دوفصل‌نامه علمی-پژوهشی عصر آدینه
ویژه هنر موعود
سال شانزدهم- شماره سی و هشتم
پائیز و زمستان ۱۴۰۲

ISSN:2588-3291

شباهت‌ها و تفاوت‌ها در نقش‌مایه‌های دینی در هنر اسلامی و هنر مسیحی (کاتولیک) *

شیرین اسدی کرم [۱]
سیدرضی موسوی گیلانی [۲]
محمدحسین نواب [۳]

چکیده

در گذشته دربارهٔ تأثیر الهیات بر هنر اسلامی و هنر مسیحی سخن گفته شده است اما این مسئله کمتر مورد توجه بوده است که حتی شباهت‌ها و تفاوت‌ها در این دو سنت ابراهیمی نیز می‌تواند مبتنی بر الهیات و برساخت ذهنی هنرمندان مسلمان و مسیحی باشد. به طور مثال مسلمانان پس از فتح سرزمین‌های مسیحی، کلیسا را از بین نبردند ـ مثل کلیسا ایاصوفیه در استانبول و کلیسای یوحنای دمشق ـ و همچنین مسیحیان پس از فتح سرزمین‌های اسلامی مسجد را از بین نبردند ـ مثل مسجد قرطبه در اسپانیا ـ و یا این‌که مهم‌ترین ایماژ و نقش‌مایه در سنت مسیحی در هنرهای تجسمی، صعود مسیح، مصلوب شدن مسیح، تصویر مریم مقدس، یوحنا و پولس قدیس است و مهم‌ترین نقش‌مایه‌ها در سنت اسلامی معراج پیامبر ﷺ و نقش‌مایه‌هایی شیعی همچون امام حسین علیه‌السلام، امام علی علیه‌السلام، عید غدیر، امام رضا علیه‌السلام و یا غیبت حضرت ولی‌عصر عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف است. در واقع به خاطر جایگاه تعالیم الهیاتی در ذهن و روان هنرمندان است که موجب شباهت میان این دو سنت شده است. همان‌طور که تفاوت‌ها در این دو سنت، وجه الهیاتی دارد. به طور مثال اگر مسلمانان به سمت هنرهای فیگوراتیو گرایش نداشتند به خاطر تأکید تعالیم اسلامی بر مسئله توحید و شرک و گرایش به هنر تنزیهی است و یا

* تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۵

۱. دانشجوی دکترای رشته حکمت هنرهای دینی دانشگاه ادیان و مذاهب و هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند(نویسنده مسئول)(shirin.Assadi57@gmail.com).
۲. دانشیار مؤسسه عالی هنر و اندیشه اسلامی(s_razi2003@yahoo.com).
۳. استادیار مؤسسه عالی هنر و اندیشه اسلامی(snavab@gmail.com).

این‌که مسیحیان به مجسمه‌سازی و هنر فیگورتیو گرایش داشتند، به خاطر عناصر الهیاتی همچون بحث تجسد مسیح و گرایش به هنر تشبیهی است.

واژگان کلیدی
هنر مسیحی، هنر اسلامی، هنر ایران، هنر کاتولیک، هنر ایتالیا.

مقدمه

آنچه در ادیان ابراهیمی دیده می‌شود گونه‌ای از شباهت‌ها و تفاوت‌هایی است که ریشه در باورها و اعتقادات دینی دارد و با بررسی مؤلفه‌های هنری در سرزمین‌های اسلام و میسحی دیده می‌شود که ریشه این تفاوت‌ها و شباهت‌ها به خاطر آموزه‌هایی است که در متون مقدس وجود دارد، همان‌طور که در سنجش ادیان ابراهیمی با ادیان غیر ابراهیمی کاملاً آشکار است که شباهت‌ها و تمایزات در ادیان ابراهیمی نسبت به ادیان غیر ابراهیمی از منطق و پیش‌فرض‌هایی یکسان برخوردار است که گویای سرمنشأ یکسان در این ادیان است. به نظر می‌رسد که مؤلفه‌های یکسان اعتقادی در ادیان ابراهیمی و تفاوت‌شان با ادیان غیر ابراهیمی همچون نگرش آنان درباره خدا، عالم پس از مرگ، بهشت و جهنم، جاودانگی، بازگشت به عالم ماده و غیره موجب شده است که هنر ادیان ابراهیمی با یکدیگر شباهت بیشتری داشته باشند و هچنین در کنار آن، هنر ادیان غیر ابراهیمی نیز با هم مشابهت بیشتری داشته باشند.

بر این اساس سؤال اساسی در این مقاله این است که چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در تعالیم و الهیات دو دین ابراهیمی ـ اسلام و مسیحیت ـ وجود دارد که موجب عناصر یکسان و ناهمسان در هنرهای تجسمی شده است؟ و چرا ادیان ابراهیمی نسبت به ادیان غیر ابراهیمی از منطق و چارچوب‌های یکسان‌تری در آثار هنری برخوردار هستند؟ بر این اساس، در این مقاله تلاش شده است تا نخست به جنبه‌های مشترک و متفاوت آثار هنر تصویری در این دو سنت الهیاتی پرداخته شود و سپس به این مسئله پرداخته شود که با مفروض گرفتن این مسئله که باورها و اعتقادات دینی در این دو دین بر هنر تأثیر گذاشته است، حال چگونه و به چه صورت تعالیم اعتقادی در شکل‌گیری هنرهای تجسمی تأثیر نهاده و موجب شکل‌گیری آنها شده است؟ مولف بر این باور است که بی‌تردید الهیات عامل مهمی در هنر ادیان است و عناصر و دغدغه‌های الهیاتی را می‌توان در این دو سنت دینی یافت، به طوری که در قرون میانه هم عناصر و مؤلفه‌های

مشترک در خلق آثار هنری از جهت فرم و محتوا ـ موضوع، سوژه، نقش‌مایه، نمادها و... ـ در این دو سنت تحت تأثیر الهیات شکل گرفته است و هم تفاوت‌ها در این دو سنت مبتنی بر آموزه‌های الهیاتی بوده است.

بررسی مؤلفه‌های اصلی هنرهای تصویری در سنت اسلامی و مسیحی

۱. فرم

فرم در برابر محتوا یا به عبارت دیگر ماده در برابر صورت از مهم‌ترین مفاهیم و مؤلفه‌هایی است که به تعبیر بسیاری از هنرمندان، یک اثر را هنری می‌سازد یا به عبارت دیگر وجه هنری بودن یک اثر وابسته به فرم است که ماده آن اثر را تشکیل می‌دهد. به همین جهت اصطلاح فرم در متون هنری از پرتکرارترین واژه‌هایی است که به کار می‌رود و با توجه به ابهامی که در این واژه وجود دارد و از آن می‌توان تعاریف متعددی ارائه داد، نیازمند این هستیم که از این واژه تعریف خاصی ارائه دهیم. از واژه فرم تعاریف متعددی ارائه شده است و آنچه در این این‌جا از این واژه اراده می‌شود معنای ماده، تکنیک و اسلوبی است که در یک اثر هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد.

نقش‌مایه‌ها

نقش‌مایه یا ایماژ به معنای تصویر و هر صورت تجسمی است که به گونه‌ای شکل و شمایلی را در ذهن و صور خیال انسان می‌نشاند. واژهٔ ایماژ در زبان انگلیسی به معنای تمثال، تندیس، تصویر و معادل با کلمهٔ«image» فرانسوی ترجمه شده است که به گونه‌ای تصویر و حجم در آنها در نظر گرفته شده است. نقش‌مایه‌های هنری باعث برانگیختگی عاطفی در مخاطب می‌شود و اندیشه را در ضمن یک تلقی هنری برمی‌انگیزد. همان‌طور که موسیقی با کمک اصوات و هماهنگی و تناسب میان آنها موجب واکنش‌های عاطفی و تلاقی اندیشه و احساس می‌گردد، نقش‌مایه‌ها نیز همین حالت را دارند و موجب انتقال و تثبیت اندیشه می‌شوند. به همین دلیل، گفته شده است که نقش‌مایه یا ایماژ در هر فرهنگی، به ویژه در هنر ادیان، عامل انتقال مفاهیم و معانی از جانب خالق اثر به مخاطبان است و پشت هر نقش‌مایه، خالق آن حضور دارد که با نقوش و اشکال، صور خیال خود را در ضمن نقش‌مایه‌ها متجلی می‌سازد. نقش‌مایه‌ها شامل موقعیت، تصویر، واقعه، ویژگی بارز یک شخصیت، عقیده و مضمونی

مکرر هستند. آنها در نقاشی دو معنا دارند، در یک معنا ایده و موضوع مرکزی اثر هنری مانند رستاخیز و عشق است و در معنای دیگر عنصر یا ترکیبی از عناصر هنری است که در یک ترکیب‌بندی قرار می‌گیرند و در بیان هنرمند برجستگی و تمایز می‌یابند؛ مانند نقش‌مایه مثلث در بعضی آثار فاینینگر. این عنصر یا ترکیب بصری می‌تواند فراتر از یک اثر در آثار یک یا چند دوره و یا سبکی خاص نیز دیده شود که ممکن است دارای بار نمادین باشد یا به عنوان مثالی دیگر، در قرون وسطی گل رز قرمز معرف خون حضرت مسیح علیه‌السلام بوده است. در حوزه هنرهای تجسمی نقش‌مایه‌ها از جهت کارکردی که در تفسیر و تحلیل پیکره‌ها و نقش‌ها دارند، عنصر قابل توجهی برای تحلیل‌گران آثار هنری بوده‌اند.

نماد

نماد یا سمبول در هنر به عناصری ضمنی، تلویحی و به نوعی بیان غیرمستقیم گفته می‌شود که جایگزین و نشانگر یک معنای اصلی است و در واقع هنرمند می‌خواهد معنای عمیق و ژرف را با یک نماد بیان نماید. به تعبیر فریتیوف شوان هنرمند می‌خواهد پیچیدگی معنا را با سادگی نماد بیان کند(Schuon, 1998: p.57) و نماد راحت‌ترین و مینی مالیستی‌ترین راه برای بیان معانی عمیقی است که به مرور زمان آن معنای عمیق را به ذهن مخاطبان می‌آورد و حتی گاه امکان ارائهٔ مستقیم موضوعات از طریق عناصر مادی و عینی امکان‌پذیر نیست و نماد راهکار مناسب برای تجلی آن معنا خواهد بود. در واقع بنا به نظر طرفداران سنت، هنر مقدس غالبا به زیبایی ظاهری توجه ندارد و زیبایی آن بیش از هر چیز از حقیقت معنوی و بنابراین از دقیق بودن جنبه تمثیلی و رمزی آن و نیز از فایدهٔ آن برای اعمال آئینی و مشاهده عرفانی نشأت می‌گیرد و عوامل سنجش‌ناپذیر ذوق شخصی امری فرعی تلقی می‌گردد(شوان، ۱۳۷۶: ۹۷). در واقع جهان، نمادی از جانب خداوند است و تجلی صفات اوست. در واقع نماد بیان صفات الهی است که در عالم ظهور یافته است و به تعبیر رنه گنون محسوس می‌تواند نماد جهان فرامحسوس باشد و طبیعت می‌تواند به نوبه خود سراسر سمبول و نماد قلمرو الهی باشد و این‌که کلام و صفات الهی در آفرینش به این صورت ظهور یافته است(همان). به همین صورت است که خداوند در انجیل یوحنا می‌گوید: «در آغاز کلمه بود» در واقع

کلمه در جوهر و ماهیت خود عقل الهی است که با خلقت و آفرینش جهان تحقق و وجود عینی می‌یابد و به عبارت دیگر آفرینش این جهان صنع کلمه است که تجلی یافته است و جهان همچون زبان الهی است و تمام طبیعت را می‌توان به نوبه خود محل ظهور قلمرو الهی و کلمه دانست(همان: ۵۵).

در واقع نمادها و کسب معرفت از طریق نماد و سمبول نه تنها به درد عوام و توده مردم می‌خورد، بلکه می‌توان گفت برای همه مردم خوب است زیرا به هر کسی کمک می‌کند تا به فراخور قابلیت‌های عقلانی و معرفتی خود با حقیقت ارتباط برقرار سازد و به عمق آن برسد. بعضی از عارفان معتقدند که پاره‌ای از حقایق متعالی به هیچ طریق دیگری غیر از کاربرد نماد و سمبول قابل انتقال نیست و نمادها کمک می‌کنند تا هم عارفان بتوانند حقایق حکمی را به زبان نماد بیان کنند و با مخاطب ارتباط برقرار سازند و هم مخاطبان بتوانند تا سر حد فهم حقیقت به درک معانی حقایق ناب و متعالی نزدیک شوند. به همین دلیل عارفان گاه از عدم توانایی بیان حقایقی که می‌چشیدند اظهار ناراحتی می‌کردند و زبان خود را ناتوان می‌دانستند و نماد و بیان سمبلیلک تاحدی به آنان کمک می‌کرد تا مقصود خود را منتقل سازند. از این روست که ادیان در تمدن‌های شرقی همواره از زبان نمادین استفاده می‌کردند و چه در ادبیات و چه در هنر بسیاری از نمادها، نقش‌مایه‌ها، مفاهیم، موضوعات و غیره مفهوم رمزی و نمادین پیدا نموده است. حتی اعمال عبادی و شریعت نیز دارای نمادهای زیادی است و نمادپردازی بخشی از مفاهیم دینی است که در اعمالی همچون نماز، حج، بیان آفرینش و خلقت و دیگر امور شریعت تضمین شده است به طوری که نماد را تجلی بی‌واسطه و غیرنظری واقعیت معنوی تعریف نموده‌اند(بورکهارت، ۱۳۸۴: ۴۰۳). حتی بعضی از دین‌پژوهان همچون پل تلیخ دربارهٔ نماد به صورتی افراطی بر این باورند که همه گزاره‌های دینی غیر از گزارهٔ«خدا وجود دارد» معنایی سمبولیک دارند و همهٔ شریعت و آداب را دارای معنای رمزی و نمادین تلقی می‌کند.

بعضی از نمادشناسان معتقدند که دلیل کاربرد سمبول این است که سمبولیسم واقعیت محض را مبتذل و ناچیز می‌شمرد و بر این باور بودند که تجسم عینی، کمال مطلوب در هنر نیست بلکه مفاهیم و معانی را باید به کمک نمادها القا نمائیم و هر مفهومی می‌تواند معنایی نمادین داشته باشد که آن نماد مفهومی برتر از معنای ظاهری

خود باشد (طاهرپور، ۱۴۰۰: ۲۸۷-۲۸۸). به‌طور مثال در سنت اسلامی، گنبد همواره بیانگر مسجد و سنت اسلامی است و یا یک موجود مؤنث و بالدار نماد و سمبول فرشته است و یا لباس سفید سمبول پاکی و طهارت است. هرچه فرهنگ یک جامعه غنی و دارای قدمت باشد، استفاده و کاربرد نمادها در آن قوی‌تر و فراوان‌تر است. زبان رمز و نمادین بیانگر معانی‌ای عمیق در ادبیات و هنر یک جامعه است که با گذشت زمان غنی گردیده است و هنرمند و ادیب با زبانی تمثیلی می‌خواهد آن معانی عمیق را بیان کند. به همین دلیل نگاهی به ادبیات فارسی گویای این است که بسیاری از نمادها در زبان شاعران برای نشان دادن معانی عمیقی است که آنها اراده نموده‌اند.

بعضی از اندیشمندان معتقدند که از خصوصیات هنر مقدس این است که مبتنی بر سمبولیسم و کاربرد رمز و تمثیل است و نماد همچون آئینه‌ای شفاف است که حقایق عوالم برتر را متجلی می‌سازد و حتی قرآن نیز تکیه بر سمبولیسم دارد. به این معنا هر رمز و نمادی در هنر مقدس که مبتنی بر آن است، بیانگر حقیقتی برتر است و ما را به حقایق مطلق می‌رساند:

> از خصوصیات هنر مقدس این است که مبنی بر سمبولیزم یا رمز و تمثیل است... یک سمبول مثل آئینه شفافی است که حقایق عالم ملکوت را جلوه‌گر می‌کند. یک سمبول یک امر وجودی است و اساس وجود بر سمبولیزم است. قرآن مبتنی بر سمبولیزم است یعنی برای ما مثالی می‌زند و با آن مثال یک قاعده و اصل وجودی را برای‌مان تبیین می‌کند تلک الامثال نضربها للناس و ما یعقلها الا العالمون. ما مثال‌ها را می‌زنیم ولی آن عالم است که معنای حقیقی مثال و رمز را در می‌یابد و از معنای ظاهری به معنای حقیقی رسوخ می‌کند(اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۲۴-۳۲۵).

