]- Number: MS M.1035.6, the Morgan Library and Museum.
[3]-Number: F1953.61, Freer Gallery, Smithsonian's National Museum of Asian art.
[4]-Accession no. LAQ 44, Khalili Collection.
[5]-Accession no. LAQ 42, Khalili Collection.

آماده انتشار هنرهای زیبا