سال ۱۷، شمارهٔ ۱ بهار ۱٤۰٤
شمارهٔ پیاپی:٤٦
مقاله پژوهشی: ۱۲٤-۱۰٦
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

تحلیل ویژگی‌های بصری نگاره‌های نسخه خطی مثنوی معنوی محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی ایران[۱]

سمیه کریمی [۲]
علیرضا خواجه احمدعطاری [۳]
غلامرضا هاشمی [۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۴
تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۵/۱۶

چکیده

شکل گیری نگارگری ایران در بستر شعر، عرصه‌ای برای هماهنگی در بیان و همسویی درونی با ادبیات فراهم آورده است. شناخت و فهم تعابیر نگارگری به ویژه در بیان موضوعاتی با مفاهیم عرفانی که به دلیل انتزاعی بودن و انتقال بیان پیچیده‌تر کمتر مورد توجه نگارگران واقع شده موضوعی قابل ملاحظه قلمداد می‌شود. در این میان یکی از نمونه‌های مصور عرفانی- تعلیمی نسخه ای ناشناخته از مثنوی معنوی متعلق به قرن۱۱-۱۲ه.ق با پنج نگاره و به کتابت اولیاء کازرونی موجود در کتابخانه مجلس شورای اسلامی است که در مقاله حاضر به آن پرداخته شده است. هدف این پژوهش شناخت ویژگی‌های تصویری و کیفیت بیان هنری و محتوایی نگاره‌های این نسخه بوده است. روش جمع آوری اطلاعات از طریق دسترسی مستقیم به اسکن نسخه و منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است و با شیوه توصیفی-تحلیلی به دنبال پاسخ به این سوال بوده که ویژگی‌های بصری نگاره‌های نسخه مثنوی معنوی کدام است و به چه نسبتی در ایجاد بیان هنری و کیفیت محتوایی به کار گرفته شده‌اند؟ دستاورد نتایج بیانگر آن بوده که عناصر و عوامل بصری همچون حاکمیت فضای رنگی تیره و تأکید رنگ-های گرم، ترکیب بندی پلانی و زیگزاگی، جهت‌گیری فعال تپه‌ها و بناها به سمت بالا، استفاده از پلان‌های متعدد برای نمایش صحنه‌های مختلف داستان و ترسیم عناصری جایگزین با عناصر متن داستان، ویژگی‌هایی هستند که در جهت انتقال مفهوم داستان به کار رفته‌اند. همچنین نحوه رنگ‌پردازی و خصوصیات ظاهری پیکره‌ها و حالات و حرکاتشان ویژگی‌های سبکی منحصر به فردی داشته و نشان دهنده یک شیوه محلی از دوره صفوی است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، مثنوی معنوی، نسخه خطی، دوره صفویه،کتابخانه مجلس شورای اسلامی

---

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.45919.2101
این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان « مطالعه ویژگی‌های هنری نگاره‌های مصور مثنوی معنوی در نیمه دوم عصر صفوی (قرن۱۱ق) به منظور طراحی نگارگری » به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم انجام گرفته است.

۲. کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسئول.Skarimi1400@yahoo.com
۳. دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. a.attari@aui.ac.ir
۴. استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران Gh.hashemi@aui.ac.ir

مقدمه

یکی از ویژگی های اساسی نقاشی ایرانی در دوره اسلامی ارتباط تنگاتنگ آن با ادبیات فارسی است. هنرمند نگارگر از مضامین متنوع ادبی بهره می‌گرفت و موضوعات گوناگونی از حماسی گرفته تا تغزلی عاشقانه و عارفانه را دستمایه بیان تصویری خویش قرار می‌داد. به طور کلی ویژگی همه این متون جنبه روایت‌گری و داستانی بودن آن است. در این راستا، خصوصیت ویژه داستان‌پردازی‌ها این بوده که داستان قالبی است که می‌توان با آن بسیاری از مضامین اخلاقی و تعلیمی را به صورت غیر مستقیم به دیگران منتقل کرد. لذا در ادبیات داستانی گذشته ما به داستان به عنوان یک ادب مستقل و هنرمندانه نمی‌نگریسته اند و اغلب به مقاصدی خاص جهت تبیین و ایضاح درونمایه مفاهیم عرفانی، فلسفی، اخلاقی و ... به کار می‌رفته است (جعفری،۱۳۸۱: ۶۸).

با توجه به اینکه مضامین نگارگری بر اساس متون ادبی مصورسازی می‌شده است، لذا جنبه روایت‌گری و تصویرسازی داستانی دارد «یکی از جنبه‌های هنر نگارگری ایرانی جنبه روایت‌گری و تصویرسازی برای بیان داستان است؛ روایت و بیان حالات از خصوصیات اساسی نقاشی ایرانی است و این امر نشان پیوستگی هنر نگارگری با ادبیات است» (نوروزی طلب، ۱۳۷۸: ۹۰). با تعمق در مضامین نگارگری دریافت می شود که هر چه مضامین داستان‌ها جنبه حسی و واقعی تری داشته باشد، نگاره های بیشتری از آن مصور شده است و هر چه جنبه حسی داستانی کمتر شود و پیام ها و مفاهیم ادبی شهودی‌تر شود، ترجمان تصویری آن انتزاعی‌تر شده و تصویرسازی آن پیچیده تر می شود؛ به همین دلیل، مضامین عارفانه نسبت به دیگر مضامین کمتر به تصویر کشیده شده است.

در بین متون عرفانی، «مثنوی معنوی» اثری در حوزه اندیشه‌های عرفانی و تعلیمی است که توسط داستان‌ها و حکایات متعدد بیان شده است. مثنوی در مقایسه با دیگر متون عرفانی در عین اینکه عالی ترین مفاهیم معرفتی را بیان کرده، جنبه داستان‌پردازی آن هم به همان اندازه برجستگی دارد. « مثنوی معنوی در طرح حکایات و اندیشه ها و شیوه داستان‌پردازی و توصیف شخصیتها، به اندازه‌ای طرفه و جذاب و در زمان خود بدیع است که آن را به یکی از دلکش‌ترین کتابها برای خواص و عوام تبدیل کرده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۵۵). اما با این وجود، در میان متون ادبی مضامین مثنوی معنوی در دوران تاریخی نگارگری ایرانی کمتر به تصویر کشیده شده و نسخه‌های مصور اندکی از آن در دست است که عمدتا متعلق به دوران صفوی و ادوار بعدی آن است. یکی از این مثنوی‌ها، نسخه‌ای به شماره دستیابی ۲۶۴۵ محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی است که در بخش نسخ نفیس نگهداری می‌شود و تاکنون از دید پژوهشگران مغفول و مهجور مانده است. پژوهش حاضر از طریق دسترسی مستقیم به اسکن این نسخه و گردآوری منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است. هدف این تحقیق، شناسایی نسخه خطی مثنوی معنوی ۲۶۴۵ کتابخانه مجلس و دست یافتن به کیفیت بیان تصویری نگاره‌های آن است. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و بر مبنای تجزیه و تحلیل تجسمی به دنبال پاسخ به این سوالات است: ۱- ویژگی‌های بصری نگاره‌های نسخه مثنوی معنوی چیست؟ ۲- این ویژگی‌های بصری به چه نسبتی در ایجاد بیان هنری و کیفیت محتوایی به کار گرفته شده‌اند؟ این نسخ علاوه بر ارزش ادبی ممتاز، از حیث کمیاب بودن، آثار با ارزشی محسوب می‌شوند که شناسایی آن‌ها سندی بر وجود مثنوی‌های مصور بوده و شناخت نگاره‌های این گونه از نسخه‌ها در تبیین تاریخ نگارگری ایران لازم و ضروری است.

پیشینه پژوهش

در میان مجموعه‌های نگهداری نسخه‌های خطی که نسخ نفیس و کمیابی از مثنوی در آن‌ها دستیابی می‌شود، کتابخانه مجلس به تعداد قابل ملاحظه‌ای گنجینه‌ای از مثنوی معنوی‌های مصور، شرح های مثنوی و نسخه‌های منتخبات آن که با نام‌های متعددی نامگذاری شده‌اند و از نظرتاریخ کتابت، کتاب آرایی، نوع خط، تذهیب و نگارگری نفیس و ممتاز هستند در خود محفوظ داشته است. از تحقیقات نسخه شناسی که این نسخ کتابخانه مجلس را مورد مطالعه قرار داده‌اند چند نمونه وجود دارند؛ از جمله صیدیه (۱۳۸۶) در مقاله «معرفی نسخه‌های نفیس مولانا در کتابخانه مجلس به همراه فهرست نسخ خطی آن» برخی از نسخه‌های ممتاز مثنوی معنوی و دیوان شمس در کتابخانه مجلس را به همراه مشخصات آن معرفی کرده است که در میان آن‌ها، نسخه مورد مطالعه پژوهش به شماره ۲۶۴۵ را

نیز معرفی کرده و تصویری از نگاره آن را هم آورده است. به علاوه صدیق بهزادی و دیگران (۱۳۸۰) در کتاب «کتابشناسی مولوی» نسخه مورد مطالعه را معرفی کرده و تاریخ آن را قرن۱۱ و یا ۱۲ ه.ق تخمین زده است. همچنین حائری(۱۳۸۶) در مقاله «آشنایی با چند نسخه از شرح‌های مثنوی جلال الدین محمد مولوی بلخی» و افراسیابی و دیگران (۱۳۸۶) در مقاله « معرفی چند نسخه نفیس چاپ سنگی و سربی مربوط به مولانا در کتابخانه مجلس به همراه فهرست نسخ سنگی و سربی» در بررسی کوتاهی تعدادی از شرح‌های مثنوی را معرفی کرده و برخی اطلاعات کتابشناسی آنها را آورده‌اند.

در راستای تحلیل بیان هنری نگارگری، پژوهش‌های متعددی از منظرهای متفاوتی ارزش های بصری را بررسی کرده اند. اما شاخص‌ترین مورد در انتفاع مقاله حاضر، مقاله-ای با عنوان «ترکیب بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری» نوشته زارعی فارسانی و قاسمی اشکفتکی (۱۳۹۷) و یا «جایگاه ترکیب‌بندی در نگارگری» از ابراهیمی ناغانی (۱۳۸۴) است که در آن تدابیر نگارگران در آفرینش حس مضمون را مورد بحث قرار داده-اند.

در زمینه نگارگری با موضوع مثنوی تحقیقات اندکی صورت پذیرفته است. از جمله کیانی (۱۳۸۹) در پایان نامه و مقاله-ای نگاره خلقت انسان از نسخه خطی «منتخبات مثنوی معنوی» را مورد پژوهش قرار داده است؛ وی در پایان‌نامه-اش با عنوان «تجلی آراء مولانا، جلال الدین محمد بلخی پیرامون هنر و زیبایی در نگاره‌های منتخبات مثنوی»، آراء زیباشناسانه مولانا و نحوه ظهور و تجلی‌اش در هنر اسلامی، نمونه موردی نگاره مذکور را مورد مطالعه قرار داده است. همچنین در مقاله «مفهوم شناسی تطبیقی نمادها در نگاره خلقت انسان از مجموعه منتخبات مثنوی معنوی با داستان دیدار حضرت مریم (س) و روح القدس (ع) از دفتر سوم مثنوی معنوی»، چگونگی ارتباط میان مبانی زیبایی شناسی و مفاهیم عرفانی مطرح شده در آن نگاره با داستان مربوطه-اش را با رویکرد نمادشناسی بررسی کرده است. نمونه دیگر، پایان نامه عزیز محمدی (۱۳۹۹) با عنوان «بررسی ساختار زیبایی شناسانه نگاره های نسخه مصور مثنوی معنوی موزه ی هنر والترز آمریکا»، به بررسی ساختار زیبایی شناسانه شامل ترکیب بندی، روابط فرم و رنگ در نگاره‌ها پرداخته است. همچنین معینی زاده و دیگران (۱۳۹۸) در مقاله «جلوه‌های بصری اراده و مشیت الهی در نسخه‌های مصور مثنوی و غزلیات» جلوه‌های مفاهیم نقش اراده و خواست الهی را در پنج نگاره از پنج نسخه مثنوی مورد مطالعه و شناسایی قرار داده است؛ در این مقاله نگاره‌ها از نظر ادبی بررسی شده‌اند و جلوه‌های هنری مدنظر قرار نگرفته است. در این پژوهش‌ها هیچ کدام به نگاره‌های نسخه خطی مثنوی کتابخانه مجلس اشاره‌ای نکرده‌اند؛ از این رو نوشتار حاضر نخستین پژوهش در خصوص نگاره‌های نسخه خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی است که در آن نسخه خطی مورد نظر معرفی شده و تحلیل نگاره‌های آن مورد مداقه قرار گرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی است. گردآوری داده‌های نسخه خطی و نگاره‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای و دسترسی مستقیم به اسکن تصاویر در مرکز بایگانی کتابخانه مجلس شورای اسلامی ایران تهیه شده است. لازم به ذکر است که اطلاعات مورد نیاز برای پیدا کردن این نسخه خطی به عنوان داده‌های دست اول، توسط مجموعه کتاب‌های فنخا (فهرست نسخ خطی ایران) انجام گرفته است. همچنین جامعه آماری ۵ نگاره است که همه نگاره های این نسخه را شامل می‌شود.

