سه پیاله از نور، معراج نامه میرحیدر، کتابخانه ملی پاریس، ماخذ: سگای،۱۳۸۵، ۱۰۰

فصلنامه تحلیلی- پژوهشی

بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در معراج نامه احمد موسی و معراج نامه میر حیدر

رضا تهرانی *

تاریخ دریافت مقاله : ۸۹/٤/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله : ۸۹/۷/۷

چکیده

داســـتان معراج رسول اکرم(ص) رایج ترین مضمون دینی در حوزه نگارگری اسلامی ایران است که همواره بستری مناسب برای خلاقیت و نوآوری نقاشان فراهم نموده است. اوراق باقی مانده از معراج نامه احمد موسی متعلق به دوره ایلخانی و نسخه دست نویس معراج نامه میرحیدر که در دوره تیموری به تصویردرآمد، دو مجموعه بی نظیر در عرصه هنرهای تصویری دینی محسوب می شوند که هر یک ضمن بهره مندی از اسلوب های نگارگری زمانه خود، نگاه ویژه ای به موضوع مورد اشاره داشته اند. پژوهش اخیر بررســـی و مقایســـه تطبیقی عناصر ســـاختاری آن ها، نوع نگرش، عملکرد وچگونگی تصمیمات نقاشـــانه هنرمندان در ارائه مضامین دینی در دو دوره مذکور را در قالب دو هدف کلی به نمایش می گذارد.

۱-عناصر ســـاختاری هویت ساز در نگاره های دو معراج نامه مذکور چه بوده و از چه ویژگی هایی برخوردار است.

۲-این عناصر ساختاری در ترکیب بندی نگاره های معراج نامه احمد موسی چه شباهت ها و تفاوت هایی با عناصر مشابه در معراج نامه میر حیدر دارد.

به عنوان مثال درنگاره های معراج نامه احمد موسی، پیکر پیامبر بدون بهره مندی از عناصر نمادین و مذهبی، اما برخوردار از پویایی و تحرک مضاعف دیده می شود، نقاش در این جا سعی در ارائه نوعی فضاسازی ذهنی متشکل از عناصر واقعی دارد که یک واقعه دینی- تاریخی را نیز شرح می دهد. نوع چینش افراد، رابطه آن ها با عناصر معماری و اســـتفاده از عمق میدان طبیعی، در کنار بهره مندی از الگوهای رایج مغولی ،آثار این مجموعه را از فضاهای شاعرانه، غیر واقعی و انتزاعی نگاره های معراج نامه میر حیدر که تسلط رنگ به جای خط در آن ها مشهود است، متمایز می سازد. در این میان ورود عناصر چینی در هر دو دوره نیز توانست تاثیرات متفاوتی را درعناصر ساختاری آثار به وجود آورد که به آن نیز پرداخته شده است.

واژگان کلیدی

عناصر ساختاری، معراج نامه احمد موسی، دوره ایلخانی ،معراج نامه میر حیدر، دوره تیموری.

* کارشناس ارشد نقاشی، مدرس هنر، دانشگاه سپهر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان

Email: R_tehrani2004@yahoo.com

مقدمه

داستان شگفت انگیز معراج یکی از معجزات پیامبر اسلام است که در قرآن کریم و در سوره های« اسرا » و«نجم» نیز به آن پرداخته شده است .

شرح این سفر معجزه آسای حضرت محمد(ص) از معروف ترین و جالب ترین مضامین هنر دینی درجهان اسلام به شمار می رود که در ادوار مختلف، هنرمندان بسیاری در مصورسازی آن کوشیده اند.سفری که از «سرزمین های آبی و طلایی رنگ بهشتی، همـــــــــراه فرشته هایی با بال های رنگارنگ شروع شده و به دنیایی از سایه های دوزخی که در آن شیاطین، دوزخیان را شکنجه می کنند، ختم می شود».(سگای،۱۳۸۵، ۱۱)

دو مجموعه با ارزش تصویری یکی« معراج نامه احمد موسی» متعلق به دوره ایلخانی که در دوره صفویه در مرقع بهرام میرزا جای گرفت و دیگری« معراج نامه میرحیدر» که دردوره تیموری مصورسازی گردید، از معروف ترین نسخ مصور شده با موضوع معراج هستند که تصـــــــــاویر شگـــــفت انگیزی را با تکیه بر احادیث، روایات مذهبی و خلاقیت هنرمندان به نمایش می گذارند. توانایی و خلاقیت ذهنی در فضا سازی و توانمندی در طراحی و رنگ آمیزی از ویژگی هایی هستند که نگاره های این دو مجموعه را از آثاری با موضوع مشابه متمایز ساخته اند. به نظر می رسد عناصر ساختاری نگاره های معراج نامه احمد موسی ضمن بهره مندی از عناصر چینی در کنار خلاقیت هنرمند، بعدها در خلق نگاره های معراج نامه میرحیدر مورد اقتباس قرار گرفته و با جذب ویژگی های مکتب تیموری، فضایی آرمانی یافته است.

در این پژوهش ابتدا دو نسخه مورد بحث معرفی شده و سپس تعدادی از تصاویر پس از توصیف موضوعی، با توجه به ویژگی هایی چون، عناصر ساختاری و نمادین، ریخت شناسی پیکره ها ،حجم نمایی،ارزش های طراحی و رنگ آمیزی در کنار تاثیر پذیری از عناصر چینی، با پیش فرض گفته شده، به شیوه کتابخانه ای مورد بررسی و مطالعه تطبیقی قرار می گیرد.

معراج نامه احمد موسی

در سال ۹۵۱ هجری قمری، امیر ابوالفتح بهرام میرزا، برادر شاه تهماسب صفوی که صادقی بیک افشار در « مجمـــــع الخواص » او را « میرزایی خودش بی نظیر و سخنش دلپذیر، گفتارش شیرین و اشعارش رنگین» (آژند،۱۳۸٤، ۳۷) معرفی می کند، از آن جا که «علاقه فراوانی به خطاطی پیدا می کند، به دوست محمد دستور می دهد که اوراق پراکنده آثار استادان گذشته و حاضر را گرد آورد».(بینیون،۱۳۸٤، ٤١٤) و مرقع معروف بهرام میرزا را فراهم نمایدکه هم اکنون در موزه توپ قاپی سرای استانبول نگه داری می شود. مرقع بهرام میرزا به خاطر دیباچه با ارزشی که دوست محمد بدان افزود از حیث تاریخ نگاری هنرمندان سده ۹ و ۱۰ هجری قمری، نیز حائز اهمیت اند. این مرقع با ارزش دارای تصاویری از معراج حضرت رسول است که دوست محمد در دیباچه خود آن ها را متعلق به معراج نامه احمد موسی معرفی می کند. وی که در اوایل سده ۸ هجری قمری، می زیسته، این معراج نامه را برای سلطان ابوسعید ایلخانی مصور کرده و صحنه های بی نظیری از پیامبر اکرم(ص) را در آن به نمایش گذاشته که گویای ویژگی های ساختاری نگارگری ایلخانی در ترسیم چهره و پیکر پیامبر(ص) نیز می باشد. به طور کلی در آثار دوره ایلخانی و بعدها در دوره تیموری، پیامبر اسلام با حداقل عناصر مقدس و عمدتا به واسطه قرارگیری در نقطه عطف ترکیب بندی از افراد دیگر متمایز می گردید. این ویژگی در دیگر نسخه های دوره ایلخانی هم چون « جامع التواریخ رشیدی» و« آثارالباقیه» نیز مشهود است.

