مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2024.253435.1140

تحلیل نگارۀ «معراج پیامبر (ص)» از خمسۀ طهماسبی با نگاهی دینی و سیاسی به شیوۀ آیکونولوژی*

مرتضی افشاری**
سهند الهیاری***
خشایار قاضی‌زاده****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۲۷

چکیده

نگارۀ «معراج پیامبر (ص)» اثر سلطان‌محمد متعلق به نسخۀ خمسۀ طهماسبی از تبریز در دورۀ صفوی است که در زمان شاه سلیمان توسط محمد زمان مرمت شده و یکی از آثاری است که نگارگر به‌عنوان مؤلف اثر هنری، معنای افزوده‌ای از اثر را به‌وجود آورده‌است. نکتۀ قابل توجه در این نگاره، فرشته‌ای است که در حین نگاه توأم با لبخند به مخاطب اثر، در حال حرکت به سمت پیامبر (ص) و اهدای تاج به تصویر کشیده شده، گویی نگارگر دیدگاه خویش را در اثر نمایان کرده‌است. پژوهش حاضر با هدف شناسایی معنای لایه‌های پنهانی، نگاره موردنظر را با شیوۀ آیکونولوژی پانوفسکی تحلیل کرده و در پی پاسخ به این پرسش است که چه لایه‌های معنایی پنهانی در نگارۀ «معراج پیامبر (ص)» وجود دارد؟ نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد عوامل فرهنگی و سنت‌های اجتماعی دوران صفوی و عناصر بصری رایج در نگارگری این زمان، در پوشش و احوال شخصیت‌های موجود در نگاره تاثیرگذار بوده‌اند و از طرفی نگارگر تحت‌تأثیر فضای معنوی و اجتماعی حاکم بر دورۀ صفوی دست به خلق اثر زده‌است. درحقیقت این نگاره برخاسته از دیدگاه‌های معنوی و دینی زمان خلق اثر توسط سلطان‌محمد و دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی زمان مرمت اثر توسط محمد زمان بوده‌است. سلطان‌محمد متأثر از نگرش عرفانی، دست به خلق این اثر زده‌است. از طرفی هم محمد زمان مرمت‌گر اثر نیز باتوجه به شرایط سیاسی و اجتماعی آشفتۀ حاکم بر زمان حکومت شاه سلیمان صفوی به‌صورت باطنی و غیرمستقیم با توجه به سیرت پیامبر، ایشان را الگوی حکومت‌داری دینی دانسته و نارضایتی خویش را از دورۀ تاریخیِ صفوی به مخاطب اثر القاء می‌کند. در نتیجه شاه سلیمان را لایق حکومت‌داری ندانسته است.

کلیدواژه‌ها:

دین، سیاست، معراج پیامبر، محمد زمان، سلطان‌محمد، خمسۀ طهماسبی، آیکونولوژی.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده دوم با عنوان «تفسیر نگارگر از متون ادبی و شکل‌گیری معنای اثر: خمسه‌نگاری‌های مکاتب هرات و تبریز» است که به راهنمایی نگارندگان اول و سوم نگارش شده‌است.

** دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ afshari@shahed.ac.ir
*** دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران/ allahyarisahand@gmail.com
**** دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران / ghazizadeh@shahed.ac.ir

۱. مقدمه

معراج به‌عنوان یکی از موضوعاتی که در فرهنگ اسلامی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، بارها توسط نگارگران مختلف مصور شده‌است. تمرکز پژوهش حاضر بر نگارهٔ ارزشمند معراج حضرت محمد (ص) از خمسه شاه طهماسب متعلق به مکتب تبریز صفوی است که توسط سلطان‌محمد، نگارگر برجسته دربار صفوی به تصویر درآمده است. این نگاره هم‌چون متنی روایتگر، حامل پیام‌هایی برای مخاطب خود است. اروین پانوفسکی محقق و فیلسوف آلمانی در تحقیقات تاریخی خود از روش نگاره‌شناسی سود جست و سه پویه را در تحلیل و قرائت یک تصویر نام برد. در پویهٔ نخست محسوس‌ترین جلوه‌های یک تصویر موردبحث قرار می‌گیرند؛ در مرحلهٔ دوم نگاهی با پشتوانه‌ای از ادبیات موجود شکل می‌گیرد. در واقع نگاره‌پردازی و یا نگاره‌شناسی مرحلهٔ سوم تحلیل را شکل می‌دهد، پانوفسکی این پویه را مرحله تحلیل عمیق نگاره‌ها می‌نامد (ضیمران، ۱۳۸۲: ۴۶). تحلیل نگارهٔ معراج پیامبر (ص) از دیدگاه پانوفسکی معنای تصویر را در سه مرحله مورد تحلیل قرار می‌دهد، در مرحلهٔ نخست به موضوع اولیهٔ معراج پیامبر (ص) پرداخته می‌شود و تصویر از نگاه یک فرد عادی خوانش می‌شود. در مرحلهٔ دوم به سراغ مایه و مضمون اثر رفته و در مرحلهٔ سوم، درونمایهٔ نگاره معراج پیامبر (ص) که از یک دوره و فرهنگ خاص و شرایط حاکم بر زندگی هنرمند سرچشمه گرفته است، تبیین می‌شود. نگارهٔ معراج پیامبر (ص) اثر سلطان‌محمد توسط پژوهشگران مختلف از نظر صور خیال، حضور فرشتگان، ترکیب‌بندی تصویر پیامبر (ص) و دیدگاه‌های متعدد مورد بررسی قرار گرفته‌است. هر یک از ویژگی‌های این نگاره به‌صورت پراکنده در کنار هم آمده و از نظر نوع ویژگی‌های اثر تفکیکی صورت نگرفته‌است. روش سه مرحله‌ای پانوفسکی امکان تبیین اثر را به‌صورت لایه‌ای فراهم می‌کند. نگارگر در این نگاره تنها تصویرگری نمی‌کند، بلکه بن‌مایه، جوهر و مفهوم داستان را با لحاظ‌کردن مشخصه‌های عقیدتی، زیبایی و تفسیر شخصی با روح درونی و متأثر از عوامل بیرونی (اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، مذهبی و ...) به تصویر می‌کشد تا با اثر خود به درک مشترکی برسد. با این زاویهٔ دید، نگارگر ویژگی‌های تصویری واقعیت را به‌صورت آشکار بازتاب نمی‌دهد، بلکه از منظر غایی به اثر نگریسته و در پی معناسازی است. درحقیقت یک نگاره پیش از آن‌که به وسیلهٔ نگارگر به تصویر درآید، از باورها و اعتقادات وی عبور می‌کند و رنگ و نشان خاصی را می‌نمایاند. نگارگر با بینش فردی و اجتماعی تأثیر مستقیمی در شیوهٔ بیان اثر خویش دارد.

۲. چهارچوب نظری و روش پژوهش

آیکونولوژی بازسازی کل یک برنامه یا زمینه است و بیش از یک متن را شامل می‌شود، این متون در زمینه‌ای قرار دارند که محیط هنری و فرهنگی را شامل می‌شود (آدامز، ۱۳۸۷: ۵۱). یک تصویر به هر میزانی که بتوان آن را سطحی و بی‌ارزش انگاشت، در درون خود دربردارندهٔ معنایی است که قابل تفسیر بوده‌است (Durand, 1992: 19-20). پانوفسکی با تعریف تمایز میان «مضمون یا معنا» و « فرم»، سه مرحله از تفسیر را مشخص کرد؛ از این‌رو در مسیر ابتدایی به مرحلهٔ «پیش‌آیکونوگرافی» می‌پردازد و در ادامه، دو مرحلهٔ اصلی برای پیشبرد بررسی محتوا به نام «آیکونوگرافی» و «آیکونولوژی» را مطرح می‌کند که خود، آن‌ها را «عملیات پژوهش» می‌نامد. این سه مرحله شامل مواردی می‌شوند که به توضیح آن‌ها می‌پردازیم (جدول ۱).

مرحلهٔ اول
توصیف اثر: کشف معنای اولیه و ظاهری نگاره
مرحلهٔ دوم
شمایل‌نگاری اثر: کشف معنای ثانویهٔ نگاره
مرحلهٔ سوم
شمایل‌شناسی اثر: کشف آخرین لایهٔ معنای نگاره

جدول ۱: روند تحلیل آیکونولوژی نگارهٔ معراج پیامبر (نگارندگان)

مرحلهٔ پیش‌آیکونوگرافی یا توصیف، دائر بر شرح و شناخت ظاهری اثر و شناسایی نقش‌مایه‌های موجود در آن است. در مرحلهٔ توصیف، الزاماً ارجاعی به جهان خارج از خود اثر صورت نمی‌گیرد و بیان آن، متکی بر برخورد اولیهٔ بیننده با آن و یا برآمد و حاصل نخستین دریافت‌های ذهنی است (Panofsky, 1972 : 9). بنابراین جهان فرم‌های ناب را که به‌مثابه حامل‌های معنای طبیعی یا اولیه دانسته شده‌اند، می‌توان دنیای موتیف‌های هنری خواند (پانوفسکی، ۱۳۹۹: ۴۴). در مرحلهٔ آیکونوگرافی یا شمایل‌نگاری به دنیای رمزگان نهفته در بطن اثر راه گشوده می‌شود. این مرحله، ورود به حوزه‌ای از معناست که معنای فرانمودی نیز دانسته می‌شود و نتیجهٔ واکنش‌های انگیخته‌شده در بیننده نسبت به آگاهی اولیهٔ پدیدآمده دربارهٔ اثر است (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۱).

مرحلهٔ آیکونولوژی یا شمایل‌شناسی که با عنوان «تفسیر محتوایی» یا ذاتی نیز شناخته شده، مقصدی نهایی در یک بررسی و کندوکاو ژرفِ آیکونوگرافیک است؛ به‌عبارتی دقیق‌تر، این مرحله در پی شناسایی چگونگی برگزیدن ارزش‌های نمادین آیکونیک درون تصاویر، افسانه‌ها، داستان‌ها و ادبیات شفاهی است (همان: ۶۲). این معنا با روشن‌شدن عواملی اساسی دریافت می‌شود که نمایانگر نگرش اصلی یک ملت، دوره و یک طبقه است. این مرحله با تفسیر جامعی از محتوا یا معنای ذاتی، می‌تواند ویژگی‌های تکنیکی روند کار مربوط به یک عصر، یک هنرمند یا کشور خاص را نشان دهد (پانوفسکی، ۱۳۹۹: ۴۶-۴۷). در این پژوهش نگارهٔ موردبحث با روش آیکونولوژی و در سه مرحله مورد بررسی قرار گرفته است. در مرحلهٔ توصیفی پیش‌آیکونوگرافی، به معنای ابتدایی، اشکال محسوس، جزئیات بصری و تحلیل توصیفی نگاره‌ها پرداخته شده‌است. در مرحلهٔ تحلیل آیکونوگرافی و کشف معنای ثانویه یا قراردادی، به تطبیق متن ادبی و نگاره‌ها توجه شده‌است. در مرحلهٔ آیکونولوژی که با تفسیر همراه هست، مضامین، مفاهیم و نمادهای نگاره مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

