مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2024.253920.1154

تحلیل نگارهٔ عرفانی «مجنون در میان وحوش» خمسهٔ طهماسبی از منظر محیی‌الدین ابن‌عربی بر اساس اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر

فاطمه برمکی *
اسماعیل بنی‌اردلان **
ایرج داداشی ***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۵/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۸/۱۴

چکیده

ارتباط هنر اسلامی با آموزه‌های عرفانی به نظر امری واضح و بدیهی است؛ لیکن در مطالعاتی که در این زمینه انجام شده‌اند، به اندازهٔ کافی به این ارتباط و اشتراک اشاره نشده و به این نسبت، در عرصهٔ هنر نگارگری کم‌تر پرداخته شده‌است. حال آن‌که با بررسی و شناخت سنت‌های فکری مرسوم در بستر جهان‌بینی نگارگران، می‌توان درک بهتری از نگاره‌ها داشت. سنت، مانند رشته‌ای انسان را با اصل مرتبط می‌کند. در نگرش سنتی (یعنی نگرش برآمده از سنت و وحی الهی) بر این باور بودند که عالم و آدم هردو جلوهٔ حق‌اند و عالم به‌عنوان انسان کبیر و انسان به‌عنوان عالم صغیر هستند. این منظر، اصل دیگری را در پی دارد و آن تطابق و تناظر میان عالم کبیر و عالم صغیر است. این پژوهش حول یکی از نگاره‌های دورهٔ صفویه به نام «مجنون در میان وحوش» محفوظ در موزهٔ بریتانیای لندن انجام شده و سعی بر آن است که فرضیهٔ تأثیر این اصل بر شکل‌گیری نگارهٔ موردنظر به‌عنوان یکی از ثمرات آن، مورد بررسی قرار گیرد. پرسش این است: نگارهٔ مجنون در میان وحوش، بر اساس نگرش سنتی تناظر عالم کبیر و عالم صغیر و از منظر محیی‌الدین ابن‌عربی چگونه دیده و تبیین می‌شود؟ شیوهٔ گردآوری اطلاعات به روش مشاهده و مطالعهٔ منابع مکتوب چاپی و الکترونیکی است. در این نگاره برابرشدن دقیق مظاهر طبیعت با احوال مجنون جای بسی تفکر و تأمل دارد؛ گویی نگارگر با بهره‌گیری از عناصر طبیعت، مخاطب را از صورت به قلمروی معنا راه می‌برد و با زبان رمز، وصف سیر و سلوک عرفانی می‌کند. «مجنون» مصداق انسانی است که به دنبال «عشق» می‌گردد و نگارگر بر بازنمایی مفاهیم عرفانی عشق و هجران اهتمام داشته و احوال انسان و سرگردانی‌اش در عالم را با بهره‌گیری از نشانه‌ها و تعاملات بین آن‌ها به طریق مجنون در بیابان ترسیم کرده‌است.

کلیدواژه‌ها:
عرفان، هنر اسلامی، نگارگری، مجنون در بیابان، عالم صغیر، عالم کبیر

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ fbarmaki@uma.ac.ir
** استادتمام، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ bani.ardalan@art.ac.ir
*** استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ dadashi@art.ac.ir

۱. مقدمه

رابطهٔ هنر اسلامی با آموزه‌های عرفانی آشکار به نظر می‌رسد؛ لیکن به این ارتباط و اشتراک در عرصهٔ هنر نگارگری کم‌تر پرداخته شده‌است. به‌طور صریح، نگارگری ایرانی در بسیاری از نقاط اوج خود، تصویرسازی متون معتبر ادبی عاشقانه بوده‌است. این سنت بصری، دارای ویژگی‌های هنری منحصر به‌فردی است. هنگامی که نگارهٔ «مجنون در میان وحوش» را دقیق‌تر مورد بررسی قرار می‌دهیم، تأثیر تفکرات عرفانی چون تناظر عوالم کبیر و صغیر را درمی‌یابیم. قصد بر این است تا نشان دهیم این اصول در سطح ناسوتی و در عالم تصویر در چه عواملی بازتابیده شده‌اند و چگونه با هم مرتبط می‌شوند. در تحلیل تصویر به تناظر جزء به جزء میان مجنون به‌عنوان مظهر عالم صغیر و سایر عناصر نگاره به‌عنوان مظاهر عالم کبیر اشاره خواهیم کرد تا نسبت جزء با کل و کل با جزء مشخص شود.

این نوع نگاه، تأثیر اصول حاکم بر جهان‌بینی سنتی نگارگران را نشان می‌دهد؛ چراکه در این نگاه، اشیاء محسوس مجلای جلوه‌گری حق هستند. صاحب چنین بینشی، در هر جا صورتی را می‌یابد که تجلی بُعدی از ابعاد وجود الهی است و نمادی از وجه حقیقت الهی؛ لذا تجارب حسی، دارای طبیعتی رازگون و نمادین می‌شوند و همانند صور نمادین مرئی در خواب می‌بایست تأویل گردند. برخلاف نظر عوام دربارهٔ تخیل، ابن‌عربی معتقد است که این قوه، اشیائی را در ذهن حاضر می‌کند که در عالم خارج حضور ندارند. این حضور امری موهوم نیست، به عبارتی ذهن اشیائی را نمی‌بیند که در هیچ جای از این وجود قرار نداشته باشند. در حقیقت، تخیل در لوای صور محسوس مرتبه‌ای بالاتر از مراتب وجود را آشکار می‌سازد و این عمل در ارتباط او با عالم مثال یا خیال واقع می‌شود (داداشی، ۱۳۹۷: ۱۰۹-۱۱۰). آن‌چه را نگارگر به تصویر می‌کشد تجلی بُعدی از ابعاد وجود الهی است که می‌توان آن‌ها را تأویل و تفسیر کرد.

از منظر عرفای مسلمان و ابن‌عربی می‌توان تجلی را از دو حیث اعتبار کرد، یکی که تمامی اشیاء را تجلی حق بدانیم و اشیاء، مجلای حق و دال به ذات مقدس حق باشند و دیگر این‌که برای اشیاء، وجودی مستقل بالذات قائل باشیم. در حالت نخست، شیء آیه و رمزی است که به سوی حق دلالت دارد و در حالت دوم، شیء حجابی است در برابر انوار حق. این خاصیت دوگانهٔ اشیاء است که می‌توانند حجاب و لباب حق باشند؛ برای همین در هنر نگارگری ایرانی و اسلامی و در هنر سنتی جوامع سنتی، نگارگری تا حدی می‌تواند شبیه به اشیای طبیعی باشد که دال بدان‌ها نباشد؛ زیرا هر شیئی اعم از طبیعی و صناعی باید دلالت به حق داشته باشد و در غیر این صورت حقِ وجود داشتن نخواهد داشت. به همین دلیل است که در نگارگری اسلامی، گذشته از این‌که نگارگر، عارف به این حقایق باشد یا نباشد، به دلیل حضور در زیست‌جهان سنتی و تنفس در جوّ سنت و دین، خواسته یا ناخواسته متأثر از این روح که می‌توانیم آن را روحیه‌ای دینی یا سنتی بنامیم، دست به آفرینش‌گری می‌زند و نگارهٔ او به نحوی دلالت به حق دارد. در واقع، یافتن چنین اصولی در هنر ایران گواه بر پایبندی نگارگران بر نگرش سنتی و فضای فکری غالب دینی است، هرچند در اواخر قرن دهم ه.ق کم‌کم نقاشان فردیتی فارغ از پروردگارشان برای خویش قائل می‌شوند و جریان تاریخ هنر ایران به‌تدریج وارد مسیر دیگری می‌شود؛ درخصوص نگارهٔ «مجنون در میان وحوش»، هنوز نه اثر هنری مقوله‌ای مستقل بوده و نه هنرورزی، کنشی برای ابراز وجود نگارگر بوده‌است. اما هنگامی‌که از باورهای سنتی و اصول حاکم بر جهان‌بینی نگارگر آگاه می‌شویم، تمثیلات و نشانه‌های بصری در لایه‌های زیرین بر ما آشکار می‌شود. تحلیل و بررسی متون هنری ازجمله نگاره‌های ایرانی نیازمند توانایی خوانش آن‌هاست و خواندن نگاره در گرو رمزگشایی نشانه‌های آن است.

ادبیات ما پس از ورود اسلام به ایران پیوندی ناگسستنی با قرآن، روایات و دین پیدا کرد. به‌گونه‌ای که بخش عظیمی از ادبیات ما، «ادبیات عرفانی» نام گرفت. این بخش از ادبیات تأثیر فراوانی از آیات، روایات و احادیث گرفته‌است. حاصل این توجهات، آفرینش متون متعددی اعم از تفسیری و عرفانی – ادبی بوده‌است که هریک به‌نوعی، بخشی از توضیحات و برداشت‌های نویسنده و شاعر از مطالب و موضوعات قرآنی - روایی را به خوانندگان انتقال می‌دهند. به نظر می‌رسد نگارگران مسلمان نیز به انسان و طبیعت، همان نگاهی را داشتند که عارفان داشتند.

نگارهٔ «مجنون در میان وحوش» به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی این نوشتار انتخاب شد تا با راهبردی کیفی و با روش تحقیق توصیفی مطالعه شود. در باب چرایی این انتخاب باید گفت که داستان‌های مربوط به مجنون در ادبیات با تمثیلات فراوانی همراه هستند که همان تمثیلات، در نگارگری هم به تصویر درآمده‌اند. دلیل انتخاب این نگارهٔ خمسه طهماسبی، ویژگی‌های برجستهٔ آن از جنبه‌های تجسمی، زیبایی‌شناسانه، معنایی، صوری و فنی است که آن را از سایر آثار متمایز می‌کند. با دقت در آن می‌توانیم از شگردهای پیدا و پنهان نگارگر در به‌کارگیری اصول

تناظر عوالم صغیر و کبیر در ساحت نگارگری پرده برداریم. این نگاه و شناساندن و معرفی اصول حاکم بر تفکرات سنتی نگارگران، مخاطب را قادر می‌سازد تا از زاویه‌ای متفاوت به نگارگر و نگارگری ایرانی بپردازد. هدف از نگارش این مقاله، درک بخشی از زوایای پنهان هنر نگارگری از جهت میزان تبعیت تصاویر از تفکرات سنتی است که نگاره‌ها بر اساس آن‌ها شکل گرفته‌اند. با توجه به خصوصیت نمادین نقاشی ایرانی، به نظر می‌رسد با ارائهٔ تحلیل‌های نظام‌مند از نگاره، امکان خوانش و رمزگشایی عرفانی نگارهٔ موردنظر به‌دست آید. این نوع نگاه بر اساس فرهنگ و چیزی که از درون خود سنت زاییده‌شده است و لزوماً تنها راه شناخت و بررسی نگاره نیست. خوانش نگارهٔ موردنظر به متن کلامی و روایت داستانی که نگاره بر اساس آن تصویر شده، وابسته است. مجنون مصداق انسانی است که در راه عشق قدم گذاشته و مرارت‌های عشق را به جان خریده‌است.

