
مطالعه پیکرنگاری پیامبر (ص) در نگاره‌های دوره ایلخانی با اتکاء به آیکونوگرافی پانوفسکی*

مریم رفیعی**

علی اکبر جهانگرد***

تاریخ دریافت: ۹۹/۲/۱۶

تاریخ پذیرش: ۹۹/۵/۲۰

چکیده

وقایع زندگی پیامبر یکی از مهم‌ترین عناوینی است که در ادوار مختلف جهت تصویرگری مورد توجه بوده است که نمونه‌های بسیاری از آن در نسخ خطی مربوط به دوره ایلخانان دیده می‌شود. پژوهش حاضر شامل بررسی نمونه‌هایی از این نگاره‌ها بر مبنای روش آیکونوگرافی است. در این راستا این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ برای سه پرسش اصلی است: ۱. مهم‌ترین خصوصیت‌های شمایل‌نگارانه چهره پیامبر در نگارگری دوره ایلخانی چه خصوصیتی است؟ ۲. سیر تحول شمایل دینی و به خصوص چهره پیامبر در عهد ایلخانی چگونه بوده است؟ ۳. عوامل اثرگذار بر تصویرسازی شمایل دینی در دوره مذکور چه مواردی بوده‌اند؟ برای دستیابی به این پرسش‌ها چهار نگاره از نسخ خطی عهد ایلخانی با روش آیکونوگرافی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نتایج به دست آمده از خوانش بیان تصویری این نگاره‌ها در ارتباط با شخصیت پیامبر، گویای این امر است که: نگارگران بر مبنای توصیف‌های ارایه شده در قرآن، احادیث، روایات و همچنین علایق سفارش دهندگان دست به مدون کردن خصایص شمایل‌نگارانه برای مصور کردن چهره و رویدادهای زندگی پیامبر زده‌اند. این اطلاعات گویای بسترهای فکری، مذهبی، سیاسی و هنری دوره مورد مطالعه هستند که وجوه افتراق و تشابه تصویر پیامبر در بازه زمانی مذکور را نیز مورد توجه قرار داده است.

کلیدواژه‌ها: چهره پیامبر، آیکونوگرافی، ایلخانی، مغول، نگارگری

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد رشته نقاشی نویسنده اول در مؤسسه آموزش عالی هنر شیراز است

** دانش آموخته کارشناس ارشد رشته نقاشی مؤسسه آموزش عالی هنر شیراز (نویسنده مسئول). Email: maryamrafiee.art@gmail.com ac.ir

*** دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر، استادیار دانشگاه آزاد شیراز. Email: ali.jahangard@gmail.com

مقدمه

نگاره‌های بسیاری با موضوعیت شمایل‌های دینی در جهان اسلام تصویر شده‌اند. در این نگاره‌ها تلاش شده است تا با اتکاء به موضوعات دینی موجود در متون و روایات، تصویری همسو و در خور خلق شود. وقایع زندگی پیامبر اسلام یکی از مهم‌ترین عناوینی است که در ادوار مختلف جهت تصویرگری مورد توجه نگارگران و سفارش‌دهندگان آثار بوده است. حضرت محمد به عنوان بشری فانی و نیز به عنوان نمونه جمعی بشریت، در بسیاری از نوشته‌های فلسفی، نظری و عرفان اسلامی همچون جوهر وجودی و واقعیتی ازلی معرفی شده است که باورهای نگاشته‌شده در مورد پیامبر بیشتر در متون اسلامی نفوذ کرده است (Gruber, 2009: 233). در مورد اولین نمونه‌های نگاره‌های پیامبر (ص) اختلاف نظر وجود دارد؛ برخی اولین نمونه‌ها را به تاریخ طبری و برخی به جامع‌التواریخ رشیدالدین فضل‌الله نسبت می‌دهند ولی به رغم وجود تصاویر بسیار در دوره ایلخانی، «اسدالله ملکیان شیروانی در مقدمه خود بر کتاب ورقه و گلشاه اولین نمونه‌های تصویری برجامانده از پیامبر اسلام در نگارگری ایرانی اسلامی را متعلق به همین نسخه فارسی (ورقه و گلشاه) می‌داند» (محمدزاده به نقل از سعیدزاده، ۱۳۹۳: ۳۹). نمونه‌های اولیه نگاره‌های پیامبر، با پیکری جسمانی و کاملاً آشکار و شمایی که پوشیده به نقاب و نورانی هم نیست تصویر شده‌اند. اینگونه تصویرسازی واقع‌گرایانه در نسخ تصویری باقیمانده از دوره سلجوقیان آناتولی و عهد ایلخانی تا ابتدای صفویه را شامل می‌شود. این متون بیشتر متعلق به ژانرهای تاریخی و بیوگرافی هستند، بنابراین شامل اطلاعات مهمی در باب تاریخ اسلام و زندگی و اعمال حضرت محمد می‌شوند (Gruber, 2009: 234). اوایل دوران غزنوی در نسخه ورقه و گلشاه اثر عیوقی، تأکید بیشتر بر جنبه اخلاقی داستان بوده تا بر ضمیمه تأثیر گذار روی شخصیت پیامبر اسلام. اینگونه رویکرد روایی و نه عبادتی نمونه‌ای از متون اسلامی است که در سرزمین‌های ایرانی در دوره‌های اولیه تولید میشده است (Gruber, 2009: 236). نمونه‌های بسیاری از تصاویر پیامبر (ص) همگام با متون در نسخ خطی

مربوط به دوره حکومتی ایلخانان مغول دیده می‌شود. دقیقاً به همین دلیل است که مطالعه تصاویر پیامبر در عهد ایلخانی آن هم با اتکاء به شیوه آیکونوگرافی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. چهار نسخه جامع‌التواریخ، آثارالباقیه، معراج‌نامه احمد موسی و یک شاهنامه فردوسی (مربوط به قرن ۸ هج/۱۴ م و احتمالاً شیراز) از جمله آثار مصور باقیمانده از دوره ایلخانی‌اند که دارای تصویر پیامبر هستند. مطالعه پیکرنگاری پیامبر اسلام در نگارگری ایرانی که از دوره ایلخانی باقی مانده‌اند هدف اصلی پژوهش پیش روست. در همین راستا مهم‌ترین پرسش‌های پژوهش را هم می‌توان از این قرار دانست:

۱. مهم‌ترین خصوصیت‌های شمایل‌نگارانه چهره پیامبر در نگارگری دوره ایلخانی چه خصوصیتی است؟
۲. سیر تحول شمایل دینی و به خصوص چهره پیامبر در عهد ایلخانی چگونه بوده است؟
۳. عوامل اثرگذار بر تصویرسازی شمایل دینی در دوره مذکور چه مواردی بوده‌اند؟

داده‌های مورد نیاز پژوهش برای مدون کردن مبانی نظری پژوهش از منابع مکتوب و به روش اسنادی گردآوری شده است؛ اما بخش دیگر اطلاعات با مشاهده تصاویر حاصل آمده است، که در نهایت داده‌های به دست آمده با اتکاء به رویکرد آیکونوگرافی اروپین پانوفسکی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. از این جهت پژوهش حاضر را از نظر ماهیت و روش، می‌توان مبتنی بر روش توصیفی تحلیلی دانست. چهار نگاره از سه نسخه خطی جامع‌التواریخ، آثارالباقیه و معراج‌نامه احمد موسی که هر سه در دوره ایلخانی مصور شده‌اند، نمونه‌های موردی پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهند.

جامع‌التواریخ کتابی سه جلدی مصور شده در عهد ایلخانی است که کار نگارش آن در سال ۷۰۰ق/۱۳۰۰م (دوره غازانخان) آغاز و در سال ۷۱۰ق/۱۳۱۰م (حکومت اولجایتو) پایان یافت. جلد اول آن با نام تاریخ مبارک غازانی شامل تاریخ مغولان و ترکان است، جلد دوم آن شامل دو بخش است: بخش اول در مورد تاریخ زمان اولجایتو بوده که متأسفانه از بین رفته و بخش دوم آن در باب تاریخ پیامبران از آدم تا خاتم، پادشاهان پیش از

دارای ۱۶۴ صفحه و ۲۵ نگاره است؛ یکی از تصاویر با عنوان «غدیر خم» جزء نمونهٔ موردی پژوهش حاضر است که به روش آیکنوگرافی بررسی می‌شود.

نسخهٔ آخر که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد معراجنامه منسوب به احمد موسی متعلق به سال‌های ۷۳۵-۷۱۸ هـ ق است که متأسفانه در همان ادوار برگ برگ شده و بعدها در سال ۹۵۱ هـ ق. در مرقع بهرام ۱۰ نگاره از آن گردآوری شده است. ده مینیاتور از معراج پیامبر در «مرقع بهرام میرزا» وجود دارد که توسط احمدموسی نگارگری شده و به معراج‌نامهٔ احمدموسی شهرت دارد؛ این کتاب اکنون در موزهٔ توفق‌آبی استانبول نگهداری می‌شود. «تقدیم شهر توسط فرشته به پیامبر» که مربوط به وقایع معراج می‌شود نگاره‌ای از این نسخه است که در پژوهش حاضر مورد بررسی قرار می‌گیرد. به دلیل اینکه وقایع مهم زندگی پیامبر از قرار تولد، معراج و حجة‌الوداع که در آن جانشین پیامبر مشخص می‌شود مورد توجه نگارگران بوده‌است این نمونه‌ها انتخاب گردیده‌اند.

در خصوص پیشینه لازم است به چند مورد بسیار مهم و ضروری اشاره شود که در زمینهٔ مهم آیکنوگرافی، آیکنولوژی و شمایل رجال مذهبی از جمله پیامبر اسلام صورت گرفته است:

وزیری و احمدی (۱۳۹۷) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی نگارهٔ معراج پیامبر اثر سلطان محمد بر اساس آراء پانوفسکی» به این نتیجه دست می‌یابند که عوامل فرهنگی، سنت‌های موجود در جامعهٔ آن زمان و همچنین عناصر بصری موجود در نگارگری دوره‌های پیشین در آثار تأثیر گذاشته و نگارگر بنا به درخواست سفارش‌دهنده و تحت تأثیر فضای معنوی حاکم در دورهٔ صفوی اثر خود را خلق کرده است. پژوهش حاضر نیز به مطالعهٔ چهرهٔ پیامبر بر اساس آراء پانوفسکی پرداخته است.