۳. پیشینهٔ پژوهش

بنابر بررسی‌های انجام‌شده، تحقیق‌هایی که در ارتباط با موضوع پژوهش موردنظر انجام شده‌اند، بیش‌تر معطوف به مفاهیم ظاهری نگاره صورت پذیرفته‌اند. وجه تمایز تحقیق پیش‌رو با سایر پژوهش‌ها، دست‌یابی به لایه‌های پنهان در نگارهٔ موردنظر با رویکرد آیکونولوژی است. رابینسون در کتاب هنر نگارگری ایران، نگارهٔ معراج پیامبر را چنین توصیف می‌کند: «حرکت و حیات، رنگ‌های دل‌آویز و دلنشین، آسمانی لاجوردین آکنده از ابرهای پیچان، لشکر فرشتگان با بالهای زرین و انبوه هدایا، پیامبر سوار بر بُراق، اسب انسان‌سر و جبرئیل پیشتاز در مقابل فرشتگان برای راهنمایی پیامبر، شعله‌هایی که از دور سر پیامبر همچون هاله‌ای پر نور قد می‌کشند و ترکیب‌بندی بیضی‌وار و رانش رو به سوی کاینات این همه با هم خصوصیات نگاره معراج پیامبر را می‌سازد» (رابینسون، ۱۳۹۰: ۱۴۲). قاسمی پرشکوه و وفایی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با نام «بررسی تطبیقی معراجیه‌های خمسه نظامی با نگاه موردی به سه معراج نامه (کتاب المعراج، معراج النبی و الاسراء و المعراج)»، نظامی را بنیان‌گذار ادبیات داستانی و هم‌چنین یکی از پیشروان معراجیه‌سرایی معرفی کرده‌اند. از جمله تحقیقات دیگر می‌توان به مقالهٔ نوریان و حاجی‌زاده (۱۳۹۰) با عنوان «جلوه معراج پیامبر (ص) در خمسه نظامی گنجوی» اشاره داشت که با وجود دیدگاه توصیفی حاکم بر آن، حاوی اطلاعات مفیدی در مورد معراج‌نامه‌های نظامی است. زارع و خزایی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «صور خیال در تابلوی معراج حضرت رسول (ص) اثر سلطان محمد» عنوان کرده‌اند تأثیری که ادبیات عرفانی بر نگارگری داشته این است که نگارگران عناصر تصویری را برای بیان معانی عرفانی به خدمت می‌گرفتند و سلطان برخلاف برخی از نقاشان که شروع معراج یا بازدید حضرت محمد (ص) از بهشت و جهنم را به تصویر کشیده‌اند، به بخش میانی معراج توجه کرده که ویژگی خاص این اثر است. شایسته‌فر (۱۳۸۶) در مقالهٔ «جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسهٔ شاه‌طهماسبی»، به بررسی ویژگی‌های بصری و مضمونی نگاره‌ها و ارتباط آن‌ها با اشعار نظامی به‌عنوان عنصری خیال‌انگیز پرداخته‌است. احمدی و وزیری بزرگ (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی نگارهٔ معراج پیامبر اثر سلطان‌محمد براساس آرای پانوفسکی»، نشان می‌دهند که عوامل فرهنگی و سنت‌های اجتماعی دوران صفوی و عناصر بصری رایج در نگارگری قبل از دورهٔ صفوی، در پوشش و احوال شخصیت‌های نگاره تأثیرگذار بوده‌اند. شکری، جعفری دهکردی، و ایزدی دهکردی (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «بررسی لایه‌های معنایی در نگاره مربوط به امام زمان در فال‌نامه طهماسبی مبتنی بر نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی» به این مهم دست یافته‌اند که در این تصویر، به‌نوعی پیام برقراری عدالت، مژدهٔ امید و ریشه‌کنی ظلم و ناامیدی‌ها برای مخاطب و گیرندهٔ فال در بستر سیاسی دورهٔ صفوی دیده می‌شود.

۴. توصیف پیکرهٔ مطالعاتی

نسخهٔ خمسهٔ طهماسبی که در مکتب تبریز دوم تدوین شده با شمارهٔ «or.2265» تحت تملک کتابخانهٔ بریتانیا قرار دارد. این نسخه از ۸۰۸ صفحه کاغذ به قطع سلطانی کوچک تشکیل شده و هر پنج منظومهٔ نظامی را دربر دارد. مکتب نگارگری تبریز دورهٔ صفوی برگرفته از سه جریان هنریِ مکتب ترکمانان در تبریز، مکتب هرات (مکتب تجاری ترکمانان در شیراز) و مکاتب کم‌تر شناخته‌شدهٔ سمرقند در آن سوی سیحون است (رابینسون، ۱۳۹۰: ۵۰). تمام صفحات این نسخه مزین به تشعیرهایی است که انواع آرایه‌های گیاهی، حیوانی، جمادی و موجودات خیالی در آن به‌کار رفته و هر صفحه با ترکیب‌بندی متفاوتی از صفحات دیگر نقش شده و همین امر موجب طراوت و پویایی اثر شده‌است (Welch, 1972: 145). قطع این دست‌نویس به حدود ۳۶۰×۲۵۰ میلی‌متر می‌رسد. این نسخه توسط شاه‌محمود نیشابوری، مشهور به زرین‌قلم در حدود سال‌های ۹۴۵ تا ۹۴۹ ه.ق کتابت شده و شامل ۱۷ نقاشی است که ۱۴ نگارهٔ آن به قلم هنرمندان نامدار مکتب تبریز دوم مانند سلطان‌محمد، آقامیرک، میر سیدعلی، میرزاعلی و مظفرعلی است. ۳ نگارهٔ دیگر به سبک مکتب اصفهان و توسط محمد زمان در سدهٔ ۱۱ ه.ق به این نسخه افزوده شده‌اند (آژند، ۱۳۹۲: ۵۱۷).

نگارهٔ «معراج پیامبر (ص)» (تصویر ۱) اثر هنری زیبایی از سلطان‌محمد است که در نسخهٔ خمسهٔ نظامی شاه‌طهماسبی در کتابخانهٔ بریتانیا جای گرفته است. این اثر عالی و کامل، در عین مراعات جنبهٔ استناد و روایتگری، حالتی شگرف از زیبایی، جلال و ستایش را داراست. ویژگی‌های برجستهٔ بسیار ممتاز اثر، آن را در میان معراج‌نگاره‌های باشکوه قرار می‌دهد. در این نگاره با نظرداشت به سنت‌های نگارگری ایران ترکیب موزونی از پیکر فرشتگان، قرارگیری پیکر پیامبر اسلام (ص) و براق و طرح‌اندازی هاله‌های نورانی و نقش آسمان با فضا ایجاد شده است (Welch, 1972: 95-96).

تصویر ۱: معراج پیامبر (ص) (نظامی گنجوی، ۱۳۹۹: ۱۹۵)

در این اثر، انبوهی از ابرهای سفید فضای لایتناهی آسمان را پوشانده‌اند. پیامبر که صورت مبارکش با نقاب سپیدی پوشیده شده، با جامه‌ای به‌رنگ سبز و با دستار و چکمه‌های سپید سوار بر بُراق است؛ گرداگرد پیامبر خیل کروبیان به‌شکل ۱۹ فرشته نمایانده شده و جبرئیلِ در حال راهنمایی، پیشاپیش براق در پرواز است. ترکیب‌بندی این اثر به صورت دایره‌ای و تاحدی مارپیچی گسترده است که از پایین سمت راست کار شروع می‌شود و در پشت براق ختم می‌شود. در نقطهٔ مرکزی و مرکز ثقل این مارپیچ، حضرت رسول سوار بر براق تصویر شده که با انوار طلایی شعله‌ور گرداگرد حضرت و براق، تشخّصی جداگانه یافته‌است.

فرشتگان، به استثنای جبرئیل، همگی از هالهٔ تقدس عاری‌اند. فرشتگان با عبودیت و مِهر، مجمر و البسه و میوه‌ها و ظرف‌های غذا و کتاب و تاج را حمل می‌کنند. فرشتگان در نگارگری سلطان‌محمد، هر کدام در شکلی متفاوت ترسیم شده‌اند و حالت چهره‌های‌شان نیز مختلف است. چهرهٔ فرشتگان و براق به سیمای مغولی است و تنها صورت پیامبر و جبرئیل در شعله‌های نور پوشیده شده‌اند. حالت‌های خاص فرشته‌ای که دست‌ها را به دعا متصل کرده و فرشتهٔ حامل کتاب، دیدنی است. چهره‌های تمام‌رخ و نیم‌رخ نیز در میان فرشتگان دیده می‌شود و کلاه‌ها، سربندها و جامه‌های آن‌ها نیز هر یک به گونه‌ای متفاوت طراحی شده‌است. پیامبر تنها پیکره‌ای است که صورت پوشیده‌ای دارد.

رنگ‌آمیزی درخشان و استادانهٔ این نگارگری با سه رنگ اصلی لاجوردی و سپید و طلایی، و رنگ‌های متعدد زرد، آبی، نارنجی، سبز، قرمز، مجموعه‌ای دلپذیر و شگفت‌انگیز به‌وجود آورده است. طراحی، قلم‌گیری بی‌نهایت ظریف، و دقت در تمامی جزئیات، نشانهٔ اخلاص و دلبستگی تام و تمام هنرمند است. برخی چهره‌ها که در سمت چپ و بالای صفحه ترسیم شده‌اند با چهره‌های سنتی دیگر فرشتگان تفاوت آشکاری دارند. نکتهٔ بسیار حائز اهمیت این است که فرشته‌ای که با نگاهی به سمت مخاطب، در حال حرکت به سوی پیامبر برای اعطای تاج پادشاهی به ایشان است، در نگارهٔ مورد توصیف به گفتهٔ الینور سیمس در کتاب تصاویر به نظیر: نقاشی ایرانی و منابع آن؛ صد سال بعد از خلق این نگاره توسط سلطان‌محمد، در دورهٔ شاه سلیمان صفوی و به منظور مرمت اثر توسط محمد زمان اضافه شده که گویای معنای باطنی نگاره است(Sims, 2002 : 82). سلطان‌محمد، تذهیب چندانی در این اثر به‌کار نبرده و با اختصار در تزئین، مجال لازم برای نمایش حالات و حرکات را فراهم آورده‌است و از سویی، ابرهای سپید پیچاپیچ و شعله‌های طلایی فراوان و سرکش، عنصر تزئینی پرقدرتی را به‌نحوی شگفت‌انگیز به نمایش می‌گذارند. نگارگر، عناصر بصری را برخلاف متن ادبی افزوده که عبارتند از: تاج (توسط محمد زمان)، جام آتشین، میوه، ابر، ظروف طلائی (تصویر۱).

۵. شمایل‌نگاری اثر

در مرحلهٔ قبل به‌ترتیب با ویژگی‌های بصری و فرمی نگارهٔ موردبحث آشنا شدیم. در این بخش با کشف روابط میان ادبیات و نگاره سعی شده‌است با استفاده از اصول تجزیه و تحلیل کلام و بررسی ابیات، واژگان و صنایع ادبی مورد استفاده در هفت‌پیکر، از معنای لایهٔ اول بگذریم و به معنای لایهٔ دوم دست یابیم.

