Negarineh Islamic Art
Vol. 12, No. 30, p. 87-102, 2026

Research article

Rereading the dialogue of religions in the painting "prophet Moses and UJ" from the Qara Qoyunlu era; based on Bakhtinian polyphony

Zahra Mehdipour Moghaddam[1]

1- Assistant Professor of Islamic Arts, Department of Industrial Arts, Faculty of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, University of Mazandaran, Iran. (Corresponding Author)

https://doi.org/10.22077/nia.2026.9936.1982

Received: 16 Aug 2025, **Revised:** 4 Apr 2026, **Accepted:** 5 Apr 2026

Abstract

The establishment of QaraQoyunlu Turkmen rule in Iran, with their inclination towards Shiism, led to the creation of works that, although influenced by the ideology of religious tolerance that emerged with the Mughal invasion of Iran, also serve as documents reflecting the conditions of their time. Among these, illustrated examples of the painting "Prophet Moses and Uj" from the mid-9th century, during the short reign of Pirbudag, a descendant of the founder of the QaraQoyunlu dynasty, have survived. These not only indicate evolution and progress in the arts but also reflect the coexistence of religions and, in fact, a shift from religious fanaticism towards pragmatism. Therefore, in this research, we aim to analyze the work based on a new method of looking at the text, namely, polyphony, and consequently, attention to the other; from the fundamental concepts of Bakhtin's dialogism approach; how the dialogue of religions and polyphony, with attention to the depiction of Prophet Moses and Uj, can lead the audience to understand and analyze the context of the text, which is the era of Qara Qoyunlu rule? The aim was to read the work, the dialogue between religions in this painting, and to understand the world outside the text; the political-social conditions of the QaraQoyunlu, through the lens of this painting. Because for Bakhtin, the existence of the "other" and the relationship between self and others, can lead to the emergence of the evolved form of the work and, ultimately, express its final meaning. The research findings, which were conducted qualitatively and using a descriptive-analytical method based on polyphony, indicate that, contrary to the title of the painting, namely "Moses and Uj," the painter's aim wasn't to speak of it as an "other" arising from the context. Rather, the coexistence of components from the three Abrahamic religions with their specific symbols in the painting has been able to express an escape from monophony and the formation of polyphony, establishing a dialogue between religions. Although in this scene, the presence of the prophets of the three Abrahamic religions is considered, in a way, respect for the other, the voice arising from the QaraQoyunlu Shi'ite culture has been more influential in the text than others. It can be said that the painter, in order to fully narrate Shiite culture as a living, believable, and noteworthy culture for the Qara Qoyunlu, completed the content of his work and materialized its form by resorting to elements from other cultures. That is, the painting, despite the "others" arising from a social reality; the existence of Moses and Christ from other Abrahamic religions, has been able to emphasize the nature of Shi'ism mixed with the expediency of the Qara Qoyunlu era. Because the presence of "others" in the text has enabled the artist to convey Islamic culture, as a successor to other religions, to the audience from all angles, so that from this perspective, it also evokes the prevailing culture of this era. It is worth noting that such images, apart from expressing the sincere devotion of the Qara Qoyunlu to Shiism, also brought them political standing and credibility.

Key words: Qara Qoyunlu, The painting "Prophet Moses and Uj", Dialogue of Religions, Polyphony, Political Legitimacy.

1- Email: z.mehdipour@umz.ac.ir

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

نگارینه هنر اسلامی (دوفصلنامه)
جلد دوازدهم، شماره سی ام، پاییز و زمستان ۱۴۰۴
شماره صفحه: ۱۰۲-۸۷

مقاله پژوهشی

بازخوانی گفتگوی ادیان در نگارۀ «حضرت موسی(ع) و عوج» از آثار عصر قراقویونلوها برمبنای مفهوم چندصدایی باختینی

زهرا مهدی‌پور مقدم[1]

۱- استادیار هنرهای اسلامی، گروه هنرهای صناعی، دانشکده میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری، دانشگاه مازندران، ایران. (نویسنده مسئول)

https://doi.org/10.22077/nia.2026.9936.1982

دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۲۵، بازنگری: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵، پذیرش: ۱۴۰۵/۰۱/۱۶

چکیده

برقراری حاکمیت ترکمانان قراقویونلو در ایران، با گرایش آنان به تشیع، موجبات شکل‌گیری آثاری را فراهم کرد که اگرچه متأثر از ایدئولوژی مسامحۀ دینی بود که با ورود مغولان به ایران صورت گرفت؛ اما همچون سندی، می‌تواند بیانگر شرایط زمانۀ خود نیز باشد. در این میان، نمونه‌های مصوری ازجمله نگارۀ «حضرت موسی(ع) و عوج» از اواسط سدۀ نهم هجری و در مدت کوتاه حکمرانی پیربوداق، از نوادگان مؤسس سلسلۀ قراقویونلو، بر جای مانده که علاوه بر تحول و پیشرفت در هنرها، بیانگر هم‌زیستی ادیان و درواقع گرایش از تعصبات مذهبی به سمت مصلحت‌گرایی است؛ بنابراین در این پژوهش برآنیم تا برمبنای یک روش نوینِ نگریستن به متن، یعنی چندصدایی و در پی آن توجه به دیگری، از مفاهیم اساسی رویکرد گفتگومندی باختین، به تحلیل اثر بپردازیم که گفتگوی ادیان و چندصدایی با توجه به نگارۀ حضرت موسی و عوج چگونه می‌توانند مخاطب را به شناخت و تحلیل بافتار متن، یعنی عصر حکومت قراقویونلوها منتهی سازند؟ هدف، خوانش اثر حول محور گفتگوی میان ادیان در این نگاره و نیز درک جهان برونِ متن، یعنی شرایط سیاسی ـ اجتماعی قراقویونلوها از دریچۀ تصویر بوده است؛ زیرا برای باختین، وجودِ دیگری و رابطۀ خود و دیگری، یعنی چندصدایی در متن می‌تواند منجر به پدیدارشدن شکل تکامل‌یافتۀ اثر و درنهایت، بیان مفهوم نهایی آن شود. یافته‌های پژوهش که به‌صورت کیفی و روش توصیفی ـ تحلیلی، برمبنای چندصدایی انجام گرفته‌اند، نشان می‌دهند که برخلاف عنوان نگاره، یعنی حضرت موسی و عوج، هدف هنرمند صرفاً سخن‌گفتن از آن به‌عنوان یک «دیگریِ» برخاسته از بافتار نبوده است؛ بلکه، هم‌نشینی مؤلفه‌های سه دین ابراهیمی با نشانه‌های خاصِ خود در نگاره، توانسته بیانگر گریز از تک‌صدایی و شکل‌گیری چندصدایی و برقراری گفتگوی ادیان شود. اگرچه در این صحنه، وجود پیامبران سه دین سرنوشت‌ساز ابراهیمی به‌نوعی، احترام به دیگری قلمداد شده؛ اما صدای برخاسته از فرهنگ تشیع قراقویونلوها، بیش از دیگران در متن اثرگذار بوده است و نگارگر برای روایتِ کامل فرهنگ شیعه، به‌عنوان فرهنگی زنده و مورد توجه آنان، با توسل به عناصر فرهنگ دیگران، محتوای اثر خود را تکمیل و صورت آن را عینیت بخشیده است؛ یعنی، نگاره با وجود «دیگرانِ» برخاسته از یک واقعیت اجتماعی، حضور حضرت موسی و مسیح از دیگر ادیان ابراهیمی، توانسته است بر ماهیت شیعه‌گرایی آمیخته با مصلحت‌اندیشی عصر قراقویونلوها تأکید کند؛ زیرا «دیگران» با حضورشان در متن، این امکان را برای هنرمند ایجاد کرده‌اند تا بتواند از تمام زوایا، فرهنگ اسلامی را کمال‌بخش و تکمیل‌کنندۀ ادیان دیگر، به مخاطب القا کند؛ تا از این منظر، تداعی‌گر فرهنگ حاکم در این زمانه نیز باشد. این گونه تصاویر، جدای از بیان ارادت خالصانۀ قراقویونلوها به تشیع، موقعیت و اعتبار سیاسی را نیز برایشان به ارمغان آورده است.

واژه‌های کلیدی: قراقویونلو، نگارۀ «حضرت موسی(ع) و عوج»، گفتگوی ادیان، چندصدایی، مشروعیت سیاسی.

1- Email: z.mehdipour@umz.ac.ir

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

مقدمه

مرگ شاهرخ تیموری در سال ۱۴۴۷م./ ۸۵۰ هـ.ق و در پی آن، کشتارها و کشمکش‌ها در رابطه با مسئلهٔ جانشینی، تا پیش از استقرار سلطان‌حسین بایقرا، به شکل‌گیری حاکمیت ترکمانان قراقویونلوی[۱] (کنبای، ۱۳۸۹: ۶۶) پیرو مذهب شیعه (احمدی و جوزانی، ۱۳۹۰: ۱۵) منجر شد. اگرچه این حکمرانان جدید برخلاف رقبای خود، یعنی تیموریان که سنی‌مذهب بودند (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۳۰)، به تشیع تمایل داشتند؛ اما نمی‌توان رویکردهای مذهبی آنان را صرفاً به شیعه و شیعه‌گرایی تعصبانه محدود کرد؛ زیرا در این زمانه به‌مانند سیاست تسامح‌گرایانهٔ دولتمردان تیموری (عابدین‌پور جوشقانی و سمائی دستجردی، ۱۳۹۶: ۱۶۳) «نوعی خاص از تشیع در ایران رواج داشت [که]، عناصر گوناگونی از تشیع، تصوف و حتی برخی از عناصر مذهب اهل سنت را در خود داشته» (شاهمرادی و منتظرالقائم، ۱۳۹۲: ۶۵)؛ بنابراین، می‌توان گفت، این امر که نشان از نوعی مصلحت‌گرایی و «ابزاری برای ایجاد توازن قوا در مقابل رقبا» (احمدی و جوزانی، ۱۳۹۰، ۱۵) بوده، نه‌تنها در منابع تاریخی[۲]، بلکه در اسنادی نظیر کتاب‌آرایی و نسخه‌های مصور برجای‌مانده از آن دوران، توانسته است بیانگر شرایط اجتماعی، سیاسی و مذهبیِ حاکم باشند؛ به‌ویژه در اواسط سدهٔ نهم هجری و در مدت کوتاه حکمرانی پیربوداق، پسرِ جهانشاه و نوادهٔ قرایوسف، مؤسس سلسلهٔ قراقویونلوها، نسخه‌های مصوری شکل گرفته که علاوه بر تحول و پیشرفت در هنرها (آژند، ۱۳۹۸: ۵۰)، بیانگر هم‌زیستی ادیان و درواقع گرایش از تعصبات مذهبی به‌سمت مصلحت‌گرایی بوده است؛ ازجملهٔ آن‌ها، نگارهٔ «حضرت موسی(ع) و عوج[۳]» به‌همراه تصاویری از موسی، عوج بن عنق، حضرت محمد(ص) و نوادهٔ ایشان، خلفای راشدین[۴] و نیز عیسی مسیح و مریم عذراست. به‌نقل از برخی پژوهشگران، این اثر روایتی را به تصویر می‌کشد که احتمالاً برگرفته از متن قصص‌الانبیا یا منبع قدیمی‌تری به نام روضهٔ‌الواعظین[۵] و تحت حمایت پیربوداق قراقویونلو مصور شده است (Norouzian, 2019: 2-5). ناگفته نماند، سنت تصویرکردن چهرهٔ اولیای الهی با ورود مغولان و تشکیل حکومت ایلخانان پایه‌ریزی شد (افشاری و دیگران، ۱۳۸۹: ۳۸) که به‌شکل متفاوت و با شاخصه‌های خاصِ عصر تیموری و به‌موازات آنان در دوران حکومت ترکمانان قراقویونلو در قالب نوعی «مسامحهٔ دینی[۶]» همچنان بروز و ادامه یافته است.

