

ویکتوریا کریمی*

هانیه غیثی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۸/۱۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۱/۱۸

بازنگری عرفان در مبانی نگارگری های معراج حضرت محمد(ص)

چکیده

نمودهای اسلامی و عرفانی در نگارگری های بسیاری دیده می شوند که یکی از برترین و بهترین نمونه های این نمودها، معراج حضرت محمد(ص) است. این مقاله، به بخشی از عناصر تأثیرگذار مفاهیم عرفان اسلامی بر نگارگری های معراج می پردازد؛ هدف اصلی این پژوهش، بررسی جنبه های بصری به کار رفته در نگاره های معراج، با توجه به مفاهیم و نمودهای اسلامی و عرفانی است. و در این پژوهش به پرسش هایی مانند، نسبت میان ادبیات عرفانی و هنر نگارگری چگونه است و نمادهای عرفانی به کار رفته در نگاره های معراج چگونه نمادهایی هستند پاسخ داده می شود. در این پژوهش، بیست نگاره از نگاره های معراج، از لحاظ «ترکیب بندی»، «نمادپردازی رنگ ها»، «چهره ها و پیکره ها»، و عناصر تصویری مهمی چون «هاله ی مقدّس»، «بُراق»، «فرشته - انسان بالدار»، «درختان، گیاهان، کوه ها، ابرها و تزیینات» مورد بررسی قرار گرفته اند. روش تحقیق توصیفی و تحلیلی است و داده های آن از منابع کتابخانه ای و شواهد تصویری به دست آمده است.

کلید واژه:

عرفان اسلامی

نگارگری

معراج حضرت

محمد(ص)

براق

هاله ی مقدّس

هیأت علمی دانشگاه سوره تهران*

Victoria_k20032002@yahoo.com

مدرس دانشگاه سوره تهران**

Bavar98@yahoo.com

مقدمه

از میان معارف اسلام، آن معرفتی که به طور خاص به «سلوک روحانی انسان» تا وصول وی به مقام «فناء فی الله» و «بقاء الله» می پردازد؛ عرفان است و به تعبیر عبدالرزاق کاشانی: تصوف عبارت است از تَخَلُّق به اخلاق الهی» (کاشانی، ۱۳۷۶: ۱۹). عرفان را به دو بخش تقسیم می کنند، عرفان نظری که عبارت است از ادراک حقیقت و عرفان عملی که عبارت است از ترک رسوم و آداب قشری و ظاهری و گرایش به عالم درون (انوشه، ۱۳۸۱: ۹۵۲). همواره ارتباطی زنده و سازنده میان عرفا و هنرمندان اعم از شاعر، خطاط، نگارگر و مذهب برقرار بوده است و حتی بسیاری از این هنرمندان در طول حیات خویش، یا عارف بوده اند و یا دست کم روحیه ی عارفانه داشته اند. اسکندر بیک در توصیف یکی از خوشنویسان می گوید: «میرصدرالدین محمد... به وفور اخلاق حسنه مُتَجَلِّی و به حلیه فضل و دانش مُتَحَلِّی بودند. مناسب این بود که اسم شریف میر بر او نهند» (ترکمان، ۱۳۶۴: ۱۲۹).

ادبیات عرفانی و هنر نگارگری

در ادبیات عرفانی از تعبیری همچون باغ، رخ، زلف، خال و... سخن به میان می آید. بر این اساس، نگارگر نیز می کوشد که این عناصر را در بهترین شکل نمادینش به تصویر درآورد. چنان که باغ های مصفا را به عنوان نمادی از بهشت موعود و زلف را به عنوان نمودی از کمند هدایت ربوبی به تصویر می کشاند و... «در بسیاری از متون عرفانی ادب فارسی، شاهد به کارگیری زبان رمز و اشاره هستیم. راز این رمزگویی ها آن است که معرفت و تجریت صوفیانه نوعاً ناظر به حقایقی خارج از دایره حس و قلمرو عقل می باشد؛ لذا بیان آن ها بسیار دشوار بوده و جز از طریق کنایه و استعاره ممکن نخواهد بود. صوفی صافی نمی تواند ادراکات و تجربیات شخصی و غیرحسی خود را در قالب کلماتی بگوید که زاده ی تجربه های حسی بوده و بیشتر مناسب بیان معانی عرفی و عمومی می باشند» (ساداتی زرینی؛ مراثی، ۱۳۸۷: ۹۸).

نهایتاً و نتیجتاً عارفان در بیان تجربه های صوفیانه ی خویش، به ناچار به زبانی استعاری، نمادین و رمزگونه روی می آورند. و به تعبیر جلال ستاری «رمز و خاصه رمز عرفانی، برخلاف نشانه، مفهومی کلی یا اجتماعی و ثابت نیست؛ بلکه وجدانی، فردی، لغزان و متغیر بوده تا آن جا که ممکن است هر کسی از ظن خویش یار رمز شود. به همین دلیل، بعضی از زبان رؤیایی صوفی سخن گفته اند» (ستاری، ۱۳۸۴: ۸).

معراج

در دو سوره از قرآن کریم به این سیر جسمانی - روحانی اشاره شده است:

۱. آیه ی یکم سوره مبارکه اسراء: «سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ» پاک و منزّه است خدایی که بنده اش را شبانگهان از مسجد الحرام به مسجد الاقصی که پیرامون آن را برکت داده ایم، سیر داد تا از نشانه های خود به او بنمایانیم که او (خدای) شنوای پیناست.

