Iconology of Beloved Hand in Flower and Bird Miniature

Abstract

In Iranian cultural society, the rose and the nightingale symbolize lovers. The rose and bird, or rose and nightingale, are integral to Persian painting, with roots traceable to pre-Islamic times. This combination has been examined as a symbol. The nightingale is considered as a transformation of "Zandav" in Zoroastrian thought, and the rose symbolizes Prophet Muhammad, seen as a transformation of the lotus. The bird, according to mystical texts, represents the soul of the seeker, and the lily symbolizes Anahita in the subconscious of the Iranian artist. In the late Qajar era, special attention was given to painting, particularly the rose and the bird. During the Qajar period, we encounter works where a hand holds a single flower, known as "the beloved's hand." This hand is a distillation of a larger pattern, which this research presents in three hypotheses: the initial pattern is two lovers, seen as a lover giving a flower to the beloved; the second is an angel holding a flower, heralding the birth of Jesus, reflecting a Christian motif in Persian painting; and the third is the offering pattern, where a prince appears to give a flower to an invisible person. By proposing these hypotheses, this research seeks to prove whether "the beloved's hand" can be considered a transformation of the sacrificial pattern as initiation rites. The specific aim of this research was to interpret the meaning of the "beloved's hand" painting. After examining the Painting descriptively and analytically and gathering information from library documents using iconology, the classification and transformation of the motif from the pre-Islamic times to the Qajar period were analyzed. The resulting meanings, in relation to the entire work, indicate the intertwining of the concept of "love" in both pre-Islamic and Islamic periods. This pattern became a political symbol to display the power of rulers across the Islamic world, showcasing their piety and divinity. Previously, in paintings from Bozghalegh, Manichaean princes are depicted holding a flower, seemingly participating in the "Bema" festival. This image aligns with the Iranian tradition of Nowruz, celebrating the spirits of ancient Iranian ancestors at the beginning of spring, symbolizing power and blessing. During the recitation of the Yashts and the "Barsom" ceremony, Iranian kings offered plant sacrifices and made covenants with their deity. The oldest remaining pattern is the marriage ceremony of Tammuz, found in Sumerian myths and Akkadian tablets, where Tammuz marries Inanna. Tammuz, the shepherd god, was associated with spring, plant growth, and the fertility of the land by the people of Mesopotamia. The revival of these patterns in the Qajar period is directly related to the Qajar kings' inclination towards antiquarianism and the influence of Western culture. The Qajar era's fascination with antiquity and Western influences is evident in their art and cultural practices. This period saw a resurgence of ancient motifs and symbols, reinterpreted through the lens of contemporary aesthetics and political needs. The beloved's hand, as a motif, encapsulates this blend of historical reverence and modern reinterpretation.

Keywords

Flower and Bird Painting, Beloved Hand, Lovers, Barsom, Mihr, Mithra

Received: 23 Jul 2024
Received in revised form: 10 Aug 2024
Accepted: 1 Sep 2024

Mohammad Savari iD
Master of Handi Crafts, Department of Handi Crafts, Faculty of Applied Arts, Art University of Iran, Tehran.
E-mail: m.savari@student.art.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.379760.667310

Citation: Savari, Mohammad (2024). Iconology of beloved hand in flower and bird miniature, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(4), 103-120. (*in Persian*)

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۹ ● شماره ۴ ● زمستان ۱۴۰۳

آیکونولوژی دست *دلبر* در گل و مرغ ایرانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۶/۱۱
محمد سواری: کارشناس ارشد صنایع دستی، گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. E-mail: M.savari@student.art.ac.ir
Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.379760.667310

چکیده

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

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

سواری، محمد (۱۴۰۳)، آیکونولوژی دست *دلبر* در گل و مرغ ایرانی، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۴)، ۱۰۳-۱۲۰.

© نگارنده(گان)
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

مقدمه

ترکیب نقاشی گل و مرغ به مثابه نشانه در این پژوهش بررسی می‌شود. بلبل را استحاله از زندواف و در معنی زرتشت، گل سرخ را نماد حضرت محمد(ص) و آن را استحاله نیلوفر، مرغ را به استناد رسالات عرفانی نماد روح سالک و سوسن را نماد آناهیتا در ناخودآگاه هنرمند ایرانی می‌دانند. «دست دلبر» نشانه‌ای درگل و مرغ دوره قاجار است که می‌توان آن را تحلیل شمایل‌شناسی کرد. سوسور، نشانه را دو وجه دال و مدلول می‌داند (Saussure, 1983, 67). که در یک فرهنگ شکل می‌گیرد. فرهنگی که نظامی از قراردادهای نشانه‌ای که اعضای یک جامعه در آن مشترک هستند و آن را می‌سازند (پوسنر، ۱۳۹۰، ۳۲۳). برای مثال در جامعه فرهنگی ایران گل و بلبل نشانه از عاشق و معشوق است، اما بیننده با دیدن یک گل در دست چه دریافتی دارد؟ بارت (۱۳۹۹، ۳۱) می‌گوید «بسیاری از این نظام‌های نشانه شناختی دارای ماده‌های بیانی هستند که ذاتا قرار نیست معنادار باشند. آن‌ها اغلب اشیا روزمره‌ای هستند که برای معانی دیگری استفاده می‌شوند.» حال آن‌که آیا همه هنرمندان ایرانی از این گنجینه مفاهیم برخوردارد بودند؟ به تعبیر اکو «ممکن است فردی نمادی(مدلول) را استفاده کند اما از معنا آن ناآگاه باشد» و اصطلاح نشانه ناخوداگاه را بر می‌گزیند(اکو، ۱۳۹۷، ۳۱). در تکمیل این آرا می‌توان از نظریه ناخوداگاه یونگ بهره برد«برخی از این نمادها به مثابه کهن الگوهایی است که طی ادوار طولانی در ناخوداگاه جمعی سرزمینی حیات دارد... تفسیر سمبلیک درام درونی و ناخودآگاه ساحت روان که با فرافکنی در اختیار خودآگاه انسان قرار می‌گیرند» (یونگ، ۱۳۹۹، ۱۳). هنرمند ایرانی در ادوار اسلامی تلاش می‌کند با خلاقیت خود باورهای پیشین سرزمینی خود را در تصاویر با قالبی نمادین اما معطوف به زمانه خود تغییر فرم دهد و آن الگوها بتواند معانی ابتدایی خود را حفظ کند. اما این نشانه‌ها را چگونه می‌توان تبیین کرد؟ به نظر الیاده (۱۳۹۸، ۲۳) «در فرهنگ‌های باستانی امر مقدس خودش را در این تصاویر بدون حد مرز و نا محدود متجلی می‌سازد.» پس می‌توان چنین تبیین کرد که «دست دلبر» چکیده‌ای از یک صورت خیالی نزد هنرمند قاجار بود ، آنچنان که در «اندیشه سنتی، روح چیزها را فقط با صورتهایشان می‌شناسد» (سوآمی، ۱۳۹۱، ۸۷) پس هنرمند رو به سوی شمایل و نمادها می‌آورد، این «نمادهای دینی برگرفته از حقیقت وجود است، زبانی اگرچه ذهنی ولی معرف تفکری منسجم راجب به وجود و عالم هستی» است (الیاده، ۱۳۹۸، ۳۴). برای شناخت ساحت‌های تمدنی یک اثر هنری باید رویکرد داشت (Emmens & Schwartz, 1967, 109). یکی از روش‌های فهم این شمایل‌ها رویکرد طبقه بندی مضمونی از اروین پانوسکی بود بدین سبب که نقش خوداگاه و ناخوداگاه را در سطح تاریخ بشری مورد ارزیابی قرار می‌دهد (Holly, 1984, 44). پس در جهت هدف این پژوهش یعنی تبیین استحاله کهن الگوی برسُم یا قربانی گیاهی به منزله تشرف در هنر ایران، برای رسیدن از صورت به معنا از روش نظامند شمایل‌شناختی (آیکونولوژی) پانوفسکی برای تفسیر «دست دلبر» استفاده می‌کنیم. پژوهش در پی پاسخ به این سؤال است که چه معنی را از دست دلبر می‌توان استنباط کرد؟

روش پژوهش

این پژوهش تاریخی با روش توصیفی تحلیلی با بهره از نظر آیکونولوژی صورت گرفته است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در این تحقیق کیفی و ابزار این پژوهش منابع تصویری آن نقاشی‌ها و منابع ساختمانی آن دیوارنگاره‌های دوره ساسانی، هخامنشی و منابع مادی آن چون ظروف فلزی ساسانی است. فرضیه این پژوهش بر این نظر استوار است که دست دلبر می‌تواند استحاله پیشکش باشد و هدف این پژوهش تبیین استحاله کهن الگو قربانی گیاهی (برسُم) به منزله تشرف نزد ایرانیان در هنر ادوار مختلف است. این فرضیه دو متغیره بر اساس الگوی روابط در مدل است و متغیر مستقل آن «دست» می‌باشد که با تغییر هویت آن، بر متغیر وابسته «شاخه گل» تأثیر می‌گذارد و ممکن است معنی تصویر تغییر یابد. دست دلبر در در حیطه گل و مرغ به مثابه الگو محسوب می‌شود و به جامعه آماری نیاز دارد، پس در این پژوهش، بحث اشباع و کفایت نظری در روش معیار گردآوری داده‌ها به جهت جامعه آماری کلان کنار گذاشته و به ۷ اثر (پنج اثر رقم دار و یک اثر بدون رقم) تقلیل یافت تا مفاهیم و نظام‌مندسازی این پژوهش برای شکل گیری نظری منسجم شود. در روش نمونه گیری، روش هدفمند طبقه‌ای به‌کار گرفته شده تا آثاری که ویژگی شاخص «دست دلبر» را داشتند به بهترین وجه پاسخ گوی سؤالات پژوهش باشند. یک اثر بدون رقم در مرقع هاروارد از این بین انتخاب گردیده تا برای رسیدن از فرم به محتوا بر مبنای تفسیر آیکونولوژی مبتنی بر نظریات پانوفسکی استفاده شود. از آن‌جا که این پژوهش در حوزه مطالعات هنراسلامی قرار دارد برای فهم درست آرای سنت‌گرایان نیز ذکر شده است.

پیشینه پژوهش

محمد سواری و علیرضا شیخی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای برگرفته از پایان‌نامه نگارنده اول، با عنوان «مطالعه فنی و بصری گل و مرغ زند و قاجار»، نقش دست دلبر را مطرح می‌کنند، آن‌ها نقش را متعلق به دوره قاجار می‌دانند اما توضیحی درباره آن نمی‌دهند. علی اصغر میرزایی و محمد میرزایی رشنو (۱۳۹۶) ، در مقاله «بررسی تطبیقی برسُم در آثار دینی زردتشتی و نگاره‌های باستانی ایران» به اهمیت مراسم برسُم در ایران به استناد متون تاریخی و آثار هنری به‌جامانده پیشااسلامی می‌پردازند. مقالات مذکور اگرچه اطلاعات مفیدی در اختیار این پژوهش قرار می‌دهد اما به‌طور مشخص به این موضوع نپرداخته‌اند.

