

معراج نامه نگین درخشان نگارگری ایلخانی*

لاله شمسى*^۱، دکتر پریسا شاد قزوینی^۲

^۱ کارشناس ارشد نقاشی، تهران، ایران.
^۲ استادیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.
 (تاریخ دریافت مقاله: ۸۵/۴/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۵/۸/۶)

چکیده:

معراجنامه کتابی است که به روایت داستان معراج جسمانی و روحانی پیامبر اکرم (ص) می پردازد؛ که هنرمندان مسلمان ایرانی به نسخه برداری و نگارگری مضامین تصویری آن پرداختند. هنر نقاشی ایران در حدود سده های هفتم هجری قمری تا سده ی یازدهم از اوج و فراز خاصی در رنگ و فرم برخوردار بوده است. رقعہ های معراجنامه ی ایلخانی که در این مقاله مورد بحث و بررسی زیباشناسانه قرار گرفته، در این دوران تصویر شده است. معراجنامه ایلخانی در دوران حکومت ابوسعید ایلخان در تبریز تصویرسازی شده است. در دوران بعد، معراجنامه های دیگری همچون معراجنامه ی میرحیدر در دور ی اول مکتب هرات تصویر شده است. ساختار نقاشی های این معراجنامه دارای استحکام فرم، رنگ و ترکیب بندی است و تفاوت اساسی با سایر نگارگری های آن دوران دارد. در این معراجنامه ما با شیوه ای خاص در نگرش به فرم و رنگ مواجهیم که مایه های طبیعت پردازانه آن چشمگیر است که شیوه درشت پیکره از خصوصیات بارز آن می باشد. تاثیرات هنر نقاشی چین و بیزانس در ترسیم پیکره ها به وضوح قابل مشاهده است. در ضمن باید گفت که زیبایی بصری نگاره های این معراجنامه چنان است که نگارنده را بر آن داشته که درخشش زیبایی بصری آنها را مورد بررسی قرار داده و تحلیل بعد محتوایی آن را به فرصتی دیگر موکول کند.

واژه های کلیدی:

زیبایی شناسی، نگارگری، معراجنامه، نسخه، رقعہ، مصور.

مقدمه

در بررسی این رقعہ‌ها، طرح فرضیه‌هایی بنیادین، راهگشای پژوهش نگارنده بود که در ذیل می‌آید.

الف) تصویرگری مضامین مذهبی معراجنامه از نظر ساختاری و زیبایی‌شناسی با نگارگری سایر نسخ خطی در تجسم عالم خیال تفاوت دارد.

ب) کارگاه نگارگری استاد احمد موسی در دوره ایلخانان مسیر نقاشی ایران را تغییر داد و آنچه امروز به عنوان سبک نگارگری ایران مطرح است، حاصل تلاش‌ها و نوآوری‌های این استاد عالیقدر می‌باشد.

ج) اُنس و اُلُفت نگارگر با مضامین مذهبی نقش اصلی را در آفرینش نگاره‌ها ایفا می‌کند.

بر مبنای این فرضیات پژوهش مذکور شکل گرفته و نگارنده به مستندات خوب و شایسته‌ای دست یافته است. از اهداف زیربنایی این پژوهش، شفاف‌سازی و رفع ابهام در مورد زیبایی‌شناسی حاکم بر معراجنامه مذکور است که به علت کمبود پژوهش‌های عمیق و مستقل راجع به رقعہ‌های معراجنامه به وجود آمده است؛ زیرا که آنچه به عنوان متن موجود در ارتباط با معراجنامه وجود دارد، اشاراتی مختصر در تاریخ هنر به نام و موجودیت این رقعہ هاست، که توسط مستشرقین در مورد نگارگری ایران نوشته شده است. این مقاله تلاش دارد که جلوه‌های درخشان رقعہ‌های معراجنامه را از لحاظ بصری مورد مطالعه قرار داده و از طریق طبقه‌بندی رقعہ‌ها و تحلیل کیفیات بصری آنها به کشف دیدگاه‌های نگارگران کهن بپردازد و بازتاب تفکر الهی و خلوص باورهای آنها را در آثار مصورشان جستجو کند.

در این مقاله همچنین سعی شده است ابتدا به پدیده معراج رسول اکرم (ص) و خصوصیات آن و سپس به استخراج معیارهایی از زیبایی‌شناسی مکتب تبریز و معراجنامه احمد موسی پرداخته شود.

سفر معراج دعوتی الهی است که بر پیامبر برزگوار اسلام حضرت محمد (ص) فرستاده شده است. این سفر به عنوان اقدامی رفیع برای یقین پیامبر و امت اسلام قرار داده شده، زیرا که پیامبر به کلام خداوند ایمان داشته است ولی به عینه حضور در جهنم و بهشت را حس نکرده بود. هدیه سفر معراج پیامبر اکرم (ص) برای امت اسلام روایات و احادیثی است که موجب حیرت و یقین بیشتر مسلمانان گردید و باعث شد که آنها حقیقت اعمال خوب و بد خود را حس کنند.

