صفحات ۴۷-۵۸ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۴ ● شماره ۲ ● تابستان ۱۴۰۰

شمایل‌شناسی نگاره براق در نقش‌مایه‌های دوران اسلامی ایران

هنگامه شاه‌بیگی[۱]، فرهاد خسروی بیژائم[۲*]

[۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد بیرجند، دانشگاه آزاد اسلامی، بیرجند، ایران.
[۲] استادیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۲۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۰۴)

چکیده

امروزه شناخت بیشتر و بهتر هنرهای سنتی ایران مستلزم بهره‌گیری از رویکردهای نوین در حوزه مطالعات عالی هنر است. شمایل‌شناسی یا آیکونولوژی، رویکردی است که آثار هنری را با در نظرگرفتن زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی هر دوره تحلیل می‌کند. در این شیوه، هنر به عنوان سندی از یک دوره تاریخی معرفی شده و در نهایت دستیابی به محتوای معنایی اثر ممکن می‌شود. در این پژوهش، نگاره براق، با بهره گیری از مطالعات شمایل‌شناسی به هدف‌شناسایی زمینه‌های شکل‌گیری و لایه‌های درونی این نقشمایه و دستیابی به الگوی تصویری رایج آن، مورد مطالعه قرار گرفته است. پرسش‌های پژوهش بدین قرار است: ریشه فرمی این شمایل به کجا باز می‌گردد؟ بار معنایی لایه‌های درونی این نقش‌مایه چیست و عوامل مؤثر بر شکل‌گیری آن کدامند؟ گردآوری مطالب به روش کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. پس از جمع‌آوری ۲۶ نمونه تصویری به روش نمونه‌گیری در دسترس؛ به توصیف، تجزیه، تحلیل و ریشه‌یابی تصاویر پرداخته شده و با رسیدن به الگوی تصویری نگاره، تحلیل نهایی انجام شده است. در این پژوهش، به واسطه تطبیق نتایج حاصل از مطالعه بصری با روایات ادبی و دینی و دیگر علوم، این نتیجه حاصل می‌شود که ریشه فرمی و معنایی نگاره براق به هزاره‌های قبل از میلاد باز می‌گردد و تاکنون ادامه یافته است. گرچه این نگاره در هر دوره، با در نظرگرفتن شرایط اجتماعی و دانش عمومی، با اندک تفاوت ظاهری مواجه شده، ولی تا به امروز از معنای نمادین آن چیزی کاسته نشده و احتمال این می‌رود که هدف هنرمند از تلفیق علم، هنر و دین، تأکید هر چه بیشتر بر معنای خدای گونه، روحانی و مذهبی براق بوده است تا در باور عموم، مرکبی متناسب با منزلت نبی اکرم(ص)، ترسیم و معرفی کرده باشد.

واژگان کلیدی
شمایل شناسی، آیکونولوژی، آیکونوگرافی، نگارگری ایران، نگاره براق.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۵۵۶۲۳۴۷۷، نمابر: ۰۲۱-۳۲۲۱۷۵۰۶، E-mail: Farhadkhosravi121@yahoo.com.

مقدمه

استیلای مغولان بر ایران، نقطه عطفی در تاریخ هنر این سرزمین بود. فرمانروایان مغولی (۶۵۶-۷۳۸ ه.ق) که به سنت غنی هنر دینی بوداییان در چین و هندوستان خو گرفته بودند؛ برخلاف پیشقدمان خود، از تماشا یا تملک حضرت محمد (ص) هراسی به دل راه نمی‌دادند. از این رو، از ابتدای قرن هشتم ه.ق به بعد، مصورساختن نسخ خطی نخست با صحنه‌های تاریخی و عمومی و سپس با صحنه‌هایی از زندگی حضرت محمد(ص) –مانند تولد پیامبر (ص)، بازسازی خانه کعبه و معراج پیامبر (ص)– در ایران متداول گردید. تحت تأثیر همین رویکرد مسامحه‌گر، شاهکار معراج پیامبر با جلالی هر چه تمامتر در کتاب جامع التواریخ خواجه رشیدالدین، در ربع رشیدی، جلوه‌گر شد.

در واقعه معراج، بنا بر روایات، پیامبر سوار بر مرکبی به نام بُراق، سیری به عوالم دیگر داشت و نگارگران در تصویرگری این واقعه در ادوار مختلف، نگاره بُراق را با غنای عناصر الحاقی به تصویر در آورده اند. هدف اصلی این پژوهش، دستیابی به ریشه‌های فرمی و معنایی و دستیابی به الگوی تصویری رایج نگاره براق در هنرهای ایران در دوره اسلامی است. در این مقاله، با مطالعه‌نگاره‌های مرتبط و تطبیق آن با روایات نقل شده، این پرسش مطرح شده است که ریشه فرمی این شمایل به کجا باز می گردد و بار معنایی لایه‌های درونی این نقش مایه چیست و همچنین عوامل مؤثر بر شکل‌گیری آن کدامند؟ در این پژوهش، بررسی نگاره براق در نگارگری، با بهره‌گیری از آیکونولوژی و آیکونوگرافی مد نظر قرار گرفته است. روش‌های آیکونوگرافی و آیکونولوژی که می توانند با شمایل‌شناسی، نمادنگاری و نمادشناسی تصویر مترادف باشند، تنها در حوزه‌های میان رشته‌ای قابل اجرا هستند و بدین سبب، دانش‌های گوناگون را به یاری می‌طلبند. به همین منظور، روایت داستانی و اسطوره‌ای و بازتاب تصویری آن در هنرهای ایرانی–اسلامی از این دیدگاه که هدف آن ورود به دنیای رمزگان اثر است، مقدور خواهد شد. از این رو، توصیف تحولات تاریخی و باورهای فرهنگی با بررسی‌های دقیق ساختاری و بازتاب آنها در سبک‌های رایج هنری که منتج به خلق نگاره‌های مورد مطالعه شده است، صورت خواهد گرفت.

در پژوهش حاضر، پس از آنالیز و تحلیل ۲۶ نمونه در دسترس و نمادگرایی بیشترین عناصر الحاقی این نگاره، برای دست‌یابی به الگوی تصویری براق، به تطبیق نگاره‌های مشابه و تطبیق روایات ادبی و دینی با شمایل نگاره براق پرداخته می‌شود. دستیابی به این رویکرد و مطالعات شمایل‌شناسانه، این امکان را فراهم می‌سازد که با استفاده از خوانش دوگانه ادبیات، اسطوره‌شناسی و هنر، بستر مناسبی برای درک بیشتر و بهتر معانی اشکال در ادوار مختلف فراهم گردد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توصیفی، تحلیلی و تاریخی با رویکرد پدیدارشناسی به روش شمایل‌شناسی است. علت گزینش روش شمایل‌شناسی، قابلیت زیاد آن در تبیین، تحلیل و تفسیر آثار هنری و تاریخی است. در این پژوهش، گردآوری مطالب به روش کتابخانه‌ای انجام گرفته و پس از انتخاب ۲۶ تصویر به روش نمونه گیری در دسترس، به تجزیه، تحلیل و ریشه‌یابی تصاویر از منظر مطالعه نقشمایه اصلی و ریزنقش‌های به کار رفته در آن، پرداخته شده و با رسیدن به الگوی تصویری نگاره، تحلیل نهایی انجام شده است.