تصاویر موجود در مرقع بهرام میرزا تنها نگاره های باقی مانده از این معراج نامه هستند که به خط خوشنویس نامدار عبدالله صیرفی کتابت شده بود.(برند،۱۳۸۸، ۷۵)

دوست محمد در دیباچه خود، ضمن این که سرچشمه نقاشی سنتی ایرانی را به دوره حکومت سلطان ابوسعید نسبت می دهد، می نویسد: «در زمـــــان او استاد احمد موسی، شیوه جدیدی در ترسیم نقاشی(به ویژه چهره) ابداع می کند».(برند،۱۳۸۳، ١٤١) وی «که شاگرد پدر خود(بود)، پرده گشای چهره تصویر شد و تصویری که حالا متداول است، او اختراع کرد». (بینیون،۱۳۸۳، ٤١٥)

معراج نامه میر حیدر

یکی از باشکوه ترین نسخ خطی با موضوع معراج پیامبر(ص) مربوط به نیمه اول سده ۹هجری قمری، که علاوه بر روایت تصویری عروج یادآور رویدادی تاریخی هم است، معراج نامه ای محفوظ در کتابخانه ملی پاریس می باشد که میر حیدر شاعر و نامه نگار دربار، در سال ۸٤۰ هجری قمری، به دستور شاهرخ تیموری از عربی به ترکی ترجمه کرده و مالک بخشی هراتی آن را به خط اویغوری کتابت کرد. این نسخه بزرگ(۳٤×۲۲/٥ سانتی متر) با ۲٦٥صفحه، دارای ٦۱ نگاره است و داستان سفر معجزه آسای پیامبر اسلام در شب معراج را به همراه تصاویری از جبرئیل و فرشتگان دیگر و صحنه هایی از بهشت و دوزخ به نمایش می گذارد.

مجموعه اخیر که حدود یک سده پیش از تهیه مرقع بهرام میرزا کتابت و مصور شده، « دستاورد روزگاری است که روحیه اسلامی و عرفانی در جان و دل مسلمانان می جوشیـــــــد و چشمه های خلاقیت هنری سرشار بود».(عکاشه،۱۳۸۰، ۱۸۸) دراین دوره زیباترین عناصر نقاشی مکـــــــاتب ایلخانی،آل جلایر و آل مظفر(شیراز) در کنار عناصر رومانتیک نگارگری ایرانی نشست. با

۱-دوست محمد گواشانی نقاش و مورخ هنری دربار صفوی، حدود سال ۸۹۵ هجری قمری، در روستای گواشان در اطراف هرات به دنیا آمد.در نقاشی از بهزاد تعلیم گرفت و بعدها راهی هندوستان شد و در دربار همایون خدمت کرد.(آژند،۱۳۸٤، ٥)

تصویر ۱-الف، حمل پیامبـــــر(ص) بر روی شانه های جبرئیل، معراج نامه احمد موســی سده ۸ هجری قمری .موزه توپقاپی سرای، استانبول ماخذ تصویر : (Sims ,2002 ,147)

تصویر۱-ب، همان

این حال کتاب آرایی تیموریان در این دوره«نوعی از گرایش ها و تمـــایلات زیبایی شناختی و ایدئولوژیک را بازتاب می دهد که در سنت های هنری دیگر کم تر می توان سراغ گرفت».(آژند،۱۳۸۷، ۵۱) در این آثار هماهنگی بیش تری بین پیکره ها و دیگر عناصر ترکیب بندی بوجود آمد که با جهان واقع نیز متفاوت بود، زیرا« دقت در نقش وطرح، آرایش تصنعی صحنه و ترکیب بندی، فراتر از ناتورالیسم و عمق میدان سه بعدی رفته و حالت آرمانی به خود گرفته».(همان)

بررسی تطبیقی نگاره های دو معراج نامه

۱- عناصر ساختاری و نمادین

دو نگاره از معراج نامه احمد موسی پیامبر(ص) را سوار بر شانه های جبرئیل، احتمالا یکی در مسیر اورشلیم(تصویر۱-الف) و دیگری در مقابل در ورودی بهشت(تصویر ۱-ب) نشان می دهد.

پیامبر(ص) که جامه ای به رنگ آبی سیر برتن دارد در مقابل بزرگی پیکر جبرئیل،کوتاه به نظر می آید و جبرئیل که بار گرانبهایی را بر شانه دارد به صورت عمودی و با شتاب پرواز می کند.

« بر اساس یک افسانه، پیامبر هنگام معراج بر حیوان عجیب الخلقه ای سوار شد(که...) ظاهری شبیه به قاطر یا اسب، چهره ای زنانه و پاهایی شبیه به شتر، افساری از جنس مروارید، زینـــــی از زمرد و رکابی فیروزه ای داشت».(سگای،۱۳۸۵، ۳۵) اما در این نگاره اثری از حیوان عجیب الخلقه نیست و فرشته ای بزرگ با بال های رنگین و تاجی بر سر پیامبر(ص) را حمل می کند، تجسمی بی نظیر که در هیچ یک از صحنه های معراج در دوره های مختلف دیده نمی شود. بینیون معتقد است« وجود این فرشته های بالدار یادآور عناصر قدیمی تر ایرانی در دوره ساسانی است». (بینیون،۱۳۸۳، ۱۰۶) کمر بند سرخ و سبزجبرئیل و رشته های بلند و سیاه موهای او به صورت مواج در حرکت بوده و سرعت پرواز را نشان می دهد که در نمونه های ساسانی درنقش برجسته شاپور در نقش رستم نیز دیده می شود. در تصویر۱- الف، آسمان و زمین اطراف پیکره ها مملو از شعله های طلایی است و از میان آن ها کوه های مخروطی شکل سفید رنگی سر برآورده اند که هیچ شباهتی به کـــــوه های مغولی برگرفته از چین ندارند. فرشته های کوچک تری نیز به جای پرواز در کنار جبرئیل و حضرت محمد(ص)، در کنار قله کوه ها ایستاده و با احترام پرواز آن ها را نظاره می کنند.

اندازه این فرشته ها در مقایسه با کوه ها، بزرگ و

تصویر۲- در راه اورشلیم، معراج نامه میرحیدر، سده ۹ هجری قمری

غیر متناسب به نظر می رسد. این وارونگی تناسب ها بین انسان ها ، مناظر و معماری، در دوره تیموری و معراج نامه میر حیدر تغییر می کند. درنمونه های ایلخانی انسان ها از مکان ها بزرگ تر و درآثار تیموری(به ویژه مکتب پسین هرات)بسـیار کوچک‌ترند.(اسحاق پور،۱۳۷۹ ،٤) «ممکن است نگارگری سازان ایرانی، موضوع کوچکی انسان ها را در محیطش از نقاشی چینی آموخته باشند که بعد از حمله مغول با آن آشنا شدند». (همان،۱۸) البته این کوچکی اندازه انسان ها ، برخلاف نگرش چینی، درنگارگری ایرانی از اهمیت و ارزش انسان نمی کاهد.

صحنه هایی که حمل پیامبر را در طول سفر نشـــان می دهد، در مـــعراج نامه میر حیدر به صورت رایج تری به تصویر در آمده و پیامبر را سوار بر مرکب معروفش، براق نشان می دهد که به راهنمایی جبرئیل و میکائیل(یکی از فرشتگان مقرب الهی) به سوی اورشلیم حرکت می کند. (تصویر۲)

در این جا پیامبر(ص) بر خلاف تصویر قبلی، سوار بر براق دیده می شـود. براق حیوانی نمادین و افسانه ایست که هنرمندان بدون استثنا صـــورت او را از روبه رو و با الگوبرداری از نمونه های پیشین، به یک شکل نمـــایش داده اند. این حیوان عجیب« با تاج مغولی و موهایی بلند که از اطراف گردن بلند کمانی او آویخته و با بدن لاغر و پاهای باریک کشیده اش، نمونـــــه ای کامل از اسب ایرانی است».(سگای،۱۳۸۵،۲۷)

ظاهرا تصاویر عروج با موجودی اسب گونه و بالدار خارج از اعتقادات مذهبی مسلمانان است و صرفا درمتون مذهبی ترکی و آلتایی، عروج « منحصر به اسبانی است که قدرت پرواز دارند. چنان که گفته می شود در سده هفتم،

۱- صیـــــرفی از نسل دوم پیـــروان یاقوت مستعصمی و سرآمد خوشنویسان سده ۸ هجری قمری بودکه بیش تر به سبب نسخه های ماندگارش از قرآن شنـــاخته شـــده است. (هیلن برند، ۱۳۸۸،۷۶)

