تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۱۰

الهه پنجه باشی[۱]، مطهره سیفی[۲]

# خوانش شمایل شناسانهٔ نگارهٔ داوری اخروی از فالنامه طهماسبی (۹۶۲_۹۶۷ق)

## چکیده

نگارهٔ شیعی داوری اخروی از فالنامهٔ طهماسبی در (۹۶۲_۹۶۷ه.ق) به سفارش شاه طهماسب صفوی در شهر قزوین کتابت و نگارگری شده است. شاه طهماسب در طول حکومتش برای تثبیت تشیع تلاش کرد. خوانش شمایل‌شناسانهٔ نگاره‌های شیعی فالنامهٔ طهماسبی می‌تواند به معنای پنهان و ارزش‌های جامعهٔ آن دوره اشاره داشته باشد. رویکرد شمایل‌شناسی به محتوای اثر هنری در بافت یک تمدن می‌پردازد. اروین پانوفسکی (۱۸۹۲_۱۹۶۸م) این رویکرد را به صورت روشمند ارائه داد و سه سطح معنا (توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارنه، تفسیر شمایل‌شناسانه) را برای خوانش اثر هنری بیان نمود. پژوهش حاضر با هدف اصلی چگونگی تحلیل شمایل‌نگارانهٔ نگارهٔ داوری اخروی از فالنامه طهماسبی با آراء اروین پانوفسکی و هدف فرعی بررسی ارزش‌های دورهٔ شاه طهماسب انجام شده که نگارگر به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه در نگاره بازتاب داده است. لذا در پی پاسخ به این سوالات است: با خوانش شمایل‌نگارانه، نگاره متأثر از چه متونی بوده است؟ چه ارزش‌ها و باورهای نهادینه شده‌ای از جامعه در نگارهٔ داوری اخروی بازتاب یافته است؟ این پژوهش به شیوهٔ کیفی و تطبیقی- تحلیلی انجام می‌گیرد و روش جمع‌آوری مطالب به شیوهٔ کتابخانه‌ای و با رویکرد شمایل‌شناسانه صورت گرفته است. در نهایت چنین نتیجه گرفته شد که باتوجه به اهمیت تثبیت تشیع در شهر قزوین، در مرکز نگاره بر نقش برقراری عدالت توسط امام علی (ع) در روز قیامت تأکید شده است. شاه اسماعیل در قالب پیامبر (ص) و شاه طهماسب در قالب امام علی (ع) در بیان جانشینی و مشروعیت و برقراری عدالت استحاله یافته و تصویر شده‌اند؛ همچنین شاه طهماسب برای اجرای قوانین وضع شدهٔ خود در عمل به منع گناهان و تثبیت تشیع و مشروعیتش، از هنر و جایگاه شخصیتی مذهبی_ اسطوره‌ای در نظر مردم بهره برده است.

**واژه‌های کلیدی:** صفویه، فالنامه طهماسبی، نگاره داوری اخروی، اروین پانوفسکی، شمایل‌شناسی

[۱] دانشیار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر، هیأت علمی دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir
[۲] کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

## ۱. مقدمه

فالنامهٔ طهماسبی از جمله نسخ خطی قزوین و احتمالا به سفارش شاه طهماسب صفوی در نیمهٔ دوم حکومتش است؛ که اغلب نگاره‌های آن از جمله نگارهٔ داوری اخروی دارای مضامین شیعی است. در این دوره، او پایتخت را به شهر قزوین برد. مذهب رسمی ایران در دورهٔ شاه اسماعیل صفوی، تشیع اعلام شده بود؛ اما تا نیمهٔ دوم حکومت شاه طهماسب، هنوز مردم قزوین اهل تسنن بودند. شمایل‌شناسی معنا و محتوای اثر هنری را در بافت فرهنگی، مذهبی، سیاسی دورهٔ اثر بررسی می‌کند. پانوفسکی از پژوهشگران مهم این رویکرد است که برای نخستین‌بار شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی را به صورت روشمند از هم جدا کرد. او برای معنای اثر هنری سه مرحله را بیان کرد . ۱)توصیف پیش شمایل‌نگارنه: که به صورت‌های محسوس اثر هنری مثل رنگ، خط ،سطح، ترکیب بندی و غیره توجه می‌کند و خود به دوبخش تقسیم می‌شود. الف) معانی ناظر به واقعیت و عینی ب) معانی بیانی و احساس موجود در اثر. ۲) تفسر شمایل‌نگارنه: که با معانی قراردادی، فرهنگی، اجتماعی، مذهبی و سیاسی سرو کار دارد که قابل تشخیص‌اند. ۳) تفسیر شمایل‌شناسانه: که نشان‌دهندهٔ نگرش‌های پایه‌ای و فلسفی یک ملت، طبقه یا مذهب است. هدف پژوهش ریشه‌یابی باورهای دورهٔ شاه‌طهماسب است که به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه در نگاره نمود یافته است. بنابراین سوال پژوهش این است که چه ارزش‌ها و باورهای نهادینه شده‌ای در نگارهٔ داوری اخروی فالنامه طهماسبی بازتاب یافته است؟ ضرورت پژوهش از آن حیث است که مطالعهٔ این نگارهٔ شیعی نمودی از ارزش‌های نهادینه شده در باور مردم، خواسته‌های حامی آن و به منزلهٔ سندی تاریخی است. پژوهش حاضر به شیوهٔ کیفی و تطبیقی- تحلیلی صورت گرفته و روش جمع آوری مطالب، کتابخانه‌ای است. رویکرد آن شمایل‌شناسانه و بر طبق آراء پانوفسکی است. جامعهٔ آماری نگاره‌های فالنامهٔ طهماسبی و نمونهٔ آماری نگارهٔ داوری اخروی است. در این پژوهش بعد از بیان مبانی نظری، نسخهٔ فالنامهٔ طهماسبی و نگارهٔ داوری اخروی معرفی می‌شود. در ادامه سه مرحلهٔ پانوفسکی به صورت جداگانه در نگاره تحلیل می‌گردد.

## ۲. پیشینه پژوهش

در بررسی ادبیات و پیشینهٔ پژوهش اینطور به نظر می‌آید که تاکنون به طور مشخص نگارهٔ داوری اخروی با سه مرحلهٔ مورد نظر پانوفسکی مورد بررسی واقع نشده است. با این حال در ادامه برخی از آثار نزدیک به این پژوهش آورده می‌شود. از تحقیقات انجام گرفته در حوزهٔ مبانی نظری پژوهش می‌توان به کتاب‌های خود پانوفسکی اشاره کرد که در سال‌های اخیر در ایران بیشتر به آن‌ها پرداخته شده است. پانوفسکی (۱۴۰۱) در کتاب معنا در هنرهای تجسمی، شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی را با مطالعات هنر رنسانس بررسی می‌کند و مراحل سه گانهٔ معنایی خود را شرح می‌دهد. همچنین وی به بیان تاریخ نظریهٔ تناسبات بشری به مثابهٔ بازتابی از تاریخ سبک‌ها و سپس بیان پرسپکتیو شمایل‌شناسانه در دیدگاه خود می‌پردازد. در مبحث نگارگری ایرانی، اولگ گرابر (۱۳۹۰) در کتاب مروری بر نگارگری ایرانی بیان می‌دارد که پیشینهٔ تاریخی نقاشی ایرانی، منجر به خصایصی منحصر به فرد نسبت به رنگ، ماده‌زدایی از فرهنگ، تجدید احساسات و خاطرات ظریف و ترکیبی تومان از رزم و بزم شده است. معصومه فرهاد و سرپل باغچی (۲۰۱۰) در کتاب فالنامه و کتاب پیشگویی به اهمیت فال‌گیری پرداخته و جلوه‌های متنی، ظاهری و محتوایی فالنامه‌های دورهٔ صفوی به‌خصوص فالنامهٔ‌طهماسبی و نگاره‌های آن‌ها را بررسی می‌کند .عبدی (۱۳۹۰) در کتاب