بنابراین می‌توان گفت که اموری همچون عمق حقایق حکمی، محدودیت زبانی، عدم درک درست توده مردم و مخالفت کوته‌فکران از مهم‌ترین انگیزه‌های کاربرد نماد توسط عارفان و حکیمان تلقی می‌شده است و ادبیات و هنر مهم‌ترین جولان‌گاه کاربرد آن تلقی می‌گردد و بر این اساس همواره درک مفاهیم رمزی و نمادین نیازمند تأویل و تفسیر و رجوع به کسانی است که توانایی نشانه‌شناسی و قابلیت تاویل را داشته باشند زیرا به تعبیر داریوش شایگان هنر دوران سنتی شدیداً تکیه بر مفاهیم عالم بالا همچون عالم مثال دارد و هنرمندان سنتی جهان مادی را رازآلود می‌دانستند، به طور مثال ادیان

هندی تمام افکار خود را در حالت مودرا و ذن نشان می‌دهند در حالی که علوم تجربی تلاش می‌کنند که از همه چیز تفسیری زمینی ارائه دهند و از همه چیز اسطوره‌زدایی و راززدایی کنند.

سوژه‌ها

منظور از سوژه یا موضوع یعنی آن مصادیق و مواردی است که در یک اثر هنری محور خلق اثر هنری قرار گرفته است و از مهم‌ترین عناصر فرمیک تلقی می‌گردد، به طوری که هیچ اثر هنری نیست که مبتنی بر یک موضوع نبوده باشد. از طرفی سوژه یک مؤلفه در صورت و فرم اثر هنری تلقی می‌گردد و از طرف دیگر ریشه در محتوا و مضمون اثر هنری نیز دارد. در واقع هر اثر هنری روایت و نقلی از یک سوژه است و بر محور آن شکل می‌گیرد و بر این اساس سوژه یکی از عناصر فرم است اما از آن جهت که سوژه با مضامین و محتوایی خاص گره می‌خورد، یکی از مؤلفه‌های محتوا می‌گردد.

۲. محتوا

انگیزه‌های الهیاتی

بی‌تردید یکی از مهم‌ترین انگیزه‌ها و سائقه‌های روان‌شناختی که در هنرمندان مسلمان اثرگذار بوده و آنان را به سمت خلاقیت‌های هنری کشانده است، دغدغه‌ها و انگیزه‌های الهیاتی و برآمده از متون مقدس است. اگر بپذیریم که اثر هنری برآیند و ظهور فکر، احساس، تخیل و عواطف هنرمند است، بنابراین هندسه ذهنی هنرمند برگرفته از جهان درونی و افکار اوست، به طوری که همان‌طور یک مسلمان در تجربه‌های دینی و رویای خود پیامبر و پیشوایان دینی را می‌بیند و یک مسیحی نیز مسیح و قدیسان مسیحی را در رویا مشاهده می‌کنند، همچنین هنرمندان هر سرزمینی براساس پرورش دینی خود دارای انگیزه‌های الهیاتی در خلق آثار هنری، بوده‌اند. بی‌تردید آنچه باعث شده که میکلانژ سه سال بر روی داربست بایستد و تصویر حواریون را در سقف نمازخانه سیستین نقاشی کند و یا این‌که یک بودایی در دل کوه تصویر بودا را قلم‌زنی کند و یا این‌که هنرمندان مسلمان به تصویرگری سوژه‌های مذهبی بپردازند، انگیزه‌های برآمده از ایمان قلبی آنان بوده است.

موضوع‌های دینی

در عین حال که موضوع به یک معنا همان سوژه هست که پیش از این دربارهٔ آن سخن گفتیم اما در بسیاری از آثار هنر اسلامی با موضوعاتی دینی و برآمده از تعالیم دینی مواجه هستیم که باعث شد تا موضوع‌های دینی را در بحث محتوای اثر هنری قرار دهیم نه در عناصر فرمیک و سوژه هر یک از مصادیق موضوعات دینی است که مورد توجه خاص هنرمند و خالق اثر است. به طور مثال معراج پیامبر ﷺ، غدیر، جانشینی حضرت علی علیه‌السلام، شمایل پیشوایان دینی و امثال آنها موضوعاتی در آثار هنری هستند که برآمده از تعالیم و آموزه‌های اسلامی است که از آن به موضوع‌های دینی تعبیر نمودیم اما هر یک از آثار هنرمندان که براساس این موضوعات دینی شکل گرفته باشد، سوژه‌های هنری است که تجلی و تبلور موضوعات دینی است.

همزیستی هنر و دین از قرن‌های متمادی در جریان بوده و چنانچه گفته شد از زمان اساطیر کهن، انسان اولیه برای احساسات و برداشت‌هایی که از جهان اطراف خویش داشت، شروع به تراشیدن سنگ‌ها، مجسمه‌ها و تمثال‌ها در غارها می‌کرد و از طریق هنر، احساسات روحانی خویش را به منصهٔ ظهور می‌رساند. در بسیاری از موارد تصویرسازی در اشکال متفاوت بیان وقایع و رخدادهای دینی و بازتاب ارزش‌های سمبولیک یک تفکر و یا دین است. با پیدایش ادیان آسمانی، هنر نیز از شکل ابتدایی خویش خارج شد. اما از زمانی که بشر محوریت جهان را از خداوند به انسان تنزل داد و انسان را محور و مدار هستی فرض کرد، دیگر خصوصیات دینی هنر نیز کم‌کم به فراموشی گرائید. به طوری که بعد از رنسانس دیگر خداوند محوریت خویش را از دست می‌دهد و خدا جای خود را به «اومانیسم» یا انسان‌گرایی می‌دهد و هر چند مضامین هنری دارای صورت ظاهر دینی می‌گردند ولی از باطن و معنای دینی تهی می‌شوند. در این عرصه متفکرانی پا به عرصه هنر می‌گذارند که در نظر آنها هنر، انسانی و دنیوی فرض می‌شود نه الهی و آسمانی. از دیدگاه هنرمندان مدرن هنر دیگر مثل شراره‌های نزول روح القدس بر حواریون، بر انسان نازل نمی‌شود، بلکه هنر همچون شیره گیاه از درون بالا می‌رود و همچون نطفهٔ زندگی‌آفرین از بدن آدمی خارج می‌شود. بر این اساس تولستوی بر این باور است که چون هنر خصوصیت دینی خود را از دست می‌دهد، فاقد خصلت ملی می‌شود و در نتیجه دایرهٔ احساساتی را که منتقل می‌کند، تنگ‌تر می‌سازد. از این

پس از بطن توده مردم رخت بربسته و تنها در بین طبقه دولتمردان و اشراف و روشنفکران و آن هم در گالری‌ها قرار می‌گیرد.

بنابراین از عصر رنسانس به بعد دیگر جهانی که هنر دینی حقیقی و یا به عبارتی هنر قدسی به منصهٔ ظهور برسد، از بین می‌رود. زیرا انسان با عالم قدس بیگانه می‌شود و بشر در دوران فروبستگی ساحت قدس به سر می‌برد. به تعبیر فریتیوف شوان:

> هنگامی که در بهشت بسته شد و انسان خود را در حقیقت، به جای خدا نهاد، اندازه‌گیری‌های عینی اشیاء، بالقوه یا بالافعل، از دست رفت، و جای خود را به اندازه‌گیری‌های ذهنی صرفاً انسانی و شبه ارزش‌های فرضی داد، و انسان به نوعی حرکت گرفتار شد که توقف آن ممکن نبود. زیرا در غیبت ارزش‌های آسمانی و ثابت، دیگر دلیلی برای توقف وجود ندارد، به قسمی که سرانجام انسان به مرحله‌ای می‌رسد که در آن ارزش‌های انسانی جای خود را به ارزش‌های مادون انسانی می‌دهد، تا آن‌جا که حتی خود حقیقت نیز از میان می‌رود(شوان، ۱۳۷۶: ۱۱۶).

بعد از رنسانس هر چند هنرهای دینی از جمله پیکرتراشی و معماری کلیسا، بیشتر در جهان غرب مدنظر قرار می‌گیرد ولی کمتر می‌توان آن عالم قدسی و روح الهی را در هنرهای دینی یافت چنانچه بورکهارت می‌گوید:

> این امر که موضوع یک هنر از حقیقتی روحانی مایه گرفته باشد، برای دینی نامیدنش کافی نیست، بلکه باید زبان صوری آن هنر نیز از همان سرچشمه سیراب شده باشد تا بتوان دینی‌اش خواند. هنر مذهبی دوران باروک یا رنسانس به هیچ وجه دارای چنین وضع و حالتی نیست، زیرا این هنر مذهبی، از لحاظ شیوه و سبک، با هنر به تمام و کمال غیردینی و عرفی آن دوران تفاوتی ندارد(بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸۱).

از این رو همواره سعی بر این بوده که هنر باروک به صورت یک هنر نهضت اصلاح دینی کاتولیک با اصرار بر موضوع‌ها و مضامین دینی شکل بگیرد و تکوین پیدا کند. اما روح هنر دینی یعنی آن تقرب به حق و معرفت شهودی به فقر ذاتی آدمی در هنر باروک دیده نمی‌شود. به تعبیر پاره‌ای اندیشمندان منتقد مدرنیته، هر چند هنر دینی طی پنج قرن گذشته در جهان مدرن به خصوص غرب، با موضوعات دینی سر و کار داشته است، اما این هنر دینی جدید چیزی بیش از هنر اومانیستی نبوده حتی تا حدودی هنری«مادون انسانی» بوده که با موضوعات و اعمال دینی سر و کار داشته است.

معراج پیامبر ﷺ

یکی از سوژه‌هایی که در تاریخ هنر اسلامی از جمله ادبیات و نگارگری بیشترین بسامد و تکرار را داشته است و تقریباً می‌توان گفت بی‌بدیل‌ترین موضوع نگارگری و قابل سنجش با شام آخر و صعود مسیح علیه‌السلام شمرده می‌شود، معراج پیامبر ﷺ است. معراج از منظر مسلمانان داستانی واقعی و منقول در قرآن است که خداوند ماجرای آن را در سورهٔ اسراء شرح می‌دهد و این رخداد به عنوان یکی از مهم‌ترین معجزات و تجربه‌های نبوی تلقی می‌گردد که ذهن بسیاری از هنرمندان مسلمان را به خود جلب کرده است و موجب شده است تا بسیاری از شعرا و نگارگران در دوران مختلف به ترسیم این واقعه بپردازند(تصویر۳). آن‌طور که در قرآن آمده است پیامبر ﷺ در شب معراج ابتدا از مسجدالحرام به مسجدالاقصی رفت و در این سفر جبرئیل ایشان را همراهی می‌کرد و در مسجدالاقصی از قسمت‌های مختلف مسجدالاقصی دیدن می‌کند و از بیت‌اللحم زادگاه حضرت مسیح علیه‌السلام گرفته تا جایگاه‌ها و منازل انبیاء را در این مسجد می‌بیند و در بعضی از این مکان‌ها دو رکعت نماز می‌خواند و سپس از مسجدالاقصی به سمت آسمان‌ها سفر می‌کند و با ارواح و فرشتگان سخن می‌گوید و از درجات مختلف بهشت و دوزخ مطلع می‌گردد و از رموز و اسرار جهان خلقت و قدرت خداوند اطلاعاتی به دست می‌آورد و تا سدرة المنتهی که مقام قرب الهی است، پیش می‌رود و از آن‌جا دوباره به زمین باز می‌گردد و در هنگام بازگشت نیز نخست به مسجدالاقصی و سپس به مکه برمی‌گردد(مکارم شیرازی، ۱۳۷۷: ۲۵-۱۶۰).

بر این اساس بسیاری از شاعران بزرگ همچون سنائی غزنوی، نظامی گنجوی، خاقانی شروانی، امیر خسرو دهلوی، جامی، وحشی بافقی و دیگر شاعران بزرگ درباره معراج پیامبر ﷺ شعر سروده‌اند و این رخداد را به عنوان تجربه گرانسنگ نبوی، توصیف کرده‌اند(رنجبر، ۱۳۶۴: ۱۰-۱۱۰) و یا تقریباً نقاشان بزرگ مسلمان در قرون میانه از جمله سلطان محمد نگارگر، احمد موسی، آقا میرک، سلطان محمد نور و دیگران این واقعه را تصویر کرده‌اند. به همین صورت می‌توان گفت که مسیحیان دربارهٔ صعود مسیح علیه‌السلام و به آسمان رفتن او تصویرگری کرده‌اند و آثار زیادی را براساس همین سوژه به تصویر کشیده‌اند.

معراج‌نامه‌های زیادی در سنت اسلامی در قرون متفاوت مصور شده است که از جمله آنها می‌توان معراج‌نامه احمد موسی، معراج‌نامه میرحیدر، معراج‌نامه طهماسبی و دیگر موارد را نام برد که همهٔ این مجموعه‌ها تلاش کرده‌اند که مهم‌ترین و مشترک‌ترین تجربه وحیانی پیامبر اسلام ﷺ را که مورد اتفاق نظر همهٔ مسلمانان است، به تصویر بکشند (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

یک نسخه مهم از معراج، نسخه‌ی خطی معراج‌نامه است که به دستور شاهرخ در مکتب هرات در کارگاه هنری هرات در خراسان در سده نهم هجری/ پانزدهم میلادی تصویرگری شده است و هم اکنون در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود. این کتاب متعلق به قرن نهم هجری/ پانزدهم میلادی است که در هرات تصویرگری شده است و دارای ۶۱ تصویر مذهب و تزئین شده است و در آن همه مراحل معراج پیامبر ﷺ را نشان می‌دهد. این کتاب یکی از سه نسخهٔ باقی مانده از مکتب هرات در فاصلهٔ زمانی دورهٔ بایسنقر تا بهزاد در کنار دو اثر دیگر یعنی خمسهٔ نظامی و شاهنامه قرار دارد(پوپ، ۱۳۸۴: ۴۴-۴۳). معراج‌نامهٔ شاهرخی توسط میرحیدر شاعر به ترکی ترجمه شده است و به وسیلهٔ مالک بخشی هراتی به خط اویغور[1] کتابت شده است. همچنین در دوران ما رزا سگای این کتاب را تصحیح و تجدید چاپ کرده است(سگای، ۱۳۸۵: ۳۱-۱۵۷).

در تصاویر معراج‌نامه شاهرخی در دورهٔ تیموری همچون نگاره‌های دوره‌های بعدی مانند دورهٔ صفوی همچون معراج سلطان محمد که متعلق به دورهٔ صفوی و مکتب تبریز است، حضرت محمد ﷺ به این صورت نشان داده می‌شود که سوار بر براق به سمت بالا در حرکت است و دور تا دور او را فرشتگان احاطه کرده‌اند که در واقع نشانگر نوعی مشایعت پیامبر ﷺ به سمت آسمان است. در بعضی از تصاویر همچون معراج‌نامه شاهرخی صورت پیامبر ﷺ آشکار است و پوشیده نشده است اما در تصاویر معراج‌نامهٔ دوران صفوی همچون تصویر معراج سلطان محمد و یا معراج خواند میر در کتاب حبیب السیر صورت پیامبر ﷺ با روبنده پوشیده شده است که گویای این است که به دلیل مخالفت عالمان دینی با نشان دادن تصویر پیشوایان دینی، از دوران صفوی،

۱. خط اویغور از الفبای ارمنی کهن ا قتباس شده است که توسط مبلغان مانوی که از سغد(سرزمین تاریخی پیرامون درهٔ زرافشان در ازبکستان) آمده بودند در آسیای مرکزی گسترش پیدا کرد و سده‌ها برای ثبت آثار ادبی به زبان ترکی به کار گرفته شد(سگای، ۱۳۸۵ش: ۱۲).

هنرمندان از تصویرگری صورت پیشوایان پرهیز می‌کرده‌اند و معمولاً صورت را با روبند می‌پوشاندند. در این تصاویر به سنت مصورسازی ایرانی در دورهٔ ساسانی، فرشتگان با هاله‌های نور آتشین نشان داده شده‌اند که کم یا بیش در اطراف پیامبر قرار گرفته‌اند. در کنار پیامبر جبرئیل قرار گرفته است و همچون پیامبر دارای هاله نور است و دیگر فرشتگان مانند دختران جوان تصویر شده‌اند و دارای صورت‌های گرد و چشمان سیاه و درشت، با ابرویی کمانی نشان داده شده است و فرشتگان دارای بال هستند که علامت تیزپروازی و جایگاه صعودی آنان به سمت آسمان است. در این تصاویر براق حیوانی نمادین و افسانه‌ای است که بدنی به مانند قاطر وصورتی شبیه دختران دارد که تاجی بر سر دارد و با بدن لاغر و پاهای باریک کشیده‌اش سمبلی از اسب ایرانی است.

همچنین از دیگر تصاویر معراج، تصاویری از معراج پیامبر از مرقع بایسنقر میرزاست که پیامبر را سوار بر پرنده افسانه‌ای یعنی سیمرغ نشان می‌دهد که یک نقش‌مایه منحصر به فرد در ترسیم معراج پیامبر است. مرقع بایسنقر میرزا بدون دیباچه، تاریخ گردآوری و نام گردآورنده است ولی از مطالب و یادداشت‌ها و آثاری که از بایسنقر میرزا پسر شاهرخ در آن دیده می‌شود به نام مرقع بایسنقر معروف شده است. این مرقع دارای ۳۶۱ نقاشی است و ۲۲ تصویر در آن از معراج پیامبر وجود دارد که این آثار منسوب به استاد احمد موسی از نقاشان دوره ایلخانی است که پیش از این گفته شد که شاهنامه دیگری به نام احمد موسی وجود دارد که در آن هم دو تصویر از معراج به چشم می‌خورد.

