نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246316.1019

الگوهای معراج‌نگاری در عصر ایلخانی و تیموری

بازخوانی الگوی بصری معراج به‌وساطت عنصر «زمین» و «براق» با اتکا به متون معراجیه

میثم علیپور*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۳

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال پنجم، شماره ۱، پیاپی ۸
بهار و تابستان ۱۴۰۱

چکیده

«حدیث» را اگرچه می‌توان پایهٔ سنت معراج‌نامه دانست، این سنت در متون تفسیری بارور شد و بعدتر در متون مستقل منثور و نیز مقدمه‌های منظوم ادامه یافت. در مقابلِ سنتِ بالنسبه روشن متون معراجیه، سرآغازِ تاریخِ نگاره‌های معراج معلوم نیست. آنچنان که مشهور است قدیمی‌ترین معراج‌نگاره‌های ایرانی‌اسلامی، بازماندهٔ عصر مغول هستند؛ نیز یکی از دو نمونهٔ سلسله‌نگاره‌ای معراج (منسوب به احمدموسی) متعلق به همین عصر دانسته می‌شود اما تا امروز متن قابل استناد نگارگران، به‌طور متقن، شناخته نشده است. شناختی که در معراج‌نگاره‌های متأخری که برای منظومه‌ها ساخته شده، روشن‌تر است. متن حاضر با فرض‌گرفتن ارتباط میان متون و تصاویر معراجیه‌ها، تلاش داشت با اتکا به روایت‌های مختلف معراج در هر دوره، به دسته‌بندی معراج‌نگاره‌های متقدم بپردازد و الگوهای بصری نگاره‌های معراج را تبیین کند تا پاسخی برای این پرسش که «چه ارتباطی میان الگوهای روایی و الگوهای بصری معراج وجود دارد؟» به دست دهد. در این راستا، در کنار «براق» (از اصلی‌ترین عناصر معراج)، از عنصر «زمین» که عنصری غیرضروری در روایت عمومی معراج می‌نمایاند، در مقام «راهنما» استفاده شد که به ایجاد سه الگوی بصری معراج برای نگاره‌های قرن هشتم و نهم انجامید؛ الگوهایی که هریک، رویکرد متفاوتی نسبت به نقش‌کردن عنصر زمین (خاک، ساختمان و...) اخذ کرده بودند. برای روشن‌تر شدن دلایل خلق این الگوهای بصری، به متون منثور معراج رجوع شد تا ضمن یافتن الگوهای روایی معراج، از شباهت‌های موجود در الگوهای بصری و روایی اطلاع حاصل شود. در نهایت، استناد به عنصر زمین در این دو نوع رفتار (متنی و تصویری)، توانست سه الگوی بصری معراج‌نگاره‌ها را معنادار سازد. در این سه الگو، دسته‌ای از نگارگران به زمین نقشی محوری در نمایش معراج بخشیده‌اند، دسته‌ای زمین را حذف کرده و در نهایت معراج‌نگارانی نیز اگرچه زمین یا نشانه‌های زمینی را تصویر کرده‌اند، رفتاری مغایر با نص معراج داشته‌اند. این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای شکل گرفته است.

کلیدواژه‌ها:

معراج، نگارگری ایلخانی، معراج‌نگاری تیموری، زمین، براق.

* دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران / mr.alipour@gmail.com

۱. مقدمه

از زمان فروپاشی خلافت عربی/عباسی به دست مغولان، شاهد بروز اتفاقاتی هستیم که نشانگر آغاز جهانی نو است. در حقیقت، رخدادهای سدهٔ هشتم و نهم را می‌توان ایام گذار از دورهٔ میانهٔ اسلامی به‌سوی نظم جدید سیاسی‌مذهبی جهان اسلام دانست که سرانجام در شکل‌گیری دولت شیعی صفوی در شرق و خلافت عثمانی در غرب رخ نمود. در این عهد، فضای فکری و فرهنگی ایرانیان مسلمان و از پی آن هنر و نقاشی آنان، هرچه بیشتر از ارزش‌های مکتب بغداد عصر عباسی فاصله گرفت و درصدد خلق ویژگی‌های جدیدی برآمد که در نگاره‌های ایرانی‌مغولی ایام ایلخانی و تیموری قابل مطالعه و شناسایی است.

در این راه علاوه بر تغییر تکنیکال اسلوب‌های نگارگری (که نقاشی مغولی و تیموری را بدل به عصر طلایی نگارگری ایرانی ساخت)، مفاهیم و موضوعات بدیعی نیز رخ نمودند که به‌عنوان میراثی مقدس، دستاویز نگارگران قرون بعدتر ایران قرار گرفتند و از آن دست می‌توان به موضوع «معراج» اشاره داشت: از پرتکرارترین موضوعات نگارگری ایران پس از جدا شدن از خلافت عباسی؛ موضوعی که بنا بر نگاره‌های به‌جامانده از قرون میانهٔ اسلامی، پیش از دو قرن مذکور کمتر بدان پرداخته شده[۱] و تنها در وادی ادبیات (نخست در ادبیات دینی و دیرتر در ادبیات غنایی) ردی از آن را می‌توان یافت. با این‌همه، معراج‌نگاره‌های سده‌های هشتم و نهم ایلخانی و تیموری، در عین نزدیکی‌های ساختاری، تفاوت‌هایی دارند که توضیحشان نیازمند شناخت تفاوت و شباهت‌های نه‌تنها نگاره‌ها، بلکه متونی است که معراج‌نگاره‌ها بر اساسشان ایجاد شده‌اند. در کنار این تطبیق متون و تصاویر، بررسی ساختاری اجزای تشکیل‌دهندهٔ معراج‌نگاره‌ها نیز کمک خواهد کرد تا دسته‌بندی دقیق‌تری از معراج‌نگاره‌های عصر ایلخانی‌تیموری به دست دهیم.

عناصر همگانی معراج‌نگاره‌ها، همچون پیکرهٔ «پیامبر»، «فرشته» و «براق» همواره با قرار گرفتن در کنار ابرها و نشانه‌های دیگری از آسمان تلاش کرده‌اند تا مفهوم عروج را به مخاطب القا کنند. اهمیت این عناصر چنان بود که محققان، بیشتر تمرکز خود را معطوف به شناسایی و بررسی آنان کردند. تحقیق حاضر تلاش می‌کند تا با بررسی عنصر غیرعمومی «زمین» در کنار عنصر اصلی «براق» ضمن فهم بهتر متون و تطبیقشان با نگاره‌ها، امکان دسته‌بندی الگوهای معراج در عصر مذکور را ممکن سازد. چنین بررسی‌ای ازآن‌رو اهمیت خواهد داشت تا دریافت‌های پیشینی ما، در دسته‌بندی جدیدی قرار بگیرد و راهی جدیدتر برای تعریف تغییرات متعدد سنت معراج‌نگاری و دلایل آن تغییرات به دست دهد.

مقالهٔ حاضر تلاش دارد تا پاسخ‌های مناسبی برای پرسش‌های ذیل به دست دهد: «دو الگوی تک‌نگاره و سلسله‌نگاره‌های معراج چه ارتباطی با متون منثور و منظوم معراج دارند و چگونه می‌توان این تمایز را توضیح داد؟»، «چگونه می‌توانیم الگوی بصری نگاره‌های معراج را با متون معراجیه‌های هر دوره توضیح دهیم؟» و در این راستا، «عنصر دسته‌دومی همچون زمین چگونه می‌تواند نقش فاعلی در شناخت الگوی یک معراج‌نگاره ایفا کند؟»

این نوشتار بر اساس روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی شکل گرفته است. جامعهٔ مورد مطالعه، نگاره‌های مرتبط با معراج در دو معراجیهٔ احمدموسی و میرحیدر، همچنین پنج معراج‌نگارهٔ نسخهٔ جامع التواریخ، مرقع بهرام‌میرزا، منظومه‌های مهر و مشتری، خاوران‌نامه و مخزن الاسرار خواهند بود. همچنین متون معراج‌نامه‌ای چون تفسیر طبری، تفسیر عتیق و منظومه‌هایی چون خمسه نظامی و مهر و مشتری به‌عنوان متون پایه استفاده خواهد شد.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