در این پژوهش، برمبنای مفهوم «چندصدایی[۷]» و توجه به مبحث «دیگری[۸]» از مفاهیم اساسی رویکرد گفتگومندی[۹] که توسط میخائیل میخائیلوویچ باختین[۱۰] (۱۹۷۵-۱۸۹۵)، از اندیشمندان روسی عرصهٔ ادبیات در قرن بیستم، مطرح شد، به حضور ادیان ابراهیمی در شکل‌گیری این نگاره پرداخته می‌شود. هدف، خوانش اثر حول محور شناخت روابط و گفتگوی میان ادیان و نیز درک جهان برونِ متن، یعنی شرایط سیاسی ـ اجتماعی قراقویونلوها، از دریچهٔ تصویر بوده است؛ زیرا با توجه به نظریهٔ باختین، گفتگومندی به کمک مفاهیم خود؛ یک روش خاصِ نگریستن به جهان بوده، که می‌تواند برای خوانش آثار، به بافتار و متونی که از فرهنگِ دیگری سرچشمه گرفته‌اند، بپردازد (مهدی‌پور مقدم و دیگران، ۱۴۰۲: ۱۷۵)؛ بنابراین، در تحلیل نگاره به این پرسش پاسخ داده می‌شود که گفتگوی ادیان و چندصدایی با توجه به نگارهٔ حضرت موسی و عوج چگونه می‌توانند مخاطب را به شناخت و تحلیل بافتار متن، یعنی عصر حکومت قراقویونلوها رهنمون سازند؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر، بنیادین و به‌صورت کیفی است که براساس نحوهٔ بررسی داده‌ها، به روش توصیفی ـ تحلیلی و برمبنای چندصدایی و در پیِ آن، توجه به دیگری (از مفاهیم رویکرد گفتگومندی باختینی) و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای انجام شده که به ارائهٔ روشی نوین برای خوانش اثر و به‌موازات آن، درک عصر و زمانهٔ هنرمند پرداخته است. برای انتخاب نمونهٔ مورد مطالعاتی، برمبنای راهبردهای نمونه‌گیری هدفمند، سعی شد یکی از نگاره‌های مهم و برجستهٔ عصر پیربوداق قراقویونلو با محوریت دینی گزینش شود که درنهایت، نقاشیِ «حضرت موسی(ع) و عوج بن عنق»، از آثار هنر اسلامی در مجموعهٔ ناصر خلیلی به‌شماره دسترسی MSS 620، به‌عنوان پیکرهٔ مطالعاتی انتخاب و تحلیل شد.

پیشینهٔ پژوهش

در این حوزه به‌دلیل ویژگی بینارشته‌ای، با دو گروه پژوهش مواجه هستیم: گروه اول، پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ وضعیت سیاسی، اجتماعی و هنری ترکمانان قراقویونلو در عصر حکومت پیربوداق و نیز در رابطه با نگارهٔ مورد پژوهش و گروه دوم، شامل منابع بوده که به رویکرد نظری تحقیق و کاربست رویکرد در تحلیل آثار هنری تعلق دارد که می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

احمدی و جوزانی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «مشروعیت سیاسی در رویکردهای مذهبی حکومت ترکمانان قراقویونلو و آق‌قویونلو» با اشاره به بحران‌های ایران در فاصلهٔ هجوم مغولان و فروپاشی حکومت بغداد تا ظهور صفویان، بیان می‌کنند که رویکردهای مذهبی این طوایف ترکمان برای حفظ بقای سیاسی و اقتصادی خود بوده است. شاهمرادی و منتظرالقائم (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تشیع قراقویونلوها (۸۷۲ـ۷۸۰ هـ.ق)» با برشمردن مؤلفه‌هایی، گرایش به مذهب تشیع آنان را اثبات می‌کنند. گیتی نوروزیان (۲۰۱۹) در مقالهٔ «Theprophet Muhammad and his companions" and "Musa va 'UJ": a comparison of two paintings» به مقایسهٔ نگارهٔ مورد نظر با نگاره‌ای از همان دوره، محفوظ در کاخ گلستان و برگرفته از کتاب کلیله و دمنه پرداخته که ضمن تحلیل مشخصات بصری در آن‌ها، پیربوداق قراقویونلو را به‌عنوان حامی نگارهٔ موسی و عوج دانسته است. غیاثیان (۱۴۰۰) در مقالهٔ «سیر تکامل تصاویر عوج بن عنق در نگارگری ایران (سده‌های هفتم تا دهم هجری قمری)» به‌طور کلی به بررسی ریشهٔ تاریخی آن در نگارگری می‌پردازد و بیان می‌کند که مهم‌ترین دوره در تثبیت تصویر عوج، دورهٔ جلایری بوده است.

آروین (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ «مطالعهٔ تطبیقی فیلم و رمان جنگ در ایران ازمنظر حضور "دیگری" با تکیه بر آرای باختین» به جست‌وجوی حضور یا عدم حضور دیگری در آن‌ها اشاره داشته است. مهدی‌پورمقدم (۱۴۰۱) در پایان‌نامهٔ «گفتگومندی ترافرهنگی در زیورآلات معاصر هندوستان (۲۰۲۰ـ۱۹۹۹ میلادی)»، با تحلیل رویکرد باختین، به بررسی مفاهیم آن، ازجمله چندصدایی و نیز گفتگوی مؤلفه‌های بومی با فرهنگِ «دیگری» در فرایند شکل‌گیری آثار معاصر هند پرداخته است.

با بررسی پژوهش‌های فوق مشخص شد تاکنون به‌منظور مطالعهٔ چندصدایی و گفتگوی ادیان در نگاره‌های عصر پیربوداق قراقویونلو، به‌ویژه نگارهٔ «حضرت موسی و عوج» برمبنای مفاهیم رویکرد گفتگومندی باختین، پژوهشی انجام نگرفته است. اگرچه در برخی موارد به این نگاره پرداخته شده؛ اما صرفاً از جنبهٔ ساختاری و صورت اثر و یا تطبیقی بوده است؛ بنابراین، مشخصهٔ این پژوهش در قیاس با پژوهش‌های پیشین، توجه به وضعیت سیاسی ـ اجتماعی این دوره، ازمنظر گفتگوی ادیان ابراهیمیِ اثرگذار در شکل‌گیری نگارهٔ فوق‌الذکر بوده که می‌تواند در حکم نگرشی نوین از بازخوانی آثار آنان به شمار آید.

مبانی نظری

گفتگومندی که در تقابل با تک‌صدایی[11] و گرایش به چندصدایی شکل گرفته، به‌عنوان نقطهٔ مرکزی الگوی میخائیل باختین به شمار می‌آید که از کلمهٔ Dialogue به‌معنی گفتگو، مکالمه، مکالمه‌گرایی و منطق مکالمه (احمدی، ۱۳۸۰: ۹۳) آمده است و خود یک روش خاص برای نگریستن به جهان محسوب می‌شود؛ یعنی ابزاری مفهومی برای دیدن فرایندهایی که به یاری هیچ لنزی قابل رؤیت نیست؛ به دیگر سخن و با استناد به عقیدهٔ باختین، «گفتگو، رسانه‌ای است که در آن وجود داریم و ازطریق آن، جهان خود را درک می‌کنیم» (Serra, 1990: 255). ماهیت این نظریهٔ باختین مبتنی بر گفتاری است که بدون تعامل و مکالمه با دیگران و درواقع بدون قرارگرفتن در معرض صدای دیگری شکل نمی‌گیرد (مهدی‌پورمقدم، ۱۴۰۱: ۸۳)؛ بنابراین، اینکه چگونه هنرمندی دست به آفرینش اثری می‌زند و چگونه مخاطب، معنای آن را دریافت و تفسیر می‌کند، با توجه به وجود دیگریِ برخاسته از بافتار و برون متن، ضبط و درک می‌شود (شکرپور و مهدی‌پورمقدم، ۱۴۰۱: ۱۱). درواقع، باختین می‌کوشد نشان دهد چگونه گفتگو به‌واسطهٔ چندصدایی و حضور دیگری در زبان، ادبیات و حتی هنر، با ساختارهای تاریخی و فرایندهای فرهنگی زمانهٔ هنرمند پیوند خورده است که لازمهٔ آن، شناخت مفاهیم اساسی گفتگومندی باختین است که عبارت‌اند از:

دیگری: به عقیدهٔ باختین، «دیگری» گفتار و صدایی است که در متن حضوری نامرئی دارد و اساساً در یک اثر به

موازات صدای مؤلف، یعنی خود، قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای‌که چه انسان باشد و چه شئ، همواره صدایی دارد که شنیده می‌شود (Graf, 2005: 85). درواقع، هیچ کلامی نیست که ما بر زبان آوریم و سخن دیگران در آن حاضر نباشد، سخن ما همواره انباشته از صدای دیگران است (Bakhtin, 1986: 89)؛ بنابراین باختین باردنظر دکارت[۱۲] مبنی بر اینکه «من می‌اندیشم، پس هستم» بیان می‌کند: «تو هستی، من هستم» (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۷۸)؛ به‌تعبیر دیگر، برای دیدن و درک تمام جوانب خود، می‌بایست نگاه دیگری را مال خود کنیم. «تنها نگاه غیر، این احساس را به من می‌دهد که از تمامیت و جامعیت برخوردارم» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۱۴۹)؛ زیرا، ما هرگز نمی‌توانیم خود را به‌صورت یک کل ببینیم. وجودِ غیر برای آنکه ما به مفهومی از خویشتن دست یابیم ضرورت دارد. مطابق دیدگاه باختین، نمی‌توان تمام بخش کلامی هستی انسان را به حساب شخص منفرد گذاشت. این بخش از هستی انسان، نه به فرد، بلکه به محیط اجتماعی او تعلق دارد.