معراج، در لغت به معنی بالارفتن و صعود کردن است و در اصطلاح به واقعه عروج پیامبر اکرم (ص) اشاره دارد. خداوند در قرآن (سوره اسراء) می‌فرماید "سبحان الذی اُسرى بعبده لیلاً من المسجد الحرام الی مسجد الاقصی". این است معراج ظاهر. حضرت آدم را "اهبط" یعنی فرود آمده گویند و رسول اکرم را "اصعد" به معنای صعود کننده.

حال پس از تعریفی کوتاه در مورد پدیده معراج، باید گفت که معراجنامه شرحی است که به صورت نثر و یا نظم درباره‌ی پدیده معراج پیامبر نوشته شده است. لازم به ذکر است که بعضی از نسخ به تنهایی روایت کاملی از معراجنامه هستند و بعضی نیز در درون متون ادبی، روایت و تصویرسازی شده‌اند مانند خمسه‌ی نظامی.

تعداد معراجنامه‌های منشور و منظوم زیاد است؛ به عنوان مثال نظامی گنجوی حدوداً ۱۰ قطعه شعر درباره‌ی معراج پیامبر اکرم سروده است اما تعداد معراجنامه‌های مصور شده محدود است. دو نسخه معراجنامه وجود دارد که به صورت آلبوم مجزا تفکیک شده است، یکی معراجنامه‌ای است که در دوره‌ی ایلخانان در تبریز به سال (۷۱۸ - ۷۳۵ ه.ق) مصور شده است. معراجنامه مذکور در کارگاهی که هنرمند جلیل القدر ایرانی "استاد احمد موسی"، سرپرستی آن را برعهده داشته، مصور شده است و دیگری، معراجنامه‌ای است که در زمان حکومت اسکندر سلطان در هرات به سال (۸۴۳ ه.ق) نگاشته و مصورسازی شده است. در مورد این معراجنامه اطلاعات مکتوب و مستند زیادی وجود ندارد و آنچه دستمایه تحقیق نگارنده قرار می‌گیرد رقعہ‌های نگارگری شده‌می‌باشند.

ویژگی‌های پدیده معراج حضرت محمد(ص)

(۱) بُراق (۲) رَفَرَف

(۱) "بُراق" از ریشه‌ی "بُرُق" گرفته شده، که اشاره به حرکت سریع و تند دارد. دلیل دیگر برای نامگذاری بُراق را تَلَأُلُو شدید آن می‌دانند. خصوصیات‌ی که بیشتر روایات به آن اشاره دارند، آنست که بُراق حیوانی است بزرگ‌تر از الاغ و کوچک‌تر از قاطر. موجودیست ترکیبی و ماهیت غیر مادی دارد تا در یک حرکت تمام عالم را سیر کند. (محمی الدین عربی آن را حیوانی برزخی می‌داند که از دو جنس انسان و چهارپا به وجود آمده است.)

(۲) رَفَرَف، نوعی فرش یا روفرشی سبز رنگ است که در اختیار حضرت رسول (ص) قرار گرفته است.

عناصر تصویری معراج

عناصر تصویری معراج شامل جزئیات فراوانی است، اما از عناصر ثابت در معراج، پیکره‌ی پیامبر اکرم (ص)، بُراق و فرشتگان می‌باشد؛ البته در معراجنامه‌های مختلف نحوه‌ی حضور این عناصر بر حسب فراز داستان تغییر می‌کنند و پرنرنگ یا کم رنگ می‌شوند. در اشعار و متون بر اینکه بُراق موجودی فرازمینی و غیر مادی بوده تأکید فراوانی شده است. آمده است که بُراق تاج بر سر داشته که علاوه بر اینکه زینت بخش اندام او بوده، زیوری آسمانی است و فلزات گرانبها و گوهرها به شخص تاجدار قدرت زمینی نیز می‌بخشد؛ همینطور آمده است که بُراق طوقی مُرَّصَع نیز در بر دارد.

جبرئیل در اکثر رقععه‌ها تاجدار است ولی بر تارک پیامبر اکرم (ص) عمامه‌ی ظریفی به چشم می‌خورد که فرم آن از نحوه‌ی پوشش مکاتب هم عصر خود پیروی می‌کند.

شعله‌های نور که نشانگر نور نبوت هستند و در تمامی رقععه‌ها دیده می‌شوند، در مواقعی منظم بوده و در مواقعی دیگر با حرکاتی سیال، ترسیم شده‌اند.

زیبایی‌شناسی معراجنامه

زیبایی‌شناسی در کلام، شناخت و درک و ارزیابی جلوه‌های زیبایی در یک اثر هنری است که بنا به سبک و شیوه‌ها در دوره‌های مختلف متفاوت است. زیبایی، مطلق و کلی نیست و احساس و درک آدمیان از زیبایی با توجه به فرهنگ‌ها، آداب و رسوم و آیین‌ها متفاوت است.

در مورد زیبایی‌شناسی معراج نامه، از دو منظر باید سخن گفت. اول، از نظر محتوایی که شامل بار مذهبی و ماورایی آن است و دیگری از نظر بصری.