سربلندیش ار ز پایه پست — جبرییل آمده براق به دست
گفت بر باد نه پی خاکی — تا زمینیت گردد افلاکی
پاس شب را ز خیل خانه‌خاص — تویی امشب یتاق‌دار خلاص
سرعت برق این براق تراست — برنشین کامشب این یتاق تراست
وهم دیدی که چون گذارد گام — برق چون تیغ بر کشد ز نیام؟
سرعت عقل در جهانگردی؟ — جنبش روح در جوانمردی؟
برزد از پای پر طاووسی — ماه بر سر چو مهد کاووسی

مفهوم بیت این است که برای سربلندکردن پیامبر از پایهٔ پستِ این جهان، جبرییل همراه براق آمد و گفت پای خاکی تن را بر اسب براق بگذار و سوار شو تا افلاک غلام بندهٔ تو گردد (ثروتیان، ۱۳۹۸: ۳۸۵). در ادامه شاعر به زیبایی و سرعت براق اشاره کرده‌است. زمین در متن خمسهٔ نظامی نماد جایگاه پایین و پست در مقابل عرش است. نگارگر با حرکت مورب و صعودی معراج پیامبر را به تصویر کشیده‌است (حمیدیان، ۱۳۹۹: ۱۷۹). برای پست و بی‌ارزش نشان‌دادن جهان مادی، فقط به خورشید پشت ابر در قسمت پایین نگاره بسنده شده، به گونه‌ای که جهت

نگاه تمام فیگورها مخالف جهان مادی و رو به پیامبر است. نگارگر، شب را به رنگ آبی سرمه‌ای با ستاره‌هایی درخشان که نشان از این حرکت عرفانی دارند نشان داده‌است. با توجه به جایگاه والای پیامبر در نگاره، براق و جبرییل نیز به علت همراهی با وی با هالهٔ نور مشخص شده‌اند. سلطان‌محمد برای نشان‌دادن سرعت زیاد، و زیبایی براق که در چهار بیت آخر اشاره شده، پای براق را به‌صورت ظریف با رنگی ملایم و با خطوط منحنی کشیده است. بدن براق را نیز کشیده ترسیم نموده و پای جلویی به سمت بالا و جلوتر حرکت نموده‌است.

شش جهت را ز هفت بیخ بر آر　　نه فلک را به چار میخ بر آر
عطرسایان شب به کار تواند　　سبزپوشان در انتظار توانند

نگارگر، باتوجه به تفسیر خود از بیت نخست، با انتخاب ترکیب‌بندی دایره‌ای و القای پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای، باتوجه به جهت نگاه فرشتگان و قراردادن فیگور پیامبر سوار بر براق در مرکز نگاره، به‌صورت هنرمندانه، کلیهٔ عناصر بصری نگاره را مطیع و فرمان‌بر پیامبر کرده و نگاره را به دو بخش زمینی (عالم) و آسمانی (عرش) تقسیم کرده‌است (همان: ۱۸۱). تعدادی از فرشتگان، در بخش عالم هستی و زیر پای پیامبر قرار گرفته‌اند و بخشی دیگر که در عالم ملکوت جای دارند به‌صورت دایره‌وار گرد پیامبر به تصویر کشیده شده‌اند. نگارگر هم‌چنین با توجه به عبارت «سبزپوشان» که نظامی در ابیات خود به کار برده، پیامبر و فرشتگان را با لباس سبز نمایان ساخته‌است (ثروتیان، ۱۳۹۸: ۳۸۵).

نازنینان مصر این پر کار　　بر تو عاشق شدند یوسف‌وار
خیز تا در تو یک نظاره کنند　　هم کف و هم ترنج پاره کنند
تازه‌تر کن فرشتگان را فرش　　خیمه زن بر سریر پایه عرش
عرش را دیده برفروز به نور　　فرش را شقه درنورد ز دور

نگارگر، با توجه به بیت‌های اول و دوم، عشق فرشتگان نسبت به رسول اکرم را با چهره‌ای متبسم همراه با اهدای جام‌های پرنور و اسباب پذیرایی توسط فرشتگان به نمایش گذاشته‌است (زنجانی، ۱۳۹۵: ۲۵۱). به‌طوری که شوق و سبقت فرشتگان از یکدیگر برای رسیدن به حضرت رسول را برای بیننده نمایان می‌کند. نگارگر با تفسیر دو بیت آخر، ستارگان آسمان را به‌صورت نقطه‌های کوچک به‌ویژه در بخش فوقانی نگاره به تصویر کشیده، گویی پیامبر نور جمال خویش را در عرش گسترده و تاریکی شب را به روشنایی تبدیل کرده‌است.

در شب تیره آن سراج منیر　　شد ز مهر مراد نقش‌پذیر
گردن از طوق آن سراج نتافت　　طوق رز جز چنین نشاید یافت

سلطان‌محمد با تفسیر این ابیات، بخشی از آسمان که در مجاورت پیکر پیامبر است را تیره‌تر کرده و با ایجاد هاله‌های نورانی در چهرهٔ ایشان، تباین شدیدی پدید آورده که در مجموع موجب شده پیکر پیامبر همانند خورشیدی درخشان نمایان شود و برای نشان‌دادن راه سعادت که ناشی از اطاعت از جبرییل است، نگارگر بخش اعظمی از پرتوهای نور را در سمت چپ نگاره و در قسمتی که جبرییل قرار گرفته، به تصویر کشیده‌است (ثروتیان، ۱۳۹۸: ۳۹۰).

گرد راهش به ترکتاز سپهر　　تاج زرین نهاد بر سر مهر

نگارگر، در تفسیر مصرع دوم، فرشته‌ای را در حال حرکت به سمت پیامبر برای گذاشتن تاج بر سر وی به تصویر کشیده‌است. نکتهٔ قابل توجه این است که بر خلاف متن ادبی، تاج به دو رنگ قرمز و طلایی است و نگاه فرشته همراه با پوزخند به بینندهٔ نگاره است نه به سوی پیامبر، گویی به ارزش ناچیز مادیات زرین در عالم هستی طعنه می‌زند (حمیدیان، ۱۳۹۹: ۱۸۹). اما احتمالاً نگاه و پیام آن فرشته، پیام مستقیم محمد زمان و ناشی از اوضاع آشفته دورهٔ شاه سلیمان صفوی باشد. در مجموع با توجه به موارد فوق و بسنده‌کردن نگارگر به صحنهٔ همراهی پیامبر با جبرییل از کل موارد رخداده در داستان معراج، می‌توان به پناه‌بردن محمد زمان (مرمت‌کننده اثر) از طریق این نگاره به درگاه خداوند اشاره کرد. دلیل این ادعا، دید انتقادی محمد زمان نسبت به شرایط اجتماعی (تعصبات زیاد دینی در دورهٔ شاه سلیمان، رواج فساد و ظلم به طبقهٔ کارگر) بوده است که او متعالی‌بودن عالم هستی در کنار پناه‌بردن به درگاه خداوند را چارهٔ کار می‌بیند.

جامش اقبال و معرفت ساقی　　هیچ باقی نماند در باقی
دیدن آن پرده مکانی نبود　　رفته آن ره، زمانی نبود

آیـــت نـــوری کـــه زوالـــش نبـــود　　دیـد بـه چشـمی کـه خیـالش نبـود
رخـش بلنـد آخـورش افگنـد پسـت　　غاشـیه را بـر کتـف هـر کـه هسـت

جام معرفت که از طرف فرشتگان به پیامبر اعطاء می‌شود، با توجه به روشنی معرفت و آگاهی نسبت به ظلمت، در تفسیر شخصی نگارگر به‌شکل جامی که شعله‌های نور اطراف آن را احاطه کرده تصویر شده‌است. نگارگر با نمایان‌کردن فضای هم‌زمان شب و روز، نبود زمان و مکان را تصویر کرده و برای نشان‌دادن عظمت دیدار پیامبر با حقیقت، دست پیامبر را جهت احترام در سینهٔ وی به تصویر کشیده و برای ارتقای جایگاه براق در آن ملاقات اکبر، سرش را با هالهٔ نور نشان داده‌است (ثروتیان، ۱۳۹۸: ۳۹۶).

با بررسی ارتباط بین متن ادبی و نگارهٔ معراج پیامبر (ص) در جدول (۱) مشخص گردید که سلطان‌محمد و مرمت‌گر اثر، محمد زمان، به‌صورت مطلق به متن ادبی حکیم نظامی وفادار نبوده‌اند و اغلب توصیفات مربوط به حضور پیامبر در عرش الهی و رویدادهای مرتبط با آن را در اثر خویش به تصویر نکشیده‌اند به‌طوری که از برخی مضامین، و عناصر جاندار و غیرجاندار صرف‌نظر کرده‌اند. می‌توان گفت مضامین و عناصر غیرجاندار برای نیل به اهداف نگارگر به نگاره افزوده شده‌اند.

جدول ۱: داده‌نگاری پژوهشی: سطح ارتباط نگاره و متن (نگارندگان)

عناصر حذف‌شده			عناصر افزوده		
جاندار	**غیرجاندار**	**مضامین**	**جاندار**	**غیرجاندار**	**مضامین**
میکاییل	نُه فلک	نزول کتاب آسمانی		تاج	اعطای رتبهٔ پادشاهی
اسرافیل	ترنج	طراوت و شادابی بخشیده به ماه		کرهٔ زمین	فرومایه نمایاندن جهان مادی
گناهکاران	کتاب آسمانی	به عطارد رنگ قلعی بخشیدن		میوه	اعطای ردای سبز توسط فرشته
	کره ماه	به زهره رنگ سیمابی بخشیدن		جام آتشین	اعطای اسباب پذیرایی توسط فرشته
	سیاره عطارد	به مریخ رنگ قرمز بخشیدن		چراغ روشنایی	اعطای جام آتشین توسط فرشته
	سیاره زهره	بازماندن براق و جبرییل از حرکت		ابرهای پیچان	
	سیاره مریخ	ترک همراهان توسط پیامبر (ص)		ظروف طلایی	
	سدره	رسیدن به عرش الهی		هالهٔ نور	
		مشاهده خداوند توسط پیامبر (ص)			
		آوردن رهاورد توسط پیامبر (ص) از عرش الهی			

۵-۱. هالهٔ نور

سلطان‌محمد نگاه قابل توجهی به هالهٔ نوری داشته که چون خورشید پیامبر اسلام را دربر گرفته‌است. ماتبودن خورشید در این‌جا و شباهت آن به ماهی در محاق، نمایانگر عدول از معناگرایی خودِ خورشید است. بدین‌معنا که این خورشید واقعی در آسمان است که در پیش خورشید حقیقت یا همان حقیقت محمدیه رنگ باخته‌است. به عقیدهٔ نظامی پیامبر (ص) روبندی از نور سپید بر چهرهٔ زهره می‌کشد و رنگ مهتابی یا سفید از جانب وی برای این ستاره تعیین می‌گردد.

در عرفان اسلامی پیامبر اسلام مظهر «انسان کامل» است. شخصیت آن حضرت با «حقیقت محمدیه» توصیف می‌شود که به معنای اسم اعظم الهی و تعیّن اول از ذات باری‌تعالی و در عین حال، جامع اسماء حسنای حق است. از حقیقت محمدیه وجودهای دیگری ساطع و متجلی شده و در مفهوم انسان کامل پدیدار می‌شوند. خودِ پیامبر اسلام، مظهر کامل آن در جهان موجود یا عالم سفلی است. در این مفهوم، پیامبر اسلام حقیقتی مافوق و ورای صورت خود در زمان و مکان خاص داشته و به سخنی، برخوردار از هستی جهانی، ازلی و ابدی است (ایزوتسو، ۱۳۹۴: ۲۴۹).

گفته می‌شود نکوهش تصویرگری سیمای مقدسین، برآمده از اعتقادی است که به تصویر کشیدن همهٔ موجودات زنده را ناروا می‌دانست (اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۰۱). اما از دیدی دیگر، نهی اخلاقی تصویرسازی سیمای مقدسین از آن‌رو بوده که شبهه و خللی در تصوری که مؤمنان از آن‌ها داشته‌اند پدید آید. عکاشه بر آن است که با وجود مخالفت‌های دینی، نگارگری اسلامی در دورهٔ پسامغول شکل گرفته و نقاشان به ترسیم صحنه‌های مذهبی فراخوانده شده‌اند و این دعوت، هنرمندان را به ترسیم شمایل حضرت ترغیب کرد (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۰۷).

۵-۲. انگشتر

در این نگاره، فرشته‌ای دیده می‌شود که انگشتری را به پیامبر تقدیم می‌کند. این انگشتر یا حلقه می تواند حلقهٔ جانشینی و امامت نامیده شود (شایسته‌فر، ۱۳۹۴: ۱۴۴). انگشتری که در دست فرشته‌ای قرار دارد یکی از نمادهای بصری و مضمونی است که اشاره به فرهنگ شیعی دارد. در این باره می‌توان به تألیفات شیخ طوسی در آن دوران رجوع نمود. ایشان در یکی از کتاب‌های خود با ذکر سلسله سندی، از پیامبر اسلام (ص) چنین روایت کرده‌است:

روزی پیامبر اسلام (ص)، انگشتر خود را به علی بن ابی‌طالب (ع) سپرد و فرمود: «این انگشتر را نزد حکّاک (نگین‌ساز) ببر، به او بگو که بر نگین آن عبارت: "محمّد بن عبداللّه" بنویسد». علی (ع) آن انگشتر را گرفت و نزد نگین‌ساز رفته و از او خواست تا بر نگین این انگشتر کلمه "محمّد بن عبداللّه" را حکّاکی کند. نگین‌ساز آن را پذیرفت اما در هنگام کار، دست و قلم او خطا رفته و به‌جای آن، نقش «محمّد رسول اللّه» نوشت. هنگامی که امام علی (ع) خواست انگشتر را بگیرد، در نوشته آن دقت نمود و وقتی دید نقش، غیر از چیزی است که دستور داده بود، به او فرمود: «من چنین موضوعی را نگفته بودم». حکّاک اظهار داشت: بلی، صحیح می‌فرمایید، اما دستم به اشتباه چنین نوشت. پس حضرت علی (ع) آن انگشتر را گرفت و نزد رسول خدا (ص) آورد و فرمود: «یا رسول اللّه! حکّاک آنچه را گفته بودم، انجام نداده و مدّعی است که دستش خطا رفته است». پیامبر خدا آن انگشتر را گرفت و پس از دقّت بر آن فرمود: «ای علی! من محمّد بن عبداللّه هستم، و همچنین محمّد رسول اللّه نیز هستم و سپس انگشتر را به دست مبارک خود نمود. زمانی که صبح شد و بر انگشتر نگاه کرد، دید زیر آن نوشته شده است: «علیّ ولیّ اللّه». این امر سبب تعجب پیامبر گشت، در همین میان، جبرئیل امین (ع) نازل شد و رسول خدا جریان را برای او بازگو نمود. جبرئیل در پاسخ اظهار داشت: «یَا مُحَمَّدُ، کَتَبْتَ مَا أَرَدْتَ، وَ کَتَبْنَا مَا أَرَدْنَا»؛ آنچه را که تو خواستی نوشته شود، نوشتی و آنچه را که ما خواستیم، نوشتیم. (طوسی، ۱۳۸۶: ۳۸۹)

در روایات عامه شیعیان نیز این مسئله مطرح می‌شود که در معراج پیامبر، حضرت علی (ع) نیز حضور داشته است (بلوکباشی، ۱۳۹۲: ۱۲۸). در این نگاره هنرمند به‌نوعی اعتقاد خود را به تشیع اعلام کرده و ولایت حضرت علی (ع) را نشان داده‌است (تصویر ۲).

تصویر۲: اهدای انگشتر به پیامبر (ص) (نظامی گنجوی، ۱۳۹۹: ۱۹۵)

۵-۳. رنگ عرفانی

در شرح رنگ‌هایی که سالک در طریق راه حق مشاهده می‌نماید، این‌چنین آمده که رنگ سبز واپسین رنگی است که برجای می‌ماند و از یُمن این رنگ است که پیشرفت‌ها برای سالک ایجاد می‌شود و برق‌های نورانی باطنی جهان باطن او را رخشنده می‌کنند (کبری، ۱۳۶۸: ۷۸). سبز، متضمن عالی‌ترین معانی عرفانی است و بالاخص در اطراف نام حضرت خضر (ع) تجلی می‌کند که سبزپوش جاوید است. آن‌گاه که به مشاهده نور سبز نائل آیی، آرامشی در دل و شرح صدری در سینه و شادابی در باطن و لذتی در روح و بینایی در چشم احساس خواهی کرد و همگی آن‌ها صفات حیاتند که سالک در مسیر سلوک به دست می آورد (رجبی و خوش‌نظر، ۱۳۸۸: ۴۲). رنگ سبز تمثیلی از امیدواری و تجدید حیات، تولد و زندگی، رستاخیز و آرامش است. در قرآن چندین بار به این رنگ اشاره شده که نشانی از فراوانی و زنده‌بودن طبیعت و سرسبزی و لباس بهشتیان محسوب می‌گردد. سبز نمادی از نفس مطمئنه و جان آرام‌گرفته و آمیزه‌ای از دانش و ایمان است و همیشه حالتی روحانی به همراه دارد (سلطان کاشفی، صفاری احمدآباد، و شریف‌زاده، ۱۳۹۳: ۴۸).

در این نگاره ردای پیامبر و بخش‌هایی از لباس فرشتگان به رنگ سبز است و نشان از مقام معنوی آن‌ها دارد. رنگ طلایی در نگاره‌های مانوی به‌عنوان جلوه‌ای از خورشید مورد استفاده قرار می‌گرفت. فلزاتی چون طلا و نقره که به فراوانی در مینیاتور ایرانی متداول گردیدند، دنبالهٔ مستقیم همان سنت هنر مانوی به شمار می‌روند و استعمال این فلزات برای منعکس‌کردن نور و ایجاد پرتوهایی است که روح بیننده را وارد تبادل معنوی

خاصی می‌گرداند (تجویدی، ۱۳۵۲: ۴۱). در دورهٔ اسلامی نیز بینش عرفانی رنگ و ارتباط آن با نور که ریشه در حکمت ایران داشت، تاثیر به‌سزایی در نگارگری گذاشت. هالهٔ پیامبر، جبرییل و آتشدان در این نگاره به رنگ طلایی درآمده‌اند.

۵- ۴. تاج

آن‌چه از واژهٔ تاج در اذهان نقش می‌بندد کلاهیست زرین با کنگره‌ها و شعاع‌هایی شبیه خورشید که البته عمده تاج‌های زرین بعد از اسلام را تاج‌هایی با این شکل و شمایل تشکیل می‌دهند. زبان فارسی به لحاظ واژگان مربوط به تاج و تخت و پادشاهی غنی است و برخی از این واژه‌ها نیز به زبان‌های دیگر راه یافته‌اند. کلماتی مانند دیهیم، رخ‌کلاه یا کله نیز به معنی تاج به‌کار می‌روند. در برهان قاطع آمده است که کلاه یعنی چیزی که از پوست، پارچهٔ زربفت و غیره دوزند، بر سر گذارند و تاج پادشاهان را نیز گویند (کیا، ۱۳۴۸: ۸-۱۰). خورشید نماد عمر جاویدان، شکوه و جلال سلطنت می‌باشد. به همین دلیل تاج پادشاهان را با کنگره که نماد خورشید است، می‌آراستند. در آیین مهر نیز کسی که به مرحلهٔ سوم آن یعنی مرحلهٔ سرباز راه می‌یافت، باید برهنه و چشم‌بسته زانو می‌زد، سپس تاجی که بر نوک شمشیر بود به او تقدیم می‌شد. اما وی از آن امتناع می‌ورزید و بر این باور بود که تنها کسی که لیاقت تاج را دارد مهر است (حاتم، ۱۳۷۴: ۲۷).

تصویر ۳: اهدای تاج توسط فرشته به پیامبر(ص) (نظامی گنجوی، ۱۳۹۹: ۱۹۵)

تاجداری پیامبر اسلام که حکیم نظامی پیوسته بدان اشاره کرده و نگاره موردنظر ما نیز از آن منبعث است، در متون و روایات غیرتاریخی و مذهبی تصریح شده‌است (مجلسی، ۱۴۰۳: ۱۹۶) و گاهی ایشان را با لقب «صاحب التاج» نیز می‌شناختند (نوری الطبرسی، ۱۴۰۸ ه.ق: ۲۷۶). تاجداری پیامبر اسلام، پیوسته با همان عمامه و هاله‌ای مشتعل شناخته می‌شد که اغلب برخلاف هاله‌های هلالی و دوایر نورانی گِرد سر مقدسین مسیحی بود، اگرچه نقاشی و نگارگری در تلاش برای رونوشت‌سازی از واقعیت یا رویاست. اما در برخی موارد نظیر این، واقعیت و جهان محسوس، از جهان نامحسوس الهام و ایده گرفته و تاج مرصع صفوی که از آن سخن رانده شد، تحت‌تأثیر الگوی شمایل‌نگاری پیامبر، «تاج آتشین» نیز نامیده می‌شد (یوسف‌جمالی، ۱۳۸۵: ۲۵۵). در ترسیم تاج در دستان فرشته‌ای که به سمت پیامبر در حرکت است و با لبخندی کمی کنایه‌آمیز به بیننده نگاره می‌نگرد، نخستین مسئله گویای قداست تاج پادشاهی و برخورداری پیامبر از این تاج با لطف الهی است که بر سر خواهد نهاد. دومین مسئله دید انتقادی محمد زمان نسبت به شاه سلیمان به دلیل نوع حکومت‌داری وی می‌باشد که در نتیجه شاه را لایق تاج پادشاهی ندانسته و آن را در این نگاره، به پیامبری که لایق، عادل و دیندار واقعی است اهداء می‌کند. در واقع در این نگاره، تاج نماد شایستگی پادشاهی بوده‌است (تصویر ۳).

۶. شمایل‌شناسی اثر

۶-۱. محمد زمان

از تاریخ تولد محمد زمان، مناسبات خانوادگی، تحصیلات، تاریخ ورود او به جرگه نقاشان دربار صفوی و سال مرگ وی اطلاعی در دست نیست و تنها آثار محمد زمان و کتیبه‌ها و ارقام ثبت‌شده در این آثار است که بعضی از واقعیت‌های زندگی وی را روشن می‌سازد. نخستین اثر بازمانده از محمد زمان دربردارندهٔ سال ۱۰۵۹ه.ق یعنی دورهٔ سلطنت شاه‌عباس دوم است. اگر این سال را به‌طور فرضی در بیست سال نخستین عمر او قرار دهیم، تولد او می‌باید در اواخر دهه سی سده یازدهم هجری یعنی دورهٔ سلطنت شاه‌عباس اول بوده باشد. پدر او محمدیوسف از اهالی قم بوده، پس به احتمال زیاد محمد زمان نیز در شهر قم متولد شده‌است (آژند، ۱۳۸۹: ۴۸).

