روایت شناسی اذکار برگرفته از آیات قرآنی در نگاره‌ای از خمسه نظامی موزه بریتانیا به شماره AddMS25900

مقاله پژوهشی (صفحه ۲۲۶-۲۱۰)

فاطمه غلامی هوجقان[۱]، حسن بلخاری قهی[۲]، مینا صدری[۳]

۱- دانش‌آموخته دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

۲- استاد تمام گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

۳- دانشیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

DOI: 10.22077/NIA.2026.8639.1908

چکیده

توجه به کتیبه‌های خوشنویسی موجود در نگاره‌ها که عمدتاً شامل آیات قرآنی و اذکار برگرفته از آن هستند، بخشی لاینفک از نگارگری ایرانی- اسلامی بوده و علاوه بر زیبایی اثر، واجد جنبه‌های تعلیمی و تربیتی برای مخاطب هستند. تاکنون هیچ پژوهشی در ارتباط با کتیبه‌های قرآنی در نگارگری صورت نگرفته و پژوهش حاضر درصدد است به ارتباط ضمنی و پنهان میان داستان نگاره و فحوای آیات و اذکار نقش بسته در نگاره «پناه بردن مجنون به کعبه» پی ببرد که به صورت غیرتصادفی انتخاب شده‌است. تحقیق حاضر قصد دارد تا به این سوال پاسخ دهد که به چه دلیلی هنرمند از به کار بردن عین آیات طفره رفته و اذکاری ملهم از آیات قرآنی را مورد استفاده قرار داده‌است؟ نتایج پژوهش حاکی از آن است که هنرمند با اهداف خاصی آیات را گزینش می‌کرده و گاهی نیز با دخل و تصرف در آیه و تبدیل کردن آن به ذکر، خداوند را مخاطب قرار داده و مخاطب را به حضور او در تمامی صحنه‌های زندگی توجه می‌داده و گاهی نیز با حذف قیود زمان از آیه، توانسته تا بی‌زمانی را القا کند که وجه تنبّه ذکر را به همه زمان‌ها تسری داده و به صورت آگاهانه و از سر اعتقاد، اغلب از آیات و اذکار سوم شخص بهره گرفته تا نشان‌دهنده ناظری بیرونی (خداوند) باشد که عالِم به کل ماجرا است. تحقیق پیش رو از نوع کیفی و به روش توصیفی- تحلیلی و تفسیری بوده و از منابع کتابخانه‌ای (واقعی و مجازی) بهره گرفته‌است.

واژه‌های کلیدی: قرآن کریم، ذکر، خمسهٔ نظامی، مجنون، کعبه، نگارگری.

1- Email: fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir

2- Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

3- Email: mina.sadri@ut.ac.ir

** مقاله حاضر مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «رویکرد فرازبانی در بازنمایی مفاهیم عرفان عملی؛ تبیین مراتب معنوی و بصری در نگارگری» است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در دانشکدگان هنرهای زیبا دانشگاه تهران انجام شده‌است.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۰۶ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۱۱/۱۳)

مقدمه

نگارگری ازجمله هنرهای ملی ایرانی است که به‌دلیل دارابودن شاخصه‌های فرهنگی، اجتماعی و هنری هم‌دورهٔ نگارگر حائز اهمیت بوده و از دیرباز مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. از سویی آثار نگارگری ایرانی، خصوصاً در دوران اوج و شکوفایی و اصالت این هنر، یعنی دورهٔ تیموری، با ادبیات عرفانی همراه بوده و کتاب‌های برجستهٔ ادب فارسی را که به‌تصریح یا تلویح متضمن معانی عرفانی است، همچون بوستان سعدی، خمسهٔ نظامی و شاهنامهٔ فردوسی، به نگاره‌ها می‌آراستند تا هم آن‌ها را زیباتر کنند و هم معانی بیان شده به زبان ادبی را با زبانی دیگر قوت بخشند (صدری، ۱۳۸۲: ۱۰۹)؛ بنابراین، مهم‌ترین سند پیوند نگارگری ایرانی با معانی عرفانی این است که نگاره‌ها غالباً برای بیان مضامین کتاب‌های عرفانی تهیه شده است. نگارگری ایرانی برای نیل به اوج توانایی خود در بیان مضامین عرفانی مراحلی را طی کرد. در اوایل دورهٔ تیموری، نگارگری رفته‌رفته کامل‌تر شد و قابلیت بیشتری برای بیان مضامین شعری یافت. در مکتب هرات به قابلیت بیان پیچیدگی‌های شعری دست یافت. بی‌شک، این قوت، محصول هم‌نشینی مداوم نگاره‌ها با ادب عرفانی و انس نگارگران با ادب عرفانی بوده است (صدری، ۱۳۸۶: ۴۳۰). در مورد متون ادبی مرجع نگارگران می‌توان گفت که آن‌ها اغلب با دیوان شعرای متقدم و ادبیات فارسی آشنا بوده‌اند و اکثر نگاره‌های برجای‌مانده را تصاویری برگرفته از داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی، بوستان و گلستان سعدی و در مواردی نادر مثنوی معنوی مولوی و دیوان حافظ دربرمی‌گیرند؛ شاعرانی که اغلب حکیم یا حافظ قرآن بوده و بهره‌های فراوانی از علومی نظیر فقه، حکمت، عرفان و فلسفهٔ اسلامی داشته‌اند. اغلب آثار شعرای نام‌برده دارای مفاهیم ملی ـ میهنی (شاهنامه)، حکمی ـ تعلیمی (خمسه، بوستان و گلستان) و عرفانی (مثنوی معنوی، دیوان حافظ) بوده‌اند. روشن است که موضوعات عرفانی به‌دلیل دشواری درک و به‌تبع آن مشکل‌بودن دریافت تصویری از آن، از اقبال کمتری در میان نگارگران برخوردار بوده و دست‌مایهٔ نگارگرانی بوده که با محافل عرفانی مأنوس بوده و از سرچشمه‌های عرفانی و فلسفی سود جسته‌اند. یکی از این نگارگران کمال‌الدین بهزاد هراتی است که با توجه به اطلاعاتی که از زندگی او موجود است، دست‌کم با دو تن از عرفا و شعرای مطرح زمانهٔ خویش، امیرعلیشیر نوایی (۹۰۶ـ۸۴۴هـ.ق.) و نورالدین عبدالرحمن جامی (۸۹۸ـ۸۱۷هـ.ق.) و حلقه‌های عرفانی آنان به‌صورت عمیق و وثیق مرتبط بود (پاکباز، ۱۳۹۰: ۴۲۳) و نگارهٔ «سماع دراویش»، اثر بهزاد که در آن جامی و نوایی را در حلقهٔ سماع ترسیم کرده، بر این مطلب صحه می‌گذارد. ازسویی موضوعات عرفانی اغلب به‌دلیل پیچیدگی‌های تفهیمی، به‌سختی به مرحلهٔ اجرای تصویری می‌رسند و هنرمندی می‌تواند در این امر موفق باشد که همانند آموزه‌های عرفانی که به‌صورت غیرمستقیم و با ایما و اشاره منتقل می‌شوند، (مانند تربیت تعلیمی ابوسعید ابوالخیر)، در انتقال مفاهیم عرفانی مدنظر خویش به‌صورت غیرمستقیم عمل کرده باشد و بهزاد در این مورد تلاش وافری داشته است. او اغلب برشی از زندگی روزانه را که در لابه‌لای آن مفاهیم عمیق عرفانی را استادانه گنجانده، به تصویر می‌کشد که نیاز به اکتشاف دارند. البته در پژوهش‌های قبلی بررسی‌های مفیدی صورت گرفته؛ اما شاید در زمینهٔ انطباق متن کتیبه‌های قرآنی و اذکار ملهم از آن‌ها با کلیّت داستان نگارگری و تعمیق و تدقیق در متون تفسیری قرآن‌کریم و ارتباط بی‌واسطه یا باواسطهٔ متن مقدس با نگارگری ایرانی، مطالعات کمی صورت پذیرفته باشد؛ بنابراین، پژوهش حاضر قصد دارد با ایجاد پیوند میان این دو وادیِ به‌ظاهر متباین، ولی در باطن متناظر، به نتایجی مطلوب دست یابد و به سؤالات بی‌پاسخ مشترک در دو حوزهٔ هنر و عرفان، پاسخ‌هایی متقن‌تر دهد. به این منظور کنکاش در میان آیات پراستناد در نگاره‌های ایرانی و فحص بیشتر در جهت یافتن ارتباط میان آن‌ها و هنرهایی نظیر نگارگری می‌تواند در جهت کشف ریشه‌های عمیق، اما ناپیدای حکمت و عرفان اسلامی در نگارگری راهگشا باشد و کتاب‌های بیولوژی نص(۱۳۹۳) و استعاره‌های مفهومی و فضاهای قرآن، (۱۴۰۱) نوشتهٔ علیرضا قائمی‌نیا می‌توانند مفید باشند. قائمی‌نیا ساختار روایی نص را بدین صورت تحلیل می‌کند که به روایت، همچون نظامی ساختارمند می‌نگرد و به عناصر بنیادین آن توجه دارد. او اشاره‌هایی ظریف به نحوهٔ روایت در آیات مختلف قرآن دارد که در جهت پیشبرد اهداف پژوهش حاضر مفید است. در پژوهش

حاضر، نگارۀ «پناه‌بردن مجنون به کعبه» که از آثار منتسب به بهزاد است، مورد تدقیق قرار می‌گیرد؛ چراکه از آیات و اذکار مختلفی در نگاره استفاده شده که موجب شد تا مورد فحص و بحث بیشتر قرار گیرد. بهزاد در به تصویر درآوردن این نگاره، به متن داستان در هفت‌پیکر وفادار بوده و با مقایسۀ متن داستان و نحوۀ بازنمایی بهزاد، تأثیرپذیری کاملاً مشهود است (نظامی گنجوی، ۱۳۳۵: ۴۸۲)؛ اما کتیبه‌های نوشتاری موجود در نگاره که هم شامل کتیبه‌های غیروابسته به بنا (کتیبه‌های خوش‌نویسی اشعار داستان اغلب در اطراف نگاره) و کتیبه‌های وابسته به بنا (آیات قرآن کریم و اذکار ملهم از آن‌ها اعم از سردر بناها، پرده‌نوشت کعبه و ...) می‌شوند و عمدتاً با نگاره و داستان آن در ارتباط هستند، تاکنون مورد توجه جدی واقع نشده‌اند که نگارندگان را بر آن داشت تا با فحص بیشتر در آیات و اذکار نگاره، در جهت کشف دلایل پنهانی استفادۀ نگارگر از آیات و اذکاری خاص در کتیبه‌های نگارگری، به نیت احتمالی هنرمند از به‌کارگیری آن‌ها و لایه‌های ضمنی اذکار که می‌توانستند متأثر از قرآن کریم و منابع دینی ـ عرفانی متناظر آن باشند، رهنمون شود؛ پس سؤالاتی مطرح شد که پی‌جویی آن‌ها هستۀ مرکزی پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد.

