فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست‌ودوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ ص: ۲۹۸-۲۷۵

نمادهای تصویری «فرّ» در نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی و اکبرنامه[۱]

سیده مریم کسائیان[۲]
سید رضی موسوی گیلانی[۳]
عبدالحسین لاله[۴]

چکیده

«اکبرنامه» نخستین تاریخ رسمی و سال‌شمار دوران سلطنت اکبرشاه (حک: ۹۶۳-۱۰۱۴ق) و شرح احوال خاندان اوست که توسط ابوالفضل علامی تألیف شده و در زمان او مصور گشته است. او اکبر را دارای «فرّ» توصیف کرده است. برخی محققان بر این عقیده‌اند که تصاویر اکبر در نسخ مصور دورهٔ حکومتش، متأثر از ادبیات فارسی و دارای ویژگی‌های شاه در سنت ایرانیان است. یکی از اساسی‌ترین این ویژگی‌ها «فره»مندی شاهان است. از طرفی، علاقهٔ پادشاهان گورکانی به ادب و هنرِ ایرانی سبب مهاجرت هنرمندان مکتب تبریزِ صفوی به هند و تأسیس مکتب نقاشی گورکانی شد که تأثیرات آن در دورهٔ اکبر خود را آشکار کرد. با توجه به مطالب مذکور، این سؤالات مطرح است: «فره»مندی اکبر در نگاره‌های *اکبرنامه* چگونه انعکاس یافته است؟ آیا این ویژگی‌ها متأثر از نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* است؟ به بیانی، این جستار با هدف بررسی ویژگی‌های «فره»مندی شاهان/شاه در *شاهنامهٔ طهماسبی* و *اکبرنامه*، به منظور دست‌یابی به چگونگی نمودهای تصویری آن در نگاره‌ها، و همچنین میزان اقتباس و تأثیرپذیری مکتب تبریزِ صفوی بر نگارگری گورکانیان هند در این زمینه، نوشته شده است. در این راستا ابتدا به معانی واژهٔ «فرّ» پرداختیم و سپس چگونگی نمود «فره»مندی شاه/شاهان در نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* و *اکبرنامه* را مورد بررسی

---

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری با عنوان «تأثیر جنبه‌های حکمی مکتب تبریزِ دوم بر هنر دورهٔ گورکانی هند: با تکیه بر بررسی اکبرنامه» است.

۲. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشگاه ادیان و مذاهب (s.m.kasaeyan@gmail.com) (نویسندهٔ مسئول).
۳. دانشیار مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشهٔ اسلامی (dr.mousavigilani@itaihe.ac.ir).
۴. دانشیار پژوهشکدهٔ هنر، فرهنگستان هنر (lalehhosein@gmail.com).

قرار دادیم.

روش تحقیق ما در این مقاله، توصیفی - تحلیلی است که به روش کتابخانه‌ای متون و محتوای مطالب گردآوری و بررسی شده‌اند. نمونه‌های بررسی محدود به دو نسخهٔ مصور *شاهنامهٔ طهماسبی* و *اکبرنامه* است و نگاره‌ها در راستای پاسخ به سؤالات تحقیق انتخاب شده‌اند. با آن‌که *شاهنامهٔ طهماسبی* بر اساس متن حماسی و اسطوره‌ای، و *اکبرنامه* بر پایهٔ زندگی واقعی به تصویر کشیده است، اما بررسی‌ها نشان می‌دهد که «فره»مندی اکبر در *اکبرنامه* به تأثیر از *شاهنامهٔ طهماسبی* و متأثر از سنت‌های هنریِ مکتب تبریزِ دوم به شکلی نمادین جلوه کرده است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری مکتب تبریز صفوی، شاهنامهٔ طهماسبی، نقاشی گورکانیان هند، اکبرنامه، فرّ.

مقدمه

همبستگی فرهنگی و تاریخی بین دو ملت ایران و هند، به پیش از تاریخ برمی‌گردد. هیچ دو ملتی تا این اندازه دیرینگی تاریخی و بستگی نداشته‌اند. از همان آغاز، بستگی‌های فرهنگی در همهٔ شئون از جمله زبان، دین، فلسفه، عرفان، تصوف، شعر و هنر دیده می‌شود.[۱] این تبادلات در دوران حکومت صفوی و گورکانیان[۲] نیز صورت گرفت. «همایون» به دلیل مسائل و مشکلات سیاسی‌ای که داشت، به ایران پناهنده شد و تحت حمایت شاه‌طهماسب قرار گرفت. او که حاکمی اهل دانش و ادب و هنر بود، در بازگشت به هند اجازهٔ مهاجرت دو نقاش مکتب تبریز صفوی، یعنی میرسیدعلی و شیخ عبدالصمد را از طهماسب خواست. مهاجرت این هنرمندان، سبب انتقال این مکتب هنری به هند شد. از مهم‌ترین پیامدهای این سفر، پیدایش مکتب نقاشی گورکانی بود. تأثیر آنان، با آموزش هنر به هنرمندانِ هند ادامه‌دار شد و در دورهٔ اکبرشاه کاملاً خود را آشکار کرد. ابوالفضل علامی[۳] از جانب اکبر مأموریت یافت که تاریخ تیموریان هند و احوال اسلاف شاهان سلسله را فراهم آورد. نتیجهٔ آن، کتابی شد به نام «اکبرنامه»[۴] که در همان دوره نیز مصور شد. بنابراین می‌توان اشتراکات

۱. برای مطالعه تأثیر فرهنگ و تمدن ایران و اسلام بر هند نک: یکتایی، ۱۳۵۳.

۲. بابریان یا گورکانیان یا تیموریان هند، از ۹۳۲ الی ۱۲۴۷ هجری قمری بر افغانستان و هندوستان حکومت کردند. فرمانروایان بابری هند عبارت بودند از: ظهیرالدین بابر، همایون‌شاه، اکبرشاه، جهانگیرشاه، اورنگ‌زیب، شاه‌عالم (بهادرشاه)، جهاندار، فرخ سیر، شمس‌الدین رفیع، شاه‌جهانِ دوم، محمدشاه روشن‌اختر، احمد بهادر، عالم‌گیرِ دوم، شاه‌عالمِ دوم، محمداکبرِ دوم؛ بهادرشاهِ دوم (میرسلیم و دیگران، ۱۳۷۵: ۶۷-۶۹).

۳. ابوالفضل عَلامی (۱۰۱۱-۹۵۸ق/۱۶۰۲-۱۵۵۱م)، مورخ، ادیب، اندیشمند فارسی‌زبان و وزیر و صدراعظم نام‌دارِ اکبرشاه، فرزند شیخ مبارک ناگوری (۱۰۰۱-۹۱۱ق/۱۵۹۳-۱۵۰۵م) و برادر فیضی دکنی (۱۰۰۴-۹۵۴ق)، شاعرِ فارسی‌گوی هند، بود.

۴. برای کسب اطلاعات بیشتر در خصوص *اکبرنامه* و مؤلف آن نک: آفتاب، ۱۳۶۴: ۱۷۱-۱۸۷.

تصویری میان *اکبرنامه* و *شاهنامهٔ طهماسبی* را که از بزرگ‌ترین پروژه‌های هنری مکتب تبریزِ صفوی بود، پیش‌بینی کرد.

ابوالفضل، اکبر را دارای فرّ توصیف کرده و او را مظهر قدرت الهی و گوهر معدن شاهنشاهی دانسته و در وقایع مختلف، قدرت خاصّ او را یادآور می‌شود (علامی، ۱۸۷۷، ۱: ۵-۸). دیپانویدا دنده[1] معتقد است، تصویر اکبر در نسخ مصور دورهٔ حکومتش، الگوی شاه قهرمان[2]، پیامبر - شاه[3]، و خدا - شاه[4] را به نمایش می‌گذارد که متأثر از ویژگی‌های شاه در سنت ایرانیان است (Donde, 2016: 9). درسدن[5] نیز بر تأثیر ادبیات فارسی در تصویرسازی اکبر اشاره دارد (Dresden et. al, 2017: 41). البته هیچ‌یک به «فره»مندی اکبر، که یکی از ویژگی‌های اصلی شاهان در سنت ایرانی است، توجهی نداشته‌اند. فرّ یا فروغ ایزدی در ادبیات حماسی فارسی، عامل برتری فرد از همگان و رسیدن او به مقام پادشاهی یا رهبری روحانی است (رزمجو، ۱۳۷۵: ۱۹۳). بهره‌مندی از فرّ، نقطهٔ اشتراکی است که امکان تطبیق شاه (شاهان) در *شاهنامه* و اکبر در *اکبرنامه* را فراهم می‌کند. با توجه به نظریات دنده و درسدن و تأثیر سنت‌های تصویری مکتب تبریزِ صفوی بر گورکانیان هند، این سؤالات مطرح است: «فره»مندی اکبر در نگاره‌های *اکبرنامه* چگونه انعکاس یافته است؟ آیا این ویژگی‌ها متأثر از نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* است؟ چه تفاوت‌ها و تشابه‌هایی در نمود این مفهوم در دو اثر مشاهده می‌شود؟

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ مکتب تبریزِ صفوی و نگارگری گورکانیان هند، کتب و مقالات بسیاری در دسترس است که ذکر آن‌ها خارج از این مجال است. اما تأثیر نگارگری مکتب تبریز بر گورکانیان هند - از طریق مهاجرت هنرمندانِ این مکتب به هند - سبب شده است که مطالعات تطبیقی در این راستا انجام گیرد؛ برخی از آن‌ها از این قرارند:

- فرخ‌فر و پورجعفر (۱۳۸۷) در مقالهٔ « بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و گورکانیان هند» به تحلیل و مقایسهٔ جنبه‌های ساختاری (کادر، حاشیه، ساختار، خطنگاره‌ها و...) پرداخته‌اند.

