نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

تحلیل مضمونی نگاره معراج پیامبر (ص) منسوب به عبدالرزاق به روش آیکونولوژی

سهند اله‌یاری [۱]، مرتضی افشاری [۲]، خشایار قاضی‌زاده [۳]

[۱] پژوهشگر دوره دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. allahyarisahand@gmail.com
[۲] * (نویسنده مسئول) دانشیار، گروه هنراسلامی دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. afshari@shahed.ac.ir
[۳] دانشیار، گروه هنراسلامی دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. ghazizadeh@shahed.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۱
دوره ۲۰
صفحه ۰۷ الی ۲۲

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۲۷
تاریخ داوری: ۱۴۰۲/۰۲/۲۷
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی

مکتب نگارگری پسین هرات،
آیکونولوژی،
خمسه نظامی،
معراج پیامبر،
عبدالرزاق.

ارجاع به این مقاله

اله‌یاری, سهند, افشاری, مرتضی, & قاضی زاده, خشایار. (۱۴۰۲). تحلیل مضمونی نگاره معراج پیامبر (ص) منسوب به عبدالرزاق به روش آیکونولوژی. مطالعات هنر اسلامی, ۲۰(۵۱), ۷-۲۲.

dorl.net/

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۳.۳۹۷۸۳۵.۲۲۰۶

چکیده

نگارگر، در بازنمودهای تصویریِ روایت و داستان‌های ادبی در هر دوره تاریخی متأثر از مذهب، فلسفه، ادبیات، علم و سیاست و زندگی اجتماعی و فرهنگ همان دوره بوده است که در مواردی به دلیل مؤلف بودن نگارگر، معنای دیگری به یک اثر بخشیده می‌شود. یکی از آثار شاخص نگارگری ایران نگاره‌های خمسهٔ نظامی کتابخانه بریتانیا در مکتب پسین هرات است که به نظر می‌رسد نگارگران معنای دیگری را در نگاره‌ها خلق کرده‌اند که در حقیقت نشان‌دهندهٔ مؤلف‌بودن نگارگر در ترسیم صحنه‌های خمسهٔ نظامی در آن دوران است. از نگاره‌هایی که نگارگر به عنوان مؤلف یک اثر معنای افزوده‌ای را ایجاد نموده، تصویر نگاره معراج پیامبر منتسب به عبدالرزاق را می‌توان نام برد که هدفمند برگزیده شده است. هدف این پژوهش شناسایی معنای لایه‌های پنهان در نگاره معراج پیامبر به روش آیکونولوژی بوده بنابراین این تحقیق بر مبنای هدف در زمره پژوهش‌های بنیادین است و براساس ماهیت توصیفی تحلیلی می‌باشد. نگارندگان تلاش دارند با مطالعات اسنادی به طرح این پرسش بپردازند که «چه لایه‌های معنایی پنهان در نگاره معراج پیامبر در نسخه خمسهٔ نظامی بریتانیا وجود دارد؟ نتایج حاصل نشان می‌دهد که هرچند نگاره قواعد زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی را رعایت کرده اما با ممزوج کردن مضامین ادبی و مذهبی و با تحلیلی ناب دربارهٔ امامان شیعی نوع نگرش خود و اوضاع حاکم بر جامعه را جهت دستیابی به تفکرات تشیع و تصوف مصور نموده است و در این نگاره به‌وضوح شاهد نشان‌دادن مضامین افزوده توسط نقاش در ارتباط با عرفان، صوفی‌گری و همچنین اعتقاد به شیعه دوازده امامی هستیم.

اهداف پژوهش:

۱. شناسایی معنای لایه‌های پنهان در نگاره معراج پیامبر به روش آیکونولوژی.
۲. بررسی مضامین افزوده توسط نقاش در نگاره معراج پیامبر.

سؤالات پژوهش:

۱. چه لایه‌های معنایی پنهان در نگاره معراج پیامبر در نسخه خمسه‌نظامی بریتانیا وجود دارد؟
۲. نقاش در نگاره معراج پیامبر، چه مضامینی در ارتباط با عرفان، صوفی‌گری و اعتقادات شیعی افزوده است؟

**این مقاله مستخرج از رساله دکتری سهند اله‌یاری در رشته تحصیلی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی تحت عنوان "تفسیر نگارگر از متون ادبی و شکل گیری معنای اثر:خمسه نگاری های مکاتب هرات و تبریز" است که با همکاری راهنمای اول: آقای دکتر مرتضی افشاری و راهنمای دوم آقای دکتر خشایار قاضی زاده نگارش شده است.

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (

مقدمه

در قرن بیستم م. آیکونولوژی به‌عنوان روشی هدف‌مند در شناسایی مضمون و محتوای آثار هنری و فرهنگی شناخته شد و مسبب آن اروین پانوفسکی بود که با معرفی مفاهیم جدید و نگرش به مباحث نظری روشی را بنیان نهاد تا پژوهشگران با مطالعات وسیع فرهنگی، تاریخی، فلسفی، مذهبی، اجتماعی، ادبی و... به تفسیر موضوعی اثر هنری – فرهنگی بپردازند. در نگارگری ایرانی نیز می‌توان تفسیر هنرمند را از طریق بررسی مصورسازی متون و مضامین ثابت توسط نگارگران مطالعه کرد. با مطالعه تفسیر نگارگر به‌عنوان مؤلف دوم از متن ادبی می‌توان معنای باطنی یک اثر هنری را آشکار کرد. در این راستا می‌توان از منظومه نظامی یادکرد که نوشته‌هایش به دلیل نوع بیان و جذابیت، پس از شاهنامه بیشترین تصویرسازی را به خود اختصاص داده است. در مکتب هرات دوره تیموری که نقطه اتصال و اثرگذاری در تاریخ نقاشی ایران است؛ این وفاق به نوع دیگری آشکار می‌شود. یکی از این نسخ خمسهٔ نظامی کتابخانه بریتانیا است. یکی از نگاره‌هایی که نگارگر به‌عنوان مؤلف یک اثر معنای افزوده‌هایی را ایجاد کرده روایت «معراج پیامبر (ص)» منسوب به عبدالرزاق بوده است. بر این اساس، در این مقاله تلاش است با مطالعات اسنادی و باهدف واکاوی معنای لایه‌های پنهان در نگاره معراج پیامبر (ص) به روش آیکونولوژی به طرح این پرسش بپردازد که «چه لایه‌های معنایی پنهان در نگاره معراج پیامبر مکتب هرات وجود دارد؟» براین‌اساس این تحقیق بر مبنای هدف بنیادین است و بر مبنای روش توصیفی و تحلیلی مبنای روش کیفی صورت می‌گیرند.