موضوع معراج از جمله موضوعات مورد علاقهٔ محققان ایرانی و غربی است و مطالب متعددی دربارهٔ شب اسرا و نگاره‌های مرتبط با آن نوشته شده است. از مهم‌ترین این تحقیقات که پایهٔ تحقیق حاضر قرار گرفتند می‌توان به تحقیقات «کریستین گروبر»[۲] در باب چهرهٔ پیامبر (Gruber 2009) و معراج در سنت اسلامی اشاره کرد. از مهم‌ترین آثار گروبر باید به تحقیقی که در خصوص سلسله‌نگاره‌های معراج احمدموسی انجام داده، اشاره داشت (Idem 2010) و نیز موضوع رسالهٔ دکتری او که اولین نگاره‌های معراج را بررسی کرده است (Idem 2005). از سوی دیگر، «یوزف فان‌اس»[۳] با پیشینهٔ تحقیقاتی دربارهٔ «کلام اسلامی» جستار کاملی در بررسی آیات منسوب به سفر شبانهٔ پیامبر و نخستین روایات حدیث مرتبط با شب اسرا نگاشته است (فان‌اس ۱۳۹۹). همچنین «ماری‌رز سگای»[۴] با بررسی سلسله‌نگاره‌های معراج‌نامهٔ میرحیدر، تمامی نگاره‌های آن نسخه را منتشر کرده است (سگای ۱۳۸۶). هلنا شین‌دشتگل نیز با جست‌وجوی معراج‌نگاره‌های عصرهای مختلف تمدن اسلامی، آنان را به‌واسطهٔ پیکرهٔ پیامبر دسته‌بندی و بررسی کرده (شین‌دشتگل ۱۳۹۱) که تحقیق حاضر مبنای تصویری خود را بر اساس هفت معراجیه‌ای که وی در حدود قرن هشتم و نهم معرفی کرده، بنا نهاده است. همچنین پروین فاتحی نیز در کتاب معراج پیامبر اکرم با معرفی معراج‌نامه‌های منثور فارسی، نگاهی انتقادی به آثار منظوم معراج داشته است (فاتحی ۱۳۸۸). شایان ذکر است که به‌دلیل انتشار نیافتن نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ

خاوران‌نامه از ابن‌حسام، فاتحی نیز نمونه‌ای از ابیات این منظومه نیاورده است. از جمله مقالاتی که می‌توان به‌عنوان پیشینهٔ متن حاضر برشمرد، مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی مؤلفه‌های تصویری در پنج نگارهٔ معراج حضرت رسول» از آتوسا اعظم‌کثیری است که نخستین نگاره‌های معراج را با نگاهی فرمالیستی ارزیابی کرده است (اعظم‌کثیری ۱۳۹۷).

با وجود بررسی‌های متعدد انجام‌شده، نمونه‌های کمی از بررسی متن معراج‌نامه با فرم معراج‌نگاره انجام شده که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به تحقیق گروبر اشاره کرد. با این حال، استناد به نقش «زمین» در بررسی الگوهای معراج، پیشینه‌ای در هیچ تحقیقی نداشته است.

۲. نگارگری دینی

نقطه‌عطف تاریخ نقاشی ایرانی‌اسلامی را باید حملهٔ مغول دانست. رخداد سیاسی سترگی که به سقوط عباسیانِ بغداد در سال ۶۵۶ق انجامید (اقبال آشتیانی ۱۳۸۸، ۱۸۴) و به‌دنبالش فضای فرهنگی سرزمین‌های اسلامی را نیز دستخوش تغییر ساخت. از مهم‌ترین نتایج این جابه‌جایی قدرت در ایران ساخت مراکز علمی و فرهنگی چون رصدخانهٔ مراغه و متعلقات آن توسط خواجه نصیرالدین طوسی، و نیز «شنب غازانیه» به نام غازان‌خان و «ربع رشیدی» به نام خواجه رشیدالدین فضل‌الله در تبریز و پایان قرن هفتم است که در کنار مدارس دینی و علمی، با به‌کارگیری هنروران و صنعتگرانی از ملیت‌های مختلف، درصدد ایجاد فرهنگ و هنری فرامرزی برآمد (آژند ۱۳۸۶، ۲۳ـ۲۵).

از ویژگی‌های مهم نگارگری ایلخانی توجه و علاقهٔ نگارگران یا حامیان مالی آنان به خلق موضوعات دینی بود که در توجه به دقایق بااهمیت زندگی پیامبر همچون موضوعاتی برای نگاره‌های جوامع التواریخ و آثار الباقیه به‌خوبی معلوم است. جنبش نگارگری تبریز (مراغه) با خلق شمار بالایی از نگاره‌های مرتبط با نبی اسلام[۵]، از میل سیاسی‌مذهبی قدرت برای تصویرگری موضوعات دینی خبر می‌دهد. ثروت عکاشه به میل مذهبی هنروران پسامغول در تفاوت با جنبهٔ دنیوی هنر عباسی اشاره می‌کند: «از نقاشی برای آموزش‌های دینی و پرورش اعتقادات مذهبی تا پیش از سدهٔ هشتم قمری استفاده نمی‌شد اما با وجود مخالفت بعضی از علمای دین، نشانه‌هایی از نگارگری دینی اسلامی پدیدار شد و نقاشان به ترسیم برخی صحنه‌هایی دینی فرا خوانده شدند. این فراخوانی، نقاشان را به نقش‌کردن چهرهٔ پیامبر ترغیب کرد» (عکاشه ۱۳۸۰، ۱۰۷). گروبر اما این سنت را قدیمی‌تر می‌داند و اولین نقاشی‌های موجود از نبی در جهان فارسی را تا عصر غزنویان و سلجوقیان عقب می‌برد که «او را به‌عنوان یک پیکر کاملاً قابل مشاهده به تصویر می‌کشد با ویژگی‌های صورتی در شکل شمایلی نه زیر حجاب پنهان است و نه توسط شعله‌های آتش قاب گرفته شده است» (Gruber 2009, 234). تصاویری که عموماً منبعث از متون تاریخی و زندگی‌نامه‌ای هستند و احتمالاً انتقال اطلاعات دربارهٔ تاریخ اسلام، زندگانی و رفتار پیامبر هدف اصلی کتاب‌سازان است. تصاویر مورد اشارهٔ گروبر همانا تصویر زنده‌گرداندن دو عاشق توسط پیامبر در ورقه و گلشاه عیوقی وابسته به دورهٔ سلجوقی، نگارهٔ پیامبر در جمع اصحاب و فرشتگان در مرزبان‌نامه سعدالدین وراوینی و نگارهٔ معراج نبی از کلیله و دمنه نصرالله منشی از عصر غزنویان است (Ibid). در هر حال، ارادهٔ نقش کردن پیامبر در موقعیت‌های مختلف، آغازگر راهی می‌شود که در دو قرن آینده (و پس از آن) اغلب در قالب معراج‌نگاره‌ها متبلور خواهد شد.

در واقع «معراج» به‌عنوان یکی از مهم‌ترین حوادث زندگی پیامبر که همانند یک معجزه تلقی می‌شد، خود را در مقام موضوعی محبوب عرضه کرد و در نهایت با ایجاد عناصر بصری بنیادین خود، که اغلب تصویر پیامبر به‌همراهی جبرئیل، فرشته، براق و نشانه‌هایی از آسمان هستند، تثبیت شد. چگونگی نمایان شدن این عناصر بنیادین در نگاره‌ها، که به‌اقتضای ایام تغییر می‌کردند، الگوهایی را خلق کرد که ماحصل تغییر مذهب، قدرت سیاسی و روح ایام در هر دوره بود و با متون اعتقادی و علمی آن دوره، ارتباط نزدیک داشتند. بازخوانی متون علمی‌اعتقادی شاخص هر دوره (به‌طور عام) و معراج‌نامه‌ها (به‌طور خاص) می‌تواند دلایل تغییر بصری معراج‌نگاره‌ها را توضیح دهد. در این راه شناختن متونی که بر شکل‌گیری نخستین معراج‌نگاره‌ها مؤثر بوده‌اند، اهمیتی بنیادین دارد؛ متونی چون مجموعه حدیث، تفاسیر قرآنی، کتب تاریخی و سیره‌ها که مادرِ علوم اسلامی قلمداد می‌شوند، بی‌شک توان تأثیرگذاری بر دیگر فعالیت‌ها همچون نگارگری را نیز داشته‌اند.

۳. معراج‌نامه‌ها

علاوه بر آیات قرآنی که توسط جمیع مسلمین در مقام سندی بلاشک پذیرفته شد، علم حدیث و محدثان از نخستین راویان معراج بودند. آثار این محدثان که عموماً متمایل به «جماعت» بودند، سرانجام در دورهٔ طلایی جمع‌آوری حدیث تحت عنوان «صحاح سته» مکتوب شدند تا منابع مطمئنی برای تفاسیر آینده باشند. یوزف فان‌اس در جستار «کلام و قرآن؛ معراج و بحث و مجادله دربارهٔ تشبیه» به تاریخ این نوع از روایات پرداخته و با ذکر نمونه، کارکرد، شک و شبهه‌های احادیث معراج را معلوم کرده است. فان‌اس با استناد به صحیح مسلم، مسند احمد بن حنبل و حتی نسخهٔ معاصر المیزان نمونه‌هایی از کارکرد معراج در حدیث را متذکر می‌شود. آنچنان که در روایت یحیی از ابوسلمه دیدن فرشتهٔ معراج به نخستین آیهٔ نازل‌شده گره می‌خورد که در زمان خدیجه رخ داده است (فان‌اس ۱۳۹۹، ۵۵ـ۵۶). نیز در روایتی از ابوذر، موضوع معراج با دیدن

خداوند گره می‌خورد (همان، ۵۹ـ۶۰).[۶]

نخستین نمونه‌های فارسی که به معراج پرداخته‌اند متونِ تفسیری هستند و ترجمهٔ تفسیر طبری از پیشگامان این متون به شمار می‌رود؛ هرچند که نخستین تلاش‌ها از ترجمهٔ فارسی و نیز تفسیر قرآن نیز معراج را مدنظر قرار داده‌اند[۷]، تأثیر تفسیر عتیق سورآبادی به فارسی، تفسیر ابوالفتوح رازی، مفسر و متکلم شیعی قرن ششم، و همچنین ترجمهٔ تفسیر طبری بر تدوین معراجیه‌های فارسی انکارناپذیر می‌نماید (فاتحی ۱۳۸۸، ۱۱۵). از نگاه شیعی، تفسیر قمی به عربی نیز از دیگر متون تفسیری است که فصلی به معراج اختصاص داده و بر فرهنگ بصری معراج مؤثر بوده است. جدای از تفاسیر، آثاری دیگر نیز به معراج در مقام معجزه پرداخته‌اند، همچون کتاب قرن چهارمی شرف النبی و المعجزاته از ابوسعد که ابن‌راوندی در قرن ششم به فارسی برگرداند (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۸).

این مفسران به‌اتفاق، آیهٔ نخست سورهٔ اسراء و هجده آیهٔ نخست سورهٔ نجم را در بیان معراج معرفی می‌کنند اما آیه‌های مذکور به‌صراحت چگونگی معراج را شرح نداده‌اند و همین ابهام موجب اختلاف در تعداد، مکان، زمان و جزئیات دیگر شده است. برای مثال، مفسران با استناد به آیهٔ ۱۳ نجم «و قطعاً بار دیگری هم او را دیده است» عدد معراج را بیش از یک بار و اغلب دو بار می‌دانند. با این حال تعداد نمادین دیگری نیز ثبت شده: «جعفرصادق گوید رضی الله عنه معراج رسول هفتصد و هفتاد و هفت بود در هر شبان‌روزی، هفت مر تن را و هفتاد دل را و هفتصد مر جان را» (Gruber 2010, 153). این نبود قطعیت مشکلاتی برای تعیین مکان نیز به دست داده: «و بدان که معراج پیامبر(ص) دو بار بوده است: یک بار از مکه برفت و یک بار از مدینه از کنار عایشه برفت» (طبری ۱۳۵۶، ۱۸۲) و یک بار از خانهٔ ام هانی بنت ابی‌طالب (عتیق نیشابوری ۱۳۸۱، ۱۳۳۲). هرچند از خانهٔ خدیجه (Gruber 2010, 156) و دیگر اماکن نیز به‌عنوان مبدأ یاد شده است.

با تمام تفاوت‌ها، نویسندگان مسلمان معراج را در دو بخش تعریف می‌کنند: ۱. از مکه تا بیت‌المقدس؛ ۲. از بیت‌المقدس تا عرش.

مستند بخش نخست، سورهٔ اسراء است و مسلمانان، این طی‌طریق شبانه را به‌عنوان معجزه فهم می‌کنند: «عجب از کار آن خدای که ببرد بندهٔ خود را ـ یعنی محمد را ـ شبی من المسجد الحرام الی المسجد الاقصی: از مزگت شکهمند ـ یعنی از مکه ـ به مزگت دورترین، یعنی مسجد ایلیا، به بیت‌المقدس که آن دورتر و برتر از همهٔ روی زمین است به هژده میل و نزدیک‌تر به آسمان» (عتیق نیشابوری ۱۳۸۱، ۱۳۳۱) «و این معراج را اعجوبه خوانند» (Gruber 2010, 156).

مسلمین بخش دوم معراج را با استناد به سورهٔ نجم توضیح می‌دهند با نشانه‌هایی چون «قَابَ قَوْسَینِ»، «سِدْرَةالْمُنْتَهَی»، «جَنَّـةُ الْمَـأْوَی» و «السِّدْرَةَ» که الهیات اسلامی آن‌ها را مافوق آسمان‌های هفت‌گانه سراغ می‌گیرد: «تا ملکوت هفت آسمان و هفت زمین و عجایب آن از عرش تا تحت‌الثری فرا تو نمایم» (طبری ۱۳۵۶) «و معراج دوم از بیت‌المقدس تا به آسمان‌ها و سدره و رفرف و حجاب‌ها و عرش و کرسی» (Gruber 2010, 156).

ترجمه و تألیف تفسیرها و سیره‌ها، اگرچه نخستین معراجیه‌های فارسی را به نثر تولید کرد (مایل هروی ۱۳۶۶، ۵۸) که از آن‌ها می‌توان به متون معراج خیام نیشابوری (د. ۵۱۷ق)، حمیدالدین ناگوری (قرن هفتم)، شمس‌الدین احمد افلاکی (صاحب مناقب العارفین)، عارف شیعی قرن هشتم نوربخش یاد کرد (فاتحی ۱۳۸۸، ۱۴۵). با وجود متون متعدد منثور، فارسی‌زبانان روش دیگری را برای شرح معراج برگزیدند: اشاراتی به نظم که شاعران در ابتدای آثارشان بعد از حمد خدا و نعت رسول می‌آورند. سنتی که سنایی با این مطلع «برنهاده ز بهر تاج قدم/ پای بر فرق عالم و آدم» (سنایی ۱۳۷۷، ۱۹۵) بنا نهاد و توسط دیگرانی چون اسدی، عطار، نظامی، دهلوی و... ادامه یافت (حاجی‌زاده ۱۳۹۱، ۶۸).

۴. معراج‌نگاره‌ها

هلنا شین‌دشتگل در تحقیق خود حداقل به هفت نمونه از تصویرگری معراج در ایام ایلخانی و تیموری اشاره می‌کند (شین‌دشتگل ۱۳۹۱) که در مکتب تبریز اول، هرات و همچنین کارگاه‌های محلی ایران‌مرکزی چون یزد ایجاد شده‌اند. مشخصات اجمالی این نگاره‌ها چنین است:

۴ـ۱. تک‌نگارهٔ معراج در جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله (تصویر ۱) که در سه مجلد «تاریخ مغول»، «تاریخ عمومی» و «بیان صور اقالیم و مسالک الممالک» تدوین شده اما سومین مجلدش از بین رفته است (خانلری‌کیا ۱۳۴۸، ۱۵۵). پیش‌تر دو نسخه از جامع التواریخ معرفی شده بود: نخستین آن به سال ۷۰۶ق با ۷۰ نگاره در ابعاد ۳۰ در ۴۰ سانتی‌متر (کتابخانهٔ ادینبرو) و دومینش به سال ۷۱۴ق با ۱۰۰ نگارهٔ محفوظ در مجموعهٔ خلیلی (پاکباز ۱۳۸۴، ۶۰) اما غیاثیان در مطالعات خود به چهار نسخه از جامع التواریخ اشاره می‌کند (غیاثیان ۱۳۹۶؛ ۱۳۹۸)[۸] و آنچه را با عنوان دو نسخه از آن یاد می‌شد، پاره‌های ترجمهٔ عربی از نسخه‌ای واحد می‌داند (همو ۱۳۹۹، ۲).

۴ـ۲. تک‌نگارهٔ الصاقی به مرقع بهرام‌میرزا که در توپقاپی‌سرای نگهداری می‌شود (تصویر ۲) با قطعِ بزرگ ۴۱ در ۳۱/۵ سانتی‌متر، منسوب به عصر ایلخانان که تاریخ احتمالی ۷۵۰ق را دارد (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۹۹ـ۱۰۰).

