



Analysis of the painting of the Ascension of the Prophet (PBUH) from the Zand and Qajar periods, emphasizing Hossein Nasr's view on religious art

Elaheh Panjebashi ¹✉  Negar Najibi ²  Rana Mohammadzadeh ³  

1. (Corresponding Author) Associate Professor, Painting Department, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran
e.panjebashi@alzahra.ac.ir

2. PhD student in Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. negar.najibi@gmail.com

3. PhD student in Comparative History and Analysis of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies in Art, University of Art, Tehran, Iran. ranamoh629@gmail.com

Article Info

Extended Abstract

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 9Augu 2025

Received in revised

form: 22Octo 2025

Accepted: 27 Octo 2025

Published online: 6Nove 2025

Key word:

The Mi'raj of the Prophet
Muhammad (PBUH),
Islamic Painting,
Burāq,
Religious Art,
Seyyed Hossein Nasr,
Zand Periods,
Qajar Periods,
Sacred Symbolism,

Abstract

This study critically examines a Qajar-period oil painting of the Mi'raj preserved in the Astan Quds Razavi Museum, focusing on the symbolic representation of Buraq and the metaphysical meaning encoded within the composition. Drawing on Seyyed Hossein Nasr's philosophical interpretation of sacred Islamic art, the research analyzes how the painting embodies the principles of unity, transcendence, and symbolic expression that define traditional Islamic aesthetics. In Nasr's view, Islamic art does not function as a naturalistic imitation of the physical world; rather, it manifests spiritual realities through form, color, and hieratic symbolic structure. The painting under examination incorporates key visual elements, including the veiled Prophet, the radiant golden halo, Buraq's hybrid feminine-human and equine anatomy, the peacock-like tail, and the lion positioned in the foreground—each operating as a visual conduit for conveying metaphysical meaning. Through a qualitative descriptive-analytical methodology, this study demonstrates that the Qajar artist transformed the Mi'raj narrative into a contemplative visual experience, producing an artwork that functions as a form of dhikr and invites the viewer to ascend from the material realm toward heightened spiritual awareness. The findings indicate that despite stylistic transformations characteristic of the Qajar era, the essential foundations of sacred Islamic art—symbolism, transcendence, and metaphysical orientation—remained fundamentally intact.

Introduction

The Mi'raj, the miraculous ascension of the Prophet Muhammad, has long occupied a central position in Islamic spirituality and visual culture. Artists across various historical epochs have sought to represent this event in ways that preserve its metaphysical profundity while simultaneously negotiating

doctrinal constraints. The Qajar painting analyzed in this study reflects a distinctive moment in Iranian art during which traditional symbolic vocabulary intersected with emerging aesthetic tendencies. By interpreting this work through Seyyed Hossein Nasr's theoretical framework of sacred art, the present study seeks to demonstrate how the Qajar artist translated the transcendent significance of the Mi'raj into a symbolic visual language designed for contemplative engagement rather than literal narrative representation.

Material & Methods

This research focuses on a single artwork: an oil-on-canvas Mi'raj painting attributed to Muhammad Zaman IV, measuring 100.5 × 86.5 cm. The methodological approach integrates formal visual analysis, iconographic interpretation of symbolic motifs, and philosophical theoretical mapping based on Nasr's concepts of unity, imaginal reality, metaphysical light, and non-naturalistic representation. Data collection is library-based, and the analytical framework is qualitative and interpretive.

Discussion of Results & Conclusions

The findings reveal that the veiled face of the Prophet reflects the Islamic principle of avoiding anthropomorphic representation while simultaneously evoking spiritual transcendence. In Nasr's philosophical understanding, absence functions as a potent mode of expressing divine presence. The golden halo symbolizes the Qur'anic concept of divine Light (nūr), which Nasr identifies as the ontological foundation of Islamic aesthetics. Buraq's hybrid form—part horse, part human with a feminine visage, and a peacock-like tail—embodies the imaginal realm ('ālam al-mithāl), the intermediate domain between material existence and pure spirituality. The crown adorning Buraq signifies spiritual sovereignty, while its dynamic posture symbolizes the soul's ascent toward higher ontological states. The lion, as a symbol of power and protection, reinforces the sanctity of the scene and resonates with Shi'i symbolism associated with Imam 'Alīe