بنابر بررسی‌های انجام شده، در ارتباط با نگاره موردنظر پژوهشی مستقل انجام نگرفته است. لذا پژوهش‌هایی که معطوف به آیکونوگرافی در حوزه نگارگری صورت‌گرفته که به شرح زیر است. کشف لایه‌های پنهان در مورد عرفان و همچنین مباحث شیعی در دوره تیموری از ویژگی‌های بارز این تحقیق است. احمدی و وزیری بزرگ (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد براساس آرای پانوفسکی»، نشان می‌دهند که عوامل فرهنگی و سنت‌های اجتماعی دوران صفوی و عناصر بصری رایج در نگارگری قبل از دوره صفوی در پوشش و احوال شخصیت‌های نگاره تأثیرگذار بوده و نگارگر تحت‌تأثیر فضای معنوی حاکم در دوره صفوی و حامیان هنرآفرینی کرده است. اعتمادی (۱۳۹۸) در مقاله «خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفوی» به بررسی ارزش‌های نمادین در نگاره‌ها و شرح فرهنگی و اجتماعی آن‌ها را که به‌صورت آگاهانه یا ناآگاهانه، منجر به تولید ویژگی‌های بصری شخصیت مجنون شده، می‌پردازد. اخوانی و محمودی (۱۳۹۸) در مقاله «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فال‌نامه نسخه طهماسبی با رویکرد آیکونولوژی» نشان می‌دهند که نسخه فال‌نامه که سندیت آن مبتنی بر سنت استخاره در فرهنگ عامه مردم بوده است. شکری و همکاران (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «بررسی لایه‌های معنایی در نگاره مربوط به امام‌زمان در فال‌نامه طهماسبی مبتنی بر نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی»، به این مهم دست یافته‌اند که در تصویر به‌نوعی حامل پیام برقراری عدالت، مژده امید و ریشه‌کنی ظلم و ناامیدی‌ها برای مخاطب گیرنده فال در بستر سیاسی دوره صفوی دیده می‌شود. رفیعی و جهانگرد (۱۳۹۹) در تحقیقی با عنوان «پیکرنگاری پیامبر در نگاره دوره ایلخانی با اتکا به آیکونوگرافی پانوفسکی»، از خوانش تصویری این نگاره‌ها به این نتیجه می‌رسد که نگارگران شخصیت حضرت محمد

(ص) را بر مبنای توصیف‌های ثبت شده در منابع قرآنی و عرفانی و همچنین خواسته‌های حامیان و سفارش‌دهندگان تصویرسازی کرده‌اند.

۱. مبانی نظری

پانوفسکی با تعریف تمایز میان «مضمون یا معنا» و «فرم» سه‌گام از تفسیر را نشان می‌دهد. خروجی روش او، شامل لایه‌هایی از معنا هست که به آنالیزهای پیچیده مطالعاتی بسیاری در زمینه مرزبندی‌های جدید از ایده‌ها استوار است و موجبات ایجاد پیوند میان مفهوم «معنا در هنر» و «تاریخ معنا» را فراهم می‌کند؛ ازاین‌رو، در مسیر ابتدایی به مرحله «پیش‌آیکونوگرافی» پرداخته می‌شود و در ادامه حاوی دو گام اساسی و بنیادین برای پیشبرد بررسی محتوا به نام «آیکونوگرافی» و «آیکونولوژی» می‌گردد که خود او آن را «عملیات پژوهش» می‌نامید.

مرحله نخست از آیکونوگرافی، دائر بر شرح و شناخت ظاهری اثر و از هم‌شناسی نقش‌مایه‌های موجود در آن در دنیای مرکب از ساختارهای هنری است. در مرحله توصیف، الزاماً ارجاعی به جهان خارج از خود اثر صورت نمی‌گیرد و بیان آن، متکی بر برخورد اولیه بیننده با آن و یا برآمد و حاصل نخستین دریافت‌های ذهنی است. دنیای فرم‌های ناب و وقایع که نمایش آن‌ها به مدد رنگ، خطوط و حجم را که به‌عنوان کنشگری بوده که حاوی معنای ابتدایی یا طبیعی است، نقش‌مایه‌های هنری هستند که بررسی این آرایه‌ها در گام توصیف (پیش آیکونوگرافی) قرار دارد (Panofsky۱۹۷۲،۹) این مرحله ما را به شناخت کلی اثر در یک دورنمای کلی رهنمون می‌سازد. مرحله توصیف اثر، به شناسایی آن پرداخته و نقش‌مایه‌های موجود در آن را از هم تفکیک کرده و ما را به معنای اولیه، ابتدایی یا طبیعی موجود در آن آگاه می‌سازد. معنای ابتدایی، اولین موضوع مورد بررسی در اثر است و فرم‌های محسوس و آشنا را بازگو می‌کند.

در گام دوم آیکونوگرافی، به دنیای رمزگان نهفته در بطن اثر راه گشوده می‌شود. این مرحله، ورود به حوزه دیگری از معناست که معنای فرانمودی نیز دانسته می‌شود و نتیجه واکنش‌های انگیخته شده در بیننده نسبت به آگاهی اولیه پدیدآمده درباره اثر است (عبدی، ۴۱:۱۳۹۱) که در بخش توصیف بدان پرداختیم. ازآنجاکه اشکال با مفاهیم قراردادی پیشینی دانسته می‌شوند، در انجام این کار، آرایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌های نقوش را با مضامین یا مفاهیم آن‌ها پیوند داده و اشکالی به‌واسطهٔ معنای ثانویه، آشنا و قراردادی ظاهر می‌شوند. در برابر معنای اولیه (توصیفی)، معنای ثانویه شکل می‌گیرد. دنیای معنای ثانویه، دنیای مضامین خاص با مفاهیم مشخص در آن تصویر است که داستان‌ها و تمثیل‌ها در آن به ظهور می‌رسند (Panofsky۱۹۷۲، ۶) . در این مرحله نقش‌مایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌هایی از این نقوش را با مضمون یا مفاهیم مرتبط شده و اشکالی به‌واسطه معنای ثانویه، به‌صورت مفاهیم آشنا و قراردادی خودنمایی می‌کنند. هنگامی که در مورد موضوعی در برابر فرم صحبت می‌رود، اساساً به‌دنبال معنای ثانویه با قراردادی هستیم.

لایه پنهان اثر، برآمد تفسیر آن در گام سوم مطالعه است. در این مرحله، سخن مستتر در کُنهِ تصویر از زاویه‌ای دیده شده و آشکارسازی می‌شود که نشانگان مشخص و واضحی ظاهراً برای آن گنجانده نشده است. گام سوم آیکونولوژی که با عنوان تفسیر محتوایی یا ذاتی نیز شناخته شده، با بازشناخت معنای موجود در بطن یا محتوای موضوع، مقصدی نهایی در یک بررسی و کندوکاو ژرفِ آیکونوگرافیک است. به عبارتی دقیق‌تر، این مرحله در پی شناسایی چگونگی برگزیدن ارزش‌های آیکونیک در درون تصاویر، افسانه‌ها، داستان‌ها و ادبیات شفاهی است (عبدی، ۱۳۹۱: ۶۲). آنچه را که «ارزش‌های نمادین» می‌شناسیم، عبارتی کلیدی و پرکاربرد در مطالعات کاسیرر است. توصیفات پیش‌تر از شناخت ارزش‌های نمادین را که منحصر به توصیف اثر بود، می‌توان مطالعه‌ای ابژکتیو نامید و به همین اعتبار، مرحله کنونی را که بدان می‌پردازیم، می‌توانیم مطالعه‌ای سوبژکتیو بشناسیم. پس مطالعه سوبژکتیو، ارزش‌های نمادینی را که فراروی ما می‌نهد که هنرمند در لایه‌های زیرین کار خود گنجانده است. آن‌ها، مستندنگاری شخصیت صاحب اثر را در خود دارند که چه‌بسا ممکن است به شکلی ناخودآگاه، اندیشه‌های فرهنگی و معنوی او را ایجاد کرده‌اند. پس در یک مطالعه سوبژکتیو که ارزش‌های نمادین در معرض دید ما صف آراسته‌اند، ما تماشاگر خودآگاه و ناخودآگاه هنرمند به شکل هم‌زمان هستیم.