۳ـ۴. معراج‌نامهٔ احمدموسی (تصویر ۳) که در توپقاپی‌سرای نگهداری می‌شود، قدیمی‌ترین سلسله‌نگارهٔ به‌جامانده از معراج است. انتساب این نگاره‌ها به «احمدموسی» توسط سطوری که «مولانا عبدالله صیرفی» بر نگاره‌ها افزوده، سندیت می‌یابد (آژند ۱۳۸۶، ۴۲). معلوم نیست چه زمانی این نگاره‌ها از متن معراج‌نامهٔ خود جدا شده‌اند؛ فقط می‌دانیم در قرن دهم «دوست‌محمد هروی» بدون توجه به نظم روایی معراج، آن‌ها را در مرقع بهرام‌میرزا (برادر شاه‌طهماسب) حفظ کرده است.

احمدموسی که در متن دیباچهٔ «پرده‌گشای چهرهٔ تصویر» معرفی می‌شود، شاگرد پدرش بود «و تصویر که حالا متداول است او اختراع کرد» (کریم‌زاده ۱۳۶۳، ۶۰).

۴ـ۴. تک‌نگارهٔ معراج در منظومهٔ مهر و مشتری (تصویر ۵) در یزد و به سال ۸۲۲ق در ۷۹ ورق و ۶ نگاره کتابت و مصور شد (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۱۵). یکی از این شش تصویر، تک‌نگاره‌ای است به‌اندازهٔ ۱۳/۸ در ۲۱/۵ سانتی‌متر که طبق الگوی نقاشی و بیت‌المصورش به معراج می‌پردازد.

عصار تبریزی شاعر دربار سلطان اویس، این مثنوی را به سال ۷۷۸ق سروده است (صفا ۱۳۵۶، ج. ۳: ۱۰۲۵).

۵ـ۴. سلسله‌نگارهٔ معراج‌نامهٔ میرحیدر (تصویر ۴) به خط اوغوری در هراتِ شاهرخ‌میرزا به سال ۸۴۰ق در ۶۱ مجلس تهیه شد. این نسخه با ۲۶۵ برگ و اندازهٔ ۳۴ در ۲۲/۵ سانتی‌متر هم‌اکنون در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود (تهرانی ۱۳۸۹، ۲۴).

۶ـ۴. تک‌نگارهٔ معراج خاوران‌نامهٔ ابن‌حسام خوسفی (تصویر ۶) منظومه‌ای حماسی‌شیعی در باب رشادت‌های اسطوره‌ای علی بن ابی‌طالب که به سال ۸۳۰ منظوم شد (صفا ۱۳۹۸، ۳۷۷). این نسخه با ۶۴۵ ورق اخرایی به خط نستعلیق و اندازهٔ ۲۷/۵در ۳۸/۵ سانتی‌متر است و یحیی ذکاء آن را حاصل عمل یک استاد و دو شاگردش می‌داند که حاوی دو امضاست با ترکیب «کمترین بندگان فرهاد» به سال‌های ۸۸۱ و ۸۹۲ق (ذکاء ۱۳۴۳، ۲۰). از ۱۵۵ نگارهٔ خاوران‌نامه تک‌نگاره‌ای از معراج نیز موجود است (رک به مقدمه خاوران نامه).

۷ـ۴. تک‌نگارهٔ معراج مخزن الاسرار نظامی (تصویر ۷) که در آخرین سال قرن نهم، توسط عبدالرزاق در هرات به‌اندازهٔ ۲۱ در ۱۴ سانتی‌متر پرداخته شد و در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۵۶).

۵. حضور زمین و براق در معراج‌نگاره‌ها و معراج‌نامه‌ها

محققان عناصر بصری و بنیادین نگارهٔ معراج را چنین برشمرده‌اند: پیامبر، جبرئیل و فرشتگان، براق و آسمان (اعظم‌کثیری ۱۳۹۷؛ شین‌دشتگل ۱۳۹۱).[۹] حضور این عناصر، اگرچه به شناسایی موضوع معراج می‌انجامد، به‌دلیل عمومیتشان، تعیین متن استفاده‌شده توسط نگارگر را ممکن نمی‌کنند. با فرض این مهم که نگارگران برای تولید نگاره به متن اثر وفادار مانده‌اند، در این پژوهش سعی شده با برگزیدن «عنصر زمین» (عنصری غیرعمومی در معراج‌نگاره‌ها) در کنار حضور و رفتار «براق»، و بازخوانی روابط میان یک متن ادبی و نگاره‌ای که بر اساس آن شکل گرفته، به آزمودن این فرض پرداخته شود.

در الهیات اسلامی، اگرچه آسمان و زمین در ابتدا توده‌ای واحد بودند و آفرینش زمین پیش از آسمان بوده (نک: مک‌اولیف ۱۳۹۷، مدخل آسمان) اما خداوند بعد از اتمام آفرینش آسمان، بر عرش مستولی شد (اعراف: ۵۴) و عرش خویش را به بالاترین بخش آسمان هفتم منتقل کرد (مؤمنون: ۸۶). بالتبع در معراج نیز اگرچه مفسران به سفر شبانه اذعان می‌کنند، آسمان واجد نقشی کلیدی می‌شود. به استناد همین اهمیت و در تضاد با آسمان (در نظام دوتایی آسمان/زمین)، در ظاهر «زمین» باید فاقد ارزش روایی فهمیده شود که در نتیجهٔ آن، نگاره‌های معراج نیز فاقد «عنصر زمین» خواهند بود؛ نه تنها زمین/خاک که حتی حضور اماکن نمادینی چون مسجد نیز در قیاس با نقش آسمان باید مرتبهٔ پایین‌تری را به خود اختصاص دهند. آیا این رویه در معراج‌نگاری‌های نخستین به کار گرفته شد؟ خیر. برخلاف رویهٔ فوق، در معراج‌نگاره‌های نخستین «عنصر زمین» (ساختمان، خاک، آب روان و...) واجد ارزش روایی است و وجودش اهمیتی اساسی در جهت معنادار کردن معراج‌نامه‌ای خاص دارد: و آنچنان که خواهد آمد عناصر براق و زمین می‌توانند ارزش‌های روایی یکسانی داشته باشند. در نگاهی تاریخی، سه نگارهٔ نخست که محتملاً وابستهٔ مکتب تبریز (مراغه) هستند یعنی معراج‌های نسخهٔ جامع التواریخ، نگارهٔ الصاقیِ مرقع بهرام‌میرزا و احمدموسی، نقشی قابل اتکا برای زمین در نظر گرفته‌اند.

در تصویر ۱ اگرچه با غیاب سنتی سایه در نقاشی ایرانی‌اسلامی روبه‌روییم، به‌وضوح پاهای براق روی زمین مستقر شده و مماس شدن آن‌ها با کادر به سنگینی نیمهٔ زیرین نگاره منجر می‌شود. زمین و لایه‌های رنگی آن به‌وضوح با آسمان ابری پس‌زمینه و گنبد آبی‌رنگ آن متمایز شده است. نمایش هم‌زمان براق و زمین را نیز باید متأثر از متن مورد استناد نگارگر دانست.

جامع التواریخ در شب معراج، بعد از توضیحی نامطمئن از زمان و مکان معراج و شرح چگونگی ورود براق، می‌آورد: «بر پشت او نشسته،

قصد جانب بیت‌المقدس کردم و مسجداقصی... پس رفتیم تا بیت‌المقدس، به در مسجدالاقصی فروآمدیم، جبرئیل بـراق را بـر حلقـهٔ در بسـت بـه موضعی که دیگر انبیا آنجا دربستندی... و از آنجا به صخره رفتیم و آن سنگی است که انبیا و ملائک از آنجا به معراج رفتندی. از آنجـا بـه آسـمان عروج کردم، چون به آسمان نخستین برسیدم، جبرئیل گفت: در بگشایید» (فضل‌الله همدانی ۱۳۹۲، ۱۰۰۴ـ۱۰۰۶).

به‌صراحت در این نگاره، براق نه مرکب رسول در عروج به آسمان، بلکه وسیلهٔ حمل پیامبر از مکه به بیت‌المقدس معرفی می‌شود زیـرا بنـا بـه سنتِ انبیای سابق، حلقهٔ در مسجدالاقصی موضع بستن براق (تلویحاً پایان مأموریت او) و «صخره» موضع عروج معرفی می‌شود.