علیپور و مراثی (۱۳۹۶) در پژوهش خود با عنوان «مطالعه تطبیقی نگاره‌های معراج حضرت محمد (ص) و نقاشی‌های عروج حضرت عیسی (ع)» با هدف شناخت عمیق نگاره‌های معراج و بررسی میزان تأثیرپذیری هنر اسلامی و مسیحی از یکدیگر به این نتیجه می‌رسند که

اسلام، تاریخ اسلام تا زمان انقراض عباسیان، تاریخ سلسله پادشاهان هم‌عصر و ضمیمه‌ای در مورد فاطمیان و اسماعیلیان و آخرین بخش از جلد دوم شامل تاریخ اقوام و ملل غیر مغول است. جلد سوم این نسخه نیز از میان رفته است. سه نسخه از کتاب جامع‌التواریخ بر جای مانده که هر سه کتاب شامل قسمت‌هایی از بخش دوم جلد دوم هستند (غیاثیان، ۱۳۹۲؛ ۲۹-۲۸). «امروزه سه نسخه از جامع‌التواریخ، که محصول ربع رشیدی بوده، باقی مانده که متأسفانه هیچ کدام کامل نیستند؛ بدین معنی که نه تنها تمام اوراق آنها به دست ما نرسیده، بلکه در زمان استنساخ نیز کامل نشده است. یکی از آنها نسخه‌ای به زبان عربی است که در دو بخش در کتابخانهٔ دانشگاه ادینبرو در اسکاتلند و مجموعهٔ خلیلی در لندن نگهداری می‌شود. دیگری نسخه‌ای به زبان فارسی است که در کتابخانهٔ کاخ توپکاپی با شمارهٔ دسترسی خزینهٔ ۱۶۵۴ محفوظ است. نسخهٔ دیگر که این نوشتار به آن می‌پردازد، خزینهٔ ۱۶۵۳ به زبان فارسی در توپکاپی است که بخش‌هایی از آن متعلق به نسخه‌ای از جامع‌التواریخ محصول ربع رشیدی است» (غیاثیان، ۱۳۹۲؛ ۳۰-۲۹). نسخهٔ خزینه ۱۶۵۳ در عهد تیموری و کتابخانه سلطنتی شاهرخ تیموری توسط حافظ ابرو تکمیل شد. نیمی از اوراق نسخهٔ موجود و ۴۷ نگاره مصور شده محصول کتابخانهٔ شاهرخ تیموری است که تحت عنوان مجمع‌التواریخ مشهور است (همان، ۳۰).

آثار الباقیه عن القرون الخالیه (اثرهای مانده از قرن‌های گذشته) اثر ابوریحان بیرونی (۴۴۰-۳۶۲ هـ ق) است که بیشتر به تاریخ علم پرداخته و شامل مطالعه‌ای تطبیقی در تقویم فرهنگ‌ها و تمدن‌های گوناگون در هم بافته با ریاضیات، نجوم، اطلاعات تاریخی و تحقیق در سنت‌ها و مذاهب ملت‌های گوناگون است. رنگ غنی، تأثیر خاور دور و ترکیب عناصری از هنر سلجوقی با عناصر آسیای مرکزی و گذاشتن هاله دور سر برای قدیسین از دیگر خصوصیات این کتاب است. آثار الباقیه در قرن چهارم هجری توسط ابوریحان گردآوری و در سال ۷۰۷ هجری قمری توسط «الکتبی» در تبریز کتابت و تصویرهای آن افزوده شده است که اکنون در دانشگاه ادینبورگ نگهداری می‌شود. این اثر نفیس

وجه تشابهات ساختاری و بصری در نگاره‌های مرتبط به معراج پیامبر (ص) و حضرت مسیح (ع) تنها به دلیل موضوع مشترکشان (عروج) نبوده، بلکه آثار متأخر عروج پیامبر اسلام (ص) از لحاظ بصری تأثیرپذیرفته از نقاشی‌های عروج عیسی (ع) هستند و در برخی موارد آثار عروج عیسی (ع) تأثیرپذیرفته از المان‌های معراجنامه‌های پیامبر هستند.

سعیدی‌زاده و موسوی گیلانی (۱۳۹۳) در مقاله خود با عنوان «بررسی زمینه و علل بی‌رغبتی نگارگران مسلمان به شمایل‌نگاری پیامبر اسلام (ص) تا قبل از دوره ایلخانی» با نگاهی انتقادی به دیدگاه مورخان هنر و بررسی تأثیرگذاری تصویر به زمینه و همچنین دلایل پرهیز هنرمندان از شمایل‌نگاری پیامبر می‌پردازند. نتایج این بررسی حاکی از عدم تطابق مضامین علمی و افسانه‌ای کتاب‌های منتخب برای تصویرسازی و شمایل‌نگاری و همچنین نوع اعتقاد و دیدگاه مسلمانان در مقام پیامبر بوده که مانع از شمایل‌نگاری ایشان شده است.

شایسته‌فر و همکاران (۱۳۹۰) در «بررسی موضوعی شمایل‌نگاری پیامبر اسلام (ص) در نگارگری دوره ایلخانی و حضرت مسیح در نقاشی مذهبی بیزانس متأخر» با هدف مقایسه موضوعی و تکنیکی شمایل‌نگاری پیامبران در نقاشی مسیحی و اسلام در دو دوره ایلخانی و بیزانس متأخر به این نتیجه می‌رسند که نقاشی اسلامی متأثر از نقاشی بیزانس بوده و موضوعاتی چون معراج، تولد، غسل مسیح، خیانت، تعامل بین مسلمانان و مسیحیان و همچنین کشته شدن مسیح از موضوعات مشترک نقاشی این دو دوره بوده است.

خداداد و اسدی (۱۳۸۹) در «بررسی نقاشی‌های معراج حضرت پیامبر (ص) در کشورهای اسلامی از دیرباز تا به امروز» در پی پاسخگویی به چگونگی دیدگاه سایر مسلمانان در دیگر کشورهای اسلامی به مقوله معراج در نگاره‌ها به نتایجی دست یافتند. نتایج حاکی از دیدگاه نقاشان مسلمان در کشیدن معراج پیامبر (ص) هستند. علیرغم وجود تفاوت‌هایی چون نکشیدن چهره پیامبر و یا تفاوت در صحنه‌پردازی، شباهت‌هایی نیز چون: مؤنث بودن براق، وجود واقعه معراج در شب و

استفاده از رنگ‌های یکسان در تمامی نقاشی‌ها وجود دارند. از تفاوت دیدگاه هنرمندان ایرانی با هنرمندان سایر کشورهای اسلامی می‌توان به نکشیدن چهره پیامبر و اکتفا کردن به کشیدن براق توسط هنرمندان غیر ایرانی اشاره کرد.

تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین در تمرکز بر پیکره پیامبر در متون عهد ایلخانی به طور خاص با روش آیکونوگرافی در یک مقاله است. متون یاد شده همگی از مطالعات مورد نظر پژوهشگر در پیش‌برد اهداف پژوهش حاضر بوده‌اند که شکل‌گیری متن پیشرو با اتکاء به آنها میسر گردید. علاوه بر این هدف اصلی پژوهش‌های مذکور متفاوت از پژوهش پیش‌رو می‌باشد و پژوهش حاضر در جهت پاسخ به پرسش‌های خاص خود از شیوه پانوفسکی استفاده می‌نماید.

مسئله مهم دیگری که باید در نهایت به آن اشاره شود این است که در روند پژوهش حاضر از معادل‌های فارسی برای واژه‌گان «آیکونوگرافی» و «آیکونولوژی» استفاده نشده است چرا که این واژه‌ها اسم خاص در نظر گرفته شده‌اند، از طرف دیگر به نظر می‌رسد معادل‌های فارسی در نظر گرفته شده چندان گویایی لازم را در خود نداشته باشند، از این جهت از همان واژگان اصلی استفاده شده است.

۴. درآمدی بر آیکونوگرافی (Iconography)

ریشه واژه icon در یونانی «eikon» به معنی تصویر است و شامل هر امر تصویری می‌شود و صرفاً به نقاشی و هنرهای فیگوراتیو محدود نمی‌شود... (Straten; 1994: 3) همچنین واژه «graphy» به معنی تصویر کردن، ترسیم کردن و حک کردن هم از ریشه یونانی «-graphie» in گرفته شده و در کنار واژه «logy» قرار دارد که از ریشه یونانی «logos» به معنای شناختن گرفته شده است (Panofsky, 1955: 32). در «دایرةالمعارف هنر»، آیکونوگرافی را کوششی برای فهم عناصر سازنده اثر هنری معنا کرده‌اند (پاکباز، ۱۳۹۲: ۳۳۳).