The dominant green background signifies paradisaic imagery and prophetic lineage, gold represents illumination and divine presence, and red conveys vitality and sacred love. The flattened compositional structure and the deliberate absence of linear perspective correspond with Nasr's characterization of Islamic art as non-naturalistic, timeless, and oriented toward revealing inner meaning rather than external appearance. The interaction of positive and negative space cultivates a contemplative stillness, transforming the painting into a visual act of

invocation. Accordingly, the artwork exemplifies the defining principles of sacred Islamic art as articulated by Nasr. It transcends illustrative depiction and emerges as a medium of spiritual recollection, guiding the viewer toward metaphysical insight. The study ultimately concludes that the Qajar painting preserves the core essence of Islamic sacred aesthetics—namely, the symbolic articulation of transcendence—despite its historically conditioned stylistic features.

References

Abdollah, Z. (2015). *Explaining the essential roots of the Ascension and their reflection in the field of image with emphasis on the depictions of the Ascension of the Holy Prophet of Islam (PBUH)* [Master's thesis, Shahed University]. (In Persian).

Ahmadpour, A., & Mohammadi Monfared, B. (1401). Study and criticism of the function of Islamic art in theology and spirituality from the perspective of Seyyed Hossein Nasr. *Bi-Quarterly Scientific Research Journal of Modern Intellectual Research*, 7(14), 173–191. (In Persian).

Alipour, M. (1401). Ilkhanid and Timurid patterns: Reinterpreting the visual pattern of the Ascension through the mediation of the elements of “earth” and “shine” with reliance on the texts of the Ascension. *Bi-Quarterly Scientific Journal of Iranian Industrial Arts*, 5(1), 111–124. (In Persian).

Babakhan, S., & Kamrani, B. (2012). Reading the painting of the Ascension of the Prophet (PBUH) by Sultan Mohammad from the perspective of Gestalt principles of visual perception. *Quarterly Journal of Perspective*, (59), 97. (In Persian).

Dargahzadeh, M., Abbasi, V.-A., & Abbasi, M.-M. (1402). Civilization and art from the perspective of traditionalism relying on the viewpoint of Seyyed Hossein Nasr. *Journal of Interdisciplinary Civilizational Studies of the Islamic Revolution*, 2, 37–58. (In Persian).

Fathollahzadeh Ahmadchali, M. B. (2010). *Art in the views of traditionalist thinkers with emphasis on the view of Seyyed Hossein Nasr* [Master's thesis, Tabari Non-Governmental Non-Profit Higher Education Institute]. (In Persian).

Hosseini, M., & Garshasbi Fakhr, M. R. (2009). Study of the Buraq symbol in the schools of Herat and Tabriz (2). *Naqsh-e-Mayeh Journal*, (5), 43–52. (In Persian).

Hosseini, S. R., Farzin, S., & Hajizadeh, M. A. (2019). Comparative study of the relationship between text and image in the painting of the Mi'raj of the Prophet (PBUH) from the Khamseh Tahmasbi and Haft Aurang Jami. *Bi-Quarterly*

Scientific Promotional Journal of Islamic Art, (20), 151–168. (In Persian).

Kargar Jahromi, V., & Sadeghi Gandomani, M. A. (1402). Relations between the government and the urban society of Shiraz during the Zand era and its impact on the rise of the Qajar government. *Historical Researches of Iran and Islam*, 17(1), 295–323. (In Persian).

Khalaj, F. (1400). *An essay on the representation of symbols of the Quranic stories of the prophets in Iranian painting during the Islamic era* [Master's thesis, Naser Khosrau Institute of Higher Education]. (In Persian).

Khosravi, M., & Taheri, A. (2018). Comparative study of glossy motifs in Islamic-era Ascension paintings with some bronze bridles from Lorestan. *Archaeological Studies*, 10(2), 67–81. (In Persian).

Lalshatri, M., Sarafarazi, A., & Vakili, H. (1395). The influence of the West in Iranian painting from the beginning of the Qajar government to the end of the Nasrid era. *Historical Researches of Iran and Islam*, (19), 186–210. (In Persian).

Lalshatri, M., Vakili, H., & Nazimianfard, A. (1400). The effect of visual discourse in the continuation and strengthening of distorted readings of the Karbala event: A case study of the depiction of the war of Qasim ibn al-Hasan (AS) in Qajar-era elegies by Mirza Ali Qolikhoyi. *Historical Researches of Iran and Islam*, (28), 232–261. (In Persian).