درآمدی بر آیکونولوژی نظریه‌ها و کاربردها به بیان شمایل‌شناسی و سه‌گانهٔ معنایی پانوفسکی و تحلیل نمونه‌هایی از نگارگری ایرانی با این رویکرد می‌پردازد. در این راستا نخست به شرح سابقهٔ معنایی و مفهوم آیکون پرداخته و سپس اصول و روش شمایل‌شناسی را بررسی نموده است و استحاله‌های گوناگون بصری را در نمونه‌هایی از نگاره‌های ایران بررسی می‌کند. در مقاله‌هایی نیز به تحلیل نگاره‌های فالنامه و مختصر به نگارهٔ داوری اخروی پرداخته‌اند؛ اما هیچ کدام منحصرا به این نگاره نپرداخته و به دنبال معنای پنهان ناخودآگاه در آن نبوده‌اند. تراجی و افضل طوسی (۱۳۹۸) در مقالهٔ نشانه‌شناسی مقام ولایت امام علی (ع) در فالنامه طهماسبی به این نتیجه رسیده‌اند؛ که اعتقادات شیعی و احیای مجدد ارزش‌های والای دینی و مذهبی در فالنامه طهماسبی بارز است و نگارگران از نشانه‌های ایشان همچون خورشید، درخت طوبی و ترازو بهره جسته‌اند؛ تا تأکید بیشتری بر ولایت امام علی (ع) داشته باشند. قاضی‌زاده و شاقلانی‌پور (۱۳۹۸ ) در مقالهٔ بررسی تاثیر آیین مناقب خوانی از اهل بیت(ع) بر کتاب آرایِ فالنامه تهماسبی، در تحلیلی مختصر از نگارهٔ داوری اخروی آورده است که نگارنده برای بیان عظمت اهل بیت (ع) از پرسپکتیو مقامی بهره برده است؛ تا بعدها راهی برای این نوع نمایش در نقاشی قهوه‌خانه‌های قاجار باز شود. در این مقاله فالنامه را بستری برای ذکر مناقب امامان تشیع بیان می‌کند. مهرابی (۱۳۹۸ ) در مقالهٔ کارکردهای تخیل در تصویرگری کتاب فالنامه طهماسبی بر پایه آرا ژیلبر دوران مطالعهٔ موردی نگارهٔ صحرای محشر، این نگاره را بر مبنای آرای دوران بررسی می‌کند. مهدی زاده (۱۳۹۵) در مقالهٔ بررسی مضمونی نگاره‌های نسخهٔ فالنامهٔ تهماسبی شاهکار هنر شیعی عصر صفوی، بیان می‌دارد که نگارگر از نمادها، نشانه‌ها و تمهیدات تصویریِ قابل‌تأملی در جهت بازنمایی باورها و روایت‌های گفتمان تشیع بهره برده است. همچنین راستین (۱۳۹۵) در پایان نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان بررسی تأثیر اندیشه‌های تشیع در هنر اسلامی عصر صفویه، به بررسی تاثیر اندیشه شیعی حاکمان و عامه مردم در هنر اسلامی دورهٔ صفوی می پردازد. عبداله (۱۳۹٤) در پایان نامهٔ دکتری خود با عنوان تبیین ریشه های ماهوی معراج و بازتاب آن‌ها در حوزه تصویر با تأکید بر نگاره‌های معراج پیامبر گرامی اسلام(ص)، موضوع عروج را ریشه‌یابی کرده و به فالنامهٔ طهماسبی نیز اشاره می‌کند و ریشه‌های تصویری کهن را در نگاره‌های معراج یافته است. عصار کاشانی (۱۳۹۳) در پایان نامهٔ دکتری خود با عنوان تأثیر تفکر شیعی بر فالنامه‌های مصور دورهٔ اول صفوی به بررسی عقاید شیعی در فالنامه‌های صفوی می پردازد. با این‌همه تفاوت پژوهش پیش رو از سایر پژوهش‌ها این است؛ که به تحلیل شمایل‌شناسانهٔ نگارهٔ داوری اخروی از فالنامهٔطهماسبی می‌پردازد. در جستارهایی که آورده شد، از شمایل شناسی پانوفسکی بهره نبرده‌اند و به نظر می‌رسد، تحلیل‌ها نهایتا در متون بررسی می‌شود و از مرحلهٔ دوم مورد نظر پانوفسکی بالاتر نمی‌رود. با این همه پژوهش پیش رو در جهت ریشه‌یابی معانی و ارزش‌های بنیادی در دورهٔ شاه‌طهماسب، سه مرحلهٔ معنایی پانوفسکی را مطالعه می‌کند؛ بنابراین این نگاره را همچون سندی تاریخی و با رویکردی شمایل‌شناسانه مورد تحلیل قرار می‌دهد؛ تا استحاله‌های کهنی که در متون دینی و باستانی وجود داشته و در باورهای این دوره و این نگاره به‌صورت ناخودآگاه بازتاب یافته، را بیابد.

## ۳. روش شناسی پژوهش

ماهیت این پژوهش از نوع بنیادی است و به روش تطبیقی- تحلیلی انجام می‌گیرد. تجزیه و تحلیل اطلاعات به صورت کیفی است. روش گردآوری اطلاعات مبتنی بر مطالعات و یافته‌های پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسناد چاپی است. ابزار گردآوری اطلاعات فیش‌برداری و عکس‌برداری از منابع مکتوب است. جامعهٔ

آماری نسخهٔ خطی فالنامهٔطهماسبی و نمونهٔ آماری نگارهٔ داوری اخروی از فالنامهٔ طهماسبی است. همچنین این پژوهش با رویکرد شمایل‌شناسی و نگاهی به آراء پانوفسکی مورد بررسی قرار گرفته است. در روش مورد نظر پانوفسکی در نگاره، معانی بیانی و معانی عینی در مرحلهٔ توصیف پیشا شمایل‌نگارانه بررسی می‌شود. در مرحلهٔ تحلیل شمایل‌نگارانه، مضمون نگاره در متون تاریخی، مذهبی جستجو می‌شود. در مرحلهٔ تفسیر شمایل‌شناسانه توسط بررسی معنای نمادین نقشمایه‌ها و انواع استحاله‌های جزئی، همانندی، کلی و کشش شمایل‌شناسانه در نگاره، ارزش‌های نهفته در جامعهٔ شاه طهماسب صفوی مطالعه می‌شود.

## ۴. مبانی نظری

### ۴ _۱. شمایل‌شناسی با نگاهی به آراء اروین پانوفسکی (۱۹۶۸_۱۸۹۲م)

مطالعات شمایل‌شناسی ماهیتی تطبیقی با سایر علوم دارد و معنای اثر هنری را در بطن تمدن شکل گرفته در آن مورد بررسی قرار می‌دهد. شمایل[۱] فقط مخصوص نقاشی نیست وحتی مجسمه و خوشنویسی را نیز در برمی‌گیرد (straten,2000: 3). بین دو واژهٔ شمایل‌نگاری[۲] و شمایل‌شناسی[۳] نیز تمایز وجود دارد. پانوفسکی ادعا کرده است که شمایل‌نگاری همان توصیف تصویر است و شمایل‌شناسی به تبیین تصویر اختصاص دارد (panofsky, 1955: 18). در این دیدگاه، اثر هنری به مثابهٔ سندی تاریخی عمل می‌کند. سندی که به کار مطالعه تمدن یا دورهٔ تاریخی مربوط به آن اثر می‌آید و جای خالی تاریخ هنر و دیگر مطالعات تاریخی را پر می‌کند (کشمیرشکن، ۱۳۹۸: ۴۲)؛ بنابراین محقق باید با ساحت‌های مختلف تمدنی که اثر هنری در آن شکل گرفته، آشنا باشد و این آشنایی ناگزیر به داشتن یک رویکرد است (Emmens and Schwartz,1967: 109). از این دید، شمایل‌شناسی 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). از پژوهشگران مهم این رویکرد، پانوفسکی[۴] است؛ که از شاگردان ابی واربورگ بود. او برای نخستین‌بار شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی را به صورت روشمند از هم جدا کرد. پانوفسکی در مطالعات شمایل‌نگارانهٔ خود، سه رده تجزیه وتحلیل را تعریف می‌کند. ۱): توصیف پیشاشمایل‌نگارانه[۶] که در آن بیننده با آنچه می‌تواند به صورت بصری قابل تشخیص باشد سروکار دارد؛ که خود به دو بخش تقسیم می‌شود. الف) معانی ناظر به واقع یا معانی عینی: که رها از حسی که اثر هنری ایجاد می‌کند، به توصیف آن پرداخته می‌شود که گونه‌ای ساده شده از یک تحلیل فرمی است. ب) معانی بیانی: احساسات و روابطی که در یک اثر، مانند حالت خشم، جنون، محبت و غیره بیان می‌شود (نصری،۱۳۹۷: ۲۵).