در فرهنگ اصطلاحات هنری و اعلام هنرمندان و همچنین دایرةالمعارف هنر معادل واژه icon شمایل استفاده شده است و پیرو آن شمایل‌نگاری معادل ico-

nography و شمایل‌شناسی معادلی برای iconology در نظر گرفته شده است. شمایل به معنای تصویر و بازنمود است که در زمینه‌های مختلف با سه معنای متفاوت به کار برده می‌شود؛ بر این اساس قدیمی‌ترین و رایج‌ترین معنای آن در ارتباط با تاریخ هنر دینی مسیحی است و «به تمثال مورد عبادت» غالباً تصویر مریم عذرا و مسیح کودک - اشاره دارد. - این معنا از شمایل معمولاً در مورد هنر بیزانس و روسیه به کار برده می‌شود. معنای دوم آن در بعضی مکاتب معناشناسی [سمانتیک] و نظریهٔ هنر در قرن بیستم برای بیان مفاهیم خاص استفاده می‌شود. سومین معنای آن مترادف با «موضوع هنری» است که با بررسی‌های انجام شده روی هنر آلمانی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم رایج شد و «اصطلاحات شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی بر همین معنا مبتنی‌اند» (پاکباز، ۱۳۹۲: ۳۳۳). آیکونوگرافی و آیکونولوژی دو رویکرد جهت مطالعهٔ تصویر هستند که آغاز آن به عنوان یک گرایش مدون مطالعاتی در حیطهٔ تصویر به ابتدای قرن بیستم و مکتب واربورگ بازمی‌گردد (نصری، ۱۳۹۱: ۷). آیکونوگرافی شاخه‌ای از تاریخ هنر است که به موضوع محتوای آثار هنری بر خلاف فرم‌شان اهمیت می‌دهد (Panofsky, 1939: 48). آیکونوگرافی سعی در مشخص کردن محتوای اثر هنری دارد و به هنر، مذهب یا آیین خاصی اختصاص ندارد (نصری، ۱۳۹۱: ۸). به نظر برخی پژوهشگران «همه تصاویر چه عام و چه خاص در تحلیل آیکونوگرافی دارای ارزشی یکسان هستند. مقصود اصلی و نهایی استفاده از آیکونوگرافی، پرسش از دلالت تصاویر و زیبایی‌شناسی آنها است» (Straten, 1994: 3). پانوفسکی در کتاب خود تحت عنوان مطالعاتی در باب آیکونولوژی، برای فهم اصطلاح آیکونوگرافی مثالی از سلام مؤدبانه می‌آورد: وقتی یک آشنا در خیابان با برداشتن کلاهش به من سلام می‌کند، آنچه من از دیدگاه فرمی بدان می‌نگرم چیزی نیست به‌جز تغییر جزئیات مشخص در ترکیب‌بندی الگوهای کلی رنگ، خطوط و حجم که جهان دید من را تشکیل می‌دهند. وقتی که من این ترکیب‌بندی (مرد) را به عنوان شی (موضوع) و تغییر جزئیات (برداشتن کلاه از سر) را به عنوان رویداد تعیین کردم، گام خود را از محدودیت‌های

درک فرمی صرف فراتر نهاده و به حیطهٔ محتوا یا معنی وارد می‌شوم (Panofsky, 1939: 48). با توجه به مثال مذکور خوانش مبتنی بر آیکونوگرافی گام برداشتن به سوی اهدافی مشخص در درک تصویر با سلسله مراتب مشخص و طبقه‌بندی شده است. بر این اساس «اولین و مهم‌ترین این اهداف، تعیین دلالت آن چیزی است که در یک اثر هنری به تصویر در آمده است، این مهم به منظور آشکار کردن و درک معانی عمیقی است که توسط هنرمند در اثر نهادینه شده است. دوم، شناسایی و ردیابی منابع مستقیم و غیر مستقیمی است که هنرمند در اثر خود - چه ادبی و چه تجسمی - از آنها استفاده کرده است. مرحلهٔ بعدی آیکونوگرافی شناسایی موضوعات تصویری، به ویژه گسترش، سنت‌ها و معانی بر آمده از ادوار مختلف آنها است» (Straten, 1994: 4). پانوفسکی سه سطح را برای خوانش تصویر در نظر می‌گیرد: این سه سطح طبق توضیحات پانوفسکی به سطوح معنای اولیه (طبیعی)، معنای ثانویه (محتوایی) و معنای اصلی یا ذاتی تقسیم می‌شوند (Panofsky, 1939: 2-51). لازم است در نظر داشته باشیم که در هر اثر هنری می‌توان به این سه سطح قایل بود و این سه مرحله در کنار یکدیگر پژوهش یا خوانش مبتنی بر آیکونوگرافی را تشکیل می‌دهند. این سه سطح معنایی یا مراحل بررسی به ترتیب عبارتند از: توصیف پیشا آیکونوگرافی، توصیف آیکونوگرافی و تفسیر آیکونوگرافیک (Straten, 1994: 4). پانوفسکی میان سطوح مختلف درک از یک تصویر تمایز قائل شده است. در مرحلهٔ نخست به توصیف صرف اثر هنری می‌پردازد و آن را «توصیف پیش آیکونوگرافیک» می‌نامد؛ این مرحله خود دو بخش دیگر را در خود جای داده است: اول معانی عینی و واقعی و دوم معانی بیانی. در بخش اول جدا از هر حسی که به اثر هنری داریم به توصیف آن می‌پردازیم و توصیف خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و... در این بخش قرار دارد. در بخش دوم حالات و احساسات مانند حالت خشم، محبت و جنون بیان می‌شود (نصری، ۱۳۹۱: ۱۲). پانوفسکی چنین توضیح می‌دهد که در سطح اول معنای اولیه، به دو بخش واقعی و بیانی تقسیم می‌شود؛

هستیم (نصری، ۱۳۹۱: ۱۵). اساسی‌ترین هدف این روش مشخص کردن تفاوت میان «مضمون یا معنا» و «فرم» است. این روش از طریق سه مرحله توصیف پیش‌آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافیک و تفسیر آیکونوگرافیک یا آیکونولوژی گام به گام به تفکیک سه لایه معنای اولیه، ثانویه و محتوایی با هدف دریافت پیام‌های پنهان در پس عناصر ملموس می‌پردازد (عبدی، ۱۳۹۰: ۱۶).

در کنار آیکونوگرافی، آیکونولوژی «بر آن است که فراتر از پرسش درباره هنرمند و موضوع، به طرح سؤال دیگری بپردازد: چرا این اثر خلق شده است؟ یا به طور دقیق‌تر، چرا این‌گونه خلق شده است؟» (Straten, 1994: 4). در خصوص آیکونولوژی برخی از پژوهشگران مرحله سوم یعنی تفسیر آیکونوگرافیک را همان آیکونولوژی می‌دانند. پانوفسکی بلافاصله بعد از تشریح سطح سوم بیان می‌دارد که: «کشف و تفسیر این ارزش‌های نمادین (که اغلب برای خود هنرمند هم ناشناخته‌اند و حتی با بیان خودآگاهانه او بسیار متفاوتند) موضوعی است که می‌توانیم آن را آیکونولوژی در مقابل آیکونوگرافی بنامیم» (Panofsky, 1955: 31). اما برخی از پژوهشگران آیکونولوژی را فراتر از سطح سوم آیکونوگرافی و به عنوان سطح یا مرحله چهارم معرفی می‌نمایند و بر این اساس علاوه بر سه سطح معنایی آیکونوگرافی، سطح یا مرحله چهارمی را تحت عنوان تفسیر آیکونولوژیک در نظر دارند (Straten, 1994: 4). با این اوصاف در خصوصیت تفسیری آیکونولوژی تردیدی در میان نیست.

با انکاء به آنچه آمد، آیکونوگرافی را می‌توان شیوه‌ای منسجم و نظام‌مند در خوانش تصویر دانست. بر این اساس در پژوهش حاضر تأکید بر رویکرد آیکونوگرافی پانوفسکی به عنوان بازنمایی تصویری یک مضمون از طریق فیگورها است. بر آنیم تا در این راستا به شناسایی نمادهای به کار رفته در حوزه نگارگری ایرانی برای شمایل پیامبر اکرم نایل آییم. در متن و تصویر هر یک منطق خاص خود وجود دارد و آیکونوگرافی تصاویر مذهبی رابطه میان این دو را تعریف می‌کند. اساسی‌ترین تفاوت تصویر و متن این است که فرم تصویری پیام خود

(Panofsky, 1939: 50) به این معنی که در این سطح صرفاً به خصایص فرمی پرداخته می‌شود. خصوصیتی نظیر شکل‌بندی خط و رنگ و سایر عناصر فرمی که بیانگر شکل‌های ویژه‌های مانند توده‌های سنگ، اشیاء، انسان، حیوان، درخت و خانه‌ها هستند. چنان که پانوفسکی توضیح می‌دهد «سطح اول، توصیف دقیق هر آن چیزی است که در اثر هنری دیده می‌شود فارغ از تعریف روابط حاکم در بین آنها» (Straten, 1994: 4). از این جهت به درستی می‌توان چنین انگاشت که «توصیف پیش‌آیکونوگرافیک یک شبه آنالیز فرمی است» (عبدی، ۱۳۹۰: ۵۰).

مرحله بعدی مربوط به معانی ثانویه یا قراردادی از یک رویداد است که در این مرحله آشنایی با ادبیات و روایت موضوع دارای اهمیت است. ارتباط میان ادبیات و اثر هنری که از مراحل آیکونوگرافی است ثابت می‌کند که آیکونوگرافی رویکردی محتوامحور است و به تحلیل محتوای اثر هنری می‌پردازد. (نصری، ۱۳۹۱: ۱۴) «تم یا موضوع (چیزهایی که می‌بینیم و در ارتباط با یکدیگر هستند) سطح دوم معنایی را تشکیل می‌دهند» (Straten, 1994: 4). معنای ثانویه، شامل ارتباط موتیف‌های هنری (قراردادها) با موضوع است. موتیف‌ها به عنوان حامل معنای ثانویه یا همان تصاویر شناخته می‌شوند که مجموع تصاویر داستان یا حکایت را شکل می‌دهند. در واقع وقتی ما از محتوا مقابل فرم صحبت می‌کنیم در حیطه همین معنای ثانویه قرار داریم (Panofsky, 1939: 50-2). «سطح سوم محتوا یا معنای اثر هنری است که توسط هنرمند در نظر گرفته شده» (Straten, 1994: 4). مرحله آخر آیکونولوژی است که به اصول اساسی و عمیق‌تری مانند ملیت، دوره، عقاید مذهبی و فلسفی می‌پردازد. گاهی این سطح برای خود هنرمند نیز ناشناخته است (Panofsky, 1939: 50-2). در مرحله سوم یا آیکونولوژی به دنبال امور ناخودآگاه و غیر عمدانه در اثر هنری هستیم (نصری، ۱۳۹۱: ۱۴).