Mehdizadeh, A. R. (2017). Comparative comparison of the “Ascension” illustration in the Military Khamseh and Tahmasbi's Falnameh. *Journal of Art Vision*, (14), 5–16. (In Persian).

Mohammadzadeh, M., Abolhasan Moghaddam, S., & Charkhi, R. (2017). Visual signs of the Prophet's Ascension in Ottoman painting: A case study of the Ahmadi version of the Iskandernameh. *Journal of Research in Art and Humanities*, (9), 93–106. (In Persian).

Mohammadzadeh, M., Charkhi, R., Yari, Z., & Javadi Azar, V. (2017). Mystical symbols in the paradise illustrations of Mir Haidar's Ascension Nameh (based on Quranic verses and Islamic thoughts). *Journal of Art Theology*, (9), 31–60. (In Persian).

Nazari, M., Sharara, M., & Tabe, A. (2018). Comparative study of the Buraq and santur in Iran and Greece. *Art Vision*, 10(3), 59–68. (In Persian).

Paygami, M., Peykani, J., Rezaei, M., & Shakibi, Z. (2012). Seyyed Hossein Nasr's philosophy of art from the perspective

of the artist and the contemporary audience. *General Journal of Philosophical Research of the University of Tabriz*, 14(33), 67–79. (In Persian).

Rahmati, I. (2004). *Art and spirituality: A collection of articles on the wisdom of art*. Academy of Art. (In Persian).

Rastakhiz, Z., & Afzal Toosi, E. S. (2017). The influence of culture on aesthetics in the history of Iranian industrial arts. *Historical Researches of Iran and Islam*, (20), 14–30. (In Persian).

Sahebi Athar, Z. (2019). *A comparative analytical study of the structure of the Ascension paintings of Prophet Muhammad (PBUH) from the seventh century to the contemporary period* [Master's thesis, Sooreh University]. (In Persian).

Saeedi Zadeh, M. J. (2001). Identifying Burckhardt's influence on Nasr in the field of fundamentals of Islamic Art. *Quarterly Journal of Theoretical Art Studies*, 2(3), 63–90. (In Persian).

Shayan Sarasht, A., Fakhr, F., & Sharifi, S. (2019). Analysis of the Prophet's Ascension (PBUH) painting in the Haft Aurang Jami manuscript of the Freer Gallery with an intertextual approach by Georges Genette. *Journal of Islamic Art Painting*, 7(19), 5–19. (In Persian).

Taheri, A. (2012). A study of the physical structure of gloss in Iranian painting. *Naqsh-e-Mayeh Journal*, 5(10), 15–24. (In Persian).

Tobihay Najafabadi, E., & Fanai, Z. (2017). Analysis of the use of color in the paintings of Mir Haidar's Mi'raj Nameh based on the position of color in the Holy Quran and Hadiths. *Islamic Studies Journal*, (28), 98–119. (In Persian).

Vaez Mousavi, G. (2008). *Spiritual art from the perspective of Seyyed Hossein Nasr and analysis of the illustrations of Baysanqari's Shahnameh based on this* [Master's thesis, Al-Zahra University]. (In Persian).

Cite this article: Elaheh Panjehbashi & Negar Najibi & Rana Mohammadzadeh: (2025). *Analysis of the painting of the Ascension of the Prophet (PBUH) from the Zand and Qajar periods, emphasizing Hossein Nasr's view on religious art*. *Journal of Historical Researches of Iran and Islam*, vol 19, No.37, Pages :38-68

 **10.22111/jhr.2026.54089.3858**



© The Author: Elaheh Panjehbashi & Negar Najibi & Rana Mohammadzadeh
Publisher: University of Sistan and Baluchestan

تحلیل نقاشی معراج پیامبر (ص) متعلق به دوره زندیه و قاجاریه با تاکید بر دیدگاه حسین نصر به هنر دینی

الهه پنجه باشی^۱ ID نگار نجیبی^۲ ID رعنا محمدزاده^۳ ID

۱. دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران، رایانامه: panjebashi@alzahra.ac.ir

۲. دانشجوی دکترا رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران، رایانامه: negar.najibi@gmail.com

۳. دانشجوی دکترا رشته تاریخ تطبیقی و تحلیل هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران، رایانامه: ranamoh629@gmail.com

اطلاعات مقاله

چکیده

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۸

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۰۵

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۸/۱۵

واژه‌های کلیدی:

معراج پیامبر (ص)،

نقاشی اسلامی،

بُراق،

هنر دینی،

سید حسین نصر،

دوره زند،

دوره قاجار،

نمادپردازی قدسی.

