نوع مقاله: ترویجی

دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۲۳

پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱۳

مطالعهٔ کشمکش دراماتیک در نگاره‌هایِ قربانی کردن حضرت ابراهیم(ع) از دورهٔ تیموری تا قاجار

صفورا فضل‌اللهی* دکتر اصغر فهیمی‌فر**

چکیده

روایت قربانی کردن حضرت ابراهیم از جمله فصول مشترک میان سه مذهب یهودیت، مسیحیت و اسلام است که علی‌رغم تفاوت‌های روایی، اما گرانیگاه روایت بر یک محور مهم استوار شده است: «ایثار». این صحنه به دلیل اهمیت روایی‌اش موردتوجه بسیاری از نگارگران قرار گرفته‌است و عمدتاً در نسخ مذهبی یا تاریخی دوران تیموری (۷۷۱ تا ۹۱۱ه.ق) و صفوی (۹۰۶ تا ۱۱۴۸ه.ق) می‌توان این نگاره‌ها را سراغ گرفت. پرسش بنیادین این نوشتار دربارهٔ چیستی ظرفیت نمایشی و کشمکش تصویری موجود در نگاره‌های قربانگاه است، مبنی بر اینکه چه عناصر نمایشی برای ایجاد کشمکش تصویری در نگاره‌ها به کار گرفته شده است. این عناصر نمایشی، به فراخور لحظه پرتنش قربانی کردن؛ بر گره‌افکنی، تعلیق و یا گره‌گشایی نمایشی متمرکز شده‌اند. هدف اصلی این نوشتار، بررسی قربانگاه اسماعیل به مثابهٔ محل رویارویی احساسات، شک و تردید شخصیت‌ها و کشمکش آن‌ها با یکدیگر است. رویکردهایی از این دست کمک می‌کنند تا هر نگاره به‌مثابه یک «متن»؛ خواه تصویری، خواه ادبی و خواه نمایشی، خوانده، تبیین و درک شود. در راستای چنین مطالعه‌ای از صحنهٔ قربانی کردن ابراهیم(ع)، ابتدا عناصر روایی کشمکش در این صحنهٔ معروف شناسایی شده و سپس هر عنصر در جامعهٔ آماری نگاره‌های نوشتار، بررسی شده است. روش به کار رفته در نوشتار پیش‌رو، روش توصیفی-تحلیلی بوده که ضمن آن از منابع مکتوب (اینترنتی و غیراینترنتی) و نگاره‌ها در سایت موزه‌ها و کتابخانه‌های مختلف استفاده شده است. از جمله نتایج این پژوهش، می‌توان به شناسایی عناصر نمایشی در نگاره‌های موردبحث این نوشتار اشاره کرد که در آن‌ها بحران، تعلیق و گره‌گشایی دراماتیک شناسایی شده‌اند. به‌عنوان مثال نگارگر کوشیده است به کمک حالات بدن فیگورها مانند چشمان یا دستان بستهٔ اسماعیل و یا لحظهٔ چنگ زدن کاکل گیسوان اسماعیل توسط ابراهیم(ع)، بحرانی نمایشی را ترسیم کند. ضمن آنکه به کارگیری اشیائی نظیر کارد یا چشم‌بند، تنش دراماتیک صحنهٔ قربانگاه را دوچندان کرده است. علاوه بر حضور شخصیت‌های کلیدی؛ ترسیم پیکرهٔ شیطان، تمهید نگارگر برای نمایشِ تردید در این صحنهٔ پردلهره بوده است. موقعیت جغرافیایی صحنهٔ قربانگاه که به دو شکل منطقهٔ کوهستانی و یا دشتی با گل و سبزه ترسیم شده، نمودی از صحنهٔ قربانگاه به‌عنوان یک صحنهٔ نمایشی پردلهره و یا تجلی‌گاه امر قدسی است.

کلمات کلیدی: نگاره‌های قربانگاه اسماعیل(ع)، ابراهیم(ع)، کشمکش نمایشی، روایت، دوره تیموری، قاجار

* دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، کاشان: دانشگاه کاشان. Saforafazlellahi@gmail.com

** دانشیار دانشکده هنر، تهران: دانشگاه تربیت مدرس. fahimifar@modares.ac.ir

مقدمه

آیین قربانی کردن، از جمله کهن‌ترین و هراسناک‌ترین آیین‌های بشری تصور می‌شود که ردپای آن به وفور در اساطیر متعدد و مذاهب مختلف دیده می‌شود و «به شکل‌های مختلفی مانند کشتن خدایان آسمانی، قربانی کردن پسر فرمانروا و کشتن حیوان آسمانی و بلاگردان بروز می‌کرده است» (فریزر، ۱۳۹۷: ۳۲۹). به نظر می‌رسد رسم کشتن فرزندان نخست در بسیاری از نقاط جهان و از جمله در میان بنی‌اسرائیل، متداول بوده است (همان، ۳۳۰) و میکاه نبی نیز در عبارت مشهوری می‌پرسد: «با چه چیزی به پیشگاه خداوند خواهم رفت؟ با پیشکش‌های بریان یا با هزار قوچ یا باید نخست‌زاده‌ام را برای معصیت روحم تاوان دهم؟» (همان، ۳۲۸). شاید امروزه و به هنگام اهدای نذورات به اماکن مذهبی که صورت کم‌رنگی از همان آیین قربانی کردن انسان در روزگاران کهن تلقی می‌شود؛ اطلاق صفت هراسناک به آیین قربانی کردن، اغراقی از سر احساسات تصور شود. اما سال‌ها و بلکه سده‌ها طول کشید تا به جای انسان، حیوانات و گیاهان قربانی شوند. به باور مردم‌شناسان، قربانی کردن حیوانات و گیاهان به جای انسان و جایگزین کردن رسم بازخرید قربانی، لحظهٔ مهم و کلیدی در تمدن‌های بشری بوده است چرا که انسانِ کهن برای اجرای آیین‌های مذهبی، جان انسان دیگری را نمی‌گرفت و به کشتن جانوران و یا اهدای نذورات بسنده می‌کرد (فریزر، ۱۳۹۷: ۳۲۹). از سوی، دیگر یکی از آزمون‌های الهی، درخواست قربانی از انسان بوده است تا سنگ محکی بر ارادهٔ وی به امر الهی باشد. داستان قربانی کردن حضرت ابراهیم(ع) یکی از همین آزمون‌های الهی است که میان مذاهب ابراهیمی مشترک است. در این روایت شورانگیز، شهسوار ایمان به حکم پروردگار، قصد جانِ دردانه‌اش اسماعیل (و در روایت تورات، اسحاق) را می‌کند و این موضوع به وفور دستمایهٔ آثار ادبی و هنری بسیاری قرار گرفته است. در این مقاله ضمن شناسایی عناصر نمایشی در صحنهٔ قربانی کردن، نشان می‌دهیم که قربانگاه اسماعیل به‌مثابهٔ صحنهٔ نمایش، چگونه به صحنهٔ نبردِ احساسات بدل می‌شود. پرسش‌های اصلی ما در این نوشتار از این قرار هستند: ۱- ماهیت نمایشی در نگاره‌های قربانی کردن حضرت ابراهیم(ع) چیست؟ 2- آیا می‌توان قربانگاه اسماعیل را همچون یک صحنهٔ نمایش دانست که محل تعارض شخصیت‌ها و کنش دراماتیک است؟ سوال فرعی این نوشتار هم بدین شرح است: الف: چه تفاوت‌های روایی از این صحنهٔ مشهور در نگاره‌ها دیده می‌شود؟ هدف اصلی این نوشتار، توصیف قربانگاه اسماعیل به مثابهٔ یک صحنهٔ نمایش است، میدانگاه انسان با خودش، ترس‌ها و آرزوها و تقدیرش. در راستای این هدف، هر نگاره همچون متنی تصویری در نظر گرفته شده و عناصر تصویری این درام خطیر، بررسی و تحلیل شده است. ضرورت پژوهش‌هایی از این دست، بررسی‌های متنوعی است که هر نگاره را به‌مثابهٔ یک «متن ادبی»، تبیین کرده و به درک منسجم و خلاقانهٔ آن کمک می‌کند.

پیشینهٔ تحقیق

از آنجا که رویکرد این نوشتار، شناخت عناصر نمایشی در نگاره‌های مربوط به قربانگاه اسماعیل است پس پیشینهٔ تحقیق شامل دو دسته کتاب یا مقالهٔ پژوهشی خواهند بود؛ دستهٔ اول شامل کتاب‌ها یا مقالاتی می‌شوند که به بررسی عناصر درام یا ساختار قصه در داستان قربانی کردن حضرت ابراهیم(ع) پرداخته‌اند و دسته دوم شامل آن قسم از پژوهش‌های تحلیلی می‌شود که منحصراً بر تحلیل نگاره‌های صحنهٔ نامبرده متمرکز بوده‌اند. در میان کتاب‌ها و مقالات پژوهشی، تقریباً هیچ اثری یافت نشد که منحصراً به بررسی الگوی کشمکش در این داستان و نگاره‌های مربوط به آن پرداخته باشد. اغلب آثار ادبی یا مقالات پژوهشی گروه اول به بررسی ساختار قصه در قصص‌الانبیاء یا داستان‌های عارفانهٔ کتاب‌هایی چون تذکره‌اولیاء پرداخته‌اند که از آن میان می‌توان به مقالاتی چون «جنبه‌های نمایشی در برخی از داستان‌های تذکره‌الاولیاء» (سهیلی‌راد، ۱۳۸۶: ۲۵-۴۰) یا «قابلیت‌های دراماتیک قصص قرآنی» (جولایی، ۱۳۹۸: ۳۲-۴۳) اشاره کرد. داستان قربانی کردن حضرت ابراهیم، دستمایهٔ مقالات بسیاری از جمله «تحلیل ساختار عنصر گفتگو در داستان حضرت ابراهیم در قرآن‌کریم (علی‌باقر طاهری‌نیا و مریم دریانورد، ۱۳۹۳: ۲۷-۵۱) یا «کانون روایت در داستان تولد حضرت ابراهیم(ع) بر اساس دیدگاه ژنت» (فرهنگی، ۱۳۹۳: ۹-۱۹)، قرار گرفته است که تقریباً در تمامی این مقالات، اجزای روایت و یا نحوهٔ روایت داستان قربانی کردن ابراهیم(ع)، موضوع اصلی مقالات بوده است نه الگوی کشمکش نمایشی آن. در بخش دوم، یعنی مقالاتی که منحصراً به بررسی نگاره‌های صحنهٔ قربانگاه پرداخته باشند یک مقالهٔ پژوهشی به زبان فارسی و چندین مقاله به زبان انگلیسی وجود دارد که برای نمونه می‌توان به این آثار اشاره کرد: «تحلیل نگارهٔ حضرت ابراهیم در نسخه زبده‌التواریخ» (رمضان‌ماهی، ۱۳۹۴: ۱-۱۴) و «The sacrifice of Abraham in Timurid Art» (Gutmann, 2001: 131-135) و «The angle with the Ram in Abraham's sacrifice: A parallel in western and Islamic Art» (Schapiro, 1943: 134-148). در مقالهٔ نخست، نویسنده فقط به بررسی اجمالی نگارهٔ حضرت ابراهیم در لحظهٔ قربانی کردن اسماعیل در کتاب «زبده‌التواریخ» نسخهٔ توپکاپی پرداخته و نه به سراغ سایر