در این روش پانوفسکی سه مرحله را در امتداد هم می‌داند و معتقد است که هر مرحله زمینه‌ساز مرتبه بعدی است. بنابراین، در مطالعات آیکونولوژی شاهد توصیف پیش‌آیکونوگرافیک و تحلیل آیکونوگرافیک نیز



تصویر ۱. ولادت پیامبر، نگاره‌ای از جامع التواریخ، تبریز، ۷۱۴ ه ق، (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۹۰: ۱۳۷)

۴۵

این سه بخش از یکدیگر می‌گردند. در کادر سمت راست پیکره‌ای است که خصوصیات دال بر مذکر بودن و پیر بودن را دارد. محاسن سفید و نسبتاً بلند او از یک طرف و عصای تیره رنگ او که از میانه کادر سمت راست به گوشه تصویر شده در کنار نشانه‌هایی چون تنها و متمایز بودن او در فضای مورد نظر و حتی نشستن او بر یک چهارپایه جایگاه خاص او را به ما یادآور می‌شود. در پس‌زمینه این کادر خطوط مورب و منحنی که در چند مرحله تکرار شده‌اند نمایانگر چین‌های یک پرده بزرگ است. این پرده به طور مشخص بر یک زوایه قائمه قرار دارد که نمایانگر ورودی فضایی خاص است که نیمی از آن به واسطه پرده پوشیده شده است. به نظر می‌رسد چارچوب این ورودی به واسطه نقوش تزئینی خاصی زینت یافته باشد و لذا این خصوصیات، فضای مورد نظر را از یک فضای معمول متمایز می‌کند. از حالات پیرمرد می‌توان خمیده بودن پیکره و نگاه رو به پایین او را دریافت. اختصاص حجم بیشتر تصویر به قسمت میانی بیانگر حضور عناصر مهم در این قسمت است؛ علاوه بر این، خط امتداد نگاه در پیکره‌های تصویر به جز دو پیکره نشانگر اهمیت موضوع اصلی (تصویر پیامبر) است. در کادر میانی نگاره، نه پیکره دیگر وجود دارند، دوتای آنها دارای بال هستند که یکی نوزاد را بغل کرده و دیگری ظرفی در دست دارد. یک زن در حالت خوابیده در بستر و سه زن بالای سر او ایستاده‌اند؛ دو زن دیگر یکی رو به زن خوابیده و دیگری ربط می‌دهند و مانع از تفکیک کامل

را به یکباره و هم‌زمان ارائه می‌دهد در حالی که معانی در زبان و متن به صورت «در زمانی» ادراک می‌شوند. در نهایت لازم به ذکر است که آیکونوگرافی و آیکونولوژی در مطالعات هنری پس از جنگ جهانی دوم که توسط پانوفسکی مدون و نظام‌مند شد در ادوار بعد زمینه‌ساز نظریات متنوعی در حیطه تاریخ هنر و مطالعه تصویر گشت.

۱. تحلیل آیکونوگرافی نگاره ولادت پیامبر از نسخه جامع التواریخ

معنای اولیه: در مرحله اول (معنای اولیه) از روش آیکونوگرافی فرم‌های خالص و کیفیات بیانی مشخص می‌شوند. در مشاهده و توصیف نگاره ولادت پیامبر (ص) اولین عاملی که توجه بیننده را جلب می‌کند تفکیک کادر افقی اثر به سه بخش است که بخش وسط از دو بخش اطراف قدری بزرگتر است. از میان عناصر تصویری نیز عنصر پر کاربرد که بیش از بقیه توجه را جلب می‌کند خط در حالات و کیفیات مختلف خود است. چنان که گفته شد این تصویر در کادری مستطیل شکل و افقی کشیده شده، کادر افقی این نگاره به واسطه دو ستون عمودی به سه بخش تقسیم شده که بخش میانی فضای بیشتری از نگاره را شامل می‌شود و از دو بخش کناری بزرگتر است و چنان که عیان است رخداد تولد در این بخش بزرگتر میانی صورت پذیرفته است. دو ستون مورد نظر در قسمت بالایی با انحنای خاصی سه بخش تصویر را به یکدیگر ربط می‌دهند و مانع از تفکیک کامل

۱۱۶). «عبدالله از دنیا رفت ولی نوری به آمنه بنت وهب تحویل داد که ظلمت‌های جهان آن‌روز و امروز را از میان برداشته» (مجدوب صفا، ۱۳۴۶: ۲۴).

در بخش میانی زنی خوابیده را می‌بینیم که تصویر بانو آمنه، مادر پیامبر، را نمایان می‌سازد که به تازگی کودکی را به دنیا آورده است. حضور زنان (مقدس) برای عرض تبریک و تهنیت نشان از واقع‌های میمون و مبارک دارد. طبق روایات در لحظه تولد پیغمبر زنان مقدس بر بالین آمنه حضور داشتند که مهم‌ترین آنها «مریم» و «آسیه» بودند؛ - آمنه - علیهاالسلام - بیدار بود و دردی را که در انتظارش بود، با تمام وجود احساس می‌کرد. ناگهان چند بانوی ناشناس و نورانی را در اتاق خویش دید که عطر خوشی از آنان به مشام می‌رسید. متحیر شد که اینها چه کسانی هستند و چگونه از در بسته داخل شده‌اند. آنها خود را معرفی کردند: «مریم پاک» مادر حضرت عیسی، «آسیه» همسر با ایمان فرعون و... طولی نکشید که نوزاد عزیز آمنه به دنیا آمد. بدین ترتیب دیدگان او، در سحرگاه هفدهم ربیع‌الاول به دیدن فرزندش روشن شد. (رحیمی به نقل از علامه مجلسی، ۱۳۷۱: ۱۱). در کادر سمت چپ سه زن و پیر زنی که در جلو آنها است نشان داده شده که به دلیل در دسترس نبودن متن کتاب نمی‌توان به طور دقیق به داستان بازگو کننده آنها اشاره کرد. عکاشه در کتاب خود از آنها به عنوان خویشاوندانی که برای عرض تبریک آمده‌اند یاد کرده است.

در شب تولد پیامبر حوادث دیگری هم رخ داد، از جمله: کاخ «انوشیروان» لرزید و چهارده کنگره آن فرو ریخت، «آتشکده فارس» پس از هزاران سال ناگهان خاموش شد و آب «دریاچه ساوه» خشکید. آنچه بیان شد از کتاب برگزیدگان و به نقل از علامه مجلسی بود ولی همان‌گونه که می‌بینیم نگارگر هیچ یک از این رویدادها را در نگاره ولادت پیامبر به تصویر نکشیده است. شاید یکی از مهم‌ترین دلایل نگارگر برای نپرداختن به وقایع دیگر حفظ انسجام تصویر و وحدت خصایص روایتی آن است. چرا که تصویر بیشتر به خود تولد می‌پردازد و رخدادهای صورت گرفته هم‌زمان با آن در جغرافیای دیگر را چندان مد نظر ندارد.

عبارت «ولادت همایون پادشاه کائنات علیه السلام» را می‌بینیم که احتمالاً بعدها به نگاره اضافه شده است و موضوعیت تصویر حاضر که ولادت پیامبر(ع) است را بیان می‌کند. در سمت چپ تصویر چهار پیکره مؤنث مشاهده می‌گردد که یکی از آنها در پیشاپیش سه پیکره دیگر با قامتی خمیده و عصایی تیره‌رنگ در دست ایستاده است و همگی آنها رو به سوی پلان وسط تصویر دارند. نگاره ولادت پیامبر شامل چهارده پیکر انسانی است: یک پیکره نشسته در سمت راست تصویر نه پیکره در کادر میانی و چهار پیکره در کادر سمت چپ وجود دارند.

شاهد تنوع رنگی زیادی در این نگاره نیستیم. رنگ‌های گرم نگاره شامل قرمز و نارنجی‌هایی است که در پارچه آویزان شده، جامه پیکره‌ها، کرسی، پایه و سرستون‌ها پراکنده شده‌اند. به طور کلی می‌توان گفت نسبت و پراکندگی رنگ‌های گرم در تصویر بیشتر از رنگ‌های سرد است. عناصر بر روی زمینه مایل به زرد روشن کشیده شده‌اند و نگارگر تأکید خاصی بر پس‌زمینه نداشته ولی پیکره‌ها از اهمیت خاصی برخوردارند. تیره‌روشنی را رنگ‌ها تعیین می‌کنند؛ به طور مثال رنگ قهوه‌ای بدنه ستون‌ها از رنگ نارنجی لباس‌ها تیره‌تر است. نگاره فاقد خاکستری‌های میانه، سایه‌روشن و حجم‌پردازی است که خصوصیت نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد.

معنای ثانویه و تعیین قراردادهای تصویر: مهم‌ترین کلید آیکونوگرافی در تصویر مورد نظر را می‌توان تصویر نوزاد و دو فرشته دانست که حکایت از تولدی قدسی دارند و می‌توان این عناصر را کلید شمایل‌نگاری تصویر دانست. بنابر رویکرد پانوفسکی و بحث آیکونوگرافی او که در معنای بیانی به آن اشاراتی صورت گرفت و ارجاع به روایات می‌توان چنین انگاشت که پیرمرد نشسته در کادر سمت راست همان عبدالمطلب، نیای پیامبر است. پیرمرد نشسته بر کرسی در سمت راست تصویر و حجره جدا خصوصیات عبدالمطلب، نیای پیامبر، را دارد؛ چرا که طبق روایت در زمان تولد پیامبر او در کعبه چشم به راه تولد محمد بوده و حالت محزون او نشان از مرگ پسرش پیش از تولد فرزند می‌باشد (عکاشه، ۱۳۸۰:

اطراف نوزاد نیست و او را مانند تمام افراد حاضر در نگاره می‌بیند. در قرآن کریم، آیه ۱۲۸ سوره توبه (۹)، به پیامبر به عنوان رسولی از جنس شما (مردم) اشاره شده است:

همانا رسولی از جنس شما برای هدایت خلق آمد که از فرط محبت، فقر و پریشانی و جهل و فلاکت شما بر او سخت می‌آید و بر (آسایش و نجات) شما بسیار حریص و به مؤمنان رئوف و مهربان است. (همان)

علاوه بر متون قرآنی و روایات، بسیاری از قراردادهای رسم تصویر به زمان و مکان آفرینش تصویر و خواست پشتیبان باز می‌گردند. نظر به اینکه این اثر در عهد ایلخانان شکل گرفته و روایت تاریخی در اولویت بوده بنابراین به دنیا آمدن محمد(ص) جزئی از وقایع تاریخ نشان داده شده است؛ در نتیجه ما شاهد مقامی قدسی یا وقایع غیر معمول در تصویر نیستیم و تنها علامت زایشی ملکوتی وجود دو فرشته است. در این نگاره از کتابخانه دانشگاه ادینبرو با عنوان تولد پیامبر کاملاً آشکار است که نگارگر از صحنه تولد مسیح الهام گرفته است. این صحنه نمی‌تواند زیرمجموعه نقاشی‌های مذهبی و هنر قدسی قرار گیرد؛ چراکه تنها حادثه تاریخی را به تصویر می‌کشد که در زمان زندگی حضرت محمد اتفاق افتاده است (Ali, 2001: 3-4).