- افضل طوسی و هوشمند منفرد (۱۳۹۵) در مقاله‌ای، «تفاوت نگاره‌های عبدالصمد شیرازی در دربارِ شاه‌طهماسب صفوی و گورکانیان هند» را مورد مطالعه قرار داده‌اند.

- رضایی و حیدری (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی صفویان

1 .Dipanwita Donde
2 .Hero-King
3 .Prophet-King
4 .God-King
5 .Dresden

و اکبرنامهٔ گورکانیان از دید نشانه‌شناسی»، سازکارِ تولید معنا را بر اساس تقابل‌های دوتایی (مرگ و زندگی، زیر و زبر، بالا و پایین، غالب و مغلوب و...) مورد بررسی قرار داده‌اند.

- رویان (۱۴۰۰) در مقالهٔ «نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی» به روش نشانه‌شناسی فرهنگی به تبیین جایگاه هر یک از فرهنگ‌های دخیل در آثار پرداخته است.

هیچ‌کدام از این تحقیقات، به بررسی نمادهای «فرّ» در دو نسخهٔ مذکور نپرداخته‌اند.

روش تحقیق

یکی از روش‌های تحقیق در خصوص نگارگری، تألیف تک‌نگاشت‌ها دربارهٔ نسخ خطی یا تک‌نگاره‌هاست. این روش در واقع، عملی «باستان‌شناسانه»[1] است که به افزایش مجموعه اطلاعاتی از نسخ و نگاره‌ها کمک می‌کند. روش دیگر، راجع به جنبه‌های گوناگون نگاره‌هاست، که در نهایت به تعیین واژگان و دستور زبان نگاره‌ها می‌انجامد. روش سوم، جمع دو شیوهٔ مذکور است. تشخیص زبان این هنر نه فقط با مطالعات تصویری، بلکه از طریق متون تاریخی و ادبی ممکن می‌شود (گرابار، ۱۳۸۳: ۲۸). در این جستار، جمع دو شیوه مدنظر قرار گرفته است.

روش تحقیق ما در مقالهٔ حاضر، توصیفی - تحلیلی است که به روش کتابخانه‌ای متون و محتوای مطالب گردآوری و بررسی شده‌اند. نمونه‌های بررسی به دو نسخهٔ مصور *شاهنامهٔ طهماسبی* و *اکبرنامه* محدود است و نگاره‌ها در راستای پاسخ به سؤالات تحقیق و بر اساس مطالب مطرح‌شده، انتخاب شده‌اند.

مکتب تبریز صفوی و شاهنامهٔ طهماسبی

در اوایل قرن دهم هجری، با شروع حکومت شاه اسماعیل صفوی، خاندانی شیعه‌مذهب، قدرت را به دست گرفت. تبریز به عنوان مقرّ حکومت انتخاب شد و مکتب هنری آن تشکیل یافت. با استیلای شاه اسماعیل صفوی بر هرات در سال ۹۱۶ قمری و مهاجرت استادان پیشه و هنر به تبریز، پیشرفت‌های چشم‌گیری در زمینهٔ نقاشی رخ داد (حقیقت، ۱۳۸۴: ۴۳۹-۴۴۱) و مرکزی تأسیس شد که در رأس آن، بهترین نقاشان و خوشنویسان و سرآمدان هنر، گلچینی از هنروران هرات (مرکز هنر دورهٔ تیموری)، قرار داشتند (آژند، ۱۳۹۱: ۸۸-۸۹).

در مکتب تبریز بیش از همه متون حماسیِ شاهنامه، غناییِ خمسه نظامی، داستان جمال و جلال آصفی، دیوان حافظ و... مورد توجه قرار گرفتند و کتاب‌آرایی شدند. به غیر از نسخی که در این دوره کتابت شدند و مصور گشتند، نسخی ناتمام از کتابخانهٔ هرات وجود

1 .archaeological

داشت که در این دوره تکمیل شد. به بیانی، بازمانده‌های مکتب تبریز صفوی که دوران حکومت شاه‌اسماعیل و شاه‌طهماسب را در بر می‌گیرد، شامل آثاری بود که ناتمام بودند و در دورهٔ شاه‌اسماعیل تکمیل شدند، و نسخی که در این دوره کتابت و مصور شدند (همو، ۱۳۹۴: ۹۰).

یکی از مفصل‌ترین پروژه‌های هنریِ انجام‌شده در دورهٔ صفوی و از شاهکارهای تاریخ هنر نگارگری ایران «شاهنامهٔ طهماسبی» است که در مکتب تبریزِ دوم مصور شد. این اثر متشکل از ۷۶۰ ورقِ دوصفحه‌ای است که ۷۸ عدد از ۲۵۸ مجلس آن به موزهٔ هنری متروپولیتن اهدا شده است. هنرمندانی چون: سلطان‌محمد، میرمصور، آقامیرک، دوست‌محمد، میرزاعلی، مظفرعلی، شیخ‌محمد و دو نقاشی که بعدها به دربار گورکانیان رفتند - میرسیدعلی و عبدالصمد - در آن نقش داشته‌اند. این نسخه را شاه‌طهماسب به سلطان سلیم دوم، شاه عثمانی (حک: ۹۷۳-۹۸۱ق) هدیه کرد.[۱] برخی نگاره‌های آن به شماره‌های AKM۱۵۵-۶, ۱۶۲-۵, ۴۹۵-۷, ۹۰۳ در موزهٔ آقاخان نگه‌داری می‌شود. این نسخه علاوه بر زیبایی، کوشش نقاشان تبریز برای شکل دادن شیوهٔ جدید و ابداع اسلوب‌های خاصشان را نشان می‌دهد (اشرفی، ۱۳۶۷: ۹۸).

نقاشی گورکانیان هند و اکبرنامهٔ مصور

همایون، دومین پادشاه گورکانی، در سال ۹۲۷ قمری بعد از پدرش به تخت سلطنت نشست. او از طرفی، گرفتار مبارزه با برادرانش و از طرفی دیگر، با شیرخان سوری در مبارزه بود. در نهایت نتوانست دشمن خود را شکست دهد و در سال ۹۵۱ قمری به دربار شاه‌طهماسب پناهنده شد. بازگشت او به هند و مهاجرت هنرمندان مکتب تبریز هم‌زمان بود با تغییر احوالات شاه‌طهماسب. او در ابتدای سلطنت به نقاشی علاقه‌مند بود؛ اما پس از مدتی، از آن روی‌گردان شد و دست از حمایت هنرمندانِ نگارگر برداشت و جمیع کاتبان و نقاشان را از کتابخانه اخراج کرد (منشی قمی، بی‌تا: ۹۹). این تغییر شیوه نیز از عوامل تأثیرگذار در مهاجرت میرسیدعلی و عبدالصمد به هند بود. این انتقال سبب پیدایش مکتب نقاشی گورکانی شد. اگرچه این اتفاق در دورهٔ همایون افتاد، اما تأثیر خود را در دورهٔ اکبر آشکار کرد. او از نقاشی مانند فعالیت‌های خلاقانهٔ مورد علاقه‌اش حمایت می‌کرد و در جوانی نقاشی را زیر نظر این دو هنرمندِ نگارگر آموخت (شیمل و کری ولش، ۱۳۹۶: ۵۰).

اکبرنامه حداقل دو بار در دورهٔ اکبر گردآوری و مصور شد. یک نسخهٔ آن واقع در کتابخانهٔ ویکتوریا و آلبرت - به تاریخ ۱۵۹۰ میلادی و شماره‌های IS.2.2-1896 الی Is.2:117-1896 - و

---

۱. برای کسب اطلاعات بیشتر از نسخهٔ مذکور نک: احمدی‌نیا، ۱۳۹۳، ۱ و ۲.

نسخهٔ دیگر به تاریخ سال ۱۵۹۷ میلادی در کتابخانهٔ بریتانیا و چستر بیتی دوبلین قرار دارد.[۱]

«فره»مندی شاه/شاهان در شاهنامهٔ طهماسبی و اکبرنامه

«شاه» در گسترده‌ترین معنا، نمادی از مطلق انسان و دارای نیروهای فراطبیعی است. شاه، مبیّن اصل حاکمیت و فرمانروایی است. نمادهایی که برای طلا و خورشید وجود دارد، همگی برگرفته و برابر با نماد شاه است. این نمادها در اصل به این اندیشه اشاره دارند که شاه، انسانی راه‌یافته به قلمروی خورشیدی و نایل‌آمده به موقعیت آرمانی طلایی، یعنی رستگارشده و جاودان، است (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۱۴-۵۱۵). به منظور بررسی چگونگی انعکاس «فره»مندی شاه/شاهان در *شاهنامه* و *اکبرنامه*، ابتدا به معانی واژه و کاربرد آن در متون می‌پردازیم.