پیشینه پژوهش

در پژوهش‌های مرتبط پیشین، نگاره معراج همواره یکی از نگاره‌های مورد مطالعه پژوهشگران بوده که از وجوه مختلفی مورد مطالعه قرار گرفته است. در خلال برخی از این مطالب، اشاراتی به نگاره براق نیز شده که چند مورد آن به شرح زیر است:

حسینی و گرشاسبی فخر (۱۳۸۹) در مقاله «بررسی نماد براق در مکتب‌های هرات و تبریز» در شماره پنجم نشریه هنرهای تجسمی «نقش‌مایه»، به این نتیجه رسیده‌اند که براق در نگارگری هرات، گاه زیبایی و گاه شکوه را به نمایش می‌گذارد اما در نگارگری تبریز این دو را با هم در می‌آمیزد. مهدی‌زاده و بلخاری قهی(۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگاره معراج پیامبر در نسخه فالنامه تهماسبی» در شماره ۴۶ نشریه «شیعه‌شناسی»، اینگونه نتیجه گیری کرده‌اند که مضامین شیعی مطابق با باور و روایت تشیع مصور شده و بدین منظور نشانه‌ها، نمادها و تمهیدات تجسمی و تصویری جدیدی در برخی از نگاره‌ها به ظهور رسیده است که می‌توان آن را به مثابه الگویی از نگارگری شیعی در نظر گرفت. مهدی‌زاده (۱۳۹۴) در مقاله‌ای دیگر با عنوان «مقایسه تطبیقی نگاره معراج در خمسه نظامی و فالنامه تهماسبی» در شماره ۱۴ نشریه «جلوه هنر»، شرایط فکری- مذهبی و هنری- حمایتی دوران را حاوی نقش برجسته‌ای در تولید هر یک از نگاره‌ها می‌داند. شاقانی‌پور و قاضی‌زاده (۱۳۹۴) در مقاله «رمزپردازی نگاره معراج پیامبر(ص) در فالنامه تهماسبی به روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی» منتشرشده در شماره ۸ نشریه «پیکره»، به این نتیجه رسیده‌اند که آیکون‌های الحاقی مانند شیروخورشید به نگاره معراج در فالنامه تهماسبی، در گذر زمان تداوم یافته و با تغییر ارزش‌های نمادین، در جایگاه جدید قرار گرفته است.

محمدیان، شریف کاظمی، صالحی کاخکی و احمدزاده (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «تصویرگری براق در هنر سفالگری و نگارگری دوره اسلامی با تأکید بر معراج پیامبر» در شماره ۵ نشریه «نگارینه هنر اسلامی»، به این نتیجه رسیده‌اند که هنرمندان دوره اسلامی با الگو قراردادن نقشمایه‌های کهن ایرانی، هماهنگ با بینش اسلامی و با ارتباطی معنادار، مفاهیم تازه‌ای خلق کردند که بنا بر آن، بسیاری از افسانه‌ها و حکایات فلسفی و مذهبی بر سفالینه‌ها، طی سده های چهارم تا هفتم هجری شکل گرفتند. نتایج این پژوهش، بیانگر آن است که واقعه معراج، واقعه‌ای فرازمینی است؛ بنابراین، هنرمندان نقوش اِسفَنکسی را که هم موجودی اسطوره‌ای و هم در ارتباط با علم نجوم بوده به‌عنوان مرکب پیامبر در سفر روحانی ایشان در نظر گرفته‌اند. بهارلو و فهیمی‌فر (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «عناصر زیبایی‌شناختی در دیوارنگاره‌های قاجاری

معراج پیامبر» در شماره ۱۳ نشریه «فرهنگ و ادبیات عامه»، این نتیجه را ارائه داده‌اند که تعدد و میزان پراکندگی معراج نگاره‌های دیواری در استان‌های شمالی بیشتر و صحنه ملاقات با شیر به لحاظ گرایش شیعی اهمیت بالاتری دارد. طوسی و سلاحی (۱۳۹۶) در بخش کوتاهی از مقاله «شمایل حضرت محمد(ص) در کاشی نگاره‌های خانه‌های شیراز» که در شماره ۴۱ نشریه «نگره» به چاپ رسیده است؛ به شمایل‌نگاری معراج پیامبر(ص) در خانه پاکیاری شیراز اشاره کرده‌اند. در این اثر پیامبر (ص) سوار بر براق تصویر شده و چهره براق کاملاً زنانه و تابع خصوصیات چهره نگاری دوره قاجار با چشمان درشت، لب و دهان کوچک و ابروان کمانی است و موهای بلندی دارد. دمی شبیه طاووس با بدنی به رنگ قرمز دارد. تناسب سر و بدن براق رعایت نشده و سر کوچک‌تر از بدن است.

علی پور و مراثی (۱۳۹۶)، در مقاله «مطالعه تطبیقی نگاره‌های معراج حضرت محمد (ص) و نقاشی‌های عروج حضرت عیسی (ع)» در شماره ۴۲ نشریه «نگره»، چنین نتیجه‌گیری کرده‌اند که در بسیاری از موارد برای تصویرسازی این موضوع واحد از عناصر تکراری استفاده می‌شود. تأکید این مقاله بر ساختار و چیدمان عناصر بصری در نگاره‌ها و پس زمینه آن است. در این مقاله، بسیاری از تشابهات ساختاری و تصویری بین این نگاره‌ها متأثر از مضمون واحد ـ عروج ـ و هماهنگی‌های دینی بین اسلام و مسیحیت دانسته شده، اما با توجه به تاریخ متأخرتر برخی از نگاره‌های معراج پیامبر (ص) نسبت به نگاره‌های عروج عیسی (ع)، احتمال تأثیرپذیری آنها از عناصر تصویری موجود در شمایل نگاری مسیحی قوت بیشتری دارد.

شیخی و صادقی‌فر (۱۳۹۷)، در شماره ۵ نشریه «مبانی نظری هنرهای تجسمی» مقاله‌ای با عنوان «مطالعه سیر تحول تصویری براق در نگارگری ایرانی از قرن هفتم تا سیزدهم هجری قمری» ارئه کرده و به وجوه اشتراک و افتراق تصاویر در این بازه پرداخته‌اند. براساس نتایج این پژوهش، در دوره ایلخانی، چهره براق مغولی است. دوره تیموری و به ویژه در دوره صفوی، زیبایی و نزدیکی به اندام اسب دارد و در دوره قاجار، فربه و دارای تاج بلند با دم طاووس بوده که اتصال گردن کلفت با سری زنانه از وجاهت فرم براق، کاسته است. فرم براق صفوی، زیبایی و شکوه را در هم آمیخته، ولی در دوره قاجار، این تناسب از کف رفته است؛ براق ابتدا، دو بال دارد، ولی در دوره‌های تیموری و صفوی، بدون بال و در دوره قاجار بالدار است.

مطالعه پژوهش‌های فوق، بیان‌کننده این نکته است که غالباً به توصیف و تحلیل فرمی نگاره معراج و براق پرداخته شده و تاکنون پژوهش مستقلی در زمینه شمایل‌شناسی نگاره براق در هنرهای دوره اسلامی ایران انجام نشده است. در این راستا، پژوهش حاضر می‌کوشد تا با بررسی نگاره‌های مشابه در تاریخ هنر ایران، به ریشه و الگوی تصویری و عوامل مؤثر در به‌وجودآمدن این نگاره دست پیدا کند تا دریچه‌ای تازه برای شناسایی هنر این دوره بگشاید و آغازگر راهی نو برای رمزگشایی این تصاویر باشد.

مبانی نظری پژوهش

شمایل براق از منظر سیره‌نویسان

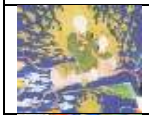
چنانکه معروف است، پیغمبر اسلام (ص) با اسبی به نام بُراق به آسمان‌ها پرواز کرد. براق، مرکب پیامبر اسلام در سفر شبانه آن حضرت از مسجدالحرام به مسجدالاقصی (دورترین مسجد) بود که در سوره اسراء (آیه:۱)، به آن اشاره شده است (مکارم شیرازی، ۱۳۶۷: ۱۹). در روایاتی که اوصاف براق را ذکر کرده‌اند، تفاوت‌های بسیاری دیده می‌شود و به همین سبب، نمی‌توان در وهله اول تصویر یکسان و روشنی از این مرکب به‌دست آورد. جهت مقایسه بهتر این نظرات، در جدول (۱) روایت‌های مختلف سیره‌نویسان درباره براق، منابع روایات و تصویرهای موجود منطبق با هر روایت، ارائه شده است.

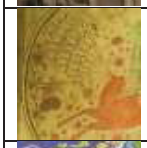
تصویرگری براق

تصاویری تخیلی (برمبنای ظواهر روایات و احیاناً با افزودن جنبه‌های اساطیری) از براق، خصوصاً به‌صورت نگاره (مینیاتور)، درمتن‌های ادبی و تاریخی برجا مانده است که کهن ترین آن را نسخه‌ای خطی از جامع التواریخ متعلق به سال ۷۱۴ه.ق/۱۳۱۴م. (موجود در کتابخانه دانشگاه ادینبرو) می‌دانند (مشایخ فریدونی، ۱۳۷۵: ۱۶۰). تصویر براق در اغلب نگاره‌های اسلامی مربوط به معراج بوده است. در جدول (۲) پس از آنالیز و تحلیل ساختاری نگاره‌های مورد مطالعه، وجه اشتراک و افتراق در دوره‌های مختلف و عناصر الحاقی شمایل مشاهده می‌شود.

از جمع‌بندی جدول (۲) این نتیجه حاصل می شود که در ۲۶ تصویر مورد مطالعه، براق در تمامی ۲۶ نگاره، تاج یا کلاه بر سر دارد و در ۲۵ مورد با گردنبند تصویر شده است. به عبارتی، تاج یا کلاه و نیز گردنبند، از نقش‌مایه‌هایی است که جزء جدانشدنی تصویرگری این نگاره محسوب می‌شود. مطالعه بصری نمونه‌ها بیانگر آن است که براق

جدول ۱. توصیف سیره‌نویسان در خصوص براق.

ردیف	روایت	منبع	تصویر
۱	براق از چهارپایان بهشت و بسیار تندرو است، در هر گام به اندازه میدان دید خود پیش می‌رود، جثه‌ای کشیده و بزرگتر از درازگوش و کوچکتر از استر دارد. یال آن پرمو و رنگ پوستش سفید است؛ این مرکب اسب نیز نامیده می شود.	(حلبی، ۲۰۰۶، جلد۱: ۳۷۱-۳۷۵) (قرطبی، جلد۸: ۳-۱۳-۲۰۵-۲۰۷) (مجلسی، ۱۳۱۵، جلد۱۸: ۴۱۰)	
۲	براق صورتی چون صورت انسان دارد و مانند انسان آنچه را می شنود، می فهمد.	(مجلسی، ۱۳۱۵، جلد۹: ۲۹۱ـ جلد۱۸: ۳۱۶) (قرطبی، جلد۸: ۲۰۷) (حلبی، ۲۰۰۶، جلد۱: ۳۷۰)	

ردیف	روایت	منبع	تصویر
۳	صورت براق بسان صورت آدمیان است، با ریش و جعد و تاج بر سر نهاده و اندام چهار دست و پای او همچنان گاو و دنبال او همچون دم گاو است؛ براق در ادبیات فارسی، چه در معنای اصلی چه در معنای استعاری (اسب، مرکب تندرو، مرکبی برای سفرهای روحانی)، استعمال شایع دارد و ترکیبات کنایی براق جم، براق سلیمان (هر دو به معنای باد)، براق چهارم فلک (آفتاب) و براق برق تاز (اسب جلد دونده) نیز از آن ساخته می شود.	(دهخدا، ۱۳۶۱: ۴۵۰۶)	
۴	مجسمه های سر ستون های تخت جمشید، با چهره انسانی، تن و دمی مانند گاو، براق نامیده می شود. بیشتر لغت شناسان نام براق را، هم به صورت مذکر و هم به صورت مونث به کار می برند.	(طارمی، ۱۳۷۵: ۶۱۲)	
۵	در برخی از مینیاتورهای قدیم، براق به هیکل اسب با سر زنی زیبا و دم طاووس تصویر شده است.	(مشایخ فریدونی، ۱۳۷۵: ۱۶۰)	
۶	براق با دمی چون دم گاو و پاهایی مانند پای شتر و یالی چون یال اسب معرفی می شود.	(طباطبایی، ۱۳۵۳: ۴۱)	
۷	براق هم به صورت مونث هم به صورت مذکر از کلمه بارَق فارسی میانه به معنی مرکب و از ریشه «بَرق» عربی و به معنای «درخشش» یا «آذرخش» گرفته شده که به لحاظ سرعت فزون از حد یا سفیدی و درخشش فوق العاده رنگ، بر این حیوان نهاده شده است. برخی ریشه کلمه را به دوران قبل از اسلام نسبت می دهند که اسناد آن امروزه در اختیار ما نیست.	(دمیری، ۱۳۶۳: ۱۶۵) (ابن اثیر، ۱۳۸۳: ۱۲۰) (حلبی، ۲۰۰۶، جلد۱: ۳۶۸)	
۸	برخی از توصیفات براق، فقط به معنی القاء سرعت و حرکت زیاد این نگاره بوده است، در حالی که در متون قدیمی‌تر، صعود محمد به آسمان‌ها از طریق نردبان و یا سوار برشانه های جبرئیل توصیف شده است؛ در برخی از متون متأخرتر، معراج به کمک براق (که دارای بال بوده) وصف می شود.	(Paret, 1986: 1310-1311)	
۹	براق دارای دوبال بر روی رانها یا دو بال کوچک بر روی ساق پا است که با استفاده از آنها پاهایش به سمت جلو می رود.	(ابن هشام، ۱۳۹۶: ۹۵) (مجلسی، ۱۳۱۵، جلد۹: ۲۹۱) (قرطبی، جلد۸: ۳-۱۳)	

در ۱۸ تصویر با سم گاو و در ۸ تصویر با سم اسب به نمایش درآمده است. به بیانی دیگر، یکی دیگر از ویژگی‌های تصویری براق، داشتن سم گاو یا اسب است. تدقیق در الگوهای تصویرگری نشان می‌دهد که براق در ۱۵ نگاره با دم طاووس، در ۱۰ مورد با دم گاو و فقط در یک نگاره با دم ترکیبی ظاهر گردیده است. نکته دیگری که در تحلیل فرمی نمونه‌ها با آن برخورد می‌شود این است که براق در ۱۲ نگاره به‌صورت بالدار و در ۸ نگاره با پوست خالدار ترسیم شده است،

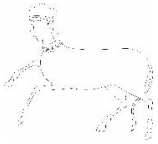
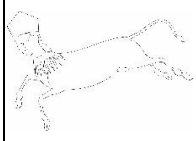
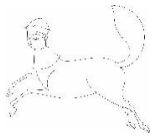
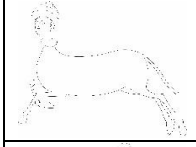
در نتیجه، می‌توان گفت رایج ترین فرم تصویری براق، اسبی است با سر انسانی که تاج (یا کلاه) و گردنبند دارد، سم‌هایش بسان سم گاو و دمش مانند دم طاووس است که در نیمی از موارد با بال‌های گشوده و در برخی موارد با بدن خالدار ترسیم شده است.

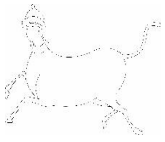
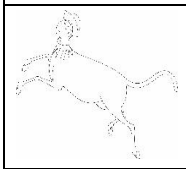
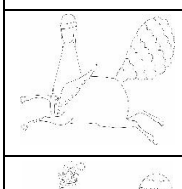
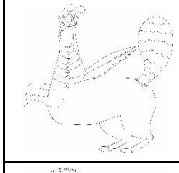
نماد شناسی نگاره براق

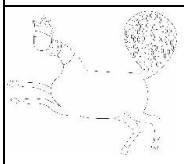
نماد به سادگی چیزی است که به جای چیز دیگر به کار می‌رود و نشانه آن است یا بر آن دلالت دارد. بخش اعظم نمادسازی، جنبه دینی داشته و در سطوح مختلف هنر، بر طبق اعتقادات و رسوم اجتماعی که الهام بخش هنرمند است عمل می‌کند (هال، ۱۳۹۰: ۱۴). بدین جهت، در راستای نیل به اهداف پژوهش، در این بخش برای رسیدن به مفهوم نمادین و مشترک نگاره براق در ادوار مختلف، به نمادشناسی این نگاره پرداخته می‌شود.

شاخص‌ترین نمادی که در وهله اول در این نگاره‌ها به چشم می‌خورد (جدول ۲)، نقش‌مایه اسب است که در اسطوره‌ها و مراسم دینی بسیاری از تمدن‌ها، مقام شامخی دارد. به نظر می‌رسد که اسب یکی از الگوهای مثالی اساسی است که بشریت در حافظه خود ثبت کرده است. اسب به عنوان مرکب جنگجویان و قهرمانان، نماد خورشید، شجاعت، قدرت و سرعت بوده (هال،۱۳۹۰: ۲۶) و در ریگ ودا ارابه خورشید با یک تا هفت اسب کشیده می‌شود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۱۴۲). همان طور که در جدول (۱) با مطالعه روایات مشاهده می‌شود، براق اسبی سفید معرفی شده است. تصویر نمادین اسب سفید شاهانه، مرکبِ قهرمانان، قدیسان و بزرگان معنوی در هنگام معراج است. سفیدیِ درخشانِ اسب، نماد شاهوارگی است. اغلب کسی بر آن سوار است که «امین و حق» نام

جدول ۲. مطالعه بصری نگاره براق.

ردیف	حوزه	نسخه	دوره	فراوانی ویژگی‌های تصویری									اثر	طرح خطی
				تاج و کلاه	گردنبند	سم گاو	دم طاووس	بال	دم گاو	سم اسب	پوست خالدار	دم ترکیبی		
				۲۶	۲۵	۱۸	۱۵	۱۲	۱۰	۸	۸	۱		
۱	کتاب آرایی	جامع‌التواریخ منبع: (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۹۸)	ایلخانی	*						*	*	*		
۲		مرقع بهرام میرزا منبع: (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۰۱)	ایلخانی	*	*	*	*	*			*			
۳		معراجنامه میر حیدر منبع: (سگای، ۱۳۸۵: ۱۰۰)	تیموری	*	*	*			*					
۴		معراجنامه میرحیدر منبع: (سگای، ۱۳۸۵، تصویر ۳)	تیموری	*	*				*	*	*			
۵		معراجنامه شاهرخی منبع: (حسینی و گرشاسبی فخر، ۱۳۸۹: ۴۳)	تیموری	*	*				*	*	*			
۶		مخزن الاسرار نظامی منبع: (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۵۹)	تیموری	*	*	*			*					
۷		گوی و چوگان عارفی منبع: (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۶۸)	صفوی	*	*	*	*							
۸		هفت پیکر نظامی منبع: (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۴۲)	صفوی	*	*	*			*					
۹		یوسف و زلیخا منبع: (الرّفاعی، ۱۳۹۵: ۱۱۹)	صفوی	*	*				*	*				
۱۰		مخزن‌الاسرار نظامی منبع: (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۸۲)	صفوی	*	*	*			*					

ردیف	حوزه	نسخه	دوره	فراوانی ویژگی‌های تصویری									اثر	طرح خطی
				تاج و کلاه	گردنبند	سم گاو	دم طاووس	بال	دم گاو	سم اسب	پوست خالدار	دم ترکیبی		
				۲۶	۲۵	۱۸	۱۵	۱۲	۱۰	۸	۸	۱		
۱۱		فالنامه شاه تهماسب منبع: (شایسته‌فر، ۱۳۸۴، ۱۴۳)	صفوی	*	*				*	*				
۱۲		هفت‌پیکر نظامی منبع: (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۷۵)	مغولی هند	*	*				*	*				
۱۳	چاپ سنگی	حمله حیدری منبع: (بوذری، ۱۳۸۹: ۱۴۱)	قاجار	*	*	*	*	*						
۱۴		حمله حیدری منبع: (بوذری، ۱۳۸۹: ۱۳۵)	قاجار	*	*	*	*				*			
۱۵		بحرالطویل معراجنامه منبع: (بوذری، ۱۳۸۹: ۱۳۶)	قاجار	*	*	*	*	*			*			
۱۶		براق پیامبر منبع: (فلاح طوسی، ۱۳۸۹: ۶۶)	قاجار	*	*		*	*		*				
۱۷	دیوارنگاری	بقعه مقام عباس شوشتر منبع: منبع: (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۵۹)	قاجار	*	*	*	*	*						
۱۸		بقعه سید داورکیا منبع: (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۷۷)	قاجار	*	*	*	*	*						
۱۹		بقعه آقا سید ابراهیم منبع: (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۸۷)	قاجار	*	*	*	*	*						
۲۰		بقعه باباولی منبع: (ستوده، ۱۳۵۴: ۲۰)	قاجار	*	*	*	*	*						

ردیف	حوزه	نسخه	دوره	فراوانی ویژگی‌های تصویری									اثر	طرح خطی
				تاج و کلاه	گردنبند	سم گاو	دم طاووس	بال	دم گاو	سم اسب	پوست خالدار	دم ترکیبی		
				۲۶	۲۵	۱۸	۱۵	۱۲	۱۰	۸	۸	۱		
۲۱		بقعه آقا سید محمد منبع: (ستوده، ۱۳۵۴: ۱۴۹)	قاجار	*	*	*	*	*						
۲۲		امامزاده زین‌الدین منبع: (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۵۵)	قاجار	*	*	*	*	*			*			
۲۳		حمام وکیل شیراز منبع: (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۳۸)	قاجار	*	*	*	*							
۲۴	آب مرکب	موزه کاخ توپقاپی منبع: (حسینی و گرشاسبی فخر، ۱۳۸۹، ۴۳)	صفوی	*	*			*	*	*				
۲۵	زیر لاکی	نقاشی از منابع ترکی منبع: (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۷۹)	صفوی	*	*	*	*	*						
۲۶	رنگ روغن	موزه آستان قدس	زند	*	*	*	*				*			

دارد. یعنی بنا بر آیات مکاشفات، لشکر آسمانی مسیح که مستلزم او هستند بر اسبی سفید سوارند. بر دیوارنگاره‌ای در کلیسای جامع اوکسر، نقش صلیبی یونانی دیده می‌شود که دیوارنگاره را به چهار بخش تقسیم کرده و در مرکز آن مسیح سوار بر اسبی سپید می آید (تصویر۱) و در چهار قسمت آن، فرشتگان با بال‌های گشوده سوار بر اسب در التزام رکاب او هستند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۱۶۰– ۱۶۲).

براساس جدول‌های (۱ و ۲)، در اکثر نگاره‌ها، براق به‌صورت بالدار تعریف شده است. بال بر روی بدن انسان یا حیوان، علامت ایزدی و نماد قدرت محافظت است (هال، ۱۳۹۰: ۳۰). اسب بالدار نشان‌دهنده تخیل خلاق و اعتلای واقعی آن است. کیفیت های معنوی و والا که قادر به اعتلای انسان، و دور از هر گونه خطر فساد است. به این ترتیب، اسب بالدار نماد تخیلی متعالی و تخیلی عینی است که انسان را به قلمرو متعالی بالا می‌برد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۱۴۰–۱۵۰). همان طور که در جدول (۲) مشاهده می‌شود، تاج یا کلاه که جزء جدایی ناپذیر این

تصویر ۱. دیوار نگاره کلیسای جامع اوکسر. منبع: (URL 1)

نگاره است، نماد سلطنت، قدرت، پیروزی و نیل به افتخارات است. تاج یا پوشش مشابهی برای سر، که حاکی از یک خدای مستقل بود، بر سر خدایان آشوری قرار داشت (هال، ۱۳۹۰: ۲۳۳–۲۳۴). گردنبند که تقریباً در تمامی تصاویر جزء متعلقات براق محسوب می‌شود، به یک مقام والا، یک وظیفه شغلی، یک پاداش نظامی یا مدنی و اهلی‌بودن حیوان

دلالت دارد. در مفهوم کیهانی و روانی، نماد رساندن کثرت به وحدت است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۷۰۲-۷۰۳). از دیگر مشخصات براق، دم طاووسی این نگاره است که نماد رستاخیر و جاودانگی است. این پرنده را با خورشید-خدایان مربوط می‌دانستند که این نگرش از چتر دم طاووس ناشی می‌شود که فریادش مبشر سپیده دم بود (هال، ۱۳۹۰: ۶۶). طاووس در اسلام نماد کیهانی است. چترزدن دم طاووس نماد گستردگی کیهان ذات و در عرفان نماد تمامیت است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۲۰۷-۲۰۸). در مجموعه تصاویر جدول (۲) ، فقط یک نمونه براق با دم ترکیبی مشاهده می‌شود که در گویش آرگو (زبان رمزی)، معنای دم، بدون ارتباط با مفهوم نمادین عمیق و جهانی آن نیست. نمادگرایی دم با نمادگرایی پیچیده مار، خویشی دارد. مار، حیوانی است که در تمام اقالیم راه می‌رود و همچون اسب تصویرگر زمان است. در ضمن، اسب و مار قهرمانان بسیاری از افسانه‌ها هستند که یا با یکدیگر معاوضه می‌شوند و یا به هم متصل شده و عفریتی قدرتمند و زبردست و هوشمند، بر می‌سازند. هر یک از این دو، اعم از اسب یا مار، به جست و جوی شناخت جاودانگی هستند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۱۶۰- ۱۶۲).

در جمع‌بندی مطالب فوق برای تعریف بار معنایی این نگاره، ذکر این چند جمله به‌صورت کوتاه و فشرده ضروری است که اسب در تمامی فرهنگ‌ها و مراسم دینی مقامی شامخ دارد. نماد شجاعت، نور، قدرت و سرعت بوده و ارابه خورشید است. کسی برآن سوار است که امین و حق نام دارد. جدای از این تعاریف، افزودن دو آیکون تاج و بال، بار معنایی و عرفانی اسب را دو چندان کرده و معنای ایزدی و خدایگونه هم به این نگاره بخشیده است.

تصاویر مشابه براق

قبل از خلق نگاره براق در دوره ایلخانی، در مکتب بغداد تصاویری توسط هنرمندان وقت در کتب صورالکواکب و البلحان در باب طالع‌شناسی اختری به نام برج قوس (آذر)، و کتاب عجایب المخلوقات قزوینی مصور شد (پوپ و همکاران،۱۳۹۴:۲۱۰۵-۲۱۰۶) که شباهت بسیار زیادی به نگاره مورد مطالعه در این پژوهش دارند (تصاویر ۲، ۳ و ۴). در دوره ایلخانی، رصدخانه مراغه و ربع رشیدی در نزدیکی تبریز احداث شدند (اتینگهاوزن و همکاران ۱۳۸۴: ۱۶۴-۱۶۵). می‌توان گفت یکی از دلایل وجه اشتراک تصویری این نگاره در علم ستاره‌شناسی و هنر، احتمالا همین نزدیکی و پیوند رصدخانه و ربع رشیدی در سال‌های آغازین قرن هشتم هجری است. شکل‌گیری رصدخانه مراغه، محصول دانش ستاره‌شناسی در ایران بود که مانند بسیاری از دیگر نقاط جهان پیشینه طولانی دارد.

تا قرن ۴ ق.م و دوران انقراض هخامنشیان، صورت‌های فلکی به شکل امروزیشان، صورت‌بندی و تثبیت شدند. صورت‌بندی نهایی صورت‌های فلکی و پیوندشان با دایره‌البروج در این هنگام رخ داده و بی‌تردید باید آن را دستاوردی دانست که در این زمینه فرهنگی بارور و پر جنب و جوش ممکن شده است (وکیلی، ۱۳۹۱: ۳۹۷). ابوریحان بیرونی، نام ماه‌ها و روزهای تقویم سغدی را در «آثارالباقیه» ثبت کرده و از آنجا می‌دانیم که نام روزهای ماه ایشان، با الگوهای زرتشتی یکی بوده است. آذر در هر دو سنت زرتشتی و پیشازرتشتی، مقدس و مهم بوده است. آذر مقدس را می‌توان نماد اهورامزدا در نظر گرفت. آتش مقدس در ایران باستان نماد نور دانسته می‌شده و نشانه چیرگی نیکی بر بدی است. درست به همان شکلی که هزاره منسوب به این ماه، با قیام فریدون و عصر پهلوانی مانند رستم همراه است، ماه آذر- آتش قربانی- نیز با علامت کمانگیر، مشخص می‌شود که سویه دیگری از مهر را نمایش می‌دهد. این ماه با مراسم وَر و تمیزیافتن سره از ناسره و تفکیک شایست از ناشایست همراه است. همان‌طور که مهر در قالب کمانگیری آسمانی بر دروغ‌زنان، تیر مرگ می‌باراند، آتش قربانی هم کسانی را که گناهکارند یا همچون سیاوش به ناروا به گناه متهم شده‌اند، تطهیر می کند و دروغ را از ایشان می‌زداید. این دقیقاً همان چیزی است که در جریان تأثیر نور مهر یا آتش آذر نابود می‌شود (وکیلی، ۱۳۹۱: ۴۰۹-۴۳۲). برج نهم یا نهمی، «خانه سفرها» (بیت‌الاسفار) نام دارد و کوچ و سفر و جهانگردی فرد را نشان می دهد. در یونانی، آن را «جایگاه خدایان» نامیده‌اند و سفرهای فرد به خارج از دیار خود را نیز بدان مربوط دانسته‌اند (همان: ۳۸۴).

نگاره قوس در فرهنگ های مختلف

بررسی‌های اولیه نشان می‌دهد که قوس در فرهنگ‌های مختلف فرم خاص خود را داشته است. به عنوان مثال، از دیدگاه اوپانیشاد، قوس، انسانی است که گرایش به همذاتی با پیکان دارد. او عین نور و از هر لطیفی لطیف‌تر است. همه عالم و آنچه در عالم است، همه در میان او است. او آن ذات بی‌زوال است. برهمن و نفخه است. گویایی است. دل است. راست است و حق است و بی‌مرگ است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ج۴، ۴۸۲). اولین‌بار بابلی‌ها بودند که صورفلکی خاص را به ماه‌های سال ارتباط دادند. آنها تا سال ۱۰۰۰ ق.م، هجده صورت فلکی را شناسایی کرده بودند که پَیلسگ یا همان صورت فلکی قوس نام گرفت (بلک و

تصویر۲. صورالکواکب.
منبع: (کتابخانه مجلس، شماره ۱۳۱۰سنا)

تصویر۳. صورالکواکب عبدالرحمن صوفی، کتابخانه ملی پاریس. منبع: (الرفاعی، ۱۳۹۵: ۱۲۰)

تصویر۴: عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه علوم سن پطرزبورگ. منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۸۵۴)

گرین، ۱۳۸۳: ۳۱۴). پرستش خدای پیلسگ از دوران سلسله‌ای نخستین به بعد تصدیق می شود. براساس یک روایت سومری، پیلسگ با شهر لاراگ، یکی از شهرهایی که در دوران پیش از طوفان نوح نیز مرتبط است (همان: ۲۲۴).

تداول اسب در بین النهرین از نیمه اول هزاره دوم قبل از میلاد بوده است. تصویر اسب بالدار یا قنطورس، بر روی چند مهر دوره آشوری میانه، به چشم می‌خورد (تصویر۵). در دوره نو- آشوری، اسب، حیوان شَمش یا خدای خورشید بوده است (همان: ۱۷۱-۱۷۲). قنطورس یا سانتور که شباهت زیادی به نگاره براق دارد، پیکره‌ای با بالاتنه انسان و پایین تنه، بدن و چهار پای اسب است که در دوران آشوری میانه و کاسی بر روی مهرها و نشانه‌ها دیده می‌شود. قسمت انسانی اغلب مسلح به تیر و کمان و گرز و در حال شکار دیگر حیوانات نشان داده می شود (بلک و گرین، ۱۳۸۳: ۹۰).

کمان یا درست‌تر کمان‌دار، در یونان با نام‌هایی چون کنتاوروس، قنطورس، سانتور و نیم اسب معروف است و آن را موجودی نیمی‌انسان، نیمی بز یا حیوانی با بالاتنه انسان و پایین‌تنه اسب معرفی کرده‌اند (تصویر۶). در اسطوره‌های یونان، مردان اسب پیکر، همگی موجوداتی ظالم و خوشگذران بودند ولی شیرون یک استثنا بود. شیرون، مرد دانشمند اسب پیکر و استاد بسیاری از قهرمانان بزرگ بود که ماهیتی فنا ناپذیر داشت. او فنون جنگی از قبیل تیراندازی را به جوانانی که بعدها قهرمان می‌شدند می‌آموخت. روزی هرکول او را ناخواسته با تیری زهرآلود زد. او از موهبت فناناپذیری چشم پوشید و پس از مدتی زئوس به او اجازه مرگ داد و او را به‌صورت یک صورت فلکی در آسمان قرار داد (هال، ۱۳۹۰: ۱۹). از دیگر تعاریف و شمایل‌هایی تعریف شده در فرهنگ یونان که به نگاره مورد مطالعه شباهت زیادی دارد، پگاسوس یا همان اسب بالدار در یونان است (تصویر۷). در بسیاری از موارد، مرتبط به آب است. پگاسوس، نشان‌دهنده تخیل خلاق و اعتلای واقعی آن است؛ نمایانگر کیفیت‌های معنوی و والا که قادر به اعتلای انسان است و دور از هرگونه خطر فساد. به این ترتیب، پگاسوس چون نماد تخیلی متعالی و تخیلی عینی است؛ انسان را به قلمرو متعالی بالا می‌برد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۲۲۹-۲۳۰).

بنابراین، برج آذر در سنت‌های قبل از اسلام هم مقدس و مهم بوده است، نماد نور، حق و بی‌مرگی و نشانه چیرگی نیکی بر بدی است و با تفکیک سره از ناسره همراه است. خانه سفره است؛ کوچ، سفر و جهانگردی فرد را نشان می‌دهد و در تمدن‌های دیگر هم جایگاه خدایان است. در اساطیر یونان، شیرون، یک مرد دانشمندِ اسب پیکر و استاد بسیاری از قهرمانان بزرگ است که بنا بر دلایلی به‌صورت فلکی برج قوس در آسمان قرار گرفته است.

سیر تحول نگاره براق در هنر ایران

در ادامه این پژوهش، برای بررسی سیر تحول نگاره مورد مطالعه و دستیابی به الگوی تصویری مناسبِ نقش مایه براق، در بازگشت به ادوار گذشته، از تصاویر متعدد موجود در هنرهای ایرانی اجمالاً به ۲۵ تصویر در دوران مختلف بسنده شده که به ترتیب تاریخی در جدول (۳) قرار گرفته است. این نمونه‌ها، گونه‌های مختلفی از آثار هنری قبل از اسلام در تمدن سومر در بین النهرین و نیز تمدن‌های عیلام، لرستان، ماد، هخامنشی و ساسانی در ایران را در بر می‌گیرد. حضور و گوناگونی این نقش مایه بر آثار متنوعی مانند مهرهای استوانه ای، لگام اسب، لوح‌های زرین و سیمین، قالی و آجرهای لعابدار، قابل توجه است.

در دوره اسلامی نیز این نقش مایه بر آثار متنوعی چون ظروف سفالی، کاشی‌ها، نگاره‌ها و دست بافته‌ها به چشم می‌خورد که گواه امتداد تصویرگری آن در تاریخ هنر ایران از هزاره ۳ ق.م تا دوره معاصر است.

همانطور که در جدول (۳) مشاهده می‌شود، ریشه فرمی براق را می‌توان در مهرهای استوانه‌ای سومری متعلق به ۲۵۰۰-۴۰۰۰ ق.م جستجو کرد. در این مهرها، الهه بولداونِ یکی از خدایان بهشت مشاهده می‌شود. این نقش‌مایه که دربردارنده چهره مردانه همراه با ریش مجعد است، در نمونه‌های دیگری نیز در قبل از اسلام به چشم می‌خورد. همان گونه که پیشتر در ردیف ۴ جدول (۱) بدان اشاره شد؛ مرد حکیم معمولاً، با ریش و هیأتی احترام‌آمیز، تصویر شده و همچنین، خدایان مصری نیز معمولاً ریش بلندی دارند که نوک آن مجعد است (هال، ۱۳۹۰: ۲۵۳). نمونه‌های دوره اسلامی ایران، چهره این پیکره فاقد ریش است.

دومین تفاوت فرمی نقش مایه‌های اولیه موجود در نمونه‌های سومری، عیلامی و مفرغ های لرستان، تصویر شاخ بر بالای سر پیکره است. شاخ در میان اقوام مختلف، مظهر قدرت و نیرو و وابسته به نرینگی است. در بین النهرین، یک جفت شاخ به‌طور واضح، پوشش سر یکی از خدایان است. همچنین، در طی دوره کاسی‌ها و در دوره آشور، تاج خدایان با شاخ‌های گاو نر نقش‌پردازی شده و بخشی از پوشش سر خدایان مصری است (هال، ۱۳۹۰: ۵۷-۵۸).

تصویر ۵. سانتور، مُهر استوانه‌ای آشور.
منبع: (بیکرمن و همکاران، ۱۳۸۴: ۱۷۳)

تصویر۶: سانتور، هنر موزاییک رومی، تونس.
منبع: (URL:2)

تصویر۷. اسب بالدار، خربه المفجر.
منبع: (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۲۸)

در ادامه برای درک قرابت تفاسیر و تصاویر، روایات‌های متعددی که در این زمینه موجود است، بررسی شده و در راستای میزان انطباق آن با نمونه‌های تصویری موجود، مورد مطالعه تطبیقی قرار گرفته است. جدول (۴) به تطبیق تصاویر به‌دست آمده با نظریه سیره‌نویسان پرداخته است.

جدول ۳. تطبیق نگاره براق با تصاویر مشابه در هنر ایران.

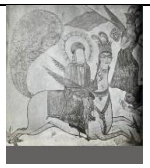
مُهر استوانه‌ای سومری، ۲۵۰۰-۴۰۰۰ ق.م منبع: (مک کال، ۱۳۷۵: ۵۹)	مُهر استوانه‌ای سومری، ۲۵۰۰-۴۰۰۰ ق.م منبع: (مک کال، ۱۳۷۵: ۶۰)	مُهر استوانه‌ای عیلام، ۲۷۰۰ ق.م. منبع: (موزه ملی ایران)	لگام اسب، مفرغ لرستان، ۱۰۰۰ ق.م. منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۳)	لگام اسب، مفرغ لرستان، ۱۰۰۰ ق.م. منبع: (موزه لوور)
لوح سیمین برجسته، نیمه نخست ۱۰۰۰ ق.م منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۳)	آجر لعابدار قالایچی بوکان، ۸۰۰ ق.م. منبع: (موزه ملی ایران؛ URL: 3)	لوح زرین، زیویه، ماد، ۶۰۰ ق.م. منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۶)	مُهر استوانه‌ای هخامنشی، ۵۰۰ ق.م. منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۱۳)	قالی پازیریک، ۵۰۰ ق.م منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۶۹)
برجسته‌کاری طلا هخامنشی، ۵۰۰ ق.م. منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۱۵)	مُهر ساسانی، ۵ م. منبع: (Ritter, 2015: 285)	مهر ساسانی، ۷ م. منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۵۶)	کاسه لعابدار نقش کنده، ۵ ه.ق منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۱۷)	تنگ سفالی دوجداره مشبک، ۶ ه.ق .منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۷۳۸)
سفالینه لعابدار نقش کنده، ۷ه.ق.. منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۷۴۶)	کاسه لعابدار نقش کنده، ۷ ه.ق منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۷۴۴)	نگاره‌ای از جامع‌التواریخ، اوایل ۸ ه.ق. منبع: (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۹۸)	نگاره‌ای از عجایب‌المخلوقات قزوینی، ۸ ه.ق منبع: (حسینی و گرشاسبی فخر، ۱۳۸۹: ۴۷)	نگاره‌ای از عجایب‌المخلوقات قزوینی، ۸ ه.ق منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۸۵۴)
نگاره ای از نهج‌الفردیس، ۹ ه.ق. منبع: (مجموعه دیوید، URL 4)	بخشی از کف بشقاب منطقه‌البروج، ۱۰ه.ق منبع: (فِریه، ۱۳۷۴: ۲۶۶)	کاشیکاری معرق، سردر بازار قیصریه، ۱۱ ه.ق	لوح برنجی، ۱۴ ه.ق منبع: (کلنیی و سانتو، ۱۳۹۴: ۲۸۹)	پشتی قالیچه ای، معاصر

نتیجه گیری

براق یکی از نگاره‌های شناخته‌شده در اندیشه اسلامی و هنر نگارگری ایرانی به حساب می‌آید و در اغلب نگاره‌های اسلامی که مربوط به معراج بوده و در دوره‌های مختلف با تغییراتی جزئی ظاهر شده است. در این پژوهش، در راستای دستیابی به الگوی تصویری براق، بعد از توصیف و تحلیل ساختاری نمونه‌های منتخبی از این نگاره، رایج‌ترین فرم تصویری آن شناسایی و معرفی شده است. با توجه به الگوی تصویری به‌دست‌آمده در این مقاله، براق اسبی است با سر انسانی که همواره کلاه یا تاج و گردنبند دارد و سم هایش بسان سم گاو و دمش مانند دم طاووس است و در نیمی از موارد با بال‌های گشوده ترسیم شده و در موارد متعددی پوست بدنش خالدار است.

این پژوهش در ادامه به نمادگرایی و کشف لایه‌های درونی این نقش‌مایه پرداخته و به این نتیجه رسیده است که منشأ و سرچشمه نگاره براق از هنرهای ایرانی-اسلامی پا فراتر گذاشته و وام‌دار علم ستاره‌شناسی

جدول ۴. تطبیق روایات با تصاویری از هنرهای ادوار گذشته.

روایت	تصاویر منطبق با روایت		
صورت براق به‌سان آدمیان با ریش، موی مجعد و تاجی بر سر است. چهار دست و پا و دُم براق مانند گاو است (دهخدا، ۱۳۶۱: ۴۵۰۶).			
	آجر لعابدار قالایچی بوکان منبع: (موزه ملی ایران، URL: 3)	مُهر هخامنشی منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۶۹)	مُهر ساسانی منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۶۹)
براق، ترکیبی از بدن اسب با سر زن و دُم طاووس است (مشایخ فریدونی، ۱۳۷۵: ۱۶۰).			
	نگارگری ایلخانی منبع: (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۰۱)	نگارگری صفوی منبع: (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۶۸)	دیوارنگاری قاجار منبع: (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۳۸)
براق دو بال روی ران‌ها یا روی ساق پا دارد. (ابن هشام، ۱۳۹۶: ۹۵؛ مجلسی، ۱۳۱۵، جلد۹: ۲۹۱؛ قرطبی، ۱۳۶۴، جلد۸: ۳-۱۳)			
	مفرغ لرستان منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۲)	مفرغ لرستان منبع: (پوپ و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۳)	دیوارنگاری قاجار منبع: (ستوده، ۱۳۵۴: ۲۰)

است؛ به عبارتی دیگر، این نقش مایه از این طریق وارد سنت دیرپای هنر و تصویرسازی ایران‌باستان شده است. منشا این نگاره، به مهرهای استوانه ای سومری در هزاره های قبل از میلاد مسیح می‌رسد. این سیر تحول اگر چه با اندک تغییرات ظاهری همراه بوده، اما کاربرد مستمری در هنرهای مختلف ایران داشته است. نمونه‌های آن به دفعات در آثاری چون مهرهای‌استوانه‌ای سومر، دهنه لگام اسب‌ها در مفرغ‌های لرستان، بخشی از قالی پازیریک، مهرهای استوانه‌ای هخامنشی، کاشی‌های زرین فام سلجوقی، نگارگری‌های معراج پیامبر (ص)، کاشیکاری معرق دوره صفوی و قالیچه های تزئینی دوره معاصر قابل مشاهده است.

این نگاره چندین آیکون در خود جای داده است که هر یک معنای خاص و بار نمادین ویژه‌ای دارند. اسب در تمامی فرهنگ ها و مراسم دینی، مقامی شامخ دارد. اسب نماد شجاعت، نور، قدرت و سرعت بوده و پیش برنده ارابه خورشید است و کسی که بر آن سوار است امین و حق نام دارد. دم طاووس مانند براق، نماد رستاخیر و جاودانگی است. افزودن دو شمایل تاج و بال، بار معنایی و عرفانی اسب را افزایش داده و معنای ایزدی و خدای‌گونه به این نگاره بخشیده است. مطالعات نشان می دهد که نقش‌مایه مورد مطالعه، قبل از اسلام عمدتاً با سیمای مردانه همراه با ریش و شاخ ترسیم شده است. ریش در شرق نماد مرد حکیم و شاخ در میان اقوام مختلف، مظهر قدرت و نیروی مردانه بوده است.

در تاریخ هنر، تصاویر متعددی مانند دیوارنگاره کلیسای جامع اوکسر که مشابه معراج پیامبر است وجود دارد، اما در هیچ کدام از آنها، مرکب با فرم تصویری براق تطبیق ندارد و این ناشی از تلفیق خلاقیت هنرمند، با باورها و اعتقادات دینی و دانش روز آن دوره بوده است. از آنجایی که طراحی اولین نگاره در دوره اسلامی، همزمان با تأسیس رصدخانه مراغه بوده، شاید بتوان از عوامل مؤثر بر شکل‌گیری نگاره براق به این مهم اشاره کرد که هنرمند با استفاده از دانش ستاره‌شناسی و آگاهی از مقدس‌بودن صورت و برج آذر نزد پیشینیان و عقاید باقی‌مانده در کهن الگوی ذهنی مردم جامعه و تلفیق ویژگی‌های برجسته آنها، با اندک تغییر در تاج، بال و چهره، دست به خلق نگاره‌ای ماورایی، مقدس و خدای گونه به نام براق زده که متناسب با منزلت نبی اکرم (ص) و قابل درک و پذیرش برای عموم مردم باشد.

در مجموع، نتایج بیانگر آن است که در ادوار مختلف، این نگاره نماد شجاعت، قدرت، نور، سرعت و مرکب حق بوده است. در دوران قبل از اسلام با ترسیم سیمای مردانه و افزودن شاخ یا تاج شاخدار و در دوران پس از اسلام با افزودن بال، دم طاووس، تاج و گردنبند، جنبه‌ای از تقدس و الوهیت را به نمایش گذاشته است.

همانگونه که در متن مقاله اشاره شد، نگاره هایی مشابه نگاره مورد مطالعه، خارج از محدوده جغرافیای اسلامی وجود دارند که می‌تواند در پژوهش‌های بعدی مورد توجه پژوهشگران در حوزه مطالعات تطبیقی قرار گیرد.

فهرست منابع فارسی

ابن اثیر، مبارک بن محمد (۱۳۸۳)، *النهایه فی غریب الحدیث والاثر*، جلد۱، قم:اسماعیلیان.

ابن هشام، ابو محمد عبدالملک (۱۳۹۶)، *السیره النبویه*، ترجمه مسعود انصاری، جلد۲، تهران: مولوی.

اتینگهاوزن، ریچارد؛ اشپولر، برتولد؛ پطروشفسکی، ایلیاپاولویچ؛ لمتون، آن

کاترین سواین فورد، و مرگان (۱۳۸۴)، *ایلخانان*، ترجمه و تألیف یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: مولی.

افضل طوسی، عفت‌السادات؛ سلاحی، لادن (۱۳۹۶)، «شمایل حضرت‌محمد (ص) در کاشی‌نگاره های خانه های شیراز»، *نگره*، ش۴۱، صص ۵-۱۵.

بلک، جرمی؛ گرین، آنتونی (۱۳۸۳)، *فرهنگنامه خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان*، ترجمه پیمان متین، تهران: امیرکبیر.

بوذری، علی (۱۳۸۹)، *قضای بی‌زوال* (نگاهی تطبیقی با تصاویر چاپ سنگی معراج پیامبر)، تهران: دستان.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۲)، *هنر اسلامی زبان و بیان*، ترجمه مسعود رجب‌نیا، چاپ دوم، تهران: سروش.

بیکرمن، هنینگ؛ هانتر، ویلی؛ دوبلوا، فرانسوا، و بویس، مری (۱۳۸۴)، *علم در ایران و شرق باستان*، ترجمه: همایون صنعتی‌زاده، تهران: قطره.

بهارلو، علیرضا؛ فهیمی‌فر، علی‌اصغر (۱۳۹۶)، «عناصر زیبایی‌شناختی در دیوارنگاره‌های قاجاری معراج پیامبر»، *فرهنگ و ادبیات عامه*، شماره ۱۳، صص ۷۵-۱۱۰.

پوپ، آرتور و همکاران (۱۳۹۴)، *سیری در هنر ایران*، ترجمه سیروس پرهام، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

حسینی، مهدی؛ گرشاسبی فخر، محمدرضا (۱۳۸۹)، «بررسی نماد براق در مکتب‌های هرات و تبریز»، *هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، شماره ۵، صص ۴۳-۵۲.

حلبی، علی بن ابراهیم (۲۰۰۶)، *السیره الحلبیه، جلد۱*، بیروت: دارالکتاب العلمیه.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۱)، *لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین*، جلد۳، تهران: دانشگاه تهران.

الرفاعی، انور (۱۳۹۵)، *تاریخ هنر در سرزمین‌های اسلامی*، ترجمه عبدالرحیم قنوات، چاپ سوم، مشهد: جهاد دانشگاهی مشهد.

ستوده، منوچهر (۱۳۵۴)، *از آستارا تا استارباد*، جلد ۲، تهران: انجمن آثار ملی،

سگای، ماری رز (۱۳۸۵)، *معراج‌نامه* (سفر معجزه‌آسای پیامبر)، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسه صندوق تعاون.

شاقانی‌پور، زهرا؛ قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۹۴)، «رمزپردازی نگاره معراج پیامبر (ص) در فالنامه تهماسبی به روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی»، پیکره، شماره ۸، صص ۳۶-۵۳.

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴)، *هنر شیعی* (عناصر هنر شیعی درنگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان)، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

شریف‌زاده، عبدالمجید (۱۳۸۱)، *دیوارنگاری در ایران* (دوره زند و قاجار)، تهران: مؤسسه صندوق تعاون.

شوالیه، ژان، و آلن گربران (۱۳۸۴)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

شیخی، علیرضا؛ صادقی‌فر، ملیحه (۱۳۹۷)، «مطالعه سیر تحول تصویری براق در نگارگری ایرانی از قرن هفتم تا سیزدهم هجری قمری»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، شماره ۵، صص ۹۳-۱۰۶.

شین دشتگل، هلنا (۱۳۸۹)، *معراج نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی، با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد*، تهران: علمی و فرهنگی.

طارمی، حسن (۱۳۷۵)، «*براق*»، *دانشنامه جهان اسلام، زیر نظر غلامعلی حداد عادل*، جلد۲، تهران: بنیاد دایره المعارف اسلامی.

طباطبایی، محمدحسین (۱۳۵۳)، *تفسیرالمیزان*، ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی، جلد ۲۵، قم: بنیاد علمی و فرهنگی علامه طباطبایی.

علی پور، مرضیه، مراثی، محسن (۱۳۹۶)، «مطالعه تطبیقی نگاره‌های معراج حضرت محمد (ص) و نقاشی های عروج حضرت عیسی (ع)»، *نگره*، شماره ۴۲، صص ۱۲۳-۱۴۱.

فریه، ر. دابلیو (۱۳۷۴)، *درباره هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، فرزان.

فلاح طوسی، هنگامه (۱۳۸۹)، مطالعه پیشینه تاریخی و اعتقادی نقش طاووس و بازنمود آن در نگاره های ایرانی، *پایان نامه کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی* گرایش کتابت و نگارگری، استاد راهنما: بهار مختاریان، دانشگاه هنر اصفهان.

قرطبی، محمدبن احمد (۱۳۶۴)، *الجامع لاحکام القرآن*، جلد ۸، تهران: ناصر خسرو.

کلنیی، بلا؛ سانتو، ایوان (۱۳۹۴)، *هنر ایران عصر قاجار در مجموعه مجارستان*، ترجمه طاهر رضازاده، تهران: فرهنگستان هنر.

مجلسی، محمد باقربن محمدتقی (۱۳۱۵)، *بحار الانوار*، جلد۹ و ۱۸، تهران: اسلامیه.

محمدیان، فخرالدین؛ شریف کاظمی، خدیجه؛ صالحی کاخکی، احمد، و احمدزاده، فرید (۱۳۹۴)، «تصویرگری براق در هنر سفالگری و نگارگری دوره اسلامی با تأکید بر معراج پیامبر (ص)»، *نگارینه هنر اسلامی*، شماره ۵، صص ۵۱-۸۸.

مشایخ فریدونی، محمد حسن (۱۳۷۵)، *دایره المعارف تشیع*، زیر نظر احمد صدر حاج سید جوادی، کامران فانی و بهاءالدین خرمشاهی، جلد۳، تهران: شهید سعیدمحبی.

مک کال، هنریتا (۱۳۷۵)، *اسطوره‌های بین‌النهرینی*، ترجمه عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: مرکز.

مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۶۷)، *تفسیر نمونه، ج۱۲*، تهران: دارالکتاب اسلامیه.

مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۴)، «مقایسه تطبیقی نگاره معراج در خمسه نظامی و فالنامه تهماسبی»، جلوه هنر، شماره ۱۴، صص ۵-۱۷.

مهدی‌زاده، علیرضا؛ بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۳)، «بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگاره معراج پیامبر در نسخه فالنامه تهماسبی»، *شیعه‌شناسی*، شماره ۴۶، صص ۲۵-۴۶.

میرزایی مهر، علی‌اصغر (۱۳۸۶)، *نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران*، تهران: فرهنگستان‌هنر.

وکیلی، شروین (۱۳۹۱)، *اسطوره‌شناسی آسمان شبانه*، تهران: شورآفرین.

هال، جیمز (۱۳۹۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

فهرست منابع لاتین

Paret, Rudi. (1986), "al-Burāḳ", in: *Encyclopedia of Islam, Second Edition, Edited by*: P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs. Leiden: E. J. Brill. Consulted online on 18 September 2020 http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1527

Ritter, Nils C. (2015), "*Gemstones in Pre-Islamic Persia*: Social and Symbolic Meanings of Sasanian Seals", International Conference of Gemstones in the First Millennium AD, pp 277-292, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz, Germany.

URL1:https://davidlyons.photoshelter.com image/I0000YN-93CymdXBA, (accessed date: 15/5/2019).

URL2:https://www.theoi.com/GalleryZ38.1.html, (accessed date: 15/5/2019).

URL3:https://iranatlas.info/regional%20prehistoric/hasanlu/bukan.htm, (accessed date: 29/7/2020)

URL4:https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/miniatures/art/13-2012, (accessed date: 15/1/2017).

Iconology of Buraq in the Iranian Motifs of the Islamic Era

Hengameh Shahbeigi[1], Farhad Khosravi Bizhaem[*2]

[1] Master of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Birjand Branch, Islamic Azad University, Birjand, Iran.

[2] Assistant Professor, Department of Writing and Painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

(Received: 12 Feb 2021, Accepted: 24 Mar 2021)

Today, more and better understanding of Iranian traditional arts requires the use of new approaches in the field of higher art studies. Iconology is an approach that analyzes works of art considering the political, social, and economic contexts of each period. In this way, art is introduced as a document from a historical period and finally it is possible to achieve the semantic content of the work. In this research, the Buraq motif has been considered by using iconological studies to identify the backgrounds of formation and inner layers of this theme and to achieve its common visual format. The research questions are as follows: Where is the origin of this icon? What is the semantic role of the inner layers of this motif and what are the factors affecting its formation? This research has been done in a library method. After collecting 26 samples by available sampling method; The images are described, analyzed and rooted, and the final analysis is performed by reaching the visual template of this Icon. According to the results, Buraq is a horse with a human head that always has a hat or a crown and a necklace and its toe are like cow hoof and its tail is like a peacock tail and in half of the cases it is drawn with open wings. In many cases, his skin is spotted. In this research, by comparing the results of visual study with literary, religious and other fields studies, it is concluded that the formal and semantic roots of Buraq icon in Iran go back to millennia BC and has continued to this day. It was used in various works through the art history such as cylindrical seals of Sumerian deeds, horse bridles in Lorestan bronzes, part of Pazyryk carpets, Achaemenid cylindrical seals, Seljuk lusterware tiles, paintings of the Ascension of the Prophet Mohammad, Safavid tiles and the rugs of the contemporary era. Although this icon has faced a slight apparent difference in each period, taking into account social conditions and general knowledge, to this day the symbolic meaning and the visual shape of the thing has not diminished and it is likely that the artist's goal was to combine science, art and religion. The emphasis has been more and more on the meaning of God-like, spiritual and religious in order to draw and introduce a design in accordance with the dignity of the Prophet Mohammad in the public belief. Overall, the results indicate that in different eras, this image has been a symbol of courage, strength, light and speed. In the pre-Islamic period, by drawing a masculine face and adding a horn or horned crown and in the post-Islamic period by adding a peacock's tail, wings, crown and necklace, an aspect of holiness and divinity has been exhibited.

Keywords

Iconology, Iconography, Iranian Painting, Buraq Icon.

[*]Corresponding Author: Tel: (+98-915) 5623477, Fax: (+98-21) 32217506, E-mail: farhadkhosravi121@yahoo.com