۲. تحلیل آیکنوگرافی نگاره معراج پیامبر از

برای خوانش هر تصویر طبق روش پانوفسکی باید به قراردادهای تنظیم شده در توصیف کلامی (روایت) اشاره داشت؛ لذا در نگاه آیکنوگرافی به تصویر، متون و روایاتی که طبق آنها این نگاره شکل گرفته است مورد بررسی قرار می‌گیرند. اولین و مهم‌ترین عنصر آیکنوگرافی این نگاره وجود دو فرشته در کادر میانی است که به صورت دو پیکره بالدار تصویر شده‌اند. «قدیمیترین نمونه پیکره‌های بالدار، به ایران و بین‌النهرین اختصاص دارد» (جعفری و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۸). البته قبل از اسلام هم نمونه‌های قابل توجهی از تصاویر فرشته‌های بالدار به خصوص در آثار حجاری می‌توان مشاهده کرد. اما متنی که بتواند همسو با تصویر مورد نظر در تحلیل مورد اتکاء قرار گیرد متنی جز قرآن کریم نیست. در آیه ۱ از سوره فاطر (۳۵)، اشاره به دو خصیصه ظاهری و کاربردی برای فرشتگان با تصویر فوق هماهنگی دارد: یکی بالدار بودن فرشته و دیگری پیغام رسانی آنها:

سپاس خدای راست که آفریننده آسمان‌ها و زمین است و فرشتگان را رسولان پیامبران خود گردانید و دارای دو و سه و چهار بال و پر قرار داد هر چه بخواهد در آفرینش می‌افزاید که خدا بر بعث و ایجاد هر چیز قادر است. (قرآن کریم، ۱۳۷۹)

دومین عنصر جهت مطالعه آیکنوگرافی در این نگاره، نوزادی است که در کادر وسط و آغوش فرشته قرار دارد. بیننده شاهد هیچگونه نشانه‌ای از تقدس



تصویر ۲. معراج پیامبر، نگاره‌ای از جامع‌التواریخ، تبریز (ربع رشیدی)، دانشگاه ادینبورگ، (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۹۰: ۱۳۹)

نسخه جامع التواریخ

معنای اولیه: این نگاره نیز در کادر مستطیل افقی کشیده شده و خطوط منحنی در فضای تصویری آن نقش مهمی را ایفا می‌کنند. خطی منحنی که از وسط و بالای کادر به قسمت راست و پایین آن کشیده شده دو فضای مجزا را تشکیل داده است که تفاوت رنگی زمینه آن را مشخص تر می‌کند. در واقع، در این تصویر سه پلان داریم یکی زمینی که براق بر آن ایستاده دوم آسمانی که بالای زمین و پشت تصویر پیامبر تصویر شده (آسمان در معنای مادی در پس‌زمینه پیکر پیامبر وجود دارد. جایی که با رنگ زرد روشن تصویر شده پشت براق که از زمین جدا شده است و در آن چند ابر پیچان هم هست) و دیگری عالمی که با خط منحنی جدا شده و در وسط آن گشوده شده است. خطوط منحنی در بخش‌های دیگر نگاره هم به کار رفته‌اند از جمله در ابرهای سمت چپ تصویر و یا در انحنای جامه‌ها و یا خطوطی که لایه‌ها و پلان‌های خاصی را بر زمین تصویر کرده‌اند. در سمت راست این نگاره دری است که فرشته‌ای را در میان گرفته است، فرشته دیگری نزدیک به میان تصویر با ظرفی در دست گویی از همان در عبور کرده و به پیشواز آمده است. در مرکز تصویر کتابی تصویر شده که جلب توجه می‌کند. از دیگر عناصر مهم که تصویر شده‌اند می‌توان به شمشیر و تاج فرشته موجود در پس‌زمینه سمت چپ تصویر اشاره کرد. رنگ غالب تصویر زرد است که در کلیت فضای تصویر حضور دارد. از طیف رنگ سرد برای نشان دادن آسمان، قسمتی از زمین و جامه فرشته استفاده شده است. سمت راست تصویر با رنگ آبی پررنگی نشان داده شده که از زمین توسط تیرگی کاملاً جدا گشته است.

چهار پیکره در نگاره معراج پیامبر وجود دارد: دو پیکره به صورت پیکره بالدار و نیمه برهنه با لباس‌های مغولی و جنسیت مؤنث کشیده شده‌اند که یکی درب آسمان را گشوده و با دست راست خود در حال دعوت است و دیگری ظرفی را با دو دست گرفته است. در نیمه سمت چپ تصویر پیکره‌های نشسته بر موجودی چهارپا، کاملاً پوشیده با جامگان مغولی و سربند تصویر شده است. موجود چهارپا نیمه حیوان و نیمه انسان است که

کتابی را در دست دارد و انسانی را بر پشت خود حمل می‌کند. از خصوصیات ظاهری آن می‌توان به این موارد اشاره کرد: چهره‌ای مانند روی آدمیان دارد و سم آن مانند سم اسبان و دمش مانند دم گاو است. تاجی که به سر دارد حاکی از مقام اوست. انسان نشسته بر این موجود و کتاب در دست او اهمیت زیادی دارند؛ این نکته را می‌توان از داشتن سرپوش و امتداد نگاه فرشتگان و مرکب بر او و نگاه این پیکره بر کتاب فهمید. در پشت آن و نزدیک به کادر نگاره، شاهد پیکری نیمتخته هستیم که تاجی بر سر دارد و شمشیری در دست راست و سپری در دست چپ دارد.

معنای ثانویه و تعیین قراردادهای تصویر: معراج را می‌توان یکی از مهم‌ترین اتفاقات زندگی پیامبر و تاریخ اسلام دانست. اختلافات زیادی بر سر تاریخ دقیق آن در روایات وجود دارد ولی همه آنها بر این اعتقادند که این واقعه بعد از بعثت رسول خدا و قبل از هجرت ایشان بوده است. روایات معراج بیشتر سینه به سینه نقل گشته و آیات قرآنی تنها در دو مورد به آن اشاره کرده‌اند: نخست در آیه اول سوره اسراء (۱۷) «پاک و منزه است آن خدایی که (در مبارک شبی) بنده خود (محمد) را از مسجد الحرام (مکه معظمه) به مسجد الاقصی که پیرامونش را مبارک و پر نعمت ساختیم سیر داد تا آیات خود را به او بنماید که خدا به حقیقت شنوا و بیناست.» (قرآن کریم، ۱۳۷۹) از این آیه می‌توان سیر زمینی معراج را استنباط کرد. در مورد دیگر در آیات ۱۳ تا ۱۸ سوره نجم (۵۳) است، به معراج آسمانی پیامبر، فاصله کم پیامبر با خدا (به قدر دو کمان) و سدره المنتهی (سایبان قرب حق) اشاره شده است. همان گونه که گفته شد معراج در دو مرحله انجام گرفت: نخست به صورت زمینی (از مسجد الحرام به مسجد الاقصی یعنی از مکه به فلسطین) و بعد از آن معراج آسمانی که تا آسمان هفتم ادامه داشت و پیامبر در هر آسمان نشانه‌هایی را مشاهده کرد.

کلید آیکونوگرافیک این نقش، پیکر نیمه اسب و نیمه انسان با کتابی در دست است. اگر متون ادبی مربوط به معراج پیامبر را مورد توجه قرار دهیم، به محض دیدن تصویر در می‌یابیم که این موجود مورد نظر

شیاطین در آیات ۱۰-۶-سوره صافات (۳۷) اشاره شده است. وجود ابر، آسمان آبی، فرشتگان و خط منحنی جدا کننده آسمان و زمین همگی معراج آسمانی را تصویر کرده‌اند. در معراج آسمانی وجود اتفاقاتی در هفت آسمان گزارش می‌شود. نکته جالب توجه در مورد روایت کلامی آسمان‌های هفتگانه این است که در هفت آیه از قرآن به «سماوات سبع» اشاره شده است (۲۹ بقره، ۴۴ اسراء، ۸۶ مؤمنون، ۱۲ فصلت، ۱۲ طلاق، ۳ ملک، ۱۵ نوح). وجود دری گشوده در سمت راست تصویر و در آسمان اشاره به روایت و توصیف کلامی این واقعه دارد. در مورد کشیدن درب برای آسمان هم در متن قرآنی، آیه ۴۰ سوره اعراف (۷): (أَبْوَابُ السَّمَاءِ) و آیه ۱۹ سوره نباء (۷۸): (وَفُتِحَتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ أَبْوَابًا) به وجود درب‌هایی برای آسمان‌ها اشاره شده‌است.

همان «براق» مرکب مخصوص حضرت محمد (ص) است؛ داشتن تاج بر سر نشان شأن و منزلت او و کتاب در دستانش حکایت از بعثت پیامبر می‌باشد. ابن بابویه و احمد بن ابی‌طالب طبرسی به سندهای معتبر از حضرت امام رضا (ع) و ابن عباس اشاره کرده‌اند که حضرت رسول (ص) فرمود که: حق تعالی براق را مسخر من گردانید، آن حیوانی است نه بسیار بلند و نه بسیار کوتاه، و روی آن مانند روی آدمیان است و سم آن مانند سم اسبان است و دمش مانند دم گاو است. ... در میان دو دیده‌اش نوشته شده‌است: «لا اله الا الله وحده لا شریک له، محمد رسول الله» و از جمیع حیوانات خوشرنگ‌تر است، و اگر خدا او را رخصت دهد در یک رفتار دنیا و آخرت را می‌گردد و طی می‌کند» (علامه مجلسی به نقل از جنتیان، ۱۳۷۹: ۵۰-۴۹).