نسخه‌های زبده‌التواریخ مانند نسخهٔ چستربیتی رفته و نه مابقی نگاره‌های مربوط به صحنهٔ قربانگاه را بررسی کرده است. در مقالهٔ گوتمان، نویسنده صرفاً نگاره‌های صحنهٔ یادشده را در نسخه‌های متفاوت بررسی کرده اما این بررسی، منحصر به منظر خاصی نبوده است. شاپیرو نیز به تفاوت‌های تصویریِ روایت عهد عتیق و مسلمانان از صحنهٔ قربانگاه پرداخته است هرچند تمامی نگاره‌ها را مدنظر قرار نداده و صرفاً به یک بررسی گذرا اکتفا کرده است. با این‌همه در هیچ‌کدام از مقالات مورد اشاره، روایت‌شناسی تصویریِ نگاره‌های قربانی کردن حضرت ابراهیم و تفکیک عناصر نمایشی این صحنه مورد بررسی قرار نگرفته و برای نخستین‌بار است که این موضوع در مقالهٔ مجزایی، کاویده و بررسی می‌شود.

روش تحقیق

این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و استفاده از منابع مکتوب (اینترنتی یا غیراینترنتی) و مشاهدهٔ نگاره‌ها در سایت موزه‌ها و کتابخانه‌های مختلف انجام گرفته است. ابتدا، داستان قربانی کردن حضرت ابراهیم (ع) در قرآن‌کریم ذکر شده و سپس به برخی از تفسیرهای علمای مسلمان و عرفا در مورد قربانی حضرت ابراهیم اشاره شده است. در ادامه و بر اساس اهداف پژوهش، تصاویر نگاره‌های مربوط به صحنهٔ قربانگاه اسماعیل جمع‌آوری شده و الگوی ساختار کشمکش دراماتیک مبتنی بر کنش دراماتیک شخصیت‌های محوری و فرعی روایت قربانی کردن در هر یک از نگاره‌ها مطالعه شده است. علاوه بر کنش‌های دراماتیک، سایر عناصر نمایش یعنی صحنه، اشیاء صحنه به همراه لباس اشخاص در نگاره‌های صحنهٔ مذکور بررسی شده‌اند.

تعریف مباحث نظری پژوهش

آزمون الهی در روایت قربانی کردن حضرت ابراهیم

ابراهیم(ع) بیش از چندین دهه از عمرش را در انتظار فرزندی سپری کرده بود که خداوند به او نوید داده بود: «و آنان را از (داستان) مهمانان ابراهیم خبر ده. آنگاه که بر او وارد شده و سلام کردند، ابراهیم گفت: همانا ما از شما بیم‌ناکیم. گفتند: مترس که ما تو را به فرزند پسری دانا مژده می‌دهیم. ابراهیم گفت: آیا با اینکه پیری به من رسیده، مرا چنین بشارتی می‌دهید؟ پس به چه چیز (عجیبی) بشارت می‌دهید» (قرآن کریم، سوره حجر، آیات ۵۱ تا ۵۴). اما تولد و بالیدن اسماعیل، عرصه‌ای برای آزمون سخت‌تری شد که باری‌تعالی برای آزمودن بندهٔ خلیلش در نظر گرفته بود. خداوند در خواب به ابراهیم(ع) امر کرد که اسماعیل را قربانی کند. قرآن‌کریم در سوره‌های متعددی به نقل داستان‌های مختلف حضرت ابراهیم(ع) در برهه‌های خطیر زندگی‌اش پرداخته اما منحصراً داستان قربانی کردن اسماعیل در سورهٔ صافات ذکر شده است:

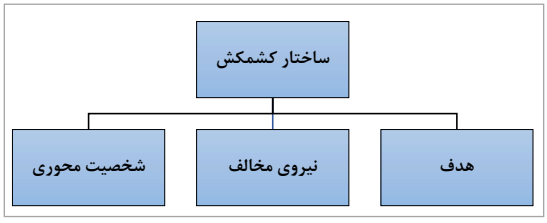
«ما او را به پسری بردبار مژده دادیم، و وقتی با او به جایگاه سعی رسید ابراهیم به وی گفت ای پسرک من، همانا در خواب دیدم که تو را سر می‌برم، پس ببین چه به نظرت می‌آید؟ گفت ای پدر من، آنچه مأموری را بکن انشاءالله مرا از شکیبایان خواهی یافت. پس وقتی هر دو تن دادند و یکدیگر را بدرود گفتند سر پسر را به پیشانی بر خاک افکند. او را ندا دادیم ای ابراهیم! رویای خود را حقیقت بخشیدی و ما نیکوکاران را چنین پاداش می‌دهیم. راستی که این همان آزمایش بزرگ بود؛ و او را در ازای قربانی بزرگی باز رهانیدیم.» (قرآن‌کریم، سورهٔ صافات، آیات ۱۰۱ تا ۱۰۷)

در آیات نامبرده پس از آنکه حضرت ابراهیم فرزندش اسماعیل را از قربانی کردن آگاه می‌کند و جویای نظرش می‌شود اسماعیل از پدرش می‌خواهد مأموریتش را انجام دهد و او نیز صبوری پیشه خواهد کرد. با این‌همه روایت قربانی کردن حضرت ابراهیم در متون تفسیری تفاوت‌هایی با روایت قرآن‌کریم دارد. در متون تفسیری همهٔ جزئیات داستان، از خواب دیدنِ ابراهیم، نقل خواب برای فرزند، تسلیم پدر و پسر در برابر فرمان الهی، بردن فرزند به قربانگاه، وسوسهٔ هاجر و اسماعیل و ابراهیم توسط شیطان و پرتاب سنگ به شیطان، نبریدن چاقو و فرستادن فدیه از جانب خداوند، به تفصیل نقل شده است (آقاحسینی و زراعتی، ۱۳۸۹: ۱۸). از جملهٔ این تفاسیر نغز می‌توان به تفسیر رشیدالدین میبدی در تفسیر آیات مربوط به داستان قربانی کردن حضرت ابراهیم(ع) اشاره کرد: «اسماعیل کودکی روزبه‌روز افزون بود. گوشهٔ دل خلیل درو آویخت و چشم استحسان در او نگریست. از درگاه عزت خطاب آمد که ای خلیل! ما تو را از بت آزری نگه داشتیم تا دل در بند عشق اسماعیل کنی؟ هر چه حجاب راه خُلّت باشد چه بت آزری و چه روی اسماعیلی» (میبدی، ۱۳۶۱: ۲۹۹). ابراهیم که بیش از چندین دهه چشم انتظار تحقق وعدهٔ خداوند بوده تا صاحب فرزندی شود، اینک از سوی پروردگار آزموده می‌شود. ابزار آزمایش اما ابزار سهمگینی است چرا که ابراهیم(ع) بایست گرانقدرترین دارایی‌اش یعنی اسماعیل را قربانی کند تا به چیزی شکوهمندتر از فرزند دست یابد که به گفتهٔ «اریک فروم» همان «ایمان خالص» است (فروم، ۱۳۸۷: ۶۹). اما به قول کیرکگور فقط کسی شایسته چنین ایمان بی‌آلایشی خواهد بود که بتواند کارد به روی فرزندش بکشد: «تنها آن کس که به دوزخ می‌رود می‌تواند اوریدیس را باز

می‌یابد و تنها آن کس که کارد برمی‌کشد اسحاق/ اسماعیل را به دست می‌آورد» (کی‌یرکگور، ۱۳۸۵: ۱۸). کشمکش ابراهیم(ع) با خودش یکی از جان‌فرساترین رنج‌های بشری است، مجادله‌ای میان عقل و ایمان که درون‌مایهٔ آثار هنری و ادبی بسیاری قرار گرفته و بدین سیاق، ابراهیم(ع) نه با قتل که با ایمان به چنین منزلتی می‌رسد (کی‌یرکگور، ۱۳۸۵: ۵۵).

مؤلفه‌های کشمکش دراماتیک

کشمکش از موضوعات مهم ادبیات داستانی و نمایشی است. شخصیت‌های محوری و مخالف برای مقابله با موانعی که پیش رویشان قرار گرفته است دست به عمل می‌زنند و موجب کشش و جذابیت داستان می‌شوند. کشمکش در نمایش، به معنای تقابل نیروهای مخالف با یکدیگر است. در واقع کشمکش نوعی موقعیت است که بر اساس آن بحران پدیدار شده، گسترش یافته، به اوج می‌رسد و درنهایت مبنایی برای کشمکش بعدی خواهد شد که به زودی از آن ناشی می‌شود. هر مسئله، درگیری یا مخالفت و تردید شخصیت‌ها در نمایش، ضمن کشمکش بیان می‌شود و به این ترتیب کشمکش ظرفی برای ارائه تمام اجزا و عناصر نمایش محسوب می‌شود. (مکی، ۱۳۸۰: ۱۸۷-۱۸۶) به بیان دیگر بدون کشمکش هیچ خبر یا اثری از نمایش نخواهد بود، اما چه چیزی کشمکش را می‌سازد؟ ناگفته پیداست که حادثه‌ها، کشمکش را بنا می‌کنند، یک حادثهٔ مهم و پُرپیچ و خم یعنی یک کشمکش نفس‌گیر (اکبرلو، ۱۳۸۴: ۱۱۱) اما سؤال مهم این است که حادثه چگونه یا توسط چه کسی پدید می‌آید؟ پاسخ به این سوال، یعنی تمرکز بر یکی از مهم‌ترین ارکان هر قصه یا روایت: شخصیت. از آنجا که هر شخصیت محوری، هدفی در داستان دارد پس برای رسیدن به هدفش تلاش می‌کند و موانع را پشت سر می‌گذارد. این موانع گاهی ذهنی هستند و گاهی فیزیکی و بی‌شک، شخصیت محوری داستان به منظور تحقق یافتن هدفش این موانع را پشت سر خواهد گذاشت؛ او برای رسیدن به هدفش، کنش‌هایی را در پیش می‌گیرد. مجموع شخصیت، گفتار و کنش، جوهرهٔ هر نمایشی محسوب می‌شود. هر شخصیت از طریق گفتار و کنش‌هایش شناخته می‌شوند و به وسیلهٔ آن‌ها هم کشمکش ایجاد می‌کند. کشمکش از ترکیب سه عنصر: الف: شخصیت محوری، ب: هدف و ج: نیروی مخالف ایجاد می‌شود (نمودار ۱).