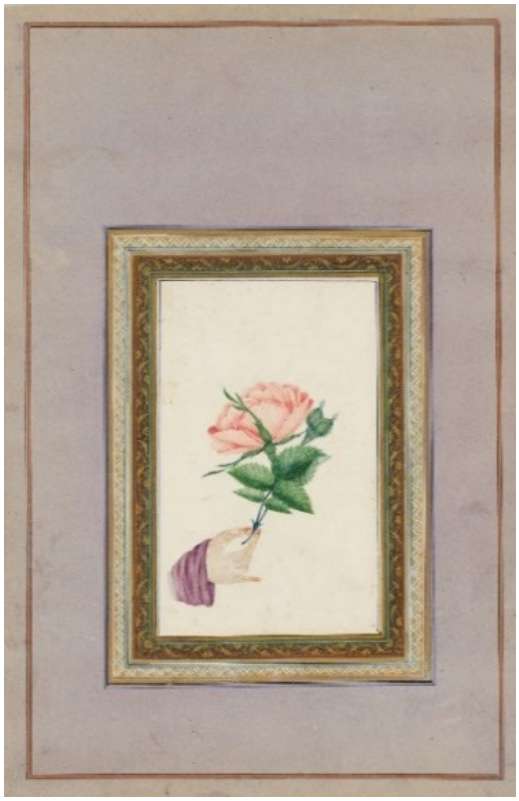
مبانی نظری پژوهش

انتقال و جابه‌جایی مفاهیم و مضامین خاص یا عام در قالب مفاهیمی چون استحاله کلی یا خاص در نگارگری ایران دیده می‌شود. دانش نقش‌مایه‌ها در زمینه شناخت نشانه شناسی موثر خواهد بود (عبدی، ۱۳۹۰، ۱۵۱-۱۵۲). پانوفسکی «فضای زیبایی‌شناسی» را به‌صورت بصری نمادپردازی‌شده مطرح می‌نماید (۵۱،۱۳۹۸) اما به تعبیر نصری در روش هنر پژوهشی‌اش -آیکونولوژی- به قضاوت زیباشناسانه نمی‌نشیند، روش پانوفسکی تحقیق درباره موضوعات تجسمی، تأثر و تحول آثار، سنن و محتوایی است که ادوار مختلف انتقال یافته‌اند (نصری، ۱۳۹۳، ۱۲). پژوهش شمایل نگاشتی به جای شکل بر محتوا تمرکز دارد، شمایل‌نگاری در واقع داستانی است که توسط هنرمند به واسطه تصویر باز گفته می‌شود (آدامز، ۱۳۹۸، ۵۳). در آیکونولوژی؛ اثر هنری در سه سطح کنکاش می‌شود، سطح اول، پیش تفسیر (مضمون طبیعی یا اولیه): به دو بخش معنای مبتنی بر واقعیت و معنای بیانی تقسیم می‌شود و با تشخیص فرم‌های ناب دریافت می‌شود (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۴). در این سطح لازم

است تحلیل‌گر از تاریخ سبک‌ها آگاهی داشته باشد(Lorenz, 2016, 22). سطح دوم؛ تحلیل آیکونوگرافیک (مضمون قراردادی و ثانویه): موتیف‌های مشخص شده به مثابه حامل‌های معنای ثانویه یا قراردادی را می‌توان تصاویر و ترکیبات تصویری نامید. سطح سوم؛ تفسیر آیکونولوژیک (معنای ذاتی یا محتوا): این معنا با روشن شدن عوامل اساسی دریافت می‌شود که نمایانگر نگرش اصلی یک ملت یک دوره، طبقه، نحله فلسفی یا مذهبی توسط فردی است که آن ها را توصیف و در یک اثر خلاصه می‌کند (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۵-۴۶).

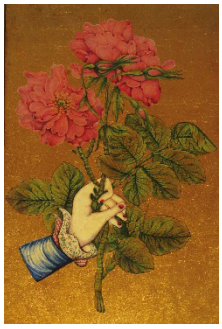
پیش آیکونوگرافیک (توصیف متن)

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



تصویر ۱. دست دلبر با گل سرخ، شیوه آبرنگی، مرقع ملک، دوره قاجار، فاقد رقم، محفوظ در موزه هاروارد. مأخذ: (URL1)

جدول ۱. الگوی دست دلبر در دوره قاجار.

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

متغیرهای فرضیه

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

الف) الگو دو دلداده

در نقاشی دوره قاجار موضوع عاشقان دلباخته ژانر جدی بود. به این شیوه صحنه آرایی که زن و مرد جوان (تصویر ۲) در آغوش یا در راستای هم هستند «دو دلداده» گفته می‌شود. در دوره قاجار عاشق و معشوق گل در دست و جام می‌یا تنگ شراب بر کف بودند. نقطه اوج این شیوه در مکتب اصفهان دوره صفوی است. جایی که بنیان‌های حکمی ملاصدر با شیوه رندانه رضا عباسی یا به‌زعم خود ملاصدرا «صنایع لطیفه» (امام جمعه، ۱۳۸۵، ۴۷-۴۸) هم‌سو می‌شود. ملاصدرا در اسفاراربعه، عشق را به حقیقی و مجازی (نفسانی و حیوانی) تقسیم و عشق مجازی (با قالب حیوانی) را مبداش شهوت بدنی و اعجاب عاشق به ظاهر معشوق می‌داند (شیرازی، ۱۳۹۴، ۳۵۱) اما همین عشق مجازی را پلی به سوی عشق حقیقی می‌بینند (نصیری، ۱۳۸۶، ۷۰). در این ژانر تأکید بر فیگورها و تناسب اندام‌ها نسبت به یکدیگر است. تا پیش از دوره صفوی علاوه بر گل، سیب یا انار در دست قرار داشت و با عوض کردن آن با گل، معنی اثر تغییر نمی‌کرد (جدول ۲، ردیف۱). تا پیش از دوره صفوی یک درخت فضای بین زن و مرد را تقسیم می‌کرد و در نقوش کاشی و سرامیک‌های دوره ایلخانی و سلجوقی اصل تقارن در میان عاشق و معشوق بود که یادآور الگوی تصویری آدم و حوا در منابعی چون منافع الحیوان است. در نقش برجسته تنگه قندیل، شهبانو شاپوردختک شاخه گلی به بهرام دوم ساسانی می‌دهد (جدول ۲، ردیف۱، تصویر ۴). این الگو همان مهلی و مهلیانه است که در بندهش آن را (مشی و مشیانه) خوانند (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹، ۸۰). تفضلی سود کیومرث (انسان نخستین) این بود که مردم (مشی و مشیانه) از نطفه او شکل گرفت (تفضلی، ۱۳۹۸، ۴۴). الگو نشان می‌دهد که تأکید بر اهمیت گل نیست و تأکید به رابطه زن و مرد است و اصل «آفرینش» است.

تصویر ۲. دو دلداده، شیوه رنگ روغن، فاقد رقم، قاجار، محفوظ در موزه پارس شیراز.

ب) الگو فرشته

در دوره قاجار به جهت پیشرفت حکومت وابسته به اروپاییان شد (عزیزی و بهارلو، ۱۴۰۰، ۹۵) از این جهت تحت تأثیر هنر غرب قرار گرفت (اسکارچیا، ۱۳۹۰، ۳۵). موضوع «بشارت» حضرت مسیح(ع) در فرنگی‌سازی، یکی از موضوعات وقت قرار گرفت. مریم باکره اغلب در باغی نشسته و جبرییل بر او ظاهر شده و شاخه سوسن ابیض در دست دارد. این موضوع با گل و مرغ ایرانی و اساسا آثار لاکی ترکیب شده است (تصویر ۳). علاوه بر نقاشی‌های کلیساهای اصفهان دوره صفوی چون وانک، این موضوع در نقاشی‌های محمد زمان و صادقی بیک‌افشار دیده می‌شود. آن وجه مشترک که برای این پژوهش اهمیت دارد شاخه سوسن در دست جبرییل است (جدول ۳، ردیف ۲). فرشته مخلوقی روحانی به شکل انسان است، که در زبان عبری «پیام‌آور» و به استناد آیه ۱۰ و ۱۳ از باب ۱۶ سفر پیدایش، تجلی تجسم عیسی است (بلخاری قهی، ۱۳۹۸، ۹۷). جنسن مفسر هنر غرب صحنه بشارت را جریان طبیعی در رمزهای نهفته اشیا می‌بیند. صحنه بشارت به زعم وی تجسد خدا در مسیح است و سوسن سفید را مرتبط با حضرت مریم عفت بانوی اول مسیحیت می‌داند که «وجود مریم را در مقام پاک‌ترین آوند و سرچشمه آب‌های زنده» است (جنسن، ۱۳۷۹، ۲۹۵). اما این نقطه پیوندی آشنا با آناهیتا در هنر و اندیشه پیشاسلامی ایران دارد. آناهیتا ایزدبانوی زیبایی و فرشته آب

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

است (گویری، ۱۳۷۵، ۶۸) که از عهد سلطنت اردشیر دوم هخامنشی پرستش آناهیتا، مورد توجه قرار دارد (پورداوود، ۱۳۹۴، ۱/۱۵۷) و گل سوسن نماد آن است. در دوره ساسانی، در دیوار نگاره طاق بستان، نقش آناهیتا دیده می‌شود که دو فرشته -احتمالا امشاسپند أمرتات(امرداد) و هورتات (خرداد) (هینلز، ۱۳۹۱، ۷۵) که نگاهبان گل سوسن هستند بر بالای سر آن فر ایزدی را در دست دارند (جدول ۳، ردیف ۲، تصویر ۴). علت دیگر که از بشارت مسیح در اینجا یاد می‌کنیم نسبت نزدیک روایت آن با زردتشت است. در مینوی خرد آمده است که نامیگ پد که نسبش به زردتشت می‌رسد در آب می‌رود و در آن می‌نشیند و از آن می‌خورد و نطفه زردتشت در بدن او داخل می‌شود و این همان نطفه است که با هیچ همبستری شکل نگرفته است (تفضلی، ۱۳۹۸، ۷۶). در روایت دیگر یاد می‌شود که نطفه از فر ایزدی جدا و توسط فرشتگان بزرگ روان زردتشت از طریقه شاخه هوم به مادر منتقل می‌شود (هینلز، ۱۳۹۱، ۱۴۳). پس آنچه که ذکر شد تأکید تصویر بشارت بر نور است و روح‌القدس، در واقع جبرییل پیام آور موهبتی الهی برای مریم یا به تعبیر زرتشتی تأکید بر «فر» است و تغییر در برخی عناصر تصویری چون گل سوسن در دست جبرییل، تغییری در معنی ایجاد نمی‌کند.