مبانی نظری: تحلیل بصری نگاره‌ها

جنسن برای تحلیل تصاویر فرآیندی را مطرح می‌کند که در شش مرحله به دست می‌آید. این مراحل عبارتند از: شناسایی و تعیین هویت آثار هنری، توصیف فرم و مضمون اثر هنری، تفسیر آثار هنری بر اساس فرم و مضمون، تجزیه و تحلیل و در نهایت ارزیابی آثار(جنسن، ۱۳۹۵: ۵۸). بر این اساس، در فرآیند تحلیل تصاویر در ابتدای امر، ویژگی‌های بصری و ساختار کلی نگاره‌ها بررسی می‌شود. سپس برای تحلیل هر نگاره، ابتدا متن داستان و به دنبال آن نگاره توصیف شده و با تطابق دادن عناصر جزء به جزء عناصر بصری با عناصر متن، کیفیت بیان تصاویر مشخص می‌شود. از نظر داندیس برای رسیدن به معنای مورد نظر در یک عبارت تصویری به نوع ترکیب بندی بستگی زیادی دارد(داندیس، ۱۳۸۳: ۴۵)؛ بدین منظور، هر نگاره از لحاظ فرم، ترکیب‌بندی، فضاسازی

و رنگ‌پردازی تحلیل می‌شود. این روابط باعث ادراک ما از تصاویر می شود و در عین حال کیفیت و قدرت تاثیرگذاری آثار هنری را تعیین می کند (جنسن، ۱۳۹۵: ۲۱). «پس از هماهنگی بین فرم و رنگ و تکامل طرح، مسئله دلالتهای موضوعی و پیام نقاشی مطرح می شود. نظام رنگ پردازی و ترکیب بندی اشکال با یکدیگر در نهایت بایستی منجر به تحقق هماهنگی و وحدت در اثر نقاشی شود تا امکان دریافتهای دلالتهای معنایی آن فراهم شود» (نوروزی طلب، ۱۳۸۹: ۷۹). در انتها با طبقه بندی چگونگی اجزاء تصویر و ترکیب آن‌ها، اصول طرح و کیفیت محتوایی نگاره‌ها ارزیابی می‌شود.

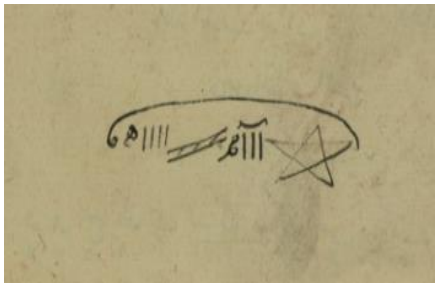
مثنوی معنوی

مثنوی معنوی اثری منظوم در بیان تعالیم عرفانی و اخلاقی است که توسط مولانا جلال الدین محمد بلخی رومی (۶۰۴-۶۷۲ ق) در قالب داستان‌ها و حکایتها در شش دفتر و حدود بیش از ۲۶ هزار بیت شعر سروده شده است. حکایات مثنوی در یک نظر ساده مجموعه‌ای از حکایات اخلاقی به نظر می‌رسد ولی دریایی از حکمت و معرفت الهی و انسانی در بر دارد (مولوی، ۱۳۷۷: ۳۸). مثنوی هم به علت ذوق داستان‌سرایی مولوی و هم به علت شور و هیجان شدید عاطفی و هم به سبب گستردگی و غنای مطالب و مفاهیم، از دیگر مثنوی‌های عرفانی خواندنی‌تر و تامل‌برانگیزتر و تاثیرش بر خواننده نافذتر است (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۵۵) و به گفته استاد فروزانفر «مولانا در پرداختن قصص و استنباط مطالب و تقریر نتایج بر کلیه شعرای متصرّف ترجیح دارد» (فروزانفر، ۱۳۶۲: ۱). «این اثر بی‌بدیل و شریف که از آیات بزرگ فصاحت و بلاغت است، علاوه بر آن‌که از یک غنای کامل روحی و فکری سرشار است و هر گوشه‌ای از آن گنجینه‌ای از عرفان اسلامی و حکمت و تعلیم ارزش‌هاست، مَثَل بارز جمال شناسی و هنروری صادقانه نیز است» (علیزاده خیاط، ۱۳۸۲: ۷). تجلی زیباشناسانه مثنوی هم در ویژگی‌های ظاهری کلام و هم در محتوا ظهور دارد. مولانا به واسطه معرفت درونی و به خاطر تسلط بر هنر بلاغت و توانایی‌ها و خلاقیت ذاتی ، مفاهیم مجرد و معرفتی را با شگردهای بلاغی در قالب تمثیلات داستانی به گونه‌ای خلق کرده است که معقولات و امور مجرد به زیباترین وجهی در ذهن به صورت تصاویر حسی تداعی شده و شورانگیزی وصف‌ناپذیری را در مخاطب به وجود می‌آورد. و این دلیلی ندارد به جز اینکه مولانا هر پدیده‌ای در جهان را زنده و معنادار و دارای پیامی برای انسان می‌دانست، چرا که هر پدیده‌ای جلوه‌ای از ظهور حقیقت متعالی است.

معرفی نسخه مثنوی شماره ۲٦٤٥ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی

کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی ایران یکی از مهمترین کتابخانه‌ها در زمینه نسخ خطی در ایران است که بیش از ۲۸ هزار جلد نسخه خطی دارد و در آن تعداد قابل ملاحظه‌ای از نسخ ارزشمند و کمیاب از جمله مثنوی‌های نفیس در آن محفوظ است. یکی از این نسخ، مثنوی مورد مطالعه مقاله حاضر است که با شماره بازیابی ۲۶۴۵ در بخش نسخ نفیس کتابخانه نگهداری می‌شود. این نسخه شامل ۳۱۰ برگ است. اما به نظر می‌آید هفت برگ اول نسخه و یک برگ انتهای نسخه در زمان بعدتر به آن اضافه شده باشد. چنانکه در صفحه اول امضائی با تاریخ ۱۱۱۱ ه.ق دارد (تصویر۱) و در هفت صفحه بعدی با خطی ریزتر مقدمه‌ای فارسی از رساله نائیه (نی نامه) جامی در شرح بعضی ابیات و اصطلاحات مثنوی آورده شده است.

جلد نسخه از جنس تیماج سیاه است و نقش روی جلد با سر ترنج بریده ضربی کار شده است. کاغذهای نسخه از نوع سمرقندی و ابعاد نسخه ۱۳,۵*۲۰ سانتی‌متر و اندازه کادر متن ۹*۱۴,۵سانتی‌متر است. ابیات اشعار مثنوی در قالب جدول بندی‌های چهار ستونی طلا اندازی شده با خطوط مشگی در ۲۳ سطر تنظیم شده است. متن اصلی شامل تمامی متن شش دفتر مثنوی است که در ابتدای هر دفتری مقدمه‌ای عربی یا فارسی به آن اضافه شده است. در صفحه ۱۶ و ۱۷ مقدمه اصلی مثنوی و ۱۸ بیت نی نامه آورده شده است؛ این دو صفحه حاشیه تشعیرسازی مذهب دارد که در ابتدای مقدمه، سرلوح مذهب مرصع کار شده و متن نوشته‌ها در ابرهای سفیدی قرار گرفته و بین سطرها طلا اندازی شده است (تصویر۲). سرفصل های دیگر نیز که جمعاً شامل ۱۱ سر لوح است، مقدمه دفاتر و خود دفاتر هستند که با سرلوح های مذهب و مرصع کوچک تر و کم کارتر تزئین شده‌اند.



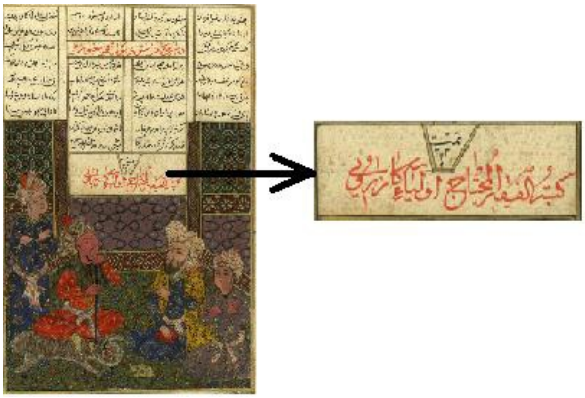
تصویر۱. امضایی با تاریخ ۱۱۱۱ه.ق در اولین صفحه نسخه، مآخذ: کتابخانه مجلس شورای اسلامی ایران، تهران.

تصویر ۲. مقدمه اصلی مثنوی، صفحه ۱۶.

در آخر هر دفتری یک الی سه بیت آخر در دو ستون وسط در زیر ابیات جای داده شده‌اند تا با بیرون‌زدگی ابیات از سطر جدول‌بندی، انجامه دفتر مشخص شود. اما مهمترین آنها، انجامه انتهایی نسخه است (تصویر۳). در این انجامه در وسط کادر تصویر در کادری مستطیلی، علاوه بر آوردن عبارت «تمت» عبارت «کتبه الفقیر المحتاج اولیاء کازرونی» با رنگ قرمز و بزرگتر از بقیه نوشته‌ها آمده است که اشاره به کتابت آن به دست اولیاء کازرونی دارد (تصویر۳). به نظر، اولیاء کازرونی یکی از خوشنویسان گمنامی است که در قرن ۱۱ و ۱۲ ه.ق می‌زیسته است؛ وی در آثارش رقم « الفقیر اولیاء غفرله» را به کار می‌برده و به قلم چهار دانگ خوش تحریر می‌کرده است (بیانی، ۱۳۶۳، ۸۲).

خوشنویسی این کتاب به خط نسخ خفی خوش تحریر شده است. متن اشعار به رنگ مشکی و عنوان داستان‌ها کمی بزرگتر از متن نوشته‌ها و به رنگ قرمز است. تصحیحات اضافه شده به متن، معمولا در میانه ستون اشعار و یا حاشیه بیرونی جدول به صورت عمودی انجام شده است که با توجه به شباهت نوع خط آن با خوشنویسی هفت ورق اول نسخه احتمالا این نوشته‌ها بعداً در تاریخ ۱۱۱۱ ه.ق به نسخه اضافه شده است.

این نسخه مصور پنج نگاره دارد که نام نگارگر آن مشخص نیست و نگاره‌ها رقم و امضا ندارند. هر یک از نگاره‌ها آخرین داستان هر دفتری را به تصویر کشیده است و به همین دلیل در آخر هر دفتری قرار داده شده‌اند.



تصویر۳. انجامه انتهایی نسخه در برگه ۳۰۲، رقم«کتبه الفقیر المحتاج اولیاء کازرونی» در کادر وسط انجامه انتهایی نسخه.