۲. آیات ۱۳ تا ۱۸ سوره ی مبارکه نجم: «وَلَقَدْ رَأَىٰ نَزْلَةَ الْآخِرَىٰ عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَىٰ عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَىٰ إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَعَىٰ لَقَدْ رَأَىٰ مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَىٰ» و باردیگر

نیز او را مشاهده کرد، نزد «سِدْرَةُ الْمُنْتَهَى» که «جَنَّةُ الْمَأْوَى» در آنجاست؛ در آن هنگام که چیزی (نورخیرهکننده‌های) سِدْرَةُ الْمُنْتَهَى را پوشانده بود، چشم او هرگز منحرف نشد و طغیان نکرد. (یعنی آنچه دید واقعیت بود) او پارهای از آیات و نشانه‌های بزرگ پروردگارش را دید. چنان که از آیات مذکور بر می‌آید، معراج حضرت ختمی مرتبت(ص) متشکل از سه سیر به ترتیب ذیل بوده است:

سیر اول: سیر زمینی از مسجدالحرام به مسجدالاقصی.

سیر دوم: سیر آسمانی از مسجدالحرام به سدره المنتهی.

و سیر سوم: سیر فرا آسمانی از سدره المنتهی تا لقاء الله. (طباطبایی، ۱۳۷۴: ذیل سوره اسراء)

نگارگری

زیبایی‌های خیال انگیز هنرنگارگری انعکاس‌دهنده ضمائر پاک هنرمندانی است که پیوندی وسیع و وثیق با عالم روحانیت و معنویت بسته و همواره سعی داشته‌اند که ثمره‌ی حالات و ادراکات باطنی خود را در آثار ذوقی و هنری خویش نیز به نمایش گذارند. عرفان و حکمت اسلامی، جوشان‌ترین و ناب‌ترین منبع ایده‌پروری هنری در طی قرون متمادی بوده است «در بسیاری از هنرهای سنتی و در برخی از هنرهای معاصر شاهدیم که همچنان زمینه‌های عرفانی به مثابه سرچشمه‌ای غنی و قابل اتکا مورد پذیرش قرار گرفته‌اند. این مهم در هنر اسلامی بیش از هنرهای دیگر مورد توجه بوده است، تاجایی که برخی از اندیشمندان آن را تنها منبع قابل پذیرش در هنرهای اسلامی خوانده‌اند» (خاتمی، ۱۳۶۴: ۳۴).

شیلا کن بای در وصف زیبایی‌های منحصر به فرد نگاره‌های ایرانی این چنین لب به ستایش می‌گشاید: «نگاره‌های سنتی ایران مثل یک دنیای کوچک از گل‌های همیشه بهار، همراه با نسیمی فرح‌بخش و نوری تابناک، بیننده را به تفرج و نشاط هر چه بیشتر دعوت می‌کنند» (کن بای، ۱۳۸۱: ۹).

هانری کربن نیز فلسفه‌ی نگارگری ایرانی را رهنمون ساختن بینش به فراسوی عالم حسی... و رهایی انسان از حدود و ثغور ظلمانی می‌داند (کربن، ۱۳۷۹: ۱۲۹ - ۱۲۵).

بررسی نگاره‌های معراج

این نگاره‌ها از لحاظ ترکیب‌بندی، نمادپردازی رنگ‌ها، چهره‌ها و پیکره‌ها و عناصر تصویری مهمی، چون هاله‌ی مقدس، براق، فرشته - انسان بالدار، درختان و گیاهان و کوه‌ها و ابرها و تزئینات مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

ترکیب‌بندی در نگاره‌های عرفانی

«نگارگری ایرانی با پیروی کامل از مفهوم فضای منفصل، توانست سطح دو بعدی نگارگری را به تصویری از مراتب وجود (یعنی وجود مادی و غیرمادی) مبدل سازد و بیننده را از افق حیات عادی و وجود مادی و وجدان روزانه‌ی خود به مرتبه‌ای عالی‌تر ارتقاء دهد و او را متوجه جهانی سازد مافوق این جهان جسمانی، لکن دارای زمان و مکان و رنگ‌ها و اشکال خاص خود، جهانی که در آن حوادث رخ می‌دهد، اما نه به نحو مادی» (نصر، ۱۳۸۲: ۶).

«شکل‌های به کار رفته در نگاره‌های عرفانی فاقد تضاد می‌باشند. کارکرد این شکل‌ها در هندسه‌ی پنهان اثر، ایجاد همراهی در جهت تلطیف فضا و یگانگی نگاره است» (عصمتی و رجبی، ۱۳۹۰: ۸).

«ترکیب‌های حلزونی شکل در این آثار بیشتر دیده می‌شود و سادگی و خلوتی از ویژگی این آثار است. به کارگیری عناصر در این نگاره‌ها به گونه‌ای است که آرامش و ثبات را القاء می‌کند، این آرامش و ثبات به شیوه‌های مختلفی ایجاد می‌شود. (مثلاً) موضوع اصلی و عناصر مهم این نگاره‌ها به طور معمول، در قاب مربع می‌گیرد. قرار گرفتن موضوع اصلی و عناصر بصری مرتبط با آن، در قاب مربع بر ثبات و آرامش تأکید دارد» (داندیس، ۱۳۸۰: ۷۵).

نکته‌ی اساسی در تصاویر معراج حضرت محمد(ص)، استفاده از نمادهای عرفانی و مذهبی شاخصی چون فرشته‌ی بالدار در این تصاویر است به نحوی که «...روش معراج‌نگاری جهان مذهبی با هم‌آمیزی عناصر تصویری فوق طبیعی و هماهنگی نقش‌مایه‌های نمادین، در جهت تأکید بیشتر بر قدرت آسمانی و ماهیت غیر زمینی(معراج)، این امر معجزه آسا را نمایان(و مصور) می‌کند» (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۶).