این نگاره طبق متون معراج آغاز این واقعه و ورود به آسمان اول را تصویرسازی کرده است چرا که در روایات فرشته‌ای به نام اسماعیل، در آسمان را به روی پیامبر می‌گشاید و از جبرئیل در مورد هویت پیامبر و اینکه مبعوث شده یا نه می‌پرسد.

حضرت فرمود که: پس جبرئیل مرا بالا برد تا به آسمان اول رسیدیم و بر آن آسمان ملکی موکل بود که او را اسماعیل می‌گفتند و او هر شیطانی که خواهد به آسمان رود او و اعوان او را به شهاب ثاقب می‌سوزاند. هفتاد هزار ملک تابعین اویند و هر ملکی از ایشان هفتاد هزار ملک (علامه مجلسی به نقل از جنتیان، ۱۳۷۹: ۲۸).

از این روایت می‌توان دریافت که چرا نگارگر عالم ملکوت را در آسمان قرار داده است و نیز از این جهت است که در تصویر شاهد پیکر بالدار فرشته‌گونه‌ای هستیم که پیامبر را به درون دعوت می‌کند. وجود فرشته نیم تنه در سمت چپ تصویر و پشت پیامبر و براق به وجود موکل آسمان‌ها اشاره دارد؛ به فرشتگان محافظ آسمان در برابر



تصویر ۳. نگاره غدیر خم، برگی از آثار الباقیه، تبریز، ۷۰۷ ه ق، (ماخذ تصویر: شاهکارهای نگارگری ایران؛ تصویر ۱۳۹۰: ۱۴۱)

۳. تحلیل آیکونوگرافی نگاره غدیر خم از نسخه آثارالباقیه

معنای اولیه: نگاره غدیر خم در کادر مستطیل عمودی رسم شده و بواسطه ریتیم‌های عمودی موجود در اثر، استحکام و ثبات بصری نگاره محسوس‌تر می‌شود. دو جریان افقی در اثر، یعنی خط افق در بالای تصویر و تداوم آن یعنی زمینی که پیکره‌ها بر آن ایستاده‌اند جریان عمودی پیکره‌ها را تعدیل می‌کنند. در کنار اینها خطوط موج و مورب موجود در جامه‌ها، ابر پیچان در آسمان و حرکت پیکره‌ها در کنار ریتیم‌های موزون عناصر گیاهی در اثر، تنوع و ریتمی چشم‌گیر را در نگاره به وجود آورده است. نکته جالب توجه در این نگاره وجود آسمانی رنگی است که به تدریج از آبی تیره در بالا شروع و در پایین کم‌رنگ می‌شود. ابرهای حلقوی آبی رنگ که با خط‌های سفید مشخص شده‌اند نیز در میان آن دیده می‌شوند. دیگر عناصر محیطی تصویر شده در نگاره وجود دو درخت در خط افق و سمت راست تصویر و یک درخت در سمت چپ آن و وجود گیاهانی پراکنده در نگاره است.

پنج پیکره با عمامه سفید، ردای بلند و هاله گرد اطراف سر در نگاره غدیر خم وجود دارد؛ دو پیکره ایستاده در وسط، دارای هاله نورانی گرد در اطراف سر هستند. جامه‌های پوشیده بر پیکره‌ها بلند و کاملاً پوشیده هستند و پوشش سر آنها عمامه گردی است که بخشی از آن با دنباله‌های گشاد بر روی سینه مردان افتاده است. یکی از پیکره‌ها با عمامه، جامه بلند تیره، چهره مغولی، ریش و سبیل با دست چپ خود شمشیر دو لبه‌ای (ذوالفقار) را گرفته و در سمت راست ایستاده و دیگری با ردایی تیره، عمامه و لباس روشن در حالی که دست چپش را بر شانه آن یکی قرار داده ایستاده است. سه نفر دیگر در تصویر وجود دارند، همگی با عمامه و جامه بلند (چهره آنان مخدوش شده)، دو نفر از آنها دست‌ها را به هم قلاب کرده ایستاده‌اند و فردی که به پیامبر نزدیک‌تر است دست راست خود را بالا آورده. معنای ثانویه و تعیین قراردادهای تصویر: وجود پیکری با هاله گرد اطراف سر، عمامه و شمشیر دولبه (ذوالفقار) کلید آیکونوگرافی در این نگاره به حساب

می‌آید؛ چرا که طبق روایات ایرانی و شیعی این خصوصیات حضرت علی (ع) است. در نگاره غدیر حضرت علی با شمشیر دو لبه از بقیه افراد متمایز شده است. در متون منظوم فارسی بارها و بارها به حضرت علی (ع) و شمشیر مخصوص ایشان (ذوالفقار) اشاره شده است، به طور مثال:

طبق روایات، واقعه غدیر خم به سال دهم هجری و آخرین سال زندگی پیامبر باز می‌گردد. در ظهر روز دوشنبه هجدهم ذی‌الحجه سال دهم هجری، هنگام بازگشت از «حجۀ الوداع» (آخرین حج رسول خدا) پیامبر دستور می‌دهند که همه کاروان‌ها در منطقه غدیر خم (منطقه‌ای در راه مکه به مدینه که کاروان‌ها از هم جدا می‌شوند) جمع شوند. سپس در آنجا بر بلندی برای همراهان و پیروانش مسئله مهمی را بیان می‌دارند؛ گفته‌های ایشان شامل حمد و سپاس پروردگار و اشاره به دو امانتی می‌شود که در نزد مردم سپرده‌اند: یکی ثقل اکبر (کتاب خدا) و دیگری خاندانشان. طبق روایتی در مرحله بعد پیامبر خم شد و دست علی (ع) را گرفت و بلند کرد و فرمود: «مَنْ كُنْتُ مَوْلَاهُ فَهَذَا عَلِيٌّ مَوْلَاهُ، اَللّٰهُمَّ وَالِ مَنْ وَالَاهُ وَ عَادِ مَنْ عَادَاهُ وَ انصُرْ مَنْ نَصَرَهُ وَ اخذَلْ مَنْ خَذَلَهُ» (هر کس من نسبت به او از خودش صاحب اختیارتر بوده‌ام این علی هم نسبت به او صاحب اختیارتر است. خدایا دوست بدار هر کس علی را دوست بدارد، و دشمن بدار هر کس او را دشمن بدارد، و یاری کن هر کس او را یاری کند، و خوار کن هر کس او را خوار کند.)» (انصاری، ۱۳۸۶: ۲۸) واقعه غدیر به جانشینی حضرت علی و انتخاب ایشان توسط پیامبر اشاره دارد همان‌گونه که در تصویر مشاهده می‌شود پیامبر دست خود را بر شانه علی (ع) قرار داده و این نشان از تصویرسازی واقعه غدیر توسط نگارگر می‌باشد. دو اختلاف میان تصویر و روایات غدیر دیده می‌شود: یکی عدم وجود سکویی از خورجین شتران در زیر پای پیامبر و علی (ع) و دیگری دست پیامبر که روی شانه علی (ع) قرار گرفته است. در مورد دست پیامبر که بر شانه علی است می‌توان گفت نگارگر واقعه غدیر را قبل از بلند کردن دست حضرت علی توسط پیامبر تصویر کرده‌است: «مردم ناظر بودند که پیامبر صلی الله علیه و

ریتم افقی ابرها در سمت چپ تصویر و تپه‌های منحنی (خط افق) که از سمت چپ به سمت راست تصویر کشیده شده‌اند شکل گرفته است. خط افق با کیفیتی متنوع دو فضای مهم و متفاوت رنگی را در نگاره از یکدیگر متمایز کرده است. بر این اساس تضاد رنگی از پایه‌ای‌ترین تنوعات ایجاد شده در این اثر است؛ در عین حالی که مرز میان آسمان و زمین با ریتمی متنوع از هم جدا شده است تضاد پایه‌ای میان دو رنگ سرد و گرم نیز این تفکیک را درخشان‌تر کرده است. وجود دو جامه به رنگ آبی و لاجورد در قسمت پایین و رنگ لباس فرشته در قسمت بالا این تفکیک را تعدیل نموده است. پیکرها در سه پلان مجزا نمایش داده شده‌اند: پلان اول و پایین تصویر شامل ۱۵ پیکره انسانی است که ده نفر آنها نشسته و از پشت سر نمایش داده شده‌اند که همگی دارای عمامه‌ای گرد و سفید رنگ هستند؛ سه

آله از منبر غدیر بالا رفتند، و بر فراز آن ایستادند. سپس امیرالمومنین علیه‌السلام را فرا خواندند، تا بر فراز منبر در سمت راستش بایستد. قبل از شروع خطبه، امیرالمومنین علیه‌السلام بر فراز منبر یک پله پایین‌تر در طرف راست حضرت ایستادند و دست پیامبر صلی الله علیه و آله بر شانه‌های آن حضرت بود» (انصاری، ۱۳۸۶: ۲۲). عدم وجود منبر یا بلندی و قرار گرفتن حضرت علی در سمت چپ پیامبر اختلاف میان توصیف کلامی و تصویری این نگاره است.

بیننده شاهد هاله نورانی در اطراف سر شخصیت‌های دیگر هم می‌باشد که به هیچ وجه تمایزی برای حضرت علی (ع) محسوب نمی‌شود؛ تنها تأکید و وجه تمایز علی (ع) و پیامبر (ص) با سه پیکره دیگر این است که نگارگر آنها را بزرگتر ترسیم کرده است. همان‌گونه که در تصویر مشاهده می‌گردد سه شخصیت دیگر نیز دارای هاله

نورانی هستند و می‌توان احتمال داد که نگارگر سه خلیفه نخستین را تصویر کرده‌است. بنابر مواردی که به آنها اشاره شد هاله دور سر را نمی‌توان نشانی از تقدس دانست. شمایل پیامبر مانند دیگر شمایل‌ها با چهره مغولی تصویر گشته، ردای تیره روی سر و اندازه بزرگتر پیامبر را کمی متمایز از دیگر پیکرها نشان می‌دهد. تشخیص پیامبر در خصوصیات شمایی خود پیکره نیست بلکه پیامبر بودن ایشان در فضای پیرامون، به واسطه نشانه‌های دیگر و روایت غدیر خم نمایان می‌گردد. در واقع، نگاره بیشتر بازگو کننده روایتی ساده است تا داستانی قدسی. روایت غدیر خم در این نگاره آن گونه که روایات شیعی آن را قدسی می‌دانند تصویر نشده‌است.