ج) الگو پیشکش

در دوره قاجار، تصویر شاهزادگانی با گل سرخ، تنها در فضا دیده می‌شود که گویی گلی را به شخصی نامشخص پیشکش می‌کنند. پیش از این، این الگو را در نمایش ساده‌رخان با شراب و گل نرگس که به تعبیر کنبی نمادی از عشق الهی و وحدت با خداست (کنبی، ۱۳۸۴، ۱۴۹) و درنوع عالی‌تر در نقاشی از درویشان در دوره صفوی می‌توان پی‌جویی کرد.

تصویر ۴. شاهزاده با گل‌سرخ، شیوه رنگ و روغنی، فاقد رقم، قاجار، محفوظ در موزه آرمیتاژ. مأخذ: (URL4)

رضا عباسی درویشان را شالی به کمر و دستاری با شاخه گلی در دست در حالت اهدا به فرد نامریی نمایش می‌دهد (منجم یزدی، ۱۳۶۶، ۱۱۷-۱۶۶). به عقیده آژند آثار تک‌برگی رضا در دوره بازگشت به دربار حامل پیام بود (آژند، ۱۳۸۷، ۹۳). برای مثال از آنجا که گرایش صوفیانه داشت و دلبسته درویش غیاث‌الدین سمنانی بود وی را در حالتی که دسته گلی در که گویی به کسی اهدا می‌کند تصویر کرده است (کنبی، ۱۳۸۴، ۳۰۰). اما بهتر است این الگو را در شرق ایران پی‌جویی کنیم. در شرق این الگو در مرقعات دوره تیموری و پیش از آن در مجسمه‌های سلجوقی یافته شده در سمرقند دیده می‌شود. بانویی ایستاده با شاخه گل (احتمالاً سوسن) (Heidemann et al., 2014, 41) که پوشش آن‌ها به شیوه ساسانی است (Miles, 1964, 92-283) و شیوه نشستن و ایستایی آن چون کوشانیان است (Karev, 2005, 45-84). در دیوارنگارهای غار ۱۹ بزقلیق از دور مانویان تصویر یک زوج مانوی را نشان می‌دهد که در حال پیشکش کردن گل سرخ هستند. کایت چنین تبیین می‌کنند که پیش کش کنندگان گل در دست می‌گیرند (کایت، ۱۳۹۶، ۹۶). الگوی ساسانی این نقاشی را می‌توان در سنگ نگاره اردشیر بابکان و اهورامزدا دید، اهورامزدا دست راست سوی اردشیر دراز کرده و دیهیمی از گل به او اهدا می‌کند (نفیسی، ۱۳۸۴، ۲۵۲۳) این دیهیم نماد فر ایزدی به شاه است (Yarshater, 1968, 3/1081) و اهورامزدا در دست چپش «شاخه‌های برسم» دارد (شاپور شهبازی، ۱۳۹۳، ۱۵۵). این چنین می‌توان نتیجه گرفت که در این الگو اگر گل حذف شود معنای تصویر تغییر خواهد کرد.

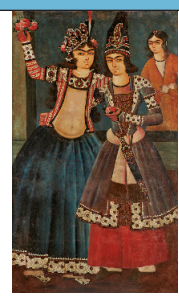
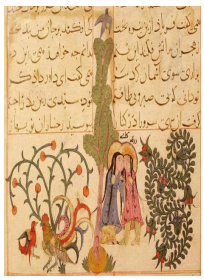
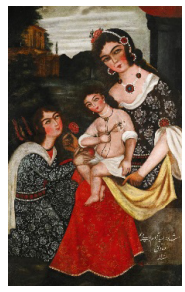
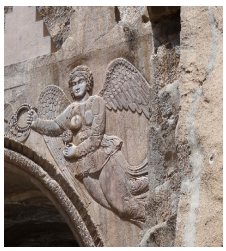
نکته: اهمیت نقش سفال نیشابور در دوره سامانی در انتقال سنت‌های پیشااسلامی به دوره اسلامی

اگرچه در هنر ایرن پیش از اسلام الگوهای مورد نظر قابل تبیین است اما این‌که چگونه به هنر دوره اسلامی راه یافت، بحث ظریفی است که گره این سؤال را می‌گشاید. هنر دوره سامانی از اولین حکومت‌های آریایی پس از اسلام است که بر جغرافیای شرق ایران سلطه می‌یابد. عمده آثار به‌جامانده از دوره سامانی، سفال‌هایی که است الگوهای مذکور را در بر می‌گیرد. در واقع هنر دوره سامانی یک از عوامل انتقال فرهنگ و هنر دوره پیشااسلام به دوره اسلامی در ایران است. چنانچه در (جدول ۲) مشاهده می‌کنیم. ۱. الگوی دودلداده در یک ترکیب مثلث در مرکز تصویر؛ ۲.بانویی ارجمند با ترکیبی مثلثی-الگویی که برای شمایل‌های مسیحی به‌کار می‌رفت- در مرکز قرار دارد که بیش از ۷۰ درصد فضا را در زمینه طلایی اشغال کرده که نشان از وجه قدسی آن می‌دهد، در دو طرف آن به نظر ندیمگانی، یکی گل به ارمغان آورده و دیگری ظرف گلاب دارد. ویلکینسون در حین اکتشافات خود در نیشابور نخست بار متوجه نقوش و نمادهای مسیحی گردید (Wilkinson, 1973, 6)، پس از او اتینگهاوزن متوجه بشقابهایی با محتوایی مسیحی حتی با خط سریانی در موزه تهران شد (Ettinghausen & Grabar, 1987, 227)، متأخرترین یافته‌ها توسط فین‌بار در مورد نقاشی‌های نیشابور صورت گرفت که اذعان می‌دارد نقوش زردشتی و مسیحی (بیزانسی) آمیخته با هم در نمایش نقش میترا نمود کرده‌اند (Finbarr, 2016, 40). شاید (تصویر ۲) یکی از بهترین الگوهای بینامتنیت قرائت اندیشه مسیحی در اختلاط با هنر و فرهنگ دوره ساسانی باشد و ۳. نقش شاه یا شاهزاده است که مطابق تصویر شاهانه پیشااسلامی به‌صورت نیم رخ نشسته بر اورنگ و در یک دست برسُم گرفته است.

جدول۲. نقش‌مایه‌های انسانی در سفالینه‌های نیشابور دوره سامانی.

دو دلداده، محفوظ در موزه رضاعباسی، تهران.	شهبانوی ارجمند و ندیمگان، موزه آبگینه، تهران.	شاهزاده نشسته بر اورنگ با برسُم در دست، محفوظ در موزه لس آنجلس، مأخذ: (URL5)

جدول۳. متغیر دست در فرضیه د ست دلبر (استحاله از دوره ساسانی تا ادوار اسلامی).

گونه	قاجار	صفوی	تیموری	ایلخانی یا سلجوقی	ساسانی
دولداده					
شرح	دو دلداده با گلسرخ در دست، شیوه رنگ و روغن، محفوظ در موزه هنر تفلیس گرجستان	دودلداده با گل نرگس، شیوه آبرنگی، رقم رضا عباسی ۱۰۳۹ ه.ق، محفوظ در موزه متروپلیتن، مأخذ: (URL6)	دودلداده انار به دست، شیوه آبرنگی، رقم عبدالله، مکتب بخارا، محفوظ در گالری فریر، مأخذ: (URL7)	ورقه و گلشاه، شیوه آبرنگی، رقم محمد مومن خویی، ورقه ۷۱ از منظومه، محفوظ در کتابخانه توپقاپی	نقش برجسته تنگه قندیل، شهبانوشاپوردختک شاخه گلی به بهرا دوم ساسانی می‌دهد.
فرشته			----------		
شرح	بشارت، شیوه رنگ و روغن، رقم صادق ۱۲۰۴ ه.ق، به فروش رفته در حراج ساتبی، مأخذ: (URL8)	بشارت، مرقع سن پطرزبورگ، شیوه آبرنگی، رقم محمد زمان ۱۰۹۴ ه.ق، محفوظ در انسیتو شرقشناسی روسیه، ش.ث: Plate49/ folio 94r	----------	بشارت، آثار الباقیه شیوه آبرنگی، ایلخانی، فاقد رقم، ۷۰۶ ه.ق، محفوظ در کتابخانه ادینبورگ، مأخذ: (URL9)	نقش برجسته طاق بستان، فرشتگان بر فراز نقش برجسته تاج گذاری خسروپرویز.
پیشکش					
شرح	شاهزاده با گل سرخ، شیوه رنگ و روغن، فاقد رقم، محفوظ در موزه آرمیتاژ، مأخذ: (URL10)	شاهزاده با نرگس، شیوه آبرنگی، فاقد رقم، محفوظ در گالری فریر،موزه اسمیت سونیان، مأخذ: (URL11)	شاهزاده با گل سنبل، شیوه آبرنگی، مرقع بهرام میرزا، محفوظ در کتابخانه توپقاپی، استانبول	پیکره سفالی شاهزاده سلجوقی با گل(احتمالا سوسن)، مکشوف در سمرقند، محفوظ در موزه ویکتوریا البرت، مأخذ: (URL12)	نقش برجسته اهورامزدا و اردشیر بابکان، نقش رستم، مأخذ: نگارنده

