

واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فالنامه نسخه طهماسبی با رویکرد آیکونولوژی

سعید اخوانی^۱، فتنه محمودی^۲

^۱ کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

^۲ دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۷/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۲/۱۵)

چکیده

فالنامه‌های مصور دوره صفوی از چند جنبه دارای اهمیت فراوانی هستند. با توجه به اینکه فالنامه از نخستین نسخ موجود مکتب قزوین به شمار می‌رود، نگاره‌های آن از جنبه‌ی سبک‌شناختی دارای ارزش مطالعاتی بسیاری است. اهمیت دیگر آن به ارتباط بینامتنی نگاره‌ها با متون چندگانه‌ی عصر خویش که شکل‌دهنده‌ی مضامینی مختلف در یک راستای مشخص است، بازمی‌گردد و دیگر این که هنر نگارگری برخلاف کارکرد معمولش در سنت کتاب‌آرایی و تصویرسازی متون ادبی، این بار در کارکردی متفاوت ظاهر شده است. بدین ترتیب نگاره‌های فالنامه به لحاظ معنماندی، از ساختاری چندلایه تشکیل شده‌اند. مسئله این است که چه لایه‌های معنایی آشکار و پنهانی در نگاره‌های فالنامه‌های عصر صفوی حضور دارند؟ در این مقاله تلاش شده است تا با روش توصیفی-تحلیلی، نگاره‌های فالنامه نسخه طهماسبی (پراکنده) طبق الگوی آیکونولوژی، خوانش و در مراحل سه‌گانه‌ی آن مورد تحلیل قرار بگیرد. نتیجه این پژوهش نشان داد که وجود مضامین دینی و قرآنی و همچنین فراوانی این مضامین نسبت به دیگر مضامین در نگاره‌های فالنامه طهماسبی (پراکنده) در جهت ایجاد این تلقی بوده که فالنامه کتابی منطبق بر سنت استخاره و در نتیجه از نظر شرع بدون اشکال است و در کنار آن نیز دیگر باورها از طریق مضامین غیردینی نگاره‌ها فرصت حیات یافته‌اند.

واژه‌های کلیدی

نگارگری، مکتب قزوین، فالنامه طهماسبی (پراکنده)، نقد هنری، آیکونولوژی.

مقدمه

فالننامه‌ها، نشانگر میل انسان‌ها به کسب آگاهی از آینده برای اتخاذ تصمیمات بهتر در امور زندگی‌شان هستند. فالگیری در ایران قدمت فراوانی دارد و در دوره‌های مختلف، هم مردم عادی در زندگی روزمره‌ی خود و هم حاکمان در اتخاذ تصمیمات حکومتی، به آن مبادرت ورزیده‌اند. فالگیری و تعیین سعد و نحس امور از طریق نسخه‌های فالنامه خطی، از دیرباز مورد استفاده بوده، اما پیوند نگارگری و فالگیری در دوره صفویه با ظهور فالنامه‌های مصور رونق می‌یابد. این نسخه، از معدود نمونه‌هایی هستند که تا آن زمان، در آنها نگارگری نه در کاربرد کتاب‌آرایی بلکه به صورت تقریباً مستقل، نمود پیدا کرده است. استقلال نسبی نگارگری از متون ادبی از پیش موجود، تنوع مضامین و کاربرد پیشگویی نگاره‌ها در این نسخه، ساختار معنایی چندلایه به این آثار بخشیده است. بر همین مبنا، در این مقاله تلاش شده است تا با استفاده از الگوی سطوح سه‌گانه‌ی معنایی نظریه‌ی آیکونولوژی، فالنامه نسخه طهماسبی (پراکنده)، به عنوان اولین نسخه فالنامه

مصور شناخته شده از این دوره، مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته و در ادامه‌ی آن، لایه‌های آشکار و پنهان معنایی نگاره‌ها آشکار گردد. از جنبه‌های نوآوری این پژوهش این است که با رویکردی نو، به تحلیل آثار تصویری فالنامه طهماسبی (پراکنده) می‌پردازد. آثار هنری و ادبی، دارای جنبه‌های گوناگون متنی و فرامتنی هستند که هر نقدی به یکی از این جنبه‌ها می‌پردازد. برخی به جنبه‌های از جنبه‌های درون‌متنی و برخی دیگر به جنبه‌ای از جنبه‌های برون‌متنی؛ اما آیکونولوژی، روشی است که مراحل سه‌گانه‌ی آن، همه‌ی ابعاد اثر هنری را مورد توجه قرار می‌دهد و به خاطر برخورداری از زیربنای قوی نظری و انعطاف‌پذیری بالا، قابلیت ترکیب با رویکردهای دیگر نقد هنری را دارا است. از این رو ضرورت انجام این پژوهش، تحلیل و معنایابی نگاره‌های فالنامه طهماسبی (پراکنده) به صورت روش‌مند و با استفاده از یک نظریه‌ی جدید در حوزه‌ی نقد هنری است.

۱- آیکونولوژی

«فرم» و «معنا»، روشی تفسیری بر مبنای الگویی سه‌مرحله‌ای بنیان می‌نهد. در نتیجه‌ی روش او، لایه‌های معنایی اثر آشکار شده که بر تحلیل‌های پیچیده و مطالعات فراوان در خصوص ایجاد مرزهای جدید از ایده‌ها متکی بوده که منجر به برقراری ارتباط بین مفاهیم «معنا در هنر» و «تاریخ معنا» می‌شود (Hasenmueller, 1978, 289). الگوی سه‌مرحله‌ای پانوفسکی، در مرحله‌ی اول به توصیف «پیش آیکونوگرافی» پرداخته و پس از آن برای ادامه روند بررسی معنا، دو مرحله «آیکونوگرافی» و «آیکونولوژی» را شامل می‌شود که پانوفسکی آن را «عملیات پژوهش» می‌نامید (Panofsky, 1955, 39). این سه مرحله شامل موارد ذیل می‌شود که به توضیح آن پرداخته خواهد شد: (۱) توصیف پیش آیکونوگرافی؛ (۲) تحلیل آیکونوگرافی؛ (۳) تفسیر آیکونولوژی.

در مرحله‌ی اول، توصیف پیش آیکونوگرافی مربوط به ساختار و نقوش حاضر در اثر می‌شود، چرا که دست یافتن به معنا یا موضوع اولیه یا طبیعی که خود معانی واقعی و بیانی را شامل می‌شود، از اهم اهداف این مرحله است (Hasenmueller, 1978, 290). در مرحله اول روش آیکونولوژی، اولین سطح معنایی آشکار می‌گردد. این معنای ابتدایی حاصل اولین برخورد با اثر است که در ضمن آن، معنایی ابتدایی از طریق درک فرم‌های بصری آشنا در اثر و ارتباط آن با موضوعات و اشیایی آشکار می‌گردد که به وسیله‌ی تجربه‌های عملی به شناخت ما درآمده باشند. این سطح معنایی را می‌توان «معنای واقعی» نام‌گذاری کرد. سپس معنای حاصل شده در این سطح منجر به برانگیختن واکنش‌هایی درون مخاطب شده که در ضمن آن، جنبه‌ی دیگری از معنا نمود پیدا می‌کند که به آن «معنای

اروین پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸ م.) مورخ هنری آلمانی، در سال ۱۹۱۴ دکترای خود را از دانشگاه فرایبورگ گرفت و در ۱۹۲۶ کرسی استادی دانشگاه هامبورگ را به دست آورد. در ۱۹۳۳ با روی کار آمدن حزب نازی به ایالات متحده رفت و در دانشگاه‌های پرینستون و نیوجرسی به تدریس پرداخت (Lavin, 1990, 38). از مهم‌ترین آثار پانوفسکی، کتاب مطالعه در آیکونولوژی است که در آن، به شرح سه سطح متفاوت از تجزیه و تحلیل آثار پرداخته است. پانوفسکی متأثر از جو حاکم بر جامعه علمی زمانه خویش بوده و ارتباط مستقیم با متفکرانی چون ابی وارپورگ و ارنست کاسیرر داشته است (خلیلی، ۱۳۸۸، ۱۰۰). از آنجایی که آیکونولوژی، روشی برای معنایابی آثار تجسمی است، در ساحت نظری با حوزه‌های دیگری همچون نشانه‌شناسی و بینامتنیت که معنامندی و مفهوم متن در مرکز نظام فکری آنها قرار گرفته، مشابهت‌هایی دارد. با توجه به گستردگی مفهوم متن در نظریه‌های اخیر که از نوشتار تا تصویر را در برمی‌گیرد، از این مشابهت‌ها می‌توان در جهت کشف معنامندی و واکاوی لایه‌های معنایی آثار تجسمی در رویکرد آیکونولوژی بهره گرفت. چنان‌که رولان بارت الفاظ «معنای صریح» و «معنای ضمنی» را به کار گرفت تا میان معنای سطح اول (لفظی) و سطح دوم (تداعی شونده) تمایز قائل شود. شمار این تداعی‌ها بسیار زیاد هستند، به طوری که هیچ نظریه‌پرداز نمی‌تواند همه آنها را به توجیه برساند. اینها به نوبه‌ی خود سطح سوم معنا را پیش می‌کشند که بارت آنها را «اسطوره» می‌نامد. این اندیشه بارت متناظر با شیوه تحلیلی تاریخی است که آن را آیکونوگرافی و آیکونولوژی می‌خوانیم (Walker et al., 1997, 29). پانوفسکی با تفاوت قائل شدن میان

را می‌توان مستندنگاری هویت شخصی هنرمند دانست (Panof- 31, 1955, sky) که ممکن است به صورت ناخودآگاه، نگرش‌های فرهنگی و معنوی را آشکار سازد که این مفهوم نظریه ناخودآگاه جمعی یونگ را به یاد می‌آورد (Argan et al., 1975, 303). کشف و تأویل این ارزش‌های نمادین (که معمولاً هنرمند خودش نیز از وجود آنها بی‌خبر است و حتی ممکن است خودآگاهش به چیزی متفاوت از آن تأکید داشته باشد)، موضوعی است که ما آن را آیکونوگرافی در معنای عمیق‌تر می‌خوانیم و این روش تأویلی است که درخواست از سنتز است تا آنالیز (Panofsky, 1972, 7-8). از این دید، آیکونولوژی نقش خودآگاه و ناخودآگاه را در سطح تاریخ بشری مورد ارزیابی قرار می‌دهد که از زبان و چگونگی امور مهم زبانی و بصری نشئت می‌گیرد (Ann Holy, 1984, 44).