نگارگران، نگاهی عاشقانه، نمادپردازانه و رمزآلود به طبیعت دارند، گویی با بهره‌گیری از عناصر طبیعت، مخاطب را از صورت به قلمروی معنا راه می‌برند و با زبان رمز، وصف سیر و سلوک عرفانی می‌کنند. در بسیاری از نگاره‌ها برابرشدن دقیق مظاهر طبیعت با رفتار آدمی جای بسی تفکر و تأمل دارد. این صور خیال شاعرانه، نزد حلقه‌های صوفیه مشهود بوده‌است. فراموش نکنیم که نگارگران اغلب، عارف مسلک بوده‌اند و با شعر نیز مؤانست داشته‌اند. چگونه می‌توان تصور کرد که در غزل با یک جهان کنایی سروکار داریم، اما منکر وجود آن در نگارگری بشویم؟ مگر این‌که بپذیریم رمزگشایی چنین جهان کنایی‌ای هنوز صورت نگرفته‌است، یا معتقد باشیم که نگارگران فهم این رموز را به پختگی اهل نظر واگذار می‌کرده‌اند (بنی‌اردلان، ۱۳۸۷: ۴۶). استفاده از صورت به‌عنوان رمزی که به معنی منتهی می‌شود، عمیق‌ترین و رفیع‌ترین آموزه‌های عرفانی خود را تبیین می‌کند. با دیدی ژرف‌تر، عرفا دامنهٔ این بحث پرشور را به حقیقت توحید می‌کشانند و از آن رهگذر، همهٔ مظاهر هستی را تفسیر می‌کنند (حکمت، ۱۴۰۱: ۲۱).

۲. مبانی نظری پژوهش

با توجه به مطالبی که ذکر شد، لازم است چارچوب نظری‌ای تبیین شود که این مسئله در آن قابل تعریف و دارای اهمیت است. مبنای نظری پژوهش حاضر، آرای محیی‌الدین ابن‌عربی در حوزهٔ اصول سنتی حاکم بر هستی‌شناسی نگارگران می‌باشد. محیی‌الدین ابن‌عربی یکی از افاضل عارفان و اکابر صوفیان عالم اسلام در قرن ششم ه.ق است که احوالش شنیدنی، آثارش خواندنی، اصول عرفانی‌اش عمیق و تأثیرش بر دیگران، به‌ویژه بر حکیمان و عارفان فارسی‌زبان، بسیار شدید است (جهانگیری، ۱۳۷۵: ۱۰). اندیشه‌های او در رابطه با نسبت انسان و عالم و خداوند جای تأمل دارد. در اندیشه و نگرش سنت مزدایی ایرانیان و هم در آموزه‌های اسلامی و هم از منظر عرفای مسلمان نظیر غزالی، سهروردی، ابن‌عربی و مانند ایشان که ریشه در سنن الهی دارند، انسان آخرین آفریده و چکیدهٔ همهٔ آفرینش و مظهر و مجلای تمامی صفات الهی است. به همین حیث، انسان به مثابه جهان و جهان به مثابه انسان است. لذا عالم را «انسان کبیر» و انسان را «عالم صغیر» خوانده‌اند. بر اساس آموزه‌های وحیانی، آفرینش یا خلقت در سلسله‌مراتبی از مبادی الهی آغاز شده و با آفرینش یا خلقت انسان پایان می‌پذیرد. هم در کتاب بندهشن زرتشتی و هم در آموزه‌های هندی و نیز در آموزه‌های یهودی، مسیحی و اسلامی، آفرینش در سلسله‌ای از مراتب صورت گرفته‌است. این نگرش موجب می‌شود که هر آفریده به مثابه آیه یا نشانه یا رمز[1] درنظر آورده شود. هرچند نگرش رمزی در تفکر یونانی از ارسطو به بعد به محاق می‌رود و به تأسی از او در میان برخی مشائیان (پیروان مکتب ارسطو) در جهان اسلام و مسیحیت هم کم‌رنگ می‌گردد، لیکن هم‌چنان با قوّت و قدرت در نگرش حکمای اشراقی و به‌ویژه عرفای مسلمان، دوام می‌یابد؛ در عرفان اسلامی، به‌طور اعم و در نزد ابن‌عربی به‌طور اخص. خداوند متعال در آیهٔ ۵۳ سورهٔ مبارکهٔ فصّلت می‌فرماید: «سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الآفَاقِ وَفِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ ۗ أَوَلَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ». این آیه دلالت کافی دارد که آفرینش اعم از آن‌چه در آفاق و در تمامی کرانه‌های هستی دیده می‌شود و هم در انفس یعنی آن‌چه در روان‌های آدمیان و موجودات است، هریک و همگی آیات و نشانه‌های حق هستند و به مثابه رمز و نشانه بر حقّانیت او دلالت می‌کنند و بر این‌که خداوند در همهٔ عالم حضور دارد، به کفایت دلالت دارند.

به مسئلهٔ ارتباط هنرهای اسلامی و مابعدالطبیعه چنان‌که گفته شد، بارها در حوزهٔ مطالعات تاریخ هنر نگارگری پرداخته شده‌است و پژوهشگران متعددی به این مسئله پرداخته و نگارگری را جزو هنرهای سنتی نام برده‌اند؛ واژهٔ سنت مفهومی گسترده را شامل می‌شود: معنای لغوی سنت در فارسی، راه، روش، سیرت، طریقه و عادت است (معین، ۱۳۸۶: ۵۵۸). در فرهنگ حسابی واژهٔ «Trade» به معنای شیوه، استادگی، ورزه، کردار و از روی استادی آمده‌است (شکوری، ۱۳۵۹: ۱۳). معادل انگلیسی سنت هم از ریشهٔ لاتینی «Tradere» گرفته

شده و به معنای انتقال‌دادن یا سپردن چیزی به کسی است تا از آن مراقبت و نگهداری کند (گیدنز، ۱۳۷۸: ۷). در دیدگاه سنت‌گرایان، سنت در پیوندی ناگسستنی با وحی و دین، با امر قدسی، با مفهوم راست‌اندیشی، با مرجعیت، با استمرار و انتظام در انتقال حقیقت، با امر ظاهری و امر باطنی و هم‌چنین با حیات معنوی، علم طبیعی و هنرها قرار دارد (نصر، ۱۳۸۰: ۱۳۶). هنرمند مسلمان ایرانی، هم از حیث وجودشناسی و هم از حیث شناخت‌شناسی متأثر از سنتی الهی است که تبدیل و تحویل نمی‌پذیرد. لذا او با تمام وجود شرقی است و عناصری را در آثارش آشکار می‌سازد که در اغلب سنت‌های کهن شرقی (به‌زعم گنون) مشترک است. این درون‌مایهٔ مشترک لااقل تا زمان آشنایی او با دنیای غرب - در اواخر دورهٔ صفویه - حفظ شده‌است (داداشی، ۱۳۹۷: ۱۱۲).

غرض از هنر سنتی، آن خاطرهٔ جاودانی است که ساختارهای ذهنی و مآلاً آن کلّ سازندهٔ نظام فرهنگی ما را حفظ می‌کند. در این نظام فرهنگی، الگوها و شکل‌ها در «هم‌شکلی» بصری‌ای تکرار می‌شوند که نه در بروزات، بلکه در خمیره و جوهر باطنی خود تجدید حیات می‌کند. نشانهٔ این امر همین بس که هنرمندان ما قرن‌هاست که همان نقش‌ها و همان الگوها را مکرر می‌سازند که به تجربه و زیست معنوی‌شان غنی شده‌اند (شایگان، ۱۴۰۲: ۲۰).

سنت، قطع‌نظر از آن‌که حامل «امانت» است، اصل و نسب هر قومی را نیز دربردارد و مانند رشته‌ای است که انسان را با اصل مرتبط می‌کند یا به مثال رودی است که از آغاز تا پایان جریان خود با سرچشمه‌اش پیوند دارد (همان: ۵۶). به قول گنون، اصل بدیهی وجود یک سنت نخستین و ازلی، مشتمل بر مجموعه‌ای از اصول ثابت و لایتغیّر مابعدالطبیعی و جهان‌شناختی است که سلسله‌ای از سنت‌ها از آن نشأت می‌گیرند و هریک از این اصول را در قالب صورت‌هایی بیان می‌کند که توسط یک وحی معیّن و بنابر مقتضیات وضعیتی خاص تعیین می‌گردند (الدمدو، ۱۳۸۹: ۵۳). سنت، حکمت لازمان ازلی، بی‌صورت و تغییرناپذیر است که در آغاز زمان آشکار گشته است؛ و تجسم صوری این حکمت در زمان منتقل شده‌است (همان: ۱۵۳).

تابنده گنابادی در کتاب رهنمای سعادت در بحث مراتب علم و ادراکات، به حدیثی از پیامبر (ص) اشاره می‌کند که «سنت قائمه» را از لوازم علم و دانش معرفی می‌کند: «اِنّمَا العِلمُ ثَلاثَةٌ آیَة مُحکَمَةٌ اَو فَریضَةٌ عادِلَةٌ اَو سُنَةٌ قائِمَة». یعنی دانش بر سه چیز است: یا عقاید پایدار در دل و یا آن‌چه بر بشر در میانه‌روی و اعتدال اخلاقی لازم و فرض است یا روشی که انسان را به استقامت وادار نماید. سنت عبارت از سیره و روشی است که عده‌ای بر آن اتفاق داشته باشند و یا عادت شخص شده باشد و از جهت آن‌که آن را از اهلش فرا می‌گیرد و با حالات درونی و اعمال قلبی صاحب آن‌ها ارتباط و اتصال دارد، آن را سنت قائمه نامید (تابنده گنابادی، ۱۳۸۷: ۶۳، ۶۶). این اصول انسان را با اصل مرتبط می‌کنند، ثابت و تغییرناپذیر بوده‌اند و در آثار نگارگران تجسم صُوَری یافته‌اند و سالیان سال در هنر ایرانیان همان نقش‌ها و همان الگوها تکرار شده‌اند که در خمیره و جوهر باطنی خود تجدید حیات می‌کنند.