۱. صورت‌ها، کاربرد و معانی واژهٔ فرّ/فرّه

«فرّ» نیرویی رازآلود یا قدرتی درخشان است که از آسمان نازل شده و به صورت آتش پدیدار گشته است. بدین ترتیب، میان «خورنه»، «آتش» و «نور» پیوندی برقرار است. خورنه جزئی از ماهیت انسانی و الهی است؛ نیرویی معنوی است که پیش از خلقِ بدن وجود داشته است. «فرّ» در هند باستان به معنای «جلال» و نیروی «نور» و «آتشِ» منتسب به «پادشاهی» است (نیولی، ۱۳۹۱: ۱۰۶-۱۱۰).

«فرّ» در متون به صورت‌های مختلف «فره»، «خُوَره»، «خُوَرنَه»[۲]، «خُوَرّه»، «خرّه» و... آورده شده است. (جدول ۱)[۳]

جدول ۱: صورت‌ها و کاربرد واژهٔ «فرّ» و معانی آن‌ها از نظر لغوی (نگارنده)

واژه	معنا (از نظر لغوی)	زبان
خورنه	شکوه	اوستایی - پهلوی
فَرنَه - Farnah	کسی که فرّه را می‌یابد	فارسی باستان - مادی

۱. برای اطلاعات بیشتر در این باره نک: معمر، زهرا (۱۳۹۳)، «معرفی نسخه خطی مصور اکبرنامه محفوظ در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن»، نامه فرهنگستان، ویژه‌نامه شبه‌قاره، ش۲.

2 .XvARŮNAH

۳. جدول فوق بر اساس متن مقاله دایرةالمعارف *ایرانیکا* ذیل واژهٔ «فر/فرّه» تنظیم و خلاصه شده است؛ نک:

Gnoli, G., "FARR (AH)", in Encyclopedia IRANICA, Vol: IX, Edited by Ehsan Yarshater, New York: Bibliotheca Persica Press, 1999.

واژه	معنا (از نظر لغوی)	زبان
´p´arǩ	شکوه، افتخار، شهرت، بخت و اقبال	ارمنی
frn	بخت و اقبال	سغدی مانوی
farn	مقام و جایگاه بودا[1]	سغدی بودایی
fa(r)o	صلح، شادی، فراوانی، بخت و اقبال	بلخی
phārra	مقام و جایگاه بودا	خُتنی
farn	صلح، شادی، فراوانی، بخت و اقبال	گویش دیگوری زبان آسی
farnā	صلح، شادی، فراوانی، بخت و اقبال	گویش ایرونی زبان آسی
nwar	خورشید	به غیر از فارسی در میان زبان‌های ایرانی جدید - پشتو
- hu̯arnahu̯ant	باشکوه و پرتلألؤ	ایران باستان

با توجه به معانی ذکرشده، سه دستهٔ کلی را می‌توان در نظر گرفت:

الف. نیروی رازآلود - قدرت؛

ب. شکوه - عظمت - مقام والا؛

ج. درخشش - نور.

فرهمندی شاه/شاهان با توجه به این دسته‌بندی که بر اساس معانی واژه و کاربرد آن در متون انجام گرفته است، در دو نسخهٔ *شاهنامهٔ طهماسبی* و *اکبرنامه* مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲. فرّ به معنای نیروی رازآلود - قدرت و نمود آن در شاهنامهٔ طهماسبی و اکبرنامه

در موارد متعددی در *شاهنامه* شاهد رام کردن حیوانات توسط صاحبان فرّ هستیم. در واقع «فرّ» در معنی نیرو و قدرت خاص جلوه می‌کند و این فرهمندی است که سبب این امر می‌شود. در متن *شاهنامه*، پادشاهانی که از این موهبت برخوردارند نه تنها در نبردِ بیرونی پیروز می‌شوند، بلکه در پیکار با درون و نفس امّاره نیز سرافراز بیرون می‌آیند؛ چراکه در غیر این صورت، فره از آن‌ها گرفته می‌شود. به بیانی، پیکار درونی با نفس امّاره و ارتباط آن با «فره»مندی به طرق مختلفی از جمله نبرد با دیوان، اژدها، حیوانات وحشی و نیروهای اهریمنی، رام کردن و شکار حیوانات به دست شاه/شاهان (قهرمانان) آورده شده است.

۱. این معنا از مفهوم اصلی «شأن و منزلت» یا «جایگاه اعلا» مشتق شده است.

۲-۱. فرّ به مثابهٔ قدرتی خاص در کشتن نفس امّاره

در قرآن، جهاد با نفس امّاره که مهم‌ترین بازدارندهٔ انسان در راه رسیدن به کمال است، سفارش شده است و رستگاری انسان در گرو پاک‌سازی نفس است (یوسف: ۵۳؛ شمس: ۹؛ عنکبوت: ۶؛ مائده: ۱۰۵ و...). در ادبیات عرفانی نیز نفس امّاره منشأ کفر و شرک دانسته شده که مخالفت با آن، سر همهٔ طاعات و موافقت با آن، اصل همهٔ گناهان شمرده می‌شود (رادمنش، ۱۳۸۵: ۲۱۵). اندیشه‌های حماسی با استحاله‌ای معنوی حیات خود را در شکل تصوف و عرفان ایرانی ادامه می‌دهد؛ به طوری که «نبرد قهرمانان و درگیری آنان با دشمنان اهرمن‌خویِ بیگانه - در آوردگاه‌های بیرونی - مبدل به پیکار درونی انسان با دشمنِ هم‌خانه‌اش، نفس امّاره، می‌گردد» (رزمجو، ۱۳۷۸: ۱۱۵).

نبرد با مار و اژدها در ادبیات عرفانی، به جهاد با نفس اشاره دارد و کشتن آن نشانهٔ کشتن نفس است (قراپوزلو، ۱۳۸۳: ۱۸۸).

تصویر ۱. مغلوب کردن دیوان، اژدها، نیروهای اهریمنی به دست شاهان (قهرمانان) یا توسط شیر یا پلنگ یا ببر. جزئیاتی از شاهنامهٔ طهماسبی. مأخذ: https://www.metmuseum.org/search - results?q=the+Shahnama+%28Book+of+Kings%29+of+Shah+Tahmasp

شیخ اشراق نبرد میان کیخسرو و افراسیاب را برخورد نهایی دو نیروی نیکی و بدی عنوان می‌کند. با کشته شدن افراسیاب، آسودگی عالم را فرامی‌گیرد (سجادی، ۱۳۷۶: ۳۰-۳۱). عطار نیز در *اسرارنامه* به این امر اشاره دارد (نک: جربزه‌دار، ۱۳۷۴: ۲۳). در *اکبرنامه* آمده است: روزی ماری به غایت بزرگ و مهیب بر سر راه اکبر پیدا شد. «آن حضرت درین مرتبه، اعجاز موسوی ظاهر ساخته، بی اندیشه که به خاطرِ عاطر رسانند، ید بیضا نموده متوجه مار شدند و به بشارت غیبی، دلیرانه دُم مار به دست اقدس گرفته، زبون ساختند» (علامی، ۱۹۱۳: ۲۰۵).

یکی از افزارهایی که در کشتن دیوان و اژدها و نیروهای اهریمنی و شرّ و... به کار می‌رفت، «گرز» است. در *شاهنامه*، فریدون در نبرد با ضحاک از جنگ‌افزاری نمادین به نام «گرزِ گاوسر» استفاده کرده و در نگاره‌ها نیز بازنمایی شده است. این ابزار علاوه بر فریدون، نزد سام، قارن، زال، رستم و سهراب نیز بوده است. در *مهریشت* نیز از گرزی زرین و سخت سخن به میان آمده که در کشتن دیوان مورد استفاده قرار می‌گرفته است (پورداوود، ۱۳۴۵: ۲۳). همچنین در اساطیر هندوایرانی زین، افزارِ ایزدانِ اژدهاکش است و رزم‌افزاری آیینی و مقدس محسوب می‌شود.[۱] به همین سبب صاحبان این جنگ‌افزار، صاحبان فرّ هستند و به بیانی،

---

۱. در میان موبدان زرتشتی نیز به عنوان نمادی از جنگ با نیروهای شرّ وجود داشته است. «گرزِ گاوسر» در میان پارسیان هند رسم است. روزی که موبدزادهٔ جوانی می‌خواهد کار موبدی خود را آغاز کند، پس از به جای آوردن آیینی که «نابَر» خوانده می‌شود به درمهر (آتشکده) رفته، گرزِ کوچکِ گاوسر را در دست راست

وجود «گرزِ گاوسر» در دست فرد، نشانهٔ فرهمندی و قدرت خاصّ او در کشتن دشمنان و اهریمنان است.

در *شاهنامه* علاوه بر «گرزِ گاوسر» از جامه‌ای زخم‌ناپذیر سخن به میان آمده به نام «ببر بیان»[۱] یا

تصویر ۲. رزم‌افزار «گرزِ گاوسر» به دست فریدون. جزئیاتی از شاهنامهٔ طهماسبی. ۱۵۳۰-۱۵۳۵م. مکتب تبریز صفوی. موزهٔ متروپولیتن. شمارهٔ F۲۱۰v . مأخذ: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452141?pos=8

«پلنگینه» که یکی از نمودهای تسلط بر نفس امّاره و نشانهٔ فره‌مندی است. این جامه از چرمِ پلنگ بوده است. در لغت «فرس» آمده که جبرئیل آن را از بهشت آورده است (طوسی، ۱۳۳۶: ۱۴۳). دیوان از تماس با این جامه، هراس دارند (خالقی مطلق، ۱۳۶۶: ۲۱۳). از ویژگی‌های دیگر آن است که هیچ چیز بر آن کارگر نمی‌شود؛ در آتش نمی‌سوزد و در آب تر نمی‌گردد:

مرا با دلاور بسی بود جنگ
یکی جوشنستش ز چرمِ پلنگ
سلیحم نیامد برو کارگر
بسی آزمودم به گرز و تبر (فردوسی، ۱۹۶۰، ۱: ۲۸۱).

