



بررسی چگونگی تاثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی

پدیدآورنده (ها) : ساداتی زرینی، سپیده؛ مراثی، محسن

هنر و معماری :: نشریه نگره :: تابستان ۱۳۸۷ - شماره ۷ (ISC)

صفحات : از ۹۳ تا ۱۰۶

آدرس ثابت : <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1378861>

تاریخ دالود : ۱۴۰۵/۰۵/۱۴

کاربر گرامی، فایل دالود شده فقط برای استفاده شخصی است، از نشر آن خودداری فرمایید.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائه مجلات عرضه شده در پایگاه، مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است. به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه [قوانین و مقررات](#) استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.



- مبانی عرفانی رنگ در نگارگری اسلامی - ایرانی
- بررسی نگارگری در دوره ی صفویه
- بررسی تطبیقی نگارگری مکتب دوم تبریز و باغ ایرانی در دوره تیموری و صفوی
- بررسی رمز نقوش هندسی دایره، مثلث و مربع در هنر اسلامی
- مطالعه نمود مفاهیم زیبایی شناسی حکمت اشراق سهروردی در نگارگری ایرانی
- تمایز میان نور و نار در قرآن و عرفان اسلامی و تاثیر آن بر مفهوم و کاربرد رنگ در نگارگری اسلامی - ایرانی
- جایگاه هندسه مقدس در بازشناسی هویت معماری سنتی ایران
- عرفان اسلامی و آرایه های معماری: بررسی جامعه شناختی پیوند عرفان اسلامی و هنرهای تزئینی معماری ایران در دوره تیموری
- روش شناسی هنر اسلامی
- رنگ در بی رنگی: بررسی و کاربرد رنگ و رنگ آمیزی در نگارگری سنتی ایران
- اخلاق و معنویت در هنر و صنعت به روایت متون صنفی و فتوت
- مطالعه ی ساختار ترکیب بندی و بیان هنری در سه نگاره ی کمال الدین بهزاد

عناوین مشابه

- زمینه های پیدایش مکتب هنری هرات در عصر تیموری و چگونگی انتقال موارث آن به عصر صفوی
- عرفان و نگارگری: تأثیر آداب و اندیشه های عرفان اسلامی حکمای صفوی در مفاهیم نگارگری مکتب تبریز دوم
- مفاهیم مشترک باغسازی در دوره تیموری و صفوی، با تاکید بر نگاره های باغ دو مکتب هرات و مکتب دوم تبریز
- ارتباط واقع گرایی در هنر نگارگری مکتب دوم تبریز و عرفان اسلامی
- بررسی تاثیر مکتب نگارگری هرات تیموری و سبک بهزاد بر هنر اوایل عهد صفوی (۹۵۰-۹۰۷ ه . ق)
- بررسی جایگاه واقع نگاری تزئینات کاشی کاری عهد تیموری در نگارگری مکتب هرات (با نگرش موضوعی به نگاره های بهزاد)
- بازتاب گوان - بین چینی در حالت ها و عناصر تصویری نگارگری مکتب هرات دوره تیموری
- نقد کتاب: کندوکاوی در چگونگی شکل گیری هنر در جامعه با تکیه بر کتاب «جامعه شناسی هنرها»
- بررسی تطبیقی نگارگری مکتب شیراز وعناصر باغ ایرانی در دوره ی تیموری و صفوی
- تاثیر نگارگران مهاجر مکتب تبریز دوم بر نگارگری دربار گورکانیان هند (با تاکید بر دوران شاه تهماسب صفوی و همایون شاه و اکبر شاه گورکانی)



بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی

سپیده ساداتی زرینی * محسن مراثنی **

چکیده

در این مقاله سعی شده چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری دوران تیموری و صفوی و نیز نقش ادبیات به عنوان منبع الهام آثار نگارگری مورد بررسی قرار گیرد. از آن جا که صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق اند، یعنی نظیر همان توصیف‌های نابی که سخنوران از عناصر طبیعت، انسان و اشیاء ارائه می‌دهند، در آثار نقاشان هم می‌توان باز یافت. حال آن که این اندیشه‌های عرفانی متجلی شده در ادبیات صورت نماد و رمز پیدا کرده و در پی آن در آثار نگارگری نیز این مسأله آشکار است. علاوه بر این به دلیل محیط کار این هنرمندان که عمدتاً دربار پادشاهان بوده، روابط خاصی میان عرفا، شعرا و هنرمندان وجود داشته که به صورت تاریخی مکتوب شده است. این روابط سبب تبادل تفکر و اندیشه گردیده و در نتیجه مستقیم یا غیر مستقیم بر تفکر هنرمند تأثیر گذاشته است. لذا از دو جنبه ادبیات، به عنوان منبع الهام برای تولید آثار نگارگری و نیز اندیشه عرفانی خود هنرمند که تحت تأثیر این شرایط رشد و بلوغ یافته، می‌توان به عنوان عواملی نام برد که تأثیر عرفان اسلامی را در شکل‌گیری نگارگری این دوران تأیید می‌نماید.

واژگان کلیدی

عرفان اسلامی، نگارگری، تیموری، صفوی، ادبیات.

E.sepidehartsahar@yahoo.com

* مدرس دانشگاه غیر انتفاعی مارلیک نوشهر

Marasy@shahed.ac.ir

** هیات علمی دانشگاه شاهد

مقدمه

از میان معارف اسلامی آن معرفتی که به طور خاص به موضوع اساسی کیفیت سیر و سلوک روحانی انسان و مبارزه با هوای نفسانی و وصول وی به مقام فناء فی الله و بقاء بالله می پردازد، عرفان است. عرفان را به دو بخش تقسیم می کنند، عرفان نظری که اساس آن عبارت است از اعتقاد و امکان ادراک حقیقت از طریق علم حضوری و اتحاد عاقل و معقول و عرفان عملی عبارت است از ترک رسوم و آداب ظاهری و تمسک به زهد و ریاضت و گرایش به عالم درون. (صفوی، ۱۳۷۱، ۲۷-۲۸)

در باره مبدأ تصوف و اینکه طریقت از کجا و از چه هنگام وارد اسلام شده سخن های بسیار بیان شده و تاکنون هم نظر قطعی ابران نگردیده است. تصوف و عرفان، یعنی طریقتی که مبنی بر تبصر، تأمل و سیر روحانی تا سر حد خلسه، جذب و قربت روح با پروردگار است، و در فرهنگ های گوناگون مورد توجه و بررسی قرار گرفته و پیروان بسیار داشته و دارد. بنابراین با توجه به مطالب عنوان شده، می توان گفت عرفان از مهمترین مسائل صوفیه و هدف اصلی و اساسی تصوف است.

عرفا معتقدند زمانی انسان به معرفت کامل می رسد که قلب او به نور ایمان روشن شود و آینه تجلی همه معارف الهی گردد. در این صورت، الوهیت با همه اسماء و صفاتش در او جلوه گری می کند. حقیقت تصوف بر اصل تصفیه درونی استوار است که بی واسطه منجر به اتصال عبد به ربّ می گردد. این تصفیه درونی باید بر اساس نیروی نفسانی ویژه ای باشد؛ لذا از طریق اتصال و ارتباط با خدا حاصل می گردد، و حصول معرفت از طریق این نوع سلوک، حضوری است، و سالک به شدت احساس می کند که نیروهایی در درون وی شعله ور شده که مانند نوری درخشنده، سرتاسر وجودش را فرا گرفته است (افشار، ۱۳۷۸، ۲۷).

به زعم عبدالرزاق کاشانی: «تصوف عبارت است از تخلیق به اخلاق الهی». (کاشانی، ۱۳۷۶، ۱۹)

ابو نصر سراج در کتاب اللمع فی التصوف هفت مقام و ده حال را به عنوان مقامات هفت گانه و احوال ده گانه نام می برد: مقامات هفت گانه: توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل و رضا. احوال ده گانه: مراقبه، قرب، محبت، خوف، رجا، شوق، انس، اطمینان، مشاهده و یقین. (افشار، ۱۳۷۸، ۱۰۰)

از اواخر سده هشتم یورش تیمور به ایران آغاز شد و در مدت زمان اندکی سرتاسر آن را به تصرف خود در آورد. بر خلاف خصلت و خوی خشن تیمور، وی رابطه تنگاتنگی با علما، عرفا و مشایخ زمان خود داشت و فرهنگی را بنیان گذارد که بعدها بازماندگانش آن را ادامه دادند. فرمانروایان عصر صفوی نیز در این مورد، در بسیاری از جهات دنباله رو تیموریان بودند و در این



تصویر ۱- کشتن گاو مقدس به وسیله ضحاک، شاهنامه طهماسبی،

عصر عرفان با شدت و حدّت بیشتری در میان طرفدارانش به حیات خویش ادامه داد. علاوه بر حمایت های فرهنگی - مذهبی، عصر تیموریان نقطه عطفی در نگارگری ایرانی محسوب می شود و این به دلیل حمایت هنرپرورانی است که عمدتاً حکمرانان و درباریان بوده اند. از جمله حامیان عمده در این عصر نوادگان تیمور از جمله شاهرخ فرزند وی، بایسنقر میرزا، اسکندر سلطان، ابراهیم سلطان، سلطان حسین بایقرا و وزیر لایقش امیر علیشیرنویایی بوده اند، این هنرپروران به واسطه حمایت های مالی و اعتقادی سبب توسعه این هنر گردیده اند.

میر خواند در کتاب روضه الصفا در مورد شاهرخ می گوید: «میرزا سلطان شاهرخ بن امیر تیمور پادشاه شریعت پرور مروت شعار و شهیار عدالت گستر فتوت دثار بود و در تقویت دین مبین و ترویج شرع سیدالمرسلین و تعظیم سادات و تکریم عرفای معرفت سمات سعی بلیغ می نمود. در ادای فرایض و سنن و نوافل مداومت و مواظبت در هر حال می کرد و در خیرات و مبرات و تعیین مدارس و طلبه علوم و خانقاه و مشایخ بجا می آورد به صفت رعیت پروری و عدالت گستری موصوف و به علوّ همت و شجاعت و صلابت معروف بود».



، معماری و باغ سازی و انواع هنرهای دیگر رونقی تازه یافتند. هرات در خلال ۳۸ سال پادشاهی سلطان حسین بایقرا، دوره دیگری از شکوفایی فرهنگی را تجربه کرد. شاه که خود در شعر طبع می آزمود، ادیبان و هنروران را بسیار ارج می نهاد. اما بی شک، اعتلای فرهنگی این دوره مرهون شخصیت و اقدامات امیرعلی شیر نوایی، وزیر و خزانه دار سلطان بود. او به ترکی و فارسی شعر می سرود؛ و گویا در نقاشی هم دست داشت.

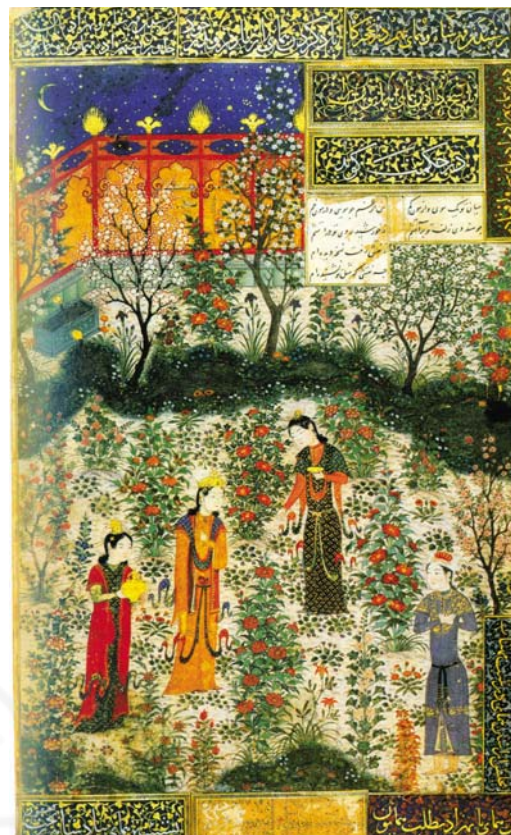
حبیبی به نقل از خواند میر می گوید: حتی وزیر معروف هرات امیر علی شیر نوایی هم در فن تذهیب و تصویر و کتابه نویسی نظیر نداشت (حبیبی، ۱۳۶۲، ۳۶).

عرفا و متصوفین معروف دوره تیموری عبارت بودند از: کمال الدین حسین بن حسن خوارزمی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد جامی، شاه نورالدین سید نعمت الدین معروف به شاه نعمت الله ولی و قاسم انوار.

از مهمترین و تأثیرگذارترین عرفا بر روند شکل گیری هنر نگارگری می توان به جامی اشاره نمود. جامی سال ها در سمرقند و هرات به استفاده و استفاضه اشتغال داشت تا اینکه در اثر خوابی که دید پای به عالم عرفان نهاد و به سیر و سلوک وارد و پیرو مرشدانی چون سعد الدین محمد کاشغری نقشبندی و خواجه علی سمرقندی و قاضی زاده رومی شد. وی در راه ریاضت گام نهاد و چندان به مقامات معنوی خویش افزود که به مرتبه ارشاد رسید و پس از وفات مرشدش سعد الدین محمد کاشغری (خلیفه نقشبندی) جانشین او گردید و بر مسند ارشاد تکیه زد.

از آن پس شهرتش همه جا را فرا گرفت و همه وی را می شناختند و احترامش را برخود فرض می دانستند. با اینکه سلاطین و امراء را مدح نمی کرد اما او را می ستودند. جامی، شاعر اهل تصوف در دربار سلطان حسین مشغول به فعالیت بود، لنتز و لوری در باره او می نویسد: «وجود عبدالرحمن جامی در دربار سلطان حسین، سبب افزایش حیثیت و آبروی دربار بوده. چرا که جامی مردی با استعداد، ذوق و توانا بود، از سویی توانایی مالی و ثروت قابل توجه اش او را قادر می ساخت در عین حفظ استقلال فردی اش، اوقاتی همراه با صمیمیت و رفاقت را با سلطان حسین و امیر علی شیر نوایی در دربار بگذراند». (شایسته فر، ۱۳۸۴، ۴۰-۴۱)

پس از دوره تیموری، پادشاهان صفوی خود را در مرتبه مرشد والای کامل می دانستند و نام صوفی اعظم را شاه اسماعیل به دست آورد و رابطه او با زیردستان خود رابطه مرید و مراد بود، اما آشنایی پادشاهان صفوی با تصوف بسیار سطحی و ظاهری بود و از سلوک و پیمودن مراتب تقوی و آموختن علم فراوان به مرتبه مرادی و مرشدی نرسیده بودند و هرگز مانند اجداد خود نه تربیت صوفیانه داشتند و نه کسی را به آداب تصوف تربیت می کردند. پیشوای معروف این سلسله شیخ صفی الدین



تصویر ۲- ملاقات همای و همایون در باغ، تبریز یا هرات حدود قرن ۱۵ م، موزه پاریس

اشراف زادگان تیموری، در آثار هنری آن دوران که همگی نشان گر زندگی و فرهنگ شرقی دنیای اسلام است، نقش به سزایی ایفا کرده اند. این مسئولیت بیانگر نیاز خاندان سلطنتی به ایجاد ارتباط با اتباع خویش است. به همین دلیل به طور فعال حامی هنرمندان سرزمین های مختلف اسلامی شدند.

ضرورت نیازهای جدید فرهنگی سلسله تیموری به منظور تعیین هویت خویش از راه نمایش فرهنگ اتباع خود و نیز تعیین موقعیت مراحل تکوینی هنر تیموری، در محدوده پیشینه جدید و بسیار مرقی مذهبی ایران، صورت گرفت. تمامی نواحی امپراطوری تیموری در بیشترین وسعت خود همراه عناصر متفاوت ملی خویش، در میراث ادبی و هنری ایرانی با یکدیگر سهیم بودند. درخشش هنری دربارهای شاهانه که در دوران حکومت تیموری به اوج شکوفایی خود رسیده بود، توانست به عنوان الگوهای درباری مورد احترام و ستایش فراوان سلسله های بعدی، در شرق دنیای اسلام، قرار گیرد.

از جمله، دربار سلطان حسین بایقرا نمونه ارزنده ای در این باب است. از زمانی که سلطان حسین بایقرا در هرات بر تخت نشست، شعر و موسیقی، نگارگری و دیوار نگاری

ترکمان، ۱۳۶۴، ۱۳۱)

نقش ادبیات عرفانی در شکل‌گیری هنر نگارگری

از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی اش با ادبیات فارسی است. نقاش از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد، اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را می‌نمایاند و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ تجسم می‌بخشد. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و هم‌خوانی ذاتی داشته‌اند، زیرا هنرور و سخنور مسلمان، هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش می‌زده‌اند. بی‌شک شناخت رشته‌های مختلف و پیوند بین شعر و نقاشی ایرانی پژوهشی وسیع را می‌طلبد. آنچه را که می‌توان تصریح کرد این است که این دو شکل آفرینش هنری نه فقط از لحاظ بینشی بلکه از لحاظ زیبایی‌شناسی نیز با یکدیگر ارتباطی تنگاتنگ دارند. صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق‌اند. یعنی نظیر همان توصیف‌های عرفانی که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند می‌توان در کار نقاشان بازیافت.