۲. خمسه نظامی کتابخانه بریتانیا

یکی از مهم‌ترین ارکان و در واقع هسته اصلی برپایی مکتب پسین هرات حول محور شخص سلطان حسین بایقرا و همین‌طور وزیر دانشمندش امیرعلی‌شیر نوایی می‌چرخد. می‌توان گفت که در میان سلسله‌ها و حکومت‌های تاریخی پس از اسلام که روی کار آمده‌اند تا این حد تراکم امیر و شاهزاده خوشنام و هنردوست و هنرپرور در یک دوره زمانی نزدیک به هم را شاهد نیستیم. امیرعلی برلاس یکی از سرداران مشوقان ادب و هنر در بارگاه سلطان حسین بایقرا بود که با حمایت او نسخه دست‌نویس از خمسه نظامی برای کتابخانه وی تهیه شد. این خمسه که از نظر تصویرگری از آثار شاخص مکتب پسین هرات به‌شمار می‌رود؛ در حال حاضر در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌شود. شواهد نشان می‌دهد که این نسخه مدت‌های مدید در کتابخانه جهانگیر امپراتور گورکانی هند بوده است و در برگ اول آن تاریخ ۱۰۱۴ ه.ق ثبت و در برگی دیگر آن تاریخ ۱۰۳۷ق. آمده و معلوم است بعدها به کتابخانه شاه‌جهان فرزند جهانگیر تعلق داشته است. خمسه نظامی کتابخانه بریتانیا به شماره Or ۶۸۱۰ حاوی ۲۰ نگاره است.

تعدادی از نگاره‌های این نسخه را بهزاد در سال ۸۹۸ه.ق، کشیده است و ۷ مجلس مصور آن نیز رقم قاسمعلی (چهره‌گشا) شاگرد بهزاد را به تاریخ ۸۹۹ ه.ق دارد (آژند، ۱۳۸۷: ۲۳۸). یکی دیگر از آن‌ها که روایتی از معراج پیامبر اسلام بوده به دیگر شاگرد بهزاد، عبدالرزاق نسبت‌داده‌شده است (شین‌دشتگل، ۱۳۹۱: ۱۵۶).

۳. تحلیل آیکونوگرافی نگاره معراج پیامبر

بنابه روش کاربردی آیکونوگرافی در تحلیل تصاویر، نگاره مورد سخن در سه‌لایه توصیف، تحلیل و تفسیر مورد بررسی قرار می‌گیرد:

۱- توصیف: تحلیل فرمی و سبک‌شناختی نگاره معراج پیامبر

نگاره معراج رقمِ عبدالرزاق در مکتب هرات است. (تصویر ۱). وی شاگرد بهزاد استاد بسیار نامدار نگارگری ایرانی بود. این نگاره در مجموعه‌های نگاره‌های موزه بریتانیا نگهداری می‌شود (شین‌دشتگل، ۱۳۹۱: ۱۵۶). نگارگر با پیروی از هنرمندان پیشین خود و خلاقیتی که در وجودش نهفته بوده؛ عروج ملکوتی پیامبر را در ترکیبی موزون از عناصر تصویری بر روی صفحه کاغذ ثبت کرده است. بالای نگاره، درون قابی عبارت، «در معراج حضرت رسالت صلی‌الله علیه»، به قلم زر هست که با مرکب سیاه تحریر شده؛ این عبارت با رنگ طلایی و تکنیک دندان‌موشی محصور گردیده است. فضای بیرونی آن با نقوش گیاهی لاجوردی و اخرایی تزئین شده‌اند؛ و در پیرامون آن، ابیاتی از معراجیه نظامی از منظومه مخزن‌الاسرار با مرکب سیاه و خط نستعلیق نگاشته شده است.

پیامبر در مرکز تصویر عمامه‌ای سپید بر سر داشته و صورتی مدور دارد که افزودنی‌هایی چون ریش و سبیل منظم و گیسوان باریک و بلند آویخته شده بر روی شانه با قبایی به رنگ قهوه‌ای دیده می‌شود. بالاتنه پیکر پیامبر از روبه‌رو و پاها از نیم‌رخ و صورت ایشان از سه‌رخ تصویرسازی شده؛ نگارگر در این نگاره پیکر پیامبر نشسته بر براق را هم‌راستا با کعبه قرار داده که انگشتری در دست راست خود گرفته است.

براق در حرکتی افقی در حال جهیدن به آسمان بوده و جهت حرکت او، به سمت پایین بوده، چنان‌که گویی، در حال صعود است. با تاجی مرصع و اندام بر سر و موهای بلند و طوقی بر گردن به رنگ صورتی نگاشته شده و همراه با چهره انسانی به‌صورت گرد زنانه، شخصیتی غیر حیوانی و انسانی بدو بخشیده شده و گردن‌بند او، اینجا رشته‌ای بلند، پر و سبزرنگ است. سر دم‌باریک و بلند او به‌طرف پایین، رهاست. پاهای او به شیوه معراج‌نامه شاهرخی، ترسیم شده است. بال‌های کوچک سفید درخشان او نیز نگاه بیننده را جذب می‌کند. همگام به رسول خدا در میان توده‌ای از انوار و ابرهای پیچان مصور شده است. داستان معراج در اسلام، مأخوذ از سوره مبارکه اسرا است که معراج شبانه نبی در اثنای یک شب را توضیح می‌دهد. اما در اینجا، آسمان نه به تیرگی گراییده که بلکه آبی‌ای بسیار نیلگون و مزین به ستارگانی که گویا بر منسوجی زردوز نشانده شده‌اند. صحنه رویداد، آسمان مکه است. اما آنچه که رویداد در آن رخ می‌دهد، ابر و غبار زرین و موج افشان است که لابه‌لای آن را ۱۲ فرشته با چهره‌های سه‌رخ، گیسوان یکنواخت، بال‌های لطیف و بلند و اندام‌هایی کشیده و لاغر در رنگ‌های گوناگون آکنده‌اند و چونان سیاراتی به گرد ستاره خویش در گردش بوده و با تکیه‌زدن بر ابرها محو تماشای اویند. گرداگرد پیامبر در فضایی انبوه‌تر از ذرات زر انباشته شده و تاج شاهانه براق در فضای پیرامونش محو شده است. دو فرشته بالا با حلقه‌های نوری که در دست دارند رو به‌سوی پیامبر دارند و گویی انوار زرین را نثار ایشان می‌کنند.

کعبه با رنگی سیاه و به‌صورت پرسپکتیو دونقطه‌ای در این نگاره به تصویر درآمده است، مناره‌های اماکن مساجد و اماکن متبرکه و مناره‌ها در این نگاره با آجرکاری نشان داده شده‌اند، از طرفی گنبدهای پیازی و شیاردار بناهای موردنظر در این نگاره با رنگ زرد نمایان است؛ و بیشتر با کاشی‌های لاجوردی آراسته شده‌اند. درختانی که در سویه

راست نگاره تعبیه شده‌اند؛ شباهت نزدیکی به درخت سرو دارند. دورتادور خانه خدا محراب‌های سفید و کوچک در ردیف‌های مشخص و منظم و در کادری مربع‌گونه هستند که توجه به این مکان مقدس را جلب می‌کند. ترسیم عوامل معماری در این نگاره و اشارات نوک مناره‌ها، محراب‌ها و گنبدهای روبه‌بالا با تأکید بر صحنه معراج پیامبر تجسم‌یافته و سراسر مجلس را آکنده از حرکت نشان می‌دهد. ورود عوامل جدید و دقت و هماهنگی اجزای معماری با فضای عارفانه نگاره در قالبی کوچک‌تر و ظریف‌تر، با نوعی بدعت همراه بود و پیش‌درآمدی شد برای آرایش نگاره‌های معراج در دوره‌ها و مکاتب بعد.