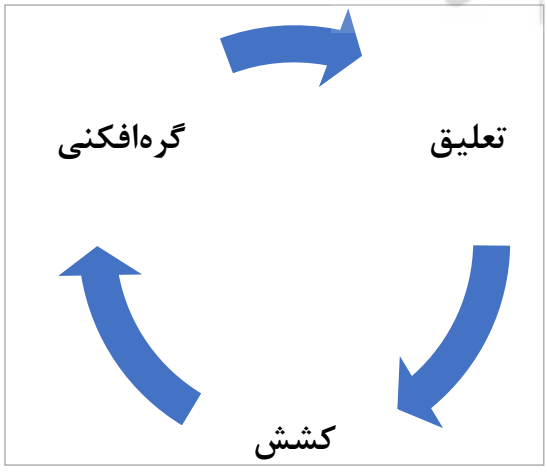


نمودار ۱. ساختار کشمکش (نگارندگان، ۱۴۰۲)

هر چه نیروی مخالف، قدرتمندتر، باهوش‌تر و خیره‌کننده‌تر باشد و هدف شخصیت محوری نیز مهم، یگانه و از طرفی دست‌نیافتنی باشد؛ کشمکش، کشش بیشتری برای گروه مخاطبان ایجاد خواهد کرد. انواع کشمکش شامل ۱: مخالف و تضاد انسان با خودش، ۲: با انسانی دیگر، ۳: با طبیعت، ۴: علیه جامعه، ۵: بر ضد سرنوشت و ۶: در تقابل با نیروی خارجی عنوان شده است. (مکی، ۱۳۸۰: ۱۲۰) هر چه که مخاطب نتواند حوادثی را پیش‌بینی کند که قرار است برای شخصیت محوری ایجاد شود، به همان اندازه تعلیق و کشش داستان بیشتر خواهد شد. به زبان دیگر مهم‌ترین جنبهٔ کشمکش، ایجاد کشش و تعلیق بیشتر است، هر چه شخصیت‌ها پیچیده‌تر باشند و موانع بر سر راه شخصیت محوری بزرگ‌تر باشد تعلیق هم بیشتر می‌شود (قادری، ۱۳۸۶: ۵۰). از موانع سر راه شخصیت محوری با اسم دیگری هم یاد می‌شود: گره‌افکنی. هر چه گره‌افکنی بیشتر گسترش پیدا کند، کشمکش داستان بیشتر می‌شود (نمودار ۲).

ظهور مضمون قربانگاه اسماعیل در دورهٔ تیموری (۷۷۱ تا ۹۱۱ه.ق) و پس از آن

ظهور صحنهٔ قربانی کردن ابراهیم(ع) به عنوان یک درون-مایهٔ مهم مذهبی در هنرهای اسلامی تا قرن پانزدهم میلادی به تعویق افتاد تا اینکه برای اولین بار در هنر تیموری و اوایل قرن پانزدهم میلادی جلوهٔ حضور یافت (Gutmann, 2001: 131). تیمور برای تبیین مشروعیت فتوحات خود، هم شریعت اسلام و هم سنت‌های مغولی را موردتوجه قرار می‌داد.



نمودار ۲. فرمول طلایی کشمکش (نگارندگان، ۱۴۰۲)

بدین‌ترتیب حمایت تیمور و جانشینان وی از فرهنگ امری قابل انتظار بود. شاهرخ شوق وافری به تاریخ‌نویسی نشان می‌داد و نوادگان تیمور و از آن جمله اسکندر سلطان نیز به خاطر حمایت‌های مشتاقانه و آگاهانه در این زمینه مشهور هستند (فوربز منز، ۱۳۹۲: ۹۷). پس چندان عجیب نیست که یکی از مهم‌ترین نگاره‌های مذهبی یعنی قربانی کردن حضرت ابراهیم(ع) در دوره‌ای مصور شده است که مؤسس آن توجه خاصی به شریعت اسلام داشته است (همان، ۱۰۳). با وجود آنکه درون‌مایهٔ قربانی کردن ابراهیم(ع)، نقش مهمی در هنر مسیحی و یهودی دارد و در مطالعات متعددی مورد بررسی قرار گرفته است؛ اما این موضوع در دورهٔ تیموری و بعد از آن است که موردتوجه نگارگران قرار می‌گیرد و در قرن شانزده میلادی، به یکی از موضوعات موردعلاقه و دلخواه در هنر اسلامی بدل می‌شود (Gutmann, 2001: 131).

با وجود آنکه می‌توان نگارهٔ قربانگاه اسماعیل را به عنوان یک نگارهٔ مذهبی در کتب مذهبی و حتی تاریخی متعددی پیدا کرد؛ اما به استناد نظر هنرپژوهان دورهٔ تیموری، هیچ پیشینهٔ تصویری از صحنهٔ ایثار و قربانی کردن ابراهیم در نسخ خطیِ قبل از دوران تیموری یافت نشده است (Gutmann, 2001: 131). به نظر می‌رسد قدیمی‌ترین نگاره از صحنهٔ قربانی کردن ابراهیم(ع) مربوط به نسخی باشد که از دورهٔ تیموری به یادگار مانده است. یکی از نخستین تصاویر مربوط به صحنهٔ قربانی کردن ابراهیم در مرقع اسکندر سلطان و به تاریخ ۱۴۱۰-۱۱ میلادی و در شهر شیراز ترسیم شده است (تصویر ۱) که این مرقع اکنون در بنیاد گلبنکیان لیسبن نگهداری می‌شود. اسکندر برادرزادهٔ شاهرخ، نوهٔ تیمور و یکی از مهم‌ترین حامیان سلطنتی نسخ و مرقعات نگارگری در ایران قرن پانزدهم میلادی بود. ظرفیت دراماتیک و تصویری نگارهٔ موردبحث چنان نظر هنرمندان دوره‌ی تیموری را به خود جلب کرده بود که نگارگران کتاب تاریخی مجمع‌التواریخ نیز این داستان را دست‌مایهٔ خود قرار دادند. داستان مزبور در بخش تاریخ پیامبران کتاب مجمع‌التواریخ روایت و تصویر شده است که امروزه در «موزه‌ی هنر والترز» نگهداری می‌شود (تصویر ۲).

قصص‌الانبیاء یکی دیگر از نسخ مذهبی مهم در دورهٔ صفوی است که نگارگران ایرانی طبع‌آزمایی کرده و این کتاب را مکرراً مصور کرده‌اند. نگارهٔ قربانی کردن ابراهیم(ع) یکی از نگاره‌های مشهوری است که در قصص‌الانبیاء دوران صفوی یافت می‌شود. برای نوشتار پیش‌رو به نسخه‌های قصص‌الانبیاء در کتابخانه‌های ملی نیویورک، کنگره آمریکا، پاریس، و موزهٔ هنر هاروارد رجوع شده است.

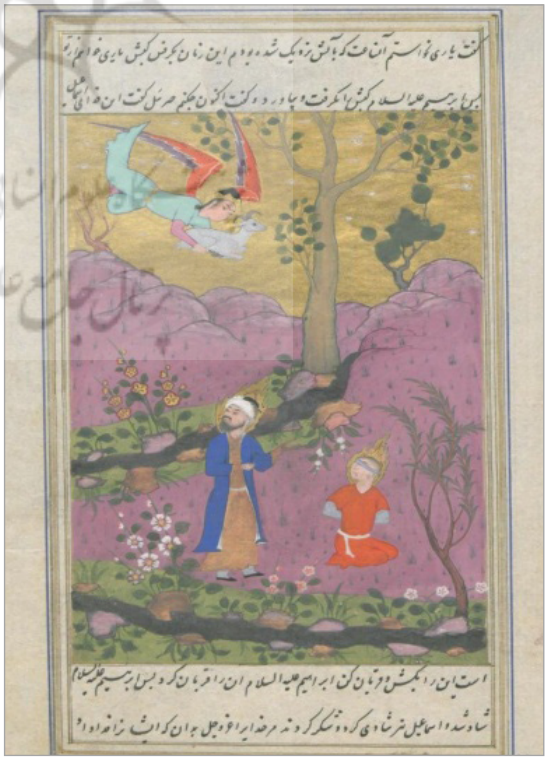
تاریخ کتابت نسخه کتابخانه ملی نیویورک، ۱۵۷۷م (تصاویر ۳ و ۴)، تاریخ کتابت نسخه کتابخانه کنگره ۱۵۸۰م (تصویر ۵) و کتابخانه پاریس، ۱۵۹۵م (تصویر ۶) ثبت شده است. دو نسخهٔ نیویورک و کنگره در قزوین کتابت شده‌اند و در شرح توصیفات نسخهٔ هاروارد (تصویر ۷) ذکر شده در قرن ۱۷م کتابت شده؛ با این حال نام محل کتابت آورده نشده است. به غیر از قصص‌الانبیاء، کتاب‌های حدیقه‌السعدا و زبده‌التواریخ از دیگر کتب مذهبی هستند که صحنهٔ قربانی کردن ابراهیم(ع) در آن‌ها به تصویر کشیده شده است؛ اما در حلقهٔ بررسی این نوشتار قرار نمی‌گیرند چرا که هم حدیقه‌السعدا و هم زبده‌التواریخ به زبان ترکی نوشته شده‌اند و جزو نگارگری‌های منسوب به عثمانی هستند.

تصویر ۱. برگی از مرقع اسکندر سلطان، دوره تیموری، محل نگهداری بنیاد گلبنکیان (URL: 1)

تصویر ۲. مجمع‌التواریخ، دوره تیموری، محل نگهداری موزه هنر والترز (URL: 2)

تصویر ۳. قصص‌الانبیاء، دوره صفوی، محل نگهداری کتابخانه ملی نیویورک
(URL: 3)

تصویر ۴. قصص‌الانبیاء، دوره صفوی، محل نگهداری کتابخانه ملی نیویورک
(URL: 4)



تصویر ۵. قصص‌الانبیاء، دوره صفوی، محل نگهداری کتابخانه کنگره آمریکا
(URL: 5)

تصویر ۶. قصص‌الانبیاء، دوره صفوی، محل نگهداری کتابخانه ملی پاریس
(URL: 6)

به غیر از کتاب‌های نامبرده، صحنهٔ قربانی کردن حضرت ابراهیم(ع) در تک‌نگاره‌های دورهٔ صفوی و قاجار نیز یافت می‌شود. تک‌نگارهٔ قربانگاه دورهٔ صفوی منسوب به «محمد زمان» است و در موزهٔ متروپولیتن نگهداری می‌شود (تصویر ۸). نقاش تابلوی رنگ‌وروغن دورهٔ قاجار ناشناس بوده و این اثر در موزهٔ بروکلین قرار دارد (تصویر ۹). جامعهٔ آماری برای نگاره‌های صحنهٔ قربانگاه اسماعیل، تصاویر و نسخ الکترونیکی در دسترس است که مجموعاً شامل ۹ نگاره می‌شوند.

بررسی مولفه‌های کشمکش دراماتیک در نگاره‌های قربانگاه اسماعیل

پیش‌تر توضیح دادیم که فرمول طلایی هر کشمکش دراماتیک با حضور سه عنصر مهم یعنی شخصیت محوری، هدف و نیروی مقابل یا مخالف تکمیل می‌شود. هر شخصیت برای آنکه به هدفش برسد ناگزیر است که دست به عمل یا کنش بزند. بخش بسیار زیادی از این کنش، صرف مقابله با نیروی مخالف و پشت سر گذاشتن موانع دراماتیک می‌شود، پیش از بررسی موانع دراماتیک در نگاره‌های صحنهٔ قربانگاه ابتدا به سراغ تعیین شخصیت‌های موجود در نگاره‌ها می‌رویم.

تصویر ۷. قصص‌الانبیا، دوره صفوی، محل نگهداری موزه هاروارد(RL: 7)

تصویر ۸. تک‌نگاره منسوب به محمد زمان، دوره صفوی، موزه متروپولیتن (URL: 8)

تصویر۹. تابلوی رنگ‌وروغن، هنرمند ناشناس، دوره قاجار، موزه بروکلین (URL: 9)

شخصیت‌های دراماتیک نگاره‌های قربانگاه به دو گروه اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند. شخصیت‌های اصلی شامل: حضرت ابراهیم، اسماعیل، جبرئیل و قوچ می‌شوند اما شخصیت‌های فرعی در همهٔ نگاره‌ها موجود نیستند و در برخی از نگاره‌ها دیده می‌شوند به همین دلیل آن‌ها را در گروه فرعی قرار می‌دهیم که شامل: شیطان و ملائک می‌شوند. در دنیای درام هر شخصیت از طریق کنش، پوشش و گفتار در طول درام شناخته می‌شود و به پیشبرد درام نیز کمک می‌کند. از آنجا که «عنصر گفتار» از قالب نگاره حذف می‌شود پس توجه و تمرکز به دو عنصر باقی‌مانده یعنی پوشش و کنش به ما کمک می‌کند تا کشمکش‌های دراماتیک صحنهٔ یادشده را بهتر شناسایی و تحلیل کنیم. در بخش بعدی نوشتار، پوشش و کنش شخصیت‌های قربانگاه را بررسی می‌کنیم.

الف: پوشش و کنش شخصیت‌های دراماتیک در نگاره‌های قربانگاه

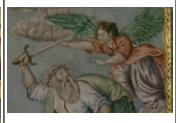
شخصیت‌های دراماتیک گاهی در طول کنش، متوسل به اشیائی برای پیشبرد هدفشان می‌شوند که نقش پررنگ اشیای کلیدی مانند کارد ابراهیم و چشم‌بند اسماعیل در روایت قربانگاه واضح و روشن است. کارکرد دراماتیک این اشیاء را هنگام بررسی هر شخصیت محوری بیشتر واکاوی خواهیم کرد، در ادامه به بررسی پوشش و کنش پیکرهٔ حضرت ابراهیم می‌پردازیم.

الف-۱: حضرت ابراهیم(ع)

در نخستین نگاره مربوط به صحنهٔ قربانگاه که مربوط به مرقع اسکندر سلطان می‌شود حضرت ابراهیم ردایی آبی‌رنگ به تن کرده و دستاری سفید هم به سرش بسته است (تصویر ۱). این نگاره یکی از نخستین نگاره‌ها با موضوع قربانگاه است و هاله‌ای به دور سر حضرت ابراهیم دیده نمی‌شود. در تصویر شمارهٔ یک، ابراهیم کاردی را زیر گلوی اسماعیل گذاشته و مشغول بریدن گلوی اسماعیل است. در نگارهٔ صحنهٔ قربانگاه مربوط به مجمع‌التواریخ موزه هنر والترز که در دورهٔ تیموری مصور شده است ابراهیم(ع) با هاله‌ای به دور سرش دیده می‌شود (تصویر ۲). پوشش ابراهیم(ع) در نگارهٔ مجمع‌التواریخ (تصویر ۲)، قبای عنابی‌رنگ است و سرش را پایین انداخته و کاردی را به گلوی اسماعیل فشار می‌دهد. ابراهیم(ع) در تصویر شماره ۳ که برگ دیگری از قصص‌الانبیا است و در کتابخانه ملی نیویورک نگهداری می‌شود، دست‌ها و کارد را بالا گرفته است، شکل حرکت دست‌ها به گونه‌ای است که گویی ابراهیم(ع) مردد شده است و در حالی‌که به جبرئیل و قوچ نگاه می‌کند با این‌همه نمی‌داند آیا باید قوچ را بپذیرد یا کارد را زیر گلوی فرزندش بگذارد. حرکت دستان ابراهیم(ع) در تصاویر ۳ و ۴، بارِ دراماتیک این صحنه را دوچندان کرده‌است.

جملاتی که بر فراز نگارهٔ شماره ۴ دیده می‌شود، تصدیقی بر درماندگی ابراهیم(ع) است که پیش‌تر به آن اشاره کردیم: «دانستیم که این کار بر پدر سخت‌تر بود پس جبرئیل بیامد». در نگارهٔ ۵، متعلق به کتابخانهٔ کنگرهٔ آمریکا، ابراهیم به عقب سرش برگشته و به جبرئیل در آسمان نگاه می‌کند. در این نگاره اثری از چاقو در دستان ابراهیم(ع) دیده نمی‌شود و مشخص نیست نقش کارد به مرور زمان از روی این نگاره محو شده یا نگارگر از کشیدن آن صرف‌نظر کرده است. با این‌همه حرکت سر ابراهیم(ع) نشانه‌ای دال بر تعلیق دراماتیک موجود در صحنه است، او و فرزندش هر دو به عقب سرشان برگشته‌اند و بدین‌ترتیب وقفه و به تعبیری تعلیقی در روایت ایجاد کرده‌اند. نگارهٔ ۶ که نسخه‌ای از قصص‌الانبیا بوده و در

جدول ۱. تغییرات پوششی و کنشی حضرت ابراهیم

مرقع اسکندر سلطان	مجمع‌التواریخ	قصص‌الانبیا کتابخانهٔ نیویورک	قصص کتابخانهٔ نیویورک	قصص کنگره	قصص پاریس	قصص هاروارد	تک‌نگارهٔ محمد زمان	تابلوی رنگ‌وروغن
								

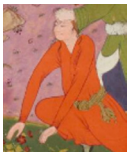
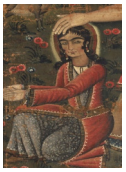
(نگارندگان، ۱۴۰۲)

کتابخانهٔ ملی پاریس قرار دارد در دورهٔ صفوی مصور شده است. ابراهیم در این نگاره با هالهٔ دور سرش ترسیم شده، در حالی‌که خنجرش را بالا گرفته و با صورتی مغموم به جبرئیل نگاه می‌کند. او در این نگاره، موهای سر اسماعیل را چنگ زده که همین کنش شخصیت، موجب دردناکی بیشتر این صحنه شده است. ابراهیم(ع) در تصویر شماره ۷، منتخب از قصص‌الانبیاء موزهٔ هاروارد، لباسی سبز با قبایی زرد به تن دارد. در همین نگاره، هاله‌ای به دور سر حضرت دیده می‌شود، در حالی‌که حضرت به خلاف دو نگارهٔ قبلی ایستاده است، کارد را از زیر گلوی فرزندش برداشته و سرش را بالا گرفته است و به جبرئیل چشم دوخته است که در فراز سرش پرواز می‌کند. شکل قرار گرفتن پیکره، در حالی‌که سرش را بالا گرفته و به آسمان نگاه می‌کند فقط کنجکاوی ابراهیم را نشان نمی‌دهد گویی شهسوار ایمان از کشیدن کارد بر گلوی فرزندش ترسیده و تردید در دلش خانه کرده است. تصویر شماره ۸ که از جمله تک‌نگاره‌هایی است که در دورهٔ صفوی ترسیم شده و منسوب به محمد زمان است و ردپای تأثیرات نقاشی غربی در آن مشهود است. حضرت ابراهیم در این نگاره همچون پهلوانان قوی‌هیکل یونانی تصویر شده است که هیچ تردیدی برای قربانی کردن فرزندش در او دیده نمی‌شود. با ابهت شمشیرش را بالا گرفته و با دست دیگر، پیشانی پسرش را بر لبهٔ مقتل گذاشته است. در این نگاره کشمکشی میان جبرئیل و ابراهیم(ع) دیده می‌شود. حضرت ابراهیم در نگارهٔ شماره ۹، تابلوی رنگ و روغنِ دوره قاجار و متعلق به موزهٔ بروکلین، یکی از دستانش را بر جبین اسماعیل گذاشته و با دست دیگرش کارد را بالا برده است. در این نگاره، حضرت ابراهیم به مخاطبی که نگاره را تماشا می‌کند چشم دوخته است، گویی مخاطب و حضرت حق، تنها تماشاگران او در لحظهٔ قربانی کردن دُردانه‌اش هستند.