در نگاره‌های معراج، عوامل ثابت و یکسانی در ترکیب‌بندی‌های این آثار دیده می‌شوند که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به شمایل حضرت محمد(ص)، براق، فرشتگان گوناگون، آسمان و... اشاره کرد. در نگاره‌ی منسوب به «سلطان محمد» (تصویر ۸) ترکیب‌بندی اثر به صورت ماریچ است که از سمت چپ تصویر شروع شده و به فرشته‌ای که در پشت براق قرار دارد ختم می‌شود. نقطه‌ی مرکزی و مرکز ثقل این ماریچ، شمایل حضرت رسول(ص) و تصویر براق است که با شعله‌های طلایی نور، گرداگرد سر مبارک پیامبر(ص) و چهره‌ی براق به صورت جداگانه کار شده است. شعله‌هایی گرداگرد سر جبرئیل نیز قرار گرفته‌اند؛ اما فرشتگان دیگر، همگی عاری از این هاله‌ها و شعله‌های نورانی‌اند. ماه در پایین سمت راست آسمان نقاشی شده است و ابرهای سپید پیمان و انبوه، گرداگرد ماه را تا نیمه‌ی آسمان پوشانیده‌اند و در آسمان بالای سر حضرت رسول(ص) نیز ستاره‌های متعدد طلایی رنگ دیده می‌شود. فرشتگان با مجمر و البسه و میوه‌ها و ظرف‌های غذا، کتاب(قرآن) و تاج را حمل می‌کنند.

برای درک بهتر این ترکیب‌بندی فاخر و خاص، می‌توان این نگاره را با دیگر نگاره‌های مشابه، از جمله نگاره‌ی مندرج در کتاب معراج نامه‌ی مؤرخ ۸۴۰ هجری قمری، محفوظ در کتابخانه‌ی ملی پاریس، مقایسه کرد و به خلاقیت شگفت‌انگیز و منحصر به فرد نگارگر آن پی‌برد.

سلطان محمد، در این اثر، تذهیب چندانی به کار نبرده است و با این اختصار در تزئین، مجال لازم را برای نمایش حالات و حرکات فراهم آورده است.

در مجموعه‌ی خاوران‌نامه (تصویر ۷) حرکت حضرت پیامبر(ص) از سمت راست تصویر به داخل قاب است. ترکیب‌بندی تصویر به صورت حلزونی است و از فرشته‌ای که در سمت راست تصویر قرار دارد و دارای بال‌هایی به رنگ بنفش است، شروع و به مرکز؛ یعنی براق و فرشته‌ای که در بالای سر پیامبر(ص) قرار دارد، ختم می‌شود. حرکت براق نیز از سمت راست به چپ تصویر است و ترکیب‌بندی اثر نیز به صورت ماریچ است.

در نگاره‌های مربوط به دوران طلایی شیراز؛ یعنی سده‌ی دهم هجری(تصویر ۱۲)، جهت حرکت پیامبر به داخل کادر از سمت راست تصویر است. ترکیب‌بندی اثر به صورت ماریچ و

حلزونی است که ابتدا از فرشته‌ای که در سمت راست تصویر در بالاترین محل قرار دارد شروع و به جبرئیل در مرکز صفحه ختم می‌شود؛ نیز اندازه‌ای که نقاش برای براق و حضرت پیامبر(ص) در نظر گرفته، نشان می‌دهد که هدفش تأکید بیشتر بر حضرت رسول(ص) و براق بوده است. در تصویر دوکتیبه خوشنویسی شده را می‌بینیم که یکی از آن‌ها در پایین تصویر و در انتهای آن و دیگری در میانه متن و نزدیک به بالای قاب نوشته شده که این خود یکی از علل تمایز این تصویر از تصاویر دیگر معراج است.

در مکتب بخارا(تصویر ۱۳)، تصاویر به دست آمده از معراج، به صورت سیاه و سفید بوده و جهت حرکت حضرت پیامبر(ص) نیز از سمت چپ به داخل قاب است.

و اما آن چه درباره‌ی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی مکتب قاجار(تهران) می‌توان گفت این است که «هنر این دوران آگاهانه از دوره‌ی صفویه تأثیر پذیرفته و دارای سه ویژگی به شرح زیر گردیده است:

۱- فقدان ارتباط قطعی با تمدن کهن اسلامی

۲- تأثیرات ورود عناصر غربی و وابستگی به آن

۳- حضور عناصر مردمی و عامیانه(همان: ۱۶۹-۱۷۴).

از این دوران، پنج معراج‌نامه چاپ سنگی که در کتابخانه‌ی ملی ایران نگه‌داری می‌شود و تعدادی نگاره به دست آمده است. در غالب این تصاویر جهت حرکت حضرت پیامبر(ص) از سمت راست تصویر به داخل قاب است (مانند تصویر ۱۶). نگاره‌ها اغلب سیاه و سفید و رنگ‌های به کار رفته در نگاره‌های رنگی نیز نوعاً سبز، آبی و سفید است. یکی از هنرهای ویژه‌ی دوران قاجار، هنر نقاشی پشت شیشه بود که اغلب با رنگ روغن و بر پشت شیشه کشیده می‌شد؛ بنابراین برای دیدن صحیح شکل (توسط بیننده)، نقاش باید نقش را به صورت معکوس بر پشت شیشه اجرا کند(گودرزی، ۱۳۸۴: ۸۱).

در تصویر ۱۷ که نقاشی پشت شیشه است، فقط دو پیکره وجود دارد؛ یعنی براق و حضرت پیامبر(ص). در پس‌زمینه‌ی تصویر، پارچه‌ای که بر روی براق انداخته شده، آبی رنگ است و سایر عناصر نیز دارای رنگ‌های گرم هستند. در این اثر برخلاف تمام تصاویر قبلی، هیچ فرشته‌ای دیده نمی‌شود و هنرمند از به‌کارگیری شخصیت‌های اضافی خودداری کرده است. در این نقاشی، گرایش به استفاده از سطح، خط و اجتناب از حجم‌پردازی آشکار است؛ همچنین هاله‌ی دور سر حضرت پیامبر(ص) نیز به صورت دایره است که از آن با خطوط نامنظمی، تشعشعات نور خارج می‌شود. این تصویر از معدود تصاویری است که در آن دُم براق به دُم طاووس تشبیه شده است.