تصویر ۱: تک‌نگارهٔ معراج، جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله، دانشگاه ادینبرو (Hillenbrand 2000, 139)

تصویر ۲: تک‌نگارهٔ معراج، الصاقی به مرقع بهرام‌میرزا، کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای استانبول (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۰۱)

در نگارهٔ مرقع بهرام‌میرزا، یک‌سوم پایینی (تصویر ۲) به زمین اختصاص پیدا کرده است. در مرکز تصویر براق و سوارش به حال پریـدن از روی چشمه‌ای تصویر شده‌اند. شین‌دشتگل حدس می‌زند «چشمه‌ای بهشتی که احتمال دارد حوض یا چشمهٔ کوثر باشد» (شین‌دشـتگل ۱۳۹۱، ۹۹) اما رجوع به متون تفسیری نخستین، هر نوع همراهی پیامبر و براق را در بهشت یا آسمان منتفی می‌کند. برای نمونه، طبری چنین می‌گویـد: «... پس براق رام گشت و پیامبر بر وی نشست. و جبریل علیه‌السلام با وی همی‌رفت در پیش وی ایستاده و براق او را می‌برد تا بیت‌المقدس... و آنجـا رسیدم. جبریل مرا از براق فروآورد و چشم من بر معراج افتاد و جبریل دست مرا بگرفت و مرا بـه یـک طرفـةالعین بـه آسـمان اول بـرد...» (طبـری

۱۳۵۶، ۱۸۳ـ۱۸۴) و «فارسی معراج برشدن باشد از نشیب به بالا و نردبان را سُلّم خوانند به تازی و معراج نیز خوانند» (Gruber 2010, 156).

پس اگر چشمهٔ تصویر را چشمه‌ای زمینی بفهمیم آیا می‌توانیم بنا به روایت معراج آن را تصویری نمادین از زمزم بنامیم؟ مکانی که معرّف مبدأ سفر شبانه نیز هست.

علی بن ابراهیم بن هاشم قمی شیعی نیز در تفسیرش بر حضور سه فرشتهٔ استقبال تأکید می‌کند (همچون سورآبادی) و بعد از روایت چموشی براق و سوار شدن پیامبر بر آن می‌افزاید: «او را مقداری که خیلی زیاد هم نبود بالا برد، درحالی‌که جبرئیل هم همراهش بود... به بیت‌المقدس رسیدیم، پس براق را به حلقه‌ای که قبلاً انبیا مرکب خود را به آن می‌بستند، بسته، وارد شدم درحالی‌که جبرئیل همراه و در کنارم بود... جبرئیل بالا رفت و من هم با او بالا رفتم تا به آسمان دنیا رسیدیم» (قمی بی‌تا، ۱۹۱).

سورآبادی نیز در تفسیرش بعد از وصف شب اسرا و براق چنین می‌گوید: «همی براق به رفتن آمد میان آسمان و زمین هرچند چشمش کار کردی به یک گام نهادی، چون به بالا رسیدی پایش دراز گشتی و دو دستش کوتاه شدی چون فراشیب رسیدی دو دست وی دراز شدی و دو پایش کوتاه... آنگه فرا صخرهٔ بیت‌المقدس رسیدم. جبرئیل دست برد سوراخی در آن صخره کرد و مِقوَد براق در آن بست... جبرئیل گفت "یا محمد، هین که معراج فروگذاشتند." برخاستم نگه کردم مانند نردبانی دیدم از نور برسان زر سرخ بافته به جواهر و یواقیت پای‌های آن از نور برسان نقره سپید، ساق آن بر صخرهٔ بیت‌المقدس و سر آن به آسمان رسیده» (عتیق نیشابوری ۱۳۸۱، ۱۳۳۳ـ۱۳۳۷).

تصویر ۳: نگارهٔ آزمون سه قدح، سلسله‌نگاره‌های معراج‌نامهٔ احمدموسی در مرقع بهرام‌میرزا، کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای استانبول (Gruber 2010, 55)

در تصویر ۳ که یکی از سلسله‌نگاره‌های معراج احمدموسی است، رسول را در امتحان سه قدح می‌بینیم. این سلسله‌نگاره یگانه نمونه‌ای است که مرکب پیامبر در معراج را شانه یا بال فرشته/جبرئیل معرفی می‌کند. نویسندهٔ گمنامِ متنی فارسی که گروبر مورد استفادهٔ نگارگر فرض می‌گیرد، مرکب‌های متعددی را برای معراج پیش می‌نهد: «پس رسول را علیه‌السلام آن شب پنج جنیبت بود. یکی از مکه تا بیت‌المقدس تا آسمان دنیا و از آسمان دنیا تا آسمان هفتم پرهای فریشتگان و از آسمان هفتم تا سدرةالمنتهی پر جبرئیل بود و از سدرةالمنتهی به کران‌های حجاب‌ها پر میکائیل بود و از کرانهٔ حجاب‌ها تا به عرش رفرق بود» (Gruber 2010, 148). متن مذکور با ذکر دلایلی سه‌گانه در حکمت حضور براق، اضافه می‌کند: «چون ملکی بنده‌ای را به شب پیغام فرستد دل‌مشغول گردد، چون جنیبت ببیند بر در ایستاده که کرامت را همی‌خوانند نه عقوبت را... آن براق از خدای عزوجل دیدار رسول خواسته بود و مر رسول را شناخته بود. ایزد سبحانه و تعالی حاجت براق آن شب روا کرد به برنشستن پیغامبر بر وی. سیم، چون ملکان کسی را به مرتبه‌ای خواهند خواندن، جنیبت به جنیبت گردانند» (Ibid, 147-148).

در این سری تصاویر، حداقل با دو نمونه از نمایش زمین روبه‌روییم: یک‌بار در «توصیف بیت‌المقدس برای مکیان توسط پیامبر» و دیگر بار در نگارهٔ «آزمودن سه قدح». تصویر ۳ با نقش‌کردن صخره و براق در پیش‌زمینه، انبوه پیامبران در میانه و در پس‌زمینه پیامبر و فرشتگانِ آزمون، نمایانگر بیت‌المقدس است. این را ضمن همانندی با متن نیز درمی‌یابیم: «پس از آنجا اندر گذشتم تا بیت‌المقدس رسیدم... پس اندر مسجد آمدم و آن در را باب‌النبی خوانند فرود آمدم از براق و دو رکعت نماز کردم و جبرئیل براق را بر ستونی ببست و اثر آن زمام تا قیامت بر آن ستون مانده است... (و سپس شرح حضور انبیا و آزمون‌ها)» (Ibid, 143-144).

در سه نگارهٔ مذکور، ارتباط روایی و معناداری میان براق و زمین برقرار است که حاکی از وابستگی نگارگران دوران ایلخانی به متون تفسیری و معراج‌نامه‌های منثور است. این نگاره‌ها به بخش نخست معراج که «اعجوبه خوانند» می‌پردازند و طی آن براق پیامبر را «مقداری که خیلی زیاد هم نبود بالا برد، درحالی‌که جبرئیل هم همراهش بود».

عنصر زمین اما در تصاویر بعدی این اهمیت معنادار را از دست می‌دهد. با دور شدن از ارزش‌های بصری مکتب نگارگری تبریز (مراغه) به‌سمت مکتب هرات، نگارگران به تصویر کردن بخش دوم معراج علاقه‌مند می‌شوند که سیر آسمان‌های هفت‌گانه است. با این حال نمی‌توانند از جذابیت‌های بصری براق چشم بپوشند. سگای این انحراف نگارگری از متون تفسیری را به باورهای آلتایی مربوط می‌داند که عروج را منحصر به اسبانی با قدرت پرواز می‌دانند «چنان‌که گفته می‌شود در قرن هفتم، دشمن بزرگ چنگیزخان سوار بر اسب خاکستری به آسمان رفته است» (سگای ۱۳۸۶، ۲۰).

تصویر ۴: نگارهٔ آغاز معراج، سلسله‌نگارهٔ معراج‌نامهٔ میرحیدر، کتابخانهٔ ملی پاریس (سگای ۱۳۸۶، ۳)

معراج‌نامهٔ میرحیدر (تصویر ۴) اگرچه دو دهه بعدتر از «مهر و مشتری» تصویر شده اما به‌دلیل تنوع تصاویر، می‌توان آن را حد فاصل دو نگرش نگارگری به معراج دانست. این تصویر مطابق روایت چینش نگاره‌ها بلافاصله بعد از نگارهٔ حضور جرئیل بر بستر رسول، و قبل از حضور پیامبر در مسجدالاقصی آمده که به‌طور ضمنی به «معراج اعجوبه» اشاره دارد. تصویر مملو از ابر و تعدد فرشتگان پیرامون پیامبر و مرکبش است؛ ترکیبی که با سیالیت براق در مرکز تصویر و عدم اشارهٔ نگارگر به زمین، نقش آسمان را بی‌بدیل می‌سازد.

در نیمی از نگاره‌های این مجموعه، پیامبر بر پشت براق، مشغول سیر آسمان‌های هفت‌گانه است که ناشناخته بودن خط، میزان وابستگی نگارگر به متن را نامشخص می‌کند.

تصویر ۵: نگارۀ معراج، منظومۀ مهر و مشتری عصار تبریزی، کتابخانۀ ملی پاریس (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۱۵)

در تصویر ۵، امکان شناسایی دقیق متن به‌دلیل بیت‌المصورِ نگارۀ معراج مهر و مشتری وجود دارد. نگارگر دو بیت را برای جانمایی درون تصویر انتخاب کرده: ببسته بر کمان شبروی زه/ ز سبحان الذی اسری بعبده// چو خورشید و مه اندر لیل دیجور// سوار و بارگی نور علی نور (عصار تبریزی ۱۳۷۵، ۵۸).

پیش از این دو بیت، روایت آمدن جبرئیل و براق، و پس از آن رسیدن به اقصی و امامت بر انبیا ذکر شده اما اشاره‌ای به جرئیل به‌عنوان مرکب آسمان‌ها نیست. متن اگرچه به حضور رفرف بعد از سدرةالمنتهی اذعان دارد، نامِ مرکب رسول را در «مرین هفتان که در دلق کبودند» معلوم نمی‌کند. شاید همین نامعلوم بودن و همچنین گزارۀ «ز خیل روح می‌درّید صف صف/ چنین تا تاخت مرکب را به رفرف» باعث شده تا نگارگر مرکب مرحلۀ دوم معراج را نیز براق فرض بگیرد.

در تصویر ۶ که متعلق به خاوران‌نامه است، همان الگوی بصری معراج میرحیدر دیده می‌شود. اگرچه هنوز نسخه‌ای تصحیح‌شده از خاوران‌نامه منتشر نشده، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در سال ۱۳۸۱ تمام نگاره‌های خاوران‌نامه را در کتابی منتشر کرد که نگارۀ معراج را نیز در بر می‌گیرد. صفحه‌آرایی نسخه کار را برای شناخت متن آسان می‌کند. بیست بیت در چهار ستون در پایین یا بالای نگاره‌های خاوران‌نامه آورده شده‌اند؛ هشت بیت در بالای تصویر و دوازده بیت در پایین تصویر. ابیات این نگاره با «چنان مشتری شد خریدار تو/ به چرخ آمد از شوق دیدار تو» آغاز شده و با «غباری که برخیزد از راه دوست/ مزین کند خاک درگاه دوست» پایان می‌گیرد. بنا به ابیات هفت و هشت نگاره، «دران ره که پیدا نبود انتها/ همی‌راند تا سدرةالمنتها// عنان براقش به جایی رساند/ که روح‌الامین از رکابش بماند» مرکب پیامبر در تمام مسیر براق بوده که به‌همراهی جبرئیل روح‌الامین (تا جایی که اجازۀ ورود داشت) هفت آسمان را درنوردیدند. متن البته اشاره می‌کند که پیامبر همراه «جنیبت» تا پای عرش رفته است (ابن‌حسام ۱۳۸۱، ۱۵۲).

معراج‌نگاره‌های متأخر حکایت از محبوبیت الگوی دیگری برای معراج از ابتدای ایام تیموری دارند؛ اقبالی که الگوی ایلخانی را منسوخ کرده است: تصویر ابرهای پیچان و فرشتگان متعدد استقبال‌کننده که پیامبر و براقِ معلق میان نگاره را در بر گرفته‌اند.

تصویر ۶: نگارهٔ معراج منظومهٔ خاوران‌نامه ابن‌حسام (ابن‌حسام ۱۳۸۱، ۱۵۲)

تصویر ۷، آخرین نگاره از پژوهش حاضر، از نسخهٔ مخزن الاسرار به قلم عبدالرزاق و محصول مکتب هرات است؛ متنی منظوم که در قرن ششم و تقریباً هم‌زمان با ایام خلق معراجیه‌های منثور نگارش شد. نظامی خالق پنج گنج در آغاز منظومه‌های خود، ضمن نعت نبی به معراج نیز پرداخته، گهگاه در چند بیت و سه بار با فصل‌هایی مجزا. معراجیهٔ مخزن الاسرار اما برخلاف دیگر نمونه‌ها قصد روایتگری ندارد و با کیفیتی شاعرانه، مقام محمد، شور افلاک از دیدار او و نتایج دیدار با پروردگار برای هستی را شرح می‌دهد. تصویر ۷ نیز حاوی ابیاتی از ابتدای بخش معراج با مطلع «نیم‌شبی کان ملک نیمروز/ کرد روان مشعل گیتی‌فروز» (نظامی ۱۳۸۹الف، ۴۶) تا پنج بیت بعد است.

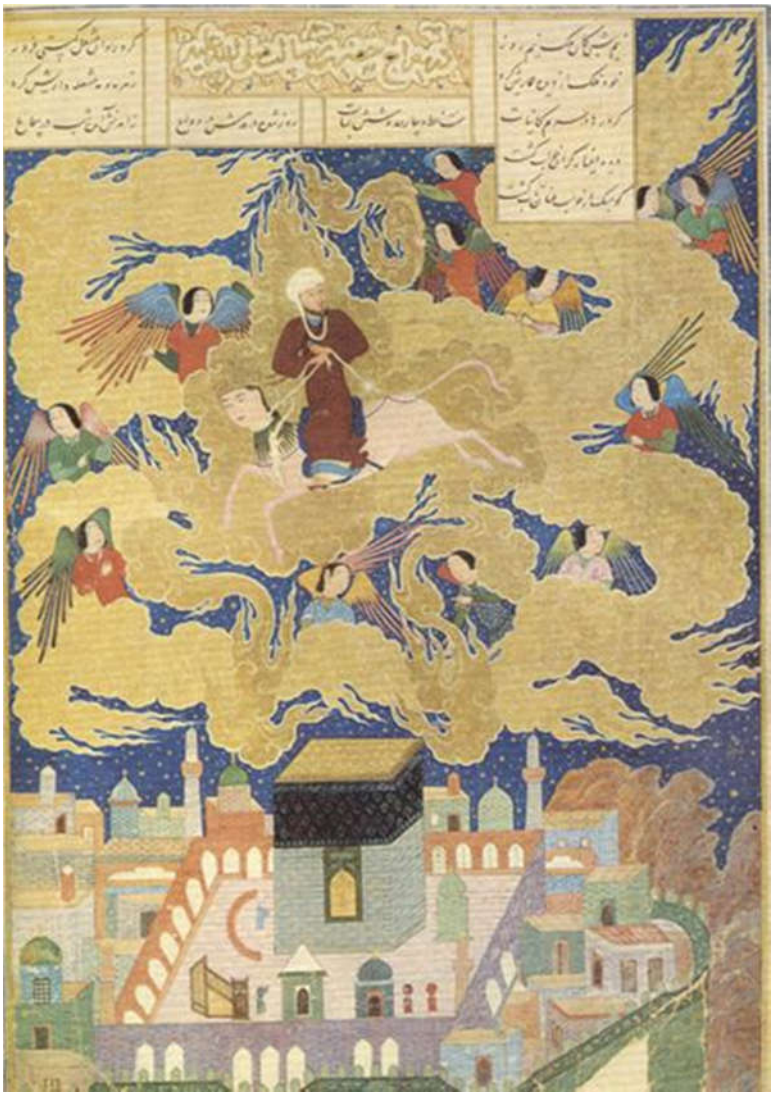
پیش از بررسی نگاره، شایسته است دیدگاه نظامی در باب چگونگی معراج بازشناخته شود. علاوه بر مخزن الاسرار، نظامی در سه منظومهٔ دیگر به معراج پرداخته که همگی روایتی متفاوت با رویکرد سنتی متون تفسیری دارند:

در هفت‌پیکر بعد از مقدمات و دعوت جبرئیل می‌خوانیم: «برق‌کردار بر براق نشست/ تازی‌اش زیر و تازیانه به دست...// چون محمد به رقص پای براق/ درنبشت این صحیفه را اوراق...// می‌برید از منازل فلکی/ شاهراهی به شهپر ملکی...// هم رفیقش ز ترکتاز افتاد/ هم براقش

ز پویه بازافتاد» (همو ۱۳۸۹ب، ۸۶) این منظومه اگرچه از رفرف در مقام سدرةالمنتهی یاد می‌کند (بیت ۵۲)، مرکب معراج را در تمام مراحل بـراق می‌داند.

در شرف‌نامه خبری از مقدمات آشنای معراجیه نیست و به سرعتِ معراج در آسمان‌ها روایت می‌شود: «سر نافه در بیت اقصـی گشـاد/ ز نـاف زمین سر به اقصی نهاد... // دل از کار نُه حجره پرداخته/ به نُه حجرهٔ آسمان تاخته // برون جسته زین کندهٔ چاربند/ فرس رانـده بـر هفـت چـرخ بلند // براقی شتابنده زیرش چو برق // ستامش چو خورشید در نور غرق... // هم او راه‌دان هم فـرس راهـوار/ زهـی شـاه مرکـب زهـی شهسـوار» (نظامی ۱۳۹۳، ۷۴ـ۷۵). تکرار چندبارهٔ «فرس» به‌جای «براق» شکی باقی نخواهد گذاشت که نظامی مرکب معراج را براق می‌داند و نـه جبرئیـل. توصیف پرتعداد نشانه‌های آسمانی در کنار«فرس رانده بر هفت چرخ بلند» و دیگر نشانه‌ها، براق را نه‌تنها مرکب معراج اعجوبه، بلکه مرکب عـروج به آسمان‌ها نیز می‌شناساند.

بخش نعت رسول در لیلی و مجنون با شرح انتظار کشیدن هفت آسمان برای پیامبر، به نخستین تجربهٔ دیدار پیامبر و مـرکبش در شـب اسـرا می‌پردازد: «برقی که براق بود نامش/ رفق روش تو کـرد رامـش... // زانجـا کـه چنـان یـک‌اسـبه رانـدی/ دوران دواسـبه را بمانـدی... // بـر طـرهٔ هفت بام عالم/ نه طاس گذاشتی نه پرچم» (نظامی ۱۳۸۹پ، ۳۴) نظامی با اشارات مجزا به براق، راندن و هفت بام در این ابیـات، عـروج پیـامبر سوار بر براق را حتمی فرض می‌گیرد.



تصویر ۷: تک‌نگارهٔ معراج، منظومهٔ مخزن الاسرار نظامی، موزهٔ بریتانیا (شین‌دشتگل ۱۳۹۱، ۱۵۵)

در قیاس با نگاره‌های هر دو گروه، به نظـر می‌رسد نگارهٔ ۷ با ترکیب عنصر زمـین بـا دیگـر عناصـر عمـومی معـراج، درصـدد بـه‌کـارگیری الگـویی متفـاوت بـا دو الگـوی نخسـتین مقالـهٔ حاضر باشد. الگویی کـه حـداقل در چنـد نگـارهٔ قرن دهمی قابل رهگیری است. در این تصـویر (و نمونه‌هایی شبیه آن) اگرچه با نمایی از کعبـه (مسـجدالحرام و مکـه در نمونـه‌های دیگـر) و شکل نمادینی از زمین روبـه‌رو هسـتیم، عنصـر زمین را (بـرخلاف الگـوی نگاره‌هـای نخسـت) نمی‌توان عنصری معنادار فرض کرد؛ زیرا بـراق معلق در میان آسـمان، ابرهـای پیچـان و تعـدد فرشـتگان نـه بـر بخـش نخسـت سـفر (معـراج اعجوبـه) بلکـه بـر لحظـات عـروج بـه طبقـات هفت‌گانهٔ آسمان تأکید می‌کند.

شاید رجوع به بخـش معـراج حبیـب السـیر دلیل ایـن الگـوی جدیـد را معلـوم کنـد. در ایـن متن می‌خوانیم که «برق‌صفت جست بـه پشـت براق. و به مرافقت جبرئیل و میکائیـل و جمعـی دیگـر از فرشـتگان متوجـه مسـجد اقصـی گشت...» (خواندمیر بی‌تا، ۳۱۸).

عبـارت «جمعـی دیگـر از فرشـتگان» در لحظهٔ آغاز اسرا، در متون تفسـیری مسـبوق بـه سابقه نیست. شاید تحقیقـات آتـی بتوانـد روابـط این الگوی بصری را با عبارت «جمعـی دیگـر از فرشتگان» معلوم دارد؛ فرضی که به‌دلیل وابستگی نگاره به متن منظوم مخزن الاسرار نیاز به توضیح بیشتر دارد.

۶. نتیجه‌گیری

اگرچه الگوی سلسله‌نگاره در معراج در دو قرن هشتم و نهم دو بار تکرار شده است، الگوی تک‌نگاره‌ای به‌دلیل هماهنگی کلی با مقدمه‌های منظوم توانست به الگوی پرتکرار نزد نگارگران تبدیل شود. اگرچه متن قابل استناد برای سلسله‌نگاره احمدموسی به‌طور دقیق معلوم نیست، بنا به منابع موجود، متون مدنظر این سلسله‌نگاره‌ها باید متون منثور قلمداد شوند. هرچند الگوی تک‌نگاره در تصویرگری متون منثور کاربرد داشته است، با حاشیه رفتن هرچه بیشتر زمین و نقش حداکثری ابرها، الگوی تک‌نگاره برای معراج مناسب‌تر قلمداد شد.

با بازخوانی عنصر زمین در معراج‌نگاره‌های ایلخانی‌تیموری، می‌توانیم دو گروه کلی را مفروض بگیریم: گروه نخست با تصویرگری «معراج اعجوبه» و بخش نخست اسرا، عنصر تصویری زمین را جزء جدانشدنی معراج می‌داند؛ و گروه دوم با توجه به عروج آسمانی، بخش اعظم تصویر را به ابرهای پیچان و حضور پرتعداد فرشتگان اختصاص می‌دهد.

در گروه نخست، جاذبهٔ زمین با نگاهی واقع‌گرایانه تصویر می‌شود. در این نگاره‌ها، پاهای براق روی زمین و لبهٔ زیرین نگاره قرار می‌گیرد؛ حتی در وقت پریدن نیز فاصلهٔ براق با زمین کمترین حد ممکن است.

در گروه دوم حتی اگر نشانه‌ای نمادین از زمین نقش شده باشد، از جاذبه در نگاره اثری نیست. معلق ماندن براق و سوارش در میانهٔ تصویر، نظر سگای را تأیید می‌کند که صرف حضور براق، عروج را ممکن کرده است.

تقسیم نگاره‌ها بر اساس نقش زمین، همخوانی تام‌وتمامی با نوع متون معراج‌نامه‌ها (منثور و منظوم) دارد. نگاره‌های گروه نخست که شامل قدیمی‌ترین معراج‌نگاره‌ها هستند، مطابق روایت‌های منثور و نگاره‌های دستهٔ دوم مطابق روایت‌های منظوم نقش شده‌اند. این همخوانی نگاره‌ها با متون هم‌دورهٔ خود را حتی در نگارهٔ مخزن الاسرار (تصویر ۷) و مطابقتش با متن حبیب السیر نیز دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. گروبر درمیان تصاویر پیشامغولی نقاشی پیامبر(ص) فقط یک نمونه از معراج را معرفی کرده است (Gruber 2009).

2. Christiane Gruber

3. Josef Van Ess

4. Marie-Rose Seguy

۵. تصویر «تولد پیامبر»، «پیشگویی بحیرای راهب» و «قرار دادن حجرالاسود در مقامش» در جامع التواریخ رشیدالدین فضل‌الله همدانی و همچنین «موعظهٔ پیامبر»، «حضرت محمد و عیسی در راه اورشلیم»، «ماجرای غدیرخم» و «واقعهٔ مباهله» در آثار الباقیه از ابوریحان بیرونی، نمونه‌هایی از این دست هستند.

۶. این روایات در صحیح مسلم (۱۳۹۳، ج. ۱: ۹۹) و نیز در مسند ابن‌حنبل (۱۴۱۹ق، ج. ۳: ۳۰۶ و ج. ۵: ۱۵۷) قابل پیگیری است. نیز در المیزان علامه طباطبایی، ذیل آیات ۱ تا ۱۸ سورهٔ نجم.

۷. در این راستا نک: دانش‌پژوه و سادات‌ناصری ۱۳۶۹.

۸. محمدرضا غیاثیان در «نسخهٔ مصورِ کتابی از رشیدالدین و حافظ ابرو در کتابخانهٔ کاخ توپکاپی (خزینه ۱۶۵۳)» به سال ۱۳۹۶ و در جامع التواریخ رشیدالدین فضل‌الله همدانی (کتابت ۷۱۴ ق) و مجمع التواریخ حافظ ابرو (کتابت ۸۲۹ق) نسخه‌های موجود را چنین دسته‌بندی کرده است: «امروزه، چهار نسخه از جامع التواریخ که در ربع رشیدی و تحت نظارت مؤلف آن کار شده، باقی مانده‌اند. یکی از آن‌ها، نسخه‌ای به زبان عربی است که در دو بخش در کتابخانه دانشگاه ادینبرو در اسکاتلند (شماره: Or.MS۲۰) و مجموعه ناصر خلیلی در لندن (شماره: mss۷۲۷) محفوظ است. دو نسخه نیز به زبان فارسی در کتابخانهٔ کاخ توپکاپی به شماره‌های "خزینه ۱۶۵۴ " و "خزینه ۱۶۵۳" نگهداری می‌شوند. نسخهٔ عربی و "خزینه ۱۶۵۳ " در سال ۷۱۴ ق ۱۳۱٤م کتابت شده و "خزینه ۱۶۵۴ " در سال ۷۱۷ ق/ ۱۳۱۷م به انجام رسیده است. نسخهٔ چهارم نیز نسخه‌ای نویافته و فاقد تاریخ است. هیچ‌یک از این نسخ کامل نیستند؛ بدین معنی که نه‌تنها تمام اوراق آن‌ها به دست ما نرسیده است، بلکه در زمان استنساخ نیز کامل نشده بودند» (غیاثیان ۱۳۹۹، ۲).

۹. عناصری که حتی در نگارهٔ آب‌مرکبی معراج اثر مولانا مظفرعلی- در کمال سادگی ساختار- حضور دارند. با این حال گهگاه شاهد غیاب این عناصر در بعضی از نگاره‌های معراج احمدموسی و میرحیدر هستیم که ماهیت سلسله‌نگاره‌ای این دو معراجیه باعثش می‌شود.

منابع

۱. قرآن کریم. ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند. قم: اسوه.

۲. آژند، یعقوب. ۱۳۸۶. پیشگامان نگارگری و نستعلیق. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۳. ابن‌حسام، خوسفی. ۱۳۸۱. خاوران‌نامه، ابن‌حسام خوسفی بیرجندی، نگاره‌ها و تذهیب‌های فرهاد نقاش، سدهٔ نهم هجری. تهران: سازمان

چاپ و انتشارات، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. ابن‌حنبل، احمد. ۱۴۱۹ق. المسند. ریاض: بیت الافکار الدولیه.
۵. اعظم‌کثیری، آتوسا. ۱۳۹۷. «مطالعهٔ تطبیقی مؤلفه‌های تصویری در پنج نگارهٔ معراج حضرت رسول». دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، ش. ۱: ۱۱ـ۲۶.
۶. اقبال آشتیانی، عباس. ۱۳۸۸. تاریخ مغول. چ۹. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
۷. پاکباز، رویین. ۱۳۸۴. نقاشی ایرانی. تهران: انتشارات زرین و سیمن.
۸. تهرانی، رضا. ۱۳۸۹. «بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در معراج‌نامهٔ احمدموسی و معراج‌نامهٔ میرحیدر». فصلنامه نگره، ش. ۱۴: ۲۲ـ۳۷.
۹. حاجی‌زاده، مجید. ۱۳۹۱. «بازتاب معراج پیامبر در شعر فارسی از آغاز تا پایان قرن هشتم». فصلنامه عرفانیات در ادب فارسی ۳ (۱۱): ۶۵ـ۸۸.
۱۰. خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین. بی‌تا. تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد بشر. تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: انتشارات خیام.
۱۱. دانش‌پژوه، منوچهر، و سید حسن سادات‌ناصری. ۱۳۶۹. هزار سال تفسیر فارسی (سیری در متون کهن تفسیر پارسی). تهران: نشر البرز.
۱۲. ذکاء، یحیی. ۱۳۴۳. «خاوران‌نامه، نسخهٔ خطی و مصور موزه هنرهای تزیینی». مجلهٔ هنر و مردم ۲ (۲۰): ۱۷ـ۲۹.
۱۳. سگای، ماری‌رز. ۱۳۸۶. معراج‌نامه؛ سفر معجزه‌آسای پیامبر. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
۱۴. سنایی، مجدود بن آدم. ۱۳۷۷. حدیقة الحقیقه. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. چ۵. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۵. شین‌دشتگل، هلنا. ۱۳۹۱. معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد. چ۲. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۶. طباطبایی، سید محمدحسین. ۱۳۷۸. تفسیر المیزان. ترجمهٔ سیدمحمدباقر موسوی همدانی. چ۵. تهران: مرکز نشر فرهنگی رجا: امیرکبیر.
۱۷. طبری، محمد بن جریر. ۱۳۵۶. تفسیر طبری. تصحیح حبیب یغمایی. چ۲. تهران: نشر طوس.
۱۸. صفا، ذبیح‌الله. ۱۳۵۶. تاریخ ادبیات در ایران. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۹. ـــــــ . ۱۳۹۸. حماسه‌سرایی در ایران. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۲۰. عتیق نیشابوری (سورآبادی)، ابوبکر. ۱۳۸۱. تفسیر سورآبادی، تفسیر التفاسیر. تصحیح علی‌اکبر سعیدی سیرجانی. تهران: فرهنگ نشر نو.
۲۱. عکاشه، ثروت. ۱۳۸۰. نگارگری اسلامی. ترجمهٔ غلامرضا تمامی. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
۲۲. عصار تبریزی، مولانا شمس‌الدین محمد. ۱۳۷۵. مهر و مشتری. تصحیح رضا مصطفوی سبزواری. تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی.
۲۳. غیاثیان، محمدرضا. ۱۳۹۶. «نسخه مصورِ کتابی از رشیدالدین و حافظ ابرو در کتابخانه کاخ توپکاپی (خزینه ۱۶۵۳)». آینهٔ میراث، ش. ۲ (پیاپی ۶۰): ۲۷ـ۴۸.
۲۴. ـــــــ . ۱۳۹۸. جامع التواریخ رشیدالدین فضل‌الله همدانی (کتابت ۷۱۴ق) و مجمع التواریخ حافظ ابرو (کتابت ۸۲۹ق). چ۱. تهران: میراث مکتوب.
۲۵. ـــــــ . ۱۳۹۹. «مطالعهٔ تطبیقی متن و تصاویر ابوبکر و امام علی در نسخ جامع التواریخ ایلخانی و تیموری» دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر ۱۰ (۲۰): ۱ـ۱۴.
۲۶. فاتحی، پروین. ۱۳۸۸. معراج پیامبر اکرم و معراج‌نامه‌های منظوم در ادب فارسی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۷. فان‌اس، یوزف. ۱۳۹۹. شکوفایی کلام اسلامی. ترجمهٔ سارا مسگر. تهران: نشر حکمت.
۲۸. فضل‌الله همدانی، خواجه رشیدالدین. ۱۳۹۲. جامع التواریخ (تاریخ ایران و اسلام). تصحیح محمد روشن. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
۲۹. قمی، علی بن ابراهیم. بی‌تا. تفسیر قمی. بیروت: دار الکتاب.
۳۰. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. ۱۳۶۳. نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. لندن: نشر مؤلف.
۳۱. مایل‌هروی، نجیب. ۱۳۶۶. معراج‌نامهٔ ابوعلی‌سینا. مشهد: انتشارات آستان قدس.
۳۲. القشیری النیشابوری، ابوالحسین مسلم بن‌الحجاج. ۱۳۹۳. صحیح مسلم. ترجمهٔ خالد ایوبی‌نیا. تصحیح حسین رستمی. ارومیه: مؤسسهٔ انتشاراتی حسینی‌اصل.

۳۳. مک‌اولیف، جین دمن. ۱۳۹۷. دایرةالمعارف قرآن. ویراستهٔ حسین خندق‌آبادی و همکاران. تهران: مؤسسهٔ انتشارات حکمت.
۳۴. خانلری‌کیا، زهرا. ۱۳۴۸. فرهنگ ادبیات فارسی دری. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۳۵. نظامی، الیاس بن یوسف. ۱۳۸۹الف. مخزن الاسرار. چ۲. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۳۶. ـــــ . ۱۳۸۹ب. هفت‌پیکر. چ۲. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۳۷. ـــــ . ۱۳۸۹پ. لیلی و مجنون. چ۲. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۳۸. ـــــ . ۱۳۹۳. شرف‌نامه. چ۲. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
39. Gruber, Christiane. 2005. The Prophet Muhammad's ascension (MI'RAJ) in *Islamic Art and Literature*, ca. 1300–1600. University of Pennsylvania. USA.
40. ------. 2010. *THE ILKHANID BOOK OF ASCENSION: A PERSIAN-SUNNI DEVOTIONAL TALE*. LONDON-NEWYORK: (TAURIS ACADEMIC STUDIES)
41. ------. 2009. Between Logos (Kalima) and Light (Nur): Presentations of the Prophet Muhammad in Islamic painting. Published in: *Muqarnas* 26 (2009), 229–262.
42. Hillenbrand, Robert. 2000. *Painting Persian, from the Mongol to Qajar*. I.B. Tauris & Co Ltd.