بدین ترتیب و بر اساس این ایده، شناساندن و معرفی اصول حاکم بر جهان‌بینی نگارگران، چون اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر، می‌تواند مخاطب را به چالش بکشد و ردپای چنین نگرشی را در آثار نگارگری دنبال کند و او را از بیننده‌ای منفعل به عنصری فعال در اثر تبدیل نماید. همین درگیرکردن مخاطب در اثر، نتیجهٔ مستقیم آگاهی بر اصول حاکم بر جهان‌بینی سنتی نگارگران است.

ابن‌عربی جهان را به پنج مرتبه (و گاه شش و هفت مرتبه)، اعتبار و تقسیم می‌کرد. این سلسله‌مراتب به عوالم یا حضرات خمسه الهیه معروف هستند. هم‌چنین وی باور داشت که حضور الهی در همهٔ مراتب هست و حق‌تعالی در هر مرتبه، خود ناظر به دیگر مراتب است. «فَعَلامَةُ الحُبِ اِلإلهی حُبِ جَمیعُ الکائِناتِ فِی کُلِّ حَضرَةِ مَعنویةِ أَو حِسّیَة أَو خِیالیةِ أو مُتَخیلِة و لِکُلّ حَضرَة عِینٌ من اِسمه تَنظَر بِها اِلی اِسمُه الجَمیل: نشان حبّ الهی، حبّ به جمیع کائنات در هر حضرتی است معنوی یا حسی یا خیالی یا متخیل و هر حضرتی، چشمی از اسم او دارد که با آن، به اسم جمیل او می‌نگرد» (ابن‌عربی، ۱۴۱۷ ه.ق، ج.۲: ۱۱۰). در حقیقت منظور وی این است که حضرت حق در همهٔ حضرات و مراتب، متجلی و حاضر است و او بر هر چیزی ناظر و شاهد است: «... أَوَلَمْ یَکْفِ بِرَبِّکَ أَنَّهُ عَلَىٰ کُلِّ شَیْءٍ شَهِیدٌ» (فصّلت: آیه ۵۳).

بر اساس آموزه‌های وحیانی و تفاسیر دینی و عرفانی، جهان دارای سلسله‌مراتب است و هریک از مراتب به‌عنوان رمز مرتبهٔ بالاتر، هم جزئاً و هم کلّاً دارای مطابقت هستند. گویی مراتب عالم متناظر به هم و در یک نظام سلسله‌مراتبی علت و معلولی، هر مرتبهٔ بالاتر علت مرتبهٔ پایین‌تر و حاضر در آن و غایت آن و موجب حرکت آن است و میان آن‌ها نسبت تشابه و تناظر برقرار است.

نسفی می‌گوید: مُلک و ملکوت و جبروت سه عالم‌اند و هر سه عالم‌های خدای‌اند؛ هر سه باهم‌اند و و هـر سـه درهم‌انـد و از یکـدیگر جـدا نیستند. عالم جبروت، ذات عالمِ ملک و ملکوت است و عالم ملک و ملکوت، وجه عالم جبروت است. عالم جبروت کتاب مجمل است و عـالم ملک و ملکوت کتاب مفصّل. حقیقتِ این سخن آن است که عالم جبـروت مبـدأ عـالم ملـک و ملکـوت اسـت و عـالم ملـک و ملکـوت از عـالم جبروت پیدا آمدند و موجود گشتند (نسفی، ۱۳۶۲: ۱۵۷). بدان که عالم صغیر نسخه و نمودار عالم کبیـر اسـت، و هـر چیـز کـه در عـالم کبیـر هست، در عالم صغیر هم هست، اکنون بدان که نطفهٔ آدمی نمودار عالم جبروت است و جسم و روح آدمی نمودار عالم ملک و ملکـوت اسـت. اگر نطفه را تخم گویی و جسم و روح را درخت خوانی، هم راست بود. اقوال نیک و افعـال نیـک و اخـلاق نیـک و معـارف، میـوه ایـن درخت‌انـد. اکنون بدان که غرض از این جمله آن است که تا بدانی که تمام موجودات یک وجـود اسـت، و ملـک و ملکـوت و جبـروت مراتـب ایـن وجودنـد (همان: ۱۵۸-۱۵۹).

در بررسی ریشهٔ شکل‌گیری اصل تناظر عالم کبیر و عالم صغیر، می‌توان گفت بشر از دو منظـر متوجـه عـالم درون و عـالم بیـرون از خـود شده‌است. از یک سو، انسان با نگـاهی آفـاقی بـه عـالم بیـرون و کائنـات، متوجه یک هماهنگی دقیق بین اجزای عالم می‌شود، گویی مجموع عالم، یک پیکر واحد انسانی اسـت. دارای نفس مدبر و طبـایع موجـودات عـالم بـه مثابـه قـوای نفـس کلّـی در تمـام اجـزای موجـودات سریان دارد. از سوی دیگر، با نگاهی انفسی، وجود خویش را کانون اسرار خلقت می‌یابـد کـه اگرچـه از حیث جِـرم و جثـه، کوچـک اسـت امـا از حیث معنا، مراتب وجود و اوصاف کمالی را در خود دیده و بـه آن معنا بخشیده‌است (فرحنـاکی‌مقـدم، قـدرت‌اللهـی و بلانیـان، ۱۴۰۱: ۷۱). در علم جهان‌شناسی این نظریات اهمیت خاصی دارند، زیرا از طرق مهم برای نمایان‌ساختن وحدت طبیعت و روابط باطنی بـین انسـان و طبیعـت به شمار می‌روند و در نتیجهٔ تشابه بین عالم صغیر و کبیر است که علوم طبیعی قدیم به منزلهٔ پایه‌ای برای علوم ماوراالطبیعه محسوب می‌شـود و تأمل در طبیعت و تفحص در علوم طبیعی سهم مهمی در سیر و سلوک انسان به‌سوی عالم ملکوت دارد و از جهت دیگر علم به حقیقت انسان، خود مفتاح مخزن اسرار خلقت است. پس هدف علوم طبیعی مشاهده و تحقیق در آثار خالق در عالم مشهود است. در تناظر جزوی عالم کبیر و عالم صغیر، انسان و عالم را به‌صورت جزء به جزء با یکدیگر مطابق و متناظر درنظر می‌گیـرد. در ایـن تنـاظر، خـود انسـان و خـود عـالم بـه‌طـور مستقل مورد توجه است و وقتی آن دو کنار هم قرار گیرند، شباهت‌ها و تطابق‌هایی بین اجزاء و روابط درونی هریک از آن‌ها با دیگـری مشـاهده می‌شود؛ آن‌چه در عالم کبیر موجود است، درون عالم صغیر یا انسان نیز نهفته است. ایام طفولیت بشر چون فصل بهار و جوانی چون تابستان و کهولت چون پاییز و پیری چون زمستان است و ولادت و حضور آن مانند طلوع و مرگ و غیبت آن چون غروب سیارگان ... (همان: ۸۰).

عزیزالدین نسفی در کتاب الانسان الکامل می‌فرماید: بدان که هر چیز که در دنیـا و آخـرت موجـود اسـت، در آدمـی هـم موجـود اسـت، و آدمی نسخه و نمودار دنیا و آخرت است (نسفی، ۱۳۶۲: ۶۴) و از این جهت است که پیامبر اکرم (ص) در حدیثی فرموده‌انـد: مَـنْ عَـرَفَ نَفْسَـه فَقَدْ عَرَفَ رَبّه: هر که خود را شناخت تحقیقاً خدای خود را می‌شناسد. تفسیر بسیاری از عالمان شیعه این است که با شناخت ویژگی‌های انسـان می‌توان ویژگی‌های خدا را هم شناخت (جوادی آملی و ایوبی، ۱۳۹۵: ۸۱).

یکی از آیاتی که سرچشمهٔ بسیاری از بحث‌های تفسیری و تأویلی عرفانی در مورد شناخت انسان است، آیهٔ ۷۲ سورهٔ احزاب معروف به «آیـهٔ امانت» است. این آیه به امـانتی اشـاره دارد کـه تنهـا انسـان آن را پـذیرفت و یکـی از آیـات مـورد توجـه مفسـران و عرفـا بـوده و خصوصـاً توجـه صاحب‌نظران را در حوزهٔ عرفان (اعم از عرفان نظری و عملی) به خود جلب نموده‌است. خداوند متعال در این آیه می‌فرماید: «إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَـةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ ۖ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا: به درستی که ما عرضه کردیم امانـت را در آسمان‌ها و زمین و کوه‌ها، پس سر باز زدند آن‌که بردارند بار امانـت را و ترسـیدند از آن و برداشـت آن را انسـان، کـه او سـتمکار نـادان باشـد» (بهرامی و کاظم خانلو، ۱۴۰۳: ۱۸۷).

خداوند این امانت جامع را به سه عالم عرضه کرد و آنان از حملش ابا ورزیدند، زیرا استعداد ذاتی‌شان از قبول امانت قاصر بـود، ولـی انسـان بدان تن در داد چون انسان ظلوم و جهول است، زیرا انسان از طرفی ظلمانی و از طرف دیگر جاهل به ماسوای حق است، از این‌رو جمع اضـداد است و به همین دلیل دیوانه می‌نماید و این است در واقع تناقض بزرگ انسـانی کـه برگزیـده شـده بـود (قرعـه فـال بـه نـام او افتـاده بـود) تـا بـه دیوانگی‌اش تحقق بخشد. ولی از آن‌جا که انسان حامل و حافظ امانت است و ایـن امانـت نیـز در روز اَلَسـت، یعنـی در روز «أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ» (آیـا نیستم ربّ شما) به او داده شده، از این‌رو رسالت اصلی انسان به‌خاطر آوردن عهد مستور در امانت است (شایگان، ۱۴۰۲: ۴۳-۴۵).