اشرفی در این باره می‌نویسد: «صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق‌اند. نظیر همان توصیف‌های نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقاشان هم می‌توان بازیافت. شاعر شب را به لاجورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه گل و جز این‌ها تشبیه می‌کند؛ و نقاش نیز می‌کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد. به این ترتیب نقاشان به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایه مضامین ادبیات حماسی و غنایی گرد می‌آورند. نسل‌ها، چنین تصویرهایی را همچون سنتی پایدار نگه می‌دارند و تنها به مرور ایام اندک تغییراتی در آن‌ها ایجاد می‌کنند. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان تحت تاثیر ادبیات هستند: آن‌ها رنگ‌ها را چون عاشق و معشوق در کنار هم می‌نشانند، از ملاحظه و نازکی طرح سخن می‌گویند و نظیر این‌ها. مهم‌تر آن‌که، وزن و قافیه شعر فارسی، تقارن گفتار و حرکت آدم‌های داستان، و به طور کلی قواعد و قوانینی که در انشاء ادبی ملحوظ بوده، معادل‌هایی را در ترکیب‌بندی نقاشی نشان می‌دهند. بی‌شک می‌توان از یک تشابه ساختاری بین شعر و نقاشی سخن به میان آورد. از این روست که نقاشی همراه با تحول سخنوری پیشرفت کرد و سرانجام در زمانی که ادبیات کلاسیک فارسی غنا و تنوع و عمق محتوای خود را از دست داد، هنر نقاشی نیز از مسیر پیشین خود منحرف شد. نقاشی از نیمه دوم سده یازدهم به موضوعات و اسلوب آثار نقاشی اروپایی - که به سبب انحطاط اجتماعی آن زمان قابل حصول بود - روی آورد؛ و رفته رفته شیوه نقاشی باختر زمین را جذب کرد و

اسحاق اردبیلی است که مرید شیخ تاج‌الدین ابراهیم زاهد گیلانی بود. سلسله مشایخ شیخ زاهد گیلانی تا شیخ احمد غزالی پیش رفته است. پس از درگذشت شیخ صفی‌الدین، فرزند او شیخ صدرالدین موسی (که مادرش دختر شیخ زاهد بود) بر جای پدر به ارشاد مردم پرداخت. (تمیم‌داری، ۱۳۷۲، ۵۵-۵۶)

بعضی از فرقه‌های تصوف دوره صفوی عبارتند از: سلسله نعمت‌اللهی، فرقه نوربخشیان، نقطویان، ذهبیان، بکتاشیان.

شاه اسماعیل در سال ۹۰۶ هـ ق پس از شکست دادن آق‌قویونلوها تبریز را به پایتختی برگزید. کتابخانه سلطنتی آق‌قویونلوها در اختیار او قرار گرفت و هنرمندانی که در کتابخانه آق‌قویونلوها کار می‌کردند به خدمت او درآمدند. شاه اسماعیل آن‌ها را به ادامه کارهای هنری که در دست داشتند وا داشت. یکی از هنرمندان برجسته مکتب ترکمان تبریز، سلطان محمد تبریزی بود که به خدمت شاه اسماعیل درآمد و از این زمان به بعد یکی از پایه‌های محکم مکتب جدید التأسيس تبریز دوره صفوی گردید. (آژند، ۱۳۸۴، ۷) (تصویر ۱)

شاهان صفوی نیز همچون تیموریان حامیان خوب هنر و هنرمندان بودند. از آن جمله قاضی احمد درباره هنروری شاه تهماسب در گلستان هنر انعام می‌دارد: «آن اعلیحضرت را چون میل و توجه تمام بدین شغل معجز نظام بود و در این فن استاد روزگار و مهندس معجز آثار بودند ... و در طراحی و چهره‌گشایی بر تمامی نقاشان فایق آمدند». (قاضی احمد، ۱۳۵۲)

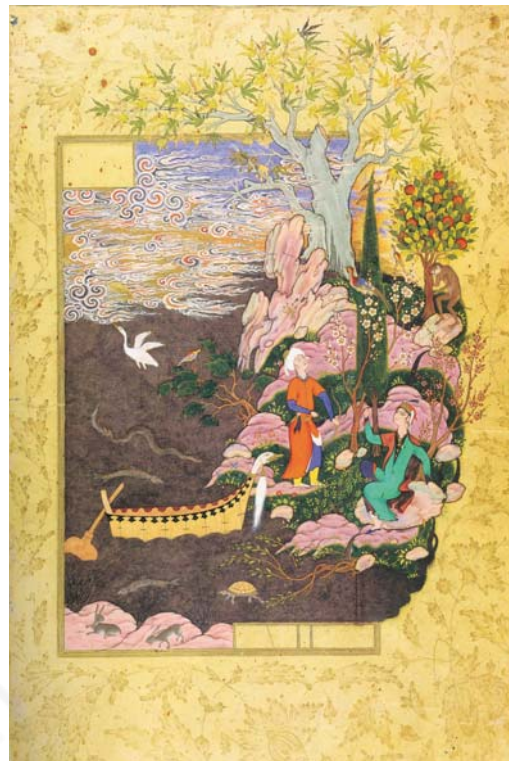
شاه تهماسب خود علاقمند و دوستدار شدید هنر و هنرمندان بود و در ملازمت وی شماری از هنرمندان برجسته دوران سلطان حسین بایقرا حضور داشتند. تیموریان با حمایت از هنرمندان آن‌ها را از غرب ایران به شرق بردند و این فرآیند در دروه صفوی حرکتی عکس به خود گرفت و هنرمندان از شرق ایران به غرب آن مهاجرت کردند و این هم بدلیل حمایت‌کنندگان هنر یعنی پادشاهان صفوی بود. شاه تهماسب که در بین سال‌های ۹۲۸-۹۲۱ هـ ق در هرات، نزد کمال‌الدین بهزاد مشق نقاشی کرده بود، در تبریز هم از سلطان محمد تعلیم گرفت. (آژند، ۱۳۸۴، ۸)

اسکندر بیک ترکمان در تاریخ عالم‌آرای عباسی این مطلب را عنوان می‌کند: «آنحضرت شاگرد استاد سلطان محمد مشهور بود و طراحی و نزاکت قلم را به مرتبه کمال رسانیده بودند ... و استادان نادره کار این فن مثل استاد بهزاد و استاد سلطان محمد که در این فن شریف طاقتند و در نزاکت قلم شهره آفاق و در کتابخانه معموره کار می‌کردند ... آقا میرک نقاش اصفهانی که از اکابر و سادات آن‌جا بود و در این فن انیس خاص و مونس بزم اختصاصی داشت آن حضرت با این طبقه الفت تمام داشتند». (اسکندر بیک

عصر غافل بود. همان گونه که اشاره شد، منبع الهام اصلی آثار نگارگری که به نوعی تصویر گری متون ادبی است، همین آثار هستند. پس نمی توان منکر تأثیرات اندیشه های عرفانی بر نگارگری این عصر شد. علاوه بر این جلوه، می توان از تأثیر خاص دیگری صحبت نمود و آن هم تأثیر تفکرات عرفانی است که به واسطه رابطه سفارش دهندگان - حکمرانان و هنرمندان در این عرصه به وجود آمدند. از آن جا که هنر بی شک، نشأت گرفته از تفکر و اندیشه ای عمیق است، می توان گفت تفکرات عرفانی با توجه به آن چه در این مقدمه بیان شد در شکل گیری هنر اسلامی به ویژه هنر نگارگری، تأثیر خویش را خواه مستقیم و خواه غیر مستقیم، گذارده که این تأثیر به زبان رمز و اشاره بیان شده است. لذا بیان تصویری این مفاهیم به تعمق زیادی نیاز داشته و به واقع شیوه رمزگونه و نمادین خاصی در نمایش آن به کار رفته است. در ادبیات عرفانی مدام از رموز باغ، رخ، زلف، خال و غیره سخن می آید و با توجه به آن، نگارگر پی در پی این عناصر را در بهترین شکل نمادینش به تصویر می کشد. چنان که باغ های مصفا، (نمادی از بهشت موعود و حیات ازلی انسان) به تصویر در می آیند و واقعه ها و مناظر اغلب در چنین فضایی تصویر می شوند. به عبارت دیگر هنرمند نگارگر با آینه صفت کردن خویش، دل را جایگاه تجلی صفات جمالی و جلالی نموده، حق و طبیعت را استاد راهنمای خویش کرده و چون رو به طبیعت می کند آن را مانند متنی بافته شده از رموزی می بیند که بنا به معنایی که دارد خوانده می شود، چرا که علم خداوند همه چیز را فرا گرفته و او را می توان در مظاهرش دید. هر چیزی در عالم آیت خداوند است، زیرا همه چیز به نحوی جلوه خداوند است و انسان (هنرمند در مراتب کمال یافته) آیت خدا در مقام خدایی است.

توجه به همبستگی ادبیات و نقاشی ما را به شناخت ویژگی دیگر این هنر هدایت می کند. نگارگری ایرانی در عرصه هنر کتاب آرایی رشد کرد، و از این رو با نگارش پیوند بی واسطه داشته است. در آن دوران به منظور انتشار آثار منظوم و منثور سخنوران بزرگ، متون را با خط خوش می نگاشتند، و سپس این وظیفه به عهده نقاش گذاشته شد که او بنابر انتخاب خود و یا طبق سنت معمول، بخش هایی از متن را به تصویر در آورده و بر کتاب بیافزاید.