سؤال پژوهش

چرا هنرمند از به‌کاربردن عین آیات طفره رفته و اذکاری ملهم از آیات قرآنی را مورد استفاده قرار داده است؟

پیشینۀ تحقیق

در ارتباط با نسخۀ خطی خمسۀ نظامی به شمارۀ دسترسی[1] AddMS 25900 و نگارۀ «پناه‌بردن مجنون به کعبه»، برگرفته از آن اثر، منتسب به کمال‌الدین بهزاد، پژوهش‌های چندانی صورت نگرفته است. این عدم اقبال به‌دلایلی همچون نبود امکان دانلود یا اسکرین‌شات[2] واضح از نسخۀ خطی در تارنمای موزۀ بریتانیا، کیفیت پایین وجوه طراحانۀ نگاره، آسیب‌دیدگی‌های فراوان آن و همچنین عدم انتساب قطعی آن به بهزاد، می‌تواند باشد. پیشینۀ مطالعات انجام‌شده براساس تأخر زمانی بدین شرح است:

اکبری و افضل‌طوسی (۱۴۰۱) در مقالۀ «ویژگی‌های شاخص تذهیب‌های نسخۀ خطی خمسه Add MS 25900، محفوظ در کتابخانۀ بریتانیا»، تنها به بررسی تذهیب‌های اجراشده در این نسخۀ خطی پرداخته و مطالعه‌ای بر روی نگاره‌ها انجام نداده‌اند. رحیم‌زاده تبریزی و دیگران (۱۴۰۰) در مقالۀ «تحلیلی بر مضامین کتیبه‌های مذهبی ایوان صحن عتیق حرم مطهر رضوی»، معتقدند کتیبه‌های مذهبی این مکان از زمان صفویه به بعد در ادوار پسین مرسوم می‌شود؛ نظیر احادیث عزت شیعه و شفاعت پیامبر(ص) و امام‌رضا(ع) برای زائران به‌جهت ثواب زیارت آنان که از قول پیامبر(ص)، امام‌علی(ع)، امام‌صادق(ع) و امام‌رضا(ع) در کنار آیۀ تطهیر و یا حدیث کساء که درخصوص عصمت و طهارت اهل بیت پیامبر(ص) بوده و درجهت تأکید بر مذهب شیعه و اقدامی تأثیرگذار در شرایط تاریخی اجتماعی، فرهنگی و مذهبی روزگار صفویه محسوب می‌شود. تنها با تأمل در کتیبه‌های ایوان عباسی (اولین ایوان در دورۀ صفویه) چرایی گزینش و آوردن آیۀ سورۀ ملک که بخشیدن یا ستاندن حکومت و فرمانروایی و بخشیدن عزت و ذلت را به دست خداوند می‌داند، همراه با سورۀ کوثر که در شأن حضرت زهرا (س) نازل شده در کنار دعای نادعلی، صلوات و بخشی از دعای توسل، پیامی مبنی بر خواست و مشیّت الهی نسبت به استقرار حکومت صفویه و عزّت شیعه مشخص می‌شود. قاضی‌زاده و حاصلی (۱۳۹۸) در مقالۀ «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسۀ تهماسبی»، با مطالعۀ دو نگارۀ مجنون در بیابان و آوردن مجنون بر در خیمۀ لیلی، معتقدند که استفاده از نظام‌های دورانی و مورب جهت ایجاد بیان هنری، غلبه دارند و استفاده از آن‌ها موجب ایجاد حرکت و پویایی بصری شده و همچنین هنرمندان از عناصری مانند رنگ و بافت بهره‌ای نمادین برده و حالات درونی قهرمان داستان را نشان داده‌اند. شانواز و عزیززادگان (۱۳۹۸) در مقالۀ «بررسی تشابه تصویرپردازی در قرآن کریم و نگارگری ایرانی»، برآنند که هنرمند نگارگر قواعد و قوانینی به کاربست تا به‌واسطۀ آن ضوابط فلسفی و معنوی، کیفیات عارفانه و روحانی مختص هنر قرآنی را در اثر به وجود آورد؛ همانند پرداخت اصل و جوهر موضوع؛ به‌عبارت دیگر، کلیّت آن و طرح موضوع در باطن هنرمند بود که سبب بروز برخی ویژگی‌ها، ازقبیل عدم

توجه به زمان و مکان و عدول از قوانین رؤیت جهان واقعی شد. حسنی جلیلیان و دیگران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مقایسه و تحلیل شخصیت‌پردازی نظامی و دهلوی در گفت‌وگوهای لیلی و مجنون»، چنین معتقدند که فضای داستان نظامی فضای «حبّ عذری» است که از بهره‌های جسمی به دور است. نظامی هرگز ملاقات مستقیمی میان دو دلداده ترتیب نمی‌دهد و از گفت‌وگوهای باواسطه و غیرمستقیم، نظیر راز و نیاز، کلاغ نامه‌بر و .. استفاده می‌کند و لیلی و مجنون همچنان وقار و دلدادگی را در هم آمیخته و به آیین عشق عذری پایبند هستند و لیلی تنها به بهانهٔ تسلیت‌گفتن برای مرگ پدر مجنون، به او نامه می‌نویسد و درمجموع این دو دلداده به فرهنگ اجتماع و بایسته‌های عشق پاک پایبند هستند. قاسمی سیچانی و دیگران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «تحلیل مضمون کتیبه‌های قرآنیِ ورودی‌ها و محراب‌های مسجدجامع اصفهان»، معتقدند که از بین ۱۰ ورودی و ۱۷ محراب مسجدجامع اصفهان، ۱۵ مورد دارای کتیبهٔ قرآنی بوده و شرایط سیاسی و اجتماعی هر دوره در انتخاب آیات برای نگارش کتیبه‌های ورودی‌ها و محراب‌ها، مؤثر بوده است. در زمان آشفتگی اوضاع سیاسی، اجتماعی و مذهبی، آیات قرآنی انتخاب‌شده برای کتیبه‌های محراب‌ها و ورودی‌های مسجدجامع اصفهان اغلب اشاره به اتفاقات خاص آن دوره دارد؛ اما زمانی که آرامش نسبی سیاسی و اجتماعی برقرار بوده، مضمون آیات انتخابی در ورودی‌ها مسائلی مانند توحید و یگانگی خداوند، ایمان و اعتقاد به معاد نبوت، بعثت پیامبر(ص) و آیاتی در اهمیت مساجد است. مضمون آیات محراب‌ها نیز اشاره به وقایعی مانند تغییر قبلهٔ مسلمین و بعثت پیامبر(ص) دارد. مراثی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویرسازی شخصیت مجنون در نگارگری دوره‌های تیموری و صفوی»، چنین اذعان می‌دارد که نگارگر در انتخاب رنگ تنپوش مجنون، به‌طور کامل از توصیف متن پیروی نکرده و با آگاهی از محتوای عرفانی این داستان، مجنون را سالک طریق عرفان و در آغازِ آن دانسته و با استفاده از نماد رنگ آبی معرفی کرده‌اند که رنگ خرقهٔ صوفیان مبتدی است. درمجموع نگارگر پیش از آنکه از روایت داستان متأثر باشد، بیشتر به آموزه‌های عرفانی و سنت صوفیه وابسته بوده و متأثر از محتوای داستان است. پویازاده و رسولی راوندی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی کتیبه‌های قرآنی در هنر و معماری»، معتقدند هنرمند مسلمان با توجه به مفاهیم ظاهری و باطنی عبارات قرآنی، مصادیق آیات، میزان و نحوهٔ تأثیرگذاری آن‌ها و با درنظرگرفتن اوضاع و شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، درصدد تطبیق، تقدیس، تحمیل، تأیید و نشان‌دادن برتری ایدهٔ خود به مردم زمان خویش، عوام، خواص، مخالفان، دشمنان و آیندگان بوده است و با توجه به مقدار فضای مجاز برای خلق اثر هنری، نقش، کاربرد و دامنهٔ موضوعی آیه، اعتقادات شخصی و جمعی و حوادث زمان، اقدام به خلق آثار هنری می‌کند تا علاوه بر استفاده و برخورداری مردم از تبرک و قداست نهفته در کلمات الهی، نیازهای حاکمان وقت را نیز برآورده کرده باشد. صدری (۱۳۹۲) در کتاب نگاره‌های عرفانی: مطالعهٔ تطبیقی معانی عرفانی و نگارگری، به مطالعهٔ نگاره‌های متعددی از نسخ خطی ادوار مختلف ایران پرداخته که یکی از آن‌ها نگارهٔ «پناه‌بردن مجنون به کعبه» است. او درمورد حالات مجنون چنین معتقد است که سالک چون به مقام عشق رسد، در مقامات معنوی به نهایات راه می‌یابد و به حقیقت عشق که همان مقام توحید است، نائل می‌شود. توحید، یکی‌شدن عشق، عاشق و معشوق است؛ زیرا زمانی که عاشق حقیقت عشق را درمی‌یابد، از معشوق بازگردد و در این حال نه عاشق ماند و نه معشوق و هرچه باقی می‌ماند، جز سلطانیِ عشق نیست. در این حال او به مقام وحدت رسیده است. از میان مطالعات انجام‌شده، بخش‌های مختلفی از داستان لیلی و مجنون مورد پژوهش واقع شده و مطالعات گروه هنر اغلب به آن‌ها اختصاص دارد. مطالعات رشته‌هایی نظیر ادبیات نیز منحصر به دیدگاهی کلی بر خمسهٔ نظامی و ارتباطات میان لیلی و مجنون می‌شود؛ اما صدری تنها پژوهشگری است که این نگاره را مطمح نظر قرار داده و از حیث مضامین عرفانی، آن را بررسی کرده؛ البته به نوشتارهای موجود در سرتاسر نگاره و خانهٔ کعبه توجهی نکرده است. شانواز و عزیززادگان (۱۳۹۸) نیز تنها پژوهشگرانی هستند که ارتباط میان نگارگری (با موضوعاتی غیر از لیلی و مجنون) و قرآن‌کریم را مورد بررسی قرار داده‌اند و از این حیث با پژوهش حاضر هم‌سنخ‌اند؛ اما نتایجی کلی را ارائه کرده‌اند.

پژوهش حاضر درصدد است تا با تجزیه‌وتحلیل نوشتارهای

موجود در کتیبه‌های مختلف نگاره و نوشتار پردهٔ خانهٔ خدا و دلالت‌های ضمنیِ عمدتاً تفسیری و محتملاً عرفانی، به خوانشی جدید از آن‌ها در حوزهٔ روایت‌شناسی و تفسیر قرآن که مرتبط با عالَم هنر است دست یابد.

روش پژوهش

تحقیق پیش‌رو از نوع کیفی و به روش توصیفی ـ تحلیلی و تفسیری با استفاده از روایت‌شناسی است که از منابع کتابخانه‌ای (واقعی: کتب موجود؛ مجازی: تصاویر و تارنماهای مرتبط) بهره برده است. این پژوهش براساس مطالعهٔ اسنادی نگاره‌ای از خمسهٔ نظامی محفوظ در موزهٔ بریتانیا[۳] به‌شمارهٔ AddMS 25900, folio 114 verso با عنوان «پناه‌بردن مجنون به کعبه»، اثر منتسب به کمال‌الدین بهزاد صورت پذیرفته است. طریقهٔ شناسایی منابع ازطریق مطالعهٔ مقالات، کتب مرتبط و فیش‌برداری آن‌ها و جست‌وجو در پایگاه‌های اطلاعاتی و تارنمای موزه‌ها و همچنین خوانش و مشاهدهٔ نگارهٔ موردنظر صورت پذیرفته است.