تحلیل آیکونوگرافیک

این مرحله را باید تلاش برای رسیدن به دانشی از موضوع دانست (Straten, 1986, 169). پانوفسکی در فلسفه مدرسی خود از برهان انیت در مواجه با جهان پیشرو پرده بر می‌دارد (پانوفسکی، ۱۳۹۹، ۳۰) وی از شناخت جز به سمت فهم کل پیش می‌رود پس بر این اساس، ما نخست معانی و الگوهای دست را تبیین می‌کنیم. بر اساس داده‌ها اگرچه الگوی دلدادگان و فرشته در فهم معنی به ما کمک می‌کند اما نزدیک‌ترین تعبیر به «دست دلبر» را در الگوی پیشکش می‌توان فهم کرد. اما جز دست، گل سرخِ در دست قابل ملاحظه بود. گل سرخ تجلی «حضرت محمد(ص)» و در منابع به نقل از حضرت محمد (ص) آمده است «گل سفید از عطر بدنم در شب معراج حاصل شد. گل سرخ از عطر بدن جبرییل که در شب معراج همراه ایشان بود به‌وجود آمد» (طبرسی، ۱۳۶۵، ۱/ ۱۶۵). اسماعیل بن موسی بن جعفر به نقل از پیامبر می‌نویسد: «فرشتگان بوی گل سرخ می‌دهند و دخترم فاطمه بوی گل سرخ و به» (نوری طبرسی، ۱۳۶۸، ۱/۴۳۴). مستغفری در طب نبی به نقل از پیامبر یاد می‌کند: «هرکه بخواهد مرا بو کند بگذار گل سرخ را بو کند» (مستغفری، ۱۹۶۶، ۳۰). در نقاشی از عبدالله خان نقاش باشی فتحلیشاه و نقاش همایونی محمدشاه (فلور و دیگران، ۱۳۸۱، ۱۰۱) شمایلی از فتحلیشاه کشیده است که در حال برچیدن گل‌سرخی است (تصویر ۵). فتحلیشاه قاجار خود را شاه شاهان می‌دانست (رستم‌الحکما، ۱۳۸۲، ۴۲۳). قاجاران از هفت ایل اصلی قزلباش بودند که به شاه اسماعیل صفوی را در بنیان نهادن دودمان صفوی یاری و خود را از تبار صفویان می‌دانستند (Babayan, 1993, 1-6). قزلباشان افرادی متعصب بودند که شاه اسماعیل یکم را مرشد خود با صفات الهی یا مهدی موعود بر زمین و تجسم خدا می‌دیدند (Savory, 1965, 501). مقوله شاه و ولی مسلمین‌بودن نزد حکام مسلمان موضوعی جدی بود، شیوخ صفوی که موضعی صوفیانه داشتند تعلق به قدرت و حاکمیت کردند و وجه قدسی برای شیخ صفی اردبیلی دیدند (علامه، ۲۰۱۲، ۸۶). اما تجسم این تصویر نزد حاکمان مسلمان چگونه بود؟ تصویر سلطان محمت دوم معروف به فاتح به قلم سنان بیگ (جدول ۴، ردیف ۱، تصویر ۱) گل سرخی در دست گرفته تا نشان دهد خلیفه جهان اسلام است (Batuhan, 2020, 14). این الگوی نمایشی از قدرت حاکمان سراسر جهان اسلام تبدیل به نمادی سیاسی در جهت نمایش تقوا و الوهیت خود شد. هنرمندان عثمانی نقش گلسرخ را - به مثابه تصویر حضرت محمد(ص) -در ترکیب با متن ادعیه قرآنی چنان به کار می‌برندند که عملکردی میانجی یا نمادین در طلب شفاعت داشت (Grubar, 2014, 229). چنانچه اشاره شد نزد حاکمان صفوی مشروعیت اهمیت داشت، نقاشی شاه‌عباس با گل سرخ و کمان در دست است (جدول ۴، ردیف ۱، تصویر ۳). گویی گل سرخ را به شخصی نامریی پیشکش می‌کند اما این تصویر می‌توانست دیدگاهی صوفیانه نیز داشته باشد. این دیدگاه جایی تبیین می‌شود که رضا عباسی درویش غیاث‌الدین سمنانی (تصویر ۶) را نمایش می‌دهد که چند برگ ریحان - شاید گل- در دست دارد. هدیه درویشان «برگ سبز» بود، تاورنیه سیاح دوره صفوی یاد می‌کند که در زمان شاه‌عباس دوم عادت درویشان بود که گل یا دسته گیاهی در کمر بسته و پس از سخنان خود برگ‌برگ کرده به میان مستمعان پیشکش و مبلغی به جهت احسان دریافت می‌کرد (تاورنیه، ۱۳۳۶، ۳۹۵). در *امثال و حکم* به نقل از ایرانیان آمده که گویند «برگ سبزی است تحفه درویش/ چه کند بینوا ندارد بیش» (دهخدا، ۱۳۸۳، ۲۹۰ و ۱/۲۹۶) که آن را «تقدیم و حق دوست» گویند و «نیاز» گیرند (شهری،

تصویر ۵. شمایل فتحعلی خان قاجار، شیوه رنگ و روغن، رقم عبدالله خان، محفوظ در موزه ویکتوریا آلبرت. مأخذ: (URL12)

تصویر ۶. درویش خواجه غیاث الدین سمنانی، شیوه آبرنگی، رقم رضا عباسی، ۱۰۳۴ ه.ق، محفوظ در مجموعه خلیلی. مأخذ: (URL13)

۱۳۸۱، ۱۴۵). این رویکرد نزد حاکمان گورکانی هم مرسوم بود، بر حاشیه شمایلی از شاه‌جهان با گل سرخی در دست(جدول ۴، ردیف ۱، تصویر ۲) شعری از سعدی آمده است: «...غرض نقشی است کز ما بازماند/زماهر ذزه خاک افتد به جایی/مگر صاحبدلی روزی به رحمت/کند در حق درویشان دعایی». در مرقع سن پطرزبورگ سه نسخه به شماره ۲۰۱، ۲۰۴ و ۲۰۵ در گالری فریر موجود است که در نسخه ۲۰۱ جهانگیر پدر شاه‌جهان، شاه‌عباس را در آغوش گرفته و بر روی یک کره زمین ایستاده‌اند، نسبت جهانگیر به‌قدری بزرگ‌تر از شاه عباس نمایش داده شده که تسلط وی را نشان دهد. در نسخه ۲۰۴ جهانگیر زیر شجرنامه نشسته که تبار اورا از تیمور عیان کند (Akimushkin, 1994 ,114) و در نسخه ۲۰۵ مانند دو نسخه پیشین هاله نور و فرشتگان هستند و جهانگیر با شیخ حسین تعامل می‌کند در صورتی که سلطان عثمانی و سفیر انگلیس حضور دارند. جهانگیر ترجیح می‌دهد با یک شیخ صوفی مواجه شود تا پادشاهان مانند روبه‌روشدن با شاه عباس (Ettinghausen, 1961, 14) در نسخه ۲۰۴ شاه‌عباس را برادرم خطاب می‌کند و احتمالاً به‌زعم اتینگهاوزن ناشی از گرایش صوفیانه وی است. جهانگیر بر خلاف تمام پادشاهان پیش از خود به دراویش توجه داشت (کراون، ۱۳۹۸، ۲۳۰). پس چنین می‌توان تبیین کرد که شاخه گل سرخ در دست حاکمان مسلمان «نشانی از قدرت و گرایش مذهبیشان» بود که خود را امیرالمونین یا خلیفه مسلمان یا پادشاه جهان و برتر از دیگر حاکمان مسلمان می‌دانستند. در دوره تیموری علاوه بر شاهزادگان (مرد یا زن) که شاخه گلی بر دست دارند، اشاره به وجه قدسی این یکه‌صورت‌ها بیشتر است. در دوره صفوی از زنان اهل تصوف چون حیات‌خانم شاه اسماعیل صفوی یا پری‌خانم دختر شاه طهماسب یاد شده است اما از مشهورترین زنان اهل تصوف که تصویر در اختیار داریم جهان‌آرا بیگم دختر شاه‌جهان است که به همراه داراشکوه برادرش شاگرد ملاشاه بدخشی بوده است (سحر کاکوروی، ۱۹۹۶، ۱۶-۱۷). وی زندگی‌نامه معین‌الدین چشتی بنیان‌گذار فرقه چشتی با عنوان مونس‌الارواح و زندگی‌نامه ملاشاه را به‌عنوان *رساله صاحبیه* نوشت (Rizvi, 1983, 481) و خود را فقیر خطاب می‌کند (Helminski, 2003, 129). بر سنگ قبر وی نوشته شده است «به غیر سبز نپوشد کسی مزار مرا/ که قبر پوش غریبان همین گیا بس است». وی اظهار می‌دارد در فرزندان تیمور او و برادرش دارا تصوف را پذیرفتند (Hasrat, 1982, 64). دارا توسط یک ایرانی ارمنی به نام «سرمد» با اندیشه ملاصدرا آشنا شد (Schimmel, 1973, 44) البته اورنگ زیب دیگر برادر وی هم پیرو تصوف تربیت شد (Schimmel, 1997, 51). با نظر به شرق ایران و دوره تیموری چنین می‌توان استنباط کرد که علاوه بر مردان، زنان نیز در تصوف جایگاه مورد توجهی داشتند، جامی عارف از پیشوایان نقشبندی که با همراهی دوره سلطان حسین بایقرا، میرعلیشیر نوایی و بهزاد حلقه اندیشمندان مکتب هرات را شکل می‌داد، در نفحات الانس (جامی، ۱۳۳۶، ۶۱۴- ۶۳۶) فهرستی از زنان صوفی مسلک معرفی می‌کند که بخش قابل توجه آن‌ها در اقلیم خراسان بودند. بهزاد تصویر شاهزاده‌ای را نقاشی می‌کند که به تشریح آژند: «شاخه گلی با دو دست جلوی رویش گرفته در حالی که تاجی از گل نیلوفر دور سر او را فرا گرفته» (آژند، ۱۳۸۸، ۳۹). این اصل یا قلم نیلوفر به همراه ختایی شیوه‌ای بود که صادقی بیک از آن یاد می‌کند (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۳۴۸). بهزاد فرشته (جبرییل) را به همراه گل سرخ در دست کشیده است که با ترکیب آثاری از فرشتگانی در بند ختایی با گل سرخ و نیلوفر شکل گرفت. به تعبیر کورکیان و سیکر بهزاد از «واقعیت شاعرانه» یا «امانت در بازنمایی مشهودات»، «رویت‌کردن رویا» یا «وارهیدگی از ابتذال واقعیات حیات که صوفی نوآموز در پی‌اش است» «منحرف‌ساختن توجه نگرنده از موضوع ظاهری مینیاتور به عواملی ورای آن» در پی آثارش بهره می‌برد (کورکیان و سیکر ۱۳۸۷، ۳۵). پس از انتقال مرقعات تیموری به دربار عثمانی، ترکان به تقلید از آثاری چون بهزاد پرداختند، و آن را شیوه «ساز» می‌گفتند (Denny, 1983, 103). ولی جان تبریزی در مرقع ۲۱۶۲ منسوب به سلطان‌مراد سوم (جدول ۴، ردیف ۳) به مثنی‌سازی از بهزاد پرداخت، وی تمام وجوهاتی که می‌توانست در دست داشتن یک گل‌سرخ برای ما تصویر کند را اجرا کرد، تصویر شاهزاده‌ای با دیهیمی از گل در میان گل‌های ختایی، شاهزاده جوان که بر جامه‌اش نقش دلدادگان‌اند و گل سرخ در دست دارد و درویشی که دست از قبا دراورده و گل سرخی نثار می‌کند، جملگی تصاویر مذکور یادآور تصاویر فرشتگان در معراجنامه‌ی میرحیدر بود، جایی که پیامبر به همراه جبرییل حوریان را در روز جمعه در تاکستانی در میان بهشت دید که بر کرسی‌ها نشسته بودند و برخی با یکدیگر بازی می‌کردند (جدول ۴، ردیف ۴) جملگی تصاویر فرشتگان به شیوه دو دلداده، در حال برچیدن و اهدای گل به یکدیگرند و بر فراز آن‌ها پیامبر به همراه جبرییل است، پس می‌توان چنین استنباط کرد که این دست که گلی سرخ دارد یادآور معراج پیامبر و جبرییل بود. اما با توجه به تشریح بالا می‌توانیم تعبیری پیشااسلامی برای آن ترسیم کنیم؟ سید اسحاق برزنجی (۷۵۴ ه.ق) نظریه‌پرداز اصلی نهضت‌های صفوی و تصوف غالیانه پیش از آن به آفرینش آرمانی مانند دور و تناسخ ارواح متأثر از بقایای باورهای زرتشتی و مانوی معتقد بود (علامه، ۲۰۱۲، ۸۸). فرزانه گشتاسب با نظر بر کتاب *شارستان چهار چمن* از تألیفات پیروان فرقه آذرکیوان خبر از حضور مانویان در قرن دهم ه.ق در ایران می‌دهد که از شیراز به هند مهاجرت می‌کنند (شکری فومشی و دیگران، ۱۳۹۶، ۹۹-۱۰۱). بی‌شک منطقه سغدیا، که تحت نفوذ مانویان بود و در دوره تیموری محل حکومت تیموریان بود بی تأثیر از الگوهای آن‌ها نبود، چنانچه سلطان حسین بایقرا وی را بهزاد را «مانی ثانی» لقب داد (واصفی، ۱۳۴۹، ۲/۹۱۰) وی در سال ۸۸۹ ه.ق نشان کلانتری کتابخانه همایونی را برای وی صادر و می‌گوید «....بهزاد را که از قلم چهره گشایش جان مانی خجل شده و از کلک صورت آرایش لوح از ارتنگ منفعل گشته...» (قزوینی، ۱۳۳۲، ۷۳-۲/۲۶۸). برخی کد واژه‌ها و عناصر تصویری «دیهیم گل، شاخه گل سرخ دست، اورنگ نیلوفری، درخت مقدس، سفر مقدس، شمایل زانو زده» بیشتر مارا نسبت به این موضع گیری حساس می‌کند. مومنان در مانویت به دو طبقه قدیسان و شنونگان تقسیم می‌شدند (دکره، ۱۳۹۷، ۱۲۷). (تصویر ۷) یادآور مزامیر ۲۲۲ (سرود بما) است «هان! درختان امروز باز نو شده‌اند.گل سرخ زیبایی‌اش را گسترده است. چه بندهاگره خورده، برگ‌ها را آزرده گردانند. تو نیز آیا زنجیرها و بندگناهان را ناگشودنی خواهی کرد؟» (آلبری، ۱۳۹۶، ۴۳). مانویان در مراسم عبادی موسی و آوازهای مقدس مزامیر می‌خواندند «آن‌کس‌که می‌خواند چونان کسی است که دست گلی می‌سازد. و آنان که سپس دم می‌دهند مانند کسانی که گل در دست او می‌گذارند» (دکره، ۱۳۹۷، ۱۳۶) در یک سرود از سرودهای