الف-۲: پیکرهٔ اسماعیل

اسماعیل(ع) یکی دیگر از شخصیت‌های کلیدی صحنهٔ قربانگاه است که حالات چهره، حرکات و پوششش وی تأثیر ویژه‌ای بر ایجاد تنش دراماتیک دارند. پوشش اسماعیل در نگارهٔ مرقع اسکندر سلطان (تصویر ۱)، قبایی عنابی‌رنگ است، دستاری به دور سرش دیده نمی‌شود و از هاله هم خبری نیست. در نگاره مجمع‌التواریخ (تصویر ۲) اسماعیل، ردای سبزی به تن کرده است. اسماعیل در تصاویر شماره‌ی ۱ و ۲، چشم‌بند سفیدی به چشم دارد که بار دراماتیک صحنهٔ قربانگاه را افزایش می‌دهد و از طرفی، اضطرار هراس‌آور فرد قربانی را نشان می‌دهد که چیزی نمی‌بیند و نمی‌داند از مرگ نجات یافته یا هنوز در یک قدمی مرگ است. به قول ژرژ باتای، تصویر فرد قربانی موجب می‌شود تا اضطراب لحظه‌ی به همهٔ کسانی منتقل شود که یا در مرگ قربانی شرکت کرده‌اند و یا شاهد مرگ قربانی هستند (Hoffmann, 2011: 75). کار چشم‌بندی که روی چشم‌های اسماعیل بسته شده است همان انتقال اضطرابی است که باتای از آن سخن گفته است. چشم‌بند به عنوان یکی از اشیای صحنه، نقش پررنگی در ایجاد کشش دراماتیک دارد چرا که نشانه‌ای تمام و کمال از اضطراب فرد قربانی، در یک قدمی مرگ است. اسماعیل در تصویر ۳، هاله‌ای به دور سرش دارد، با این تفاوت که چشم‌بندی روی چشم‌هایش بسته نشده و دست‌هایش به خلاف تصاویر ۱ و ۲، آزاد نیست و از پشت بسته شده است که تأییدی بر اسارت و اضطرار وی در صحنهٔ قربانگاه است. اسماعیل در تصویر شماره ۴، چشم‌بند کبودی به چشم دارد، هالهٔ طلایی‌رنگی دور سرش دیده می‌شود و با دست‌های بسته مقابل صخره‌ای کوهستانی نشسته و منتظر است کارد ابراهیم بر گردنش تیز شود. سر اسماعیل در نگارهٔ شماره ۵

جدول ۲. تغییرات پوششی و حرکتی اسماعیل(ع)

مرقع اسکندرسلطان	مجمع‌التواریخ	قصص کتابخانهٔ نیویورک	قصص کتابخانهٔ نیویورک	قصص پاریس	قصص کنگره	قصص هاروارد	تک‌نگاره محمد زمان	تابلوی دوره قاجار
								

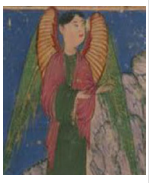
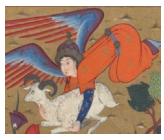
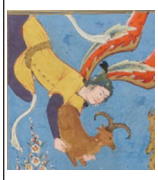
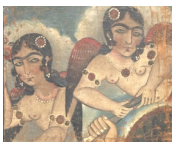
(نگارندگان، ۱۴۰۲)

به سمت صدای فرشته برگشته است، در این نگاره اسماعیل هاله‌ای دور سر دارد، چشم‌بندی به چشم و دستانش نیز از پشت بسته شده است اما لبخند کم‌رنگی روی چهره‌اش نقش بسته است. این نگاره جزو معدود نگاره‌هایی است که اسماعیل به سمت فرشته و با صورتی خوشحال به صدای نجات‌بخش او گوش می‌کند. در متن پایین همین نگاره، این جمله خوانده می‌شود: «اسماعیل شادی کرد که مر خداوند عزل‌وجل ایشان را فدا داد» که تناسب کاملی با چهرهٔ خوشحال اسماعیل در همین نگاره دارد. اسماعیل در تصویر شماره ۶، قبای خونین‌رنگی بر تن دارد، هاله‌ای به دور سرش دیده نمی‌شود، سرش را پایین انداخته و چشم‌هایش را بسته است، آیا ترسیده؟ این چشم‌های بسته، تنش دراماتیک صحنه را تقویت می‌کند خصوصاً که موی سرش نیز به عقب کشیده شده است و خشونت تصویری موجود در صحنه را تشدید می‌کند. در نگارهٔ شماره ۸، تأثیرات نقاشی غربی در شکل و شمایل اسماعیل کاملا نمایان است، هاله‌ای به دور سرش دیده نمی‌شود و سرش را با رضایت روی تختگاه مقتل گذاشته است. اسماعیل در نگارهٔ تصویر ۹، با ابروان کمانی و گیسوان بلند ترسیم شده، چشم‌بندی به صورت ندارد و دست‌های بسته‌اش را روی یکی از زانوهایش قرار داده و به خلاف سایر نگاره‌ها، به مخاطب نگاه می‌کند. در این نگاره، اسماعیل برای نخستین‌بار است که به مخاطب نگاه می‌کند، گویی مخاطب را به شهادت می‌گیرد تا شاهد تسلیم و رضای او بر امر خداوند باشد.

الف-۳: جبرئیل

جبرئیل یکی دیگر از شخصیت‌های محوری صحنهٔ قربانگاه به شمار می‌رود که گاه در نقش نجات‌دهنده و گاهی به عنوان عامل تعلیق در صحنهٔ قربانگاه عمل می‌کند. پوشش جبرئیل در تصویر یک، قبای عنابی و قرمز؛ و در تصویر شماره دو، قبایی سبز و قرمز است. در تصاویر شماره ۱ و ۲، جبرئیل مقابل حضرت ابراهیم و اسماعیل ایستاده و مشغول گفت‌وگو با ابراهیم(ع) است با توجه به حالت دست‌های جبرئیل گویی به نظر می‌رسد در حال متقاعد کردن ابراهیم(ع) است. در تصویر شماره سوم، جبرئیل به خلاف تصاویر قبلی در حال پرواز از عالم ملکوت به سوی زمین است در حالی‌که قوچی را نیز در آغوش گرفته و به سمت ابراهیم پرواز می‌کند. لباس جبرئیل در این صحنه، قرمزرنگ است. جبرئیل در تصویر ۱، چهاربال، در تصویر ۲، ۳ و ۴، دو بال دارد. ضمن اینکه در تصاویر ۳، ۴، ۵ و ۶ پوشش کلاه‌مانندی به سر جبرئیل دیده می‌شود در حالی‌که پروازکنان به سمت قربانگاه رفته و قوچی را نیز با خودش حمل می‌کند. در نگاره ۷، از کلاه جبرئیل خبری نیست ولی آرایش موی خاصی دارد. تنها در نگاره‌های ۱ و ۲، جبرئیل مشغول گفت‌وگو و به تعبیری متقاعد کردن ابراهیم(ع) دیده می‌شود؛ در تصاویر ۳، ۴، ۵ و ۶، این فرشته مقرب همچون نجات‌دهنده‌ای عازم قربانگاه است تا قوچ را به موقع برساند. کشمکش میان جبرئیل و ابراهیم(ع) در دو نگارهٔ ۸ و ۹ بیشتر مشهود است. شکل ترسیم پوشش جبرئیل در نگاره ۸ کاملاً متأثر از چین و شکن لباس‌ها در نقاشی‌های غربی است که یادآور آثار نقاشانی مانند روبنس است. در نگارهٔ مذکور کشمکشی میان ابراهیم و جبرئیل به چشم می‌خورد، جبرئیل شمشیر آختهٔ ابراهیم را با جدیت گرفته است و از حرکت دست دیگرش به نظر می‌رسد گویی چیزی را به ابراهیم متذکر می‌شود. در نگارهٔ شماره ۹، گروه فرشتگان دوباره ظاهر می‌شوند. در این نگاره کشمکشی میان آن‌ها و ابراهیم(ع) به چشم می‌خورد، یکی از فرشتگان کارد ابراهیم را در هوا قاپیده است تا از اصابت

جدول ۳. تغییرات پوششی و کنشی جبرئیل

مرقع اسکندرسلطان	مجمع‌التواریخ	قصص کتابخانهٔ نیویورک	قصص کتابخانهٔ نیویورک	قصص پاریس	قصص کنگره	تابلوی رنگ‌وروغن
						

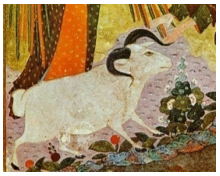
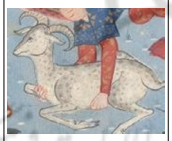
(نگارندگان، ۱۴۰۲)

کارد بر گردن اسماعیل جلوگیری کند. فرشتگانِ این نگاره به خلاف فرشتگانِ سایر تصاویر این نوشتار، جامه‌ای به تن ندارند و ترکیب صورتشان با ابروان پهن و بهم‌پیوسته یادآور الگوی زیباشناسی دوران قاجار است.