۲- تحلیل نگاره‌های فالنامه با رویکرد آیکونولوژی

در تحلیل آیکونولوژیکی نگاره‌های نسخه‌ی فالنامه طهماسبی (پراکنده)، باید در هر مرحله، ابعاد متناسب با آن سطح معنایی مورد تحلیل قرار بگیرد تا راهگشای لایه‌ی معنایی زیرین خود باشد و این روند در پایان منجر به آشکار شدن لایه‌های مختلف معنایی اثر شود. در نمودار ۱، روند تحلیل نگاره‌ها و کشف لایه‌های معنایی آن با رویکرد آیکونولوژی، نشان داده شده است.

۲-۱- مرحله اول

تعداد چهار نسخه فالنامه‌ی مصور از دوره صفویه برجای مانده است: (۱) فالنامه طهماسبی (پراکنده)، (۲) فالنامه فارسی موزه تویقایی‌سرای، (۳) فالنامه فارسی درسدن آلمان و (۴) فالنامه ترکی سلطان احمد اول. احتمال دارد نسخه‌های دیگری نیز در این دوران ساخته شده باشند که وجود آنها بر ما پوشیده است. در بین نسخ ذکر شده، فالنامه طهماسبی (پراکنده)، از سایر نسخه‌ها دارای قدمت بیشتری است. این نسخه به فرمان شاه طهماسب اول در نیمه‌های قرن دهم هجری در دربار حکومت صفویان در قزوین ساخته شده است. در این مقاله، نگاره‌های فالنامه‌ی نسخه طهماسبی (پراکنده) مورد مطالعه قرار گرفته است. همان‌طور که توضیح داده شد، در مرحله‌ی اول از روش

بیانی» یا «فرانمودی» گفته می‌شود (عبدی، ۱۳۹۱، ۴۱-۴۰). جهان فرم‌های ناب که معنای اولیه یا معنای طبیعی را شامل می‌گردند، به‌عنوان نقش‌مایه‌های هنری شناخته می‌شوند و مطالعه و بررسی آنها در اولین مرحله آیکونولوژی یعنی توصیف پیش‌آیکونوگرافی، صورت خواهد گرفت (Panofsky, 1972, 5). خلاصه آن که توصیف پیش‌آیکونوگرافی را می‌توان یک شبه‌آنالیز فرمی دانست (عبدی، ۱۳۹۱، ۵۰-۴۹).

در مرحله‌ی دوم، با توجه به اینکه غالباً در آثار تصویری، اشکال با قراردادهای مفهومی مرتبط هستند و ترکیب‌بندی‌های نقوش و نقش‌مایه‌های هنری از طریق این سازوکار با مفاهیم و مضامین ارتباط می‌یابند، در واقع سطح دوم معنایی بر مبنای وارد شدن به جهان رمزگان‌های اثر تعریف خواهد شد. بر این اساس، معنای قراردادی یا ثانویه، موضوع، مضمون یا مفاهیم مستتتری است که در مقابل فرم مطرح می‌شود. این سطح معنایی، از طریق روایت‌ها و تمثیل‌های موجود در تصاویر در مقابل معنای اولیه‌ی نقش‌مایه‌های هنری نمود پیدا کرده است (عبدی، ۱۳۹۱، ۴۵). تحلیل آیکونوگرافیک را می‌توان به‌نوعی مطالعات تطبیقی بر اساس تاریخ فرهنگی و ادبی دانست که با دیدگاه‌های تاریخی تیتوس بورکهارت، آیکونولوژی واربورگ و تحلیل تاریخی و فلسفی ارنست کاسیرر قربت‌های ویژه‌ای دارد (Ferretti, 1989, 299).

مرحله‌ی سوم که گاه تفسیر ذاتی یا محتوایی نیز خوانده می‌شود، معطوف به کشف معنای ذاتی یا محتوایی است و به‌عنوان اصلی فراگیر در بردارنده‌ی دو مرحله‌ی پیشین یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافیک است. در حقیقت، به‌عنوان مقصد نهایی یک مطالعه‌ی موشکافانه آیکونوگرافیک در نظر گرفته می‌شود. در بیانی تخصصی‌تر، این مرحله از تفسیر که در نهایت در پی کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری است، به چگونگی انتخاب ارزش‌های نمادین در برابر تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها بستگی دارد (عبدی، ۱۳۹۱، ۶۲). ارزش‌های نمادین، واژه‌ای است وضع شده توسط کاسیرر که جزو واژگان فنی استفاده شده توسط اوست. اگر توصیف پیش‌آیکونوگرافیک را که صرفاً به خود بافت اثر می‌پردازد، مطالعات ابژکتیو بدانیم، مطالعات بر روی پیشینه فرهنگی و تاریخی اثر که دید هنرمند را نشان می‌دهند، به سمت مطالعات سوژکتیو اثر معطوف می‌شود، حال ارزش‌های نمادین به این بُعد سوژکتیو اشاره دارد که توسط هنرمند به شکل هنر درآمده است. در نتیجه، ارزش‌های نمادین



و فرزندش خواجه نصیر و نیز سیاوش بیک گرجی و برادرش فرخ بیک، در شکل‌گیری مکتب هنری قزوین نقش داشتند (آژند، ۱۳۹۴، ۱۴۵). مکتب نگارگری قزوین را می‌توان با خصوصیات هم‌چون: دوری جستن از سنت‌های رایج دربارهای گذشته در نگارگری و توجه بیشتر به هنر مردمی، رواج بیشتر نقاشی تک‌نگاره، استفاده از رنگ‌های پرتالو و شفاف، پرهیز از فضا سازی شلوغ، سادگی در طراحی صخره‌ها و روی‌آوری به مضامین مربوط به زیست مردم عادی و باورهای عامیانه‌شان مشخص نمود. نگارگران مکتب قزوین، توجه بیشتری به طراحی مبذول داشته‌اند و بین اندازه بدن و سر تناسب بیشتری لحاظ شده است. مکتب قزوین در نسبت با مکتب تبریز دوم، در جزئیات و جامه‌پردازی‌ها، تزیینات و ریزه‌کاری‌های کمتری دیده می‌شود. از نسخه‌های مصور خطی در مکتب قزوین می‌توان به *فالننامه طهماسبی*، *انوار سهیلی*، *شاهنامه شاه اسماعیل دوم*، *شاهنامه قوام‌الدین بن محمد شیرازی* و *گرشاسب‌نامه* اشاره نمود (قاضی‌زاده و همکار، ۱۳۹۵، ۱۶). در جدول ۱، ویژگی‌های عمده مکتب نگارگری قزوین نشان داده شده است.

۲-۱-۲- فالنامه طهماسبی (پراکنده) و ویژگی‌های بصری آن
«یکی از نخستین نسخ موجود مکتب قزوین را باید فالنامه دانست که از قرار معلوم تحت حمایت شاه طهماسب کار شده است. موضوع نگاره‌ها ادبی و مذهبی و دارای ترکیب‌بندی‌های عالی و بعضی نیز روایی است. کیفیت طراحی و رنگ‌بندی آنها در سطح والایی قرار دارد ولی تنوع سبک‌ها در آن مشهود است. هیچ‌یک از این نگاره‌ها رقم ندارد ولی بعضی از آنها را می‌توان به آقامیرک و عبدالعزیز نسبت داد» (آژند، ۱۳۹۵، ۵۲۲ به نقل از، Canby, 1999, 69). این نسخه که به *«فالننامه پراکنده»* معروف شده است، در بین دیگر نسخه‌های فالنامه این دوره به بزرگی اندازه شهرت دارد. از این نسخه تاکنون ۳۰ برگه شناسایی شده است که اولین آنها در اوایل سال ۱۲۹۱ ه. ش / ۱۹۱۳ م. منتشر شد، اما روشن نیست که این تعداد از برگه‌های فالنامه چگونه به پاریس رسیده و توجه مجموعه‌داران را به خود جلب کرده است. به نظر می‌رسد در اوایل قرن بیستم، یک

ایکونولوژی، به توصیف ظاهری اثر پرداخته خواهد شد و ارجاعی به جهان خارج از اثر داده نخواهد شد. در این مرحله، فرم اثر، داده‌های اولیه و هر آنچه که در برخورد اولیه با اثر آشکار خواهد شد، مورد بررسی قرار خواهد گرفت. ویژگی‌های سبکی اثر نیز در این مرحله مورد توجه قرار می‌گیرد. هر آنچه در این مرحله مورد تحلیل قرار بگیرد، معنایی را القا خواهد کرد که معنای ابتدایی و اولین سطح معنایی را شکل می‌دهد. نگاره‌های *فالننامه طهماسبی*، از نظر سبک‌شناختی مربوط به مکتب نگارگری قزوین است. لذا برای کشف اولین لایه معنایی باید ویژگی‌های این مکتب را مورد توجه قرار داد.

۲-۱-۱- مکتب نگارگری قزوین (۱۰۰۶-۹۶۲ هجری)

شاه طهماسب به دلیل فشارهایی که عثمانیان بر تبریز پایتخت صفویان وارد می‌ساختند، در سال ۹۵۵ ه. ق، قزوین را به پایتختی صفویان برگزید. البته مقدمات این انتقال به سال ۹۵۱ ه. ق آغاز و در سال ۹۶۲ ه. ق به انجام رسید. قزوین از یکسو از مرزهای عثمانیان فاصله بسیاری داشت و از سوی دیگر به اردبیل مرکز طریقت صفوی نزدیک بود. شاه طهماسب در ابتدای امر، زمین‌های زنگی آباد را از میرزا اشرف جهان قزوینی خریداری نمود و در آن شهرکی به نام جعفرآباد (به نام امام جعفر صادق (ع)) تاسیس نمود (قمی، ۱۳۸۳، ۳۱۲ / ۱). در این زمین‌ها، باغ بزرگی به نام سعادت آباد ساخت و در آن دولتخانه‌ای ایجاد کرد که به مدت ۱۲ سال در آن اقامت یافت و پس از تأسیس دولتخانه جدید، آن را ترک گفت. او در باغ سعادت‌آباد، کاخی به نام چهلستون بنا نهاد.

عبدی بیک در منظومه *دوحه‌الازهار* خود این عمارت را وصف نموده و از نقاشی‌های دیواری آن سخن گفته است (اشراقی، ۱۳۷۹، ۱۳۸-۱۴۵). به نوشته قاضی احمد، از قرار معلوم خود شاه طهماسب چند مجلس نقاشی کاخ چهل ستون از جمله مجلس یوسف و زلیخا و نارنج‌بری زنان را نقش زد (قمی، ۱۳۵۹، ۱۳۸). به غیر از او، استاد مظفرعلی هم در ساخت دیوارنگاره‌های کاخ چهل ستون شرکت داشته است. استادان دیگر این دوره مثل مولانا عبدالجبار استرآبادی

جدول ۱- ویژگی‌های نگارگری دوره صفوی، مکتب قزوین.