آثار اسلامی مرتبط با معراج، نه صرفاً روایت یک واقعه تاریخی، بلکه تمثیلی بصری از سلوک انسان به سوی حق محسوب می‌شوند. این پژوهش به تحلیل نگاره‌ای از معراج پیامبر (ص) اسلام (ص) متعلق به دوره‌های زند و قاجار و محفوظ در موزه آستان قدس رضوی می‌پردازد. در این اثر، بُراق به‌عنوان مرکب پیامبر (ص) به‌گونه‌ای نمادین و اسطوره‌ای تصویر شده و بستری برای تجلی مفاهیم قدسی در هنر سنتی اسلامی فراهم آورده است. سید حسین نصر، هنر اسلامی را تجلی امر قدسی در ماده و رنگ می‌داند؛ هنری که هدف آن نه بازنمایی طبیعت محسوس، بلکه القای حقیقت الهی و هدایت انسان به سوی معناست. بر این اساس، پژوهش حاضر با هدف بررسی ویژگی‌های ساختاری و مفهومی نقاشی معراج پیامبر (ص) در دوره‌های زند و قاجار، با تأکید بر دیدگاه سید حسین نصر درباره هنر دینی، به مطالعه اجزای گوناگون این اثر می‌پردازد. پرسش اصلی پژوهش آن است که نقش مایه بُراق در نقاشی معراج دوره‌های زند و قاجار را چگونه می‌توان بر مبنای آرای سید حسین نصر در باب هنر دینی تحلیل و تبیین کرد؟ روش پژوهش توصیفی - تحلیلی و رویکرد آن تاریخی است و داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. تحلیل اثر در چارچوب نظری اندیشه‌های سید حسین نصر انجام گرفته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که این نگاره مصداقی از هنر اسلامی در خدمت تعالی معنوی و سلوک باطنی است؛ به‌گونه‌ای که بُراق نه صرفاً مرکب پیامبر (ص)، بلکه نمادی از پیوند میان عالم ناسوت و لاهوت به‌شمار می‌آید. این اثر، افزون بر ارزش تاریخی، واجد کارکردی تأمل‌برانگیز و شهودی است و می‌توان آن را نمونه‌ای از «هنر به‌مثابه ذکر» در نقاشی مذهبی دوره قاجار دانست.

استناد: پنجه باشی، الهه و نجیبی، نگار و محمدزاده رعنا (۱۴۰۴) تحلیل نقاشی معراج پیامبر (ص) متعلق به دوره زندیه و قاجار با تاکید بر دیدگاه

حسین نصر به هنر دینی، پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام، پاییز و زمستان، ۱۴۰۴، دوره ۱۹، شماره ۳۷- پاییز و زمستان، ص ۳۸-۶۸.