محور کانون تمرکز و روایت

داستان در متن همواره به‌واسطهٔ یک منشور یا چشم‌انداز یا زاویهٔ دید ارائه می‌شود. نشانه‌شناسان، این واسطه را «تمرکز در کانون[۴]» نامیده‌اند؛ به‌عبارت دیگر، نویسنده همواره از منظر و چشم‌انداز خاصی به داستان می‌پردازد. مراد از تمرکز در کانون، حالتِ آگاهی است که ازطریق آن، حوادث دیده می‌شوند. گاهی برای نشان‌دادن این حالت، از اصطلاح «دیدگاه[۵]» استفاده می‌شود؛ ولی اصطلاح «تمرکز در کانون» دقیق‌تر است. دراصطلاح به کسی که روایت از دید او نقل می‌شود، «تمرکزکننده در کانون[۶]» گفته می‌شود. البته تمرکز در کانون را نباید صرفاً به‌معنای حسی و بصری بگیریم؛ بلکه باید آن را پدیده‌ای بدانیم که ابعاد گوناگونی دارد. بی‌تردید، کاملاً امکان‌پذیر است که یک نفر هم ببیند و هم به‌طور هم‌زمان سخن بگوید. در این مورد معمولاً این دو فعالیت خَلط می‌شوند و تفاوت آن‌ها در نظر گرفته نمی‌شود. از این گذشته، ممکن است یک گوینده منظر و دیدگاه خودش را به هنگام سخن‌گفتن پنهان کند. همچنین، ممکن است شخصی سخن کس دیگری را بگوید. این قبیل موارد نشان می‌دهد که از لحاظ نظری میان سخن‌گفتن و دیدن، و نیز میان روایت‌کردن و تمرکز در کانون، تفاوت وجود دارد و ممکن است آن‌ها را به عوامل جداگانه‌ای نسبت دهیم. با توجه به این نکته می‌توانیم در روایت میان دو محور فرق بگذاریم: محور روایت و محور تمرکز در کانون (قائمی‌نیا، ۱۳۹۳: ۳۹۵). در محور روایت، دو طرفِ راوی و روایت را داریم و در محور تمرکز در کانون، دو طرفِ تمرکزکننده در کانون و تمرکزشده را داریم (همان: ۳۹۶).

در روایت‌شناسی دو اصطلاح «روایت سوم شخص» و «روایت عالِمِ مطلق[۷]» (دانای کل) را برای نشان‌دادن نکتهٔ فوق به کار می‌برند. در روایت سوم شخص، صدای کسی را می‌شنویم که از بیرون ناظر است و کل ماجرا را می‌بیند؛ از این‌رو، این صدای عالم مطلق به کل ماجراست؛ ولی در روایت اول شخص، صدای کسی را می‌شنویم که درون ماجراست و تنها بخشی از آن را می‌بیند. ارتباط کانون روایت با صداهایی که از روایت به گوش می‌رسند، بسیار پیچیده است. تحلیل این ارتباط نتایج جالبی به دست می‌دهد و اطلاعات ما را از روایت گسترش می‌دهد (همان: ۴۰۰).

قرائت اضافی

قرائت روایت از قواعد ویژه‌ای پیروی می‌کند و خواننده، بدین منظور فعالیت‌های گوناگونی را انجام می‌دهد. یکی از این فعالیت‌ها «قرائت اضافی»[۸] است. خواننده همواره در روایت، انگیزه‌ها، ماجراها و اندیشه‌هایی را درمی‌یابد که در ظاهر آن پیدا نیستند؛ اما او درمی‌یابد که باید این انگیزه‌ها در کار باشند و غیره؛ درنتیجه، خواننده در کشف چنین مواردی از ظاهر روایت پا را فراتر می‌گذارد. در روایت‌شناسی به این نوع فعالیت‌ها قرائت اضافی گفته می‌شود. یکی از دلایل اجتناب‌ناپذیربودن قرائت اضافی، وجود خلأهایی در متن روایت است. خواننده همواره با جاهای خالی و حلقه‌های مفقوده‌ای در روایت روبه‌رو می‌شود و باید آن‌ها را به‌شیوهٔ مناسبی پر کند. البته خود روایت هم در برخی موارد به خواننده سرنخ‌هایی برای پرکردن آن‌ها می‌دهد؛ ولی این امور در حد سرنخ هستند و خواننده باید آن‌ها را با فعالیت‌های اضافی پر کند. وجود جاهای خالی در روایت، نقصی برای آن به شمار نمی‌آید؛ بلکه جاهای خالی موجب

می‌شوند که داستان شکل زنده‌تری پیدا کند. همچنین وجود جاهای خالی و خلأها، ویژگی همهٔ روایت‌ها و داستان‌ها است؛ اما این نکته در داستان‌های دینی شکل پیچیده‌تر و جالب‌تری پیدا می‌کند. این داستان‌ها می‌خواهند به خواننده جهت‌گیری خاصی بدهند و او را به طرف دیدگاه یا اعتقاد خاصی سوق دهند. درنتیجه، قواعد خاصی هم بر جاهای خالی آن‌ها حاکم است و تحلیل آن‌ها هم اطلاعات سودمندی به خواننده می‌دهد (قائمی‌نیا، ۱۳۹۳: ۴۰۵).

ذکر

بسیاری از مفاهیم قرآنی را باید در فضای وجودی دید؛ برای نمونه مفهوم «ذکر»، یکی از مفاهیم کلیدی قرآن است. قرآن پیامبر (ص) را برای کسی الگو می‌داند که خدا را زیاد یاد می‌کند؛ یا به مرحلهٔ «ذکر» رسیده است[۹]. همچنین نتیجهٔ چیره‌شدن شیطان را بر آدمیان این می‌داند که آن‌ها را از یاد خدا بازمی‌دارد[۱۰]. مراد از ذکر چیست؟ بی‌تردید، صرفِ یادآوریِ نام خدا یا به زبان‌آوردنِ آن نام، ذکر نیست؛ بلکه در واژگان قرآن این صورتِ اسم ذکر است[۱۱]. چیره‌شدن شیطان هم صرفاً به‌معنای بازداشتن از یادآوریِ نام خدا نیست. فرض کنید کسی خدا را یاد می‌کند، یادکردن یا ذکر صورت‌های مختلفی می‌تواند داشته باشد: ۱. او نام خدا را به زبان می‌آورد (این شخص نام خدا را یاد می‌کند و هنوز با خدا رابطهٔ وجودی برقرار نکرده است. او صرفاً با اسامی الهی رابطه دارد (این رابطه هنوز رابطه‌ای زنده نیست)؛ ۲. او خدا را یاد می‌کند؛ بدین معنا که او را به خاطر می‌آورد (او تلاش می‌کند امری را که نسبت به او غایب است، به خاطر بیاورد)؛ ۳. او خدا را در برابر خود حاضر فرض می‌کند (تلاش می‌کند امری غایب را در برابر خود حاضر کند؛ ولی هنوز رابطهٔ زنده با او ندارد)؛ ۴. او به خدا توجه می‌کند (خدا در کانون توجه فرد قرار دارد و او با تمام وجود به خدا رو می‌کند و رابطه‌ای زنده و وجودی با او دارد)؛ ۵. او نسبت به خدا، دلشوره و اشتیاق پیدا می‌کند (حالت وجودیِ خاصی ـ اشتیاق یا دلشوره ـ نسبت به خدا دارد؛ از این‌رو با رابطه‌ای زنده و وجودی سر و کار داریم) (قائمی‌نیا، ۱۴۰۱: ۴۷۲ـ۴۷۱).

کمال‌الدین بهزاد

در دیباچهٔ قطب‌الدین محمد قصه‌خوان چنین آمده: «اما استادان مشهور خراسان مثل خواجه‌میرک و مولانا حاجی‌محمد و استاد قاسمعلی چهره‌گشا و استاد بهزاد شبیه و نظیر ندارند و از این جمله با استاد بهزاد ملاقات صورت افتاد و الحق استاد مذکور به قوّت بنان و قدرت بر رقم علی‌الاکفاء و الاقران فایق بود و برکات ارقامش به صدهزار آفرین لایق» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۸۵). کمال‌الدین بهزاد نگارگر اواخر سدهٔ ۹هـ.ق. و نیمهٔ اول سدهٔ ۱۰هـ.ق. است که مکتب نگارگری بی‌روح تیموری را غنا بخشید و مضامینی نو ارائه داد و سبک و شیوه‌ای رئالیستی در نگارگری به وجود آورد. او به نقاشی عمق و عظمت بخشید و انسان واقعی را در نگاره‌های خود به حرکت درآورد و پس از وی هنر نقاشی و تذهیب، رنگ و روالی دیگر یافت. از دوران کودکی وی چندان خبری در دست نیست؛ جز اینکه حدود سال ۸۴۴ هـ.ق. در هرات متولد شد (سرمدی، ۱۳۸۰: ۱۲۶). در همین شهر نخست نزد امیرعلیشیر نوایی، مصاحب حسین بایقرا و سپس نزد خود سلطان به کار پرداخت. بهزاد پس از مرگ حسین بایقرا چندی را در خدمت حاکم شیبانی هرات گذراند؛ سپس به تبریز مهاجرت کرد و در آنجا رئیس کتابخانهٔ سلطنتی سلاطین صفوی شد و نظارت بر کتابداران، خطاطان، نقاشان، تذهیب‌کاران، حاشیه‌نگاران، طلاکاران، طلاکوبان و لاجوردشویان را برعهده گرفت (بلر و بلوم، ۱۳۸۶: ۱۴۹). مرگ بهزاد طبق نوشتهٔ دوست‌محمد هروی در دیباچهٔ مرّقع بهرام‌میرزا به سال ۹۴۲هـ.ق. در تبریز اتفاق افتاده و در جنب قبر کمال خجندی مدفون است. ماده‌تاریخ مرگ وی به نقل از امیردولت هاشمی، بر سنگ مزار او چنین است: «اگر خواهی که تاریخش بدانی / نظر افکن به خاک قبر بهزاد» (همان: ۱۲۷).