چندصدایی: یا چندآوایی که درپیِ مفهوم دیگری در متن جلوه‌گر می‌شود، به‌طور کلی، اصطلاحی است که پیش از باختین در مطالعات موسیقایی کاربرد داشته و به‌گونه‌ای از موسیقی اطلاق شده که در آن چندین صدا با یکدیگر و به‌صورت مستقل حضور داشته و به یکدیگر مرتبط شده‌اند (آروین، ۱۳۹۷: ۲۲)؛ بنابراین، در رابطه با چندصدایی باختین می‌توان گفت با توجه به اینکه «چندصدایی [را] درهم‌آمیختگی ایدئولوژی‌ها» (کاشی‌زاده و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۴۹) تعریف نموده‌اند؛ لذا این اصطلاح به‌موازات نقشِ «دیگری»، می‌تواند ارجحیت بافت و زمینه را بر متن تضمین کند؛ به دیگر سخن، باختین برای گریز از تک‌صدایی و سلطه در متن، به چندصدایی پناه می‌برد و شرط لازم برای شکل‌گیری چندصدایی را برقراری گفتگو می‌داند. وی معتقد است که تک‌گویی، دیگری را نادیده می‌گیرد و وانمود می‌کند که کلامِ آخر است (آروین، ۱۳۹۷: ۷)؛ بنابراین، چندصدایی در حکم یکی از ویژگی‌های گفتگومندی، توزیع مساوی صداها و تأکید بر صداهای گوناگون در یک متن معنا شده است؛ به‌گونه‌ای‌که تمام صداها حق حضور داشته و یکی بر دیگران مسلط نباشد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۶۹ـ۶۸)؛ لذا، در یک اثر، معنا زمانی می‌تواند به وجود آید که دو یا چند صدا با هم در گفتگو باشند (Marchenkova, 2005: 68)؛ یعنی علاوه بر صدای هنرمند در شکل‌گیری متن، بیانگر حضور دیگری در آن نیز باشد.

شایان ذکر است، «برای باختین، ضروری‌ترین عاملِ بودن در جهان، بودن با دیگری در یک رابطهٔ عمیق از تفکر و گفتگو است» (Graf, 2005: 95) که درنهایت، این رابطهٔ خود و دیگری، یعنی چندصدایی در متن می‌تواند منجر به پدیدارشدن شکل تکامل‌یافتهٔ اثر شود.

توصیف پیکرهٔ مطالعاتی

«بررسی نقاشی ایران در سدهٔ نهم، بدون درنظرگرفتن جریان‌های موازی در قلمرو ترکمانان، ناقص خواهد بود» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۷۷)؛ زیرا همان‌گونه که پیشتر بیان شد، گرایش قراقویونلوها به شیعه و اعتقاد به این امر، زمینه‌های شکل‌گیری آثاری را فراهم کرد که اگرچه متأثر از ایدئولوژی ادوار پیشین بودند[۱۳]؛ اما می‌توانند بیانگر شرایط زمانهٔ آنان، به‌ویژه عصر پیربوداق قراقویونلو باشند؛ بنابراین، پیش از تحلیل نگارهٔ موردنظر در پژوهش حاضر و شناخت جهان برون‌متن، ابتدا به معرفی نمونهٔ مطالعاتی می‌پردازیم.

تصویر ۱. حضرت موسی و عوج، همراهِ حضرت محمد(ص) و عیسی مسیح، قراقویونلو، احتمالاً بغداد یا تبریز، قرن ۱۵م./ ۹ هـ.ق.، ابعاد ۳۸* ۲۴/۴ سانتی‌متر، مجموعهٔ ناصر خلیلی (URL 1)

تصویر ۱ که اغلب با عنوان «موسی و عوج» شناخته می‌شود، در منابع و اسناد موجود با عناوین متفاوت دیگری همچون «غول، موسی، محمد و عیسی»، «عوج، پیامبران و خاندان مقدس» و «حکایت سه‌مذهب یکتاپرستی بزرگ» نام‌گذاری شده است. نگاره‌ای تک‌صفحه‌ای از آثار عصر پیربوداق قراقویونلو که محفوظ در گنجینهٔ هنر اسلامی مجموعهٔ ناصر خلیلی لندن است. البته مکان شکل‌گیری این نگاره را نمی‌توان با قاطعیت بیان کرد؛ زیرا پیرو اطلاعات مندرج در مجموعهٔ خلیلی، آن را منتسب به بغداد و یا تبریز در نیمهٔ دوم قرن پانزدهم میلادی دانسته‌اند. برخی آن را از زمرهٔ آثار مکتب شیراز که پیربوداق در آنجا حکومت داشته، به شمار آورده‌اند (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۶۵ و ۶۹). در این زمینه، دکتر یعقوب آژند آورده که «از شیوهٔ شیراز مکتب ترکمان در دورهٔ پیربوداق آثاری باقی مانده که نگاره ندارند؛ ولی دربردارندهٔ تذهیبی غنی و پرمایه هستند» (۱۳۹۸: ۵۲) که این امر به‌نوعی با اطلاعات موجود در وب‌سایت مجموعهٔ خلیلی مطابقت دارد.

به‌طور کلی محوریت اصلی این نگاره، نابودی عوج‌بن‌عنق توسط حضرت موسی است. درواقع، داستان عوج، شخصیتی بلندقامت و عظیم‌الجثه که در مرکز تصویر ۱ قرار گرفته، بیش از همه برگرفته از تأثیرات غیر اسلامی، یعنی متن کتاب عهد عتیق و نیز تلمود[۱۴] بوده که به تألیفات مسلمانان راه یافته است (غیاثیان، ۱۴۰۰: ۵۴). ناگفته نماند که در قرآن کریم هیچ اشاره‌ای به این داستان و کشته‌شدن عوج به‌دست پیامبر یهود نشده و صرفاً در بخش‌هایی، ازجمله، ذیل تفسیر آیات ۲۶ـ۲۱ سورهٔ مائده (همان: ۵۶)، به وجود این موجود که حدود ۳۵۰۰ سال عمر داشته، اشاره شده است؛ بنابراین، داستان این نگاره مطابق متن تورات چنین است: بنی‌اسرائیل، راهی را که به باشان منتهی می‌شد در پیش گرفتند؛ اما عوج، پادشاه باشان، مانع از ورود آن‌ها به آنجا شد و خود را برای جنگ آماده کرد. در ادامه نقل شده عوج، کوهی را به‌اندازهٔ سپاه بنی‌اسرائیل از زمین کند تا بر آن‌ها بیندازد؛ پس، خداوند به موسی فرمود: «نترس! زیرا دشمن را به دست تو تسلیم کرده‌ام» (غیاثیان، ۱۴۰۰: ۵۵). هنگامی که عوج، کوه را همچون سنگی عظیم بر روی سر خود نگه داشت تا آنان را نابود کند، مرغ کوچکی، با نشستن بر سنگ، آن را میان‌تهی کرد (ابراهیمی، ۱۳۹۹)؛ درنهایت، کوه، دور گردن عوج افتاد و موسی با ضربه‌ای که به قوزک پای او زد، عوج را به هلاکت رساند (غیاثیان، ۱۴۰۰: ۵۴).

اگرچه این روایت بصری، گزیده‌ای از داستان اسطوره‌ای سرگذشت عوج است؛ اما نمی‌توان حضور شخصیت‌های دین اسلام و مسیحی را در تصویر نادیده گرفت؛ ازسویی حضرت محمد(ص)، نوادهٔ ایشان به همراه خلفای راشدین و قنبر، خدمتکار امام‌علی(ع) و ازسوی دیگر، مریم عذرا نشسته بر زمین که مسیح نوزاد را در آغوش گرفته، تصویر شده‌اند.

خوانش چندصدایی در نگارهٔ موسی و عوج

به‌طور کلی در پیِ ورود مغولان به ایران، با ستم و فشارهای آنان و نیز ناتوانی ایرانیان در مواجهه با مغولان، گرایش عامه به تصوف افزایش یافت. این تصوف در عصر ترکمانان قراقویونلو، به‌صورت حلقهٔ واسطی میان تسنن و تشیع درآمد. بیش از همه، شیعیان در این زمانه مجال نوینی یافتند تا بتوانند در حوزه‌های فکری و سیاسی فعالیت کنند (شاهمرادی و منتظرالقائم، ۱۳۹۲: ۵۰، ۶۵). این گرایش و اهتمام به تشیع که به‌عنوان ابزاری برای کشورداری قراقویونلوها دانسته شده، نه‌فقط در عرصهٔ سیاسی، بلکه در زمینهٔ بصری نیز توانسته نقش و صورتی به خود گیرد. پیشتر بیان شد که شیعه‌گرایی در نزد آنان، فارغ از جنبهٔ افراطی و متعصبانه، توانست به‌شکلی مصلحت‌آمیز و توجه به سایر ادیان در جامعه تداوم یابد و تبدیل به بستری شود که «حکمرانان خواسته و ناخواسته، در آن قرار [گیرند که] هم‌سوبودن یا نبودن با آن، در سرنوشت سیاسی آنان تأثیرگذار بوده است» (احمدی و جوزانی، ۱۳۹۰: ۱۵). با توجه به این تفاسیر می‌توان گفت، گفتگومندی به مدد مفاهیمی چون چندصدایی و دیگری می‌تواند یک فرایند حقیقت‌آفرین باشد و راه‌گشای مناسبی برای درک سیاست‌مداری آنان از دریچهٔ تصویر به شمار آید.

لذا با توجه به نظریهٔ باختین، در گام نخست می‌بایست گفتگو و صداهایی غیر از صدای مؤلف در اثر شناسایی شود تا حضور دیگری و نقش آن در متن آشکار گردد. قابل ذکر است که مراد از صدای هنرمند، انتخاب و استفادهٔ وی از مؤلفه‌های ادیان در صورت‌بندی اثر بوده است. در رابطه با بررسی

چندصدایی، می‌توان گفت حضور هر یک از شخصیت‌های ادیان ابراهیمی به‌نوعی صدای مذهبشان به شمار آمده که به گفتگو با مؤلف و درنهایت مخاطب اثر پرداخته و موجب تکمیل نگاره شده‌اند. البته این حضور صرف نمی‌تواند بیانگر هم‌آوایی باشد؛ بلکه نیازمند شناخت مؤلفه‌هایی است که ما را به‌سمت دیگری رهنمون کند.

