فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز

بازتاب اشعار مثنوی معنوی مربوط به داستان‌های پیامبران در نگاره‌های دوره صفوی

دوره یازدهم، شماره۲۸، تابستان ۱۴۰۱ ۶۷-۸۳

۶۷

مهناز شایسته‌فر[۱] نرگس کریمی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰،۸،۱۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱،۱،۱۵ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱،۵،۱

DOI: 10.22055/PYK.2022.173670 **DOR:** . 20.1001.1.23224622.1401.11.28.5.1
URL: paykareh.scu.ac.ir/article_17367.html

ارجاع به این مقاله: شایسته‌فر، مهناز. (۱۴۰۱). بازتاب اشعار مثنوی معنوی مربوط به داستان‌های پیامبران در نگاره‌های دوره صفوی. پیکره، ۱۱(۲۸)، صص. ۶۷-۸۳.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Manifestation of the Masnavi (Masnavi-ye-Ma'navi) poems related to the prophets' stories in Safavid paintings

مقاله پژوهشی

بازتاب اشعار مثنوی معنوی مربوط به داستان‌های پیامبران در نگاره‌های دوره صفوی

چکیده

بیان مسئله: مثنوی معنوی مولوی یکی از برترین کتاب‌های ادبیات عرفانی کهن فارسی و حکمت پارسی پس از اسلام است که مضامین عرفانی و ادبی آن یکی از موضوع‌های اصلی نگاره‌های دوره صفویه (۹۰۷-۱۱۳۵ ه.ق) محسوب می‌شود. حکایات موجود در مثنوی دستمایه‌ای برای بیان اندیشه‌های عرفانی مولوی است. سرچشمه این داستان‌ها، قرآن و احادیث و روایاتی است که مولوی از آن استفاده کرده و از داستان‌های پیامبران برای القاءِ مضامین عرفانی بهره گرفته است. از آنجا که تبیین زیبایی‌شناسی هنر نگارگری مبتنی بر آموزه‌های عرفانی به‌ویژه عالم خیال یا عالم مثال بوده است، هم‌راستا با حکایات مثنوی، هنرمندان نگارگر صفوی نیز با برداشت‌هایی از اشعار و اندیشه‌های عرفانی مولوی و تأثیر از آیات قرآنی به تصویرگری این داستان‌های دینی، به‌ویژه داستان‌های پیامبران همت گماشته‌اند و ماحصل بیان تصویری داستان‌های پیامبران به شیوه فضاسازی چندساحتی نگارگری، نمود معانی حکمی و عرفانی در این نگاره‌هاست. سؤال اصلی تحقیق به این شرح است که کاربرد چه عناصر بصری از نگاره‌های مثنوی و معنوی داستان‌های زندگی پیامبران دوره صفوی نمود مضامین عرفانی و حکمی است؟

هدف: هدف اصلی پژوهش در بر دارندهٔ بررسی مفاهیم موجود در اشعار مثنوی معنوی در نگاره‌های دوره صفوی (با تکیه بر داستان‌های مثنوی مولوی) است.

روش پژوهش: این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای (اسنادی)، در صدد بررسی ارتباط بین دو موضوع کاربرد عناصر بصری و شیوه فضاسازی در نگاره‌های عصر صفوی با مضامین عرفانی و مذهبی مثنوی معنوی با تکیه بر داستان‌های پیامبران است.

یافته‌ها: یافته‌های پژوهش حاکی از این است که با توجه به ارتباط نزدیک قوه‌خیال در نگارگری با مضامین عرفانی، انعکاس فضاهای چندساحتی، عدم بُعدنمایی، کاربرد فرم یا صورت در نگاره‌های دوره صفوی بی‌شک متأثر از بینش عرفانی اسلامی است که به نگارگری دوره صفوی معنا و مفهوم ویژه‌ای بخشیده و اوج کمال و انسجام نظام چندساحتی نگارگری ایرانی در کنار ادبیات عرفانی در این نگاره‌ها جلوه‌گر شده است.

کلیدواژه

هنر اسلامی، نگارگری صفوی، داستان‌های پیامبران، مثنوی معنوی

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: shayesteh@modares.ac.ir
۲. کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

مقدمه

مولانا از شاعران بزرگ و عارفان راه پیموده جهان اسلام است که اشعار نغزی با موضوعات و مضامین عرفانی در قالب شعر یا نثر می‌باشد. او که شعر تعلیمی عرفانی را با مثنوی معنوی به کمال رساند، کوشید تا با گشودن چشم باطن و دست یافتن به تصوف، عرفان به مبانی سیر و سلوک بپردازد. نگارگران سعی بر آن دارند، که از احساس‌های عرفانی و شهودی و نه مادی در نگاره‌های خود استفاده نموده، موجودات و اشیاء را نه آنطور که می‌بینند، بلکه آنچه از دریافت‌های شهودی‌شان برداشت نموده‌اند، بازنمایی کنند. این هنر، همان بهشت روی زمین را با تمام زیبایی‌ها و شادی‌ها و الوان و اشکال مسرت‌بخش خود جلوگر می‌سازد. نگارگر از مضامین ادبی مایه می‌گیرد؛ اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را باز می‌نمایاند، سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌سازد، اما کار او بیشتر از مصورسازی در معنای متعارف آن است، چرا که، ادبیات فارسی و هنر ایران، پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشته‌اند و هنرور و سخنور مسلمان، هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنی مشابه، دست به آفرینش زده‌اند. آنان از خلال زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشتند، هدفشان دست یافتن به صور مثالی و درک حقایق ازلی بود. این دو شکل آفرینش هنری، نه فقط از لحاظ بینشی، بلکه از لحاظ زیباشناسی نیز با یکدیگر ارتباط تنگاتنگ دارند. صورخیالی در شعر فارسی و نقاشی ایرانی منطبق‌اند. از این روی، در این پژوهش با فرض پیوستگی نگاره‌ها و آثار مصور با اندیشه‌ها و مفاهیم ادبیات فارسی، ضرورت بررسی ترسیم داستان‌های پیامبران از اشعار مثنوی مولوی در نگاره‌های عصر صفوی مطرح می‌گردد. از دوره صفویه، تنها یک نسخه منتخبات مثنوی وجود دارد که دارای دو تصویر بوده و اینک در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود. به‌همین دلیل، علاوه بر این دو تصویر، از تصاویر نسخ داستانی دیگر، با موضوعات عرفانی متأثر از مثنوی معنوی، از دورهٔ صفویه، جهت بررسی استفاده شده است. پژوهش حاضر درصدد واکاوی مضامین عرفانی داستان‌های پیامبرانه مثنوی معنوی در نگاره‌های دوره صفویه است.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی، با رویکرد تاریخی بوده و به روش توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات، اسنادی (کتابخانه‌ای) انجام شده است. همچنین، جامعه آماری این پژوهش ۱۰ نگاره دوره صفوی می‌باشد.

پیشینه پژوهش

در خصوص پیشینه پژوهش حاضر باید گفت تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشته تحریر در نیامده است. با این حال آثاری به بررسی عرفان اسلامی در نگارگری دوره صفوی پرداخته‌اند. «ساداتی زرینی و مراثی» (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی» پرداخته‌اند و معتقدند که نگارگری دوره صفوی در روند تکاملی خود از عوامل متعددی تأثیر پذیرفته‌اند که عرفان یکی از این عوامل است. با این حال در این اثر اشاره‌ای به مثنوی معنوی و داستان‌های عرفانی مربوط به پیامبران نشده است. همچنین، «کریمی» (۱۳۹۸) در پایان‌نامه خود تحت عنوان «مطالعه ویژگی‌های هنری نگاره‌های مصور مثنوی معنوی در نیمه دوم عصر صفوی (قرن ۱۱ ق) به‌منظور طراحی نگارگری»، به مطالعه نگاره‌های مثنوی معنوی و تحلیل نگاره‌ها از جنبه‌های هنری پرداخته شده است. اما آنچه

که این مطالعه را از مطالعات پیشین متمایز کرده است، مطالعه بازتاب اشعار مثنوی معنوی مربوط به داستان‌های پیامبران در نگاره‌های مثنوی معنوی دوره صفوی می‌باشد که تاکنون به آن پرداخته نشده است.