doi 10.22111/JHR.2026.54089.3858

© نویسندگان . الهه پنجه باشی و نگار نجیبی و رعنا محمدزاده

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان





مقدمه

موضوع معراج پیامبر(ص) یکی از رویدادهای مهم صدر اسلام است که همواره الهام‌بخش هنرمندان برای خلق آثار آمیخته با معانی رمزگونه بوده است. اثری که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است، نگاره‌ای از معراج پیامبر(ص) اسلام(ص) متعلق به دوره‌های زند و قاجار و محفوظ در موزه آستان قدس رضوی موجود است که در آن براق به مثابه مرکب رسول خدا در معراج، با نشانه‌هایی از سبک تصویری خاص اواخر دوره زندیه و اوایل قاجاریه و نگاه نمادین به آن واقعیت دیده می‌شود. چهره پوشیده پیامبر(ص)، هاله نور و صورت زنانه براق، همگی گویای زبانی بصری‌اند که هدف آن نه بازنمایی عینی بلکه القای حقیقتی فراتر از محسوسات بشری است. در این نقاشی، نقش مایه براق، به مثابه موجودی با خصایص فراطبیعی و تقدس یافته در آثار اسلامی به نمادی از روحانیت متعالی بدل شده است. به منظور تحلیل این اثر تلاش شد از دیدگاه سیدحسین نصر به هنر سنتی و معنوی که حاوی چارچوبی فلسفی و عرفانی برای درک ژرفای این اثر است، بهره گرفته شود. زیرا نصر هنر اسلامی را تبلور امر قدسی در قالبی محسوس می‌داند، هنری که به‌عنوان تجلی حقیقت الهی در عالم صورت می‌گیرد. براین اساس هدف جستار کنونی، این است که با تکیه بر اندیشه‌های نصر، نقش مایه براق در این اثر را به‌عنوان حامل معناهای معنوی و ملکوتی تحلیل کند. سوال این است که: ویژگی‌های بصری و معانی نمادین براق به‌عنوان مرکب معراج پیامبر(ص) اکرم(ص) در اثر مورد مطالعه با توجه به دیدگاه حسین نصر به هنر معنوی چه مواردی است؟ در خلال بیان ویژگی‌ها و ساختار بصری این اثر و تحلیل عناصر با استفاده از دیدگاه حسین نصر، تخمین دقیق‌تری نیز از دوره زمانی این اثر به دست آمده است که از وجوه اهمیت این پژوهش به شمار می‌رود. روش گردآوری داده‌ها در اینجا، به شیوه کتابخانه‌ای بوده و با رهیافتی تاریخی و رویکردی توصیفی - تحلیلی انجام پذیرفته است. به دلیل اهمیت معنوی و جایگاه دینی این روایت، هنرمندان در خلق این آثار سعی بر آن داشته‌اند که ویژگی‌های براق، عوالم نورانی و شکوه آسمانی را در آثار خود به نمایش بگذارند و فضایی فراتر از دنیای مادی خلق کنند.

پیشینه پژوهش

در این بخش دو دسته از منابع پیشین شامل: منابع مربوط به نقش مایه براق در آثار تصویری ایران و منابعی در باب نظریات حسین نصر به هنر آورده شده‌اند. فتح‌الله‌زاده احمدچالی (۱۳۹۹) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود «هنر در آرا متفکران سنت‌گرا با تأکید بر نگاه سیدحسین نصر» افزون بر بیان مقدماتی درباره هنر سنتی، دیدگاه حسین نصر به هنر را نیز مطرح کرده است. عبدالله (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «تبیین ریشه‌های ماهوی معراج و بازتاب آنها در حوزه تصویر با تأکید بر نگاره‌های معراج پیامبر (ص) گرامی اسلام (ص)» شرح گسترده‌ای از ویژگی‌های معراج در آثار تصویری به ویژه نگاره‌ها ارائه کرده است. درگاه‌زاده و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله «تمدن و هنر از منظر سنت‌گرایی با تکیه بر دیدگاه سیدحسین نصر» به بررسی دیدگاه‌های نصر پرداخته‌اند. احمدپور و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «بررسی و نقد کارکرد هنر اسلامی در خداشناسی و معنویت از دیدگاه سیدحسین نصر» در باب معنویت از دیدگاه نصر مطالبی نگاشته‌اند. علیپور (۱۴۰۱) در مقاله «الگوهای ایلخانی و تیموری باز خوانی الگوی بصری معراج به وساطت عنصر به «زمین» و «براق» با اتکا به متون معراجیه» در بخش‌هایی به بررسی معانی نمادین براق در نگاره‌ها پرداخته است. شاه‌بیگی و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله «شمایل‌شناسی نگاره براق در نقش‌مایه‌های دوران اسلامی ایران» نقش براق را در نگاره‌های معراج مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌اند. نظری و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی تطبیقی براق و سانتور در ایران و یونان» بیانی تازه از وجوه براق را مورد تحلیل قرار داده‌اند. خسروی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی نقوش براق در نگاره‌های معراج دوران اسلامی با برخی از لگام‌های مفرغی لرستان» به بررسی ویژگی‌های بصری براق پرداخته‌اند. طاهری (۱۳۹۱) در مقاله خود «بررسی ساختار فیزیکی براق در نگارگری ایران» درباره ساختار بصری براق مطالبی بیان کرده است. حسینی و همکاران (۱۳۸۹) در مقاله «بررسی نماد براق در مکتب‌های هرات و تبریز (۲)» معانی نمادین نقش مایه براق را شرح داده‌اند.