الف-۴: قوچ

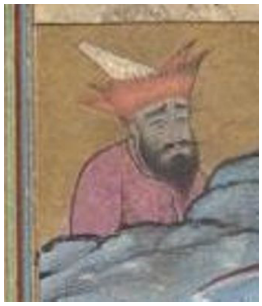
قوچ یکی دیگر از شاهدان قربانگاه است که نقش مهمی در این صحنه دراماتیک دارد، از طرفی فدیه است و از طرف دیگر به مذبح می‌رود. گاه چون قوچی پروار ترسیم شده، و گاهی همچون بزی کوچک و ظریف. در اغلب نگاره‌ها رنگ قوچ، سفید است که البته نمونه‌های متفاوتی نیز وجود دارد. در تصاویر ۱ و ۲، قوچ سفیدرنگی در مقابل ابراهیم(ع) و اسماعیل دیده می‌شود با این تفاوت که قوچ در نگارهٔ تصویر دوم، زنگوله‌ای به گردن دارد که حاکی از رام بودن حیوان است. قوچ در این تصاویر با پای خودش به مذبح می‌رود. اندازهٔ قوچ در تصاویر ۳ و ۴ کمی تغییر کرده است، اندازه‌اش کوچک‌تر شده و بیشتر به بز شباهت دارد تا قوچ، و روی زمین نیز قرار نگرفته و در دستان جبرئیل در آسمان دیده می‌شود. قوچ نگارهٔ شماره ۴، به خلاف قوچ‌های سفید در تصاویر قبلی، قوچی خالدار است. در نگارهٔ تصویر ۶، قوچ قهوه‌ای رنگ و در آغوش جبرئیل است و از آسمان به طرف قربانگاه می‌آید. قوچ این نگاره، شاخ‌های حجیم و خمیده‌ای دارد که از شمایل بزمانند تصاویر ۳ و ۴ فاصله می‌گیرد و به قد و قامت قوچ در تصاویر ۱ و ۲، نزدیک‌تر می‌شود. یکی از شاخص‌ترین قوچ‌ها مربوط به نگارهٔ تصویر ۷ می‌شود که سر سیاه‌رنگ و جثهٔ کوچکی دارد. در نگاره‌های تصاویر ۸ و ۹ دوباره قوچ، حجیم‌تر ترسیم شده است. در تصویر ۸، قوچ در پیش‌زمینهٔ نگاره و روی زمین دیده می‌شود در حالی‌که سمش را به روی زمین می‌کشد و سرش را خم کرده است. واقع‌گرایی یکی از مشخص‌ترین ویژگی‌های قوچ در این نگاره است که نگاره را به محمد زمان منتسب می‌کند. در نگارهٔ ۹، قوچ در پس‌زمینهٔ تصویر و روی زمین دیده می‌شود، هرچند به نظر می‌رسد قوچ از همهمه‌ای که میان ابراهیم و فرشتگان در گرفته، دور مانده و به خلاف قوچ در تصاویر ۱ یا ۲ که خودش به مذبح می‌رود منتظر است تا به مسلخ برود.

جدول ۴. تغییرات حرکتی و موقعیت مکانی قوچ در قربانگاه

مرقع اسکندر سلطان	مجمع‌التواریخ	قصص پاریس	قصص نیویورک	قصص هاروارد	تابلوی رنگ‌وروغن
					

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

جدول ۵. موقعیت مکانی شیطان در صحنه قربانگاه

قصص کتابخانهٔ نیویورک	قصص نیویورک	قصص هاروارد
		

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

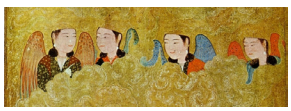
الف-۵: شیطان

هر چند شیطان یکی از شخصیت‌های فرعی صحنه قربانگاه است اما با حضورش تنش دراماتیک در قربانگاه را دوچندان می‌کند. شیطان در نگاره‌های ۱ و ۲ حضور ندارد اما در تصاویر ۳ و ۴ در گوشهٔ بالایی و سمت چپ قربانگاه دیده می‌شود که از پشت کوه‌ها ناظر صحنه است مانند گروه فرشتگان در تصویر شماره ۱ که شاهدان صحنه قربانگاه هستند. هر چقدر گروه فرشتگان در تصویر شماره ۱، گویای تسلیم و وفای خلیل‌اله هستند، شیطان در نگاره‌های ۳ و ۴، نمودی از تردیدهایی است که به دل ابراهیم راه یافته است. شیطان در نگارهٔ تصویر ۳، جوان‌سال است و به نظر می‌رسد از تماشای صحنهٔ قربانگاه، انگشت تحیر به دندان گرفته است. در تصویر شماره ۴، شیطان سالمندتر از تصویر قبلی است و به نظر می‌رسد از مشاهدهٔ آنچه می‌بیند مغموم شده است. بی‌جهت نیست که پیکرهٔ ابراهیم(ع) در تصویر شماره ۴، به نظر درمانده می‌رسد. حضور شیطان در همین نگاره، صحه‌ای بر درماندگی ابراهیم(ع) است که در کش و واکش عشق به فرزند یا عشق به حق‌تعالی سرگردان مانده است. در تصویر شماره ۷ پیکرهٔ دیگری نیز مقابل ابراهیم و اسماعیل(ع) ترسیم شده که البته مخدوش شده است و به نظر می‌رسد پیکرهٔ شیطان باشد. در نگاره‌های ۵، ۶، ۸ و ۹ اثری از شیطان دیده نمی‌شود.

ب: نقش موقعیت جغرافیایی در کشمکش دراماتیک صحنه قربانگاه

منظور از موقعیت جغرافیایی، رنگ پس‌زمینه و نشانه‌هایی تصویری است که دلالت می‌کنند، صحنه دراماتیک در چه مکانی رخ می‌دهد. اهمیت موقعیت جغرافیایی به دلیل تأثیری است که روی کشمکش دراماتیک می‌گذارد، مثلاً موقعیت جغرافیایی می‌تواند تنش‌زا باشد یا نباشد. گاهی هنرمند نگارگر، برای نشان دادن تنش‌های دراماتیک متوسل به ترسیم مکان‌های جغرافیایی پیچیده یا هراسناک می‌شود و بخشی از کشمکش نمایشی را بر عهدهٔ موقعیت جغرافیایی می‌گذارد. مثلاً در نگارهٔ شماره ۱، رنگ پس‌زمینه، طلایی‌رنگ است و انتخاب رنگ طلایی موجب شده تا صحنهٔ قربانگاه، لازمان و لامکان به نظر برسد. علاوه بر این، به غیر از تخته‌سنگی که زیر پای اسماعیل دیده می‌شود نوار سبزی از گیاهان نیز در پایین‌دست اسماعیل به چشم می‌خورد. یکی از جذابیت‌های موقعیت جغرافیایی در نگارهٔ شماره‌ی ۱، گروه چهارنفرهٔ فرشتگان هستند که تقریباً در هیچ‌یک از نگاره‌های موردبحث این نوشتار دیده نمی‌شوند. این گروه چهارنفره نیز از میان ابرهای طلایی‌رنگ، صحنه قربانگاه را نظاره می‌کنند و حضورشان در عرش آسمان، همانند رنگ طلایی پس‌زمینه، تأیید دوباره‌ای بر بی‌زمانی و بی‌مکانی صحنهٔ قربانگاه در این نگاره است. به راستی اینجا کجاست که فرشتگان، ناظر صحنه‌اش هستند و در میان ابرهای زرین نشسته‌اند؟ فرشتگان در این نگاره، می‌توانند نمودی از حق‌تعالی باشند که از عالم بالا سرک کشیده و وفای بندهٔ خلیلش را نظاره می‌کنند. موقعیت جغرافیایی در تصویر شماره ۲، انطباق بیشتری با روایات مذهبی و قرآن‌کریم دارند. صحنهٔ قربانگاه با صخره‌های سربه‌فلک کشیده کوهستانی محصور شده است که احتمالاً نمادی از کوه موریا[۲] است. محیط کوهستانی در این نگاره، یادآور جدال سختی است که ابراهیم(ع) با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند. رنگ پس‌زمینه نیز در این نگاره آبی‌رنگ است. رنگ کوهستان در نگارهٔ شماره ۳، طلایی‌رنگ است و در مقایسه با نگاره‌های قبلی، پوشش گیاهی بیشتر شده است. یکی از

جدول ۶. محیط جغرافیایی در قربانگاه

مرقع اسکندر سلطان	مجمع‌التواریخ	قصص نیویورک	قصص نیویورک	قصص نیویورک	تک‌نگاره محمد زمان
					

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

گل‌هایی که به وضوح تصویرش در این نگاره دیده می‌شود، بوتهٔ شقایق کوهی است که در دامنهٔ کوه روییده است. به نظر می‌رسد پوشش گیاهی و گل‌های رنگارنگ در این نگاره، فضای قربانگاه را از خشونت و سادگی مستتر در صخره‌های کوهستانی تصویر ۲، دور کرده و ذهن مخاطب را به قدسی بودن این مکان راهنمایی می‌کند که بی‌شباهت با فردوس برین نیست. پوشش متنوع گیاهی در تصویر شماره ۴ نیز تکرار شده، با این تفاوت که به جای تصویر شقایق، نقش گل زنبقی دیده می‌شود. در نگارهٔ تصویر ۶، مکان جغرافیایی در مقایسه با سایر نگاره‌ها، خلوت‌تر است و پوشش گیاهی آن ختم به یک تک‌درخت خشکیده در سمت ابراهیم(ع) و نهالی پرشکوفه در سمت اسماعیل(ع) شده است که از قضا با خشونت مستتر در تصویر، یعنی چنگ زدن گیسوان اسماعیل نیز تناسب دارد. به خلاف نگارهٔ ۶، مکان جغرافیایی در نگارهٔ شماره ۵، پوشش گیاهی بیشتری دارد و در آن کوهستانی به همراه ردیف گل‌ها و درخت زیتون دیده می‌شود. رنگ پس‌زمینه کوهستان نیز در این نگاره، کبودرنگ است. در تصویر شماره ۷، صحنهٔ قربانگاه، دشتی خلوت به همراه تصویر چندین گل است و در افق هم چندین صخره دیده می‌شود. در نگارهٔ تصویر ۸، پلکانی به عنوان محل قتل‌گاه ترسیم شده که اسماعیل سرش را روی آن گذاشته است. این پلکان یادآور، مقتل در معماری‌های عهد کهن است و هیمهٔ هیزمی نیز در کنارش دیده می‌شود که این تصور را تقویت می‌کند. در پس‌زمینه و سمت راست نگاره، دامنهٔ کوهی تصویر شده و در سمتِ پس‌زمینهٔ نگاره نیز طرحی از یک بنا دیده می‌شود. صحنهٔ قربانگاه در نگارهٔ ۹، دشتی پر گل است که اثری از کوهستان در آن دیده نمی‌شود. در پس‌زمینهٔ نگاره در سمت چپ، نمای یک بنا در دوردست به چشم می‌آید که تأثیرات سبک‌های فرنگی را بر نقاشی آن روزگار نشان می‌دهد. مکان جغرافیایی قربانگاه اسماعیل، مکان مقدسی تلقی می‌شود چرا که به قول میرچا الیاده، امری قدسی و دینی در آنجا تجلی کرده است (الیاده، ۱۳۹۳: ۱۹۴). در نظام اساطیری، از کوه‌ها و مکان‌های وابسته به آن مانند «غار» و «تپه» به عنوان یک مکان اساطیری یاد می‌شود و تقریباً در اغلب اساطیر ملل، تمدن‌ها و مذاهب مختلف، کوه‌ها اهمیت اسطوره‌ای دارند مانند کوه المپ در یونان، هیمالیا نزد بوداییان، چهار کوه مقدس ناواهو در فرهنگ اقوام سرخ‌پوست ناواهو یا دماوند در اساطیر ایران و کوه آرارات و سینا نزد یهودیت. به نظر انسان باستانی، کوه‌ها محل پیوند زمین و آسمانند، جایی که خدایان می‌توانند با هم روبه‌رو شوند. به نظر انسان عهد کهن، کوه‌های اساطیری مظهری از مرکز عالم هستند. تپه‌ها نیز نمادی از سفر بزرگ هستند و در نشانه‌شناسی اساطیر به عنوان کاری دشوار تلقی می‌شوند (شفرد، ۱۳۹۳: ۵۳ و ۵۴). اهمیت مکان مقدس در زندگی همهٔ اقوام به دلیل ارتباط انسان در این مکان با موجودات الهی یا نیاکان است (الیاده، ۱۳۹۳: ۱۹۵). از آنجا که کوه موریا در روایت حضرت ابراهیم مکان نظارهٔ پروردگار بر عمل ابراهیم و اسماعیل و از طرف دیگر محل تسلیم اسماعیل و ابراهیم بر امر خداوند است، مکان و صحنهٔ مقدسی برشمرده می‌شود. از همین‌رو است که نگارگر ایرانی برای تصویر کردن این مکان مقدس، دو شیوه در پیش می‌گیرد: یا بر مخافت این صحنه تمرکز می‌کند و یا بر تجلی امر قدسی در آن. آن دسته از نگاره‌هایی که به نظر می‌رسد در پی نشان دادن خوف و هراس لحظه قربانی کردن بوده‌اند قربانگاه اسماعیل را در فضای کوهستانی با کوه‌های سربه‌فلک کشیده و خوف‌انگیز ترسیم کرده‌اند اما آن دسته از نگارگرانی که درپی ترسیم مکان قربانگاه، به عنوان مکان مقدسی بوده‌اند که محل تجلی و ظهور یک امر قدسی بوده، از خصوصیاتی ظاهری برای ترسیم این مکان استفاده کرده‌اند که باعث شده تا قربانگاه همچون بخشی از بهشت به نظر بیاید.

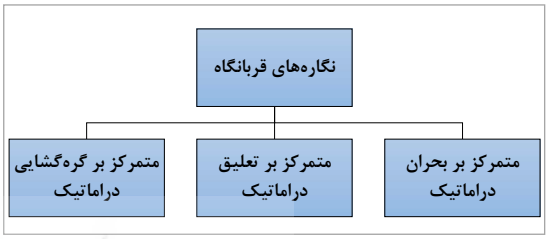
بحران، تعلیق و گره‌گشایی تصویری در نگاره‌های قربانگاه

پیش‌تر گفتیم که عنصر متحرک هر کشمکش، با گره‌افکنی روشن می‌شود و پس از رسیدن به بحران، به نقطهٔ اوج و تعلیق می‌رسد و با گره‌گشایی تمام می‌شود. در تمامی نگاره‌های صحنهٔ قربانگاه، لحظهٔ پایانی درام یعنی گره‌گشایی، ترسیم شده است؛ به این معنا که اسماعیل نجات یافته و قوچ فدیه از راه رسیده است اما با این‌همه می‌توان سه مرحلهٔ کشمکش یعنی بحران، تعلیق و گره‌گشایی را در نگاره‌های موردبحث تفکیک کرد. این مراحل در برخی از نگاره‌ها پررنگ‌تر است و به اصطلاح حال‌وهوای کلی نگاره را به سود خود تغییر داده و به عنصر غالب در اثر بدل گشته است.

پس می‌توانیم نگاره‌های قربانگاه را بر اساس حال‌وهوای دراماتیک و مسلط بر اثر به سه گروه تقسیم کنیم: دسته اول شامل نگاره‌هایی می‌شود که بر بحران دراماتیک تمرکز کرده‌اند؛ دسته دوم، نگاره‌هایی که تعلیق نمایشی پررنگ‌تری دارند و دستهٔ سوم که مرحله‌ی گره‌گشاییِ غالب‌تری دارند (نمودار ۳).

در نگاره‌های دستهٔ اول که بحران دراماتیک‌تری دارند، به روی سه لحظهٔ بحرانی تأکید بیشتری شده است؛ این لحظات شامل تنش جبرئیل یا گروه فرشتگان با ابراهیم(ع) (نگارهٔ ۸

و ۹)، چنگ زدن در موی جبین اسماعیل (نگارهٔ ۶)، گذاشتن کارد زیر گلوی اسماعیل (نگارهٔ ۱ و ۲) و شکل قرار گرفتن دست‌های اسماعیل (نگاره‌های ۱، ۲، ۶ و ۸) است (جدول شماره ۷). دستهٔ دوم شامل نگاره‌هایی مانند نگارهٔ ۵ می‌شود که تعلیق دراماتیک بیشتری دارد. این نگاره جزو معدود نگاره‌هایی است که در آن، ابراهیم(ع) و اسماعیل به پشت سرشان برگشته‌اند و به صدای فرشته گوش می‌کنند. نگارگر با ترسیم سر رو به عقب شخصیت‌های محوری، باعث ایجاد تعلیق در روایت تصویری شده است که «حالا چه خواهد شد؟ نجات پیدا می‌کند یا خیر؟». دستهٔ سوم نگاره‌هایی هستند که مرحلهٔ گره‌گشایی در آن‌ها پررنگ‌تر است (نگاره‌های ۳، ۴ و ۷)؛ حالت دست‌های ابراهیم(ع) در هر سهٔ این نگاره‌ها دال بر شکرگزاری است، گویی کار به آخر رسیده و دلهره تمام شده است (جدول شماره ۸).



نمودار ۳. تقسیم‌بندی نگاره‌های قربانگاه بر مبنای کشمکش دراماتیک (نگارندگان، ۱۴۰۲)

انواع کشمکش دراماتیک در نگاره‌های قربانگاه

عمدهٔ کشمکش تصویری که در نگاره‌های قربانگاه وجود دارد محدود به دو دسته کشمکش یعنی «کشمکش انسان با خودش» و «انسان با تقدیرش» می‌شود. دوراهی که بر سر راه ابراهیم(ع) قرار گرفته دوراهی کشتن فرزند و تن دادن به امر الهی، یا خودداری از اجرای امر الهی و تسلیم نشدن در برابر دستور خداوند است. به قول رابرت مک‌کی تصمیمی که در چنین لحظات بحرانی توسط شخصیت‌های محوری یا قهرمان درام اتخاذ می‌شود، ارزش‌های بنیادین هر روایت یا قصه‌ای را آشکار می‌کند (مک‌کی، ۱۳۹۱: ۱۹۹). ابراهیم(ع)

جدول ۷. بحران دراماتیک

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

جدول ۸. گره‌گشایی دراماتیک

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

نیز مستثنا از چنین آزمونی نیست، بارها پروردگار رحمتش را به او ارزانی کرده و حالا وقتش رسیده است تا او از بین «ایمان» و «عشق» یکی را برگزیند. در میان نگاره‌های قربانگاه، کشمکش ابراهیم با خودش یا به کمک ترسیم پیکرهٔ شیطان در صحنهٔ قربانگاه نشان داده شده است یا به کمک حالات بدن و چهره این مفهوم بر ذهن متبادر می‌شود. هرچند در روایت قرآنی هیچ اشاره‌ای به حضور شیطان در صحنهٔ قربانگاه نشده است اما در برخی از نگاره‌های قصص‌الانبیا پیکرهٔ شیطان در لحظهٔ قربانی کردن ترسیم شده که می‌تواند تجسم تردید و شکی باشد که به دل شهسوار ایمان افتاده است (تصاویر ۳ و ۴). به رغم آنکه سنت نگارگری ایرانی چندان بیان‌گرانه یا اصطلاحاً «expressive» نیست اما همچنان از معدود حالات بدن و چهرهٔ ابراهیم می‌توان غم و اندوه غیرقابل‌تصوری را حدس زد که در لحظهٔ قربانی کردن فرزندش متحمل شده است. مثلاً در نگارهٔ ۶ صورت ابراهیم، مغموم است و حالت ابروهای فروافتاده، اندوه او را از بابت آزمایش خطیری نشان می‌دهد که تن به انجامش داده است؛ یا حالت دست‌ها در نگاره‌های ۴، ۵ و ۷ که پس از شنیدن ندای جبرئیل و دیدن قوچ، به حالت شکرگزاری دست‌ها را بالا گرفته است. بخش دومِ کشمکش تصویری در نگاره‌های قربانگاه شامل کشمکش انسان با تقدیرش می‌شود. پیش‌تر و در بخش شخصیت‌های فرعی در روایت قربانگاه از گروه فرشتگان نام بردیم که یا در نقش تماشاچی صحنهٔ قربانگاه ظاهر می‌شوند (تصویر ۱) و یا کارد را از دست ابراهیم می‌ربایند (تصویر۹). در همین تصویر به نظر می‌رسد تنشی میان گروه فرشتگان و ابراهیم(ع) اتفاق افتاده است که آن‌ها این‌گونه با جدیت کارد را از چنگ او بیرون می‌کشند. نظیر چنین لحظه‌ای را می‌توان در تصویر ۸ هم مشاهده کرد که جبرئیل با دستی به شمشیر ابراهیم(ع) اشاره کرده و با دست دیگرش سعی می‌کند شمشیر او را از دستش بگیرد و پیش از آنکه دیر شود و فاجعه‌ای رقم بخورد او را متوقف کند. این لحظه یعنی تنش گروه فرشتگان و جبرئیل و گرفتن شمشیر از ابراهیم(ع) و متوقف کردن او، می‌تواند نمودی تصویری از کشمکش انسان با تقدیرش باشد؛ گویی ابراهیم(ع) چنان تسلیم امر حق شده و مصمم است تا اسماعیل را قربانی کند که حتی با شنیدن ندای جبرئیل و دیدن قوچ هم از عهدی که بسته است شانه خالی نمی‌کند و هم‌چنان بر آن است تا «ایثار» کند و فرزندش را قربانی کند. درست است که ایمانِ ابراهیم(ع) آزموده می‌شود اما فرزندکشی در تقدیر وی مقدر نشده است.

جدول ۹. انواع کشمکش‌های تصویری در صحنه قربانگاه

انواع کشمکش	کشمکش انسان با خودش		
	کشمکش انسان با تقدیرش		

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

نتیجه‌گیری

داستان قربانی کردن حضرت ابراهیم(ع) یکی از آزمون‌های الهی و مشترک میان سه مذهب یهودیت، مسیحیت و اسلام است. این موضوع به وفور دست‌مایهٔ آثار ادبی و هنری بسیاری قرار گرفته است و نگارگران ایرانی نیز در دوران مختلف به سراغ آن رفته‌اند. موضوع قربانی کردن حضرت ابراهیم با آنکه درون‌مایهٔ مذهبی دارد اما کشمکشی دراماتیک در ساختار آن به چشم می‌خورد که ناشی از تقابل شخصیت‌های محوری روایت با یکدیگر و یا با خودشان است. کشمکش دراماتیک در نگاره‌های به جا مانده از این لحظهٔ شورانگیز، شامل کنش و حرکات بدن شخصیت‌های این صحنه و اشیائی مانند چشم‌بند و کارد است که هر یک به تنش دراماتیک صحنه می‌افزایند. چشم‌ها و دستان بسته‌ی اسماعیل به اندازهٔ کاکل گیسوان اسماعیل که ابراهیم در آن چنگ انداخته و کاردش را زیر گلوی اسماعیل گذاشته، دلهره‌آور و نفس‌گیر است. اما این نگاره‌ها ختم به حضور شخصیت‌های محوری نمی‌شوند و نگارگر برای نمایش تردید شهسوار ایمان به سراغ ترسیم پیکرهٔ شیطان در صحنهٔ قربانگاه رفته است. از سوی دیگر، ترسیم موقعیت جغرافیایی مکان قربانگاه از نقش «صحنه» به عنوان یکی از عناصر مهم درام پرده برمی‌دارد که نقشی تعیین‌کننده در درام دارد. قربانگاه در این نگاره‌ها، تجلی‌گاه امر قدسی است و از این‌رو، «صحنهٔ» قربانگاه نیز مکان مقدسی تلقی می‌شود که همچون هر مکان مقدس دیگری عمل می‌کند. کوشش نگارگران برای ترسیم این صحنهٔ مقدس به دو گروه فضای مکانی در نگاره‌های قربانگاه منجر شده است: فضای کوهستانی یا دشتی با گل و گیاه که می‌تواند بازنمودی از بهشت باشد.

پی‌نوشت

۱. موریا نام کوهی است که حضرت ابراهیم به فراز آن رفت تا به امر پروردگار، فرزندش را در آنجا قربانی کند.

منابع

- **قرآن‌کریم**؛ (۱۳۷۶). ترجمه محمدمهدی فولادوند. چ سوم. تهران: دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی.
- آقاحسینی، حسین و سمانه زراعتی؛ (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی داستان حضرت ابراهیم در متون تفسیری و عرفانی تا قرن هفتم هجری.؛ **الهیات تطبیقی**، شماره دوم، سال اول، تابستان ۱۳۸۹، ص ۶۴-۴۱.
- اکبرلو، منوچهر.؛ (۱۳۸۴)، . **اقتباس ادبی برای سینمای کودک و نوجوان**، . چ اول، . تهران: انتشارات بنیاد فارابی.
- الیاده، میرچا.؛ (۱۳۹۳)،. **نمادپردازی امر قدسی و هنرها**.؛ ترجمه مانی صالحی علامه، . چ اول، . تهران: انتشارات نیلوفر.
- باقرنیا، علی و مریم دریانورد (۱۳۹۳). تحلیل ساختار عنصر گفتگو در داستان حضرت ابراهیم در قرآن‌کریم. **پژوهش‌های قرآنی در ادبیات**. شماره ۲. صص ۵۲-۲۷.
- جولایی، احمد و احمد نوردریایی (۱۳۹۸). **مطالعات سبک‌شناختی قرآن کریم**. شماره ۱. سال سوم. صص ۴۳-۳۲.
- رمضان‌ماهی، سمیه (۱۳۹۴). تحلیل نگاره حضرت ابراهیم در نسخه زبده‌التواریخ. **کنفرانس بین‌المللی علوم و مهندسی**. صص ۲۰-۱.
- سهیلی‌راد، فهیمه (۱۳۸۶). جنبه‌های نمایشی در برخی از داستان‌های تذکره‌الاولیاء. **دو فصلنامه مدرس هنر**. دوره ۲. شماره ۲. صص ۴۰-۲۵.
- شفرد، رابرت و راوانا.؛ (۱۳۹۳)،. **۱۰۰۰ نماد** (در هنر و اسطوره، شکل به چه معناست).؛ مترجمان آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی، . چ اول، . تهران: نشر نی.
- فروم، اریک.؛ (۱۳۸۷،) **هنر بودن**؛ . ترجمه پروین قائمی، . چ اول، . تهران: نشر آشیان.
- فرهنگی، سهیلا و زینب کاظم‌پور (۱۳۹۳). کانون روایت در داستان تولد حضرت ابراهیم(ع) بر اساس دیدگاه ژنت. **پژوهش‌های ادبی و بلاغی**. سال دوم. شماره ۴. صص ۱۹-۹.

- فریزر، جیمز جورج؛ . (۱۳۹۷)،. **شاخه زرین: پژوهشی در جادو و دین**؛ . ترجمهٔه کاظم فیروزمند، . چ یازدهم،. تهران: نشر آگاه.
- فوربز منز، بئاتریس.؛ (۱۳۹۲)، . **قدرت، سیاست و مذهب در ایران عهد تیموری**؛ . ترجمه حسن اسدی، . چ اول، . تهران: نشر مولی.
- قادری، نصراله.؛ (۱۳۸۶)،. **آناتومی ساختار درام**، . چ دوم، . تهران: انتشارات نیستان.
- کی‌یرکگور، سورن؛ . (۱۳۸۵)،. **ترس و لرز**.؛ ترجمه عبدالکریم رشیدیان،. چ پنجم،. تهران: نشر نی.
- مک‌کی، رابرت؛ . (۱۳۹۱)،. **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی**؛ . ترجمه محمد گذرآبادی، . چ هفتم،. تهران: انتشارات هرمس.
- مکی، ابراهیم.؛ (۱۳۸۰)،. **شناخت عوامل نمایش**؛ . چ سوم، . تهران: انتشارات سروش.
- میبدی، ابوالفضل رشیدالدین.؛ (۱۳۶۱)،. **کشف‌الاسرار و عده‌الابرار**.؛ چ اول، . تصحیح علی‌اصغر حکمت، تهران: نشر امیرکبیر.
- نیشابوری، اسحاق؛ . (۱۳۴۰)،. **قصص‌الانبیاء**،. به اهتمام حبیب یغمایی،. چ اول،. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

- Candy Hoffmann, Candy (2011). “Le sacre chez Georges Bataille”. ***Communication*, Lettres et Sciences du Langage**, 5(1), 72-81
- Gutmann, Joseph (2001). The Sacrifice of Abraham in Timurid Art, **The Journal of the Walters Art Museum,** Vol. 59, Focus on the Collections (2001), pp.131-135.
- Schapiro, M. (1943). The Angel with the Ram in Abraham’s Sacrifice: A Parallel in Western and Islamic Art**. Ars Islamica**, 10, 134–147.
- URL 1: https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/miniature-from-the-anthology-of-sultan-iskandar/ (access date 2022/02/22)
- URL 2: https://art.thewalters.org/detail/1984/six-leaves-from-majma-al-tavarikh-by-hafiz-abru/ (access date 2022/02/22)
- URL 3:https://digitalcollections.nypl.org/items/3a162820-edc7-0135-f4dd-2fc09bf4dfaf (access date 2022/02/22)
- URL4:https://digitalcollections.nypl.org/items/5e66b3e9-1560-d471-e040-e00a180654d7 (access date 2022/02/22)
- URL5:https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_07494/?sp=89 (access date 2022/02/22)
- URL6:https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84271768.r=Qesas%20al-anbiya?rk=21459;2 (access date 2022/02/22)
- URL 7: https://harvardartmuseums.org/collections/object/96585?position=6(access date 2022/02/22)
- URL 8: https://harvardartmuseums.org/collections/object/96585?position=6 (access date 2022/02 /22)
- URL 9: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/157599 (access date 2022/02 /22)

Received: 2024/03/13
Accepted: 2024/05/07

A study of Dramatic Conflict in the Depictions of the Sacrifice of Prophet Abraham from the Timurid Period to the Qajar Period

safora Fazlellahi[*] Ali-Asghar Fahimi Far[**]

Abstract

The story of Abraham's sacrifice is one of the common chapters between the three religions of Judaism, Christianity, and Islam, and despite the differences in the narrative, the essence of the story is based on one important axis: "Sacrifice". This scene has attracted the attention of many painters due to its narrative and dramatic importance, and these paintings can be found mainly in the religious or historical versions of the Timurid and Safavid eras. One of the basic questions of this article is: What is the dramatic capacity and pictorial conflict in the images of the altar and what dramatic elements are used for the pictorial conflict of the pictures. Depending on the tense moment of sacrifice, these elements may be focused on tying or suspending or even untying the show. One of the main goals of this article is to read Ishmael's altar as a dramatic scene, which, like any other scene, is a place where the emotions, doubts of the characters and their conflict with each other are confronted. The method used in this article is descriptive-analytical; And the data were gathered using library resources and viewing pictures on the website of museums and libraries. In line with such a reading of the scene of the sacrifice of Abraham, firstly, the narrative elements of the conflict in this famous scene were identified and then, each element was examined in the statistical community of written images. Some of these approaches help to read, explain and understand every picture as a "text" whether pictorial, literary or theatrical. In the paintings discussed in this article, we witness the dramatic crisis, suspension and unraveling that has been implemented in each picture and the painter has drawn them with the help of the body postures of the figures, the objects of the scene and even the geographical location of the altar scene in each painting. The artist intends to draw a dramatic crisis with the help of the body expressions of the figures, such as Ismail's closed eyes or hands, or the moment of Ismail's tuft of hair being grabbed by Abraham. The use of objects such as knives or blindfolds has doubled the dramatic tension of the altar scene. In addition to the presence of key characters, the drawing of the figure of Satan was the artist's preparation to show doubt in this fearful scene. The geographical location of the altar scene, which is depicted as a mountainous region or a plain with flowers and greenery, is an expression of the altar scene as a dramatic scene or a manifestation of the sacred.

Keywords: Ishmael's Altar Miniature, Abraham, Drama conflict, Narration, Timurid era, Qajar

[*] PHD student of Islamic Art, Kashan University. *mail: saforafazlellahi@gmail.com*
[**] Professor of Art Department, Tarbiat Modares University. *Email: fahimifar@modares.ac.ir*