ویژگی‌های قلم بهزاد و نوآوری‌های او

همان‌گونه که شاعر در شعر عرفانی با زبان حکمت، لب به سخن می‌گشاید و انسان را از ظاهر به باطن می‌برد، نگارگری نیز در بطن خود به آن حکمت رجوع می‌کند. این امر خصوصاً در آثار کمال‌الدین بهزاد به چشم می‌خورد و در دورهٔ او بیشتر نگاره‌ها متناسب با مضامین متون عرفانی، حکمی و اخلاقی بوده و این آثار به معانی پنهان شعر راه یافته و به ظرف رموز و اسرار عرفانی بدل شده‌اند. پیداست که نگارگر در صورتی می‌توانسته به چنین بیانی برسد که در سیر و سلوک، با عالَم

مورد الفت حکیمان و شاعران عارف، مأنوس بوده باشد. در چنین سیری، نسبت نگارگر و شاعر با حقایق، مشابه است. هر دو حقایق یکسانی را مشاهده می‌کنند؛ اما یکی آن‌ها را به زبان شعر بیان می‌کند و دیگری به زبان تصویر. آثار بهزاد از نمونه‌هایی است که چنین ویژگی‌ای در آن‌ها دیده می‌شود (صدری، ۱۳۸۶: ۴۳۱). او که در مکتب هرات پرورش یافت، با توانایی شگرفی که در ترکیب‌بندی، هماهنگی رنگ‌ها و توازن شکل‌ها داشت، باعث و بانی تحولی مهم در سنت نقاشی ایرانی شد. او به مدد خطوط شکل‌ساز قوی و پویا، پیکرهای یکنواخت و بی‌حالت در نقاشی پیشین را به حرکت درآورد. طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل آدم‌ها بدل کرد و در این محیط برای هر پیکره جایی مناسب در نظر گرفت. بهزاد با بهره‌گیری از تأثیرات متقابل رنگ‌ها، بخش‌های مختلف تصویر را با هم مرتبط کرد. به‌منظور استحکام ساختار کارش، به روش‌های هندسی ساختمانِ ترکیب‌بندی روی آورد. بدین‌سان توانست میان آدم‌ها، اشیا و محیط، ارتباطی منطقی برقرار کند که دستاوردی تازه در نگارگری ایرانی بود (پاکباز، ۱۳۹۰: ۴۲۴ـ۴۲۳). بهزاد برای خلق آثار خود، به‌ویژه آثاری با عناصر معماری، از منابع گوناگونی استفاده کرده که به‌طور سنتی می‌توان به منابع عینی و ذهنی اشاره کرد. از منابع عینی و بیرونی می‌توان به نقوش معماری در آثار نقاشان پیشین و معماری‌های دوران خود که آن‌ها را دیده یا وصفشان را شنیده اشاره کرد؛ اما در مورد منابع ذهنی و درونی می‌توان به تخیل هنرمندانهٔ بهزاد اشاره داشت (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۴۵۹). دستاورد شخص بهزاد برای سنت نقاشی ایرانی، ارائهٔ دوبارهٔ بُعد دنیوی و این‌جهانی در تصویرگری نسخه‌های خطی ازطریق نمایش چهره‌هایی با حالات و اطوار بسیار متنوع، در حین سخن‌گفتن یا تکان‌دادن سر و دست بوده است؛ یعنی همان جزئیات تصویری که از مقتضیات روایت‌گرایانهٔ اکید متن فراتر می‌رفت و موضوع محوری داستان را کمابیش از میدان به‌درمی‌بُرد یا در برابر آن به عرض اندام می‌پرداخت. در آثار بهزاد بُعد «روان‌شناختی» نیز مورد توجه قرار گرفته و از ویژگی‌های پراهمیت «طبیعت‌گرایی» بهزاد، تصویرکردن فعالیت‌های روزمره و متنوع و نمایش خطوط چهره است که بر گوناگونی شخصیت‌های نگاره که در ترکیب‌بندی پرازدحام جای گرفته‌اند، تأکید می‌ورزد (طباطبائی، ۱۳۸۸: ۱۴۳ و ۱۴۵).

خمسهٔ نظامی محفوظ در موزهٔ بریتانیا

خمسهٔ نظامی به‌شمارهٔ دسترسی Add.MS25900، حاوی ۱۹ نگاره در برگ‌هایی به ابعاد ۱۲/۱در۱۹/۱ سانتی‌متر است (URL10) که مربوط به دورهٔ تیموری و مکتب هرات می‌شود و نگارگران مختلفی در آن به هنرنمایی پرداخته‌اند. در پژوهش حاضر به نهمین نگاره از این نسخهٔ خطی به‌شمارهٔ f.114v. و اندازهٔ ۱۰در۱۵ سانتی‌متر پرداخته می‌شود که «پناه‌بردن مجنون به کعبه» نام دارد. شوربختانه آسیب‌دیدگی‌های فراوانی، ازجمله آثار چسب‌زنی غیرحرفه‌ای و به‌تبع آن، کشیدگی کاغذ و ریختگی رنگ در سمت چپ نگاره، کاملاً مشهود است.

نگارهٔ «پناه‌بردن مجنون به کعبه»

عبادالله بهاری معتقد است گنجاندن سطرهایی از اشعار در این نگاره، احساس شدیدی را که نظامی گنجوی مدنظر داشته، به‌خوبی منتقل می‌کند[۱۲]. رنگ‌های تیره‌ای که در کعبه استفاده شده، مناسب حال و هوای کعبهٔ مقدس بوده و با طرح‌های ظریفی تزیین شده‌اند. نگاره با ترکیب‌بندی عالی و استادانه به‌شیوهٔ واقعی بهزادی (سبک کمال‌الدین بهزاد) و به احتمال زیاد توسط خود استاد ساخته شده و سچوکین[۱۳] نیز بر همین عقیده است (Bahari,1996, 121). نظامی مقام توحید را در حکایت «بردن مجنون به خانهٔ کعبه» بیان می‌دارد. در این حکایت، پدر مجنون برای نجات وی از عشق، او را به همراه خود به مکه می‌برد و به او می‌گوید تا حلقهٔ درِ کعبه را بگیرد و از خداوند طلب آرامش کند؛ اما مجنون پس از گرفتن آن حلقه، همهٔ وجودش به عشق لیلی متوجه می‌شود و یاد او را به تمنای مرگ خویش و جاودانگی لیلی از خداوند تقاضا می‌کند (صدری، ۱۳۹۲: ۱۳۲).

نگارنده صحت انتساب این نگاره به بهزاد را چندان معتبر نمی‌داند. صورت‌سازی‌های بی‌کیفیت و بینی‌های بزرگ و نیمرخ‌های زمخت در این نگرش مؤثرند و همچنین رنگ‌گزینی نامطلوب و فرعی فیروزه‌ایِ چرک در گنبدها و عدم تقارن و اعوجاج در قوس‌های معماری و تزیینات بالای گنبدها که با تمامی آثار بهزاد در تضاد است. فرم و نحوهٔ ایستایی فیگورها خشک و تصنعی است و با فیگورهای سیال و واقعی بهزاد بسیار فاصله دارد. با وجود اینکه بازی با سطوح و ساختمان‌های

متعدد به‌صورت موزاییکیِ عقب و جلو، تصویر شده و القای بُعد می‌کنند، شلختگی خاصی در اجرای ساختمان‌ها دیده می‌شود که در کارهای بهزاد به هیچ روی دیده نشده است. البته فرم اَبروهای پرپشتِ مدوّر و بالاافتاده که حالتی غمناک دارند و مشخصهٔ صورت‌سازی‌های بهزاد است در شخصیت‌های ۷ و ۸ و همچنین فرد شمارهٔ ۲، تاحدی قانع‌کننده به نظر می‌رسد و ممکن است بهزاد در چهره نگاری‌ها کمک کرده باشد؛ اما اینکه تصویرگری کل نگاره از آن بهزاد باشد با توجه به مواردی که ذکر شد، دور از انتظار است (تصویر۱).

اگر نگارگر این نگاره را بهزاد یا فرد دیگری در نظر بگیریم، با توجه به دقتی که در کشیدن ساختمان‌های کعبه صورت گرفته، کاملاً مشخص است که نگارگر، حج گزارده و مکان را از نزدیک دیده و لمس کرده و با تمام ریزه‌کاری‌های بیت‌الحرام آشنایی داشته؛ کمااینکه نوشته‌های روی پردهٔ کعبه را ترسیم کرده (که با نوشته‌های امروزین آن هیچ تطابقی ندارند و نوشته‌های امروزین عمدتاً از آیات قرآنی اقتباس شده‌اند)؛ اما به هر روی تمام ویژگی‌های جغرافیایی ساختمان‌ها نسبت به خانهٔ کعبه به‌درستی ترسیم شده است. اگر به نگاره دقت کنیم، روبه‌روی ضلعی که درب کعبه در آن قرار دارد، بنایی کوچک و گنبددار ترسیم شده که نگارگر به‌لحاظ جغرافیایی محل این بنا را درست ترسیم کرده و به‌احتمال زیاد همان «مقام ابراهیم» است (در جدول۱ با پیکان قرمز مشخص شده) که روبه‌روی درب خانهٔ خدا واقع شده است.

همچنین در بالای نگاره، بنای بلند چهاروجهی شبیه برج با آجرهای طوسی‌رنگ مشاهده می‌شود که رنگ آن با تمام امکنهٔ موجود در نگاره متفاوت است و به‌احتمال زیاد، همان «جَمْرَه عَقَبه» است که نزدیک‌ترین جمره به مکه است. نگارگر حتی‌المقدور سعی کرده تمامی ساختمان‌ها، بناها و ریزه‌کاری‌هایی را که در موقف حج به چشم دیده، حتی با وجود فاصلهٔ زیاد از یکدیگر، از نظر فرونگذارد؛ ازسویی از ترفندی خاص نیز بهره برده تا تصویر خود را وسعت و غنای بیشتری ببخشد: گنبدی را که در سمت راست بالای نگاره قرار داشته، به‌صورت نیمه ترسیم کرده و در مورد گنبد مقام ابراهیم نیز همین کار را تکرار کرده تا بیننده ادامهٔ بنا را در ذهن خود مجسم کند و بر وسعت نگاره بیفزاید.

تصویر۱. پناه‌بردن مجنون به کعبه، تاریخ ۸۹۵ هـ.ق.، منسوب به بهزاد، برگ f.114v.، مکتب هرات، شمارهٔ دسترسی Add. 25900(URL8)

توصیف و تشریح نگاره

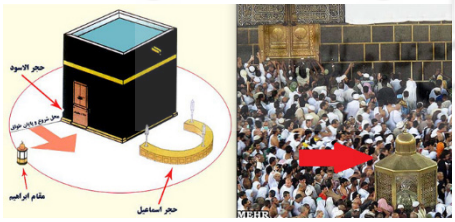
وقتی پدر مجنون پریشانی و بی‌تابی او را دید با مشورت اقوام و خویشان دریافت که تنها راه حل مشکل مجنون، حج‌گزاردن است. موسم حج فرا رسید و پدر همه‌چیز را تدارک دید و عازم حج شدند. هنگام حج پدر با مهربانی از مجنون می‌خواهد که از فرصت حج استفاده کرده و آن را کوچک نشمارد و به حلقهٔ در کعبه دست بیاویزد و از این افراط در عشق، از خدا یاری و رستگاری بخواهد. مجنون نیز می‌گرید و می‌خندد و حلقهٔ در را در دست می‌گیرد و آرزوی پایداری در عشق لیلی را می‌کند و همگان پی می‌برند که او در عشق خود مصمم و استوار است و دردی بی‌درمان دارد.