مطالعه و تحلیل بصری نگاره‌های نسخه

نگاره اول؛ خدو انداختن خصم در روی امیرالمؤمنین علی(ع)

نگاره اول (تصویر۴) مضمون داستان مشهوری از آخر دفتر اول را به تصویر کشیده که حکایتی تصرف یافته از واقعه تاریخی رویارویی حضرت علی(ع) در جنگ با عَمرو بن-عَبدوَد است. شرح داستان به این صورت است که حضرت علی(ع) در یکی از نبردهای پیکار با کفار، بر پهلوانی غالب می‌شود و برای کشتن او به سرعت شمشیر بر می‌آورد. پهلوان به هنگام ضربت خوردن، آب دهانش را بر روی علی(ع) می‌اندازد و در همان لحظه، علی(ع) بی‌درنگ شمشیر را به کناری می‌اندازد و از کشتن پهلوان صرف نظر می‌کند. پهلوان حیرت زده می‌شود و از حضرت می‌خواهد تا دلیل از خودگذشتی و عفو بی‌موقع را شرح دهد:

گشت حیران آن مبارز زین عمل
وز نمودن عفو و رحمت بی محل
گفت: بر من تیغ تیز افراشتی
از چه افکندی؟ مرا بگذاشتی؟
(مثنوی۱/ ۳۷۲۶-۳۷۲۷).

پاسخ حضرت این بود که من بنده حقم و از برای رضای خدا شمشیر می‌زنم و چون در آن هنگام هوی نفس در میان آمد، دست از کارزار کشیدم تا از اغراض نفسانی پاک باشم. مبارز وقتی سخنان حضرت را شنید از کفر روی گردان شده و به ایشان ایمان آورد و پس از آن، نزدیک به پنجاه تن از افراد قبیله پهلوان نیز روی به دین اسلام آورند:

قرب پنجه کس ز خویش و قوم او
عاشقانه سوی دین کردند رو
(مثنوی۱/ ۳۹۸۷).

در این داستان، مولانا به طور پیوسته به ستایش حضرت علی(ع) پرداخته و در تمامی ابیات حتی در حین گفتگوها، مقام و صفات والای حضرت علی(ع) را توصیف کرده و شرح داده است.

تصویر۴ در آخر این داستان در صفحه‌ای مجزا به تصویر کشیده شده و کل کادر صفحه را به خود اختصاص داده است. نگاره توسط تپه‌های ماهوری شکل به سه پلان تقسیم شده که هر کدام از این پلان‌ها، صحنه‌ها و لحظات مختلف داستان را به نمایش گذاشته است (تصویر۴-الف). پلان اول در نمای جلوی تصویر، توسط دو تپه به رنگهای نخودی و بنفش ایجاد شده و صحنه گفتگوی مابین حضرت علی(ع) با پهلوان مبارز را به نمایش گذاشته است. حضرت علی (ع) در سمت راست ایستاده و با چهره پوشیده و هاله گرد نورانی بر دور سر شمایل سازی شده است. فضای اطراف حضرت به تعمد به گونه‌ای تصویر شده تا جایگاه ایشان به ویژه شخصیت معنوی‌شان نمایان شود؛ سطح روشن نخودی رنگ پیش‌زمینه به ویژه لکه‌های سفید رنگ نورانی بر روی آن و همچنین تپه بنفش رنگی که رأس آن در محل قرارگیری سر ایشان تنظیم شده و خطوط مورب تپه در اطراف سرشان با لکه رنگهای روشن سفید، موجب شده محیط نورانی شود و جلوه نمادینی از حضرت که در توصیفات متن شعر بارها ایشان را چه از نظر ظاهری و چه از نظر روشنایی‌بخشی و هدایتگری به ماه تشبیه کرده بود، به نمایش گذاشته شود. به خصوص فضای خالی اطراف حضرت و شباهت هاله دور سر به قرص کامل ماه این تصور را بیشتر نمایان کرده است. پاره‌ای از ابیات متن داستان که پهلوان با تشبیه کردن حضرت به ماه طلب هدایتگری می‌کند چنین است:

از تو بر من تافت، پنهان چون کنی؟
بی زبان چون ماه، پرتو می زنی
لیک اگر در گفت آید قرص ماه
شب‌روان را زودتر آرد به راه
ماه بی گفتن چو باشد رهنما
چون بگوید، شد ضیا اندر ضیا

(مثنوی۱/ ۳۷۵۹-۳۷۶۲).

در سمت چپ، پهلوان مبارز به حالت خضوع به سمت حضرت متمایل شده است. چهره و حالت فروتنانه پهلوان نشان دهنده سر تسلیم آوردن، ارادتمندی و ایمان آوردن او به علی(ع) است و گفتارهایی که آن پهلوان در مقام و بزرگی علی(ع) بر زبان می‌آورد را به یاد می‌آورد. پاره‌ای از ابیات چنین است:

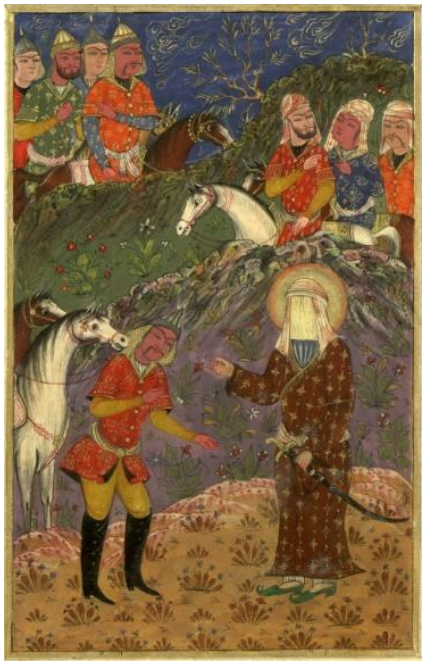
من غلامِ آن چراغِ چشم جو
که چراغت روشنی پذرفت از او
من غلامِ موج آن دریایِ نور
که چنین گوهر برآرد در ظُهور
عرضه کن بر من شهادت را که من
مر تو را دیدم سَر افرازِ زَمَن
(مثنوی۱/ ۳۹۸۰و ۳۹۸۴-۳۹۸۶).

پلان دوم، محدوده تپه سبز تیره رنگی است که دسته‌ای از افراد در آن قرار دارند. همان طور که ملاحظه می‌شود افراد این نما آن طور که انتظار می‌رود پوشش جنگی ندارند و چنین به نظر می‌رسد این بخش از تصویر لحظه‌ای در زمان آخر داستان را به تصویر در آورده که افراد قبیله پهلوان به دین اسلام می‌گرایند. چنانچه پیکره‌ها بر خلاف بقیه پیکره‌ها در نماهای دیگر که کلاه خود جنگی به سر دارند، سربندهای عربی به سر دارند و در میان آنها زنی مشاهده می‌شود. علاوه بر اینکه این افراد با یکدیگر در حال گفتگو هستند. پلان آخر در بالای تصویر در فضای لاجوردی، گروهی از مردان با کلاه خود جنگی را به تصویر درآورده که

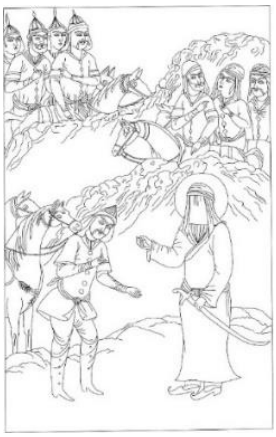
اشاره به رویداد ماجرای داستان در مکان کار و زار و جنگ دارد.

با وجود اینکه تصویر در پلان‌های مختلفی بخش بندی شده است و افراد از یکدیگر پراکنده اند اما به مدد تأثیر متقابل رنگها و چگونگی استقرار و جهت گیری افراد، حرکت بصری ایجاد شده که این بخش‌ها را به یکدیگر مرتبط کرده و موجب وحدت کلی نگاره می‌شود. همان طور که در تصویر ملاحظه می‌شود رنگهای به کار رفته در لباس پیکره‌ها و اسبها گرم هستند و در میان زمینه فضای تیره و تاریک تصویر به خوبی نمایان شده‌اند. پیکره‌ها به صورت پلکانی و جهت‌مند قرار گرفته‌اند و القاء کننده حرکت بصری هستند که در تصویر ۴–ب نشان داده شده است. جهت گیری از گوشه بالایی چپ تصویر گروه جنگاوران شروع می‌شود و به سمت گروه پیکره‌ها در سمت راست منتقل می‌شود و از آنجا به اسبها و پیکره پهلوان در سمت چپ رسیده و سپس با جهت‌مندی آنها در پیش‌زمینه به سمت حضرت علی(ع) معطوف می‌شود. از جهت معنایی این حرکت بصری به محل کلیدی تصویر یعنی جایگاه حضرت علی(ع) منتهی می‌شود. از طرفی در تصویر ۴–ج ترتیب خاص قرارگیری فراز و برجستگی تپه‌ها در امتداد یکدیگر و در راستای قامت استوار علی(ع) ریتم حرکتی فعالی به سمت بالا ایجاد کرده که موجب شده تا موقعیت جایگاه حضرت علی(ع) اهمیت بیشتری یابد.

این نگاره نمایشگر صحنه گفتگوی مابین حضرت علی(ع) و مبارز است و پیکره‌های پسین شاهدانی از پس تپه‌ها هستند که به واسطه تعادل بخشی در دو سوی تصویر به نمایش درآمده‌اند. آنچه از عنوان و ابتدای متن داستان یعنی حکایت خدو انداختن مبارز بر روی حضرت در میدان جنگ آورده شده، بازنمایی نشده است؛ مبارز حالتی فروتنانه در مقابل حضرت دارد و صحنه نشانی از تحرک و التهاب جنگ را القاء نمی‌کند. انتخاب چنین جلوه‌ای از صحنه نشان‌دهنده دقت به متن و مفهوم داستان از سوی نگارگر دارد؛ چرا که در تمامی ابیات داستان به طرق مختلفی صفات بر حق علی(ع) بیان شده و نگارگر با توجه به شأن حضرت علی(ع) درصدد به تصویر کشیدن عظمت مقام حضرت تصویرسازی کرده است.

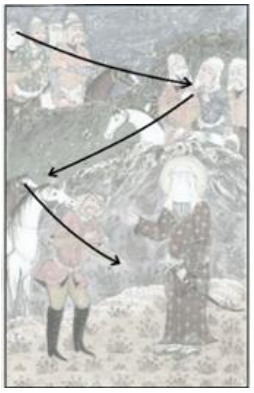


تصویر ۴: نگاره اول، خدو انداختن خصم در روی امیرالمؤمنین علی(ع)، نسخه ۲۶۴۵، کتابخانه مجلس شورای اسلامی ایران، تهران.



آنالیز خطی تصویر۴، تراکم خطوط و یا خلوتی خطوط به قصد تاکید بر جهت دهی خطوط است.

تصویر۴–الف، پلان‌بندی فضا توسط تپه‌ها



تصویر۴–ب، ترکیب بندی زیگزاگی

تصویر۴–ج، جهت‌گیری بالقوه تپه‌ها به سمت بالا

ویژگی‌های بصری این تصویر، افق رفیع، تپه‌های گرد بلند و پوشش زمینه با گل و بوته‌های نسبتا درشت ویژگی های سبک نقاشی شیراز را به یاد می آورد. از طرفی ابرهای قلم-گیری پیچان و خصوصیات پیکره‌ها از نظر درشتی و یا جامه و لباس‌ها به الگوهای صفوی نزدیک است. بعلاوه حرکت مورب یا زیگزاگی تقسیم بندی فضا بیشتر در سبک ترکمانان رایج بوده و ترکیب‌بندی تصویر۴–ب به سبک ترکمانان متمایل شده است.

نگاره دوم؛ **حیران شدن حاجیان در کرامات آن زاهد که در بادیه تنهاش یافتند**

نگاره دوم (تصویر۵) تصویر داستانی کوتاه از آخر دفتر دوم است که در آن مولانا به وصف کرامات یک زاهد پرداخته است. در این داستان، زاهدی در بیابانی گرم و سوزان آنچنان غرق و سرمست از عبادت با خداوند بود که گویی در گلزاری فرح انگیز به سر می‌برد. در آن هنگام، حاجیانی که از آن بیابان عبور می‌کردند از دیدن آن زاهد تنها که از آفات بیابان مصون بود حیران شدند و صبر کردند تا نمازش تمام شود. یکی از حاجیان با دیدن آثار آب بر روی دست و سر زاهد از او در مورد راز وجود آب در آن بیابان سوزان سوال می‌کند. زاهد روی به آسمان می‌کند و با خداوند به گفت و گو و مناجات می‌پردازد و با درخواستش از خداوند، در میان مناجات، ابری فرا رسیده و باران فراوانی می بارد. پس از این ماجرا، عده‌ای به او ایمان آوردند، گروهی بر ایمانشان افزوده شد و گروهی دیگر از روی خامی، رو ترش کرده و تا ابد از درک حقیقت بازماندند.