خمسه

اشعار مثنوی معنوی

مولانا، بنیانگذار و پیر طریقت عارفانه مولویه، در مثنوی‌های معروف خود، اصول کمال روحی را مطابق آیین تصوف تشریح می‌کند و سپس، مثال‌هایی روشن و غالباً گزنده ارائه می‌دهد یا به نقل حکایاتی می‌پردازد که بیانگر عیوب مختلف بشری است. اما شاعر، موازین اخلاقی تصوف را مهمترین جنبه آثار خود محسوب کرده و از حکایات پندآمیز، صرفاً در جهت تعلیم و آموزش عامه مردم که آمادگی دریافت حقایق پیچیده عرفانی را ندارند، بهره برده است. به عقیدهٔ مولانا، تنها حکمتی گران‌بهاست که تفضلی الهی باشد. بدین ترتیب، در ادبیات مولانا مشکلات و رنج‌های واقعی بشر در جامعه، به مسائل معنوی عرفانی تحول یافته و نزدیکی روحی انسان را به درگاه احدیت فراهم می‌سازد. مثنوی منظومه‌ای است کلان در شش دفتر، در بحر رمل مسدس مقصور یا محذوف [فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن یا فاعلان] که در ۲۶ هزار بیت سروده شده است. در میان متون و آثار کهن ادب فارسی دو اثر ارزشمند وجود دارد که ساختار و صورت آن‌ها (قطع نظر از محتوا) تحت تأثیر ساختار و صورت قرآن کریم است که شاخه شاخه و شعبه شعبه و داستان در داستان است و حرف در میان حرف می‌آورد و سیر خطی یک مضمون یا معنی را تا غایت دنبال نمی‌کند. این دو اثر عبارتند از «مثنوی معنوی» مولانا و «دیوان حافظ» (رومی، ۱۳۷۵، صص. ۶-۵). مثنوی کتابی است بسیار مفصل و مشتمل بر مباحث مختلف دینی، کلامی، فلسفی، اجتماعی، روانشناسی، تصوف و اخلاق و آنچه علوم انسانی می‌توان بر آن اطلاق کرد. مثنوی لبریز از اسرار و حقایق حیات است که با زندگی پیش می‌رود، اما نسبت به حوادث زندگی هیچگونه نظم و ترتیبی در کار نیست (فروزانفر، ۱۳۸۷، ص. ۱۳۱). گرچه مثنوی، دیوان اندیشه مولوی است، درباره فکر و اندیشه بحث مستقیم، مستقل و مجتمع در آن نمی‌توان یافت. مولانا در ضمن بحث‌های دقیق و عمیق کلامی، عرفانی و فلسفی، در خلال دفترهای ششگانه که گاه به موضوع فکر و اندیشه پرداخته و آن را از راه آثار و پیامدهایش به شیوه وصفی یا تمثیلی خود شکافته است (کسمایی، ۱۳۸۷، ص. ۱۹۰). اندیشهٔ مولوی تصاویر ساده‌ای را آفریده که مناسب با داستان‌ها می‌باشد. هدف مولانا از به‌کار بردن حوادث داستانی تنها شناخت و طرح آن نیست، بلکه آن را مقدمه‌ای می‌داند برای نشان دادن دنیای برتر. او داستان‌های پیامبران، رمزها و اسطورها را شاعرانه متجلی می‌سازد، تا به کمک آن اندیشه‌های عارفانه خویش را به آسانی القا کند (پورخالقی‌چترودی، ۱۳۷۴، ص. ۱۱). پیوندهای پیدا و پنهان مثنوی با قرآن را می‌توان بر سه وجه توصیف کرد؛ یکی اثرپذیری صورت و ساختار مثنوی، از قرآن می‌باشد، به‌گونه‌ای که این ویژگی باعث گردیده موضوعات به بهترین وجه و جذابترین شکل به حسب اقتضای هر مورد قرار گیرند. سبک و ساختار تودرتو و خوشه خوشه و گسسته نمای ظاهری مثنوی هم متأثر از شیوه، شکل، زبان، بیان، سبک و سیاق قرآن است. وجه دیگر، آراء و برداشت‌های مولانا درباره قرآن است. وجه سوم نفوذ الفاظ و معانی آیات و عبارات قرآنی در ادبیات مثنوی به پنج شکل تضمین، برگرفتن، اقتباس، الهام گرفتن و اشاره داشتن، می‌باشد (خرمشاهی، ۱۳۸۲، صص. ۱۳-۹). پیدایش فرقه‌های عرفانی و شاخه‌های تصوف، همسو با مذهب تشیع که از قرن سوم قمری افزایش یافت. این فرقه‌ها نقش کلیدی در آماده‌سازی مردم برای پذیرش تشیع تحت حاکمیت صفویه از راه تأکید بر جنبه‌های روحانی و معنوی مذهب داشتند (شایسته‌فر، ۱۳۸۴، ص. ۱۹۶). با این تفاسیر مضامین قرآنی و مربوط به داستان‌های پیامبران یکی از موضوعاتی است که مولوی در مثنوی معنوی مکرر به آن‌ها پرداخته است.

شاخصه‌های نگارگری دوره صفویه

هنر نگارگری، یکی از هنرهایی است که در دوره صفویه به اوج رشد و شکوفایی خود رسید و بالنده‌ترین کارگاه‌های مصورساختن کتب ادب فارسی رونق گرفت. «فدوی» در بررسی شاخصه‌های و وضعیت نگارگری دوره صفوی به تفاوت سبک و سیاق نقاشی و تصویرسازی در عصر صفوی به نسبت به دوره‌های تاریخی قبل از خود، پرداخته است. بر اساس دیدگاه وی، کیفیت آثار در این دوره از هر نظر رو به کمال گذاشت. تجمل، تزیین و تذهیب هوشمندانه، در حد اعتدال افزایش یافت. ترکیب‌بندی اشکال در اوج توانمندی بود و بسیار استادانه و با محاسبه صورت گرفت و غنای رنگ در حد اعلا قرار داشت. موضوع آثار نیز بخشی شامل صحنه‌های مختلف درباری و نشان‌دهنده تصاویر شاهان و شاهزادگان به‌هنگام جلوس بر تخت، شکار، نبرد یا عیش و نوش است و بخشی دیگر شامل تصویرسازی شاهنامه‌ها، معراج‌نامه‌ها و داستان‌های مذهبی، ادبی و تاریخی می‌باشد (فدوی، ۱۳۸۶، ص. ۲۲). تعدد در ارائه چنین آثاری را باید در علل و عوامل مختلفی جستجو کرد. عللی که تا حد زیادی ریشه در ساختارهای سیاسی و رویکرد حمایتی حکومت صفوی از فضای هنری این دوره دارد. «بینیون» در خصوص تأثیر این مؤلفه بر مقوله نگارگری در دوره صفوی بر وجودِ ذوق و سلیقه غنی‌تر و لطیف‌تر دربار صفوی، نسبت به دربارهای پیشین تأکید دارد. رنگ‌ها عالی‌ترین رنگ‌ها، نقش‌ها رو به کمال و موضوعات مقبول بود. صحنه‌های زندگی درباری شامل پیکره‌های فراوان با پوشاک فاخر، برگرد غرفه‌های مجلل طاقدار باغ‌های شاهنامه بوده و ترکیب‌بندی‌ها به ایستایی گرایش دارند. با این وجود، توجه به گیرایی و شکوه فراوان در صحنه‌های حرکت، شکار و تصاویر زرم گنجانده شده است. در این دوره علاوه بر زرافشان کردن کاغذ و استفاده ابر و باد در صفحات متناوب با رنگ‌های گوناگون، حواشی صفحات را گاه با تشعیر حیوانات طلایی رنگ، یا درختان و شاخ و برگ‌ها پر می‌کردند (بینیون، دیلکتسون و گری، ۱۳۶۷، ص. ۲۸۹). با این تفاسیر بخش مهمی از مضامین نگارگری در این دوره متناسب با موضوعات درباری است. از سوی دیگر تنوع در تزیینات را نیز باید در وجود حکومت به‌عنوان یک حامی مالی از هنر نگارگری دانست (شایسته فر، ۱۳۸۴، ص. ۱۲۵). البته نباید این نکته را از نظر دور داشت که در دوره صفوی نیز بخش مهمی از مضامین اصلی نگارگری در ارتباط مستقیم با مفاهیم و محتواهای مربوط به ادبیات و عرفان بوده است. در دوره صفوی و به فراخور گسترش ادبیات صوفیانه، مضامین جدیدی در حوزه نقاشی ظاهر می‌شوند. در اواخر دورهٔ صفویه، غالباً تصاویری از گفتگوی شاه با رهبر معنوی یعنی پیر و مرشد مشاهده می‌شود. درویش، به یکی از عناصر ضروری صحنه‌های باریابی مبدل شده و در شمار، به تعداد تصاویر شاه ترسیم می‌شود و مضامینی چون نصایح صوفیانه و دیدار از مرد زاهد در کوه‌ها، پدید می‌آیند. به‌تدریج صحنه‌های مجالس صوفیانه، سماع و وجد، دراویشی در حالت جذبه و مضامینی با شراب و عشق که مظاهر شناخت و معرفت الهی تلقی می‌شدند، در آثار گنجانده می‌شود. صوفی‌گری در سده شانزدهم میلادی/دهم قمری، ظاهراً جنبه‌ای مردمی به‌خود می‌گیرد. تصاویری از جشن‌ها و اعیاد و پیشه‌وران و فعالیت‌های روستایی در نگارگری ظاهر شده و علاوه بر آن، تصویر شاه در بین رعایا و کشاورزان و صنعتگران ترسیم می‌شود و این امر تجسمی از اندیشه دینی برابری انسان‌ها در نزد خداوند است. مسائل جدید، تغییر سبک نقاشی را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد و با ایجاد ترکیب‌هایی آرام و خیال‌انگیز و تصاویر محدود انسانی، تأثیری انفعالی بر بیننده باقی می‌گذارد (آ. پولیکووا، ۱۳۸۱، صص. ۱۳۹-۱۳۸). بنابراین در این دوره تاریخی، نزدیکی و ارتباط خاصی میان شاه در رأس ساختار سیاسی، رهبر صوفی یا عارف و هنرهایی چون نگارگری ایجاد شد. با توجه به رویکرد حکومت صفوی نسبت به مذهب، از آغاز دوره صفوی و به‌خصوص از دوره شاه عباس شاهد شکل‌گیری رابطه معناداری میان مضامین نگارگری و سیاست‌های مذهبی