فیض حق که طالب تذکر است و تمنای انسان که به خاطر می‌آورد، موجب بروز «عشق» می‌شود (همان: ۴۶). عموم صاحبدلان و عرفا امانت الهی را «عشق» می‌دانند، همان‌که آسمان‌ها و زمین سر باز زدند و انسان به همت آن را بر دوش کشید. عزیزالدین نسفی می‌گوید: «ای درویش آن امانت که بر جمله موجودات عرضه کردند جمله ابا کردند و قبول نکردند و آدمی قبول کرد، آن امانت "عشق" است، اگر آدمی بدانستی که عشق کار قسمت است و بلای عظیم هرگز قبول نکردی» (نسفی، ۱۳۹۴: ۲۹۹). دکتر نصر در مقدمهٔ رسالة فی حقیقة العشق این چنین آورده‌است: تمایلات روح و حالات نفس و تفکرات انسانی درباره عشق هیچ‌گاه از حُسن و نیز شاید بتوان گفت از حزن جدا نیست (نصر، ۱۳۴۷: ۱۶). عشق، حُسن و حزن شاید مهم‌ترین مؤلفه‌های مابعدالطبیعی باشند که نگارگران مسلمان کوشیده‌اند در عالم تصویر بازتاب دهند.

۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون هیچ پژوهشی، نگارهٔ «مجنون در میان وحوش» را آن‌گونه که مدنظر این نوشتار است، بررسی نکرده‌است، اما پژوهش‌هایی هم‌سو با این نوشتار موجود است. از آن جمله سپیده ساداتی زرینی و محسن مراثی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی»، چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری دوران تیموری و صفوی و نیز نقش ادبیات به‌عنوان منبع الهام آثار نگارگری را مورد بررسی قرار داده‌اند و این‌گونه بیان داشته‌اند: از آن‌جا که صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق هستند، یعنی نظیر همان توصیف‌های نابی که سخنوران از عناصر طبیعت، انسان و اشیاء ارائه می‌دهند را در آثار نقاشان هم می‌توان بازیافت. حال آن‌که این اندیشه‌های عرفانی متجلی‌شده در ادبیات، صورت نماد و رمز پیدا کرده و در پی آن در آثار نگارگری نیز این مسئله آشکار است. این پژوهش به‌صورت کلّی به تأثیر عرفان اسلامی و ادبیات به‌عنوان منبع الهام اشاره کرده‌است ولی مقالهٔ حاضر بیش‌تر بر یکی از اصول حاکم بر اندیشهٔ عرفانی نگارگران ایرانی (اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر) تأکید کرده و چگونگی تأثیرگذاری آن بر شکل‌گیری نگارهٔ موردنظر را بررسی کرده‌است.

مینا محمدی وکیل (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون»، ارتباط متقابل ادبیات و نقاشی در سنت هنری ایران را در نگاهی کلی مطرح کرده و سپس تاریخچهٔ داستان لیلی و مجنون، پیشینه‌های داستان و چگونگی شکل‌گیری تراژدی بزرگ نظامی را بررسی کرده‌است. توجه و تعمق در نگاره‌ها، کشف نشانه‌های تصویری و مطالعهٔ تطبیقی آن‌ها با نشانه‌های متنی از یک سو و بررسی برخی از اصولی‌ترین نظریات معناشناختی (به‌ویژه در حوزهٔ مطالعات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی جدید) در نقد تصاویر از سوی دیگر، باعث دست‌یابی به نتایج بسیار راهگشا و نوینی در مطالعات نگارگری ایرانی خواهد شد. نگاره‌های برگزیدهٔ وی بر اساس بخش‌هایی از داستان (مکتب‌خانه، دیدار از مجنون در بیابان و از هوش رفتن لیلی و مجنون) می‌باشد. در واقع نویسنده در این مقاله ضمن بیان برخی معانی ادبی مؤثر بر این نگاره‌ها، شناخت و درک ابعاد معناشناختی نمادهای بصری آن تصاویر را ارائه می‌کند. این پژوهش با بررسی تطبیقی متن و تصویر در این نگاره‌ها می‌کوشد وجوه معنایی نهفته در این آثار را کشف کند و برخی از خطاهای پژوهشگران غربی را در تفسیر تصاویر تصحیح کند؛ این اشتباهات به سبب عدم دست‌یابی کامل محققان غربی به متن داستان و ناآگاهی آنان از محتوای عرفانی آن است. تفاوت مقالهٔ حاضر با پژوهش مذکور، بررسی محتوای عرفانی نگارهٔ منتخب از زاویهٔ اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر است.

خشایار قاضی‌زاده و پرویز حاصلی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه طهماسبی»، بیان هنری را در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون مورد جست‌وجو قرار داده‌اند. این پژوهش، هدف خود را شناخت کیفیت بیان هنری و خصوصیات تصویری نگاره‌هایی با محوریت لیلی و مجنون در خمسهٔ طهماسبی دانسته‌است و نشانه‌ها و نمادهای استفاده‌شده در نگاره‌ها برای بیان هنری مطلوب را مورد کاوش قرار داده و به جایگاه عواملی مانند ترکیب‌بندی عناصر، نیروهای بصری و ارتباط عناصر تصویری هر نگاره، برای بیان هنری بهتر آن پرداخته‌است.

محمدرضا شریف‌زاده و زهرا تقدس‌نژاد (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان « بررسی تطبیقی داستان نگاره مجنون در میان ددان خمسه طهماسبی با نگاره پارچه مضبوط در موزه بوستون به شماره ثبت ۱۹۲۸.۲ بر اساس نظریه بینامتنیت»، به تحلیل بینامتنی و تطبیقی میان نگاره و پارچه‌هایی با موضوع داستان لیلی و مجنون با رویکرد پژوهشی مشخص پرداخته‌اند. این پژوهش به شناسایی و خوانش نقاط اشتراک ادبیات با نگاره و نقوش این داستان بر روی پارچه‌ای از دورهٔ صفوی و تطبیق این دو پرداخته و نتیجه گرفته است که نگارگران در این دوره، طراح پارچه نیز بوده‌اند.

اصغر فهیمی‌فر، منصور مهرنگار و حبیبه شریف (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی روانشناختی رنگ جامه مجنون»، نگاره‌های لیلی و مجنون خمسه نظامی محفوظ در گنجینهٔ موزه آرمیتاژ را با تأکید بر رنگ آبی بررسی کرده‌اند و مریم درپر و محمدجعفر یاحقی (۱۳۸۹) نیز در مقالهٔ «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه لیلی و مجنون نظامی» از منظر ادبی به موضوع پرداخته‌اند.

مهدی فرحناکی‌مقدم، احسان قدرت‌اللهی و محمدرضا بلانیان (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «نظریه عالم کبیر و عالم صغیر محیی‌الدین ابن‌عربی»، به جایگاه نظریهٔ تناظر انسان و عالم در رویکرد عرفانی مکتب ابن‌عربی پرداخته‌اند و بیان می‌کنند که تناظر انسان و عالم در مکتب ابن‌عربی از دو رویکرد تناظر جزوی و تناظر کلّی قابل بررسی است. تناظر جزوی یکایک اعضای انسان را با تک‌تک اجزای عالم، مقابل قرار می‌دهد و بیش‌تر جنبهٔ ذوقی و تمثیلی دارد. بر اساس جهان‌شناسی و انسان‌شناسی ابن‌عربی، انسان و عالم، ظهورات اجمالی و تفصیلی حقیقت واحد هستند. تناظر کلّی، متوجه ساحت نوعی و تکوینی انسان است و بر این اساس، انسان و عالم، هردو بر صورت الهی بوده و از این جهت، نشانگر یک حقیقت هستند و هر سه با یکدیگر تطابق دارند. این مقاله به تبیین نظری این اصول می‌پردازد و تأثیر این اصول در هنر سنتی نگارگری را مورد توجه قرار نمی‌دهد.

۴. تحلیل و تفسیر اثر نگارگری

در ترکیب‌بندی اثر نگارگری که جزو هنرهای سنتی محسوب می‌شود، فیگورهای انسانی و عناصر طبیعت در کنار یکدیگر معنا می‌یابند، در غیر این صورت بی‌مفهوم و بی‌جان هستند و نگارگر بایستی از این مهم آگاه بوده و آن را به‌کار ببندد و این مهم حاصل نمی‌شود مگر با شناخت همه‌جانبهٔ امکانات زبان استعاری نگارگری و اصول سنتی. نگارگر معانی و مفاهیم موردنظرش را از چینش آن‌چه اجزای نگاره می‌داند، بیان می‌کند. گویی هنرور مسلمان، معانی را کشف کرده و به عناصر تصویر، جنبه‌ای مطلوب برای آشکارکردن دلالت و معنا می‌بخشد. در ورای هر ترکیبی، معنای ویژه و مختص همان ترکیب نهفته است. با دقت در هر نگاره، دلالت ظاهری و باطنی، دلالت علامات بر معانی و اشاره بر معنا را خواهیم یافت. معانی، طبق نظم و نظام ویژه نخست در ذهن شکل می‌گیرند و سپس عناصر نگاره به تبعیت از آن‌ها، قرار خواهند گرفت. به عبارت دقیق‌تر اصالت بر معنا سنجیده شده‌است و المان‌های طراحی‌شده، تابع آن هستند.

به نظر می‌رسد اساس طراحی و ترکیب‌بندی نگاره‌ها بر پایهٔ اصول و اعتقادات سنتی است و نگارگر، قوانین و اصول آن را در طراحی مدنظر دارد. اشیای محسوس مظهر حقیقت هستند و صاحب چنین بینشی همه‌جا صورتی می‌یابد که مظهر بُعدی از ابعاد وجود الهی و نمادی از وجه حقیقت الهی است که آن را به تصویر می‌کشد و ساختهٔ او به نحوی دلالت بر حق دارد. ملاک و معیار برتری نگارگری بر نگارگر دیگر را باید در میزان مهارت هنرمند در تشخیص جایگاه صحیح عناصر تابلو و ارتباط و تعامل مفهومی بین عناصر و حُسن ترکیب اجزای نگاره دانست؛ چراکه اگر رسالت نگارگر فقط از نظر تکنیکی صرف خلاصه می‌شد، دیگر شاهد انتقال اندیشه و برتری نگاره‌ای در یک مکتب هنری نسبت به دیگری نمی‌بودیم. هنری‌بودن یا نبودن یک نگاره موکول به روابط عناصر آن است نه زیبایی تک‌تک عناصر نگاره؛ زیبایی و معناداربودن نگاره برخاسته از حُسن هم‌جواری اجزای آن در ترکیب‌بندی نگاره است و نگاره، رموز و لطایف خود را بروز نخواهد داد جز به کسانی که به مدد ذوق و احساس خود ژرفای آن را بکاوند. به همین روی، نوشتار حاضر با تکیه بر این منظر، راه خود را برای فهم چرایی و چگونگی ترسیم نگارگری سنتی ایرانی باز می‌کند. با توجه به رابطهٔ نقاشی ایرانی و ادبیات، تفسیر و ارزیابی تمثیلات به‌کار رفته در نگارهٔ موردنظر، مستلزم توجه به متن ادبی و روابط میان عناصر نگاره است. گویی از ظاهر به باطن می‌رویم و بدین ترتیب معنای اصلی آشکار می‌شود. نظر به این‌که نقاشی ایرانی در جهت مصورسازی کتب ادبی بوده، هستی‌شناسی عرفانی شاعران به هستی‌شناسی عرفانی نگارگران مبدل شده‌است، یعنی تفسیر نشانه‌های یک نظام کلامی به نظام نشانه‌ای تصویری تبدیل و تغییر یافته‌است.