همچنین:

یکی جامه دارد ز چرمِ پلنگ
بپوشد برو اندر آید به جنگ
همی نام ببرِ بیان خواندنش
ز خفتان و جوشن فزون داندش
نسوزد در آتش نه از آب تر
شود چون بپوشد برآیدش پر (فردوسی، ۱۹۶۰، ۱: ۲۰۰).

۲-۲. فرّ به مثابهٔ قدرتی خاص در شکار و رام کردن حیوانات

بیان قدرت و اقتدار از طریق «شکار»، بخش مهمی از هویت گورکانیان بود. شکارچیان

نگه داشته و برخی از بخش‌های *اوستا* را خوانده و به ستایش و نیایش می‌پردازد (پورداوود، ۱۳۴۵: ۲۸).

۱. در یکی از دست‌نویس‌های *شاهنامه* داستانی است به نام «ببر بیان». داستان در زمان منوچهر روی می‌دهد. روزی که او با بزرگان و پهلوانان در بزم نشسته بود، ناگهان گروهی از مردم هند از راه می‌رسند و از دست ببری که زندگی را بر مردم هند تلخ کرده، شکایت می‌کنند و برای دفع او کمک می‌خواهند. زال موافقت می‌کند که برای کشتن این ببر راهی هند شود. رستم نیز از شاه می‌خواهد که او را مأمور این کار کند. در آخر خبرِ کشته شدن ببرِ بیان توسط رستم به زال می‌رسد (برای خواندن متن داستان و نسخه مربوطه نک: خالقی مطلق، ۱۳۶۶: ۲۱۴-۲۲۰).

افسانه‌ای هخامنشی و ساسانی مانند بهرام گور، فریدون و کوروش به عنوان شاهان و شکارچیان ایدئال الگوبرداری می‌شدند (Parpia, 2021: 272). حضور حیوانات وحشی و جنگ‌طلب در طبیعت و مداخلهٔ شاه برای تسلیم و اهلی کردن آن‌ها و ایجاد نظم، یک دغدغهٔ اساسی ایدئولوژیک برای شکار بود. این موضوع در نقاشی مغول با به تصویر کشیدن غلبهٔ حیوانات قوی‌تر بر حیوانات ضعیف‌تر، قابل ملاحظه است (Parpia, 2021: 265). موضوع شکار به نحوی با معنویت تشابهاتی داشت که به آن «شکار عبادی»[1] می‌گفتند. بدین ترتیب، بازنمایی منظرهٔ شکارگاه در نقاشی‌های مغولی، به فضایی مفهومی و نه مادی اشاره دارد (Parpia, 2021: 251). یادداشت‌های ابوالفضل در خصوص شکار یوزپلنگ توسط اکبر، به همین نکته اشاره دارد (Parpia, 2021: 275). در آیین اکبری، ذیل آیینِ شکار آمده است: «... چنین والا دید به گوناگون شکار پردازد و خویشتن را شیفتهٔ آن وانماید. کوتاه‌بینان ظاهر نگاه کزین مقصود انگارند و کارآگهان دوربینش، شکار حقیقت برشمرند» (علامی، ۲۰۰۵: ۱۶۳). اکبر در تصاویر شکار، همواره آرام و بدون تشویش تصویر شده است. پارپیا معتقد است دلیل این امر آن است که شکار منعکس‌کنندهٔ جایگاه معنوی خارق‌العادهٔ اوست و او را با جنگجو - فیلسوف[2] مرتبط می‌کند (Parpia, 2021: 256-257). سهروردی معتقد است آن‌که او را «فرّ نورانی» ببخشند «رئیس طبیعی شود عالم را، و او را از عالم اعلا نصرت رسد [...] اگر قهر بر نفس انسان غالب باشد این فرّ و فروغ، موجب شجاعت او و قهر و غلبه‌اش بر دشمنان می‌گردد و اگر حالت غالب بر نفس، عشق و محبت باشد، این نور موجب عشق و محبت و تعظیم خلایق نسبت به او می‌شود؛ و اگر این شخص پادشاه باشد و دائم در آیات عالم جبروت بیندیشد و به خیر و برکت و عدل و کرم متصف باشد، این نور باعث هیبت و فرّ و شکوه او می‌شود و مردم مطیع و خاضع او می‌شوند» (غفاری، ۱۳۸۰: ۱۶۶).

در اشعار مولانا نیز شکارِ شاه مطرح شده است. در دفتر اول *مثنوی* آمده است:

بود شاهی در زمانی پیش ازین
ملک دنیا بودش و هم ملک دین
اتفاقاً شاه روزی شد سوار
با خواصّ خویش از بهر شکار (انقروی، ۱۳۸۸: ۵۵).

در *شرح کبیر انقروی* این دو بیت چنین معنا شده است: پیش از خلق شدن جسم، در عالم حقیقت یک پادشاه روح بود، ملک دنیا و هم ملک دین را داشت؛ یعنی سعادت دو دنیا برایش فراهم بود. اتفاقاً آن پادشاه روح، روزی با خواصّ خویش، یعنی با قوای علمیه و عملیهٔ خویش، سوار بر اسب همت و عزیمت سوار شد و برای شکار معرفت مراتب وجود

1 .devotional hunting
2 .hunter . warrior . philosopher

را سیر کرد (انقروی، ۱۳۸۸: ۵۵).

همان‌طور که در شرح انقروی آمده، «رفتن شاه برای شکار و سوار شدنش بر اسب برای این کار» به

تصویر ۳. سلطه بر حیوانات درنده‌خوی، همچو ببر و پلنگ و به خدمت گرفتن آن‌ها در شکار، جزئیاتی از نسخهٔ اکبرنامه ۱۵۹۵-۱۵۹۰م. مکتب گورکانیان هند. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. مأخذ: https://collections.vam.ac.uk/search/?q=akbarnama&page=1&page_size=15

«سوار شدن روح بر اسب همت و عزیمت و سیر کردن مراتب وجود برای شکار معرفت» تأویل شده است (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۴۱۱). در اینجا «شاه» روح، «خواصّ شاه» قوای عملیه و علمیهٔ روح، «شاهراه» دنیا، و «کنیزک» روح حیوانی است. نیکلسون در شرح خود در این حکایت، شاه را عقل یا روح و کنیزک را نفْس بیان کرده است (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۱۳۰).

تصویر ۴. اکبر سوار بر اسب. جزئیاتی از نسخهٔ اکبرنامه ۱۵۹۵-۱۵۹۰م. مکتب گورکانیان هند. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. مأخذ: https://collections.vam.ac.uk/search/?q=akbar-nama&page=1&page_size=15

در متنِ نگاره «شکار فرمودن حضرت در نواحی نرور و کشتنِ ببر به دست مبارک» آمده است: «آن حضرت به چابک‌پایی و سبک‌دستی بر سر او رفته، به یک حملهٔ شیر شکارانه، به شمشیرِ آب‌دار کار او تمام ساختند.» در ادامهٔ این رباعی نوشته شده است:

کسی را که ایزد کند یاوری
که یارد که با او کند داوری
اگر حمله بر شیر و دد آورد
به آسانیش پوست بر تن دَرَد

در متن شعر و عنوانی که پایین نگاره مرقوم است، تفاوت بین شیر و ببر دیده می‌شود. به هر دو صورت، منظورْ پیروزی در نبرد با حیوانی درنده است؛ و بیش از آن‌که بازنمایی شکار شاهانه در زندگی واقعی باشد، حالت نمادین دارد. طبق *بندهشن*، «پلنگ» مانند شیر و ببر و دیگر درندگان، از راستهٔ گرگ‌ها بوده؛ لذا جانوری اهریمنی است و کشتنِ آن کاری بسیار نیک است (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۸۹).

تصویر ۵. جزئیاتی از نگارهٔ شکار فرمودن حضرت در نواحی نرور و کشتن ببر به دست مبارک. نسخهٔ اکبرنامه ۱۵۹۵-۱۵۹۰م. مکتب گورکانیان هند. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. مأخذ: https://collections.vam.ac.uk/item/O9304/akbar - painting . basawan/

نقاش مشتاق است به بیننده‌اش بفهماند که فعالیت دنیوی «شکار» هنگامی که توسط اکبرشاه اجرا می‌شود، چگونه جنبهٔ معنوی به خود می‌گیرد (Parpia, 2021: 278-279).

هنرمند در تصویر شمارهٔ ۶، زمانی را به نمایش گذاشته که اکبر برای شکار به مکانی رفته و یک‌باره جذبه‌ای او را فراگرفت. او اکبر را در لحظه‌ای از روشنگری معنوی در میانهٔ شکارگاه در ترکیبی نمادین در مرکز مجموعه همچون خورشیدی [که سیارات به دور آن می‌چرخند] به تصویر کشیده است؛ گویی «که افلاک وجود، از اول تا آخر، به دور آن می‌چرخد» (حسین‌پور، ۱۳۹۱: ۱۸۹).