آثار بسیاری از متون عرفانی ادب فارسی به زبان رمز و اشاره گفته شده که عواملی در بیان چنین سخنانی نقش داشته است. رمز و خاصه رمز عرفانی، بر خلاف نشانه، مفهومی کلی یا اجتماعی و ثابت نیست، بلکه وجدانی، فردی، لغزان و متغیر بوده تا آن جا که ممکن است هر کس از ظن خویش یار رمز شود. به همین دلیل، بعضی از زبان رویایی صوفی سخن گفته و یادآور شده اند که مفاهیم عاطفی یا محاکاتی، ذوقی صوفیه و عرفا،



تصویر ۳-سلامان آبسال در جزیره خوشبختی، هفت اورنگ جامی، مشهد، ۷۲-۹۶۳، گالری هنری فریر، واشنگتن، منسوب به میرزا علی.

سرانجام به یک هنر دورگه استحاله یافت» (اشرفی، ۱۳۶۷، ۱۱-۱۲)

آنان از خلال زیبایی های این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشتند. هدفشان دست یافتن به صور مثالی و درک حقایق ازلی بود. این توصیف های ادبی در عصر تیموری به نحوی جلوه گر شد و در دوره صفویه ادبیات با سبک جدیدی به نام سبک هندی روبروگشت که این سبک به دلیل مبتنی بودن بر بیان افکار دقیق و ایراد مضامین باریک افق جدیدی را در عرصه ادبیات فارسی گشود. از جمله مشخصات سبک هندی تأکید بر مقدم دانستن مدح اولیاء دین و ترکیب عناصر عرفانی، دینی، عشقی و منظور داشتن حکمت عملی یا اخلاق در شعراست. در عصر صفوی حکمت و عرفان با دین آمیخته شد، مراکز بزرگ فکری و عرفانی، درسی و عملی پدید آمد و اندیشه، پیچیده و گسترده گردید. محتوای زبان و معارف فارسی نیز که از عرفان و تصوف اسلامی شکل گرفته بود، بارور شد. ضمن اینکه تأثیر حافظ و مولانا در متون عرفانی و صوفیانه این عصر بسیار چشمگیر است، خمسه سرایی به شیوه نظامی، به ویژه در دوران عبد الرحمن جامی تا پایان دوره صفوی در شاعران این عصر تأثیر گذار بوده است. از تأثیر فصوص الحکم ابن عربی نیز نباید در این

از جهش های دائم التّغییر درونی پدید می آید . (ستاری ، ۱۳۸۴، ۸) رمز و خاصه رمزگرایی صوفیان در آثار این چنینی، این است که چون موضوع معرفت صوفیانه، امور خارج از دایره محسوسات و قلمرو عقل را در برمی گیرد و واسطه و علت رسیدن به این معرفت، دل یا روح نفس انسانی است، خود نیز امری بیرون از دایره ادراک حسّ و عقل می باشد. چنین تجربه ای شخصی، عاطفی و باطنی است و بیان آن بسیار دشوار است و جز از طریق رمز و اشاره ممکن نیست. چرا که در این حال، صوفی مجبور است این تجربه شخصی و غیرحسّی را با کلماتی بگوید که زاده تجربه های حسّی و مناسب بیان معانی محدود و عمومی است و ناچار استفاده از آن ها در اظهار تجربه های صوفیانه، رمز آمیز کردن آن هاست. (تصاویر ۱-۲-۳-۵-۷-۶)

تأثیر تفکرات عرفانی در زندگی هنرمندان دوره تیموری و صفوی و نحوه ارتباط آنها با عرفا

درکتاب تاریخی دوران تیموری و صفوی، مورخان زیادی به این نکته اشاره کرده اند که همواره ارتباط نزدیکی میان عرفا و متصوفه و حلقه های آن ها با هنرمندان، اعم از شاعر، نویسنده، نگارگر و مذهب بوده است و بدین ترتیب بسیاری از این هنرمندان در زندگی، شیوه درویشی را برگزیده اند. از آن جمله اسکندر بیک ترکمان، تاریخ نویس مطرح، در جای جای تاریخ عالم آرای عباسی، زمانی که از علما و فضلا و حکیمان صحبت به میان آورده، واژه مولانا، حضرت و میر را از برای تکریم آن ها، مشایخ و سادات به کار برده است. در آن دوره بر این باور بودند که انتساب به خانواده سادات امری مهم است و آن هم به واسطه اتصال صاحب مقام با انبیاء و اولیا است. اسکندر بیک در توصیف یکی از هنرمندان خوشنویس چنین بیان می کند: «میر صدرالدین محمد ... بوفور اخلاق حسنه متجلی و بحیله فضل و دانش متجلی بودند مناسب این بود که اسم شریف میر [بر او نهند]» (اسکندر بیک ترکمان، ۱۳۶۴، ۱۲۹)

و از همه مهمتر فضایی است که این هنرمندان در آن مشغول به کار بودند. دربار پادشاهان تیموری و به ویژه صفوی جایگاه خوبی برای عرفا و هنرمندان بود، (به دلیل داد و ستد فکری این افراد با یکدیگر، گاه به وساطت وزراء و امرا و گاه بدون وساطت). به این ترتیب اندیشه ها بدون دشواری با یکدیگر در تبادل بود و کششی خاص در مجامع آن ها نسبت به معرفت ایجاد می کرد. از مهمترین این ارتباط ها، که روی یکی از مشهورترین وزرا دوره تیموری تأثیر گذاشته است، ارتباط امیر علیشیر نوایی و جامی عارف مطرح دوره تیموری است. خواندمیر در حبیب السیر روی این ارتباط تأکید می کند و می نویسد: میان جناب مولوی و امیر نظام الدین علیشیر قاعده مودت و ارادت ارتباط و استحکام مالا کلام [وجود] داشت لاجرم آن

جناب در اکثر تصانیف منظوم و منصور خویش مدح و ثنای آن امیر نیکو کیش را بر لوح بیان نگاشت و مصنفات مقرب حضرت سلطانی نیز به تعریف و توصیف آن حاوی کمالات انسانی اشتهال دارد. (خواندمیر، ۱۳۶۲، جلد ۳، ۳۳۸)

از طرفی امیر علیشیر خود حامی بزرگ آثار هنری بود و کارگاه بزرگی به راه انداخته و هنرمندان بسیاری در آن جا مشغول به کار بودند که بسیاری را خود وی به منصب هنری رسانده بود (از جمله بهزاد)، به همین دلیل ارتباط میان او و جامی، سبب نفوذ اندیشه های عارفانه وی در تفکرات علیشیر شد چنان که در این نقل قول نیز آمده، این اندیشه ها در نوشتن او تأثیر داشته است و در حقیقت بر روی هنرمندانی که زیر نظر وی و با حمایت او کار می کردند تأثیر مستقیم گذاشته است. بهزاد که به حمایت امیر علیشیر به مقام والای هنری دست یافته بود از این تفکرات و ارتباطات عرفانی تأثیر گرفته است، زیرا زمانی که خواندمیر از اعتقادات بهزاد سخن می گوید لفظ صافی اعتقاد را به کار برده که این درواقع اشاره به همان صوفی مشربی وی دارد: استاد کمال الدین بهزاد مظهر بدایع صور است و مظهر نوادر هنر قلم مانی رقمش ناسخ آثار مصوران عالم ... و جناب استادی بیمن تربیت و حسن رعایت امیر نظام الدین علیشیر باین مرتبه ترقی نمود و حضرت خاقان منصور را نیز بآنجناب التفات و عنایت بسیار بود و حالا نیز آن نادرالعصر صافی اعتقاد منظور نظر مرحمت سلاطین انام است. (خواندمیر، ۱۳۶۲، جلد ۳، ۳۶۲)

در عین حال این مورخ از هنرمندان صوفی مشرب دیگر نیز نام می برد: «مولانا حاجی محمد نقاش ... ذوالفنون زمان خود بود و پیوسته به قلم اندیشه امور غریبه و صور عجیبه بر صحایف روزگار تحریر می نمود». (همان، ۳۴۸)

«مولانا بنائی ولد استاد محمد سبز معمار بود و در نظم اشعار مهارت کامل ظاهر می نمود از علم تصوف و موسیقی وقوفی تمام داشت». (همان، ۳۴۸)

«مولانا مجنون ولد مولانا کمال الدین محمود رفیقی است که به حسن خط و لطف طبع اتصاف داشت و مولانا مجنون به غایت درویش و ش و فانی مشرب است و اشعارش سلیس و همواره اتفاق می افتد». (همان، ۳۶۲)

و نیز قاضی احمد در گلستان هنر، وصف حال تعدادی از هنرمندان درویش مسلک را بیان کرده است: مولانا عبدالله شیرازی در تذهیب و ترکیب سرلوح ها و شمسه ها ید بیضا داشت ... وی مدت بیست سال تمام در کتابخانه شاهزاده بهرام مقام سلطان ابراهیم میرزا خدمت نموده ... بعد از ارتحال آن حضرت ترک ملازمت کرده به مشهد مقدس رفته ساکن گردید و آخر فراش حرم محترم آن امام عالم