متأسفانه تاکنون توجه زیادی به هنر ایران و مخصوصاً هنر ایران اسلامی از لحاظ معنای فلسفی و تمثیلی درونی این هنر نشده‌است و بیش‌تر تحقیقات دانشمندان که اکثراً خارجی بوده‌اند به شرح عناصر صوری و مباحث تاریخی معطوف گردیده‌است. تعمق در جنبهٔ درونی موضوع و علاقهٔ مفرط به کشف معنای واقعی هنر در مورد هنر ایران اسلامی بسیار کم‌تر دیده می‌شود. لیکن امروز حتی در محافل دانشگاهی این امر به‌طور کلی پذیرفته شده‌است که هنر یک تمدن دینی در لسان رمز و تمثیل حاکی از این حقایق دینی و حکمی است که بر آن تمدن حکمفرماست و نمی‌توان اهمیت واقعی چنین هنری را با تجزیه و تحلیل‌های صرفاً تاریخی و مبنی بر صور خارجی و جوانب ظاهری این هنر به‌دست آورد و از آن آگاه شد که نسبت به معنایی که این هنر حاکی از آن است بی‌تفاوت باشد (نصر، ۱۳۷۳: ۸۰).

۴- ۱. مصورسازی خمسهٔ طهماسبی

خمسهٔ نظامی گنجوی شامل پنج منظومه است: مخزن‌الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت‌پیکر و اسکندرنامه. در این میان، منظومهٔ «لیلی و مجنون» از شهرت و تأثیر بیش‌تری در میان عموم مردم برخوردار بوده‌است. داستان لیلی و مجنون پیش از نظامی نیز در ادبیات فارسی نقل شده بود، اما نظامی برای اولین‌بار آن را به نظم کشید و بدین‌ترتیب مشهورترین اثر عاشقانهٔ ادبیات کهن فارسی را از خود به یادگار گذاشت. در دورهٔ صفوی برخی از شاهکارهای ادبیات فارسی با کمک خوشنویسان و نگارگران بزرگ آن دوره بازآفرینی شدند. در این راستا اولین پروژهٔ مهم نقاشخانهٔ مکتب تبریز دورهٔ صفوی (مکتب قزلباشی) شاهنامهٔ طهماسبی بود. دومین پروژهٔ دارای اهمیت، نسخهٔ مصوری از خمسهٔ نظامی است که بین سال‌های ۹۴۶-۹۴۹ ه.ق تهیه شده و به خمسهٔ طهماسبی معروف است. این نسخهٔ نفیس در موزهٔ بریتانیا به شمارهٔ or. 2265 محفوظ است و مشتمل بر ۴۰۴ ورق (۸۰۸ صفحه) در قطع سلطانی کوچک (۳۷×۲۴/۵ سانتی‌متر) است. خمسهٔ طهماسبی دربرگیرندهٔ متن کامل پنج مثنوی نظامی بوده و به هفده مجلس نقاشی، یک جفت شمسه، سرلوح مزدوج، ده‌ها کتیبهٔ مذهّب و بیش از هشتصد گونه تشعیر آراسته است.

تصویر ۱: نگارهٔ مجنون در میان وحوش، خمسهٔ طهماسبی، اثر آقامیرک، ۹۴۶-۹۴۹ ه.ق، تبریز، محفوظ در کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا، به شماره or. 2265 (URL1)

تنها پنج نگاره از خمسهٔ طهماسبی منسوب به آقامیرک دانسته شده‌است (Binyon, Wilkinson, & Gray, 1971 : 115) که یکی از معروف‌ترین آن‌ها نگارهٔ مجنون در میان وحوش است (تصویر ۱). آقامیرک در این نگاره با بهره‌گیری از رنگ‌بندی سرد و درخشان متشکل از آبی کمرنگ، بنفش، انواع سبزها، قهوه‌ای روشن و طلایی، فضایی آفریده که تنها می‌توان آن فضا را در یک بیابان برهوت با گل‌های روشن، ردیف پرندگان و وحوش حس کرد؛ استوارت کری ولش نیز در وصف این نگاره از خمسهٔ طهماسبی، بهره‌گیری آقامیرک از تعدادی رنگ مثل آبی، سبز، خرمایی، بنفش و طلایی را موجب ایجاد رنگ‌بندی درخشان و بدیع اثر دانسته است (ولش، ۱۳۸۹: ۸۶).

۴- ۲. روایت ادبی قصه: داستان منظومهٔ لیلی و مجنون

داستان لیلی و مجنون سومین دفتر شعر از خمسهٔ نظامی با منشأ عربی است که در آن زمان از محبوبیت برخوردار بود. هم‌چون رویکرد نظامی به سایر روایت‌ها، او به این داستان عاشقانه نیز از زاویهٔ دید دیگری نگریسته است. این منظومه به شرح دلدادگی دو شخصیت این داستان یعنی قیس و لیلی می‌پردازد که پس از آن‌که یکدیگر را در مکتب می‌بینند، دلباختهٔ هم می‌شوند. قیس به جنون عشق دچار می‌گردد و از همهٔ انسان‌ها دوری می‌گزیند، بدین خاطر در سراسر داستان از او با عنوان مجنون یاد می‌شود. این دفتر شعر به شرح مصائب و سختی‌های دو دلداده می‌پردازد که پس از دلدادگی از هم جدا می‌گردند و تا پایان زندگی‌شان از هم جدا می‌مانند؛ در طول داستان نیز عاشق و معشوق به وصال هم نمی‌رسند. لیلی و مجنون، حتی تا به امروز، به نمادی از عشق پایدار، پرشور و راستین تبدیل شده‌اند. در ادب عرفانی فارسی به داستان لیلی و مجنون توجه بسیاری شده‌است. از مهم‌ترین دلایل این موضوع یکی آن است که عارفان عاشق، این داستان را برای طرح و تبیین روابط انسان و خداوند مناسب دانسته‌اند. عشق لیلی و مجنون نماد و نمونهٔ عشق پاک و بی‌آلایشی است که از هوای نفسانی به دور است. این موضوع سبب شده‌است عارفان عاشق در دو زمینه از این داستان استفاده کنند: نخست توجیه عشق طبیعی و انسانی و دوم تبیین روابط انسان و خداوند. عشق مجازی، مقدمه و تمرینی برای عشق حقیقی است و از آن‌جا که اساساً در هستی چیزی جز حق موجود نیست، عشق به هر کدام از مظاهر، در اصل عشق به حضرت حق است. در متون عرفانی فارسی بیش‌ترین شواهد مثال برای توضیح و تبیین این مطلب از داستان لیلی و

مجنون انتخاب شده‌است. استفادهٔ نگارگران از داستان لیلی و مجنون، بهره‌گیری آنان از کلیّت یا حوادث داستان برای تبیین مضامین عرفانی است (مرادی‌نژاد، حسنی جلیلیان، حیدری و حسینی، ۱۳۹۷: ۷۲).

۴- ۳. روایت تصویری قصه

این نگاره، دارای بیانی متفاوت با سایر آثاری است که توسط آقامیرک برای این نسخهٔ خمسه مصوّر شده‌اند؛ بناهای زیبای معماری و مجالس فاخر با درباریان نشسته پیرامون پادشاه در این نگاره جای خود را به فضایی کاملاً بیابانی با گیاهان و حیوانات گوناگون داده‌اند. سیدحسین نصر در خصوص عشق بیان کرده‌است: «عشق» اگرچه جان را به عالم بقا می‌رساند، تن را به عالم فنا باز آرد؛ زیرا که در عالم کون و فساد هیچ چیز نیست که طاقت بار عشق تواند داشت (نصر، ۱۳۴۷: ۲۵). تن لاغر و پیکر نحیف مجنون به همان مرارت‌های عشق و اندوه مجنون اشاره دارد. یکی از شگردهای تصویری نگارگر برای نشان‌دادن اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر در این نگاره، شیوهٔ ترکیب‌بندی و خطوط منحنی صخره‌ها و نحوهٔ چینش حیوانات است که نگاه بیننده را به سمت مجنون می‌کشاند و البته جهت نگاه مجنون نیز به سمت غزالی است که در کنار وی آرام گرفته است. مجنون غزال را نوازش می‌کند و در دل مهری هرچه تمام‌تر نسبت به غزال دارد؛ چشمان غزال رمزی از حُسن و زیبایی معشوق است. گویی نگارگر سعی دارد عالم محسوس و معقول را در کنار هم به تصویر درآورد. بر اساس تفکرات برآمده از سنن و وحی الهی، انسان حامل بار امانت است و مجنون مصداق انسانی است که گرفتار عشق شده‌است؛ برای به تصویرکشیدن فردی که عشق سبب جنون و دیوانگی‌اش شده چه لحظه‌ای می‌تواند نمایانگر حال واقعی‌اش باشد؟ شاید تصویری که مجنون، جن‌زده و دیوانه‌وار سر به بیابان نهاده، بهترین تصویر باشد. جنون نقطهٔ آغازی است برای خلق موقعیتی که نگارگر می‌تواند تنهایی و شیفتگی انسان نسبت به خدا را نمایش دهد. اگر عشق و حُسن و حزن در نگاره نشان داده شود، اثری بسیار شایسته حاصل خواهد شد؛ ترسیم صحنه‌هایی از حیوانات با حالتی سرشار از آرامش به صورت دو به دو در کنار یکدیگر می‌تواند نشان از عشق باشد.