۴. تحلیل آیکنوگرافی نگاره تقدیم شهر به حضرت محمد، فرشته شهر (جهان اسلام) را به حضرت محمد تقدیم می‌کند از نسخه معراجنامه منسوب به احمد موسی

معنای اولیه: این نگاره در کادر مستطیل عمودی تصویر شده است. ریتم خطی با قرارگیری پیکرها به صورت عمودی و اریب،



۴. تصویر فرشته شهر را به پیامبر تقدیم می‌کند، برگه از معراجنامه احمد موسی، منسوب به احمد موسی، (ماخذ تصویر: رهورد، ۱۳۸۸)

نفر آنها هم تنها با سر و عمامه قابل تشخیص هستند. دو پیکره دیگر این پلان در سمت راست کادر در حالت ایستاده، با عمامه گرد و سفید هستند.

در پلان دوم سه پیکره نشسته در حال صحبت با هم هستند. یکی چسبیده به کادر سمت چپ در حالی که هاله‌ای نورانی سراسر بدن او را فرا گرفته با چهره‌ای مغولی، جام‌های قرمز رنگ، ردایی قهوه‌ای و عمامه‌ای سفید در حالی که دست راست خود را بالا آورده و نگاه او متوجه دو پیکره نشسته در روبرو است. گل و گیاهان به صورت پراکنده در دو پلان اول و دوم نشان داده شده‌اند. پلان آخر و بالاترین موقعیت به بالای کادر را پیکره بزرگ بالداری در حالی که شهری را در دست دارد اشغال کرده است. چهره‌ای مغولی، تاج روی سر، جام‌های به رنگ قرمز (رنگ گرم)، بال‌های افراشته و پارچه نوار مانند آویزان در حال پرواز بر زمین‌های آبی رنگ (آسمان) از خصوصیات تصویرسازی شده برای پیکره فرشته است. پویایی و حرکت در نمایش پیکره‌ها از نوارهای آویزان بر لباس فرشته، ریتم اریب در تصویرسازی پیکره و استفاده از رنگ‌های گرم به بیننده القا می‌گردد. در این پلان ابرها به صورت شعله‌های آتش نمایش داده شده‌اند.

در این نگاره پیکره‌های انسانی با بدن طویل، سرهای بیضی شکل و اندام‌های آرام نشان داده شده‌اند. پیکره‌ها در این نگاره ابعاد متفاوتی دارند؛ به طور مثال، پیکره‌ها در پلان نخست کوچک‌تر از سایر پیکره‌های نگاره تصویر شده‌اند، در پلان میانی سه پیکره قرار دارند که دو نفر آنها با اندازه متوسط و یکی بزرگتر هستند. بزرگترین پیکره این نگاره مربوط به فرشته در پلان آخر است. این مسئله می‌تواند بر مقام و منزلت افراد دلالت نماید. جامه‌های پوشیده بر پیکره‌ها بلند و کاملاً پوشیده هستند و پوشش سر آنها عمامه گردی است که بخشی از آن با دنباله‌های گشاد بر روی سینه مردان افتاده است.

معنای ثانویه و تعیین قراردادهای تصویر: نظرات مختلفی در باب این نگاره و اینکه کدام صحنه از معراج را به تصویر کشیده است وجود دارد؛ به طور مثال، در کتاب *مروزی بر نگارگری ایرانی*، اولگ گرابر بر این باور

است که این نگاره صحنه‌ای از معراج پیامبر را بازنمایی می‌کند که «جبرئیل نمونه‌ای افسانه‌ای از شهر بیت‌المقدس را به پیامبر می‌نماید تا مستمعان شکاک را مجاب کند.» (گرابر، ۱۳۹۶: ۱۲۵)؛ در حالی که در برخی متون دیگر آن را «آوردن سرزمین اسلام توسط جبرئیل برای پیامبر اکرم» معرفی کرده‌اند. زهرا رهنورد نیز در کتاب خود با عنوان *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی* آن را به صحنه‌ای در شب معراج نسبت داده که جهان اسلام به پیامبر تقدیم می‌شود و اشاره‌ای به ملاقات رسول با مردم یثرب کرده است. به دلیل ورقه شدن و در دسترس نبودن کل اثر ابراز نظر قطعی در این خصوص دشوار است؛ ولی به نظر می‌رسد منتسب دانستن آن به مدینه با روایات هم‌سویی و مطابقت بیشتری داشته باشد. طبق روایات، جبرئیل قبه‌ای زیبا دارای چهار رکن و چهار در را تقدیم پیامبر می‌کند و به او می‌گوید این صورت شهری است که شیعیان تو و وصی تو (علی بن ابی‌طالب) در آن جمع خواهند شد (معصومی، ۱۳۸۷: ۳۶-۳۵).

شهر مدینه به «**قبه‌الاسلام**» شهرت دارد و نگارگر به روایت دیدار پیامبر با مردم یثرب و بیرون کردن کفار از آنجا هم اشاره کرده است. نام شهر یثرب پس از هجرت پیامبر به «مدینه‌النبی» (شهر پیامبر) تغییر یافت. طبق روایات ملاقات پیامبر با مردم یثرب طی دو دیدار صورت پذیرفت که منجر به پیمان عقبه اول و دوم شد. پیمان‌های عقبه به ایجاد وحدت سیاسی بین اعراب یثرب و هجرت پیامبر کمک بسیاری کرد. (فیرحی، ۱۳۸۵: ۱۸۹-۱۹۲).

مادامی که برای درک و خوانش تصویر به دنبال کشف قراردادهایی حاکم بر فضای تصویر هستیم که تصویر بر مبنای آنها دلالت‌های خود را می‌یابد، نشانه‌هایی چون فرشته بالداری که شهری به دست دارد در این راستا بسیار حایز اهمیت می‌شوند. بالداری بودن فرشتگان در متن قرآن کریم، آیه ۱ سوره فاطر، ذکر گشته است ولی نگاشتن چهره مغولی برای او در ارتباط با هیچ متنی نیست و این قرارداد در ارتباط با زمان ترسیم نگاره (حکومت ایلخانان مغول) است. با اتکاء به روش آیکونوگرافیک، نشانه قراردادی دیگر

طبق روایات در پیمان عقبهٔ نخست نمایندگان دو قبیله از یثرب به ملاقات رسول خدا می‌روند. دو پیکره در پلان میانی می‌توانند گویای نمایندگان دو قبیلهٔ اوس و خزرج از یثرب باشند. در پیمان عقبهٔ دوم پیامبر با مردم بیشتری از یثرب پیمان می‌بندد که تعدد پیکره‌ها در پایین‌ترین پلان نگاره می‌تواند تصویرگر این روایت تاریخی باشد. در بالاترین پلان تصویر، نگارگر واقعهٔ معراج و تقدیم جهان اسلام توسط فرشته به پیامبر در آسمان چهارم را تصویر کرده است. از این رو در این نگاره دو واقعهٔ مهم زندگی پیامبر یعنی معراج و هجرت در هم آمیخته شده‌اند.

هجرت پیامبر پس از محاصره در شعب ابی‌طالب و در سال ۶۲۲ میلادی به یثرب صورت گرفت و از آن پس

این تصویر، درهم‌آمیزی دو رویداد مهم در تاریخ اسلام است: اول واقعهٔ معراج و تقدیم جهان اسلام به حضرت محمد و دوم ملاقات پیامبر با مردم یثرب؛ واضح است که واقعهٔ معراج پیش از هجرت پیامبر از مکه به یثرب (نام قدیم مدینه) صورت گرفته است. پیامبر در شب معراج شهر اسلام را می‌بیند و چند سال بعد از آن پس از ملاقات و پیمان با مردم یثرب هجرت می‌کند. در این نگاره هم به واقعهٔ معراج آسمانی و هم به روایت ملاقات پیامبر با مردم یثرب که پیش‌زمینهٔ هجرت است پرداخته شده است. قرارگیری پیکره‌های انسانی در دو پلان مجزا می‌تواند نشانه‌ای از دو پیمان عقبه و ملاقات پیامبر با مردم یثرب باشد. همان‌گونه که مشاهده می‌شود در پلان میانی پیامبر با دو نفر در حال صحبت هستند که

جدول ۱: مقایسهٔ نگاره‌های پیامبر در نسخ خطی دورهٔ ایلخانی

نسخ خطی	جامع التواریخ		آثار الباقیه	معراج‌نامهٔ احمد موسی
نام نگاره	تولد پیامبر	معراج پیامبر	غدیر خم	تقدیم شهر به پیامبر
تصویر				
خصوصیات چهرهٔ پیامبر	چهرهٔ کاملاً آشکار، نوزاد و مغولی	کاملاً آشکار، مغولی با سربند و ریش کوتاه	آشکار، مغولی، موی بافته شده، محاسن، عمامه و ردا	آشکار، مغولی، موی بافته شده، محاسن، سرپوش، ردا
تصویر چهرهٔ پیامبر				
هالهٔ مقدس	_____	_____	هاله دایره شکل زیر ردای پیامبر	هاله در اطراف سر و پیکر پیامبر
عناصر تلفیقی	دو فرشته به صورت انسان بال‌دار	دو فرشته به صورت انسان بال‌دار و یک فرشته نگهبان	_____	یک فرشته به صورت انسان بال‌دار با جثه‌ای بزرگ در حال حمل یک شهر
نقوش حیوانی	_____	براق، مرکب مخصوص رسول خدا، چهارپایی با صورت انسان و تاج بر سر	_____	_____

_____	_____	صورت انسان و تاج بر سر		
پوشیده و مغولی	پوشیده و مغولی	مغولی	مغولی	جامه
نشسته و در حال گفت و گو با پیکره‌های مقابل	ایستاده، یک دست را بر پیکر سمت راست زده در حال بیان مطلبی	نشسته بر براق در حال حرکت به سمت راست تصویر	به صورت نوزاد در دستان یک فرشته	موقعیت پیکره پیامبر
				تصویر
تنوع رنگی بالا و استفاده از رنگ‌های گرم	رنگ‌ها تزئینی‌تر به کار گرفته شده‌اند	محدود با رنگ نخودی غالب	محدود با رنگ نخودی غالب	رنگ
باد در حرکت شال فرشته	هاله دایره شکل زیر ردای پیامبر	_____	_____	عناصر بنیادی
گل‌بوته‌های پراکنده	گل‌بوته‌ها و علف‌های پراکنده، سه درخت نخل در پس‌زمینه	علف‌های پراکنده و بسیار کوتاه		نقوش گیاهی

حاوی تصویر پیامبر در عهد ایلخانی تنظیم شده است؛ بنابراین، تنها شامل عناصر بصری و نقوش موجود در نگاره‌های حاوی تصویر پیامبر و مقایسه این نگاره‌ها در طول محدوده زمانی پژوهش حاضر است و روایات اسلامی مربوط به نگاره‌ها و مرحله تحلیل روش آیکونوگرافی را پوشش نمی‌دهد.