ویژگی‌های مکتب قزوین	مؤلفه‌های بصری
قهرمانی، شکارگاه، حکایت پندآموز، تک چهره‌نگاری (به‌طور مثال در دوره‌ی اسماعیل دوم)	مضامین تصویری
ترکیب‌بندی صحنه‌ها ساده‌تر، خطوط باریک و موج‌دار، ریتم متنوع خطوط، ترکیب‌بندی کتیبه‌های خطی در تصویر و معمولاً تقسیم‌بندی متوازن آنها در بالا و پایین، خروج تصویر از کادر	ترکیب‌بندی
عمامه، کلاه قزلباش، پیکره‌ها لاغر و بلند قامت با چهره‌ی گرد و گردن دراز، کاسته شدن تعداد پیکره‌ها نسبت به مشهد اندازه‌ی اندام‌ها بزرگ‌تر و چسبیده‌تر به چارچوب تصویر، ناپدید گشتن عصا و دستار نشان ویژه‌ی سلطنت، دستار کوچک	حالات پیکره‌ها
کاهش تنوع رنگ‌ها، رنگ‌ها همچنان تابان و پرتالو، آسمان طلایی و گاهی آبی، ابرها آبی بالبه‌ی سفید، استفاده از رنگ‌های سرد برای تپه‌ها مثل سبز و بنفش متمایل به آبی	رنگ نگاره‌ها
به تصویر کشیدن زوج‌های جوان، توجه به صحنه‌های روستایی و چوپانی، چهره‌ها با لب‌های ورچیده و چانه‌های چاله‌دار، چهره‌های جوان، میان سال و مسن به صورت طبیعی، ابرهای پیچان و دنباله‌دار، کاستن گل و گیاه، اکثراً وجود درختی بزرگ و خارج شده از کادر	سایر موارد

چشمگیری‌تری بازی می‌کند که به القای حس نمایش گونه بودن تصاویر شدت می‌بخشد. همچنین حالات و اشارات جالب توجه این اشخاص بر ماهیت معجزه‌آسا بودن پیشگویی و فال تأکید می‌کند و این ترکیب بندی حس انگیزگی را به وضوح برجسته می‌سازد. از دهه‌های اولیه‌ی قرن بیستم میلادی، منشأ، سبک و حامی فالنامه پراکنده، محل بحث‌های قابل توجهی بوده است. در سال ۱۳۰۷ ه. ش. / ۱۹۲۹ م. ادگار بلسوش^۲ اظهار کرد که این نسخه برای دومین پادشاه صفوی یعنی شاه طهماسب تکمیل شده است؛ نظری که به وسیله‌ی محققان بعدی نیز تکرار شد. به ویژه استوارت کری و لیش^۳، کسی که نگاره‌های آن را به دو نگارگر دربار یعنی آقامیرک و عبدالعزیز نسبت داده است. به گفته و لیش و همکارش، مارتین دیکسون، آقامیرک، رئیس کارگاه سلطنتی در تبریز بوده که در آنجا بر نسخه مجلل شاهنامه طهماسبی نظارت و در آن همکاری داشته است. اگرچه هیچ اثر امضاشده‌ای از آقامیرک شناخته نشده است، اما دسته قابل توجهی از نقاشی‌ها و تصاویر مستقل به او نسبت داده شده است. عبدالعزیز، یکی دیگر از نقاشان دربار، همچنین در شاهنامه سلطنتی تبریز همکاری داشته است (Farhad et al., 2010, 45). «او به احتمال زیاد در نگارگری نسخه فالنامه در حدود سال ۹۶۷ ه. ق. قزوین دست داشته و نگاره زنی در کام شیران (تصویر ۴) را کشیده است» (آزند، ۱۳۹۴، ۶۲ به نقل از سودآور، ۱۳۸۰، ۱۸۶-۱۸۸). متن فالنامه طهماسبی (پراکنده)، با خط نستعلیق موزون و نسبتاً درشت تحریر شده و به لحاظ سبکی از یکپارچگی بیشتری نسبت به نگاره‌ها برخوردار است که به نظر می‌رسد توسط یک خطاط نگاشته شده باشد. هر برگه، با یک دوبیتی آغاز شده که مضمون آن به موضوع نگاره‌ی فال ارجاع دارد و در دنباله‌ی آن، متن پیشگویی به صورت نثری ۹ سطری آمده است. هر یک از مصرع‌های دوبیتی و هر خط از متن فال، در میان کتیبه‌ای افقی قرار گرفته که در دو سوی

دلال بلژیکی به نام جورج دموت^۱، مسئول توزیع بعضی از برگه‌های این فالنامه در بین مجموعه‌داران خصوصی و عمومی بوده است. به همین علت این نسخه را «فالنامه پراکنده» نام‌گذاری کرده‌اند. به جز نگاره‌ی «زنی در کام شیران» (تصویر ۴)، دیگر برگه‌های این نسخه با اندازه‌ای در حدود ۵۹×۴۴۵ میلی‌متر مربع، جزو بزرگ‌ترین نقاشی‌های ایرانی تاکنون شناخته شده، هستند. میزان آسیب‌های سطحی وارد شده به نگاره‌ها نشان می‌دهد که نه تنها تصاویر اغلب مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند، بلکه گاهی نیز از هم جدا شده‌اند (Farhad et al., 2010, 43). یکی از ویژگی‌های بصری نگاره‌های این نسخه، مهارت در استفاده از فضای تصویر است. با اینکه نگاره‌های دوره صفوی در قرن شانزدهم میلادی به فضای مسطح و دوبعدی متمایل هستند، نگاره‌های نسخه‌ی فالنامه طهماسبی (پراکنده) با اغراق در این قرارداد هنری، تأثیرات بصری را به حداکثر می‌رسانند. در برخی از نگاره‌ها مانند «دیر مینا» (جدول ۳) و «قدمگاه امام رضا» (جدول ۲)، ترکیب بندی تصویر در یک سطح سامان داده شده است اما ترکیب بندی نگاره‌های دیگر مانند «اخراج آدم و حوا از بهشت» (جدول ۲) و «مرگ دار در دستان اسکندر» (جدول ۴)، به چند قسمت تقسیم شده است که در هر بخش، توده‌ای از پیکرها قرار گرفته‌اند که حس محدودیت و کمبود فضا را القا می‌کند. معمولاً در قطعه‌ی بالایی ترکیب بندی این نگاره‌ها، اشخاصی به صورت پرتحرک و در نقش شاهدان ماجرا تصویر شده‌اند که نظاره‌گر رویداد اصلی تصویر و غالباً در حال اشاره کردن یا بحث و گفتگو در بین خودشان هستند. حتی در نگاره «اویس قرنی و شتر» (تصویر ۱)، دو تن از نظاره‌گران به داخل قطعه‌ی پایین خم شده‌اند. این شیوه‌ی بصری، ترکیب بندی را مسطح‌تر کرده و به آن ظاهر یک صحنه‌ی نمایش می‌بخشد. این موضوع البته در نگاره‌های این نسخه‌ی فالنامه منحصر به فرد نیست، اما در اینجا نسبت به سایر نسخه‌های مصور شده، نقش



تصویر ۲- متن فال اویس قرنی و شتر، فالنامه طهماسبی (پراکنده).

مأخذ: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/DP148338.jpg>



تصویر ۱- نگاره اویس قرنی و شتر، فالنامه طهماسبی (پراکنده).

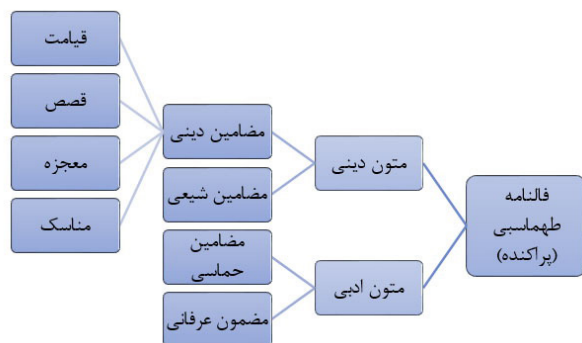
مأخذ: <https://www.flickr.com/photos/persianpainting/14799044801/sizes/l/>

گردید که حمایت دربار از هنرمندان سلب گردد» (آژند، ۱۳۷۹، ۲۳). بر همین اساس، مهاجرات جمعی از نگارگران به امپراطوری عثمانیان و سرزمین هند صورت پذیرفت. گذشته از آن، هنر نگارگری میان قشرهای ثروتمند گسترش یافت؛ شاید بتوان چنین استدلال کرد که راهیابی نگارگری به سطوح مختلف اجتماع و تأثیر سلیقه‌های مردم عوام در نگارگری، یکی از عوامل اجتماعی مؤثر در ساخت نسخه‌های خطی فالنامه مصور در این دوره باشد.

در تحلیل اولین لایه معنایی فالنامه طهماسبی در ارتباط با مکتب نگارگری قزوین که نگاره‌ها در بستر آن خلق شده‌اند، می‌توان گفت که برخلاف سنت نگارگری پیشین که آوردن نظم و نثر درون نگاره‌ها متداول بود، در نگاره‌های فالنامه طهماسبی، متنی نگاشته نشده است. همچنین در بررسی نگاره‌های فالنامه، سادگی و خلوت بودن نگاره‌ها و فاصله گرفتن از نگارگری درباری و فاخر پیشین به وضوح قابل مشاهده است. این سادگی احتمالاً به رویکرد جدید شاه طهماسب در حمایت کمتر از هنرمندان و کاربرد ویژه فالنامه طهماسبی بازمی‌گردد، زیرا نگارگران نسخه از تبحر و مهارت بی بهره نبوده‌اند (قاضی زاده و همکار، ۱۳۹۵، ۱۷).

۲-۲- مرحله دوم

در این مرحله از تحلیل آیکونولوژی به متونی پرداخته خواهد شد که اثر، در ارتباط با آنها قرار دارد و این ارتباط بینامتنی معنای ثانویه‌ی آن را آشکار خواهد کرد. در فرآیند کشف این روابط است که ما در خواهیم یافت شخصیتی که در اثر، تصویر شده است، چه کسی است و اثر چه ماجرای را روایت می‌کند. مضامین دینی به خصوص مضامین شیعی در فالنامه‌های مصور این دوره، نسبت به دیگر داستان‌ها و روایت‌ها برتری چشمگیری دارند. تصاویر فالنامه‌های صفویه، بیشتر از قصص قرآنی و داستان‌های زندگی پیامبران و امامان گرفته شده است که این موضوع، نشأت گرفته از فضای اعتقادی دوران صفویه است. مضامینی که برگرفته از سنت ادبی کهن فارسی است نیز در میان نگاره‌ها به چشم می‌خورد. متون اصلی معنادهنده به مضامین نگاره‌های این نسخه، در نمودار ۲ نشان داده شده است. بدون دسترسی به این متون و شناسایی ارتباط آنها با مضامین نگاره‌ها، معنای ثانویه قابل درک نخواهد بود.