در این نگاره ده نفر حضور دارند که همگی دست دعا به‌سوی خداوند دراز کرده‌اند؛ اما دو نفر آن‌ها که یکی پدر مجنون و دیگری فرد ۳ است، اِحرام نبسته‌اند و دانسته نیست دلیل این کار چه بوده است. لباس‌های احرام همهٔ افراد به‌درستی ترسیم شده و دارای دوخت نیست و حجاج آن‌ها را گره زده‌اند و همچنین موهای تمام افراد حاضر در صحنه عمدتاً کوتاه

بوده و تنها مجنون موهای بلندی دارد که آن هم به‌دلیل شرایط خاص روحی روانی او، به‌درستی ترسیم شده است. همچنین تمامی افراد، پابرهنه ترسیم شده‌اند. در سمت چپ نگاره، فرد ۱ که جوان است و انگار دست راستش را در لباس قرار داده و فرد ۲ که محاسن سفیدی دارد، احرام بسته‌اند و با چهره‌هایی متضّرع مشغول راز و نیاز هستند. فرد ۳ با لباس معمولی و عمامه‌ای که تحت‌الحَنَک[۱۴] آن را بسته، دست به دعا برداشته و لباس احرام نپوشیده است. فرد ۴ جوانی با موهای بسیار کوتاه است که به نظر می‌رسد دست چپش را در لباسش قرار داده و با دست راستش در حال دعاست. نحوهٔ قرارگیری سر و گردن و دست‌ها در این شخصیت خالی از اشکال نیست. فرد ۵ نیز موهای کوتاه و محاسن سفیدی دارد که رو به مجنون و در کعبه در حال راز و نیاز است. نکته‌ای که در مورد فرد۵ وجود دارد این است که نحوهٔ طراحی لباس احرام او بیشتر نشان‌دهندهٔ قفسهٔ سینه است؛ حال آنکه نگارگر کمر فرد را طراحی کرده و نحوهٔ قرارگیری سر و همچنین دست‌های او چندان صحیح نمی‌نماید و چنین طراحی ضعیفی به‌طور قطع از بهزاد بعید است. فرد ۶ که سیاه‌پوست است و ممکن است غلام زنگی متعلق به یکی از حجاج یا از اقوام باشد، کاملاً به کعبه چشم دوخته و در حال دعاست و نحوه ترسیم بدن او صحیح است. فرد۷ که جوان می‌نماید و با موهای بسیار کوتاه به بالای کعبه چشم دوخته و مشغول دعاست و نحوهٔ صورت‌سازی او به کارهای بهزاد شباهت بسیار دارد. فرد ۸، پشت دیوار جنبی کعبه ایستاده و موهای او نیز کوتاه است و از رنگ محاسن او پیداست که میانسال است و مشغول دعاست. فرد ۹ به‌احتمال فراوان پدر مجنون است و نزدیک‌ترین فرد به مجنون در نگاره است. او لباسی سبزرنگ پوشیده و تحت‌الحنک عمامه را بسته است. رنگ لباس او می‌تواند حاکی از این باشد که وی از ریش‌سفیدان و سران خوش‌نام قبیلهٔ خویش است. نکته‌ای که عجیب می‌نماید این است که او لباس احرام نپوشیده که شاید نگارگر خواسته عشق پدر و پسری و مشغولیت حواس پدر به پسرش را نشان دهد که حج را فراموش کرده و متمرکز در دعا برای بهبودی اوست. ممکن است نگارگر برای جلوگیری از یکنواختی نگاره، پدر مجنون و یکی از حجاج را با لباس معمولی ترسیم کرده باشد. شخصیت اصلی داستان ما، مجنون (۱۰) با پای برهنه و لباس احرام، با دست چپ حلقهٔ سمت چپ در کعبه را گرفته و مشغول راز و نیاز است. او تنها کسی است که بر روی پلکان منتهی به درب کعبه ایستاده است که می‌تواند حاوی معانی ضمنی عرفانی باشد.

در رابطه با ایستادن مجنون بر روی پله، صدری معتقد است که مجنون قادر می‌شود که حلقهٔ خانه خدا را به دست بگیرد و تنها اوست که بر پله‌های آن قدم می‌گذارد و سایر افراد با فاصله‌ای که از کعبه دارند به در و دیوار آن نظر می‌کنند. به این ترتیب مجنون از دیگران متمایز شده است (صدری،۱۳۹۲ :۱۳۳).

جدول ۱. مقایسهٔ امکنهٔ موجود در نگاره با وضع کنونی بیت‌الحرام (نگارندگان، ۱۴۰۴)

موقعیت مقام ابراهیم و درب کعبه در نگاره	 سمت راست: موقعیت کنونی مقام ابراهیم نسبت به درب کعبه، سمت چپ: طرح موقعیت کعبه نسبت به مقام ابراهیم، حجر اسماعیل و حجرالاسود (URL4)
بخشی از نگاره شبیه به جمره عقبه	شکل ظاهری جمره عقبه (URL1)

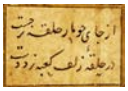
تصویر کعبه که با شکوه و جلال در مجموعهٔ نگاره با رنگ حاکم سیاه خودنمایی می‌کند، در سمت راست تصویر به قاب چسبیده است و در اطراف آن خانه‌ها و مساجد شهر، و نمایی از صحره‌ها در پایین نگاره، موقعیت خاصی از نظر ترکیب‌بندی ایجاد کرده‌اند. رنگ‌های زرد خاکی و کبود و آبی و سفید که رنگ‌های اصلی این اثر هستند، در مقابل رنگ سیاه کعبه مجموعاً مقام خاکساری و سادگی را القا می‌کنند (صدری، ۱۳۹۲: ۱۳۳). تنوع نقوش هندسی در دیوارهٔ بناهای اطراف کعبه و پنجره‌های آن‌ها به نگاره تنوع مطلوبی بخشیده؛ اما به‌هم‌ریختگی خاصی در اثر نهفته است. بنای بالایی نگاره که گنبد فیروزه‌ای‌رنگی دارد که بر بالای آن «الله» نصب شده و دارای قوس کَلیل[۱۵] است، ممکن است مسجدالنبی(ص) باشد. بر روی کتیبهٔ روبه‌رویی پردهٔ خانهٔ خدا عبارتی از تسبیح موسوم به «تسبیح تراویح[۱۶]» دیده می‌شود که با متن موجود این تسبیح اندکی تفاوت دارد و از این قرار است: «سُبْحَانَ ذِی الْمُلْکِ وَالْمَلَکُوْتِ سُبْحَانَ المَلِکُ الحَیِّ الَّذِي لایَمُوتُ». به نظر می‌رسد که بخش جنبی کتیبهٔ پردهٔ کعبه در سمت چپ نگاره نیز شامل عبارتِ «سُبْحَانَ ذِي العِزَّةِ» باشد. این تسبیح در میان اهل سنت رواج دارد[۱۷]. در قسمت پایینی کتیبهٔ روبه‌رویی بر روی پردهٔ خانهٔ خدا حدیثی از پیامبر اکرم(ص) آمده است: «عَجِّلُوا بِالصَّلوةِ قَبْلَ الْفَوْتِ[۱۸]». در بخش بالای درِ کعبه نیز حدیثی مروی از حضرت رسول اکرم(ص) آمده است: «اَلصَّلوةُ عِمَادُ اَلدِّینِ[۱۹]».

ازسویی کتیبه‌های به‌کاررفته در نقاشی ایرانی، ارتباط بصری خاصی در کارهای بهزاد می‌یابد. او در ترکیب‌بندی، نقشی بسیار بارز به کتیبه‌ها می‌بخشد و توسط آن‌ها چشم را بر گسترهٔ تصویر هدایت می‌کند و گاهی آن‌ها را به‌صورت ایستا در ترکیب‌بندی قرار می‌دهد؛ گویی بخشی از چشم‌انداز معماری و جزء لاینفک تصویر هستند. کتیبه‌ها که قبلاً صرفاً برای هماهنگی با متن کتاب به کار می‌رفت، در آثار بهزاد به عاملی برای شکستن فضا و ایجاد حرکت تبدیل می‌شود (رسولی، ۱۳۸۶: ۳۳۵). در قسمت پایین نگاره، یک کتیبهٔ تک‌بیتی ایستا دیده می‌شود که از بخش ۱۶«لیلی و مجنون» خمسهٔ نظامی، داستان «بردن پدر، مجنون را به خانهٔ کعبه» انتخاب و با قلم بسیار نازکی شبیه به قلم ریز خوش‌نویسی و با عدم مهارت کافی تحریر شده است: «از جای چو مار حلقه برجست/ در حلقهٔ زلف کعبه زد دست (نظامی گنجوی، ۱۳۳۵: ۴۸۲).

همچنین در قسمت پایین سمت راست و در قسمت پایین سمت چپ و در قسمت بالای سقف کعبه متمایل به سمت راست نگاره، سه کتیبهٔ لاجوردین و در قسمت پایین و سمت چپ نگاره نیز یک کتیبهٔ لاجوردین وجود دارد که ناواضح‌اند و با بزرگ‌نمایی آن‌ها موفق به خوانش کتیبه‌ها شدیم. نوع خطوط کتیبه‌های چهارگانهٔ لاجوردین یکسان نیست و کیفیت پایینی دارد (جدول۲).

جدول۲. متن کتیبه‌های بناها و پرده‌نوشت خانهٔ خدا موجود در نگارهٔ «پناه‌بردن مجنون به کعبه» (نگارندگان، ۱۴۰۴)

تصویر کتیبه	نوع کتیبه	متن کتیبه در نگاره	اصل متن آیات، روایات و اشعار	نشانی متن
	پرده‌نوشت دیوار کعبه	سُبْحَانَ ذِی الْمُلْکِ وَالْمَلَکُوْتِ سُبْحَانَ المَلِکُ الحَیِّ الَّذِي لایَمُوتُ	سُبْحَانَ ذِی الْمُلْکِ وَالْمَلَکُوْتِ سُبْحَانَ المَلِکُ الحَیِّ الَّذِي لایَمُوتُ	تسبیح تراویح
	پرده‌نوشت دیوار جنبی کعبه	سُبْحَانَ ذِي العِزَّةِ	سُبْحَانَ ذِي العِزَّةِ	تسبیح تراویح
	پرده‌نوشت کعبه	عَجِّلُوا بِالصَّلوةِ قَبْلَ الْفَوْتِ	عَجِّلُوا بِالصَّلاةِ قَبْلَ الْفَوْتِ وَ عَجِّلُوا بِالتَّوْبَةِ قَبْلَ الْمَوْتِ	حدیث پیامبر اکرم(ص)
	پرده‌نوشت کعبه	اَلصَّلوةُ عِمَادُ اَلدِّینِ	اَلصَّلوةُ عِمَادُ اَلدِّینِ	حدیث پیامبر اکرم(ص)
	کتیبهٔ پایین چسبیده به حاشیهٔ سمت چپ نگاره	اللّه وَ لاَ (سِوَاهُ در کتیبه نیامده)	اللّه وَ لاَ سِوَاهُ	ذکر رایج اهل سنت بدون منبع مشخص

تصویر کتیبه	نوع کتیبه	متن کتیبه در نگاره	اصل متن آیات، روایات و اشعار	نشانی متن
	کتیبهٔ بالا چسبیده به بالای خانه خدا	اَلْمُلْكُ لِلّٰهِ	«يَوْمَ الْمُلْكُ يَوْمَئِذٍ لِلّٰهِ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ»	قرآن کریم (حج: ۵۶)
	کتیبهٔ بنای آجری در زیر پای فرد سیاه‌پوست	اَلْحُكْمُ لِلّٰهِ	«ذَٰلِكُمْ بِأَنَّهُ إِذَا دُعِيَ اللَّهُ وَحْدَهُ كَفَرْتُمْ وَ إِنْ يُشْرَكْ بِهِ تُؤْمِنُوا فَالْحُكْمُ لِلّٰهِ الْعَلِيِّ الْكَبِيرِ»	قرآن کریم (غافر: ۱۲)
	کتیبه پایین چسبیده به حاشیهٔ سمت راست نگاره	اَبْوَابُ (یَا مُفَتَّحَ در کتیبه نیامده)	«جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ»	قرآن کریم (ص: ۵۰)
	کتیبهٔ خوش‌نویسی سمت راست	از جای چو مار حلقه برجست/ در حلقهٔ زلف کعبه زد دست	از جای چو مار حلقه برجست/ در حلقهٔ زلف کعبه زد دست	خمسهٔ نظامی، بخش لیلی و مجنون، بخش ۱۶، داستان بردن پدر، مجنون را به خانهٔ کعبه، (نظامی گنجوی، ۱۳۳۵: ۴۸۲)