که فارغ از ویژگی های زمان، مکان و فضای طبیعت بوده، می بیند. در این نمایش کوششی برای تجسم بُعد سوم و پرسپکتیو نگرش انسانی نیست. تکرار مضامین و صورت ها همان رفتن به اصل است و هنرمند در این مضامین از الگوی ازلی بهره گرفته، به نحوی که هنر در دست یک هنرمند عارف، نوعی عبادت است. لذا با دریافت اینکه خداوند در تجلیات بی حد خویش مستور بوده و با ارائه هماهنگی و توازن موجود در طبیعت که نشأت گرفته از تکرر در وحدت است، هنر را به وجود می آورد. (داداشی، نسبت هنر و مابعد الطبیعه، ۱۱۶)

بررسی نمونه های از انعکاس عقاید عرفانی در نگاره های تیموری و صفوی

قصه سلمان و آبسال قصه عشق میان یک شاهزاده و دایه اوست. شاهزاده به دلیل شماتت اطرافین و پدرش به سبب عشق خود به آبسال تصمیم به ترک دیار خود می گیرد. در نهایت برای یافتن مکانی مناسب به دریای می روند. (تصویر ۳) نگارگر نیز صحنه ای را ترسیم کرده که این دو دل داده در دریا به جزیره خوشبختی خود رسیده اند و این در حالی است که این دریا، دریای لذات مادی است. به همین دلیل هنرمند برای نشان دادن این موضوع، صحنه ای پر از گل و گیاه و انواع حیوانات دریایی و پرندگان را تصویر کرده و به گونه ای آرمانی آن را آراسته است. هم چنین در بین موجودات دریایی ماری در حال خوردن ماهی تصویر شده و این عنصر تصویری نیز به نظر می رسد که به نوعی به این مساله اشاره می کند. هم چنین رنگ قرمز لباس سلمان تمثیلی از وابستگی به لذات دنیوی است. جامی می سراید: چون سلمان دید لطف ببیشه را

از سفر کوتاه کرد اندیشه را

با دل فارغ ز هر امید و بیم
گشت با آبسال در بیشه مقیم

هر دو شادان همچو جان و تن بهم

هر دو خرم چون گل سوسن بهم

پس از این شاه از رفتن سلمان و احوال او مطلع می شود ولی چون وصل و نشاط آن دو را دید دلش به رحم آمد:

شاه چون جمعیت ایشان بدید

رحمتی آمد برایشانش پدید

ولی همچنان سعی در جدا کردن سلمان از آبسال و

سپردن تخت شاهی به وی داشت، و سلمان از ملامت

پدرش سخت ناراحت شد، زیرا پدر او را لایق تاج و تخت

می دانست و او را از بودن با آبسال برحذر می داشت:

پای تاسر لایق تختی و تاج

نیست تاج و تخت را بی تو رواج

تاج را مپسند بفرق خسان

تخت را در زیر پای ناکسان



تصویر ۴- سماع دراویش، منسوب به بهزاد، ۱۴۹۰م تقریباً ۹۳۰هـ، موزه مترو پلیتن، نیویورک، مجموعه راجرز.

... شد. « (قاضی احمد، ۱۳۵۲، ۱۴۸)

مولانا حبیب الله از ساوه است بغایت آدمی صفت و درویش است و در تصویر و شبیه کشی نظیر ندارد. (همان، ۱۵۱) میر یحیی از سادات صحیح النسب دارالسلطنه تبریز و مذهب بیقرینه است ... و بغایت آدمی صفت و درویش و نامراد است. (همان، ۱۵۳)

مولانا ندر علی قاطع از بدخشان است به مشهد مقدس آمد در لباس نمد پوشی و درویشی گشت به غایت پیر نورانی با صفا بود خط مولانا میر علی را در نظر می نهاد (همان، ۱۵۵)

آقا میرک نقاش از سادات دارالسلطنه اصفهان بود ... نقاش بی بدل و هنرمند ارجمند و عاشق پیشه .. و مرد خردمند بود. (همان، ۱۳۹)

با توجه به این مطالب، هنرمند با سیر و سلوک معنوی خویش از جهان ظاهری که خیال اندر خیال و نمود بی بود سایه و عکس است گذشته و به سوی ذی عکس و ذی ظل رفته و قرب بی واسطه به خداوند سبحان پیدا می کند. به هر تقدیر جلوه گاه حقیقت در هنر همچون تفکر اسلامی، عالم غیب و حق است. به عبارت دیگر حقیقت از عالم غیب برای هنرمند متجلی بوده و هنر اسلامی عاری از خاصیت مادی طبیعت حرکت می کند. هنرمند در نقوش قالی، کاشی، سفال و تذهیب و حتی نقاشی که مانع حضور و قرب به لحاظ جاذبه خاص بوده، نمایشی از عالم ملکوت و مثال را

از این روی سلامان به صحرا رفته و پشته ای خار و خاشاک جمع نموده و دسته دسته هیزم را به روی هم انباشت و آتشی پدید آورد و آن دو دست در دست هم خود را به درون آتش افکندند ، آبسال در آتش سوخت اما سلامان نجات یافت و مدتی مستأصل از نبودن یار در نهایت با تدبیر حکیم این مشکل حل شده و به سوی آفتاب حسن روی آورد. باری هدف از بیان این مطلب نتیجه ای است که خود جامی بیان می دارد:

نیست از وی درغنا کس تیزتر

بزم عشرت را نشاط انگیزتر

گوش گردون بزموار چنگ اوست

در سماع دایم از آهنگ اوست

جامی در صفحات بعد اشاره به این مطلب می کند که مراد از این قصه ، صورت آن نیست بلکه معنی دیگری که خود آن را بیان می کند:

باشد اندر صورت هر قصه ای

خرده بینان را ز معنی حصه ای

صورت این قصه چون اتمام یافت

باید از معنی آن کام یافت

در شرح جامی حکیم عقل فعال است، چنان که سلامان به وی می گوید : جان افلاطون از تو شاد و صد ارسطو زیر فرمان تو باد و عقل فعال چنان که می دانیم و حکما گفته اند ، در عالم مُفیض خیر و شر و کفیل نفع و ضرر است و:

بر جهان فیضی که از وی می رسد

بر وی ازبالا پیامی می رسد

پیش دانا راه دان بوالعجب

فیض بالا را حکیم آمد لقب

جامی این فیض علوی را با حکیم تمثیل می کند. در نتیجه ، حکیم هم عقل فعال می شود و هم ظاهراً فیضی که از عالم بالا به وی می رسد. آبسال شهوت پرست است که زیر احکام طبیعت پست گشته، دریا، بحر شهوت های حیوانی و لجه لذات نفسانی است که عالمی در موجش مستغرق اند و در این استغراق ، از حق دور و مهجورند. (ستاری ، ۱۱۷)

کیست آبسال این تن شهوت پرست

زیر احکام طبیعت گشته پست

تن بجان زندهست جان از تن مدام

گیرد از ادراک محسوسات کام

هر دو ز آنرو عاشق یکدیگرند

جز بحق از صحبت هم نگذرند

چیست آن دریا که در وی بوده اند

وز وصال هم در آن آسوده اند

بحر شهوت های حیوانیست آن

لجه ی لذات نفسانیست آن

عالمی در موج او مستغرقند

و اندر استغراق او دور از حق اند آتش ریاضت سخت است تا رخت طبیعت و آثار طبع بسوزد و تنها جان که دامن از شهوات حیوانی فشانده ، بماند. (ستاری ، ۱۳۸۴، ۱۱۷)

چیست آن آتش ریاضت های سخت

تا طبیعت را زند آتش برخت

سوخت ز آن آثار طبع و جان بماند

دامن از شهوات حیوانی فشانند

لیک چون عمری به آتش بود خوی

که گهش درد فراق آمد بروی

زهره که حکیم آنقدر وصف حسنش را می گوید تا

جان سلامان به تدریج با مهر زهره جفت شده از غم آبسال و عشق وی می رهد، کمالات بلند است که جان با وصلش ، ارجمند و عقل از جمالش، نورانی و پادشاه ملک انسانی می شود. (همان، ۱۱۷-۱۱۸)

چیست آن زهره کمالات بلند

کز وصل او شود جان ارجمند

ز آن جمال عقل نورانی شود

پادشاه ملک انسانی شود

با تو گفتم مجمل این اسرار را

مختصر آوردم این گفتار را

۱- سماع درویشان : یکی از آثار زیبای هرات دوران تیموری، سماع درویشان و منسوب به بهزاد است. (تصویر) هنرمند در این نگاره کوشیده فضای عرفانی حاصل از سماع را به نمایش بگذارد. حال آن که ظاهراً در این نگاره و در قسمت سمت چپ بالا شخص جامی نیز حضور دارد. درویشان صوفی مسلک در حال چرخیدن و پایکوبی هستند و با بالا بردن دست های خود به سمت آسمان در واقع با خالق خود مرتبط می گردند که این حرکت به صورت دوار انجام می گیرد و درایش به صورت حلقه وار گرداگرد هم ایستاده اند و بعضی در حال شورند و به نظر می رسد این حرکت دایره ای به حرکتی مارپیچی تبدیل شده است. در این تصویر بسیاری از صوفیان به دلیل غرق شدن در آن وادی از خود بی خود شده و در وضعیتی نابسامان تصویر شده اند ، با وجود این وضع و جمع چهار نفره ، هم چنان به پایکوبی و سماع عارفانه مشغول هستند.

همه حرکات دست و پا و نیز جامه درایش در حال

سماع که به نظر می رسد با چرخشی حلزونی شکل پله پله به سوی سماوات و افلاک که در دوران و گردش اند ، می پیوندند و به حق واصل می شوند ، معنایی رمزگونه دارد. درویش دور خود و خورشید (پیر و مقتدای خویش)

می چرخد و سپس دست راستش را که حاکی از خود آگاهی و توجه نفس است و کفش به سوی بالاست بلند می کند تا از ذات حق کسب فیض کند و دست چپش را که کفش به سوی زمین است پائین می آورد تا فیض و



در خوردن سنگ رقص کردی
مجرم تر از آن شدم درین راه
کازاد شوم ز بدو از چاه
اینک سر و پای هر دو در بند

گشتم به عقوبت تو خرسند
در واقع عاشق (مجنون) از سر شوق تن به این کار
می دهد. شوق و اشتیاقی که: «اعالی مراتب محبت است
که زیاده و نقصان و تغییر و تبدیل را بدو راه نیست؛ نه
به اتصال و مشاهده زیاد گردد، و نه به افتراق و مهاجره
نقصان پذیرد». (تبریزی، ۴۲)

و وی به محض دیدار رخ معشوق که: «تجلیات
محض، مظهر حسن ذاتی و تجلیات جمالی» (دانش پژوه،
۲۷) است، بند و زنجیر را گسسته و سربه بیابان می
گذارد.

از مقایسه تصویر ۵ با تصویر ۶، که از نظر زمانی به
آن تقدم دارد، می توان تا حد بسیاری به تغییرات نگارگری
این دوران پی برد. در تصویر ۵، نوع اندیشه عرفانی خاص
هنرمند که ریشه در اشعار نظامی دارد، سبب انتخاب
عناصری خاص در نوع ترکیب بندی شده و همان گونه
که نظامی در ابتدای اشعار بیان نموده، این داستان در باغ
دلگشایی اتفاق نمی افتد بلکه در فضای کویری و خشک
و سوزان روی می دهد. حال آن که تصویر شماره ۶ در
فضایی فشرده، پیر زنی را نشان می دهد که مجنون زنجیر
به گردن را به در خیمه لیلی آورده است و هیچکدام از
توصیف های دیگر نظامی در این صحنه، به طور مشخص
از جانب نگارگر در تصویرگری صحنه به کار نرفته است. با
توجه به آنچه گفته شد به نظر می رسد هنرمند شیرازی در
تلاش بوده صرفا اشاره ای به در بند کشیده شدن مجنون
برای رسیدن به لیلی، داشته باشد. به عنوان مثال پرتاب
کردن سنگ از طرف کودکان به سمت مجنون از جمله این
موارد می باشد که نظامی در این صحنه از آن سخن گفته
است. ولی در تصویر ۵ مورد توجه هنرمند قرار نگرفته است. به
تعبیر دیگر در تصویر ۶ هنرمند نگارگر تا حد زیادی به متن
وفادار بوده است و برای تصویر فضای عرفانی تمهیداتی
خاص به کار برده است. از آن جمله شیوه رنگ آمیزی
فضای اطراف است که رنگ زرد اخراپی سراسر فضای
تصویر را در بر گرفته است و غربت خاصی را در فضای
تصویر القا می کند. حال آن که شیوه تصویرگری نگاره
۵، نشان از تدبیر خاص نگارگر برای نمایش رهایی عاشق
(مجنون) از قید و بند مادیات و ظواهر دنیوی دارد و با
آن قامت خمیده و عریان اش (که البته در هر دو تصویر
وجود دارد) نشان داده شده است. بیابانی بودن صحنه در
داستان نظامی، مورد توجه هنرمند شیرازی قرار نگرفته و
حتی در قسمت بالایی تصویر درختی وجود دارد که شکوفه
داده و شاید به شکوفایی عشق لیلی و مجنون اشاره دارد.
در تصویر شماره ۵ اتفاق اصلی در قسمت پایینی کادر در

موهبت الهی را به زمین برساند و این چنین واسط و رابط
میان آسمان و زمین می شود و سر انجام با برداشتن هر
دو دست به سوی آسمان، خود به جوار حق می پیوندد.
(ستاری، ۱۳۸۴، ۱۴۰)

هنرمند فضایی بهاری و سرشار از گل را به تصویر
کشیده تا بر محتوای عرفانی و عاشقانه ای که در این لحظه
میان معبود و بنده اش به وجود آمده، بیشتر تاکید کند. در
این میان عده ای نیز از وجد و شوری که در وجودشان
برخاسته، به گریه افتاده اند. رنگ های به کار رفته در این
تصویر از نوع خاکستری آبی است که بر سایر رنگ های
تصویر غلبه دارد. آبی، یکی از رنگ های عرفانی است چرا
که به آبی آسمان و آسمانی بودن نزدیک است. در یک
نگاه کلی گفت هنر نگارگری ایرانی سرشار از این لطایف
و مضامین عرفانی است، به ویژه در اعصاری که در این
تحقیق مدنظر قرار داشته است. آنچه که در این آثار به
نمایش در آمده، فراتر از متن بوده و انعکاس عقاید و
سلوک عرفانی است.

۲- مجنون با زنجیر بر در خیمه لیلی:

مجنون با زنجیر بر در خیمه لیلی، از داستان لیلی و
مجنون خمره شاه طهماسبی است. (تصویر ۵) مجنون
برای دیدن لیلی سر به بیابان گذاشته بود، تا از راه دور
پیرزنی را دید که شخصی را به زنجیر کرده و با خود می
کشد. مجنون علت در بند کشیده شدن مرد را از زن پرسید
و او در پاسخ گفت «چون او درویش است، من او را به هر
دیاری می برم، از سردرویشی او، نانی عاید ما می گردد
که عادلانه هر دو با هم نیمی از آن را می ستانیم». مجنون
با شنیدن این سخن از زن خواست که جای آن مرد، او را
غل و زنجیر کند:

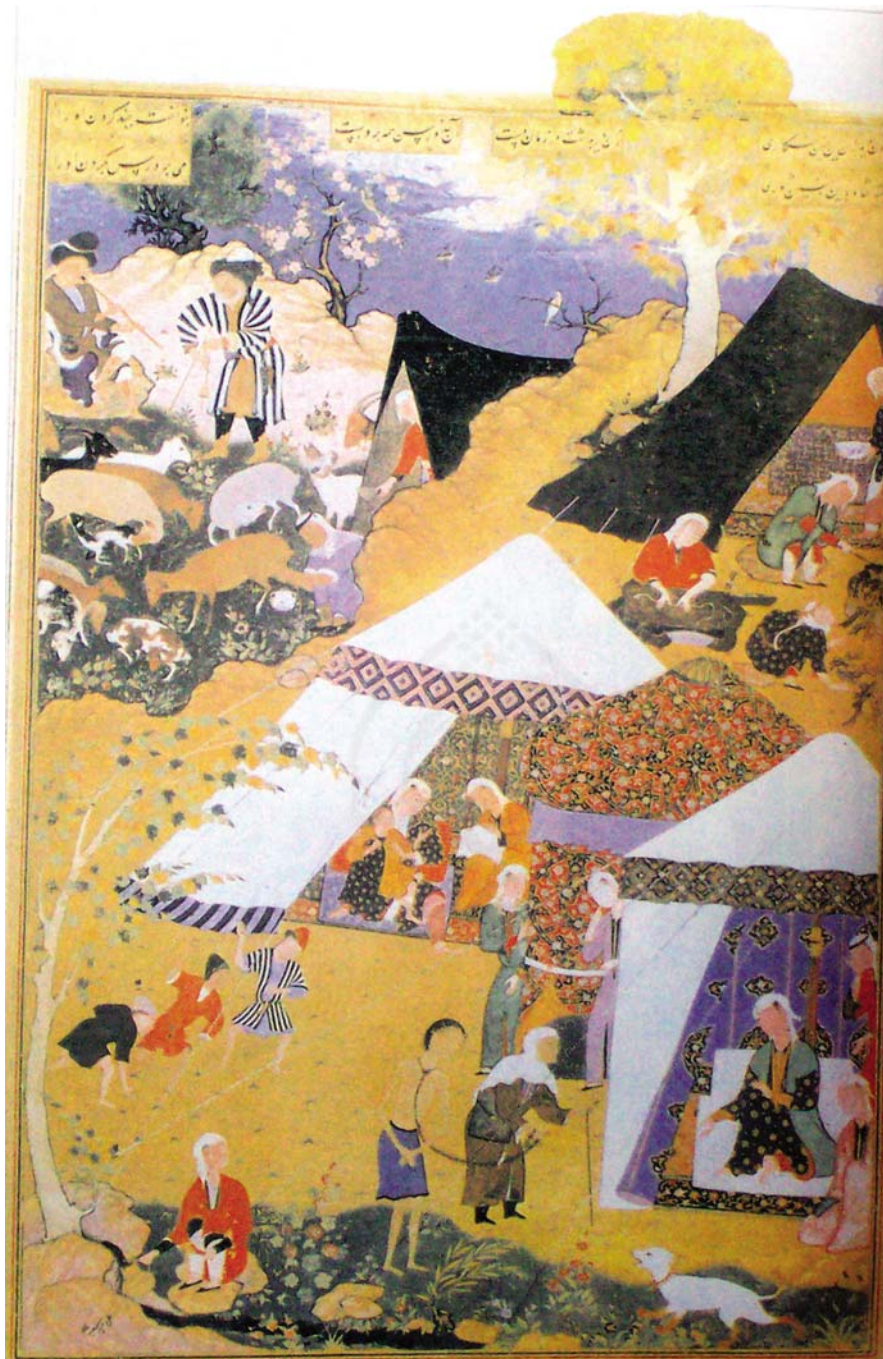
چون دید زن این چنین شکاری

شد شاد به این چنین شماری
زان یار بداشت در زمان دست
آن بند و رسن همه در این بست
بنواخت به بند کردن او را

می برد رسن به گردن او را
لیلی و مجنون نیز داستانی عاشقانه دارد، اما این عشق،
عشقی حقیقی است و شاعر به استعاره و مجازها و با
زبانی رمزگونه در صدد بیان آن است. به این ترتیب
مجنون، سالک عارف است در طریق حق، که اکنون تا سر
حد توان خویش از تعلقات مادی رسته و از عشق جانان
سر به بیابان گذاشته است و برای دیدار معشوق دست به
هر کاری می زند. لذا از پیر زن می خواهد تا او را غل و
زنجیر کند تا از این طریق به سوی یار برود و به او بگوید
که از سر تا به پا تسلیم اوست، نظامی می گوید:

چون بر در خیمه ای رسیدی

مستانه سرود بر کشیدی
لیلی گفتی و سنگ خوردی



تصویر ۵-مجنون با زنجیر بر در خیمه لیلی ، خمسه شاه تهماسبی ، تبریز ، ۹۴۶-۴۹. منسوب به میر سید علی ، کتابخانه بریتانیا ،لندن

شرف وقوع است و نگاه بیننده را به خود جلب می کند و در قسمت بالا بیشتر صحنه ای از زندگی روزمره در جریان است. جدا از مباحث سبک شناختی ، تحول نگارگری عهد تیموری و صفوی از نظر فکری به وضوح در آثار این دوران مشخص است و نمی توان این تحولات را تنها متعلق به تکامل سبک هنری نسبت داد، زیرا آثار بسیاری هستند که به طور هم زمان و در یک مکان یکسان، تحت یک عنوان خلق شده اند، هیچ سنخیتی با یکدیگر، چه از لحاظ شیوه تصویرگری و چه از نظر کاربرد عناصر تصویر ندارند



تصویر ۷- یوسف و زلیخا، بوستان سعدی، هرات، دارالکتب مصر، اواخر قرن نهم، اثر بهزاد

خاصی بهره جستند. در واقع آنچه که ما امروزه در تعداد وسیعی از نگاره ها مشاهده می کنیم، برگرفته گرفته از این مساله است و به عبارت دیگر همان زبان نمادینی است که هنرمند در بیان هنری خود به کمک شهود قلبی از آن بهره گرفته است. با بررسی چند نگاره متفاوت از آثار هنرمندان مختلف دوران تیموری و صفوی به راحتی می توان به این مساله پی برد.

نتایج تحقیقات بسیاری از محققان نگارگری ایرانی تأثیرپذیری هنرمندان از اندیشه های عرفانی عرفای هم عصر خود را تأیید می کند و اینکه شکل صوری بسیاری از نگاره های دوران تیموری تحت تأثیر اندیشه عرفا و در نتیجه علاقه هنرمندان به آن ها، متحول شده است. میشل باری محقق فرانسوی در این باره در کتاب خود هنر تعینی در اسلام قرون وسطی و نقش بهزاد در هرات روی تأثیر پذیری نگارگری بهزاد از اندیشه های جامی و ابن عربی تأکید کرده و با اشاره به نگاره یوسف و زلیخا (تصویر ۷) می گوید: هدفش از بررسی نگاره یوسف و زلیخا درحقیقت توجه به نقش جامی در شکل گیری ذهنیت بهزاد در ترسیم این نگاره بوده است و آن را در ذیل عنوان سرسرای هفت دری: بهزاد، سعدی و جامی توضیح داده است. طرح این مساله از جانب میشل باری تأثیر گذاری تفکرات جامی



تصویر ۶- مجنون با زنجیر بر در خیمه لیلی، لیلی و مجنون نظامی، شیراز، حدود ۸۳۴ ه.ق / ۱۴۳۰ م.

این خود گواهی است بر این مساله که نحوه ی تفکر هنرمند تأثیر بسیاری در اجرای اثر هنری داشته است.

اندیشه عرفانی فرقه نقشبندیه تأثیر مهم و عمیقی در اشعار جامی به ویژه در مثنوی هفت اورنگاو و داستان لیلی و مجنون، دارد. توصیف وی از حال لیلی و مجنون به گونه ای خاص متفاوت از نظامی است، نظامی به وضوح جامی از عشقی سرشار از توصیف های عرفانی سخن نمی گوید، هر چند کلام او نیز بوی عرفانی و الهی دارد. منظور از طرح این قیاس تنها یافتن تفاوت محتوایی داستان لیلی و مجنون آن هم از دید عرفانی نبوده، بلکه هدف اصلی بیان این نکته است که، همان طور که محتوای اشعار شاعران هم دوره نظامی و جامی از قرن ششم تا نهم هجری (با توجه به تعدد فرقه های عرفانی) متفاوت بوده، شکل صوری نگاره ها نیز تفاوت پیدا کرده است. یعنی این ابتدا در محتوای شعر تجلی کرده، سپس در سیرت و روش زندگی هنرمند از طریق پایبندی او به فرقه های خاص عرفانی مانند فرقه نقشبندیه نمایان شده است. در نهایت تمام این تحولات در انتخاب موضوع هنرمند و شیوه اجرای اثر او تأثیر گذاشته و منجر به تغییر صوری نگارگری در این دوره شده به طوری که حتی نگارگر گاه اندیشه متفاوت شاعر دیگر را در تکمیل اثر خود، به کار گرفته است. می توان گفت هنرمندان در ابتدا کار با محتوای متن در گیری زیادی نداشته اند و حتی برخی تنها با به کار بردن عناصر پیش پا افتاده در صدد تصویرگری اشعار و داستان های نسخ خطی بودند. حال آن که عده دیگری به دلیل ارتباط ویژه با مشارب عرفانی، روشی خاص در پیش گرفتند و به جای استفاده از زبان تصویری عام، از زبان بصری

و نیز اشعارش در نگارگری بهزاد را آشکار می سازد . در ادامه باری به ارتباط تفکرات جامی به ابن سینا و ابن عربی نیز اشاره می کند و تاثیر گذاری آن ها را در شکل صوری نگاره بهزاد ، با دلایل خاص خود توضیح می دهد. و اینکه بهزاد در عمل خواسته بخشی از متن بوستان را به تصویر در آورد ولی در نهایت شکل صوری قصر زلیخا و مکانی که واقعه در آن اتفاق می افتد ، در این نگاره از اشعار و تفکرات جامی متأثر شده است.

میشل باری همچنین بیان می کند او اولین کسی نیست که متوجه این موضوع شده ، بلکه پیش از او نیز افراد دیگری به این مطلب پی برده اند و چنین می نویسند: گرچه به نظر می رسد هنرمند در این تصویر داستان سعدی را تصویر کرده ، اما بارها اشاره شده – نخستین

بار توسط لیزا گلمیک (۱۹۷۵)، سپس توسط توماس لنتز و گلن لوری (۱۹۸۹)، و در نهایت به وسیله شایلا بلر و جانانتان بلوم (۱۹۹۴) – که بهزاد واقعاً از تصویر نگاره قصد داشت تا متن و فضای حکایتی از منظومه شاعر پارسی زبان مشهور و مطرح ادبیات و مقام مذهبی هرات که هم عصر با او یعنی جامی در سال ۸۸۹ ه.ق. سروده شده بود را منتقل کند. (Barry, ۲۰۰۴, ۲۰۱)

با این توضیح به وضوح می توان دریافت نگارگرانی مانند بهزاد، نه تنها از خود متن برای تصویرگری استفاده کرده اند، بلکه با توجه به اندیشه های عرفانی که پیشتر در باره آن ها صحبت شد، به اثر صورتی معنوی بخشیده اند.

نتیجه

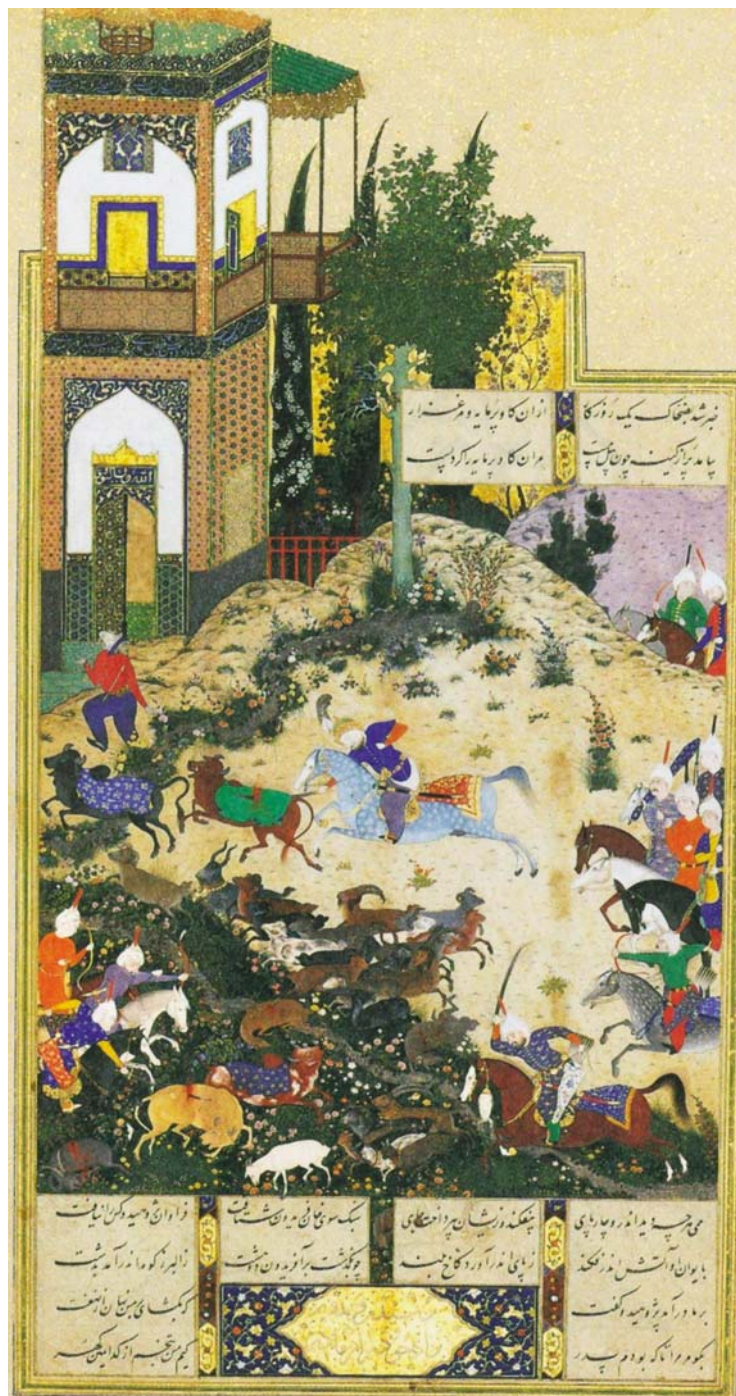
در دوران تیموری و صفوی دربار پادشاهان محفل مناسبی برای رشد و ارتقاء اندیشه های عرفانی بوده و تفکر عرفای بزرگی همچون ابن عربی سر منشأ فرقه های مختلف متصوفه و اندیشه های عرفانی آن ها بوده است. نقشبندیه یکی از مطرح ترین فرقه های عرفانی دوران تیموری است که بیشترین تاثیر را بر روی هنرمندان نگارگر مانند بهزاد و شاگردانش گذاشته است . در حالی که فرقه های دیگری نظیر نعمت الهی نیز بر روی زندگی مردم تاثیر گذار بودند با تطبیق مطالب موجود در کتاب های تاریخی و نوشته های مورخان دوران مورد نظر به ویژه عصر تیموری (کتاب حبیب السیر) مبنی بر تاثیر اندیشه های عرفا بر روی حکمرانان و درباریان و ایجاد حلقه های رابط میان هنرمندان در باری و عرفا ، به این نتیجه می رسیم که این حامیان هنر صاحب عقاید خاص عرفانی و حکمی بوده اند که آن را به واسطه ارتباط با عرفای صاحب نظر هم عصر خود کسب می نمودند. از آن جمله روابط امیر علیشیر نوائی و عبدالرحمن جامی در دربار سلطان حسین بایقرا است، چنان که به نقل از خواندمیر بیان شد، او و جامی با یکدیگر در زمینه تفکرات عرفانی مراوده و مبادله داشته اند تا آن جا که امیر علیشیر در نگارش افکار خویش از عقاید وی تبعیت می نمود. از طرفی چنان که مشهود است امیر علیشیر خود، یکی از بزرگ ترین حامیان علم و هنر در قرن نهم در دربار تیموریان بود و کتابخانه – کارگاه عظیمی تحت نظر وی دایر شده بود که در آن جمع عظیمی از هنرمندان مشغول به کار بودند و از حمایت های معنوی و مالی وی بهره می بردند ، نظیر بهزاد که با حمایت سلطان حسین به جایگاه والایی دست یافت. این هنرمندان با توجه به مستندات تاریخی موجود در همان دوره صوفی مسلک و درویش بودند. خواندمیر در حبیب السیر ، قاضی احمد در گلستان هنر و اسکندر بیک در تاریخ عالم آرای عباسی ، با مکتوبات خویش درستی این مسأله را تأیید کرده اند. از طرفی ، منابع ادبی موجود اعم از شعر و نثر در دوران مورد نظر، سرچشمه الهام هنرمندان در خلق آثارشان بوده که آن ها نیز مشحون از مضامین عرفانی بودند. هنرمندان چنان که از شواهد تاریخی و آثارشان بر می آید، در حلقه های صوفیه شرکت می جستند و از عقاید عرفانی بهره مند می شدند و حمایت حامیان درباری نیز در این امر آن ها را ترغیب می نمود. این تاثیر پذیری تا اندازه ای است که وقتی بهزاد نگاره یوسف و زلیخا بوستان سعدی را مصور می نمود ، و رای توصیف اخلاقی سعدی ، با توجه به اندیشه های



فرقه نقشبندیه و تحت تاثیر تفکرات جامی و اشعارش، به امر تصویر گری پرداخت و این مسأله در مورد شاگردان و همراهان هم عصر وی نیز مشهود است. نگارگری ایرانی در عصر تیموری و سپس صفویه، در روند تکمیل و شکوفایی بی نظیر خود از عوامل متعددی تأثیر پذیرفته، که یکی از مهم ترین آن ها، عقاید عرفانی حاکم بر اعصار مورد نظر، زندگی هنرمند و منبع تولید آثارش می باشد.

منابع و مآخذ

- اشرفی، م.م، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه روئین پاکباز، نگاه، تهران، ۱۳۶۷.
- آژند، یعقوب، مکتب نگارگری تبریز و قزوین - مشهد، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۴.
- الفتی تبریزی، شرف الدین حسین بن، رشف الا لحاظ و کشف الا لفاظ (فرهنگ نمادهای عرفانی در زبان فارسی)، به تصحیح نجیب مایل هروی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۷.
- میر خواند، محمد ابن، روضه الصفا، جلد ششم از مجلدات تاریخ روضه الصفا در ذکر احوال امیر تیمور گورکان صاحبقران تا دوره قاجاریه، تهران، ۱۳۳۹.
- ترکمان، اسکندر بیک، تاریخ عالم آرای عباسی، تصحیح و مقابله شاهرودی، چاپ دوم، نشر طلوع و سیروس، تهران، ۱۳۶۴.
- تمیم داری، احمد، عرفان و ادب در عصر صفوی، چاپ اول، حکمت، تهران، ۱۳۷۲.
- جامی، عبدالرحمن، مثنوی هفت اورنگ، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، اهورا، تهران، ۱۳۸۵.
- خواندمیر، غیاث الدین بن همام حسینی، تاریخ حبیب السیر، تصحیح دکتر محمد دبیر سیاقی، جلد ۳ و ۴، چاپ سوم، کتابفروشی خیام، تهران، ۱۳۶۲.
- دانش پژوه، منوچهر، فرهنگ اصطلاحات عرفانی، چاپ دوم، نشر و پژوهش فرزانه روز، تهران، ۱۳۸۶.
- ستاری، جلال، مدخلی بر رمز شناسی عرفانی، چاپ دوم، مرکز، تهران، ۱۳۸۴.
- شایسته فر، مهناز، عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه نگاری تیموریان و صفویان، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۴.
- کاشانی، عبدالرزاق، فرهنگ اصطلاحات عرفان و تصوف، ترجمه محمد خواجهی، چاپ سوم، مولی، تهران، ۱۳۸۷.
- منشی قمی، قاضی میراحمد، گلستان هنر رساله ای در باب خوشنویسان و نقاشان، مورخ ۱۰۰۵ ه.ق. به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۲.
- داداشی، ایرج، نسبت هنر اسلامی و مابعد الطبیعه، فصلنامه هنر، شماره ۴۶، زمستان ۱۳۷۹.
- Michael Barry, Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of heart, Flamarion, Paris, 2004.



کشتن گاو مقدس به وسیله
ضحاک، شاهنامه طهماسبی،
احتمالاً سلطان محمد و میر
سید علی، ۱۵۲۰ م