نمودار ۲- عمده متونی که نگاره‌های فالنامه طهماسبی (پراکنده) در ارتباط با آنها معنا می‌شوند.

پایانی آن، با دالبرهایی به رنگ زرد، آبی یا قرمز، قاب‌بندی شده است (تصویر ۲). آرمن توکاتلیان، بر اساس مقیاس، یکنواختی و شفافیت، متن فالنامه پراکنده را به خطاط مشهور، مالک دیلمی نسبت داده است (Tokatlian, 2007, 8 & 37). مالک اصلش از فیلولوگوش قزوین و از معاریف دیلمیان که خاندانی شریف بودند و در قزوین زیست می‌کردند، بود. او به سال ۹۲۴ ه. ق. متولد شد و در ابتدای زندگی نزد پدر خود «شهره امیر» تعلیم خط ثلث و نسخ گرفت و در این خطوط شهرت یافت. بعدها به فراگرفتن خط نستعلیق پرداخت و به قول صاحب قواعد خطوط، هنگامی که رستم علی و حافظ باباجان به سال ۹۴۴ ه. ق. به قزوین رفتند، نزد ایشان به تعلیم خط نستعلیق پرداخت (بیانی، ۱۳۴۲، ۲۱).

سبک نگاره‌های فالنامه پراکنده نشان می‌دهد که این نسخه، احتمالاً بین سال‌های ۹۶۲ تا ۹۶۷ ه. ق. تهیه شده است. اندازه و حالت پیکرها، ساده شدن بیشتر ترکیب‌بندی‌ها و رها تر شدن آن و همچنین خودانگیزگی بیشتر در ضرب قلم‌ها، نشانه‌ی عبور از آثار تولید شده در حدود سال‌های ۹۳۶ تا ۹۵۵ ه. ق. در تبریز است. این شیوه‌ی جدید بصری همچنین در ترکیب‌بندی مرقعات میانه قرن ۱۶ م. که با روند افزایشی مردم‌گرایی به عنوان یک قالب جایگزین برای مصورسازی سازگار بودند، مشهود است؛ بنابراین، فالنامه پراکنده، نمایانگر یک نقطه عزیمت از نسخه‌های پیش‌تر ساخته شده در دربار صفوی است اما به هیچ وجه، تنها اثر نشانگر این تغییر در بین تولیدات هنری میانه قرن دهم هجری نیست؛ دوره‌ای که با چندین تحول مهم در حاکمیت شاه طهماسب مشخص شده است (Farhad et al., 2010, 47).

در خصوص نگارگری نسخ مصور فالنامه‌های دوره صفویه، سه نکته حائز اهمیت است؛ اول آن که به موجب جنگ چالدران (۹۲۰ ه. ق. / ۱۵۱۴ میلادی) در دوران حکومت شاه اسماعیل اول که میان ایران و عثمانیان در گرفت و به شکست ایران از عثمانیان منجر شد، عثمانیان، هنرمندان و نسخ خطی مصور فراوانی را از دربار صفویان به پایتخت عثمانیان منتقل کردند. از این جهت، رد پای نگارگری صفویه در هنر عثمانیان به وضوح قابل مشاهده است؛ نگاره‌های فالنامه مصور شده در دربار عثمانیان، از نمونه‌های این تأثیرپذیری به شمار می‌رود که خاستگاه نگارگری صفویه در آن به خوبی مشهود است. مورد دوم، ارسال هدایایی به مناسبت جلوس سلطان مراد سوم به دربار عثمانیان در سال (۹۸۳ ه. ق) از سوی ایران است تا مناسبات مسالمت‌آمیزی که پس از عقد عهدنامه آماسیه^۴ در سال (۹۶۲ ه. ق) بین دو کشور منعقد گردیده بود، همچنان برقرار بماند (امامی، ۱۳۷۴، ۲۰۱). ممکن است که نسخه‌های فالنامه‌ی مصور خطی نیز همراه این هدایا به دربار عثمانیان منتقل شده باشند، اگرچه این کلام در حد یک فرضیه بوده که نیازمند پژوهشی جامع در این حوزه است که در قالب پژوهش حاضر نمی‌گنجد. سومین مورد، سلب حمایت شاه طهماسب از نگارگران این دوره است؛ «شاه طهماسب بعد از تسلط کامل بر امور پادشاهی، از کثرت کار فرصت‌چندانی نیافت که به هنر بپردازد، به خصوص این که بهزاد و سلطان محمد نیز از دنیا رفته بودند و کتابخانه سلطنتی نیز از رونق افتاده بود و اصحاب آن مرخص شده بودند، همین امر موجب

در این سوره، ذیل آیات ۸۳ تا ۱۰۲ آمده است. مفسرین و مورخین و اهل تحقیق، مصادیقی برای ذوالقرنین در قرآن از جمله بعضی از پادشاهان همچون حمبر، اسکندر مقدونی، کورش، داریوش و شی هوانک و... ذکر کرده‌اند (بی‌آزار شیرازی، ۱۳۷۷، ۱۱۷). مفسرین قدیم مانند طبری، طوسی، طبرسی، ابوالفتوح رازی، فخر رازی، میبدی و بیضاوی و حسینی وی را اسکندر رومی (۳۵۶-۳۲۳ ق م) دانسته و در نبوت او اختلاف کرده‌اند (کاشفی، ۱۳۱۷، ۶۵۶). ابن خلدون نیز ذوالقرنین را اسکندر دانسته است (ابن خلدون، ۱۳۴۰، ج ۱، ۱۴۶). ظاهراً ابوعلی سینا اولین کسی است که می‌گوید، ارسطو معلم اسکندر بوده که قرآن از او به ذوالقرنین یاد کرده است (آزاد، ۱۳۶۹، ۱۷۵). سرسید احمدخان، بنیان‌گذار دانشگاه علیگر-هندوستان نخستین کسی بود در تحقیقات خود، کورش را همان ذوالقرنین دانست و مولانا ابوالکلام آزاد وزیر فرهنگ هند، در تفسیر خود به توضیح آن پرداخت و توضیحات وی از نظر علامه طباطبایی در تفسیر المیزان و آیت‌الله مکارم در تفسیر نمونه و استاد سعید حوی در تفسیر الاساس و استاد محمدتقی شریعتی در تفسیر نوین و استاد صدر بلاغی در قصص قرآن و حاج عبدالمجید صادق نوبری در تفسیر کشف الحقائق و بعضی دیگر مورد بررسی قرار گرفت. این نظریه از هر گفتار دیگری انطباقش با آیات قرآنی روشن‌تر و قابل قبول‌تر قرار گرفت (بی‌آزار شیرازی، ۱۳۷۷، ۱۳۰). علامه طباطبایی در این باره می‌نویسند: «بعضی گفته‌اند ذوالقرنین همان کورش، یکی از ملوک هخامنشی در فارس است که در ۵۲۹-۵۶۰ ق. م می‌زیسته و هم او بوده که امپراتوری ایرانی را تأسیس و میانه دو مملکت فارس و ماد را جمع نمود» (طباطبایی، ۱۳۹۳ ه. ق، ج ۲۶، ۳۰۴). با خوانش این نگاره در ارتباط با متون ذکرشده، مشخص می‌شود که این نگاره‌ی فالنامه طهماسبی (پراکنده) به خوانش اسکندر بودن ذوالقرنین متعهد بوده است و موجودات عجیب‌الخلقه که به ساخت دیوار مشغول‌اند، نشان از باور به قدرت ماورا الطبیعی اسکندر (ذوالقرنین) در ساخت دیوار

۲-۱-۲- متون دینی

حکومت صفوی، دارای ویژگی‌هایی است که آن را نسبت به ادوار پیشین تاریخ ایران متمایز ساخته است.^۵ از جمله وجوه تمایزش، بُعد مذهبی است. طبق نظر کاترینو زنو (باربارو، ۱۳۸۱، ۲۰۴)، یکی از ویژگی‌های حکومت صفویان، پیوند دو نهاد «دین» و «سیاست» با یکدیگر است تا جایی که به گفته قاضی احمد حسینی قمی (۱۳۸۳، ۴۹)، پادشاه، یکی از وظایف حکومتش را پایداری و ترویج پایه‌های مذهب تشیع می‌دانست (فوران، ۱۳۸۶، ۷۹). از آنجا که دودمان صفوی خاستگاهی دینی داشت و در عین حال خود را مدعی عرصه سیاسی می‌دانست، باید گفت تحولات دینی و سیاسی این دوره مستقیماً از یکدیگر عمل نمی‌کردند (نوروزی و رضائی، ۱۳۹۴، ۱۲۴ به نقل از صفتگل، ۱۳۸۹، ۱۲۹). بدین ترتیب مضامین دینی از اهمیت فراوانی در آثار هنری عصر صفویه برخوردار است که این امر را می‌توان از تعداد بالای نگاره‌های دارای مضمون دینی (۲۷ نگاره از مجموع ۳۰ نگاره)، در فالنامه طهماسبی (پراکنده)، نسبت به نگاره‌های با مضامین دیگر مشاهده کرد. در جدول ۲، چند نگاره‌ی مربوط به مضمون قصص قرآنی نشان داده شده است.

۲-۱-۲-۲- خوانش نگاره‌ها در ارتباط با قصص قرآنی، قصص الانبیاء و سایر داستان‌های دینی

آگاهی از قصه‌هایی که نگاره‌های روایی در ارتباط با آنها قرار گرفته‌اند، در خوانش نگاره‌های فالنامه طهماسبی (پراکنده)، اهمیت بسیار زیادی دارد و بدون شناخت آنها، فهم فحوای نگاره‌ها ممکن نیست. در جداول ۲ و ۳، فهرست نگاره‌های مرتبط با این مضامین آورده شده است. یکی از این نگاره‌ها، «اسکندر و ساخت سد یا جوج و مأجوج» (تصویر ۳) است که برای خوانش و درک مضمون این نگاره باید روایت آن را در ارتباط با یکی از قصص قرآنی مشخص کرد. در قرآن در اواخر سوره کهف، ماجرای «ذوالقرنین» و ساخت سد در برابر قوم یا جوج و مأجوج توسط او روایت شده که

جدول ۲- مضامین مربوط به قصص قرآنی فالنامه طهماسبی (پراکنده).