ستایش دین سرهنگان به پارسی میانه آمده است «پیشوای دین مزدیسنی، تو نو آموزگار... همگان در نماز در برابرت زانو زنند، فرشتگان پیروز کنند...» (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۲، ۲۸۹). در معبد ۱۹، بزقلیق (IB8183) چهره پیش‌کش‌کننده شاهزاده اویغوری است که در دستش گلی دارد در کنار چهره آن نوشته شده است«این چهره ایزدوار، ایزد آلپ‌ارسلان که فرمانروایی پذیرفته است» (کایت، ۱۳۹۶، ۹۷) (تصویر ۸). چنین می‌توان تبیین کرد که این گل سرخ الگویی است که در دوره اسلامی به‌عنوان گل

تصویر ۷. جهان آرا بیگم، شیوه آبرنگی، رقم نامشخص، ۱۰۴۱ ه.ق، محفوظ در کتابخانه بریتانیا، ش.ث: Or_3129, f.13v

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

ختایی «گل نیلوفر» و اورنگ نیلوفری، همان گل نیلوفری است که در دوره ساسانی میترا بر روی آن ایستاده است و دریافت نشان موهبت می‌تواند باشد. رودلف تأکید می‌ورزد مانی از اسطوره‌های ایرانی آگاه است (Rudolph, 1988, 195) و شروو اذعان می‌کند «فقط عوامل ایرانی کیش مانوی تعیین‌کننده‌اند» (شروو، ۱۳۹۹، ۵۵). در یک بشقاب طلا بازمانده از دوره ساسانی شاه در اندازه‌ای بزرگ‌تر بر اورنگ نشسته گل سرخ یا نیلوفری در دست دارد که نشان موقعیت وی است، فرشته‌ای برسمدان را می‌آورد، دو نوازنده دیده می‌شود و دو نفر که با ماسکی بر صورت در کنار آتش اند. در وهله اول به نظر می‌رسد که این یک گلگشت در طبیعت باشد اما کریستین‌سن تفسیر دیگر از آن ارا ئه می‌دهد: این برافراشتن آتش مقدس توسط موبدان، برسم بر دست، آتش را برهم زده و هنگام خواندن اوستا با لحن خوش هوم را در هاون کوبیده و نثار میکردند (ادای قربانی گیاهی) و صورت خویش را با پتی‌دان «باشلق» می‌پوشاندند تا نفس انسان آتش زرتشت که از بهشت آمده آلوده نسازد. روحانیان این ادعیه مقررپنج‌گانه را خصوصا در اعیاد ششگانه سال یا گاهانبار به جا می‌آوردند (کریستین‌سن، ۱۳۸۵، ۱۱۷). منابع اشکانی خبر می‌دهد که ارشاک کنار «آتش جاویدان» تاج گذاری کرد و در معبد او در اکباتان قربانی‌هایی به آناهیتا(محبوب‌ترین الهه اشکانی بود) تقدیم شد، در بغ وند آتشی برای

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

تصویر ۱۰. بشقاب طلا، مراسم برسمن در حضور شاه، دوره ساسانی، محفوظ در موزه آرمیتاژ. مأخذ: (URL14)

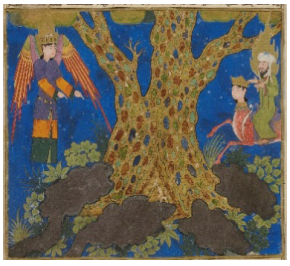
اهورامزدا بود و جشنواره نواسارد به معنای جشن سال نو یا نوروز به افتخار اهورا گرفته می‌شد (Nigosian, 1993, 31-32). در نقش‌برجسته‌های هخامنشی نقش داریوش کبیر برجای‌مانده که گل نیلوفری در دست دارد و با آن‌که بر اورنگی نشسته، بلندتر از دیگران است که می‌توان نتیجه گرفت در دست داشتن گل نیلوفر توسط شاه نشان قدرت و علاوه بر مهر به معنی دوستی معنای تعلق خاطر به مهرپرستی[۱] است. پشت سر پادشاه، ولیعد با گل نیلوفر قرار دارد و پس از آن مردی با ریش تراشیده بین محافظان و ولیعد دیده می‌شود، رزمجو با استناد به گنجینه جیحون وی را مردی روحانی یا مغ می‌داند که احتمالا برای مراسم مذهبی چون برسمن حضور دارد (Razmjou, 2010, 238-239). هم‌چنین هاون‌های سبزرنگ مکشوف در تخت جمشید برای آیین هوم است (کُخ، ۱۳۸۷، ۱۲۷) که این سخن را تصدیق می‌کند. در پلکان‌های جبهه شرقی ردیفی از شاهزادگان پارسی و مادی دیده می‌شود که به جهت پیشکش هدایا و تبرک آن حضور یافتند، بیشتر آن‌ها گل در دست دارند چون در دوران باستان معتقد بودند با عطر خوش گل به مهمانی بروند جمعی دیگر سیب یا انار در دست دارند که یادآور هفت‌سین نوروزی است (شاپور شهبازی، ۱۳۹۳، ۱۲۱) هدف مقدس برگزاری نوروز در دوره هخامنشی به استناد در فروردین یشت عید نوروز سنت ایرانی با بزرگداشت فروشی‌ها (ارواح ازلی نیاکان) در آغاز بهار برای اثبات قدرت و برکت شروع می‌شد (اسماعیل پور، ۱۳۹۲، ۸۶-۹۷). در این روز شاهان جشن می‌گرفتند و ارمغان جهانیان می‌پذیرفتند، ادیبان ابیات خود را و ندیمان تحفه زیبا با گل نورس و نرگس آذین می‌کردند (رضی، ۱۳۵۸، ۲۱۸-۲۱۹). مکان این مراسم نیز باید مقدس می‌بود چنانچه در کتیبه *Xpg* تخت جمشید، خشایارشاه می‌گوید من و داریوش کبیر به خواست اهورامزدا این بنا را ساختیم (لوکوک، ۱۳۸۲، ۳۰۸) در جشن نوروز شاه قربانی و هرساله در مقابل آتش تاج‌گذاری می‌کرد تا تأیید الهی گیرد و ازدواج محتمل در صبح نوروزی بود (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۸، ۱۸۵). هم‌چنین در دست‌داشتن برسم بدان سبب بود که زروان به هرمزد دسته برسم (ساقه‌های مقدس) را سپرد که نشانه موبدی بر جهان است (بهار، ۱۳۹۷، ۱۵۸).

نوروز با اسطوره جمشید ارتباط دارد، سه هزاره حماسی استوار به دوره خویشاوندی هندو ایرانیان است (اسماعیل‌پور مطلق، ۱۳۹۸، ۸۴). در وندیداد، بخش دوم، پیش از زردتشت اهورامزدا به جمشید دین زردشتی را می‌آموزد (مستر، ۱۳۸۴، ۷۵) اشکانیان که نام خسرو و کوشانیان که

تصویر ۱۱. داریوش بزرگ با گل نیلوفر در دست، نقش برجسته بار عام تخت جمشید، دوره هخامنشی.

نام جمشید بر سکه‌ها می‌زدند توسط ساسانیان به‌عنوان اقدامی فرهنگی برای یکپارچگی سنت مناطق شرقی ایران شد (Canepa, 2024, 16) و ویندن گرن معتقد است جم هندوایرانی است و منشا زردشتی ندارد (ویندن گرن، ۱۳۷۷، ۸۷). جمشید و خورشید هردو با پسوند شید از اوستایی *xseata* به معنای درخشان ترکیب شده‌اند، جم در اوستا *yim* و در ریگ ودا *yama* است، نام اصلی خورشید خور/هور *xwar* در اوستا و *sur|swar* در ودا است، جمشید به نام جم و لقبش شید بود به آن سبب که هرجا می‌رفت چون خورشید می‌درخشید و از او به سبب زیبایی نور ساطع می‌شد (قریب، ۱۳۹۴، ۱۹۲). از شاهان پیشدادی و کیانی در دوره تمدن هند و ایرانی از جمله خدایان بوده است. او به‌عنوان گناهکار نخستین در اساطیر ایرانی ودایی با پرومته یونانی هماهنگ است (بهار، ۱۳۹۰، ۲۲۵). در اوستا، بخش گات‌ها، هات ۳۲ بند ۸ گناه او گوشت خوردن به مردم بود (پورداوود، ۱۳۹۴، ۱/۲۲۵) و در آبان یشت کرده هفتم برای آناهیتا قربانی می‌کرد (همان، ۲/۲۱۵). در مینوی خرد اورمزد جمشید را بی مرگ آفرید (تفضلی، ۱۳۹۸، ۳۲) و در بندهش یاد می‌شود، او ورجمکرد را می‌سازد (فرنبغ دادگی، ۱۳۶۹، ۱۳۷)، جم فرزند ویونگهان (ویوسونت در ریگ ودا) نخستین کسی که گیاه هوم را فشرده و پاداش آن پسری به نام جم شد و پدر یمه و یمی که در ریگ ودا سرودی برای ازواج آن دو وجو دارد، در اصل این دو نخستین زوج بشر اند که با داستان مشی و مشیانه از ریشه گیاه ریواس از یک اصل اند، فر از جمشید به‌سان مرغ جدا شده و ایزد مهر آن را می‌گیرد (کریستین‌سن، ۱۴۰۲، ۲۳-۳۰). تخت جمشید باغ مقدس با درختان سنگی (بهار، ۱۳۹۰، ۱۳۴) بازتاب اسطوره جمشید است که به دوزخ رفت و پیمان مهر را که اهریمن ربوده بود پس از مدتی بگرفت و به زمین برگرداند، جایی که در جشن نوروز داریوش پیمان خود با خدا و مردم را تجدید می‌کند. اسطوره جمشید در بارش باران، زایش زمین و رویش گیاه تأثیر و جلوه امشاسبندان خرداد و امرداد را نمایش می‌دهد، مهم‌ترین نکته رابطه جمشید و میترا است ارتباط هردو با روشنی و دارای رمه و چراگاه اند (قریب، ۱۳۹۴، ۱۹۲-۲۰۰). در دین میترا، نوروز شباهت فراوان با جشن سالانه ارواح «هَمس پَثمئِدیَه» که فره وشی‌ها به زمین باز می‌گردند دارد (نیبرگ، ۱۳۸۲، ۳۱۵-۳۱۶). این مراسم یادآور ازدواج تموزی است. در اساطیر سومری و در الواح آکدی به جا مانده از گیلگمش، دموزید (سومری) یا همان تموز (آکدی) خدای شبانی با اینانا (ایشتر و بعد آناهیتا) ایزدبانوی کشاورزی و باروری ازدواج می‌کند. دموزید خدای شبانی و ارا ئه‌دهنده شیر بود (Jacobsen, 2008, 74). مردمان بین‌النهرین او را بافصل بهار، رشد گیاهان و حاصلخیزی زمین مرتبط می‌دانستند (Ackerman, 2006, 116). در فرورفتن اینانا به جهان زیرین دموزی در سوگواری و زمانی که اینانا از جهان زیرین باز می‌گردد اجازه می‌دهد دیوها دموزی را به جای او به جهان ایرکالا ببرند پس پشیمان گشته فرمان می‌دهد دموزی نیمی از سال در جهان زیرین یا مردگان و نیمی دیگر با او بگذارند (Kramer, 1961, 94-103) که چرخه فصل‌ها شکل می‌گیرد، این ازدواج مقدس توصیف آفرینش است. پادشاهان اوروک مشروعیت خود را با به عهده گرفتن نقش دموزید به‌عنوان بخشی از ازدواج مقدس تثبیت می‌کند، این آیین به مدت یک شب در روز دهم اکتیو جشن سال نو سومری که هر ساله در اعتدال بهاری گرفته می‌شود ادامه داشت (Nemat Nejat, 1998, 196).

جدول ۴. گل سرخ در دست در دوره اسلامی.

نقاشی حکام مسلمان قرون ۹ تا ۱۱ ه.ق			
شرح	سلطان‌محمد دوم، مرقع ۲۱۵۳، آبرنگی، محفوظ در کتابخانه توپقاپی.	جهانشاه گورکانی، آبرنگی، محفوظ در موزه متروپلیتن، مأخذ: (URL16)	شاه عباس دوم، سیاه قلم، فاقد رقم، مجموعه فیتزویلیام، مأخذ: (URL17)
جبرییل در دوره صفوی و تیموری			
شرح	جبرییل با گل سرخ، آبرنگی، تیموری، رقم بهزاد، محفوظ در گالری فریر، مأخذ: (URL18)	جبرییل با نیلوفر، آبرنگی، احتمالاً صفوی، فاقد رقم، محفوظ در موزه بریتانیا، مأخذ: (URL19)	جبرییل با گل‌سرخ، سیاه قلم، احتمالا صفوی-عثمانی، فاقد رقم، محفوظ در موزه متروپلیتن، مأخذ: (URL20)
مرقع ۲۱۶۲ یا سلطان‌مراد سوم			
شرح	نقاشی آبرنگی، صفوی-عثمانی، رقم ولی جان تبریزی، محفوظ در کتابخانه توپقاپی سرای استانبول.		
معراجنامه میرحیدر			
شرح	شیوه آبرنگی، دروه تیموری، فاقد رقم، محفوظ در کتابخانه ملی پاریس، مأخذ: (URL21)		

یافته‌های تازه پژوهش

با بررسی ۲۴۰ مُهر ساسانی مجموعه مور در موزه متروپلیتن (جدول۵) در میان مهر ها یک مرد و زن را نمایش می‌دهد که مرد گلی را به زنی تقدیم می‌کند و دست‌دردست هم حلقه کرده‌اند که یادآور عروسی است، در مهر دیگر زنی در محراب آتش گلی را در دست گرفت که شباهت فراوان با هویت آناهیتا دارد، در نسخه دیگر آن دست دیگر را به سمت بالا گرفته که یاد آور مغان است که گویی سلام می‌دهد. در مهر دیگر شاهزاده‌ای ساسانی شاخه گلی را به دست دارد که مشابه شاپور اول می‌باشد. مهم‌ترین تصویر در میان این مهرها، مُهری است که دست مجرد در میان دوبال شاهین که بی‌شباهت به نقش سراسلیمی نیست را نشان می‌دهد و یک نسخه دیگر در مجموعه دارد؛ کف دست چپ پیدا و به سمت بالا گرفته شده است که الگویی است که با آن معمولا گل را می‌گیرند(تصویر ۱۲) مشابه این دست، شاخه گلی است که در بین دو بال قرار دارد (Brunner, 1987, 43-47). جمشیدی این رسم را آفرینگان گاهنبار می‌داند که مراسم مذهبی شکرگزاری است، چنانچه ریشه آفرین از فری به معنای دوست داشتن است و در فروردین یشت بند ۶ به گاه آفرینش آسمان، آب، زمین، گیاهان، جانوران و مردم اشاره دارد. در این مراسم موبد آفریگان گاهنبار می‌خواند و نوعی خویشکاری زرتشتی است که مهم‌ترین آن جشن نوروز است. گل‌ها در این مراسم نقش مهم دارند و اگر گل نباشد از گیاه معطر چون ریحان استفاده می‌شود، گل‌ها در سینی کوچک مقابل گلدان آتش چیده شده سپس موبدان گرد میزد با گل‌ها در دست آفرینگان میخوانند و سپس موبدان به جای گل انگشت خود را به نشانه رضایت بالا می‌گیرند و در پایان گل‌ها را موبدان میان هم مبادله می‌کنند که به نشانه تبادل دنیا و آخرت و تولد ارواح است (Jam-shidi Modi, 2018, 310-312).

تصویر ۱۲- دست دلبر، مُهرهای ساسانی، مجموعه مور، موزه متروپلیتن.
منبع: (URL23)

تفسیر آیکونولوژی

یافته‌ها نشان می‌دهد آنچه به‌عنوان نقاشی «دست دلبر» پدید آمد امری آگاهانه بود. «دست دلبر» تصویری از « یک مراسم قربانی گیاهی بود که به‌صورت پیشکش جهت تشرف و دریافت فر صورت می‌گرفت» بهترین یادبود آن بهار و آغاز سال نو بود وقتی که مراسمی نوروزی برپا می‌گشت و دست شاه یا شاهزاده و گل نشانی از قدرت، پیشوای مذهبی‌بودن، مژده و مهر بود. اوژن فلاندن سیاح فرانسوی در دوره محمدشاه قاجار می‌نویسد: «بین ایرانیان قدیم معمول بود و هنوز هم متداولست و آن دسته گل می‌باشد. ایرانیان سخت خوش دارند همیشه شاخه گلی در دست داشته باشند که تقدیم دوستی کنند یا اولین شخصی که ملاقات دست می‌دهد از راه لطف و ادب تقدیس نمایند» (فلاندن ، ۱۳۵۶، ۳۰۲). ویلیام اوزلی هنگامی که هیأت انگلیسی در اصفهان بود که اعلام می‌دارد که تجار محلی به فروش طرح‌هایی از شاهان باستانی و نقاشی زنان و مجموعه‌های غربی هستند وی اصفهان را مرکز لاکی در دوره قاجار معرفی و از هنرمندی فرنگی ساز با نام اسماعیل «نقاشباشی» یاد می‌کند (اختیار، ۱۳۷۷، ۳۲-۳۳۳). داده‌های به دست آمده از دوره قاجار نشان می‌دهد که فضای شکل گیری دست دلبر را دوره قاجار در دو محور «باستان‌گرایی» و «غربگرایی» می‌توان تفسیر کرد.

الف) میل به باستان‌گرایی: در ادبیات شاهنامه، کی‌کاوس در مقابل آتش در آذرگشسب برسم به دست می‌گیرد و از ایزد می‌خواهد افراسیاب را بیابد پس هوم در ظاهر یک پیرمرد زاهد عابد وی را در غاری دستگیر می‌کند (خالقی مطلق، ۱۳۷۳، ۳۱۱-۳۱۵/ ۴). به استناد بلافرج حاکمان تیموری در شیراز متأثر از ابنیه پیشاسلامی شیراز شدند و عناصر تصویری آن را در هنر وقت وارد کردند (Balafrej, 2019, 22)، این سخن به استناد آثار به جامانده از مرقع بایسنقر میرزا که گویی گرته برداری از صحنه‌های اسطوره ای است، قابل تأیید می‌باشد. در دوره صقوی چنانچه در (جدول ۴) شاهدیم شاه عباس یک دست بر کمان و یک دست گل‌سرخ است که یادآور نقش داریوش در نقش رستم است که در مقابل آتش دان هناگام ادای وفاداری به اهورامزدا کمانی در ست دارد (کخ، ۱۳۸۷، ۳۴۱-۳۴۳). در سکه‌های اشکانی ارشک نشسته با کمان است که نماد سنت ایرانی است (Dabrowa, 2008, 26). اشکانیان این نشان سلطنتی را برای خود برگزیدند تا خود را وارثان به حق هخامنشی نشان دهند (Lerner, 2017, 9). گدار خبر از اقبال به ایران باستان از تزیینات ابنیه شیراز در دوره زند می‌دهد (۱۳۶۵، ۴۴۷). شاهان قاجار نقاشی را وسیله اقتدار خود می‌دانستند (Robinson, 1983, 291).

جدول ۵. گل در دست در مُهرهای ساسانی مجموعه مور، موزه متروپلیتن. مأخذ: (URL22)

اهدا کردن شاخه گل مرد به زن، احتمالا پیوند و آغوش‌گیری	آناهیتا در محراب با شاخه گل	شاهزاده ساسانی مسلح با شاخه گل در دست

در آن زمان تقلید از کهن‌الگوها صورت گرفت اما نقطه عطف، زمانی است که فتحعلیشاه والی شیراز شد و با آثار پیش از اسلام آشنا گشت (Luft, 2001, 41). وی به استفاده از فرهنگ ایران باستانی و اهمیت آن در اماکن مذهبی پی برده بود (دیبا، ۱۳۷۸، ۴۴۱) گرایش به ایران باستانی تا دوره پهلوی نیز ادامه می‌یابد (بُسانی، ۱۹۹۲، ۲۵۹). میرزا فتحعلی آخوندزاده از روشنفکران تحصیل کرده اروپا در زمان وقت در کتاب مکتوبات کمال‌الدوله‌ای ها نامه‌های کمال‌الدوله به نقد از سیاست و فرهنگ، راه‌حل علت عقب‌ماندگی در ایران را بازگشت به سنن ایران باستان می‌داند (بیگدلو، ۱۳۸۰، ۷). ناصرالدین‌شاه از فتحعلیشاه اقدام کرد، فتحعلیشاه نخستین پادشاهی ایرانی بود که چون شاهان ساسانی نقش خود بر سکه ضرب کرد (Robinson, 1992, 298). از تأثیرات باستان‌گرایی آن‌که معمول شد در قصرها و خانه‌های اشرافی از کاشیکاری‌ها و قاب‌های تندیس دار با طرح‌های هخامنشی و ساسانی استفاده شود (Curtis, 2000, 84).

هنگام بازدید دارالخلافه طهران از فارس از فرصت الدوله به نقشه برداری از این بناها توصیه می‌شود (فرصت، ۱۳۷۷، ۹۸/۱). چنانچه در (تصویر ۱۳) مشاهده می‌کنید لطفعلی شیرازی، نقاش برجسته گل و مرغ شیراز به طرح‌برداری از این نقوش گماشته شده است. علت این باستان‌گرایی می‌توانست این باشد که بر خلاف آرای مردیث که از رفتار آغامحمدخان تبیین می‌کنند که خاندان قاجاران دعوی ظل‌اللهی نداشت (Meredith, 1971, 61). شاهانی چون فتحعلیشاه و ناصرالدین شاه خود را ظل‌الله می‌دانستند. آن‌ها آگاه بودند که فره ایزدی که وجه تمایز بین شاه و عموم بود به ظل‌الله استحاله یافته بود چنانچه دیبا ذکر می‌کند ظل‌الله ترجمانی اسلامی از برخورداری از فره ایزدی و کسب مشروعیت ار طریق جلب بخشایش و عنایت الهی بود (دیبا، ۱۳۷۸، ۱۷۴)

ب) تأثیر غرب: با در دست داشتن تصویر مبلغان مسیحی در مرقعات توپقاپی (جدول ۶، تصویر ۱) یا گراورهای اروپایی مانند مرقع بلینی (تصویر۱۴) یا برگی با رقم «کار فرنگی» در آلبوم مورگان[۲]، به‌نظر می‌آید آثار پس از حضور در ایران در قالب مرقع طلااندازی یا حلکاری شده است و احتمالا الگوی اصلی نگارگران قرار می‌گرفت. به نظر کوشا از دوره شاه‌طهماسب اول حضور نقاشان اروپایی با همراهی مبلغان مذهبی و بازرگانان اروپایی قوت گرفت (Koosha, 2001, 2). تجمیع آنان بر اساس سفرنامه‌ها در اواسط دوره صفوی در جلفای اصفهان تأیید این موضوع است (Titely, 1983, 135). نقاشی چون رضا عباسی تصویری از مرگ مسیح[۳] آلیس تیلور را به چنین صرافتی می‌اندازد که وی را سرآغاز شیوه‌ای جدید در نقاشی تک برگ بداند(Taylor, 1995, 10). موضوعات متنوع از انجیل توسط محمد زمان گواه این امر است. پیش از قاجار به استناد آلبوم‌های کتابخانه پاریس نشان می‌دهد هنرمندان ایرانی با نقاشی هنرمندان آلمانی چون دورر که احتمالاً به وسیله مبلغان مسیحی آورده شده بود، با موضوعات مذهبی آشنا شده‌اند (زکی، ۱۳۶۴، ۱۵۳). جدول (۶) تصویری روشن از حضور مبلغان مسیحی در ادوار مختلف در ایران می‌دهد، در زمان فتحعلیشاه، ناپلون بناپارت در سال ۱۲۲۲ ه.ق گروهی سیاسی مذهبی را به جانب ایران گسیل داشت (دنبلی، ۱۳۸۳، ۱۲۸) در زمان محمد شاه قاجار محصلین آمریکایی آکادمی علوم دینی اندرو به سرکردگی آدونیرام جادسون در ایران حضور یافتند (میراحمدی، ۱۳۶۸، ۷۰). به دنبال آن پاپ در سال ۱۲۵۴ه.ق به سبب آگاهی از موفقیت مبلغان پروتستان امریکایی، اوژن بوره را از بین کاتوایک‌های لازاری به تبریز جهت تبلیغ فرستاد (کرزن، ۱۳۸۰، ۱/۶۸۹) و در سال ۱۲۹۳ ه.ق فرقه لازاریست در تهران مستقر شد (روشنوار، ۱۳۷۸، ۱۰۵). در عهد ناصری میسیونر رابرت بروس انگلیسی در سال ۱۲۲۶ ه.ق به جلفا اصفهان جهت تدریس به ارامنه رفت (رایت، ۱۳۸۵، ۲۶۱). در دروه قاجار نقاشانی چون آقا نجف[۴] یا محمد اسماعیل[۵] اهل اصفهان (رابینسن، ۱۳۹۰، ۹۲) متأثر از سبک‌های غربی و مجری مضامین فرنگی در آثار لاکی بودند (هولستر، ۱۳۵۵، ۱۹) اما از تأثیر نقاشی‌های کلیساهای مسیحی در اصفهان نمی‌توان گذشت، اسماعیل با کیفیت تصاویر در محجرهای کلیساهای ارامنه در جلفا نو اصفهان آشنایی داشته است (دیبا و اختیار، ۱۹۹۸، ۲۵۸). استفاده از ماندورلا یا هاله بادامی شکل که مخصوص صحنه‌های از تجلی مسیح (کلارک، ۱۳۸۹، ۱۸۱) با هاله تقدس بر گرد سر میترا مظهر نور در دوره هخامنشی(گیرشمن، ۱۳۷۰، ۶۷) استفاده هم‌زمان از موضوعات اسطوره‌ای با مضامین مسیح و شمایل‌ها نشان از اهمیت موضوع در زمان وقت دارد.

تصویر ۱۳. طراحی نقش برجسته ساسانی اردشیر در حال دریافت فر ایزدی از اهورامزدا، نقش رستم فارس، قاجار، رقم لطفعلی، محفوظ در موزه متروپلیتن. مأخذ: (URL24)

تصویر ۱۴. گراور اروپایی در مرقع بلینی، صحنه بشارت، با حلکاری نقوش ختایی، محفوظ در موزه متروپلیتن. مأخذ: (URL25)

جدول۶. تصویر مسیونرهای مسیحی از دوره تیموری تا قاجار.

دوره	تیموری	صفوی	قاجار
مبلغان مسیحی			
شرح	مرقع فاتح، دوره تیموری، فاقد رقم، محفوظ در کتابخانه توپقاپی (TSM H.2153)	اسقف ارمنی، دوره صفوی، فاقد رقم، نمایش درآمده در موزه متروپلیتن. مأخذ: (URL26)	آلبوم ۲۲۰، تصویر ۶۹، محفوظ در کتابخانه سلطنتی کاخ گلستان.

نتیجه

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

پی‌نوشت‌ها

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

2. Number: MS M.1035.6, the Morgan Library and Museum.

3. Number: F1953.61, Freer Gallery, Smithsonian's National Museum of Asian art.

4. Accession no. LAQ 44, Khalili Collection.

5. Accession no. LAQ 42, Khalili Collection.

فهرست منابع

آدامز، لوری (۱۳۹۸). *روش‌شناسی هنر*. ترجمه علی معصومی. تهران: نظر.

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

آژند، یعقوب (۱۳۸۸). اصل «ختایی» در کتاب‌آرایی ایران. نگره، ۴(۱۰)، ۱۶-۲۹. SID. https://sid.ir/paper/143066/fa

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

آلبری، چارلز؛ ایبشر، هوگو (۱۳۹۸). *زبور مانوی*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: هیرمند.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۸). *معماری گوتیک و فلسفه مدرسی*. ترجمه هادی