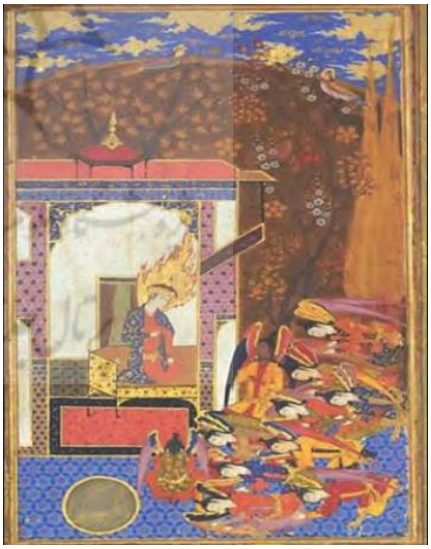
حکومت صفوی هستیم. در این دورهٔ هنر و مذهب همانند دورهٔ پیشین، به‌شدت به‌هم نزدیک بودند، به‌طوری که هنرها براساس حمایت سنتی دربار، مورد تشویق و پشتیبانی قرار می‌گرفت. اما اینبار، تحت حمایت و حراست حاکمانی شیعی قرار داشت. اگرچه سابقه نوشتن زندگینامه و حکایت‌نامه مذهبی به اوایل دوران اسلامی باز می‌گردد، این آثار تحت نظارت صفویان پربارتر شد. نگاره‌های سده شانزدهم میلادی/دهم قمری و اوایل سده هفدهم میلادی/یازدهم قمری، داستان زندگی پیامبر و زندگی امامان را روایت و تصویرسازی می‌کند (شایسته‌فر، ۱۳۸۴، ص. ۱۳۷). از آنجا که در دین اسلام- بنابر آنچه در قرآن آمده، همه پیامبران الهی دارای ارج و قرب الهی هستند، در کنار پرداختن به موضوع زندگی حضرت محمد (ص) و امامان (ع)، شاهد اهمیت و توجه به مصورسازی داستان پیامبران الهی و قصص‌الانبیاء نیز هستیم (صداقت، ۱۳۸۶، ص. ۲۵). از جمله نسخه‌های ادبی صوفیانه که در دورهٔ صفوی کتابت و تا اندازه محدودی مصور شده است، مثنوی معنوی، مولانا جلال‌الدین رومی است؛ بنابراین واکاوی ارتباط میان مضامین عرافانی و نگارگری در این اثر ماهیت ارتباط هنر و عرفان را در این دوره آشکار می‌سازد.

بازتاب اشعار مثنوی معنوی مربوط به داستان‌های پیامبران در نگاره‌های دوره صفوی

آنچه در مثنوی از احوال و اسرار پیامبران بیان شده، انعکاس احوال مولانا می‌باشد. تأثیری که قرآن کریم از جهت لفظ و معنی در مثنوی به‌جای نهاده، تا حدی است که فهم درست مثنوی بدون آشنایی با قرآن حاصل نمی‌شود. با توجه به این تأثیرپذیری مثنوی، در این بخش به بررسی انعکاس اشعار مولانا از مثنوی معنوی، در نگاره‌های برجای مانده از دورهٔ صفویه می‌پردازیم. اساس اولیه اشعار و برداشت‌های مولانا از داستان پیامبران و برگرفته از قرآن می‌باشد که به ترتیب تقدم انبیاء از حضرت آدم آغاز و به خاتم پیامبران حضرت محمد ختم می‌شود. تعداد نگاره‌هایی که از دورهٔ صفویه برگرفته از داستان پیامبران به‌دست آمده، مجموعاً پانزده تصویر از نسخه‌های مصور «حبیب‌السیر»، «مرقع گلشن»، «قصص‌الانبیاء»، «مخزن‌الاسرار»، «هفت اورنگ جامی»، «پنج گنج»، «منتخبات مثنوی» و «خمسه نظامی» می‌باشد. همانگونه که در مقدمه نیز اشاره شد، در نسخهٔ مصور مثنوی در کاخ گلستان، دو تصویر وجود دارد که فقط یکی از آن‌ها به داستان پیامبران اختصاص دارد. از این دوره، نسخهٔ مصور دیگری از مثنوی معنوی در «موزه ارمیتاژ» نگهداری می‌شود که مجموع نگاره‌های آن، دارای مضامینی غیر از داستان پیامبران می‌باشند. آدم که حقیقتش در سلسلهٔ کائنات علت غایی است، وجود وی نزد اهل نظر، حکم آینه‌ای را دارد که خداوند ذات خویش را در آن رؤیت می‌کند (پورخالقی‌چترودی، ۱۳۷۴، ص. ۱۲۵). سجدهٔ فرشتگان بر آدم در شعر مولانا با تأثیر از آیات ۳۰ تا ۳۳ سوره بقره جلوه‌ای کاملاً عارفانه دارد آدم مظهر عِز و محبوب حق است زیرا نور بی‌نهایت حق بر او تابیده و خداوند به فرشتگان دستور می‌دهد تا بر آدم سجده کنند و این سجده بازگو کننده حقیقت آدم است. به عقیده مولانا فرشتگان برای آن سجده کردند که نور خدا را از وی طالع دیدند، پس آدم به جهت مظهریت حق تعالی معبود ملائک بود. آدمِ مسجود، حقیقت انسانی است که جامع و مظهر ذات و جمیع اسماء و صفات الهی است (پورخالقی‌چترودی، ۱۳۷۴، صص. ۵۶- ۵۵). معنی انسان کامل در نظر مولوی همین فرا رفتن از مقام فرشتگان و رسیدن به مرتبهٔ خداوندان دل است. حضرت آدم نمودگار کهن و نمونهٔ نخستین است. از طریق عشق و وصول به مرتبهٔ فنا، که تحقق قوت‌های الهی نهاده در وجود انسان و جوهر الوهیتی که خداوند در وجود انسان به امانت نهاده است، از غبار کدورت‌های ناشی از زیست عالم خاک، پاک می‌گردد و

انسان می‌تواند همچون حضرت آدم گردد. بنابراین هر انسانی بالقوه انسان کامل است که می‌تواند به شرط فعلیت بخشیدن به این قوت، انسان کامل و بالفعل گردد و مقامی بالاتر از فرشتگان پیدا کند و مسجود ملایک شود. در نگاره‌ای از نسخهٔ حبیب‌السیر، داستان سجدهٔ فرشتگان بر حضرت آدم را تأثیر از آیات قرآنی و ابیات مولانا، شاهدیم. همه فرشتگان به امر خدا به‌سمت حضرت آدم سر تعظیم فرود آورده‌اند به غیر از شیطان که از جنیان بوده و با چهره‌ای تیره نشان داده شده است. حضرت آدم با هالهٔ نورانی دور سر مشخص شده است. این هالهٔ نورانی، همان نور الهی است، که در وجود آدم متجلی گردید و او را از دیگر موجودات متمایز نمود. این نگاره، حضرت آدم (ع) را با توجه به آیات و روایات، در جایگاهی بالاتر و برتر ترسیم نموده، که با اشعار مولانا نیز مطابقت دارد. رنگ‌های گرم فضای اطراف بنا در ترکیب با تزیینات هندسی اطراف آن و رنگ لاجوردی آسمان و ردای حضرت آدم، فضایی کاملاً روحانی و عرفانی را به نمایش گذارده‌اند (تصویر ۱). داستان نوح پیامبر نیز از دیگر روایات موجود در مثنوی معنوی است. نوح که عرفان نظری «ابن‌عربی» او را مظهر عقل می‌داند، عرفان کشفی مولانا بیشتر به مرتبهٔ فنای نوح در صفات حق، که استقامت و ثبات او در مقابل منکران دعوت هم از آنجا ناشی است، نظر دارد. نوح که در قرآن مَثَل انسان برگزیده را دارد، رهبر و پیامبری صبور است، که در مقابل قوم کفر پیشهٔ خویش، نهصد سال جز انکار مخالفان حاصلی به‌دست نیاورد و با این همه دست از دعوت بر نمی‌دارد (زرین‌کوب، ۱۳۸۰، ص. ۴۷-۴۶). در نگارهٔ مذکور، مرکزیت حضور نوح توانسته جلوه‌گر گونه‌ای وحدت در کالبد فضایی نگاره باشد. در نگارهٔ دیگری از قصص‌الانبیاء، در نمایش ساختن کشتی نوح (ع)، افراد بسیاری از گروه‌ها و نژادهای مختلف که نشانه‌ای از اقوام و نسل‌های مختلف بشری هستند، در حال ساختن کشتی نشان داده شده‌اند. حضرت نوح نیز با جامه‌ای لاجوردی و هاله‌ای آتشین، در نقطه‌ای بالاتر از همه افراد، در حال نظارت و راهنمایی نحوه ساختن کشتی، قرار گرفته است. نکته جالب توجه این نگاره زمینه آبی رنگ و غیرمتعارف زمین و صخره‌هاست، که آرامش و روح عرفانی را به این نگاره داده است. آرامشی که نشأت گرفته از ایمان راسخ افراد و روح عرفانی و سلوک معنوی راهنما و پیامبراشان حضرت نوح (ع) می‌باشد. تضاد بین رنگ‌های گرم لباس‌ها و رنگ سرد زمینه، موجب برجسته‌تر شدن و تحرک بیشتر در کارها گردیده است. به‌غیر از افراد مشغول کار، دو نفر در سمت راست تصویر، پشت حضرت نوح ایستاده‌اند که به‌نظر می‌رسد از جمله کسانی باشند که به سرزنش و استهزاء نوح پرداخته‌اند (تصویر ۲). نوح در شعر مولانا شخصیتی برتر از ماه و خورشید است. او «نور روح الهی»، مظهر رهبران آگاه و نستوهی است که در هدایت سالکان دست از تلاش بر نمی‌دارند و آب صافی و عظمت ایشان با گِلِ گفته‌های نابخردانه مخالفان راهِ حق، آلوده نمی‌گردد (پورخالقی‌چترودی، ۱۳۷۴، ص. ۳۶۴). جلوه‌ای که در این نگاره‌ها به نمایش گذارده شده، به‌خوبی فریفتگی انسان‌ها را از لذایذ دنیوی و دور بودن فکر و اندیشه آن‌ها از قدرت بی‌کران الهی و انکار نااهلان نشان می‌دهد. ابراهیم خلیل‌الله (ع) از پیامبران بزرگواری است که خدای تعالی بیش از سایر انبیاء خود، او را به عظمت یاد کرده و صفات پسندیده او را در قرآن ذکر آمده است. خداوند آن حضرت را بارها مورد امتحان و آزمایش قرار داد و یکی از بزرگترین و دشوارترین آن‌ها، ذبح تنها فرزندش اسماعیل، بعد از سال‌ها تنهایی و بی‌فرزندی بود. امتحانی که حضرت ابراهیم (ع) با قربانی کردن نفس خود در برابر خواست خداوند، از آن سربلند شده و او را به درجات عالی و بلند مرتبهٔ الهی می‌رساند (محلاتی، ۱۳۶۸، صص. ۱۰۲ و ۱۶۴). مولانا با تأثیر از آیات ۱۰۳-۱۰۲ سوره صافات در دفتر اول و دوم مثنوی، نمونه‌ای از دلباختگی و صفای باطن ابراهیم نبی را در پیشگاه ایزدی به نمایش می‌گذارد و به ابنای بشر می‌آموزد که در راه عشق به مبدأ، از جان و مال، زن و فرزند باید گذشت، در این باره او در تمام داستان خود ذبیح را اسماعیل معرفی می‌کند و از

اسحاق، بنابر آنچه در برخی از تفاسیر قرآن آمده، سخن به میان نمی‌آورد (ابراهیمی، ۱۳۷۹، ص. ۸۲). در نسخه‌ای از قصص‌الانبیاء نیشابوری محفوظ در کتابخانه ملی پاریس، از دورهٔ صفویه، نگاره‌ای از ذبح اسماعیل به نمایش درآمده است. در این تصویر حضرت ابراهیم (ع) با عمامه‌ای سفید، پوششی سبز رنگ و هاله‌ای آتشین در حالی که خنجری در دست راست و سر اسماعیل را که بر روی زمین نشسته، در دست دیگر دارد، با نگاهی رو به آسمان و جبرئیل ترسیم شده است. در مقابل او جبرئیل با بال‌های گشاده، قوچی را برای قربانی کردن به حضرت نشان می‌دهد. حالات چهره افراد و پیچش بدن آن‌ها، گویای عمل در حال انجام است (تصویر۳). شاخص این تصویر، همچون نقل داستان، شخصیت حضرت ابراهیم (ع) است که مورد امتحانی سخت قرار گرفته و سربلند از آن، مورد رحمت و مغفرت الهی قرار می‌گیرد و خداوند نسب پیامبران را از نسل او قرار می‌دهد. امروزه، تمامی افرادی که به زیارت خانه خدا می‌روند و حج به‌جا می‌آورند می‌بایست همچون ابراهیم و اسماعیل، نفس خود را قربانی کنند (صداقت، ۱۳۸۶، ص. ۳۳).



تصویر ۱. سجده فرشتگان بر حضرت آدم، حبیب‌السیر.
منبع: محمدزاده و جواهری، ۱۳۹۴، ص. ۱۰۳.

تصویر۲. نگاره کشتی نوح، قصص‌الانبیا، دوره صفوی.
منبع: کاظم، ۱۳۸۵، ص. ۸۴.

مولوی تعبیرات زیبا و اندیشه‌های عارفانه و اخلاقی خویش را در نقل حسد و رشک برادران یوسف، ترس یعقوب را از برادران یوسف و گرگ صفتی خود آن‌ها با تأثیر از آیات ۹ تا ۱۵ سوره یوسف به‌خوبی بیان می‌کند. قصه پیراهن یوسف هم که در نزد مولانا و در اشعار سایر شعرا از اشاره در قرآن کریم آیات ۹۳ و۹۴ سوره یوسف، مأخوذ شده، خود رمزی از مژده وصل و نشانه‌ای از قرب الهی است[1]. مولوی در اشعار خود نشان می‌دهد که بوی پیراهن یوسف چشم یعقوب را که در اشتیاق و فراق کوشیده است روشن و بینا می‌کند اما برای دیگران این خاصیت را ندارد (مولانا، ۱۳۷۵، صص. ۲۲۶-۲۲۵). قصهٔ حضرت یوسف که در قرآن کریم آیه ۳ سوره یوسف، از آن تعبیر به احسن‌القصص می‌شود. در مثنوی اشاره به پاکی بی‌منتها، مردانگی و شرف، زیبایی بی‌حد و عشق پاک و خالصانه به حضرت حق می‌باشد. از آغاز قصه، یوسف از طریق رویا به قلمرو کشف و وحی راه پیدا می‌کند، رؤیایی خود که آفتاب و ماه را با اختران به سجده خود می‌بیند. داستان به چاه انداختن یوسف به‌دست برادران

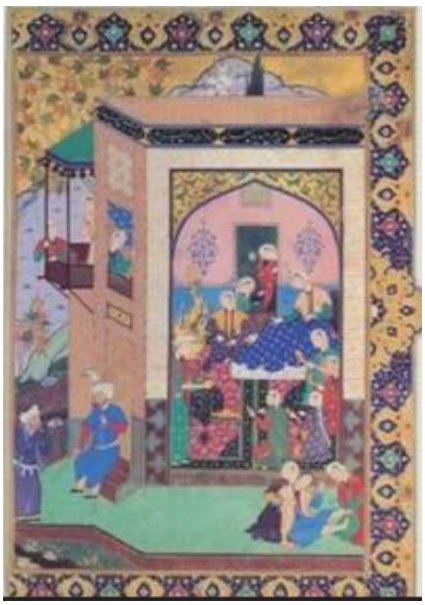
دستمایه‌ای است تا مولانا اندیشهٔ عارفانه خود را بیان کند. مولانا با مهارت بسیار شگفت‌انگیزی واقعه را چنان تصویر می‌کند که جای هیچ شک و ابهامی باقی نمی‌گذارد (مولانا، ۱۳۷۵، ص. ۲۲۰). از آن جهت که بعدها یوسف از چاه نجات پیدا می‌کند و به عزیزی مصر می‌رسد، رندانه مسألهٔ عنایت حق را یادآور می‌شود و تنها دلیل رهایی یوسف را عنایت حق و «اذن پیر» می‌داند. در اینجا مولانا با تصویری کوتاه و لطیف ضمن اشاره به این واقعه که در چاه برای یوسف افتاده است، بر اساس آیه ۱۹ سوره یوسف، حال عارفان و زاهدان را مقایسه می‌کند و معتقد است که عارفان همچون یوسف از غم پایان کار فارغند، زیرا پایان کارشان را خداوند بر آنان روشن ساخته و فتح و ظفر را به آن‌ها نوید داده است (پورخالقی‌چترودی، ۱۳۷۴، ص. ۴۰۲-۴۰۱). این تعابیر شاعرانه را در نگاره‌ای از هفت اورنگ جامی[1] می‌توان دید. این نگاره، همچون دیگر نگاره‌های هفت اورنگ، شامل اجزاء و تصاویر بسیاری از افراد است. تمامی افراد کاروان در بخش‌های مختلف نگاره، هر کدام مشغول کار و فعالیتی فارغ از حضور فردی در چاه هستند. صخره‌های سنگی قطعه قطعه و درختان گره‌دار کهنسال در حالی که از میان آن‌ها جوی آبی روان است، از بالاترین نقطه سمت چپ، چشم را به پایین و نقطه‌ای که یوسف جوان در چاه قرار گرفته می‌کشاند. نقطه تعادل تصویر در مقابل این صخره‌ها، درختی تنومند در بالای چاه است که می‌توان آن را نمادی از حضور قوی و پر استقامت نیروی الهی در کنار یوسف جوان در قعر چاه دانست. یوسف با هاله‌ای آتشین و نورانی متأثر از روح و نور خداوند در او با راهنمایی فرشته الهی سعی در خروج چاه به‌وسیله «دلو» آب، همانگونه که در شرح داستان یوسف در قرآن و مثنوی آمده، دارد. ترکیب‌بندی رنگارنگ تصویر، جلوه‌ای از حسن و زیبایی معنوی یوسف و رسیدن به رحمت الهی را به نمایش کشیده است. در آثار دورهٔ صفویه، نگاره‌ای که بتواند به‌خوبی این داستان را به تصویر کشد، یافت نشد، اما نگاره‌ای از آثار «کمال‌الدین بهزاد» -بوستان سعدی متعلق به مکتب هرات ۱۴۸۷ میلادی/۸۹۳ قمری- موجود است که به‌خوبی و به ظرافت زیبایی داستان را با توصیفی شاعرانه، به تصویر کشیده است.

تصویر۳. قربانی کردن اسماعیل توسط حضرت ابراهیم، قصص‌الانبیا، دوره صفوی. منبع: کاظم، ۱۳۸۵، ص. ۸۶.

تصویر۴. نگاره نجات یوسف از چاه، از مظفرعلی برادرزاده بهزاد، دوره صفوی. منبع: ولش، ۱۳۸۴، ص. ۱۵۳.

توصیف زیبا و شاعرانه داستان یوسف و زلیخا در نگارهٔ «یوسف در مهمانی زلیخا» از پنج گنج جامی به تصویر درآمده است که بارها توسط نگارگران دوره‌های مختلف ترسیم شده است. نگاره‌ای که بیشترین هدف آن به نمایش کشیدن حُسن، جمال و زیبایی ظاهری یوسف، در کنار روح عرفانی و نجیب او و در مقابل ظواهر دنیوی و طالبان آن می‌باشد. یوسف زیباروی با هاله‌ای آتشین، همچون دیگر نگاره‌های و سری پایین به نشانه ادب، احترام و نجابت او در مقابل نامحرمان، در سرسرای زلیخا و در مقابل زنان مصری که هر کدام مدهوش و بیخود از خویش در حال بریدن دستانشان هستند دیده می‌شود. در این میان زلیخا در سطحی بالاتر از زنان دیگر به این صحنه و حالات افراد با اندوه می‌نگرد. رنگ‌بندی جامه‌ها، دیوارها، طبیعت بیرون و حتی حاشیه زیبای نگاره، بیش از پیش زیبایی روحانی یوسف را همچون تعابیر مثنوی در حضور آن جمع به نمایش گذارده است. نگارگر دو گوشه فوقانی نگاره را با تصویر طاق مانندی می‌پوشاند که دلالت بر وقوع حادثه در اندرونی دارد و در این فضا همه نگاه‌ها به سمت یوسف به‌عنوان شخصیت اصلی جلب شده است (تصویر ۵). در نگارهٔ دیگری از پنج گنج، یوسف، ندیمه‌گان و افراد قصر زلیخا را موعظه و نصیحت می‌نماید. نگاره‌ای مشابه، که یوسف (ع) را در ایوان طاقدار عمارتی زیبا در جمع زنان دربار نشان می‌دهد. این بار او در مرکز و نقطه دید همگان قرار گرفته و دیگر اجزاء و ترکیب تصویر در اطراف او قرار گرفته‌اند؛ به این شیوه، نگارگر او را در مرکز ثقلی جهت هدایت و راهبر انسان‌ها به‌عنوان پیامبری راستین و برگزیده از سوی خداوند قرار داده است. باز هم طبیعتی دل‌انگیز، عمارتی باشکوه و ترکیب رنگ‌های گرم، فضا را به بهشتی زیبا تبدیل کرده است. داستان زندگی حضرت موسی نیز در مثنوی معنوی اشاره شده است. در بین معجزات موسی که در مثنوی به تعدادی از آن‌ها اشاره شده، داستان عصا و ید بیضا، لطف خاصی دارد که از مذاق عرفانی ناشی است. عصای موسی در نظر مولوی نمونه‌ای از تبدیل و تحول جماد را به حیوان تصویر می‌کند. در آیات ۱۷ تا ۲۱ سوره طه به شرح داستان تبدیل شدن عصا به اژدها به اراده خداوند پرداخته شده است. به این ترتیب عصای موسی برای عملکردی اساسی برای مصاف با شر آماده می‌شود و موسی به‌سوی فرعون می‌رود. اما عصای موسی در دست مولوی عملکردی دیگر دارد. عصای موسی درخت تن می‌شود که باید آن را رها کرد و انداخت. پس نفس و علایق آن را باید ترک کرد و خوار شمرد و تن را که نمود مادی و مظهر خارجی نفس و علایق آن است، چون عصای موسی بر زمین ذلت و ریاضت افکند تا علایق نفس تبدیل گردد و الهی شود (پورنامداریان، ۱۳۶۴، ص. ۶۲-۶۱). از دیدیگاه مولانا در دفتر پنجم و ششم، دست موسی آیت روشن دیگری است که او در مقابل فرعون و فرعونیان دارد و این معجزه تنها با قدرت و رضای حق صورت می‌گیرد. اما لطف و نور حق را همه کس، به‌خصوص اهل تن درنمی‌یابند و تنها زمانی که این واسطه و پرده از بین برود، نور حق چون نور موسی از جیب سر بیرون می‌آورد و قلب‌ها را صاف و آینه‌وار، تجلیگاه نور ایزدی می‌گرداند (پورخالقی‌چترودی، ۱۳۷۴، ص. ۳۱۳). در نگارهٔ دیگری از فالنامه، حضرت موسی با دو معجزه‌اش در برابر جادوی جادوگران که به‌صورت عفریت و دیوان ظاهر گشته‌اند، به نمایش گذارده شده است (تصویر ۶). ترکیب‌بندی اجزاء نگاره، به‌خوبی متأثر از تفسیر و شرح داستان می‌باشد. اژدهایی که در مرکز تصویر در حال بلعیدن ساحران و سحر و جادوی آن‌هاست و عصای حضرت موسی (ع) بوده که به اراده خداوند تبدیل به اژدهایی وحشتناک شده و چهره ساحران در پایین تصویر در رنگ‌های مختلف و به‌شکل حیوانات و عجوزه‌ها کشیده به تصویر درآمده است. حضرت موسی (ع) با هاله‌ای آتشین، در حالی که دست راستش را پرتوی از نور فراگرفته، در نقطه طلایی و مرکز دید قرار گرفته و جهت نگاه و حرکت تمامی افراد و اجزاء تصویر از جمله درختان، فضای معماری در پشت صخره‌ها و حتی ساحران در حال گریز، به‌سوی او و معجزاتش کشیده شده و توجه همگان را به

او جلب نموده است. ترکیب‌بندی این نگاره با آنچه مولانا در شرح داستان در دفتر سوم بیان کرده، هماهنگ می‌باشد.

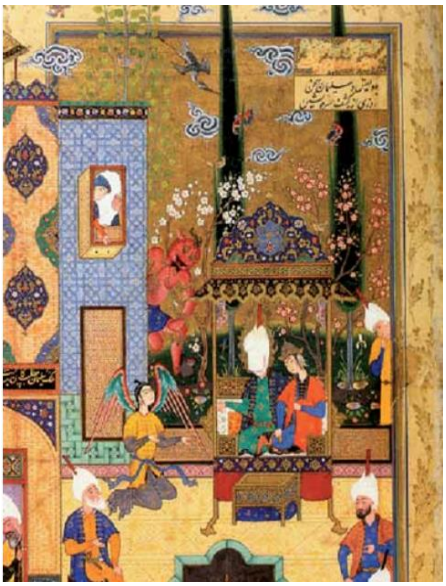


تصویر۵. یوسف در مهمانی زلیخا، پنج گنج، ۹۲۸ه.ق، دوره صفوی. منبع: رجبی، ۱۳۸۴، ص. ۵۳.

تصویر۶. موسی و ساحران، فالنامه، دوره صفوی. منبع: Farhad, 2010, p. 44.

نام سلیمان (ع) در تاریخ به‌عنوان پیغمبری رئوف و سلطانی عادل و دادگستر و حکمرانی حکیم و فرزانه ثبت شده است. خدای تعالی سلیمان را نیز مانند پدرش داوود، به نعمت‌های بسیاری متنعم ساخت و موهبت‌های فراوانی بدو عنایت فرمود، مانند: نبوت، سلطنت، علم منطق‌الطیر، علم قضاوت، حکمت و فرزانگی، تسخیر باد و جنیان، دیوان و شیاطین. آن حضرت توانست بناهای عظیم و مرتفع و شگفت‌انگیزی را مانند بیت‌المقدس و هیکل و سایر آثاری که هنوز هم نمونه‌های بسیاری از آن‌ها در سرزمین فلسطین و شامات موجود است، بسازد (محلاتی، ۱۳۶۸، صص. ۲۲۹-۲۲۸). حشمت سلیمان و جنبه معنوی سلطنت او در طی قصه بلقیس جلوه می‌یابد. بر اساس آنچه در سوره نمل آیات ۲۰ تا ۴۵ در شرح داستان سلیمان و ملکه سبا، بلقیس، آمده؛ هدهد به‌عنوان پیک، نامهٔ حضرت را به ملکه سبا می‌رساند؛ نکته‌هایی که در نامه سلیمان است، باعث می‌شود او به چشه کوچک پیک نگاه نکند. همچنین مولانا در ابیاتی به این داستان اشاره کرده است (مولانا، ۱۳۷۵، ص. ۵۲۰). بلقیس که پیام سلیمان او را به درک ایمان و لقای سلیمان مشتاق می‌کند در عزیمت به دیدار وی، از همه چیز خود در ملک سبا چشم می‌پوشد و مولوی این بخش را در دفتر چهارم، توصیفی در رهایی از چنگال دیوهای نفسانی می‌داند. بلقیس از ملک و مال بیزار شده و از شوق ایمان مست می‌گردد، ولی با این همه به تخت خویش همچنان دلبسته است؛ سلیمان که می‌داند رهایی از تعلقات یکباره میسر نیست (زرین‌کوب، ۱۳۸۰، صص. ۷۹-۷۸). در این ابیات که کاربردی زیبا و شاعرانه از این حکایت بوده و جلوه‌های عارفانه آن نیز به‌خوبی مشهود است، آغاز تبدیل شدن عشق مجازی به حقیقی نشان داده شده است. نگارهٔ زیبایی از هفت اورنگ، سلیمان و بلقیس را در تخت‌گاهی

زیبا در مقابل فرشته الهی به تصویر کشیده است (تصویر ۷). بلقیس در کنار سلیمان بر روی تخت و همه افراد با پوشش صفوی در یک ترکیب‌بندی زیبا و دیگر افراد حاضر در فرمی دایره‌وار، قرار دارند. ترکیب‌بندی دیوارهای رنگین و منقوش عمارت، طبیعت زیبا و دل‌انگیز خداوند و نقوش طلایی حاشیه تصویر، از جمله ویژگی‌های زیبای نگاره‌های دورهٔ صفوی است، که در این اثر به‌خوبی دیده می‌شود. این نگاره، گویی مجلسی است که به بعد از حکایت ایمان آوردن بلقیس و ازدواج او با سلیمان (ع) مربوط می‌باشد. وجود یک جفت سرو بلند در پشت بارگاه و تخت سلیمان و بلقیس را می‌توان نمادی از زوجیت و پیوند میان آن‌ها دانست. این بار چهره نبی خدا، همچون برخی از نگاره‌ها در نسخه‌های مذهبی دورهٔ صفوی، پوشیده شده است. بارگاه و تختی باشکوه، درکنار فرشته‌ای الهی، دیوی در پشت عمارت و دیگر پرندگان، تأکیدی بر داستان سلیمان و حضور همیشگی همه آن‌ها در بارگاه ایشان دارد.



تصویر ۷. گفتگوی سلیمان و بلقیس، هفت اورنگ جامی، دوره صفوی. منبع: آژند، ۱۳۸۴، ص. ۹۲.

تصویر ۸. نگاره حضرت مریم و عیسی، قصص‌الانبیاء، دوره صفوی. منبع: آژند، ۱۳۸۴، ص. ۹۴.

حضرت عیسی نیز در مثنوی مثل آنچه در قرآن کریم آمده، همواره بنده خدا و پیامبر او ظاهر می‌شود. عیسی در قرآن روح‌الله نامیده شده و از حیث ولادت به آدم و از لحاظ فرجام حال به ادریس می‌ماند و او را از سایر انبیا متمایز ساخته است (محلاتی، ۱۳۶۸، ص. ۲۸۹). در قصه ولادت عیسی که هم در قرآن آیات ۱۶ تا ۱۹ سوره مریم و هم در دفتر سوم مثنوی آمده وقتی مریم در حال غسل کردن است، صورتی جانفزا را پیش روی خویش می‌بیند که گویی از زمین روییده، به‌شدت وحشت کرده و به حق پناه می‌برد، اما فرشته حق او را از این اظهار وحشت باز می‌دارد و عنایت حق به مریم، همان روح و نفخی را می‌بخشد که در وجود عیسی موجب شفای بیماران و حیات مردگان می‌شود (ابراهیمی، ۱۳۷۹، ص. ۸۰۶). این تصویر حاصل اغراق دل‌انگیزی است، که با کمک آن پاکی و عفت مریم نشان داده شده است. در این حالت اضطراب بی‌نهایت، مریم را همچون «ماهیان بر روی زمین» ساخته است. این فرشته «امین حضرت» در حالی که از لبانش نور می‌تراود، بر مریم بانگ می‌زدند که از من دوری

مجو، زیرا من امین بارگاه الهی هستم (پورخالقی‌چترودی، ۱۳۷۴، صص. ۲۳۷-۲۳۶). در نگاره‌ای از کتاب قصص‌النبیاء به موضوع حضرت مریم اشاره شده است (تصویر ۸). مولانا از عیسی مسیح (ع)، در دفاتر چهارم و ششم مثنوی، به‌عنوان عالی‌ترین نمونه انسان کامل یاد می‌کند. تأثیری هم که نَفَس عیسی (ع) در تحقق معجزات و کرامات منسوب به او دارد، از روح الهی او که در عین حال متضمن مفهوم یکرنگی اوست، ناشی و تعبیری از همان تأثیر روحانی است؛ چنانکه آن نَفَس عیسوی که از افسون وی به جسم مرده حیات می‌بخشد و به هر رنجوری در رسد، موجب شفای او می‌گردد، نیز صورتی از همین روح عیسوی است (ابراهیمی، ۱۳۷۹، ص. ۸۰۵).

تصویر۹. اصحاب کهف، فالنامه، دوره صفوی.
منبع: آژند، ۱۳۸۴، ص. ۱۰۲.

تصویر۱۰. نگاره معراج پیامبر (۹۵۰-۹۴۶ ه.ق)، خمسه طهماسبی، دوره صفوی. منبع: آژند، ۱۳۸۴، ص. ۱۰۴.

در تفاسیر قرآن کریم از جمله آیه ۷ سوره بقره و همچنین در باب عقاید صوفیان در قصه اصحاب کهف اشاره شده[۲] که روح به‌خواب رفتگان در غار در پناه خداوند، از گمراهی مصون و محفوظ بوده‌اند؛ حال مؤمنان به حق و عاشقان سیر الی‌الله نیز، که چیزی جز خدا نمی‌بینند، به عینه، مانند پناهندگان به غار هستند؛ همچنان که غار آن‌ها را محفوظ نگه داشت، الطاف بی‌کران الهی، مؤمنان و عاشقان الله را، در کنف رحمت خود خواهد گرفت. در اینجا است، که مولانا آرزو می‌کند، ارواح آدمیان هم مانند اصحاب کهف در همان حال خواب نگه داشته می‌شد یا چون راکبان کشتی نوح از خطر طوفان نَفس محفوظ می‌ماند (ابراهیمی، ۱۳۷۹، ص. ۲۰۸). در دفتر اول مثنوی، مولانا، با توجه به آیات ۲۵ و ۲۶ سوره کهف به مدت حضور آن‌ها در غار و دانایی و توانایی خداوند در بازگرداندن روح دوباره به بدن، اشاره کرده است (مولانا، ۱۳۷۵، ص. ۳۴). مولانا اولیای حق را به اصحاب کهف تشبیه می‌کند که در هر حالت در آرامش به‌سر می‌برند، اشاره مولانا به این ابیات مربوط به آیه ۱۸ سوره کهف می‌باشد (مولانا، ۱۳۷۵، ص. ۴۲۷). (ابراهیمی، ۱۳۷۹، ص. ۲۰۹). در برگی از فالنامه، متأثر از مکتب قزوین و اصفهان، تصویری از هفت تن اصحاف کهف موجود است (تصویر ۹). مرکز تصویر شامل صخره‌ای سنگی و بزرگ است که درون آن

هفت مرد در کنار یکدیگر خفته‌اند. ترکیب‌بندی این نگاره به‌خوبی آن‌ها را از دنیای ظاهر و در نگاهی دیگر از دنیای نفسانی جدا نموده است؛ گویی به‌راستی این غار برای آنان حصاری است، تا از آنچه در دنیای فانی است به دور باشند. پوشش همه آن‌ها برگرفته از مکتب اصفهان بوده و یادآور تک نگاره‌های این سبک می‌باشد. بر در این غار همانگونه که در نقل داستان آن نیز ذکر شده، سگی دیده می‌شود؛ موجودی که شاعران به‌ویژه مولانا به‌جهت همراهی مؤمنان، او را تا مرتبهٔ والای انسانی و رسیدن به جایگاهی برگزیده رسانیده‌اند (مولانا، ۱۳۷۵، ص. ۱۴۲). رنگ‌های به‌کار رفته در این تصویر از نوع خاکستری آبی است که بر سایر رنگ‌های تصویر غلبه دارد. آبی، یکی از رنگ‌های عرفانی است چرا که به آبی آسمان و آسمانی بودن نزدیک است. ترکیب‌بندی و فضاسازی این نگاره به‌صورت مارپیچ حلزونی تأکیدی بر جنبه عرفانی دارد. در قرآن آیاتی نقل شده که به مقام و جایگاه با عظمت و منحصربه‌فرد پیامبر (ص)، اشاره شده است. یکی از داستان‌های زیبا و شگفت‌انگیز زندگانی حضرت محمد (ص)، عروج آن حضرت به آسمان است که نشان از جایگاه و مرتبهٔ آن حضرت دارد. بخش اول این سفر آسمانی در آیه اول سوره اسراء آمده است، یعنی سیر از مکه و مسجدالحرام به مسجدالاقصی و بیت‌المقدس و در سوره نجم آیات ۱۳ تا ۱۸، قسمت دوم معراج یعنی سیر آسمانی نقل شده است. زمان معراج را بعد از سفر طائف در یازدهمین سال بعثت مشخص کرده اند (رزسگای، ۱۳۸۵، ص ۸.). «در بین شمار زیاد تصاویر معراج پیامبر (ص)، هیچکدام نمی‌توانند بهتر از این تصویر، روحانیت پیامبر را در این موقعیت خاص به نمایش بگذارند. حجاب چهره و هاله‌ای که دور سر پیامبر تلألو می‌کند حاکی از توجه شاه تهماسب به این موضوع مهم و مطابقت متن قرآن با درک و تعقل نقاش از این حادثه شگفت انگیز است» (شایسته‌فر، ۱۳۸۶، ص. ۲۰) (تصویر ۱۰). مولانا نیز نه در غالب یک داستان، بلکه به‌صورت پراکنده و در لابلای دیگر مضامین و دفاتر مختلف مثنوی، اشاراتی به معراج پیامبر (ص) و شرح عرفانی سلوک معنوی انسان، داشته است (مولانا، ۱۳۷۵، صص. ۲۲۶ و ۲۶۰). عضی از شارحان مثنوی از جمله «محمد بن بحر العلوم» (مولانا، ۱۳۷۵، ص. ۹۱۷). بیتی از دفتر اول مثنوی (مولانا، ۱۳۷۵، ص. ۲۰). را کنایه‌ای از وجود پیامبر (ص) می‌دانند که در شب معراج به آسمان‌ها عبور فرموده است (نوری، ۱۳۸۱، ص. ۱۹). مولوی در تمامی ابیات سلوک معنوی و رسیدن به مرتبهٔ علیا، برای مقامی برگزیده چون پیامبر اسلام (ص)، به‌عنوان نمونه‌ای از سیر و سلوک انسان کامل و باتقوا، به تصویر کشیده است (مولانا، ۱۳۷۵، صص. ۶۳۸ و ۹۵۹). این داستان و سفر اعجاب‌انگیز، دستمایه خوبی برای نگارگران دوران صفوی بوده تا این حضور را به زیباترین شکل به تصویر کشند (تصویر ۱۰). نگاره مربوط به خمسه طهماسبی، رویای شیرین نگارگر با صور و تحرک تام تجسم یافته است. البته هیئت مبارک آن حضرت در مرکز صحنه باوقار و حرمتی چنانکه باید بازنمایی شده است (شایسته فر، ۱۳۸۶، ص ۱۵). سیمای پیامبر اکرم (ص) به پیروی از سنت دیدنی محو گردیده؛ لیکن عموم فرشتگانی که از شکاف میان ابرها مشتاقانه به تکاپوی دیدار وجود مبارکش برآمده‌اند، حالاتی به دور از آیین‌های رسمی دارند. شهر مکه محصور در میان تپه‌های گلبرگ رنگ، فخر و جلال خود را محفوظ داشته و نخل‌های بیابان سبزی، خنکی بخش خود را از دست نداده‌اند. یکی از مهمترین ویژگی‌های نگاره‌های شاهنامه طهماسبی مسئله تراکم فضایی نگاره‌ها و گریز از خلاء نگارگران است که سعی در به تصویر کشید فضایی شلوغ و پر تراکم از نقشمایه‌ها و عناصر بصری داشته‌اند. لذا، نگارگر با تشکیل گروه‌هایی از نقشمایه‌ها سعی در پر کردن این فضای خالی داشته است که در این بین، نقشمایه‌ها نقش مهمی در ایجاد تراکم فضایی شلوغ ایفاء می‌کنند. «واضح است که اگر در مینیاتوری، صحنه چندان پر از شکل نباشد، نقاشی حقیقتاً از زیبایی‌شناسی گریز از خلاء[۴] پیروی نمی‌کند» (Papadopoulo, 1976, p. 189). در این نگاره، از ترکیب‌بندی با استفاده از خطوط مارپیچ فرضی، ترکیب‌بندی

حلزونی یا مارپیچ ساده ایجاد شده است. تصویر پیامبر اکرم (ص) و بُراق در مرکزیت تصویر قرار گرفته‌اند و فرشتگان در گرداگرد آن‌ها ترسیم شده‌اند. فضاسازی نگاره به‌گونه‌ای است که تمامی تصاویر براساس فرم منحنی و بیضی شکل، عمق اثر را نشان می‌دهد. همچنین، نمایش پلان‌بندی دو بُعدی و ایجاد فضایی پراکنده از تحرک در کل نگاره ترکیب‌بندی پویا ایجاد کرده است. این شیوه از ترکیب‌بندی، کاربرد عناصر اسلامی و فضاسازی نگاره‌های دوره صفوی نشان‌دهنده تأثیر اندیشه‌های عرفانی بر هنرمندان دوره صفوی است.

نتیجه

هنر نگارگری ایرانی همواره پیوستگی خاصی با ادبیات فارسی داشته و نگارگر با استفاده از مضامین ادبی داستان‌ها را با رنگ و خط، تصویر می‌نمایاند. نگارگر، شاعر یا نویسنده از خلال زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوت نظر داشته و نه فقط از لحاظ بینش، بلکه از لحاظ زیبایی‌شناسی صور خیال در شعر و نگارگری نیز بر هم منطبق‌اند. در نگارگری سعی بر آن شده که بازنمودی از دنیای پیرامون را در نگاره‌ای کوچک اندازه گنجانده شود. سه بعدنمای (پرسپکتیو، سایه روشن‌کاری و ...) وجود ندارد فضا با نشانه‌های انتزاعی از جهان واقع تعریف می‌شود. جلوه‌های شکل و رنگ، دور یا نزدیک بودن را القا می‌کنند، در نتیجه، فضا هم دو بعدی است، هم عمق دارد، هم یکپارچه است و هم ناپیوسته. در این تحقیق ارتباط میان زیبایی‌شناسی در نگاره‌های عصر صفوی و مضامین عرفانی و مذهبی مثنوی معنوی، با توجه به داستان‌های پیامبران (آدم، نوح، اسماعیل، یعقوب، یوسف، موسی، سلیمان، عیسی (ع) و حضرت محمد (ص)) و نگاره‌های نسخه‌های مصور حبیب‌السیر، مرقع گلشن، قصص‌الانبیاء، مخزن‌الاسرار، هفت اورنگ جامی، پنج گنج، منتخبات مثنوی و خمسه نظامی، مورد بررسی قرار گرفته و در نتایج حاصل از آن می‌توان به وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل در هر بخش فضایی، مکان پی‌برد؛ امور و وقایع مختلف پیوستگی زمانی و مکانی ندارند، اما گویی ناظری آگاه، همه چیز را در آن واحد می‌بیند و این نوع وحدت، توانسته است زیبایی مفهومی به نگاره‌ها ببخشد. این نوع فضاسازی چندساحتی که بی‌شک متأثر از بینش عرفانی است، اوج کمال و انسجام نظام زیباشناختی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد. ذهن و دست نگارگر با مضامین ادبی آشنا و هماهنگ بوده و به‌خوبی آنچه را که شنیده و یا خوانده، در صفحاتی کوچک اما پرمحتوا به تصویر کشیده است؛ از این روی می‌توان به ارتباط و پیوستگی تنگاتنگ ادبیات و نگارگری، حتی در مضامین عرفانی و مذهبی، پی‌برد. بنابراین، یافته‌های پژوهش نشان داد که حضور مضامین عرفانی در نگارگری، انعکاس فضاهای چندساحتی، عدم بُعدنمایی، کاربرد فرم یا صورت در نگاره‌های دوره صفوی یکی از ویژگی‌های برجسته نگاره‌های مثنوی معنوی در دوره صفوی است.

پی‌نوشت

۱. به سفارش ابراهیم میرزا در مشهد، هفت اورنگ جامی در بین سال‌های ۱۵۶۳-۱۵۵۵/۹۷۲-۹۶۳ اجرا شد. این نسخه در بر دارنده ۲۸ نگاره و تزیین و تذهیب عالی و دست نخورده محفوظ در نگارخانه فریر، واشنگتن می‌باشد. این نسخه تا حدود زیادی شبیه خمسه نظامی شاه طهماسب است (منشی قمی، ۱۳۶۶، ص. ۱۴۸)؛ نگاره‌های هفت اورنگ بدون رقم و امضاست، ولی آن‌ها را به هنرمندان نامدار این دوره مثل آقامیرک، میرزاعلی، مظفرعلی، قدیمی و شیخ محمد نسبت داده‌اند. ترکیب‌بندی‌های نگاره‌ها یادآور ترکیب‌بندی‌های مکتب تبریز است و توازن و تناسب و تعادل از ویژگی‌های آن‌هاست. پیکره‌های آن‌ها نمونه‌های شاخصی از نقاشی و طراحی مکتب قزوین است. در هم ریزی و پختگی صحنه‌بندی از خصوصیات آن‌ها برشمرده می‌شود (Simpson, 1982, pp. 93-119).

۲. منابع بیزانسی داستان هفت تن پارسایان معروف به «خفتگان سهر اَفَسُس» (شهر قدیمی یونان در غرب آناتولی) را در مغرب زمین منتشر ساخته‌اند. در سال ۲۵۲ میلادی و رو به پایان دوره امپراطوری دِسیوی، هفت جوان اشرافی به قصد فرار از پرستش اجباری بت‌ها خود را در غاری پنهان ساخته‌اند امپراطور بی‌رحمانه فرمان داد که دور ایشان را دیوار بگیرند. پس از چندین سده، کارگران آن گور سنگی را می شکافند و هفت تن شهیدان را خفته می‌یابند. آنان چون فردی واحد، با اطمینان به اینکه شبی را در آن محل بیتوته کرده‌اند، از خواب بر می‌خیزند و با صدای بلند در برابر عالمیان اعلام می‌دارند که به ایمان راستین مسیحیت پیوسته‌اند (ا.م. کورکیان و ژ.پ. سیکر، ۱۳۷۷، ص ۲۲۶).

۳. این مصراع ظاهر است در معراج آن سورور حضرت محمد (ص) و عروج عیسی (ع) بر افلاک و اگر از افلاک، مراتب علیا مراد گیرند، پس نیز علیا را حاصل است که اجسام پاک ایشان خواص روح پیدا کرده، به مرتبه علیا می‌رسد (بحرالعلوم، ۱۳۸۳، ص. ۱۰).

4. Escape from the Vacuum Aesthetic.

منابع

- ابراهیمی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۹). *شرح تحلیلی اعلام مثنوی جلال‌الدین محمد مولوی*. تهران: اسلامی.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد*. تهران: فرهنگستان هنر.
- بحرالعلوم، محمدبن‌محمد. (۱۳۸۳). *تفسیر عرفانی مثنوی معنوی*(با مقدمه فرشید اقبال). تهران: ایران یاران.
- بینیون، لورنس، دیلکتسون، ج.ر.س. و گری، بازیل. (۱۳۶۷). *سیر تاریخ نقاشی ایران*(ترجمه محمد ایرانمنش). تهران: انتشارات امیرکبیر.
- پورخالقی‌چترودی، مه‌دخت. (۱۳۷۴). *فرهنگ قصه‌های پیامبران*. مشهد: آستان قدس رضوی.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۴). *داستان پیامبران در کلیات شمس*. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- پولیکووا، ز.ی. رحیموا. (۱۳۸۱). *نقاشی و ادبیات ایرانی*(ترجمه زهره فیضی). تهران: روزنه.
- خرمشاهی، بهاءالدین و مختاری، سیامک. (۱۳۸۲). *قرآن و مثنوی: فرهنگواره تأثیر آیات قرآن در ادبیات مثنوی*. تهران: نشر قطره.
- رجبی، محمدعلی. (۱۳۸۴). *شاهکارهای نگارگری ایران*. تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.
- رزسگای، ماری. (۱۳۸۵)، *معراج‌نامه*(ترجمه مهناز شایسته‌فر). تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- رومی، مولاناجلال‌الدین. (۱۳۷۵). *مثنوی معنوی*(تصحیح، مقدمه و کشف‌الابیات قوام‌الدین خرمشاهی). تهران: ناهید.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۰). *بحر در کوزه*. تهران: انتشارات علمی.
- ساداتی زرینی، سپیده و مراثی، محسن. (۱۳۸۷). بررسی چگونگی تاثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی. *نگره*، ۴(۷)، صص ۹۳- ۱۰۵.
- شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۴). *هنر شیعی*. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۶). جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه طهماسبی. *مطالعات هنر اسلامی*، ۴(۷)، صص ۲۲-۷.
- صداقت، معصومه. (۱۳۸۶). پیامبران اولوالعزم در نگاره‌های قصص‌الانبیاء ابواسحاق نیشابوری. *مطالعات هنر اسلامی*، ۴(۷)، صص ۴۶-۲۳.
- فدوی، محمد. (۱۳۸۶). *تصویرسازی در عصر صفویه و قاجار*. تهران: دانشگاه تهران.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۷). مثنوی و کیفیت استفاده از آن. *مجموعه مقالات بر تارک افلاک؛ مولانا در اندیشه مولوی پژوهان ایرانی*(به اهتمام محمدحسین مظفری). تهران: نغمه نواندیش.
- کاظم، مژده. (۱۳۸۵). تحلیل منتخبی از نگاره های نسخه قصص الانبیاء (متعلق به اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هجری محفوظ در کتابخانه ملی پاریس)، *فصلنامه هنر*، (۶۸)، صص ۱۲۲- ۱۶۳.

- کسمایی، علی‌اکبر. (۱۳۸۷). اندیشه در مثنوی. *مجموعه مقالات بر تارک افلاک؛ مولانا در اندیشه مولوی پژوهان ایرانی*(به اهتمام محمدحسین مظفری) تهران: نغمه نواندیش. قمی
- کورکیان، ا.م. و سیکر، ژ.پ. (۱۳۷۷). *باغ های خیال*(ترجمه پرویز مرزبان). تهران: نشر فرزان روز.
- کریمی، سمیه. (۱۳۹۸). *مطالعه ویژگی‌های هنری نگاره‌های مصور مثنوی معنوی در نیمه دوم عصر صفوی (قرن ۱۱ ق) به‌منظور طراحی نگارگری*(پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد گروه هنر). دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
- محلاتی، هاشم رسولی. (۱۳۶۸). *تاریخ انبیاء*. تهران: انتشارات علمیه اسلامیه.
- محمدزاده، مهدی و جواهری، فائزه. (۱۳۹۴). شمایل‌شناسی پیکره آدم (ع) در نگاره‌های سجده فرشتگان. *جلوه هنر*، ۹(۱۸)، صص۱۰۵-۹۷.
- منشی‌قمی، قاضی‌احمد. (۱۳۶۶). *گلستان هنر*(تصحیح احمد سهیلی خوانساری). تهران: منوچهری.
- مولانا، جلال‌الدین رومی، (۱۳۷۵). *مثنوی معنوی*، پیشین، دفتر اول، دوم و سوم، تهران: ققنوس.
- نوری، نظام‌الدین. (۱۳۸۱). *آیات، احادیث و لغات مثنوی معنوی*. ساری: زهره.
- ولش، استوارت. (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی (نسخهٔ نگاره‌های عهد صفوی)*(ترجمه احمدرضا تقاء). تهران: فرهنگستان هنر.
- Farhad, M. (2010). *Falname, The Book of Omen*. USA: Thames and Hudson.
- Papadopoulo, A. (1976). *L'islam et l'art musulman Editions d'art Lucien*, New York: Mazenod college.
- Simpson, M. (1982) .*Production and patronage of Haft Aurang by Jami*. A. Orientalis, xiii.

© 2022 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB