تحلیل منتخبی از نگاره‌های نسخه قصص الانبیاء

متعلق به اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هجری
محفوظ در کتابخانه ملی پاریس

مژده کاظم

نسخه قصص الانبیاء کتابخانه ملی پاریس- ۲ (۲-p)

«اوایل سال ۱۹۵۰ در کاتالوگ‌هایی که توسط مجموعه‌داران منتشر شد*، نسخ مصوری با موضوع مشترک داستان پیامبران معرفی شدند که به همراه آثار متنوع دیگر بر وسعت نقاشی و نگارگری ایرانی تأکید می‌کردند.»[۱] در این مجموعه از نسخ که در فاصله زمانی کمی نسبت به یکدیگر، یعنی یک یا دو دهه بین سال‌های (۹۷۸-۹۸۸ هـق/ ۱۵۶۵-۱۵۸۵م) نسخه‌برداری و تصویرسازی شده‌اند»[۲] به نظر می‌آمد که در عین تشابه، هر نسخه‌ای در تمایز با دیگر نسخ نیز قرارداشت و در این میان «نسخه موجود در کتابخانه ملی پاریس به شماره ۱۳۱۳، بیش از دیگران دارای این خصوصیت بود و از این نظر این نسخه می‌تواند در مرکز توجه قرار گیرد.»[۳]

این نسخه در میان نسخ هم گروه خویش، تنها اثری است که محققان، به طور قطع محل اجرای آن را در ایران* دانسته‌اند. این نسخه «در قسمت انتهایی دچار آسیب شده و ته نگاشت یا انجامه آن از بین رفته است»[۵] و به همین دلیل، تاریخ اجرای نسخه و بقیه اطلاعات مربوط به آن نیز مفقود گردیده است. اما از روی سبک نگاره‌ها، می‌توان تشخیص داد که تعدادی از آنها* در اواخر قرن شانزدهم میلادی یا دهم هجری* و ما بقی، اوایل* قرن هفدهم میلادی و یا یازدهم هجری* به انجام رسیده‌اند و در نتیجه از لحاظ تاریخی نیز، در محدوده‌ای خارج از محدوده زمانی گروه نگاره‌های نسخ مشابه در آن دوره، قرار دارند. علاوه بر این، با آنکه* اسم شخصیتی که این نسخه برای وی مصورسازی شده، پاک شده است*[۶]، اما گروهی با قاطعیت سفارش این نسخه را به* شاه عباس اول*[۷] و کارگاه شاهی او نسبت می‌دهند و این مسئله باعث می‌شود که این نسخه تنها

نسخه‌ای باشد که در میان نسخ هم گروه با قاطعیت، سفارش آن به دربار خاصی نسبت داده شده است. متن این نسخه که "احتمالاً" اندک زمانی پس از نگارش، بی‌درنگ به صورت هدیه از ایران به هند مغول فرستاده شده" و "جزء کتابخانه سلطنتی هند بوده"[۸] توسط نیشابوری نوشته شده است.

ارتباط متن این نسخه با نگاره‌های آن نیز از خصوصیت منحصر به فردی برخوردار است. چنان‌که این نسخه جزء معدود نسخی است که "نقاشی در آن، دقیقاً همان داستانی را نشان می‌دهد که در نزدیکی نگاره آورده شده است." برای رسیدن به این مطلوب احتمالاً" مراحل کار به ترتیبی خاص انجام می‌گرفته است، به طوری که "خطاط یا کاتب تصمیم می‌گرفت که کدام فضا را برای یک تصویر خالی بگذارد، یا اینکه نسخه تصویرسازی شده دیگری، به عنوان مدل اصلی مورد توجه قرار می‌گرفت و از روی آن، هم مدل نوشتن و هم ترتیب قرار گرفتن تصویرها برنامه‌ریزی می‌شد. سپس نقاش متن را می‌خواند و با دقت بعضی از قسمت‌های آن را برای شاخص نگاره‌هایش انتخاب می‌کرد و یا اینکه ممکن بود، حتی بعضی از تصاویر را نیز از همان نسخه مدل برای کپی کردن انتخاب کند."

این انتخاب و گزینش در نسخه (۲- P) به ترتیبی استثنایی رخ داده است، چرا که در این نسخه برخی "موضوعات برای تصویرسازی انتخاب شده‌اند که در دیگر نسخ هم‌گروه اثری از آنها وجود ندارد."[۹]

شیوه نقاشی در نسخه قصص‌الانبیاء کتابخانه ملی پاریس (۲- P)

در مورد سبک و شیوه به کار رفته در تصویرسازی نگاره‌های نسخه P-2، نظرات متفاوتی ابراز شده است. به عنوان مثال بلوشه در کتاب خود، Musulman Painting، ریشه‌های این شیوه را در "تبریز یا قزوین در حدود ۱۵۵۰ میلادی"[۱۰] جست‌وجو می‌کند و در مقابل، سچوکین اعتقاد دارد که مینیاتورهای نسخه P-۲ به سبک قزوین و اصفهان تعلق دارند[۱۱] و گروهی نیز بر ارتباط این نسخه "با سبک قدیمی اصفهان"[۱۲] تأکید می‌کنند.

در این میان آنچه مسلم است این است که تفاوت چشم‌گیری میان شیوه اجرایی نگاره‌های این نسخه با نسخ شاخص سبک تبریز صفوی یعنی، نسخه شاهنامه شاه طهماسبی و خمسه طهماسبی (رجوع کنید به مجموعه تصاویر شماره ۱ و ۲) وجود دارد. به طوری که در این نسخه اثر چندانی از آن همه شکوه و جلال نقاشی درباری باقی نمانده است.

گرچه این مسئله را نمی‌توان انکار کرد که گاهی در برخی جزئیات تصویری به روشنی شباهت‌هایی میان نگاره‌های نسخه P-۲ با نسخه‌ای مانند شاهنامه شاه طهماسبی نمایان می‌شود و این خود می‌تواند تداعی کننده ادامه سنت‌های باقی مانده در اذهان هنرمندان آن دوره باشد. چنان‌که مشخصه سبک و شیوه خراسانی در پخش لکه‌های سفید و غیره ... اثر خود را در ذهن نگارگر نگاره حضرت آدم(ص) و جای جای نگاره‌ها در نسخه P-۲ باقی گذارده است. (رجوع کنید به تصویر شماره ۳).

در میان سه شیوه نقاشی خراسان، تبریز و قزوین صفوی، به نظر می‌آید سهم تأثیرگذاری قزوین بر نسخه P-۲ از دوتای دیگر بیشتر باشد. به طوری که نقاط اشتراک بیشتری میان این نسخه با

۱a

۱c

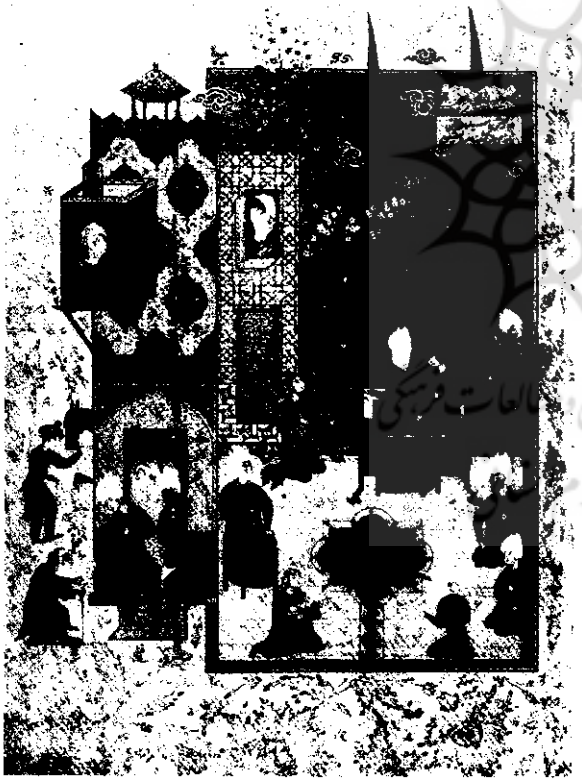
مجموعه تصاویر شماره ۱: (۱a)، تمثیل فردوسی راجع به کشتی تشیع، شاهنامه شاه طهماسبی، تبریز، (۸۴۷ه.ق، ۱۵۳۰م.)
(۱b) دربار کیومرث، شاهنامه شاه طهماسبی، تبریز، (۸۴۷ه.ق ۱۵۳۰م)
(۱c) طهمورث دیوان را شکست می‌دهد، شاهنامه شاه طهماسبی، تبریز، (۸۴۷ه.ق، ۱۵۳۰م).

۱b

نسخ شاخص این سبک، مانند شاهنامه شاه‌اسماعیل دوم، چه از نظر ترکیب‌بندی خلوت و انتخاب رنگ‌ها و چه از نظر طراحی برخی جزئیات و عناصر وجود دارد.* البته باید خاطر نشان کرد، این اشتراک به 'اندازه‌ای آشکار و مسلم نیست که از آن انتظار می‌رود' و یکی از دلایل این امر می‌تواند وجود نقاشی‌ای در پشت صفحه ۷۹ این نسخه باشد که با 'نام آقارضا امضاء شده است و به همراه تعداد دیگری نقاشی متعلق به سبک اصفهان، عقیده تعلق نقاشی‌های این نسخه را به سبک ترکیبی اصفهان و قزوین، در مقابل سبک قزوین صرف، محرز می‌کند'[۱۳]. در میان این گروه از نقاشی‌های این نسخه تعدادی نگاره 'تماماً متعلق به شیوه‌های سنتی اوایل قرن یازدهم هجری اصفهان محسوب می‌شوند'[۱۴] و 'بعضی دیگر دارای طیف‌های رنگی هستند که نشان از مکتب اصفهان دارد.'[۱۵] این طیف‌های رنگی از جمله به‌کارگیری ارغوانی‌ها و زردها و همین‌طور برخی خصوصیات در شیوه طراحی، به اضافه امضاء موجود بر یکی از صفحات این نسخه این شک را به وجود می‌آورد که رضا عباسی هنرمند مشهور آن دوران، دستی در کار طراحی نگاره‌های این

تصویر شماره ۲: انوشیروان و جغدها، نقاشی از خمسه نظامی طهماسبی، تبریز. (۸۶۱-۸۵۷ه.ق و ۴۳-۱۵۳۹م).

تصویر شماره ۳: سلیمان و بلقیس در بارگاه با یکدیگر نشسته‌اند. هفت اورنگ جامی، خراسان، (۹۶۴-۹۷۳ه.ق و ۱۵۵۶-۱۵۶۵م)، گالری فریر واشنگتن.



نسخه داشته باشد و این احتمال دامن هنرمند دیگری چون صادق بیگ را نیز برای نقاشی نگاره حضرت مریم (ع) و عیسی (ع) می‌گیرد. ولی ازآنجایی که طبق مطالب گفته شده انجامه این نسخه از بین رفته، این احتمالات با اظهار نظرهای متفاوتی قرین شده است.

نگارگران احتمالی نسخه P-۲ : (رضا عباسی، صادق بیگ، علی اصغر و ...)

امروزه اظهار نظرهای متفاوتی در مورد رضا عباسی و امضاهایش مطرح است. گروهی از اندیشمندان، امضاهای متفاوت رضا را به شخصیت‌های مختلفی که میان آنها رضا عباسی نیز وجود دارد، نسبت می‌دهند. در میان این گروه، اظهار نظرهایی مطرح می‌شود که نگارگری پشت ورق ۷۹ در نسخه P-۲ را نیز به "آقا رضا مصور خاصه" با امضاء "مشقه آقا رضا" یا "مشق کم‌ترین آقای رضا"[۱۶] نسبت می‌دهند و اعتقاد ندارند که هنرمند نقاش این اثر رضا عباسی باشد. در کنار این اظهار نظر، نظر دیگری مطرح است که با وجود در نظر نگرفتن چند شخصیت متفاوت منتسب به امضاهای رضا، اعتقاد خود را در این مورد با شک ابراز کرده و با "یافتن وجوه تشابهی در بین" آثار رضا و آقا رضا، تمام "نقاشی‌های نفیس" نسخه "قصص‌الانبیاء در کتابخانه ملی پاریس"[۱۷] را به همین آقا رضا نسبت داده‌اند.

مجموعه تصاویر شماره ۴: مقایسه آثار رضا عباسی با قسمتی از یک نگاره در نسخه قصص الانبیاء P-۲.

اما در مقابل این اظهار نظرها، گروه دیگری از محققین تمام امضاهای متفاوت رضا را متعلق به یک شخص واحد می‌دانند. ولی با این حال در میان این گروه نیز در مورد انتساب نقاشی‌های موجود در نسخه P-۲ به رضا عباسی، اختلاف نظر وجود دارد. تعدادی از این گروه معتقدند: «با اینکه روحیه آزادمنشانه رضا باعث می‌شد که او از پذیرش سفارشات درباری و کار در کارگاه‌های نقاشی شاهی و همکاری با هنرمندان موجود در این کارگاه‌ها پرهیز کند، اما او به هر حال نقاشی نسخه قصص‌الانبیاء محفوظ در کتابخانه ملی پاریس ۱۳۱۳ را به سفارش دربار، پذیرفته و به انجام رسانیده است.»[۱۸]

این اظهار نظر، در نوشته‌های بازیل گری نیز تأیید می‌شود، با این تفاوت که از نظر او اگر تمام مینیاتورهای نسخه P-۲ ساخته آقا رضا نباشد اقلاً بیشترشان که حتی توسط فرانسیس ریشار تک تک نام برده شده‌اند[۱۹]، اثر و قلم او هستند.

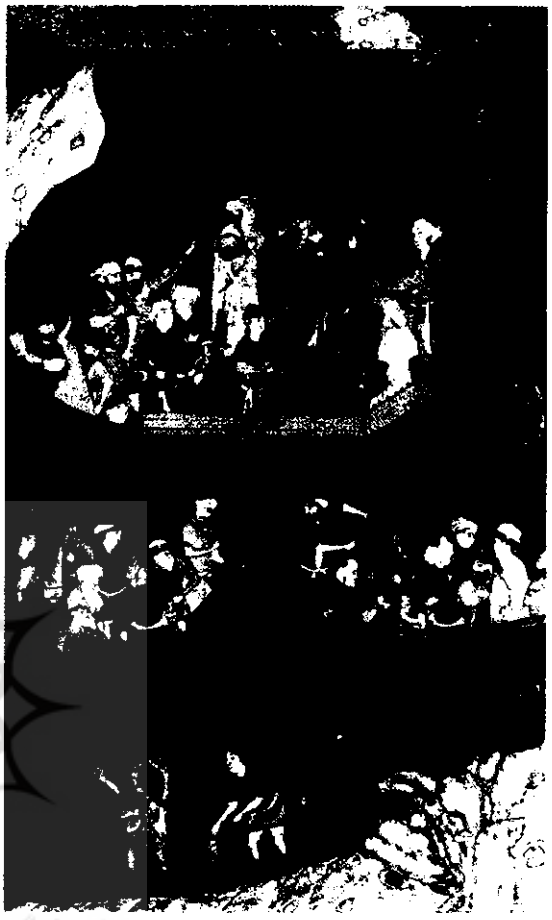
ریشار و بازیل گری اعتقاد دارند، شیوه‌های تجسمی آثار ابتدایی رضا در قزوین در این نسخه تکرار می‌شود. چنان که طبق نظر بازیل گری در تعدادی از نقاشی‌های این نسخه همانند آثار رضا، "پیکره‌ها منحنی‌هایی را دارند که در تک تک" آنها به وجود آمده است. "همچنین نحوه ترسیم ریش و دستار آنها همانند هم است" و کمی "حالت طبیعت‌گرایانه" در آنها ایجاد شده است. که این "حالت طبیعت‌گرایانه در پیکرها و ترکیب‌شان با مناظر قراردادی" در تعدادی از نگاره‌های این نسخه جلب توجه می‌کند، "مانند تابلوی اصحاب کهف و گریختن قابیل از جلو نعش هابیل". درختان در این نگاره‌ها "بوته‌های بی‌شکلی هستند و سایر جزئیات نیز تا حد امکان خلاصه شده‌اند" و از همه

مجموعه تصاویر شماره ۵. مقایسه تصویر صورت درویش به رقم رضا عباسی با قسمتی از نگاره‌های نسخه قصص الانبیاء P-2.

مجموعه تصاویر شماره ۶. مقایسه یکی از آثار رضا عباسی با قسمتی از نگاره‌های نسخه قصص الانبیاء P-۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مهم‌تر اینکه هم‌چون شیوه ابداعی رضا در این نسخه در طراحی پیکرها خط نسبت به رنگ اهمیت بیشتری دارد.[۲۰] به طور خلاصه شاید طبق این نظر بتوان پاره‌ای خصوصیات تجسمی مشترک موجود در آثار رضاعباسی و نگاره‌های نسخه P-۲ را به شرح زیر طبقه‌بندی کرد:



تصویر شماره ۷: اسکندر در حال شکار مرغابی از درون قایق. نسخه میرعلی شیرنوایی، منسوب به علی اصغر کاشانی، (۹۹۷ ه.ق و ۱۵۸۰ م).

- نحوه طراحی برخی فیگورها، و انحناء موجود در آنها با ایجاد حرکت در قسمت پایینی دامن (مجموعه تصاویر شماره ۴).

- تأکید بر خطوط سیال و خوشنویسانه نسبت به رنگ و اهمیت دادن به قلم‌گیری‌های عمامه، شال و دستارها (مجموعه تصاویر شماره ۵ و ۶) و همین طور ظرافت در پرداخت صورت‌های ریش‌دار، که می‌تواند ادامه شیوه علی اصغر پدر رضا عباسی در کار او باشد (رجوع کنید به تصویر شماره ۷). تأثیرپذیری رضا از شیوه علی اصغر به زعم ابوالعلاء سودآور در نسخه بسیار واضح است. چنان که او طراحی پیکره هارون در نگاره معجزه موسی [ع] را با پیکره‌ای در یکی از نگاره‌های نسخه شاه و گدا* به قلم علی‌اصغر مقایسه می‌کند و از شباهت موجود میان این دو، چه از نظر به‌کارگیری خطوط سیال و چه از نظر حالت آنها که بر عصا تکیه زده‌اند و یک پای خویش را بالا نگه داشته‌اند، برای اثبات ادعای خویش بهره می‌گیرد.[۳۱] (مجموعه تصاویر شماره ۸).

- استفاده از رنگ‌های مشابه با سلیقه رضا عباسی در انتخاب رنگ مثل ارغوانی‌ها، بنفش‌ها و قهوه‌ای‌ها (رجوع کنید به تصویر عصای موسی(ع) سحر ساحران مصری را می‌بلعد).

- ظرافت در طراحی درخت‌های بوته‌ای شکل وترکیب طبیعت- گرایانه آنها با اندام‌ها و همین طور استفاده از حرکت طبیعت‌گرایانه اندام‌ها در منظره، مانند نگاره قابیل و هابیل، که طبق نظر ثروت عکاشه فقط رضا عباسی می‌توانست در آن عصر این گونه، حرکت را در مقابل انجماد، به نمایش درآورد.[۳۲] (مجموعه تصاویر شماره ۹).

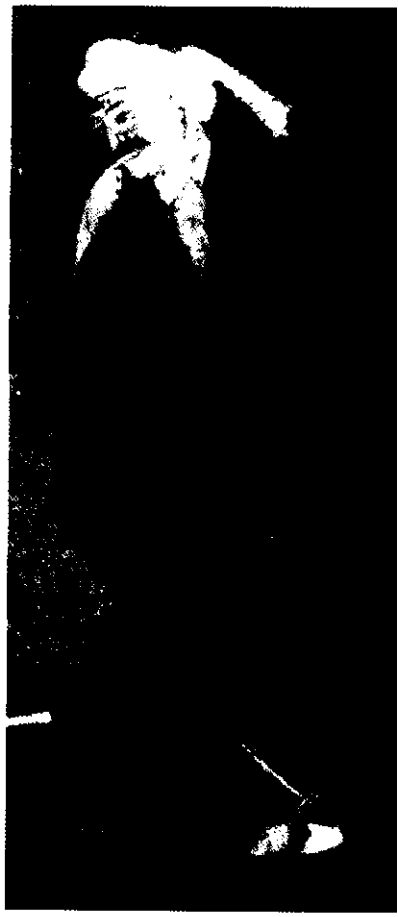
- خلوت شدن ترکیب‌بندی نقاشی‌ها و بزرگ شدن اندازه اندام‌ها نسبت به پیش‌زمینه که می- تواند نتیجه علاقه رضا عباسی به خلق تک نگاره‌ها باشد (رجوع کنید به تصویر شماره ۱۰).

- مشابهت در انتخاب برخی عناصر در جزئیات، مانند شکل سر پرنده در قسمت جلوی کشتی نوح و دستار پارچه‌ای روی آن با نمونه‌ای مشابه در شاهنامه شاه عباس به قلم رضا. (مجموعه تصاویر شماره ۱۱).

- مشابهت در ترکیب‌بندی برخی آثار رضا با نگاره‌های نسخه P-۲ (مجموعه تصاویر شماره ۱۲).

نتیجه‌گیری‌های فوق در صورتی قابل قبول است که رضا عباسی را نقاش نسخه P-۲ در نظر بگیریم چرا که نظرات مخالفی نیز در این زمینه وجود دارد. مثلاً خانم کن بای در اثر خود که موضوع آن اختصاص به رضا عباسی دارد، نسخه قصص‌الانبیاء ۱۳۱۳ کتابخانه ملی پاریس را جزء نسخی قرار داده است که نمی‌توان نقاشی‌های آن را به رضا عباسی نسبت داد[۳۳] و احتمالاً طبق این نظر، نقاش آن سعی داشته تا با تقلید از امضاء رضا به کار خود اعتبار ببخشد.

به نظر می‌آید این تقلب احتمالی، گاهی آن چنان جدی تلقی شده که صاحب نظری چون سچوکین پس از "بررسی‌های بسیار"، "درخصوص اساتید و صاحبان این اثر" (نسخه P-2) اظهار



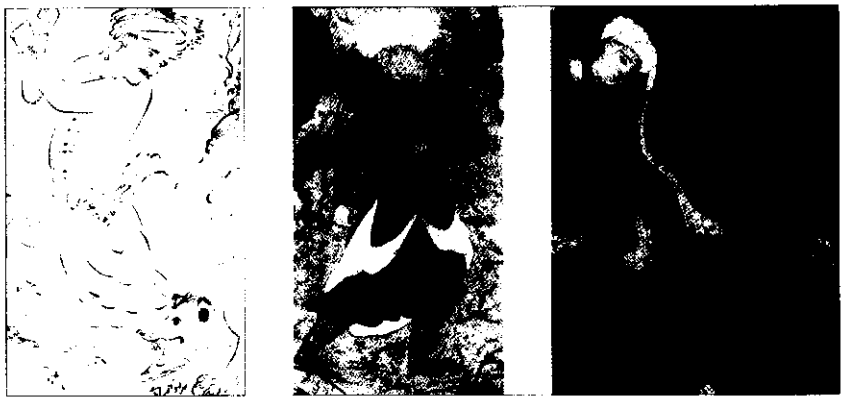
مجموعه تصاویر شماره ۸: مقایسه قسمتی از نگاره شاه و گدا منتسب به علی اصغر، با قسمتی از نگاره ۷۹ در نسخه ۲-p.

می‌دارد که به "نتیجه خاصی" دست نیافته است. او در عین حال، آثار نقاشی در این نسخه را ناشی از سه قلم متفاوت می‌داند" و حتی به تقسیم‌بندی‌هایی نیز در این زمینه دست زده است. از نظر سچوکین "تصاویر اولین هنرمند (A) نمایانگر قدیمی‌ترین شیوه نگارگری در این نسخه است که به سال ۱۵۹۰ م باز می‌گردد. به طور مثال نگاره‌های "شعیب پیامبر، موسی(ع) و دو دختر وی در چشم‌انداز"... "قارون و گنج‌هایش در مقابل موسی(ع)" ... "داود(ع) در حال نبرد با جالوت" ... "سلیمان(ع) و بلقیس در حال صحبت با آصف وزیر" ... "نوح(ع) و خانواده‌اش در کشتی" همگی از این دست هستند.

نمونه تصاویر دومین هنرمند (B) که متعلق به اوایل قرن هفدهم میلادی و روش آن جدیدتر است، از نظر سچوکین به شرح زیر می‌باشد: "قابیل، هابیل را به قتل می‌رساند"... [حضرت]مریم، باکره مقدس با فرزندش مسیح[ع]"... "ابراهیم[ع] در حال قربانی کردن اسماعیل[ع]"... "عصای موسی[ع] و فرعون".

اما طبق نظر سچوکین، شیوه نقاش سوم (C)، نیز مانند نقاش (B)، جدیدتر از شیوه نقاش (A) است، اما کمی با روش او متفاوت می‌باشد و می‌توان تاریخ اتمام آثار او را به سال ۱۶۱۰ م نسبت

مجموعه تصاویر شماره ۹: مشابهت استفاده از عامل حرکت در شیوه رضا عباسی با نگاره نسخه قصص الانبیاء ۲-p.



تصویر شماره ۱۰: زنی با بادبزن، منتسب به رضا عباسی، اصفهان، (۱۵۹۰ م)، واشنگتن، دی سی، گالری هنر فریر.

مجموعه تصاویر شماره ۱۱: مقایسه برخی عناصر به کار رفته در آثار رضا عباسی با نمونه مشابه آنها در نگاره‌های نسخه قصص الانبیاء ۲-p.

داد و نمونه‌هایی چون، "داود و سلیمان(ع) با یک خدمتکار"... "خضر و موسی(ع) در حال مشاهده یک قایق"... "اصحاب کهف"... "اسکندر و فیلسوفان را"[۲۴] از این دست برشمرد.

طبق نظر سچوکین، همان طور که اشاره شد، سه نقاش احتمالی نسخه P-۲ هیچ کدام قابل شناسایی نیستند. اما امروزه برخلاف نظر او علاوه بر رضا عباسی، گروهی به غیر از تصویرسازی پشت ورق ۷۹، بقیه نگاره‌ها را به علی‌اصغر کاشانی پدر او نسبت می‌دهند. چرا که "قلم سیال و سریع، از نوع قلم علی‌اصغر" و همین طور "شیوه چهره‌سازی"[۲۵] شبیه به هم او را در تمام نگاره‌ها تشخیص می‌دهند. گروهی دیگر نیز، صادق بیگ افشار را در امر نقاشی این نسخه دخیل می‌دانند و "نگاره مریم مقدس و فرزندش مسیح [ع] را به "صادق نسبت می‌دهند."[۲۶] که البته این ادعا با مقایسه عناصر و اجزاء تشکیل دهنده این نگاره با آثار صادق بیگ (مجموعه تصاویر شماره ۱۳) و همین‌طور با در نظر گرفتن همکاری صادق بیگ و رضا عباسی و علی‌اصغر کاشانی

با یکدیگر در این زمان در کارگاه شاهی به ریاست صادق بیگ، چندان هم دور از ذهن نمی‌باشد. اما به هر حال چه نگارگران این نگاره‌ها، صادق بیگ و رضا عباسی و پدرش باشند و چه طبق نظر سچوکین هنرمندان گمنامی به خلق این آثار در نسخه P-۲ دست زده باشند، چیزی از ارزش گنج پنهان در این نگاره‌ها نمی‌کاهد. گنجی که با پوششی از داستان‌های خیال‌انگیز پیامبران مستور مانده و انتظار دیگری نیز در این باب نمی‌توان داشت. چنان که به قول لسان‌الغیب حافظ شیرازی:

مجموعه تصاویر شماره ۱۲: مشابهت شیوه ترکیب‌بندی، در برخی آثار رضا با شیوه به کار رفته در نگاره‌های نسخه قصص الانبیاء P-۲

گرت هواست که با خضر همنشین باشی نهان ز چشم سکندر چو آب حیوان باش[۳۴]

فهرست نگاره‌های موجود در نسخه (P-۲)

"پاریس، کتابخانه ملی فرانسه، ۱۳۱۳، Persan

نویسنده متن: نیشابوری

تعداد تصاویر، ۲۰ عدد:

- پشت صفحه ۶: فرشتگان به آدم[ع] در بارگاهش ادای احترام می‌کنند.
- روی صفحه ۱۵: قابیل، هابیل را می‌کشد.
- پشت صفحه ۲۰: نوح [ع]در کشتی.
- پشت صفحه ۲۶: صالح [ع] شتر ماده‌ای را از میان صخره‌ها بیرون می‌آورد.

مجموعه تصاویر شماره ۱۳: مقایسه نگاره‌ای به قلم صادق بیگ با نگاره ۱۷۴ در نسخه ۲-p

- پشت صفحه ۳۱: ابراهیم [ع]در آتش.
- روی صفحه ۴۰: ابراهیم [ع]در حال قربانی کردن اسماعیل[ع].
- پشت صفحه ۵۴: ظاهر شدن یوسف [ع]در جمع زنان مصری در حالی که آنان دستان خویش را به‌جای ترنج می‌برند.
- پشت صفحه ۷۲: موسی [ع]و شعیب[ع].
- پشت صفحه ۷۹: عصای موسی[ع] در حال بلعیدن سحر ساحران مصری.
- پشت صفحه ۹۵: زمین به درخواست موسی[ع]، قارون و گنج‌هایش را فرو می‌بلعد.
- روی صفحه ۱۰۲: موسی [ع] و خضر[ع].
- روی صفحه ۱۱۲: جنگ داود[ع] با جالوت.
- پشت صفحه ۱۱۷: داود[ع] و پسر جوانش، سلیمان[ع].
- پشت صفحه ۱۲۲: سلیمان[ع] در بارگاه.
- پشت صفحه ۱۲۹: سلیمان[ع] در بارگاه.
- پشت صفحه ۱۳۲: سلیمان[ع] و بلقیس در بارگاه سلیمان[ع].
- روی صفحه ۱۴۳: یحیی[ع] بر روی سنگی خوابیده است.
- پشت صفحه ۱۴۷: ذوالقرنین با فیلسوفان.
- پشت صفحه ۱۶۰: اصحاب الکهف در غار.
- روی صفحه ۱۷۴: تولد عیسی[ع] در بیابان.[۲۸]

درآمدی بر مباحث تحلیلی

اولین مسئله‌ای که در نگاه اجمالی به فهرست موضوعی نگاره‌های نسخه ۲-P، توجه هر

تصویر شماره ۱۴: سلیمان[ع] در بارگاه، نسخه قصص الانبیاء (اواخر قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ ه.ق)، کتابخانه ملی پاریس، پشت صفحه ۱۲۲

تصویر شماره ۱۵: سلیمان [ع]در بارگاه، نسخه قصص الانبیاء (اواخر قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ ه.ق)، کتابخانه ملی پاریس، پشت صفحه ۱۲۶

بیننده‌ای را به خود جلب می‌کند وجود سه نگاره با موضوع مشترک داستان حضرت سلیمان در بارگاه‌است، که اتفاقاً نقاشی آنها چندان تفاوت چشمگیری نیز، از نظر تجسمی با یکدیگر ندارند و بسیارشبیه به هم خلق شده‌اند. (تصویر شماره ۱۴، ۱۵ و ۱۶)

این در حالی است که در قصص‌الانبیاء نیشابوری قریب به صد و هفده داستان نقل شده است، که قسمت‌های گوناگون این قصه‌ها می‌توانست‌خود، فرصت مناسبی را برای تصویرسازی در اختیار نگارگر نسخه فوق قرار دهد.

در سه نگاره مورد بحث، سلیمان در موقعیتی مشابه بر تخت پادشاهی مصور شده و در اولین‌نگاه موقعیت برتر او نسبت به دربارش که حیوانات، پرندگان، دیوان و پریان نیز بر طبق داستان‌جزء آن هستند، قابل تشخیص است. این تقابل طبقاتی، که به ترتیبی خاص در سه نگاره مشابه‌تکرار شده است، مسئله‌ای است که از کنار آن، بر طبق آموزه‌های روش نقد ساختارگرایی*، نه‌تنها نمی‌توان به راحتی گذر کرد، بلکه باید این تقابل را در نگاره‌های دیگر این نسخه نیز جست‌وجوکرد. علاوه بر این سه نگاره، نگاره‌های صفحات ۶ و ۱۵ و ۳۱ و ۱۱۲ و ۱۴۷ این نسخه نیز چه به‌صورت ظاهری و چه به صورت درونی، در خود این تقابل را گنجانده‌اند.

موضوع همه این نگاره‌ها به داستان پیامبرانی بازمی‌گردد که یا در داستان مربوط به خود، نقشی پادشاهی ایفا کرده‌اند و یا در قسمت‌هایی از قصه توصیف‌هایی پادشاهانه از آنها شده‌است. مثلاً سلیمان (ع)، داود (ع) و ذوالقرنین (ع) هر سه پادشاه داستانشان بوده‌اند، اما

تصویر شماره ۱۶: سلیمان و بلقیس بر تخت، در بارگاه سلیمان، نسخه قصص الانبیاء (اواخر قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ ه.ق)، کتابخانه ملی پاریس، پشت صفحه ۱۳۲

چنین نقشی به صورت مستقیم به آدم (ع) و ابراهیم (ع) نسبت داده نشده است بدین ترتیب با آن که نگارگر صفحات ۶ و ۳۱ این نسخه می‌توانست بر پادشاهی پیامبران این دو نگاره تأکیدی نکند، اما دقیقاً عملی معکوس انجام داده است. دلیل فوق به اضافهٔ بررسی نشانه‌های موجود در این نگاره‌ها و تطبیق آنها با شرایط فرهنگی، سیاسی و غیره... هم‌زمان با تصویرگیری این نگاره‌ها، که در ادامه در موردشان شرح خواهیم داد همه و همه باعث می‌شد که ساختار حاکم بر بخشی ازنگاره‌های این نسخه را (خلیفه الهی یا پادشاهی) بنامیم.

خلیفه الهی یا پادشاهی

داستان اولین نبی، حضرت آدم (ع)، در قرآن هنگامی آغاز می‌شود که پروردگار به فرشتگان گفت: "اِنی جاعِلٌ فِی‌الارضِ خَلیفَةً، من در زمین خلیفه‌ای می‌آفرینم."[۲۹] (سوره بقره، آیه ۳۰).

خلافتی که در این آیه از آن گفت‌وگو شده "خلافت و جانشینی از خداوند است" و این "مقام خلیفه‌الهی، مخصوص حضرت آدم (ع) نبوده بلکه مربوط به نوع انسان است و فرزندان آدم نیز با پدر"[۳۰] در این قسمت شرکت دارند و این شراکت از چنان اهمیتی برخوردار است که داستان‌سرایانی چون نیشابوری، آغاز داستان هر پیامبری را به معرفی کنیه او و رساندن این کنیه به پیامبران قبلی تا حضرت آدم (ع) اختصاص داده‌اند. این شیوه، شاید همان الگویی باشد که بعدها سلاطین و پادشاهان اسلامی را واداشت تا با رساندن اعقاب خود به آخرین پیامبر، حضرت محمد (ص)، از خود به "عنوان خلیفه یا جانشین خدا بر روی زمین یاد کنند"[۳۱] و در این‌میان به نظر می‌رسد پادشاهان صفوی نیز، مستثنی نبوده‌اند. چنان که شاردن، سیاح و بازرگان فرانسوی نیز با ثبت مشاهدات و دریافت‌های خود از اوضاع اجتماعی و سیاسی و... ایران در قرن یازدهم هجری، اظهار می‌دارد که: "ایرانیان، به تقریب عموماً و دانایان دینی خصوصاً، بر آن هستند که حق حکومت، ویژه پیامبران و نائبان یا جانشینان بلافصل پیامبران است و می‌گویندکه در هر دوره‌ای خداوند به وسیله پیامبران بر مردم مؤمن حکومت کرده است و این پیامبران هم در امور معنوی و هم مادی حاکم و مرجع عالی ریاست بوده‌اند، مانند ابراهیم[ع]، موسی[ع]،... داود[ع]، سلیمان[ع] و سرانجام محمد (ص) که خداوند، وی را نیز مانند پیامبران بزرگ دیگر خویش به دوقبضه شمشیر آراست. بدین گونه، حکومت بر خلق خدا بنا به اراده خداوند، حق پیامبر و در غیاب وی، حق امامان است و امامان یا از جانب خود پیامبر

نائب وی تعیین می‌شوند یا از جانب کسانی که پیامبر به توالی، ایشان را برگزیده است، مانند اسماعیل[ع]، اسحق[ع] و عیسی[ع] و یعقوب[ع] و یوسف[ع] ودیگر شیوخ بنی‌اسرائیل، که امامان یعنی نایبان ابراهیم[ع] به شمار می‌رفتند، یا قضات که ائمه‌آئین موسی(ع) بودند، و سرانجام مانند حضرت علی(ع) و یازده جانشینی که، ائمه اطهار حضرت محمد (ص) محسوب می‌شدند."

اما ایرانیان معتقدند "که دوازدهمین و آخرین امام یا جانشین [حضرت] محمد (ص) به سال ۹۶هجری غایب شده است"، بی‌آنکه "جانشینی مقرر دارد" و حق جانشینی او، در غیابش "به یکی ازاعقاب بلاواسطه امام می‌رسد، اما مطلقاً ضرورت ندارد که این نایب تا درجه کمال عالم باشد، همچنان‌که بیان شد عقیده مسلط وغالب این است، زیرا طبق این عقیده است که سلطنت شاه فعلی را مستقر و تثبیت می‌سازند" وچنین است که مسأله تولد و بنیاد خانوادگی خاندان صفوی "عنوان عمده و افتخارآمیز سلطنت آنها به شمار می‌رود و هرجا که نام خود را ذکر می‌کنند، این کلمات را به دنبالش می‌آورند: ازسلاله صفی (که همان شیخ صفی، نیا و پیشرو این سلسله است)، از سلسله موسی[ع] از سلاله‌حسین[ع] که نواده [حضرت] محمد (ص) از جانب فاطمه [س] دختر یکتای او و علی پسرعمویش هستند و [حضرت] محمد[ص] در حیات خویش به اعتقاد ایرانیان او را جانشین موروثی خود تعیین کرده بود. بنابراین مردم‌عموماً شاه خود را جانشین امامان یا نخستین جانشینان شرعی محمد (ص)، و خلیفه امام‌دوازدهم در ایام غیبت وی می‌دانند. ایرانیان همه این عناوین را به علاوه عنوان خلیفه - به مفهوم‌جانشین و نایب پیامبر[ص] - به شاه نسبت می‌دهند که حکومت جهانی عالم چه از نظر روحانی و چه‌از نظر امور مادی البته تنها در غیاب امام با اوست."[۳۲۰]

بدین ترتیب، طبق آنچه از شاردن نقل قول کردیم که خود صحه‌ای بر مطالب آغازین فصل پیشین‌محسوب می‌شود، می‌توان قدر و جایگاه مذهبی پادشاهان صفوی، مخصوصاً محبوب‌ترین آنها، شاه عباس اول را میان عامه مردم در آن زمان، حدس زد. چنان که سرجان ملکم در تاریخ‌ایران ذکر می‌کند که احترام خلق نسبت به شاه عباس اول به این سبب است که عامه، "خود وی را نیز صاحب مقامات عالیه و کرامات متعالیه می‌دانسته‌اند. چنان‌که مذکور است که روزی در اردبیل شاه عباس داخل مطبخ‌سرا رفته و سرپوش یکی از ظروف که پادشاه به جانب آن حرکت‌می‌کرد، دو دفعه از روی ظرف بلند شد، به قدری که اهل سرای مطبخ و امرای خاص که در آن‌وقت همه همراه بودند، دیدند و این واقعه در سنه هزار و نود هجری اتفاق افتاد."[۳۲۱] انتساب چنین‌کراماتی به شاه عباس خود می‌تواند مثالی‌از همذات‌پنداری پادشاهان صفوی‌باشد. پنداری که شاید موجبات‌سفارش نسخه قصص‌الانبیاء در عهد شاه عباس صفوی را پدید آورد و خواسته یا ناخواسته، نگارگر یا نگارگران این اثر را به نقاشی و تصویرسازی هشت نگاره این نسخه با موضوع پیامبر - پادشاهان، ترغیب کرد.

حضرت آدم (ع) پادشاه مسجود

این نگاره که در پشت صفحه ۶ این نسخه موجود است (تصویر شماره ۱۷) اختصاص به زمانی چند پس از آفرینش آدم در زمین دارد، که در آیه ۳۴ سوره بقره به ترتیب زیر آمده است:

«به فرشتگان گفتیم: آدم را سجده کنید. همه سجده کردند جز ابلیس، که سرباز زد و برتری جست واو از کافران بود.»[۳۴]

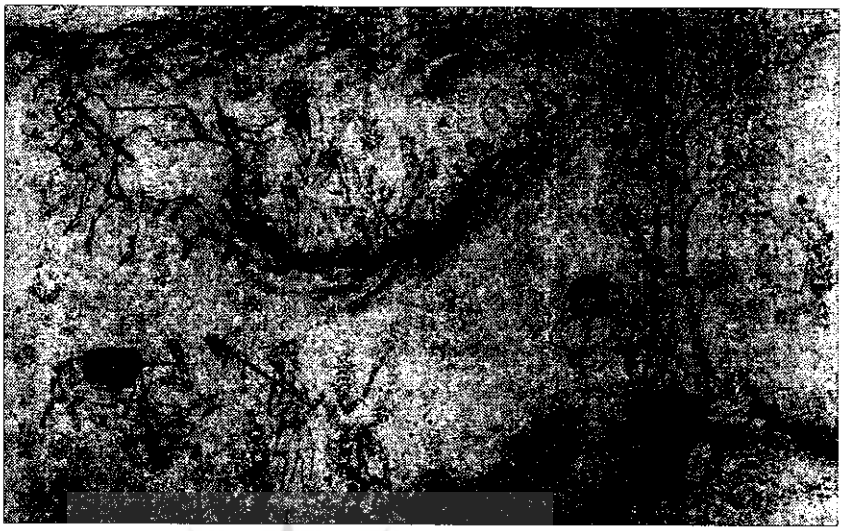
در قصص الانبیاء نیز این قسمت از داستان آفرینش آدم[ع] به تفصیل بیشتری شرح داده شده که دربالا و پایین نگاره ۶b با خط نستعلیق درج شده است و به شرح زیر می‌باشد: پس آدم[ع] چندی بعد ازآفرینش «هفت روز چنان نشسته بود تا آن گاه که حق تعالی از بهشت تخت فرستاد از زر سرخ وگوهرها درو نشاند، و لباس حریر و تاج. لباس درپوشید و تاج برسر نهاد و بر تخت نشست و آن هفتصد هزار فرشته که بر زمین بودند با ابلیس همه را فرمود که آدم[ع] را سجده کنید، بیامدند وپیش آدم[ع] صف زدند و گرد بر گرد آدم[ع] و تخت وی بیستادند، و تخت آدم [ع] چندانی بود که اکنون مسجد است در مکه و تخت کرسی چندانی بود که اکنون کعبه است و گرد بر گرد تخت فرشتگان ایستاده بودند، لا جرم اکنون آن موضع حرم گشت ده فرسنگ. آن گاه ملک تعالی امر کرد که:اسجدوا لآدم. همه فرمان به جای آوردند مگر ابلیس که بی فرمانی کرد.»[۳۵]

تصویر شماره ۱۷: فرشتگان به آدم (ع) در بارگاهش ادای احترام می‌کنند، نسخه قصص الانبیاء (اواخر قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ ه.ق)، کتابخانه ملی پاریس، پشت صفحه ۶

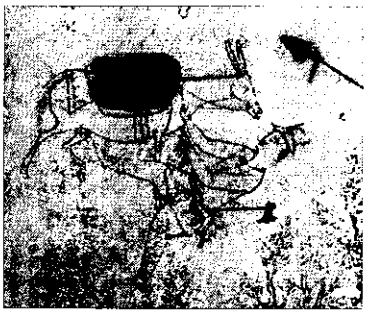
داستان مذکور، با دقت بسیار توسط نگارگر نگاره ۶b به تصویر درآمده است. حضرت آدم (ع) در این نگاره، همان طور که از منش شاه گونه او در این داستان برمی آید، جای مهمی را در صحنه اشغال کرده است و از تمام ملزومات یک دربار پادشاهی برخوردار است. او بر تختی شش گوش تکیه زده، که می تواند نشان از گستره حکومتش بر «شش حد جهان»[۳۶] باشد و بدین گونه تاج پادشاهی به همراه لباس دو رنگ آبی و قرمزی که بر تن دارد و «عموماً در نقاشی اسلامی نشانه‌ای شاهانه محسوب می‌شود»[۳۷]، و از همه مهم‌تر آنکه «لباس سرخ»[۳۸] شاه عباس صفوی، سفارش دهنده این نسخه را نیز القاء می کند، بر فرمانروایی مطلق او، به خواست خداوند تأکید می نماید. مسلماً در خور چنین پادشاهی است که مورد احترام، کرنش و سجده همگان و حتی فرشتگان قرار گیرد. حلقه نه‌تایی این فرشتگان، می تواند نشان از نه فلک باشد، که به همراه شش حد جهان که از آن یاد کردیم بر محضر پادشاهی چون حضرت آدم(ع) خطبه پادشاهی می خوانند. چنان‌که به قول حکیم نظامی گنجه‌ای:

«تا فلک از منبر نُه خرگهی بر تو کند خطبه شاهنشهی»[۳۹]

حلقه دایره‌ای شکل فرشتگان، دور تا دور حضرت آدم، علاوه بر آنکه وظیفه پخش کردن رنگ را در سرتاسر نگاره به عهده گرفته است، بر مرکزیت حضرت آدم و رنگ سرخ لباسش در مقابل رنگ سبز پخته زمینه، تأکید می کند و همان گونه که در داستان نیز اشاره شده، ما را به یادطواف کنندگان خانه کعبه در مراسم حج می اندازد. در این حلقه دایره‌ای، فرشتگان سمت چپ، روبه سمت راست تصویر و فرشتگان سمت راست، رو به سمت چپ تصویر دارند که ارتباط این دوگروه با یک درختچه کوچک در پایین گسسته شده است. علاوه بر این، حلقه دایره‌ای فرشتگان درقسمت بالای تصویر نیز از هم باز است که وظیفه ارتباط بصری دو سر



تصویر شماره ۱۸: درویشی در منظره، (۱۵۹۵ م)، قزوین، کتابخانه ملی پاریس



این خط منحنی بر عهده خط جداکننده کوه یا تپه‌ای در پس زمینه نگاره قرار دارد. در میان این خط جداکننده شکافی وجود دارد که درختی نیز از این شکاف سر برون آورده که به اندازه درخت پایین صفحه سبز وشاداب نمی‌باشد.

در کنار درخت بالایی و پشت تپه‌ها ابلیس قرار دارد که فقط نیم‌تنه او قابل مشاهده است. ابلیس ودرخت، کلمات جمله آشنایی هستند که داستان هبوط آدم[ع] را به یاد می‌آورند. درخت پایین صفحه‌سبز است، چرا که آدم مالکیت این درخت را از خداوند درخواست کرد و خداوند نیز آن را به حضرت آدم(ع) بخشید و گفت درخت تو را، ولیکن ازو مخور که اگر بخوری بر خویشتن ستمکار باشی.[۴۰] اما ابلیس در سر مار پنهان شد[۴۱] و با زبان مار او و حوا را فریفت. البته این واقعه بعدها، پس از واقعه جاری در این نگاره اتفاق می‌افتد، ولی نگارگر با استعانت از به تصویرکشیدن دو درخت و شکافی زیر درخت بالایی تصویر که به نظر می‌آید عمیق‌تر و عمیق‌تر می‌شود و همین طور طوقی که همچون سرمار از پشت گردن ابلیس خودنمایی می‌کند، بر عاقبت داستان اشاره کرده و با تصویرسازی درختچه خشکیده دیگری در پشت ابلیس بر این تقابل می‌افزاید. اما تقابل آشکارتر دیگری که در این نگاره خودنمایی می‌کند، تقابل میان فر پادشاهی و شکوه درباری آدم[ع]، در مقابل فرومایگی و ذلالت ابلیس است.

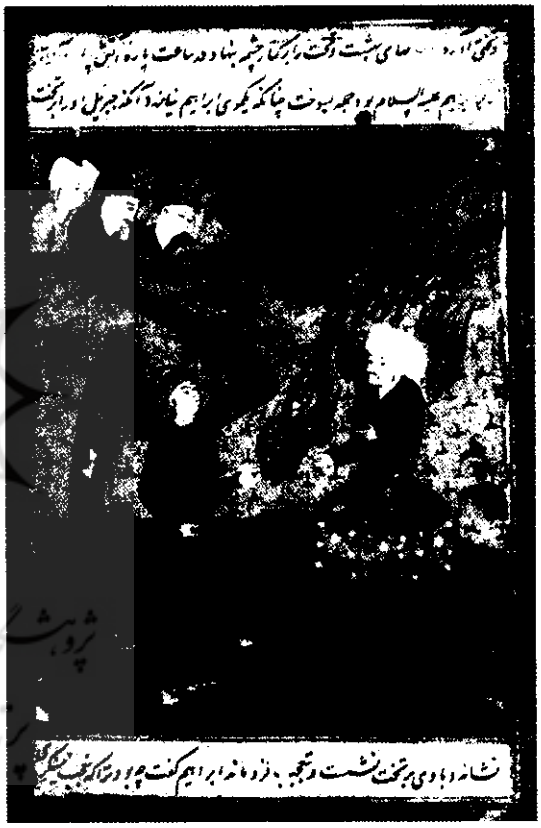
ابلیس در این نگاره طوقی بر گردن دارد که فراخور زندانیان دربند می‌باشد و شاید به قول میرچاالیاده ابلیس در این جا "به عنوان جن متمردی نشان داده" شده "که دستگیر و از بهشت بیرون رانده می‌شود."[۴۲] او کلاه سفید لبه‌داری برسر دارد که احتمالاً مورد استفاده طبقات کارگر و پست‌تر از نظر طبقات اجتماعی، در دوره صفویه قرار می‌گرفته است (تصویر

شماره ۱۸) و برتقابل با تاج پادشاهی طلایی و سفیدرنگ آدم[ع] که اتفاقاً هم رنگ کلاه شیطان نیز هست، تأکیدبیشتری می‌کند. صورت روشن آدم[ع] نیز با هاله نورانی و آتشینی که برگرد سردارد ناخودآگاه مارا به مقایسه با صورت سیاه شیطان وامی‌دارد، گر چه یادمان باشد که اولین کسی که به قیاس ومقایسه پرداخت، خود شیطان بود. چنانکه مولانا جلال‌الدین محمد بلخی در مثنوی معنوی می‌فرماید:

اول آن کس که این قیاسک‌ها نمود
پیش انوار خدا ابلیس بود
گفت: نار از خاک بی‌شک بهتر است
من ز نار و او ز خاک اکدر است
پس قیاس فرع بر اصلش کنیم
او ز ظلمت، ما ز نور روشنیم

تأکید بر این نور که به اعتباری 'نور مصطفی' یا حضرت محمد (ص) می‌باشد که بر پیشانی آدم[ع] پدید آمد، در مقابل ظلمت، گرایش به نوعی ثنویت در پوشش مذهبی است.[۴۴]

آنجا که تضاد نور و ظلمت 'خوب و بد'، یا خدا و شیطان، اساس کل اسطوره‌شناسی، خداشناسی و فلسفه دین زرتشتی است[۴۵]، که در این جا پوشش اسلامی به خود گرفته است. این پوشش درجایی آن قدر به ظرافت صورت گرفته که حتی کیومرث نخستین انسان را در اعتقاد زرتشتیان، آدم[ع] می‌پندارد و او را نخستین پادشاه در جهان معرفی می‌کند.[۴۶] بینشی که در نگاره فوق نیز، مورد توجه قرار گرفته است و در حالی که دست‌اندرکاران انتخاب قسمت‌های مختلف داستان برای تصویرگری و تصویرسازان می‌توانستند به الگوهای دیگری از این نوع بپردازند، این قسمت خاص از داستان را انتخاب و آن هم به این گونه به تصویر کشیده‌اند: آدم(ع) در کسوت اولین پادشاه.



تصویر شماره ۱۹: ابراهیم در آتش، نسخه قصص الانبیاء (اواخر قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ ه.ق)، کتابخانه ملی پاریس، پشت صفحه ۳۱

ابراهیم (ع)، پادشاه چهار عنصر به خصوص، آتش

موضوع این نگاره که در پشت صفحه ۳۱ این نسخه به تصویر کشیده شده است، (تصویر شماره ۱۹) به داستان سوزانده شدن حضرت ابراهیم در آتش توسط نمرود، برمی‌گردد که به صورت موجز در آیات ۶۸ و ۶۹ سوره انبیاء در قرآن به شرح زیر آمده است:

"گفتند: اگرمی‌خواهید کاری بکنید، بسوزانیدش و خدایان خود را نصرت دهید. گفتیم: ای آتش، بر ابراهیم[ع] خنک و سلامت باش."[۴۷]

این داستان در انواع قصص‌الانبیاء با تفصیل و شرح بیشتری توصیف شده است و به نظر می‌آید متن نسخه P-۲ در مورد این داستان، به نوشته ملامحمد جویری نزدیک‌تر باشد تا نیشابوری و دراین مورد، برداشت‌هایی از متن جویری انجام و به متن نیشابوری افزوده شده

است.

در متن جویری این قسمت از داستان به شرح زیر می‌باشد: "... ابراهیم را در هوا بردند و خواستند بیاندازند. جبرئیل آمد و سلام آورد. گفت تو را چه حاجت است اگر خواهی یک پر زنم و تمام آتش‌ها را به دریا اندازم. پرسید حق تعالی فرموده؟ گفت: نه. گفت: آنچنان کن که حق فرموده، مرابا کسی حاجتی نباشد الا دوست. ندا آمد (قلنا یا ناراً کونی برداً و سلاماً علی ابراهیم) چون به آتش رسید چشمه آبی دید و تخته سنگی نهاده حله‌های بهشتی در پوشید و در تخت بنشست. آتش بیامد و بندهای (زنجیرها و سلسله) آن را بسوخت چنان که یک تار مو بر آن ضرر نرسید. جبرئیل و ابراهیم[ع] هر دو بر تخت شدند. جبرئیل می‌گوید که مرا عجب آمد از صبر تو که جز ازخالق از هیچ کس حاجت نخواستی."[۴۸]

این داستان، ابراهیم[ع] را در نظر نگارگر نگاره ۳۱b، همچون حضرت آدم (ع) در نگاره ۶b، در شکل پادشاهی جلوه داده است که بر تخت، در جایی مشابه جای حضرت آدم در نگاره ۶b، تکیه زده‌است و لباس آبی و قرمز شاهانه‌ای به تن دارد ولی تاجی برسر ندارد، چرا که عمامه‌اش در حکم تاجی دینی باید در تقابل با تاج پادشاهی غیرحقیقی، قرار گیرد که با دو نفر دیگر، همچون شیطان در نگاره ۶b در پشت تپه‌ها، با تعجب به ابراهیم[ع] می‌نگرند و یکی از آن دو به احتمال قوی نمرود است. البته در قصص الانبیاء نیشابوری ذکر شده که برای نمرود "جایی ساختند بلند" تا بر آن بلندی رفته و از کشته شدن ابراهیم[ع] در آتش اطمینان حاصل کند و اتفاقاً نگارگران نسخه‌های قصص الانبیاء تقریباً هم زمان با نسخه P-۲، گاهی سعی کرده‌اند که جزئیات این واقعه را به دقت به تصویر بکشند.

اما در نگاره فوق، نگارگر آتش را که برآیند تمام نیروهای موجود در نگاره نیز هست، طوری نقش کرده، که انگار به ملعبه‌ای در دست ابراهیم[ع] تبدیل شده و ابراهیم[ع] آتش را نه تنها تحت اختیارخود دارد بلکه بر آن کاملاً مسلط است. در این نگاره علاوه بر آتش عناصر دیگری نیز حضوردارند و عبارت‌اند از: آب، که در قالب چشمه‌ای در پای تخت ابراهیم[ع] روان است و خاک که باسنگ‌های قرمز و آبی هم رنگ لباس ابراهیم[ع] و بوته‌های گیاهی، بر باروری آن تأکید شده و باد که درخت روی بلندی‌ها و سرشعله‌های آتش نورانی دور سرابراهیم[ع] را به سمت چپ متمایل کرده است.

این چهار عنصر، "آخشیج‌های چهارگانه" هستند، که بر روی هم "نظام طبیعت و دهناد آفرینش را نگاه می‌دارند و دگرگونی یا مرگ و زندگی می‌آفرینند"[۴۹] و تسلط و حکومت پادشاهی چون ابراهیم(ع) بر آنها، نشان از قدرت نظام دهی او به جهان تحت سلطنت خویش دارد.

در اعتقادات اسلامی نیز، این چهار عنصر ارکان اصل آفرینش محسوب می‌شوند چنان که "سلطان العلماء بهاء ولد می‌گوید: یک رکن در اصل آفرینش هوا و باد راست و آب و خاک راست و آتش"، "آب، آب رقت است و شفقت است بر اهل اسلام و باد، باد نصایح و عدل و صدق است وخاک، خاک اجزای صابر است" و "آتش، آتش صلابت و عداوت است با اهل کفر" و شاید به همین دلیل باشد که در این نگاره اهل کفر با ترس در پشت تپه‌هایی در دور دست، نیمه پنهان شده‌اند تااز خوف پادشاهی که بر "روح"، "عقل"، "نفس" و "جسم" خویش که به ترتیب سمبل آنها، "آتش"، "باد"، "آب" و "خاک"[۵۰] است، در امان بمانند.

در داستان قصص‌الانبیاء، نمرود نیز در قالبی رمزی، می‌خواهد تا بر این چهار عنصر مسلط شود و قدرت خود را به خدای ابراهیم[ع] نشان دهد. چنان که برای این مبارزه نمرود دستورداد "تا، تابوتی بساختند به چهارگوشه، بندهاش از زر و دارآفرین‌های او از مروارید. آن گاه بفرمود تاچهارکرکس قوی بیاوردند و هفت شبانه روز ایشان را گرسنه بداشتند. پس فرمود تا چهار مسلوخ نیکو از چهار گوشه تخت بیاویختند، و چوب‌های دراز ساختند و آن چهارکرکس را از چهارگوشه تخت بربستند، تا آن کرکسان بدان گوشت می‌نگریستند و آهنگ گوشت می‌کردند و تابوت را برداشتند و نمرود با وزیر در تابوت نشسته بود با تیر و کمان..."[۵۱]

تکرار عدد چهار در این داستان و ناکامی نمرود در مقابل ابراهیم[ع] و خدای ابراهیم[ع]، نظر نگارگر اثر مورد بحث ما را نیز جلب کرده و از این عامل برای نشان دادن قدرت پادشاهی حقیقی ابراهیم[ع] درمقابل قدرت غیرحقیقی و مجازی نمرود بهره برده است.

پادشاهی که جزء برگزیدگان معدودی است که "می‌توانند بی‌آنکه آسیب و گزندی ببینند، برکانون آتش گام بردارند و گذارشان از میان خرمن شعله‌ها، نشانگر مقام و مرتبه آنان در تطهیر و تنزیه و تصفیه است"[۵۲]، پاکانی که اگر آتش بر ایشان به منزله آزمون نیز به کار گرفته می‌شد، از این آزمون سربلند بیرون می‌آمدند، هم‌چون سیاوش در افسانه‌های ایرانی که از "انبوه آتش می‌گذرد تا بدانند که بی‌گناه است".

در افسانه‌های ایرانی، نه تنها سیاوش بلکه "طبیعت همه پادشاهان ایران از آتش آسمانی (آذرخش) است، خود از آتش‌اند و از آتش آسیب‌شان نیست" چرا که گوهر پادشاهان از آتش ابر و ظاهراً فره آنان مظهر ناسوتی آتشی است که در بهشت است. چنان که باران در زمان فیروز جد انوشیروان نبارید و مردم ایران به خشکسالی افتادند. "فیروز به آتشکده آذرخورا" رفت و درآنجا "نماز خواند و سجده کرد و از خدا خواست که این بلاها را از اهل دنیا برطرف کند. سپس به‌کانون آتش رفت" و "دست و بازوی خود را حوالی آتش گردانید و سه مرتبه شعله را به سینه‌خود گذاشت. مانند دوستی که دوست خود را به سینه می‌چسباند و شعله آتش به ریش او گرفت‌ولی نسوزانید. پادشاهان ساسانی که از برکت گوهر آتشی خود به پادشاهان مینوی -ایزدان- می‌پیوستند از آتش زیان نمی‌دیدند"[۵۳] و هم‌چون هوشنگ، پادشاهی که آتش را کشف کرد و به‌نگهداری و نگهبانی از آن خرسند بودند.[۵۴]

چون که خلیلی بُده‌ام عاشق آتشکده‌ام عاشق جان و خردم دشمن نقش و ثنم

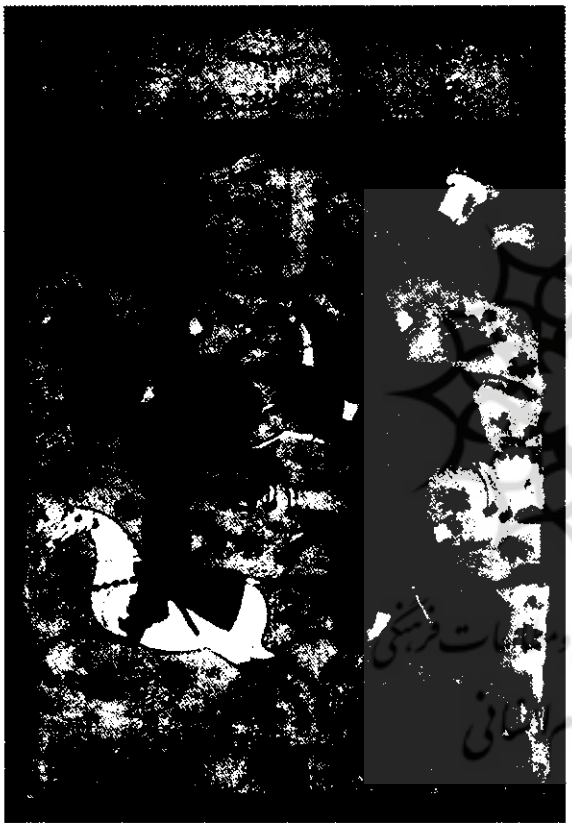
(کلیات شمس تبریزی)

اعتقاد به گوهر پادشاهانه آتش نه تنها در افسانه‌های باستانی ایران بلکه در متون اندیشمندان‌مسلمان نیز دیده می‌شود چنان که سهروردی معتقد است، "شرافت منصب خلافت چنان که درعالم عقول محض، به ملک مقرب بهمن تفویض گردیده، در عالَم نفوس نیز به نور اسپهبد انسانی و در عالم عناصر به آتش محسوس امتیاز یافته است."[۵۵]

این امتیاز در نگاره حاضر بر جبین خلیفةالله بر روی زمین، حضرت ابراهیم (ع) نقش بسته به‌طوری که جبرئیل ملک مقرب خداوند، هم‌چون خاضعان دربار پادشاهیش، در مقابل تخت شش‌گوش جهان شاهی، چون او برای خدمتگزاری ایستاده است: پادشاه چهار عنصر هستی و هر چه در آن هست.

داود پادشاه رزم یا بزم و شکار

نگاره‌ای که با موضوع جنگ داود با جالوت، بر روی صفحه ۱۱۲ نسخه P-۲ به تصویر در آمده(تصویر شماره ۲۰)مضمون آیه ۲۵۱ سوره بقره را به نمایش می گذارد: "پس به خواست خدا ایشان را بشکستند و داود جالوت را بکشت و خدا به او پادشاهی و حکمت داد، و آنچه می خواست به او بیاموخت. و اگر خدا بعضی از مردم را به وسیله بعضی دیگر دفع نمی کرد، زمین تباه می شد، ولی خدا بر جهانیان فضل و کرم خویش را ارزانی می دارد."[۵۶]



تصویر شماره ۲۰: جنگ داود با جالوت، نسخه قصص الانبیاء (اواخر قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ ه.ق)، کتابخانه ملی پاریس، صفحه ۱۱۲

در قصص الانبیاء نیشابوری، داستان این جنگ از آن جایی آغاز می شود که طالوت، پادشاه بنی اسرائیل رو به حرب جالوت، پادشاه عملاقیان می آورد و "داود[ع] پیامبر علیه السلام، به وقت بیرون آمدن طالوت و لشکر به دشت بود و گوسفندان را نگاه می داشت. چون با خبر شد بیامد و برادران را گفت من نیز با شما به غزو می آیم. ایشان از او بزرگ تر بودند و مبارز بودند. گفتند تو را وقت نیست. بازگرد و گوسپندان ما را نگاه دار، ما خود بسیم. داود گفت مرا آرزوی غزو است. گفتند اکنون تو شایسته حرب نه ای. پس داود بازگشت و به کوه آمد و گوسفندان به شبانان سپرد و خود بی راهی برفت چنان که برادران خبر نداشتند و حکم خدای رفته بود.

روزی بر سنگی بگذشت که آن سنگ را مغناطیس گویند. با داود به سخن آمد که، یا داود[ع] از من سه پاره بردار که هلاک جالوت در من است به دست تو. داود[ع] سه پاره سنگ از او برگرفت و با وی فلاخنی بود و چوبی، تا رسیدند به لشکر جالوت و مصاف برکشیدند.

داود[ع] بیامد و برابر جالوت بایستاد چنان که نه از این لشکر و نه از آن لشکر کس او را ندید. چون جالوت علیه اللعنه لشکر مسلمانان را بدید بخندید از آنکه اندک بودند. لشکر خویش را گفت شماهیچ کس به جنگ مشغول مشوید که من خود تنها کفایت کنم ایشان را.

پس بیرون آمد و مبارز خواست. از لشکر مسلمانان کس بیرون نیامد که او مردی بود عظیم وقوی، چنان که به قصه آمده است که مغفرش سیصد رطل بوده است.

طالوت در لشکر خود منادی کرد که هر که در پیش او رود من سه یکی از مملکت خود بدو بدهم، ودخترم را به زنی بدو بدهم. داود[ع] از کوه فرود آمد و در میان لشکر خود رفت. مسلمانان دعا وزاری کردند. کما قال الله تعالی؛ و لما برز و الجالوت و جنوده. الآیه، و نصرت ده بر ایشان، و پاهای ما ثابت و راسخ گردان تا از کافران نگریزیم. فهزموهم باذن‌الله. گفت

هزیمت کردند کافران را به فرمان خدای تعالی و نصرت داد و شکست داود[ع]، مر جالوت را. پس چون برادران مر داود[ع] را بدیدند گفتند چرا آمدی. گفت تا جالوت را بکشم. گفتند که تو کودکی و نه مردان اویی. داود[ع] گفت یا طالوت، اگر این عهد که گفتی وفا کنی من او را بکشم. طالوت گفت وفا کنم. پس عهد کرد و همه لشکر را گواه گرفت. داود پیش جالوت رفت. چون چشم جالوت بر داود[ع] افتاد بخندید و گفت به کدام سلاح با من جنگ خواهی کردن؟ داود فلاخن از میان بگشاد و ازآن سنگ‌ها یکی در فلاخن نهاد و گفت بدین جنگ خواهم کرد و سلاح من این است؛ و راست کردبر پیشانی جالوت، و بینداخت و بزد، از مغز سرش بگذشت و به جانب قفا بیرون شد. و دیگر سنگ بر سینه او زد به پشتش بیرون شد. از اسب درافتاد و بمرد.[۵۷]

در قصص‌الانبیاء چاپ شده نیشابوری، داستان نبرد داود[ع] و جالوت در همین جا خاتمه می‌یابد ودر نمونه‌های جویری و طبری نیز تقریباً داستان به همین منوال است، اما به نظر می‌آید در کنار نگاره ۱۱۲، داستان قدرت سنگ سه پاره داود با آب و تاب بیشتری بیان شده و نقل شده که‌چگونه این سه پاره سنگ بر میمنه و میسره افتاد و حتی به هر پاره سنگ هزار سوار کشته‌شدند و بدین ترتیب از نبرد تن به تن داود[ع] و جالوت صحنه جنگی تمام عیار ساخته شده است.

تو به سنگ و فلاخن آمدی
صد هزاران مرد را برهم زدی
سنگ‌هایت صد هزاران پاره شد
هر یکی هر خصم را خون‌خواره شد[۵۸]
(مولوی)

محققین کتاب داستان پیامبران، اعتقاد دارند که تنها دلیل حضور و تأکید بر داستان جنگ داود[ع] و جالوت و نمونه‌هایی از این دست در نسخ تصویرسازی شده آن دوران، این است که پیامبران نه‌تنها با آوردن کتاب‌های آسمانی و آموزش دادن صنایع، بلکه بعضی اوقات با کمک جنگیدن نیز امتشان را به رستگاری رساندند، کاری که برای قانونی کردن دوره سلطنتی و حکومتی سلاطین‌اسلامی توسط جهاد لازم است و حکمرانان عثمانی به وفور در مورد آن تبلیغ می‌کرده‌اند. این‌محققین اعتقاد دارند، از آنجایی که بیشتر، حکمرانان عثمانی به تصویرسازی صحنه‌های جنگی‌پیامبران برای استفاده از این استعاره علاقه‌مند بوده‌اند تا ایرانیان، می‌شود نتیجه گرفت که اکثرنسخ قصص‌الانبیاء مربوط به این دوره در محدوده مرزهای حکومت عثمانی تولید شده‌اند[۵۹]، اما نگاره فوق نشان می‌دهد که شاهان صفوی و به خصوص شاه عباس اول نیز بی‌تمایل به‌بهره‌برداری از این استعاره نبوده‌اند.

حضرت داود(ع) در میان پیامبران دارای خصلت‌هایی است که هر پادشاهی را برای همذات‌پنداری با او وسوسه می‌کند. از خصوصیات او یکی قوت داشتن اوست، چنان که آهن را میان انگشتان می‌گرفت چون موم می‌شد و دیگر اینکه قوی دل بود و از کشتن[۶۰] نمی‌هراسید. خصوصیت اول، به رفاه‌طلبی پیامبر - پادشاهی چون او برای مردمانش اشاره دارد که بااستخراج کانی‌های ذی‌قیمتی چون آهن و غیره میسر می‌شود که اتفاقاً شاردن در

سیاحت‌نامه‌خود به نقش بسیار مهم شاه عباس اول، به عنوان اولین اقدام کننده در جهت استخراج کانی‌ها ازدل کوه‌ها اشاره می‌کند.[۶۱]

خصوصیت دوم که بیشتر مورد توجه نگارگر نگاره ۱۱۲ قرار گرفته است، با خصوصیت اول‌نیز در ارتباط است، چنان که داود(ع) توانست سنگ مغناطیس، یکی از مؤثرترین سنگ‌های جهان را بشناسد و نه تنها از آن در جهت رفاه عموم بهره گرفت، بلکه با کمک آن و با استفاده از قوت و شجاعت خویش توانست یکه و تنها از پس سپاهی برآید.

نگارگر این اثر جهت بهره‌برداری تمام و کمال از این داستان، بر تن تمام سپاهیان موجود درنگاره جامه و کلاه‌خودهای مرسوم در دوره صفوی را ترسیم کرده است. (تصویر شماره ۲۱)

تصویر شماره ۲۱: کلاه‌خود صفوی، به احتمال قوی شیراز، نیمه اول قرن ۱۶م. طلا و استیل

او داود[ع] را در حال تیراندازی با فلاخن بر اسب سفیدش به گونه‌ای به تصویر کشیده است که درمرکز توجه صحنه قرار گیرد و این در حالی است که حتی گاهی در داستان‌ها بر بی‌اسب بودن داود[ع] در این جنگ تأکید شده است.[۶۴] پاهای حنا بسته این اسب سفید نیز یکی از نکات جالب توجه این صحنه است، چرا که در دوره صفویه "اسبان شاهنشاه را برای امتیاز، به وسیله این رنگ پر جلا" می‌آراستند و به گفته شاردن "این آرایش فقط مخصوص بادپایان شاهنشاه"[۶۵] در آن‌دوران محسوب می‌شده است و جالب این جا است که شواهد موجود در نگاره‌ای متعلق به قرن‌یازدهم هجری که شاه عباس صفوی را بر اسبی سفید با پاهای حنابسته مشابه اسب داود[ع] نشان می‌دهد، خود صحتی بر این مدعا است. (تصویر شماره ۲۲)

در عین حال در زمان صفویه مرسوم بوده است که هر گاه "پادشاه پوشاک کاملاً سرخی به تن‌می‌کرد"، معمولاً "شخصیت بزرگی باید کشته"[۶۶] می‌شد و به علاوه با توجه به علاقه شاه عباس‌به پوشیدن لباس سرخ رنگ که قبلاً نیز به آن اشاره کردیم، می‌توانیم به ظرافت به کار رفته ازسوی نقاش در انتخاب رنگ سرخ برای لباس داود(ع) پی ببریم که شاید به خاطر استفاده از یک‌چنین نشانه‌های روشنی از کشیدن هاله دور سر داود(ع) به عنوان نشانه پیامبری نیز خودداری کرده است و در عوض پیامبر و یا ولی‌ای را پشت تپه‌ها با صورت پوشیده با پارچه سفیدی به‌تصویر کشیده است که اتفاقاً هم رنگ بودن آن با اسب سفید داود توجه را به سمت خویش جلب می‌کند.

شاید ابتدا این فکر به ذهن خطور کند که این پیامبر همان شموئیل پیامبر هم زمان با داود(ع) بوده‌است اما سئوال این جاست که چرا نگارگر، در میان تمام نگاره‌های موجود در این نسخه فقط‌صورت این پیامبر را پوشانده است. از نشانه‌های موجود چنین برمی‌آید که احتمالاً

تصویر شماره۲۲: شاه عباس سوار بر اسب به شکار می رود، (۱۵۹۵-۱۵۹۰ م)، موزه بریتانیا

تصویر شماره ۲۳: شاهپور دوم با شیر می-جنگد، بشقاب نقره با نقوش برجسته، (قرن ۱۴ م)، سنت پطرزبورگ، موزه ملی ارمیتاژ

منظورنگارگر از حضور این پیامبر، حضرت ولی‌عصر (عج) بوده است که به نقش او و اهمیت احساس حضورش در کنار پادشاهان صفوی در ابتدای بحث اشاره کردیم.

صحنه جنگی که این ولی نورانی از سمت راست بالای تصویر، تسلط کامل بر آن دارد و به نظرمی‌آید با حرکت دستانشان آن را هدایت می کنند، با صحنه‌های جنگ تاریخی‌ای که ترسیم آن درزمان صفویه انجام گرفته، کمی متفاوت است. این نگاره در مقایسه با نگاره‌های جنگی روایت گونه دوره صفوی، بسیار سنتی‌تر به نظر می‌رسد. سنتی که حتی ما را به یاد صحنه‌های شکار پادشاهان باستانی ایران، یا حتی بهرام گور می‌اندازد. (تصویر شماره ۲۳)

نمی‌توان گفت که علت این امر آشنا نبودن نقاشان این نسخه با صحنه‌های جنگی .واقعی است. چرا که در زمان صفویه حتی نقاشان نیز با جنگ و جنگ آوری در صحنه‌های نبرد ناآشنا نبوده‌اند، چنان که در فصل پیشین به علاقه صادق بیگ یکی از نقاشان احتمالی این نسخه در این زمینه اشاره کردیم.

پس شاید این نگاه سنتی به یک صحنه نبرد علاوه بر همذات‌پنداری باپادشاهان باستانی ایران‌در پوشش اسلامی، نشان از علاقه شاه‌عباس صفوی به صحنه‌های شکار نیز داشته باشد.علاقه‌ای که طبق اشارات در فصل پیش، باعث آشنا شدن او با اصفهان و انتخاب آن به عنوان پایتخت

جدید صفویه گردید.

در عین حال ورزش تیر و کمان سواره، با پرانیدن تیر به عقب، به سوی فنجانی که در بالای ستونی به بلندی صد و بیست پا[۶۳] قرار داشته یکی از ورزش‌های مورد علاقه پادشاهان صفویه بوده است. پادشاهانی که در این ورزش شاید خود را در هیأت داود(ع) هنگام فلاخن انداختن و یا پادشاهان باستانی ایران به عنوان مظاهر خیر در مقابل شر تصور می‌کرده‌اند: پادشاهان رزم وبزم و شکار.

تصویر شماره ۲۴: داود و پسر جوانش، سلایمان، نسخه قصص الانبیاء (اواخر قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ ه.ق)، کتابخانه ملی پاریس، پشت صفحه ۱۱۷.

سلیمان (ع) پادشاه عدل، وارث داود (ع) پادشاه تواب

شباهت زیادی میان داستان به تصویر درآمده در پشت صفحه ۱۱۷ این نسخه (تصویر شماره ۲۴) با آیه‌های ۲۱ و ۲۲ و ۲۳ و ۲۴ سوره ص در قرآن کریم موجود است. در این آیات می‌خوانیم:

آیا خبر آن مدعیان را شنیده‌ای آن گاه که از دیوار قصر بالا رفتند؟ بر داود داخل شدند. داود[ع] ازآنها ترسید. گفتند مترس، ما دو مدعی هستیم که یکی بر دیگری ستم کرده است. میان ما به حق‌داوری کن و پای از عدالت بیرون منه و ما را به راه راست هدایت کن.

این برادر من است. او را نود و نه میش است و مرا یک میش می‌گوید: آن را هم به من واگذار و دردعوی بر من غلبه یافته است.

داود[ع] گفت: او که میش تو را از تو می‌خواهد تا به میش‌های خویش بیفزاید بر تو ستم می‌کند. و بسیاری از شریکان جز کسانی که ایمان آورده‌اند و کارهای شایسته کرده‌اند - و اینان نیز اندک‌هستند - بر یکدیگر ستم می‌کنند و داود[ع] دانست که او را آزموده‌ایم. پس از پروردگارش آمرزش‌خواست و به رکوع درافتاد و توبه کرد.[۶۴]

همان طور که مشخص است، در قرآن کریم علت آزمایش داود ودر خواست آمرزش و توبه او به‌روشنی مشخص نیست، در قصص‌الانبیاء نیشابوری دلیل این امر، در عین آن که در نظراندیشمندان اسلامی مردود است، به تفصیل بیان شده که به طور خلاصه به شرح زیر می‌باشد:

روزی داود (ع) از خداوند خواست که همچون ابراهیم[ع] و اسحق[ع] و یعقوب[ع] از او نیز در کتاب یادشود امر آمد که تو، مانند آنها آزمایش نشده‌ای. بدین ترتیب داود (ع) از خداوند درخواست آزمون الهی می‌کند و خود را برای این آزمون آماده می‌نماید. اما این آزمون برای داود[ع] چندان آسان سپری نمی‌شود چنان که نیشابوری نقل می‌کند: چون نماز دیگر ببود مرغی درپرید و درکنار داود[ع] بنشست. داود گفت مگر این مرغ بلای من است. بازبرخاست و بر مصحف نشست. تاساعتی داود در وی نگریست و می‌اندیشید که شاید بود که بلای من

بدین بود و رنگی نیکو بر آن مرغ بود. داود دست درو نهاد. مرغ بپرید و به روزن بیرون شد. داود[ع] عجب بماند و از روزن بیرون نگریست. زنی دید، سروتن می شست. چون آواز داود[ع] به گوش زن رسید به یک گیسوی خود را بپوشید از بسیاری و بزرگی موی که بود. داود[ع] چون آن بدید فتنه گشت و دلش بدان زن بسته شد. گفت چه تدبیر کنم تا این زن را بیابم به حلال.[۶۷] این در حالی بود که داود[ع] خود "نود و نه زن"[۶۸] اختیار کرده بود.

پس آن زن را از شوهرش، اوریا به حلال درخواست کرد، اما او قبول نکرد. "چند گاه برآمد. آن دردل داود[ع] می گشت، تا شغلی بیفتاد و سپاه به کار می بایست که کفار غلبه گرفتند. پس سی سرهنگ نامزد کرد و اوریا را امیر ایشان کرد و به حصار کافران فرستاد" و "اوریا" در این جنگ شهادت یافت. خبر به داود[ع] رسید و گفت الجنه خیرلهم.

"و آن حدیث در دل داود می گشت. پس کس فرستاد و آن زن را بخواست، آن زن گفت بدان شرط باشم که اگر مرا از تو فرزندی باشد ولیعهد، او بود. گفت چنین کنم." آن گاه راضی شد تاش به زنی کرد به حلال و با وی صحبت کرد و به سلیمان بار گرفت و بزاد. "روزی از روزها داود در محراب نشسته بود و سخن می گفت از عدل، حق تعالی دو فرشته فرستاد، ناگاه درآمدند به محراب داود[ع] بر صورت آدمیان. داود چون[ع] ایشان را بدید بترسید از ایشان. "قالو لا تخف، ما را با تو کاری نیست و ما دو خصمیم بر یکدیگر ستم کردیم تا تو میان ما حکم کنی و راه راست ما را بنمایی". "یکی گفت این برادر من است، مرو را نود و نه میش است و مرا یکی." درشتی می کند در سخن با من. گفت بر تو ستم می کند، به نود و نه خویشتن قناعت نمی کند، و آن یک تو نیز می خواهد. چون داود این دعوی بشنید و جواب داد، آن دو فرشته تبسم کردند و در ساعت ناپدید شدند. داود[ع] دانست که آن او را می گویند. پس سر بر زمین نهاد و بانگ و نوحه برگرفت. و گویند او ندانست، لیکن آن زن که این از بهر او افتاده بود او را بگفت که این تو را می گویند و از بهر تو آمده اند.

و نیز گویند سلیمان چهارساله بود و آنجا حاضر بود گفت مثل تو است، ای پدر، با مادر من. گویند مادرش قصه خود با وی گفته بود. پس داود[ع] بانگ می کرد چهل شبانه روز و نوحه و زاری می کرد و از حق تعالی یاران می خواست تا بر وی بگریند و زاری کنند.[۶۹]

در این گونه اخبار و روایات اسلامی، گروهی معتقدند که اسرائیلیات فراوان است و این اسرائیلیات، یعنی روایات و قصه هایی که مأخذ اصلی شان، تلمود و نقلیات کعب الاخبار وهب ابن منبه است،[۷۰] اما این مسئله ذهن نگارگر نگاره b۱۱۷ را چندان به خود مشغول نکرده است، چرا که برای او به نظر می آید نه خطای داود بلکه نفس توبه پیامبر - پادشاهی چون او مهم بوده است. نگارگر سعی کرده تا برای نشان دادن الهی بودن این توبه همان طور که در داستان نیز می آید، قسمت اعظم فضای نگاره را به بنای مسجدگونه و محراب سفید آن با نقش و نگار آبی رنگ اختصاص دهد، سفیدی این محراب در عمامه داود و پسرش سلیمان نیز تکرار شده است و به همراه هاله نورانی دور سر آنها، بر شخصیت مذهبی شان که در این داستان دوشادوش نقش پادشاهانه آنها قرار می گیرد، تأکید می نماید.

مسلماً اساس این توبه بر خطایی شوم استوار است، که تصویرگر این نگاره با ترسیم پارچه ای سیاه در دست سلیمان که خطای پدر را یادآور می شود، وقوع این اتفاق شیطانی را در

ذهن بیننده زنده می‌کند. چرا که در زمان صفویان رنگ سیاه، رنگی "نحس و شوم و زشت" و همین‌طور "رنگی شیطانی"[۷۱] خوانده می‌شد. در عوض رنگ قرمز و آبی لباس‌های سلیمان و داود[ع] که همچون نگاره‌های قبلی، نشانه‌ای شاهانه است، به همراه ملازم آماده به خدمتی که بیروی فضای مذهبی اما شاهانه متعلق به این دو پیامبر پادشاه، کاسه به دست و آماده به خدمت ایستاده است، همگی، به بیننده تذکر می‌دهد که این توبه یک فرد عادی نیست، توبه پیامبر - پادشاهی است که از "پادشاهان عالم آنها که الگوی وی را دنبال می‌نمایند، هر چند احیاناً خطا هم می‌کنند، توبه وانابت، آنهارا از آفات نگه می‌دارد"[۷۲]، زیرا خداوند توبه آنان را نیز چون توبه داود می‌پذیرد.

چشم بیننده در نگاره، برای فهم پذیرش الهی این توبه، از در قهوه‌ای پشت سر داود[ع] در محراب،که محلی نمادین برای ورود به باغ بهشت است، به سمت درخت هم رنگ آن در سمت راست‌تصویر، می‌رود و به سرعت از طریق شکل مثلثی گونه آن که تیزیش رو به آسمان است، به همان‌سویی می‌رود که این مفهوم را کامل می‌نماید. مشابه این نمونه در قبه بالای ساختمان، در سمت‌چپ تصویر، با تدبیر هم رنگی آن با لباس داود[ع] و سلیمان به نمایش درآمده است. این توبه طبق‌داستان، پس از دعاها و زاری‌های بسیار داود (ع)به درگاه الهی پذیرفته می‌شود و نگارگر نیزداود[ع] را در حالی نقاشی کرده که زانو زده و دستان خویش را رو به درگاه احدیت بالا برده است،اما در مقابل داود (ع)، این سلیمان است که کاملا زانو زده تا سلسله مراتب اجتماعی او در مقابل پادشاه عصر کاملاً حفظ شود.

در آیه ۱۶ سوره نمل به روشنی از وراثت سلیمان بعد از داود یاد شده است[۷۳] و علامه طباطبایی نیز در تفسیر المیزان تأکید می‌کنند که سلیمان مال و ملک را از داود به ارث برد.[۷۴]

به طور کلی مسئله وراثت سلیمان از داود یکی از مواردی است که در چندین جا از داستان این دو پیامبر - پادشاه تکرار می‌شود. مثلاً همان طور که اشاره کردیم، این وراثت به عنوان شرط ازدواج مادر سلیمان با داود مورد قبول او واقع می‌شود و در جای دیگر داستان، برای آن که بردرستی این وراثت صحه گذاشته شود، داود تحت تأثیر قضاوت‌های حکیمانه سلیمان قرار گرفته و پس از برگزاری آزمونی او را از میان ده پسر خود به جانشینی انتخاب می‌کند.[۷۵]

جانشینی و وراثت پادشاهی، که درونمایه قسمتی از داستان داود[ع] و سلیمان است، خود یکی از مهم‌ترین و پردغدغه‌ترین مسائلی بوده که ذهن پادشاهان صفوی را به خود مشغول می‌کرده‌است. زیرا از آنجا که سلطنت در "دوره صفویه امری ارثی بوده و به فرزندان ذکور نیز تعلق"[۷۶] می‌گرفته، در عین احساس نیاز به وجود چنین ولیعهدهایی، اما همواره احساس خطری نیز ازسوی پادشاه نسبت به شورش و ادعاهای نابه‌جای این قشر، وجود داشته است و این مسئله حتی در زمان شاه عباس سبب شد که وی امر دهد "تا صفی میرزا، فرزند ارشد خود را که جوانی مستعد بود بکشند، زیرا از وجهه روزافزون او بیم‌ناک شده بود." این مسئله تا آن جایی ادامه پیدا کرد که سلطنت او پس از کور کردن دو پسر دیگرش به نوه صغیرش "شاه صفی اول"[۷۷] رسید. در نتیجه نمونه رابطه سلیمان و داود در قصص انبیاء، در دوره صفویه خود می‌توانسته یکی ازآرمانی‌ترین این گونه روابط باشد که در این جا نگارگر با ادای احترام شدید سلیمان به داود (ع)در عین برتری حکمت سلیمان به داود[ع] در قضاوت، به خوبی این

مقصود را بیان کرده است.

البته در این مورد "داود[ع] حکم دعوی را چنان که اقتضای مقام خلافت الهی اوست بر وفق عدل و بدون توجه به مورد خویش اظهار می‌کند"[۷۸] و چنان که مشخص است هم داود[ع] و هم سلیمان به‌خاطر تفوق در نقد احوال و قضاوت صحیح در مورد آنها به نوعی "شخصیت‌های پادشاهان پیامبرگونه و یا پیامبران پادشاه گونه محسوب می‌شوند که دارای خصلت دادگستری و عدالت‌خواهی شاهانه هستند" و به خصوص در مورد آنها طوری برنامه‌ریزی شده است که "قدرت عدالت و سلطنت پادشاه بر تخت نشسته" و وارث بر حق او را منتقل نمایند. "این قدرت عدالت‌سلطنتی و قانون آن در دوره صفوی به عنوان نشانه‌ای از اراده مطلق خداوندی است و تأیید قادر متعال که شاه شاهان است و به پادشاهان صفوی تفویض شده و نباید آن را با قدرتی که از طرف قانون به پادشاه اعطا شده، اشتباه گرفت"[۷۹]، همان گونه که در مورد سلیمان عادل و داود تواب، پدرش، اتفاق افتاد.

سلیمان (ع)، پادشاه آرمانی جهان و جهانیان

"حدود شانزده آیه در پنج سوره قرآن کریم به زندگی سلیمان و فرمانبری باد و جن و پرندگان ازاو، و دیدار بلقیس که وی پس از آن که تخت او از سرزمین سبا به بیت‌المقدس برده شد، پرداخته‌است"[۸۰]، اما به نظر می‌آید که از میان آنان به صورت مستقیم فقط چهار آیه ۳۶ و ۳۷ و ۳۸ سوره ص و ۴۱ سوره النمل، به ترتیب درونمایه دو نگاره پشت صفحه ۱۲۲ و ۱۳۲ نسخه ۲-P را تشکیل داده‌اند و موضوع نگاره پشت صفحه ۱۲۶ نیز که در این نسخه باز هم به بارگاه سلیمان اختصاص یافته است، حامل واضح آیه قرآنی خاصی نیست (تصویر شماره ۱۴ و ۱۵ و ۱۷). آیات ۳۶ و ۳۷ و ۳۸ سوره ص و آیه ۴۱ سوره نمل به قرار زیر در قرآن آمده‌اند:

"پس باد را رام او کردیم که به نرمی هر جا که آهنگ می‌کرد، به فرمان او می‌رفت.

و دیوان را، که هم بنا بودند و هم غواص و گروهی دیگر را، که همه بسته به زنجیر او بودند."[۸۱]

"گفت تختش را دیگرگون کنید، ببینم آن را باز می‌شناسد یا از آنهاست."[۸۲]

آیات شریفه مذکور به همراه آیاتی دیگر در قرآن کریم دستمایه خلق داستان طولانی و جذابی درقصص‌الانبیاء نیشابوری شده‌اند که مورد استفاده نگارگر یا نگارگران احتمالی نسخه ۲-P قرارگرفته است.

آنچه که محور اصلی این داستان حول آن می‌چرخد، مُلک سلیمان است. در ابتدای این داستان درقصص‌الانبیاء می‌خوانیم که چگونه سلیمان، ملک همه دنیا را از خداوند طلب می‌کند "تا در روی زمین کس ملک نیابد" جز او. در نتیجه برای دستیابی به این مهم، امکانات و اختیارات بی‌شماری نیز از جانب خداوند به این پیامبر - پادشاه آرمانی تفویض می‌گردد.

رسید از او به سلیمان چو باز نوبت ملک
ز باختر بگرفت او به حکم تا خاور

(ناصرخسرو)

گویند سلیمان برای اثبات پادشاهی جهانی خود، "از شام به سوی عجم آمد و ایشان را برداشت که ایشان نیز ملوک بودند" و مسلماً برای چنین فتح بزرگی او و هر پادشاهی چون او

نیاز به یک‌نیروی متفکر دارد که در این داستان این نقش به عهده "آصف برخیا است" که نیشابوری در مورد او می‌نویسد: "آصف برخیا کتاب‌خوان بود. هیچ کس تورات ظاهر نتوانست خواندن مگر او که‌عالم‌ترین زمانه بود و "سلیمان، وی را وزیر خود کرد."[۸۴]

در نگاره b۱۱۲ نیز نگارگر، در دست آصف بن برخیا کتابی نقاشی کرده است که بر عالم بودن اوتأکید نماید و رنگ این کتاب که هم رنگ لباس سلیمان(ع)است، بر جنس این علم که همان احکام‌الهی است و بر نبی‌الله پوشیده نیست، اشاره می‌کند. در عین حال آصف نماد وزیری است که‌خود از جان برکفان سلیمان پادشاه است و الگوی خوبی برای زیردستان هر پادشاهی محسوب می‌شود.

"امروز همچو آصفم شمشیر و فرمان در کفم
تا گردن گردن کشان در پیش سلطان بشکنم"[۸۴]
(کلیات شمس تبریزی)

در ایران عصر صفوی نیز وزیر اعظم که آصف در این نگاره نماد آن محسوب می‌شود "از نظر رسیدگی به امور مانند پادشاه حقیقی بوده است"[۸۵] گرچه نگارگر نگاره‌های b۱۲۲ و b۱۳۲ سعی‌کرده است تا آصف را چه در حال نشستن بر تخت و چه بر زمین در سطحی پایین‌تر از سلیمان‌نقش کند که سلسله مراتب او نسبت به پادشاه حفظ شود.

آصف در داستان سلیمان و بلقیس و به خصوص در آوردن تخت بلقیس از سرزمین سبا، نیزنقش عمده‌ای بر عهده دارد و در آیه ۴۰ سوره نمل نیز به آن اشاره شده است.

در قصص‌الانبیاء نیشابوری این داستان به گونه‌ای است که چون هیچ کس نمی‌تواند در مدت‌زمان کوتاهی تخت بلقیس را برای سلیمان بیاورد تا سلیمان هنگام ورود بلقیس به سرزمینش‌هم قدرت خویش را به او بنماید و هم با پنهان کردن این تخت، آزمونی در مورد بلقیس به انجام‌رساند، این آصف است که می‌گوید: "من به یک چشم بر هم زدن" این تخت را می‌آورم. "پس‌سلیمان چشم بر هم نهاد و باز کرد و تخت را دیدی آن جا نهاده"[۸۶]

عکاشه اعتقاد دارد که علاوه بر نگاره b۱۳۲، نگاره b۱۲۲ نیز به ترتیب به موضوع آزمون بلقیس‌در مورد تخت و درخواست سلیمان برای آوردن این تخت، اختصاص دارد.[۸۷] اما در واقع حتی درنگاره b۱۳۲ نیز اثری از این تخت وجود ندارد و فقط بلقیس در شکل و شمایل شاهزاده‌ای ایرانی، به سبک نقاشی قزوین بر روی تخت پادشاهی و در کنار سلیمان به تصویر درآمده است و به‌نظر می‌آید صحنه پس از ازدواج سلیمان و بلقیس، منظور نظر نقاش بوده است.

سلیمان در این صحنه، با عمامه‌ای که نشان از جایگاه مذهبی او دارد و در عین حال، لباس شاهانه‌قرمز و آبی مجللش، به هنگام ازدواج با بلقیس "در اوج حکمت و فرزانگی است و بلقیس نیز از دین‌نیاکان دست شسته است و یکتاپرست شده است. بنابراین وصلتشان، پنداری، حکمی است که به‌نفاذ می‌رسد یا مهر تأییدی است بر کامکاری و بهروزی و فرخندگی حال و خجستگی روزگارشاهی توانا و شهبانویی دانا"[۸۸]، شهبانوی پیروز در آزمون سلیمان(ع)، که سلیمان او را هم‌پیمان و جفت مکمل خود دیده است. حضور این شهبانوی دانا، که همسری آرمانی برای هرپادشاهی محسوب می‌شود در حضور رمزی دو ماهی شناور

در آب زلال پایین نگاره که در دونگاره دیگر وجود ندارند نیز تکرار می‌شوند، چرا که صاحب نفائس الفنون اعتقاد دارد: "ماهی اگریکی باشد یا دو، دلیل زن بود"[۸۹] و مسلماً این زن با خود "زایش و تجدید ادوار و اکوار و نوشندگی طبیعت"[۹۰] و هزاران برکت دیگر را به همراه می‌آورد که در حضور گل‌های رنگارنگ و سرسبزی موجود در زمینه سبز خاکستری و سیاه نگاره تلألؤیی خاص یافته است.

نگارگر نگاره ۱۳۲b بلقیس را جزء زنان استثناء و شایسته دوران صفوی متصور شده است چرا که زنان به طور معمول در دوره صفوی "به جز زنان فقیران، در به روی خود بسته و در گوشه‌انزوا"[۹۱] می‌نشستند. اما در میان آنها زنانی نیز بودند که به خاطر شایستگی حتی در "نبردچالدران" به همراه "شوهرانشان به میدان نبرد رفتند" و همین طور از "حرم‌سرای شاه اسعمیل "دو زن به نام "بهروزه خانم و تاجلی خانم"[۹۲] در این جنگ به دست سپاهیان عثمانی افتادند، که‌یکی از آنان توانست از دست ترکان عثمانی بگریزد. این زنان استثنایی، حتی در اداره امورمملکت به صورت غیرمستقیم دخالت می‌کردند و نمونه آنها، "مادر شاه عباس دوم" بود که "به صدراعظم وقت سخت اعتماد داشت و به معاضدت یکدیگر به رتق و فتق امور می‌پرداختند"[۹۳] وشاید به خاطر حضور همین قراردادهای اجتماعی بوده است که نگارگر نگاره ۱۳۲b نیز به خوداجازه داد تا آصف وزیر، در حضور همسر شاه بر تختی بنشیند. گرچه، علت این حضور علاوه‌بر جنبه قراردادی و شاید سنتی‌اش، در خود داستان نیز به گونه‌ای احساس می‌شود. چنان که بلعمی در تاریخ طبری، در مورد آصف‌بن برخیا می‌گوید: او را اندر سرای سلیمان - علیه‌السلام - "رسم آن چنان بودی که بی‌حجاب در سرای سلیمان شدی. به سرای زنان درآمدی و کس از وی‌پنهان نشدی"[۹۴] و از آدمیان هیچ کس از آصف گستاخ‌تر نبود پیش سلیمان - علیه‌السلام - و آن زنان وی، هر یکی را کاری بودی یا خواستندی که بگویند و هر تمنا که‌شان بودی، همه به آصف‌بگفتندی تا او با سلیمان بگفتی."[۹۵]

در کنار این شخصیت مهم، آصف بن برخیا و در حضور بلقیس و سلیمان در نگاره ۱۳۲bپرنده‌ای وجود دارد که اتفاقاً در دو نگاره دیگر ۱۲۲b و ۱۲۶b نیز، در جایی ثابت و شکل وشمایلی یکسان نقاشی شده است.

به طور کلی حضور پرندگان در نگاره‌های درباری سلیمان نشانه یکی دیگر از امتیازاتی است که‌سلیمان را در میان تمام پادشاهان به نمونه آرمانی تبدیل کرده است و آن یکی سخن گفتن بامرغان و دیگر فرمانبرداری مرغان از اوست.

"بکن آن جا مناجاتت بگو اسرار و حاجاتت
سلیمان خود همی داند زبان جمله مرغان را"[۹۶]

در مورد اول در واقع باید گفت که "برای مرغان منطقی وجود دارد که خدای سبحان علم آن را تنها به سلیمان علیه‌السلام داده بود"[۹۷] و این، به معنی غلبه بر ناشناخته‌های طبیعت و به‌دست‌آوردن نیرویی است که هر پادشاهی می‌تواند آرزومند آن باشد، چرا که مرغان تحت تأثیر این نیروی سلیمان گوش به فرمان او درآمدند و به گفته نیشابوری "هر چه در روی زمین شغلی‌برفتی مرغان او را خبر دادندی و بودی که به یک روز از همه روی زمین خبر یافتی و تدبیر آن بساختی."[۹۸]

این نکته به تعبیر امروزی شاید همان سازمان اطلاعات بسیار قوی است که مسلماً هر چه قدرتمندتر باشد، حکومت از هر نوعی که باشد، استحکام بیشتری خواهد یافت و شاید به خاطرهمین مسئله، زمانی که یکی از همین مرغان، هدهد، برای بلقیس از سوی سلیمان نامه‌ای می‌برد، بلقیس می‌اندیشد: "کسی که بریدش مرغ بود با وی حرب کردن آسان نبود."[۹۹]

اتفاقا عکاشه معتقد است، مرغی که در کنار تخت سلیمان در سه نگاره b۱۲۲ و b۱۳۲ و b۱۲۶ وجود دارد همان هُدهُد است.[۱۰۰] هدهدی که "چشمش گنج‌های پنهان را می‌بیند و از راه دور، سفره‌های زیرزمینی آب را باز می‌شناسد و خلاصه آن که رمز هوش و فراست و ذکاوت است" و "در منطق‌الطیر عطار" به معنای "نهان‌بینی و غیب‌آموزی" آمده است:

"مرحبا ای هدهد هادی شده
در حقیقت پیک هر وادی شده
ای به سرحد سبا سیر تو خوش
با سلیمان منطق‌الطیر تو خوش
صاحب سر سلیمان آمدی
از تفاخر تا جورزان آمدی"[۱۰۱]

اما نکته جالب در این است که مرغ حاضر در نگاره‌های مذکور نسخه P-۲، اصلاً شباهتی به هدهد یا شانه‌به‌سر ندارد، پس چرا باید در کنار سلیمان در این نگاره‌ها به جای شانه‌به‌سر، پرنده‌ای شکاری نظیر قوش با زنگوله‌ای طلایی بر گردن نقاشی شود؟

جواب این سئوال در علایق سفارش دهنده این نسخه، شاه عباس صفوی نهفته است که نگارگران نسخه p-۲، تمام سعی خویش را برای جلب نظر او و همذات پنداری او با پیامبر پادشاهی قدر قدرت و آرمانی چون سلیمان مبذول داشته‌اند. این علاقه، در مورد شاه عباس به‌قدری بوده است که او، به خاطر مرگ یکی از پرندگان شکاری‌اش، حتی نزدیک بوده تاقوشچی‌باشی مخصوص خویش را بکشد[۱۰۲] و همین طور در دربار او علاوه بر وجود یک پرورشگاه "کاملاً زیبا و عظیم"، برای پرندگان، مأمورانی نیز بوده‌اند تا هنگامی که "شاه سواره از قصر خارج می‌شود"، به دنبال او، "شش و هفت صیاد را که قوش روی دست حرکت می‌کنند"[۱۰۳]، تحت فرمان خویش داشته باشند (رجوع کنید به تصویر شماره ۲۲). برای این قوش‌ها عموماً "باشلق جواهرنشان و زنگوله زرین"[۱۰۴]، نظیر آنچه در نگاره‌های P-۲ وجود دارد، تعبیه می‌شده است.

اما در افسانه سلیمان این فقط مرغان نبودند که گوش به فرمانش درآمدند، بلکه او با تسلط برتمام حیوانات و نیروهای دیگر توانست در تمام جهان نظمی مثال زدنی برقرار کند.

"چون سلیمان کز سوی حضرت بتاخت
کو زبان جملهٔ مرغان شناخت
در زمان عدلش آهو با پلنگ
انس بگرفت و برون آمد زجنگ
شد کبوتر ایمن از چنگال باز

گوسفند از گرگ نآورد احتراز
او میانجی شد میان دشمنان
اتحادی شد میان پر زنان"[۱۰۵]

در سه نگاره مورد بحث نیز، این اتحاد، در زندگی مسالمت‌آمیزانواع حیوانات درنده و همین‌طور گیاهخوار و اهلی و غیراهلی، نشان داده شده و نگارگر یا نگارگران احتمالی، حیواناتی چون ببر، پلنگ، روباه و گرگ را در کنار خرگوش، آهو، بز وگوسفند و... در کمال مسالمت و آرامش به تصویر کشیده‌اند که اتفاقاً صحنه حضور حیوانات مختلف در برخی نگاره‌های مربوط به شکار شاه‌عباس صفوی نیز ما را ناخودآگاه به یاد دربارسلیمان (ع) می‌اندازد (رجوع کنید به تصویر شماره ۲۲).

در دربار سلیمان (ع) نگارگران نسخه P-۲ نه تنها حیوانات، بلکه موجودات دیگری موسوم به‌دیوها و پریان را نیز به تصویر درآورده‌اند چرا که آنها نیز طبق خواست خداوند در داستان انبیاء تحت فرمان سلیمان بوده‌اند.[۱۰۶]

به طور کلی سخن در مورد دیو بسیار گفته شده، اما اصل کلمه دیو که ترجمه کلمات شیاطین و جن در قرآن است (آیه ۳۷ سوره ص و ۸۲ سوره انبیاء و...) از دو* آمده که مشترکاً در فرهنگ پیش از تاریخ هند و ایران وجود داشته است و به معنای آسمانی و عُلوی بوده، اما به تدریج این کلمه در هند معنای خدایان را یافته و در ایران معنایی مترادف با دمون (Demone) و روح شیطانی پیدا کرده است"[۱۰۷]، ولی از نظر قرآنی، خود کلمه "جن چیزی است که از حواس انسان مستور و پوشیده باشد" چنان که "موجود مستور در رحم آن هم جنین می گویند زیرا او از چشم‌ها و سایر حواس پنهان نگاه داشته شده است."[۱۰۸]

اما مسئله پوشیده ماندن جن از حواس باعث نشده تا از تصویرسازی جن، در نگارگری اسلامی صرف‌نظر شود. چنان که نگارگران مسلمان جن‌ها را "با چهره‌های هول‌انگیز و ترسناک" و گاهی "به شکل بوزینگان و برخی را شاخ‌دار و بقیه را با دُم افراشته یا فرو افتاده ترسیم کرده‌اند. نقاش بر تن برخی از این اشکال که شباهت با آدمی دارند دامن‌های سبز یا سرخ پوشانده و دست‌های آنها را با دست برنجن‌ها و پاهایشان را با خلخال آراسته و اَشکال جانورنما را برهنه واگذارده است". گروهی از جنیان نیز "دهان‌هایشان را گشوده و دندان‌های درشت آنها نمایان شده و برخی به‌گونه‌ای هراس‌آور چهره درهم کشیده‌اند"[۱۰۹]، در حالی که لباس‌های عجیبی از پوست حیوانات برتن دارند.

به نظر می‌آید این سنت از طریق نگارگران سه نگاره بارگاه سلیمان در نسخه P-۲ نیز حفظ شده‌است، اما نقش دیوان در داستان و بارگاه سلیمان(ع) از ظاهر آنها بسیار مهم‌تر است. چرا که آنها در این جا نماد قدرت مثال‌زدنی سلیمان(ع) هستند.

دیوان بر طبق آنچه در قصص‌الانبیاء آمده است، برای سلیمان "چهارهزارصد طلسم ساختند در عالم و هفتصد کوه را از جای برداشته و به جای دیگر بردند" و "زر و سیم از معادن بیرون کردند به اندازه"[۱۱۰] و به قصه‌ها آمده است که "هفت چیز در عالم دیوان ساختند به وقت سلیمان که آدمیان نکرده‌اند: یکی گرمابه، دیگر آسیاب، سه دیگر آهنگری، چهارم: آهن گداختن و پنجم ازکوه سنگ بریدن: "وُ قوله تعالی و من الشیاطین من یغوضون له" (الانبیاء ۸۲)

گفت از دیوان گروهی بودند که به دریا فرو شدندی و کارهای دیگر کردندی جز آن"[۱۱۱] و همین طور اینان برای سلیمان "هر چه می‌خواست از بناهای بلند و تندیس‌ها و کاسه‌هایی چون حوض و دیگ‌های محکم برجای، می‌ساختند"[۱۱۲] (سوره سبا آیه ۱۳). در بنای بیت‌المقدس (هیکل سلیمان) نیز دیوان نقش عمده‌ای را ایفا کردند چنان که سلیمان "دیوان را بفرمود تا از جای‌ها رخام بیاورند و گروهی رابفرمود تا ستون‌ها بیاوردند از رخام و بعضی بفرمود تا از دریا گوهرها برآورند، هر گوهری چند خایه مرغی یا بزرگ‌تر" و همین طور این دیوان "زر و سیم و گوهر و مروارید و الماس" تهیه کردند و "سنگ بدان بریدند و کار می‌کردند و به کار می‌بردند"[۱۱۳] البته در این کار پریان نیز به‌دیوان کمک می‌کردند و "همان‌طور که هر چه آوردنی بود" بر عهده دیوان بود، "هر چه ساختنی بود" بر عهده "پریان"[۱۱۴] قرار می‌گرفت. این پری‌ها که در هر سه نگاره مذکور همچون دیوان حضور دارند و کاملاً به شکل فرشتگان مجسم شده‌اند، "در واقع نه زن هستند و نه مرد ونمایشگر اعتلا و تلطیف خواست‌ها یا رمز کمال‌جویی انسان محسوب"[۱۱۵] می‌شوند. کمال‌جویی‌ای که در نقش دیو و پری در داستان سلیمان به اوج خود رسیده است. زیرا این دونیروی افسانه‌ای با قدرت بی‌حد و حصر خود برای حکومت تحت سیطره سلیمان، امکانات صنعتی، استخراج معادن، رفاه اجتماعی، راه و ساختمان و غیره... را فراهم می‌آوردند و کدام حکومتی است که چنین مدینه فاضله‌ای را در رویای خویش نداشته باشد. این رویا، به نظرمی‌رسد در دوران صفویه، بخت شیرینی در خواب خیلی‌ها، محسوب می‌شده، چنان که شاردن اشاره می‌کند که در آن دوران مردمان را بر این عقیده بوده است "که همانا کتابی در میان ایشان موجود است و به وسیله آموزش آن، دیو و پری از آدمی فرمان می‌برد، و اجنه و ارواح تسخیرانسان می‌گردد، و این کتاب تصنیف حضرت سلیمان علیه‌السلام است."[۱۱۶] که به راستی پادشاه "جهان و جهانیان"[۱۱۷] بود و این لقبی است که در مورد پادشاهان صفوی نیز، به کار می‌رفته‌است. زیرا آنان نیز آرزو داشتند چون سلیمان بر آنچه در جهان خویش و جهان‌های دیگر است حکم‌فرمایی کنند. آن گونه که سلیمان حتی بر آب، خاک، آتش و باد نیز حکومت می‌کرد.

و باد تحت فرمان او و تختش را از "صبح تا غروب" به اندازه "دو ماه مسافت"[۱۱۸] جابه‌جا می‌کرد و این‌به تعبیر امروزی یعنی نیروی هوایی عظیمی که تصاحب آن به همراه تمام عواملی که ذکر کردیم نشان از دستیابی به نظمی افسانه‌ای است که درست مشابه آن در افسانه‌های باستانی ایرانی نیزدیده می‌شود.

به طور کلی در واقع پس از استقرار اسلام در ایران، داستان‌های ملی ما با قصه‌های سامیان آمیخته شد"[۱۱۹] و "در این میان داستان جمشید که در اساطیر ایران جای مهم و ویژه‌ای‌دارد، با داستان سلیمان پیغمبر درهم آمیخته است و این دو در این خصوصیات با یکدیگرمشترکند: هر دو شاه - پیغمبر بودند. هر دو تخت‌های زرین و گوهرنشان ساختند"[۱۲۰]، که اتفاقاً این تخت در هر سه نگاره نسخه P-۲ جایی ثابت در نقطه طلایی از تصویر را، اشغال کرده است ودر داستان جمشید و سلیمان هر دو نقش مهمی ایفا می‌کند و "تخت گوهرنشان جمشید (اورنگ‌جم) نیز چون تخت یا بساط سلیمان، در هوا روان بوده است"[۱۲۱] (تصویر شماره ۲۵).

"به فرّ کیانی یکی تخت ساخت

چه مایه بدو گوهر اندر نشاخت
که چون خواستی دیو برداشتی
ز هامون به گردون برافراشتی
چو خورشید تابان میان هوا
نشسته بر او شاه فرمان روا
جهان انجمن شد بر تخت او
فرومانده از فرّه بخت او[۱۲۲]

جمشید و سلیمان علاوه بر این، هر دو معابد و کاخ‌های عظیم ساختند، جمشید در استخر و سلیمان در اورشلیم به ساختن بناهای بزرگ دست زدند[۱۲۳] و جمشید همچون سلیمان، دیوان‌را دربند و فرمان خود کرده به کار بنایی وا می‌داشت[۱۲۴].

بفرمود دیوان ناپاک را
به آب اندر آمیختن خاک را
هر آنچ از گل آمد چو نشناختند
سبک خشت را کالبد ساختند
چو گرمابه و کاخ های بلند
چو ایران که باشد پناه از گزند[۱۲۵]

همین‌طور جمشید و سلیمان هر دو صاحب تاج و نگین انگشتری افسانه‌ای بودند. که سلیمان به‌خاطر پندآموزی و به خواست خداوند مدتی کوتاه آن را از دست داد و جمشید نیز سرانجام به‌غرور آمد و از جانب اهورامزدا[۱۲۶] مجازات شد.

به نظر می‌آید در نتیجه این توضیحات، نگارگران سه نگاره با موضوع سلیمان (ع) در نسخه P-۲، همچون بقیه نگاره‌های این نسخه با موضوع مشترک پیامبر - پادشاهان، به خوبی از پس جلب رضایت سفارش دهنده آن و بهره‌برداری از معانی پنهان در این افسانه، برآمده‌اند، اما نکته پنهان دیگری نیز در نگاره b۱۲۶ این نسخه نهفته است که کمی با دو نگاره دیگر متفاوت است.

در این نگاره که از نظر ظاهری و تجسمی، بسیار شبیه به دو نگاره دیگر این نسخه با موضوع حضرت سلیمان است، پیرمردی، به جای آصف وزیر در مقابل تخت سلیمان قرار دارد که به جزسفیدی ریش ور نگ لباسش از نظر طرز نشستن، حالت صورت و دست‌ها چندان تفاوتی با آصف وزیر در او دیده نمی‌شود.

در هیچ کدام از داستان‌های چاپ شده قصص‌الانبیاء نیشابوری و یا جویری و همین طور تاریخ‌طبری - بلعمی، چنین شخصیتی وجود ندارد، اما متن کوتاهی که در بالا و پایین این

تصویر شماره ۲۵: تخت جمشید توسط دیوان حمل می‌شود. شاهنامه فردوسی، شیراز، (۸۴۵ ه.ق / ۱۴۱۴ م)، کمبریج: موزه فیتز ویلیام

نگاره نوشته‌شده، نشان می‌دهد که این پیرمرد دانشمند، در جواب سئوال سلیمان که می‌پرسد: این دانشِ تو ازکجای است؟ تذکر می‌دهد تا سلیمان به علم خود غره نشود و تصور نکند که خداوند فقط علم وحکمت را به سلیمان اعطا کرده است.

مفهومی که در این چند سطر کوتاه نهفته است در قصص‌الانبیاء نیشابوری، درون‌مایه پنج قطعه داستان از متن قصه سلیمان(ع) را تشکیل می‌دهد که در واقع می‌خواهد، "نقصان مملکت و مخلوقی و بندگی و بیچارگی او را"[۱۲۷]، در عین عزت و قدرت، در مقابل کمال خداوند یادآور شود.

در یکی از این داستان‌ها، که به زعم بعضی به مضمون آیه ۱۰۲ سوره بقره نزدیک است[۱۲۸]، دیوی به جای سلیمان که خاتمش را گم کرده بر تخت می‌نشیند و در پایان داستان موجب پدیدآمدن نتیجه‌ای عبرت‌آموز می‌شود:

"خاتمِ تو این دل است و هوش‌دار
تا نگردد دیو را خاتم شکار
پس سلیمانی کند بر تو مدام
دیو با خاتم حذر کن والسلام"[۱۲۹]

در نگاره b۱۲۶ نیز اثراتی از این داستان پندآموز وجود دارد، چنان که در این نگاره، در سمت‌راست تصویر، دیو هولناکی با لباس ببر، ایستاده است و با گستاخی به سلیمان(ع) می‌نگرد و این‌در حالی است که این دیو در دو نگاره دیگر اصلاً حضور ندارد و به علاوه، همچون دیوان سفیددیگر نگاره‌ها، آماده به خدمت نیست و گرز سنگی در دست ندارد، در عین حال، فقط در این نگاره‌است که لباس سلیمان به رنگ زرد، رنگ "ضعف و سستی"[۱۳۰]، نقاشی شده و در مقابل پیرمردالهی، رنگ قرمز و آبی لباس سلیمان در دو نگاره دیگر را بر تن دارد و از حادثه شومی که می‌توان‌در اثر کمی کاهلی در اجرای درست فرمان‌های الهی، حکومت هر پادشاهی را حتی به قدر قدرتی سلیمان، تهدید کند، برحذر می‌دارد.

این نکته پنهانی به ظرافت، توسط نگارگران نسخه P-۲، در این نگاره گنجانده شده است. چرا که‌در دوران صفویه "پادشاهان اختیارات‌شان نامحدود" بوده است و گاهی حتی "فی‌المجلس در یک‌طرفةالعین بدون رعایت مراحل قضایی احکامی صادر می‌کردند" و افراد "را محکوم و یا معدوم"می‌ساختند. بدین ترتیب تعلیم آنان "از طریق تدریس" می‌توانست برای هر کسی خطرناک باشد وبه همین جهت است که دانایانی چون نگارگران این نسخه، "دانش را از طریق قصص وداستان‌ها"، تلقین می‌کردند و "مخصوصاً اندرزها، عتاب‌ها، خطاب‌ها و رعایت موازین‌دادگستری را طی حکایات، مندرج" می‌ساختند و "بدین وسیله به طور غیرمستقیم موجبات تعدیل‌حکومت جابرانه را فراهم" می‌آوردند و "از آفات خشم و غضب رجالی که نتایج اخلاقی داستان‌ها متوجه اصلاح ایشان است"[۱۳۱]، در امان می‌ماندند.

و شاید، به خاطر همین هم هست که این منظور در نگاره b۱۲۶، بسیار پنهانی به مقصود رسیده‌است. چرا که شباهت بی‌حد و حصر تجسمی این سه نگاره، در نگاه اول و بدون مطالعه مضمون داستانی هر کدام و تجزیه و تحلیل نشانه‌های موجود در هر یک، مانع از آن می‌شود که غیر از انتقال حس قدرت همه جانبه سلیمان در پادشاهی، نتیجه دیگری در ذهن بیننده

پدید آید.

اتفاقی که با رجوع به فهرست نگاره‌های نسخ مشابه و هم زمان با این نسخه در می‌یابیم که به‌هیچ وجه تکرار نشده است.

گرچه سه نگاره حاضر در این نسخه را نمی‌توان برای ادله‌های تاریخی و علمی‌ای که امروزه، درجهت اثبات قدرت واقعی پادشاهی سلیمان ارائه می‌شود[۱۳۲] به کار برد، اما نگارگر یا نگارگران این آثار در سنتی‌ترین شکل ممکن با قراردادن سلیمان به تنهایی و یا به همراه بلقیس بر تخت، درنقطه طلایی تصویر در سمت چپ و قرار دادن مهره‌ای چون آصف وزیر و یا پیرمرد دانا در منطقه طلایی سمت راست و تقسیم پیش‌زمینه به سه محدوده رنگی و پخش کردن گل‌ها که درنگاره سلیمان با حضور بلقیس در پهنه رنگ سیاه محیطی زنانه ایجاد کرده‌اند و عوامل دیگری‌چون دیوها، پریان،پرندگان، غلامان سیاه و حیواناتی که رنگ را به خوبی در صحنه پخش‌کرده و گرداگرد سلیمان حلقه زده‌اند، همه و همه زبان گویای داستانی می‌شوند که وظیفه مهمی‌در آن دوران بر عهده داشته است: ادای درود بر پادشاه آرمانی جهان و جهانیان.

تصویر شماره ۲۶: ذوالقرنین در جمع حکیمان، نسخه قصص الانبیاء (اواخر قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ ه.ق)، کتابخانه ملی پاریس، پشت صفحه ۱۴۷

ذوالقرنین، جهان‌گشایی، هم‌نشین با حکیمان

با آن که آیات ۸۳ تا ۹۷ سوره الکهف، در قرآن کریم، تماماً به ذوالقرنین اشاره دارند ولی در هیچ‌یک از آنها اشاره‌ای مستقیم به داستان مرتبط با نگاره b۱۴۷ در نسخه P-۲ نشده است (تصویرشماره ۲۶).

این قسمت از داستان در قصص‌الانبیاء چاپ شده نیشابوری به شرح زیر است: ذوالقرنین وهمراهانش پس از آغاز جهان‌گشایی و سفر به اقصاء نقاط دنیا، در مشرق به جزیره‌ای رسیدند که درو شهرها بود و در آن جا حکیمان بودند. جمله را گردید و در آن شهر شد. مردگان‌دیدند خشک شده و گنده شده، پرسید که این چه حال است گفتند که این غذای ماست، و ذوالقرنین‌را مهمان کردند و هر یکی حکمتی همی گفتند. آن گاه خوانی بنهادند پیش او و همه از دور بیستادند. ذوالقرنین گفت چرا چیزی نمی‌خورید. ایشان دستار از روی خوان برگرفتند. ذوالقرنین دید دو طاس بر خوان نهاده یکی زرین، یکی سیمین، و در هر دو طاس یاقوت و گوهر. ذوالقرنین گفت: این را کی می‌تواند خوردن؟ ایشان گفتند این است که تو می‌جوئی و از برای این آمده‌ای و می‌گردی، و این از گرسنگی منفعت نکند و آن چه غذای ما است تو را نشاید از ما چه‌خواهی؟

ذوالقرنین از آن شهر بیرون آمد و همچنان ایشان را بگذاشت و روی به زمین هند نهاد.[۱۳۳۰]

داستان فوق، در نگاره b۱۴۷، به گونه‌ای خاص به تصور درآمده است و ذوالقرنین را در

هیأت‌جوانی نشان می‌دهد که در پوشش شاهانه بر روی سطح مشخص کننده آبی‌رنگ و مستطیل‌شکلی نشسته و رأس جهت حلقه‌ای که مرکب از پیکرهای متفاوت در پایین صفحه است به او ختم‌می‌شود و این ترکیب‌بندی سنتی را تشکیل می‌دهد که برای نشان دادن درباری پادشاهی حتی‌بدون تخت سلطنتی در نگارگری اسلامی ایران، مرسوم بوده است (رجوع کنید به تصویر شماره ۱۵).

ذوالقرنین که در این نگاره، چشم را، در نگاه اول، با کمک دو رنگ مکمل نارنجی و آبی لباسش و برنامه‌ریزی صحیح در ترکیب‌بندی و زیرانداز مستطیل مشخص کننده و آبی‌رنگش، به خود جلب می‌کند، در افسانه‌ها و داستان‌ها شخصیتی است که در هاله‌ای از ابهام‌های متفاوت فرورفته است.

برخی او را همان اسکندر کبیرشمرده‌اند[۱۳۴] به همین خاطر او را مردی درستکار و پادشاهی دادگر نامیده‌اند و ثعالبی او را نبی‌غیرمرسل دانسته‌است[۱۳۵] و شاید به خاطر همین اختلاف نظرها است که نگارگر نگاره b۱۴۷ نیزدور سر ذوالقرنین یا اسکندر، هاله مقدس نورانی‌ای، ترسیم نکرده است.

نگارگر این اثر، همچنین با یکی انگاشتن ذوالقرنین و اسکندر و با تصویر کردن او در میان‌حکیمان بر یکی از جنبه‌های شخصیتی اسکندر در تاریخ تأکید کرده است. چرا که در تاریخ‌ثعالبی آمده است: اسکندر گرایش به همنشینی با حکیمان داشت و دنباله‌رو فلسفه و فلسفیان بود و از مربی خود، ارسطاطالیس، بهره گرفت و بنیاد کار خود را برحکمت‌های او گذارد و پندهای او را به کار می‌بست[۱۳۵] و در تاریخ گفته‌اند که "چون اسکندر به سال‌های رشد رسید"، مانند نگاره b۱۴۷، "فیلقوس حکیمان و فلسفیان یونان را گرد آورد که در میان آنان ارسطو و بطلمیوس هم‌بودند. اسکندر از بینش آنان روشنی گرفت و از دریای خرد آنان بهره می‌جست. در آن میان، ارسطو بیش از دیگر فلسفیان با او پیوسته بود و دانش و حکمت را به کام او می‌چشانید و چنان‌که کبوتر دانه بر دهان جوجه خود می‌گذارد، فلسفه به او می‌آموخت و او را برای شاهی برسرزمین‌ها کارآزموده می‌کرد[۱۳۶]...

فیلسوفان و یا حکیمان هم‌نشین با اسکندر در سمت چپ تصویر، بر اساس سیاست نگارگر، کاملاً با ملازمان دربار اسکندر که ایستاده و آماده به خدمت هستند متفاوتند و ما را به یاد تصاویردراویش رضا عباسی، فرو رفته در بحر تفکر و تعمق، می‌اندازند (رجوع کنید به تصویر شماره ۵) که از چهره‌های مشخص و شناخته شده اندیشمندان در اذهان عموم در دوره صفویه بوده اند و به نقش یکی از مهم‌ترین آنها به عنوان سرسلسله دودمان صفوی یعنی شیخ صفی‌الدین‌اردبیلی قبلاً اشاره کردیم. در حلقه اندیشمندان به ظاهر درویش در این نگاره و اسکندر و یارانش، درختی بسیار زیبا با پیچشی چشم‌نواز وجود دارد که حلقه جهت‌دار بصری منتهی به‌پیکر اسکندر را به بستری بوته‌ای شکل، تبدیل می‌کند و جای پراهمیتی را نیز در صحنه اشغال‌کرده است. وجوب وجود مؤثر این درخت در صحنه در حالی که متن موجود در حاشیه این‌نگاره به گیاهی اشاره می‌کند که خوردن آن در سرزمین این حکیمان موجب پدید آمدن عجایبی است، چندان دور از ذهن نمی‌باشد، اما در افسانه‌های مربوط به اسکندر در چندین جا به نقش‌درختان برمی‌خوریم. مثلاً داستانی وجود دارد که طبق آن مادر اسکندر

"هلائی نام داشته و زمانی که باردار بوده، به علت بوی ناخوشایند بدن مورد تنفر شوهر خود بوده است. پزشکانی که برای درمان وی احضار شده بودند حمام با جوشانده درخت ایرانی سندر را تجویز کردند. درنتیجه کودکی که به دنیا آمد هلائی سندروس یا اسکندر نامیده شد"[۱۳۷]. این درخت فرخنده ایرانی که نامش بر اسکندر قرار گرفته حتی به گونه‌ای اسکندر را بر سرزمین ما ایران، نیز پیوند می‌زند. گرچه پیوند اسکندر با ایران گاهی در افسانه‌ها از این هم محکم‌تر می‌شود. چرا که گروهی گمان می‌برند که اسکندر فرزند دارای بزرگ[۱۳۸] و ناهید، دختر فیلیپ (فیلقوس، فیلفوس) قیصرروم[۱۳۹] است و نکته مهم دیگر آن که گروهی نیز اعتقاد دارند که او "با روشنک (روشانه یا رخسانه) دختر داریوش سوم، زناشویی کرد" و بدین ترتیب "نژاد و تبار شاهان باستانی ایران را به اسکندر، می‌رسانند"، که خود پادشاهی ایرانی است و در نتیجه ذوالقرنین را "در صف با افتخار شاهان باشکوه و جلال ایران داخل می‌کنند"[۱۴۰]. گرچه عده‌ای حتی خود کلمه ذوالقرنین (دوشاخ) را مترادف با کورش کبیر، پادشاه باستانی ایران می‌دانند و می‌گویند که "اگر از گواهی‌های صریح عهد عتیق هم صرف‌نظر کنیم، همان مجسمه کورش (یافته شده بر کرانه نهرمرغاب که بر سرش، دو شاخ همچون دو شاخ قوچ است) به تنهایی کافی است که یک گواه آشکار بر صحت"[۱۴۱] نظریه‌مان باشد.

به هر حال ذوالقرنین علیه‌السلام، چه تمثیلی از اسکندر باشد و یا کورش و یا هر پادشاه دیگر، مهم این است که "در یاد مردمان و ادب داستانی ایرانی و ترکی و عربی و... به صورت خیال‌انگیزانسانی، مثل اعلای نوع دوستی و فرزانگی و جوانمردی و کرامت نقش بسته است"[۱۴۲] و در نسخ قصص‌الانبیاء چون نسخه P-۲، "به عنوان نمونه و مثالی از پادشاهان اسلامی مطرح می‌شود که بر تمام جهان پیروز می‌شود تا ریشه کفر را سرنگون کند"[۱۴۳]، همان گونه که پادشاهان مسلمان و شیعه صفوی چون شاه عباس صفوی، سفارش دهنده نسخه P-۲ آرزو داشتند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نتیجه‌گیری

نسخه قصص‌الانبیاء محفوظ در کتابخانه ملی پاریس که در مورد مشخصات کلی و تجسمی‌اش، از شیوه نقاشی گرفته تا نگارگران احتمالی آن در بخشی جداگانه بحث کردیم، بیست نگاره داردکه هشت نگاره از آن در این مقاله مورد بررسی قرار گرفت.

این تعداد از نگاره‌ها دارای خصوصیات مشترک و قابل تشخیصی هستند که مهم‌ترین آنها شکل موضوعی مشترک ارائه این نقاشی‌ها است و به نظر می‌آید، نگارگران و تصویرسازان این نسخه با اختصاص هشت نگاره از این اثر، به موضوع پیامبرانی که با بهره‌گیری از ظرفیت داستانی، می‌توانستند چهره‌ای پادشاهانه نیز داشته باشند، پاسخ درستی به مطامع سفارش دهنده این نسخه یعنی شاه عباس اول صفوی داده‌اند و برای رسیدن به این مقصود از پرداختن به نشانه‌های اختصاصی او نیز، دریغ نکرده‌اند. آنها به خوبی از نحوهٔ همذات‌پنداری این شخصیت‌های داستانی با پادشاهان اساطیری و باستانی ایران در اذهان ایرانیان مطلع بوده‌اند و با استفاده درست از این مسئله بر تأثیر مقصود خود افزوده‌اند.

در عین حال این بررسی نشان می‌دهد که احاطه نقاش بر مسائل فرهنگی، سیاسی، اجتماعی

وغیره هم‌زمانش، چقدر می‌تواند در پدید آوردن یک اثر تأثیرگذار نقش داشته باشد و می‌تواند به‌او یاری رساند تا برای بیان مقاصد خویش از هر گونه شعارزدگی بپرهیزد و با نفوذ در قلب‌مخاطبی که نشانه‌های اثر را به ترتیبی درونی شده درک می‌کند، وظیفه‌اش را به بهترین نحو به‌انجام رساند.

پی‌نوشت‌ها:

*- برای آشنایی با این مجموعه‌ها و مجموعه‌داران رجوع کنید به:

Milstein, Rachel / Ruhrdnz, Karin / Schmitz, Barbara (199): Stories of the Prophets, California:Mazda Publishers .p.235.

1. Milstein, Rachel / Ruhrdnz, Karin / Schmitz, Barbara (199): Stories of the Prophets,p.41.

۲. همان منبع، ص VII. برای آشنایی مختصری با این نسخه رجوع کنید به کاظم مژده (۱۳۸۴)؛ «نقد منتخبی از نگاره‌های قصص‌الانبیاء» (اواخر قرن یازدهم ه.ق)، کارشناسی ارشد رشته صنایع دستی (گرایش پژوهش)، تهران: دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، صص ۱۲۰-۸۰.

۳. همان منبع، ص ۴۱.

۴. همان منبع، ص ۳۲.

5. Sims, Eleanor ... (2002): Peerless Images, New York and London, Yale University Press. p70.

6. Stchoukine, Ivan (1964): Les Peintures des Manuscrits De SHAH, ABBAS I, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner. p.138.139.

7. Sims, Eleanor... (2002): Peerless Images, p.70.

۸. ریشار، فرانسیس (۱۳۸۳)، جلوه‌های هنر پارسی، ع. روح‌بخشان (مترجم)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاداسلامی، ص ۱۸۰.

9- Milstein, Rachel / Ruhrdnz, Karin / Schmitz, Barbara (199): Stories of the Prophets, p.15,16,17,18.

10- Blochet, E (1975) Musulman Paiting XIIIth-XVIIth century, New York: Hacker Arg Books, plate: CXXXII.

11- Stchoukine, Ivan (1964): Les Peintures des Manuscrits De SHAH, ABBAS I, p.139.

12- Milstein, Rachel / Ruhrdnz, Karin / Schmitz, Barbara (199): Stories of the Prophets,p.41.

*- نگارنده قصد داشت تا از تصاویر شاهنامه شاه اسماعیل دوم، محفوظ در موزه رضا عباسی برای تفهیم چنین مقایسه‌ای استفاده کند،ولی متأسفانه کتاب شاهکارهای نگارگری ایران که قرار بود در آن، نگاره‌های این نسخه را چاپ نمایند، تا آخرین روزهای تحریر این رساله منتشر نشد.

۱۳. همان منبع، ص ۵۲.

14. Sims, Eleanor... (2002): Peerless Images, p.300.

15. Milstein, Rachel / Ruhrdnz, Karin / Schmitz, Barbara (199): Stories of the Prophets,p.4.

۱۶. مقدم اشرفی، م (۱۳۶۷)؛ همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، رویین پاکباز (مترجم)، تهران: انتشارات نگاه، ص ۱۸۳.

۱۷. بینیون، لورنس /ویلکینسون، ج. و. س /گری، بازیل (۱۳۶۷)؛ سیر تاریخ نقاشی ایران، محمد ایرانمنش

(مترجم)، تهران: انتشارات امیرکبیر، ص ۳۸۷.

18. Soudavar, Abolala (1992): Art of the Persian Courts, New Ypork: Rizzoli, p.272.

۱۹. ریشار، فرانسیس (۱۳۸۳)؛ جلوه‌های هنر پارسی، ع. روح‌بخشان (مترجم)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاداسلامی، ص ۱۸۰.

۲۰. گری، بازیل (۱۳۶۹)؛ نقاشی ایران، عربعلی شروه (مترجم)، تهران: انتشارت عصر جدید، صص ۱۴۳ و ۱۴۴.

*- این نسخه که در سال ۱۵۷۵ م در قزوین، کار شده، در حال حاضر در یک مجموعه خصوصی نگهداری می‌شود.

21. Soudavar, Abolala (1992): Art of the Persian Courts, p.252.

۲۲. عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)؛ التصویر (الفارسی و الترکی)، بیروت: مؤسسه العربیه للدراسات و النشر، ص ۲۷۱.

23. Canby, Sheila. R. (1996): The Rebellious Reformer, London: Azimuth Editions Limited, p.209.

24. Stchoukine, Ivan (1964): Les Peintures des Manuscrits De SHAH ABBAS I, p.139.

25. Soudavar, Abolala (1992): Art of the Persian Courts, p.252.

۲۷. خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی (۱۳۷۴)؛ دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، به کوشش قاسم غنی و محمدقزوینی، تهران: انتشارات فخر رازی، ص ۱۸۱.

28. Milstein, Rachel / Ruhrdnz, Karin / Schmitz, Barbara (199): Stories of the Prophets, p.199-203.

*- برای آشنایی با جنبه‌های کاربردی مبانی نقد ساخت گرا رجوع کنید به کاظم مژده (۱۳۸۴)؛ «نقد منتخبی از نگاره‌های قصص‌الانبیاء» (اواخرقرن یازدهم ه.ق)، کارشناسی ارشد رشته صنایع دستی (گرایش پژوهش، صص ۴۳-۱۶.

۲۹. قرآن مجید، ترجمه عبدالمحمد آیتی (۱۳۷۴)؛ تهران: انتشارات سروش، ص ۷.

۳۰. علامه سید محمدحسین طباطبایی (بی تا)؛ تفسیر المیزان، ج: ۱، ناصر مکارم شیرازی (مترجم)، بی جا: بنیاد علمی و فکری علامه‌طباطبایی و مرکز نشر فرهنگی رجا، ص ۱۴۸.

31- Milstein, Rachel / Ruhrdnz, Karin / Schmitz, Barbara (199): Stories of the Prophets,p.35.

۳۲. شاردن (۱۳۳۸)؛ سیاحتنامه شاردن، محمد عباسی (مترجم)، تهران: انتشارات امیر کبیر، صص ۱۴۱-۱۳۷.

۳۳. ملکم، سرجان (بی تا)؛ تاریخ ایران، تهران: کتاب‌فروشی سعدی، ص ۱۷۹.

۳۴. قرآن مجید، ترجمه عبدالمحمد آیتی (۱۳۷۴)؛ ص ۷.

۳۵. النیشابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب،صص ۹ و ۱۰.

۳۶. حکیم نظامی گنجه‌ای (۱۳۶۶)؛ کلیات خمسه نظامی، تهران: انتشارات امیرکبیر، ص ۲۲۴.

37. Milstein, Rachel / R\^hrdnz, Karin / Schmitz, Barbara (199): Stories of the Prophets,p.26.

۳۸. ملکم، سرجان (بی تا) تاریخ ایران، ص ۱۸۱.

۳۹. حکیم نظامی گنجه‌ای (۱۳۶۶)؛ کلیات خمسه نظامی، ص ۱۱۲.

۴۰. النیشابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، ص ۱۶ و ۱۷.

۴۱. همان کتاب، ص ۱۹.

42- Elia, Mircea (1989): Encyclopedia of Religion, vol: 4, Macmila; New York, p. 286.

۴۳. النیشابوری، ابواسحق بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، ص ۴۰۳.

44. Milstein, Rachel / Ruhrdnz, Karin / Schmitz, Barbara (199): Stories of the Prophets,p.12.

۴۵. هلینز، جان (۱۳۸۲)؛ اساطیر ایران، ژاله آموزگار و احمد تفضلی (مترجمان)، تهران: نشر چشمه، ص ۶۸.
۴۶. جویری، ملا محمد (بی تا)؛ تاریخ الانبیاء و سیرالملوک، تهران: کتاب فروشی محمدحسن علمی، ص ۳۲.
۴۷. قرآن مجید، ترجمه عبدالمحمد آیتی (۱۳۷۳)؛ ص ۳۲۸.
۴۸. جویری، ملا محمد (بی تا)؛ تاریخ الانبیاء و سیرالملوک، تهران: کتاب فروشی محمدحسن علمی، ص ۴۸.
۴۹. بختورتاش، ن (۱۳۷۱)؛ نشان رازآمیز، گردونه خورشید یا گردونه مهر، تهران: نشر مؤلف، ص ۲۹۱.
۵۰. باشلار، گاستون (۱۳۷۸)؛ روانکاوی آتش، جلال ستاری (مترجم)، تهران: انتشارات توس، صص ۲۱۳-۲۱۲.
۵۱. النیشابوری، ابواسحاق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، ص ۵۶.
۵۲. پیربایار، ژان (۱۳۷۶)؛ رمزپردازی آتش، جلال ستاری (مترجم)، تهران: نشر مرکز، ص ۷۰ و ۷۱.
۵۳. مسکوب، شاهرخ (۱۳۵۴)؛ سوگ سیاوش، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، صص ۵۱-۴۸.
۵۴. رجوع کنید به حکیم ابوالقاسم فردوسی (۱۳۷۴)؛ شاهنامه فردوسی، ج: ۱، به تصحیح ژول مول، تهران: شرکت انتشارات علمی وفرهنگی، ص ۲۰.
۵۵. باشلار، گاستون (۱۳۷۸)؛ روانکاوی آتش، جلال ستاری (مترجم)، ص ۲۳۰.
۵۶. قرآن مجید: ترجمه عبدالمحمد آیتی (۱۳۷۴)؛ ص ۴۲.
۵۷. النیشابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، صص ۲۷۰-۲۶۸.
۵۸. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (مولوی، (بی‌تا)؛ مثنوی معنوی، دفتر سوم، به همت رینولد. الین. نیکلسون، تهران: انتشارات مولی، ص ۱۴۲.

59. Milstein, Rachel / Ruhrdnz, Karin / Schmitz, Barbara (199): Stories of the Prophets,p.38.

۶۰. النیشابوری، ابواسحاق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، ص ۲۷۱.
۶۱. شاردن (۱۳۳۸)؛ سیاحت‌نامه شاردن، محمد عباسی (مترجم)؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ص ۹۱.
۶۲. ابوعلی محمدبن محمدبن بلعمی (۱۳۴۱)؛ تکلمه و ترجمه تاریخ طبری، به تصحیح محمدتقی بهار، تهران: انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ، ص ۵۴۳.
۶۳. شاردن (۱۳۳۸)؛ سیاحتنامه شاردن، ج: ۴، محمدعباسی (مترجم)، ص ۱۰۹.
۶۴. همان کتاب، ج: ۷، ص ۹۰.
۶۵. همان کتاب، ج: ۴، ص ۱۸۳.
۶۶. قرآن مجید، ترجمه عبدالمحمد آیتی (۱۳۷۳)؛ ص ۴۵۵.
۶۷. النیشابوری، ابواسحاق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، صص ۲۷۲-۲۷۱.
۶۸. ابوعلی محمدبن محمدبن بلعمی (۱۳۴۱)؛ تکلمه و ترجمه تاریخ طبری، به تصحیح محمدتقی بهار، ص ۵۴۹.
۶۹. النیشابوری، ابواسحاق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، صص ۲۷۴-۲۷۲.
۷۰. ستاری، جلال (۱۳۸۱)؛ پژوهشی در قصه سلیمان و بلقیس، تهران: نشر مرکز، ص ۷۲.
۷۱. شاردن (۱۳۳۸)؛ سیاحت‌نامه شاردن، ج: ۴، محمدعباسی (مترجم)؛ ص ۲۱۶.
۷۲. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴)؛ سرنی، ج: ۲، تهران: انتشارات علمی، ص ۹۹۴.
۷۳. رجوع کنید به: قرآن مجید، ترجمه عبدالمحمد آیتی (۱۳۷۴)؛ ص ۳۷۹.
۷۴. علامه سید محمد حسین طباطبایی (بی‌تا)؛ تفسیرالمیزان، ج: ۱۵، ناصر مکارم شیرازی (مترجم)، ص ۵۳۹.
۷۵. رجوع کنید به: النیشابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور ابن خلف: قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب

یغمایی، ص ۲۷۷.
۷۶. شاردن (۱۱۳۸)؛ سیاحتنامه شاردن، ج: ۸، محمدعباسی (مترجم)، ص ۱۶۴.
۷۷. پیگولوسکایا، ن.و /آ. یو. یاکوبوسکی و... (۱۳۵۴)؛ تاریخ ایران از دوران باستان تا پایان سده هیجدهم میلادی، کریم کشاورز(مترجم)، ص ۵۲۴.
۷۸. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴)؛ بحر در کوزه، ج: ۲، تهران: انتشارات علمی، ص ۷۶.

79. Milstein, Rachel / Ruhrdnz, Karin / Schmitz, Barbara (199): Stories of the Prophets,p.36.

۸۰. عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)؛ نگارگری اسلامی، غلامرضا تهامی (مترجم)، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی / حوزه هنری، ص ۱۳۹.
۸۱. قرآن مجید، ترجمه عبدالمحمد آیتی، ص ۴۵۶.
۸۳. همان کتاب، ص ۳۸۱.
۸۴. النیشابوری، ابواسحاق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، صص ۲۸۲-۲۸۱.
۸۵. پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴)؛ داستان پیامبران در کلیات شمس، ص ۳۴۷.
۸۶. شاردن (۱۳۳۸)؛ سیاحت‌نامه شاردن، ج: ۸، محمد عباسی (مترجم)، ص ۲۷۳.
۸۷. النیشابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، ص ۲۹۹.
۸۸. عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)؛ نگارگری اسلامی، غلامرضا تهامی (مترجم)، ص ۱۳۹.
۸۹. ستاری، جلال (۱۳۸۱)؛ پژوهشی در قصه سلیمان و بلقیس، ص ۱۲۱.
۹۰. آملی، علامه شمس‌الدین محمد بن محمود (۱۳۷۷ ه.ق)؛ نفائس الفنون فی عرایس العیون، ج: ۳، به تصحیح سیدابراهیم میانجی، ص ۲۴۷.
۹۱. ستاری، جلال (۱۳۷۷)؛ پژوهشی در قصه یونس و ماهی، تهران: نشر مرکز، ص ۷۲.
۹۲. شاردن (۱۳۸۸)؛ سیاحتنامه شاردن، ج: ۷، محمد عباسی (مترجم)، ص ۸۱.
۹۵. ابوعلی محمدبن محمدبن بلعمی (۱۳۴۱)؛ تکلمه و ترجمه تاریخ طبری، به تصحیح محمدتقی بهار، ص ۵۷۹.
۹۶. پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴)؛ داستان پیامبران در کلیات شمس، ص ۳۴۷.
۹۷. ستاری، جلال (۱۳۸۱)؛ پژوهشی در قصه سلیمان و بلقیس، ص ۶۸.
۹۸. علامه سید محمدحسین طباطبایی (بی تا)؛ تفسیر المیزان، ج: ۱۵، ناصر مکارم شیرازی (مترجم)، ص ۵۴۲.
۹۹. النیشابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، ص ۲۸۱.
۱۰۰. همان کتاب، ص ۲۹۵.
۱۰۱. رجوع کنید به: عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)؛ نگارگری اسلامی، غلامرضا تهامی (مترجم)، صص ۱۳۹ و ۱۴۲.
۱۰۲. ستاری، جلال (۱۳۸۱)؛ پژوهشی در قصه سلیمان و بلقیس، صص ۸۰ و ۸۱.
۱۰۳. رجوع کنید به: شاردن (۱۳۸۸)؛ سیاحتنامه شاردن، ج: ۸، محمد عباسی (مترجم)، صص ۱۱۴ و ۱۱۵.
۱۰۴. همان منبع، ص ۲۵۷.
۱۰۵. همان منبع، ج: ۳، ص ۱۳۱.
۱۰۶. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (مولوی)؛ مثنوی معنوی، دفتر دوم، به همت رینولد. الین. نیکلسون، ص ۴۵۶.
۱۰۷. رجوع کنید به: النیشابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، ص ۲۸۲.

* - Deva.

108- Eliade, Mircea (1989): Encyclopedia of Religion, vol: 13, Macmila; New York. p.28.

۱۰۹. محمودی، عباسعلی (۱۳۵۹)؛ ساکنان آسمان از نظر قرآن، تهران: انتشارات نهضت زنان مسلمان ایران، ص ۴۷.
۱۱۰. عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)؛ نگارگری اسلامی، غلامرضا تهامی (مترجم)، ص ۱۴۲.

۱۱۱. النیشابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، صص ۲۸۲ و ۲۸۳.
۱۱۲. همان کتاب، ص ۲۸۵.
۱۱۲. ستاری، جلال (۱۳۸۱)؛ پژوهشی در قصه سلیمان و بلقیس، ص ۱۰۱.
۱۱۴. النیشابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، ص ۳۵۳-۳۵۴.
۱۱۵. همان منبع، ص ۲۸۵.
۱۱۶. ستاری، جلال (۱۳۷۳)؛ سیمای زن در فرهنگ ایران، ص ۱۹۷.
۱۱۷. شاردن (۱۳۸۸)؛ سیاحتنامه شاردن، ج: ۵، محمد عباسی (مترجم)، ص ۲۵۳.
۱۱۸. همان کتاب، ص ۲۷۵.
۱۱۹. علامه سید محمدحسین طباطبایی (بی‌تا)؛ تفسیر المیزان، ج: ۱۶، ناصر مکارم شیرازی (مترجم)، ص ۵۶۸.
۱۲۰. ستاری، جلال (۱۳۸۱)؛ پژوهشی در قصه سلیمان و بلقیس، ص ۱۰۷.
۱۲۱. لاری، مریم (۷۹-۷۸)؛ «موجودات غریب در نقاشی دوران صفویه و قاجار»، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، تهران، دانشگاه هنر، ص ۱۰۰.
۱۲۲. ستاری، جلال (۱۳۸۱)؛ پژوهشی در قصه سلیمان و بلقیس، ص ۱۰۷.
۱۲۳. حکیم ابوالقاسم فردوسی (۱۳۷۴)؛ شاهنامه فردوسی، ج: ۱، به تصحیح ژول مول، ص ۲۷.
۱۲۴. لاری، مریم (۷۹-۷۸)؛ «موجودات غریب در نقاشی دوران صفویه و قاجار»، ص ۱۰۰.
۱۲۵. ستاری، جلال (۱۳۸۱)؛ پژوهشی در قصه سلیمان و بلقیس، ص ۱۰۷.
۱۲۶. حکیم ابوالقاسم فردوسی (۱۳۷۴)؛ شاهنامه فردوسی، ج: ۱، به تصحیح ژول مول، ص ۲۶.
۱۲۷. لاری، مریم (۷۹-۷۸)؛ «موجودات غریب در نقاشی دوران صفویه و قاجار»، ص ۱۰۰.
۱۲۸. النیشابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، ص ۲۸۶.
۱۲۹. همان منبع، ص ۳۰۴.
۱۳۰. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (مولوی)؛ مثنوی معنوی، دفتر چهارم، به همت رینولد. الین. نیکلسون، ص ۳۴۶.
۱۳۱. شیمل، آنه ماری (۱۳۷۶)؛ تبیین آیات خداوند، عبدالرحیم گواهی (مترجم)، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ص ۸۷.
۱۳۲. شاردن (۱۳۸۸)؛ سیاحتنامه شاردن، ج: ۵، محمد عباسی (مترجم)، صص ۴۱۰ و ۴۱۱.
۱۳۳. رجوع کنید به: مهران، محمدبیومی (۱۳۸۳)؛ بررسی تاریخی قصص قرآن، مسعود انصاری (مترجم)، تهران: انتشارات علمی وفرهنگی، صص ۱۷۹-۱۳۹.
۱۳۴. النیشابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور ابن خلف (۱۳۴۰)؛ قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، صص ۳۲۶-۳۲۵.
۱۳۵. عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)؛ نگارگری اسلامی، غلامرضا تهامی (مترجم)، صص ۱۵۳-۱۵۲.
۱۳۶. ثعالبی نیشابوری، عبدالملک بن محمدبن اسماعیل (۱۳۶۸)؛ تاریخ ثعالبی، محمد فضائلی (مترجم)، تهران: نشر نقره، ص ۲۷۵.
۱۳۷. همان منبع، ص ۲۵۰.
۱۳۸. الگود، سیریل (۲۵۳۶)؛ تاریخ پزشکی ایران، باهر فرقانی (مترجم)، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ص ۵۱.
۱۳۹. ثعالبی نیشابوری، عبدالملک بن محمدبن اسماعیل (۱۳۶۸)؛ تاریخ ثعالبی، محمد فضائلی (مترجم)، ص ۲۴۹.
۱۴۰. ستاری، جلال (۱۳۸۰)؛ پژوهشی در اسطوره گیل گمش و افسانه اسکندر، تهران: نشر مرکز، ص ۱۲۷.
۱۴۱. همان منبع، صص ۱۳۸ و ۱۳۹.
۱۴۲. همان منبع، ص ۹۹.
۱۴۳. همان منبع، ص ۹۴.