۵. نتیجه‌گیری

دوره ایلخانی دارای نمونه‌های بسیاری از تصویرگری پیامبر اسلام در ایران است که تعداد چهار کتاب از آن باقی مانده است؛ چهار نگاره از سه نسخه خطی مصور شده با موضوعیت پیامبر اسلام متعلق به عهد ایلخانی در پژوهش حاضر به روش آیکونوگرافی پانوفسکی بررسی شد. با تحلیل تصاویر به روش آیکونوگرافی در مراحل معنای اولیه و تحلیل آیکونوگرافیک که شامل تعیین قراردادهای تصویر

شهر یثرب به مدینه‌النبی (شهر پیامبر) شهرت یافت. در روایت معراج شهری که فرشته به پیامبر تقدیم می‌کند قبه‌ای زیبا دارای چهار رکن و چهار درب و پوشیده با پارچه‌ای سبز رنگ بوده است که در نگاره آن را به صورت شهری کامل‌تر و البته بدون پوششی سبزرنگ مشاهده می‌کنیم. چهره پیامبر کاملاً مغولی، فاقد نقاب با سبیل باریک و ریش کشیده تصویر گشته است. جامه‌های پوشیده بر پیکره‌ها بلند و کاملاً پوشیده همراه با عمامه گردی که بخشی از آن با دنباله‌های گشاد بر روی سینه مردان افتاده است گویای ویژگی‌های اواخر قرن چهاردهم میلادی (هشت هجری) است.

در جدول ۱، ۴ نگاره مربوط به سه نسخه خطی دوره ایلخانی آمده است و عناصر به کار رفته در هر نگاره را بررسی شده است. این جدول جهت پاسخ به پرسش مطالعه حاضر و تعیین وجوه افتراق و تشابه نگاره‌های

است، درمی یابیم که خصوصیات فرمی شخصیت پردازی پیامبر در نگاره های ایرانی عهد مغول بسیار متأثر از قرآن، روایات و خواست حامیان زمان یعنی ایلخانان مغول بوده است؛ اگرچه این نگاره ها رویدادهای مربوط به زندگی پیامبر اسلام را تصویر کرده اند، عناصر چینی و مغولی به خصوص در چهره ها و جامگان به وفور مشاهده می شوند به گونه ای که چهره پیامبر نیز چهره ای مغولی و به صورت کاملاً آشکار تصویر می شده است که این گونه نمایش چهره پیامبر در تاریخ نگارگری به ندرت اتفاق افتاده و بیشتر مربوط به سده هشتم هجری قمری است. با توجه به تحلیل صورت گرفته در چهار نگاره مذکور، این نتیجه مهم حاصل شد که چهره تصویر شده برای پیامبر تمایز ویژه و خاصی از سایر افراد و اشخاص مصور شده ندارد و عموماً ایشان به واسطه نشانه های جانبی دیگر در فضای اثر یا روایت مربوط به تصویر، شناسایی می شود. با توجه به چهره هم سان و مشابه پیامبر با سایر پیکره ها می توان این نکته را برداشت کرد که در این دوره اتفاقاً نگارگر و فرهنگ تصویری حاکم چندان درصدد ایجاد تمایز شخصیتی میان چهره پیامبر با سایرین نبوده است و آنجایی هم که به واسطه هاله نور تمایزی ایجاد شده بیشتر تأثیرپذیری از سنن تصویری دیگر در میان است. کار نگارگر ایرانی در دوره مذکور علاوه بر قرآن و روایات از بستر اجتماعی، فرهنگی و سیاسی حاکم بر جامعه تأثیر فراوان گرفته است.

بر اساس تحقیقات صورت گرفته، تصویر پیامبر در دوره ایلخانی دچار تحولاتی شده و وجوه افتراق و تشابه زیادی با هم دارند. حتی در یک دوره حکومتی نیز می توان شاهد تغییراتی بود، به طور مثال، اگر چه هر سه کتاب جامع التواریخ، آثار الباقیه و معراجنامه احمد موسی متعلق به عهد ایلخانی هستند با وجود تفاوت هایی را می توان در به کار گیری هاله مقدس، حضور فرشته، کاربرد رنگ و ترکیب بندی آنها مشاهده کرد؛ در نسخه خطی جامع التواریخ اثری از هاله مقدس نیست و بکارگیری رنگ نیز محدود است در حالی که در آثار الباقیه شاهد تنوع رنگی بیشتر و هاله گرد هستیم (هاله گرد اطراف سر پیامبر زیر ردای ایشان قرار دارد). تنوع رنگی و بکارگیری رنگ گرم و هاله در اطراف سر و پیکره پیامبر در معراجنامه

احمد موسی دیده می شود. وحدت این نگاره ها نیز در بکارگیری چهره ای مغولی و قراردادی مشخص می شود. برای چهره حضرت محمد (ص) در عهد ایلخانان مغول شاهد چهره ای مغولی و کاملاً آشکار، موی بلند و ریش کم پشت هستیم.

کتابنامه

- آدامز، لوری (۱۳۸۷) روش شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، تهران: نظر.
- اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۶۵) تاریخ مغول: از حمله چنگیز تا تشکیل دولت تیموری؛ تهران: امیر کبیر.
- انصاری، محمد باقر (۱۳۸۶) گزارش لحظه به لحظه از واقعه غدیر، قم: انتشارات دلیل ما.
- بیانی، شیرین (۱۳۹۳) مغولان و حکومت ایلخانی در ایران؛ تهران: انتشارات سمت.
- پاکباز، روبین (۱۳۹۰) نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۸) تاریخ ادبیات در ایران؛ تهران: ج ۳ انتشارات فردوس.
- رحیمی، مهدی (۱۳۷۱) برگزیدگان (سیری کوتاه در زندگی چهارده معصوم(ص)، حضرت رسول اکرم(ص)؛ تهران: بنیاد بعثت.
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۸) تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی؛ تهران: سمت.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۱) درآمدی بر آیکونولوژی؛ تهران: انتشارات سخن.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰) نگارگری اسلامی؛ ترجمه سید غلامرضا تهامی؛ تهران: انتشارات سوره مهر.
- قرآن کریم، (۱۳۷۹)؛ ترجمه مهدی الهی قمشه ای؛ الهادی؛ قم گرابر، اولگ (۱۳۹۶) مروری بر نگارگری ایرانی؛ ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند؛ انتشارات متن؛ تهران
- مجدوب صفا، سید عباس (۱۳۴۶) برگزیدگان خدا از خاندان محمد بن عبدالله؛ تهران: انتشارات محمدی.
- معصومی، سید امیر (۱۳۸۶) فروغ تجلی روایت معراج پیامبر اعظم(ص)؛ تهران: انتشارات بنی هاشم.
- تهرانی، رضا، بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در معراجنامه احمد موسی و معراجنامه میرحیدر، نگره، ش ۱۴، بهار ۱۳۸۹، صص ۳۷-۲۳.
- جعفری و دیگران (۱۳۸۶) بررسی چگونگی شکل گیری نقش



- فرشتگان (انسان بالدار) در منابع تصویری قبل از اسلام، دو فصلنامه مدرس هنر، دوره ۲، ش ۲ صص ۱۷-۲۴
- غیاثیان، محمدرضا (۱۳۹۶) نسخه مصور کتابی از رشیدالدین و حافظ ابرو در کتابخانه کاخ توپکاپی (خزینه ۱۶۵۳)، آینه میراث، ش ۶۱، صص ۲۸-۴۸
- فیرحی، داود، دولت «شهر پیامبر(ص)، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، ش ۷۳، ۱۳۸۵، صص ۲۳۶-۱۸۳
- سعیدی زاده، محمدجواد؛ موسوی گیلانی، سید رضی (۱۳۹۳) بررسی زمینه و علل بی‌رغبتی نگارگران مسلمان به شمایل‌نگاری پیامبر اسلام (ص) تا قبل از دوره ایلخانی، فصلنامه نگره، دوره ۹، ش ۳۱، صص ۳۶-۴۵
- شمسی، لاله؛ شاد قزوینی، پریسا، معراجنامه نگین درخشان نگارگری ایلخانی، هنرهای زیبا، ش ۲۸، صص ۸۵-۹۲
- نصری، امیر، خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی، کیمیای هنر، دوره ۲، ش ۶، صص ۷-۲۰
- Ali, W. (2001). From the Literal to the Spiritual: The Development of the Prophet Muhammad's Portrayal from 13th Century Ilkhanid Miniatures to 17th Century Ottoman Art. *EJOS*, 4(7), 1-24.
- Gruber, C. (2009). Between logos (Kalima) and light (Nūr): representations of the Prophet Muhammad in Islamic painting. *Muqarnas Online*, 26(1), 229-262.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the renaissance.*
- Panofsky, E., Dürer, A., & Vasari, G. (1955). *Meaning in the visual arts: papers in and on art history (Vol. 39)*. Garden City, NY: Doubleday
- Van Straten, R. (1994). *An introduction to iconography (Vol. 1)*. Psychology Press