تصویر ۶. ندامت اکبر در میدان شکار. ۱۵۷۸م. منسوب به مسکین. آلبوم جانسون. کتابخانهٔ بریتانیا. شمارهٔ ۱۳۶۴۰c-۴۳. مأخذ: Natif, ۲۰۱۸: ۲۳۵.

رام کردن حیوانات و بهره بردن از آن‌ها نیز همانند کشتن و شکار، نشان‌دهندهٔ تسلط بر نفس امّاره است. سهروردی نیز قوّت غضبی و قدرت شهوی را، که از موانع نفس حیوانی است، با «شیر» و «گراز» مطرح می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۳۶-۳۷).

تصویر ۷. نمونه‌ای از نبرد با شیر و شکارِ گراز. برگه‌ای از شاهنامهٔ طهماسبی، ۱۵۳۰-۱۵۳۵م. مکتب تبریز صفوی، مجموعه خلیلی، شمارهٔ MSS ۱۰۳۰, ۱۳۵b folio. مأخذ: https://www. . rustam . art . islamic . collection . art/khalili . khalilicollections.org/collections/islamic 135 . folio . mss1030 . hunting . the . at . warriors . seven . the . and

یکی از کارهای عجیبی که اکبر انجام می‌داد، رام کردن فیل‌های بدخو بود که حتی به فیلبان و مادهٔ خود تعرض می‌کرد. بارها پیش آمده بود که شاهد مهار و رام کردنش بودند (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹: ۲۳).

تصویر ۸. بازِ شکاری. جزئیاتی از شاهنامهٔ طهماسبی. ۱۵۳۰-۱۵۳۵م. مکتب تبریز صفوی، موزهٔ متروپولیتن. مأخذ: https://www.metmuseum.org/search . re- sults?q=the+Shahnama+%28Book+of+Kings%29+of+Shah+Tahmasp

«حاکمی که اقتدارش را هم انسان‌ها و هم حیوانات به رسمیت می‌شناسند، می‌تواند قدرت خود را به قلمرو وجدان بسط دهد. [...] انسان‌ها، حیوان‌ها و وجدان، دایرهٔ اقتدار اکبر را تکمیل می‌کنند» (Parpia, 2021: 276). رام کردن فیل و سوار شدن بر آن، در نگاره‌های *شاهنامه* هم دیده می‌شود. لشکر منوچهر تمام غنائم را از روم و توران جمع‌آوری کرده، پیش از عزیمت به ایران، روی فیل‌ها بار می‌کنند. در همین حال، فریدون با انبوهی از مردان با دُهُل و سرنا به مکانی می‌روند که در آنجا منوچهر را ملاقات کرده، در آغوش می‌گیرد.

تصویر ۹. رام کردن فیل توسط اکبر. در جزئیاتی از نسخهٔ اکبرنامه ۱۵۹۵-۱۵۹۰م. مکتب گورکانیان هند. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. مأخذ: https://collections.vam.ac.uk/item/O9408/ /basawan . painting . akbar

تصویر ۱۰. رام کردن فیل‌ها و سواری گرفتن از آن‌ها. جزئیاتی از شاهنامهٔ طهماسبی. ۱۵۳۰-

۱۵۳۵م. نگارۀ شمارۀ 59v fol، مکتب تبریز صفوی. موزۀ متروپولیتن. مأخذ: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452114

۲-۳. فرّ به مثابۀ موهبتی خاص و نیرویی رازآلود

«فر» با تصویر «پرنده» - به صورت «سیمرغ» و یا تصویر «پرندۀ شکاری» که ممکن است «باز» یا «عقاب» باشد - نیز مرتبط است. این تصاویر از فرض گرفتن خورنه به شکل پرنده، همانند تغییر شکل ایزد بهرام، خدای پیروزی در نظر گرفته شده است.[1] حتی می‌توان آن را با «جادوی پر» مرتبط دانست که نیرویی رازآلود محسوب می‌شود. «یعنی این‌که جادوگران بر اساس افتادن و یا حرکت کردن پرِ قوش یا باز شکاری، سحر و جادوی ویژۀ خود را به کار می‌بستند» (روشنی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۳۸). در *اوستا* و *شاهنامه* نیز پری که سیمرغ به زال می‌دهد «فرّ سیمرغ» گفته می‌شود (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۵۴).

«باز» از پرندگانی است «مشهور و معروف که سلاطین و اکابر شکار فرمایند» (عبقری، ۱۳۹۹: ۱۸۱). یکی از ویژگی‌هایی که این پرندۀ شکاری دارد آن است که تربیت‌شده و دست‌آموز شاه است. به فرمان و اشارۀ او، برای شکار پرواز می‌کند و دوباره به سوی او برمی‌گردد. باز بر بلندای صخره‌ها پرواز می‌کند و به هر طعمۀ زبونی راضی نمی‌گردد (شیمل، ۱۳۸۳: ۱۵۰).

امام محمد غزالی در *کیمیای سعادت* با بیان روش تربیت بازِ شکاری، تشبیه آن را به نفْس بازگو می‌کند: مَثَل نفْس همچون باز است که تأدیب وی بدان کنند که مر او را اندر خانه کنند و چشم بدوزند، تا از هرچه اندر آن بوده است خوی باز کند؛ آنگاه اندك اندك گوشت بدو می‌دهند تا با بازدار الفت گیرد و مطیع وی گردد. همچنین نفْس را با حق - تعالی - انس پیدا نیاید، تا آن‌گه که مر او را از همۀ عادت‌ها فطام نکنی، و راه چشم و زبان و گوش اندر نبندی، و به عزلت و گرسنگی و خاموشی و بی‌خوابی وی را ریاضت ندهی. و این اندر ابتدا بر وی دشوار باشد (غزالی، ۱۳۸۳: ۲۲).

در آیین اکبری دربارۀ استفاده از «باز» و «عقاب» در شکار سخن رفته است (علامی، ۲۰۰۵: ۱۷۰-۱۷۱). در نگاره‌های *اکبرنامه* و *شاهنامۀ طهماسبی* نیز مصور گشته است.

تصویر ۱۱. بازِ شکاری در جزئیاتی از نسخۀ اکبرنامه ۱۵۹۵-۱۵۹۰م. مکتب گورکانیان هند. موزۀ ویکتوریا و آلبرت. مأخذ: https://collections.vam.ac.uk/search/?q=akbar-

---

۱. بهرام، از ایزدان بزرگ و جنگجو در دین زرتشتی است و به طور کاملاً آشکار، او را به هندوایرانی نسبت می‌دهند. نام و القاب او در *اوستا*، قوی، دارای فرّه، دارای صلح و آرامش و... است، که در قالب انسان و حیوان متجلی گشته است. باز یا پرندۀ شکاری، قوچ جنگی، گراز، اسبی سفید با دهانۀ زرین، شتری خشمگین و... (روشنی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۳۷).

nama&page=1&page_size=15

«فرّ کلاه» دوباله‌ای است که پادشاهان به نشان برخورداری از فرّ، به کلاه یا کمر و سلاح خود اضافه می‌کردند (خالقی، ۱۳۹۳: ۲۰۴).

نشیم تو فرخنده‌گاه من است
دو پرّ تو فرّ کلاه من است (فردوسی، ۱۹۶۰، ۱: ۱۷۱).

در برخی نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* شاهان با دستاری که به دور کلاه قزلباش یا تاج حیدری پیچیده شده، تصویر شده‌اند که روی آن «پر» قرار گرفته است که غالباً به شکل بته‌جقه است. نقش بته‌جقه را غالباً سرو قلمداد می‌کنند.

تصویر ۱۲. پر به شکل بته‌جقه روی تاج حیدری نشانهٔ فرهمندی (فرّ کلاه)، ۱۵۳۰-۱۵۳۵م. نگارهٔ شمارهٔ ۲۲۵v Folio شاهنامهٔ طهماسبی، مکتب تبریز صفوی. موزهٔ متروپولیتن. مأخذ: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/4521431

عالیخانی آن را با بال مرتبط دانسته و بر اساس سیر تطور، آن را رمز فرّه ایزدی یا فروغ جمال و جلال و کمال الهی می‌داند (عالیخانی، ۱۴۰۰: ۳۹۹). این ویژگی تنها مختص شاهان ایرانی نیست و زمانی که شاه هندوستان به بهرام گور رسید، یکدیگر را در بر گرفتند و به گفت‌وگو پرداختند:

گرفتند مر یکدگر را به بر
دو شاه سرافراز با تاج و فر (فردوسی، ۱۳۹۳، ۲: ۵۷۸).

همچنین می‌توان آن را با «جادوی پر» مرتبط دانست؛ «یعنی این‌که جادوگران بر اساس افتادن و یا حرکت کردن پرِ قوش یا باز شکاری، سحر و جادوی ویژه خود را به کار می‌بستند» (روشنی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۳۸). فرّ کلاه در نسخهٔ *اکبرنامه* به صورت «پر» روی عمامهٔ اکبر دیده می‌شود.

تصویر ۱۳. پر روی عمامهٔ اکبر، نشانهٔ فرهمندی (فرّ کلاه). جزئیاتی از نسخهٔ اکبرنامه ۱۵۹۵-۱۵۹۰م. مکتب گورکانیان هند. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. مأخذ: https://collections.vam.ac.uk/item/O9612/akbar-painting-near-palam-at-hunting-mukund/

۳. فرّ به معنای شکوه، عظمت، مقام والا و نمودِ آن در شاهنامهٔ طهماسبی و اکبرنامه

در *شاهنامه* قدرت و فرّ، خلعتی ایزدی عنوان شده است:

تهمتن چنین گفت کاین زور و فرّ
یکی خلعتی باشد از دادگر (فردوسی، ۱۹۶۰: ۲۷۵).

- دستار/دستارچه - تاج - عمامه

فرّ می‌تواند به شکل «تاج» و «دستار» باشد. بعد از پیروزی اعراب بر ایران، «عمامه‌شان

به مثابهٔ نمادی از فرّ دیده شد و دستار خوانده شد» (سودآور، ۱۳۸۴: ۱۷). شکل عمامهٔ بادیه‌نشین که دو سرِ آن آزاد بود «می‌بایست معادل دستار ساسانی محسوب شود و نمایندهٔ فرّ اوست» (سودآور، ۱۳۸۴: ۱۶-۱۷). گاهی «دستاری کوچک» به عنوان نمادی از «قدرت» در دست پادشاه تصویر می‌شود و صاحب *تاریخ وصّاف* آن را «دستارچهٔ خاص» می‌خواند.[۱] «ترکیب "دست - آر" می‌تواند به معنی "آورندهٔ پیروزی" باشد که همانا خاصیت فرّ است» (سودآور، ۱۳۸۴: ۱۵).

تصویر ۱۴. پر روی عمامهٔ اکبر، نشانهٔ فرهمندی (فرّ کلاه). جزئیاتی از نسخهٔ اکبرنامه ۱۵۹۵-۱۵۹۰م. مکتب گورکانیان هند. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. مأخذ: https://collections.vam.ac.uk/item/O9550/akbar . painting . lal/

- سریر/تخت

یکی دیگر از نمودهای «فرّ» در *شاهنامه*، تخت یا سریر است. ثعالبی دربارهٔ تخت طاقدیس آورده است: «از مختصات پرویز، تخت طاقدیس است که آن اورنگی است از عاج و چوب ساج و رویه کار و دستگیره

تصویر ۱۵. (الف)، (ج)، (د)، (ه): اورنگ در جزئیاتی از نسخهٔ اکبرنامه ۱۵۹۵-۱۵۹۰م. مکتب گورکانیان هند. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. شماره‌های IS.۲:۹۵ . ۱۸۹۶، IS.۲:۹ . ۱۸۹۶، IS.۲:۷ . ۱۸۹۶، IS.۲:۵۲ . ۱۸۹۶ ماخذ: https://collections.vam.ac.uk/search/?q=akbar-nama&page=1&page_size=15؛ (ب): طرح اورنگ، مأخذ: علامی، ۲۰۰۵: ۳۷.

و نرده‌های آن از طلا و نقره و [...] نردبان‌هایش از بریده‌های چوب شیز و آبنوس طلاکوب بود و بر آن طاقی از طلا و لاجورد نهاده که صورت فلک و ستارگان [...] و پادشاهان و قرارگاهشان را در مجلس‌ها و میدان‌های نبرد و شکارگاه‌ها بر آن نقش کرده بودند [...] و در آن تاج بزرگی بود که شصت من طلای ناب در آن به کار رفته بود و مرواریدها [...] و یاقوت‌های رمانی که در تاریکی می‌درخشیدند» (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۴۴۳-۴۴۴). در آیین اکبری نیز آمده که «اورنگ» را مرصّع و زرّین و سیمین می‌ساختند (علامی، ۲۰۰۵: ۳۵).

در فارسی واژهٔ «اورنگ»، هم به معنای تخت پادشاهی استعمال می‌شود و هم به معنای فرّ، و در *شاهنامه* واژگان «فرّ» و «اورنگ» کراراً مترادف یکدیگرند؛ ابوالفضل علامی نیز به آن اشاره داشته است (سودآور، ۱۳۸۴: ۱۰۵-۱۰۶).

تصویر ۱۶. جمشید با تاج شاهنشهی نشسته بر سریر سلطنت، جزئیاتی از دربار جمشید، شاهنامهٔ طهماسبی. مکتب تبریز صفوی. مجموعهٔ خانواده ابراهیمی. مأخذ: https://www.

---

۱. صفویه «دستارچه» را با لفظ ترکي آن «ساروق» مي‌خواندند. در آثار تصويري، دستارچهٔ بلندي نيز ديده مي‌شود مانند طاق‌بستان، که از نظر طول نسبت به دستارچه بلندتر است؛ به همين سبب، احتمالاً از «دستار» به جاي «دستارچه» استفاده شد (سودآور، ۱۳۸۴: ۱۰-۱۱).

۱۷۹۵۹۵۳۲۲۶۱/flickr.com/photos/persianpainting

تصویر ۱۷. فریدون بر سریر طلایی، جزئیاتی از بارگاه فریدون، شاهنامه طهماسبی. مکتب تبریز صفوی، مجموعهٔ خلیلی. شماره MSS ۱۰۳۰, ۳۸b folio مأخذ: https://www.folios.ten.art.islamic.collection.art/khalili.khalilicollections.org/collections/islamic ۳۸.folio.mss۱۰۳۰.tahmasp.shah.for.made.shahnamah.firdawsis.of.copy.from.

۴. فرّ به معنای درخشش و نور و نمودِ آن در شاهنامهٔ طهماسبی و اکبرنامه

تصاویر مرتبط با نور و آتش، نمایانگر ماهیت «آتشین» و «درخشان» خورنه است که در نگارگری به رنگ طلایی جلوه می‌کند. طلا در اصول اعتقادی هندوان، یک نور معدنی است. به گفتهٔ رنه گنون[1]، واژهٔ لاتین طلا: اوروم[2]، همان واژهٔ عبری «اور»[3] به معنای نور است (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۵۶). طلا تصویری از نور خورشیدی، و ازاین‌رو، تصویری از علم الهی است. همچنین عنصری اساسی در نمادپردازی گنج‌های پنهان و دست‌نیافتنی که خود، تصویری از ثمرات روح و اشراق متعالی است (همان: ۵۵۷).

در هند نیز الوهیت، نور است یا ساطع از نور. حکما در هند یا کسانی که به یگانگی عرفانی می‌رسند، نورافشانی می‌کنند. این نور می‌تواند آنقدر خیره‌کننده باشد که تا حدودی دنیای اطراف را در بر گیرد (الیاده، ۱۳۹۴: ۱۱۷).

در آیین اکبری ذیل «آیین چراغ‌افروزی» آمده است: «کیهان فروز روشن‌دل نور دوستی را ایزدپرستی شمارد و ستایش الهی اندیشد. نادان تیره خاطر دادار فرامشی و آذرپرستی خیال کند [...] هر که را آفتاب فروشود اگر با چراغ نسازد چه کند. شعله از آن سرچشمهٔ الهی نور است و نشان آن گوهر قدسی» (علامی، ۲۰۰۵: ۳۴).

«آتش» در فرهنگ ایرانی همواره ارزشی آیینی و نمادین داشته و ارجمند شمرده می‌شده است. فراز جوی است و گراینده به «مینو» به شمار می‌آمد (کزازی، ۱۳۷۰: ۱۱۴-۱۱۷). والایی آتش در جهان‌بینی ایرانی از این سخن *بندهشن* آشکار است: آتش اندیشهٔ اورمزد است. آتش را از اندیشه آفرید و فروغش را روشنی بی‌کران آفرید. آتش به جانی نهان می‌ماند که در ژرفای هر کالبد جای گرفته است. آتشِ اندیشه‌گون، ابتدا در آسمان، در مینو و در کنار اورمزد جای داشت. از فرود آمدن در تنگنای گیتی سر برمی‌تافت. سرانجام اورمزد او را نوید می‌دهد که پادشاهی بهشت را به او ارزانی خواهد داشت. آتش نیز می‌پذیرد که از جایگاه برین آسمانی خویش به پستی و به گیتی فرود آید. آتش، پادشاه بهشت است. بهشت که در سرشت،

1 .René Guénon
2 .aurum
3 .Aor

زیبا و درخشان است و آفرینش را می‌افزاید و می‌بالاند، روشنایی و گرماست. آتش و دود به شیوه‌ای نمادین دوزخ و بهشت را نشان می‌دهند. آتش بدون دود آتشی است در نابی و پیراستگی فروزان است و دودِ بی‌آتش دود دوزخ است (همان: ۱۳۵-۱۳۷).

خورشید، جرم نورافشانی است که از خود نور دارد و به منزلهٔ وجود است. ماه، نور و وجودش از خورشید است. در وجود انسان نیز دو نیروی متضاد هست؛ یکی، روح یا نفس ناطقه یا دل که جوهر الهیِ انسان است و دیگری، نفس که جوهر ذاتی و جنبهٔ حیوانی انسان است (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۱۷۱). در نگاره‌ای که فضای عبادت‌خانه تصویر شده نیز تجلی «نور معرفت» به روشنی قابل رؤیت است. قرص کامل ماه، نور اطراف آن و ستارگان درخشان در آسمان در ارتباط با گنبدِ سفیدرنگ قرار گرفته است. مرمر سفید در بناهای خاصی مانند مقبرهٔ صوفیان اجرا می‌شد و الوهیت را منعکس می‌کند که با نور تجلی یافته و استعاره‌ای از خداست. رنگ طلایی غالب در نگاره نیز بیانگر اشراق و معنویت و نور است. هنرمند نه تنها از شعلهٔ آتش استفاده کرده، بلکه رنگ فرش و لباس و کمربندِ اکبر را نیز با زرد و طلایی تصویر کرده است.