دوستی حیوانات وحشی با مجنون و غذاخوردن آن‌ها از دست او به وی حالتی فراانسانی داده‌است؛ انگار همه چیز در طبیعت دچار جنون و تغییر شده‌است. تناظر جزء به جزء میان مجنون به‌عنوان مظهر عالم صغیر و سایر عناصر نگاره به‌عنوان مظاهر عالم کبیر ایجاد شده‌است. در واقع جنون مصوّر در این نگاره، تفاوتی بنیادین با جنونی دارد که در اغلب روایات موجود از منظومهٔ لیلی و مجنون با آن مواجهیم. این جنون وی را نه‌تنها در مقامی شکست‌خورده و ناتوان قرار نداده، بلکه او را دارای نیرویی فرابشری نشان می‌دهد که به وی قدرت هم‌نشینی با جانوران را بخشیده‌است. چنین قدرتی مجنون را هم‌ردیف پیامبری هم‌چون حضرت سلیمان (ع) قرار می‌دهد که از معجزات وی سخن‌گفتن با جانوران بود. در واقع ترجمان ویژهٔ نگارگر از جنون، وی را به خلق چنین نگاره‌ای رهنمون کرده‌است (برات طرقی و محمدزاده، ۱۴۰۲: ۵۶).

یکی دیگر از شیوه‌هایی که آقامیرک از طریق آن آگاهی‌اش نسبت به اصل تناظر و دیدگاه‌های عرفانی را به نمایش گذاشته است و نگاره، به ابزاری برای اندیشیدن تبدیل می‌شود، طراحی مخصوص حیوانات در اطراف مجنون است؛ گردآمدن حیوانات (شکار و شکارچی) در حریم مجنون بدون این‌که با یکدیگر منازعه‌ای داشته باشند نیز یادآور مقام «عشق» است که مجنون بی‌تردید مظهر چنین عشقی است و در این مقام و مرتبه است که نزاع و دشمنی از میان برخاسته و جای خود را به مِهر و دوستی می‌دهد. در مقام و حریم عشق است که امنیت ایجاد می‌شود و شیر و آهو و روباه در کنار هم قرار می‌یابند و در چرخشی طواف‌گونه به ستایش و تکریم این موهبت می‌پردازند (قاضی‌زاده و حاصلی، ۱۳۹۸: ۸۰-۸۳). گویی نگارگر مجموع عالم را به‌صورت یک پیکر واحد انسانی طراحی کرده که طبایع موجودات عالم به مثابه قوای نفس کلّی در تمام اجزای موجودات سریان دارد. نگارگر برای نمایان‌ساختن وحدتِ طبیعت و روابط باطنی بین مجنون و طبیعت از این شیوهٔ طراحی بهره برده‌است؛ چراکه در چنین بینشی، تشابه بین عالم صغیر و کبیر پایه‌ای برای شناخت ماوراءالطبیعه است و تأمل در طبیعت و تفحص در علوم طبیعی، سهم مهمی در سیر و سلوک انسان به‌سوی عالم ملکوت دارد.

عشق الهی، سالک و عاشق را احاطه کرده‌است. مقامی که در آن سالک تجربهٔ بی‌کرانگی را از سر می‌گذراند و در آن‌جاست که می‌تواند اتحاد و یگانگی با مبدأ عالم را تجربه کند. تعبیر تنهایی‌ای که مجنون تجربه می‌کند، دقیقاً تنهایی‌ای است که از مواجهه منحصر به‌فردی که شخص در تجربهٔ یگانگی‌اش با مبدأ هستی دارد، پرده برمی‌دارد. گونه‌ای مواجهه با امر متعالی در جهان پیرامون است که نگارگر این‌گونه صورت‌بندی کرده‌است. تنهایی مجنون، یک نوع تنهایی وجودی در معنای عرفانی، باطنی و اشراقی کلمه است که سالک احساس اتحاد و یگانگی و اتصالی بی‌قیاس پیدا می‌کند. تمامی صحنه کنایه از برکنده شدن و از میان رفتن این تعددها و تضادها و کثرت‌هاست که در این عالم با

آن سروکار داریم و در آغوش‌گرفتن بی‌کرانه را به ذهن متبادر می‌کند؛ مواجهه با امر متعالی در این سیاق با تجربهٔ وحدت و یگانگی همراه است (دباغ، ۱۳۸۸: ۸۱).

ویژگی دیگر این نگاره بهره‌گیری از تکنیک نقاشی سنتی پشت هم‌اندازی سطوح است که نگارگر، تپه ماهورهای رنگین با فام‌های ملایم را به نمایش گذاشته و اشاره به بیابان و بادیه دارد. بادیه مفهومی برای «گذار» است، گذار از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر که البته نقطهٔ دوم بسیار ارزشمند است و هدف محسوب می‌شود. گویی در عالم کبیر، بیابان بهترین تمثیل متناظر با احوال مجنون عاشق است که نگارگر می‌تواند به تصویر کشد؛ وقتی در این سوی «لا إلَه» باشد با عبور از «إلّا» به «الله» می‌رسیم؛ این تشبیهی است که در متون کهن عرفانی آمده‌است. درست است که بادیه محل گذر است و باید آن را رفت و از آن عبور کرد و به مقصود رسید، اما خودش ارزش ریاضت‌کشیدن دارد.

در میان عناصر بصری این نگاره، بی‌گمان مهم‌ترین تأثیر را دو عنصر رنگ و بافت دارند. مجنون در نگارگری ایرانی، به‌خصوص از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هجری قمری که عرفان به‌شکل ویژه‌ای وارد این هنر شد، حتی از جهت رنگ پارچه‌ای که به کمر می‌بست، واجد معنا شد؛ بررسی نگاره‌های مربوط به داستان لیلی و مجنون که پس از دوران تیموری اجرا شده‌اند، نشان می‌دهد که نگارگران با آگاهی از محتوای عرفانی این داستان، مجنون را سالک طریق عرفان و در آغاز آن دانسته و با استفاده از نماد رنگی معرفی کرده‌اند. به همین دلیل، در انتخاب رنگ تن‌پوشِ او از رنگ آبی که رنگ خرقهٔ صوفیان مبتدی بوده، استفاده شده‌است. نگارگر در استفاده از این رنگ، پیش از آن‌که از روایات داستان متأثر باشد، به آموزه‌های عرفانی و سنت صوفیه وابسته بوده و متأثر از محتوای داستان است (مراثی، ۱۳۹۵: ۶۰).

رنگ‌ها در عین تنوع، دارای طیفی روشن و ملایم هستند. فرم و فضای این نگاره آکنده از شور و حرکت، و در عین حال نوعی سکوت است. این ایهام و دوگانگی، بیانی خاص به اثر بخشیده و بر جذابیت و لطف آن افزوده است. درخت قد برافراشتهٔ چنار در نمای جلو و سمت چپ نگاره با برگ‌های رنگارنگش یادآور پاییز است، در حالی که شکوفهٔ نورسته در بالای نگاره منظره‌ای بهاری را تداعی می‌کند. عناصر طراحی‌شده حالت طبیعی ندارند و شبیه واقعیت نیستند. بی‌گمان تلفیق عناصر بهاری و پاییزی در یک منظره اتفاقی نیست و بیانگر حالتی از بیم و امید، مرگ و حیات، آغاز و پایان مکرر است. عناصر رنگ و بافت در ایجاد فضای پرشور اما حزن‌انگیز نگاره بی‌تأثیر نیستند. چنین کیفیتی در بیان نمادین عناصر نگاره نیز ایجاد شده‌است. بافت نرم و غبارمانند تپه‌ها که گویی از شن و ماسه تشکیل شده‌اند، نماد و نشانه‌ای از دل بی‌قرار و در عین حال خاکسار مجنون است، هم‌چنان که درختان و گل‌های پاییزی و بهاری بیانگر احوال درونی و حالت دل او هستند و نشان از حُسن و حزن دارند. گویی منظره و فضای بیرونی نگاره، به تمامی انعکاس عالم درون مجنون است و نگارگر، آیینه‌گردانی این دو عالم در برابر هم و سریان عشق را در ارکان هستی به تصویر می‌کشد.

۵. نتیجه‌گیری

در بینش سنتی (تفکر برآمده از سنن و وحی الهی) خداوند فی‌نفسه (یعنی ذات حق‌تعالی) مطلقاً ورای همهٔ پدیده‌هاست که هنروران مسلمان نیز سعی داشته‌اند از طریق هنرشان به این امر اشاره کنند. این مطالعه با هدف بررسی شیوه‌های ظهور و بروز نگرش سنتی (اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر) و واکاوی تأثیر آن بر شکل‌دهی نگارهٔ «مجنون در میان وحوش» مربوط به دورهٔ صفوی انجام یافت. نتایج حاصل از تحقیق نشان می‌دهد که اندیشهٔ عرفای بزرگی هم‌چون ابن‌عربی در شکل‌گیری هنر نگارگری دوران صفوی تاثیرگذار بوده‌است. بحث عالم کبیر و عالم صغیر بیش‌تر معطوف به شأن و جایگاه انسان و نسبت او با عالم است. جهان بدون وجود انسان، جسد و کالبدی بی‌جان بیش نیست. دیدگاه ابن‌عربی در این عقیده ریشه دارد که جهان (یا عالم کبیر) و انسان (یا عالم صغیر) به‌عنوان بازتاب‌های هم بر یکدیگر منطبق هستند؛ هر آن‌چه در این هست به نحوی باید در آن نیز باشد. به نظر می‌رسد نظیر همان دیدگاهی که عارفان از عالم و انسان ارائه می‌دهند را در آثار نگارگران هم می‌توان یافت.