ارتباط معنایی نگاره‌ها با متون دینی			
مضامین مربوط به قصص قرآنی			
			
اصحاب کهف	نزول عزرائیل بر شداد	اخراج آدموحوا از بهشت	زکریا در درخت
مأخذ تصاویر: (https://www.flickr.com/photos/persianpainting/14986161001/in/photostream)			

جوان می‌شود. موضوع را نزد امام هادی (ع) مطرح کردند و ایشان فرمود گوشت فرزندان فاطمه (س) بردندگان حرام است. پس این زن را به قفس درندگان بیندازید تا کذب ادعایش معلوم شود. با طرح این موضوع زن اعتراف کرد که از سر احتیاج دروغ گفته و مادر متوکل شفاعت کرد و آن زن از مرگ نجات یافت (مجلسی و بهبودی، ۱۳۸۸، ۱۴۹). بر این اساس روشن می‌گردد که زنی که در تصویر به بند کشیده شده و شیرها در حال دریدن او هستند، همان زنی است که به دروغ ادا کرده بود حضرت زینب (س) است و به زینب کذاب معروف است. در قسمت بالای تصویر نیز شخصیت ایستاده در مرکز تصویر که هاله‌ی نوری به شکل شعله‌های آتش دور سر او کشیده شده است، امام هادی (ع) است. در جدول ۳، چند نگاره با مضمون شیعی آمده است.

۲-۱-۲-۳- خوانش نگاره‌ها در ارتباط با متون ادبی

ادبیات فارسی و هنر ایرانی، دارای پیوند درونی و هم‌خوانی ذاتی بوده‌اند، زیرا هنرمند و سخنور مسلمان هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه، اثر خویش را خلق می‌کردند و میراث بزرگ ادبیات فارسی از طریق کتاب‌های مصور خطی به دست ما رسیده است (رادفر، ۱۳۸۵، ۴۱). وابستگی بی‌چون و چرای نگارگری به ادب و شعر در گذشته چنان بوده که هر دو باهم عجین شده‌اند چنان‌که کمتر دیوان شعر و کتابی وجود دارد که دست‌کم یک قسمت و یا یک حکایت از آن تصویر نشده باشد (خزائی، ۱۳۸۱، ۲۰۱). آنچه در نقاشی ایرانی مهم است، اشرف بر این حقیقت است که نقاشی

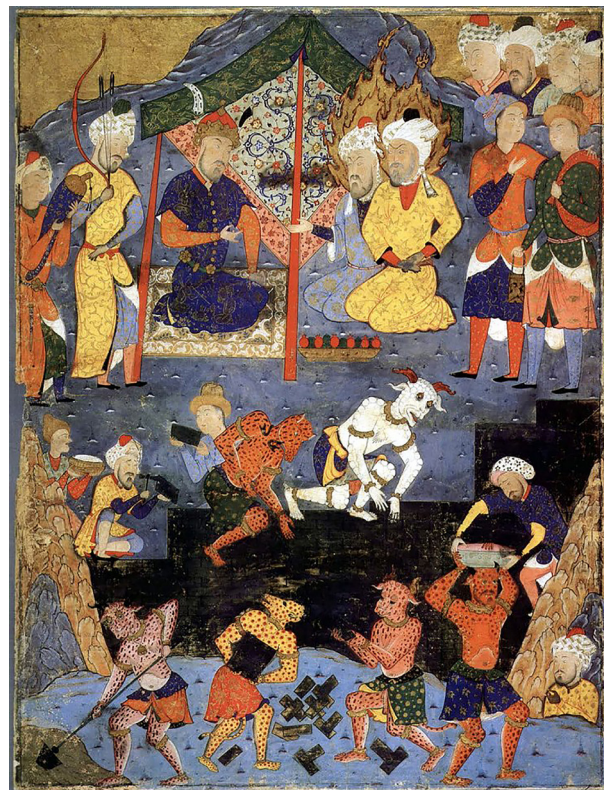


تصویر ۴- زنی در کام شیران، فالنامه طهماسبی (پراکنده).
مأخذ: (Farhad et al., 2010, 171)

دارد. با توجه به اینکه متون دینی، ادبی، اسطوره‌ای و... در سنت هنری-ادبی ایران سخت درهم‌تنیده است، دسته‌بندی مضامین صرفاً برای مطالعه و سهولت امر پژوهش انجام می‌گیرد. به عنوان نمونه، نگاره «اسکندر و ساخت سد یا جوج و مأجوج» و ماجرای که روایت می‌کند، از طریق ذوالقرنین به قصص قرآنی مرتبط می‌گردد و به تبع آن در ذیل آثار مرتبط با متون دینی طبقه‌بندی می‌شود؛ اما همین مضمون در شاهنامه نیز روایت شده است و در سنت شاهنامه‌نگاری دوره‌های مختلف این مضمون مورد توجه قرار گرفته است؛ بنابراین با اتکا به این موضوع، این نگاره را در ذیل متون ادبی و مضمون حماسی نیز می‌توان قرار داد. به هر روی با هر شیوه تقسیم‌بندی برای فهم روایت تصویر و آشکار کردن لایه‌ی ثانویه معنایی آن، ناگزیر باید تصویر را در ارتباط با متونی خارج از اثر مورد خوانش قرار داد.

۲-۱-۲-۲- خوانش نگاره‌ها در ارتباط با متون شیعی

برای کشف لایه‌ی زیرین نگاره‌ها یعنی شناسایی پیکره‌های نگاره و ماجرای که در تصویر روایت شده است، ضروری است که پیوند بینامتنی نگاره‌ها با متون یادشده مورد مطالعه قرار بگیرد. به عنوان نمونه، برای فهم روایت نگاره «زنی در کام شیران» (تصویر ۴)، باید ارتباط معنایی مضمون نگاره را با ماجرای که در جلد ۵۰ کتاب بحار الانوار آمده است، مورد خوانش قرار داد. نقل شده که در ایام حکومت متوکل عباسی، زنی ادعا کرد که حضرت زینب است و پیامبر به او کرامتی اهدا کرده که هر چهل سال دوباره



تصویر ۳- اسکندر و ساخت سد یا جوج و مأجوج، فالنامه طهماسبی (پراکنده).
مأخذ: (Farhad et al., 2010, 152)



باید روایت آنها را در ارتباط با متون و روایت‌های ادبی مشخص کرد. در دومین لایه معنایی که از طریق ارجاعات برون‌متنی نگاره‌ها به متون دیگر و گفتمان‌های مسلط در روزگار خویش شکل گرفته است، عقاید و باورهای عامه مردم، منش و رویکرد حاکمان این دوره به‌عنوان حامی اثر و مناسبات اجتماعی-سیاسی که رسمیت مذهب تشیع در دربار صفویه در مرکز آن قرار دارد، از طریق دلالت صریح نگاره‌ها به متون دینی و روایات شیعی، در ارتباطی دوسویه میان اثر هنری و بستراجماعی آن، در این نسخه ارزشمند بازتاب یافته است. کشف این لایه معنایی، آشکارکننده عمق باورهای دینی و عقاید شیعی در میان مردم و تأکید حاکمان عصر صفوی بر مبانی اعتقادی شیعه به‌عنوان یک عامل وحدت‌گرا و هویت‌بخش به‌نظام سیاسی خویش است. همچنین ارجاع نگاره‌ها به مضامین عرفانی و حماسی که ریشه در سنت ادبی دارد، بعد از دین و مذهب، نشانگر نقش مسلط ادبیات در شکل‌دهی عقاید، باورها و کلیت فرهنگ

ایرانی هرچند کوچک از لحاظ اندازه، جهان‌بینی آفرینندگان و حامیان‌شان را از طریق تصویر آشکار می‌سازند (کن بای، ۱۳۷۸، ۱۴). جهان‌بینی ایرانی اساساً و به‌طور تغییرناپذیری، خیالی (رمانتیک) است؛ از آنچه عجیب است، لذت می‌برد و کاملاً آماده پذیرش موضوعات باورنکردنی است. نقاش ایرانی، صحنه‌ی خود را برای لذت خویش و تماشاگر ترتیب می‌دهد. نقاشان ایرانی موضوعات خود را از اشعار و قصه‌های عاشقانه الهام می‌گرفته‌اند (بینیون و همکاران، ۱۳۷۶، ۲۶). علیرغم پیوند راسخی که بین نقاشی ایرانی و ادبیات برقرار است، هنرمند هیچ‌گاه در پی تبعیت صرف از متن نبوده است. در حقیقت برای نقاش با انتخاب موضوع، نقش ادبیات پایان می‌یابد و شروع تصویرگری مساوی است با حیات مستقل یک نگاره (میرزا ابوالقاسمی، ۱۳۸۶، ۸۰). در جدول ۴، دوناگاره‌ی مرتبط با این مضامین آورده شده است. همچون قسمت قبل برای خوانش و درک مضمون این نگاره‌ها،

جدول ۳- مضامین شیعی فالنامه طهماسبی (پراکنده).

ارتباط معنایی نگاره‌ها با متون دینی		
مضامین شیعی		
		
قدمگاه امام رضا (ع)	نجات مردم دریا توسط امام رضا (ع)	تدفین امام علی (ع)
مأخذ تصاویر: (https://www.flickr.com/photos/persianpainting/14986161001/in/photostream)		

جدول ۴- مضامین عرفانی و حماسی در فالنامه طهماسبی (پراکنده).

ارتباط معنایی نگاره‌ها با متون ادبی	
مضمون حماسی	مضمون عرفانی
	
مرگ دارا در دستان اسکندر	دیر مینا
مأخذ تصاویر: (https://www.flickr.com/photos/persianpainting/14986161001/in/photostream)	

ایرانی در دوره‌های مختلف تاریخی و این دوره به خصوص است

۲-۳- مرحله سوم

پس از آشکار شدن معنای اولیه و ثانویه در مراحل اول و دوم روش آیکونولوژی، در مرحله سوم، به بحث و بررسی سومین لایه‌ی معنایی اثر، یعنی معنای پنهان پرداخته خواهد شد. این مرحله، در واقع تلاشی است برای ارائه‌ی یک خوانش منحصر به فرد و جدید. تفسیری که در نتیجه‌ی یک تحلیل آیکونولوژیکی به دست می‌آید، در واقع تأویلی است که هستی تازه‌ی اثر را آشکار می‌کند. برای این امر باید به کارکرد نگاره‌ها در بستر و ساختاری که منجر به خلق آن شده است، توجه کرد. در طی دو مرحله‌ی اول آیکونولوژی، به «چگونگی» مضامین پرداخته می‌شود که در این پژوهش، ضمن توصیف بصری و سبک‌شناختی نگاره‌ها در مرحله اول و شناسایی متونی که مضامین نگاره‌ها در ارتباط با آنها معنا می‌یابند، در مرحله دوم؛ سپس به «چرایی» مضامین نگاره‌ها در مرحله‌ی سوم توجه خواهد شد. به عبارت دیگر، پاسخ به این سؤال که چرا در تألیف فالنامه طهماسبی (پراکنده)، این مضامین (نمودار ۲) بکار رفته است؟ برای بررسی این مسئله، دو جریان عمده قابل شناسایی است: (۱) سنت استخاره و تفأل بعد از ظهور اسلام، (۲) باورهای کهن به پیشگویی از دوران پیش از اسلام.