پژوهش‌های پیشین، بیشتر بر بررسی ویژگی‌های آثاری با مضمون معراج در آثار نگارگری متمرکز بوده‌اند و به طور ویژه این اثر خاص را به عنوان یکی از آثار نقاشی دوره قاجار، مورد بررسی قرار

نداده‌اند. به عبارتی، وجه تمایز اساسی این پژوهش با مطالعات پیشین، در ترکیب روش‌مند تحلیل تصویر اثری مشخص از دوره قاجار با چارچوب نظری منسجم برگرفته از دیدگاه سید حسین نصر درباره هنر قدسی است. بیشتر پژوهش‌های پیشین یا صرفاً به جنبه‌های بصری و توصیفی نقش‌مایه براق پرداخته‌اند و یا به صورت مستقل، نظریات نصر درباره هنر سنتی را تبیین کرده‌اند. در این پژوهش برای نخستین بار، اثری خاص از معراج پیامبر(ص) مورد واکاوی قرار گرفته و تمامی عناصر تصویری آن، از جمله براق، چهره پیامبر(ص)، ترکیب‌بندی، رنگ و فضا با تکیه بر مفاهیم بنیادین نگاه حسین نصر تحلیل شده‌اند.

روش‌شناسی پژوهش

در نوشتار کنونی، ساختار نقش‌مایه براق در یک نقاشی با موضوع معراج پیامبر(ص) متعلق به اواخر دوره زند و اوایل قاجار با توجه به دیدگاه حسین نصر به هنر، مورد بررسی و خوانش قرار گرفته است. در این پژوهش افزون بر بیان ویژگی‌های ظاهری و معنایی نقش‌مایه براق در اثر مذکور، به تبیین اندیشه‌های حسین نصر در باب معنویت در هنر در این اثر نیز پرداخته شده است؛ بنابراین جامعه‌آماري مورد مطالعه همان تک نقاشی محفوظ در موزه آستان قدس رضوی با شماره اموال: ۵۱۸۹۱/۶ است. در این تحلیل، کارکرد و جایگاه براق در روایت‌های بصری معراج به طور خاص در دوره قاجار مورد مذاقه قرار گرفته و بر شیوه‌های بهره‌گیری از اشکال، رنگ‌ها و عناصر بصری در خلق این موجود افسانه‌ای تمرکز شده است. این پژوهش کیفی بوده و به روش توصیفی - تحلیلی انجام شده است. مطالب به روش اسنادی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند.

بازتعریف معنویت در هنر از دیدگاه سید حسین نصر

سید حسین نصر از جمله متفکران سنت‌گرایی است که به راه و روش نسل پیشین خود تداوم بخشیده است. بازیابی پیوند فلسفه نصر با معنویت و هنر اسلامی را می‌توان در چگونگی شکل‌گیری ذهن و روح مسلمان، به‌ویژه هنرمندان، به‌خوبی ردیابی کرد (واعظ موسوی، ۱۳۸۷: ۳). نصر بر این باور است که هنر اسلامی بدون قرآن و برکت نبوی هرگز پا به عرصه وجود نمی‌نهد (احمدپور و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۸۷).

به اعتقاد وی، در هنر سنتی، روح و ذهن مسلمانان تحت تأثیر آموزه‌های برگرفته از آیات قرآن و سپس از امثال، حکایات و اشعار شکل گرفته و این مضامین در قالب فرم‌های بصری تجلی یافته‌اند؛ فرم‌هایی که عمیق‌ترین لایه‌های ارزش‌ها، باورها و آداب اسلامی را بازتاب می‌دهند (فتح‌الله‌زاده، ۱۳۹۹: ۹۶).