در این نگاره، یک سوم کادر صفحه به اشعار اختصاص یافته است و نگاره حدودا در کادری مربعی قرار دارد که در تصویر۵–الف قابل مشاهده است. جدول بندی اشعار با بیت آخر به داخل نگاره نفوذ کرده است و از این طریق علاوه بر نمایان شدن انجامه دفتر، میان متن نوشتاری و نگاره ارتباط و پیوستگی به وجود آمده است.

در تصویر۵–الف، نگاره به سه پلان بخش بندی شده است. پلان اول در پیش زمینه فضای رنگی نخودی و روشن دارد و نسبت به پس زمینه با رنگمایه خاموش و تیره به وضوح دیده می‌شود. در این نما، صحنه مناجات کردن زاهد و گفت و گوی حاجیان به نمایش گذاشته شده است. زاهد لباس آبی رنگی پوشیده و دستهایش را برای دعا کردن بالا برده است و تجمعی از حاجیان با لباس احرام سفید مقابل زاهد ایستاده‌اند و با نظاره‌گری به او و اشاره کردن به سجاده‌اش او را مورد توجه قرار داده‌اند.. همه افراد پا برهنه هستند و سطح بیابان پوشیده از خاک و سنگ‌ریزه‌ها و علفهای خشک و کوچک است؛ این تصویرسازی اشاره به ابیاتی دارد که در مورد هوای مسموم بیابان و ریگهایی که از شدت گرما دیگ آب را بجوش می‌آورد، توضیح داده بود:

جایِ زاهِد خُشک بود او تَر مِزاج
از سُمومِ بادیه بودَش عِلاج
حاجیان حیران شُدند از وَحدَتَش
وان سَلامَت در میانِ آفَتَش
در نمـاز اِسْتـاده بُد بر رویِ ریگ
ریگْ کَزْ تَفَّش بِجوشَد آبِ دیگ

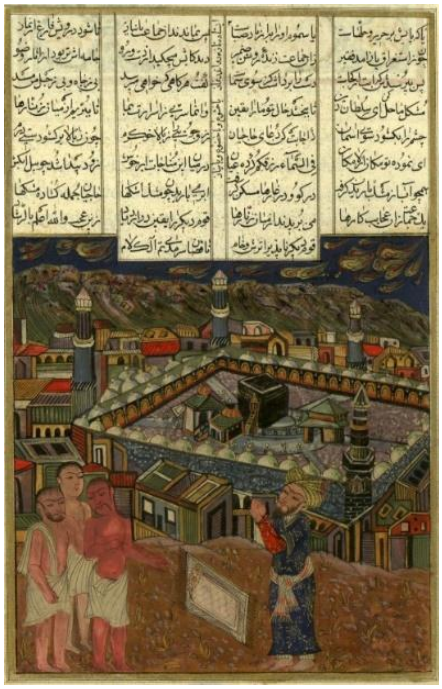
(مثنوی۲/۳۰۸۲–۳۰۸۴).

پلان دوم که بیشترین فضای تصویر را فراگرفته، دورنمایی از خانه خدا و شهر مکه را به تصویر در آورده است. نکته قابل توجه در رابطه با مطابقت متن و تصویرسازی مکه اینکه در متن داستان اشاره‌ای به مکه نشده و تنها صحبت از حاجیان به میان آورده شده است. خانه خدا در مرکز صحنه و در میان خانه‌هایی با ریتم فشرده به رنگهای خاکستری، سبز، آبی، قرمز و ... و سطوحی در جهات مختلف مورد تأکید قرار گرفته است و در پس منظره شهر مکه کوه-هایی در دور دستها قرار دارند و افق رفیعی به وجود آمده است. در ویژگی بصری منظره دورنما عناصر بصری کوچکتر از بقیه نگاره‌های نسخه تصویر شده و خطوط مورب و سطوح شیب دار بناها حس عمق و بُعد را به وجود آورده و حالتی پرسپکتیوی القاء کرده است. این مشخصه‌ها با ویژگیهای دیگر نگاره‌ها فاصله گرفته و تنها ویژگی افق رفیع مشخصه سبک‌شناسانه‌ای است که آن را به سبک شیراز کمی نزدیک کرده است. با این وجود ابرهای پیچان، رنگ چهره ها و صورت سازی ها را کمتر می توان در سبک شیراز دید. بنابراین نمی توان بطور قطع این نگاره ها را به سبک خاصی منسوب کرد.

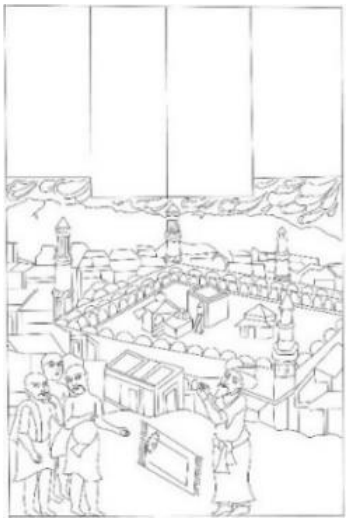
پلان سوم، فضای باریکی از آسمان آبی تیره رنگی است که ابرهای مواجی در حال حرکت در سراسر آن پراکنده شده‌اند و اشاره به قسمتی از داستان دارد که در میان مناجات زاهد، ابری خروشان برای باریدن باران فرا می‌رسد :

در میـانِ این مُناجـاتْ ابرِ خَوش
زود پیدا شُد، چو پیلِ آب‌کَش
هَمچو آب از مَشک باریدن گرفت
در گَو و در غارها مَسْکَن گرفت
(مثنوی۲/ ۳۰۸۱۴-۳۰۸۱۷).

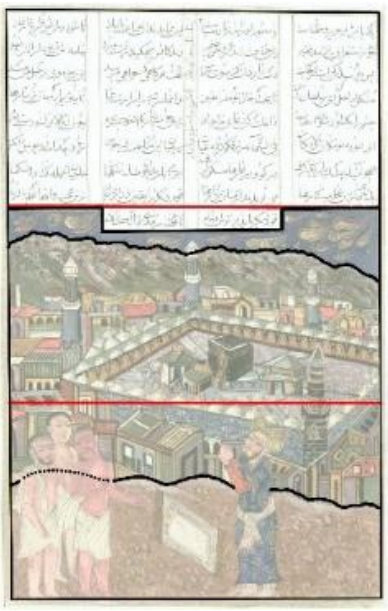
در این نگاره موضوع عبادت و رابطه زاهد با خداوند نشان داده شده است. قرارگیری و اشاره‌گری عناصر و عوامل بصری در فضای صحنه جهت‌مندی گویایی دارد که در تصویر ۵-ب نمودار است؛ در ابتدا جهت اشاره‌گری گروه حاجیان به طرف سجاده و زاهد و نیایش زاهد معطوف می-شود؛ در پلان دوم رابطه زاهد با خداوند با تصویرسازی خانه خدا در مرکز تصویر نشان داده شده و توسط دستهای در حال دعای زاهد و همچنین با انتشار عمودی مناره‌های اطراف صحن خانه خدا به طرف بالا، توجه را به بالای آسمان و ابرهای پرتلاطمی که نشانی از فرا واقعیت دارند می‌کشاند. دعای زاهد اجابت شده و در بیابان بارانی می‌بارد که در آن منطقه سوزان، زاهد را با همه مشقات زنده نگه می‌دارد.



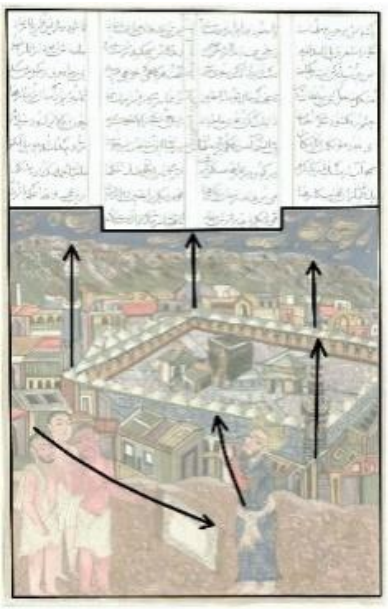
تصویر۵. نگاره دوم، حیران شدن حاجیان در کرامات آن زاهد که در بادیه تنهاش یافتند، نسخه ۲۶۴۵، کتابخانه مجلس شورای اسلامی ایران، تهران.



آنالیز خطی تصویر۵، خطوط مورب بناها از نمای دور، حس بُعد و عمق را به وجود آورده است.



تصویر۵–الف، پلان بندی فضا (خطوط مشکی)، تقسیم بندی کادر صفحه واختصاص یک سوم کادر به متن (خطوط قرمز).



تصویر۵–ب، حرکت به سمت زاهد و جهت‌گیری به سمت بالا

نگاره سوم؛ **حکایت آن عاشقی که معشوق را در باغی مجهول یافت**

نگاره سوم (تصویر۶) تصویرسازی داستان عاشقانه‌ای است که در بین حکایتهای دیگر در آخر دفتر سوم و اوایل دفترچهارم آمده است. این داستان شرح حال عاشقی را بیان می‌کند که پس از ۸ سال درد فراق، به طور اتفاقی از ترس عسس۱ به باغی پناه می برد و معشوق را در آن باغ می-یابد. جوان عاشق از شدت ذوق، در حق عسس که مسبب الاسباب شده بود، دعای خیر می‌کند و پس از آن قصد نزدیک شدن و بوسیدن معشوق می‌کند. اما معشوق با یادآوری ناظر بودن خداوند در همه جای عالم با اشاره به حرکت باد و جنبش هر بادی توسط جنباننده‌ای، عاشق را از این کار منع کرده و آموزه‌های معرفتی و اخلاقی را بیان می‌کند. پاره‌ای از ابیات در زیر آمده است:

باد را دیـدی که می‌جُنــبد، بِـدان
باد جنبـانی است اینجــا بادران
پس یقین در عقل هر داننده هست
اینکه با جنبده جنبانده هست
گر تــو او را می‌نــبینی در نـظــر
فهـــم کن آن را به اظهـار اثر

(مثنوی۱۵۳/۴–۱۵۴ و ۱۲۵).