یافته‌ها

کامادا[۲۰] در ارتباط با نگاره‌های تیموری نسخهٔ منطق‌الطیر موزهٔ متروپولیتن به‌شمارهٔ ۶۳/۲۱۰ مطالبی آورده که قابل تعمیم بر دیگر نگاره‌های عصر تیموری، ازجمله نگارهٔ مورد مطالعه است. او معتقد است ماهیت معماگونه و پیچیدهٔ تصویرگری‌های تیموری با علاقه به پیچیده‌گویی شعر فارسی اواخر این دوره سازگار است. در دورهٔ تیموری محافل ادبی به نام «مجالس» برپا می‌شده که در آن از حل معماهای شعری با ابزارهای بلاغی، مانند جناس هم‌نام و غیره لذت می‌بردند. به‌دلیل همنشینی نگارگری با متون ادبی، دور از ذهن نیست که در این مجالس نقد آثار نگارگری هم صورت گرفته باشد. در این مجالس ممکن است از رمزگشایی تصاویر نسخ خطی نیز لذت برده باشند. بسیاری از درباریان و اشراف هرات، در پایان قرن نهم هـ.ق.، هنر و ادبیات را حمایت می‌کردند و داشتن کتاب‌های کمیاب و مصور، یکی از نیازهای کلیدی اشراف بوده و برخی از آنان کتابخانه‌های مخصوص خود را داشتند (Kamada, 2000). به نظر می‌رسد کامادا مطالبی را که دربارهٔ پیچیده‌گویی عنوان می‌کند، از مقالهٔ سابتلنی[۲۱] وام گرفته است[۲۲]. سابتلنی تکامل ژانرها و ذائقه‌های ادبی در دهه‌های آخر قرن نهم هـ.ق. در هرات را به‌خوبی دنبال می‌کند و عنوان می‌دارد که معما (ادبی) گاه آن‌قدر پیچیده بود که گاهی برای رسیدن به یک راه‌حل، به ۱۰ عملیات جداگانه نیاز بود؛ البته عمدتاً راه‌حل از قبل ارائه می‌شد و هدف نشان می‌داد که چگونه می‌توان آن را استخراج کرد. توانایی حل معما بدون دانستنِ راه‌حل از قبل، نشانه‌ای از بالاترین سطح مهارت تلقی می‌شد. دربار عبیدالله‌خان ازبک (۹۴۵-۸۹۱هـ.ق.)، در بخارا چنان وفادارانه سلایق ادبی هرات تیموری را منعکس می‌کرد که میرزامحمدحیدر دوغلات را به یاد ایام سلطان‌حسین بایقرا می‌اندازد که به‌قدری در حل‌کردن معما مهارت داشت که درخواست معمایی را می‌کرد که راه‌حل آن را از سر صفحاتی که روی آن نوشته شده، بریده باشند(Subtelny, 1986: 76). به نظر می‌رسد یکی دیگر از دلایل استفاده از اذکار برگرفته از قرآن، ایجاد معماهای متنی در نگاره بود تا مخاطبان را به چالش بکشد و متن درست و یا معماهای موجود در نگاره را که توسط هنرمند طراحی شده بود، حدس بزنند که در خاتمه با وجه تعلیمی این سرگرمی و ماندگاری ذکر یا آیهٔ قرآن در اذهان مخاطبان نیز روبه‌رو هستیم.

درمجموع چهار ذکر که سه مورد برگرفته از آیات سور مبارکهٔ حج، ص و غافر و یک ذکر به‌عنوان ذکری رایج بوده، در دورهٔ تیموری وجود داشته که به تجزیه‌وتحلیل آن‌ها می‌پردازیم:

الف. در کتیبهٔ پایین چسبیده به حاشیهٔ سمت راست نگاره، کتیبهٔ لاجوردینی بر روی دیوار ترسیم شده که تنها کلمهٔ «ابواب» قید شده و می‌توان چنین حدس زد که نگارگر ابتدای جمله را که با «یا مفتح» آغاز می‌شود (از جملات پربسامد نگاره‌های مکتب هرات و ذکری برگرفته از قرآن‌کریم «يَا مُفَتَّحَ الْأَبْوَابُ» (ص: ۵۰) در زیر حاشیهٔ سمت راست پنهان کرده است. ازسویی دیگر می‌دانیم که متن آیه «مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ» است و کاتب یا نگارگر به فراخور نیاز خود در ابتدای جمله و

با آوردن «یَا» و حذف «ـةً» از مُفَتَّحَةً و «لَهُمُ»، به ذکر/ جملهٔ دعایی «یَا مُفَتَّحَ الْأَبْوابُ» دست یافته است. البته نگارگر تنها کلمهٔ ابواب را آورده و بقیهٔ ذکر را حذف کرده است. به نظر می‌رسد بخشی از این حذف به‌دلیل وسعت‌بخشیدن به نگاره و القای بُعد به آن صورت گرفته است.

این آیات سرانجام کار متقین و طاغیان را بیان می‌کند و متقین را بشارت می‌دهد و کفار را انذار و تهدید می‌کند. خداوند می‌فرماید: جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوابُ یعنی آن بازگشت‌گاه خوب، عبارت است از جنت‌هایِ بااستقرار و دائمی. بازبودن درها به روی آنان، کنایه است از اینکه متقین هیچ مانعی از تنعّم به نعمت‌های موجود در آن جنات ندارند؛ چون جنات برای آن‌ها درست شده و مال آنان است. به هر حال این آیه و چند آیهٔ بعد در مقام بیان حسن مآب است (طباطبائی، ۱۳۷۴، ج۱۷: ۳۳۲-۳۳۱). در عرفان نیز باب‌الابواب عبارت است از توبه؛ زیرا توبه نخستین چیزی است که انسان به‌وسیلهٔ آن در حضرت قرب جناب کبریایی وارد می‌شود (سجادی، ۱۳۸۳: ۱۷۷)؛ بنابراین، جملهٔ نقش‌بسته قصد آن دارد تا عنوان کند که ازطریق باب‌الابوابی به نام توبه می‌توان وارد قرب حضرت حق شد و هیچ زمانی برای توبهٔ انسان گناهکار دیر نیست.

ب. همچنین در منتهی‌الیه پایین و سمت چپ نگاره نیز ساختمان گنبدداری به رنگ فیروزه‌ای چرک را به انضمام کتیبهٔ لاجوردین نیمه‌تمام «الله ولا» (که همان «الله و لاسواه» است و از اذکار پربسامد در کتیبه‌های دورهٔ تیموری است که بیشتر مورد استفادهٔ اهل سنت است) و همچنین سردر ورودی این بنا را زیر حاشیهٔ سمت چپ نگاره پنهان کرده و بیننده ادامهٔ نگاره و کتیبه‌های خوش‌نویسی را در ذهن خود مجسم می‌کند و به تصویر عمق و بُعد بیشتری بخشیده می‌شود. در این کتیبه نیز نگارگر با آوردن «الله و لا» سرنخ‌هایی به خواننده می‌دهد و او را ترغیب می‌کند تا به‌دنبال حلقهٔ مفقودهٔ ذکر که همان «سواه» است بگردد که خود، موجب ماندگاری ذکر در اذهان آنان می‌شود. ازطرفی نگارگر تیزهوشی خاصی به خرج داده و «الله و لا» را که واجد نام ذات باری‌تعالی است، در کتیبه ترسیم کرده و «سواه» را که به‌معنای «غیر از او» است، حذف کرده است؛ به‌عبارت بهتر نگارگر با این کتیبه به باقی‌بودن ذات الهی و فانی‌بودنِ هرچیزی غیر از او اشاره دارد. حتی نگارگر ترجیح داده «سواه» یا «غیر از او» را در کتیبه نیاورد؛ بدان معنا که با عینیت‌بخشیدن به فانی‌بودنِ «غیر از او» (نبود سواه در کتیبه) مخاطب را به‌سوی توجه به خداوند و سیر و سلوک در طریق الی‌الله ترغیب کند.

ج. اَلْحُکْمُ لِلّهِ جملهٔ اسمیهٔ عربی به‌معنای فیصل امور با خدای تعالی است (URL6) و عمدتاً افراد برای نشان‌دادن تسلیم خود در شرایط بد، این جمله را به زبان می‌آوردند (URL5). این جمله برگرفته از «فَالْحُکْمُ لِلّهِ الْعَلِیِّ الْکَبِیرِ» (غافر:۱۲) است و نگارگر «فَ» را از ابتدایِ «الْحُکْمُ» و همچنین «الْعَلِیِّ الْکَبِیرِ» را حذف کرده و به جمله‌ای دست یافته که مکمّل مضمون اصلی داستان است که قبیلهٔ مجنون تنها راه‌حل مشکلات او را در حج‌گزاردن و واگذارکردن امور به خداوند می‌دانستند و با او به حج مشرف شدند.

د. «الْمُلْکُ لِلّهِ» جملهٔ اسمیهٔ عربی به‌معنای پادشاهی خدای راست، مأخوذ از «یَوْمَ الْمُلْکُ یَوْمَئِذٍ لِلّهِ» (حج: ۵۶) (URL6). نگارگر «یَوْمَ» و «یَوْمَئِذٍ» را حذف کرده و به جمله‌ای دست یافته که واجد زمان خاصی نیست و به همهٔ زمان‌ها تعلق دارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به داستان نگاره که عشقی عرفانی را روایت می‌کند که در آن عشق، عاشق و معشوق درنهایت یکی می‌شوند و به وحدت می‌رسند، می‌توان گفت کاربرد آیات و روایات در بناهای مختلف دورهٔ تیموری بسیار زیاد بوده و نگارگر نیز از بازنمایی این مسئله فروگذار نکرده است. از مطالعهٔ نگارهٔ «پناه‌بردن مجنون به کعبه» در نوشتار حاضر، مشخص شد که متن کتیبه‌ها برگرفته از آیات قرآنی، شامل سور مبارکهٔ غافر، ص و حج هستند. ازسویی دیگر ازآنجاکه داستان در متن همواره به‌واسطهٔ یک منشور یا چشم‌انداز یا زاویهٔ دید ارائه می‌شود و مثلاً در روایت سوم‌شخص، صدای کسی را می‌شنویم که از بیرون ناظر است و کل ماجرا را می‌بیند، این صدا عالِم مطلق

به کل ماجراست؛ ولی در روایت اول‌شخص صدای کسی را می‌شنویم که درون ماجرا است و تنها بخشی از آن را می‌بیند؛ بنابراین، مشاهده می‌شود که در بیشتر موارد نگارگر از آیاتی با روایت سوم‌شخص بهره گرفته و یا با تغییراتی در آیات، جمله را تبدیل به ذکری ملهم از آیه می‌کند که سوم‌شخص مفرد بوده و عمدتاً سوم‌شخص مفرد به‌منزلهٔ ناظری بیرونی است و کل ماجرا یا به‌عبارت بهتر، داستان نگاره را می‌بیند و عالِم به کل ماجراست.

در پاسخ به سؤال پژوهش که چرا نگارگر یا کاتب از به‌کاربردن عین آیات طفره رفته و اذکاری ملهم از آیات قرآنی را مورد استفاده قرار داده، می‌توان گفت جملات «اَلْمُلْكُ لِلّهِ» و «اَلْحُكْمُ لِلّهِ» که از نوع اسمیه هستند، از قدرت، تسری و ثبوت بالاتر و بیشتری نسبت به جملات فعلیه (جملهٔ واجد فعل) برخوردار بوده و با توجه به آموزش صرف و نحو زبان عربی در مکاتب و مدارس و تسلط نسبی اغلب افراد به زبان عربی در دورهٔ تیموری، احتمال بسیار زیاد می‌رود که سنت استفاده از جملات اسمیه در اماکن و ابنیهٔ مسلمانان (کتیبه/ کتابه‌نویسی) از سوی معماران و بنّایان به‌دلیل تفوق و برتری‌ای که ذکر آن رفت، رواج داشته و هنرمند نیز آن را بازتاب داده است. درواقع چه هنرمند معمار و چه هنرمند نگارگر با استفاده از جملات اسمیه درصدد تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب خویش است. هنرمند از جملات اسمیهٔ مأخوذ از آیات به‌عنوان اذکاری با قدرت تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، بیشتر از جملات فعلیه و سوم‌شخص آیات قرآن‌کریم استفاده کرده که با توجه به تسلط نسبی افراد بر صرف و نحو عربی در دورهٔ تیموری که از کودکی آموزش می‌دیدند، منطقی می‌نماید؛ به‌عبارت دیگر هنرمند اذکار ملهم از قرآن را وسیلهٔ مناسب‌تری درجهت القای حضور خداوند در هر لحظه از زندگی یافته که با توجه به اسمیه‌بودنِ دو مورد از اذکار و یا مخاطب قراردادنِ خداوند در یک مورد دیگر از آن‌ها، محمل مناسب‌تری برای تذکار حضور خداوند به مخاطب ایجاد شده و هنرمند این قضیه را آگاهانه در اثر به کار برده است. نگارگر با اضافه کردن «یَا» و مخاطب قراردادنِ خداوند، اشاره به حضور خداوند در تمامی لحظات را شدت و حدت بیشتری می‌بخشد. نگارندگان معتقدند در بعضی از اذکار که نگارگر بخشی از ذکر را در کتیبه نیاورده و ذکر را به حالتی نیمه در نگاره آورده، به‌دلایل خاصی همانند آنچه تحت عنوان «قرائت اضافی» آمد، مربوط می‌شوند؛ به این معنا که نگارگر با حذف بخشی از ذکر، این امکان را به خواننده می‌دهد تا انگیزه‌ها و اندیشه‌هایی بیابد که مدّنظر او بوده و خواننده درنهایت ذکر را می‌یابد. درواقع نگارگر با ایجاد خلأهایی در متن ذکر و نوشتن بخش‌هایی از ذکر در کتیبه، سرنخ‌هایی به خواننده می‌دهد تا با کنکاش حلقه‌های مفقوده، ذکر را بیابد و آن‌ها را به‌شیوهٔ مناسبی پر کند که ممکن است تأثیراتی نظیر به یادماندن ذکر را نیز برای مخاطب به ارمغان داشته باشد. این جاهای خالی باعث می‌شوند داستان شکل زنده‌تری پیدا کند. نگاره‌ها به خواننده جهت‌گیری خاصی می‌دهند و او را به طرف دیدگاه یا اعتقاد خاصی نظیر حضور خدا و ناظربودن او در تمامی لحظات زندگی سوق می‌دهند و تحلیل آن‌ها هم اطلاعات سودمندی به خواننده می‌دهد. گاهی اوقات نگارگر قیود زمان را از آیات حذف کرده و به آیات بی‌زمانیِ خاصی بخشیده و مضمون آیه را به تمامی دوران‌ها نسبت داده تا مخاطب خود را متنّبه کند (ر.ک. جدول۳).

در خاتمه به نظر می‌رسد که در وهلهٔ اول خواست هنرمند از به‌تصویرکشیدن اذکار ملهم از آیات قرآنی و احادیث نبوی، نزدیک‌شدن مخاطب به سیرهٔ نبوی به‌عنوان الگوی راستین مسلمانان و نیز چیره‌شدن انسان بر شیطان است؛ اما این تمام نیت هنرمند نیست؛ چراکه منظور هنرمند تنها به‌زبان‌آوردنِ ذکر نیست؛ چون با این کار مخاطب هنوز رابطهٔ وجودی با خدا برقرار نکرده و رابطه‌ای زنده ایجاد نشده و مخاطب صرفاً با اسامی الهی مرتبط است. همچنین در وهلهٔ دوم، هنرمند تلاش می‌کند تا مخاطب با دیدن کتیبه‌های آیات قرآنی خدا را یاد کند؛ بدین معنا که امری را که نسبت به او غایب است به خاطر بیاورد. ازسویی دیگر در وهلهٔ سوم، هنرمند با استفاده از جملاتی که با دخل و تصرف در آن‌ها خداوند را مورد خطاب قرار داده، خواسته خدا را در برابر خود و مخاطبان حاضر فرض کند و تلاش می‌کند امری غایب را در برابر خود و مخاطب حاضر کند؛ ولی هنوز با او رابطهٔ زنده ندارد. در وهلهٔ چهارم، هنرمند با استفاده از جملات اسمیهٔ مأخوذ از آیات قرآنی سعی دارد خود و مخاطبش به خدا توجه کنند و خدا را

در کانون توجه‌شان قرار دهند و با تمام وجود به خدا رو کنند و رابطه‌ای زنده و وجودی با او داشته باشند؛ اما به نظر می‌رسد قصد نهایی هنرمند از به‌کاربردن آیات قرآنی و اذکار ملهم از آن‌ها این باشد که مخاطبانش در همه اعصار و قرون، حالت وجودیِ خاصی نظیر اشتیاق یا دلشوره نسبت به خدا پیدا کنند؛ از این‌رو در این مرحله با رابطه‌ای زنده و وجودی سر و کار داریم که منظور نظر غایی هنرمند بوده است.

جدول۳. تجزیه‌وتحلیل نحوهٔ روایت اذکار برگرفته از قرآن‌کریم در نگارهٔ پناه‌بردن مجنون به کعبه (نگارندگان، ۱۴۰۴)

نسخهٔ خطی	نام نگاره	نحوهٔ بیان راوی (خداوند)*	کتیبه	منبع
خمسهٔ نظامی موزهٔ بریتانیا (MS25900)	پناه‌بردن مجنون به کعبه	جملهٔ اسمیه به‌صورت سوم شخص مفرد	اَلْمُلْكُ لِلّٰهِ	«يَوْمَ الْمُلْكُ يَوْمَئِذٍ لِلّٰهِ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ» (حج: ۵۶)
		جملهٔ اسمیه به‌صورت سوم شخص مفرد	اَلْحُكْمُ لِلّٰهِ	«ذَلِكُمْ بِأَنَّهُ إِذَا دُعِيَ اللَّهُ وَحْدَهُ كَفَرْتُمْ وَإِنْ يُشْرَكْ بِهِ تُؤْمِنُوا فَالْحُكْمُ لِلّٰهِ الْعَلِيِّ الْكَبِيرِ» (غافر: ۱۲)
		نگارگر/کاتب با اضافه‌کردن «یا» و جابه‌جایی کلمات، آیه را تبدیل به ذکر کرده و دلالت استعاری دارد. در اینجا خدا مخاطب است و در صحنه، حاضر است و مورد خطاب قرار می‌گیرد.	يَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ	«جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ» (ص: ۵۰)

* در ستون ستاره‌دار، نگارنده از راهنمایی استاد گرامی، دکتر علیرضا قائمی‌نیا استفاده کرده است.

سپاسگزاری

اجر معنوی پژوهش حاضر به روح پاک دانشجوی جاویدالاثر، مهندسِ شهید حمید هاشمی هوجقان و خانوادهٔ معزّز ایشان تقدیم می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

1. Additional Manuscripts
2. Screenshot
3. The British Museum
4. Focalization
5. Point of view
6. Focalizer
7. Omniscient narration
8. Over reading

۹. احزاب: ۲۱

۱۰. مجادله: ۱۹

۱۱. اعلی: ۱۵

۱۲. درواقع منظور بهاری آن است که کاتب از شاه‌بیت این داستان که در دست گرفتن حلقهٔ در کعبه توسط مجنون است، استفاده می‌کند و مخاطب را به وجد می‌آورد تا ادامهٔ داستان را پی گیرد.

13. Ivan Stchoukine (1885-1975)

۱۴. بخشی از دستار یا عمامه که پس از گذراندن از زیر چانه، به دور سر می بندند.

۱۵. کَلیل: به معنای کُند. قوسی کم‌خیز و سه‌قسمتی، با شکلی متفاوت از سایر قوس‌ها که به‌صورت چفد و طاق، در معماری ایران کاربرد داشته و به‌سبب خیز کم، برای پوشش طبقات زیرین مناسب است؛ چراکه انحنای تاقِ مبتنی‌بر این قوس، آن‌قدر زیاد نیست که مزاحم تسطیح کف طبقهٔ بالا شود (URL7).

۱۶. متن کامل تسبیح تراویح بدین صورت است: سُبْحَانَ ذِی الْمُلْکِ وَالْمَلَکُوْتِ سُبْحَانَ ذِی‌الْعِزَّةِ وَالْعَظَمَةِ وَالْقُدْرَةِ وَالْکِبْرِیَاءِ وَالْجَبَرُوْتِ سُبْحَانَ الْمَلِکِ الْحَیِّ الَّذِیْ لاَیَنَامُ وَ لاَیَمُوْتُ سُبُّوْحٌ قُدُّوْسٌ رَبُّنَا وَرَبُّ الْمَلاَئِکَةِ وَالرُّوْحِ لاَ اِلهَ اِلاَّ اللهُ نَسْتَغْفِرُ اللهَ نَسْئَلُکَ الْجَنَّةَ وَنَعُوذُ بِکَ مِنَ النَّارِ یَا اَرْحَمَ الرَّاحِمِین یَا حَیُّ یَا قَیُّومُ یَا ذَاالْجَلاَلِ وَالْاِکْرَام بِرَحْمَتِکَ یَا اَرْحَمَ الرَّاحِمین.

۱۷. نماز تَراویح نمازی است که اهل سنت با تمسک به دستور عمر بن خطاب در شب‌های ماه مبارک رمضان به جماعت می‌خوانند. فقهای شیعه با تأسی به سیرهٔ معصومین(ع) در احکام و چگونگی خواندن این نماز با اهل سنت اختلاف نظر دارند. پیامبر(ص) و اهل بیت(ع) ضمن تأکید بر به‌جاآوردن نوافل ماه رمضان به‌صورت

فُرادی، اقامهٔ این نوافل به‌صورت جماعت را نهی و آن را بدعت می‌دانند. در زمان ابوبکر، نوافل ماه رمضان به‌صورت فُرادی خوانده می‌شد تا اینکه عمربن خطاب به خلافت رسید و دستور داد نماز تراویح را به جماعت بخوانند و این را «بدعت خوبی» دانست. حضرت علی(ع) وقتی به خلافت رسید، تلاش کرد از خواندن این نماز به جماعت جلوگیری کند؛ اما با مخالفت شماری از مسلمانان مواجه شد و برای جلوگیری از تفرقه میان لشکر، از خواستهٔ خود دست برداشت. امروزه نماز تراویح در شب‌های ماه مبارک رمضان در مساجد اهل سنت، خصوصاً مسجدالحرام و مسجدالنبی(ص) برگزار می‌شود (URL1).

۱۸. پیامبر اکرم(ص): «عَجِّلُوا بِالصَّلاةِ قَبْلَ الْفَوْتِ وَ عَجِّلُوا بِالتَّوْبَةِ قَبْلَ الْمَوْتِ: عجله کنید به نماز قبل از قضاشدن و عجله کنید به توبه قبل از مرگ» (URL2).

۱۹. رسول اکرم(ص): الصَّلاةُ عِمادُ الدِّینِ، فَمَن تَرَکَ صلاتَهُ مُتَعَمِّدا فَقَد هَدَمَ دِینَهُ، و مَن تَرَکَ أوقاتَها یدخُلُ الوَیلَ، و الوَیلُ وادٍ فی جَهَنَّمَ کما قالَ اللّه ،تعالی: «فَوَیلٌ لِلمُصَلِّینَ الذینَ هُمْ عَن صَلاتِهِم ساهُونَ» (ماعون:۵-۴): نماز ستون دین است؛ پس هرکه نماز خود را عمداً نخواند، دین خود را تباه کرده است و هرکه آن را در وقتش نخواند، به ویل درآید و ویل دره‌ای است در دوزخ، چنان‌که خداوند متعال فرموده است: «ویل برای نمازگزاران است؛ آنان که از نماز خود غافلند» (ر.ک. شعیری، جامع الأخبار، ج.۱ : ۷۳) (URL3).

۲۰. Yumiko Kamada: استادیار موسسه مطالعات پیشرفته واسِدا در دانشگاه واسِدا ژاپن.

21. Subtelny, Maria Eva

۲۲. برای دیدن اصل منبع به صفحهٔ ۷۶ مقالهٔ زیر مراجعه کنید:

Subtelny, Maria Eva (1986), "A Taste for the Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period," Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Journal of the German Oriental Society), Vol. 136, No. 1, pp. 56-79.

منابع و ماخذ

- *قرآن کریم*. ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای،(URL11).
- اکبری، الهام؛ افضل‌طوسی، عفت‌السادات (۱۴۰۱). «ویژگی‌های شاخص تذهیب‌های نسخهٔ خطی خمسه AddMS25900 محفوظ در کتابخانهٔ بریتانیا». *رهپویهٔ هنرهای تجسمی*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۲ ، صص. ۹۶-۸۱.
- بلر، شیلا؛ بلوم، جاناتان (۱۳۸۶). *هنر و معماری اسلامی (۲) (۱۲۵۰ م. - ۱۸۰۰ م.)*. مترجم: یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: سمت و فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰). *دایرةالمعارف هنر*. چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پویازاده، اعظم؛ رسولی راوندی، محمدرضا (۱۳۹۴). «بررسی کتیبه‌های قرآنی در هنر و معماری». *قرآن‌پژوهی خاورشناسان*، شمارهٔ ۱۹، صص. ۱۰۸-۸۷.
- حسنی جلیلیان، محمدرضا و دیگران (۱۳۹۷). «مقایسه و تحلیل شخصیت‌پردازی نظامی و دهلوی در گفت‌وگوهای لیلی و مجنون». *متن‌شناسی ادب فارسی*، دورهٔ دهم، شمارهٔ ۳۹ (پیاپی)، صص. ۷۲-۵۵.
- رحیم‌زاده تبریزی، ملوسک و دیگران (۱۴۰۰). «تحلیلی بر مضامین کتیبه‌های مذهبی ایوان‌های صحن عتیق حرم مطهر رضوی». *نگره*، شمارهٔ ۶۰ ، صص. ۱۴۰-۱۲۳.
- رسولی، زهرا (۱۳۸۶). «زیبایی‌شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد». در مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، چاپ دوم، تهران: *فرهنگستان هنر*، صص. ۳۵۱-۳۳۱.
- سجادی، سیدجعفر (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. ویراستار: سیدصادق سجادی، چاپ هفتم، تهران: طهوری.
- سرمدی، عباس (۱۳۸۰). *دانشنامهٔ هنرمندان ایران و جهان اسلام*. تهران: هیرمند.
- شانواز، بلال؛ عزیززادگان، محبوبه (۱۳۹۸). «بررسی تشابه تصویرپردازی در قرآن کریم و نگارگری ایرانی». *مطالعات تاریخ و تمدن ایران و اسلام*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۱، صص. ۴۱-۲۷.
- شعیری، محمد بن محمد [بی‌تا]. *جامع الأخبار*. جلد الاول، نجف: المطبعه الحیدریه.
- صدری، مینا (۱۳۸۲). «مقام‌های عرفانی در آثار کمال‌الدین بهزاد». در *یادنامهٔ کمال‌الدین بهزاد*، به‌اهتمام عبدالمجید حسینی‌راد، تهران: فرهنگستان هنر، صص. ۱۲۵-۱۰۹.

- ـــــــ (۱۳۸۶). «جلوهٔ مقام‌های عرفانی در آثار کمال‌الدین بهزاد». در *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر، صص. ۴۴۵-۴۲۹.
- ـــــــ (۱۳۹۲). *نگاره‌های عرفانی: مطالعهٔ تطبیقی معانی عرفانی و نگارگری*. تهران: علمی و فرهنگی.
- طباطبائی، سیدمحمدحسین (۱۳۷۴). *تفسیر المیزان*. مترجم: سیدمحمدباقر موسوی همدانی، جلد هفدهم، قم: دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم.
- طباطبائی، صالح (۱۳۸۸). *نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل*. تهران: فرهنگستان هنر.
- قاسمی سیچانی، مریم؛ قنبری شیخ‌شبانی، فاطمه؛ قنبری شیخ‌شبانی، محبوبه (۱۳۹۶). «تحلیل مضمون کتیبه‌های قرآنیِ ورودی‌ها و محراب‌های مسجدجامع اصفهان». *پژوهش‌های معماری اسلامی*، جلد پنجم، شمارهٔ ۳، صص. ۶۵-۴۹.
- قاضی‌زاده، خشایار؛ حاصلی، پرویز (۱۳۹۸). «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسهٔ تهماسبی». *نگره*، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ۵۰، صص. 89-76. (DOI:) 10.22070/negareh.2019.998
- قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۹۳). *بیولوژی نص: نشانه‌شناسی و تفسیر قرآن*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
- _____ (۱۴۰۱)، *استعاره‌های مفهومی و فضاهای قرآن*. چاپ چهارم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. مشهد: آستان قدس رضوی.
- مراثی، محسن (۱۳۹۵). «تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویرسازی شخصیت مجنون در نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی». *نگره*، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۳۷، صص. 61-49. negareh.2016.342/10.22070
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). در جست‌وجوی متن پنهان: مطالعهٔ بینامتنی نگارهٔ یوسف و زلیخا». در *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر، صص. ۴۶۴-۴۴۷.
- نظامی‌گنجوی، جمال‌الدین ابومحمد الیاس (۱۳۳۵). *کلیات دیوان حکیم نظامی گنجه‌ای*. از روی متن تصحیح‌شدهٔ وحید دستگردی، تهران: امیرکبیر.
- Bahari ,Ebadollah (1996), Bihzad: master of persian painting, foreword by Annemarie schimmel, London, I.B.Tauris Publishers.
- Subtelny, Maria Eva (1986), "A Taste for the Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period," Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Journal of the German Oriental Society), Vol. 136, No. 1, pp. 56-79.
- URL1: https://fa.wikishia.net/view/ (Access date Apr. 2023- Jul. 2023).
- URL2: http://14kosar.com/jozavat/94/mordad94/653/119-653-9 (Access date Apr. 2023- Jul. 2023).
- URL3: https://www.hadithlib.com/hadithtxts/view/23010846 (Access date Apr. 2023- Jul. 2023).
- URL4: https://www.mehrnews.com/news/1172635/ (Access date Apr. 2023- Jul. 2023).
- URL5: https://vajehyab.com/amid/ (Access date Apr. 2023- Jul. 2023). URL6:https://dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary/ (Access date Apr. 2023- Jul. 2023).
- URL7: https://wikijoo.ir/index.php/ (Access date Feb. 2024).
- URL8: https://www.bl.uk/ (Access date May. 2023). [تصاویر برخط]
- URL9: https://lib.eshia.ir/50081/0/7 (Access date Apr. 2023- Jul. 2023).
- URL10:https://www.fihrist.org.uk/catalog/manuscript_3133 (Access date Feb. 2024).
- URL11: https://wiki.ahlolbait.com/ (Access date Feb. 2024).

Narrative Analysis of mention (dhkir) Retrieved from Quranic Verses of a Page from Khamseh of British Museum, No. AddMS25900

Fatemeh Gholami Houjeghan[1], Hassan Bolkhari Ghehi[2], Mina Sadri[3]

1- Ph.D. Graduate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Visual Art, Department of Advance Art Studies, Tehran University, Tehran Iran. (Corresponding Author)

2- Full Professor, Faculty of Visual Art, Department of Advance Art Studies, Tehran University, Tehran Iran.

3- Associate Professor, Faculty of Visual Art, Tehran University, Tehran Iran.

DOI: 10.22077/NIA.2026.8639.1908

Abstract

Paying attention to the calligraphic inscriptions in Persian paintings, which mainly include Quranic verses and admonitions derived from them, is an integral part of Iranian-Islamic painting and, in addition to the beauty of the work, has educational and training aspects for the audience. Despite their importance, no specific research has been conducted on Quranic inscriptions in miniature art so far. This study aims to explore the implicit connections between the narrative depicted in the painting "Majnun Taking Refuge in the Kaaba" and the content of the Quranic verses and phrases included within it. The artwork was selected intentionally for this exploration. The central question guiding this research is to understand why the artist refrained from directly transcribing Quranic verses and instead opted for phrases inspired by them. The findings of this study indicate that the artist selectively incorporated verses with deliberate intentions. At times, the verses were adapted into phrases to address God directly, thereby emphasizing His presence in every moment of life. In other cases, the omission of temporal references from a verse allowed for the portrayal of timelessness, extending the reflective nature of these expressions across all periods. The consistent use of third-person references within the inscriptions further suggests that the artist sought to highlight the perspective of an omnipresent observer (God), aware of all events. The present research is qualitative in nature and uses a descriptive-analytical and interpretive method, and has benefited from library resources (real and virtual).

Key words: Holy Quran, mention (Dhikr), Khamseh Nizami, Majnoun, Kaaba, Persian painting.

1- Email: fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir

2- Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

3- Email: mina.sadri@ut.ac.ir

(**Date Received:** 2024/12/26 - **Date Accepted:** 2026/02/02)