این اندیشه‌های عرفانی، در ادبیات صورت نماد و رمز پیدا کرده و در نگارگری نیز به‌صورت تمثیلی به نمایش درآمده‌اند. گویی نگارگر سعی دارد عالم محسوس و معقول را در کنار هم به تصویر درآورد. نگارگر سعی کرده‌است میان مجنون به‌عنوان مظهر عالم صغیر و سایر عناصر نگاره به‌عنوان مظاهر عالم کبیر تناظر جزء به جزء برقرار نماید. «مجنون» مصداق انسانی است که بار امانت را پذیرفته و به دنبال «عشق» است. از این روی دیوانه به نظر می‌آید. ترسیم حیوانات وحشی و اهلی در کنار هم بدون منازعه و در نهایتِ صلح و صفا، کنایه از جمع‌شدن ضدین با هم است؛ یعنی مرتبه‌ای که مجنون به آن رسیده و تجربه کرده مرتبه‌ای بوده ورای مراتب این جهانی و پدیداری. دیگر منی بر جای نمانده‌است، همهٔ خوی‌های مجنون در کنار هم آرام گرفته‌اند، عشق لیلی، مجنون را احاطه کرده و این معنای مجازی دارد و همهٔ نشانه‌ها و اشاره‌های موجود در

داستان و تصویر، عشق انسانی که گرفتار هجران شده را بیان می‌کنند. در این نگاره، نوعی درهم‌تنیدگی، احساس وحدت با مبدأ هستی و نوعی تلقی وحدت وجودی، دیده می‌شود. گویی در این سنخ از تنظیم مناسبات و روابط سلوکی اساساً سالک و نگارگر به جایی می‌رسد و از تجاربی پرده برمی‌دارد که دربارهٔ آن نمی‌توان سخن چندانی گفت و تنها به نحوی اشاری می‌توان به آن پرداخت. صحنه‌گردان در این میان خاموشی است؛ خاموشی‌ای که مبتنی بر استحاله یا یکی‌شدن و درهم فرو رفتن و یگانگی فرد با امر متعالی است.

با توجه به تصویر می‌توان این‌گونه استنباط کرد که طبیعتی که آقامیرک به نمایش درآورده و طراحی بیابان، کنایه از گذر و ریاضت است، ترسیم درختان پاییزی و بهاری درون یک قاب تصویر، نگاه محبت‌آمیز مجنون به چشمان غزال، پیکر نحیف و لاغر مجنون و ... همگی در سطح ناسوتی و در عالم تصویر توسط نگارگر اجرا شده‌اند تا به تناظر میان احوالات مجنون به‌عنوان مظهر عالم صغیر و سایر عناصر نگاره به‌عنوان مظاهر عالم کبیر اشاره نمایند و عشق و حُسن و حزن مؤلفه‌هایی هستند که نگارگر به زبان تمثیل به آن‌ها اشاره کرده تا در نهایت، عاشقی و آوارگی مجنون را متناظر با عشق انسان به خداوند نشان دهد.

پی‌نوشت

1. Symbol

منابع

قرآن کریم. (۱۳۷۹). ترجمهٔ محی‌الدین مهدی الهی قمشه‌ای. تهران: پیام آزادی.

ابن‌عربی، محیی‌الدین. (۱۴۱۷ ه.ق). فتوحات مکیه. بیروت: دار صادر.

الدمدو، کنت (هری). (۱۳۸۹). سنت‌گرایی دین در پرتو فلسفه جاویدان. ترجمه رضا کورنگ بهشتی. چاپ چهارم. تهران: حکمت (نشر اثر اصلی ۲۰۰۰).

برات طرقی، مرجان، و محمدزاده، مهدی. (۱۴۰۲). شناسایی و تحلیل وضعیت‌های نمایشی موجود در نگاره‌های لیلی و مجنون از خمسه طهماسبی (بر اساس سی و شش وضعیت نمایشی مطرح در آرای ژرژ پولتی). رهپویه هنرهای تجسمی، ۶ (۳)، ۴۹-۵۸. Doi: 10.22034/ra.2023.535690.1087

بنی‌اردلان، اسماعیل. (۱۳۸۷). سرفرسنگ‌های تحول در مسیر نگارگری ایران. تهران: دانشگاه هنر.

بهرامی، میترا، و کاظم‌خانلو، ناصر. (۱۴۰۳). بررسی تطبیقی نگاه مفسرین و عرفا به «آیه امانت»، چیستی و چرایی رد و قبول آن از سوی آسمان‌ها و زمین و انسان در کتب تفسیری و عرفانی فارسی (روض الجنان، کشف الاسرار، مرصادالعباد، مثنوی معنوی). سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، ۱۷ (۲)، ۱۸۵-۲۰۶. Doi: 10.22034/bahareadab.2024.17.7307

تابنده گنابادی، سلطان حسین. (۱۳۸۷). رهنمای سعادت. تهران: حقیقت.

جوادی آملی، عبدالله، و ایوبی، حیدرعلی. (۱۳۹۵). توحید در قرآن. تهران: نشر اسراء.

جهانگیری، محسن. (۱۳۷۵). محیی‌الدین ابن‌عربی چهره برجسته عرفان اسلامی. تهران: انتشارات دانشگاه.

حکمت، نصرالله. (۱۴۰۱). تعامل فرم و محتوا (یا لفظ و معنی) در ظهور زیبایی و نقد ادبی بر پایهٔ آن، در فتوحات ابن عربی. رهپویه حکمت هنر، ۱ (۱)، ۱۷-۲۵. Doi: 10.22034/rph.2022.697029

داداشی، ایرج. (۱۳۹۷). نسبت هنر اسلامی و مابعدالطبیعه. فصلنامه هنر، شماره ۴۶، ۱۱۵-۱۰۸.

دباغ، سروش. (۱۳۸۸). تطور امر متعالی در منظومه سپهری. کتاب ماه دین، شماره ۱۴۰، ۷۳-۸۴.

درپر، مریم، و یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۹). تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه لیلی و مجنون. شعرپژوهی بوستان ادب، ۲ (۳)، ۶۵-۸۹.

ساداتی زرینی، سپیده، و مراثی، محسن. (۱۳۸۷). بررسی چگونگی تاثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی، فصلنامه نگره، شماره ۷، ۹۳-۱۰۶.

شایگان، داریوش. (۱۴۰۲). بتهای ذهنی و خاطره ازلی. تهران: نشر فرزان.

شریف‌زاده، محمدرضا، و تقدس‌نژاد، زهرا. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی داستان نگاره مجنون در میان ددان خمسه طهماسبی با نگاره پارچه مضبوط در موزه بوستون به شماره ثبت ۱۹۲۸.۲ بر اساس نظریه بینامتنیت. مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳۴، ۲۹-۴۶.

فرحناکی‌مقدم، مهدی، قدرت‌اللهی، احسان، و بلانیان، محمدرضا. (۱۴۰۱). نظریه عالم کبیر و عالم صغیر در مکتب ابن عربی. فصلنامه عرفان اسلامی، شماره ۷۱، ۷۷-۹۸. Dor : 20.1001.1.20080514.1401.18.71.5.8

فهیمی‌فر، علی‌اصغر، مهرنگار، منصور، و شریف، حبیبه. (۱۳۹۲). بررسی روانشناختی رنگ جامه مجنون. کتاب ماه هنر، شماره ۱۷۹، ۷۸-۸۵.

قاضی‌زاده، خشایار، و حاصلی، پرویز. (۱۳۹۸). بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه تهماسبی. فصلنامه نگره، شماره ۵۰، ۷۷-۸۹. Doi :10.22070/NEGAREH.2019.998

گیدنز، آنتونی. (۱۳۷۶). جامعه‌شناسی. ترجمه منوچهر صبوری. تهران: نشر نی (نشر اثر اصلی ۱۹۸۲).

مرادی‌نژاد، سمیه، حسنی جلیلیان، محمدرضا، حیدری، علی، و حسینی، سیدمحسن. (۱۳۹۷). مهمترین کارکردهای عرفانی داستان لیلی و مجنون. پژوهشنامه زبان و ادب فارسی، ۱۲ (۳)، ۴۷-۷۲. Doi :10.22108/jpll.2019.113332.1287

مراثی، محسن. (۱۳۸۹). شناسایی مبانی نظری کاربرد رنگ در نگارگری ایرانی (رساله دکتری منتشرنشده). دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

محمدی وکیل، مینا. (۱۳۸۸). نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون. جلوه هنر، شماره ۲، ۲۵-۳۸.

معین، محمد. (۱۳۸۶). فرهنگ فارسی (یک‌جلدی کامل). ویراستار امیرکاووس بالازاده. چاپ چهارم. تهران: ساحل.

نسفی، عزیزالدین. (۱۳۶۲). زبده الحقایق. تهران: کتابخانه طهوری.

-----. (۱۳۹۴). انسان کامل. به تصحیح و مقدمه فرانسوی ماریژان موله. تهران: کتابخانه طهوری.

نصر، سیدحسین. (۱۳۴۷). رساله فی حقیقه العشق، شهاب‌الدین سهرودی. معارف اسلامی (سازمان اوقاف)، شماره ۷، ۱۶-۲۵.

-----. (۱۳۷۳). عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی. فصلنامه هنر، شماره ۲۶، ۷۹-۸۶.

-----. (۱۳۸۰). معرفت و امر قدسی. ترجمه فرزاد حاجی میرزایی. تهران: نشر فرزان.

ولش، استوارت کری. (۱۳۸۹). نقاشی ایرانی؛ نسخه‌نگاره‌های عهد صفوی. احمدرضا تقاء. تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری، متن (نشر اثر اصلی ۱۹۷۶).

Binyon, L., Wilkinson, J. V. S., & Gray, B. (1971). *Persian Miniature Painting*: *Including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House, January - March 1931*. New York : Dover Publication.

منبع اینترنتی:

URL1 : Majnun in the desert - Stock Image - C023/6073 - Science Photo Library (Access Date : 2024/07/20)

Examining the Mystical Illustration ‘Majnun among the Wild Beasts, Khamsa of Nizami’ from the Perspective of Muhyiddin ibn Arabi based upon the Principle of Correspondence between the Macrocosm and Microcosm

Fatemeh Barmaki
PhD Student in Art Research, Department of Art Research, University of Art, Tehran, Iran/ fbarmaki@uma.ac.ir
Esmail Bani-Ardalan
Full Professor, Department of Art Research, University of Art, Tehran, Iran/ bani.ardalan@art.ac.ir
Iraj Dadashi
Assistant Professor, Department of Art Research, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ dadashi@art.ac.ir

Received: 27/07/2024
Accepted: 04/11/2024

Introduction
Traditional Iranian miniature painting, as a prominent manifestation of Islamic art, has always sought to convey profound meanings and philosophical concepts. This art form, which emerged to express mystical ideas and religious worldviews, employs a unique visual language and traditional principles that require precise understanding. The miniature “Majnun Among the Beasts” is a striking example from the Safavid period, heavily influenced by the mystical teachings of ibn Arabi. Through the principle of correspondence between the macrocosm and microcosm, this painting depicts the experience of divine love and the unity of man with the source of existence. This article aims to analyze the inner meaning and philosophical structure of this artwork, demonstrating how Iranian miniature art conveys deep mystical concepts through composition and symbolism.

Research Method
This research adopts a descriptive-analytical approach to examine the miniature “Majnun Among the Beasts.” Initially, historical and theoretical sources related to Iranian miniature art and Islamic mysticism were reviewed to establish a theoretical framework for analyzing the artwork’s semantic and visual aspects. Primary sources included mystical texts, classical Persian literature, and prior studies on Islamic art philosophy and miniature symbolism. The painting’s composition, forms, colors, and visual symbols were carefully examined to reveal the relationships between the images’ elements and mystical concepts. The analysis focused particularly on the principle of correspondence between the macrocosm (al-‘alam al-kabir) and microcosm (al-‘alam al-saghir), meaning that each component of the painting was considered a manifestation of a spiritual dimension. Special attention was given to the interaction between the human figure (Majnun) and nature (animals, plants, desert), illustrating the ontological unity between the physical and spiritual worlds. In addition to visual analysis, the historical and cultural context of the artwork—especially the influence of ibn Arabi’s mysticism and Sufi traditions during the Safavid era—was investigated. Data were qualitatively analyzed, with an emphasis on decoding the inner meaning of the painting through the allegorical and symbolic language characteristic of Iranian miniature art.

Research Findings
The analysis of the miniature “Majnun Among the Beasts” reveals that its composition is shaped by traditional principles and mystical beliefs. The desert setting symbolizes the path of spiritual

asceticism and divine love, where Majnun, representing the microcosm, endures solitude and the madness of love. Various animals coexist harmoniously within the scene, symbolizing the unity and coherence of existence, in which divine love transcends conflicts and enmity. Majnun's gentle gaze toward the gazelle, a symbol of beauty and the beloved, manifests the relationship between the physical and metaphysical realms. The artist's use of blue in Majnun's garment evokes the Sufi cloak, indicating the seeker's spiritual journey and status. Curved lines and the arrangement of animals guide the viewer's attention toward Majnun and the gazelle, exemplifying the correspondence between different levels of existence. The soft textures and gentle colors of the hills and plants reflect Majnun's inner feelings, merging symbolic expressions of love, beauty, and sorrow with nature. The combination of spring and autumn elements in a single frame symbolizes the cycle of life, death, and renewal--a process deeply connected to the spiritual journey toward unity with existence. Ibn Arabi's mystical philosophy profoundly influences the artwork; the principle of correspondence between macrocosm and microcosm is clearly depicted here. Majnun not only symbolizes a loving human and spiritual seeker but also possesses a transcendent power that harmonizes with nature. This portrayal presents madness as a sacred force linked to the divine. Ultimately, the miniature serves as a medium for expressing the seeker's mystical experience and conveying philosophical concepts. It invites the audience to contemplate the nature of love, existential unity, and the human relationship with the cosmos. This work exemplifies art that goes beyond aesthetic beauty to explore profound inner meanings and existential mysteries.

Conclusion

The miniature "Majnun Among the Beasts" stands as a prominent example of the fusion of Iranian miniature art with Islamic philosophy and mysticism. Through allegorical language and skillful composition, it vividly depicts the profound concepts of divine love and existential unity. This study demonstrated how the artist, by applying the principle of correspondence between the macrocosm and microcosm, conveyed the spiritual experience of the seeker in a symbolic and innovative manner. The artwork not only reflects the cultural and artistic traditions of the Safavid era but also opens a window to a deeper understanding of spirituality in Islamic art. Alongside its historical and aesthetic values, recognizing the philosophical and inner dimensions of Iranian miniature art is essential for transmitting lofty mystical and cultural messages. Future interdisciplinary research can further illuminate the role of this art in shaping Islamic culture and spirituality.

Keywords: Mysticism, Islamic art, Miniature Painting, Majnun in the desert, macrocosm, microcosm.

References

Quran Karim. (2000). (M. Elahi Gomshe-ei, Trans.). Tehran: Payam-e Azadi.

Bahrami, M., Kazemkhanlu, N. (2024). A comparative study of the perspective of exegetes and mystics on the "verse of trust," the nature and reason for its rejection and acceptance by the Heavens, Earth, and humans in Persian exegetical and mystical books (Rawz al-Jinan, Kashf al-Asrar, Mirsad al-'Ibad, Masnavi Ma'navi). *Stylistics of Persian Prose and Poetry*, *17* (2), 185-206. Doi: 10.22034/bahareadab.2024.17.7307 [In Persian].

Bani Ardalan, E. (2008). *Milestones of evolution in the path of Iranian miniature painting*. Tehran: University of Art [In Persian].

Barat Torogi, M., & Mohammad Zadeh, M. (2023). Identification and analysis of dramatic situations in paintings of Layla and Majnun from Khamsa Tahmasbi (based on thirty-six dramatic situations in the opinions of Georges Polti). *Rahpouyeh Visual Arts*, *6* (3), 49-58. Doi: 10.22034/ra.2023.535690.1087 [In Persian].

Binyon, L., Wilkinson, J. V. S., & Gray, B. (1971). *Persian Miniature Painting: Including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House*, January - March 1931. New York: Dover Publication.
Dadashi, I. (2018). The relationship between Islamic art and metaphysics. *Art Quarterly*, No. 46, 108-115 [In Persian].
Darpar, M., Yahaghi, M. (2010). Analysis of character relationships in the Layla and Majnun epic. *Poetry Research, Boostan Adab*, *2* (3), 65-89 [In Persian].
Dabbagh, S. (2009). The evolution of the transcendent in Sepehri's poetry. *Ketab-e Mah-e Din*, No. 140, 73-84 [In Persian].
Fahimifar, A., Mehr Negar, M., & Sharif, H. (2013). Psychological study of the color of Majnun's garment. *Ketab-e Mah-e Honar*, No. 179, 78-85 [In Persian].
Farahnaki Moghaddam, M., Ghodratollahi, E., & Balanian, M. R. (2022). Theory of Microcosm and Macrocosm in Ibn Al'Arabi's School. *Islamic Mysticism Quarterly*, No. 71, 77-98. Dor: 20.1001.1.20080514.1401.18.71.5.8 [In Persian].
Giddens, A. (1991). *Sociology*. (M. Sabouri, Trans.). Tehran: Nashr-e Ney (Original work published 1982) [In Persian].
Hekmat, N. (2022). Interaction of form and content (or word and meaning) in the emergence of beauty and literary criticism based on it in ibn Arabi's Futuhat. *Rahpouyeh Wisdom and Art*, *1* (1), 17-25. Doi: 10.22034/rph.2022.697029 [In Persian].
Ibn Arabi, M. (1996). *Al-Futuhat al-Makkiyya*. Beirut: Dar Sader [In Arabic].
Jahangiri, M. (1996). *Muhyiddin ibn Arabi: A prominent figure of Islamic mysticism*. Tehran: University Publications [In Persian].
Javadi Amoli, A. & Ayubi, H. (2016). *Monotheism in the Quran*. Tehran: Esra Publishing [In Persian].
Marasi, M. (2010). *Identification of theoretical foundations of the use of color in Iranian miniature painting* (Unpublished PhD Dissertation). Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran [In Persian].
Moein, M. (2007). *Persian dictionary* (Complete One Volume). (A. Kavous Balazadeh, Ed.). Tehran: Sahel [In Persian].
Mohammadi Vakil, M. (2009). Semantic criticism in comparative study of literature and painting with emphasis on the story of Layla and Majnun. *Jelveh Honar*, No. 2, 25-38 [In Persian].
Moradi Nezhad, S., Hasani Jalilian, M., Haydari, A., & Hoseini, M. (2018). The most important mystical functions of the story of Layla and Majnun. *Journal of Persian Language and Literature Research*, *12* (3), 47-72. Doi:10.22108/jpll.2019.113332.1287 [In Persian].
Nasafi, A. (1983). *Zubdat al-Haqa'iq*. Tehran: Tahouri Library [In Arabic].
-----. (2015). *Al-Insan al-Kamil*. (M. Molle, Ed.). Tehran: Tahouri Library [In Persian].
Nasr, S. H. (1968). Treatise on the reality of love, Shahab al-Din Suhrawardi. *Islamic Ma'arif* (Endowment Organization), No. 7, 16-25 [In Persian].
-----. (1994). The imaginal world and the concept of space in Iranian miniature. *Art Quarter*ly, No. 26, 79-86 [In Persian].
-----. (2001). *Knowledge and the sacred*. (F. Haji Mirzaei. Trans.). Tehran: Farzan Publishing [In Persian].
Oldmedow, H. (2010). *Traditionalism of religion in the light of perennial philosophy*. (R. Korang Beheshti, Trans.). 4th Edition. Tehran: Hekmat (Original work published 2000) [In Persian].
Qazizadeh, K., & Haseli, P. (2019). Artistic expression in paintings of the Layla and Majnun story in Khamsa Tahmasbi. *Negareh Journal*, No. 50, 77-89. Doi:10.22070/NEGAREH.2019.998 [In Persian].
Sadati Zarini, S., & Marasi, M. (2008). Examining the influence of Islamic mysticism in the formation of the painting style of the Herat Timurid and Tabriz Safavid schools. *Negareh Journal*, No. 7, 93-106 [In Persian].

Sharifzadeh, M., & Taghadsnejad, Z. (2019). Comparative study of the story illustration of Majnun among the miniatures of Khamsa Tahmasbi with the textile painting registered as No. 1928.2 in Boston Museum Based on Intertextuality Theory. *Islamic Art Studies*, No. 34, 29-46 [In Persian].

Shayegan, D. (2023). *Mental idols and eternal memories*. Tehran: Farzan Publishing [In Persian].

Tabandeh Gonabadi, S. (2008). *Guide to happiness*. Tehran: Haghighat [In Persian].

Welch, S. (2010). *Iranian painting; The Safavid miniatures manuscript*. (A. Taqa, Trans.). Tehran: Institute for Compiling, Translating and Publishing Works (Original work published 1976) [In Persian].

URL:

URL1: Majnun in the desert - Stock Image - C023/6073 - Science Photo Library (Access Date: 2024/07/20)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی