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

فصلنامه تحلیلی پژوهشی

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

سپیده ساداتی زرینی * محسن مراثی **

**چکیده**

در این مقاله سعی شده چگونگی تاثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل گیری 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 توصیف های نابی که سخنوران از عناصر طبیعت، انسان و اشیاء ارائه می دهند، در آثار نقاشان هم می توان بازیافت. حال آن که این اندیشه های عرفانی متجلی شده در ادبیات صورت نماد و رمز پیدا کرده و درپیِ آن در آثار نگارگری نیز این مسأله آشکار است. علاوه براین 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 ، می توان به عنوان عواملی نام برد که تأثیر عرفان اسلامی را در شکل گیری نگارگری این دوران تأیید می نماید.

**واژگان کلیدی**

عرفان اسلامی ، نگارگری، تیموری ، صفوی ، ادبیات .

* مدرس دانشگاه غیر انتفاعی مارلیک نوشهر E.sepidehartsahar@yahoo.com

** هیات علمی دانشگاه شاهد Marasy@shahed.ac.ir

**مقدمه**

از میان معارف اسلامی آن معرفتی که به طورخاص 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 ابراز نگردیده است. تصوف و عرفان ، یعنی طریقتی که مبنی بر تبصر ، تأمل و سیر روحانی تا سر حد خلسه ، جذبه و قرابت 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 جلوگری 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 فراگرفته است ( افشار ، ۱۳۷۸، ۲۷).

به زعم عبدالرزاق کاشانی: « تصوف عبارت است از تخلق به اخلاق الهی». (کاشانی ، ۱۳۷٦، 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 دهگانه : 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 دراین مورد، در بسیاری از جهات دنباله رو تیموریان بودند و در این

تصویر۱-کشتن گاو مقدس به وسیله ضحاک ، شاهنامه طهماسبی،

عصر عرفان باشدت و حدّت بیشتری در میان طرفدارانش به حیات خویش ادامه داد. علاوه برحمایت های فرهنگی – مذهبی، عصر تیموریان نقطه عطفی درنگارگری ایرانی محسوب می شود و این به دلیل حمایت هنرپرورانی است که عمدتاً حکمرانان و درباریان بوده اند. از جمله حامیان عمده دراین عصر نوادگان تیمور ازجمله شاهرخ فرزند وی ، بایسنغرمیرزا ، اسکندر سلطان ،ابراهیم سلطان ، سلطان حسین بایقرا و وزیرلایقش امیر علیشیرنواییبوده اند ، این هنرپروران به واسطه حمایت های مالی واعتقادی 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 شهریار 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 تعین 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».

تصویر۲-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 فعّال 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 بسیارمترقی مذهبی ایران ، صورت گرفت. تمامی نواحی امپراطوری تیموری در بیشترین وسعت خود همراه عناصر متفاوت ملّی خویش،در میراث ادبی و هنری ایرانی با یکدیگر سهیم بودند. درخشش هنری دربارهای شاهانه که دردوران 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 ، معماری و باغ سازی و انواع هنرهای دیگر رونقی تازه یافتند . هرات در خلال ۳۸سال 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 .امّا 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 ،۱۳٦۲، ۳٦)

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 وتأثیرگذارترین عرفا بر روند شکل گیری هنر نگارگر ی 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 وبر 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 علیشیر نوائی در دربار بگذراند» .(شایسته فر ،۱۳۸٤، ٤۰-٤۱)

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، امّا 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

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

بعضی از فرقه های تصوف دوره صفوی عبارتند از: سلسله نعمت اللهی، فرقه نوربخشیان، نقطویان، ذهبیانو بکتاشیان.

شاه اسماعیل در سال ۹۰۶ هـق پس از شکست دادن آق قویونلوها تبریز را به پایتختی برگزید. کتابخانه سلطنتی آق قویونلوها در اختیار او قرار گرفت و هنرمندانی که در کتابخانه آق قویونلوها کار می کردند به خدمت او در آمدند. شاه اسماعیل آن ها 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 پایه های محکم مکتب جدید التأسیس تبریز دوره صفوی گردید. (آژند،۱۳۸٤، ۷)(تصویر ۱)

شاهان صفوی نیز همچون تیموریان حامیان خوب هنر و هنرمندان بودند. از آن جمله قاضی احمد درباره هنروری شاه تهماسب درگلستان هنر اذعان می دارد:« 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 چهره گشایی بر تمامی نقاشان فایق آمدند». (قاضی احمد ، ۱۳۵۲ )

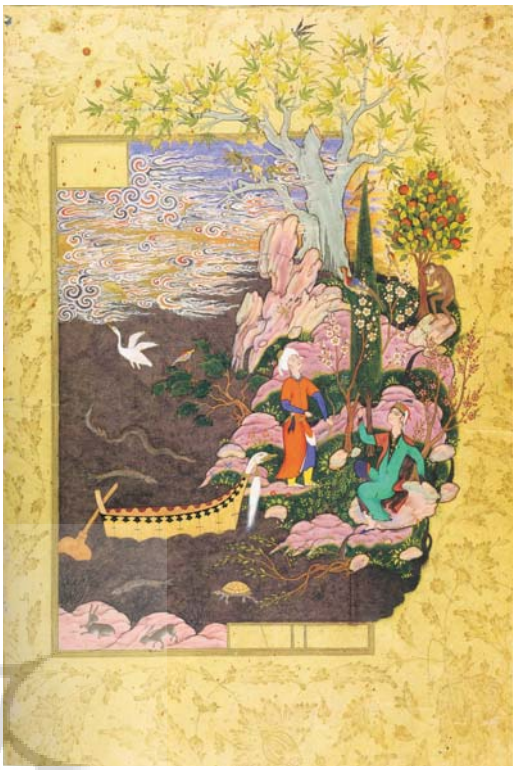
شاه تهماسب خود علاقمند و دوستدار شدید هنر و هنرمندان بود و در ملازمت وی شماری از هنرمندان برجسته دوران سلطان حسین بایقرا حضور داشتند . تیموریان با حمایت از هنرمندان آن ها را از غرب ایران به شرق بردند و این فرآیند در دروه صفوی حرکتی عکس به خود گرفت و هنرمندان از شرق ایران به غرب آن مهاجرت کردند و این هم بدلیل حمایت کنندگان هنر یعنی پادشاهان صفوی بود . شاه تهماسب که در بین سال های ۲۸- ۹۲۱هـق در هرات ، نزد کمال الدین بهزاد مشق نقاشی کرده بود ، در تبریز هم از سلطان محمد تعلیم گرفت. ( آژند،۱۳۸٤، ۸)

اسکندر بیک ترکمان در تاریخ عالم آرای عباسی این مطلب را عنوان می کند : « آنحضرت شاگرد استاد سلطان محمد مشهور بود و طراحی و نزاکت قلم را به مرتبه کمال رسانیده بود ند ... و استادان نادره کار این فن مثل استاد بهزاد و استاد سلطان محمد که در این فن" شریف طاقند و در نزاکت قلم شهره آفاق ودر کتابخانه معموره کار می کردند ... آقا میرک نقاش اصفهانی که از اکابر و سادات آن جا بود و در این فن" انیس خاص و مونس بزم اختصاصی داشت آن حضرت با این طبقه الفت تمام داشتند ».(اسکندر بیک ترکمان،۱۳٦٤، ۱۳۱)

**نقش ادبیات عرفانی درشکل گیری هنر نگارگری**

از ویژگی های اساسی نقاشی ایران در سده های پس از استقرار اسلام ، پیوستگی اش با ادبیات فارسی است . نقاش از مضامین متنوع ادبی مایه می گیرد ، اشخاص و صحنه های داستان ها را می نمایاند و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ تجسم می بخشد . ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و هم خوانی ذاتی داشته اند ، زیرا هنرور و سخنور مسلمان ، هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش می زده اند. بی شک شناخت رشته های مختلف و پیوند بین شعر و نقاشی ایرانی پژوهشی وسیع را می طلبد . آنچه را که می توان تصریح کرد این است که این دو شکل آفرینش هنری نه فقط از لحاظ بینشی بلکه ازلحاظ زیبایی شناسی نیز با یکدیگر ارتباطی تنگاتنگ دارند . صور خیال در شعر فارسی ونقاشی ایرانی بر هم منطبق اند . یعنی نظیر همان توصیف های عرفانی که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می دهند می توان در کار نقاشان بازیافت .

اشرفی در این باره می نویسد:« صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق اند. نظیر همان توصیف های نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می دهند، در کار نقاشان هم می توان 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 این ها تشبیه می کند؛ و نقاش نیز می کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار بَرَد. به این ترتیب نقاشان به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایه مضامین ادبیات حماسی و غنایی گرد می آوردند. نسل ها، چنین تصویرهایی را همچون سنتی پایدار نگه می دارند و تنها به مرور ایام اندک تغییراتی در آن ها ایجاد می کنند. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان تحت تاثیر ادبیات هستند: آن هارنگ ها را چون عاشق و معشوق در کنار هم می نشانند، از ملاحت و نازکی طرح سخن می گویند و نظیر این ها. مهم تر آن که، وزن و قافیه شعر فارسی، تقارن گفتار و حرکت آدم های داستان ، و به طور کلی قواعد و قوانینی که در انشاء ادبی ملحوظ بوده، معادل هایی را در ترکیب بندی نقاشی نشان می دهند. بی شک می توان 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 ـ که به سبب انحطاط اجتماعی آن زمان قابل حصول بود - روی آورد؛ و رفته رفته شیوه نقاشی باختر زمین را جذب کرد و



تصویر۳-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، بارورشد. 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 نبایددراین 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 به میان می آید و با توجه به آن ، نگارگر پی درپی 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 متغیربوده تا آن جا که ممکن است هر کس از ظّن 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 ،

از جهش های دائم التغییر درونی پدید می آید . (ستاری ، ۱۳۸٤، 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 ادارک 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 تجربهای صوفیانه، رمز آمیز کردن آن هاست.(تصاویر ۱-۲-۳-۵-۶-۷)

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

درکتب 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 ومذهب 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 کاربرده 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 درتوصیف یکی از هنرمندان خوشنویس چنین بیان می کند: « میر صدرالدین محمد ... بوفور اخلاق حسنه متجلی و بحیله فضل و دانش متجّلی بودند مناسب این بود که اسم شریف میر[ بر او نهند]» (اسکندر بیک ترکمان،۱۳٦٤، 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 دادو 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 ازمشهورترین وزرا دوره تیموری تاثیر گذاشته است ، ارتباط امیر علیشیر نوایی و جامی عارف مطرح دوره تیموری است. خواندمیر در حبیب السیر روی این ارتباط تأکید می کند ومی 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 اشتمال دارد . (خواندمیر ، ۱۳٦۲،جلد۳، ۳۳۸)

از طرفی امیر علیشیر خو د 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 وجامی ، سبب نفوذ اندیشه های عارفانه وی در تفکرات علیشیر شد چنان که در این نقل قول نیز آمده ، این اندیشه ها در نوشتن او تاثیر داشته است و در حقیقت بر روی هنرمندانی که زیر نظر وی و با حمایت او کار می کردند تاثیر 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 نادرالعصرصافی اعتقاد منظور نظر مرحمت سلاطین انام است. (خواندمیر ، ۱۳٦۲،جلد۳، ۳٦۲)

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، ۳٤۸)

«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، ۳٤۸)

« مولانا مجنون ولد مولانا کمال الدین محمود رفیقی است که به حسن خط و لطف طبع اتصاف داشت و مولانا مجنون به غایت درویش وش و فانی مشرب است و اشعارش سلیس و همواره اتفاق می افتد». (همان ، ۳٦۲)

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

تصویر٤- سماع دراویش ، منسوب به بهزاد ، ١٤٩٠م تقریباً ٩٣٠هـق،موزه مترو پلیتن، نیویورک، مجموعه راجرز.

...شد . » (قاضی احمد،١٣٥٢، ١٤٨)

مولانا حبیب الله از ساوه است بغایت آدمی صفت و درویش است و در تصویر و شبیه کشی نظیر ندارد . (همان،١٥١) میر یحیی از سادات صحیح النسب دارالسلطنه تبریز و مذهّب بیقرینه است ...و بغایت آدمی صفت و درویش و نامراد است . (همان، ١٥٣)

مولانا ندرعلی 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،١٥٥)

آقا میرک نقاش از سادات دارالسلطنه اصفهان بود ... نقاش بی بدل و هنرمند ارجمند و عاشق پیشه .. و مرد خردمند بود . (همان،١٣٩)

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 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 حدّ خویش مستور بوده و با ارائه هماهنگی و توازن موجود در طبیعت که نشات گرفته از تکثر در وحدت است ، هنر را به وجود می آورد . (داداشی ، نسبت هنر و مابعد الطبیعه، ١١٦)

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

قصه سلامان 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. درنهایت برای یافتن مکانی مناسب به دریا می روند.(تصویر ٣) نگارگر نیز صحنه ای را ترسیم کرده که این دو دلداده 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 سلامان تمثیلی از وابستگی به لذات دنیوی است. جامی می سراید:

چون سلامان دید لـطف بیشـــه را
از سفـــر کـوتاه کـرد اندیشـــه را
با دل فـــــارغ ز هر امیـــد و بیـم
گشت با آبســال در بیشــه مقیـــم
هر دو شادان همچو جان و تن بهم
هر دو خـرم چـون گل سوسن بهم

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

شـاه چـون جمعیت ایشـــان بدید
رحمتی آمد بـرایشـانش پدیـد

ولی همچنان سعی در جدا کردن سلامان از آبسال و سپردن تخت شاهی به وی داشت، و سلامان از ملامت پدرش سخت ناراحت شد ، زیرا پدر او را لایق تاج و تخت می دانست و او را از بودن با آبسال برحذرمی داشت:

پـای تاســرلایق تـختـی و تـــاج
نیست تاج و تخت را بـی تو رواج
تـاج را مـــپسند بـرفـرق خسـان
تـخـت را در زیـرپـــای ناکسـان

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 زندست جان از تن مدام
گیرد از ادراک محسوسات کام
هر دو ز آنرو عاشق یکدیگرند
جز بحق ازصحبت 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 ،۱۳۸٤، ۱۱۷)

چیست آن آتش ریاضت های سخت
تا طبیعت را زند آتش برخت
سوخت زآن آثارطبع و جان بماند
دامن از شهوات حیوانی فشاند
لیک چون عمری به آتش بود خوی
گه 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
کزوصل او شود جان ارجمند
ز آن جمال عقل نورانی شود
پادشاه ملک انسانی شود
با تو گفتم مجمل این اسرار را
مختصرآوردم این گفتار را

۱- **سماع درویشان** : یکی از آثار زیبای هرات دوران تیموری، سماع درویشان و منسوب به بهزاد است. (تصویر٤) 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 دراویش 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 دراویش در حال سماع که به نظر می رسد با چرخشی حلزونی شکل پله پله به سوی سماوات و افلاک که در دَوَران 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 کَفَش به سوی بالاست بلند می کند تا از ذات حق کسب فیض کند و دست چپش را که کَفَش به سوی زمین است پائین می آورد تا فیض و

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 ، ۱۳۸٤، ۱٤۰)

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 خمسه شاه طهماسبی است. (تصویر۵) 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 درزمان دست
آن بند و رسن همه در این بست
بنواخت به بند کردن او را
می برد رسن به گردن او را

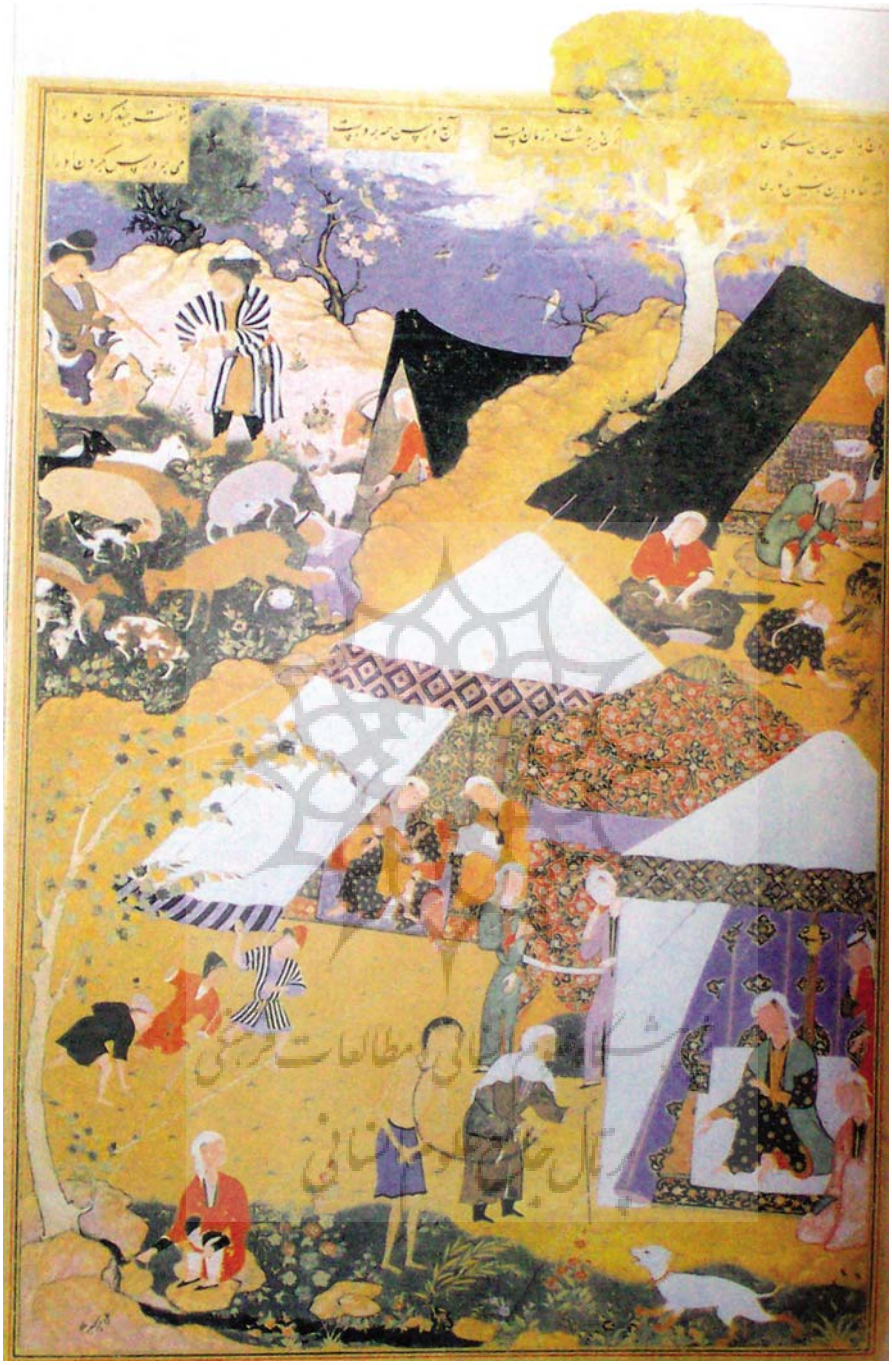
لیلی و مجنون نیز داستانی عاشقانه دارد ،اما این عشق ، عشقی حقیقی است و شاعر به استعاره و مجاز ها و با زبانی رمزگونه در صدد بیان آن است . به این ترتیب مجنون ، سالک عارف است در طریق حق، که اکنون تا سر حدّ توان خویش از تعلقات مادی رسته و از عشق جانان سر به بیابان گذاشته است و برای دیدار معشوق دست به هر کاری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

چون بردر خیمه ای رسیدی
مستانه سرود بر کشیدی
لیلی گفتی و سنگ خوردی
در خوردن سنگ رقص کردی
مجرم تر ازآن شدم درین راه
کازاد شوم ز بدو از چاه
اینک سر و پای هر دو در بند
گشتم به عقوبت توخرسند

در واقع عاشق ( مجنون ) از سر شوق تن به این کار می دهد . شوق و اشتیاقی که : « اعلای 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 ، ، ٤۲)

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 تصویر٦، که از نظر زمانی به آن تقدم دارد، می توان تا حد بسیاری به تغییرات نگارگری این دوران پی برد. در تصویر٤، 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 شماره۵ 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 تصویر گری 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 تصویر۵ مورد توجه هنرمند قرار نگرفته است. به تعبیر دیگر در تصویر ٦ 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 اخرایی سراسر فضای تصویر را در برگرفته است و غربت خاصی را در فضای تصویر القا می کند. حال آن که شیوه تصویر گری 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 درهر دو تصویر وجود دارد) نشان داده شده است. بیابانی بودن صحنه در داستان نظامی ، مورد توجه هنرمند شیرازی قرار نگرفته و حتی در قسمت بالای تصویر درختی وجود دارد که شکوفه داده و شاید به شکوفایی عشق لیلی و مجنون اشاره دارد. در تصویر شماره۵ اتفاق اصلی در قسمت پایینی کادر در



تصویر ٥-مجنون با زنجیر بر در خیمه لیلی ، خمسه شاه تهماسبی ، تبریز ،٤٩-٩٤٦، 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 تصویر گری و چه از نظر کاربرد عناصر تصویر ندارند و

تصویر٦-مجنون با زنجیر بر در خیمه لیلی ، لیلی و مجنون نظامی ، شیراز ،حدود ٨٣٤ ه.ق /١٤٣٠ 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 ازطرح 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 محتوا ی اشعار شاعران هم دوره نظامی و جامی ازقرن 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 تاثیر 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

تصویر٧-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 مسأله 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 ها ی دوران تیموری تحت تأثیر اندیشه عرفا ودر 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 تاثیر پذیری نگارگری بهزاد از اندیشه های جامی و ابن عربی تأکید کرده و با اشاره به نگاره یوسف و زلیخا (تصویر ٧) 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 مسأله از جانب میشل باری تأثیر گذاری تفکرات جامی

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 ومکانی 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 نویسد: گرچه به نظر می رسد هنرمند در این تصویر داستان سعدی را تصویر کرده ، اما بارها اشاره شده – نخستین بار توسط لیزا گلمبک(۱۹۷۵)، سپس توسط توماس لنتز و گلن لوری(۱۹۸۹)، و در نهایت به وسیله شیلا بلر و جاناتان بلوم (۱۹۹٤)- که بهزاد واقعاً[از تصویر نگاره] قصد داشت تا متن و فضای حکایتی از منظومه شاعر پارسی زبانِ مشهور و مطرح ادبیات و مقام مذهبی هرات که هم عصرِ با او یعنی جامی در سال ۸۸۹ ه.ق سروده شده بود را منتقل کند. (Barry، ۲۰۰٤، 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 اللهی 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 افکارخویش 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 باتوجه 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 دراین 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 ، ورای 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.
نگارگر ی 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 ، ١٣٦٧.
آژند، یعقوب، مکتب نگارگری تبریز و قزوین – مشهد ، فرهنگستان هنر، تهران،١٣٨٤.
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، ١٣٧٧.
میر خواند،محمد ابن، روضه الصفا، جلد ششم از مجلدات تاریخ روضه الصفا در ذکر احوال امیر تیمور گورکان صاحبقران تا دوره قاجاریه، تهران ، ١٣٣٩.
ترکمان، اسکندر بیک، تاریخ عالم آرای عباسی،تصحیح و مقابله شاهرودی، چاپ دوم، نشر طلوع و سیروس ، تهران ، ١٣٦٤ .
تمیم داری، احمد ،عرفان و ادب در عصر صفوی ، چاپ اول ، حکمت، تهران، ١٣٧٢.
جامی، عبدالرحمن، مثنوی هفت اورنگ، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، اهورا ، تهران،١٣٨٥.
خواندمیر ،غیاث الدین بن همام حسینی، تاریخ حبیب السیر ،تصحیح دکتر محمد دبیر سیاقی، جلد ٣و٤، چاپ سوم ،کتابفروشی خیام، تهران،١٣٦٢.
دانش پژوه، منوچهر، فرهنگ اصطلاحات عرفانی ، چاپ دوم، نشر و پژوهش فرزان روز، تهران، ١٣٨٦.
ستاری،جلال،مدخلی بر رمز شناسی عرفانی،چاپ دوم، مرکز، تهران، ١٣٨٤.
شایسته فر، مهناز، عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه نگاری تیموریان و صفویان، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ١٣٨٤.
کاشانی، عبدالرزاق، فرهنگ اصطلاحات عرفان و تصوف ، ترجمه محمد خواجوی، چاپ سوم، مولی ، تهران،١٣٨٧.
منشی قمی، قاضی میراحمد، گلستان هنر رساله ای درباب خوشنویسان و نقاشان، مورخ ١٠٠٥ هـ.ق به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، ، بنیاد فرهنگ ایران، تهران،١٣٥٢.
داداشی،ایرج، نسبت هنر اسلامی و مابعد الطبیعه ، فصلنامه هنر،شماره ٤٦ ، زمستان ١٣٧٩.
Michael Barry , Figurative Art in Medievel Islam and the Riddle of Bihzad of heart , Flamarion , Paris, 2004.