نمادپردازی رنگ‌ها در نگاره‌های عرفانی

«رنگ‌هایی که در نگارگری ایرانی به کار برده شده، مخصوصاً رنگ‌های طلایی و آبی و کبود و فیروزه‌ای، صرفاً از وهم هنرمند سرچشمه نگرفته است؛ بلکه نتیجه‌ی شهود و رؤیت واقعیتی است عینی که فقط با شعور و آگاهی خاصی در هنرمند امکان پذیر است، چون همان‌طور که مشاهده‌ی عالم محسوس محتاج به چشم سر است، رؤیت عالم مثال نیز محتاج به باز شدن چشم دل و رسیدن به مقام شهود می‌باشد» (نصر، ۱۳۸۲: ۶).

«در بعضی از نگاره‌های ایرانی، شاهد استفاده از رنگ طلایی برای ابرها در زمینه‌ی آبی آسمانی

هستیم که به همراه پاره‌ای از سطوح رنگی، فضایی غیرزمینی و غیرواقعی را القاء می‌کنند» (گری، ۱۳۸۴: ۱۰۳).

در نگارگری ایرانی، عموماً از رنگ طلایی برای نشان دادن نور استفاده می‌شود که به همه چیز جلوه‌ای خاص و خیالی می‌بخشد. حسینی‌راد در «شاهکارهای نگارگری ایران» می‌گوید: «در نگارگری ایرانی همیشه فضایی مملو از نور و رنگ می‌بینیم حتی در شب. استفاده از رنگ‌هایی چون طلایی و نقره‌ای و امثال آن‌ها در جهت ذهنی کردن فضا است» (حسینی‌راد، ۱۳۸۷: ۵۴). عنصر طلایی در باورهای ایرانی، نمودی فرامادی داشته و همین امر باعث شده است که هنرمند ایرانی برای ترسیم فرشتگان و آسمان و... و نیز برای نمایش فضایی معنوی از این نوع رنگ بهره بگیرد. حتی می‌توان گفت خلوص و شفافیت رنگ‌ها، چه بسا نشانگر شفافیت روح و صداقت در گفتار و ظرافت در بیان و غنای در عقاید و باورهای دینی نیز باشد. رنگ یکنواخت و ساده‌ی آسمان، فضا سازی موضوعات عرفانی را به سوی آرامش و ثبات و لطافت بیشتر نگاره‌ها سوق می‌دهد؛ لذا «تضاد رنگ‌ها در نگاره‌های عرفانی، کم‌تر از نگاره‌های حماسی است؛ چرا که اغلب نگاره‌های عرفانی به دلیل وجود خاکستری‌های فام‌دار، دارای هماهنگی (و وحدت) هستند» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۸۲-۸۴). نکته‌ی دیگر اینکه استفاده از رنگ‌های غیر واقعی؛ یعنی غیر از آنچه در عالم جسمانی محسوس، موجود است و احتراز از نشان دادن دورنماهای سه بعدی، به عالمی غیر از عالم سه بعدی مادی اشاره دارد.

در اثر منسوب به «سلطان محمد» (تصویر ۸) رنگ آمیزی درخشان و استادانه‌ی این نگاره به صورت لاجوردی، سفید و طلایی است؛ اگرچه رنگ‌های دیگری نظیر آبی، نارنجی، سبز و قرمز نیز دیده می‌شوند؛ از این رو مجموعه‌ای دلبپذیر و شگفت‌انگیز به وجود آمده است؛ چنان که می‌توان گفت طراحی و قلم‌گیری، بی‌نهایت ظریف و دقت در تمامی جزئیات، نشانه‌ی اخلاص و دلبستگی تام و تمام هنرمند است به موضوع مقدس کار او.

در تصاویر به دست آمده از عصر ایلخانیان، عمده رنگ‌های مورد استفاده، قرمز و رنگ‌های گرم است. تنها تصویر این دوره، اثر نقاش معروف آن عصر «عبدالحی» شاگرد «شمس‌الدین» است (تصویر ۳) که عمده رنگ‌های به کار رفته در این تصویر، آبی، سفید و قرمز است که نسبت به تصاویر دوره‌های قبل، بیشتر از رنگ‌های روحانی؛ نظیر آبی و سفید استفاده شده است. اما در تصویر ۴ که مربوط به مکتب هرات است، انتخاب رنگ‌ها به گونه‌ای است که هر یک نمادی از یک موضوع هستند؛ مثلاً قرمز نشانه‌ی یاقوت آتشین و طلایی نماد نور است. عمده رنگ‌های مورد استفاده در تصویر، قرمز، بنفش، طلایی و زرد است که این رنگ‌ها در قسمت‌های مختلف تصویر تکرار شده‌اند. تنها در یک جا رنگ سفید دیده می‌شود و آن هم رنگ عمامه‌ی حضرت پیامبر(ص) است که نشانگر قداست و طهارت ایشان است. قلم‌گیری‌های تصویر نیز با رنگ‌های گرم انجام شده که از ویژگی‌های نقاشی این دوره است؛ همچنین عناصر تزئینی در تصویر دیده نمی‌شود و قسمت‌های مختلف تصویر، خاصه پیکره‌ها در نهایت سادگی ترسیم شده‌اند و تنها پرده‌ها اندکی تزئین شده‌اند.

در تصویر ۶ (معراج حضرت محمد(ص))، (در خمسه‌ی نظامی) زمینه‌ی اثر رنگ پریده، علف‌ها با رنگ سبز و گیاهان، زرد به تصویر درآمده‌اند.