تصویر ۱، معراج پیامبر (ص)، مکتب پسین هرات، (منبع: کتابخانه بریتانیا)

۴. نگاره تحلیل: کشف روابط بین ادبیات

روایت داستان معراج بدین شرح است: حضرت محمد (ص) این سفر باشکوه را نیمه‌شب از منزل «ام هانی» خواهر حضرت علی شروع کرد و با همان مرکب پیش به‌سوی بیت‌المقدس یا مسجدالاقصی گرفت، و از زادگاه حضرت مسیح (بیت‌اللحم) و منازل انبیا دیدار کرد و پس از آن سفر سماوی خود را آغازید و آفریدگان آسمانی و بهشت و دوزخ را ملاقات کرد و در نهایت از اسرار و گنجایش عالم هستی و آثار توانایی لایزال الهی مطلع گردید و راهی مکانی چون

سدره‌المنتهی شد و آن را سراپا مملو از هیبت، حشمت و بزرگی دید. سرانجام از همان مسیری که راهی شده بود به زادگاه خویش (مکه) برگشت و از مرکب (براق) خود پیش از طلوع فجر در خانه «ام هانی» پایین آمد.

نیم‌شبان کان فلک نیمروز　　کرد روان مشعل گیتی‌فروز

(نظامی،۱۳۳۴: ۱۴)

نظامی به استناد متون و روایات مذهبی، از نیمه‌شب سخن می‌گوید؛ اما در نگاره، بجای آسمانی با تاریکی مطلق، شاهد فضای به رنگ نیلگون هستیم. باوجوداینکه شاعر در بیت نخست با واژۀ «نیم‌شبان» به زمان معراج در شب و از طرفی هم به مدت زمانی که این رویداد از آغاز تا پایان، طی می‌کند را اشاره کرده است، ولی نگارگر با تأمل در واژه «فلک نیمروز» که کنایه از وجود حضرت رسول که در این نگاره وی به‌عنوان نمادی از خورشید در مرکز نگاره قرار گرفته است. بر همین اساس عبدالرزاق، زمینۀ شعله‌های زرینی که در نزدیکی پیامبر قرار دارند را با رنگ‌های پر کنتراست و نسبتاً تیره رسم کرده که با دورشدن آن‌ها از پیکر پیامبر از شدت کنتراست رنگ‌ها کاسته می‌شود که در واقع این امر، تداعی‌کننده اثرات نور خوشید است. در حقیقت، حضرت رسول (ص) با نور وجود خویش شب را در حال تبدیل‌کردن به روشنایی روز است، فضای نیلگون آسمان نگاره نیز روایت‌گر همین آغازگر روشنایی روز است که با این شیوه، نگارگر فضای دو زمانی را در این اثر نمایان کرده است.

کرد رها در حرم کائنات　　هفت‌خط و چار حد و شش جهات

(نظامی،۱۳۳۴: ۱۴)

معراج او که متوجه افق اعلا و آیات بزرگ پروردگار بود، تمام افلاک و حدود و جهات را به‌سرعت پیموده همه جوانب را که در خور جهان اسباب و فضای عالم جسمانی بود، فروگذاشته است. نگارگر باتوجه‌به بیت فوق چهارچوب کلیِ اثر را مشخص و خلق کرده است. «حرم کائنات» که نشانگر جهان هستی بوده را با به تصویر کشاندن کعبه و محیط اطرافش نمایان کرده و برای به‌تصویرکشیدن «هفت‌خط» (هفت‌فلک)، «چهار حد» (شمال، جنوب، مشرق، مغرب) و «شش جهت» (راست، چپ، پیش، پس، فرازوفرود) ابرهای زراندودی که در قسمت فوقانی نگاره قرار گرفته را با تونالیته‌های متنوع و به‌صورت پس‌وپیش و مارپیچ گونه در جهات مختلف رسم نموده که در مجموع به بی‌مکان نشان‌دادن فضای فوقانی نگاره، کمک شایانی کرده است.

مرغ، پرانداخته، یعنی ملک　　خرقه درانداخته، یعنی فلک

(نظامی،۱۳۳۴: ۱۴)

مرغان سبک سیر جهان برین که فرشتگان‌اند، نشانه عجز و انکسار بال‌وپر فراهم آورده، در ادامه مشایعت رسول اکرم فروغ تجلی را برنتافتند. افلاک نیز به آیین صوفیان که هنگام شور و حال خرقه از تن به درآورده، رسم را فرو می‌نهند و از شوق دیدار بدون هیچ تکلفی خرقه درانداختند. باتوجه‌به واژه‌های مصرع نخست «مرغ»، «پرانداختن» چهره‌های

فرشتگان به‌صورت زنانه بوده و برای عاجز نشان‌دادن آن‌ها، پیکرهای فرشتگان را پشت ابرهای زرین به مخاطب نشان داده و تنها فرشته‌ای که دارای شش بال است (جبرئیل) باتوجه‌به همراهی پیامبر نزدیک وی قرار گرفته است. در مصرع دوم عبارت «خرقه درانداخته» مراسم رقص سماع دراویش را یادآور می‌شود. به همین دلیل می‌توان این‌طور انگاشت که نگارگر ترتیب فرشتگان را همانند مراسم رقص سماع دایره‌وار نشان داده و البته صحنه لباس در آوردن فرشتگان را باتوجه‌به فضای اجتماعی و دینی در زمان خلق این نگاره، به تصویر کشیده نشده است.

چون دو جهان‌دیده بر او داشتند　　سر ز پی سجده فرو داشتند

(نظامی،۱۳۳۴: ۱۴)

از آن‌جا که هر دو جهان ناسوت و ملکوت (خاکیان و فرشتگان) دیده امید و انتظار بدوست، ساکنان هر دو جهان در برابر پیشگاه او سر تعظیم و تسلیم فرود آوردند. نگارگر برای تعظیم و تسلیم نشان‌دادن جهان ناسوت، جهان مادی در پایین‌ترین بخش نگاره با شیوهٔ پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای رسم کرده و از سویی برای تسلیم و تعظیم نشان‌دادن فرشتگان نیز با استفاده از پرسپکتیو مقامی پیکر آن‌ها را کوچک‌تر و سمت نگاه چهره‌ها نیز از پایین‌به‌بالا به تصویر درآمده است.

سدره صدره شده پیراهنش　　عرش، گریبان زده در دامنش

(نظامی،۱۳۳۴: ۱۴)

صدره، فراز سینه و سینه پوش را گویند و سدره المنتها، درختی است در آسمان هفتم. چون به آسمان هفتم رسید، درخت سدره‌المنتها چون پیراهنی او را در برگرفت و چون سر از گریبان پیراهن عرش نیک برآورد، عرش تسلیم اراده او شد و به دامنش آویخت. رنگ قهوه‌ای پیراهن پیامبر (ص) که توسط عبدالرزاق رسم شده گواهی بر احاطه تنه درخت بر پیراهن ایشان است.