۲-۳-۱- سنت استخاره و تفأل بعد از ظهور اسلام

برای کشف لایه‌های پنهان معنایی نگاره‌های فالنامه طهماسبی (پراکنده)، لازم است به باورهای رایج در خصوص تفأل و استخاره در زمان‌های گذشته توجه کرد. کتاب *یواقیت العلوم و دراری النجوم*^۶، در باب علوم مختلف همچون اصول فقه، طب، نجوم و غیره نگاشته شده است. بخش آخرین کتاب به علم فال اختصاص داده شده است که با استناد به آن می‌توان اندکی به تلقی آن زمان نسبت به این موضوع دست یافت. در ابتدای این بخش آمده: «بدان که فال علمی نیکوست و پیغامبر صلی الله علیه و سلم

نگاه داشته است و گفته است: "نعم الشئ الفال"؛ و این کلمه را در لغت مهموز^۷ است و "فیال و فایله" نام لعبتی است که کودکان عرب کنند: انگشتی در خاک پنهان کنند، آنگه [آن] خاک را به دو نیم گردانند و گویند: در کدام قسم است... اما رجز و عیافت و طیرت و کهانت و ازلام جاهلیت جملت در شرع حرام است» (دانش پژوه، ۱۳۴۵، ۲۶۲). در ادامه‌ی آن به توضیح انواع پیشگویی و مواردی که به سعد یا نحس امور تلقی می‌شده، پرداخته است که نشان از باور عمیق به پیشگویی در آن دوره بوده است. در انتهای بخش مربوط به علم فال در این کتاب، به استخاره اشاره شده است: «جماعتی منع کرده‌اند از مصحف فال گرفتن، زیرا که احکام حق تعالی همه حق و صدقت، چنان که می‌فرماید: "انّه لقول فصل و ماهو بالهزل، لایاتیه الباطل من بین یدیه و لا من خلفه" ترسیدند که اگر آیت عذابی برآید، آنگه بیم بود که واقع گردد. اما کسانی که روا داشته‌اند گفتند که: نخست نیت باید کردن، و یک بار مصحف باز کردن، و به سطر هفتمین از صفحه سوی راست برخواندن، آنگه هفت ورق بازپس شدن، و هفتمین سطر از سوی چپ برخواندن، پس با اول آمدن و هفت ورق دیگر بازکردن بر عادت، آنگه هفتمین از سوی راست بخواندن، و آنچه برآید، حقیقت کار شناختن. "قال الله تعالی: هذا کتابنا ینطق علیکم بالحق" اما چون "بسم الله الرحمن الرحیم" در پیش آید در یمن و سعادت آن فال هیچ شک نباشد» (دانش پژوه، ۱۳۴۵، ۲۶۹-۲۷۰).

بنابراین گسترده‌ی باور مردم به پیشگویی و اهمیت آن تا بدان جا که فال را در رده‌ی علوم قرار می‌داده‌اند، منجر به ایجاد بستری گردیده که در این راستا کتابی تحت عنوان فالنامه با حمایت شاه و دربار تألیف شود و از طرفی منع این باور از سوی نهاد‌های دینی، موجب شده برای موجه ساختن این باور عمومی، کارکرد فالنامه با استخاره پیوند داده شود. از این رو چرایی وجود مضامین دینی و قرآنی و همچنین فراوانی این مضامین نسبت به دیگر مضامین در نگاره‌های فالنامه طهماسبی (پراکنده) آشکار می‌گردد. حضور مضامین برگرفته

جدول ۵- واکوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فالنامه طهماسبی (پراکنده).

دلالت‌های صریح و ضمنی هر سطح معنایی	لایه‌های معنایی
در این سطح معنایی، ویژگی‌های صوری و بصری نگاره‌ها، بازتاب‌دهنده‌ی مشخصات اصلی مکتب قزوین به عنوان بستر هنری‌ای است که در آن خلق شده است: ترکیب‌بندی ساده‌تر صحنه‌ها، استفاده از خطوط باریک و موج‌دار، ریتم متنوع خطوط، سادگی و خلوت بودن نگاره‌ها و فاصله گرفتن از نگارگری درباری و فاخر، حذف نظم و نثر از داخل نگاره‌ها، استفاده از رنگ‌های تابان و پرتالو، آسمان طلایی و گاهی آبی، ابرهای آبی یا لایه‌ی سفید، پیکره‌ها لاغر و بلند قامت با چهره‌ی گرد و گردن دراز و...	لایه اول: ویژگی‌های سبک‌شناختی و معنای صوری نگاره‌ها
انعکاس عقاید و باورهای عامه مردم، منش و رویکرد حاکمان این دوره به عنوان حامی اثر، عمق باورهای دینی و عقاید شیعی در میان مردم و تأکید حاکمان عصر صفوی بر مبانی اعتقادی شیعه به عنوان یک عامل وحدت‌گرا و هویت‌بخش به نظام سیاسی خویش، نشانگر نقش مسلط ادبیات در شکل‌دهی عقاید، باورها و کلیت فرهنگ ایرانی از طریق ارجاع نگاره‌ها به مضامین عرفانی و حماسی که ریشه در سنت ادبی دارد.	لایه دوم: ارجاعات برون‌متنی نگاره‌ها و معنامندی از طریق روابط بینامتنی با متون دیگر و بستر اجتماعی عصر خویش
گسترده‌ی باور مردم به پیشگویی و اهمیت آن، تلاش برای منطبق ساختن فالنامه با سنت استخاره، ریشه‌ی سنت فالنامه‌نگاری عصر صفوی در اعصار و قرون بسیار کهن، تلاش برای مشروعیت بخشی به پیشگویی و فراهم کردن بستری برای نسخه‌های بعدی برای حضور آشکارتر مضامین پیشگویی و تنجیم.	لایه سوم: معنای پنهان نگاره‌ها که در ارتباط با کاربرد کتاب یعنی فال‌گیری و پیشگویی شکل می‌گیرد

از قرآن و سنت دینی و مذهبی، این تلقی را ایجاد می‌کند که فالنامه، کتابی منطبق بر سنت استخاره و در نتیجه از نظر شرع بدون اشکال است و در کنار آن نیز دیگر باورها از طریق مضامین غیردینی نگاره‌ها فرصت حیات می‌یابند. برای کشف لایه‌های پنهان معنایی در نگاره‌های با مضامین غیردینی نیز باید تداوم جریان باور به پیشگویی را در پیش از اسلام مورد توجه قرار داد.

جدول ۶- اطلاعات کامل نگاره‌ها و متن فال برگه‌های فالنامه طهماسبی (پراکنده).

عنوان نگاره	مضمون	محل نگهداری برگه نگاره	محل نگهداری برگه متن فال	فال ^۱		
				خوب	بد	خنتی
سجده بر آدموحوا	قصص	گالری آرتور ام. اسکالر-واشنگتن	نامشخص	*		
سلیمان و بلقیس	قصص	مجموعه خصوصی	موزه هنر متروپولیتن-نیویورک	*		
شفای کودک بیمار توسط پیامبر (ص)	معجزه	موزه هنر متروپولیتن-نیویورک	نامشخص	*		
بهشت	قیامت	مجموعه خصوصی	موزه هنر هاروارد-ماساچوست	*		
روز محشر	قیامت	موزه هنر هاروارد-ماساچوست	نامشخص	*		
جهنم	قیامت	مجموعه خصوصی	مجموعه خصوصی	*		
شکار بهرام گور	حماسی	مجموعه خصوصی	گالری آرتور ام. اسکالر-واشنگتن	*		
یوسف و برادرانش	قصص	گالری آرتور ام. اسکالر-واشنگتن	مجموعه دیوید-کپنهاگ	*		
دیر مینا	عرفانی	مجموعه دیوید-کپنهاگ	موزه هنر شهر لوس آنجلس	*		
ورود دجال	قیامت	موزه هنر شهر لوس آنجلس	موزه هنر و تاریخ-ژنو	*		
مرگ دارا در دستان اسکندر	حماسی	موزه هنر و تاریخ-ژنو	موزه هنر و تاریخ-ژنو	*		
اویس قرنی و شتر	قصص	موزه هنر و تاریخ-ژنو	موزه هنر متروپولیتن-نیویورک	*		
اصحاب کهف	قصص	موزه هنر متروپولیتن-نیویورک	موزه لوور-پاریس	*		
نجات مردم دریا توسط امام رضا (ع)	شیعی	موزه لوور-پاریس	گالری آرتور ام. اسکالر-واشنگتن	*		
نزول فرشته مرگ بر شداد بن عاد	قصص	گالری آرتور ام. اسکالر-واشنگتن	موزه هنرهای اسلامی-برلین	*		
حضرت صالح و شتر	قصص	موزه هنرهای اسلامی-برلین	موزه هنر و تاریخ-ژنو	*		
طواف کعبه	مناسک	موزه هنر و تاریخ-ژنو	کتابخانه چستر بیٹی-دوبلین	*		
فتح خیبر	شیعی	کتابخانه چستر بیٹی-دوبلین	کتابخانه چستر بیٹی-دوبلین	*		
اسکندر و ساخت سد یا جوج و مأجوج	قصص	کتابخانه چستر بیٹی-دوبلین	مجموعه الساندر و بروسکتینی-جنوا	*		
موسی و جادوگران فرعون	معجزه	مجموعه الساندر و بروسکتینی-جنوا	موسسه فرهنگ آقاخان-ژنو	*		
کشتن مره بن قیس توسط امام علی (ع)	شیعی	موسسه فرهنگ آقاخان-ژنو	گالری آرتور ام. اسکالر-واشنگتن	*		
اخراج آدم و حوا از بهشت	قصص	گالری آرتور ام. اسکالر-واشنگتن	موزه هنر و تاریخ-ژنو	*		
قدمگاه امام رضا (ع)	شیعی	موزه هنر و تاریخ-ژنو	موزه هنر متروپولیتن-نیویورک	*		
تدفین امام علی (ع)	شیعی	موزه هنر متروپولیتن-نیویورک	گالری آرتور ام. اسکالر-واشنگتن	*		
معراج پیامبر (ص)	قصص	موزه هنر متروپولیتن-نیویورک	موزه هنر و رچستر-کنتیکت آمریکا	*		
زکریا در درخت	قصص	موزه هنر و رچستر-کنتیکت آمریکا	نامشخص	*		
نجات سلمان فارسی توسط امام علی (ع)	شیعی	قبلاً در مجموعه ادوین بنی	نامشخص	*		
قنبر و دلدل	شیعی	قبلاً در مجموعه تولین	نامشخص	*		
کشتن دجال توسط مسیح (ع)	قصص	نامشخص	مجموعه ابوالعلا سودآور-هیوستون	*		
زنی در کام شیران	شیعی	مجموعه ابوالعلا سودآور-هیوستون	نامشخص		نامشخص	

ماخذ: (برگرفته از Farhad et al., 2010)

۲-۳-۲- باورهای کهن به پیشگویی از دوران پیش از اسلام

تبارشناسی و شناخت منشأ بسیاری از باورهای انسان همچون اسطوره‌ها ناممکن می‌نماید. برخی پیدایش باور به پیشگویی را، به تمدن‌های بین‌النهرین نسبت داده‌اند. در دو هزار سال پیش از میلاد، تحولی رخ داد و فرقه‌ای از کاهنان در بین‌النهرین به وجود آمدند که بر همه دانستنی‌های سری و اسرارآمیز وقوف داشتند. آنها استادان غیب‌گویی بودند و از روی نقش جگر و امعاء و احشاء حیوانات ذبح‌شده و یا از دود و آتش و درخشش سنگ‌های قیمتی، آینده را پیشگویی می‌کردند (گلسرخی، ۱۳۷۷، ۲۷). فال و فالگیری به اشکال متعدد از گذشته تاکنون رواج داشته است و مردم در مواقع تردید و دودلی، نگرانی و درماندگی به آن روی می‌آوردند. از کهن‌ترین نمونه‌های فالگیری می‌توان به فال بودا در هند، ایچینگ در چین، ورق‌های تاروت در اروپا، فال اعداد و حروف ابجد در ایران و انواع دیگر فال‌ها مانند تفأل با چای، نخود، قهوه یا فالگیری با طاس - که به آن رمل می‌گفتند - اشاره کرد (سپیک، ۱۳۸۴، ۹۴). سر کتاب باز کردن - که اصطلاحی است در فالگیری -، نیز از دیرباز مردم را به خود مشغول داشته است. در میان آریایی‌ها نیز انواع پیشگویی و فالگیری وجود داشته است. در ایران، «فالگیری با عوامل و وسایل متعددی انجام می‌شد، از جمله ستارگان، کتاب، طاس (در رمل)، جداول و دوایر (در جفر)، استخوان‌شانه گوسفند (کتف)، کف دست آدمی، گیاهان، جانوران و نخود» (افشار، ۱۳۸۳، ۷۶). نشانه‌های تفأل را در داستان‌های شاهنامه فردوسی نیز می‌توان دید که برای از پیش آگاهی یافتن استفاده می‌شده است (سرانی، ۱۳۸۳، ۵۴۲). «فال گرفتن و تفأل زدن به حوادث، یکی از راه‌های پیشگویی در شاهنامه است و جالب آن‌که این نیز از آن دسته پیشگویی‌هاست که در هیچ مورد نادرست نبوده است» (نیکنام و صرفی، ۱۳۸۱، ۱۶۹). پیشگویی، نه تنها پیش‌بینی حوادثی را که در آینده رخ می‌داد، شامل می‌شد؛ بلکه سلسله مقررات و باید‌ها و نبایدهایی درباره سعد و نحس روزها و اوقات مختلف شبانه‌روز و رویدادهای مهم زندگی مانند ازدواج را - که در آن اوقات رخ می‌داد - نیز دربر می‌گرفت (باقری حسن‌کیاده و همکار، ۱۳۹۳، ۴). سعد و نحس روزها و اتفاقات گوناگون را با دو اصطلاح «تفأل» و «تطییر» مشخص می‌کنند. «تفأل را به فال نیک زدن و تطییر را به فال بد زدن معنی کرده‌اند، معادل کلمه نخستین

را در فارسی مروا و دومی را مرغوا دانسته‌اند» (لسان، ۱۳۵۶، ۳۰). در برگه متن فال هر نگاره در فالنامه طهماسبی (پراکنده)، به صراحت، خوب یا بد بودن آن فال ذکر شده (جدول ۶) و آمده است که اگر آن فال برای ازدواج، سفر، تجارت یا هر نیت دیگری گرفته شده است چه معنایی خواهد داشت؛ بنابراین ریشه‌ی سنت فالنامه‌نگاری عصر صفوی را، می‌توان در اعصار و قرون بسیار کهن ردیابی کرد و با اتکا به این تفسیر، چرایی حضور مضامین غیردینی برخی نگاره‌ها در این نسخه مشخص می‌شود.

سومین لایه معنایی نگاره‌های این نسخه، از طریق دلالت ضمنی آنها در حضور کاربرد این نگاره‌ها در جهت فالگیری و پیشگویی آشکار می‌گردد. اگرچه نگاره‌ها، دلالت صریحی به آموزه‌های دینی و مضامین شیعی دارند، اما نفس کاربرد این کتاب و تصاویر آن، مورد تأیید نهاد دین نبوده و دلالت ضمنی مضامین آن، به رفع این تضاد و مشروعیت بخشی به کلیت اثر ارجاع دارد. این موضوع در مقایسه این نسخه با دیگر نسخ مصور فالنامه که بعد از فالنامه طهماسبی تهیه شده‌اند، بیشتر آشکار می‌شود. به عنوان نمونه یکی از مضامینی که از آن در جهت پیشگویی استفاده می‌شده، تنجیم یا علم احکام نجومی بوده است. با توجه به اینکه پیشگویی و استفاده از تنجیم از نظر شرع اسلام دارای اشکال بوده، در این نسخه فالنامه مصور، نگاره‌هایی با تصویرسازی مستقیم این مضامین وجود ندارد. در این نسخه، تنها می‌توان اشاراتی به سنت پیشگویی از طریق احکام نجوم را، در متن فال‌ها مشاهده کرد. به عنوان نمونه در متن فال مربوط به نگاره «فتح خیبر»، در سطر ۸ و ۹ آمده است: «غرض که کوکب اقبال به افق دولت طالع می‌شود و هر نیت که داری به خیر و خوبی ساخته می‌گردد»؛ اما در فالنامه‌های بعدی، این مضمون به طور صریح حاضر می‌شوند و تصاویری با مضمون بروج فلکی و تنجیم تصویرسازی شده‌اند؛ بنابراین در این نسخه که اولین فالنامه مصور است، جانب احتیاط بیشتری رعایت شده و ارجاعات از طریق دلالت‌های ضمنی صورت گرفته و با پذیرش این کتاب از سوی نهاد‌های دینی، بستری برای نسخه‌های بعدی فراهم گردیده تا به صورت مستقیم به این مضمون پرداخته شود. در جدول ۵، لایه‌های معنایی فالنامه طهماسبی (پراکنده) نشان داده شده است.

نتیجه

یعنی سنت استخاره و تفأل بعد از ظهور اسلام و همچنین باورهای کهن به پیشگویی از دوران پیش از اسلام مورد تحلیل قرار گرفت. نتیجه‌ی این تحلیل نشان می‌دهد که اعتقاد عمیق مردم به استخاره و باور آنها به پیشگویی در آن زمان، تا جایی که از آن به عنوان «علم فال» یاد می‌شده است، منجر به ایجاد بستری گردیده که در این راستا کتابی تحت عنوان فالنامه با حمایت شاه و دربار تألیف شود و از طرفی منع این باور از سوی نهاد‌های دینی،

در این پژوهش، در طی دو مرحله‌ی اول آیکونولوژی، به «چگونگی» مضامین پرداخته شد که ضمن توصیف بصری و سبک‌شناختی نگاره‌ها در مرحله اول و شناسایی متونی که مضامین نگاره‌ها در ارتباط با آنها معنا می‌یابند، در مرحله دوم؛ سپس «چرایی» مضامین نگاره‌ها در مرحله‌ی سوم مورد بررسی قرار گرفت. در جهت آشکار کردن لایه‌های معنایی پنهان، نگاره‌های فالنامه طهماسبی (پراکنده) در بستر دو جریان عمده

نظر شرع بدون اشکال است و در کنار آن نیز دیگر باورها از طریق مضامین غیردینی نگاره‌ها فرصت حیات می‌یابند. همچنین ریشه‌ی سنت فالنامه‌نگاری عصر صفوی را، می‌توان در اعصار و قرون بسیار کهن ردیابی کرد و با اتکا به این تفسیر، چرایی حضور مضامین غیردینی برخی نگاره‌ها در این نسخه مشخص می‌شود و لایه‌های معنایی پنهان آن آشکار می‌گردد.

موجب شده برای موجه ساختن این باور عمومی، کارکرد فالنامه با استخاره پیوند داده شود. از این رو چرایی وجود مضامین دینی و قرآنی و همچنین فراوانی این مضامین نسبت به دیگر مضامین در نگاره‌های فالنامه طهماسبی (پراکنده) آشکار می‌گردد. حضور مضامین برگرفته از قرآن و سنت دینی و مذهبی، این تلقی را ایجاد می‌کند که فالنامه، کتابی منطبق بر سنت استخاره و در نتیجه از

پی‌نوشت‌ها

۱ همان شخصی که شاهنامه بزرگ ایلخانی را اوراق کرد و در حراجی‌ها فروخت و باعث پراکنده شدن نگاره‌های آن در موزه‌ها و کتابخانه‌های دنیا شد (آزند، ۱۳۹۵، ۱۵۰ به نقل از ریشارد، ۱۳۸۳، ۴۵).

۲ Edgar Blochet.

۳ Stuart Cary Welch.

۴ پیمان آماسیه، نام پیمانی است که بین شاه طهماسب صفوی و سلطان سلیم اول در سال (۸۸۴ خورشیدی) در شهر آماسیه ترکیه بسته شد. این پیمان، بیست سال آرامش را بین دو کشور به ارمغان آورد.

۵ به‌عنوان مثال، از زمان غلبه اعراب در قرن اول هجری و هفتم میلادی، ایران بیشتر یک موجودیت جغرافیایی بود تا موجودیتی سیاسی (نک هودت و دیگران، ۱۳۸۷، ج ۱، ۵۱۶).

۶ نویسنده‌ی این کتاب مشخص نیست، برخی آن را به غزالی و برخی به فخر رازی نسبت داده‌اند، اما هر دو، محل تردید است. طبق شواهدی که گردآورنده‌ی کتاب به دست می‌دهد، احتمالاً در سده ششم هجری به رشته تقریر درآمده است.

۷ کلمه‌ای که یکی از حروف اصلی آن همزه باشد.

۸ نگاره‌هایی که فیلد فال آنها در جدول با علامت x مشخص شده است، برگه متن فال آنها در دسترس نیست، اما با تطبیق نگاره با همان مضمون در دیگر نسخه‌های فالنامه، نوع فال آنها مشخص گردید. به دلیل اینکه نگاره «زنی در کام شیران»، در نسخه‌های دیگر موجود نیست، در فیلد فال آن عبارت «نامشخص» قرار گرفته است.

آزاد، ابوالکلام (۱۳۶۹)، *ذوالقرنین یا کورش کبیر*، ترجمه دکتر باستانی پاریزی، انتشارات کورش، تهران.

آزند، یعقوب (۱۳۹۵)، *نگارگری ایران*، در ۲ مجلد، چاپ ۳، سمت، تهران.

آزند، یعقوب (۱۳۹۴)، *مکتب نگارگری تبریز و «قزوین-مشهد»*، چاپ ۲، فرهنگستان هنر، تهران.

آزند، یعقوب (۱۳۷۹)، *شکل‌گیری شیوه صفوی: مکتب تبریز، قزوین، مجموعه مقالات سایه طویی*، ۱، ص ۲۱.

ابن خلدون (۱۳۴۰)، *مقدمه*، ترجمه پروین گنابادی، ج ۱ و ۲، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

اشراقی، احسن (۱۳۷۹)، *نقاشی‌های دیواری گمشده کاخ‌های شاه‌تهماسب در قزوین*، در کتاب *هنر و جامعه در جهان ایرانی*، به کوشش شهیار عدل، توس، تهران.

افشار، ایرج (۱۳۸۳)، *فالنامه، فرهنگ مردم*، شماره ۱۰، صص ۷۶-۸۱.

امامی، کریم (۱۳۷۴)، *داستان بازگشت یک شاهنامه نفیس، فصلنامه هنر*، شماره ۲۹، صص ۱۹۷-۲۱۴.

باربارو و دیگران (۱۳۸۱)، *سفرنامه ونیزیان در ایران*، ترجمه منوچهر امیری، خوارزمی، تهران.

باقری حسن‌کیاده، معصومه و مهناز حشمتی (۱۳۹۳)، *پیشگویی و*

طالع‌بینی در متون ایرانی دوره میانه، فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۲، شماره ۳، صص ۱-۲۴.

بیانی، مهدی (۱۳۴۲)، *مالک دیلمی، پیام نوین*، دوره پنجم، شماره ۱۲، صص ۲۱-۳۰.

بی‌آزارشیرازی، عبدالکریم (۱۳۷۷)، *نقد و بررسی آراء درباره ذوالقرنین، فصلنامه علوم انسانی دانشگاه الزهراء (س)*، سال هشتم، شماره ۲۶ و ۲۷، صص ۱۱۷-۱۴۲.

بینیون، لورنس و همکاران (۱۳۷۶)، *سیرنقاشی ایران*، ترجمه محمد ایران‌منش، امیرکبیر، تهران.

خزایی، محمد (۱۳۸۱)، *هنر اسلامی، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، مطالعات هنر اسلامی*، تهران.

خلیلی، مریم (۱۳۸۸)، *تحلیل تابلوی سفیران اثر هولابین بر اساس نظریه پانوفسکی، دو فصلنامه تخصصی هنرهای تجسمی نقش‌ماهی*، سال دوم، شماره ۳، صص ۹۹-۱۰۸.

دانش‌پژوه، محمدتقی (۱۳۴۵)، *یواقیت العلوم و درازی النجوم*، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

رادفر، ابوالقاسم (۱۳۸۵)، *تعاملات ادبیات و هنر در مکتب اصفهان*، فرهنگستان هنر، تهران.

ریشارد، فرانسیس (۱۳۸۳)، *جلوه‌های هنر پارسی*، ترجمه روح‌بخشان وزارت ارشاد، تهران.

سرامی، قدمعلی (۱۳۸۳)، *از رنگ گل تا رنج‌خار (شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه)*، چاپ ۴، علمی و فرهنگی، تهران.

سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، *هنر دربارهای ایران*، ترجمه ناهید محمدشیرانی، کارنگ، تهران.

سیبک، ییری (۱۳۸۴)، *ادبیات فولکلور ایران*، ترجمه محمد اخگری، سروش و مرکز، تهران.

صفتگل، منصور (۱۳۸۹)، *ساختار نهاد و اندیشه دینی در عصر صفوی*، رسا، تهران.

طباطبایی، محمد حسین (۱۳۹۳)، *المیزان فی تفسیر القرآن*، در ۲۰ جلد، الاعلمی للمطبوعات، بیروت.

عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، *درآمدی بر آیکونولوژی*، سخن، تهران.

فوران، جان (۱۳۸۶)، *مقاومت شکننده*، ترجمه احمد تدین، رسا، تهران.

قاضی‌زاده، خشایار و زهرا شاقلائی پور (۱۳۹۵)، *تجلی امام رضا (ع) در نگاره‌های فالنامه تهماسبی*، بساتین، سال سوم، شماره ۱-۲ (پیاپی ۵-۶)، صص ۱۱-۴۰.

قمی، قاضی احمد (۱۳۵۹)، *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، منوچهری، تهران.

قمی، قاضی احمد (۱۳۸۳)، *خلاصه‌التواریخ*، تصحیح احسان اشراقی، دانشگاه تهران، تهران.

کاشفی، کمال‌الدین حسین (۱۳۱۷)، *تفسیر حسینی یا مواهب علیہ*، در ۴ مجلد، اقبال، تهران.

کن‌بای، شیلا (۱۳۷۸)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، نشر

فهرست منابع

ish Museum, London.

Farhad, Masumeh et al. (2010), *Falnama: The Book of Omen*, Thames & Hudson, USA.

Ferretti, Silvia (1989), *Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol, Art, and History* (Richard Pierce, Trans, Indiana University Press), Indiana.

Hasenmueller, Christine (1978), Panofsky, Iconography, and Semiotics Source, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (36)3, pp.289-301.

Lavin, Irving (1990), *Iconography as a Humanistic Discipline* ("Iconography at the Crossroads"), Princeton University Press, New Jersey, Princeton.

Panofsky, Erwin (1972), *Study in Iconology (Humanistic Themes in the Art of the Renaissance)*, Westview Press, Colorado.

Panofsky, Erwin (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Double day Anchor Books, New York.

Tokatlian, Armen (2007), *Falnamah: Livre Royal des Sorts*, Gourcuff Gradenigo, Paris.

Walker, John A & Chaplin, Sarah (1997), *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester.

دانشگاه هنر، تهران.

گلسرخی، ایرج (۱۳۷۷)، *تاریخ جادوگری*، علم، تهران.

لسان، حسین (۱۳۵۶)، *تقال و تطیر، هنر و مردم*، شماره ۱۸۳، صص ۳۰-۵۷. مجلسی، محمدباقر و محمدباقر بهبودی (۱۳۸۸)، *بحار الانوار*، جلد ۵۰، چاپ ۵، اسلامیه، تهران.

میرزا ابوالقاسمی، محمدصادق (۱۳۸۶)، *زمستان در ادبیات و بازتاب آن در نقاشی ایرانی*، نگره، سال سوم، شماره ۵، صص ۷۷-۹۰.

نوروزی، جمشید و شهرام رضانی (۱۳۹۴)، *علل تعاملات سلاطین صفوی با علمای شیعه و نتایج آن*، پژوهشنامه تاریخ اسلام، سال پنجم، شماره نوزدهم، صص ۱۱۹-۱۴۸.

نیکنام، حسین میرزا و محمدرضا صرفی (۱۳۸۱)، *پیشگویی در شاهنامه، مطالعات ایرانی*، سال ۱، شماره ۲، صص ۱۵۳-۱۷۲.

هودت، پی ام و دیگران (۱۳۸۷)، *تاریخ اسلام کمبریج*، ترجمه تیمور قادری، مهتاب، تهران.

Ann Holly, Michael (1984), *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, New York.

Argan, Giulio Carlo & West, Rebecca (1975), *Ideology and Iconology*, *Critical Inquiry* (University of Chicago), 2(2), pp.297-305.

Canby, Sh (1999), *The Golden Age of Persian Art, 1501-1722*, Brit-

Analysis of Semantic Layers of Tahmasebi Falnama's Painting with an Iconology Approach

Saied Akhavani¹, Fattaneh Mahmoudi²

¹ M.A. in Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.

² Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.

(Received 23 Sep 2017, Accepted 5 May 2018)

The paintings of Falnama in Safavid period are important in several different aspects. Considering the fact that Falnama is one of the first manuscripts of Qazvin painting school, its paintings has great research value in terms of stylistics. Another important point is related to the intertextual relation of paintings with their multitude texts of their age, which shapes different themes in certain direction. In addition, the art of painting in contrary to its traditional function, in book designing and illustrating literary texts, used for a different function. Therefore, the paintings of Falnama, in terms of semantics, composed of multi-layer structures. What are the implicit and explicit semantic layers in paintings of Safavid's Falnamas? This is the main issue here. Dispersed Falnama are the most widely reproduced and recognizable of all extant illustrated versions. Of its thirty known folios, one was published as early as 1913, but it remains unclear how any of them arrived in Paris, where they initially came to the attention of collectors. The Belgian dealer George Demote seems to have been responsible for disseminating several, if not most, of the folios among private and public collectors in the first decades of the twentieth century. Except for Four Lions Devour Zaynab, the folios of the dispersed Falnama represent some of the largest known Persian paintings and measure about 59x44.5 cm. By or before 1913, they were removed from their surrounding margins, which would have further increased their size. The varying degree of Surface damage suggests not only the illustrations were frequently used but also perhaps they have been separated for some time. The text-image relationship of the dispersed Falnama, however, de-

mands an ordered sequence, since each illustration is linked conceptually to a facing text, and viewing the pair side by side is critical for understanding the full meaning of the augury. Furthermore, all pictorial Falnamas with related textual auguries appear in codex form, even if the text and images are not Contemporaneous, as is the case of the Ahmed I Falnama and the Dresden volume. Although it is impossible to determine at this time when the folios of the dispersed copy were separated and the reasons for this alteration, circumstantial evidence suggests that they, too, originally were bound, allowing the seeker to view text and image together. The style of the illustrations indicates that the dispersed Falnama probably was created between the mid-1550s and early 1560s, The Scale and treatment of the figures, the more simplified compositions, and the looser, more spontaneous brushstrokes depart from Works created in Tabriz. This paper tried to analyze Falnama's images (Tahmasbi version, dispersed) with an iconology approach. A descriptive-analytic method used to analyze the images in three steps. The result of this study showed that the existence of religious and Qur'anic themes in the paintings of dispersed Falnama, and their abundance compared to other themes, is intended to make the perception that this book is in accordance with the tradition of Istikhareh, and therefore it is unobstructed in Sharia law. Along with that, other beliefs revived through non-religious themes of images.

Keywords

Iranian Painting, Qazvin Painting School, *Tahmasebi Falnama (Dispersed)*, Art Criticism, Iconology.