نگارگری به نام فرهاد مجموعه‌ای را به نام خاوران نامه نقاشی کرده است که یکی از تصاویر

آن معراج پیامبر (ص) است. در این نگاره (تصویر ۷) تنوع رنگ زیاد است؛ اما عمده رنگ‌های به کاررفته‌ی قرمز، آبی و طلایی هستند که از رنگ‌ها نیز بیشتر به صورت خاکستری استفاده شده است.

در تصویر ۹ (معراج در یوسف و زلیخای جامی) عمده رنگ‌های به کار رفته در تصاویر آبی، طلایی، قرمز و سفید است.

چهره‌ها و بیکره‌ها

در ادوار هنری مختلف، نگارگران هنگام ترسیم چهره‌ی انبیاء و ائمه (ع) از روش‌های مختلفی برای تقدس بخشیدن به موضوع استفاده کرده‌اند؛ از جمله «اختصاص موقعیت‌های مکانی خاص در ترکیب‌بندی اثر یا در نظر گرفتن (نوار) نور برای آن‌ها که با عنوان هاله‌ی مقدس یا هاله‌ی نور، دور سر یا تمام بدن آن‌ها قرار می‌گرفت» (افشار و دیگران، ۱۳۸۴: ۳۹). «...ترسیم هاله‌ی نورانی پیامون سر پیامبر(ص)، از اواخر قرن ۱۴ م/ه.ق و نقاب کشیدن بر چهره‌ی ایشان در پایان قرن ۱۵ م/ه.ق به نشان تجلیل و تمایز آن حضرت بوده است» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۰۹)

«در بیشتر معراج‌نامه‌ها، نحوه‌ی ترسیم نور دور سر پیامبر اکرم(ص)، به صورت آتش است. آتش نماد استحاله، تطهیر، نیروی زندگی بخش، حمایت یا حفاظت، گداختگی، رنج و واسطه‌ی انتقال پیام‌هاست» (کوپر، ۱۳۷۹: ۸) تنوعی که در ترسیم شعله‌ها وجود دارد نیز چشمگیر است. در برخی از تصاویر این فقط نور است که بیکر پاک پیامبر(ص) را احاطه کرده است.

بیکره‌های انسانی در معراج‌نامه‌ی تبریز (تصویر ۲)، با بدن طویل، سرهای بیضی شکل و اندام‌های آرام، عمامه‌های گردی که با دنباله‌های گشاد بر روی سینه‌ی مردان افتاده و روبان‌های آویزان فرشته‌ها، تداعی‌کننده‌ی ویژگی‌های نگاره‌های اواخر سده‌ی ۱۴ هجری قمری است.

در نگاره‌ی معراج «سلطان محمد» که یکی از مشهورترین آثار هنری در این زمینه است (تصویر ۸) صورت حضرت پیامبر(ص) با نقاب سفید پوشیده شده و سوار بر براق در میان فرشتگان قرار گرفته است. با انوار طلایی شعله‌ور گرداگرد رسول(ص) و براق، حضرت تشخیصی جداگانه یافته است. «از ویژگی‌های آثار نگارگری ترکمانان (تصویر ۶) می‌توان به بیکره‌های عروسک گونه نسبتاً چاق با صورت‌های گرد و پاهای نازک و مناظر چینی اشاره کرد که بیشتر مربوط به دوران مینگ است تا دوران یوان».

«نخستین تصاویر به دست آمده از معراج حضرت پیامبر(ص)، مربوط به حکومت ایلخانان ۶۵۴ - ۷۵۰ هجری قمری می‌باشد. در این تصاویر (مانند تصویر ۱ که مندرج در نسخه‌ای خطی از کتاب جامع التواریخ می‌باشد)، از شیوه‌ی هاشور زنی نقاشی چینی دوره تانگ استفاده شده است. قلم‌گیری‌ها زمخت و جامه‌پردازی‌ها به وضوح بین‌النهرینی است. بیکره‌ها بلند قامت و برخی از تصاویر الگوهای بیزانسی را به یاد می‌آورند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۱).

هاله‌ی مقدس

«در برخی از نسخه‌های مصوّر قدیمی مثل «الترباق» (در سده هفتم ه.ق.) این هاله، دور سر همه بیکره‌های انسانی و همچنین پرنده‌ها و حتی حیوانات به چشم می‌آید که شاید با توجه به تأثیر اندیشه‌های اسلامی مبنی بر تقدس همه‌ی موجودات و جایگاه یکسان همه‌ی آن‌ها نزد خداوند

باشد؛ اما رفته رفته این هاله‌ی مقدس تنها دور سر مقدسین را احاطه کرده و نماد درخشش نورالهی می‌شود. شکل هاله، نخست فرم دیسک مانند داشت که کم کم به هاله‌ی وسیع بازبانه های آتشین و طلایی که به سوی آسمان سرکشیده؛ تبدیل شد که می‌تواند نمودار نَسَب پاک و آسمانی و الهی آن شخصیت باشد» (کفشچیان مقدم، یاحقی، ۱۳۹۰: ۹۱).

در نقاشی‌های پشت شیشه‌ای دوران قاجار (تصویر ۱۷) هاله‌ی دور سر حضرت پیامبر(ص) نیز به صورت دایره است که از آن با خطوط نامنظمی تشعشعات نور خارج می‌شود.

بُراق

یکی از موضوعات مربوط به این سفر آسمانی، موضوع مرکب آن حضرت است که درباره‌ی آن نظرات و توجیهاات مختلفی بیان شده است به گونه‌ای که نمی‌توان تصویری واحد و مشترک از آن ارائه داد. طبق پاره‌ای از روایات «بُراق از چارپایان بهشت بوده که بسیار تندرو است و در هر گام به اندازه‌ی میدان دیدش پیش می‌رود». و طبق پاره‌ای از روایات دیگر، «بُراق جثه‌ای کشیده و بزرگتر از درازگوش و کوچکتر از استر دارد. یالی پرمو و سفیدرنگ داشته و بهترین رنگ را در بین حیوانات دارد» (ابن هشام، بی تا، ج ۲: ۳۵).

براق در جهانبینی ایرانیان مسلمان، چنان جایگاهی یافته است که از محدوده‌ی روایت معراج بسی فراتر رفته و به نمادی از بهترین و چالاک‌ترین مرکب برای هر سفری به ویژه سفرهای روحانی و عاشقانه تبدیل شده است. مثلاً بُراق از نظر مولانا، قوی‌ترین و چالاک‌ترین برقی است که در بردن عاشق به سوی معشوق، هیچ مرکبی به پای او نخواهد رسید:

ندا رسید به عاشق ز عالم رازش که عشق هست براق خدای، می‌تازش...

در نگارگری ایرانی - اسلامی، براق بارها به اشکال و صور متعدد و متنوع، تصویر سازی شده است. شاید بتوان این تعدد و تنوع را اینگونه توجیه کرد که چون براق، در آیات قرآنی مورد اشاره قرار نگرفته و در روایات نیز تنوع و اختلاف نظر در باب آن بسیار است؛ بنابراین همین تعدد و تنوع روایات موجب شده تا هنرمند نقاش بتواند آزادانه و مطابق با تمایلات و ذوقیات خود دست به انتخاب و گزینش روایات زده و براق مطلوب و محبوب خویش را تصویرسازی نماید.

در اثر منسوب به «سلطان محمد» (تصویر ۸)، پیامبر(ص) سوار بر بُراق و در میان خیل کروبیان پانزده فرشته نمایانده شده است و جبرئیل امین نیز به منظور راهنمایی، پیشاپیش بُراق در پرواز است.

در نگاره معراجی مربوط به جامع التواریخ رشیدی (دوره‌ی ایلخانی) نیز پیامبر(ص) سوار بر براق است. در اینجا براق ترکیبی از یک بالاتنه‌ی انسانی با بدنی شبیه بدن اسب است که دم ضخیم و کوتاهی دارد. همراه با چهره‌ای زنانه با موهایی بلند و تاجی بر سر که صورتش به حالت سه رخ بوده و در حال نگاه کردن به چهره‌ی پیامبر(ص) است.

به نظر می‌رسد بدن براق در قسمت بالایی برهنه است؛ اما بقیه‌ی بدنش حالتی سبزرنگ با خال‌های سفید دارد؛ علاوه بر چهار دست‌وپای اسب، براق دو دست انسانی ظریف نیز دارد که کتابی را گرفته و به سمت فرشته روبه‌رویی برده است (تصویر شماره ۱). «این تصویر جزو معدود نمونه‌های تصویر کردن توأمان دست‌های انسانی و حیوانی است که در ادوار و مکاتب بعدی حذف

شده و به مرور از سده یازدهم به شکل دوبال بزرگ ظاهر می شود» (شبن دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۹۳).
اما (تصویر ۴) جزء معدود آثاری است که براق در آن حضور ندارد و گویا دلیل آن این است که
نقاش می خواسته نشان دهد که براق و جبرئیل اجازه ی ورود به این مرتبه را نداشته اند. هم چنان که
مولانا می گوید:

گفت جبرئیل بیا اندر پی ام / گفت: رو رو، من حریف تو نی ام

احمد ار بگشاید آن پرّ جلیل / تا ابد مدهوش ماند جبرئیل

در برخی از نگاره ها نیز براق حیوانی است سفید و بلند با صورتی چون صورت انسان و دم
مانند دم گاو و یالی چون یال اسب، همراه با دو بال در قسمت ران ها (ادیب بهروز، ۱۳۸۷: ۸۰-۸۱).

فرشته - انسان بالدار

«فرشتگان پیام آوران بالدار هستند که میان خدایان و بشر ارتباط برقرار می کنند» (هال، ۱۳۸۳: ۲۶۰)
نقش انسان بالدار در هنر ایران دارای پیشینه ای طولانی است؛ برای مثال نقش حکاکی
شده دروازه کاخ پاسارگاد که تلفیقی از پیکر انسان با بال های بزرگ است، می تواند نمادی از
«انسان-خدا» محسوب شود. شاید حضور فرشته به عنوان واسطه میان بارگاه الهی و انسان که با
ابزار کلام به انتقال پیام الهی می پردازد، باعث شده که نقش فرشته ها در ترکیبی از پیکره انسان و
بال های پرند به ظهور برسد» (کفشچیان مقدم؛ یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۹).

در اثر منسوب به «سلطان محمد» (تصویر ۸)، فرشتگان چنان ظریف و ریز ترسیم شده اند که
در نظر اول، چندان به چشم نمی آیند؛ اما با دقت درمی یابیم که هر کدام در شکلی متفاوت ترسیم
شده اند و حالت چهره هایشان نیز مختلف است. حالت های خاص فرشته ای که دست ها را به دعا
بلند کرده است و فرشته ای که حامل کتاب است، دیدنی است. چهره های تمام رخ و نیم رخ نیز در
میان آن ها دیده می شود و کلاه ها و سربندها و جامه های فرشتگان نیز هر یک به گونه ای متفاوت
طراحی شده است. برخی از چهره ها مثلاً چهره ای که در سمت چپ بالای صفحه ترسیم شده است
با چهره های سنتی دیگر فرشتگان، تفاوت آشکار دارد و نگاه فرشته ای که تاج در دست دارد، در
جهتی کاملاً ابداعی و استثنایی، به سوی ما، یعنی بیننده نقاشی، متوجه است.

در نگاره خاوران نامه (تصویر ۷)، فرشته ها اغلب یک شکل و یک اندازه به حالت خپل و کوتاه با
دهان و بینی کوچک و ابروان کمانی تصویر شده اند و به نظر می رسد فقط از نظر رنگ و جهت
نگاه با یکدیگر تفاوت دارند. فرشته ای که در سمت راست تصویر قرار دارد دارای بال هایی به رنگ
بنفش است.