زیبایی‌شناسی محتوایی که خود به دو دسته‌ی مذهبی و ماورایی تقسیم می‌شود که به نحوه‌ی نگرش هنرمند به این موضوع اختصاص دارد. همان طور که می‌دانیم، به علت پیوند عمیق فرهنگ و هنر ایران با دین مبین اسلام، آثار هنری نیز در جهت تعبیر مفاهیم اسلام شکل گرفته‌اند.

کلمه معراج، برگرفته از مصدر عروج، در لغت (معنای ظاهر) به معنای "نردبان"، "پلکان" یا "آنچه که به وسیله‌ی آن بالا روند" بوده، و در معنای باطن به شبی اشاره دارد که پیامبر عظیم الشان (ص) برای مشاهده‌ی حقیقت عالم معاد به آسمان عروج داده شده است.

معراج، "مظهر استعلاء، عبور از موانع و رسیدن به سطح هستی‌شناسانه‌ی جدید و برتری جستن از قلمرو انسانی صرف، راهی به سوی وجود حقیقی و هستی مطلق، یگانگی مجدد، اتحاد جان با الوهیت، صعود جان، گذر از زمین به آسمان، از تاریکی به روشنایی و آزادی است." (کوپر، ۱۳۸۰، ۳۵۳)

"هدف از این سیر، مشاهده‌ی آیات عظمت الهی بوده، همان‌گونه که دنباله‌ی این سیر در آسمان‌ها نیز به همین منظور انجام گرفته است تا روح پر عظمت پیامبر(ص) در پرتو مشاهده‌ی آن آیات بینات، عظمت بیشتری یابد، و آمادگی فزونتری برای هدایت انسانها پیدا کند؛ نه آن‌گونه که کوتاه‌فکران می‌پندارند که پیامبر(ص) به معراج رفت تا خدا را ببیند! به‌گمان این‌که خدا محلی در آسمان‌ها دارد!!" (مکارم‌شیرازی، ۱۳۸۱، ۹ و ۱۰)

معراج پیامبر، سفری است که در مکه آغاز شده و در زمانی محدود برای دیدن و یافتن آیات الهی صورت می‌گیرد. در مورد تاریخ وقوع معراج پیامبر اکرم(ص) در میان مورخان اسلامی اختلاف نظر موجود است؛ آن‌گونه که می‌خوانیم، بعضی آن را در سال دوازدهم شب ۱۷ ماه رمضان، و بعضی آن را در اوائل بعثت ذکر کرده‌اند، ولی اختلاف در تاریخ وقوع آن مانع از اتفاق در اصل وقوع نیست. (همان، ۱۴)

ابوبکر عتیق نیشابوری در تفسیر خود آورده، رسول خدا(ص) فرمود: "شب دوشنبه از ماه ربیع‌الاول به مکه در خانه‌ی اُم‌هانی خواهر علی شدم به تَهَجُّد. چون از نماز فارغ شدم سر فرو نهادم. جبرئیل علیه‌السلام بیامد گفت: "اللَّهُ یقرئک السلام" "خدای عزوجل ترا سلام می‌رساند و با سلام درود و تحیت، می‌گوید امشب، شب معراج توست. مرا فرستاد تا ترا بیرم و ملکوت هفت آسمان و هفت زمین و عجایب آن، از عرش تا تحت‌الثری را به تو بنمایانم." (عتیق نیشابوری، ۱۳۷۸، ۱۱)

پیغمبر (ص) در این مشاهده، آیات و نشانه‌های بزرگی از عظمت خداوند را مشاهده نمود. این آیات نشان می‌دهد که این حادثه در بیداری اتفاق افتاده است، مخصوصاً جمله‌ی "چشم پیامبر دچار خطا و انحراف و طغیان نشد." (همان، ص ۱۲) نیز، گواه دیگری بر تأیید این موضوع است.

وسائل معراج

وسائلی که برای معراج پیامبر تعبیه شده بود با استناد به متون، در ذیل آمده است:

"شاهنامه دموت" یکی دیگر از متونی است که نحوه ی تصویرسازی آن در متون نگارگری آینده بازشناختنی است؛ از دیگر سو نحوه آرایش جامه ها و پیکره ها و ترکیب بندی در شاهنامه دموت از نکاتی است که می توان به عنوان معیارهایی دقیق با توجه به متون، برای نقاشی ایلخانان در تبریز ذکر کرد و از طریق ذکر وجوه مشخصه آن، معیارهایی برای تعیین اصول زیباشناسی و مکتب تبریز در این دوره فراهم آورد.

"بازل گری" در کتاب سیر نقاشی ایران به نکته ای اشاره می کند که این سبک قوی در نگارگری شاهنامه دموت از چالش میان سنت ذاتی ایرانی و مهارت های کسب شده از هنر چینی حاصل آمده است. نسخه ای مصور از کلیله و دمنه نیز به ما کمک می کند که شیوه های دیگری از هنر نگارگری ایلخانی را بازشناسی کنیم. در این نسخه با دستاوردهای قابل ملاحظه ای مواجهیم. "اکنون درکی تازه از فضا و میلی به گشایش مرزهای تصویری بروز کرده است نمایش همزمان داخل و خارج بنا و فراتر بردن صخره ها و شاخه های درختان از قاب تصویر قابل تشخیص است. طراحی فوق العاده پراحساس و قوی شده است. رنگ های جاندار و هماهنگ نیز در همه جا تاثیر این طراحی ظریف را افزون کرده است". (گری، ۱۹۹۷، ۳۰)

نکته قابل ذکر در اینجا این است که ادامه سنت های



تصویر شماره ۱: پیامبر (ص) سوار بر دوش جبرئیل منسوب به استاد احمد موسی، مکتب تبریز اول در دوره ایلخانان

زیبایی شناسی حاکم بر معراجنامه بر اساس حرکت پیامبر اکرم (ص) به سمت ملکوت آسمان ها شکل گرفته است و در واقع این عروج و بالا رفتن، با معانی عمیق مذهبی خود دستمایه ی آفرینش هنری قرار گرفته است. جلوه ی بصری این عروج در روند پی ریزی مفاهیم معراجنامه تأثیر فراوان داشته است؛ و خود به خود معراجنامه را وارد عرصه های ماورایی و متافیزیکی کرده است. اساساً معراجنامه اثری است که در کنار بار مذهبی، حس و حالی عرفانی را در خود حمل می کند؛ زیرا شریعت توانسته احادیثی را برای این پدیده ی مقدس تعیین کند و زمانی که این مفاهیم وارد وادی هنر شد به صورت بسیار لطیفی به حوزه ی عرفان نیز قدم گذاشت؛ پس حرکت و رسیدن به زیبایی مطلق که سرچشمه ی تمام پاکی ها و خوببهاست، هدف قرار گرفت؛ از طرفی نقاشی ایرانی با تکیه بر فلسفه ی عمیق خود بستری مناسب برای پروراندن این مفهوم عمیق قرار گرفت و هم آمیزی موضوعی مذهبی، با زیباشناسی حاکم بر نگارگری ایرانی زمینه ی پیدایش آثاری پر مفهوم و عمیق و در عین حال لطیف و عارفانه را فراهم آورد؛ جالب اینکه هنرمند خود را در عرصه ی هنر رها ساخته و آنچه در آئینه ی روح بی آرایش و خالصش می دیده، منعکس می کرده است.

در مورد نگاه هنرمند به متافیزیک و جهان ماوراء باید گفت که وی در به کارگیری برخی از عناصر، به متن وفادار بوده و در مورد برخی دیگر آزادانه عمل کرده است. در معراجنامه های اول و دوم (تبریز اول و هرات)، آزادی عمل هنرمند بیشتر بوده ولی در آثار متأخر، معراجنامه با اصول مکتب هم عصر خود هماهنگ تر است، و نوآوری ها در چارچوب اصول تثبیت شده ی این مکاتب انجام می شده است.

آنچه مسلم است نگاره های ایرانی به علت اصالت بازنمایی فضای مثالی، در بطن خود در رده ی هنرهای ماورایی قرار می گیرد؛ زیرا که مفهوم زمان و مکان در نگاره های ایرانی، به صورت ازلی خود باز می گردد. پس نگاره های معراجنامه به خودی خود در رده ی نقاشی های ماورایی قرار می گیرند و آنچه نظرها را به خود جلب می کند و باعث تفکیک آنها از دیگر نگاره ها می شود، ماهیت موضوعی آنهاست.

زیبایی شناسی حاکم بر مکتب تبریز اول

دستیابی به اصول حاکم بر نگارگری مکتب تبریز بسیار مشکل است. در نگاره های نسخه های جامع التواریخ اسلوب هاشورزنی چینی دوره ی "تانگ" به چشم می خورد و قلم گیری های زمخت و نحوه جامه پردازی، مشخصاً بین النهربینی است. پیکره های بلند قامت، الگوهای بیزانس را به یاد می آورند. اگرچه قواعد نقاشی کوه ها و ابرها و آب ها از چین گرفته شده اند، ولی به طریقی کاملاً غیر چینی، برای پرکردن فضای خالی یا قطع کردن صحنه ای یا همچون وسیله ای برای نشان دادن فاصله به کار رفته اند و با خط کاتب مناسبت دارند.

احمد پسر اویس کار می کرد، (۷۸۳-۸۱۲ ه.ق).... اغتشاش در تفسیرهای معاصر به احتمال قوی منعکس کننده اغتشاش در هنرورزی آن دوران است. (گراپر، ۱۳۸۳، ۵۲) اولگ گراپر در ضمن تصریح می کند که در سال (۷۱۶-۷۲۵ ه.ق) استاد احمد موسی نقاب از نقاشی ایران برگرفت و به لطف استعداد کسانی چون "شمس الدین عبدالحی"، "جنید" و دیگران تا "کمال الدین بهزاد" رقعہ های شاخص نقاشی ایرانی را آفریدند.

در ضمن باید گفت که هنوز مدارک قطعی دلیل برتصویرسازی این متون در ربع رشیدی یافت نشده است، ولی شواهد و قرائنی وجود دارد که مصور شدن این معراج نامه را در مکتب تبریز تأیید میکند که بهترین مصداق آن، شیوه طراحی درشت پیکره و قرابت سبک آن با شاهنامه دموت (۷۳۶ ه.ق) و کلیله و دمنه (۷۳۳ ه.ق) است.

بخشی از دریافت های نگارنده که حاصل بررسی متون و رقعہ های نگارگری این دوره است، بیانگر این مطلب است که در ربع رشیدی به علت دعوت خواجه رشید الدین از هنرمندان چین و بیژانس تأثیرات عمیق و ماندگاری از هنر چین و بیژانس را شاهد هستیم؛ به خصوص اینکه ویژگی های بارز دیگری نیز علاوه بر این تأثیرات در نقاشی ایران در این دوره به چشم می خورد. یکی از این ویژگی ها، حجیم بودن تصاویر است، که خود نشان از توجه هنرمند به عرصه واقع گرایی دارد و تجربیاتی بلند پروازانه را که تا زمان خود بی نظیر بوده، جلوه می دهد. هنرمند این نگاره ها، با هوشیاری کامل توانسته حتی از تسلط بعضی تأثیرات چین و بیژانس فراتر رفته و با استقلال و اعتماد به نفس خود این تأثیرات را در نحوه نگرش خود به فرم و رنگ به خوبی حل کند. این پدیده بالأخص در ترسیم پیکره ها به چشم می خورد که پویایی شیوه ترسیم پیکره های چینی با خشکی مینیاتورهای بیژانس ترکیب شده و اثری در اوج، رها و آزاد را به ارمغان آورده است. البته در ترسیم و ارزش گذاری فضای منفی، سنت های تصویری چین غالب می باشد.

در صحنه های معراجنامه احمد موسی، با نوعی پردازش و بافت سازی مواجهیم که درجه حساسیت هنرمند را نسبت به فضای بصری رقعہ مشخص می سازد. این نوع پردازش باعث ایجاد نوعی بافت بصری شده است که تا قبل از آن حتی در نسخه های جامع التواریخ و شاهنامه دموت نیز به چشم نمی خورد.

در مبحث رنگ نیز با نگرش دقیق بصری هنرمند، در به کار بردن کنتراست های مایه رنگ و وسعت سطوح و همزمانی مواجهیم. در اینجا باید اشاره کرد که آنچه نگارنده را بر آن داشته که از معراجنامه به عنوان نقطه اوج نگارگری دوره ایلخانی یاد کند، مشاهده ی دغدغه ی مقدس هنرمندان این رقعہ هاست. این هنرمندان وظیفه بازنمایی جهانی را داشتند که با چشم سر قادر به دیدن آن نبودند. نکته ظریف در

تصویری که در کلیله و دمنه پایه گذاری شده، در معراجنامه ای که احمد موسی سرپرستی نگاره های آن را به عهده داشت به چشم می خورد که طراحی، نقشی بسیار دقیق و حساس را در آن ایفا می کند. همانطور که در متون نقاشی ایرانی ذکر شده است، کافی است فقط گامی دیگر برداشته شود تا سبک پالوده ی نگارگری حاصل آید.

"دوست محمد" ^۲ در دیباچه ای که برای مرقع (آلبوم) "بهرام میرزا" نوشته است، آورده است که این تجربیات، در مرقعات مختلف ایلخانی، توسط استاد هنرمند نگارگری به نام "احمد موسی" صورت گرفته است که در دستگاه "ابوسعید بهادر" (وایسین سلطان ایلخانی) کار می کرده است؛ استاد نامبرده، نقاشی را از پدرش آموخته و سنت جدید نگارگری را پایه گذاری کرده است. "ابوسعید نامه"، "معراجنامه" و "تاریخ چنگیزی" از جمله کتاب هایی هستند که در زمان سلطان ابوسعید ایلخان توسط احمد موسی مصور شده، که برخی اوراق پراکنده آنها هنوز باقی است. یکی از شاگردان او به نام "امیر دولت یار" در سیاه قلم سرآمد بود. شاگرد دیگرش موسوم به "شمس الدین" در زمان "سلطان اویس" (دومین فرمانروای جلایری) به مرحله استادی رسید. (کریم زاده تبریزی، ۱۳۷۹، ۲۳۵)

بررسی زیبایی شناسی حاکم بر معراجنامه احمد موسی و تعیین معیارهای زیباشناسانه حاکم بر آن

معراجنامه مورد بحث متعلق به کارگاه کتاب آرایبی استاد احمد موسی و شاگردانش بوده و این نگاره ها در زمان حکومت ایلخانان مصور شده است. همانطور که می دانیم حکومت ایلخانان مغول، دوره ای سراسر تحول و دگرگونی بود؛ که زمینه ای برای تبدلات فرهنگی میان ایران و شرق و غرب را فراهم آورد. در بررسی این تحولات باید ابتدا از اولین مرکز فرهنگی هنری در ایران با نام "ربع رشیدی" یاد کرد. ربع رشیدی، مرکزی فرهنگی هنری بود که توسط "خواجه رشید الدین فضل الله همدانی" وزیر با درایت "غازان خان" و "الجاتیو" تأسیس شد. در این مجموعه ی شهرک مانند، که متشکل از ساختمان های زیبا و کارگاه های منظم در تبریز بود، هنرمندان و نویسندگان و شعرا گرد هم آمده بودند.

لازم به ذکر است بر طبق اسنادی که "اولگ گراپر" در کتاب مروری بر نگارگری ایرانی آورده است: "تاریخ نقاشی ایران در دوران ایلخانان تا همان حدی که امکان بازسازی آن وجود دارد، به همان پیچیدگی تاریخ سیاسی آن دوران است. کتاب های متأخر به وضوح وجود سلسله ای از نقاشان را اعلام می کنند که هر یک به نوبه ی خود به دست دیگری تربیت می شدند. این سلسله از احمد موسی شروع می شود و به امیر دولتیار می رسد که تخصصش سیاه قلم بود. سپس شمس الدین، که در دربار سلطان اویس جلایری کار می کرد و عبدالحی و جنید که برای



تصویر شماره ۳: عرضه کردن سه جام پر از شیر، عسل و شراب به پیامبر منسوب به استاد احمد موسی، مکتب تبریز در دوره ایلخانیان مغول



تصویر شماره ۲: آوردن سرزمین اسلام توسط جبرئیل برای پیامبر اکرم منسوب به استاد احمد موسی، مکتب تبریز دوم در دوره ایلخانیان مغول

ایرانی در این آثار دیده می شود که با توجه به موضوعی فراواقعی، مانند واقعه معراج، بسیار نادر است. باز هم باید خاطر نشان کرد که این نوآوری در زمان خود به عنوان اولین نمونه های اعجاب انگیز در عرصه هنر نگارگری ایرانی می باشد. همنشینی سنت های چینی و ایرانی در کنار یکدیگر و استفاده هوشمندانه ی هنرمند ایرانی از عناصر هنر چین نظیر ابر، آب و کوه برای نشان دادن فاصله پلان ها و صلابت بخشی به صحنه ها بوده است.

به طور کلی اگر بخواهیم از ذکر خصوصیات نگاره های هم عصر معراجنامه ایلخانی احمد موسی به نتیجه ای کلی برسیم، می توان خصوصیتی که در نقاشی زمان ایلخانی مطرح بود را ذکر کرده و به تعیین معیارهایی حدودی، از زیباشناسی مکتب ایلخانی نایل آمد:

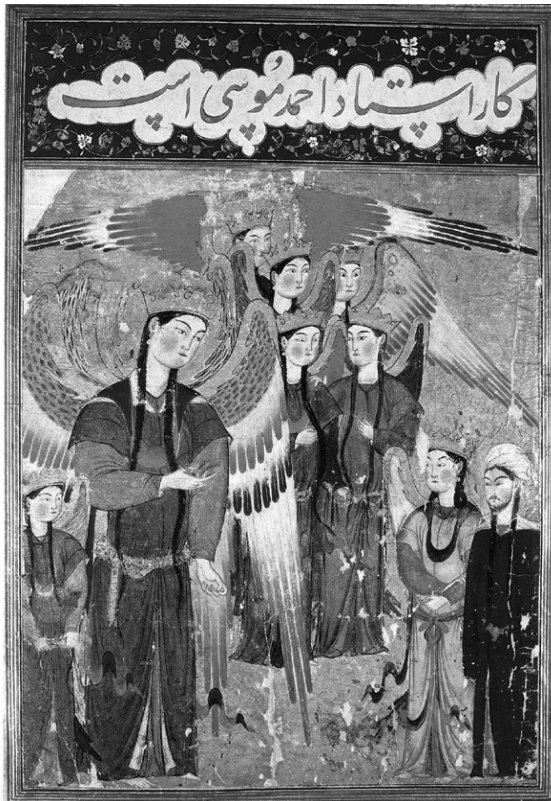
۱. تلفیق سنت های ایرانی با دیگر ملل از جمله بیزانس، باعث به وجود آمدن پیکره هایی با حرکات خشک و یکنواخت شده است که با تلفیق آن با پیکره های چینی، به مرور خشکی آنها تعدیل شده است.
۲. ترکیب بندی هایی که در مجموعه های این دوره به چشم می خورد، شامل عناصر بصری متعددی است. با این وجود، هنرمند از مقیاس مناسبی برای رویدادها استفاده نکرده است؛ اما در آخرین تحلیل توانسته با توجه به دانش بصری آن زمان خود، به تعادل برسد.

مصورسازی این رقععه ها، ترکیب حقیقت ذهنی این هنرمندان مدل طبیعی و در نهایت آفریدن فضایی ایده آل با ماهیتی متعالی است. ارزش بصری و معنوی این رقععه ها، با توجه به اینکه پیش زمینه ی مصوری برای آفریدن این رقععه ها وجود نداشته، بسیار بالاست.

نقوش تزئینی و فرم های گیاهی از محدودیت های بیشتری پیروی می کنند. این امر نشان دهنده ی این است که هنوز استفاده از این نقوش در سنت های هنری نقاشی ایران در دوره ی ایلخانان بارور نشده بود؛ همچنین از لحاظ چهره سازی و خصوصیات پیکره ها، ما با پدیده ای مواجهیم که در واقع سرمنشاء تحولات بعدی در ترسیم پیکره ها می باشد؛ با این تفاوت که نوعی وفاداری به طبیعت در طراحی حالات پیکره ها به چشم می خورد.

این نگرش در رقععه ی شماره ی یک در حرکات و سکنات پیامبر اکرم (ص) دیده می شود که این نکته در تلاش پیکر پاک پیامبر (ص) جهت نگه داشتن خود بر دوش جبرئیل امین، نمایان است. این حالت بدن نشان دهنده ی مطالعه ی دقیق هنرمند طراح بر روی حالات بدن است. جالب آنکه این حرکات در رقععه های بعدی، ظریف تر ولی کاملاً محسوس است؛ به طور مثال حرکت انگشتان پیامبر اکرم در هنگام تسبیح گویی در رقععه ی شماره ی چهار مشهود است.

در ضمن تمایل به بُعدنمایی و ایجاد عمق توسط هنرمند



تصویر شماره ۴: دیدار پیامبر (ص) از فرشته تسبیح گوی
منسوب به استاد احمد موسی، مکتب تبریز در دوره ایلخانیان

۳. در ترسیم چهره‌ی شخصیت‌های تصویر، گهگاه به جز حالت تمام رخ، نیم رخ نیز به چشم می‌خورد که در دوره‌های بعد منسوخ شد.

۴. نکته‌ای دیگر که نگارنده به عنوان سنتی که بیشتر مختص نگاره‌های ایلخانی یافته است و بعدها کمتر با آن مواجهیم، نمایش شخصیت‌ها در پلان جلو و در حالت پشت به تصویر می‌باشد. جالب اینست که این فیگورها در اولین پلان قرار دارند که علاوه بر شاهنامه دموت، در معراجنامه نیز دیده می‌شوند و گاه گاه در نیم تنه توسط کادر بریده شده‌اند.

۵. در این معراجنامه با حرکات سیال تری در ترسیم پیکره‌ها مواجهیم که نسبت به شاهنامه دموت تأثیرپذیری بیشتری از سنت‌های پرداز چینی را منعکس می‌کند.

۶. بار احساسی (اکسپرسیو) چهره‌ها در شاهنامه دموت و معراجنامه بالاست که عمدتاً حاصل وفاداری هنرمند به متن می‌باشد.

۷. طراحی، جایگاهی دقیق و اساسی برای خود یافته و کاربرد رنگ نتوانسته از اهمیت قلم‌گیری و طراحی بکاهد.

نتیجه‌گیری

ترسیم چهره‌ی پیامبر با خصوصیات متفاوت هستیم. چهره‌ی پیامبر روشن تر و با شباهت به چهره‌ی مسیح (ع) ترسیم شده است. این مسأله یک شخصیت پردازی معمولی نیست بلکه عمق باور هنرمند را به پاکی و قداست رسول اکرم (ص) می‌رساند.

از دیگر نتایج به دست آمده این است که، کارگاه نگارگری استاد احمد موسی در "ربیع رشیدی"، مسیر نقاشی ایران را تغییر داد و آنچه امروز به عنوان سبک نگارگری ایران مطرح است، حاصل تلاش‌ها و نوآوری‌های این استاد عالیقدر می‌باشد. این نتیجه از طریق بررسی و پیشینه‌شناسی نگاره‌هایی که استاد احمد موسی بر آنها نظارت داشته حاصل آمده است. این استاد گرانقدر از طریق ترکیب پیکره‌هایی که از مدل زنده طراحی می‌شد با تصویر انسان آرمانی خود توانسته به بیانی آرمانی در هنر نگارگری ایران برسد، که راه‌گشای هنر مندان پس از خود باشد.

گام‌های بزرگی که در این زمینه توسط کارگاه نگارگری احمد موسی برداشته شد، معراجنامه را به عنوان، نقطه اوج نگارگری ایران مطرح می‌کند.

هنر نگارگری ایران از دیرباز انس و الفت خاصی با ادبیات داشته است و در این میان ادبا و شعرای ایرانی نیز از شیوه زندگی پیامبر اسلام (ص) و داستان‌های دین مبین اسلام الهامات فراوانی گرفته‌اند. در این میان معراجنامه به علت پیوندهای عمیق مذهبی با روح مردم ایران از شأن و منزلت خاصی برخوردار بوده است. اساس شکل‌گیری معراجنامه‌ها، بازسازی سفر روحانی پیامبر اکرم (ص) برای مشاهده‌ی حقیقت عالم ملکوت بوده است.

در این تحقیق به نتایج زیر دست یافتیم که، چه بسا باورهای خالص و انس و الفت نگارگران به یاری آنها آمده و باعث شکل‌گیری این مجموعه‌های رؤیایی و زیبا گشته است. این خلوص در تک تک اجزاء نگاره‌ها قابل تشخیص است؛ در معراجنامه‌ی ایلخانی، هنرمند به باز آفرینی فضای واقعی (رئال) نظر داشته و از مدل زنده برای طراحی حالت پیکره‌ها استفاده می‌نموده است؛ ظرایفی در نحوه‌ی ترسیم چهره و حالات پیکر پیامبر اکرم (ص) به چشم می‌خورد که هیچ دلیلی به جز خلوص و عشق پاک نگارگر به این داستان را نمی‌توان برای آن فرض کرد. به طور مثال در معراجنامه‌ی ایلخانی، شاهد

پی‌نوشت‌ها:

- ^۱ نام مشهور این سوره "بنی اسرائیل است و اگر به آن "اسراء" گفته می‌شود به خاطر نخستین آیه‌ی آن است که پیرامون اسراء (معراج) پیامبر (ص) سخن می‌گوید. و "سبحان" نیز گفته می‌شود که از نخستین کلمه‌ی این سوره گرفته شده است.
- ^۲ این فرش که موسوم به رُفرف و به رنگ سبز بوده است، مانند بُراق به عنوان حامل پیامبر اکرم (ص) در جریان معراج عمل می‌کرده است.
- ^۳ دوست محمد که از نقاشان و خطاطان دربار شاه طهماسب صفوی بود به دستور ابوالفتح بهرام میرزا (برادر شاه طهماسب) آثار خوشنویسی و نگارگران ایرانی را در یک جا گردآوری کرده است و طبعاً جز اولین تاریخ نگاران نگارگری ایران است.

فهرست منابع:

- آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز و قزوین، چاپ اول، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- بو، رابینسن (۱۳۷۶)، هنر ایران (هنر نگارگری ایران)، ترجمه‌ی یعقوب آژند، چاپ اول، انتشارات مولی، تهران.
- بینیون، ل، ویلکینسون/ج، گری، بازیل (۱۳۷۶)، سیر نقاشی ایران، ترجمه‌ی محمد ایرانمنش، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- پاکباز، روئین (۱۳۷۹)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ اول، انتشارات زرین و سیمین، تهران.
- ریشار، فرانسیس (۱۳۸۳)، جلوه‌های هنر پارسی (نسخه‌های نفیس ایرانی قرن ۶ تا ۱۱ هـ ق موجود در کتابخانه‌ی ملی فرانسه)، ترجمه‌ی ع. روح بخشیان، چاپ اول، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۷۰)، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ دوم، چاپخانه‌ی طهوری، تهران.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه‌ی ناهید شمیرانی، چاپ اول، انتشارات کارنگ، تهران.
- شراتو، امپرتو/گروبه، ارنست (۱۳۷۷)، هنر ایلخانی و تیموری، ترجمه‌ی یعقوب آژند، چاپ اول، انتشارات مولی، تهران.
- طباطبائی، سید محمد حسین (۱۳۵۳)، تفسیرالمیزان جلد ۱۲، ترجمه‌ی سید محمد باقر موسوی همدانی، چاپ اول، دفتر انتشارات اسلامی، تهران.
- عتیق نیشابوری، ابوبکر (۱۳۷۸)، ترجمه و قصه‌های قرآن، به سعی و اهتمام مهدی بیانی و یحیی مهدوی، چاپ اول، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)، نگارگری اسلامی، ترجمه‌ی سید غلامرضا تهامی، چاپ اول، انتشارات سوره‌ی مهر، تهران.
- فریبه، آر. دلبلیو (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، چاپ سوم، انتشارات فرزانه روز، تهران.
- کامرانی، بهنام (۱۳۷۷)، رمزشناسی معراج، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد در رشته‌ی پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران.
- کریم زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۹)، استاد احمد موسی در احوال آثار نقاشان قدیم ایران، جلد اول، چاپ اول، انتشارات ساتراپ، لندن.
- کن‌بای، شیلار (۱۳۷۸)، نقاشی ایرانی، ترجمه‌ی مهدی حسینی، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.
- کوپر، جی سی (۱۳۷۹)، فرهنگ مصور نماد سنتی، ترجمه‌ی ملیحه کریاسیان، چاپ اول، انتشارات فرشاد، تهران.
- گراپر، اولگ (۱۳۸۳)، مروری بر نگارگری ایران، ترجمه‌ی مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ اول، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- محمدحسن، زکی (۱۳۵۷)، تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه‌ی ابوالقاسم سحاب، چاپ اول، انتشارات سحاب، تهران.
- مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۸۱)، تفسیر نمونه، جلد دوازدهم، چاپ اول، انتشارات دارالکتب اسلامی، تهران.
- هال، جیمز (۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه‌ی رقیه بهزادی، چاپ اول، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

Refrence of images:

Sims, Eleonor, With Boris and Marshak, Peerless Image, Yell University, New heaven London, In religios Painting in the Islamic Period, Ernest J Grob2003.