قسمت دیگر داستان محمد زمان، گرایش مجدد وی به اسلام بعد از عزیمتش از هند و به‌دست آوردن اعتبار مسلمانی و رفتن به سفر حج و دریافت عنوان حاجی است. از طرفی کلمهٔ «بی‌زبان» که در اول نام خود اضافه نموده همانا تعارف حقیرانه‌ای است که اغلب هنرمندان غنی‌الطبع، مقام والای خود را ناچیز شمرده و از خودستایی دوری می‌جسته‌اند. محمد زمان فرنگی‌خوان نیز با علم به این‌که در رشتهٔ موردعلاقهٔ خود، فرنگی‌خوانی مهارتی داشته ولی خود را بی‌زبان معرفی کرده و از تظاهر به زبان‌دانی دوری جسته است و ضمنا درج کلمه «بسم الله الرحمن الرحیم» که عینا از قرآن کریم برداشت نموده و در اول کتاب ارائه داده، موید این نکته است که آن محمد زمان

فرنگی‌خوان نیز مسلمان پاک‌طریقتی بوده و در ابتدای شروع ترجمهٔ کتابهایش، از نام والای الهی بسان سایر کاتبین مسلمان یاری جسته و از انشای ترجمه کتاب نیز روشن می‌گردد که فرد صاحب معلوماتی بوده و در ادبیات و عربیت دست داشته و متن کتاب را به راحتی و سلیس ترجمه کرده است. این‌که محمد زمان در بعضی از رقم‌ها و امضاهای خود از عبارت «یا صاحب الزمان» استفاده می‌کند، مسلماً تحت تاثیر شرایط مذهبی شیعیان دربار صفوی بوده‌است. از این‌رو محمد زمان نام خود را با نام امام زمان پیوند می‌زند و از رقم «یا صاحب الزمان» بهره می‌گیرد. (همان: ۶۴)

به نظر می‌رسد بیش‌ترین فعالیت محمد زمان در دهه‌های هشتاد و نود سدهٔ یازدهم یعنی در زمان سلطنت شاه سلیمان بوده‌باشد، چون آثاری که از وی باقیمانده دربردارنده تاریخ این دو دهه است. شاه‌عباس دوم در سال ۱۰۷۷ ه.ق درگذشت و فرزند او نخست با عنوان شاه صفی دوم و بار دیگر با عنوان شاه سلیمان به سلطنت رسید و تا سال ۱۱۰۵ ه.ق سلطنت کرد. دوره سلطنت او مقدمه‌ای بر انحطاط قدرت صفویان است که در زمان فرزند او شاه سلطان حسین به اوج خود رسید و موجبات فروپاشی صفویان را فراهم ساخت. گفتنی است گرایش‌های مذهبی در دربار شاه سلیمان شدید بوده و به‌ویژه دربار با پدیده‌ای به نام مسیونرهای مذهبی اروپایی مواجه شده که از فرقه‌های مختلف در ایران فعالیت داشته‌اند (همان: ۹۷). برخلاف آثار غربی محمد زمان، آن‌چه درخصوص وی موردیقین است، گرایش‌های شدید دینی و مذهبی بوده و از طرفی هم مشخص است بیش‌تر آثار وی در زمان شاه سلیمان صفوی خلق شده‌اند.

۶-۲. وضعیت دینی و سیاسی دوره صفوی

سلسله صفویه به مانند اکثر سلسله‌های ادوار پیشین خود، حکومتی سنتی بود که در سال ۹۰۷ ه.ق در تبریز تأسیس شد و تنها ویژگی بارز این سلسله که آن را در تاریخ حکومت‌های ایران اسلامی متمایز می‌کند، اعلام مذهب تشیع به عنوان مذهب رسمی کشور است. تا قبل از تأسیس سلسلهٔ صفویه، حکومت‌هایی بودند که به مذهب تشیع گرایش داشتند ولی تنها حکومتی که این مذهب را به‌عنوان مذهب رسمی اعلام نمود، حکومت صفویان بود.

صفویان برای کسب مشروعیت در نزد مردم برای خود نسب سادات را برگزیدند که صحت و سقم این دعا به‌رغم بررسی‌های متعدد واضح نیست. برخی منابع دوران صفویه، این نسب را مورد تأکید قرار داده‌اند و در آثار خود به آن اشاراتی داشته‌اند. به‌عنوان نمونه عبدی‌بیگ شیرازی، سیادت شاه طهماسب را از ویژگی‌های او دانسته و در حین شمارش ویژگی‌های طهماسب در ابتدای کلام خود به سید بودن او اشاره می‌کند و می‌نویسد: اول نسب اعلی‌حضرت که سیادت موسوية حسينية فاطميه علويه است که این سلطنت به میراث یافته (عبدی‌بیگ شیرازی، ۱۳۹۱: ۳۸۴).

بررسی شخصیت شاه طهماسب نشان می‌دهد که او در مقایسه با دیگر شاهان صفوی، هم از لحاظ شخصی و هم از لحاظ اجتماعی نسبت به دین و مذهب تشیع حساسیت و تعصب بیش‌تری داشته‌است. سیاست مذهبی طهماسب در جهت استوارنمودن پایه‌های مذهب تشیع در ایران بود. قبل از وی، شاه اسماعیل مذهب شیعه را رسمی کرده بود اما مسئولیت استوارکردن تشیع در ایران به عهده طهماسب قرار گرفت (جعفریان، ۱۳۸۸: ۵۸۵). طهماسب حتی در موارد مختلفی به احترام ائمه و کسانی که خدماتی در راه ائمه اطهار انجام داده‌اند از گناهان افراد خطاکار در گذشته است. سیاست شاه طهماسب برای مشروعیت حکومت خویش، برقراری نظریهٔ «فقهی شیعی» بود. علمای شیعه اعتقاد دارند که حکومت از آن فقیه جامع الشرایط است و در زمان غیبت تمام اختیارات امام معصوم به او واگذار شده‌است و فقیه مجتهد الزمان از روی مصلحت و با توجه به شرایط زمانه، قدرت سیاسی خود را به شاه عادل واگذار می‌نماید. این چیزی بود که طهماسب به صراحت آن را پذیرفت و خود را نائب فقیه جامع الشرایط دانست (همان: ۲۹۴).

سیاست، یکی از تأثیرگذارترین عوامل بر روند تولید و توسعهٔ آثار هنری در هر عصر به شمار می‌رود. با بررسی سیاست در یک حاکمیت، نگرش و نوع جهان‌بینی شاه حامی هنر و چگونگی تأثیر او بر تحولات هنری آن عصر آشکار می‌گردد. با مرگ ناگهانی شاه اسماعیل در سال ۹۳۰ ه.ق، طهماسب جوان به مقام پادشاهی ایران نائل آمد. شاه طهماسب از هر اقدام اقتصادی یا فرهنگی دیگری که به کاهش نفوذ و قدرت قزلباشان کمک می‌کرد، مضایقه ننمود. وی بازرگانان را از پرداخت عوارض که درآمد آن هر ساله بالغ بر هشت هزار تومان می‌شد معاف داشت (روملو، ۱۳۸۴: ۵۲۹) تا با رشد طبقهٔ بازرگان، قدرت قزلباشان در سطح جامعه رو به نقصان رود.

انزواطلبی، آخرین بخش حکومت شاه طهماسب را تشکیل می‌دهد. بنابر گزارش حسن‌بیگ روملو، لشکرکشی شاه طهماسب به گرمسیرات

جرون ۹۷۷ ه.ق آخرین حضور شاه در بیرون از دربار محسوب می‌شود، بعد از این تا سال ۹۸۴ ه.ق که سال فوت شاه طهماسب بود، دیگر هرگز از قصر سلطنتی‌اش بیرون نرفت و حتی برای شکار و گردش نیز قصر خود را ترک نکرد. آهنگ این انزواطلبی از سال‌ها قبل شروع شده بود؛ چنان‌که در سال ۹۶۲ ه.ق که رهبر ترکمانی در استرآباد سر به شورش برداشت، شاه طهماسب سپاهیانی را روانهٔ رویارویی با او کرد و خود به جنگ وی نرفت (کنبی، ۱۳۸۶: ۶۲). در این دوره شاه طهماسب، امور مملکت‌داری را به اطرافیان واگذار نمود. با حذف کامل جلسه‌های دیدار مردمی، تظلم و دادخواهی از ایشان را به قاضیان گماشته‌شده در شهرها و روستاها سپرده بود، قاضیانی که مواجبی از دربار دریافت نمی‌کردند و به رشوه‌گری روی آورده بودند. وینچنتو دالساندری سفیر ونیز در قزوین در سفرنامه خود نوشته است: «در دفتر تظلمات نام بیش از ده هزار تن نوشته شده که در هشت سال اخیر به قتل رسیده‌اند» (نوایی و غفاری‌فرد، ۱۳۸۹: ۱۴۷).

یکی از پایه‌های استحکام دولت صفویه، در دست داشتن امور مذهبی به وسیلهٔ خود شاه بود، آن هم از طریق اعتقاد به جانشینی خدا و ولایت فقیه مطلقه که بعد از امام دوازدهم شیعیان باید به شخصی که ولی او باشد سپرده می‌شد. در دورهٔ صفوی این حق به پادشاه صفوی داده شده بود و در اوایل این دوره یعنی در زمان شاه اسماعیل اول این حق به خوبی محفوظ بود ولی پس از شکست چالدران این وضع دچار تنزل شد و مردم نسبت به این حق شاه تقریباً بی‌اهمیت‌تر از قبل شدند (سیوری، ۱۳۷۲: ۲۲۹).

در دورهٔ شاه سلیمان نیز سال جدید اگرچه با خوبی و شادمانی آغاز شد، اما با خوشی خاتمه نیافت. گرانی، جنگ و بیماری بیش‌تر ایالات کشور را به فقر و فلاکت کشاند. در اغتشاش و انقلاب دربار بسیاری از بزرگان از بین رفتند و افراد پست و نالایق جای امرای لایق را گرفتند و بر اثر غفلت شاه، حکام به دلخواه خود مردم بیچاره را غارت می‌کردند (شاردن، ۱۳۳۸: ۱۴۵). از ویژگی‌های بارز وی دلبستگی به شراب بود و هرچه پیرتر می‌شد، بیش‌تر در عیش و نوش افراط می‌کرد و توجهی به نصایح پزشکان نداشت. در نتیجه شاه سلیمان بر اثر نوشیدن شراب به هنگام مستی دستورات خشونت‌آمیزی می‌داد. چنان‌چه درباریان می‌بایستی به‌طور سریع فرامین وی را اجرا می‌کردند و موقعی که هوشیار می‌شد از عمل خود بسیار نادم می‌گشت (همو، ۱۳۴۵: ۱۰۳). شاه سلیمان فردی بسیار خرافی بود و به پیشگویی‌ها و نشانه‌هایی که به گمان وی حاکی از حدوث وقایع مهم بود، توجه بیش از اندازه‌ای نشان می‌داد و تمام کارهایش را هم‌چون پذیرفتن سفرا، رفتن به شکار، جنگ و صلح را طبق نظر ستاره‌شناسان انجام می‌داد. هرچند که وقایع برخلاف پیشگویی‌ها صورت می‌پذیرفتند با این حال دست از خرافه‌پرستی برنمی‌داشت (کمپفر، ۱۳۵۰: ۷۰). شاه سلیمان علاقهٔ زیادی به طلا و جواهرات و اشیای گران‌قیمت داشت و شاهزادگان و امرا برای جلب‌نظر وی هدایای گران‌قیمتی برای وی می‌فرستادند. او فقط به هدایایی که از طلا ساخته شده بودند، توجه نشان می‌داد. چنان‌چه هنگامی که سفیر سوئد به ایران آمد و یک ساعت زیبا برای شاه آورد، چون از طلا ساخته نشده بود او آن را در میان اشیای بی‌ارزش انداخته بود (درهوهانیان، ۱۳۷۹: ۴۸۶).

در مجموع می‌توان چنین نتیجه گرفت که سقوط صفویه را می‌توانیم در افزایش نفوذ خواجگان و زنان، کاهش شدید قدرت صدراعظم و امرای نظامی لایق، مشغول‌شدن دربار و شاه به تنعم، عدم نظارت دقیق دولت مرکزی بر عملکرد حکام ایالات، خودسری مباشران شاه در ولایات، ضعف نظامی، وقوع شورش افاغنه و بلوچ‌ها، عدم رسیدگی به مشکلات آن‌ها در دورهٔ شاه سلیمان و عدم سیاست صحیح شاه سلیمان در انتخاب جانشین لایق و واگذاری این مهم به شورای اندرونی جستجو کنیم و در واقع سیر پرشتاب سقوط صفویه ناشی از بی‌تدبیری شاه سلیمان بوده‌است.

۶-۳. پوشش درباریان صفوی

طبقات جامعه از نوع دستهٔ شخصیت‌های عام در نگاره‌های صفوی هستند که همواره میان زنان و مردان ثروتمند و اشرافی با میانه‌حالان و فقرا در سبک لباس تفاوت بود. مرفهان سعی می‌کردند برای خود نشانه‌هایی در سبک پوشش ایجاد کنند (جوادی و کشفی، ۱۳۸۶: ۷۱). در رابطهٔ گوناگونی پرتضاد از رنگ‌ها از یک‌سو زرشکی، سرمه‌ای، یشمی با طلایی به‌عنوان رنگ‌های اشرافی و نمایندهٔ ثروت خودنمایی می‌کنند. از سوی دیگر طیف وسیعی از رنگ‌های درخشان مانند زرد، قرمز، نارنجی، آبی و غیره در پوشاک نمایندهٔ ثروت شادی‌بخش خواهند بود (بختیاری‌فرد، ۱۳۹۵: ۷۶).

در نگاره‌های صفوی این تیپ‌های شخصیتی به دو دستهٔ عام و خاص تقسیم‌بندی شده‌اند. طبق آثاری که در نگاره‌های دورهٔ صفوی در لباس این‌گونه تیپ‌های شخصیتی (شاه و شاهزادگان) دیده شده، بخش‌هایی از رنگ‌های طلایی سبز، قرمز، آبی، صورتی رنگ‌های آن طبقه بوده‌است. در اکثر فیگورها رنگ طلایی بیش‌ترین کاربرد را دارد. طلایی نمایانگر شهرت و آبرو و بیانی از روشنایی، هوشمندی و دارایی است.

پوشش کفش طرح‌دار و جوراب زربفت یا مخملی احتمالاً در آغاز میان طبقات مختلف مردم حتی پادشاهان رایج بوده است. اما به تدریج کاربرد آن در میان روستاییان و دهقانان محدود می‌شود. تزئینات در پای‌پوشها نیز کماکان در میان پادشاهان و افراد عالی‌رتبه دیده می‌شود (دادور و پورکاظمی، ۱۳۹۲: ۳۹).

در لباس‌های سلطنتی رداها عمدتاً از پنبه یا ابریشم ساده یا زربفت و به رنگ‌های روشن بودند و سیاه به ندرت پوشیده می‌شد. طرح‌های ماهرانه‌ای از حیوانات و پیکره‌ها برای تزئین منسوجات به‌کار برده می‌شدند (سودآور دیبا، ۱۳۸۲: ۱۹۸). آن‌ها با تن‌پوشی چندلایه نمایش یافته‌اند که ردای آن به رنگ‌های طلایی، قرمز، سبز و با دکمه‌هایی به رنگ طلایی رنگ‌آمیزی شده‌است. تزئینات نقوش با حالتی تشعیرگونه از عناصر طبیعت و نقوش تجریدی بر روی کلاه و کمربند دیده می‌شود. رنگ لباس زیرین آن‌ها آبی، قرمز و نخودی و رنگ کمربند آن‌ها طلایی، آبی و قرمز است (محبی، حسنخانی و امانی، ۱۳۹۷: ۱۳۲). سلطان‌محمد در پوشش چهرهٔ پیامبر سنت رایج در ترسیم واقعهٔ معراج را رعایت کرده‌است که به‌طور معمول، چهرهٔ حضرت را پوشیده در حجاب می‌بینیم. فرشتگان پوشیده از لباس‌های صفوی به کسوت درباریان هستند و نگارگر، وحدت را در کثرت فرشتگان و ستارگان و ابرها نشان می‌دهد که نشان تأثیر فرهنگ جامعه صفوی در این نگاره بوده‌است (تصویر ۴).

تصویر ۴: پوشش پیکره‌ها (نظامی گنجوی، ۱۳۹۹: ۱۹۵)

۶-۴. حکمرانی پیامبر (ص)

سلطنت و فردمحوری علاوه‌بر این‌که از مبنا با رویکرد اسلامی که قائل به مشروعیت الهی و مقبولیت مردمی حکومت است هم‌خوانی ندارد، در طول تاریخ و در عمل نیز نشان داده که محل مناسبی برای رشد فساد است. پیامبر اسلام (ص) همواره تلاش داشتند تا مشی حکومت نبوی را از این شیوهٔ سلطنتی جدا سازند. نوشته‌اند که خلیفهٔ دوم، روزی به خانه پیامبر اسلام (ص) در مدینه وارد شد و حضرت را در حالی دید که بر حصیری پاره خوابیده بود و حصیر بر پهلوی ایشان رد انداخته بود و اندوخته خوراکی ایشان نیز چیزی جز دو مشت جو و یک مشت تره نبود (ملک‌زاده، ۱۳۸۵: ۵۵). سیره پیامبر (ص)، نه‌تنها محقق‌کننده معنای عرفی عدالت در میان بشر، یعنی عدالت در حوزهٔ قضاوت و توزیع امکانات بوده، بلکه در سیرهٔ ایشان بسطی معنایی یافته‌است. حضرت در کنار این فعالیت‌ها به دنبال ایجاد روح عدالت‌طلبی در میان مردم بوده‌اند. اساس اندیشهٔ ایشان بر این بوده که در اموری که فرمان صریح الهی وجود نداشت، صحابه را به سوی مشورت و تدبیر سوق دهند. این امر به‌عنوان تحقق جنبهٔ مردمی حکومت و سبب دلبستگی بیش‌تر مردم به حکومت اسلامی می‌شده‌است. حضرت هم‌چنین در حوزهٔ حکومت‌داری، نه‌تنها با فسادهای مختلف مالی، اخلاقی و ... مقابله نموده، بلکه هیچ‌گاه برای خود و نزدیکان، حق ویژه‌ای قائل نبوده و در برابر سوءاستفاده از قدرت ایستادگی می‌کردند (درخشه و موسوی‌نیا، ۱۳۹۷: ۲۵).

می‌توان گفت اصل توحید و فرهنگ حج از دیگر مضامین نهفته در تفکر نقاش است. در این نگاره فضا به شیوه‌ای باطنی و از طریق کیهان (به مدد ابرهای پیچان و انوار زرین)، و حقیقت درونی پیامبر اسلام یعنی آن‌چه صوفیه حقیقت محمدیه می‌خوانند نیز تقدس یافته‌است. پیامبر در مقام انسان کامل عرض و طول وجود کیهانی و فضایی را که عالم اسلامی‌درون آن معنا پیدا کرده و هر مسلمانی در آن تنفس می‌کند و می‌زید، را انباشته می‌کند. حقیقت محمدیه به اوج و حضیض و چهار جهت اصلی می‌رسد و در نتیجه به آن‌ها جنبه‌ای کیفی و حالت تقدس می‌بخشد. مقامات حکمت در معنویت اسلامی با این جنبه از حقیقت محمدیه ارتباط می‌یابد که با تقدس فضا یک بار دیگر فحوای معنوی و ازلی فضا را به آن بازمی‌گرداند (نصر، ۱۳۸۹، ۵۴). پیامبر و دیگر فرشتگان، نه پوشش دوران پیامبر (ص) بلکه پوشش زمان سلطان‌محمد را داشتند. مجموع

پیکره ها در این اثر ۲۰ نفر است. عدد ۲۰ با توجه به مجموع انگشتان دست و پا نشان از انسان کامل است. تعداد فرشتگان، تحرک آن‌ها، اشتغال هر یک به عملی و تنوع جنس پوشش و ظاهر آن‌ها، فضای پویایی را به نگاره بخشیده است. این حالت با ترکیب‌بندی چرخشی و دایره‌مانند نگاره و هم‌چنین تصویر کرهٔ پوشیده پشت ابرها تشدید می‌شود. دایره نماد حرکت، آسمان، الوهیت و خداست. خدا هم‌چون دایره‌ای است که مرکزش همه‌جا و محیطش هیچ‌جا نیست. دایره چون آغاز و انجامی ندارد، دلالت بر ابدیت است و القای بی‌زمانی می‌کند.

۷. نتیجه‌گیری

با تفسیر آیکونولوژی نگارهٔ معراج پیامبر (ص) مشخص گردید که نگاره به صورت مطلق به متن ادبی حکیم نظامی وفادار نبوده و بیش‌تر توصیفات مربوط به حضور پیامبر در عرش الهی و رویدادهای مرتبط با آن را در اثر خویش به تصویر نکشیده است. به‌طوری که از برخی مضامین، و عناصر جاندار و غیرجاندار صرف‌نظر شده و برعکس، مضامین و عناصر غیرجانداری را برای نیل به اهداف خاص به نگاره افزوده است؛ عناصری که بیش‌تر جنبهٔ مادی دارند نه معنوی. در واقع می‌توان گفت سلطان‌محمد به مضامین معنوی توجه داشته، ولی محمد زمان در باطن دید انتقادی نسبت به شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و دینی را بیان کرده‌است. با بررسی زمان مرمت اثر توسط محمد زمان (افزودن فرشته‌ای که با نگاه خیره به مخاطب با لبخندی تاج پادشاهی را به پیامبر اهداء می‌کند) در دورهٔ حکومت‌داری شاه سلیمان صفوی، شاهد بی‌عدالتی در جامعه، فساد و خیانت درباری هستیم. محمد زمان با توجه به آن شرایط اجتماعی، دید منتقدانهٔ خود را در اثر نمایان کرده‌است. به طوری که از میان تمامی فرشتگانی که حول محور پیکر پیامبر قرار گرفته‌اند، یکی از فرشتگان با نگاه کنایه‌آمیزِ البته همراه با لبخند به مخاطب خیره شده‌است. گویی محمد زمان خویش را به تصویر کشیده است که تاجی در دست دارد، تاجی که عنصری غیرجاندار و افزوده شده در اثر است. نکته حائز اهمیت این است که این فرشته در حال حرکت و اهدای تاج به پیامبر است. گویی نگارگر، سیرت پیامبر را لایق پادشاهی دانسته و به رسول خدا پناه برده‌است و ایشان را الگویی مناسب برای زمامداری جامعه در دوره شاه سلیمان صفوی معرفی می‌کند. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که این نگاره برخاسته از دیدگاه‌های معنوی و دینی زمان خلق اثر است و از باورهای حکمت‌آمیز اسلام سرچشمه می‌گیرد و عوامل فرهنگی و سنت‌های اجتماعی دوران صفوی و عناصر بصری رایج در نگارگری در پوشش و احوال شخصیت‌های موجود در نگاره تاثیرگذار بوده‌اند. سلطان‌محمد نیز متأثر از این نگرش عرفانی دست به خلق این اثر زده و از طرفی هم محمد زمان نیز متأثر از شرایط سیاسی و اجتماعی آشفته دست به مرمت اثر زده‌است. در حقیقت شکل‌یافتن این نگاره برخاسته از دیدگاه‌های سیاسی، اجتماعی و معنوی و دینی نگارگر است که از شرایط اجتماعی و باورهای حکمت‌آمیز آن دوران، سرچشمه می‌گیرد.