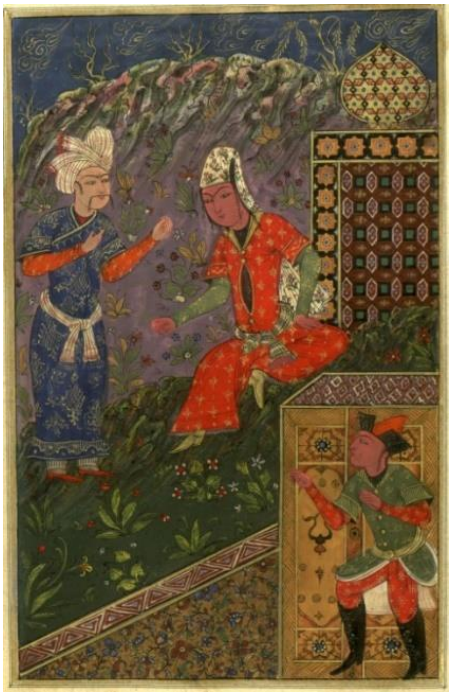
این نگاره در آخر دفتر سوم در صفحه‌ای مجزا در کل کادر صفحه به نمایش در آمده است. نگاره در تصویر۶–الف به سه پلان تقسیم شده است. نمای اول در پیش‌زمینه با ترسیم در و دیوار نخودی رنگی صحنه بیرون باغ را به تصویر در آورده است. دیوار باغ به شکل اریبی از گوشه سمت چپ تصویر شروع شده و به در باغ مماس شده است. در باغ به صورت بسته و بنایی مکعب مستطیل شکل در گوشه پائینی سمت راست تصویر قرار گرفته و در جلوی آن عسس در محدوده کادر آن ایستاده است. عسس به صورت نیم رخ و حالتی متحرک از پشت در بسته باغ به سمت جوان جهت گیری دارد. این نما به بخشی از داستان اشاره دارد که عسس در حال تعقیب جوان عاشق به دنبال او می‌گردد و آن جوان از ترس عسس به باغی پناه می‌برد. پلان دوم در وسط تصویر، درون باغ را نشان می‌دهد. درون باغ دو پیکره معشوق و جوان عاشق بر روی تپه‌ای شیب‌دار به رنگ سبز تیره قرار دارند. اندازه این دو پیکره نسبت به بقیه عناصر تصویری نظیر پیکره عسس و یا بناها بزرگتر ترسیم شده و بیشتر فضای تصویر را به خود اختصاص داده‌اند. به ویژه معشوق با لباس قرمز و سربند سفید و طرز نشستن چهار زانو با یک پای دراز کرده در وسط تصویر موجب شده تا در کانون توجه قرار گیرد. در این نگاره اندازه پیکره‌ها نسبت به بناها و طبیعت بزرگ ترسیم شده است. از طرفی پیکره عسس نسبت به پیکره های داخل باغ کوچکتر است. شخصیتها لباس‌های سبک اصفهان را به تن دارند و روسری زن به روسری نگاره های سبک قزوین نزدیک است. نمی

توان بطور قطع افق رفیع، تپه‌های گرد و گیاهان ساده و یکنواخت، نقوش تزئینی و هندسی درشت بناها و همچنین خطوط شیب‌دار صحنه و ترکیب‌بندی زیگزاگی تصویر۶–ج را به سبک خاصی نسبت داد این واقعیت که در این نگاره ها گویی نقاش سعی نموده از سبکهای مختلفی چون شیراز، ترکمان و اصفهان بهره ببرد این نگاره ها را اختلاطی از سبک های مختلف کرده است.

در سمت چپ در مقابل معشوق، جوان عاشق با لباس آبی رنگ ایستاده است و با نگاه خیره و دستان بالابرده‌اش به او توجه دارد؛ در حالیکه نگاه معشوق به طرف پائین است؛ این چنین رابطه‌ای گویای این است که معشوق با امیال آن جوان مخالفت دارد. در سمت راست، بنایی گنبد دار در راستای عمودی در باغ قرار دارد. در تصویر۶–ب این بنا و در و دیوار باغ با قرارگیری در کنار و در راستای یکدیگر و شباهت آن‌ها از لحاظ فرم هندسی، نقوش تزئینی و ترکیب رنگی نخودی و قهوه‌ای، فرم و جهت‌گیری مشخصی دارد؛ که از گوشه پائین سمت چپ تصویر شروع می‌شود و با جهت خط اریبی دیوار به بنای درب رسیده و با امتداد عمودی بنا به سمت گنبد منتهی می‌شود. شایان ذکر است که در فضاسازی باغ به جای درخت، بنای گنبددار وجود دارد که در داستان به آن اشاره نشده است. گویا این بنای گنبددار که تداعی کننده مسجد است عنصر نمادینی است که اشاره به جنبه محتوایی داستان در مورد وجود خداوند و ناظر بودن او در همه مکانها دارد.

در میان فضای تیره و خاموش صحنه رنگهای گرم و روشن به خوبی نمایان شده‌اند که توسط جهت‌گیری این عناصر و کنش پیکره‌ها، حرکت مشخصی ایجاد شده و در تصویر۶–ج نمودار است. این حرکت از گوشه پائینی سمت چپ تصویر شروع شده و با خط اریبی دیوار به عسس در سمت راست می‌رسد و از آن‌جا توسط جهت‌گیری او به جوان عاشق به سمت چپ منتقل شده و پس از آن از طریق جهت دستهای جوان عاشق به سمت معشوق و بنای گنبددار منعطف می‌شود. منتهی شدن حرکت به سمت معشوق و بنای گنبددار نشان‌دهنده اهمیت این دو و نقش معنایی آن‌ها در صحنه است. پلان سوم، محدوده باریک آسمان آبی تیره رنگی در بالای تصویر است که ابرهای مواج و شاخه‌های درختان در حال حرکت که وجود باد را القاء می‌کند، در آن جای دارند. این بخش از تصویر اشاره به وجود باد و جنباننده باد دارد که نشان از حضور خداوند در همه جا است.

این نگاره به دنبال نشان دادن خلوتی عاشق و معشوق و تذکر حضور خداوند است و برای نمودار کردن آن دو منظر را به نمایش گذاشته است. در وهله اول دیوار اریبی شکلی در پیش‌زمینه که با نقش گل و گیاه تزئین شده دو حالت دارد؛ در حالت اول دیواری در نظر گرفته می‌شود که از طریق حرکت بصری که در تصویر۶–ب نمودار است جلوه‌گر می‌شود. در این حالت چشم به سمت گنبد معطوف می‌شود و تنها وجود گنبد که تمثیلی از مسجد است به همراه شاخه-های درختان در باد و ابرهای مواج نشان از حضور خداوند در صحنه می‌دهد. در حالت دوم دیوار در نظر گرفته نمی‌شود و با تزئینات گل و گیاهی که دارد و نحوه قرارگیریش در صحنه، اجازه می‌دهد تا مخاطب به درون باغ نفوذ کند. در این لحظه وجود عسس که کوچکتر ترسیم شده، از جلوی چشم نادیده گرفته می‌شود و مراوده و خلوت عاشق و معشوق جلب نظر می‌کند و حرکت بصری که در تصویر ۶–ج نمایان است، جلوه‌گر می‌شود. در این حالت علاوه بر تأکید خلوت عاشق و معشوق، باز به سمت گنبدی منعطف می‌شود که ذهن را به سمت حضور خداوند در همه جا سوق می‌دهد.

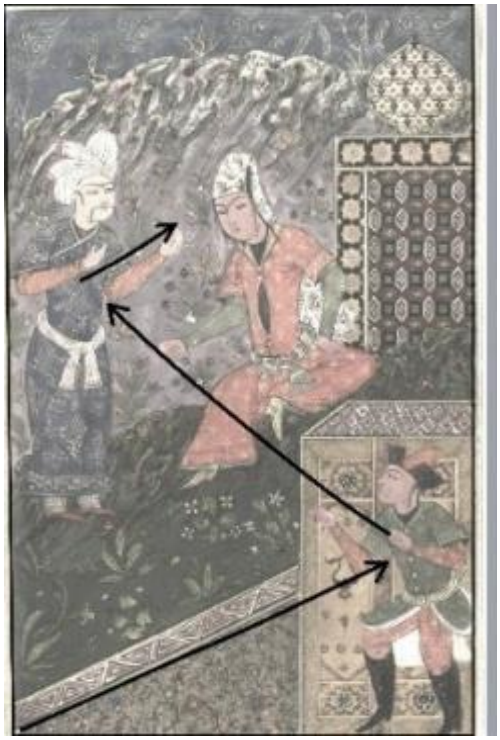


تصویر۶. نگاره سوم، حکایت آن عاشقی که معشوق را در باغی مجهول یافت، نسخه ۲۶۴۵، کتابخانه مجلس شورای اسلامی ایران، تهران.

آنالیز خطی تصویر۶، خطوط راست و فرم متمایز و جهت داری در تصویر به وجود آورده است.

تصویر۶–الف، پلان بندی فضا

تصویر۶–ب، حرکت به سمت بالا



تصویر۶–ج، ترکیب بندی زیگزاگی

نگاره چهارم؛ اَیاز و دستور دادن شاه، شکستن گوهر را

نگاره چهارم تصویر حکایتی تمثیلی از آخر دفتر پنجم است که در آن داستانی از سلطان محمود و ایاز روایت شده است (تصویر۷). در این داستان روزی شاه به دیوان حکومتی‌اش می‌رود و برای آزمایش امرای خود، دستور به شکستن گوهری ارزشمند می‌دهد. همه امیران به جز فردی به نام اَیاز، با وصف ارزشمندی آن سنگ، از دستور شاه سرپیچی کرده و آن گوهر سنگی را نمی‌شکنند و تنها اَیاز آن گوهر را بی‌درنگ می‌شکند. در این هنگام امیران ایاز را به خاطر شکستن آن گوهر سرزنش کردند. اما ایاز جواب می‌دهد که اطاعت از فرمان شاه بر هر چیزی ارزشمندتر است. پاره‌ای از پاسخ‌های ایاز به امیران در زیر آمده است:

امـــرِ سلطـان به بُوَد پیش شـــما
یا که این نیکـــو گُهَر؟ بهر خـــــدا
بی‌گُـهر جانی که رنگین سنگ را
بر گـــزیند، پس نهـــد شـــــاه مرا

(مثنوی۵/ ۴۰۷۶و ۴۰۷۹).

پس از آن، شاه دستور به دور کردن آن نافرمایان می‌دهد. در این موقع، ایاز با شاه به گفت و گو می‌پردازد و با گفتارهای

خود از امیران شفاعت می‌کند. این شفاعت خواهی چنین بیان شده است:

غَفـلَت و گستاخـیِ این مُجرمان
از وُ فورِ عفـــوِ تو ست ای عفـولان
بر خطا و جرم خود واقف شدند
گر چه مـات کعبتین شـــه بدند
راه دِه آلـو دگـان را، الـعَـــجَل
در فُراتِ عفـــو و عَـینِ مُغتَـسَل

(مثنوی۵/ ۴۰۹۵ و ۴۱۹۰-۴۱۹۲).

در این داستان، مراد از شاه، خداوند متعال می‌باشد و گوهر، تعلقات دنیوی است که حق تعالی، بندگان را به شکستن گوهر جسمانی و تعلقات آن امر می‌کند؛ امیران، دنیا پرستانی هستند که توان گذشتن از وابستگی‌های دنیوی را ندارند اما اَیاز، بنده مخلصی است که گوهر نفس خود را با سنگ تقوا و ریاضت شکسته و از بند تمایلات جسمانی رهیده شده است و امر حق تعالی را لبیک می‌گوید (زمانی، ۱۳۹۴، ۱۰۹۹-۱۱۰۰).

تصویر۷ در آخر دفتر چهارم به تصویر در آمده و کل کادر صفحه به آن اختصاص یافته است. صحنه نمایی نزدیک از فضای اندرونی است و کلیتی از ماجرای داستان را به نمایش گذاشته که شاه در کاخی در میان جمعی از امیران نشسته و ایاز با او در حال گفت و گو است.

شاه با تاج و لباسی قرمز رنگ در مرکز نیمه راست تصویر بر روی تختی با زمینه سبز جلوس کرده و بر بالش سفید رنگی تکیه داده است. نحوه نشستن شاهانه او به حالت چهار زانو با یک پای دراز کرده به گونه محتشمانه، مقام متمایزش را در میان دیگر افراد به خوبی نمایان کرده است. در سمت چپ در میان جمع پیکره‌های دو نفره، پیکره ایاز با لباس آبی رنگ و ریش نوک تیز در حال تعامل و گفتگو در مقابل شاه است.

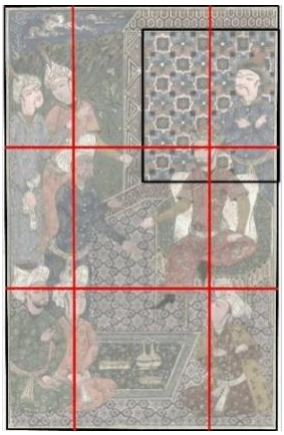
در تصویر۷-الف محل استقرار پیکره‌ها به صورت متعادل به صورت دو گروه از پیکره‌های متراکم در دو دسته ستونی مقابل هم ساماندهی شده است. نحوه چیدمان پیکره‌ها نیز در صحنه متوازن جایگذاری شده است و پیکره‌های ایستاده بالا در تناظر با پیکره‌های نشسته پائین قرار دارند. شاه در وسط ستون سمت راست و ایاز در وسط ستون سمت چپ، بیرون تر از استقرار ستونی شکل افراد به گونه‌ای جایگذاری شده‌اند تا در میان پیکره‌ها در مرکز تصویر جلب نظر کنند. در این میان حرکت دستهای شاه و ایاز در مرکز تصویر تأکیدی بر نشان دادن گفت‌وگوی آن دو با یکدیگر است.

فضای صحنه به واسطه کادر مربعی دیوار در نیمه بالایی راست تصویر تنظیم شده (تصویر۷-الف) و تمامی سطح بنای ساختمان با نقوش هندسی درشت تزئین شده است. در نیمه بالایی سمت چپ تصویر، فضای بیرونی با تپه سبز رنگ و آسمان لاجوردی و ابرهای توپی به نمایش در آمده و موجب شده تا صحنه بسته نشده و پویا باشد. پیکره‌ها دستارهای متفاوتی بر سر دارند؛ برخی دستارهای قزلباشی (کلاه صفوی یا حیدری) بر سر دارند که به سبک نگاره های تبریز نزدیک است، اما بیننده را مجاب نمی کند که نگاره را متعلق به سبک نگاره تبریز بداند. از ویژگی‌های دیگر تصویر، طرح صورت نیم رخ و حالت دست به سینه با دستان ضربدر شده است که خصوصیات سبکی محلی و یا شخصی را نمایانگر کرده است.

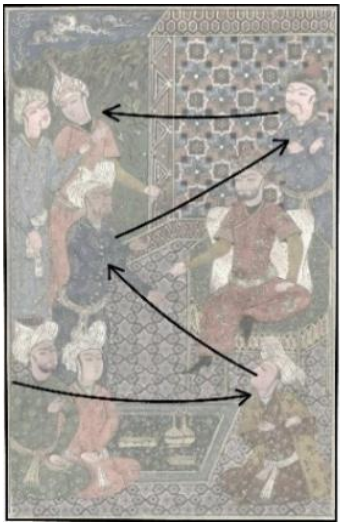
در این نگاره پیکره‌ها، بیشتر فضای صحنه را فراگرفته‌اند و حالات و حرکاتشان نقش اشاره‌واری در تصویر دارد؛ در تصویر ۷-ب ورود حرکت از گوشه پائینی سمت چپ تصویر توسط دو فرد نشسته شروع شده و با جهت‌گیری آن دو و جهت قالیچه به سمت مرد نیم رخ نشسته به سمت راست می‌رسد و از آن جا توسط نگاه و جهت اشاره‌واری مرد نیم رخ به ایاز منتقل می‌شود. سپس جهت نگاه ایاز به سمت شاه و تا مرد پشت سر شاه ادامه یافته و از طریق نگاه آن مرد به دو مرد روبه‌رو در سمت چپ منتهی می‌شود. این جهت‌گیری‌ها صحنه را فعال نموده و حرکت کاملی در میان تمامی افراد انتشار می‌یابد که موجب پویایی و تحرک در تصویر شده است. به ویژه که انتهای این مسیر حرکت از فضای بسته ساختمان بیرون آمده و به فضای باز می‌رسد، موجب خروج چشم از تصویر شده و تحرک بیشتری پیدا می‌کند. از طرف دیگر حرکات دستها و جهت نگاه افراد فضای گفتمانی میان وزیران و شاه را مهیا کرده است؛ برخی افراد به یکدیگر توجه دارند و برخی با حالت دست به سینه و ضربدری به ایاز توجه کرده‌اند، اما هیچ یک به جز ایاز به شاه توجه ندارد. در واقع این تصویرسازی بیانگر این است که امیران با توجه نکردن به شاه، امرش را اطاعت نکردند و تنها ایاز امر شاه را اطاعت کرد.

تصویر۷. نگاره چهارم، آیاز و دستور دادن شاه، شکستن گوهر را، نسخه ۲۶۴۵، کتابخانه مجلس شورای اسلامی ایران، تهران.

آنالیز خطی تصویر۷، خطوط به صورت متقارن پراکنده شده است.



تصویر۷-الف، توازن قرارگیری پیکره‌ها (خطوط قرمز)، تنظیم فضای صحنه توسط کادر مربعی دیوار (خطوط مشکی)



تصویر۷-ب، ترکیب بندی زیگزاگی

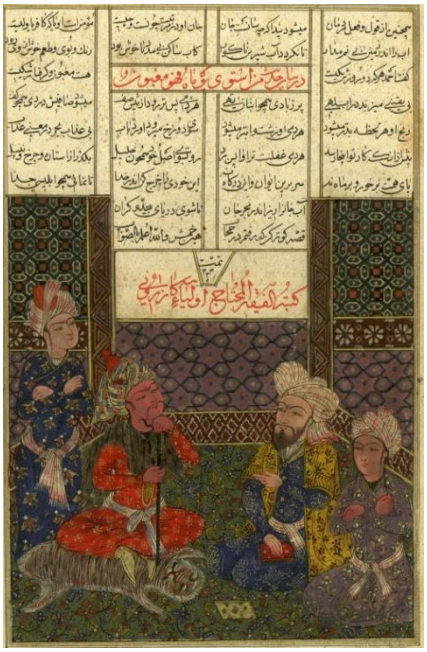
نگاره پنجم؛ وصیت کردن شخصی به سه فرزند خود که مالش به فرزندی برسد که از بقیه کاهل تر باشد

نگاره پنجم (تصویر۸) تصویرسازی داستانی کوتاه در آخر دفتر ششم است که مولانا آن داستان را به واسطه داستان قبلی خود برای تبیین معنی کلمه «کاهلی»۲ آورده است (زمانی،۱۳۹۱، ۱۲۴۳). در این داستان مردی قبل از مرگش نزد قاضی می‌رود و وصیت می‌کند که از میان سه فرزندش مالکیت اموالش به آن فرزندی تعلق گیرد که از بقیه کاهل‌تر باشد. پس از وفات آن شخص، فرزندانش نزد قاضی حاضر می‌شوند تا حکم پدر را برایشان اجرا کند. قاضی از هریک از آنها خواست تا حد کاهلی‌شان را شرح دهند. یکی از فرزندان گفت من برای شناختن هر کسی با او گفت و گو می‌کنم و اگر حرف نزد تا سه روز از رفتار و کردارش او را خواهم شناخت. فرزند دیگر نیز گفت من برای شناخت کسی به گفت و گو با او می‌پردازم و اگر حرف نزد با زیرکی او را به حرف می آورم. قاضی گفت اگر نتوانی او را به حرف بیاوری چه کار می‌کنی؟ او گفت که سکوت می‌کنم و صبر می‌کنم تا از ضمیرش بر دلم بتابد.

این داستان از آنجایی که آخرین حکایت مثنوی است، پایان آن چنانکه باید به سر بیاید، ناتمام می‌ماند. اما در حقیقت مخاطب با آنکه قصه کتاب را ناتمام می‌یابد از پیش چیزی از فرجام قصه و اشارتی از سِر آن را دریافت می‌کند (زرین-کوب، ۱۳۸۶، ۱۷).

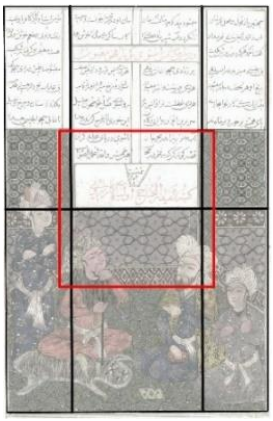
در تصویر۸–الف در مرکز کادر صفحه، قاب مربعی در نظر گرفته شده که تقسیمات کادربندی کتابت و فضای صحنه نقاشی را تفکیک و تنظیم کرده است. قسمت بالای قاب مربع به جدول‌کشی کتابت اختصاص یافته و کتابت اشعار تا داخل نیمه مربع نفوذ یافته است که در انتهای آن در کادر کوچکی، نام کاتب نسخه با خطی درشت‌تر به رنگ قرمز توجه بیننده را در مرکز صفحه به خود معطوف می‌کند. در واقع ادغام متن کتابت در نگاره علاوه بر پیوستگی تنگاتنگ متن و نقاشی و زیبایی تلفیق آنها، در اینجا بیشتر به اتمام کتابت و نام کاتب تأکید شده است. در قسمت نگاره فرم قاب مربع به منزله دیوار به کار رفته و فضای صحنه را تقسیم بندی کرده است.

تصویر۸، نمایی متقارن و پر تزئین از فضای اندرونی با نقوش هندسی و ختایی درشت را به نمایش گذاشته است که در آن چهار پیکره درشت جثه در دو دسته دوتایی روبه روی هم جای گرفته اند. قاضی در نیمه چپ تصویر از روبه-رو به صورت چهار زانو بر روی زیرانداز پوست پلنگی نشسته است و با حالت نگاه با تأمل به گفتارهای مردی توجه دارد. او با داشتن عصایی در دست و جبه پلنگی بر روی بالادوش، لباس قرمز و کلاه وزین‌تر نسبت به دیگران، مقام متمایز اجتماعی‌اش مشخص شده است. در سمت راست مردی با سر و عمامه بزرگتر نسبت به بقیه افراد در مقابل قاضی در حال گفتگو است و برگه‌ی وصیت قرمز رنگی را در دست دارد. پیکره همراه قاضی در سمت چپ و همچنین پیکره همراه مردِ در حالِ گفتگو در سمت راست، کلاه و یا عمامه-ای شبیه به همراه خود بر سر دارند و به حالت دست به سینه به گفتگوهای میان قاضی و مرد توجه دارند. از میان پیکره‌ها دو شخصیت اصلی قاضی و مرد در حال گفت‌وگو به واسطه قرارگیری در مرکز صحنه و بزرگتر بودن و رنگ لباس گرم قرمز و زرد بیشتر نمایان هستند. در واقع صحنه با داشتن نوعی قرینگی در تقسیم فضا در سمت راست و چپ تصویر، فضای صحنه را بسته نشان داده تا فضایی ساکن به وجود آورد و با نشان دادن نحوه حرکات دستها و جلب نظر دو فرد قاضی و مرد در وسط صحنه، گفت‌وگوی سنگین میان آن دو را به نمایش گذارد.

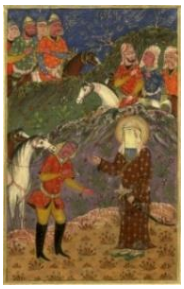


تصویر ۸ آخرین نگاره نسخه خطی است و در پایان اتمام کتابت مثنوی مصور شده است.

آنالیز خطی تصویر۸



تصویر۸–الف، قرارگیری کادر مربعی در مرکز کادر صفحه و تقسیم بندی فضای صحنه.

جدول۱. تحلیل بصری نگاره‌های نسخه مثنوی، مآخذ: نگارندگان					
نگاره	نگاره اول (تصویر۴)	نگاره دوم (تصویر۵)	نگاره سوم (تصویر۶)	نگاره چهارم (تصویر۷)	نگاره پنجم (تصویر۸)
تصویر					
خصوصیت پیکره‌ها	حضرت علی (ع) با ابعاد بزرگتر به حالت ایستاده و چهره پردازی نمادگرایانه- مبارز به حالت خاضعانه	زاهد با سر بزرگ، لباس آبی رنگ، ریش نوک تیز و دستهای در حال دعا به سمت بالا - تجمع حاجیان در مقابل زاهد و در حالت اشاره‌گری به او	معشوق با ابعاد بزرگ به رنگ قرمز در مرکز تصویر و طرز نشستن چهار زانو با یک پای دراز کرده - حالت پویایی پیکره‌ها- بهره-گیری از پرسپکتیو مقامی در نشان دادن مرتبه اهمیت پیکره‌ها	قرارگیری شاه و ایاز در مرکز تصویر- نحوه جلوس شاهانه به حالت چهار زانو با یک پای دراز کرده- شخصیت عارف ایاز با لباس آبی رنگ و ریش نوک تیز- فضای گفتمانی از طریق حرکت دستها و جهت نگاه افراد	قاضی با لباس قرمز و حالت نشستن چهار زانو بر روی زیر انداز پلنگی- مرد وصیت کننده با لباس آبی رنگ و سر و عمامه بزرگ و ریش نوک تیز
منظره پردازی	تقسیم بندی فضا با چینش تپه‌های ردیفی به سه پلان- تفکیک تپه‌ها با زمینه رنگی متفاوت— افق رفیع	تقسیم بندی فضا با چینش تپه‌های ردیفی به سه پلان با منظره-پردازی متفاوت- تداخل اشعار در قاب تصویر- افق رفیع	تفکیک فضا به سه پلان— پیوستگی و امتداد بناهای معماری در فرم و جهت گیری مشخص به سمت گنبد - افق رفیع	تنظیم صحنه توسط کادر مربعی دیوار- ایجاد فضای باز جهت تنفس و پویایی صحنه- تزئین و پر کردن سطوح بناها با نقوش هندسی درشت	تنظیم صحنه توسط کادر مربعی در مرکز تصویر و تاکید بر کتیبه نام کاتب- تداخل اشعار در قاب تصویر - فضای ساکن و بسته اندرونی- تزئین و پر کردن سطوح با نقوش هندسی و یا ختایی درشت
رنگ	پیش زمینه روشن نخودی رنگ- طیف رنگی تیره بنفش، سبزو لاجوردی در فضای زمینه — انتشار رنگهای گرم و ایجاد تحرک در فضای تیره زمینه	پیش زمینه روشن نخودی رنگ- طیف رنگی تیره در فضای زمینه	پیش زمینه روشن نخودی رنگ — طیف رنگی تیره بنفش، سبزو لاجوردی در فضای زمینه — استفاده از رنگ قرمز در ایجاد توجه و جهت دهی	طیف رنگی تیره بنفش، سبزو لاجوردی در فضای زمینه - انتشار رنگهای گرم و ایجاد تحرک در فضای تیره زمینه	طیف رنگی تیره بنفش و سبز در فضای زمینه
ترکیب بندی	حرکت زیگزاگی از طریق جهت‌گیری پیکره‌ها- جهت‌دهی بالقوه به سمت بالا از طریق برجستگی تپه‌ها به سمت بالا	جهت‌گیری به سمت بالا از طریق جهت اشاره-گری زاهد و مناره‌ها	حرکت زیگزاگی از طریق اشاره‌گری پیکره-ها و خط اریبی دیوار — جهت‌گیری به سمت بالا از طریق فرم و جهت بناها	حرکت زیگزاگیاز طریق جهت اشاره‌گری پیکره‌ها- ترکیب متوازن و متعادل	ترکیب متقارن و متمرکز
گزینش صحنه	- ارادت مبارز در مقابل حضرت را نشان داده است و خدو انداختن را تصویر نکرده است.	صحنه مکه و فضای کعبه تصویر شده در حالیکه در متن داستان نیامده است.	درون باغ به جای تصویر کردن درختان، بنای گنبد دار ترسیم شده است (بنای گنبددار در متن داستان نیست).	----	----

ویژگی‌های تصویری نسخه مثنوی

ویژگی‌های تصاویر نسخه فوق نشان می‌دهد که به رغم یکدستی و وجوه مشترک در خصوصیات نگاره‌ها، تلفیقی از شاخصه‌های مکاتب مختلف دیده می‌شود. با وجود اینکه نگاره‌ها از نمای بسیار نزدیک تصویر شده‌اند و همچون پیکره‌های صفوی نسبت به صحنه ابعاد بزرگی دارند، اما در نگاره دوم این مشخصه لحاظ نشده و مناظر دورنمای سه بعدی دارد. لباس پیکره‌ها سبک و سیاق صفوی دارند و حتی برخی کلاه قزلباشی (دستار صفوی) به سر دارند؛ اما برخی دیگر از دستارها به اسلوب سبک تبریز ترسیم شده‌اند و یا سربند زنانه‌ای در نگاره سوم به نمایش در آمده که تا حدودی به روسری‌هایی که زنان در سبک قزوین به سر می‌کرده‌اند نزدیک است. همچنین در پیکره‌ها فرم دستها کوچک ترسیم شده‌اند که ویژگی سبکی دوران قزوین و ماقبل از آن است. از خصوصیات دیگر پیکره‌ها می‌توان به سبیل‌های آویزان و نازک اشاره کرد که با وجودی که در سبک ترکمان سبیل‌های آویزان ترسیم می‌شده است اما نمونه‌ای از فرم و نازکی آن در جایی دیده نشده است. از ویژگی دیگری که نگاره‌ها را به سبک ترکمان متمایل می‌کند می‌توان به ترکیب‌بندی مورب اشاره کرد. خصوصیات دیگری همچون افق رفیع، تپه‌های گرد بلند و پوشش زمینه با گل و بوته و یا تزیین سطوح بناها با نقوش هندسی درشت ویژگی‌هایی است که در نگاره های شیراز به چشم می خورد. از طرف دیگر رنگ‌گذاری فضای نگاره‌ها طیف رنگی تیره فام و ارتفاع رنگی نزدیک به هم دارد؛ این نوع رنگ‌گذاری در سبک رسمی نگارگری ایران رایج نبوده است. بر این اساس شواهد این به هم آمیختگی سبکی نشان می‌دهد که نگاره‌ها در مکتب رسمی درباری اجرا نشده است و احتمالا نگاره‌ها در سبک محلی در شهرهایی همچون ترکمان و یا شیراز کار شده‌اند. همچنین از آنجایی که تاریخ ۱۱۱۱ه.ق بر روی برگه الحاقی نسخه رقم زده است اجازه می‌دهد تا زمان ساخت و کتاب آرایی آن را به دوره صفوی نسبت دهیم.

نتیجه‌گیری

مثنوی معنوی یکی از مجموعه‌های کمتر تصویر شده دوران تاریخی نگارگری است که از دوران صفوی گرایش بیشتری به مصورسازی آن مشاهده شده است. با توجه به ارزشمندی نسخ مصور مثنوی، نوشتار حاضر به شناسایی یکی از این نسخ، محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی پرداخته و خصوصیات بصری و کیفیت بیان هنری آن را مورد بررسی قرار داده است. دستاوردهایی که از بررسی ویژگی‌های بصری به دست آمد بیانگر آن است که به نظر این نسخه به شیوه محلی در دوران صفوی اجرا شده باشد. اما علی رغم آن، با توجه به جدول۱ نگارگر نوعی تنوع و خلاقیت در فرم و یا ترکیب بندی به کار برده است؛ برخی ویژگی‌ها همچون خصوصیات ظاهری پیکره‌ها از قبیل سبیل‌های آویزان و نازک و بلند مردان، سرهای بزرگ با شانه‌ها و پاهای کوچک، حالت متحرک دستها و پاها، دست به سینه بودن و ترسیم صورت نیم رخ خصوصیات سبک شخصی نگارگر است و برخی دیگر تمهیداتی هستند که هنرمند برای القاء درون مایه داستان به صورت آگاهانه از کیفیات بصری در ترکیبی مشخص بهره گرفته است؛ استفاده از عناصری منتخب برای اشاره به محتوای داستان_ با وجود اینکه در متن داستان به آن اشاره‌ای نشده است_، بهره‌گیری از پلان‌های متعدد برای نمایش صحنه‌های مختلف داستان، ترکیب بندی زیگزاگی از طریق جهت دهی خطوط و کنش ها و حالات و حرکات پیکره‌ها، حرکت به سمت بالا، استفاده از رنگهای گرم به ویژه رنگ قرمز در میان فضای تیره، پیش زمینه روشن و نخودی رنگ در صحنه‌های پلان‌بندی شده برای وضوح دید و جلب توجه، پرسپکتیو مقامی و خصوصیات ظاهری افراد از جمله سر بزرگ با ریش بلند و نوک تیز با لباس آبی رنگ برای افراد معنوی، طرز نشستن چهار زانو و یا با یک پای دراز کرده برای افراد با اهمیت، کیفیاتی هستند که برای اشاره به جنبه محتوایی داستان به کار رفته‌اند. به عبارت دیگر هنرمند با نحوه به کارگیری عناصر بصری، نوعی الگوی بیان هنری را پدید آورده تا درون مایه و محتوای داستان را به تصویر در آورد.

از آنجایی که مثنوی‌های مصور کمیاب و کمابیش ناشناخته هستند؛ پیشنهاد نگارندگان برای پژوهش‌های آتی، تحقیقات بیشتر در شناسایی نسخه‌های مثنوی مصور شده‌ای است که در موزه‌ها یا کتابخانه‌های ایران و یا در هر جای دنیا احتمال دارد بدست آیند.

سپاسگزاری

شایسته است از همکاری و مساعدت کارکنان کتابخانه مجلس شورای اسلامی به ویژه ریاست محترم کتابخانه تشکر و قدردانی شود.

پی‌نوشت‌ها

۱–پاسبان

۲– در این داستان «کاهل بودن» به منظور این است که آن شخص به امر حق تسلیم باشد و باطن و ضمیری روشن داشته باشد (زمانی،۱۳۹۱، ۱۲۴۳).

منابع

اوکویرک؛ استینسون؛ ویگ؛ بون؛ کایتون (۱۳۹۶). ***مبانی هنر: نظریه و عمل***، ترجمه محمدرضا یگانه دوست، پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی، چاپ پنجم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).

بیانی، مهدی (۱۳۶۳). ***احوال و آثار خوشنویسان***، تهران: انتشارات علمی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴). ***در سایه آفتاب***، تهران: سخن.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۵). ***داستان پیامبران در کلیات شمس: شرح و تفسیر عرفانی داستانها در غزلهای مولوی***، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

جامی، عبدالرحمن بن احمد؛ پور جوادی، نصرالله و بختیار، مظفر (۱۳۸۰). ***مرقع نی نامه جامی***، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

جعفری، اسدالله (۱۳۸۱). قصه و قصه پردازی در مثنوی مولوی، ***ادبیات داستانی***، شماره ۶۲، ۶۶–۶۹.

جنسن، چارلز آر (۱۳۹۵). ***تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی***، ترجمه بتی آواکیان، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی.

حائری، عبدالحسین(۱۳۸۶). آشنایی با چند نسخه از شرح¬های مثنوی جلال الدین محمد مولوی بلخی، پیام بهارستان، ویژه نامه، صص ۷ — ۹.

داندیس، دونیس اِ (۱۳۸۳). ***مبادی سواد بصری***، ترجمه مسعود سپهر، تهران: سروش.

درایتی، مصطفی (۱۳۹۰). ***فهرستگان نسخه های خطی ایران (فنخا)***، چهل و پنج جلد، تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

زارعی فارسانی، احسان؛ قاسمی اشکفتکی، مریم (۱۳۹۸). ترکیب-بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری، ***جلوه هنر***، سال۱۱، شماره۲، ۲۱–۴۲.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶). ***سّر نی، نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی***، تهران: علمی.

زمانی، کریم (۱۳۹۴). ***شرح جامع مثنوی معنوی***، چاپ چهل و هشتم، تهران: اطلاعات.

صدیق بهزادی، ماندانا؛ آروند، طاهره؛ بزرگ چمنی، ویدا (۱۳۸۰). ***کتابشناسی مولوی***، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

صیدیه، سیمین(۱۳۸۶). ***معرفی نسخه های نفیس مولانا در کتابخانه مجلس به همراه فهرست نسخ خطی آن***، مجله پیام بهارستان، شماره ۷۷، صص ۱۰–۱۴.

عزیز محمدی، مهتاب(۱۳۹۹). ***بررسی ساختار زیبایی شناسانه نگاره های نسخه مصور مثنوی معنوی موزه ی هنر والترز آمریکا***، پایان نامه ارشد، اصفهان: مؤسسه آموزش عالی سپهر.

علیزاده خیاط، ناصر (۱۳۸۲). ***انعکاس هنری و بلاغی آیات در مثنوی مولوی***، نامه پارسی، سال هشتم، شماره چهارم، ۵–۳۰.

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۶۲). ***مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی***، تهران: امیرکبیر.

کریمی، سمیه (۱۳۹۸). ***مطالعه ویژگی‌های هنری نگاره-های مصور مثنوی معنوی در نیمه دوم عصر صفوی (قرن۱۱ق) به منظور طراحی نگارگری***. پایان نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

کیانی، فاطمه(۱۳۸۹). ***تجلی آراء مولانا، جلال الدین محمد بلخی پیرامون هنر و زیبایی در نگاره¬های منتخبات مثنوی***، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه الزهرا.

کیانی، فاطمه، حسن بلخاری قهی و محمد علی رجبی(۱۳۹۱). مفهوم شناسی تطبیقی نمادها در نگاره خلقت انسان از مجموعه منتخبات مثنوی معنوی با داستان دیدار حضرت مریم (س) و روح القدس (ع) از دفتر سوم مثنوی معنوی، مجله مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۶، صص ۴۹–۶۹.

معینی زاده و دیگران(۱۳۸۹). ***جلوه¬های بصری اراده و مشیت الهی در نسخه¬های مصور مثنوی و غزلیات***، مجله هنر اسلامی، دوره ۱۵، شماره ۳۴، صص ۲۹۶–۳۱۹.

مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۷۷). ***مثنوی معنوی***. تصحیح رینولد نیکلسون. به کوشش مهدی آذر یزدی (خرمشاهی)، تهران: پژوهش.

ناغانی ابراهیمی، حسین(۱۳۸۴). ***جایگاه ترکیب¬بندی در نگارگری ایران***، مجله مطالعات هنر اسلامی، شماره ۲، صص ۷–۱۶.

نوروزی طلب، علیرضا (۱۳۷۸). تجسمی: جستاری در مبانی نظری هنر و مفاهیم نگارگری ایرانی، ***هنر بهار***، شماره ۳۹، ۸۶–۱۰۶.

نوروزی طلب، علیرضا (۱۳۸۹). جستاری در شکل شناسی اثر هنری و دریافت معنا، ***باغ نظر***، سال هفتم، شماره ۱۴، ۶۹–۸۶.

Yeganedoust, (5nd ed), Tehran: The Center for Studying and Compiling University Books in Humanities (SAMT), (Text in Persian).
Pournamdarian, T. (2005). ***In the Shadow of the Sun: Persian Poetry and Breaking Structure in Molavi's Poetry***, (2nd ed), Tehran: Sokhan, (Text in Persian).
Pournamdarian, T. (2006). ***The Story of Prophets in Diwan-i Shams-i Tabrizi: Mystical Description and Interpretation of Stories in Molavi's Sonnets***, (3nd ed), Tehran: Institute of Cultural Studies and Research, (Text in Persian).
Sedigh Behzadi, M.; Arvand, T.; Bozorgchamani, V. (2001). ***Molavi's Bibliography***, Tehran: University Publication Center, (Text in Persian).
Zamani, K. (2015). ***A Comprehensive Commentary of Masnavi e Ma'navi***, (48nd ed), Tehran: Ettela'at, (Text in Persian).
Zarei Farsani, E.; Ghasemi Eshkoftaki, M. (2019). Composition in Iranian Painting with Emphasis on the Theme and Principles of Visual Traditions. ***Glory of Art (Jelve-y-Honar***,11(2),21-42, (Text in Persian).
Zarrinkob, A. (2007). ***Sir Ni, Analytical and Comparative Commentary and Description of Masnavi***, (11nd ed), Tehran: Elmi, (Text in Persian).

References

Alizadeh Khayat, N. (2003). Artistic and Rhetorical Reflection of the Verses in Mawlavi's Masnavi. ***Nameh-e Parsi***, 8(4), 5-30, (Text in Persian).
Bayani, M. (1984). ***Status and Works of Calligraphers***, (2nd ed), Tehran: Elmi, (Text in Persian).
Derayati, M. (2011). ***Catalogers of Iranian Manuscripts***, (1nd ed), Tehran: Organization of Documents and National Library of the Islamic Republic of Iran, (Text in Persian).
Dondis, D. (2004). ***A Primer of Visual Literacy***, translated by: Mas'ud Sepehr, (8nd ed), Tehran:Soroush Press, (Text in Persian).
Forozanfar, B. (1983). ***The Source of Masnavi Stories and Parables***, (3nd ed), Tehran: Amirkabir.
Ja'afari, A. (2002). Tales and Storytelling in Mawlavi's Masnavi. ***Research in Narrative Litarature*** (***Adabiate Dastani)***, 62, 66-69, (Text in Persian).
Jami, A.; Pourjavadi, .; Bakhtiar, M (2001). ***Marqa Ni Namah Jami***, (2nd ed), Tehran: University Publication Center, (Text in Persian).
Jansen, CH. (2016). ***Studying Art History***, translated by Betty Avakian, (10nd ed), Tehran: The Center for Studing and Compling University Books in Humanities (SAMT), (Text in Persian).
Karimi, S., (2019). ***The Study Of The Artistic Features Of Masnavi -Ma'navi's Illustrated Miniature In The Second Half Of The Safavid Era (11 Century AH) In order To Draw Miniature.*** MA thesis, Department of Handicrafts, Isfahan: Art University of Isfahan.
Mowlavi, J. (1998). ***Masnavi e Ma'navi***, (2nd ed), Tehran: Pajohesh.
Noroozitalab, A. (1999). A research on the theoretical foundations of art and the concepts of Iranian painting. ***Honar-e Bahar***, 39, 86-106, (Text in Persian).
Noroozitalab, A. (2010). An Inquiry into (morphology) Iconology of Artwork and Meaning Perception. ***Bagh-e Nazar***, 7(14), 69-86, (Text in Persian).
Ocvirk, O.; Stinson, R.; Wigg, PH.; Bone, R.; Cayton, D.,(2017). ***Art Fundamentals: Theory and Practice***, translated by: Mohammad Reza

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.17, No. 1, Spring 2025, Serial No. 46
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

Analysis of Visual Features of the Illustrations of Masnavi Ma'navi Manuscript Preserved in the Library of the Islamic Parliament of Iran [1]

Somayeh Karimi [2]
Alireza Khajeh Ahmad Attari [3]
Gholamreza Hashemi [4]

Received: 2023-12-25
Accepted: 2024-08-06

Abstract

One of the basic characteristics of Iranian painting in the Islamic period has been its close connection with Persian literature. Knowing and understanding the interpretations of painting is considered a significant issue, especially in the expression of issues with mystical concepts, which are less interesting to painters due to their abstract nature and the transmission of more complex expressions. The artist-painter has used various literary themes and his visual expression as a tool to express various topics from epics to romantic and mystical lyrics. Among the mystical texts, "Mathnavi Manavi" is a work in the field of mystical and educational thoughts written by Maulana Jalaluddin Muhammad Balkhi Rumi (604-672 AH) through numerous stories and anecdotes. In comparison to other mystical texts, while expressing the highest epistemological concepts, Masnavi also had the aspect of storytelling, which was equally prominent. Nevertheless, the themes of the spiritual masnavi were less depicted in the history of Iranian painting, and few illustrated versions of it were obtained, which mainly belonged to the Safavid period and its later periods. One of these masnavis is a copy numbered 2645 preserved in the Islamic Council Library, which is kept in the Naqsh Nafis section and has remained neglected and abandoned in the eyes of researchers. The purpose of this research was to identify the said manuscript and toassess the quality of artistic expression and content of its paintings. The method of collecting information was done through direct access to scanning copies and library resources, and with a descriptive-analytical method and based on visual analysis, and sought to answer these

[1]DOI: 10.22051/jjh.2024.45919.2101
[2] M.A of Handicrafts, Handicrafts Faculty, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran, Corresponding Author. Skarimi1400@yahoo.com
[3]Associate Professor, Department of Handicrafts, Handicrafts Faculty, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. a.attari@aui.ac.ir
[4]Associate Professor, Department of Handicrafts, Handicrafts Faculty, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Gh.hashemi@aui.ac.ir

questions: ۱- How were the visual features? The illustrations of Masnavi Manavi's version? ۲- To what extent are these features used in creating artistic expression and content quality?

This version has six books, like other versions of Masnavi, and at the end of each book, the end of the book is indicated. At the end, it is mentioned that it was written by the saints of Kazeruni. Also, some additional pages have been added to the first version, which has a signature with the date 1111 AH, which shows that this version was written earlier than the above date.

The mentioned version has five illustrations, the name of the artist is unknown, and the illustrations do not have a number or signature. Each of the pictures depicts the last story of each notebook, and for this reason, they are placed at the end of each notebook. The paintings depict Masnavi stories in the following order: 1- the story of "the enemy spitting on Amir al-Mu'minin Ali (ع)"; What comes from the title and the beginning of the text of the story is not represented, which is the story of the enemy spitting on Ali in the battlefield, and according to Shaan Ali, the painter tried to depict a symbolic manifestation of the Prophet in all the details of the elements and visual factors of the scene. May Ali's greatness and position be.2- The story of "the astonishment of the pilgrims at the merits of that ascetic whom they found alone in the Bedouin"; In this story, Rumi describes the virtues of an ascetic. Placement and reference to visual elements and factors in the stage space has a specific orientation which was first pointed out to the ascetic by a group of pilgrims and through the ascetic and the depiction of God's house, the audience's attention is drawn to the sky and the stormy rain-making clouds that rained with Paying attention to the merits of the ascetic in that burning area. 3- the story of "the story of the lover who found the beloved in an unknown garden"; Illustrated at the end of the third book and the beginning of the fourth book of Masnavi. This painting seeks to show the solitude of the lover and the beloved, and the reminder of God's presence by the beloved. The visual elements and factors are illustrated in such a way as to show the existence of God and His presence in all places as a content aspect of the story. In the first case, the eye is directed towards the dome through the inclined movement of the wall. In the second case, the audience has penetrated into the garden and turned their attention towards the solitude of the lover and the beloved and towards the dome. At the end of both situations, the eyes are directed towards the dome, and the only presence of the dome is a metaphor of the mosque with the branches of the trees in the wind and the wavy clouds, which is a sign of God's presence in the scene. 4- The story of "Ayaz and ordering the king to break the gem" is depicted in the fifth book of the Masnavi. In this painting, the general story is shown, where the king is sitting in a palace among a group of emirs and Ayaz is talking with him in the center of the scene. The postures and gestural movements of the figures make the eye move throughout the scene and provide an active dialogue space between the ministers and the king. On the other hand, none of the people, except Ayaz, looks at the king, which shows that they have not obeyed any of the ministers except Ayaz. 5- The story of "a person bequeathing his will to his three children, whose property goes to the child who is younger than the rest" is from the sixth book of Masnavi. This picture shows a symmetrical and decorated view of the interior space with geometrical motifs and large errors, in which the judge and the testator are talking to each other while holding the will, and their companions are paying attention to them. The blurring on the left and right sides of the image has created a static atmosphere, and the way the hands move has shown the heavy conversation between the judge and the man in the middle of the scene. Achievements such as the appearance

characteristics of the figures, such as hanging and thin and long mustaches of men, big heads with small shoulders and legs, moving arms and legs, hand to chest and drawing a profile face are the characteristics of the painter's style and ..., were arrangements that the artist has consciously used visual qualities to induce the content of the story. The use of selected elements to refer to the content of the story, such as composition, the use of warm colors, especially red color in the middle of the dark space, light and pea-colored foreground in the planned scenes, the positional perspective, and the appearance characteristics of people, including the head. Big with a long and pointed beard and wearing blue clothes for people with a mystical face, sitting on four knees or with one leg extended for important people, using multiple plans to show different scenes of the story, quality has been used to refer to the content aspect of the story. In other words, by using visual elements, the artist has created a pattern of artistic expression to depict the subject and content of the story.
The stylistic examination of the pictorial characteristics of this version has shown that despite the uniformity and common features of the pictures, there was a combination of the characteristics of different schools. The paintings are depicted like Safavid figures from a very close view. Also, in the examination of the paintings, things such as the way of clothing, the shape of the body and its various parts, the face painting and the composition of the paintings, the way of vegetation and landscaping, the way of building, the coarseness of the motifs, etc., are a display of local style and Influenced by different styles of the Safavid period, including Qazvin, Shiraz, Tabriz, and the Turkmans, which is a sign of the fusion of styles that did not show the official court school, and probably the paintings were made in the local style in cities such as Turkman or Shiraz in the Safavid period.

Keywords: Persian Painting, Masnavi Manavi, Manuscript, Safavid Era, Islamic Council Library