تصویر۳- الف، مشابهت چهره نگاری پیامبر(ص) در معراج نامه احمد موسی

تصویر۳- ب، مشابهت چهره نگاری پیامبر(ص) در معراج نامه میرحیدر

دشمن بزرگ چنگیز خان، سوار بر اسب خاکستری به آسمان رفته است». (همان،۲۰) با این که در نقاشی های معراج، پیامبر(ص) همواره سوار بر براق به آسمان ها عروج می کند اما تفاسیر مذهبی مسلمانان، «صعود پیامبر(ص) را از پله های نردبانی نورانی که از معبدی در اورشلیم به بهشت برپاشده، نشان می دهد». (همان) در تصاویر معراج نامه احمد موسی، پیامبر با هاله ای دایره ای به دور سر، از اشخاص دیگر متمایز گشته که نمونه های اولیه آن درآثار مانویان به کار می رفت ودر دوره سلجوقی نیز به دور سر اغلب افراد دیده می شود. این هاله دایره ای « نشانه عظمت و قدرت بوده و نه تنها در نقاشی های آغازین اسلامی بلکه در تصاویر سفالینه ها، نقوش برنزها وشیشه ها وحتی بر روی پارچه ها براقتدار فرد تاکید داشتند». (kuhnel, 1924 ,7)

اما از اواخر سده ۸ هجری قمری هاله ای مانند شعله هایی از نور ظاهر شد که جنبه تقدس و تمایز داشته و صرفا به دور سر پیامبر(ص) دیده می شود. عکاشه معتقد است این نوع هاله «همان است که در آثار هنری چین و آسیای میانه دیده می شود که در این جا به شکل بیضی و با خطوط نامنظم ترسیم می شدو همانند یک شعله آتش به نظر می رسد». (عکاشه،۱۳۸۰،۱۱۵)

۲-ریخت شناسی پیکره ها

درنمونه ایلخانی که توسط احمد موسی نقاشی شده، پیامبر با آرایش مغولی به تصویر در آمده، مغولان « موهایشان را تا نزدیک گوش هایشان تا حدی بلند تر از روی پیشانی قرار می دهند.

ولی پشت آن را می گذارند مانند موی زنان بلند شود و با آن ، دو گیس، پشت سر می بافند و هر کدام را به گوشی می چسبانند».(بینیون،۱۳۸۳،۸۶) درحالی که در تصویر مشابه درمعراج نامه میر حیدر،پیامبر(ص) دستاری سفید برسر وشانه ها دارد و با محاسن بلند وآراسته دیده می شود« که نشانه مردی، ذکاوت و زینتی برای صورت عضلانی است». (سگای،۱۳۸۵،۲۶) (تصویر۳ الف وب)

در دو معراج نامه ایلخانی و تیموری صورت پیامبر(ص) به صورت کامل و آشکار نمایان است. این گونه نمایش چهره پیامبر(ص) بسیار اندک بوده و بیش تر متعلق به اوایل دوره اسلامی است. مانند تصاویر پیامبر(ص) در نسخه «جامع التواریخ رشیدی» دراوایل سده هشت هجری قمری، ظاهرا ایلخانان مغول« برای نخستین بار، کشیدن تصاویر پیامبر(ص) را جایز شمردند و (شاید) قصد آنان القای این بود که آن ها به یک سلسله اسلامی نسب می رسانند». (عکاشه،۱۳۸۰،۳۱) (تصویر٤)

ریخت شناسی چهره فرشته ها و حتی نوع پوشاک وتاج آن ها، در هر دو نمونه منشا یکسانی را معرفی می کند. فرشتگانی با چشمان سیاه، ابروان کمانی و موهایی که بر روی شانه ها ریخته و با دو گیسوی بافته به صورت مدور در بالای سرشان جمع شده، یاد آور عناصر تصویری مرسوم در تورفان چین هستند.(سگای،۱۳۸۵،۲۶) از دیگر نشانه های این تاثیر پذیری« مدور بودن چهره ها با چشم های فراخ و اریب و مردمک های بزرگ و بینی راست و دهان کوچک است». (عکاشه،۱۳۸۰،۶۳) که در تصاویر هر دو معراج نامه دیده می شود. شکل لباس ها نیز با اندک تفاوت هایی در تزیین، برگرفته از سنت مغولی است.(همان،۲۶) جالب این که در نگاره های معراج نامه احمد موسی(بر خلاف سایر آثار مغولی)و همچنین در معراج نامه میرحیدر، حالات و قیافه ها عاری از احساس و هیجانات و واکنش های درونی و شخصی هستند.عکاشه این ویژگی را نشانه خلاقیت و نوآوری هنرمند دانسته وآن را به حساب ناتوانی فنی نگارگر نمی گذارد.(عکاشه،۱۳۸۰،۸۵) و در ادامه به نقل از لورنس بینیون می نویسد«خطوط ترسیم شده در هنرهای ایرانی متاخر به خودی خود آن قدر زیبا و دلپذیر بوده که نیازی به چهره پردازی وارائه عواطف درونی نداشته است». (همان) با این حال می توان« حالات روحی، گرایش های توام با تفکر، کنجکاوی، درون گرایی، جادوتحسین، بردباری، غم و حتی توحش را در مسیر مردمک چشم های کشیده اشکال،مشاهده کرد».(سگای،۱۳۸۵،۲۶) البته این حالت یکنواخت و بی احساس چهره ها«از طرفی با موقعیت سرها که کم و بیش کج و اغلب،سه رخ نشان داده شده اند و از طرف دیگر،با حرکات دست ها و موقعیت های بدن لاغر و بلند،شکسته شده» (همان) و تاثیر منفی در پویایی و تحرک پیکره ها ندارد. بر خلاف طراحی خشک پیکره ها در معراج نامه میر حیدر، در نسخه ایلخانی طراحی آن ها با نرمش بیش تری همراه است. ولی ریخت شناسی چهره ها با

تصویر۴- معراج پیامبر، جامع التواریخ، تبریز۷۱۴ هجری قمری،کتابخانه دانشگاه ادینبورگ

سبیل باریک و ریش کشیده در چهره پیامبردر هر دو نسخه مورد نظر، مشابهت نزدیکی داشته و ریشه های یکسانی را یادآور می شود.

۳- ویژگی حرکت در نمایش پیکره ها

از آغاز عصر مغول طریقه نمایش پیکره ها تغییر می کند« از جمله آن که درطرح های انسان و حیوان تحرک بیش تری پیدا می شود در حالی که در نقاشی سنتی ایرانی (در دوره های بعدی) به کیفیت آرامش و سکون اهمیت بیش تری داده می شود». (تجویدی،۱۳۸٦،۷۸) بینیون دلیل وجود ویژگی حرکت و پویایی را در نقاشی مغولی، توجه به دستاوردهای تکنیکی چینی می داند و در ادامه می افزاید هنرمند ایرانی« سرانجام نشان داد که خود قادر به هضم این عناصر عاریتی و نیز تداوم روح تزیینی و خصلت هیجان برانگیزی سبک های پیشین است». (بینیون،۱۳۸۳،۱۵۸)

حس حرکت و کنش پیکره آن ها را زنده می نماید.این ویژگی به خوبی در تصویر۱ و در پیکر پویا و پر تحرک جبرئیل و پیامبر(ص) دیده می شود که با نوارهای مواج نیز تشدید شده و در مقایسه با پیکره های مشابه درتصویر۲ از پویایی بیش تری برخوردارند.(تصویر۵) ارنست کونل کم تحرکی پیکره ها درمعراج نامه میر حیدر را نشانه وقار و متانت اعجاب انگیز آن ها دانسته دلیل آن را موضوع خاص آثار بر می شمارد. (پوپ،۱۳۸٤،۷۵)

۴- حجم نمایی

درمورد حجم نمایی چه در جامه ها و چه در چهره ها (در هیچ یک از دو معراج نامه مذکور) کوشش زیادی به چشم نمی خـــــــورد زیرا معمولا« تصاویر اشخاص درنگارگری اسلامی،درچهره نگاری مستقل به شیوه دو بعدی است و رنگ آمیزی نیز در این کار نقش به سزایی دارد».(عکاشه،۱۳۸۰،۱۹۸)

لذا بهره مندی از خطوط کناره نما(به عنوان مثال) در جامه ها می تواند به خوبی فقدان سایه پردازی را جبران نماید.« چنین به نظر می رسدکه هنرمند نگارگر به همین خرسند بود که اثری تزیینی و زیبا که اشکال آن به یکدیگر مرتبط باشند بیافریند وآن را با جامه ای دلربا و سرپوشی چشم نواز بیاراید... و مهارت خود را در طرحی این جامه ها نمایان سازد».(همان،۸۵)

۵-موقعیت پیکره پیامبر(ص) در ترکیب بندی ها

نگاره بعدی از معراج نامه احمد موسی،پیامبر(ص) را با هاله نورانی به دور چهره اش در ساختمانی بسیار آراسته که محراب آن نشانه مسجد دارد (وشاید قبه الصخره باشد) در حال موعظه نشان می دهد.(همان،۱۸۸) (تصویر٦)

در این جا پیامبر با ردایی به رنگ آبی سیر،دربخش مرکزی ترکیب بندی و مابین ستون های بلند مرمرین نشسته و پیرامون وی را انبوهی از مردمان فراگرفته اند . بزرگ ترین آن ها که هاله ای هم ندارد، شاید یکی از پیامبران پیشین و احتمالا حضرت موسی(ع) باشد که پیامبر(ص) قبل از ملاقات رضوان، با او دیدار داشته است. این تصویر یادآور نگاره هایی است که پیامبر (ص) را نشسته درمیان اصحاب خود نشان می دهند و بعدها در دوره های مختلف هم اقتباس شد، مانند نگاره ای در نسخه دستنویس از کتاب «حیره الابرار» تالیف امیر علیشیر نوایی که پیامبر را نشسته در محراب مسجدی که با کاشی های گل و گیاه آراسته شده، نشان می دهد و از آن جا که معمولا در این تصاویر پیامبر(ص)و صحابه وی، امام علی(ع) و امام حسن(ع) و امام حسین(ع) نیز حضور داشتند، لذا به نظر پژوهنده شاید شخصی که در کنار پیامبر(ص) نشسته،امام علی بن ابی طالب باشد.

در نگاره مورد اشاره جبرئیل به طور هوشمندانه ای

تصویر۵ الف- مقایسه ویژگی حرکت در معراج نامه میرحیدر

تصویر ۵ب-مقایسه ویژگی حرکت در معراج نامه احمد موسی

در صحنه غایب است مگر این که پیکره بزرگی را که درکنار پیامبر(ص) نشسته، جبرائیل بدانیم اما جبرئیل که فرشته مقرب الهی است درتمام صحنه های معراج همواره تاج بر سر دارد و بر خلاف این صحنه، هیچ وقت عمامه نداشته است.(Sims,2002,148)

از این نظر نگاره فوق جزء نمونه های بسیار نادر خواهد بود. حتی براق که در سمت چپ پیش زمینه به در مسجد بسته شده و گویی از پای راستش نقشی همچون زبانه آتش سر می کشد، با آن بدن قرمز روشن، صورت رنگ پریده و گوش های سبز بزرگش غیرطبیعی و به نظر غریبـــــه می آید. البته در نگارگری ایرانی،جانور«اگرسبز،آبی یا زرد باشد مانعی ندارد ، اما انسان آبی یا سبز، بی درنگ همچون هیولا یا موجودی فوق طبیعی تلقی می شود». (اسحاق پور،۱۳۷۹، ٤٥)

توده بزرگ سنگ سیاهی که در پیش زمینه دیده می شود شاید علامت خاصی باشد که به این مکان مقدس مربـوط می شود، جایی که پیامبر(ص) شب معراج سفر خود را از آن جا آغاز کرد.« به راستی این نقاشی یـک اتفاق خارق العاده را به خوبی توصیف می کند. حضور براق به صورت خیلی مشخص در پیش زمینه و وجود فرشتگان نشان از یک حادثه غیر معمول دارد». (Sims,2002,148)

نگاره فوق اشاره به داستانی دارد که در آن سه فرشته، سه پیاله از جنس نور به پیامبر اکرم(ص) پیشکش می کنند. اولین پیاله محتوی عسل، دومی شراب و سومین پیاله محتوی شیر بود که طبق روایات، حضرت پیامبر(ص) پیاله شیر را برای نوشیدن انتخاب می کنند. این داستان درمعراج نامه میر حیدر نیز به تصویر درآمده است.(تصویر۷) در این نگاره بر خلاف معراج نامه احمد موسی ، سه فرشته سوار بر ابرهای طلایی درآسمان ها از پیامـــــبر(ص) پذیرایی می کنند و هیچ گونه عنصر معماری در ترکیب بندی دیده نمی شود. شیوه و شکل بال ها به گونه ای منظم و هم شکل به سمت عقب کشیده شده و هیچ یک باعث پوشاندن چهره فرشته دیگر نشـده است که می تواند نشان از دقت نظر نقاش باشد. نکته جالب این که با وجود سه پیاله در دست فرشتگان، پیاله شیر مجددا در دست پیامبرنیز دیده می شود که می تواند نمایش دو صحنه از داستان(صحنه پذیرایی و صحنه انتخاب شیر توسط پیامبر) در یک قاب باشد. شکل ظاهری براق با طرح شعله سانی که از پهلوی او بیرون زده، اقتباسی است از تصویر براق در صحنه مشابه در معراج نامه احمد موسی.

با توجه به توصیفات انجام شده ، به منظور مقایسه مفید تر(ازنظر ترکیب بندی)، نگاره اهدا پیاله ها به حضرت محمد(ص) از معراج نامه احمدِ موســـــــی را با یکی از نگاره های معراج نامه میر حیدر که ترکیب بندی در فضای معماری را نشان می دهد، مورد مقایسه تطبیقی قـــــرار می دهیم. به این منظورتصویر۸ که پیامبر را درحال نیایش به همـراه پیامبران دیگر نشان می دهد برای مقایسه انتخاب می شود.

دراین تصویر پیامبر(ص) در مسجد نشسته و بعد از آن که برای مومنان دعا می خواند، دستانش را به سوی آسمان بلند کرده و همین حرکت به وسیله پیامبران دیگر، بلافاصله تکرار می شود و همگی فریاد می زنند:آمین.(سگای،۱۳۸۵،۳۹)

همان طور که پیش از این گفته شد نمایش پیکره پیامبر(ص) درنگاره های ایلخانی تابع شرایط ونوع ترکیب بندی های این دوره است. در این آثار پیامبر(ص) همچون موجودی زمینی و برگزیده در متن حوادث تاریخی قرار می گیرد و عدم استفاده از نقاب نیز می تواند ناشی از همین نگرش باشد. بر این اساس دیگر عناصرتصویری صحنه های معراج، همچون نقش براق وتصاویر فرشتگان نیز فاقد ماهیت فرا زمینی به نمایش در می آیند.

در تصویر٦، پیکر پیامبر و شخصیت همراه وی ، بزرگ تر از دیگران به تصویر درآمده و این عامل در کنار عامل

تصویر٦- اهدا پیاله ها به حضرت محمد(ص)، معراج نامه احمد موسی، موزه توپقاپی سرای،استانبول، ماخذ:Sims,2002,147

مرکزیت در ترکیب بندی، به خوبی آن ها را از پیکره های دیگر متمایز ساخته است. این شیوه « در خاور نزدیک پیش از اسلام درمورد تصویرسازی شخصیت های بزرگ معمول بود».(عکاشه،۱۱۵، ۱۳۸۰)

درنگاره نیایش(تصویر۸) ساختار کلی ترکیب بندی و چینش عناصر آن تابع نظام قرینه سازی بوده و این عامل در عناصر و تزیینات معماری تمام صحنه نمایان است. ردیف شدن آدم ها شاید« الگو برداری از شیوه های ژرف نمایی شرق دور (باشد) که با آرایش پیکره ها به صورت پی درپی همراه بود».(سگای،۳۹، ۱۳۸۵) و با نوع چینش خود به مرکز اثر رهنمون می شوند. درحالی که در نمونه ایلخانی(تصویر٦) چینش افراد تابع نظام متقارن نیست. این چینش نامتقارن به نقاش امکان می دهد تا صحنه هایی پر جنب و جوش و پویا خلق کند. فضای مرکزی که پیکر پیامبر را دربر می گیرد با اندازه و قامت بلند آن حضرت بر کل ترکیب بندی که با اشخاص دیگری پرشده ، فائق آمده است. این« پیکره های بلند قامت در برخی تصاویر(این دوره) الگوی بیزانسی را به یاد می آورند».(پاکباز،۱۳۸۰، ٦١) در این جا «آدم ها بر خلاف هنر نقاشی بغداد که در سراسر صفحه به ردیف قرار می گرفتند و از قرار دادن آن ها درزمینه هم خودداری می شد، به صورت گروه گروه در دو یا سه سطح و بدون تقارن قرار گرفته اند و به واقعه اصلی به وسیله فضاسازی و نوع حرکت تاکید شده است». (گری،۲۹، ۱۳۸۵) چینش افراد در نگاره اخیر و رابطه آن با فضا و عناصر معماری، یادآور نوع خاصی از ترکیب بندی پیکره ها و عناصر معماری در دوره ایلخانی است .دراین دوره« متداول ترین ترکیب برای صحنه های داخـــــلی، صحنه ای است سه بخشی که شخص یا گروهی در وسط قرار دارد و درکنارشان اشخاص دیگری ایستاده اند که بیش تر با ستون ها یا دیگر تمهیدات معماری از هم جدا شده اند».(بلر،۳۹، ۱۳۸۵) و نگاه و زاویه سر افراد با هم متفاوت است و گاهی به طور مستقیم به مخاطب نگاه می کنند و یا از وی روی برگردانده و به نقاط مختلف صحنه چشم دوخته اند. این نوع برخورد در نسخه خطی «جامع التواریخ رشیدی» و« شاهنامه ابوسعیدی» نیز عینا مراعات شده است. همچنین نمایش افراد از زاویه پشت سر در پایین قاب نیز، ایجاد عمق و توجه به داخل صحنه را باعث می شود و « کوشش تازه ای است در راه ایجاد عمق میدان و شکافتن فضای دوبعدی صفحه. به همیـــــــن دلیل ایوان چوکین به هنر این عصر عنوان رئالیسم رمانتیک داده است». (تجویدی،۷۸، ۱۳۸٦)

درداخل قاب اثر، تعداد افراد زیادی به تصویـــــر درآمده اند که انبوه شنوندگان را نشان می دهد. این ویژگی گسترده گی فضا و وجود آدم های بسیار، در دیگر آثار این دوره، همچون نگاره های شاهنامه ابوسعیدی نیز دیده می شود. در این آثار،« ترکیب بندی ها بسط یافته تا اندام و فضای بیش تری را در برگیرد... و به نظر می رسد بزرگی تصاویر، هنرمندان را برآن داشته تا نسبت به تصاویر اولیه، اشکال بزرگ تری را در منظره هایی مناسب تر به کار گیرند». (همان،٤١)

پس می توان گفت یکی از ویژگی های ترکیب بندی در نگاره های ایلخانی، ایجاد فضاهای باز با چینش آدم های بسیار و تحت نظام نامتقارن است. این عامل« با قرار دادن یک اندام در انتهای سمت راست یا چپ قسمت جلو که گاهی پشت به بیننده و گـــــــاه نیز به طرف جلو می آید، عملی شود».(گری،۳٤، ۱۳۸۵) پیکره های حاشیه تصویر با قاب اثر طوری قطع می شود که نگاه آن ها رو به داخل باشد. این ویژگی می تواند نشان از فضاسازی غیر عینی و مغایر با جهان واقعیت و نوعی گریز از محدودیت های قاب بندی تلقی شود. به نظرکنبی، این« اندام چسبیده به لبه قاب، بیش از هر تاثیر خارجی دیگری، ساختار نگاره های سنتی ایران را در ذهن زنده می کند».(کنبی،۳٤، ۱۳۷۸) (تصویر ٦و۹)

یکی دیگر از نشانه های نادیده انگاشتن محدودیت های قاب بندی و دستیابی به فضایی نوین دراین دوره، خارج کردن بخشی از عناصر تصویر از چارچوب قاب است که«نشانه قدرت کامل وآزادی قاعده مند بینش در ارتباط با قراردادهای شبیه سازی است که تصویرهمراه با متن کتاب، با آن سروکاری ندارد».(اسحاق پور،۱٤، ۱۳۷۹) این ویژگی دراغلب آثار دوره ایلخانی به چشم می خورد.

اما در نگاره های معراج نامه میر حیدر با جـــــرات

تصویر۷- سه پیاله از نور، معراج نامه میرحیدر، کتابخانه ملی پاریس، ماخذ: سگای،۱۳۸۵، ۱۰۰

بیش تـــــری به کار رفته است.(تصویر ۱۰) «به کار بردن این روش کیفیت خشک و خشن چهارچوب خط کشی که هنرمند را زندانی نموده است تعدیل کرده و به وی اجازه می دهد با آزادی عمل بیش تری اهداف هنری خویش را دنبال نماید». (همان،۸۳) در نگاره احمد موسی (تصویر۶) فضای معماری با تغییر زاویه در دو طرف آن به عمق نمایی اثر کمک کرده است. اما در آثار معراج نامه میر حیدر چنین تغییر زاویه ای به منظور عمق نمایی دیده نمی شود. نمای فضاهای معماری مسطح است« و سعی شده برای غنا و پرمایگی، با افراط در کاربرد نقش مایه های تزیینی،(به ویژه عناصر ظروف چینی با ارزش یا لعاب مینایی چند رنگ) با عظمت و شکوه جلوه کنند».(سگای،۱۳۸۵،۲۸) که به نظر، نادیده گرفتن ژرف نمایی را نیز جبـــــران کرده ولی «اگر گاهی اوقات، صحنه ای از عمق، قابل تشخیص است، تنها به علت ترتیب ماهرانه نقش مایه های سطوح متـــــــــوالی می باشد».(همان)

نگاره دیگری از معراج نامه احمد موسی، پیامبر اکرم را در حالـــــــت نشسته بر روی یک قالیچه کوچک نشان می دهد که فرشتـــــه ای بزرگ(شاید جبرئیل) ماکت و الگوی یک شهر اسلامی را به آن حضـــــرت ارائه می دهد. شاید این تصویر اقتباسی باشد از حدیثی که در آن پیامبر شکست شهر بیزانس را به وسیله یک فرمانروای بزرگ اسلامی پیش بینی کرده بود.(Sims,2002,147) (تصویر۱۱)

پیکر پیامبر(ص)در سمت چپ با ابرهای طلایی رنگی احاطه شده و دو نفری که در مقابل ایشان نشسته اند، با توجه به شکل عمامه شان همچون اعراب به نظر می رسند. اغلب ویژگی های ساختاری در ترکیب بندی تصویر۶، همچون چینش پیکره ها، وجود دو پیکره چسبیده به قاب، ایجاد عمق نمایی با تکرار صورت هایی که به جوانب گوناگون نظاره کرند و... در این جا هم مراعات شده اند. اما برخلاف دو تصویر قبلی، در این جا بخشی از آسمان آبـــــی، هم مرز با افقی بلند به نمایش درآمده که با تک بوته های کوچک و بزرگ پوشیده شده است. این«افق های بلند،زمینه گل وگیاهی افشانده و پراکنده، و اشکال کوچک تر تصاویر، ویژگی های جدیدی است که بعدها سبک جلایری را ممتازساخت».(بلر،۱۳۸۵،۴۲) و با کوچ اجباری هنرمندان دربار جلایری از تبریز به هرات(توسط بایسنغر میرزا)،این ویژگی ها در مکتب هرات نیز تداوم یافت و در آثار این دوره حالت پرده ای را به خود گرفت که عناصر انسانی ونباتی در جلوی آن به تصویر در می آیند.

۶-دوری از واقعیت

با این که در حدود نیمه سده ۸ هجری قمری« توجه به واقع نمایی و نشان دادن حالات و احساسات انسانی در رفتار

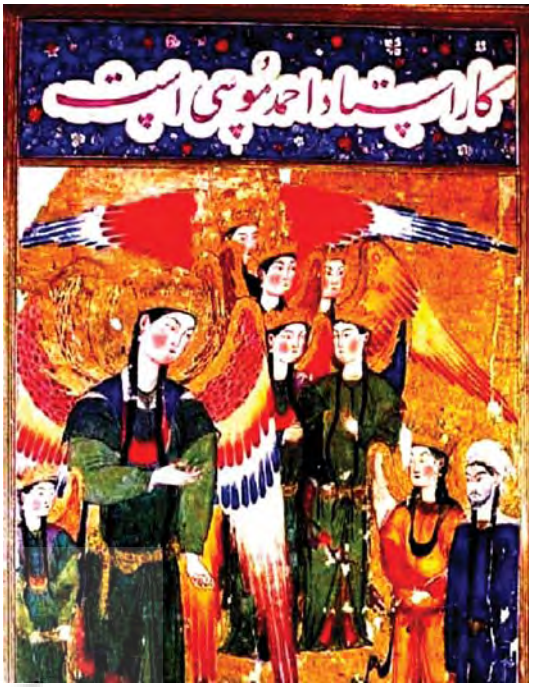
تصویر۸- نیایش، معراج نامه میر حیدر، کتابخانه ملی پاریس، ماخذ: سگای،۱۳۸۵،٤۱

پیکـــــره ها وجود داشت، اما لطافت و پختگی هنر ایرانی در نفوذ تزیین گرایی و رنگ آمیزی و پرداخت صحنه ها، جای خود را به خوبی باز کرده است».(حسینی راد،۱۳۸٤،۱۷) این نگرش ایرانی در ساختار تصویری نگاره «اهدا پیاله ها به حضرت محمد(ص)»(تصویر٦) به گونه ایست که فضای اثرکاملا با طبیعت یکی نشده و واقعی به نظر نمی رسد. این ویژگی در اغلب آثار این دوره دیده می شود، « با این همه، فاصله ای که میان فضای مجرد نقاشی های پیشین و عالم محسوس وجود داشت در این آثار بسیار کم شده است».(تجویدی،۱۳۸٦،۸۳)

در نگاره« اهدا پیاله ها به حضرت محمد(ص)» توجه به ریزه کاری ها و ترسیم دقیق عناصر تزیینی(درکنار رنگ های الوان) به نقاشی، حالتی شاعرانه داده است. (همان) درواقع این ویژگی نقاشی های ایرانی است که « تصاویر و طبیعت را با تزیین یکپارچه ادغام می کند و این امر رابه کمک رنگ خالص انجام می دهد. هماهنگی رنگ ها،آن گونه که هنرمندان ایرانی با آزادی کامل از طبیعت گرایی به انجام می رسانند، موجب می شود مواد وتصاویر طبیعت به صورت آینه نور تغییر شکل دهند».(اسحاق پور،۱۳۷۹،۳۰) درمعراج نامه میر حیدر نیز صحنه های بهشت و حوریان با تعدیـل حالت های رقت انگیز، تصاویر دلربا و شاعرانه ای را به وجود آورده اند. با این حال صحنه هایی که دیدار پیامبر(ص) را از جهنم و عذاب کافران نشان می دهد در مقایسه با صحنه هایی با فضای شاعرانه،بسیار تکان دهنده است.(تصویر۱۲)

درمقایسه دوتصویر٦ و ۷ ، اهداء پیاله ها به حضرت محمد، نمونه تیموری (وسایرآثار در مرحله پیشین مکتب هـــــرات) فضای غیرواقعی و انتزاعی تری را به نمایش می گذارد و با این که اغلب نگاره های این دوره« از نظر ترکیب بندی و کاربست رنگ های باشکوه در حـــــد عالی قرار دارد ولی بیننده نمی تواند از نظر مادی و عاطفی با آن ها ارتباط برقرار کند».(آژند،۱۳۸۷،۱۳۱) این دوری از واقعیت بعدها از ویژگی های نگارگری ایرانی محسوب شده و در عناصر انسانی و حیوانی به کـــــار رفت. «نا واقعیت تصویر اسب در رنگ آبی آن است، اما نا واقعیت تصویر انسان در کوچک بودن و بی مهارتی و بی نرمشی عروسک وار آن است که به جهان قصه مربوط می شود».(اسحاق پور،۱۳۷۹،۳۲) این عامل از عدم توجه و پرداخت زیاد به چهره ها نیز مشهود است زیرا « جلال و وزن بیش تر دادن به چهره های انسانی تاکیدی بر رابطه علی، حضور و مساله ایجاد شباهت می بود».(همان،۳۳) که ویژگی غیر واقعی و انتزاعی بودن را از آثار می گرفت.

با این وجود نگارگران ایرانی نمی توانستند آزادی عملی را که در تزیین فضاها و اشیاء داشتند در ارائـــــــه چهره ها به کار بندند لـــــذا چهره ها و دست ها معمولا بدون رنگ مانده و در چارچوب تزیین گرایی به منظور دوری از طبیعت، قرار نمی گیرند.(همان) عـــــدم توجه به هماهنگی عناصر ساختاری تصویر با واقعیت بیرونی در نگارگری ایرانی به گونه ای است که حتی گاهی نمی توان شباهتی بین نقش جامه های افراد با نقوش رایج در جامه های مردم آن زمان جست وجو کرد در واقع هنرمند بیش



تصویر ۹- نمایـــــش استقرار پیکره ها در قاب اثر، معراج نامه احمد موسی، ماخذ: سگای،۱۳۸۵،۶۹

از توجه به این مساله « بیش تر به پدید کردن شخصیتی که از نظر نقش در مجموعه قطعه خوشایند باشد و با آهنگ کلی و وزن عمومی نقاشی سازگاری داشته باشد پرداختـــــه می گردد».(تجویدی،۱۳۸۶،۱۰۱) یعنی توجه به هماهنگی بصری نگاره به جای بازنمایی واقعیت پیرامون.

۷-تاثیرات نقاشی چینی

همان طورکه می دانیم هنر ایران در سده هفتم هجری با یورش ویرانگر مغولان آسیب بسیاری دید ولی بعدها با تشکیل حکومت ایلخانان دوباره بسترهای رشد ونموآن فراهم آمد.یکی از نتایج استقرار این حکومت درایران « انتقال سنت های هنر چینی به ایران(بود)که منبـع الهام تازه ای برای نگارگران شد».(پاکباز،۱۳۸۰،۶۰)

با ورود عناصر چینی شیوه رسم دو بعدی نباتات هم فراموش شد و « سطوح عمق نما که گیاهان متعدد به روی آن روئیده بود و درختانی با تنه های کج و خمیده،بوته های بزرگ و کوچک که هنرمندان چینی در زینت کاری های خود به کار می بردند پدیدار گردید».(عکاشه،۱۳۸۰،۳۳۲) این نگرش چینی درترسیم رودهای جاری و نقش آب نیز دیده می شود. در نگاره اهدا پیاله ها، در قسمت بالای قاب رود جاری آبی رنگ احتمالا اشاره به رود عظیم و خروشان کوثر داردکه پیامبردرسفرمعراج سوار بر بـــــراق از آن می گذرد.(تصویر۱۳)

این رود در معراج نامه میرحیدر« به صورت بستری گسترده از آب تیره با امواج ظریف متلاطمی از طلا و نقره(متاسفانه در اثر گذشت زمان کدر شده است) که حقیقتا آن را درخشان ساخته، نشان داده است».(سگای،۱۳۸۵،۴۲) اما در این جا(نگاره احمد موسی) مانند اغلب آثار دوره مغولی، طراحی آب متفاوت با نمونه تیموری بوده و« به صورت نقوش منظم صدف مانند ترسیم شده که در داخل هر یک از اشکال آن بازی امواج (دیده می شود) و خود ترکیبی از دو نوع می باشند که بر روی ظرف های چینی سفید و لاجوردی سده چهارده(سلسله مینگ) مشـــاهده می شود».(گری،۱۳۸۵،۴۱) تزیینات روی قوس ها و سطوح معماری نیز شباهت به تزیینات مشابه در نگاره «زاری بر جسد اسکندر»(شاهنامه ابوسعیدی)، دارد که تخت اسکندر را مزین ساخته اند و بازل گری در کتاب نقاشی ایرانی،آن ها را نقوش چینی معرفی کرده است.(گری،۱۳۸۵،۳۶) به نظر بینیون عمق نمایی این آثار نیز به صورت نیمرخ های تا حدی روی هم قرار گرفته، نشان داده که جزء خصوصیات ذاتی هنر آسیای صغیر می باشد.(بینیون،۱۳۸۳،۴۵) با این حال و با وجود تاثیرات چینی یاد شده درنگاره های این دوره، اکبر تجویدی می نویسد«هنر ایرانی عصر مغول،ضمن در برداشتن عوامل چینی یک هنر کاملا مستقل و متفاوت از مکاتب چینی است».(تجویدی،۱۳۸۶،۷۹) اما « این واقعیت هم چنان به قوت خود باقیست که در سده چهاردهم، تاثیرات شکل دهنده، تاثیراتی چینی بوده اند و آشکار ساختن این که دراین مراحل حساس سبک کهن ایرانی چگونه پابرجا مانده، دشوار است».(بینیون،۱۳۸۳،۱۰۰)

درنیمه اول حکومت تیموری به علت وجود روابط سیاسی با چین، سفـــــــر غیاث الدین نقاش به دستور بایسنغرمیرزا به چیـــــن و ورود هدایا و کالاهای چینی، دوباره فصل جدیدی برای الهام گیری از عناصر چینی آغاز شد.تاثیر نقاشی چینی در اغلب نگاره های معراج نامه میرحیدر مشهود است. به طوری که در بسیاری از تصـــاویر این مجـــموعه «آسمان نیلی با ابرهای بسیار پرهیاهوی چینی جانی تازه گرفته اند».(سگای،۱۳۸۵،۲۷) همچنین «بزرگی،بلندی و باریکی تنه درختان، حاصـــل تاثیرات شرق دور است که به طور خاص با رسم شاخه های خمیده پوشیده از گل مشهود می باشد».(همان)

یکی دیگر از نشانه های تاثیرات غیرایرانی در تصاویر دوزخیان دیده می شود که ظاهرا « از هنر آسیای مرکزی و چین نشات گرفته و در تصویرسازی سنتی اسلامی نمونه های آن بسیار نادر است».(Sims,2002,150) این گونه توصیفات تکان دهنده« درنسخ خطی خاور دور، بسیار دیده می شود که مشهورترین آن ها نسخه های متنوع سوترا، ده پادشاه به زبان های ژاپنی و چینی است که بر اوراق طوماری تذهیب شده،موجود می باشد».(سگای،۱۳۸۵،۲۱) بلر ضمن تایید غیر ایرانی بودن ریشه های این نوع توصیف معتقد است«هنرمند برای آفرینش این تمثال های تکان دهنده

تصویر ۱۰- ورود به آسمان ششم،معراج نامه میرحیدر، نمایش خروج عناصر

جهنم و عذاب های آن ناگزیر بوده به دنبال الگوهایی ورای قراردادهای نقاشی ایران، در زندگی چادرنشینی و شمنی آسیای مرکزی باشد».(بلر،۱۳۸۵،۷۷)(تصویر ۱٤)

لذا تصاویر این مجموعه« برجسته ترین و کمیاب ترین مینیاتور هایی است که صحنه های بهشت، دوزخ، رستاخیز، کیفر و پاداش را برحسب تفکر اسلامی به تصویر کشیده و معراج پیامبر همراه با جبرئیل را در گشت وگذار بهشت و مشاهده شکنجه گناهکاران در دوزخ پی گرفته است».(عکاشه،۱۳۸۰،۱۸۸) تصاویر حیوانات عجیب الخلقه و زشتی هم که کافران را عذاب می دهند« اغلب،یادآور شخصیتی غیرواقعی الهامی است که شاخص های معینی از مکتب عباسی هستند».(سگای،۱۳۸۵،۲۷)

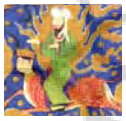
در این صحنه ها، همچون تمام نگاره های معراج نامه میر حیدر، پیامبر سوار بر براق به همراه جبرئیل از سمت راست وارد قاب شده و نظاره گر صحنه های جهنـــــم می گردد. از آن جا که این صحنه های عذاب در تصویر سازی اسلامی نادر و منابع الهام نیز بسیار اندک بودند، لذا « هنرمند بیش ترین خیال پردازی خود را به جانب چپ تصویـــر وا می گذارد که گناه کارانی را نشان می دهد که به خاطر اعمال بد خود به عقوبت های مختلفی گرفتار آمـــــده اند».(بلر،۱۳۸۵،۷۷) عکاشه به دلیل قرار گیری این تصاویر در کنار نوشته هایی مبنی به بیم دادن از دوزخ و امید دادن به بهشت و تشویق به اطاعت الهی،آن ها را تصاویر دینی تلقی کرده است.(عکاشه، ۱۳۸۰،۳۲)

۸-رنگ

یکی دیگر از عناصربصری مهم در دو معراج نامه مورد بحث، عنصر رنگ است. در نگاره های معراج نامه احمد موسی همچون سایر آثار مغولی، رنگ آبی، سبز و قرمز به صورت کاملا مشخص به کار رفته است و گاهی«زمینه ها به گل ماشی که آشکارا به جای رنگ طلایی استفاده می شده، در می آیند».(بینیون،۱۳۸۳،۹۲) استفاده از رنگ های گرم فضای پویایی را مملو از شور و هیجان ایجاد کرده است ضمن این که در نگاره های این نسخه«حال و هوا، رنگ پردازی و ویژگی های نقاشی ایرانی، فارغ از تاثیرات نقاشی شرق دور موج می زند».(حسینی راد،۱۳۸٤،۱۹)

از سوی دیگر در نگاره های معراج نامه میر حیدرآن چه بیش از هر رنگی نمود دارد، آبی تیره و طلایی است که فضایی آرمانی را به وجـــــــود آورده است. در واقع در اغلب نگاره های این دوره ،« رنگ طلایی و آبی تیـــــره رنگ های معیـــــار بودند».(پوپ،۱۳۸٤،۲۵٦) آسمان یک دست آبی، ستاره گان طلایی پراکنده و ابرهای رقصان از نوع ابرهای چینی به تصاویر معراج نامه میرحیدر حال و هوای تزیینی داده، و این مجموعه« در مقام نخست با غنای رنگ آمیزی خود،تحسین برانگیز است».(سگای،۱۳۸۵،۲٦) به طوری که می توان رنگ را جذاب ترین و غنی ترین عنصر بصری این نگاره ها دانست و آن ها را از آثار طراحی متمایز

جدول مقایسه تطبیقی عناصر ساختاری درآثار دو معراج نامه احمد موسی و میر حیدر

عناصر ساختاری و نمادین	 پیامبر سوار بر شانه های جبرئیل است. سرعت پرواز در طراحی حالت جبرئیل و نوارهای مواج دیده می شود. اندازه فرشته ها نسبت به اندازه کوه ها بی تناسب است. هاله دور سر پیامبر به صورت دایره ترسیم شده است.	 پیامبر همچون اغلب تصاویر داستان معراج بر پشت براق سوار شده است نوع طراحی پیامبر و براق به دور از تحرک و پویایی است. هاله دور سر پیامبر به صورت شعله ترسیم شده است.
ریخت شناسی پیکره ها	 آرایش موی پیامبر به صورت مغولی ترسیم شده و چهره فاقد نقاب است.حالت چهره عاری از احساس و هیجانات درونی است و سبیل باریک و ریش کشیده ویژگی مشابهی در هر دو نمونه است.	 پیامبر با دستاری بر سر و محاسنی بلند و فاقد نقاب به تصویر درآمده ودو گیسوی بافته شده ایشان اقتباس از نمونه های ایلخانی است.در آن جا نیز حالت چهره نشان از احساسات درونی ندارد.
و یـــــــژ گی حرکت درنمایش پیکره ها	 در نمونه ایلخانی پیکره ها دارای طراحی پویاتری هستند که آن ها را زنده تر نشان می دهد.	 در نمونه تیموری کم تحرکی پیکره ها نشانه وقار و متانت آن ها می باشد.
حجم نمایی	 کوشش زیادی برای نمایش حجم نمایی در جامه و لباس انجام نشده و جلوه های رنگ آمیزی جای توجه به حجم نمایی را گرفته است.	 در این نمونه نیز به حجم نمایی توجهی نشده وعناصر تزیینی در سطوح معماری جای آن را گرفته است.
موقعیت پیکره پیامبر در ترکیب بندی ها	 پیکره پیامبر در مرکزنگاره در اندازه بزرگ تر و بدون نشانه های ویژه نبوت ترسیم شده است. چینش افراد تابع نظام متقارن نبوده و پراکندگی آن ها باعث پویایی نگاره شده و این پیکره های گروه بندی شده با عناصر معماری (ستون ها) از هم جدا شده اند. یکی از ویژگی های این ترکیب بندی، ایجاد فضاهای باز با چینش آدم های بسیار و تحت نظام نا متقارن است. تعدادی از پیکره ها چسبیده به لبه های قاب دیده می شوند که این عامل نوعی گریز از محدودیت های قاب بندی است.	 ساختار کلی ترکیب بندی و چینش عناصر تابع نظام قرینه سازی بوده وپیامبر در مرکز تقارن دیده می شود. آدم ها به صورت ردیف ترسیم شده اند که شاید متاثر از آثار شرق دور باشند. پیکره پیامبر از حیث اندازه با پیکره های دیگر برابر است. فضای تصویر باز نیست و آدم های بسیاری در آن ترسیم نشده اند. به جای پرداختن به عمق نمایی،به غنای سطوح معماری بیش تر توجه شده است.

ادامه جدول

دوری از واقعیت	توجه به ریزه کاری ها و ترسیم دقیق عناصر تزیینی باعث ایجاد فضاسازی غیرواقعی شده است. عدم توجه به پرداخت چهره ها نشانه دیگری از گرایشات انتزاعی و غیر واقعی تلقی می شود.	ترسیم این صحنه های عذاب و دوزخ، نقاشی را از فضاسازی واقعی دور کرده و وسعت خیال پردازی نگارگر را نشان می دهد.
تاثیرات نقاشی چینی	یکی از نمونه های استفاده از عناصر چینی در ترسیم رود جاری و نقش آب و تزیینات روی قوس ها و سطوح معماری به کار رفته است.	فرم ابرهای ترسیم شده اقتباس از نمونه های چینی است. وجود صحنه های عذاب کافران نیز از تاثیرات چینی و آسیای مرکزی می باشد.
رنگ	استفاده از رنگ های گرم فضای پویایی را مملو از شور و هیجان به وجود آورده است. نوع رنگ بندی و انتخاب رنگ ها فارغ از تاثیرات شرق دور است.	رنگ طلایی و آبی تیره فضایی آرمانی به وجود آورده وبار تزیینی آثار را افزایش داده است.

نتیجه

دو نسخه خطی با موضوع معراج حضرت رسول، یکی معراج نامه احمد موسی و دیگری معراج نامه میر حیدر از مهم ترین آثار تصویری با مضمون دینی درنگارگری ایرانی می باشند.با مقایسه تطبیقی عناصر ساختاری در ترکیب بندی این دو نسخه مصور، در می یابیم در نگاره های احمد موسی تداوم اسلوب های تصویری رایج دوره مغولی به خوبی احساس می شود که ضمن برخورداری از تاثیرات شرق دور، از آبشخور نگارگری سنتی ایران نیز سیراب گشته است. ریخت شناسی چهره ها، جامه نگاری ها، ژرف نمایی، درشت نگاری پیکره های خاص و هم جواری آن ها با عناصر طبیعت، فضایی را ایجاد نموده که هم رابطه ای با طبیعت پیرامون دارد و هم ذهنیت خلاق هنرمند نقاش را نشـــان می دهد. تحرک و پویایی وبهره مندی از عنصر خط در طراحی آن ها ،چینش آدم ها و رابطه ملموس شان با فضاهای معماری و عناصر طبیعت، بعدها در نگاره های معراج نامه میر حیدر تحت تاثیر نوع نگرش هنرمندان دگرگون گردید.

در معراج نامه احمد موسی، وجود پیکره ها در انتهای سمت راست و چپ قاب، نوعی گریز از محدودیت های ترکیب بندی است که در معراج نامه میر حیدر، هنرمند جهت حصول آن و با اندیشه گسترش فضای اثر، پا را فراتر نهاد و عناصر را در خارج از قاب، اما در ارتباط با موضوع به نمایش گذاشت. بر خلاف معراج نامه احمد موسی که ارزش های طراحی آن در تحرک پیکره ها به خوبی نمایان است ، در این جا پیکره ها خشک و بی حرکت بوده و اهمیت خط و ارزش های طراحی، جای خود را به نمایش سطوح

رنگی مزین کرده و توجه به غنای رنگ جای ویژگی توصیفی خطوط را گرفته است. در این آثار رابطه پیکره ها و فضا های معماری گرایش به رویکرد انتزاعی و فضاسازی القایی را تداعی می کند که غنای تحسین برانگیز رنگ های درخشان آبی و طلایی و ابرهای رقصان چینی هم این ویژگی را تقویت کرده است.

منابع و ماخذ:

آژند، یعقوب، مکتب نگاری هرات، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۷.
آژند، یعقوب، مکتب نگارگری تبریز،قزوین ومشهد، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸٤.
آداموا،ا،ت، نگاره های ایرانی،ترجمه زهره فیضی،تهران،فرهنگستان هنر،۱۳۸٦.
اسحاق پور، یوسف، مینیاتور ایرانی، ترجمه جمشید ارجمند، فرزان، تهران، ۱۳۷۹.
بینیون و دیگران،سیرتاریخ نقاشی ایران،ترجمه محمد ایرانمنش،امیرکبیر،تهران، ۱۳۸۳.
بلر،شیلاو...، هنرو معماری اسلامی،ترجمه اردشیراشراقی، سروش، تهران،۱۳۸۵.
برند، باربارا،هنر اسلامی،ترجمه مهناز شایسته فر، موسسه مطالعات هنر اسلامی،تهران، ۱۳۸۳.
برند، رابرت هیلن، زبان تصویری شاهنامه، ترجمه سید داود طبائی، فرهنگستان هنر، تهران،۱۳۸۸.
پوپ و دیگران،سیروصور نقاشی ایران،ترجمه یعقوب آژند، مولی،تهران، ۱۳۸٤.
پاکباز،روئین،نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، زرین و سیمین،تهران، ۱۳۸۰.
تجویدی،اکبر،نگاهی به هنر نقاشی،تهران،وزارت فرهنگ و ارشاد اشلامی،تهران، ۱۳۸٦.
حسینی راد،عبدالمجید،سیر تحول نگارگری ایرانی،شاهکارهای نگارگری ایران،موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸٤.
سگای،ماری رز،معراج نامه-سفرمعجزه آسای پیامبر(ص)، ترجمه مهناز شایسته فر، موسسه مطالعات هنر اسلامی،تهران، ۱۳۸۵.
عکاشه،ثروت، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی،حوزه هنری، تهران، ۱۳۸۰.
کنبی، شیلا،۱۳۷۸، نقاشی ایران، ترجمه مهدی حسینی، دانشگاه هنر، تهران، ۱۳۷۸.
کنبی، شیلا،۱۳۸۷، عصرطلایی هنر ایران، رجمه حسن افشار، نشرمرکز،۱۳۸۷.
گری، بازل، ۱۳۸۵، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، دنیای نو، تهران،۱۳۸۵.
Sims, E,Pearless images of persion painting, Singapore, 2002,
kuhnel, E, La miniature en Orien, Tranduction de paul Budry, Paris, 1924.