منابع

آدامز، لوری اشنایدر. (۱۳۸۷). روش‌شناسی هنر. ترجمه علی معصومی. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). محمد زمان و شیوه فرنگی‌سازی. تهران: امیرکبیر.
-----. (۱۳۹۲). مکتب نگارگری تبریز. تهران: فرهنگستان هنر.
احمدی، بهرام، و وزیری بزرگ، رقیه السادات. (۱۳۹۷). بررسی نگارهٔ معراج پیامبر اثر سلطان‌محمد براساس آرای پانوفسکی. پژوهش در هنر و علوم انسانی، شماره ۲، ۲۵-۳۴.
اعوانی، غلامرضا. (۱۳۷۵). مجموعه مقالات حکمت و هنر معنوی. تهران: گروس.
ایزوتسو، توشیهیکو. (۱۳۹۴). صوفیسم و تائوئیسم. ترجمه محمدجواد گوهری. تهران: روزنه.
بختیاری‌فرد، حمیدرضا. (۱۳۹۵). رنگ و ارتباطات. تهران: فخراکیا.
بلوکباشی، علی. (۱۳۹۲). امام علی (ع) در فرهنگ عامه مردم ایران. تهران: دایره‌المعارف.
پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۹). معنا در هنرهای تجسمی. ترجمه ندا اخوان‌مقدم. تهران: چشمه.
تجویدی، اکبر. (۱۳۵۲). نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
ثروتیان، بهروز (مصحح). (۱۳۹۸). هفت‌پیکر. نظامی گنجوی. تهران: امیرکبیر.
جوادی، محمدرضا، و کشفی، سید علی. (۱۳۸۶). نظام نشانه‌ها در پوشش. مطالعات راهبردی زنان، شماره ۳۸، ۶۲-۸۷.

حاتم، غلامعلی. (۱۳۷۴). نقش و نماد در سفالینه‌های کهن ایران. فصلنامه هنر، شماره ۲۸، ۲۷-۳۴.
دادور، ابولقاسم، و پورکاظمی، لیلا. (۱۳۹۲). پای‌پوش ایرانیان در نگاره‌های دوران ایلخانی، تیموری و صفوی، دوفصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۰، ۲۳-۴۱. doi: 10.22034/IAS.2009.125680
درخشه، جلال، و موسوی‌نیا، سیدمهدی. (۱۳۹۷). مولفه‌های حکمرانی شایسته در سیرهٔ حکومتی پیامبر اسلام (ص). پژوهش‌های علم و دین، شماره ۹، ۱-۱۲.
درهوهانیان. هارتون. (۱۳۷۹). تاریخ جلفای اصفهان. ترجمه لئون میناسیان و محمدعلی موسوی فریدنی. اصفهان: زنده‌رود.
رابینسون، ب. و. (۱۳۹۰). هنر نگارگری ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
رجبی، محمدعلی، و خوش‌نظر، رحیم. (۱۳۸۸). نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی. کتاب ماه هنر، شماره ۸، ۴۲-۵۸.
جعفریان، رسول. (۱۳۸۸). سیاست و فرهنگ روزگار صفوی (ج. ۱). تهران: علم.
حمیدیان، سعید (مصحح). (۱۳۹۹). مخزن‌الاسرار. نظامی گنجوی. تهران: قطره.
روملو، حسن‌بیگ. (۱۳۸۴). احسن التواریخ. تهران: اساطیر.
زارع، مهدی، و خزایی، محمد. (۱۳۹۱). صور خیال در تابلوی معراج حضرت رسول (ص) اثر سلطان محمد. کتاب ماه هنر، شماره ۱۶۶، ۷۸-۸۹.
زنجانی، برات. (۱۳۹۵). احوال و آثار و شرح مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی. تهران: دانشگاه تهران.
سلطان کاشفی، جلال‌الدین، صفاری احمدآباد، سمیه، و شریف‌زاده، محمدرضا. (۱۳۹۳). رمزگشایی معانی عرفانی رنگ در نگاره‌هایی از هفت گنبد. نگارینه، شماره ۴، ۴۱-۴۸. doi: 10.22077/NIA.2014.501
سودآور دیبا، لیلا. (۱۳۸۲). دوران صفویان و قاجاریان. از سری مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا. تهران: امیرکبیر.
سیوری، راجر. (۱۳۷۲). ایران صفوی. ترجمه کامبیز عزیزی. تهران: مرکز.
شاردن، ژان. (۱۳۳۸). تاجگذاری شاه سلیمان. ترجمه محمد عباسی. تهران: امیرکبیر.
-----. (۱۳۴۵). سیاحتنامه شاردن. ترجمه محمد عباسی. تهران: امیرکبیر.
شایسته‌فر، زهره. (۱۳۹۴). بررسی عنصر حرکت در موجودات افسانه‌ای سلطان‌محمد و بازنمایی آن در پویانمایی ایران. تهران: همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی.
شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۶). جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسهٔ شاه‌طهماسبی. مطالعات هنر اسلامی، شماره ۷، ۷-۲۲.
شکری، حسن، جعفری دهکردی، ناهید، و ایزدی دهکردی، سیده‌مریم. (۱۳۹۹). بررسی لایه‌های معنایی در نگاره مربوط به امام زمان (عج) در فالنامه طهماسبی مبتنی بر نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی. عصر آدینه، شماره ۳۱، ۱۲۹-۱۵۰.
ضیمران، محمد. (۱۳۸۲). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. تهران: قصه.
طوسی، محمدحسن. (۱۳۸۶). تهذیب الاحکام. تهران: نور وحی.
عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: سخن.
عبدی‌بیگ شیرازی. (۱۳۹۱). تکمله الاخبار. تهران: نشر نی.
عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). نگارگری اسلامی. ترجمه غلامرضا تهامی. تهران: سورهٔ مهر.
قاسمی پرشکوه، سعید، و وفایی، عباس‌علی. (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی معراجیه‌های خمسه نظامی با نگاه موردی به سه معراج‌نامه (کتاب المعراج، معراج النبی و الاسراء و المعراج). دوفصلنامه پژوهش‌نامه ادبیات تطبیقی، شماره ۲، ۲۳-۵۱.
کبری، نجم‌الدین. (۱۳۶۸). فوائح الجمال و فواتح الجلال. ترجمه جواد طباطبایی. تهران: زوار.
کمپفر، انگلبرت. (۱۳۵۰). در دربار شاهنشاه ایران. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: انجمن آثار ملی.
کنبی، شیلا. (۱۳۸۶). عصر طلایی هنر ایران. ترجمه حسن افشار. تهران: مرکز.
کیا، صادق. (۱۳۴۸). تاجگذاری پادشاهان اسلامی. هنر و مردم. شماره ۶۰، ۷-۱۰.

مجلسی، محمدباقر. (۱۴۰۳). بحارالانوار (ج. ۱۵). نجف: دارالکتاب اسلامی.
محبی، بهزاد، حسنخانی، فریدون، و امانی، مریم. (۱۳۹۷). بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دورهٔ صفویه. هنرهای صناعی اسلامی، شماره ۱، ۱۱۲-۱۲۳.
ملک‌زاده، محمد. (۱۳۸۵). سیره سیاسی معصومان در عصر حاکمیت. تهران: کانون اندیشه جوان.
نصر، سیدحسین. (۱۳۸۹). هنر و معنویت اسلامی. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.
نوایی، عبدالحسین، و غفاری‌فرد، عباسقلی. (۱۳۸۹). تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دورهٔ صفویه. تهران: سمت.
نوریان، محمد، و حاجی‌زاده، مهدی. (۱۳۹۰). جلوه معراج پیامبر (ص) در خمسه نظامی گنجوی. پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شماره ۹، ۱۷-۴۲.
نظامی گنجوی، شرف‌الدین. (۱۳۹۹). خمسه نظامی شاه طهماسبی (از روی نسخهٔ اصلی؛ محل نگهداری کتابخانهٔ بریتانیا). تهران: فرهنگستان هنر.
نوری الطبرسی، الشیخ حسین. (۱۴۰۸ ه.ق). مستدرک الوسائل (ج. ۳). قم: مؤسسة آل بیت علیهم السلام لإحیاء التراث.
یوسف‌جمالی، محمدکریم. (۱۳۸۵). تاریخ تحولات ایران عصر صفوی. اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.

Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques du l imaginare*. Paris: A l'archetypologie; Puf.

Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology*: *Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boston: West View.

Sims, E. (2002). *Peerless images* : *Persian painting and its sources*. Yale University Press.

Welch, S. C. (1972). *A King's Book of Kings*: *The Shah-nameh of Shah Tahmasp*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

The Analysis of Religious and Political Iconology of the Miniature Depiction of Mi'raj from Nizami's *Khamsa*, Commissioned by Shah Tahmasp

Morteza Afshari
Associate Professor, Department of Art Research, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ afshari@shahed.ac.ir
Sahand Allahyari
Ph.D student in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran/ allahyarisahand@gmail.com
Khashayar Ghazizadeh
Associate Professor, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran/ ghazizadeh@shahed.ac.ir

Received: 16/02/2024
Accepted: 16/06/2024

Introduction

Mi'raj is recognized as a significant theme within Islamic culture and has been depicted repeatedly by various miniaturists. This study concentrates on the esteemed illustration of Mohammad's Mi'raj based on Nizami's *Khamsa*, commissioned by Shah Tahmasp, attributed to Tabriz School during the Safavid period, and created by Sultan Mohammed, a notable miniaturist associated with the Safavid court. This miniature operates as a narrative text that conveys meaningful messages to its viewers. Rather than merely reflecting visual aspects of reality, the miniaturist approaches their work from an elevated perspective to generate deeper meanings. Essentially, before being rendered visually by the miniaturist, a miniature is shaped by his beliefs and convictions, resulting in a unique expression characterized by specific colors and symbols. The individual and societal perspectives of the miniaturist significantly influence their mode of expression.

Research Method

Iconology serves to reconstruct an entire program or context and includes multiple texts situated within an environment encompassing artistic and cultural contexts (Adams, 2008: 51). Regardless of how superficial or insignificant an image may appear, it inherently contains meanings that are subject to interpretation (Durand, 1992: 19-20). This study examines the miniature in question through an iconological method applied in three distinct stages. The first stage involves a descriptive pre-iconographic analysis that addresses primary meanings, tangible forms, visual details, and a descriptive critique of the miniatures. The second stage focuses on iconographic analysis aimed at uncovering secondary or conventional meanings by aligning the literary text with the corresponding miniatures. Finally, in the iconological stage accompanied by interpretative efforts the themes, concepts, and symbols represented in the miniature are thoroughly analyzed.

Research Findings

Nizami's *The Khamsa*, commissioned by Shah Tahmasp and compiled within the Tabriz school, is cataloged under number "or.2265" at the British Library. This manuscript comprises 808 pages made from small royal-sized paper and encompasses all five poetic works by Nizami. The Tabriz miniaturist school during the Safavid era is influenced by three artistic traditions: the Turkmen school in Tabriz, the Herat school (associated with Turkmen commerce in Shiraz), and lesser-known schools from Samarkand across the Seyhun River (Robinson, 2011: 50). A century after this

miniature was created by Sultan Mohammed, it underwent restoration by Mohammad Zaman during the reign of Suleiman I in Persia; this restoration reveals deeper meanings inherent within the miniature (Sims, 2002: 82). Sultan Mohammed employed minimal gilding in this artwork; his restrained decoration allowed ample space for depicting gestures and movements. Conversely, swirling white clouds and abundant wild golden flames serve as striking decorative elements within the composition. The miniaturist incorporated visual elements absent from the literary text itself, namely a crown (attributed to Mohammad Zaman), a fiery cup, fruits, clouds, and golden vessels.

The analysis of the interplay between the literary text and Mohammad's *Mi'raj* miniature indicates that both Sultan Mohammed and the restorer, Mohammad Zaman, were not entirely faithful to Nizami's original text; they frequently omitted descriptions concerning the Prophet's presence within divine realms and related events while neglecting certain themes as well as animate and inanimate elements. It can be concluded that non-living themes and elements were integrated into the miniature to fulfill specific objectives set by the miniaturist. Notably, an angel is depicted offering a ring to Mohammad the Prophet within this miniature; this ring, in a critict's view, may symbolize succession or Imamate. The ring held by the angel serves as one of the several visual and thematic symbols associated with Shia' culture. Additionally, depicting a crown in an angel's hands as it approaches Mohammad who gazes back at viewers with a subtly ironic smile underscores both royal sanctity and divine favor bestowed upon him through this crown. Furthermore, this portrayal reflects Mohammad Zaman's critical perspective on the governance of Suleiman I; he regarded Suleiman as unworthy of royal authority while bestowing it instead upon a prophet characterized by true meritocracy, justice, and piety. Thus, within this miniature context, the crown emerges as a symbol of rightful kingship.

Conclusion

The iconological analysis of *Mi'raj* miniature depicting Mohammad the Prophet indicates that it does not adhere strictly to Nizami's literary text; instead, it significantly omits various descriptions related to the Prophet's presence in the celestial realm and associated events. It can be concluded that Sultan Mohammed concentrated on spiritual themes, whereas Mohammad Zaman articulated a critical viewpoint regarding prevailing social, political, cultural, and religious conditions. A closer examination of Mohammad Zaman's restoration efforts, including his addition of an angel who gazed intently at viewers while presenting a crown to the Prophet, occured during the rule of Suleiman I in Persia; a time characterized by social injustice, corruption, and courtly betrayal.

This context is reflected in Mohammad Zaman's work; among all the angels surrounding Mohammad, one specifically gazes knowingly at the audience with a smile. This portrayal suggests that Mohammad Zaman may have represented himself holding a crown, an added inanimate element within the artwork. Notably, this angel is depicted in motion as it presents the crown to Mohammad. The implication is that the miniaturist consider Mohammad's character as the one who deserves kingship as wll as taking refuge in, a suitable model for governance during the reign of Suleiman I. The results of this study demonstrate that this miniature emerges from spiritual and religious perspectives prevalent at its time of creation and is deeply rooted in Islamic wisdom traditions. Additionally, cultural influences and social customs from the Safavid period as well as prevalent visual elements within miniature art concerning clothing and character depictions have significantly shaped its creation. Sultan Mohammed was influenced by this mystical perspective when crafting his work; concurrently, Mohammad Zaman's restoration was informed by tumultuous political and social circumstances. Ultimately, this miniature reflects a confluence of its creator's political, social, spiritual, and religious viewpoints that stem from both societal conditions and philosophical beliefs characteristic of that era.

Keywords: religion, politics, Mi'raj of Muhammad the Prophet, Mohammad Zaman, sultan Mohammed, *Khamsa* of Shah Tahmasp, iconology.

References

Aavani, Gh. (1996). *A Collection of Essays on Wisdom and Spiritual Art*. Tehran: Garous [In Persian].

Abdi Beg Shirazi. (2012). *Takmila al-Akhbar*. Tehran: Nashr-e Ney [In Persian].

Abdi, N. (2012). *An Introduction to Iconology*. Tehran: Sokhan [In Persian].

Adams, L. Sh. (2008). The Methodologies of Art. (A. Masoumi, Trans.). Tehran: Nazar Publications [In Persian].

Ahmadi, B., & Vaziri Bozorg, R. S. (2018). Examining Sultan Mohammed's Prophet Mi'raj Miniature Based on Erwin Panofsky's Views. *Research in Art and Humanities*, No. 2, 25-34 [In Persian].

Akashe, Th. (2001). *Islamic Miniature Painting*. (Gh. R. Tahami, Trans.). Tehran: Soore Mehr Publication [In Persian].

Azhand, Y. (2010). *Mohammad Zaman and the Persianization Method*. Tehran: Amir Kabir [In Persian].

-----. (2013). *The Miniaturist School of Tabriz*. Tehran: Iranian Academy of the Arts [In Persian].

Bakhtiarifard, H. R. (2016). *Color and Communication*. Tehran: Fakhrakia [In Persian].

Boloukbashi, A. (2013). *Imam Ali in the Popular Culture of Iran*. Tehran: Dayereh-al-ma'arif [In Persian].

Canby, Sh. (1989). *The Golden Age of Persian Art*. (H. Afshar, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian].

Chardin, J. (1959). *The Coronation of Suleiman I of Persia*. (M. Abbasi, Trans.). Tehran: Amir Kabir [In Persian].

------. (1966). *Chardin's Travelogue*. (M. Abbasi, Trans.). Tehran: Amir Kabir [In Persian].

Dadvar, A., & Pourkazemi, L. (2013). Iranian Footwear in the Ilkhanid, Timurid, and Safavid Miniatures. *Journal of Islamic Art Studies*, No. 10, 23-41. doi: 10.22034/IAS.2009.125680 [In Persian].

Derakhsheh, J., & Mousavinia, S. M. (2018). Components of Good Governance in the Governmental Course of Prophet Muhammad. *Research in Science and Religion*, No. 9, 1-12 [In Persian].

Durand, G. (1992). *Les Structures Anthropologiques du l'imaginare Paris: A l'archetypologie*; Puf.

Ghasemi Porshokuh, S., & Vafaei, A. A. (2013). A Comparative Study of the Mi'raj of the Khamsa of Nizami with a Focus on Three Mi'raj Narratives (Kitab al-Mi'raj, Mi'raj al-Nabi, and Al-Isra' wal-Mi'raj). *Comparative Literature Journal*, No. 2, 23-51 [In Persian].

Hamidian, S. (Ed.) (2020). *Makhzan al-Asrar*. Nizami Ganjavi. Tehran: Ghatreh [In Persian].

Haroutunian, H. (2000). *A History of the Julfa District of Isfahan*. (L. Minasian & M. A. Mousavi Faridani, Trans.). Isfahan: Zendeh Rood [In Persian].

Hatam, Gh. (1995). Role and Symbol in Ancient Iranian Pottery. *Art Quarterly*, No. 28, 27-34 [In Persian].

Izutsu, T. (2015). *Sufism and Taoism*. (M. J. Gohari, Trans.). Tehran: Rozaneh [In Persian].

Jafarian, R. (2009). *Politics and Culture of the Safavid Era* (Vol. 1). Tehran: Elam.

Javadi, M. R., & Kashfi, S. A. (2007). The Semiotic System in Clothing. *Women and Family's Socio-Cultural*, No. 38, 62-87 [In Persian].

Kaempfer, E. (1971). *In the Court of the Persian Emperor*. (K. Jahanddari, Trans.). Tehran: National Heritage Society [In Persian].

Kia, S. (1990). The Coronation of Islamic Kings. *Arts and People*, No. 60, 7-10 [In Persian].

Kubra, N. (1989). *Fawa'ih al-Jamal wa Fawatih al-Jalal*. (J. Tabatabai, Trans.). Tehran: Zavar [In Persian].

Majlesi, M. B. (2014). *Bihar al-Anwar* (Vol. 15). Najaf : Dar al-Kitab al-Islami [In Persian].

Malekzadeh, M. (2006). *Political Conducts of Immaculates During Their Rule*. Tehran: Canoon Andisheh Javan [In Persian].
Mohebi, B., Hasankhani , F., & Amani, M. (2018). Examining the Relationship Between Social Status and Clothing Color Choices in Safavid Era Miniatures, *Islamic Applied Arts*, No 1, 112-123 [In Persian].
Nasr, S. H. (2010). *Islamic Art and Spirituality. (*R. Ghasemian, Trans.). Tehran: Hekmat [In Persian].
Navaei, A., & Ghafarifard, A. (2010). *History of Political, Social, Economic, and Cultural Developments in Iran During Safavid Era.* Tehran: SAMT [In Persian].
Nizami Ganjavi , Sh. (2020). *Khamsa of Nizami*, Commissioned by Shah Tahmasp（Based on the Original Manuscript; Held at British Library). Tehran: Iranian Academy of Arts [In Persian].
-----. (2020). *Meaning in the Visual Arts*. (N. Akhavan Moghadam, Trans.). Tehran: Cheshmeh [In Persian].
Noorian, M., Hajizadeh, M. (2011). The Manifestation of Mi'raj Muhammad the Prophet in Khamsa of Nizami. *Literary Research Journal*, No. 9, 17-42 [In Persian].
Nouri Al-Tabrasi, H. (1408 AH). *Mustadrak al-Wasa'il* (Vol. 3). Qom: Al-Bayt 'Alayhim As-Salam li Ihya' At-Turath [In Persian].
Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boston: West View.
Rajabi, M. A., & Khosh Nazar, R. (2009). Light and Color in Iranian Miniature and Islamic Architecture. *Honar Monthly*, No. 8, 42-58 [In Persian].
Robinson, B. W. (2011). *Iranian Miniature Painting*. (Y. Azhand, Trans.). Tehran: Mowla [In Persian].
Rumlu, H. (2005). *Ahsan Al-Tawarikh*. Tehran: Asatir [In Persian].
Savory, R. (1993). *Safavid Iran*. (K. Azizi, Trans.). Tehran: Markaz [In Persian].
Servatian, B. (2019). *Haft Peykar*. Nizami Ganjavi.Tehran : Amir Kabir [In Persian].
Shayestehfar, M. (2007). The Thematic and Aesthetic Place of Poetry in the Miniatures of the Khamsa of Shah Tahmasp. *Journal of Islamic Art Studies*, No. 7, 7-22 [In Persian].
Shayestehfar, Z. (2015). Examining the Element of Movement in Sultan Mohammed's Mythical Creatures and Its Representation in Iranian Puppetry. Tehran: International Conference on Innovation and Research in Art and Humanities [In Persian].
Shokri, H., Jafari Dehkordi, N., & Izadi Dehkordi, S. M. (2020). Examining the Semantic Layers in the Miniatures Related to Imam Mahdi in the Shah Tahmasp Falnameh Based on Erwin Panofsky's Iconology Theory. *Asr-e Adineh*, No. 31, 129-150 [In Persian].
Sims, E. (2002). *Peerless images : Persian painting and its sources*. Yale University Press.
Soltan Kashefi, J., Safari Ahmadabad, S., & Sharifzaeh, M. R. (2014). Decoding the Mystical Meanings of Color in Miniatures from Haft Peykar. *Negarineh*, No. 4, 41-48. doi: 10.22077/NIA.2014.501. [In Persian].
Soudavar Diba, L. (2003). *The Safavid and Qajar Periods.* from the Series of Articles in the Encyclopædia Iranica. Tehran: Amir Kabir [In Persian].
Tajvidi, A. (1973). *Iranian Painting from the Earliest Times to the Safavid Period*. Tehran: Ministry of Culture and Art [In Persian].
Toosi, M. H. (2007). *Tahdhib al-Ahkam*. Tehran: Noor-e Wahy [In Persian].
Welch, S. C. (1972). *A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
Yousef Jamali, M. K. (2006). *History of Political Developments in Iran During Safavid Era*. Isfahan: Islamic Azad University Najafabad Branch [In Persian].
Zanjani, B. (2016). *The Conditions and Works and Explanation of Makhzan al-Asrar by Nizami Ganjavi*. Tehran: University of Tehran [In Persian].

Zare, M., & Khazaei, M. (2012). Imaginary Figures in Sultan Mohammed's Prophet Mi'raj Painting. *Honar Monthly*, No. 166, 78-89 [In Persian].
Zeimaran, M. (2003). *An Introduction to the Semiotics of Art*. Tehran: Ghesseh [In Persian].