همانطور که نگاره احمد موسی در معراج‌نامه احمد موسی، تصویری خاص و منحصر به فرد بود که پیامبر را بر دوش جبرئیل نشان می‌داد، همچنین این نقش‌مایه در مرقع بایسنقر که همچنین توسط احمد موسی تصویر شده است قابل توجه است و در آن نیز پیامبر به جای براق یا جبرئیل سوار بر سیمرغ است.[1] این نقش‌مایه عجیب به نظر

۱. نکتهٔ قابل توجه این است که احمد موسی نقاش تصاویر معراج در "معراج‌نامه احمد موسی" است که این مجموعه به دستور بهرام میرزا برادر شاه طهماسب صفوی در دوران صفوی توسط دوست محمد جمع‌آوری می‌شود و مرقع بهرام میرزا که به فرمان و دستور او جمع‌آوری تصاویر گذشتگان بود، به اسم او معروف می‌گردد و همچنین احمد موسی نقاش تصاویر مرقع بایسنقر است که متعلق به دوره تیموری است و به خاطر مقدمه و آثار بایسنقر به اسم او معروف شده است. در واقع ترسیم همه این تصاویر معراج توسط احمد موسی به ذهن می‌آورد که شاید همه این تصاویر در یک مجموعه توسط احمد موسی در دوره تیموری ترسیم شده بود و سپس در این دو مجموعه صفوی و تیموری قرار داده شده است.

می‌رسد و گویای ایماژی خاص در نگارگری ایران تلقی می‌گردد. البته استفاده از سیمرغ در ادبیات ما و در منطق‌الطیر عطار جایگاه خاصی دارد و نماد کمال، استعلا و اوج گرفتن است و کاملاً با معراج پیامبر همخوانی دارد و همان‌طور که تمثیل جبرئیل و یا براق تمثیلی اسطوره‌ای است که حاکی از اوج گرفتن پیامبر است، همچنین استفاده از سیمرغ نیز خالی از حکمت نیست.در این تصویر شاهنامه بایسنقری نیز شمایل پیامبر بدون روبنده و برقع و با چهره‌ای آشکار نشان داده شده است و هاله قدسی در دور سر ایشان قرار داده نشده است(ابنیکی، ۱۳۹۷: ۹۴). همچنین در این تصویر نیز فرشتگان در دورتا دور تصویر و در همراهی پیامبر دیده نمی‌شوند و چهرهٔ پیامبر مغولی ترسیم شده است و بعضی در تحلیل این اثر بر این باور هستند که عدم استفاده از هاله قدسی و نورانی بر دور سر پیامبر حاکی از این است که این تصویر، نگارهٔ غیرشیعی است زیرا شیعیان در دوره تیموری تصاویر پیشوایان دینی را با هاله قدسی ترسیم می‌کردند (خزایی، ۱۳۸۶: ۶۵). همچنین یکی از تصاویری که درباره معراج پیامبر است، برخلاف تصاویر متعارف تصویری از معراج پیامبر است که در کادر آن یک فرشته به شکل خروسی سفید نشان داده شده است. در این تصویر خروس بسیار بزرگ با رنگ سفید و تاج سرخ رنگ و آویزه‌های زیر گردن ترسیم شده است و دم طلایی او از کادر به بیرون زده شده است و پاهایش هم کاملاً در کادر قرار ندارد. در این تصویر جبرئیل پشت پیامبر قرار گرفته است و با انگشت سبابه در حال اشاره کردن به خروس است و صورت پیامبر به سوی جبرئیل قرار دارد(عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۸۹).[1]

با توجه به این‌که یکی از مشهورترین معراج‌نامه‌ها در تاریخ سنت اسلامی، معراج‌نامه احمد موسی است که در اوایل سده هشتم در تبریز و در دوره سلطان ابوسعید ایلخانی تصویر شده است، از این رو در سال ۹۵۱ هجری امیر ابوالفتح بهرام میرزا برادر شاه طهماسب دستور می‌دهد که دوست محمد آثار گذشتگان را درباره معراج گردآوری کند و دوست محمد، مرقع[2] معروف بهرام میرزا را تهیه می‌کند و در آن از معراج‌نامه احمد

۱. عکاشه، ثروت، نگارگری اسلامی، ۱۸۹(ثروت عکاشه در باره معراج‌نامه‌ای که این تصویر در آن قرار دارد بر این باور است که این معراج نامه در موزه ملی پاریس قرار دارد و خطش به صورت اویغوری نوشته شده است و به نظر می آید که با توجه به این خصوصیات، این معراج‌نامه همان معراج‌نامه شاهرخ است که پیش از این درباره آن صحبت شده بود).
۲. مرقع یا آلبوم به مجموعه‌ای از قطعه‌های خط خوش و نقاشی‌های زیبا گفته می‌شود که هر قطعه‌اش با آرایه‌ها و

موسی نیز که متعلق به قرن هشتم بوده استفاده می‌کند. تصاویر احمد موسی برآمده از نگارگری ایلخانی است و ویژگی‌های آن دوران را در بر دارد . این نسخه از معراج‌نامه دارای مضامین مذهبی است و بعضی از پژوهشگران معتقدند که استاد احمد موسی روش جدیدی را در مصورسازی به کار گرفته است. در این مجموعه دو تصویر از معراج پیامبر دیده می‌شود. در یکی از نگاره‌ها پیامبر بر روی دوش جبرئیل در مسیر اورشلیم به سمت آسمان‌ها رهنمون می‌شود و پیامبر دارای جامه‌ای به رنگ آبی سیر است و پیکر جبرئیل بزرگ‌تر از جسم پیامبر است و جبرئیل به صورت عمودی و با شتاب در حال پرواز است و تصویر دیگر معراج، پیامبر را در مقابل درب ورودی بهشت نشان می‌دهد. به طوری که تصویر پیامبر به صورت آرایش مغولی، دارای موهای بلند و گیس شده ترسیم شده است و فرشتگان با چشمان سیاه، ابروانی کمانی شبیه عناصر تصویری تورقان چین و لباس‌ها برگرفته از سنت مغولی است(عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۸۸). در تصاویر احمد موسی با وجود آن‌که عناصری همچون پیامبر، جبرئیل، فرشتگان و براق از عناصر مشترک در همه معراج‌نامه‌ها تلقی می‌شود، اما ویژگی‌هایی وجود دارد که در دوران ایلخانی منحصر به فرد است، به طوری که نقش‌مایه این دو تصویر معراج که پیامبر را بر روی دوش جبرئیل نشان می‌دهد، در میان دیگر تصاویر معراج پیامبر، دیده نمی‌شود(برند، ۱۳۸۳: ۷۵).

از جمله دیگر تصاویر دربارهٔ معراج پیامبر، اثری از خواند میر در حبیب‌السیر است که پیامبر را در حال رفتن به آسمان‌ها نشان می‌دهد. رنگ قبای پیامبر در این اثر قهوه‌ای و رنگ عبایش آبی تیره است و براق با رنگ سیاه نشان داده شده است. طراحی این تصویر برخلاف طراحی دیگر تصاویر از معراج پیامبر است. زیرا در این تصویر نگارگر پیامبر را بر روی براق نشان می‌دهد اما هر یک از فرشتگان تحفه‌ای در دست دارند که گویی در حال تقدیم کردن آنها به پیامبر هستند و همچنین در تصویر برخلاف دیگر تصاویر از معراج، جبرئیل حضور ندارد و نور زیادی دیده نمی‌شود (رجبی، ۱۳۹۵: ۲۴۶-

حاشیه های گوناگون چون تذهیب و تشعیر آراسته شده و درون جلدی زیبا جای گرفته است. مرقع‌های بزرگ چون نسخه‌های خطی بیشتر در کتابخانه‌ها و کارگاه‌های شاهان یا شاهزادگان و گاهی به سفارش امرا و بزرگان تهیه می‌شد. و بیشترین و با ارزش‌ترین مرقعات ایرانی در کتابخانه‌ی توپقاپی‌سرای و کتابخانه دانشگاه استانبول نگهداری می‌شود.به طور مثال مرقع مشهور بهرام میرزا به سرپرستی دوست محمد کوشوانی هروی، مرقع امیرغیب‌بیک زیر نظر سید احمد مشهدی و مرقع امیر حسین بیک با نظارت مالک دیلمی از بهترین مرقع‌های عصر صفوی است(سعید محمودی ازناوه، کاخ گلستان، ۲۵۰؛ محمد خزائی، ۱۳۸۶ش: ۶۵).

.(۲۴۷

همچنین تصویری از معراج در نسخه‌ای از هفت اورنگ جامی که در سال‌های ۹۶۳-۹۷۲هـ شکل گرفته است و هم اکنون در یک گالری در واشینگتن دی. سی وجود دارد، دیده می‌شود. این تصویر پیامبر را با صورتی پوشیده نشان می‌دهد که بر براق اسب بالدار سوار است و دور تا دور او فرشتگان قرار دارند که ایشان را به سمت آسمان همراهی می‌کنند و فرشتگان چراغ به دست هستند که گویی نماد روشن‌کردن مسیر برای حضرت هستن و همچنین فرشتگانی با تاج‌ها و هدایا با ایشان همراهی می‌کنند(گرابار، ۱۳۹۰: ۱۲۲).

موارد مذکور از طراحی معراج فقط تصاویری انگشت‌شمار از معراج پیامبر در آثار نگارگری هنر اسلامی بود و در همه مجموعه‌های مصور در تاریخ هنر اسلامی، تصاویر زیادی از معراج دیده می‌شود که نتوانستیم به همه آنها اشاره کنیم، اما بی‌شک تصویر معراج پرتکرارترین نقش‌مایه در نگارگری اسلامی هست و معمولاً همه هنرمندان بزرگ مسلمان معراج پیامبر را به تصویر کشیده‌اند و در همه مجموعه‌های مصور این تصویر به شکل‌ها و طراحی‌های متفاوت دیده می‌شود.

قرائت شیعی از معراج

در کنار تصاویر بی‌شمار از معراج توسط هنرمندان مسلمان که به جهت پرداخت قرآن به این رخداد مورد توجه هنرمندان بوده است، نکته‌ای که قابل توجه است، قرائت شیعی از این رخداد در پاره‌ای از نگاره‌هاست که تا حدی این نگاره را با مضامین شیعی نشان می‌دهد. با توجه به این‌که شیعیان توجه خاص و ویژه‌ای به امامت و شخصیت امام علی علیه‌السلام دارند، از این‌رو طبیعی است که در مهم‌ترین و شخصی‌ترین تجربه نبوی که معراج است، به امام علی علیه‌السلام توجه دارند و حتی براساس بعضی از نقل‌های شیعی و سنی که پیامبر اسلام در صدایی که از جانب خداوند در شب معراج می‌شنیده است، آن صدا را ذهن آشنا می‌داند و از خداوند درباره آن صدا می‌پرسد و خداوند می‌فرماید که من به قلبت نگریستم و دیدم محبوب‌ترین شخص نزد تو امام علی علیه‌السلام است، از این‌رو با صدای او با تو سخن گفتم که این سخن گویای حضور امام علی علیه‌السلام حتی در خصوصی‌ترین تجربه‌های نبوی و جایگاهی است که امام در نزد خداوند و پیامبر دارد(خوارزمی، ۱۴۱۱ق: ۷۸).

یکی از نگاره‌هایی که با نگاه شیعی به معراج توجه کرده است، اثری منسوب به آقا میرک در فالنامه است که در این تصویر پیامبر سوار بر دلدل با هاله نور نشان داده شده است و در روبروی او شیری قرار دارد که در سنت اسلامی نماد امام علی علیه‌السلام است و پیامبر اسلام سر خویش را به سوی او قرار داده است و در دست انگشتری را دارد که می‌خواهد به آن شیر که نماد امام است، هدیه کند که این عمل کنایه از مقام نیابت و جانشینی پیامبر است. در واقع براساس حرکت دست پیامبر و دادن آن به شیر مقابل، نقطه ثقل و روایت اصلی این تصویر معطوف به مسئله انگشتردهی می‌شود و برخلاف دیگر تصاویر از معراج که حرکت پیامبر به سوی آسمان مورد توجه بوده است اما در این تصویر دادن انگشتری به شیر محل توجه قرار می‌گیرد و به این تصویر نگرشی شیعی می‌بخشد.

اهدای انگشتر بیانی از روایت منتسب به پیامبر اسلام است که در روزهای آخر عمر که در بستر بیماری قرار داشتند، حضرت علی علیه‌السلام را خواستند و به او فرمودند که آیا جانشینی مرا می‌پذیری و قول می‌دهی که به وعده‌هایم عمل نمایی و از مذهب و اهل‌بیتم مواظبت نمایی؟ و امام علی علیه‌السلام در پاسخ فرمودند آری ای رسول خدا. پس از این، پیامبر امام علی علیه‌السلام را در آغوش گرفت و انگشتری را از دست بیرون آورد و در دست امام علی علیه‌السلام قرار داد(مفید، ۱۳۸۸ق: ۱۳۱).

غدیر خم

یکی از مهم‌ترین رخدادهای تاریخ اسلام و تشیع مسئله جانشینی پیامبر است، به طوری که مهم‌ترین عامل به وجود آمدن دو گرایش شیعی و سنی در تاریخ اسلام مربوط به نگرش و جهت‌گیری‌ای است که درباره جانشینی پیامبر اسلام پس از رحلت ایشان انجام گرفته است. شیعیان معتقدند که پیامبر پیش از رحلت و در واقعه غدیر خم در حال برگشت از آخرین حج خود به معرفی امام علی علیه‌السلام پرداخته و ایشان را به عنوان جانشین خویش معرفی کرده است و به همین جهت واقعه غدیر در میان شیعیان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و هر ساله این روز را به مناسبت انتخاب حضرت علی علیه‌السلام به عنوان جانشین پیامبر جشن می‌گیرند. در طول تاریخ تشیع پس از معراج پیامبر، واقعه غدیر به عنوان مهم‌ترین رخداد شیعی موجب گردیده که اهل هنر و ادب نیز به این واقعه توجه نشان دهند و همواره تلاش کرده‌اند که این واقعه را زنده نگهدارند.

نگـارگران بـه تصـویرگری ایـن واقعـه همـت گمارده‌انـد و تصـاویری از ایـن رخـداد در میـان نگارگران و نقاشان وجود دارد. در واقع علاوه بر این که بعضی از تصاویر به بیـان جایگـاه و منزلت حضرت علی علیه‌السلام در میان مسلمانان و در نزد پیامبر پرداخته است و شجاعت، عدالت و تقوای ایشان تصویرگری شده است اما بعضی از تصاویر هم به طور خاص به واقعه غدیر اشاره دارند.

از جمله تصاویر امام علی علیه‌السلام در نگارگری اسلامی، چند تصویر از کتاب *حبیب‌السیر* تألیف خواند میر است، کتابی که وی در دوران صفویه در بیان رخدادهای تاریخ صدر اسلام نوشته است و سپس پاره‌ای از این رخدادها مصور شده است.[1] در این کتاب به فراخور رخدادهای مهم تاریخ صدر اسلام، پاره‌ای از تصاویر درباره امام علی علیه‌السلام است و چندین تصویر از آن امام در این کتاب وجود دارد. یکی از این تصاویر، نگاره‌ای از پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله است که امام علی علیه‌السلام در نزد ایشان نشسته است. نگارگر این اثر مشخص نیست اما به نظر می‌رسد که تصویر به توصیف مقام و جایگاه امام علی علیه‌السلام در نزد پیامبر پرداخته است و نگارگر حضرت علی علیه‌السلام را در کنار پیامبر اسلام با هالهٔ قدسی و شعله‌سان ولی کوچک‌تر از پیامبر ترسیم کرده است و گویی که نگارگر با ترسیم کردن امام علی علیه‌السلام در کنار پیامبر، خواسته مقام امام علی علیه‌السلام را در نزد پیامبر آشکار سازد و کاملاً تصویر با متنی که در کنار آن قرار دارد بیانگر همین جایگاه خاص است. در این تصویر عده زیادی به نظاره نشسته‌اند و در حال نگاه کردن به پیامبر هستند و گویی که در این تصویر پیامبر خواسته جایگاه امام علی علیه‌السلام در نزد خود را برای دیگران مشخص سازد است، به طوری که همه چشم‌ها به پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام دوخته شده است.[2]

۱. حبیب‌السیر تألیف خواند میر است که در بیان احوال انبیاء، و حالات حکما نوشته شده است و در دوران معاصر توسط دکتر دبیر سیاقی تصحیح شده و با مقدمه جلال الدین همایی چاپ گردیده است. جزء سوم از جلد اول، در بیان شمه‌ای از سخن حضرت نبی اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و جزء چهارم در ذکر وقایع زمان ابوبکر، عمر، عثمان و ایام خلافت حضرت علی علیه‌السلام است و هم‌اکنون در کاخ گلستان نگهداری می‌شود(عبدالمجید حسینی راد، شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۷۹).

۲. متنی که میرخواند برای این بخش از کتاب آورده و تصویر در باره آن است، پیرامون وجوب محبت امیرالمومنین علیه‌السلام از نگاه پیامبر اسلام صلی‌الله‌علیه‌وآله است مبنی بر این‌که: «حب علی حسنة لاتضر معها سیئة و بغضه سیئة لاتنفع معها حسنة» دوستی علی بن ابی‌طالب علیه‌السلام حسنه‌ای است که با داشتن آن سیئه زیانی نمی‌رساند و دشمنی علی سیئه‌ای است که با وجود آن حسنه سودی ندارد. و سلمان فارسی گفت من از رسول اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله شنیدم که می‌گفت: «هر که علی را دوست دارد پس به درستی که مرا دوست دارد و هر که دشمن دارد علی را پس به درستی که مرا دشمن داشته

تصویری دیگر از کتاب *حبیب‌السیر* وجود دارد که دربارهٔ شأن ولایت امیرالمومنین علی علیه‌السلام است(تصویر۲۴). این نگاره در جلد دوم و بدون متن نوشتاری خاص آمده است اما از آن‌جا که این جلد از کتاب با فضایل و مناقب پیشوایان شیعه شروع شده است، از این رو می‌توان فهمید که مضمون تصویر به توصیف پیشوای نخست شیعه و انتخاب او از جانب پیامبر اسلام پرداخته است. در بخش فوقانی این نگاره، تصویری از پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام به چشم می‌خورد که روبروی یکدیگر ایستاده‌اند و پیامبر با عبای سیاه رنگ و حضرت علی علیه‌السلام با عبایی به رنگ آبی نشان داده شده است و دور سر پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام هالهٔ قدسی قرار دارد و در دورتا دور آنان عده‌ای از اصحاب قرار دارند و پیامبر دست خود را بالا گرفته‌اند و حالت دست به گونه‌ای است که گویا در حال صحبت کردن هستند و خطابشان به سمت امام علی علیه‌السلام است(رجبی، ۱۳۹۵: ۲۶۰-۲۵۸).

یکی از دیگر تصاویر از کتاب *حبیب‌السیر* که دربارهٔ شخصیت و شجاعت امام علی علیه‌السلام است، تصویر کندن درب خیبر توسط امام در جنگ خندق است که در تاریخ اسلام به عنوان یک واقعهٔ مهم از آن یاد شده است. رخداد کندن درب خیبر آن‌چنان در تاریخ اسلام مهم بوده است که بسیاری از نگارگران این نقش‌مایه را در آثار خود ترسیم نموده‌اند. به طور مثال تصویری از این نقش‌مایه یعنی کندن درب خیبر در فالنامه طهماسبی دیده می‌شود. طراحی و رنگ‌آمیزی آن متفاوت از تصویر موجود در کتاب *حبیب‌السیر* است. در تصویر *حبیب‌السیر*، امام علی علیه‌السلام با هالهٔ قدسی نشان داده شده است که درب خیبر را که بسیار سنگین بوده است، از جای خود کنده و بر سر گرفته است و به این صورت با فتح کردن آخرین قلعه خیبر، موجب پیروزی مسلمانان در آن جنگ شده است و یهودیان در آن‌جا اسیر شدند. دور تا دور تصویر امام علی علیه‌السلام، سربازانی از سپاهیان دو طرف نشان داده شده است که در حال پرتاب تیر به سوی یکدیگر هستند و تصویر امام در وسط این نزاع در نقطه مرکزی تصویر کشیده شده است که درب خیبر را همچون سپری بالای سر خود گرفته است و دور تا دور این تصویر از تشعیر وحوش استفاده شده است و سربازان اسلام بدون لباس رزم و بدون کلاه‌خود

باشد»(خواند میر، حبیب السیر، ج۲، ۱۳-۱۵).

هستند که کنایه از نیروی ایمان آنان است و دشمنان با لباس رزم نشان داده شده‌اند.

همچنین از جمله کتاب‌هایی که به معرفی امام علی علیه‌السلام به عنوان جانشین پس از پیامبر، روز غدیر، خفتن امام علی علیه‌السلام در بستر پیامبر و جنگ جمل اشاره دارد، کتاب ***احسن الکبار فی معرفة الائمة الاطهار*** تالیف ابن عربشاه محمدبن ابی زید العلوی ورامینی از عالمان شیعی عصر صفوی در سال ۸۳۷ هجری است. این کتاب نخستین تألیف دربارهٔ زندگی ائمهٔ شیعی به زبان فارسی است و مؤلف در آن به توصیف زندگی پیامبر و پیشوایان شیعه به زبان فارسی پرداخته است و او تلاش نموده است که به زبان عمومی به توصیف زندگی پیشوایان شیعه بپردازد. سپس در دوران شاه طهماسب، به دستور وی این کتاب توسط فخرالدین علی ابن حسن زواری خلاصه شده است و با اضافاتی بر آن به اسم ***لوامع الانوار الی معرفة الائمة اطهار*** چاپ گردیده است. سپس ۱۷ تصویر در این کتاب از زندگی پیشوایان شیعی نقاشی شده است و در آن تصاویری از امام علی علیه‌السلام و واقعهٔ غدیر به چشم می‌خورد و هم اکنون در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود و نسخه‌هایی هم از این کتاب در کتابخانه‌های دنیا وجود دارد که از جمله مهم‌ترین نسخه‌های آن می‌توان به نسخهٔ تصویرشده کتاب در کتابخانه "سالتیکف شدرین" در روسیه اشاره نمود(حسینی راد، ۱۳۸۴: ۲۱۲).

یکی از دیگر تصاویر کتاب ***احسن الکبار***، تصویر پیامبر اسلام صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام است که نقاش آنان را با هالهٔ قدسی نشان می‌دهد که در آن پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله، امام علی علیه‌السلام را در روز غدیر روی دست خود بلند کرده است و او را به عنوان جانشین خود به مسلمانان معرفی می‌نماید. در این تصویر همچنین علاوه بر هالهٔ قدسی، روبنده برای آن دو قدیس استفاده شده است و رنگ‌های روشن به کار گرفته شده است. لباس پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله قهوه‌ای و لباس امام علی علیه‌السلام قرمز است و در اطراف مسلمانانی نشان داده شده‌اند که اهل ایمان هستند و نگارگر برای نشان دادن ایمان‌شان آنان را با تسبیحی که در دست دارند، نشان داده است. در بالای این تصویر به حدیث نبوی اشاره شده است که: «خدایا دوست بدار هر که علی علیه‌السلام را دوست می‌دارد دشمن بدار هر که او را دشمن بدارد»[1] و در ادامهٔ آن به سخن پیامبر اشاره شده است که می‌فرماید: «خدایا من ولی تو را بر خلق بیان

۱. اشاره به این حدیث: «اللهم وال من والاه و عاد من عاداه و انصر من نصره و اخذل من خذله».

کردم و او را نصب کردم به آنچه که تو دینت را با آن به کمال رساندی». و همچنین در پائین این تصویر به این آیه اشاره شده است که هرکس دینی غیر از اسلام بپذیرد از او پذیرفته شده نیست[1] و پیامبر می‌فرماید من آنچه را که تو فرمودی به مردم رساندم و دین تو را با امامت امام علی علیه‌السلام به کمال خود رساندم.

از جمله دیگر تصاویر این کتاب دربارهٔ امام علی علیه‌السلام تصویری از ایشان در رختخواب پیامبر اسلام است، شبی که ایشان از مکه خارج شد و امام علی علیه‌السلام به جای ایشان در رختخواب قرار گرفته بود. این تصویر امام علی علیه‌السلام را با هاله قدسی در رختخواب نشان می‌دهد که روبنده‌ای چهره امام را پنهان می‌سازد و در اطراف او کسانی قرار دارند که قصد جان ایشان را کرده بودند. همچنین از دیگر تصاویر این کتاب باز تصویری از پیامبر و امام علی علیه‌السلام که در برابر یکدیگر قرار گرفته‌اند و با هاله قدسی نشان داده شده است و یا در تصویری دیگر امام علی علیه‌السلام با شمشیر ذوالفقار نشان داده می‌شود که به سرزمین جنیان رفته است و با آنان می‌جنگد و آنها را با شمشیر خود تار و مار می‌کند و جنازهٔ آنان را به زمین می‌اندازد.

از جمله دیگر تصاویر درباره امام علی علیه‌السلام و واقعه غدیر، تصویری است که از نسخه‌برداری کتاب ***آثار الباقیة عن القرون الخالیة*** تألیف ابوریحان بیرونی در دوره ایلخانان به یادگار مانده است. ابوریحان بیرونی از جمله اندیشمندان مسلمانی است که در عرصه‌های متفاوت همچون ریاضی، نجوم، ادبیات و تاریخ آثاری را مکتوب نموده است. یکی از آثار این اندیشمند مسلمان، کتاب ***آثار الباقیة عن القرون الخالیة*** است که در سال ۴۴۰ هجری نوشته شده است و درباره گاه‌شماری و بررسی تطبیقی تقویم‌های متفاوت در فرهنگ‌های گوناگون است و در آن اطلاعاتی تاریخی درباره نجوم، ریاضیات و آداب و سنت ملت‌های متفاوت، جشن‌ها و اعیاد در میان اقوام همچون یونانیان، یهودیان، عیسویان، هندوان و اعراب به چشم می‌خورد. از این کتاب، نسخه‌ای دیگر به سفارش الجایتو یا سلطان محمد خدابنده حاکم ایلخانی مکتوب شده و مصور شده است و در آن ۲۵ نگاره وجود دارد(Okasha, 1981: pp. 45-47) به نظر می‌رسد که تصاویر شیعی این کتاب متعلق به زمانی است که الجایتو گرایش شیعی پیدا کرده بود.

۱. ﴿من یبتغ غیر الاسلام دینا فلن یقبل منه و هو فی الآخرة من الخاسرین﴾(آل‌عمران: ۸۵).

از جمله تصاویر دو اثر از امام علی علیه‌السلام است که یکی متعلق به روز عید غدیر و یکی هم متعلق به روز مباهله است که پیامبر با مسیحیان نجران مباهله نموده بود. در یک تصویر حضرت علی علیه‌السلام نشان داده می‌شود که در روز غدیر توسط پیامبر انتخاب گردید. در این تصویر پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام بدون روبنده نشان داده شده است و همان‌طور که پیش از این گفته شد سنت نگارگری پیش از صفوی این‌چنین بوده است. در این تصویر پیامبر دست خود را بر روی دوش حضرت علی علیه‌السلام قرار داده است که حاکی از انتخاب ایشان برای جانشینی خود در روز غدیر است و در کنار آنان سه تصویر وجود دارد. پیامبر با لباسی سفید با عبایی سیاه که بر روی عمامه قرار گرفته است نشان داده می‌شود و حضرت علی علیه‌السلام با جامه‌ای سیاه و عمامه‌ای سفید نشان داده شده است که هاله‌ای به دور سر دارد و شمشیر ذوالفقار، شمشیر دو لبهٔ امام علی علیه‌السلام در دست او قرار دارد. بر خلاف دیگر تصاویر، بر روی سر حضرت رسول صلی‌الله‌علیه‌وآله هالهٔ قدسی دیده نمی‌شود اما به دور سر حضرت علی علیه‌السلام و سه تصویر دیگر که ممکن است سه خلیفه دیگر راشدین باشند، هالهٔ قدسی دیده می‌شود. و وجود تصویر این سه شخصیت ـ اگر احتمال تصویرگری سهٔ خلیفه نخستین درست باشد ـ گویای برتری و اولیت امام علی علیه‌السلام بر آنان در این تصویر بوده است و نگارگر خواسته انتخاب امام علی علیه‌السلام را دلیل بر افضلیت ایشان بر دیگر خلفاء راشدین معرفی کند. پاره‌ای از پژوهشگران وجود هالهٔ قدسی به دور سر امام علی علیه‌السلام را به جهت هالهٔ قدسی بر سر آن سه تصویر دیگر، دلیل تمایز برای ایشان نمی‌دانند اما این‌که تصویرگر تصویر امام علی علیه‌السلام را بزرگ‌تر از دیگر تصاویر کشیده است، می‌تواند دلیل بر تمایز ایشان از دیگر تصاویر باشد(ابنیکی، ۱۳۹۷: ۸۲-۸۷). همچنین در بالا و پائین این تصویر جملات حدیث غدیر مبنی بر ولایت امام علی علیه‌السلام نوشته شده است و این‌که هر کس پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله را دوست دارد باید علی علیه‌السلام را دوست داشته باشد.

تصویر دیگر از کتاب *آثار الباقیه* تصویری از پیامبر و خاندانش است که به واقعه مباهله معروف است و در آن پیامبر و خاندان‌شان که به آل عبا و یا اهل کساء معروف هستند به مباهله و نفرین بر مسیحیان نجران می‌پردازند. در کنار پیامبر و در زیر عبای او چهار تن از نزدیک‌ترین افراد خاندان پیامبر قرار دارند و با پیامبر به پنج تن آل عباء معروف گردیده‌اند و شیعیان وجود امام علی علیه‌السلام را در کنار پیامبر دلیل بر فضیلت ایشان بر

دیگران و دلیلی بر جانشینی امام علی علیه‌السلام از پیامبر می‌دانند و گفته شده است که این دو تصویر به ترغیب علامه ابن مطهر حلی که در دربار سلطان محمد خدابنده ایلخانی(اولجایتو) حضور داشت، صورت پذیرفته است و او شخصیتی مقبول در دربار اولجایتو بود و گفته شده است که اولجایتو در سال ۷۱۰ هجری دو سال پس از مصور شدن این نسخه از *آثار الباقیه* به تشیع گرائیده است.

یکی از دیگر تصاویر از امام علی علیه‌السلام، تصویری از امام علی علیه‌السلام به همراه حمزه عموی پیغمبر است که پیامبر اسلام آنان را به جنگ بدر می‌فرستد. این تصویر از کتاب *جامع‌التواریخ* رشیدی(سال ۷۱۴ هجری) نگاره‌ای بسیار قدیمی از امام علی علیه‌السلام است که حضرت بدون هاله قدسی و بدون روبنده نشان داده شده است. این تصویر با شیوه‌ای ایرانی و آمیخته با شیوه نقاشان چینی دوره تانگ ترسیم شده است که در آن پیکره‌ها بلند قامت و با فضایی خالی و بدون پس زمینه شلوغ ترسیم شده است و گفته شده است جامه‌پردازی به شیوه بین‌النهرینی و قلم‌گیری‌ها زمخت و متعلق به تصویرگری دوره خلفای عباسی است.

از جمله کتاب‌هایی که جزء شاهکارهای ادبیات و هنر ایرانی تلقی می‌گردد و در آن تصاویر زیادی از امام علی علیه‌السلام و وقایع زندگی ایشان است، کتاب *خاوران‌نامه* یا *خاورنامه* متعلق به قرن نهم هجری است. این کتاب دارای اشعار منظومی است که سرودهٔ ابن حسام خوسفی بیرجندی است و این کتاب مشهورترین اثر او است که موجب شده است تا به او لقب فردوسی ثانی داده شود. نگاره‌ها و تذهیب آن توسط فرهاد نقاش آفریده شده است که از بزرگان نگارگری دوران تیموری است. این کتاب نخست پیش از متلاشی شدن دارای ۱۵۵ قطعه نگاره بوده است که هم‌اکنون ۱۱۵ قطعه از آن باقی مانده است. این کتاب منظوم به مدح و ثنای امیرالمؤمنین علیه‌السلام می‌پردازد و بسیاری از تصاویر آن درباره جنگ‌ها و دلاوری‌های امام علی علیه‌السلام و یاران آن حضرت همچون مالک اشتر، ابوالمحجن، عمروبن معدی کرب، عمرو بن امیه و دیگر اصحاب است. و دلیل نام‌گذاری خاوران‌نامه به خاطر جنگ‌های امام علی علیه‌السلام و اصحابش با قباد نام، شاه خاوران و دیگر پادشاهان بت‌پرست مانند طهماسب شاه و صلصال شاه و امثال آنها بوده است(خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۲۱). اقبال و توجه شاهان ایلخانی و تشیع افرادی همچون اولجایتو و ابوسعید و همچنین گرایش حاکمان تیموری به تصوف و طریقت و

همچنین حمایت کردن از شیعیان در دورهٔ سلطان حسین بایقرا و وزیرش امیر علیشیر نوایی موجب شد که گرایش به امام علی علیه‌السلام و خاندان ایشان همواره در ایران مضاعف باشد و گرایش بیشتر به سمت عرفان و تصوف به جای شریعت عاملی بود که امامان شیعه بیش از هر شخصیت اسلامی مورد توجه خاص باشند و خاوران نامه یکی از این مجموعه‌ها در محبت به خاندان اهل‌بیت است(همان: ۸-۲۰).

در بسیاری از این تصاویر که شمایل امام علی علیه‌السلام نشان داده شده است، صورت حضرت بدون روبنده و آشکار است و شمشیر ذوالفقار در دست حضرت است که در بعضی از آنها در حال جنگیدن است. در تصویر حضرت امیر علیه‌السلام در مصاف با زنگیان در بالای سر حضرت هالهٔ قدسی وجود دارد و صورت امام علی علیه‌السلام به صورت مغولی با یک عمامه سفید و با ریشی پُرپشت نشان داده شده است که در جنگ با زنگیان است و سربازان زنگی در حال فرار هستند و امام در تعقیب آنان است(تصویر ۲۷). پاره‌ای از پژوهشگران بر این باور هستند که نگارگران در این کتاب، تصویری اسطوره‌ای از امام علی علیه‌السلام ترسیم نموده‌اند و دربارهٔ شخصیت ایشان غلو می‌نمایند. به طور مثال در یک تصویر امام علی علیه‌السلام را در حال جنگ با اژدها نشان می‌دهند که انگار آن را از مبارزه رستم و اژدها اقتباس نموده‌اند. در این تصویر امام علی علیه‌السلام به سمت اژدها حمله کرده است و اشعاری که در زیر این صفحه است: «بخاک اندر آمد سر اژدها، بنزدیک بوالمحج آمد علی...» کاملاً از جهت وزن شبیه اشعاری است که در شاهنامه فردوسی درباره رستم و نبرد او با اژدها آمده است: «ز دشت اندر آمد یکی اژدها، کزوپیل گفی نیابد رها»(همان: ۱۴۱).

همچنین تصویر دیگری از کتاب تاریخی ***روضة الصفا*** تألیف محمدبن خاوندشاه(میرخواند) وجود دارد که امام علی علیه‌السلام بر دوش پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله قرار دارد تا بت‌های خانهٔ کعبه را به پائین اندازد. این کتاب در دوره تیموری در زمان سلطان حسین بایقرا درباره تاریخ جهان از آغاز آفرینش تا دوران تیموری به زبان فارسی نوشته شده است و بعضی از رخدادها در این کتاب مصور شده است. امام علی علیه‌السلام در این تصویر بتی را در دست دارد که از خانه کعبه برداشته است و می‌خواهد آن را بر زمین اندازد. در این تصویر پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام که بر دوش پیامبر قرار دارد دارای لباس همرنگ و شبیه هم هستند و صورت‌های شان با روبنده پوشیده شده است و دارای هالهٔ قدسی هستند.

شاید همسان بودن لباس پیامبر و امام به این خاطر است که هنرمند می‌خواسته جایگاه یکسان پیامبر و امام و شأن یکسانی را که در دین دارند، به رخ مخاطب بکشاند. زیرا همواره در نزد شیعیان نشان دادن مشروعیت و جایگاه ویژه امام علی علیه‌السلام در نزد پیامبر از اهمیت خاصی برخوردار بوده است و همواره بالا رفتن امام علی علیه‌السلام بر دوش پیامبر و شکستن بت‌ها یکی از سمبول‌های اهمیت و مقام امام علی علیه‌السلام در نزد پیامبر شمرده می‌شده است (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۵۲-۱۵۳). همان‌طور که در تصویر دیگری از *روضة‌الصفا* نیز تصویر دیگری از پیامبر و امام علی علیه‌السلام وجود دارد که روز غدیر را نشان می‌دهد. در این تصویر نشان داده شده است که پیامبر از جهاز شتر منبر بلندی را ساخته است تا صدای او به گوش همه مسلمانان که از حج برگشته‌اند، برسد و در تصویر پیامبر دست امام علی علیه‌السلام را گرفته است تا او را به بالای منبر و به سمت راست خود ببرد و به عنوان جانشین خود معرفی کند. و در تصویر همهٔ مسلمانان در حال مشاهده این رخداد هستند که پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله جانشین خود را در آخرین حج انتخاب می‌کند و در تاریخ همواره این واقعه و این صحنه مورد استناد شیعیان در حقانیت و جایگاه مقام امام بوده است.

به هر ترتیب با نگاهی اجمالی به کتابهایی که در سنت اسلامی و شیعی در قرون میانه مصور شده‌اند، فهمیده می‌شود که تصویر امام علی علیه‌السلام به عنوان پیشوای اول شیعیان و نماد واقعه غدیر و جانشینی پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله بیشترین تعداد نگاره‌ها را به خود اختصاص داده است و کتابی تاریخی وجود ندارد که مصور شده باشد و در آن جانشینی امام علی علیه‌السلام مصور نشده باشد.

عاشورا

بدون شک پس از معراج نبی اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و غدیر، مهم‌ترین رخداد و نقش‌مایه شیعی که هنرمندان براساس آن تصویرگری نموده‌اند، واقعهٔ عاشوراست. این رخداد به جهت اهمیتی که در زندگی و زیست شیعیان داشته همواره مورد توجه آنان بوده است و غمناک‌ترین رخداد تاریخ شیعه قلمداد می‌شود و چه در ادبیات و چه در نگارگری از جمله موضوعاتی بوده است که مورد توجه هنرمندان شیعی قرار گرفته است. در بسیاری از مجموعه‌های تاریخی از جمله *فالنامه طهماسبی*، *روضة الشهداء*، *حبیب‌السیر* و دیگر مجموعه‌های مصور شده آثاری از امام حسین علیه‌السلام و واقعهٔ کربلا دیده می‌شود.

یکی از تصاویر کتاب *حبیب‌السیر* در جایی که به توصیف رخدادهای مهم عصر اموی می‌پردازد، جریان به شهادت رسیدن امام حسین علیه‌السلام و صحنه کیفر قاتلان امام از سوی مختار است. جریان خون‌خواهی قاتلان امام حسین علیه‌السلام توسط مختار ثقفی از جمله رخدادهای مهم پس از عاشوراست که در بسیاری از آثار نگارگران قرون گذشته و در دوره قاجار نیز در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای مورد توجه خاص بوده است. مختار پس از این‌که روانه کوفه شد مردم را به خون‌خواهی امام حسین علیه‌السلام برانگیخت و سپس هریک از قاتلان جریان کربلا را که یافت، از جمله عبیدالله بن زیاد، شمربن ذی‌الجوشن و دیگران را از بین برد. در تصویر حبیب‌السیر مختار و اصحابش با چهره‌های خوشحال و شاداب در دارالاماره به جهت خون‌خواهی امام حسین علیه‌السلام و اصحابش نشان داده می‌شوند و مختار در نقطه مرکزی این نگاره ترسیم شده است و خنده‌ای بر لب دارد و در پایین این تصویر یاران مختار در حال کشتن و جدا کردن سر قاتلان امام از جمله شمربن ذی‌الجوشن و دو نفر از دیگر قاتلان هستند که آنان را به نوبت آورده‌اند تا کشته شوند و در تصویر سگانی دیده می‌شوند که در حال خوردن جنازهٔ شمر هستند. صورت قاتلان امام حسین علیه‌السلام بدون محاسن است که سنتی در تعزیه بوده است و در قرون گذشته رعایت می‌شده است(رجبی، ۱۳۹۵: ۲۶۸-۲۶۹).

یکی از تصاویر دربارهٔ امام حسین علیه‌السلام متعلق به *فالنامه طهماسبی* است که در این تصویر قبهٔ حرم امام حسین علیه‌السلام به تصویر کشیده می‌شود. در این فال خوش یمنی و حسن تفأل با رفتن به زیارت حرم امام حسین علیه‌السلام تعبیر شده است و همان‌طور که از مضمون شعر در بالای صفحه فهمیده می‌شود،[1] گفته شده است که یا به سفر می‌روی و یا مسافرتان از سفر برمی‌گردد و حاجت روا می‌شوی و عاقبت و سرانجام به مرادت خواهی رسید. در تصویری که در برابر این فال ترسیم شده است، حرم امام حسین علیه‌السلام دیده می‌شود که عده‌ای در حال زیارت هستند و در بالای گنبد دو فرشته قرار دارند که کنایهٔ بهشتی بودن این مکان است.

یکی از کتاب‌های معروف تاریخی دربارهٔ کربلا و ماجرای شهادت امام حسین علیه‌السلام که تا به امروز سر زبان‌ها هست، کتاب *روضة الشهداء* ملا واعظ کاشفی است که متعلق به

۱. در بالای صفحه آمده است: به فالت روضه شاه حسین است همه کارت کمال زیب و زین است.

عصر تیموری است[1] و لفظ روضه‌خوانی در فرهنگ شیعی بر آمده از اسم کتاب ایشان است زیرا تا مدت‌ها وعاظ و اهل خطابه بر روی منبر، واقعهٔ کربلا و رخدادهای آن را از روی کتاب تاریخی *روضة الشهداء* ملا واعظ کاشفی می‌خواندند. ایشان اهل سبزوار بوده و هم‌دوره با سلطان حسین میرزا بایقرا وزیر علیشیر نوایی است. وی اهل شعر و علوم دینی بوده و قلم رسایی داشته است و *روضة‌الشهداء* دربارهٔ واقعهٔ کربلا از متن روان و سلیسی برخوردار است و بعضی معتقدند همهٔ مطالب کتاب مستند نیست اما به جهت نثر زیبای آن در طی قرون در میان شیعیان جایگاه خاصی پیدا نموده است.

یکی از تصاویر این کتاب، نگاره‌ای با عنوان امام حسین علیه‌السلام در واقعهٔ کربلاست که به ترسیم جنگاوری حر بن ریاحی با دشمن می‌پردازد و در آن اتقیاء در برابر اشقیاء در حال جنگ هستند و صحنهٔ کارزار سپاه دشمن با سپاه امام حسین علیه‌السلام به نمایش درآمده است. در گوشهٔ سمت راست این تصویر امام حسین علیه‌السلام با صورت پوشیده و هالهٔ قدسی و شعله‌سان دیده می‌شود که سوار بر اسب بر این جنگ نظاره می‌کند. حر بن ریاحی در مرکز تصویر قرار دارد و در حال جنگیدن است و پیکره‌ها در این تصویر ملبس به لباس‌های عثمانی هستند که متعلق به مکتب نقاشی بغداد در سده دهم هجری است (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۵۷-۱۵۹).

تصویر امام مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف

تصاویر زیادی از پیشوایان شیعی با هم، در نگاره‌های قرون میانه به چشم می‌خورد یکی از نگاره‌هایی که به تصویرگری دوازده امام پرداخته است، تصویری است که از دوره تیموریان به نام «دوازده امام در عرصهٔ قیامت» باقی مانده است که گفته شده است، این تصویر در زمان اسکندر سلطان شاهزادهٔ تیموری تهیه شده است. اسکندر سلطان از جمله حمایت‌گران نسخه‌های خطی قرن نهم یعنی عصر صفویه بوده است و نسخه‌های زیادی به او نسبت داده شده است. از این تصویر به جا مانده می‌توان استنباط کرد که وی گرایش و تمایل شیعی داشته است و بعضی از مورخان گفته‌اند که وی شیعه بوده است و او را شاگرد شاه نعمت‌الله ولی می‌دانند (پوراکبر، ۱۳۹۶: ۸۹). در این تصویر

۱. کمال‌الدین حسین بن علی سبزواری (۸۴۰-۹۱۰ه‍. ق) مشهور به مولانا حسین واعظ کاشفی نویسنده، عالم جامع‌العلوم، منجم، مفسر قرآن، ریاضی‌دان و واعظ تأثیرگذار در عصر تیموریان بود. عمده شهرت او به واسطه نگارش مقتل روضة الشهداست که در دوران صفویه برای اجرای تعزیه و روضه‌خوانی مورد استفاده قرار می‌گرفت.

پیامبر اسلام ﷺ به همراه امام علی، امام حسن و امام حسین علیهم‌السلام در برابر جبرئیل نشان داده شده است و در پائین صفحه، دیگر امامان شیعه و از جمله امام رضا علیه‌السلام نشان داده شده است که برای صحنه قیامت آمده‌اند و در برابر این امامان یک عده در آتش جهنم قرار گرفته‌اند که متوسل به پیامبر ﷺ و سه امام اول شیعیان شده‌اند و عده‌ای در پائین صفحه که تاجی به سر دارند، گویای اهل بهشت هستند که در سرور و شادی قرار دارند و به سمت باقی امامان تعظیم می‌کنند. در این تصویر اگر ترسیم امامان را به ترتیب زمانی امامت‌شان بدانیم، شاید بتوان گفت که تصویر امام رضا علیه‌السلام آن شخصی است که با ریش و دستاری به سر و به صورت نیم رخ نشان داده شده است و حکایت از ۴۴ سالگی یعنی سن و سالی دارد که به شهادت رسیده‌اند و روبروی سه امام بعد خود که فرزندان‌شان تلقی می‌شوند قرار دارند(همان: ۸۲).

یکی از تصاویر از امام مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف در فالنامه طهماسبی قرار دارد. فال‌نامه طهماسبی در نسخه پراکنده، در مکتب نگارگری قزوین با حدود ۲۸ نگاره و قطع بزرگ تصویر شده است و یکی از نگاره‌های با ارزش در فالنامه که قابلیت توصیف و تحلیل فراوان دارد همین نگاره مربوط به امام زمان علیه‌السلام است و اکنون در موزه توپقاپی نگهداری می‌شود. این تصویر دارای لایه‌های مختلف است که بار معنایی بسیاری دارد و نکته قابل تأمل در این نگاره این است با توجه به این‌که فال‌نامه ها براساس باور قدیمی به سنت فال‌بینی و بخت‌آزمایی قدیمی بنا شده‌اند، نقشی که دین در این فالنامه دارد که با این انگاره نشان داده می‌شود قابل تأمل و توجه است. در این نگاره امام زمان علیه‌السلام در ارتباط با جامعه و فرهنگ عامه دیده می‌شود که از او کمک می‌خواهند و در نهایت یاری خدا به طور یقین پیدا خواهد شد و در این فالنامه ما می‌توانیم تأثیر تفکرات شیعی را بر روی تصویرهایی که در آن موجود است، ببینم. این نگاره به دستور شاه طهماسب اول در نیمه های قرن دهم هجری در دربار حکومتی صفویان قزوین به وجود آمده است. نگارهٔ امام زمان علیه‌السلام با مضمون مذهبی و از نسخ تصویری شیعی می‌باشد. کادر نگارهٔ مستطیل و عمودی است. در قسمت بالا و پائین تصویر از نوشته استفاده شده است که از ویژگی‌های کتاب‌آرایی آن دوره، آوردن نوشته با خط خوش در کنار تصویر است که معنی آن نوشته هماهنگ با تصویر بوده است. در بالای تصویر آیه‌ای با ترجمه: و ما او را به مقام

بالایی رساندیم.[1] با خط قرمز و درشت نوشته شده است و این در حالی است که در آیات قرآنی معمولاً استفاده از رنگ قرمز را نمی‌بینیم. می‌توان رنگ قرمز را از دو جهت دید. اول این‌که می‌تواند نماد عزت و بزرگی و میل و اشتیاق دانست و از جهت دیگر چون فالنامه یک موضوع این جهانی است شاید اشاره به آن بوده است. این آیه از قرآن اشاره به ادریس نبی علیه‌السلام دارد. ادریس از جمله پیامبرانی است که تجربه سفر آسمانی مانند خضر، الیاس، حضرت محمد صلی‌الله‌علیه‌وآله و حضرت عیسی علیه‌السلام داشته است و به تعبیر میرچا الیاده در ادیان ـ خصوصاً ادیان باستانی ـ همواره صحبت از صعود و عروج پیامبران شده است زیرا از نظر ادیان:

> هر صعودی گسستن از مرتبه پیش یا گذار به عالم علوی، ترک فضای دنیوی و مقتضیات بشری است (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۰).

آوردن این آیه در بالای این تصویر این نکته را برای ما روشن می‌کند که شخص رو به روی حضرت که حلقه آتشی بر روی سر دارد به احتمال زیاد ادریس نبی است که ایشان نیز تجربه سفر آسمانی را مانند حضرت مهدی علیه‌السلام دارند.

تحلیل آثار هنر مسیحی در قرون میانه

به تعبیر بعضی از مورخان هنر مسیحی، اصطلاح هنر مسیحی، بسیار مبهم است زیرا هنر مسیحی هنری متحد و یکسان نیست و تمام دوران تاریخ مسیحیت را در تمام مذاهب مسیحیت شامل می‌شود، به طوری که تفکیک میان دوره‌های متفاوت و شاخه‌های متفاوت، دسته‌بندی‌های متعدد و متفاوتی را دامن می‌زند. علیرغم این‌که هنر مسیحی در دوران نخست تا قرن چهارم با ابهام و آشنایی اجمالی مورخان از این دوران مواجه است، اما قرون میانه از شفافیت بیشتری برخوردار است و به راحتی می‌توان درباره هنر مسیحی کاتولیک در این دوران، داوری و قضاوت نمود. در قرون اولیه به جهت متأثر بودن مسیحیان از تحریم تصویرگری عهد عتیق و یهودیت، هنوز هنر در میان مسیحیان از اقبال برخوردار نبوده است و به تدریج هنر در خدمت آموزه‌های دینی و کلیسا در آمد و از هنر در راستانی نیازهای الهیاتی و دینی استفاده گردید. در واقع در اولین دوره استفاده از هنر در کلیساها، نگاهی مستقل به هنر وجود نداشت و صرفاً هنر

۱. مریم: ۵۷.

امری ابزاری در جهت شکوفایی و جلوه‌دادن مذهب مورد بهره‌برداری واقع شد و کارکرد هنر این بود که برای مسائل معنوی، الوهی و حقایق مذهبی استفاده گردد و شاید بتوان گفت که هنر مسیحی در آغاز مدیون هنر روم و یونان بود و بسیاری از عناصر روم و یونان در آثار هنری صدر مسیحیت به چشم می‌خورد و این امر موجب شد که هنر مسیحیت کاتولیک با الهام از فرهنگ و تمدن روم و یونان به تدریج به شکوفایی رسید. به طوری که نخستین هنرمندان مسیحی نیز برای ترسیم مسیح و حواریون از سنت روم و یونان استفاده می‌کردند و حتی برای تصویر کردن مسیح، او را به شکل فیلسوفان بزرگ یونان ترسیم می‌کردند، تصویری از مسیح که در دوره‌های میانه وجود ندارد که این امر گویای تأثیرپذیری هنر مسیحی از هنر یونان و روم است.

تحلیل آثار نقاشی ایتالیا از قرن ۱۳ تا ۱۵

تحولات دینی و اجتماعی در قرن سیزدهم، در دوران گوتیک و عصر بیزانس، تحولاتی را در آثار هنرمندان و نقاشان این دوران به همراه داشت. در قرن سیزدهم نقاشان به جای ساختن شمایل و پرتره‌هایی از چهره شخصیت‌های قدیس، به سمت روایت‌گری و تصویر کردن داستان‌های کتاب مقدس گرایش یافتند و سپس قرن پانزدهم آغازی برای گرایش یافتن هنرهای تجسمی به سمت هنر رئال و تصویر کردن واقعی چهره‌ها بود. به تدریج هر چه به دورهٔ رنسانس نزدیک می‌شویم، واقع‌گرایی تصاویر و بشری بودن شمایل بیشتر محسوس است. قیافه قدیسان به صورت بشری و زمینی ترسیم می‌شده است و بر حضور مادی و زمینی قدیسان بیشتر تاکید می‌شده است. در این فرآیند در بخشی از آثار از نگاه اسطوره‌گرایانه کاسته شده و تصویر شخصیت‌های قدیس واقعی‌تر و طبیعی‌تر ترسیم می‌شده است. هر چه به سمت دنیای مدرن پیش می‌رویم از هالهٔ قدسی قدیسان کاسته می‌شود و چهره آنان همسان با تصویر انسان‌های معمولی می‌گردد و هنر واقع‌گرایانه رنسانس از چهره قدیسان نیز جنبه قدسی را می‌زداید و همان‌طور که دوناتلو نماد هنرمندی گردید که با ساختن چهره بسیار زمینی و پیش و پا افتاده از حبقوق نبی از چهره قدیسان تقدس‌زدایی نمود، همچنین این امر رواج یافت و نگاهی سکولار و دنیوی در شمایل و تصاویر قدیسان پس از رنسانس، شایع و رایج گردید و تصویرگری به خصوص از قرن هفدهم تا بیستم نیز میسری متفاوت از قرون میانه پیدا نمود(McGuckin, 2008: pp. 350-360).

بررسی آثار دوره رومانسک (رومی‌وار)

از سدهٔ ششم میلادی به بعد عناصر پراکنده و مختلفی که از شیوه‌های هنر رومی و بیزانسی و خاور زمینی در ایتالیا و به تبع آن در دیگر کشورهای اروپایی، بر جای مانده بود، آمیزه‌ای پدید آورد که خود نیز زمینه‌ای شد برای پیدایی پاره‌ای معماری‌های کلیسا و آثار هنری دیگر. هنر رومانسک نخستین هنری است که در سرتاسر اروپا به ظهور پیوست. زیرا کلیسا توانست زمینهٔ وحدت دینی و دنیوی غرب را فراهم آورد. به اعتقاد بورکهارت، هنر رومانسک هنری اساساً خاص کاهنان و راهیان اهل کلیسا بود، اما با این همه شامل جنبه‌های مردمی نیز می‌شد. زیرا در عین حال که تشفی بخش نیازهای روانی ساده‌ترین مردم می‌شد؛ حاجات روح اهل سیر و نظر و تأمل را نیز برآورده می‌کرد.

در دوران هنر رومانسک در جستجوی استواری و قدرت بود و نیز به علت این‌که بیشتر توسط راهبان صومعه‌ای گسترش می‌یافت به سبک صومعه‌ای نیز مشهور بود.

این سبک هنر مسیحی بیشتر مظهر و جلوهٔ جلال الهی را در آثار هنری متبلور می‌کرد. هنرمند رومانسک بیشتر به آخرت و جلال الهی می‌اندیشید و در این اندیشه نالان بود. این سبک هنری چنانچه گفته شد حاصل تجربیات صومعه‌نشیان و فرهنگ روستایی بود برخلاف سبک گوتیک که حاصل تمایلات شهری بود و هنرمند در سبک رومی‌وار با خلق آثار هنری مؤمن مسیحی را به خضوع و خشوع و ترس از عذاب الهی فرا می‌خواند. حال آن‌که سبک گوتیک با تزئین و تلطیف روحیهٔ مؤمن سعی در ایجاد شوق و حرکت به سوی خداوند را، جایگزین ترس سبک رومانسک می‌کرد.

نقش‌مایهٔ تصویر مسیح در نقاشی‌های عصر رنسانس

مسیحیان به اقانیم سه‌گانه و تجسد[1] خدا در مسیح معتقد هستند و هنرهای تجسمی همواره به تجسد و تجسم مسیح پرداخته است، از این رو تفکر مسیحی با تأکیدش بر فرد عیسی مسیح با هنر فیگوراتیو سازگار بود و میراث هنری دوران باستان را به خدمت تعالیم کلیسایی گرفت و در اقتباس از آن میراث، بذرهای طبیعت‌گرایی به معنای ضد معنوی کلمه را پذیرفت. علیرغم فرایند طولانی پذیرش این میراث «یونانی ـ رومی» در طی قرون، طبیعت‌گرایی نهانی آن، در هر زمانی که آگاهی معنوی متزلزل

1 .incarnation

می‌گشت، همواره ظاهر می‌شد، حتی بسی پیش از رنسانس که در آن انقطاع قطعی از سنت رخ داد. عالم مسیحی همواره در کنار هنری که به معنای دقیق کلمه مقدس است، با هنر دینی که کمابیش از صورت‌های «دنیوی» بهره می‌گیرد، آشنا بوده است. در واقع هنر مسیحی که توسط هنرمندان مسیحی یا به سفارش آنها ساخته شده و مبتنی بر فرهنگ و تمدن مسیحیت است، به سوژه‌های موجود در سنت مسیحی می‌پردازد. به تعبیر دیگر هنری که حقیقتاً از الهام مسیحی برخاسته، از برخی تمثال‌های مسیح و مریم عذرا نشأت گرفته است که منشأیی معجزه‌آمیز دارند و به طور طبیعی با حقایق معنوی مسیحیت در تعامل است (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۵۷).

یکی از مهم‌ترین مضامین مذهبی که از طریق آن می‌توان سیر تحولات فکری هنرمندان مسیحی را مورد بررسی قرار داد، شام آخر است. این موضوع به وفور، در ادوار مختلف تاریخ هنر مورد استفاده هنرمندان قرار گرفته است. به طور کلی در بازنمایی شام آخر، غالباً مسیح را در وسط و حواریون را در اطراف میز نشان می‌دهند. براساس این تحلیل عناصر اصلی و اساسی تابلوهای شام آخر عبارتند از: ۱. مسیح؛ ۲. دوازده حواری؛ ۳. قرص نان و شراب؛ ۴. یهودا.

نقاشی دیواری شام آخر لئوناردو داوینچی در سالن نهارخوری کلیسای سانتاماریا در میلان ایتالیا واقع شده است. این نقاشی با آن‌که تا حدی به علت کم‌تجربگی داوینچی در انتخاب مواد (متریال) تخریب شده است و بارها آن را ترمیم کرده‌اند، از لحاظ تصویری و احساسی یکی از قابل توجه‌ترین آثار به شمار می‌آید. براساس روش نشانه‌شناسی باید گفت، داوینچی در این نقاشی تمامی خصوصیات نقاشی دورهٔ کلاسیک را در یک ترکیب‌بندی خاص، نورپردازی و نمایش واقعی پیکره‌ها به تصویر کشیده است. حواریون و مسیح در محیطی غمگین و آرام قرار دارند. مسیح دستانش را باز روی میز گذاشته است، در حالی که می‌داند یکی از حواریون به او خیانت می‌کند و مراسم را شروع می‌کند و نان و شراب را بین حواریونش تقسیم می‌کند. مسیح آن‌چنان با آرامش تمام نشسته است که پیکرهٔ او به طور کلی از اطراف او جداست. او نقطهٔ کانونی تمام خطوط پرسپکتیو این نقاشی است و به همین علت‌گویی در مرکز تابلو، آرامشی عمیق در جریان است. حواریون آشفته، ترسان، خشمگین و با مهربانی بازیگران دیگر این صحنه‌اند، در گروه سه و چهار نفری در حال گفت‌وگو هستند. یهودا با مسیح و

حواریون در یک ردیف قرار دارد که این یکی از ویژگی‌های این تابلوست. داوینچی اگر یهودا را در طرف دیگر میز می‌کشید، حالات بدن او با سایر حواریون هماهنگ نمی‌شد و با نشان دادن یهواد باعث افسون شدن بیان روایی داستان شده است و توانست بار عاطفی این صحنه را بیشتر کند. در بسیاری از تابلوهای شام آخر یهودا جدا از حواریون ترسیم شده است.

یهودا صورتش در سایه است، کیسهٔ پولی در دست راستش هست و دست چپش را به سمت عیسی دراز کرده است. حواریونی که در دو طرف میز هستند، آرام‌تر از بقیه‌اند و مسیح در مرکز تصویر نیز آرامش مذکور را تشدید می‌کند. لئوناردو گویی کارگردان صحنه‌ای است که یک لحظه تراژیک را برای مخاطب با وسواس زیاد بیان می‌کند و سکوت مسیح نیز از جمله ابزار نیرومند برای بیان آن است، زیرا در سکوت مسیح پس از سخنانش، گویی نوعی جاودانگی ثبت شده است. او برای این‌که بتواند تصویری آن جهانی از این تابلو خلق کند، روایت دو انجیل متی و یوحنا را با هم ترکیب کرده است. نمایش این نقاشی در سالن غذاخوری اهمیت یادآوری این واقعه مقدس را به راهبان نشان می‌دهد.

این اثر دارای ترکیب‌بندی قرینه است که البته ما شاهد وجود قرینه در عین بی‌قرینگی هستیم، یعنی در مرحلهٔ اول به علت واکنش پویای فیگورها، حس خطایی از قرینه نبودن به چشم می‌خورد، در حالی که چه در عناصر معماری و چه در پیکره‌ها شاهد ترکیب‌بندی قرینه هستیم. قرینگی نشانه‌ای از یکپارچگی است که داوینچی آن را با قرار دادن جمع‌های سه تایی از حواریون در دو طرف مسیح به وجود آورده است. داوینچی با قرار دادن مسیح در مرکز تصویر و در جلوی پنجره فضای معماری و قرار دادن نقطه پرسپکتیو در پشت سر مسیح، او را به مرکز کانونی احساس و مکان تبدیل کرده است و حالتی آرمانی و دست‌نیافتنی به او داده است. هال در این‌باره می‌گوید:

> به لحاظ ساختاری شاهد پدید آمدن فرم مثلث متساوی الاضلاع از مسیح هستیم. این فرم از اشکال کلیدی و رمزآمیز از مبانی بصری مسیحی به شمار می‌رود و نمادی از تثلیث در عیسویت است (هال، ۱۳۹۰: ۱۷).

به تعبیر جنسن، در واقع این فرم شکل هندسی خلاصه شده‌ای از لنگر است که نماد مسیح بوده و در آثار صدر مسیحیت بسیار دیده می‌شود. فرم مثلث در حالت رو به

بالای آن علاوه بر آن‌که نشانه‌ای برای جنس مذکر است در فرهنگ مسیحیت بیان نمادینی برای ملکوت و به اوج رسیدن نیز است. در واقع، شکل آرام و مثلث‌گونه مسیح به جای آن‌که نقش یک نیروی فعال مادی و معنوی را ایفا کند، منفعل است(جنسن، ۱۳۵۹: ۵۲۳). این حالت نشان‌دهندهٔ این است که عیسی برای عروج تسلیم اراده خدا بوده است. داوینچی، مسیح را در مرکز تصویر قرار داده است که علاوه بر تشکیل دادن فرم مثلث توسط بدن او در جلوی پنجره‌ای که دارای یک قوس در قسمت بالای تصویر است؛ در حالی که هالهٔ مقدس دارد و نقش یک منجی را ارائه می‌دهد و آن قوس می‌تواند نمایانگر گفت‌وگوی میان آسمان و زمین و یا نماد آرزوی یک عالم برین یا یک سطح برتر از زندگی باشد.

مسیح داوینچی جنبه‌های زمینی و انسانی دارد که علاوه بر آرامش، غمگین نیز به نظر می‌رسد، زیرا می‌داند یکی از حواریونش به او خیانت کرده است. داوینچی معنای نمادین اعداد در سنت مسیحی را در این اثر به طور کامل رعایت می‌کند. از عوامل مهم این اثر منبع نور است که نور در آن، نشانه‌ای از رستگاری بشر و نمادی از امید به این رستگاری است. در نقاشی داوینچی منبع نور از سه پنجره پشت سر میز تأمین می‌شود. مسیح در مرکز تصویر و در مرکز نور قرار دارد، پنجره‌های سه‌گانه نمادی از مکاشفه‌اند، خصوصاً در پنجرهٔ دوم که مسیح روبه روی آن قرار دارد که بازنمایی تجسد خداوند در مسیح است و این تجسد جنبه‌ای زمینی و مادی را القا می‌کند. در آثار مذهبی مسیحی از شکل صلیب بسیار استفاده شده است، در بعضی موارد به صورت بارز و در بعضی موارد به صورت مستتر در ترکیب‌بندی آثار تجسمی آن را می‌بینیم. در شام آخر داوینچی با ترسیم خطوط وتر فضای احاطه‌کننده و به علاوه قوس معماری بالای پنجره دوم و دو خط پرسپکتیو سقف و به علاوه بدن مسیح در فرم صلیب آشکار می‌شود که نماد درد و رنج مسیح در طول دستگیری و به صلیب کشیدن است و نمادی از مرگ مسیح و رفتن به سوی آسمان و بهشت است. قرارگیری آن در جلوی پنجره و اشاره به طبیعت و کوه که شاید نمادی از کوه جلجتاست. بر این امر تأکید می‌کند. طبیعت در پس زمینه بسیار محو است و اهمیت آن از دیگر عناصر نقاشی کمتر است. داوینچی با نشان دادن طبیعت توانسته دو امر را بازنمایی کند، اول اشاره به باغ محل برگزاری، دوم اشاره به کوه که نماد مرتبه والای روح مسیح است که مسیح به آن می‌رسد تا عروج کند.

به طور کلی داوینچی با یک ترکیب‌بندی پویا و با استفاده از عناصر بصری که در هنر کلاسیک دیده می‌شود یک برانگیختگی عاطفی ایجاد می‌کند که جاودانگی را سبب می‌شود. نقاشی دیواری شام آخر و بخشی از زندگی لئوناردو که به آفریدن آن انجامید بر روی هم آمیزه‌ای از تکامل هنری سده پانزدهم و نخستین بیان سبک رنسانس پیشرفته در ایتالیای اوایل سده شانزدهم هستند. نقاشی شام آخر داوینچی یکی از پرآوازه‌ترین تابلوهای مذهبی به شمار می‌رود (گاردنر، ۱۳۸۵: ۴۱۸).

تصویر شام آخر و عشاء ربانی

شام آخر در الهیات مسیحی، که گاه آن را«مَس»[1](قَدّاس)، «افخاریست»،[2] «شام خداوند»، «جماعت»[3] و عمل عشای ربانی می‌نامند، به آخرین شام زمینی مسیح می‌گویند، که عیسی مسیح با شاگردانش در روز پنجشنبه در باغ «جتسیمانی» قبل از دستگیری و مصلوب شدنش صرف نمود. شام آخر در واقع«آئین عشاء ربانی» یا «افخارستیا» است که در میان مسیحیان اهمیت به سزایی دارد و جزو مناسک اصلی آنان به شمار می‌رود. در اناجیل هم، این وعده و اهمیت آن به خاطر سخن عیسی مسیح درباره شراب و تکه نان است.

بنابر روایات مسیحی، عیسی مسیح به تاوان گناهان بشر مصلوب می‌گردد، برای نجات‌شان به دوزخ ـ عالم مردگان ـ می‌رود و سپس به جایگاه ابدی و آسمانی خود باز می‌گردد.[4] آخرین شامی که عیسی مسیح در شب دستگیری خود با حواریونش خورد منشأ یکی از هفت آئین مقدس مسیحیان است که به آن عشاء ربانی یا آئین سپاس‌گزاری می‌گویند و این آئین همواره الهام‌بخش هنرمندان، سیاست‌مداران و... در طول تاریخ مسیحیت بوده است. بعد از آن‌که مسیح در آن شام آخر و با توجه به مرگ

1 .mass

2 .eucharist

3 .communion

٤. مسلمانان در تفسیر مصلوب شدن مسیح بر اساس آیات قرآن معتقد هستند که وی مصلوب نشده است و فردی به جای ایشان کشته شده است و ایشان به آسمان رفته است و دوباره در آخرالزمان به زمین خواهد آمد اما مسیحیان اعتقاد به مصلوب شدن ایشان دارند. اما حواریون دیدند که قبر او، پس از کشته شدن خالی از جنازه بوده و بر این باورند که ایشان به آسمان رفته است و بار دیگر به زمین باز خواهد گشت. اعتقاد بر غیبت و پنهان شدن حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف و حضرت مسیح علیه‌السلام و بازگشت آنها از اعتقادات مشترک میان مسلمانان و مسیحیان است.

قریب‌الوقوعش، سخنانی دربارهٔ نان و شراب گفت و به حواریون تأکید کرد که این غذا را به یاد او تکرار کنند، از این رو در هر دوره از تاریخ مسیحیت، مسیحیان نان و شراب را برمی‌داشتند و کلمات عیسی را در شام آخر می‌خواندند و یا تکرار می‌کردند. جوامع مسیحی جز عده‌ای اندک، این رسم را دنبال می‌کنند و حتی برخی جوامع مسیحی نیز غذاهای محلی دیگری را جایگزین نان و شراب نموده‌اند اما به هر ترتیب این سنت در تاریخ سنت مسیحی باقی مانده است. جنبهٔ آئینی این عمل به قدری است که جوامع مختلف مسیحی رویکردهای مختلفی به این عمل دارند، پاره‌ای از آنان لباس‌های فاخر می‌پوشند و موسیقی‌ای دلنشین پخش می‌کنند که بیانگر حضور پادشاه آسمان است، عده‌ای دیگر غذای ساده و اصلی خانواده را در این آئین می‌آورند تا تواضع بشری را در برابر عیسی به نمایش بگذارند و یا در انجام دادن اعمال به صورت سرپا، نشسته و یا به صورت زانو زدن مفاهیمی استعاره‌ای و رمزگونه را در نظر دارند(والز، ۱۳۸۹: ۱۲۶-۱۲۹).

در سه انجیل، متی، مرقس و لوقا آمده است که حضرت عیسی علیه‌السلام مقارن با مصلوب شدن و مرگ روی صلیب، به مدت سه روز به دوزخ ـ عالم مردگان ـ نزول می‌کند(کتاب مقدس (لوقا)، ۱۳۸۷: ۴۲۶-۴۴۲) و انجیل یوحنا نیز روایت صعود او به آسمان را تصریح می‌کند(متی، ۲۳۶-۲۵۸).[1] بورکهارت در این‌باره می‌گوید، اگر پیامبران و انبیای عهد عتیق جز به شفاعت مسیح قادر نمی‌بودند از ظلمات رهایی یابند، بدین سبب است که مسیح مورد بحث در واقع همان مسیح ازلی یا کلمه الهی است. این انبیاء با کلمه الهی پیش از تجسدش در جسم عیسی مواجه شده بودند. با این حال، از آن حیث که مرگ بر صلیب همچون محل تلافی زمان و جاودانگی در حیات مسیح است. از حیث سمبلیک بازنمایی مسیح منجی، پس از رستاخیزش و در هیأت انسانی‌اش، در حال نزول به سرای دوزخ مشروع است. وی در آن‌جا دروازه‌های دوزخ را فرو می‌شکند و به یاری اجداد نوع بشر، پیامبران و انبیایی می‌شتابد که برای خوشامدگویی به وی اجتماع کرده‌اند(بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۱۳).

۱. جریان شام آخر مسیح، خیانت یهودا، تدارک شام فصح و مرگ عیسی را می‌توان در این آیات دنبال کرد: عهد جدید، متی ۲۶: ۲۹-۲۰، مرقس ۱۴: ۲۵-۱۷، لوقا ۲۲: ۳۰-۱۴ و یوحنا باب ۱۳ تا ۱۷.

شباهت‌های هنر اسلامی و هنر مسیحی کاتولیک

۱.آثار هنری و تزئینات در خدمت مضامین الهیاتی

در سنت مسیحی منع آباء کلیسای اولیه از بعضی هنرها موجب نگردید که هنرهای تزئینی و یا نقاشی مورد مذمت قرار گیرد و همواره در سنت مسیحی این هنرها از موقعیت بهتری حتی نسبت به جهان اسلام داشت. در سنت اسلامی در قرون میانی خصوصاً از دوره سلجوقیان به بعد آثار نگارگری همچون ورقه و گلشاه، شاهنامه دموت و دیگر آثار کتاب‌آرایی به ظهور می‌رسد و از موقعیت بهتری در میان هنرمندان برخوردار می‌گردد. هنرهای تزئینی به این جهت مورد توجه در این دو سنت الهیاتی واقع شد چون می‌خواست در خدمت تبلیغ دینی و ترویج مفاهیمی الهیاتی قرار گیرد. در واقع هنر در قرون اولیه، بر خلاف دوران مدرن که هنر نقاشی مستقلاً مورد توجه است و اصالت می‌یابد، بیشتر در خدمت کلیسا و مسجد و یا به تصویر کشیدن مفاهیم دینی و شخصیت‌های مذهبی بوده است. به این جهت گفته شده است که نگارگری مسیحی از آغاز در خدمت آموزش‌های الهیاتی بوده است و برای کسانی که سواد خواندن و نوشتن نمی‌دانستند، هرگونه تصویر از قدیسان می‌توانست جایگزین متن و نوشته باشد. البته در سنت اسلامی به جهت مخالفت پاره‌ای از عالمان د ینی نقاشی در قرون اولیه اقبال زیادی نیافت زیرا مسلمانان یا می‌توانستند قرآن را بخوانند و یا این‌که آن را حفظ کنند ولی اساساً نگارگری در سنت اسلامی در قرون هفتم تا دهم در خدمت تزیئنات، صنایع دستی و در کتاب‌آرایی و آراستن قرآن و دیگر کتاب‌های عرفانی و ادبی قرار گرفت(عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۹۷).

بسیاری از عناصر هنری در دو سنت اسلامی و مسیحی نیازمند رمزگشایی و تفسیر است و استفاده از این عناصر برآمده از مبانی فکری‌ای است که در دو سنت وجود داشته است. سوزان سانتاک در اثر معروف خود«علیه تفسیر» این پرسش را مطرح می‌سازد که چه شرایطی باعث شده که انسان‌ها به دنبال رمز و راز بروند و چرا در جوامع به دنبال تفسیر متون گرایش پیدا شده است. او معتقد است که اولین نشانه‌های تفسیر را می‌شود در فرهنگ اواخر دوره باستان کلاسیک یافت، همان موقع که روشنگری علمی یک نوع نگرش«واقع‌گرایانه» را به دنیا معرفی کرده بود. یعنی علیت زیبندگی نمادهای

دینی موجب شد تا متون کهن با آن فرم‌های دست نخورده و اصالت‌شان دیگر قابل قبول نباشد و بالتبع افراد دست به دامن تفسیر شدند تا متون کهن را با نیازهای مدرن وفق دهند. به همین جهت در آغاز رواقیون و سپس دیگران به دنبال تفسیر نمادها و عناصر هنری رفتند و بسیاری از تمثیل‌ها، تشبیهات و مفاهیم رمزگشایی گردید (سانتاک، ۱۳۹۶: ۲۵-۲۲).

یکی از وجوه مشترک در سنت اسلامی و سنت مسیحی این است که در ابتدای تأسیس این ادیان و فرهنگ مبتنی بر آنها، نگاه سلبی نسبت به بعضی از هنرها وجود داشت. در سنت اسلامی شاید چند قرن گذشت تا هنرها براساس تفسیر مفسران و اجتهاد فقیهان از حلیت در پاره‌ای از هنرهای تجسمی برخوردار شد و یا دست‌کم به بعضی از هنرها همچون خوشنویسی، صنایع د ستی و ادبیات ترغیب و تشویق شد. در قرون نخست اسلام هنرهای تجسمی از موقعیت خوبی برخوردار نبود و به جهت اهمیت مفهوم توحید و پرهیز از شرک هر آنچه که رائحه شرک‌ورزی داشت، مورد بی‌رغبتی و حتی نهی مفسران دینی قرار گرفت. همچنین این امر در سنت مسیحی هم وجود داشت. پدران کلیسا همچنین در ابتدا هم نسبت به مجسمه‌سازی و یا موسیقی واکنش منفی داشتند. از نظر آنان مجسمه‌ها گاه چنان زیبا ساخته می‌شدند که مردم آنها را ستایش می‌کردند و به همین جهت آباء کلیسا این هنر را نهی می‌کردند و یا معتقد بودند که خداوند را باید در خاموشی و در ذهن پرستش نمود نه با آواز و یا با سازهای موسیقی. آنان هم این دلواپسی را داشتند که سازهای موسیقایی در مراسم بت‌پرستی و تئاتر مورد استفاده قرار می‌گرفته است. از این رو هر یک از عالمان مسیحی نسبت به بعضی از سازها واکنشی منفی نشان می‌دادند. به طور مثال کلمنت اسکندرانی تنها استفاده از چنگ را روا می‌دانست و تنها باسیل بود که بر خلاف روح حاکم بر کلیسا موسیقی را ابزاری مناسب و خوب برای ترویج ایمان دینی می‌دانست (تاتارکیوچ، ۱۳۹۶: ج۲، ۵۵-۵۷).

۲. نگاه اسطوره‌ای به قدیسان دینی

یکی از جنبه‌های مشترک هنر اسلامی و هنر کاتولیک، تصویری غلوآمیز و اسطوره‌ای از قدیسان و شخصیت‌های الوهی است. به طوری که در بعضی از نگاره‌ها، نمادها،

نقش‌مایه‌ها و موضوعات به کار رفته درباره شخصیت‌های دینی مسئله‌ای فراتاریخی و دارای وجهی تخیلی و غلوآمیز است.استفاده از نقش‌مایه نبرد پیامبر اکرم ﷺ و امام علی علیه‌السلام با اژدها، همراهی فرشتگان با قدیسان و یا خورده شدن زینب کذابه توسط شیر و زنده ماندن امام رضا علیه‌السلام در کنار شیر (مهدی‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۴۴) و امثال آنها بیان تصویری غلوآمیز و اغراق‌آمیز از پیشوایان دینی است. به طور مثال همان‌طور که بیان شد در خاوران‌نامه ابن حسام خوسفی بیرجندی، تصویر امام علی علیه‌السلام همچون اسطوره رستم و جنگ او با اژدها تصویر می‌شود(خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۹۸) و در نگاره نشان داده می‌شود که امام علی علیه‌السلام در حال جنگ با اژدهاست، در حالی که این رخداد هیچ ریشه واقعی ندارد و در زیر تصویر اشعاری که در وصف امام علی علیه‌السلام سروده شده است بر وزن و مضمونی است که فردوسی در شاهنامه برای جنگ رستم با اژدها سروده است و یا در فالنامه طهماسبی تصویری دیگر از امام علی علیه‌السلام در نبرد با اژدها وجود دارد که کاملاً تخیلی و برآمده از روحیه اسطوره‌ای هنرمندان مسلمانی است که دوست داشته‌اند تا درباره شخصیت‌های مقدس، با نگاهی آرمانی و اغراق‌آمیز به تصویرگری بپردازند(پوراکبر، ۱۳۹۶: ۱۵۲).

همچنین در بعضی از تصاویر معراج، زمینه‌ای که پیامبر اکرم ﷺ در آن قرار دارد، شامل بعضی از عناصر اسطوره‌ای و تخیلی هستند. به طور مثال در تصویر معراج هفت اورنگ جامی، فرشتگان متعددی گراگرد پیامبر قرار دارند که به صورت دایره‌وار ایشان را به سمت آسمان مشایعت می‌کنند و در دست خود قندیل‌هایی دارند که راه را برای پیامبر روشن کنند و یا فرشتگان با خود تاج‌ها و هدایایی دارند که گویای جشن و شکوه این سفر روحانی برای پیامبر است. به کار بردن این عناصر دنیوی و زمینی برای نشان دادن یک تجربه روحانی بیانی اسطوره‌ای و تخیلی است که در آثار پیشوایان دینی دیده می‌شود(گرابار، ۱۳۹۰: ۱۲۳). همان‌طور که شیعیان در قرائتی شیعی از معراج در برابر پیامبر ﷺ شیری را قرار دادند که نماد امام علی علیه‌السلام است و پیامبر دست خویش را به سوی شیر که کنایه از امام علی علیه‌السلام است، دراز می‌کند و انگشتری را به او می‌دهد که نماد جانشینی و وصایت پس از خود است و اهداء انگشتر توسط پیامبر به شیر نقطه مرکزی تصویر قرار می‌گیرد و گویی که تصویر می‌خواهد موقعیت و جایگاه امام علی علیه‌السلام را پیش پیامبر و خداوند بیان کند و این‌که امام علی علیه‌السلام نیز در تجربه شخصی پیامبر که

معراج است، حضور و منزلت خاص دارد.

همچنین در سنت هنری کاتولیک هم تصاویری که از مسیح، مریم، حواریون یا داستان‌های انجیلی هست، گاه به صورت اغراق‌آمیز و اسطوره‌ای بیان شده است. به طور مثال همچون معراج پیامبر اسلام، وقتی مصلوب شدن مسیح علیه‌السلام یا ولادت مسیح به تصویر کشیده می‌شود، همواره بالای سر او تعداد زیادی فرشته بالدار نشان داده می‌شود که علامت شخصیت آسمانی مسیح علیه‌السلام است یا در بعضی از تصاویر، مسیح به شکل بره نشان داده می‌شود که نماد مظلومیت و نشانهٔ قربانی کردن است و در انجیل به معنای عیسی مسیح است و گاه از او به بره خدا تعبیر می‌شود و در قرون وسطی معمولاً پرچمی با نشانه صلیب همراه آن وجود دارد همان‌طور که در سنت مسیحیت، عقاب نماد یوحنای قدیس است. در پاره‌ای از نقاشی‌های قرون میانه در سنت کاتولیک دیده می‌شود که تصاویری تخیلی و اسطوره‌ای که بر آمده از داستان‌های متون مقدس است، به تصویر کشیده می‌شود. به طور مثال وقتی سینیورلی نقاش اهل توسکانی در نقاشی‌های دیواری نیایشگاه سن بریتسیو، مضمون پایان دنیا را بر حسب کتاب مکاشفات ترسیم می‌کند، به تصویری برآمده از تخیل خویش می‌پردازد. وی در یکی از این آثار با نام«به جهنم انداختن ملعون» تعدادی زیادی از بدن‌ها را ترسیم می‌کند که به پائین فشار داده می‌شود تا به وسیله ارواح پلید عذاب داده شده و به شعله‌های آتش جهنم سپرده شوند و فرشته میکائیل بر اجرای این عذاب نظارت می‌کند. سینیورلی در این تصویر بر حسب ادبیات انجیلی انسان‌های جهنمی را در هم پیچیده و فشرده شده نشان می‌دهد و بدن‌ها عریان هستند و بالای سر آنان فرشتگانی نشان داده می‌شوند که جسم جهنمیان را از بالا به پائین پرت می‌کنند(دنی، ۱۳۸۸: ۵۹۸).

تفاوت‌های هنر اسلامی و هنر مسیحی کاتولیک

۱. تفاوت در نقش‌مایه‌ها، نمادها، سمبول‌ها، تزئینات هنری و...

در قرون میانه در نگارگری اسلامی، مسلمانان از قواعد مناظر و مرایا و از پرسپکتیو خطی استفاده نمی‌کردند و استفاده از سایه روشن وجود نداشت، همان‌طور که در غرب نیز تا قرن پانزده و تا پیش از جوتو استفاده از پرسپکتیو خطی وجود نداشته است. دربارهٔ دلایل عدم استفاده از پرسپکتیو نظرات متفاوتی وجود دارد. بعضی بر این باورند که

هنرمندان مسلمان پرسپکتیو را نمی‌شناختند و به همین جهت استفاده نمی‌کردند اما نظر دوم این است که علیرغم این‌که پرسپکتیو برای هنرمندان مسلمان شناخته شده بود، اما عمداً استفاده نمی‌کردند. بعضی از پژوهشگران بر این باور هستند که استفاده از پرسکپتیو خطی در نگارگری عمدی بوده است و فقط از آن در تصاویر کتاب‌های علمی مانند کتاب *الادویة المفردة* از دیوسکوریدوس و کتاب *البیطرة* که دربارهٔ دامپزشکی بود به واقع‌گرایی می‌پرداختند(عکاشه، ۱۳۸۰: ۳۷). در غیر از این موارد نگارگر مسلمان نمی‌خواسته واقع‌نگاری کند و فضایی که در نگارگری به تصویر کشیده می‌شد، فضایی اهورایی و مثالی بوده است. بنا به نظر این دسته از محققان، نگارگران مسلمان پرسپکتیو خطی را می‌شناختند حتی در بعضی از کناره‌های یک تصویر آن را رعایت می‌کردند به طور مثال کمال‌الدین بهزاد در تصویر بعضی از آثارش در سقف و در کناره‌های تصاویر از پرسپکتیو خطی استفاده کرده است. این امر علامت این است که هنرمندان با وجود آن‌که پرسپکتیو خطی یا ژرفانمایی را می‌شناختند اما در فضای کلی نگارگری آن را به کار نمی‌گرفتند. هنرمندان مسلمان، از دوران سغدی در قرن چهارم هجری، ژرفانمایی را می‌شناختند ولی به کار نمی‌گرفتند و یا آثاری از منظره‌نگاری از قبیله شانگ در چین وجود دارد که کاملاً پرسپکتیو خطی در آنها ا ستفاده شده است.

همچنین نگارگران مسلمان در نگارگری از نقطه ثقل یا نقطه مرکزی استفاده نمی‌کردند و گاهی از جزئیات غیر مربوط به یکدیگر استفاده می‌شده است، به طوری که اگر هر قسمت یک نگاره را برش بدهیم، خود آن جزء خودش قابلیت یک نگارهٔ کامل را دارد و هر یک از این اجزاء در اتحاد با دیگر اجزاء تصویر کامل و واحدی را تشکیل می‌دهند. همچنین در هنر اسلامی پیش از رنسانس، نگاره‌ها از فضای دور کشیده می‌شد و تصویر پرتره و از نزدیک وجود نداشته است و از رنسانس به بعد این روش وارد نقاشی مسلمانان شده است و گفته شده است که اولین بار پرتره سلطان محمد فاتح حاکم عثمانی در قرن پانزدهم کشیده شده است و یا در سنت ایرانی محمد زمان و رضا عباسی از نخستین کسانی بودند که بعد از تحصیل در غرب، پرتره را وارد نگارگری ایرانی نمودند. همچنین در نگارگری مسلمانان غیر از آثاری که توسط شاهان و شاهزادگان شکل می‌گرفته است، تصاویر برهنه‌نگاری، مجالس لهو و لعب و صحنه‌های بدون رعایت نکات اخلاقی وجود نداشت و توده مردم و هنرمندان مسلمان این صحنه‌ها را

نمی‌کشیدند و رغبت به آنها نداشتند. به تعبیر دیگر برهنه‌نگاری در میان هنرمندان و در جامعه نهادینه نشد و مشروعیت نیافت و فقط گاه بر روی دیوار کاخ‌ها و اندرونی خانه‌های شاهان و اشراف این صحنه‌ها به چشم می‌خورد(همان: ۳۸).

۲. تفاوت در سبک و تزئینات معماری اسلامی و کاتولیک

هنر معماری در مسیحیت مثل سایر هنرهای این دین، بر محوریت جسم عیسی شکل گرفته است. کلیسا تجسد کالبد عیسی است، چنانچه مؤمنان مسیحی کلیسا را به تن مسیح تشبیه کرده‌اند. بر این اساس، معماری مقدس، تنها کلیسا را شامل می‌شود و حال آن‌که در اسلام، جهان به دو عالم مقدس و غیرمقدس تقسیم نشده است تمامی ابنیه و کاخ‌ها و قصور و بازار و مدارس، همه بر یک شکل واحد ساخته شده‌اند و چون هر یکی به نوعی تجلی آیات الهی هستند از فرم‌ها و اشکال تزئینی و معماری هماهنگ بهره برده‌اند، به همین دلیل ساختار معماری مسجد به عنوان مقدس‌ترین مکان برای عبادت با مدارس و بازار و کاروانسراها در یک قالب و ابزار معماری قرار می‌گیرند، که هر یک در جای خویش می‌تواند بازتاب نمادها و رموز معماری اسلامی باشد.

در مسیحیت، هنگامی که وارد یک معبد یا کلیسای مسیحی می‌شویم، شیء مرکزی که توجه ما را به خود جلب می‌کند، نقاشی، مجسمه یا تصویری است که نمایندهٔ مستقیم حضور الهی است. اما در اسلام هنگامی که وارد مسجد می‌شویم، حضور خاصی که در آن می‌یابیم حضور خلاء است، یعنی فقدان نقطه‌ای که بتوان آن را مرکز حضور الهی دانست، زیرا هر چیزی اشاره بر حضور الهی دارد و فقدان تصاویر در مساجد، به هدف سلبی حذف«حضوری» است که متضمن خطر معاوضه با حضور«نامرئی و غیبی» خداوند با موجودی دیگر است.

در معماری قرون وسطی در کلیسا، ما شاهد پیکرتراشی سردرهای کلیسای رومانسک و گوتیک هستیم که هر یک به نحوی بیانگر متون انجیلی است که برای تبشیر و تنذیر مؤمنان مسیحی در هنگام ورود به کلیسا به کار رفته است. اما در مساجد اسلامی و به خصوص سردرهای آنان تنها چیزی که مشاهده می‌کنیم آیات قرآن کریم و اسلیم‌های است که همگی دلالت بر ذات الوهیت و توحید دارد، که به صورت انتزاعی بیان شده است، نه با تصویر داستان‌های قرآنی به سان انجیل.

چنانچه گفتیم در مساجد اسلامی برخلاف کلیسا، مرکزی وجود ندارد که عبادتگران بدان رو کنند. اجتماع مؤمنان به دور یک مرکز از مشخصات بارز جامعه مسیحی است، در اسلام فقط به هنگام زیارت مکه در نماز جماعت است که مؤمنان مسلمان به دور کعبه مجتمع می‌شوند. اما این مؤمنین هر جا که باشند به هنگام اقامه نماز رو به سوی این مرکز دور دست از پشت و بیرون دیوارهای مسجد اقامه نماز می‌کنند.

بورکهارت بر این باور است که: «حتی کعبه هم نمودار مرکزی سری و مقدس قابل قیاس با محراب مسیحی نیست، و نیز حاوی رمزی نیست که محمل و تکیه‌گاه بی‌واسطه عبادت باشد، زیرا خالی است. این، خصیصه اساسی وجه نظر روحانی است. یعنی، در حالی که زهد و عبادت در مسیحیت، به طیب خاطر، متوجه مرکزی عینی است ـ زیرا«کلمهٔ حلول کرده» مرکزی است که همزمان در مکان و زمان واقع است و سر قربان المقدس نیز مرکزیت دارد ـ تصدیق حضور حق از جانب مسلمانان، مبتنی بر احساس نامتناهی بودن اوست؛ و هرگونه عینیت و شیئیت الوهیت را انکار می‌کند، مگر عینیت و شیئیتی را که فضای بیکران برای وی نمودار می‌سازد» بر همین اساس در حالی که شبستان دراز و مستطیل شکل کلیساهای بزرگ اساساً راهی است که راهی است که انسان را از عالم خارج به سکوی مخصوص عبادت در کلیسا رهنمون می‌کند و کل معماری یک کلیسا برای مؤمن حاکی از این معنی است که حضور ربانی از اجرای مراسم عشاء ربانی در سکوی عبادت فیضان می‌یابد، درست مانند نوری که در میان تاریکی می‌تابد؛ در نقطه مقابل سراسر زمین برای مسلمانان جایگاه نماز می‌شود و هیچ بخشی از مسجد نیز برخلاف کلیسا که در سکوی عبادت تمرکز پیدا می‌کند، فضیلتی بر سایر بخش‌ها پیدا نمی‌کند و خانهٔ مسلمان نیز می‌تواند مسجد مؤمن باشد.

نتیجه‌گیری

ادیان ابراهیمی در بسیاری از مضامین و مؤلفه‌های اعتقادی با یکدیگر اشتراک دارند و تاریخ این ادیان بیانگر مشترکات زیادی در باورهای فرهنگی است. مسئلهٔ عروج و پنهان شدن پیشوایان دینی از زندگی جمعی و بازگشت آنان، یکی از سوژه‌های مشترک میان این ادیان است. به طور مثال عروج مسیح علیه‌السلام و یا معراج پیامبر اسلام صلی‌الله‌علیه‌وآله از باورهای دینی مسیحیان و مسلمانان است که تبدیل به یک نقش‌مایه و سوژهٔ مهم در

میان هنرمندان تجسمی و از جمله نقاشی و تصویرگری شده است. سوژه‌های دینی در دو سنت مسیحی و اسلامی منشأ الهامات و خلاقیت‌های هنری میان هنرمندان شده است و همواره آموزه‌های مذهبی و اعتقادات هنرمندان موجب شده است که آنان موضوعات مذهبی را سر منشأ آثار خویش قرار دهند.

بی‌تردید هنر در دو سنت الهیاتی اسلام و مسیحیت در قرون میانه، در خدمت اهداف دینی بوده است و تلاش هنرمندان این بوده است که از هنر در مسیر عزت و اعتلای مؤلفه‌های دینی استفاده کنند. از این رو اگر توجهی به آموزه‌های الهیات در این دو سنت دینی داشته باشیم، خواهیم دید که تشابهات و تفاوت‌ها در هنر سرزمین‌هایی همچون ایران که بخش زیادی از هنر اسلامی در آن شکل گرفته است و ایتالیا که خاستگاه هنر کاتولیک است، در تناسب و سازگاری با تعالیم دینی بوده است و آن‌جا که هنر ایران و ایتالیا با یکدیگر مشترک بوده‌اند به خاطر تعالیم الهیاتی مشترک بوده است و آن‌جا که با یکدیگیر متفاوت بوده‌اند، باز ریشه در تفاوت الهیاتی بوده است. به طور مثال اگر در قرون اولیهٔ اسلام اقبال به سوی هنرهای تجسمی در میان هنرمندان مسلمان وجود نداشته است، به این خاطر بوده است که نگارگران و تصویرگران در خطر تهدید متهم شدن به شرک و دخالت کردن در کاری به نام صورتگری بوده‌اند که بعضی از متالهان آن را عمل اختصاصی خداوند می‌دانستند و عده‌ای از متالهان نقاشان را وعده دوزخ و عقاب اخروی می‌دادند. البته گاهی هنرمندان به این تهدیدها و عقاب‌ها بی‌اعتناء بودند و باز به نقاشی می‌پرداختند و یا در قرون میانه در سنت اسلامی، پرداختن به هنرهای تجسمی تا حدی همراه با اعتقادات عرفانی و حکمی هم همراه بوده است. همچنین در سرزمین‌های مسیحی نیز پرداختن به هنر، جهت استعلا و تعالی بخشیدن به مضامین الهیاتی و ادبیات انجیلی بوده است و اگر به مجسمه‌سازی و تزئینات کلیسا پرداخته می‌شد و یا به موسیقی توجه می‌کردند، به این خاطر بوده که این هنرها را در تعارض با آموزه‌های انجیلی نمی‌دانستند، بلکه هنرها را در خدمت آن مضامین دانسته و به آنها توجه می‌کردند، به همین جهت گرایش به موسیقی و هنرهای تجسمی در سرزمین‌های کاتولیک و از جمله ایتالیا به جهت موافقت با تعالیم دینی و هنرها بوده است و همواره در قرون میانه گرایش به این هنرها وجود داشته و هنر در خدمت کلیسا بوده است. بنابراین می‌توان گفت که هنرهای تجسمی ـ در هر سطح

مقبول شریعت ـ از همان آغاز پیدایش به خدمت دین درآمد و در نسبت با آن تعالیمی که مقبولیت و مشروعیت پیدا نمود، در مسیر تبلیغ و ترویج آن دین قرار گرفت.

منابع

۱. ابنیکی، مهدیه(۱۳۹۷ش)، ***نگاره‌های شیعی***، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

۲. اعوانی، غلامحسین(۱۳۷۵ش)، ***حکمت و هنر معنوی***، تهران: انتشارات گروس.

۳. آژند، یعقوب(۱۳۸۴ش)، ***سیمای سلطان محمد نقاش***، تهران: شادرنگ.

۴. برند، باربارا(۱۳۸۳ش)، ***هنر اسلامی***، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران: انتشارات مؤسسه هنر اسلامی.

۵. بورکهارت، تیتوس(۱۳۸۴ش)، ***از کتاب مبانی هنر معنوی***، گردآوری: علی تاجدینی، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر، دوم.

۶. بورکهارت، تیتوس(۱۳۸۴ش)، ***از کتاب: جام نو و می کهن***، گردآوری: مصطفی دهقان، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

۷. بورکهارت، تیتوس(۱۳۹۰ش)، ***مبانی هنر مسیحی***، ترجمه: امیر نصری، تهران: انتشارات حکمت.

۸. پوپ، آرتور(۱۳۸۴ش)، ***سیر و صور نقاشی ایران***، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

۹. پوراکبر، آرش(۱۳۹۶ش)، ***فال‌نامه شاه طهماسبی***، تهران: فرهنگستان هنر.

۱۰. تاتارکیویچ، ووادیسواف(۱۳۹۶ش)، ***تاریخ زیباشناسی***، ترجمه: محمود عبادیان و سیدجواد فندرسکی، تهران: نشر علم.

۱۱. جنسن، ه.و(۱۳۵۹ش)، ***تاریخ هنر***، ترجمه: پرویز مرزبان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۲. حسینی راد، عبدالمجید(۱۳۸۴ش)، ***شاهکارهای نگارگری ایران***، تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.

۱۳. خراسانی، شرف‌الدین(۱۳۵۷)، ***نخستین فیلسوفان یونان***، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، دوم.

۱۴. خزایی، محمد(۱۳۸۶ش)، «مرقعات معروف ایرانی در موزه‌های استانبول و برلین»، ***مجله مطالعات هنر اسلامی***، شماره ششم.

۱۵. خوارزمی، موفق بن احمد(۱۴۱۱ق)، ***المناقب***، تحقیق: مالک المقصودی، قم: النشر الاسلامی.

۱۶. خوسفی بیرجندی، ابن حسام(۱۳۸۱ش)، ***خاوران نامه***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۷. دنی، دیویس و همکاران(۱۳۸۸ش)، ***تاریخ هنر جنسن***، ترجمه: فرزان سجودی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

۱۸. رجبی، فاطمه(۱۳۹۵ش)، ***جلوه هنر شیعی در نگاره‌های عصر صفوی***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۱۹. رنجبر، احمد(۱۳۶۴ش)، ***چند معراج‌نامه***، تهران: امیرکبیر.

۲۰. سانتاک، سوزان(۱۳۹۶ش)، ***علیه تفسیر***، ترجمه: احسان کیانی‌خواه، تهران: بیدگلی.

۲۱. سگای، رزا(۱۳۸۵ش)، ***معراج‌نامه***، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

۲۲. شایسته‌فر، مهناز(۱۳۸۴ش)، ***هنر شیعی***، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

۲۳. شوان، فریتیوف(۱۳۷۶ش)، ***اصول و معیارهای هنر جهانی از مجموعهٔ مبانی هنر معنوی***، ترجمه: علی تاجدینی، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

۲۴. طاهرپور، نصرت‌السادات(۱۴۰۰ش)، ***جامعه‌شناسی هنر ایران***، تهران: نشر علم.

۲۵. عکاشه، ثروت(۱۳۸۰ش)، ***نگارگری اسلامی***، ترجمه: غلامرضا تهامی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۲۶.کن‌بای، شیلا(۱۳۸۱ش)، ***نگارگری ایرانی***، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

۲۷. گاردنر، هلن(۱۳۸۵ش)، ***هنر در گذر زمان***، ترجمه: محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات آگه.

۲۸. گرابار، الگ(۱۳۹۰ش)، ***مروری بر نگارگری ایرانی***، ترجمه: مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

۲۹.گنون، رنه(۱۳۶۱ش)، ***سیطرهٔ کمیت و علائم آخرالزمان***، ترجمه: علی‌محمد کاردان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۳۰.گنون، رنه(۱۳۸۴ش)، ***کلمه و سمبول از کتاب: جام نو و می کهن***، گردآوری: مصطفی دهقان، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

۳۱.محمودی ازناوه، سعید(۱۳۷۹ش)، ***کاخ گلستان***، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

۳۲. مرزبان، پرویز(۱۳۸۴ش)، ***خلاصهٔ تاریخ هنر***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳۳. مفید، محمدبن محمدنعمان(۱۳۸۸ق)، ***ارشاد سیرهٔ ائمهٔ اطهار***، ترجمه: سیدحسن موسوی مجاب، تهران: سرور.

۳۴. مکارم شیرازی، ناصر(۱۳۷۷ش)، ***تفسیر نمونه***، قم: دارالکتب الاسلامیه، پانزدهم.

۳۵. مهدی‌زاده، علیرضا(۱۳۹۹ش)، ***فالنامه طهماسبی***، تهران: انتشارات سوره مهر.

۳۶. والز، آندرو فینلی(۱۳۸۹ش)، ***مسیحیت در جهان امروز***، ترجمه: احمدرضا مفتاح و حمید بخشنده، قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

۳۷. هـال، جیمـز(۱۳۹۰ش)، ***فرهنـگ نگـاره‌ای نمادهـا در هنـر شـرق و غـرب***، ترجمـه: رقیـه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر ایران.

۳۸. الیاده، میرچیا(۱۳۷۲ش)، ***رساله در تاریخ ادیان***، ترجمه: جلال ستاری، تهران: نشر سروش.

39. McGuckin, John Anthony.(2008). *The Orthodox Church*, USA: Blackwell.

40. Okasha, Sarwat. (1981). The muslam painter and the divine, London: Plark lanc.

41. Schuon, Frithjof. (1998).Understanding Islam, United States: world wisdom.