یکی از مواردی که در نتیجهٔ التقاط مذاهب و آیین‌ها و ادیان مختلف ایجاد شده و اکبر آن را مورد تأیید قرار داده بود، ستایش ویژهٔ نور خورشید (شیمل، ۱۳۸۶: ۳۹) و آتش بود. در متن *اکبرنامه* آمده است: «چون آفتاب مظهر تام است و [...] روشنیِ عالم و حیات عالمیان وابسته به او، پس لایق عبادت و تعظیم او باشد [...] و آتش‌پرستان تعظیم آتش را عبادتِ عظیم گفتند و [اکبرشاه] را به جانب خود کشیده»، او را با روش کیانیان خود آشنا کردند؛ به طوری که دستور داد به روش ملوک عجم، آتشی را دائم‌الاوقات، چه در روز چه در شب، روشن نگه دارند، «که آیتی است از آیات خدا و نوری است از انوار وی» (بدایونی، ۱۸۶۹، ۲: ۱۸۱).

تصویر ۱۸. جزئیاتی از نگارهٔ: مناظرات دینی در عبادت‌خانه. اکبرنامه، ۱۶۰۰-۱۶۰۳م. ۴۳×۲۶ سانتی‌متر، شماره۷ ۰۳,۲۶۳ In واقع در چستر بیتی. مأخذ: https://cbl۰۱.intranda.com/viewer/image/In_۰۳_۰۳_LOG/۲/۲۶۳_۰۰۰۰/

در متنِ مرتبط با نگارهٔ بارگاه کیومرث آمده است:

چنین گفت کاین تخت و کلاه
کیومرث آورد و او بود شاه
چُن آمد به برجِ حَمَل آفتاب
جهان گشت با فرّ و آیین و آب (فردوسی، ۱۳۹۲: ۱۱).

تصویر ۱۹. نگارهٔ بارگاه کیومرث، شاهنامهٔ طهماسبی، اثر سلطان‌محمد، مکتب تبریز دوم. محفوظ در موزهٔ آقاخان، The Aga Khan Museum شماره AKM۱۶۵. مأخذ: https://

akm۱۶۵ . kayumars . of . agakhanmuseum.org/collection/artifact/court

یعنی چون آفتاب به برج حمل - که اوج درخشندگی را دارد - رسید، جهان پر از فرّ شد (خالقی مطلق، ۱۳۹۳، ۲: ۳۰). این توصیف در آسمانِ طلایی‌رنگ نمود پیدا کرده است. در مصرع «همی تافت زو فرّ شاهنشهی» (فردوسی، ۱۳۹۲: ۱۲) نیز به فرّ اشاره شده است.

تصویر ۲۰. نمونه‌هایی از نورِ فراگیر خورشید و رنگ طلایی آسمان در جزئیاتی از شاهنامهٔ طهماسبی. ۱۵۳۰-۱۵۳۵م. مکتب تبریز صفوی موزهٔ متروپولیتن. مأخذ: https://www.metmu-seum.org/search-results?q=the+Shahnama+%28Book+of+Kings%29+of+Shah+Tah-masp

نتیجه‌گیری

معانی واژهٔ «فرّ» را می‌توان به سه دستهٔ کلی: نیروی رازآلود - قدرت؛ شکوه، عظمت، مقام والا؛ و درخشش - نور، تقسیم کرد که به اَشکال متفاوتی در متن و تصویر، متجلی شده و نمادهای تصویری مختلفی به خود اختصاص داده است:

دستهٔ اول: «فره»مندی به عنوان نیرو و قدرتی خاص جلوه می‌کند. صاحبان «فرّ» با برخورداری از آن، در جهاد اکبر پیروز میدان گشته و نفس امّاره را مهار کرده‌اند. در نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* این قدرت به شکل کشتن دیوان و اژدها و تسلیم و رام شدن حیوانات، نمود داشته است. علاوه بر شمشیر، استفاده از «گرزِ گاوسر» در کشتن نیروهای اهریمنی و دشمنان نیز دیده می‌شود. این افزار به شکلی نمادین تصویر شده است. این «فره»مندی در نگاره‌های *اکبرنامه* به صورت کشتنِ حیوانات درنده‌خوی، شکار و رام کردن حیواناتی مثل فیل و اسب و سوار شدن بر آن‌ها، نشان داده شده است. «فرّ» به عنوان نیروی رازآلود و جادویی نیز در قالب تصویر پرنده (سیمرغ یا باز شکاری) مصور شده است. در نسخهٔ *اکبرنامه* این ویژگی به صورت قرارگیری «پر» روی عمامهٔ سَرِ اکبر، نشان داده شده است.

دستهٔ دوم: «فره»مندی در قالب پوششی خاص و یا اشیای خاصی نشان داده شده است. در *شاهنامهٔ طهماسبی* تاج پادشاهی، تاج حیدری (کلاه قزلباش)، نشستن بر اورنگ یا سریر طلایی، نشانگر برخورداری از «فرّ» در این معناست. در *اکبرنامه* نیز اکبر روی سریر طلایی یا اورنگ نشسته است.

دستهٔ سوم: «فره»مندی به معنای درخشش و نور، در هر دو نمونه با آتش و رنگ طلایی نشان داده شده است.

کتاب‌نامه

قرآن کریم.

۱. آژند، یعقوب، *از کارگاه تا دانشگاه؛ پژوهشی در نظام آموزشی استاد - شاگردی و تبدیل آن به نظام دانشگاهی در نقاشی ایران*، تهران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری، ۱۳۹۱.

۲. آفتاب، اصغر، *تاریخ‌نویسی در هند و پاکستان - تیموریان بزرگ از بابر تا اورنگ‌زیب (۹۳۲-۱۱۱۸ق)*، لاهور، خانهٔ فرهنگ جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۶۴.

۳. ـــــــ، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد*، تهران، فرهنگستان هنر، چاپ دوم، ۱۳۹۴.

۴. احمد، عزیز، *تاریخ تفکر اسلامی در هند*، ترجمه: نقی لطفی و محمدجعفر یاحقی، تهران، کیهان، ۱۳۶۶.

۵. احمدی‌نیا، محمدجواد، «نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی: از هاروارد تا فرهنگستان»، *نقد کتاب*، شمارهٔ ۱ و ۲، ۱۳۹۳.

۶. اشرفی، مقدمه مرجان، *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*، ترجمه: رویین پاکباز، تهران، نگاه، ۱۳۶۷.

۷. افضل طوسی، عفت السادات و ندا هوشمند مفرد، «تفاوت نگاره‌های عبدالصمد شیرازی در دربار شاه‌طهماسب صفوی و گورکانیان هند»، *مطالعات شبه‌قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان*، شمارهٔ ۲۶، ص۲۳-۴۲، ۱۳۹۵.

۸. الیاده، میرچا، *اساطیر، مناسک، نمادها*، ترجمه: نازنین مدنی و منصور مدنی، تهران، اساطیر، ۱۳۹۴.

۹. اعتمادمقدم، علیقلی، *فرّ در شاهنامه*، تهران، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۳۵.

۱۰. انقروی، اسماعیل، *شرح کبیر انقروی بر مثنوی معنوی مولوی* (ج۱)، ترجمه: عصمت ستارزاده، تهران، نگارستان کتاب، چاپ اول، ۱۳۸۸.

۱۱. بایار، ژان پیر، *رمزپردازی آتش*، ترجمه: جلال ستاری، تهران، مرکز، ۱۳۷۶.

۱۲. بدایونی، عبدالقادر بن ملوکشاه، *منتخب التواریخ*، تصحیح: مولوی احمد علی صاحب، کلکته، کالج پریس، ۱۸۶۹.

۱۳. بورکهارت، تیتوس، «مراتب نمادپردازی در هنر اسلامی»، در مجموعه: *جام نو و می کهن: مقالاتی از اصحاب حکمت خالده*، به کوشش: مصطفی دهقان، تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، ۱۳۸۴.

۱۴. پورداوود، ابراهیم، «زین ابزار گرز: ورقی از تاریخ سلاح در ایران»، بررسی‌های تاریخی،

شمارهٔ ۵ و ۶، ص۱۹-۳۱، ۱۳۴۵.
۱۵. پورتر، ایو، *آداب و فنون نقاشی و کتاب‌آرایی*، ترجمه: زینب رجبی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۹.
۱۶. پورنامداریان، تقی، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.
۱۷. ثروتیان، بهروز، *بررسی فرّ در شاهنامهٔ فردوسی*، تبریز، دانشگاه تبریز (کمیتهٔ استادان)، ۱۳۵۰.
۱۸. ثعالبی مرغنی، حسین بن محمد، *تاریخ ثعالبی: مشهور به غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم*، ترجمه و مقدمه: زتنبرگ، دیباچه: مجتبی مینوی، پیش‌گفتار و ترجمه: محمد فضائلی، تهران، نقره، چاپ اول، ۱۳۶۸.
۱۹. جربزه‌دار، عبدالکریم، *تعبیرات عرفانی از زبان عطار نیشابوری*، تهران، اساطیر، ۱۳۷۴.
۲۰. جهانگیر گورکانی، نورالدین محمد، *جهانگیرنامه (توزک جهانگیری)*، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۹.
۲۱. حسین‌پور، اکبر، *در جستجوی انسان کامل (در آثار ابن‌عربی، نسفی، گیلانی)*، تهران، انتخاب، ۱۳۹۱.
۲۲. حقیقت، عبدالرفیع، *تاریخ هنرهای ملی ایران، هنرمندان ایرانی از کهن‌ترین زمان تاریخی تا پایان دورهٔ قاجاریه از مانی تا کمال‌الملك*، تهران، کومش، ۱۳۸۴.
۲۳. خالقی مطلق، جلال، *یادداشت‌های شاهنامه* (ج۲)، تهران، مرکز دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۳.
۲۴. خالقی مطلق، جلال، «ببر بیان (رویین‌تنی و گونه‌های آن)»، *ایران‌نامه*، شمارهٔ ۲۲، ۱۳۶۶.
۲۵. رضایی، فاطمه و مرتضی حیدری، «بررسی تطبیقی نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی صفویان و اکبرنامهٔ گورکانیان از دید نشانه‌شناسی»، نگره، شمارهٔ ۴۴، ۱۳۹۶.
۲۶. روشنی‌نژاد، محمدعلی، «تثبیت جایگاه ایزد بهرام اسطوره جنگ پیش زرتشتی ایرانیان باستان در معارف زرتشتی»، *ادب و عرفان*، شماره ۱۰، ۱۳۹۱.
۲۷. رویان، سمیرا، «نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی»، *هنرهای صناعی ایران*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۱، ۱۴۰۰.
۲۸. رادمنش، عطامحمد، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، فلسفی و نجومی گلشن راز شیخ محمود شبستری با تکیه بر مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز شیخ محمد لاهیجی*، اصفهان، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف‌آباد، ۱۳۸۵.

۲۹. رزمجو، حسین، *انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی*، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۵.
۳۰. سجادی، سید جعفر، *شرح رسائل فارسی سهروردی*، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۶.
۳۱. سرلو، خوان ادواردو، *فرهنگ نمادها*، ترجمه: مهرانگیز اوحدی. تهران، دستان، ۱۳۸۹.
۳۲. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، تصحیح: سید حسین نصر، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۳.
۳۳. سودآور، ابوالعلا، *فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، تهران، نی، ۱۳۸۴.
۳۴. ـــــ، *فرهنگ نمادها* (ج۱)، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران، جیحون، ۱۳۸۴.
۳۵. شوالیه، ژان، *فرهنگ نمادها* (ج۴)، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران، جیحون، ۱۳۸۵.
۳۶. شیمل، آنه ماری، *گل و ستاره: دنیای تصویرها در شعر فارسی*، ترجمه: سعید فیروزآبادی، تهران، پیام خاور، چاپ اول، ۱۳۸۳.
۳۷. ـــــ، *در قلمروی خانان مغول*، ترجمه: فرامرز نجد سمیعی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۶.
۳۸. شیمل، آنه ماری و استوارت کری ولش، *تلفیق نظم فارسی در نگارگری هندی: دیوان انوری در دربار اکبرشاه گورکانی*، ترجمه: مصطفی لعل شاطری و ناهید جعفری دهکردی، مشهد، مرندیز، ۱۳۹۶.
۳۹. طوسی، اسدی، *لغت فرس*، به کوشش: محمد دبیر سیاقی، تهران، طهوری، ۱۳۳۶.
۴۰. عالیخانی، بابک، *رموز اشراقی شاهنامه (شرح ابیات و حل رموز داستان سیاوخش)*، تهران، مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، ۱۴۰۰.
۴۱. عبقری، ناهید، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی مولوی*، مشهد، بانگ نی، ۱۳۹۹.
۴۲. علامی، ابوالفضل بن مبارك، *آیین اکبری*، تصحیح: سر سید احمد، علیگر، دانشگاه مسلمان علیگر (علی گڑه مسلم یونیورسٹی)، ۲۰۰۵.
۴۳. ـــــ، *اکبرنامه*، حصه اول، لکنهو، چاپ سنگی، ۱۹۱۳.
۴۴. غروری، مهدی، «تلخیصی از تحقیقات الکساندر پاپادوپولو دربارهٔ مینیاتور تصویرسازی»، هنر، شمارهٔ ۲، ۱۳۹۱.
۴۵. غزالی، ابوحامد محمد، *کیمیای سعادت* (ج۲)، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ یازدهم، ۱۳۸۳.
۴۶. غفاری، محمد خالد، *فرهنگ اصطلاحات آثار شیخ اشراق شهاب‌الدین یحیی سهروردی*، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۰.
۴۷. فردوسی، ابوالقاسم، *شاهنامه* (ج۶)، پیرایش: جلال خلقی مطلق، تهران، سخن، ۱۳۸۶.
۴۸. ـــــ، *شاهنامه* (ج۱)، پیرایش: جلال خلقی مطلق، تهران، سخن، ۱۳۹۲.

۴۹. ـــــــ، *شاهنامه* (ج۲)، پیرایش: جلال خلقی مطلق، تهران، سخن، ۱۳۹۳.
۵۰. ـــــــ، *شاهنامه فردوسی متن انتقادی*، زیر نظر: یوگنی ادواردویچ برتلس (ج۱)، مسکو، ادارهٔ انتشارات ادبیات خاور، ۱۹۶۰.
۵۱. فرهانی، منفرد، *پیوند سیاست و فرهنگ در عصر زوال تیموریان و ظهور صفویان*، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۱.
۵۲. فروزانفر، محمدحسن، *شرح مثنوی شریف* (ج۱)، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ دهم، ۱۳۸۸.
۵۳. فرخ‌فر، فرزانه و محمدرضا پورجعفر، «بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند (قرن ۱۰ هجری)»، *هنرهای زیبا*، شمارهٔ ۳۵، ۱۳۸۷.
۵۴. قراگوزلو، محمد، *چنین گفت شیخ نیشابور*، تهران، نگاه، ۱۳۸۳.
۵۵. قلی‌زاده، خسرو، *دانشنامهٔ اساطیری جانوران و اصطلاحات وابسته*، تهران، پاربویروق، ۱۳۹۲.
۵۶. کربن، هانری، *بن‌مایه‌های آیین زرتشتی در اندیشهٔ سهروردی*، ترجمه: محمود بهفروزی، تهران، جامی، ۱۳۸۴.
۵۷. ـــــــ، *روابط حکمت اشراق و فلسفه ایران باستان*، ترجمه: احمد فردید و عبدالحمید گلشن، تهران، مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲.
۵۸. ـــــــ، *روابط حکمت اشراق و فلسفه ایران باستان*، ترجمه: عبدالمحد روح‌بخشان، تهران، اساطیر، ۱۳۸۴.
۵۹. کرتیس، وستا، *اسطوره‌های ایرانی*، ترجمه: عباس مخبر، تهران، مرکز، ۱۳۷۳.
۶۰. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی مشاهیر نگارگر هند و عثمانی* (ج۱)، لندن، مستوفی، ۱۳۶۳.
۶۱. کزازی، جلال‌الدین، *مازهای راز جستارهایی در شاهنامه*، تهران، مرکز، ۱۳۷۰.
۶۲. گرابر، اولگ، *مروری بر نگارگری ایران*، ترجمه: مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳.
۶۳. مدکور، ابراهیم و دیگران، *نمادگرایی در اندیشهٔ ابن‌عربی*، ترجمه: داود وفایی، تهران، مرکز، ۱۳۸۷.
۶۴. معمر، زهرا، «معرفی نسخهٔ خطی مصور اکبرنامه محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن»، *نامهٔ فرهنگستان، ویژه‌نامه شبه‌قاره*، شمارهٔ ۲، ۱۳۹۳.
۶۵. منشی قمی، احمدبن‌حسین، *گلستان هنر*، تصحیح: احمد سهیلی خوانساری، تهران،

بنیاد فرهنگ ایران، بی‌تا.
۶۶. میرسلیم، مصطفی، غلامعلی حداد عادل، نصرالله پورجوادی و احمد طاهری عراقی، *دانشنامه جهان اسلام* (ج۳۰)، تهران، بنیاد دائرة المعارف اسلامی، ۱۳۷۵.
۶۷. نجم‌الدین کبری، احمدبن‌عمر، *فوائح الجمال و فواتح الجلال*، به اهتمام: حسین حیدرخانی، ترجمه: شیخ محمدباقر ساعدی، تهران، مروی، ۱۳۶۸.
۶۸. نیولی، گراردو، «فر/فرّ»، *هفت آسمان*، شمارهٔ ۵۳، ۱۳۹۱.
۶۹. یکتایی، مجید، *نفوذ فرهنگ و تمدن ایران و اسلام در سرزمین هند و پاکستان*، تهران، اقبال، ۱۳۵۳.
70. Asher, C. B., Ray from the Sun: Mughal Ideology and the Visual Construction of the Divine: Divine Radiance and Religious Experience. In The presence of light: Divine radiance and religious experience. University of Chicago Press, 2204.
71. Donde, D., The Portrait Image of Emperor Akbar in the Akbar Nama and Beyond, 2016. https://www.academia.edu/
72. Dresden, S. K., Juneja, M., & Kuhlmann . Hodick, P., Miniatur Geschichten: die Sammlung indischer Malerei im Dresdner Kupferstich . Kabinett: eine Ausstellung des Kupferstich . Kabinetts. (No Title), 2017.
73. Natif, M. (2018). Mughal occidentalism: artistic encounters between Europe and Asia at the courts of India, 1580-1630 (Vol. 15)., 2018.