۲): تحلیل شمایل‌نگارانه[۷] که بیننده تصویر را به عنوان داستانی از قبل شناخته شده یا شخصیتی قابل تشخیص، شناسایی می‌کند. ۳): تفسیر شمایل‌شناسانه[۸] که بیننده معنای تصویر را رمزگشایی می‌کند؛ مانند رمزگان فرهنگی که در هر پرده از نقاشی آن دسته از کدها هستند؛ که دلالت خود را بیرون از پرده و حتی خارج از هنر نگارگری و به معنای کلی آن به دست می‌آورند (احمدی ،۱۴۰۰: ۷۴). از قرن نوزدهم نقش‌مایه‌های هنری نسبت به نمونه‌های ادبی آن‌ها مورد توجه قرار می‌گیرند (عبدی،۱۳۹۰: ۸۲). مضامین ادبی طی دوره‌های گوناگون به وسیله تصاویر رشد می‌یابند و در این صورت نقش‌مایه‌ها، ارزش‌های یک ملت را بازگو می‌کنند. در این راستا، از مفهوم استحاله[۹] (جریان مداومی از تسلسل و تنوع بین کهنه و نو) بهره می‌برند. این تغییر به چند صورت بروز می‌کند: ۱: تغییر از حالتی کلی یا خاص باشد

(استحالهٔ‌کلی)[10] (همان). ۲: استحاله تمثیل یا همانندی[11] باشد؛ که هنرمند در فرم و محتوا در مضامین قدیمی جستجو می‌کند. ۳: به‌صورت کشش شمایل‌نگارانه [12]باشد؛ که قاعدهٔ تصویر از مضمونی به مضمون دیگر جابه‌جا می‌شود و ارزش‌های نمادین توسط تصاویر بارور شده و به مفهومی عام و فراگیر تبدیل می‌شود. ۴: استحالهٔ خاص[13]: که تصویر، جنبه‌های دورهٔ خود را حفظ کرده و از طرفی مضامین و نقش‌مایه‌های دورهٔ تاریخی دیگری را زنده می‌کند. می‌توان گفت مطالعات شمایل‌شناسی به دنبال ارزش‌های بنیادی دورهٔ اثر هنری است که توسط تصاویر و با کمک معنای نمادین نقش‌مایه‌ها و انواع متفاوتی از استحاله بارور شده است و در اثر هنری ناخودآگاه بازتاب یافته است.

## ٤_۲ . فالنامه طهماسبی (۹۶۲_۹۶۷ق) در دورهٔ صفوی

یکی از نخستین نسخ موجود مکتب قزوین را باید فالنامه طهماسبی دانست که از قرار معلوم تحت حمایت شاه طهماسب و بین سال‌های ۹۶۲ تا ۹۶۷ ق تهیه شده است. پس از شاه اسماعیل، شاه طهماسب در سال ۹۳۱ قمری به حکومت رسید. تذکره نویسان آن‌ها را نسل بیستم از امام موسی کاظم (ع)، امام هفتم شیعیان ذکر کرده‌اند (خواندمیر، ۱۳۶۲؛ قزوینی،۱۳۸۶)؛ بنابراین آن‌ها ادعای سیادت داشتند. شاه طهماسب به ترویج مذهب تشیع همت گمارد. در سال ۹۳۹ قمری از جمیع امور حرام توبه کرد و درباریان را واداشت؛ تا استغفار کنند و قوانینی دراین جهت در جامعه وضع نمود (کنبی ،۱۳۸۷: ۴۴). شاه طهماسب پایتخت را به قزوین برد. فالنامهٔ طهماسبی یا پراکنده نیز در همین زمان کتابت و نگارگری شده است. تاکنون سی نگاره از آن شناخته شده است؛ که هیچ‌یک از این نگاره‌ها رقم ندارد؛ ولی بعضی از آن‌ها را می‌توان به آقامیرک و عبدالعزیز نسبت داد (آژند، ۱۳۹۵: ۵۲۲). در ادامه به بررسی نگارهٔ داوری اخروی (تصویر ۱) پرداخته خواهد شد. این نگاره در موزه هنرهاروارد ، ماساچوست با شمارهٔ دسترسی : ۱۹۹۹٫۳۰۲ یافت می‌شود.

**تصویر ۱: نگارهٔداوری اخروی ، فالنامهٔطهماسبی، قزوین ۹۶۲_ ۹۶۷ ق، محل نگهداری :موزه هنرهاروارد، ماساچوست. شمارهٔ دسترسی : ۳۰۲/۱۹۹۹، URL1**

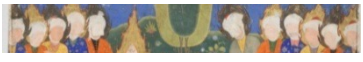
## ۵ . تحلیل شمایل‌نگارانهٔ نگارهٔ داوری اخروی با آراء پانوفسکی

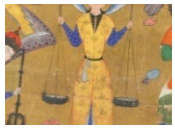
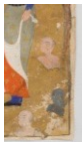
### ۵ _۱. توصیف پیشاشمایل‌نگارنه در نگارهٔ داروری اخروی از فالنامه طهماسبی

نگاره از لحاظ ترکیب بندی به سه بخش افقی تقسیم شده است (تصویر ۲). ۱: پس زمینهٔ قسمت بالای تصویر سرسبز و خرم است. یازده نفر و یک هالهٔ نورانی که نامی درون آن نوشته شده است؛ در حال تماشای صحنه هستند. بالای پیکره‌ها، نامشان نیز نوشته شده است. یک درخت سرو در میانه آن‌ها و نهری زیر آن به تصویر کشیده شده است. بدون شناخت قراردادهای جامعه می‌توان احساس مقام و برتری داشتن این پیکره‌ها را در نگاه اول برداشت کرد. ۲: در قسمت میانی دو پیکره با هالهٔ آتش، مصور با نقره و طلا و روبند سفید وجود دارند؛ که نامشان نوشته شده است و زیر پرچم سبزی نشسته‌اند. پیکرهٔ نشسته با لباسی لاجوردی فاخر و تزیین‌شده و در برابر ایشان پیکره‌ای با لباسی سبز_قرمز رنگ تصویر شده است. روبروی ایشان یک پیکرهٔ بالدار ترازویی به دست دارد؛ که به‌صورت متعادل بین دو بالش برافراشته است (ایجاد احساس برقراری عدالت). فرشته‌ای دیگر شیپوری به دست دارد (اسرافیل)؛ که به زمین تکیه داده و گویی دمیدن در آن به پایان رسیده است و رو به پیکره‌های مقابلش سر فرود آورده است (ایجاد احساس فراخوانی به وسیلهٔ شیپور و حس فرمان‌برداری از پیکره‌هایِ برترِ مقابل). پیکره‌ها حالت بزرگنمایی مقامی نسبت به قسمت پایینی نگاره دارند. در بخش میانی نگاره، پیکره‌ها تقریباً در یک خط افقی قرار دارند و فضا عمق زیادی ندارد.

**تصویر ۲: ترکیب بندی سه بخشی افقی نگارهٔ داوری اخروی ، فالنامهٔطهماسبی (۹۶۲_ ۹۶۷ ق)، قزوین، منبع:نویسندگان، ۳/ ۱۴**

۳: در قسمت پایین نگاره، یک پیکرهٔ بالدار وجود دارد که گوشهٔ لباسش را با یکدست جمع کرده و دست دیگرش را کنار گوشش گذاشته است (گویی در حال فراخواندن، رسیدگی و انجام امور محوله است). در مقابل او فوجی از پیکره‌ها دیده می‌شود؛ که اندازهٔ آن‌ها کوچک است ودر ده گروه به تصویر کشیده شده‌اند. این ده گروه سه نوع را شامل می‌شوند. الف) نوع اول روبروی پیکرهٔ فراخوان: پریشان، ناراحت، در حال گفتگو باهم، دو گروه با صورت حیوانات، گروهی وارونه، گروهی با دست‌وپاهایی بریده، گروهی با چهره‌هایی سیاه، گروهی با زبان‌های بیرون‌آمده از حلق، گروهی با لباس‌های تیره و گروهی با چشمان بسته و نابینا، جمعاً هشت گروه هستند؛ که در معنای بیانی، احساس درد و عذاب کشیدن را بیان می‌کنند. ب) نوع دوم روبروی پیکرهٔ فراخوان: یک گروه با پوششی ساده و سفید (کفن)، متحیر، نگران، بسیار ترسان و مضطرب هستند. ج) نوع سوم پشت پیکرهٔ فراخوان: نیمه از خاک بیرون آمده، در حال تماشای صحنه، منتظر و ترسان هستند. در (جدول شمارهٔ ۱) احساساتی که نگاره در نگاه اول به بیننده نشان می‌دهد، را دسته‌بندی می‌کند.

| نشانه‌های تصویری | احساس | برشی از تصویر |
|---|---|---|
| عمامه، روبند ، هالهٔ نورانی | قداست ،معصومیت ، برتری |  |

| نشانه‌های تصویری | احساس | برشی از تصویر |
|---|---|---|
| ترازوی متعادل | ایجاد حس برقراری عدالت ، داوری |  |
| درخت سرو | استقامت، ایستادگی | |
| شیپور | فرخواندن | |
| پیکره‌های نیمه از خاک بیرون آمده | تحیر، اضطراب، ترس |  |
| پیکره‌های با دست و پای بریده، با سر حیوانات، با لباسهای تیره و قیرگون، با صورت‌هایی سیاه، واژگون، با زبان از حلق بیرون آمده، با زبان از حلق بیرون آمده | ایجاد حس عذاب و دردناکی | |

**منبع: نویسندگان، ۱۴۰۲**

رنگ‌بندی یک‌سوم بالای نگاره شاد و متنوع است. دوسوم بقیهٔ نگاره، پس‌زمینهٔ رنگ کرم دارد؛ که نشان می‌دهد بقیه پیکره‌ها در یک فضا قرار دارند و جدا نیستند. پیکره‌های میانی در حال رسیدگی به فوج فوج پیکره‌های پایین به نظر می‌رسند. همچنین لباس‌های پیکره‌های پایین ساده و در رنگ‌های سفید و سیاه و خاکستری، بدون هیچ تجملاتی است؛ بنابراین در مرتبهٔ نخست، گویی در نگاره به قضاوت و داوری گروه پایینی پرداخته می‌شود.

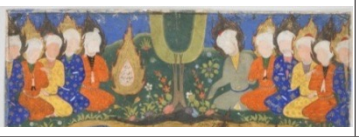
## ۵ _۲ . تحلیل شمایل‌نگارانه در نگارهٔ داوری اخروی از فالنامه طهماسبی

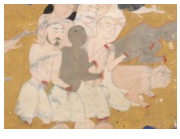
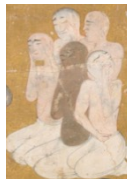
در این مرحله ارتباط نگاره در متون بررسی می‌شود. بر طبق متن فال این نگاره صحرای محشر و روز داوری اخروی را نشان می‌دهد. پیکره‌های بالای نگاره، بر طبق نامشان‌که در خود نگاره ذکر شده، دوازده امام شیعیان هستند. همچنین در قسمت میانی نگاره نیز، با همین روند، پیکرهٔ روبند دارِ نشسته، پیامبر اکرم (ص) و پیکرهٔ روبه روی ایشان حضرت علی (ع) هستند. پیکره‌های بالدار فرشتگان مقرب درگاه الهی‌اند؛ که هرکدام مسئولیت انجام کاری در روز محشر را دارند. فرشتهٔ ترازو به دست، مسئول میزان و مشخص نمودن تعادل کارهای انسان‌ها روی زمین است. فرشتهٔ سمت چپ که وسیله‌ای شیپور مانند در دست دارد،

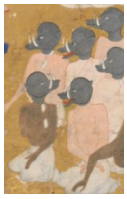
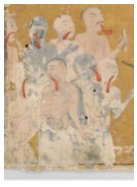
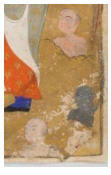
مسئول دمیدن در صور است. فرشتهٔ بالدار پایین نگاره نیز فرشتهٔ مرگ است؛ که به امور انسان‌ها می‌پردازد. گروهی از آدمیان قبل از فرشتهٔ مرگ و منتظر رسیدگی به حساب‌هایشان و گروهی دیگر در عذاب از امور دنیایی خود هستند. این نگاره اشاره به آیهٔ ۱۸ از سورهٔ نبأ (سورهٔ امام‌علی (ع)) دارد که آمده است:
«یوْمَ ینْفَخُ فِی الصُّورِ فَتَأْتُونَ أَفْواجاً» آن روزی که در صور بدمند (تا مردگان زنده شوند) وفوج‌فوج (به محشر) درآیید(قرآن، سورهٔ نبأ/۱۸: ۵۸۲).
طبق عقاید مسلمانان در روز محشر دو حادثهٔ عظیم، به‌عنوان نفخ صور (دمیدن در شیپور اسرافیل) اتفاق می‌افتد: در حادثهٔ اول، نظام دنیا و جهان هستی به‌هم می‌ریزد و تمام اهل زمین و آسمان می‌میرند و در حادثه و نفخ صور دوم جهان نوسازی می‌شود و مردگان مجدد به حیات بازمی‌گردند و رستاخیز بزرگ صورت می‌گیرد. آنچه در آیهٔ ۱۸ سوره نبأ آمده است، اشاره به نفخ صور دوم است که نفخهٔ حیات و زندگی مجدد و رستاخیز است (مکارم شیرازی، ۱۳۸۶ :۴۵). در قسمت بالایی تمام امامان شیعه در بهشت و ناظر به صحرای محشر دیده می‌شوند. پانوفسکی معتقد است که هنرمند در مرتبهٔ دوم معنایی عامدانه از نمادها و تمثیل‌ها استفاده می‌کند. برای مثال هالهٔ مقدس که معانی متعددی دارد: می‌تواند نشان از مشروعیت مذهبی یا سیاسی یک فرد یا محصول قراردادی باشد که یک جامعه در باب هالهٔ مقدس مطرح کرده است (نصری،۱۳۹۷: ۲۶). در این نگاره نیز هالهٔ نورانی دور سر پیکره‌ها عمداً و براساس قراردادهای جامعه استفاده شده است؛ که تأکیدی بر قداست و معصومیت آن‌هاست و به دلیل احترام زیاد و اشاره به لقب حضرت فاطمه (س) ایشان را به‌صورت کلی با هالهٔ نورانی نشان داده است. درختی در مرکز بهشت، در میان اهل‌بیت (ع) کشیده شده است که اشاره به تفسیر آیهٔ ۲۴ سورهٔ ابراهیم در قرآن دارد:
«ام تری کیف ضرب الله مثلاً کشجره الطیبه اصل‌ها ثابت فرعها فی سما توتی اکلها کل حین به اسم ربها...» (قرآن، سورهٔ ابراهیم/۲۴: ۲۵۸).
نقل از شیخ صدوق است که: اهل‌بیت پیامبر (ص) مصداق شاخ و برگ و میوهٔ شجرهٔ طیبه هستند. همچنین درخت سرو همیشه سبز است و هیچ‌گاه خزان ندارد (ماهرالنقش، ۱۳۶۱: ۱۳۵) و در برابر طوفان‌های سخت مقاومت می‌کند. درنتیجه مقاومت، ایستادگی و آزادگی حضرت فاطمه (س) و اهل‌بیت (ص) را با درخت سروی در میانهٔ آن‌ها به تصویر کشیده است. در قسمت میانی نگاره، داوری روز محشر اتفاق افتاده است. طبق عقاید اسلامی، وقتی اسرافیل در صور بدمد، تمامی موجودات زنده می‌شوند که اولین آن‌ها پیامبر اسلام محمد (ص) است؛ و عمل انسان‌ها به وسیلهٔ ترازوی عدالت اندازه‌گیری خواهند شد. سمت راست، پیامبر (ص) با لباسی فاخر و مزین نشسته‌اند. امام‌علی (ع) تقریباً در مرکز نگاره، روبروی ایشان در حال گفتگو با هم (تأکیدی بر نقش امام علی (ع) به‌عنوان جانشین پیامبر (ص) و در کنار فرشته میزان تصویر شده‌اند؛ که مرکزیت موضوعی نگاره را بر روی علی (ع) بیان می‌دارد. همچنین به حدیثی از پیامبر (ص) در بحارالانوار اشاره دارد که ایشان، حضرت علی (ع) را قسمت‌کنندهٔ بهشت و جهنم می‌دانند (مجلسی، ج ۷: ۱۸۷). در قسمت پایین نگاره نیز به‌وضوح برداشت نقاش از کتب تفسیر آیهٔ ۴۰ سورهٔ نبأ استفاده کرده است. «یوْمَ ینْظُرُ الْمَرْأُ ما قَدَّمَتْ یداهُ»؛ (عذاب الهی روزی خواهد بود که انسان آنچه را از قبل با دست‌های خود فرستاده می‌بیند) (قرآن، سورهٔ نبأ/۴۰: ۵۸۳).
در تفسیر (مجمع‌البیان) اثر ابوعلی فضل‌بن‌الحسن‌الطبرسی معروف به شیخ‌طبرسی در تفسیر آیهٔ ٤٠ از سورهٔ نبأ از قرآن آمده است که درقیامت مردم ده‌گونه محشور می‌شوند: ۱_شایعه‌سازان به‌صورت میمون ۲_حرام‌خواران به‌صورت خوک ۳_ رباخواران واژگونه ۴_عالم بی‌عمل در حال جویدن زبان خود ۵ _

همسایه‌آزار به حالت دست‌وپا بریده ۶_مستکبران درپوششی از آتش ۷_قاضی ناحق کور ۸ _خبرچین آویخته به شاخه‌های آتش ۹_عیاشان بدبوتر از مردار ۱۰_خودخواهان مغرور کر و لال که نگاره وامدار این تفسیر است. گروه شش نفره در سمت راست که واژگون‌اند، مبین رباخواران‌اند. کنارشان شش زن و مرد با سر حیوان وحشی شاخ‌داری در نمودی شبیه به خوک مبین حرام‌خوارانند. کنار آن‌ها هفت‌نفر در لباس تیره (می‌تواند نماد پوششی از قیر داغ باشد) اشاره به مستکبران دارد. هشت‌نفر با زبان‌های بیرون آمده از دهان و گویی بریده‌شده نمایانگر عالمانی هستند که خلاف گفته‌هایشان عمل کرده‌اند. گروهی با صورت گوسفندانی بدون گوش و بدون زبان ترسیم شده‌اند؛ که اشاره به کرولال بودن و خودخواهان مغرور دارد. گروهی با دست‌وپای بریده، مبین گروه همسایه‌آزارانند. بالای آن‌ها گروهی هفت نفره با چهره‌هایی سیاه کشیده شده؛ که نمادی از روسیاهی و پشیمانی است. گروه پنج‌نفره‌ای که با چشمان بسته یا نابینا هستند، مبین قاضیانی هستند که به‌ناحق قضاوت کرده‌اند و همچنین نامهٔ عمل به دست دارند. در این نگاره افرادی با پوست تیره نیز تصویر شده‌اند؛ که اشاره به‌نوعی مساوات بین همهٔ نژادهاست. در (جدول۲) نقشمایه‌های نگارهٔ داوری اخروی با خوانش پانوفسکی (مرحلهٔ دوم) دسته‌بندی شده است.

**جدول ۲: مرتبهٔ دوم: تحلیل شمایل‌نگارانهٔ نگارهٔ داوری اخروی با آراء پانوفسکی، منبع: نویسندگان/۱۴۰۲**

| نشانهٔ‌تصویری | مضمون | برشی از تصویر |
|---|---|---|
| سرسبزی، هالهٔ آتش، ۱۱ امام شیعه، درخت سرو نهر | بهشت |  |
| درخت سرو | شجرهٔ طیبه: نشانی از ایستادگی حضرت فاطمه (ص) و اهل‌بیت | |
| هالهٔ آتش بدون پیکره | حضرت فاطمه (ص) (اشاره به لقب ایشان: الزهرا) | |
| پیکرهٔ بالدار به همراه ترازو | میزان، مسئول حسابرسی بین اعمال آدم‌ها | |

| نشانهٔتصویری | مضمون | برشی از تصویر |
|---|---|---|
| پیکرهٔ بالدار به همراه شیپور | فرشتهٔ اسرافیل دمنده در صور. | |
| پیکرهٔ بالدار (دست کنار گوش) | فرشتهٔ مرگ: فراخواندن، رسیدگی و انجام امور محوله | |
| امام‌علی (ع) در مرکز نگاره کنار فرشتهٔ میزان و روبروی پیامبر (ص) | امام‌علی (ع) به‌عنوان جداکنندگی بهشت و جهنم برگرفته از حدیثی از پیامبر (ص) (مجلسی، ج ۷: ۱۸۷). | |
| گروهی به‌صورت گوسفندانی بدون گوش و زبان. | اشاره به کرولال بودن و خودخواهان مغرور (طبرسی،۱۳۸۵) | |
| گروهی با دست‌وپای بریده | مبین گروه همسایه‌آزاران. (طبرسی،۱۳۸۵) |  |
| گروهی ۷ نفر با چهره‌های سیاه | نمادی از روسیاهی و پشیمانی. (طبرسی،۱۳۸۵) | |
| گروه پنج نفره با چشمان بسته یا نابینا | مبین قاضیانی با قضاوت ناحق (طبرسی،۱۳۸۵) |  |

| نشانهٔ‌تصویری | مضمون | برشی از تصویر |
|---|---|---|
| شش زن و مرد با سر حیوان وحشی شاخ‌دار در نمودی شبیه به خوک | مبین حرام‌خواران، (طبرسی، ۱۳۸۵) |  |
| گروهی شش نفره واژگون | مبین رباخواران، (طبرسی، ۱۳۸۵) | |
| هفت نفر در لباس تیره (می‌تواند نماد پوششی از قیر داغ باشد) | اشاره به مستکبران، (طبرسی، ۱۳۸۵) | |
| هشت نفر با زبان‌های بیرون آمده از دهان و گویی بریده‌شده | نمایانگر عالمانی بی‌عمل، (طبرسی، ۱۳۸۵) |  |
| پنج‌نفر با پوششی نیمه‌برهنه | هنوز حسابرسی نشده‌اند، ترسان با کفن، (طبرسی، ۱۳۸۵) | |
| نیمه از خاک بیرون آمده | از قبر بیرون آمدن، دوباره زنده‌شدن و فراخوانده شده، (طبرسی، ۱۳۸۵) |  |

**منبع: نویسندگان، ۱۴۰۳**

### ۵_۳ . تفسیر شمایل‌شناسانه در نگارهٔ داروری اخروی از فالنامه طهماسبی

نگارهٔ داوری اخروی اصول مهم شیعی مثل امامت، ولایت و جانشینی، فاروق بودن، شفاعت‌کنندگی و معصومیت امامان شیعی به‌ویژه امام‌علی (ع) را بیان می‌دارد؛ اما با دقت در نگاره، معناهای پنهان دیگری هم می‌توان یافت. آنچه که در پس انتخاب این موضوع در فالنامهٔ‌طهماسبی نهفته نشانگر اهمیت موضوع عدالت و همچنین استحالهٔ کشش شمایل‌نگارانه سنجش، میزان و برقراری عدالت در دنیای پس از مرگ است. مفهومی ایدئولوژیک که از دیرباز در تمدن‌های گوناگون موردبحث بوده است. از

نقاشی‌های قدیمی بشر که سنجش و میزان را به‌خصوص برای داوری پس از مرگ و به وسیلهٔ ترازو نشان می‌دهد؛ صحنه‌ای از کتاب مردگان مصری ۱۲۵۰ ق.م است (تصویر ۳). این تصویر که در تالار داوری است، برای سنجش فرد از ترازویی استفاده شده که در یک کفه، قلب فرد مرده و کفهٔ دیگر پری است. آنیموس خدای قضاوت با سری شغال مانند که در مصر باستان مسئول نظارت و اجرای عدالت است زیر آن نشسته و پر و قلب را میزان می‌کند. نقشمایه ترازوی متعادل، هم‌اکنون نیز در بیان مفهوم عدالت استفاده می‌شود؛ بنابراین توسط تصاویر بارورشده به مضمونی فراگیر تبدیل شده است. امروزه مجسمهٔ ایزدبانوی دادگسترِ کاخ دادگستری تهران با نقشمایهٔ ترازویی متعادل در یکدست و شمشیری در دست دیگر زینت‌بخش کاخ‌های دادگستری در جهان است (تصویر ۴).

**تصویر ۳: برگی از کتاب مردگان، پاپیروس آنی (قاب ۳): قضاوت آنی: صحنهٔ تالار داوری ۱۲۵۰ ق.م، محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا، لندن، شمارهٔ دسترسی: EA10470,3، URL2**

**تصویر ۴: مجسمهٔ بانوی عدالت، ابوالحسن‌صدیقی، ۱۳۲۰، سنگ مرمریت، کاخ دادگستری تهران، URL3**

در ایران باستان نیز شبیه به خدای قضاوت مصری، با نام رشن وجود دارد که یکی از ایزدان زرتشتی است؛ که در متون فارسی میانه به‌عنوان یکی از سه ایزد، داوری روان را بر عهده دارد. این ایزد دارای ترازوهای زرد زرین است؛ که کارهای نیک و بد هر فرد را اندازه می‌گیرد و به اندازهٔ سر مویی جابجا نخواهد شد و هیچ‌گونه جانب‌داری در آن نخواهد بود. ایزدان مهر و سروش و رشن به‌عنوان داوران روز جزا حضور دارند و محاکمه شخص در حضور آن‌ها انجام می‌شود (زرشناس، ۱۳۹۶: ۱۱۵). در کتیبه‌های دورهٔ ساسانی نیز اشاراتی در این زمینه دیده می‌شود. به‌طور مثال در کتیبهٔ کرتیر در سرمشهد آمده است که او با شهریاری مواجه می‌شود که ترازویی در دست دارد. محققان بر این باورند این شهریار همان رشن است که وظیفه سنجش اعمال مردمان پس از مرگ به عهدهٔ اوست (Gignoux, 1991: 84). این مبین این نکته است که ایرانیان از دیرباز به داوری و اجرای عدالت پس از مرگ باور داشته‌اند. از طرفی در مقایسهٔ با خدای قضاوتِ مصری، شباهت‌هایی در مضمون و نقشمایهٔ ترازوجود دارد؛ که نشان می‌دهد نگارگر نگارهٔ داوری اخرویِ فالنامه،

در متون و نقاشی‌های قدیمی جستجو داشته است؛ بنابراین استحالهٔ همانندی در اثر دیده می‌شود. این استحاله به اهمیت عدل و عدالت در روز جزا در دورهٔ شاه‌طهماسب برمی‌گردد. در این دوره، شاه‌طهماسب درباریان را واداشت تا از امور حرام توبه کنند و در پی آن قوانینی در ایران وضع کرد. درنتیجه نشان دادن عاقبت گناهکاران در آخرت برای کسانی که به این امر مبادرت نکرده‌اند؛ می‌تواند برای اجرای این قوانین کمک‌کننده باشد. نگارهٔ داوری اخروی را می‌توان بازنمایی از باورهای عمیق شیعی و روایت قرآن به‌ویژه آیهٔ ۴۷ سورهٔ انبیا نیز دانست:

«و نضع الموازین القسط لیوم القیامه فلاتظلم نفس شیئاً» (قرآن، سورهٔ انبیا/ ۴۷: ۳۲۶).

فیض‌کاشانی در تفسیر این آیه سنجش اعمال را به‌واسطه عدل می‌داند (فیض‌کاشانی، ۱۳۷۳، ج ۲: ۹۴). عبدالرزاق لاهیجی میزان را بر عدل حمل می‌کند. با این استدلال که عدل در دنیا در گرفتن و دادن، ظاهر نمی‌شود؛ مگر با پیمانه وزن. پس بعید نیست که وزن کنایه از عدل باشد. فاضل مقداد نیز میزان را اشاره به عدل در جزا می‌داند (فیاض لاهیجی، بی‌تا: ۶۵۶). از طرفی در تفسیر این آیه از امام صادق (ع) آمده است: انبیا و اوصیا میزان‌اند (مجلسی، ج ۷ :۲۴۹). همان‌طور که در نگاره نیز، پیامبر (ص) و علی (ع) در کنار فرشتهٔ میزان مبین همین معناست که آن‌ها میزان و سنجشی برای عدالت هستند؛ درنتیجه از این طریق نگارگر باعث انتقال مفهومی کهن در مضمونی جدید (نقش اصلی پیامبراسلام (ص) و حضرت علی (ع) در برقراری عدالت در روز جزا) در یک نقطهٔ خاص تاریخی شده است. درواقع نقشمایه‌ها همان نقشمایه‌های کهن است؛ اما با توجه به وضعیت مذهبی_شیعی دورهٔ شاه‌طهماسب، نقوش و مضامینی جدید اضافه شده است. به این صورت استحالهٔ خاص و جزئی در بیان روز داوری اتفاق افتاده است. نکتهٔ قابل‌توجه این است که در دورهٔ صفوی، نقاشان همهٔ مواردی که با آن‌ها می‌شد بر مشروعیت صفویان صحه گذارند، به تصویر می‌کشیدند. آن‌ها بر این تکیه می‌کردند که شاه صفوی به‌عنوان نمایندهٔ امام غایب، مظهر انسان کامل، واسطهٔ مخصوص بین عالم غیب و شهود است و بالاتر از آن، او عهده‌دار استقرار عدالت بر روی زمین است (نظرلی، ۱۳۹۰ :۱۶۰). با این تفاسیر به نظر می‌رسد نقاش شاه طهماسب صفوی را در قالب امام علی (ع) در مرکز نگاره تصویر کرده است؛ بنابراین علاوه بر موضوع نگاره که نقش ویژهٔ جایگاه شیعه و امام‌علی (ع) در برقراری عدالت اخروی است، می‌توان به دنبال معنای پنهانِ بیان جانشینی شاه‌طهماسب صفوی و عادل بودن او نیز بود. در این نگاره تأکید بر این است که امام‌علی (ع) جانشین پیامبر (ص) است و برقراری عدالت از نکات مهمی است که نگاره به آن اشاره دارد. از دیدگاه تشیع امام‌علی (ع) در آخرت نقش جداکنندگی و مسئولیت برقراری عدالت را دارند. از طرفی در باور عامهٔ مردم، شاه‌طهماسب مانند امام‌علی (ع) در حکومتش عادل بود و نسب از ایشان می‌گرفت. در این راستا این تفکر در اشعار این دوره نیز رسوخ یافته است. عبدی‌بیک در وصف شاه‌طهماسب و انتسابش به امام‌علی (ع) و برقراری عدالت اشعاری داردکه در ادامه می‌آید:

چراغ دودمان مصطفایی  به رخسارش فروغ مرتضایی

(عبدی‌بیک، ۱۹۷۴: ۲۱)

سید شاهان عدالت شعار  مرشد عباد حقایق دثار

(عبدی‌بیک، ۱۹۸۶: ۱۹۱)

روشنی و رونق این بارگاه  هست زسلطان عدالت پناه

شاه خداترس عدالت سرشت  هست چو رضوان به ریاض بهشت

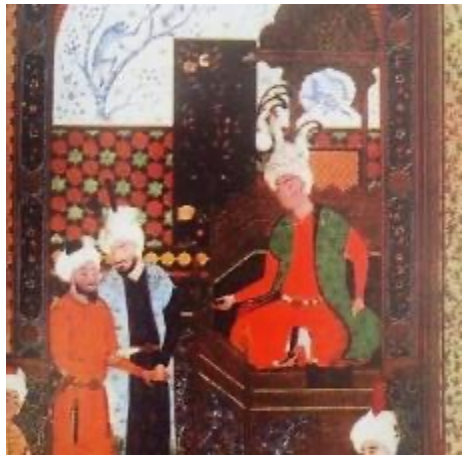
(همان: ۱۴۵)

بنابراین این اشعار و نگارهٔ داوری اخروی گویای هدف و خواستهٔ حامی این نگاره (شاه طهماسب صفوی) در بیان مشروعیت و عادل بودنش نیز است. در همین راستا در تفسیر شمایل‌شناسانهٔ نگاره، شاه اسماعیل نیز در قالب پیامبر (ص) رخ نموده است. زیرا پرچم سه‌گوش سبزی بر بالای سر پیامبر (ص) اهتزاز دارد؛ که بیانی از غلبهٔ تشیع در دورهٔ صفوی است (تصویر ۵). پرچم سبزرنگ سه‌گوش، پرچم شاه‌اسماعیل صفوی نیز بوده است. در فرهنگ اسلامی رنگ سبز نشان از اسلام و به‌خصوص شیعه دارد. همچنین قاسمی گنابادی یکی از شعرای معاصر شاه‌اسماعیل در توصیف درفش حکومتی شاه‌اسماعیل می‌گوید:

علم‌های سبزش ستون سپهر  مه رایت آئینه ماه و مهر

(قاسمی‌گنابادی،۱۵۴:۱۳۸۷)

**تصویر ۵: جزییات از نگارهٔ داوری اخروی، فالنامهٔ طهماسبی، قزوین (۹۶۷ _۹۶۲ ق)، منبع: نویسنده/۱۴۰۳**



**تصویر ۶: شاه‌طهماسب در نگارهٔ پیشکش هدایایی از هند به خسرو، میرسیدعلی، تبریز، برگی از شاهنامهٔ شاه طهماسب‌اول،۹۲۶_۹۴۶ ق، (منبع نظرلی،۱۳۹۰: ۱۱۶)**

با جستجو در نگاره‌های دورهٔ شاه‌طهماسب الگویی دیده می‌شود (تصویر ٦)؛ که در اغلبشان او با لباسی سرخ_سبز نمایان شده است. در نگارهٔ داوری اخروی فالنامه نیز رنگ لباس امام‌علی (ع) با همین الگو کشیده

شده است؛ در نتیجه انتخاب این رنگ بی‌دلیل نبوده است و این نیز اشاره به شاه‌طهماسب در قالب امام‌علی (ع) دارد؛ زیرا طهماسب در برج دلو به دنیا آمده و ستاره دلو به رنگ سرخ و رنگ سبز نیز رنگ دوشنبه (روز بر تخت جلوس کردن طهماسب) است (نظرلی، ۱۳۹۰: ۷۶). ازآنجایی‌که او به نجوم و فال علاقه داشت، این مفاهیم و برداشت‌ها دور از ذهن به نظر نمی‌رسد. درنتیجه شاه‌طهماسب در نقش امام‌علی (ع) برای تأکید بر عدالت محوری و مشروعیت او استحاله‌ای جزئی یافته است؛ که بیانی از ارزش‌های بنیادی جامعهٔ شاه‌طهماسب صفوی و خواستهٔ او است. درنهایت به نظر می‌رسد موضوع داوری پس از مرگ، برداشت شیعی از روز داوری اخروی و میزان بودن و جداکنندگی امام‌علی (ع) از طرفی و مشروعیت شاه‌طهماسب صفوی و عدالت‌پروری وی در انتسابش به امام‌علی (ع) در جامعه از طرف دیگر، جزو گفتمان رایج و برتر در دورهٔ شاه‌طهماسب صفوی بوده است. علاقه و ارادت به اهل‌بیت پیامبر (ص) در اندیشهٔ هنرمندان دورهٔ صفویه و تأثیر این اندیشه در تصویرگری و اهمیت حضرت علی (ع) در این دوره بیان‌گر تأثیر عمیق اندیشهٔ تشیع در آن دوره بوده است؛ که به‌صورت خودآگاه و ناخودآگاه استفاده شده‌است. همچنین نشان می دهد شاه طهماسب به اهمیت هنر در راستای تثبیت ارزش‌های مدنظرش پی برده بوده است و در فالنامهٔ طهماسبی بستری برای شکل‌گیری هنر شیعی_سیاسی فراهم شده است.

## ۶. نتیجه گیری

نسخهٔ خطی فالنامهٔ طهماسبی که اغلب با مضامین شیعی است؛ در نیمهٔ دوم حکومت شاه طهماسب صفوی و در شهر قزوین که تا آن زمان همچنان اهل تسنن بودند نگارگری شده است. با توجه به اهمیت تثبیت تشیع در قزوین در نظر شاه طهماسب، بررسی شمایل‌شناسانهٔ فالنامهٔ طهماسبی، اهمیت می‌یابد و نگاره‌های آن به منزلهٔ یک سند تاریخی است. با بررسی شمایل‌شناسانه می‌توان به ارزش‌های بنیادی جامعهٔ شاه طهماسب و خواسته‌های سفارش دهندهٔ این نسخهٔ خطی دست یافت که در نگاره‌های آن به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه بازتاب یافته است. بررسی مراحل سه گانهٔ مورد نظر پانوفسکی در نگارهٔ داوری اخروی نشان می‌دهد که تنها نگاره‌ای است که تمام امامان شیعی در آن حضور دارند و امام علی (ع) در نقش مرکزی برقراری عدالت در روز قیامت تصویر شده است. یافته‌های پژوهش از این قرار است که شاه اسماعیل در قالب پیامبر (ص) نمود یافته و شاه طهماسب صفوی در قالب امام علی (ع) در بیان مشروعیت، جانشینی و برقراری عدالت در جامعهٔ اهل تسنن قزوین استحاله یافته است. از آنجایی که فالنامه در اختیار عامهٔ مردم بود، نگاره‌های آن از طریق هنر در جامعه تأثیرگذار بود. بررسی‌ها نشان می‌دهد که این نگاره که عاقبت گناهان را بیان می‌کند، به منزلهٔ تذکری برای اجرای قوانین وضع شده در دورهٔ شاه‌طهماسب و الزام به منع مناهی در جامعه است. با این تفاسیر می‌توان گفت هنر به گفتمانی در جهت تثبیت تشیع در شهری اهل تسنن و کمک به اجرای قوانین اسلامی در جامعه تبدیل شد. همچنین نشان داده شد که شاه طهماسب برای تثبیت مشروعیت خود در جامعه از هنر و جایگاه شخصیت مرکزی تشیع، امام علی (ع) در نظر مردم بهره برده است. در مرحلهٔ سوم آراء پانوفسکی در نگاره، چنین دریافت می‌شود که شاه طهماسب با وجود اینکه در نیمهٔ دوم حکومتش حمایت خود را از هنرمندان کاست؛ اما به اهمیت هنر و باروری تصاویر در قالب شخصیت‌های اساطیری و مهم در جهت تثبیت ارزش‌های خود و مضامین بنیادی در جامعه در مقابل با زور واقف بوده و نگاره‌های شیعی فالنامهٔ طهماسبی سرآغازی برای هنر و نگارگری شیعی بوده است. در

انجام این پژوهش، محدودیت‌ها و دشواری‌هایی وجود داشت که می‌توان به پراکنده بودن نگاره‌های فالنامهٔ طهماسبی در موزه‌ها اشاره کرد. همچنین به دلیل بررسی معنای اثر در بافتار جامعهٔ آن در آراء پانوفسکی و بررسی دگرگونی‌های نقشمایه‌ها و مضامین در طول تاریخ، به منظور رهیافت به ارزش‌های بنیادی دوره شاه طهماسب، گسترهٔ منابع مطالعاتی و تصویری بسیار گسترده می‌شد. در نهایت پیشنهاد می‌شود هر یک از نقشمایه‌ها مانند پرچم، ترازو، شیپور، سرو، انسان با سر حیوانی و یا رنگ لباس امام علی (ع) یا نقش ایشان به صورت جداگانه با شمایل‌شناسی مورد بررسی قرار گیرد و دگرگونی‌های این مضامین و نقشمایه‌ها در طول تاریخ بصری ایران بررسی گردد تا چگونگی باروری ارزش‌ها در قالب ادامهٔ حیات تصاویر مشخص گردد.

## پی‌نوشت‌ها

1. Icon
2. Iconography
3. Iconoloy
4. Panofsky Erwin : Hannover 1892_Jersey New 1968
5. Aby Afaritz Warburg (1866-1929):
   ابی‌واربورگ بنیانگذار شیوهٔ مطالعاتی شد که بعدها به نام شمایل‌شناسی معروف شد (Panofsky,1955:21).
6. Pre-Iconographic Description
7. Iconographic Analysis
8. Iconological Interpretation
9. Transformations
10. General Transformations
11. Analogy principle
12. Iconographic gravity
13. Specific Transformations

## فهرست منابع

**کتاب‌ها**

- قرآن کریم (۱۳۹۸) ، مترجم: مهدی فولادوند، تهران، پیام عدالت.
- آژند، یعقوب (۱۳۹۵)، کتاب نگارگری ایرانی، تهران، سمت.
- احمدی بابک (۱۴۰۰). از نشانه‌های تصویری تا متن. چاپ نوزدهم، تهران: نشر مرکز
- پانوفسکی، اروین (۱۴۰۱). معنا در هنرهای تجسمی، ترجمهٔ ندا اخوان اقدم، چ سوم، تهران: نشر چشمه.
- خواندمیر، غیاث الدین محمد (۱۳۶۲)، حبیب السیر، ج اول، تصحیح جلال الدین همایی، تهران، خیام.
- طبرسی، ابوعلی الفضل بن الحسن( ۱۳۸۵)، مجمع البیان فی تفسیرالقرآن، (تصحیح و تحقیق و تعلیق سیدهاشم رسولی محلاتی و سید فضل الله یزدی طباطبایی)، بیروت: دار المعرفه للطباعه و النشر.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی نظریه‌ها وکاربردها. تهران: سخن.
- عبدی بیک شیرازی، خواجه زین العابدین علی (۱۹۷۴). دوحه الازهار، مصحح: علی مینایی تبریزی, ابوالفضل رحیموف، روسیه/مسکو: اداره انتشارات دانشتاریخ.
- عبدی بیک شیرازی، خواجه زین العابدین علی (۱۹۸۶ م). مظهرالاسرار. به تصحیح ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف. مسکو: انتشارات دانش شعبهٔ خاور.

- فیاض‌لاهیجی، عبدالرزاق (بی تا)، شمع الیقین فی معرفه الحق و الیقین، بی جا، بی نا.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۸)، درآمدی بر نظریه و اندیشه انتقادی در تاریخ هنر، تهران، چشمه.
- فیض کاشانی، محمد محسن بن المرتضی (۱۳۷۳)، الصافی فی تفسیر القرآن الکریم، تهران، مکتبه الصدر.
- _قاسمی‌گنابادی، محمد قاسم (۱۳۸۷). شاه‌اسماعیل‌نامه، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. _قزوینی، یحیی بن عبداللطیف(۱۳۸۶ )، لب التواریخ، تصحیح میرهاشم محدث، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۷)، عصر طلایی هنر ایران، مترجم حسن افشار، چاپ اول، تهران: مرکز.
- گرابار، آلک (۱۳۸۴)، مروری بر نگارگری ایرانی، مترجم: مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران: موسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- ماهرالنقش، محمود (۱۳۶۱)، طرح و اجرای نقش در کاشیکاری ایران-دورهٔ اسلامی، ج ۱، تهران، انتشارات موزهٔ رضا عباسی.
- مجلسی، محمدباقر (۱۴۰۴ ق)، بحارالنوار، ج ۷، بیروت، موسسه الوفا.
- مکارم شیرازی ,ناصر(۱۳۸۶)، پیام قرآن، تهیه و تنظیم جمعی از فضلا، تهران: دارالکتاب الاسلامیه ، ج ۵
- نصری، امیر (۱۳۹۷)، تصویر و کلمه: رویکردهای به شمایل‌شناسی، تهران: چشمه.
- نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، جهان دو گانهٔ مینیاتور ایرانی، مترجم عباس علی عزتی، تهران: متن.

**مقالات**

- اخوانی.سعید،محمودی،فتانه(۱۳۹۸)، واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فالنامهٔطهماسبی با رویکرد آیکونولوژی ،هنرهای زیبا _هنرهای تجسمی ،دوره ۲۴، شماره ۳، ۶۴_۵۱.
- تراجی، مرضیه، افضل طوسی، عفت السادات (۱۳۹۸)، نشانه‌شناسی مقام ولایت امام‌علی (ع) در فالنامهٔطهماسبی، پژوهشنامهٔ تاریخی تشیع، سال اول، ش ۴، ۴۴_۲۵.
- زرشناس، زهر، رشنو، مریم (۱۳۹۶). ایزد رشن و جایگاه او در دین زرتشتی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، س ۸، ش ۱، ۱۰۷-۱۲۴.
- شاقلانی‌پور, زهرا؛ قاضی‌زاده, خشایار. (۱۳۹۸)، بررسی تاثیر آیین مناقب خوانی از اهل بیت(ع) بر کتاب آرایِ فالنامه تهماسبی. الهیات هنر، (۱۲)۱۳۹۷، ۷۲_۴۷.
- مهدی زاده ،علیرضا (۱۳۹۴)، تحلیل نگاره‌های فتح خیبر مربوط به دوره‌های تیموری، ترکمن و صفوی، مطالعات تطبیقی هنر. سال پنجم، شمارهٔ دهم ، ۳۷_۱۹.
- مهدی زاده، علیرضا (۱۳۹۵)، بررسی مضمونی نگاره‌های نسخه فالنامه تهماسبی شاهکار هنر شیعی عصر صفوی،تاریخ و فرهنگ، ۴۸( ۹۷)، ۱۳۰_۱۰۵.
- مهرابی،فاطمه، قانی،افسانه(۱۳۹۸)، کارکردهای تخیل در تصویرگری کتاب فالنامه طهماسبی بر پایه ارا ژیلبر دوران مطالعهٔموردی نگارهٔ صحرای محشر، تاریخ و فرهنگ ، شماره ۲ ،شمارهٔپیاپی ۱۰۳، ۱۷۳_۱۵۳.

**پایان نامه**

- راستین ،محمد (۱۳۹۵)، بررسی تأثیر اندیشه‌های تشیع در هنر اسلامی عصر صفویه، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه قم .دانشکده الهیات و معارف اسلامی.
- عبداله، زهرا (۱۳۹۴). تبیین ریشه‌های ماهوی معراج و بازتاب آن‌ها در حوزه تصویر با تأکید بر نگاره‌های معراج پیامبر گرامی اسلام (ص)، پایان نامهٔ دکتری تخصصی، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر.
- عصار کاشانی (۱۳۹۳)، تأثیر تفکر شیعی بر فالنامه‌های مصور دورهٔ اول صفوی، پایان نامهٔ دکتری ،د انشگاه الزهرا، دانشکدهٔ هنر.

## منابع انگلیسی

- Ann Holly, M (1984), Panofsky and the Foundations of Art History, Cornell University Press, New York.
- Emmens.J .A and Gary Schwartz,( 1967). Ervin panofsky as a Humanist, Netherlands Quarterly for a History of Art, Vol.2,No 3.
- Farhad, M- Bagci, Serpil. (۲۰۱۰), Falnama the book of omens, USA, Thames & Hudson.
- Straten,Rudolf Van.(2000)An Introduction to Iconography, New York: Taylor and Francis
- Panofsky, E (1955).Meaning in the Visual Art, New York: Dobleday Anchor Books.

Received: 2023/06/20
Accepted: 2024/06/30

# Iconological reading of the judgment of the afterlife from Tahamasbi's Falnama (967–962 AH)

**Elaheh Panjehbashi,** Department of Painting, Faculty of art, Al–Zahra University, Tehran , Iran.
**Motahareh seifi,** Master's degree in Painting, Al–Zahra University, Tehran , Iran.

**Abstract**
The Shiite painting of the afterlife judgment from Tahmasbi's Falnama was written and painted in (967-962 AH) by order of Shah Tahmasb Safavi in Qazvin city. During his reign, Shah Tahmasab tried to stabilize Shiism. The iconologic reading of the Shiite paintings of Tahmasbi's Falnama can refer to the hidden meaning and values of the society of that period. The iconology approach deals with the content of the artwork in the context of a civilization. Erwin Panofsky (1892-1968) presented this approach in a methodical way and expressed three levels of meaning (Pre – Iconographic Description, Iconographic Analysis, Iconological Interpretation) for reading the artwork. The main purpose of this research is how to analyze the iconology of the afterlife judgment painting from Tahmasbi's Falnama with Erwin Panofsky's opinions and The secondary goal is to investigate the values of Shah Tahmasab's period, which the painter consciously or unconsciously reflected in the painting. Therefore, it is looking for answers to these questions: With its iconographic reading, the painting was influenced by what historical and religious texts? What institutionalized values and beliefs of the society are reflected in the afterlife judgment painting? This research is conducted in a qualitative and comparative – analytical manner, and the method of collecting materials was done in a library manner and with an iconological approach. Finally, it was concluded that due to the importance of establishing Shiism in Qazvin city, in the center of the painting, the role of establishing justice by Imam Ali on the Day of Judgment has been emphasized. Shah Ismail has been transformed in the form of the Prophet and Shah Tahmasab in the form of Hazrat Ali and has been depicted in the expression of succession, righteousness and justice; Also, Shah Tahmasab has used art and the position of a religious-mythical figure in people's belief to implement the laws he established in prohibiting sin and establishing his Shiism and legitimacy.

**Key words:** Safavid, Tahmasabi's Falnama, Afterlife judgment painting, Erwin Panofsky, Iconoloy