ربیعی. تهران: چشمه.
بارت، رولان (۱۳۹۹). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه صادق رشیدی و فرزانه دوستی. تهران: علمی و فرهنگی.
بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸). *اسرار مکنون گل*. تهران: فرهنگستان هنر.
بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸). *نظریه تجلی؛ در باب شمایل‌گریزی هنر اسلامی*. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
بهار، مهرداد (۱۳۹۰). *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: چشمه.
بهار، مهرداد (۱۳۹۷). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگاه.
پورداوود، ابراهیم (۱۳۹۴). *اوستا*، جلد ۱ و ۲. به کوشش بهرام فره‌وشی. تهران: نگاه.
پوسنر، رولان (۱۳۹۰). *اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی)*. ترجمه شهناز شاه‌طوسی به کوشش فرزان سجودی. تهران: علم.
تاورنیه، ژان باپتیست (۱۳۳۶). *سفرنامه تاورنیه*. ترجمه ابوتراب نوری. تهران: کتابخانه‌سنایی.
تفضلی، احمد (۱۳۹۸). *مینوی خرد*. تهران: توس.
جامی، عبدالرحمان (۱۳۳۶). *نفحات‌الانس*. به تصحیح مهدی توحیدی پور. تهران: کتابفروشی محمودی.
خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۵). *شاهنامه فردوسی*. زیر نظراحسان یارشاطر. کالیفرنیا: مزدا.
دادگی، فرنبغ (۱۳۶۹) *بندهش*. به کوشش مهرداد بهار. تهران: توس.
دکره، فرانسوا (۱۳۹۷). *مانی و سنت مانوی*. ترجمه عباس باقری. تهران: فرزان روز.
دنبلی، عبدالرزاق (۱۳۸۳). *مآثر السلطانیه*. تهران: اطلاعات.
دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۳). امثال و حکم، جلد ۱. تهران: امیرکبیر.
دیویس، دنی؛ هفریچر، جاکوبز و رابرت، سیمون (۱۳۷۹). *تاریخ هنر جنسن*. سرپرست مترجمان فرزان سجودی. تهران: میردشتی.
رابینسن، بازیل ویلیام (۱۳۹۰). *هنر نگارگری ایران*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
رایت، دنیس (۱۳۸۵). *انگلیسی در میان ایرانیان*. ترجمه اسکندر دلدم. تهران: به آفرین.
رستم‌الحکما (۱۳۵۲). *رستم‌التواریخ*. به اهتمام محمد مشیری. تهران: امیرکبیر.
رضی، هاشم (۱۳۵۸).*نوروز سوابق تاریخی تا امروز «گاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان» جشن آب پاشان*. تهران: فروهر.
روشوار، ژولین دو (۱۳۷۸). *خاطرات سفر ایران*. ترجمه مهران توکلی. تهران: نشرنی.
زکی، محمدحسن (۱۳۶۴). *تاریخ نقاشی در ایران*. ترجمه ابوالقاسم سحاب. تهران: سحاب.
سحر کاکوروی، احمدحسین (۱۹۹۶). *آیینه حیرت*. به تصحیح رییس احمد نعمانی. اورینتل لایبرری. پتنه: انتشارات خدابخش.
سوامی، آناندا کومارا (۱۳۹۱). *استحاله طبیعت در هنر*. ترجمه صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر.
سودآور دیبا، لیلا (۱۳۷۸). تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵-۱۸۳۴ م.). *ایران‌نامه*، شماره ۶۷، ۴۲۳-۴۵۲. http://noo.rs/J30T5
شاپور شهبازی، علیرضا (۱۳۹۳). *راهنمای مستند نقش رستم فارس*. تهران: میردشتی.
شروو، پرادز اُکتور (۱۳۹۹). *عناصر ایرانی در کیش مانوی*. ترجمه محمد شکری فومشی. تهران: طهوری.
شکری فومشی، محمد؛ نیک نوروزی، سمیرا و میثم محمدی (۱۳۹۶). *ارج‌نامه ابوالقاسم اسماعیل‌پور اسطوره بنیادها*. تهران: چشمه.
شهری، جعفر (۱۳۸۱). *قند و شکر (ضرب‌المثل‌های تهرانی به زبان محاوره)*. تهران: معین.
عزیزی، حسن، بهارلو، علیرضا (۱۴۰۰). شمایل‌نگاری مذهبی قاجار در سایه تأثیرات فرهنگ غرب (نمونه مطالعاتی: قاب آیینه زیرلاکی اثر محمداسماعیل نقاش باشی اصفهانی). *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۱(۲۷)، ۹۳-۱۰۲.
Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2021.323094.666694
شیرازی، صدرالدین محمد (۱۳۹۴). *شراب سربه‌مهر*. ترجمه و شرح اسفار اربعه، جلد ۷. ترجمه و شرح محمدمسعود عباسی زنجانی. قم: مؤسسه انتشارات دارالعلم.
طبرسی، حسین بن فاضل. ۱۳۶۵. *مکارم‌الاخلاق*، جلد۱. تهران: فراهانی.
عبدی، ناهید (۱۳۹۰). *درآمدی بر آیکونولوژی*. تهران: سخن.
علامه، سید میرحسین علامه (۲۰۱۲). دراسه حول اتجاه الشیوخ الصفویین نحو التطورات الداخلیه ل «طریقه» أردبیل حتی إعلان الشاه إسماعیل التشیعَ. *دراسات فی العلوم الانسانیه*، ۱۹(۲)، ۸۳-۹۷.
Dor: http://dorl.net/dor/20.1001.1.23834269.1433.19.2.8.9
فرصت شیرازی، محمد نصیر (۱۳۷۷). *آثار عجم*، جلد ۱ و ۲. به اهتمام منصور رستگار فسایی. تهران: امیرکبیر.
قریب، بدرالزمان (۱۳۹۴). *پژوهش‌های ایرانی باستان و میانه*. به کوشش محمد شکری فومشی. تهران: طهوری.
قزوینی، محمد (۱۳۳۲). یادداشت‌های قزوینی، جلد دوم. تهران: علمی.
فلاندن، اوژن (۱۳۵۶). سفرنامه اوژن فلاندن به ایران، ترجمه حسین نور صادقی، تهران: اشراقی.
فلور، ویلم، چلکووسکی، پیتر و اختیار، مریم (۱۳۸۱). *نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: ایل شاهسون بغدادی.
کخ، هایدماری (۱۳۸۷). *از زبان داریوش*. ترجمه پرویز رجبی. تهران: کارنگ.
کراون، روی(۱۳۹۸). *تاریخ مختصر هند*. ترجمه فرزان سجودی و کاوه سجودی. تهران: فرهنگستان هنر.
کرزن، جرج ناتانیل (۱۳۸۰). *ایران و قضیه ایران*، جلد۱. ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی. تهران: علمی و فرهنگی.
کریستین‌سن، آرتور (۱۳۸۵). *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمه رشید یاسمی. تهران: رشید یاسمی.
کریستین‌سن، آرتور (۱۴۰۲). *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌های ایران*. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.
کلیم کایت، هانس یوآخیم (۱۳۹۶). *هنر مانوی*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل-پور مطلق. تهران: هیرمند.
کنبی، شیلا (۱۳۸۴). *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: فرهنگستان هنر.
کورکیان، ژ.پ، سیکر (۱۳۸۷). *باغ‌های خیال*. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان روز.
گدار، آندره (۱۳۶۵). *آثار ایران*. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
گویری، سوزان (۱۳۷۵). *آناهیتا در اسطوره‌های ایرانی*. تهران: جمال الحق.
لوکوک، پییر (۱۳۸۲). *کتیبه‌های هخامنشی*. ترجمه نازیلا خلخالی. تهران: فرزان روز.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. مشهد: آستان قدس رضوی.
مستر، جیمز (۱۳۸۴). *مجموعه قوانین زردتشت وندیداد اوستا*. ترجمه موسی جوان. تهران: دنیای کتاب.
مستغفری، جعفر بن محمد (۱۹۶۶). *طب‌النبی*. با مقدمه علامه سید محمد مهدی سید حسن خراسانی. نجف: مکتبه الحیدریه.
منجم یزدی، جلال‌الدین محمد بن عبدالله (۱۳۶۶). *عباس‌نامه یا تاریخ عباسی*. به کوشش سیف‌الله وحیدنیا. تهران: وحید.

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

نصیری، علی (۱۳۸۶). عشق مجازی و رابطه آن با عشق واقعی از دید عرفان اسلامی. نشریه *کتاب نقد*، (۴۳)، ۵۷-۸۸. https://www.magiran.com/p443554

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

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

نیبرگ، هنری ساموئل (۱۳۸۲). دین‌های ایران باستان. ترجمه سیف‌الدین نجم بادی. کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

واصفی، زین‌الدین (۱۳۴۹). *بدایع‌الوقایع*، جلد دوم. چاپ الکساندر بولدیرف. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

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

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

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

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۹). *ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو*. ترجمه فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل پور. تهران: جامی.

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

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

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

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

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

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

Batuhan, T. (2020). Materiality of Mehmet II Smelling a Rose Based on Gentile Bellini's Painting with Cultural Perspective. *Art-Sanat*, (14), 1-16. DOI: 10.26650/artsanat.2020.14.0001

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

Brunner, C. J. (1978). *Sasanian stamp seals in the Moore Collection: Motive and Meaning in some Popular Subjects*. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jamshedi Modi, j. (2018). *The Religious Ceremonies and Customs of the Parsees*, Forgotten Book Publisher.

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

Koosha, K. (2001). The Migration of Persian Artists to Indian the Safavid Period, *Tavoos Art Quarterly*, (8), 1-17.

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

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

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

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

Miles, G.C. (1964). *A portrait of the Buyid prince Rukn al-*

Dawlah. American Numismatic Society Museum, Note11, 283-292.

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

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

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

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

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

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

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

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

Savory. R. (1965). The Office of Khalifat al-Khulafa undet the Safawids. *Journal of the American Institute of Oriental Studies*, (85). https://doi.org/10.2307/596718

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

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

Straten, R. V. (1986). Panofsky and Iconclass, *Artibus ET Historiae*, 13(7), 165-181. https://doi.org/10.2307/1483254

Taylor, A. (1995). *Book Arts of Isfahan: Diversity and Identity in Seventeenth Century Persia*, London, Oxford University Press.

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

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

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

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

URL1: https://harvardartmuseums.org/collections/object/352094? position=10 (Access Data 2024/7/20)

URL2: https://www.si.edu/object/hand-holding-bunch-narcissus %3Afsg_F2020.1.1(Access Data 2024/7/20)

URL3: https://harvardartmuseums.org/collections/object/16067 0?position=0(Access Data 2024/7/20)

URL4: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/75 (Access Data 2024/7/20)

URL5: https://collections.lacma.org/node/239607 (Access Data 2024/7/20)

URL6: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451023 (Access Data 2024/7/20)

URL7: https://asia-archive.si.edu/object/S1986.301/(Access Data 2024/7/20)

URL8: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/arts-islamic-world-l14220/lot.91.html (Access Data 2024/7/20)

URL9: https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F9200264%2FBibliographicResource_3000058484591&repid=1 (Access Data 2024/7/20)

URL10: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/83 (Access Data 2024/7/20)

URL11: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S1986.297/ (Access Data 2024/7/20)

URL12: https://collections.vam.ac.uk/item/O166610/plaster-figure/ (Access Data 2024/7/20)

URL13: https://collections.vam.ac.uk/item/O97147/portrait-of-fath-ali-shah-oil-painting-abdullah-khan/ (Access Data 2024/7/20)

URL14: https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-album-page-with-a-portrait-of-dervish-ghiyath-mss-997/ (Access Data 2024/7/20)

URL15: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/97260 (Access Data 2024/7/20)

URL16:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446587 (Access Data 2024/7/20)

URL17: https://collection.beta.fitz.ms/id/image/media-3041771299 (Access Data 2024/7/20)

URL18: https://asia-archive.si.edu/exhibition/gallery-guide-visual-poetry/ (Access Data 2024/7/20)

URL19: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1948-1009-0-53 (Access Data 2024/7/20)

URL20: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448662 (Access Data 2024/7/20)

URL21: https://gallica.bnf.fr/view3if/ga/ark:/12148/btv1b8427195m/f104 (Access Data 2024/7/20)

URL22: https://www.metmuseum.org/met-publications/sasanian-seals-in-the-moore-collection-the-metropolitan-museum-journal-v-14-1979 (Access Data 2024/7/20)

URL23: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/323563 (Access Data 2024/7/20)

URL24: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327535 (Access Data 2024/7/20)

URL25: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451969 (Access Data 2024/7/20)

URL26: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/690548 (Access Data 2024/7/20)