خوشه، کز او سنبل تر ساخته　　سنبله را بر اسد انداخته

(نظامی،۱۳۳۴: ۱۴)

برج سنبله، ششمین برج منطقه البروج و چون دوشیزه ایست که خوشه‌ای از گندم در دست دارد و رسول اکرم این موهبت (خوشه گندم خوشبو) را بدو ارزانی داشته است. برج اسد، پنجمین برج منطقه البروج و به‌صورت شیر درنده است. ازاین‌رو، جرئت تا خوشه گندم را نثار برج اسد کرده، او را نصیب محروم نسازد. در نگاره موردبحث در دست مبارک پیامبر انگشتری دیده می‌شود و باتوجه‌به مفهوم شعر که قرار است خوشه گندمی به برج اسد (نمادی از حضرت علی) اهدا گردد. مراد نگارگر، اهدا انگشتر به امام اول شیعیان است.

در مجموع به‌غیراز گیسوان فرشتگان و پرده فرازین کعبه، از هیچ رنگ سیاهی استفاده نشده است. سیمای پیامبر اکرم؛ اغلب نگارگری نمی‌شد و جزئیات چهره را در پس نقاب یا هاله‌ای سرکش می‌پوشاندند. اما در اینجا به‌تفصیل کشیده شده و هیچ مشخصه سیمای اعراب شبه‌جزیره عربستان که کالبد جسمانی حضرت در آنجا به ظهور رسیده

بود، به چشم نمی‌خورد. جز از اندکی سیه‌چردگی که آن‌هم از مقایسه با چهره‌های سپید فرشتگان حاصل می‌آید. نگارگری براق بر مبنای الگوی هنری تثبیت‌شده کار شده که آن را تا دوره هنرهای باستانی مصر، میان‌رودان، ایران و هند باستان می‌توان تبارشناسی کرد و اسفنکس‌های نیمه‌انسانی و نیمه‌حیوانی را در آن‌ها شناخت. اما نکته بدیع در آن، استفاده از رنگ صورتی و چُهره‌ای در بدن آن است با گردن‌آویزی که باید آن را در گردن‌آویزهای پوشاک بانوان اشرافی دوره هنرمند یا یک الگوی نقاشی مرتبط به این موتیف جست‌وجو کرد. فرم گیسوان کوتاه هِشته فرشتگان که برعکس سلیقه جنسی سده‌های میانه، با موهای بلند زنانه متفاوت است، جالب‌توجه است و احتمالاً بر مبنای فرم آرایش و موی زنان خدمتکاری درباری، در مقایسه با موهای بلند زنان اشرافی مطابقت دارد و می‌توان استنباط کرد که هنرمند، آن‌ها را به‌عنوان خدمتکاران عرش اعلی تداعی کرده است.

۵. تفسیر آیکونولوژی نگاره

قصه معراج پیامبر اکرم ناظر بر آیه اول از سوره مبارکه اسراء [i] در قرآن کریم است. همچنین مفسرین مسلمان هجده آیه آغازین سوره مبارکه نجم [ii] را در ارتباط با معراج نبی تشریح می‌کنند. قصه معراج حاکی از سفر آن جهانی پیامبر با مرکبی به نام براق است که شمایل‌نگاری اسلامی آن را در هیئت اسب اما در قالبی غریب تصویر می‌کند. اسبی بال‌دار با خصوصیات غیرعادی که چهره‌ای آدمیزاد داشته است و این راه را برای تخیلات شاعرانه و نگارگران مسلمان و عارفان و متکلمین برمی‌گشود، به‌طوری‌که هر کدام از این منابع هنر و اندیشه گنجینه‌ای از تفکرات و احساسات را در مورد براق و مرکب رسول پدید آوردند. معراج‌نامه‌های ادبا و نگاره‌های نقاشان و تفسیر و تأویلات اصحاب تعقل و تعمق غنی از موضوع سفر حضرت محمد (ص) و براق برق سیر وی است (جعفری دهکردی، ۱۳۹۶: ۱۱۲).

توصیف نظامی در اینجا، امتزاج زمین‌وزمان و آسمان در همدیگر را بیان می‌کند. شاعر از مرزهای واقعیت و سرحد هستی پای بر بیرون نهاده و از وجود شخصی فراتر از هستی موجود و رویدادی فرا و ورای همه رویدادهای هستی سخن می‌گوید. پیداست که سخن‌گفتن از چنین موقعیتی، نیاز به تخیلی بسیار شگفت نیاز دارد که از عهده هر شاعری برنمی‌آید. شاعر برای بیان این موقعیت، متکی به حکایاتی تاریخی و روایاتی مذهبی است و برای بیان آن به زبان ساده، عامه‌فهم مردمی و البته شاعرانه، تا حدود زیادی دستش باز است؛ چراکه انتظار از شاعر، سوای انتظاری از یک مورخ است. شاعر می‌تواند آسمان را به ریسمان دوزد و بر بنیان جهان دوزد؛ اما انتظار از یک مورخ و منشی، بیان جزءبه‌جزء حقیقت و واقعیتِ واقعه است. یک هنرمند کتاب‌نگار در برخورد با موضوعی فراواقعی، معنوی و تاریخِ مذهبی، با بغرنجی پررنج روبه‌روست. او بایستی منظور شاعر از توصیف پیشرو را تصور و تجسم کند و سپس آن را به زبان نقش و رنگ بر بوم بیاورد. اما پیوسته نکته‌ای ظریف در این شرایط وجود دارد و آن این‌که: شاعران در تصویرگری موتیف‌های فراواقعی، معنوی رؤیایی، به تجارب هنری، الگوها و قراردادهای نانوشته اسلاف و پیشینیان خود رجوع می‌کنند. هنرمند نگاره حاضر، در شرایطی این‌چنینی قرار داشته است. او نخست نگاهی به متن پیش‌رو داشته که البته در آن، احساس مذهبی خویشیِ وی، چونان باریکه‌ای نازک و ظریف مستتر است؛ سپس نگاهی به شیوه‌ها و سنت‌های نگارگری معراج

در میان هنرمندان معاصر یا پیشین داشته است. روش دوم، جز از صدرنشینی استادی زبردست و یا دسترسی به کتابخانه‌های درباری و نسخ مصور و نفیس حاصل نمی‌شد. این موقعیت که ما آن را در نگاره معراج عبدالرزاق، همانند همه نگاره‌های مشابه خود می‌بینیم، غیر از مزایای آن در تداوم روش‌ها و وفاداری به تجربیات مکاتب هنری، معایبی نیز داشت و آن این است که ارتباط بین متن وابسته را مخدوش می‌کرد. چرا که هنرمندان اغلب در توصیف چنین صحنه‌های، توسن خیال خود را در دشت‌های احساس می‌رهیدند و سعی می‌کردند با چینش واژگان، عبارات و توصیفاتی زیبا، بر همگنان خود پیشی گیرند. اما نقاشان دروازه‌های آسمان خیال و جهان رؤیا را به خود بسته و هرگز بر آن نمی‌شدند آنچه را که شاعر می‌گوید، با احساسی نوین نشان دهند. چنین کاری می‌توانست با نوعی بدعت و سنت‌شکنی مذهبی همسو شود و بینندگان فرادست آن را برنتابند. علی‌رغم آنچه گفته شد، ویژگی‌های خاصی را در هر نگاره مذهبی، اسطوره‌ای، خیالی یا همانند آن‌ها می‌توان یافت که بازگوی زمان، مکان، اندیشه‌ها و افکار جاری و ساری و سلایق فردی در آن‌هاست.

پیکره‌ها: چنان‌که نگارگر در این نگاره، محمد (ص) را در قامت جوانی در اعتدال عمر خویش، با قامتی افراشته (علی‌رغم نشستن بر مرکب)، سیمایی آرام درعین‌حال باهوش و فراست و مسلط بر پیرامون خود آورده است. او و مرکب آسمان‌نوردش، در غباری از سیم و زر احاطه شده‌اند؛ درعین‌حال که آتشی زرین که از آن‌ها ساطع شده و چونان هاله‌ای مقدس از سرِ مقدس پیامبر به‌سوی بالا زبانه می‌کشد، از غبار زرین و زیبای پیرامونشان قابل‌تشخیص است. گِرد بر گِرد این گردوغبار را فرشتگانی انباشته‌اند که همانند فرشتگان تهلیل گوی عرش در نقاشی گوستاو دوره از مقصد نهایی دانته در پایان کمدی الهی هستند. در تعداد آن‌ها باید تعمدی در کار باشد: آن‌ها دوازده مورد که ۱۲ امام معصوم شیعه،۱۲ فرشته در اینجا اشاره‌ای به ۱۲ امام دارد که به تفکرات شیعی مردمان آن مربوط می‌گردد؛ چراکه در این دوره شاهد تفکرات صوفیگری و شیعی در آثار ادبی و نسخ خطی هستیم. ذکر مناقب آل‌رسول در اشعار این دوره به‌وفور دیده می‌شود. از طرفی، عرفان وحدت وجود ابن‌عربی، آرای سهروردی، فرقه نقش‌بندی، نعمت‌الهیه و... هر کدام مریدان ویژه خود را داشتند و ایمان مستحکم پادشاهان تیموری به اهل‌بیت (ع) فضای حاکم بر جامعه را برای رواج تشیع فراهم می‌کرد (آژند، ۱۳۸۲: ۲۱۰). از طرفی این عدد یادآور ۱۲ حواری عیسی و ۱۲ امشاسپند زرتشتی و نهایت آنکه در ارتباط مستقیم با اینجا،۱۲ برج فلک را به یاد می‌آورند. در شعر پارسی سخن بدین مضمون فراوان است. چنان‌که در قداست آن‌ها گوید:

حُصنی است فلک دوازده‌برج که اقبال خدایگان گشاید

(خاقانی شروانی، ۱۳۵۷: ۵۱۲)

و یا فرخی سیستانی که:

همیشه تا بود اندر فلک دوازده‌برج　　چنان‌که هست به سال اندرون دوازده ماه

معین دین نبی باد و پشت بازوی حق　　به تیغ و دولت مؤمن افزا و کافر کاه

(فرخی سیستانی، ۱۳۶۳: ۳۴۳)

نزدیک بدین مضمون را نظامی در هفت‌پیکر آورده است:

بود هفت‌اختر و دوازده‌برج　　پیش او سرگشاده، دُرج به دُرج

(نظامی، ۱۳۷۷: ۶۶)

تاج: تاجی که بر سر براق نهاده شده، برابر فرم کلاسیک تاج در دوره‌های باستانی است.؛ چراکه در سده‌های میانه شرق نزدیک، شاهان و خسروان به‌جای تاج به دستار و اشکال خاصی از عمامه قناعت می‌کردند. چنان‌که در دوره صفوی، فرم خاصی از عمامه مزین به جواهرات بر سر شاهان بود (شاردن، ۱۳۴۵: ۳۴۱؛ همایون، ۱۳۴۶: ۲۴). اما در دنیای هنر و وجود تاج پادشاهی بر فرق فرشتگان و براق در نگارگری ایرانی، امری پذیرفته و قاعده‌ای رایج بود (آرنولد، ۱۳۹۸: ۸۷۷ و ۸۹۷). بر فراز تاج شاهانه براق، تاج الهی و قدسی‌ای از نور و نار نهاده شده است. هاله‌ای سرکش و زبانه‌ای سوزان. منظور هنرمند از آوردن این دو تاج زمینی و آسمانی، نخست گویای قداست تاج پادشاهی و برخورداری پادشاه از فره ایزدی، لطف الهی یا شخصیت کاریزماتیک پادشاه است که تاجی که وی بر سر می‌نهد، فرشتگان و کروبیان آسمانی نیز بر سر دارند و لذا، هر دو از یک جنس‌اند. دیگر آنکه تاج پادشاهی درهرصورت، بسیار فرودست‌تر از تاج الهی است و در نقطه اوج درهرصورت و مرکب تاجدار ازلی و ایزدی می‌شاید.

تاج اگرچه واژه‌ای فارسی و سنتی ایرانی بود، اما پیش از اسلام و در زمان حکومت لخمیان در حیره بدان‌جا راه‌یافته بود. چنان‌که در کتیبه معروف امرؤالقیس از تاج‌گذاری امیر لخمی سخن می‌رود (لوسکایا، ۱۳۷۲: ۶۸؛ ضیف، ۱۳۶۴: ۴۲). اما تاجداری پیامبر اسلام که نظامی پیوسته بدان اشاره کرده و نگاره کورد نظر ما نیز از آن منبعث است در متون و روایات غیرتاریخی مذهبی تصریح می‌شد (مجلسی،۱۴۰۳: ۱۹۶) و گاهی ایشان را با لقب «صاحب‌التاج» نیز می‌شناختند (نوری الطبرسی، ۱۴۰۸: ۲۷۶). تاجداری پیامبر اسلام، پیوسته با همان عمامه و هاله‌ای مشتعل شناخته می‌شد که اغلب برخلاف هاله‌های هلالی و دوایر نورانی گِرد سر مقدسین مسیحی بود. اگرچه نقاشی و نگارگری در تلاش برای رونوشت‌سازی از واقعیت یا رؤیاست، اما در برخی مواردی نظیر این، واقعیت و جهان محسوس، از جهان نامحسوس الهام و ایده گرفته است و تاج مرصعی صفوی که از آن سخن رانده شد، تحت‌تأثیر الگوی شمایل‌نگاری پیامبر، «تاج آتشین» نیز نامیده می‌شد (یوسف جمالی، ۱۳۸۵: ۲۵۵).

رنگ‌ها نیز در مفاهیم نمادین خود هر یک ضوابط و آدابی را شامل می‌شوند که در اینجا به رنگ سفید عمامه پیامبر در فتوت‌نامه‌ها اشاره می‌کنیم که رنگ افرادی است که دل ایشان روشن و عاری از کدورت باشد و نامه اعمالشان از رقم گناه مبری باشد (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۱۶۷).

انگشتر: انگشتری که در دست پیامبر اسلام قرار دارد یکی از نمادهای بصری مضمونی است که اشاره به فرهنگ شیعی دارد. در این باره می‌توان به تألیفات شیخ طوسی رجوع نمود؛ ایشان در یکی از کتاب‌های خود با ذکر سلسله سندی از پیامبر چنین آورده است که: روزی حضرت محمد (ص)، انگشتری خود را به علی (ع) تحویل داد و فرمود: این انگشتر را نزد حکّاک ببر، و به او سفارش ثبت عبارت «محمّد بن عبدالله» را بده. علی (ع) آن انگشتر را تحویل گرفت و انجام‌وظیفه کرد. اما در هنگام کار، دست و قلم نگین ساز به‌اشتباه رفت و عبارت «محمّد رسول‌الله» را حکاکی کرد. هنگامی که امیرالمؤمنین برای گرفتن انگشتر به کارگاه حکاک رفت؛ نقشی، غیر از عبارتی که سفارش داده بود، را مشاهده کرد و علت را جویا شد. حکّاک این‌طور اذعان نمود که دستش خطا رفته است. امیر آن انگشتر را گرفت و نزد رسول خدا برد و اتفاق پیش‌آمده را برای ایشان توضیح داد. پیامبر انگشتر را گرفت و در پاسخ به حضرت علی (ع) فرمود: «ای علی! من محمّد بن عبدالله هستم، و همچنین محمّد رسول‌الله نیز هستم؛ آنگاه انگشتر را دست نمود. هنگام طلوع خورشید پیامبر با نگاهی به انگشتر خویش متوجه شد که متن آن به «علی ولی‌الله» تغییر کرده است و شگفت‌زده شد. در همان حال، جبرئیل از ملکوت به نزد حضرت نازل شد گفت: ای پیامبر آنچه را که تو خواستی نوشته شود، نوشتی و آنچه را که ما خواستیم، نوشتیم» (طوسی، ۱۴۱۴ق: ۷۰۵). در جایی دیگر نیز روایات عامه شیعیان این مسئله مطرح می‌شود که در معراج پیامبر علی (ع) نیز حضور داشته است. در این نگاره به‌نوعی هنرمند اعتقاد خود را به تشیع اعلام کرده و به‌نوعی ولایت حضرت علی (ع) را نشان داده است.

تصوف: دیگر مضمون بصری مضمونی که در این نگاره قابل‌بررسی بوده توجه به محوریت دین و راه راستی است که مسلمانان را به سمت‌وسوی پیامبر خود و کتاب الهی و همچنین سنت سوق می‌دهد. در راستای رسیدن به این هدف صوفیان نه‌تنها در آثار خود بر ضرورت اتکا بر کتاب و سنت اصرار می‌کنند، بلکه گفتارها و اصول مصادیق گفته‌های خود را تفصیل آن دو می‌دانند و در شرح آموزه‌ها و قواعد تصوف این موضوع را مدنظر قرار می‌دهند. سهل‌بن‌عبدالله بر آن است که اصول تصوف و شرط اصلی فتوّت تمسک به کتاب و سنت، خوردن حلال و... است (عطار نیشابوری، ۱۳۳۶: ۳۱۴). ابن‌عطا در این باره می‌نویسد: هیچ مقامی برتر از قبول فرمان کتاب و سنت نیست و رودباری نیز در کلام خود صوفی واقعی را سالک بر طریق محمد می‌داند (عطار نیشابوری، ۱۳۳۶: ۲۰۷ و ۷۵۶). قشیری یکی از عوامل برجسته اهمال در طریقت تصوف را بی‌مبالاتی شماری از صوفیان بالاخص نوآموزان به دین و عدم تشخیص مابین حرام و حلال می‌پندارد (قشیری،۱۳۹۱: ۴۵). محمدبن‌فضل بلخی نیز در تأکید بر این مسئله می‌نویسد «آشناترین شخص به خدا کسی است که در راه اوامر و پیروی از سنت پیامبر تلاش کند» (جامی، ۱۳۳۶: ۳۰۴). هنرمند مکتب هرات پسین در راستای تأکید بر دین و شریعت نگارگری خود را با مفاهیمی همچون پرستش خدا و پیروی از پیامبر و کتاب الهی او در این نسخه مصور به منصه ظهور رسانیده است.

کعبه: هنرمند در تصویرسازی خانه خدا که در آن پرسپکتیو رعایت شده و فرم مکعبی به خود گرفته است به‌نوعی مفهوم عرفانی آن را بیان می‌کند چرا که کعبه فقط یک‌شکل هندسی چهارگوشه نمی‌باشد، بلکه نماد استواری و سمبل معبد چهارگوشی است که در بهشت جای دارد و نمایشگر هنری ازلی است. مکعب که با مفهوم مرکز هم‌بسته بوده،

ترکیبی از همه فضاست و هرکدام از جوانب آن با یکی از جهت‌های چهارگانه اوج و حضیض و چهار سمت سازگار است. به تفسیر برخی از تاریخ‌نگاران هنر، حتی در چنین وضعیتی، نوع قرارگیری کعبه تماماً با این پی‌ریزی برابر نیست و جهت کعبه اریب است که چهارگوشه چهار جانب آن، درست مقابل با چهار جهت اصلی هستند (نصر، ۱۳۸۹: ۵۴). افزون بر این می‌توان گفت اصل توحید و فرهنگ حج از دیگر مضامین نهفته در تفکر نقاش است. در این نگاره فضا به شیوه‌ای باطنی و از طریق کیهان (به مدد ابرهای پیچان و انوار زرین)، حقیقت درونی پیامبر اسلام یعنی آنچه صوفیه حقیقت محمدیه می‌خوانند نیز تقدس یافته است. پیامبر در مقام انسان کامل عرض و طول وجود کیهانی و فضایی را که هر مسلمان در آن تنفس می‌کند و می‌زید، انباشته می‌کند. حقیقت حمیدیه به اوج و حضیض و چهار جهت اصلی می‌رسد و در نتیجه به آن‌ها جنبه کیفی و حالت تقدس می‌بخشد مقامات حکمت در معنویت اسلامی با این جنبه از حقیقت محمدیه ارتباط می‌یابد که با تقدیس فضا یک‌بار دیگر فحوای معنوی و ازلی فضا را به آن باز می‌گرداند (نصر، ۱۳۸۹: ۵۴).

نتیجه‌گیری

هنرمند نگاره حاضر، نخست نگاهی به متن ادبی نموده و نیم‌نگاهی نیز به آثار مصور شده و سنت‌های قبل از خود داشته است. بااین‌وجود افزوده‌هایی توسط نگارگر به اثر وارد شده است که می‌توان گفت بیش از همه به تحلیل مضمونی اثر مرتبط است. اینکه نگارگر آگاهانه یا ناآگاهانه این موارد را رعایت کرده در هاله‌ای از ابهام قرار دارد؛ اما این دگرگونی و تغییرات بیشتر بر فضای اجتماعی و مذهبی روزگار عبدالرزاق نقاش در مکتب هرات تیموری مرتبط است. علی‌رغم آنچه گفته شد، ویژگی‌های خاصی را در هر نگاره مذهبی، اسطوره‌ای، خیالی یا همانند آن‌ها می‌توان یافت که بازگوی زمان، مکان، اندیشه‌ها و افکار جاری و ساری و سلایق فردی در آن‌هاست. قواعد زیبایی‌شناختی نقاشی ایرانی که شامل تفکرات در دوره‌های قبلی به‌خصوص سلجوقی و ایلخانی بود جهانی آفرید که در آن رویا و واقعیت کاربردی نداشت؛ بلکه مضامین ادبی و مذهبی با توصیفی ناب درباره امامان شیعی در آن‌ها شکل گرفت. حکمت متعالیه شیعه قاعده‌های مصورسازی دوره تیموری را دستخوش تغییراتی داد و آرامش و صفای باطنی را وارد نقاشی این دوره کرد.

در تعداد کاربرد فرشته‌ها برگرد پیکر پیامبر باید تعمدی در کار باشد: آن‌ها دوازده مورد که ۱۲ امام معصوم شیعه، ۱۲ حواری عیسی و ۱۲ امشاسپند زرتشتی و نهایت آنکه در ارتباط مستقیم با اینجا، دوازده‌برج فلک را به یاد می‌آورند که عدد ۱۲ یادآور ۱۲ امام شیعیان است. انگشتری یکی از نمادهای بصری مضمونی است که اشاره به فرهنگ شیعی دارد که نگارگر به‌نوعی ولایت حضرت علی (ع) را نشان داده است. رنگ لباس پیامبر در اینجا سفید بوده که نشانه شخصیتی است که قلبش عاری از کدورت و گناه است. هرچند نگارگر برای پیامبر تاجی همانند شاهان صفوی تعبیه نکرده است؛ اما فره ایزدی که توسط فرشتگان پیشکش وی می‌شود دربردارندهٔ قداست بیشتری نسبت به تاج پادشاهان است.

تصوف دیگر نماد بصری مضمونی بوده که در این نگاره قابل‌بررسی است. توجه به محوریت دین و راه راستی که مسلمانان را به سمت‌وسوی پیامبر خود و کتاب الهی و همچنین سنت سوق می‌دهد؛ یکی دیگر از افزوده‌هایی بوده که در راستای تأکید بر دین و مفاهیمی همچون پرستش خدا و پیروی از پیامبر و کتاب الهی او در این نسخه مصور به منصهٔ ظهور رسیده است. هنرمند در تصویرسازی خانه خدا از فرم مکعبی استفاده کرده است به‌نوعی مفهوم عرفانی آن را بیان می‌کند؛ چراکه کعبه نماد ثبات و سمبل معبد چهارگوشی است که در بهشت قرار گرفته و نمایانگر هنری ازلی است. مکعب که با مفهوم مرکز مرتبط است و بنابر، آیات و روایات روح انسان را در مرکز جهان اسلامی نشان می‌دهد افزون بر این می‌توان گفت اصل توحید و فرهنگ حج از دیگر مضامین نهفته در تفکر نقاش است. در این نگاره فضا به شیوه‌ای باطنی و از طریق کیهان (به مدد ابرهای پیچان و انوار زرین)، حقیقت درونی پیامبر یعنی آنچه صوفیه حقیقت محمدیه می‌خوانند نیز تقدس یافته است.

منابع و مآخذ:

کتاب‌ها

قرآن کریم

آرنولد، تامس. (۱۳۸۹). سیر و صور نقاشی ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۲). تاریخ ایرانیان دوره تیموری. تهران: جامی.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). مکتب هرات. تهران: فرهنگستان هنر.

جامی، مولانا عبدالرحمن‌بن‌احمد. (۱۳۳۶). نفحات‌الانس. تهران: محمودی.

جعفری دهکردی، ناهید. (۱۳۹۶). از سمند رزم تا اسبان جان اسب در اندیشه و هنر ایرانی از عصر باستان تا صفویه. تهران: تایمز.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل‌بن‌علی. (۱۳۵۷). دیوان. تهران: خیام.

شاردن، ژان باتیست سیمون. (۱۳۴۵). سیاحت‌نامه شاردن. جلد چهارم. ترجمه: محمد عباسی. تهران: امیرکبیر.

شین‌دشتگل، هلنا. (۱۳۹۱). معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی. تهران: علمی و فرهنگی.

ضیف، شوقی. (۱۳۶۴). تاریخ ادبی عرب (العصر الجاهلی). ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو. تهران: امیرکبیر.

عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: نشر سخن.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین. (۱۳۵۱). الهی‌نامه. تهران: زوار.

فرخی سیستانی. (۱۳۶۳). دیوان. تهران: زوار.

قشیری، عبدالکریم‌بن‌هوزان. (۱۳۹۱). رساله قشیریه. ترجمه: ابوعلی حسن‌بن‌احمد عثمانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

لوسکایا، ن. و. پیگو. (۱۳۷۲). اعراب حدود مرزهای روم شرقی و ایران در سده‌های چهارم – ششم میلادی. ترجمه عنایت‌الله رضا. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).

مجلسی، الشیخ محمدباقر. (۱۴۰۳). بحارالانوار، الجامعة لدرر اخبار الائمة الاطهار. جلدهای ۱۵، ۴۱. بیروت: دارالحیاء تراث العربی مؤسسة الوفا.

نصر، سید حسین. (۱۳۸۹). هنر و معنویت اسلامی. ترجمه: رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.

نظامی. جمال‌الدین. (۱۳۳۴). نامه مخزن‌الاسرار حکیم نظامی گنجه‌ای. تهران: چاپ شرق.

نظامی، جمال‌الدین. (۱۳۷۷). هفت‌پیکر. تهران: طوس.

نوری الطبرسی، الشیخ حسین. (۱۴۰۸). مستدرک‌الوسائل، جلد سوم. قم: مؤسسه آل بیت علیهم‌السلام لإحیاء التراث.

واعظ کاشفی، حسین. (۱۳۵۰). فتوت‌نامه سلطانی. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

یوسف جمالی، محمدکریم. (۱۳۸۵). تاریخ تحولات ایران عصر صفوی. اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.

مقالات

احمدی، بهرام؛ وزیری بزرگ، رقیه. (۱۳۹۷). «بررسی نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد براساس آرای پانوفسکی». پژوهش در هنر و علوم‌انسانی، شماره ۲. ۳۴-۲۵.

اخوانی، سعید؛ محمودی، فتانه. (۱۳۹۸). «واکاوی لایه بلوک‌باشی در نگاره‌های فال‌نامه نسخه طهماسبی با رویکرد آیکونولوژی». هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، شماره ۳، ۶۴-۵۱.

اعتمادی، الهام. (۱۳۹۸). «خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفوی». هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، شماره ۱، ۶۸-۵۹.

بلوک‌باشی، علی. (۱۳۹۲). مدخل برگزیده؛ امام علی (ع) در فرهنگ عامه مردم ایران، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.https://www.cgie.org.ir/fa/news

رفیعی، مریم. جهانگرد، علی‌اکبر. (۱۳۹۹). «مطالعه پیکرنگاری پیامبر (ص) در نگاره‌های دوره ایلخانی با اتکا به آیکونوگرافی پانوفسکی». کیمیای هنر. شماره ۳۵، ۵۶-۳۹.

شکری، حسن؛ جعفری دهکردی، ناهید و ایزدی دهکردی، سیده. (۱۳۹۹). «بررسی لایه‌های معنایی در نگاره مربوط به امام‌زمان (عج) در فال‌نامه طهماسبی مبتنی بر نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی». عصر آدینه، شماره ۳۱، ۱۵۰-۱۲۹.

همایون، غلامعلی. (۱۳۴۶). مراسم تاج‌گذاری در زمان شاهنشاهان صفویه و انعکاس آن در تصاویر هنری هنرمندان اروپایی. هنر و مردم. شماره ۶۳. ۲۴-۲۱.

Panofsky,E. (۱۹۷۲). Studies in iconology: humanistic themes in art og the renaissance. Boston: West view. URL۱: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_٦٨١٠_f٠٠٥v