در سطح نخست و برای پایین‌ترین بخش تصویر که پیامبر(ص) در پوششی به رنگ سفید، در مرکزیت سطح اولیه جای گرفته، می‌توان چنین استنباط کرد که صدای دین اسلام به گوش می‌رسد. اگرچه سنت تصویرگری چهرهٔ اولیای الهی، با ورود مغولان در ایران پایه‌ریزی شد؛ اما آنچه در اینجا اهمیت دارد، پایبندی قراقویونلوها به اعتقاداتشان بوده است؛ زیرا برخلاف ادوار پیش که چهرهٔ پیامبر اسلام(ص) بازنمایی می‌شد، در اینجا با پوشش و روبنده‌ای که فقط بخشی از محاسن حضرت قابل رؤیت بود، تصویر شده است. ناگفته نماند اگرچه در قرآن، آیاتی که مستقیماً شمایل‌نگاری و تصویرسازی را برای مؤمنان منع کرده باشد، وجود ندارد؛ اما در برخی موارد، همچون آیهٔ ۲۴ سورهٔ حشر، آیهٔ ۳ سورهٔ تغابن و نظایر آن، خلق صورت و آفرینش آن را منحصر به پروردگار و شئونات الهی دانسته‌اند (محمدی وکیل، ۱۳۹۹: ۴۵)؛ به بیان دیگر، با تصویری که نه نقش خداوند باشد و نه سیمای پیامبر (بورکهارت، ۱۴۰۰: ۱۳۱) هیچ ممانعتی نشده است. در ادامه، گرداگرد پیامبر، هاله‌ای[۱۵] نورانی، همچون شعله‌های آتش دیده می‌شود که مطابق تصویر، رنگ هالهٔ نورانی ایشان با دیگران متفاوت (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۶۹) و درواقع، بیانگر جایگاه و مقام حضرت است. در رابطه با رنگ سفید در پوشش پیامبر، باید گفت که این رنگ در قرآن کریم از رنگ‌های بهشتی (شریفی و جوکار، ۱۳۸۹: ۱۰۴) و نشانهٔ افراد سعادتمند در رستاخیز (آل عمران: ۱۰۶) و نیز «رنگ محبوب پیامبر» (بلخاری، ۱۳۹۵: ۱۱۹) محسوب شده است. همچنین در روایتی از رسول خدا آمده که «از لباس‌های شما، هیچ‌کدام بهتر از لباس‌های سفید نیستند، برای پوشیدن آن را انتخاب کنید» (شریفی و جوکار، ۱۳۸۹: ۱۰۴). نکتهٔ مورد توجه دیگر در رابطه با ایشان و با توجه به تصویر ۱-۱، وجود طراز با کتیبه‌ای شامل «لااله الا الله» بر بازوی دست چپ ایشان است که نمونه‌ای از آن، بر دو بازوی یکی از نوادگان حضرت با لباس سبز هم دیده می‌شود. درواقع، طراز، این پارچهٔ اسلامی با کتیبهٔ خوش‌نویسی به زبان عربی (فدایی تهرانی، ۱۴۰۲: ۷۲) که از عهد عباسیان به بعد دارای اهمیت والایی شده، همواره به‌عنوان یکی از نشانه‌های قدرت به شمار می‌آمده است (همتی گلیان، ۱۳۸۹: ۱۰۸). درنهایت، از این مطالب می‌توان چنین برداشت کرد که ترکمانان قراقویونلو در مصورسازی چهرهٔ پیامبر(ص) تاحدودی به شئونات اسلامی پایبند بوده‌اند و نمایش جزئیاتی از ریش و محاسن ایشان نیز می‌تواند درنتیجهٔ تأثیر مکاتب پیشین بوده باشد؛ زیرا سبک و سیاق هنری عصر پیربوداق، نشان‌دهندهٔ سبکی بوده که از مکتب هرات تیموری الهام گرفته شده؛ ولی پیشرفت داشته است (آژند، ۱۳۹۸: ۵۲)؛ اما در زمینهٔ رنگ پوشش ایشان کاملاً حضور فرهنگ اسلامی دریافت می‌شود.

تصویر ۱-۱. بخشی از تصویر ۱. (URL 1)

همچنین، مطابق تصویر ۱-۱، در دو سوی پیامبر(ص)، نوادگان ایشان دیده می‌شوند؛ با چهره‌ای کودکانه در لباس‌هایی سبزرنگ همراه با طراز و نیز قرمزرنگ و دستارهایی سفیدرنگ که گویای حضور امام‌حسن و امام‌حسین(ع) در صحنه بوده است. در رابطه با رنگ پوشش آنان در منابع آمده که «دو لباس از بهشت برای پیامبر(ص) فرستاده شد و پیامبر، لباس سبز را به امام‌حسن(ع) و لباس قرمز را به امام‌حسین(ع) داده‌اند» (مجلسی، ۱۴۰۳، ج ۴۴: ۲۴۶). ذکر این نکته ضروری است که کاربرد رنگ قرمز برای امام‌حسین(ع)، مطابق با اندیشهٔ شیعی، نمادی از شهادت و خون ایشان

(Moinuddin, 1971: 15) و نیز ستمی دانسته شده که از طرف اشقیا در واقعهٔ کربلا رخ داده است. و دررابطه با رنگ سبز که همواره در فرهنگ تشیع، نشانه‌ای از ائمه، معصومیت و شُعار بنی‌هاشم و نیز رنگ پوشش بهشتیان (دانش و خزایی، ۱۳۹۹: ۲۳) معرفی شده و به‌طور کلی، نشانهٔ سیادت فرزندان علی(ع) و فاطمه(س) محسوب می‌شود (بلخاری، ۱۳۹۵: ۱۱۹)؛ اما بازنمایی چهرهٔ آنان نه به تأسی از پوشاندن چهرهٔ پیامبر در این تصویر، بلکه همچون آثار مکاتب پیشین شکل گرفته است. هالهٔ طلایی وسیعی نیز گرداگرد تخت و جایگاه آنان را فراگرفته است.

در ادامه و در پایین پای پیامبر مطابق تصویر ۱ـ۱، خلفای راشدین دیده می‌شوند که در جهت چپ ایشان، سه نفر از آنان (ابوبکر، عمربن خطاب و عثمان) و در سمت راست پیامبر، علی بن ابی‌طالب(ع) تصویر شده‌اند. ابوبکر به‌عنوان نخستین خلیفه در خلافت راشدین، با محاسن سفید، به‌گونه‌ای در نگاره جای‌گرفته که نگاهش به پشت سرِ خود است و چون چیزی در آن بخش از تصویر وجود ندارد، می‌توان گفت این چرخش سر او، بی‌هدف انجام شده و یا احتمال دارد از روی نگارهٔ دیگری در همان زمان، یعنی نسخهٔ کلیله و دمنه محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان تهران که پیامبر و خلفای راشدین و نیز دو امام جوان را نشان می‌دهد، الگوبرداری شده باشد (Norouzian, 2019: 6 , 9)؛ چراکه در نمونهٔ ذکرشده نیز ابوبکر، با چرخش سر مصور شده است. با توجه به آنکه چیزی در پشت سر او وجود نداشته که نگاه ابوبکر را به خود جلب کند، این حالت نمی‌تواند گویای نقص صدای فرهنگ اسلامی و یا گسست آن باشد؛ بلکه صرفاً تقلیدی از یک اثر و از هنرمندی دیگر در همان بازهٔ زمانی بوده است. ناگفته نماند تأثیرات مکاتب هرات و ترکمنی را در آثار این دوره نمی‌توان نادیده گرفت. دومین خلیفه، عمر، با محاسن تیره‌تر نسبت به ابوبکر، با دستی به سمت بالا و دست دیگر رو به جلو، گویی به گفتگو می‌پردازد. در کنارش، عثمان، سومین خلیفه، دیده می‌شود که هر دو دست خود را بر روی زانوهایش قرار داده است. قابل ذکر است، سبک ضربات قلم‌مو بر روی چهرهٔ عثمان به‌وضوح نشان‌دهندهٔ دستکاری هنرمند دیگری است (Norouzian, 2019: 6 , 9). و نیز رنگ پوشش آن‌ها به رنگ قهوه‌ای، آبی و سبز مصورسازی شده که با رنگ‌های به‌کاررفته در فرش زیر پایشان هماهنگی ایجاد کرده است؛ اما در نقطهٔ مقابل آنان (تصویر۱ـ۱)، آخرین خلیفه از خلفای راشدین، امام‌علی(ع)، دیده می‌شود. گفتنی است خلفای راشدین همانند پیامبر عمامه‌ای سفیدرنگ بر سر دارند؛ با این تفاوت که «به نظر می‌رسد عمامهٔ امام‌علی و عمامهٔ پیامبر، در تاریخ نامعلومی دست‌کاری شده‌اند. یک سایهٔ تیره هنوز روی آن‌ها قابل مشاهده است که گویا در زمان بعدی حذف شده است» (ibid: 9). به‌طور کلی، قرارگیری خلفای راشدین به‌عنوان جانشینان پیامبر، پیوند مسلمانان، خواه اهل تسنن و خواه تشیع را در این زمان بیان می‌کند؛ به‌ویژه که در عصر قراقویونلوها «به‌دلیل تطورات مذهبی ایران در دوران بعد از مغول که سبب ایجاد فرایندی موسوم به تسنن دوازده‌امامی و شیعه‌شدن مذهب اهل سنت شد، نوعی خاص از تشیع در ایران رواج یافت» (شاهمرادی و منتظرالقائم، ۱۳۹۲: ۶۵)؛ به بیان دیگر، شکل‌گیری سیاست مصلحت‌گرایی، زیر سایهٔ پرچم شیعه انجام گرفته است.

می‌توان اذعان داشت که نشستن امام‌علی(ع) با توجه به تصویر ۱ـ۱، نه هم‌تراز با خلفای راشدین، بلکه در مقابلشان، نشان از جایگاه و موقعیت مهم ایشان داشته که توسط هنرمند و احتمالاً برخاسته از آرمانِ حامی نگاره، پیربوداق، (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۶۹) اجرا شده است؛ زیرا حکام قراقویونلو اعتقادات شیعی همچون ارادت به امام‌علی(ع) و ائمهٔ شیعه را درون خود داشته‌اند (عبادی، ۱۳۸۸: ۱۲۵). همچنین با توجه به تصویر فوق، گسترش هالهٔ نورانی که از یک‌سو، دو امام جوان و از سوی دیگر، گرداگرد امام‌علی(ع) را فراگرفته، می‌تواند تداعی‌گر سیاست آنان در تأکید بر قداست خاندان پیامبر(ص) باشد. آخرین مورد در سطح نخست و مطابق تصویر ۱ـ۲، ایستادن دو شخص در پشت سر امام است که یکی از آنان فردی سیه‌چهره با لباسی راه‌راه و شمشیری بر دوش است که بدون شک، قنبر، غلام باوفا و همراه همیشگی حضرت علی(ع)، دانسته شده است. در روایاتی از امام‌جعفرصادق (ع) نقل شده که قنبر، غلام علی(ع)، آن حضرت را بسیار دوست می‌داشت و زمانی که حضرت از منزل خارج می‌شدند، او نیز با شمشیر به‌دنبال ایشان می‌رفت (خامه‌یار، ۱۳۹۳: ۳۱ـ۳۰)؛

گویی، در این صحنه نیز او، همان نقش را ایفا کرده است؛ از سوی دیگر، چون به‌عنوان غلام خاص و محرم اسرار آن حضرت شناخته شده، در میان شیعیان از جایگاه و محبوبیت ویژه‌ای نیز برخوردار بوده؛ به‌گونه‌ای که وی را در شمار یاران امام دانسته‌اند (خامه یار، ۱۳۹۳: ۲۹ـ۲۸)؛ همچنین پیرمرد ایستاده در کنار قنبر نیز از یاران و اصحاب پیامبر دانسته شده؛ به‌ویژه که نگاه هر دو به‌سوی پیامبر است.

لذا با بررسی مؤلفه‌های اثرگذار در سطح نخست مشخص شد که در کنار توجه به عناصر اهل تسنن، تشیع نیز حضور چشمگیری در شکل‌گیری این بخش از نگاره داشته است. هالهٔ نورانی بزرگی که گرداگرد سر و بدن پیامبر، امام‌علی و دو امام جوان را فراگرفته نیز حاکی از تفکر شیعه در آن زمان است (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۶۹).

تصویر ۱ـ۲. بخشی از تصویر ۱ (URL 1)

در سطح دوم که روایت موسی و عوج بوده، هنرمند با حذف بخش‌هایی از اصل داستان، نظیر کوهی که توسط عوج برداشته شده و یا پرنده‌ای که موجب تهی‌شدن سنگ گردیده، این داستان را به‌اختصار روایت کرده است. در اینجا حضرت موسی با روبنده‌ای بر چهره تصویر شده که همانند پیامبر بخشی از محاسن وی قابل مشاهده است. اگرچه این امر همان‌گونه که بیان شد متأثر از فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی به عرصهٔ بصری وارد شده؛ اما نمی‌توان اندیشهٔ دین یهود را در این زمینه نادیده گرفت؛ زیرا در تورات نیز به‌نوعی، ساخت شمایل صراحتاً منع شده؛ آنچنان که سازندهٔ آن مورد لعن پروردگار قرار خواهد گرفت (محمدی وکیل، ۱۳۹۹: ۴۵ـ۴۱)؛ اما در اینجا هنرمند همچون گذشته، تسامح مذهبی را چه در زمینهٔ روایت و نیز در عدم توجه به چهره‌پردازی به کار بسته است. نکتهٔ بعدی، رنگ لباس موسی است که ارغوانی و به‌نوعی قرمزی تیره‌تر از رنگ لباس امام‌حسین(ع) است. در دین یهود، قرمز بیشتر نشانهٔ گناهان شهوانی (صیادی سیدمحله و سروش، ۱۴۰۲) به شمار آمده؛ اما با توجه به نابودی عوج توسط موسی در اینجا، نمی‌تواند گویای این معنا باشد؛ چراکه از یک‌سو، برای پیامبر خدا که کشندهٔ عوج بوده، با هالهٔ نورانی طلایی‌رنگ به کار رفته؛ از سوی دیگر، در متون اسلامی، عوج به‌عنوان یک کافر معرفی شده که مقابل پیغمبران الهی ایستاده است (غیاثیان، ۱۴۰۰: ۵۳)؛ بنابراین، می‌توان وجه مثبت این رنگ را در نظر گرفت که برگرفته از فرهنگ تشیع و رنگ لباسِ فرستاده‌شده از بهشت، مانند لباس یکی از نوادگان پیامبر(ص) در تصویر بوده باشد. علاوه بر این، عصای حضرت موسی مؤلفه‌ای دیگر در نگاره است که همواره نماد پیامبری وی محسوب شده و وسیلهٔ نابودی کفر به شمار آمده است؛ اما عوج بزرگ‌ترین پیکره در تصویر؛ به‌گونه‌ای مصورشده که نیمی از بدن او از قاب نگاره بیرون زده است. در اینجا برخلاف بسیاری از نمونه‌های برجای‌مانده از این داستان، اثری از سنگ یا پرنده نیست و صرفاً نگارگر با ترسیم طویل‌القامت بودن وی و نیز ضربهٔ موسی بر قوزک پایش، هلاکت او را نشان داده است. نکتهٔ قابل توجه، مشخصات ظاهری عوج با دامنی کوتاه است که باید گفت هنرمند صرفاً به‌شیوهٔ نمونه‌های جلایریان[۱۶] (غیاثیان، ۱۴۰۰: ۶۵) آن را اجرا کرده است. علاوه بر عصای موسی، یک شئ طلایی‌رنگِ افتاده در پیش پای عوج نیز دیده می‌شود که ابعادش بزرگ‌تر از عصای موسی به نظر می‌رسد. با توجه به اینکه در متون عهد عتیق به بستر و تخت آهنین عوج اشاره شده (دشتی‌زاده و امیری، ۱۴۰۳: ۱۱۸)؛ بنابراین، می‌توان گفت شاید این شئ نمادی از سقوط تخت شاهی وی باشد که توسط عصای حضرت موسی از میان رفته است. درنهایت با بررسی سطح دوم از نگاره که برگرفته از متن دینی غیر از اسلام بوده، می‌توان گفت اگرچه «دیگری»

در این بخش از تصویر، صدای دین یهود قلمداد شده؛ اما نمی‌توان بی‌توجه از کنار مفهوم نمادین آن و نابودی کفر توسط پیامبر خدا، یعنی دوری از وجه تک‌صدایی آن، گذر کرد. اینکه روایتی از یهودیت با مؤلفه‌هایی برگرفته از سطح نخست، تصویر شده، می‌تواند گویای توجه به مسامحهٔ دینی حاکم در عصر قراقویونلوها باشد که هنرمند به‌زیبایی توانسته از دریچهٔ ادیان پیش از اسلام و نیز حضور پیامبرانشان، به نقش دینی که تکمیل‌کنندهٔ ادیان ابراهیمی بوده، تأکید کند.

تصویر ۱ـ۳. بخشی از تصویر ۱ (URL 1)

در نهایت، در سطح سوم، مریم عذرا درحالی‌که بر زمین نشسته و کودک مقدس خویش، حضرت مسیح را در آغوش گرفته، با تنی چند از افراد در پشت سر ایشان تصویر شده است (تصویر ۱ـ۳). اگرچه مسیح با هالهٔ نورانی همچون حضرت موسی و در لباسی به رنگ سبز که پیشتر بیان شد رنگی مقدس نزد شیعیان بوده، مصور شده؛ اما برخلاف دو پیامبر دین اسلام و یهود، چهرهٔ وی نمایان است که می‌تواند مطابقِ اندیشهٔ مسیحیت و درواقع احترام به آن، شکل گرفته باشد؛ چراکه، در مسیحیت اگرچه در ابتدا ممنوعیت‌هایی دربارهٔ هنر صورت‌نما وجود داشت؛ اما بعدها، خلق شمایل مسیح مرسوم شد (محمدی وکیل، ۱۳۹۹: ۴۱). درواقع، سنت نقش تصاویر مقدس در تمدن مسیحی، جوهری خداشناختی و لاهوتی و منشأی اعجازآمیز دارد (بورکهارت، ۱۴۰۰: ۶۰) که در دین اسلام نیز قابل احترام دانسته است[۱۷]. همانند تصویر ۱ـ۳ که شمایل مسیح و مریم که همواره از مضامین مورد توجه در هنر مسیحیت بوده، در اینجا نیز توسط هنرمند خلق شده است؛ اما آنچه در نگاره حائز اهمیت بوده چرایی حضور مریم عذرا و کودکش مسیح است. درواقع، این احتمال وجود دارد که جای‌گیری مسیح مطابق تصویر ۱ـ۳ و به‌طور کلی، مصورسازی هر سه این پیامبران در یک قاب، به‌نوعی بیانگر احترام و توجه به ادیان بزرگ و جریان‌ساز و درواقع سه‌شاخهٔ مهم دین ابراهیم(ع)، یعنی یهودیت، مسیحیت و اسلام بوده است؛ به‌ویژه در سطح سوم، حضور مسیح به‌شکل نوزادی در آغوش مریم، «به خورشید شکست‌ناپذیر مانند شده» (بورکهارت، ۱۴۰۰: ۶۵) که همانند کُشندهٔ عوج، یعنی حضرت موسی، به‌نوعی صدای «دیگری» در تصویر قلمداد شده است؛ صدایی که سبب شده تا هنرمند بتواند از زوایهٔ دید دیگری نیز به بافتار جامعهٔ خود بپردازد. آخرین مورد در سطح سوم و مطابق تصویر فوق، حضور ۸ مرد در پشت سر مسیح و مریم عذراست که دربارهٔ حضورشان در اینجا، اطلاعات چندانی در دسترس نیست؛ اما می‌توان با توجه به تعدادشان در نگاره، از بُعد دیگری به آن پرداخت؛ یعنی برمبنای اندیشهٔ اسلامی، عدد ۸ گویای فرم هشت‌وجهی مکعب است که به فرم کعبه (همان، ۱۳۶۵: ۱۷) نیز اشاره دارد. همچنین ناگفته نماند که در قرآن کریم به وجود ۸ فرشته به‌عنوان حاملان عرش الهی نیز اشاره شده است (الحاقه: ۱۷). شاید با کمی احتیاط بتوان گفت شکل‌گیری این اشخاص به تعداد ۸ تن، برگرفته از اندیشهٔ اسلامی بوده؛ اما دربارهٔ ماهیت حضور آنان نمی‌توان با قطعیت بیان کرد که آیا از همراهان مریم عذرا و کودکش بوده‌اند یا ترکمانان قراقویونلو. در پایان لازم به ذکر است که طبیعت‌نگاری این نگاره، چون درختان شکوفه‌دار متأثر از مکتب هرات تیموری بوده (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۶۵) که در اینجا نیز بازنمایی شده‌اند.

با بررسی مؤلفه‌های اثرگذار در صورت‌بندی این نگاره باید گفت که حضور عناصر فرهنگ یهود و مسیحیت در قالب «دیگری» به ابزاری مفهومی تشبیه شده برای دیدن فرایندهایی که به یاری هیچ لنزی قابل رؤیت نیستند. درواقع مطابق نظر باختین می‌توان این‌گونه برداشت کرد که آنچه در

شکل‌گیری نگاره مورد توجه بوده، دو نظام قانون‌مند به هم وابسته، یعنی صورت و محتواست؛ اما آنچه در این بین حائز اهمیت است، همانا محتوایی است که موجب شکل‌گیری این صورت شده؛ زیرا «محتوا یکی از مؤلفه‌های سازندهٔ واجب‌الوجود است و فرم هنری درواقع هم‌بستهٔ محتواست؛ اگر این هم‌بستگی شکل نگیرد، فرمِ هنری قطعاً بی‌معنا خواهد بود» (باختین، ۱۴۰۰: ۴۸۱)؛ بنابراین، لازمهٔ پی‌بردن به این محتوا، توجه به چندصدایی در اثر دانسته شده است. باید گفت که «ترکمانان قراقویونلو که از آغاز معتقد به تشیع بودند» (شاهمرادی و منتظرالقائم، ۱۳۹۲: ۵۸) برای پیشبرد اهداف سیاسی خود، همچون تیموریان و به تأسی از آن‌ها به مذهب متوسل می‌شدند تا به‌وسیلهٔ تصاویر شیعی، احترام و علاقهٔ خالصانهٔ خویش را نسبت به مقولهٔ تشیع و شخصیت‌های دینی نشان دهند (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۶۵)؛ بنابراین، توجه به گرایشات شیعی در آن عصر، هنرمند را بر آن داشته تا به تأسی از حامی اثر و برای القای محتوای نهفته در نگاره به مخاطب خود، چندصدایی ادیان را جایگزین تک‌صدایی کند؛ زیرا همان‌گونه که بیان شد شرط لازم برای شکل‌گیری چندصدایی ازمنظر باختین، برقراری گفتگو بوده است. درواقع، به‌سبب آنکه نگارگر می‌بایست مذهب شیعهٔ حاکم در عصر حامی اثر را به بهترین وجه در تصویر نمایان کند، با وساطت مؤلفه‌های ادیان ابراهیمی به‌عنوان صداهای «دیگر»، به نمایش این گفتگو و چندصدایی پرداخته است؛ یعنی برای تبیین و القای ماهیت مذهبی قراقویونلوها، نگاه دیگری را مال خود کرده تا بتواند به مفهومی از بافتار زمانهٔ خود دست یابد؛ زیرا به‌گفتهٔ باختین «تنها نگاه غیر، این احساس را به من می‌دهد که از تمامیت و جامعیت برخوردارم» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۱۴۹)؛ بنابراین، حضور دو پیامبر دین یهود و مسیح به‌مثابهٔ «دیگریِ» برخاسته از بافتارِ جامعه‌ای با تسامح دینی، برای تأکیدی بر حضور خاتم‌الأنبیا و دیدن تمام جوانب دین اسلام نشان داده شده؛ به‌گونه‌ای که هم‌نشینی هریک از صداها با نشانه‌های خاصِ خود، در شکل‌گیری نهایی متن، اثرگذار شده‌اند؛ اما با توجه به بشارات تورات[۱۸] و انجیل[۱۹] به ظهور پیامبری بزرگ در جزیرةالعرب و به‌عنوان دورهٔ ختم نبوت (شاطر، ۱۳۸۹: ۱۱۱) که نجات‌بخش و نابودکنندهٔ کفر و بت‌پرستی در زمین است، می‌توان اذعان داشت که در اینجا هنرمند با استفاده از نشانه‌های اصلی دو دین یهود و مسیحیت، یعنی پیامبران آن‌ها، بر ماهیت دین اسلام به‌عنوان کمال‌بخش ادیان دیگر و نیز ارادت حامی اثر (پیربوداق)، به تشیع توجه داشته است. «مخفی نماند که جمیع سلاطین این طایفهٔ عِلیّه ... شیعهٔ بااخلاصِ خاندان بوده‌اند» (شوشتری، ۱۳۷۵، ج۲: ۳۶۷).

لیکن، اگر فرض را بر این بگذاریم که در نگاره هیچ نشانی از صدا و درواقع مؤلفه‌های یهودیت و مسیحیت وجود نداشته، آیا هنرمند می‌توانست در القای مفهوم و محتوای مذهبی حاکم در زمانهٔ قراقویونلوها، موفق عمل کند؟ در پاسخ می‌توان گفت با توجه به باور باختین، در صورت‌بندی اثر، هنرمندی که صرفاً محصول زمانهٔ خویش است، به‌تنهایی قادر به دیدن تمام جوانب فرهنگ خود نخواهد بود؛ بنابراین، در اینجا، نگارگر برای روایتِ کامل فرهنگ شیعه، به‌عنوان فرهنگی زنده و باورپذیر و موردتوجه قراقویونلوها، با توسل به عناصر فرهنگ دیگران، محتوای اثر خود را تکمیل و صورت آن را عینیت بخشیده است. قابل ذکر است که مهم‌ترین پیامد حضور «دیگری» در این حقیقت نهفته که آن‌ها با حضورشان از برون به درون متن، این امکان را برای هنرمند ایجاد کرده‌اند که فرهنگ خود را به خاطر آورد و مخاطب نیز بتواند با فرهنگ رایج در زمانهٔ وی ارتباط برقرار کند. درواقع «دیگری قادر است قصهٔ حیات مرا روایت کند و من [نگارگر] در هم‌نوایی درونی کامل با او به سر خواهم برد» (باختین، ۱۴۰۰: ۲۹۲ـ۲۹۱)؛ بنابراین، این چندصدایی به‌واسطهٔ حضور «دیگرانی» که متعلق به مکان ـ زمانی در گذشته بوده‌اند، توانسته به تبیین وجه مذهبی و به‌ویژه محتوای نهایی نگاره بپردازد. ذکر این نکته ضروری است که پیربوداق، حامی نگاره، سیاست پدرش را در تأکید بر قداست خاندان پیامبر دنبال کرده که این امر، مُهر تأییدی بوده بر جایگاه و مقام والای پیامبر اسلام(ص) در این نگاره؛ به بیان دیگر و مطابق رویکرد باختین، گفتگو به‌واسطهٔ چندصدایی و حضور «دیگری» در متن نگاره، موجب پیوند ساختارهای تاریخی و فرایندهای فرهنگی و مذهبی زمانهٔ هنرمند شده است. نگارهٔ فوق‌الذکر، نه‌تنها برای بیان ماهیت دینی پیربوداق قراقویونلو از دریچهٔ تصویر بوده؛ بلکه دین و مذهب در اینجا در حکم ابزاری برای رسیدن به اهداف سیاسی‌شان نیز کاربرد داشته است؛ به‌ویژه جهت کسب مشروعیت سیاسی و «جلب توجه جمعیت‌های شیعی

تحت حکومتشان و شناساندن خود به افراد روحانی آن زمان» (شایسته‌فر، ۱۳۷۹: ۲۹) که با حمایت گسترده از هنر، توانستند خود را به‌عنوان پیروان دین اسلام و مذهب تشیع در جامعه معرفی کنند.

نتیجه‌گیری

خوانش اثر حول محور شناخت روابط و گفتگوی میان ادیان و نیز درک جهان متن و همچنین شرایط سیاسی ـ اجتماعی قراقویونلوها از دریچهٔ تصویر، از اهداف اصلی این پژوهش به شمار آمده است که با شناسایی مؤلفه‌های اثرگذار در صورت‌بندی نگارهٔ «حضرت موسی و عوج» برمبنای مفهوم «چندصدایی» و به‌دنبال آن، حضور «دیگری» در متن، از مفاهیم رویکرد گفتگومندی باختین، می‌توان گفت هنرمند به مدد گفتگو با واقعیات اجتماعی، موفق به بروز چندصدایی در متن شده است؛ یعنی با ارائهٔ داستان موسی و عوج به‌شکل تمثیلی، حضور پیامبر(ص)، خاندان ایشان و خلفای راشدین، و نیز عیسی مسیح، کودکی در آغوش مریم عذرا که بیانگر پاکی و قداست آن است، توانسته در سایهٔ مسامحه دینی، به القای شرایط مذهبی عصر قراقویونلوها بپردازد. اگرچه عنوان نگاره، حول محور داستان موسی و عوج و نیز قرارگیری آن‌ها در مرکز تصویر و در ابعادی بزرگ‌تر از سایر پیکره‌ها بوده؛ اما این روایت نمی‌تواند تنها صدای مطلق در نگاره باشد؛ یعنی هدف هنرمند صرفاً سخن‌گفتن از این «دیگری» برگرفته از کتاب عهد عتیق نبوده است. عوج در این نگاره نمایندهٔ انسان‌های کافر و نافرمان در برابر امر الهی محسوب شده که در نتیجهٔ مخالفت در برابر پیامبران الهی به هلاکت رسیده است؛ اما نکتهٔ حائز اهمیت در تصویر ۱، ترکیب‌بندی و هم‌نشینی مؤلفه‌های این سه دین با نشانه‌های خاصِ خود در نگاره بوده، که توانسته گریز از تک‌صدایی مطلق و شکل‌گیری چندصدایی و برقراری گفتگوی ادیان را بازگو کند. اگرچه در این صحنه، وجود پیامبران سه دین سرنوشت‌ساز ابراهیمی با صداهای خود، به‌نوعی، احترام به یکدیگر و تأیید «دیگری» بوده؛ اما با اندکی تأمل می‌توان به صدای برخاسته از فرهنگ تشیع قراقویونلوها، بیش از دیگران در متن پی برد؛ زیرا همان‌گونه که بیان شد آنان که از آغاز گرایش به تشیع داشتند، همچون تیموریان به‌وسیلهٔ تصاویر شیعی، سعی کرده‌اند تا احترام و علاقهٔ خالصانهٔ خویش را نسبت به مقولهٔ تشیع و شخصیت‌های دینی نشان دهند. بدین منظور، توجه به مؤلفه‌های فرهنگ شیعی، ازجمله رنگ لباس‌ها، طراز با کتیبه‌ای حاوی شعار توحید و یگانگی خداوند در دین اسلام، یعنی «لااله الا الله»، هالهٔ نورانی پیامبر(ص) با حاشیه‌های متفاوت از دو پیامبر دیگر و نیز گستردگی هالهٔ طلایی گرداگرد نوادگان پیامبر و امام‌علی(ع)، بر اهمیت این موضوع تأکید داشته است.

با توجه به باور باختین که بیان شد، در صورت‌بندی اثر، هنرمند به‌تنهایی قادر به دیدن تمام جوانب فرهنگ خود نیست لذا، در اینجا نیز نگارگر برای روایت کامل فرهنگ شیعه، به‌عنوان فرهنگی زنده، باورپذیر و موردتوجه قراقویونلوها، با توسل به عناصر فرهنگ دیگران، محتوای اثر خود را تکمیل و صورت آن را عینیت بخشیده است؛ به‌بیان دیگر با توجه به بشارات تورات و انجیل به آمدن خاتم‌الانبیا می‌توان احتمال داد که هنرمند با استفاده از نشانه‌های شاخص دو دین یهود و مسیحی، یعنی پیامبران آن‌ها، بر ماهیت دین اسلام به‌عنوان کمال‌بخش و تکمیل‌کنندهٔ ادیان ابراهیمی نیز توجه داشته است. البته ناگفته نماند که قرارگیری امام‌علی(ع) و دو فرزند ایشان در کنار پیامبر(ص) با آن هالهٔ نورانی وسیع و بیرون‌زدگی لبهٔ شمشیر ذوالفقار امام از قاب نگاره نیز بیانگر تفکر و اعتقادات شیعه‌گرایی حامی اثر (پیربوداق) می‌تواند باشد؛ به‌ویژه که وی همواره سعی کرده سیاست پدرش، جهانشاه را در تأکید بر خاندان پیامبر ادامه دهد. درنتیجه این برتری اعتقادات شیعی قراقویونلوها در نگاره، به هیچ‌وجه موجب حذف یا نادیده‌گرفتن صداهای «دیگری» نشده؛ بلکه، هر یک در جای خود و به‌موازات یکدیگر، در نهایت منجر به تکمیل اثری با مضمون مورد توجه حامی آن شده‌اند. زیرا آن‌گونه که باختین معتقد است، گفتار هنگامی که با واقعیت اجتماعی و فرهنگی، یعنی زمینه مرتبط شود، می‌تواند شکل و ریشه بگیرد و از غنای بیشتری برخوردار شود؛ بنابراین، آنچه اهمیت دارد، نه‌تنها بیان ارادت خالصانهٔ آن‌ها، به‌ویژه پیربوداق به خاندان پیامبر(ص) از دریچهٔ تصویر است؛ بلکه آنان به‌واسطهٔ مذهب، سعی در بیان مشروعیت سیاسی و بقای حکومت خویش نیز داشته‌اند. درواقع این استفادهٔ ابزاری از دین که به‌جهت حفظ تاج‌وتخت در بسیاری از اعصار تاریخی

جریان داشته، در این دوره و در پیِ مرگ شاهرخ تیموری و هرج‌ومرج‌های داخلی کشور نیز برای تصاحب مقام جانشینی، به‌نوعی کاربرد داشته است. قابل ذکر است تطورات مذهبی ایران پس از مغول‌ها و در ادامه، رشد چشمگیر شیعه‌گرایی، شرایطی را ایجاد نمود تا قراقویونلوها با توسل به مؤلفه‌ها و مفاهیم دینی و به‌سبب کسب مشروعیت و تأیید حق قانونی سلطنت خود، به‌دنبال جلب حمایت جمعیت‌های شیعی تحت حکومتشان نیز باشند؛ به‌ویژه که قراقویونلو و پس از آن، آق‌قویونلوها توانستند زمینه‌ساز شکل‌گیری مذهب شیعه به‌عنوان یک مذهب رسمی در عصر صفویه شوند.

لیکن قراقویونلوها با حمایت گسترده از هنر و از دریچهٔ اسناد بصری، توانستند خود را در ظاهر به‌عنوان پیروان دین اسلام و مذهب تشیع در جامعه معرفی کنند؛ به‌تعبیر دیگر، گفتگوی ادیان در اینجا، یعنی تصویرگری پیامبر(ص) و خاندان ایشان به‌عنوان فرهنگی زنده و برخاسته از یک جامعه و تأکید بر ماهیت این فرهنگ در نگاره، به‌واسطهٔ حضور «دیگرانی» برخاسته از ادیان ابراهیمی، می‌توانسته برایشان موقعیت و اعتبار به ارمغان داشته باشد که نتیجهٔ آن، دست‌یابی به قدرت و افزایش حقانیت سلطنت بوده است. آنان درجهت شیعه‌گرایی، همان سیاست مسامحه با ادیان و مذاهب دیگر را که پیش از این در جامعه حکمفرما بود، در صورت‌سازی نگارهٔ موسی و عوج در پیش گرفتند. کلام آخر اینکه، مهم‌ترین پیامد حضور صداهای دیگران هم‌راستا با صدای فرهنگ اسلامی در نگاره، در این حقیقت نهفته است که «دیگران» با حضورشان از برون به درون متن، این امکان را برای هنرمند ایجاد کرده‌اند که تداعی‌گر فرهنگ اسلامی باشند؛ یعنی، هنرمند از تمام زوایا، بتواند فرهنگ اسلامی را به مخاطب القا کند. درنتیجه نگارهٔ فوق‌الذکر که متأثر از شرایط سیاسی، اجتماعی و مذهبی و در سایهٔ تسامح دینی شکل گرفته، به‌خوبی توانسته بیانگر گفتگوی ادیان در نتیجهٔ حضور دیگران که خود، صدایی دارند، باشد و بر ماهیت شیعه‌گرایی آمیخته با مصلحت‌اندیشی عصر ترکمانان قراقویونلو، به‌ویژه پیربوداق تأکید کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- آنان در جریان لشکرکشی‌های عظیم مغول که منجر به انتقال طوایف و قبایل زیادی به‌سوی غرب شد، به‌سمت آسیای غربی مهاجرت کردند و در مناطقی حد فاصل آذربایجان، شمال عراق و جنوب ترکیهٔ فعلی سکونت گزیدند (جعفریان، ۱۳۷۸: ۳۳۷). که درحدود سال‌های ۸۷۲-۸۱۰ بر ایران حکومت می‌کردند.

۲. ازجمله روایاتی که گرایش قراقویونلوها به تشیع را بیان می‌کند، گزارشی در منابع تاریخی دربارهٔ اکراهِ آنان از درگیری با صفویان، به‌سبب تشابهات ایدئولوژیک است (شاهمرادی و منتظرالقائم، ۱۳۹۲: ۵۵). با وجود اینکه آنان گرایش‌های شیعی داشته‌اند؛ اما نمی‌توان آن‌ها را کاملاً پیرو شیعه قلمداد کرد (عبادی، ۱۳۸۸: ۱۲۵).

۳. عوج بن عَنَق، عوج بن عُنق، عاج بن عَنَق، عوج بن عَناق (اعناق*): از شخصیت‌های معروف اسطوره‌ای در متون یهودی است. وی را شاه «باشان**» دانسته‌اند؛ مردی طویل‌القامت که در منزلِ آدم متولد شد. در زمان طوفان نوح نیز می‌زیسته که به‌دلیل قامت بلندش، آب‌های دریا تا زانویش بوده و بعدها، مانع از ورود اسرائیلیان به حدود خود شده است (دشتی‌زاده و امیری، ۱۴۰۳: ۱۱۳ و ۱۱۸) و سرانجام به‌دلیل نافرمانی، به دست حضرت موسی(ع) کشته می‌شود (بشیری و محمدی، ۱۳۹۳: ۱۴۳).

* عنق یا اعناق نام مادر وی، دختر آدم، بوده است (افشاری، ۱۳۸۷: ۱۵۹).

** اگرچه شهر «باشان» بارها در بخش‌هایی از کتاب مقدس عهد عتیق همچون سِفر تثنیه و مزمور، ذکر شده و معمولاً در معنای شمال ماورالنهر، جایی که اسرائیلیان زندگی می‌کردند، کاربرد داشته؛ اما در روایت عوج، آنجا را مکانی اسطوره‌ای و قلمروی ماوراءالطبیعه در قعر دریا دانسته‌اند (دشتی‌زاده و امیری، ۱۴۰۳: ۱۱۸).

۴. این چهار خلیفه نخست به‌دلیل وفاداریشان به سنت پیامبر(ص)، نزد اهل علم، خلفای راشدین نام گرفته‌اند (ولوی و بختیاری، ۱۳۸۹: ۱۵۲).

۵. «رَوضَةُ الْواعِظین وَ بَصیرَةُ الْمُتَّعِظین» توسط عالم شیعه، محمدالفتال نیشابوری، از علمای قرن ۵ و۶ هـ‌ق. در رابطه با تاریخ زندگانی پیامبر(ص) و اهل بیت ایشان تألیف شده است.

۶. حکام ایلخانی در برابر اتهامات و نامشروع‌خواندن دولتشان ازسوی مغولان دیگر، برای ادامهٔ زمامداری و مشروعیت حکومت خود، «تساهل مذهبی» را که ناشی از عدم تقید به مذهبی خاص

بود، در پیش گرفتند. درواقع این مسئله برگرفته از اندیشهٔ یاسای چنگیزی دانسته شده که براساس آن، هیچ دینی نسبت به دیگر ادیان دارای برتری نبوده است. لذا مطابق این اندیشه نزد آنان، علاوه بر پذیرش اسلام، به سایر مذاهب و ادیان نیز به دیدهٔ احترام می‌نگریستند (بهروزی‌پور و امیرحاجلو، ۱۳۹۷: ۱۵۸).

7. Polyphony

8. The other

۹. Dialogism. نظریهٔ گفتگومندی باختین، در دوران تک‌صدایی دیکتاتوری استالین در روسیه که خبر از ظهور نظامی خودکامه می‌داد، شکل گرفته است. درواقع، باختین، این تک‌صدایی را خصلتی استبدادی دانسته که اجازهٔ بروز به دیگری را نمی‌دهد؛ زیرا در اندیشهٔ او، بودن و زندگی به‌معنای برقراری ارتباط گفتگومندی دانسته شده است (مهدی‌پورمقدم، ۱۴۰۱: ۲۸).

10. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

11. Monologue

12. Rene Descartes

۱۳. ترکمانان، به پیروی از تیموریان، در تبریز و بغداد و شیراز کارگاه‌های سلطنتی برپا کردند (پاکباز، ۱۳۸۴: ۷۷).

۱۴. تفسیر خاخام‌های یهودی بر تورات را تلمود گویند (غیاثیان، ۱۴۰۰: ۵۵).

۱۵. هالهٔ دور سر، به‌عنوان عنصری معرف جایگاه فوق انسانی و قدسی در نگاره‌های دوران ایلخانی و پس از آن، تیموری، به تصویر درآمده است (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵: ۷۱).

۱۶. در منابع آمده که جلایریان توسط قراقویونلوها که طی چند دهه گاه جنگ و گاه مصالحه می‌کردند، حکومتشان از هم پاشید و سرزمین عراق به دست ترکمنان قراقویونلو افتاد (جعفریان، ۱۳۷۸: ۳۳۸ و ۳۴۰)؛ بنابراین، این امر سبب ورود عناصر و مؤلفه‌های مکتب بغداد جلایریان در هنر آنان نیز شد؛ به‌ویژه که پیربوداق، کاتبان و نگارگران شهرهای شیراز، بغداد، تبریز و هرات را در کارگاه‌های خود گرد آورد. در این میان، چون بیشترین دورهٔ حاکمیت او در شیراز و بغداد بود (زارعی و حاج‌محمدحسینی، ۱۴۰۳: ۶۵)، شگفت نیست که تأثیرات هنرمندان این کارگاه‌ها در زمان تیموری و جلایری، اکنون در این نمونه از آثار قراقویونلوها نیز متجلی شده باشد.

۱۷. از میان اعمال پیامبر آنکه به‌گونه‌ای به هنرها مربوط شود، تخریب بت‌های کعبه است که در میان آن‌ها، نقاشیِ مریم و مسیح نیز وجود داشته و گفته‌اند پیامبر در جریان بت‌شکنی، این نقاشی درون کعبه را به حال خود گذاشته است که نشان می‌دهد این‌گونه بازنمایی‌ها در تصویر ذهنی او از دین، خطری به حساب نمی‌آمده است (گرابار، ۱۴۰۴: ۱۱۸).

۱۸. در تورات، از ظهور سه پیامبر بزرگ الهی (حضرت موسی، عیسی و محمد(ص)) سخن گفته شده است (شاطر، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

۱۹. در انجیل، به‌ویژه یوحنا مطالبی در مورد آمدن خاتم‌الانبیا نقل شده است (همان: ۱۲۸ـ۱۲۵).

منابع و ماخذ

- *قرآن کریم*. مترجم: مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: قلم و اندیشه.
- آروین، شکوفه. (۱۳۹۷). «مطالعهٔ تطبیقی فیلم و رمان جنگ در ایران از منظر حضور "دیگری" با تکیه بر آرای باختین». *پایان‌نامهٔ دکترا*، دانشگاه الزهرا، دانشکدهٔ هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۹۸). «شیوهٔ شیراز مکتب ترکمانان». *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، دوره بیست‌وچهارم، شمارهٔ ۴، صص. ۵۶ـ۴۹.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن: نشانه‌شناسی و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- احمدی، نزهت؛ جوزانی، اعظم (۱۳۹۰). «مشروعیت سیاسی در رویکردهای مذهبی حکومت ترکمانان قراقویونلو و آق‌قویونلو». *تاریخ اسلام و ایران*، سال بیست‌ویکم، شمارهٔ ۱۲ (پیاپی ۹۷)، صص. ۱۲ـ۱.
- افشاری، مرتضی؛ آیت‌اللهی، حبیب‌الله؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۹). «بررسی روند نمادگرایی شمایل‌ها در نگارگری اسلامی ازمنظر نشانه‌شناسی». *مطالعات هنر اسلامی*، شمارهٔ ۱۳، صص. ۵۶ـ۳۷.
- افشاری، مهران (۱۳۸۷). «از عوج بن عنق تا گَندَروِ دیو». *اندیشه و زبان پاژ (جشن‌نامهٔ خالقی‌مطلق)*، سال اول، شمارهٔ ۴، صص. ۱۶۴ـ۱۵۷.
- انصاری، منصور. (۱۳۸۴). *دموکراسی گفت‌وگویی*. تهران: مرکز.
- باختین، میخائیل میخائیلوویچ. (۱۴۰۰). *هنر و پاسخگویی: نخستین جستارهای فلسفی*. مترجم: سعید صلح‌جو، تهران: نیلوفر.

- بشیری، علی‌اصغر؛ محمدی، علی (۱۳۹۳). «ریشه‌یابی نبرد سام با عوج بن عنق در سام‌نامه براساس دیدگاه انطباق در حماسه‌ها». *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*، سال دهم، شمارهٔ ۱۷، صص. ۱۵۴ـ۱۳۵.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۵). *سرگذشت هنر در تمدن اسلامی: موسیقی و معماری*. تهران: سورهٔ مهر.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵). *مجموعهٔ هنر اسلامی ۲: زبان و بیان*. مترجم: مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.
- بورکهارت، تیتوس (۱۴۰۰). *هنر مقدس: اصول و روش‌ها*. مترجم: جلال ستاری، تهران: سروش.
- بهروزی‌پور، حسین؛ امیرحاجلو، سعید (۱۳۹۷). «نقش و کارکرد نگارگری در مشروعیت مذهبی حکومت ایلخانان با تأکید بر نمادهای شیعی در نگارگری‌های جامع‌التواریخ رشیدی و آثارالباقیه بیرونی». *تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی*، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، صص. ۱۶۶ـ ۱۴۳.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۴). *نقاشی ایران*. تهران: زرین و سیمین.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۸). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*. مترجم: داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- جعفریان، رسول (۱۳۷۸). *تاریخ ایران اسلامی؛ دفتر سوم: از یورش مغولان تا زوال ترکمانان (قرن هفتم تا نهم هجری)*. تهران: دانش و اندیشهٔ معاصر.
- خامه‌یار، احمد (۱۳۹۳). «جایگاه دینی قنبر، غلام علی(ع) نزد مردم ایران با تکیه بر متون فرهنگ عامه همراه با تصحیح نسخهٔ داستان فتح حبشه»، *بساتین*، سال اول، شمارهٔ ۲، صص. ۵۰-۲۷.
- دانش، کاظم؛ خزایی، محمد (۱۳۹۹). «نمادشناسی رنگ سبز در فرهنگ و هنر ایرانی ـ اسلامی». پیکره، دوره نهم، شمارهٔ ۱۹، صص. ۲۹ـ۱۸.
-دشتی‌زاده، مریم؛ امیری، عاطفه(۱۴۰۳). «تحلیل آیکونوگرافیک نگاره‌های شخصیت «عوج‌بن عنق» در عجایب‌المخلوقات قزوینی». *نگره*، دوره نوزدهم، شمارهٔ ۷۲، صص. ۱۲۷-۱۱۳.
-زارعی، سمیه؛ حاج‌محمدحسینی، همایون (۱۴۰۳). «تحولات هنر کتاب‌آرایی قراقویونلوها در دورهٔ پیربوداق با تأکید بر کاتبان نیمهٔ دوم قرن نهم هجری (۷۵۸ـ۱۷۸ هـ‌ق)»، *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، دوره بیست‌ونهم، شمارهٔ ۳، صص. ۷۵ـ۶۳.
- شاطر، محمدکاظم (۱۳۸۹). «بشارت‌های عهدین در مورد پیامبر اکرم(ص)»، *پژوهش‌نامهٔ قرآن و حدیث*، شمارهٔ ۷، صص. ۱۳۴ـ ۱۱۱.
- شاهمرادی، سیدمحمود؛ منتظرالقائم، اصغر (۱۳۹۲). «تشیع قراقویونلوها (۸۷۲ـ۷۸۰ هـ‌ق.)». *پژوهش‌های تاریخی (دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی)*، سال چهل‌ونهم، دوره جدید، سال پنجم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۱۷)، صص. ۷۲ـ۴۹.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۷۹). «رابطهٔ مذهب و نگارگری دورهٔ تیموریان و اوایل صفویان». *مدرس علوم انسانی*، دوره چهارم، شمارهٔ ۲، صص. ۴۰ـ۲۵.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴). *مجموعهٔ آثار هنر اسلامی؛ هنر شیعی: عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان*. تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- شریفی، علی؛ جوکار، مجید (۱۳۸۹). «رنگ سفید ازمنظر قرآن و روان‌شناسی»، *پژوهشنامهٔ علوم و معارف قرآن کریم*، سال دوم، شمارهٔ ۷، صص. ۱۰۸ـ۹۱.
- شکرپور، شهریار؛ مهدی‌پورمقدم، زهرا (۱۴۰۱). «تحلیل زیورآلات معاصر هند با رویکرد گفت‌وگومندی میخائیل باختین (مطالعهٔ موردی: زیورآلات سال ۲۰۲۰م.)»، *کیمیای هنر*، سال یازدهم، شمارهٔ ۴۳، صص. ۲۲ـ۷.
- شوشتری، قاضی سیدنورالله (۱۳۷۵ هـ‌ق.). *مجالس‌المؤمنین*. جلد دوم، تهران: اسلامیه.
- صیادی سیدمحله، کیمیا؛ سروش، محمدمهدی (۱۴۰۲). «نگاهی بر حکمت و نگرش رنگ‌ها در ادیان ابراهیمی ایران». در *سومین کنفرانس بین‌المللی معماری، عمران، شهرسازی*، محیط‌زیست و افق‌های هنر اسلامی در بیانیهٔ گام دوم انقلاب، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ۱۷ اسفند، .
- عابدین‌پور جوشقانی، وحید؛ سمائی دستجردی، معصومه (۱۳۹۶). «درون‌مایه‌های شیعی در هنر عصر تیموری با تأکید بر خط و خوش‌نویسی». *پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام*، دوره یازدهم، شمارهٔ ۲۱، صص. ۱۸۴ـ۱۶۳.
- عبادی، مهدی (۱۳۸۸). «حکومت‌گران و تحولات مذهبی آذربایجان (از برافتادن ایلخانان تا برآمدن صفویان)». *تاریخ و تمدن اسلامی*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۰، صص. ۱۴۰ـ۱۰۷.

- غیاثیان، محمدرضا (۱۴۰۰). «سیر تکامل تصاویر عوج بن عنق در نگارگری ایران (سده‌های هفتم تا دهم هجری قمری)». *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، دوره چهاردهم، شمارهٔ ۳۱، صص. ۷۰-۵۳.
- فدایی تهرانی، مریم (۱۴۰۲). «طراز اسلامی یا تراز ساسانی، کلاووس ـ تابلیون مسیحی»، *پیکره*، دوره دوازدهم، شمارهٔ ۳۲، صص. ۸۷-۷۱.
- کاشی‌زاده، ملیحه‌السادات؛ عبدالحسین فرزاد؛ طهماسبی، فرهاد (۱۳۹۹). «تحلیل گفتمان زنانه در رمان کولی کنار آتش اثر منیرو روانی‌پور با رویکرد گفت‌وگومندی میخائیل باختین» *زبان و ادب فارسی (دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج)*، سال دوازدهم، شمارهٔ ۴۳، صص. ۱۵۶-۱۲۹.
- کنبای، شیلا (۱۳۸۹). *مجموعهٔ آثار هنر اسلامی ۲؛ نگارگری ایرانی*. مترجم: مهناز شایسته‌فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- گرابار، اولگ (۱۴۰۴). *شکل‌گیری هنر اسلامی*. مترجم: مهدی گلچین عارفی، تهران: حکمت.
- مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی (۱۴۰۳). *بحارالانوار*. جلد چهل‌وچهارم، بیروت: دار احیاء التراث العربی.
- محمدی وکیل، مینا (۱۳۹۹). «رویکرد سه دین بزرگ اسلام، مسیحیت و یهود در باب شمایل و شمایل‌نگاری». *معرفت*، سال بیست‌ونهم، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۲۶۹)، صص. ۵۲-۴۱.
- مهدی‌پورمقدم، زهرا (۱۴۰۱). «گفتگومندی ترافرهنگی در زیورآلات معاصر هندوستان (۲۰۲۰-۱۹۹۹ میلادی)». *پایان‌نامهٔ دکترا*، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکدهٔ هنرهای صناعی.
- مهدی‌پورمقدم، زهرا؛ شکرپور، شهریار؛ رضازاده، طاهر (۱۴۰۲). «مؤلفه‌های گفت‌وگومندی باختینی در زیورآلات معاصر هندوستان با نقش‌مایهٔ جانوری»، *نگارینهٔ هنر اسلامی*، دوره دهم، شمارهٔ ۲۵، صص. ۱۹۰-۱۷۴.
- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۵). «تحلیل نگاره‌های دارای مضمون شیعی مربوط به دوره‌های ایلخانی، تیموری و ترکمن براساس گفتمان تشیع (دوازده امامی)». *نگارینهٔ هنر اسلامی*، دوره سوم، شمارهٔ ۹، صص. ۸۳-۶۶.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
- ولوی، علیمحمد؛ بختیاری، شهلا (۱۳۸۹). «سیاست مذهبی خلفای راشدین». *مطالعات تاریخ اسلام*، سال دوم، شمارهٔ ۶، صص. ۱۷۳-۱۵۱.
- همتی گلیان، عبدالله (۱۳۸۹). «طراز در تمدن اسلامی (از تأسیس تا عصر ممالیک)». *مطالعات اسلامی: تاریخ و فرهنگ*، سال چهل‌ودوم، شمارهٔ ۸۴، صص. ۱۲۲-۱۰۳.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. (1986). Speech genres and other last essays. Eds. Caryl Emerson & Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Texas: Univ of Texas press. 41.
- Graf, Anastasia. (2005). “Representing the other: A conversation among Mikhail Bakhtin, Elizabeth Bishop, and Wislawa Szymborska”, comparative literature, Vol. 57, No. 1, Pp. 84- 99.
- Marchenkova, Ludmila A. (2005). “Interpreting dialogue: Bakhtin’s theory and second language learning”, PhD diss, School of the Ohio state University, Columbus, United States.
- Moinuddin, K. (1971). a monograph on Muharram, India: Andhra predesh census of India.
- Norouzian, Giti. (2019). “The prophet Muhammad and his companions and “Musa va OJ”: a comparison of two paintings”, journal of British institute of Persian studies, Pp. 1-17.
- Serra, M. Folch. (1990). “Place, voice, space: Mikhail Bakhtin’s dialogical landscape”, Environment and planning: society and space, No. 8, Pp. 255- 274.

منابع اینترنتی

- ابراهیمی، معصومه. (۱۳۹۹). «عوج‌بن عنق»، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی) https://www.cgie.org.ir/fa/article/258468 (4/ 4/ 1404).
- URL 1. https://www.khalili.foundation/2025/05/23/giants-prophets-and-holy-families. (1404/ 1/ 5).