در نسخه های مربوط به دوران طلایی شیراز (سده ی دهم هجری)، نمایی کلی از صحنه معراج
ترسیم شده است که در آن شانزده فرشته هر کدام مشغول کاری هستند و در دست خود چیزی (و اغلب
شعله ها و شاخه هایی از نور) را حمل می کنند.

نقاشی پشت شیشه ای دوران قاجار نیز از معدود تصاویری است که در آن دم براق به دم طاووس
تشبیه شده است. (تصویر ۱۷)

درختان و گیاهان و کوه ها و ابرها و تزئینات

در نگاره ی معراجی مربوط به «سلطان محمد» (تصویر ۸) با مجموعه ی بسیار مفصل و پیچیده ای

روبه رو می شویم که در آن درختان و کوه‌ها، با جزئیات فراوان نمایش داده شده‌اند و در آسمان که به صورت مربع کاملی در میان منظره قرار گرفته است، ابرهای پیچاپیچ طلایی، حضرت رسول(ص) و فرشتگان را در بر گرفته‌اند. ابرهای سفید پیچاپیچ و شعله‌های طلایی فراوان و سرکش، عنصر تزئینی پر قدرتی را به نحوی شگفت‌انگیز به نمایش می‌گذارند. طراحی ابرها ساده و چیدمان یک نواخت بین اجزا آن حاکم است. در اغلب موارد نیز آسمان تک‌رنگ و یکپارچه است.

در تصویر ۵ (نسخه‌ی خطی موجود در دارالکتب مصر) برخلاف نمونه‌های دیگر این دوره که ابرهای چینی، بخش زیادی از تصویر را در بر گرفته‌اند، در این اثر از حجم ابرها کاسته شده و آسمان را ابرهای سفید و خاکستری به صورت پراکنده پُر کرده و هرچه به سمت بالای تصویر می‌رویم بر حجم ابرها افزوده می‌شود.

در تصویر ۴ (هفتاد هزار پرده) عناصر تزئینی دیده نمی‌شوند و قسمت‌های مختلف تصویر و بیکره‌ها در نهایت سادگی ترسیم شده‌اند و فقط پرده‌ها اندکی تزئین شده‌اند.

در تصویر ۶ (خمس‌ه‌ی نظامی) عناصر تزئینی به صورت ابرهای درهم پیچیده، تصویر را به طور کامل احاطه کرده و پیامبر(ص) نیز در میان آن ابرها محصور شده است. در این تصویر با منظره‌ای ساده و با زمینه‌ی رنگ پریده، همراه با علف‌ها و گیاهانی که به صورت قالبی و هندسی قرار گرفته‌اند، مواجه می‌شویم.

در تصویر ۹ (یوسف و زلیخای جامی) ابرهای چینی سفید و خاکستری رنگ حذف شده و به صورت طلایی نمایان شده‌اند. پس زمینه عموماً مسطح و گاه با چند گیاه و ابر نقش شده است. در تصاویر به دست آمده از دوران زندیه، شاهد دیوارنگاره‌هایی با موضوع معراج هستیم. مانند تصویر ۱۵ که در حمام وکیل نقاشی شده است. این دیوارنگاره‌ها بدون رنگ و تزئین کشیده شده و نقاش با پرهیز از هر نوع اضافه‌گویی به بیان واقعه معراج پرداخته است. در تصاویر دوران قاجار نیز (مانند تصویر ۱۶) گرایش به استفاده از سطح، خط و اجتناب از حجم‌پردازی آشکار است.

نتیجه

عرفان اسلامی در نگارگری، رسّامی و انواع هنرهای دیگر تأثیرگذار و جلوه‌گر بوده و به هنرهای دیداری و بصری، جهت و هویت بخشیده است. در ایران اسلامی همواره ارتباط زنده و سازنده‌ای میان عرفا و هنرمندان، اعم از شاعر، نویسنده، نگارگر و مُدّه‌ب برقرار بوده است. هنرمندان نگارگر با نگارگری معراج نبی خاتم(ص)، به درون مایه‌های اسلامی و عرفانی معراج، جنبه‌ی صوری و بصری بخشیده و آن‌ها را در قالب نگاره‌هایی زیبا و ماندگار، متجلی نموده‌اند. از عوامل مهم و تأثیرگذار تصویری این نگاره‌ها، می‌توان به هاله‌های نور، براق، فرشته‌های بالدار و حضور مستمر رنگ طلایی اشاره کرد.

جدول تصاویر. مأخذ: (خداداد؛ اسدی، ۱۳۸۹: ۵۹-۵۰)

تصویر ۴	تصویر ۳	تصویر ۲	تصویر ۱
			
هفتاد هزارپرده، معراج نامه، هرات، ۸۴۰-۱۴۳۶ کتابخانه	درخواب فرشته (جبرئیل)، ورق جداشده از آلبوم بغداد، ۱۹×۵/۲۸ / بدون رقم، منسوب به عبدالحی، سال ۱۳۹۶، اندازه سانتی متر، موزه تویقاپی استانبول	پیامبر و جبرئیل فرشته در مقابل یک فرشته عظیم الجثه ایستاده‌اند، رقم احمد موسی، معراج نامه تبریز، تویقاپی سرای استانبول	شب معراج، حضرت محمد (ص) بر روی براق، جامع التواریخ بدون رقم، بدون تاریخ، تویقاپی سرای استانبول
تصویر ۸	تصویر ۷	تصویر ۶	تصویر ۵
			
معراج، خمسه نظامی شاه طهماسبی، اثر سلطان محمد، تبریز ۹۴۶ ۵۰ هجری قمری، کتابخانه بریتانیا لندن	معراج حضرت رسول اکرم (ص)، خاوران نامه، رقم فرهاد، کاخ گلستان، تهران	معراج حضرت محمد(ص)، خمسه نظامی، شیراز یا تبریز، بدون رقم، مکتب ترکمانان، حدود ۹۱۱ هجری قمری کتابخانه ایندیا آفیس	بدون عنوان، متعلق به نسخه‌ی خطی موجود در دارالکتب مصر، هرات، بدون رقم

تصویر ۱۲	تصویر ۱۱	تصویر ۱۰	تصویر ۹
			
<p>خمسه‌ی نظامی سال ۹۵۶ هجری قمری، هنرمند نامعلوم مدرسه شهید مطهری</p>	<p>معراج، هفت اورنگ جامی، ۷۲ ۹۳۶ هجری قمری، ابعاد سانتی متر ۲۳×۵/</p>	<p>معراج حبیب‌السیر خواند میر، کاتب نامعلوم، موزه‌ی کاخ گلستان</p>	<p>معراج، یوسف و زلیخا جامی، ۹۴۰ هجری قمری، کتابخانه قاهره</p>
تصویر ۱۶	تصویر ۱۵	تصویر ۱۴	تصویر ۱۳
			
<p>قاجار، بی نام، بدون رقم</p>	<p>سربینه حمام وکیل شیراز</p>	<p>سانتی متر، قصص الانبیاء، ۳۳× معراج، محمد زمان ابراهیم ابن منصور نیشابوری</p>	<p>سانتی متر ۸/۱۳ - حضرت محمد(ص) در معراج</p>
تصویر ۲۰	تصویر ۱۹	تصویر ۱۸	تصویر ۱۷
			
<p>بحرین، براق، خالدالمحرقی منتظر، ۲۰۰۴</p>	<p>۳ معراج حبیب ... صادقی، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴ * ترکیب مواد ۱۰۰ ۱۰۰ سانتی متر</p>	<p>معراج، علی اکبر مطیع، برداشت از اثر سلطان محمد ۲۸ سانتی متر ۲۰ × ۵</p>	<p>قاجار، معراج حضرت پیامبر اکرم(ص)، رنگ روغن ۲۴ سانتی متر، بدون رقم، بدون تاریخ، مجموعه × پشت شیشه، ۱۹</p>

منابع

- ابن هشام، الحمیری(بی تا)، السیره النبویه، تحقیق: مصطفی السقا و ابراهیم الأبیاری و عبدالحفیظ شلبی، دارالمعرفه: بیروت.
- ادیب بهروز، محسن(۱۳۸۷)، معراج از دیدگاه قرآن و روایات، تهران: شرکت چاپ و نشر بین الملل.
- افشار، مرتضی؛ آیت اللهی، حبیب الله؛ رجبی، محمدعلی، «بررسی روند نمادگرایی شمایل ها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه شناسی»، نشریه مطالعات هنر اسلامی، شماره ی ۱۳، پاییز و زمستان ۸۴، صص ۳۷-۵۴.
- انوشه، حسن(۱۳۸۱)، فرهنگ نامه ی ادب فارسی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۱)، دایره المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
- _____ (۱۳۸۳)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
- ترکمان، اسکندر بیک(۱۳۶۴)، تاریخ عالم آرای عباسی، تصحیح و مقابله شاهرودی، چاپ دوم، نشر طلوع و سیروس.
- حسینی راد، عبدالمجید(۱۳۸۷)، شاهکارهای نگارگری ایران، تهران: موزه ی هنرهای معاصر.
- خاتمی، سیدمحمد، (۱۳۶۴)، «عرفان الهی جوشان ترین و ناب ترین سرچشمه های هنر» فصل نامه هنر، بهار و تابستان، ص ۳۴.
- داندیس، دونیس ا. (۱۳۸۰) مبادی سواد بصری، تهران: انتشارات سروش.
- ساداتی زربنی، سپیده، مرائی، محسن(۱۳۸۷) «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی»، فصل نامه تحلیلی پژوهشی، نگره، شماره ۷، صص ۱۰۵-۹۳.
- ستاری، جلال(۱۳۸۴)، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- شین دشتگل، هلنا(۱۳۸۹)، معراج نگاره نسخه های خطی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- طباطبایی، سیدمحمدحسین(۱۳۷۴)، المیزان، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.
- عصمتی، حسین، رجبی، محمدعلی(۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره های حماسی و عرفانی»، فصل نامه علمی- پژوهشی نگره، ۲۰، ۱۹-۵.
- عکاشه، ثروت(۱۳۸۰)، نگارگری اسلامی. ترجمه سید غلامرضا تهامی، تهران: انتشارات حوزه هنری.
- کاشانی، عبدالرزاق(۱۳۷۶)، فرهنگ اصطلاحات عرفان و تصوف، ترجمه محمد خواجوی، چاپ سوم، تهران: مولی.
- کرین، هانری(۱۳۷۹)، انسان نورانی در تصوف ایرانی، ترجمه فرامرز جوهرنیا، تهران: انتشارات گلباران.
- کفشچیان مقدم، اصغر؛ یاحقی، مریم(۱۳۹۰)، «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران» فصل نامه علمی- پژوهشی مرکز پژوهشی باغ نظر، شماره ۱۹، صص ۷۵-۶۵.
- کن بای، شیلا(۱۳۸۱)، نگارگری ایرانی، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- کوپر، جی.سی(۱۳۷۹)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
- گری، بازل (۱۳۸۴)، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
- نصر، حسین (۱۳۸۲)، جاودان خرد، به اهتمام حسن حسنی، تهران: سروش.
- هال، جیمز (۱۳۸۳)، فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه رفیعی بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

<http://www.encyclopaediaislamica.com>

<http://www.noormagz.com>

www.islampediya.com