از نگاه نصر، هنر اسلامی افزون بر این که معنویت‌بخش است می‌تواند به عنوان تجلی غایت الهی نیز به شمار آید؛ زیرا سبب می‌شود انسان درباره زیبایی‌های هنر تفکر نموده و با کمک آن‌ها همواره خدا را یاد کند (احمدپور و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۷۳). مهم‌ترین نقطه قوت دیدگاه نصر در مورد ماهیت هنر اسلامی این است که هنر را عامل ارتباط با قرآن و خاندان نبوت انعکاس جمال و جلال الهی و یادآور حقایق الهی می‌داند (احمدپور و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۷۹). ایران در سراسر قرون متمادی تاریخ، یکی از مهم‌ترین کانون‌های تمدن به‌ویژه هنر اسلامی بوده است. نصر معتقد است که در این مرز و بوم می‌توان مبانی هنر قدسی اسلام را نسبت با معنویت در عرصه‌ها و حیطه‌های مختلف هنر به وفور نشان داد. چنانکه بیان شد، نگارگری ایران علاوه بر اینکه موضوع‌های متنوعی را پوشش می‌دهد؛ کیفیتی معنوی را نیز در برمی‌گیرد. هنر ایرانی به گفته نصر با پیروی کامل از مفهوم فضای منفصل توانسته است سطح دو بعدی نگارگری را به تصویری از مراتب وجود بدل سازد و بیننده را از افق حیات عادی وجدان روزانه خود به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقاء دهد (واعظ موسوی، ۱۳۸۷: ۳۳). چون هنر اسلامی از وجه باطنی اسلام ناشی می‌شود انسان را به خلوت درونی وحی الهی رهنمون می‌کند. هنر اسلامی از نظر پیدایش ثمره معنویت اسلامی است. هنر اسلامی نتیجه تجلی وحدت در ساحت کثرت است و وابستگی همه کثرات به خدای واحد را نشان می‌دهد (سعیدی زاده، ۱۴۰۱: ۷۳). وی بیان می‌کند که نگارگری ایرانی به دلیل داشتن خصوصیات معیاری می‌تواند در بیان شهود عرفانی مورد استفاده قرار گیرد زیرا که عناصر نگارگری که تمامی در طبیعت موجودند، مانند: درخت‌ها، گل‌ها و پرندگان بخشی از پیکره جهان هستی‌اند که درون روح آدمی از ورای ظاهر مادی خود جلوه‌گر می‌شوند و هنرمند نگارگر می‌کوشد تا این جهان با تمامی عناصرش را فراتر از جهان مادی و نفسانیات خویش به پرده حقیقت الهی

کشاند(واعظ موسوی، ۱۳۸۷: ۳۴). هنر اسلامی انعکاسی از حقیقت معنوی است و هدف آن تنها زیبایی ظاهری نیست، بلکه انتقال پیام‌های الهی نیز هست. نصر بر این باور است که هنر اسلامی برخلاف هنرهای دیگر، نه بازنمایی از دنیای محسوس بلکه دریچه‌ای به سوی حقیقت مطلق است. در این راستا، این نقاشی معراج پیامبر(ص) را می‌توان نمونه‌ای عالی از این رویکرد دانست؛ تصاویری که با تکیه بر نظامی منحصربه‌فرد، رنگ‌هایی با معانی نمادین و ترکیب‌بندی‌هایی که مفهوم وحدت در کثرت را به نمایش می‌گذارند، نه تنها بیننده را به تأمل در روایت دینی و می‌دارند، بلکه او را به فضایی فراتر از زمان و مکان سوق می‌دهند. از دیدگاه حسین نصر، هنر سنتی اسلامی نه زائیده تخیل فردی یا خودبیان‌گری هنرمند، بلکه تجلی حقیقتی فراتر از فردیت و مادیات است. در منظومه فکری او، هنر سنتی پیوندی ناگسستنی با جهان‌بینی توحیدی دارد؛ هنری که با هدف یادآوری مراتب هستی و اتصال با امر قدسی خلق می‌شود. نصر تأکید دارد که در این نوع هنر، صورت، نقشی واسطه‌گرانه دارد؛ نه به‌عنوان بازنمایی دنیای محسوس، بلکه به‌مثابه نمادی که ذهن بیننده را به ساحت‌های بالاتر واقعیت رهنمون می‌سازد. او حذف پرسپکتیو خطی، مرکزیت اشکال هندسی و بهره‌گیری از نور در هنر اسلامی را نشانه‌هایی از نگاه متافیزیکی هنرمند سنتی می‌داند که در پی تجلی وحدت در کثرت است. از این منظر، نقش‌مایه‌هایی مانند براق، جبرئیل، هاله نور و حتی غیبت چهره پیامبر(ص) در نگاره‌های اسلامی، همگی ابزارهایی برای دوری از شرک تصویری و راهی برای نزدیکی به درک حضوری حقیقت الهی هستند. نصر همچنین بر آن است که هنر سنتی، بخشی از «ذکر» است؛ تجلی ذکر در ماده، رنگ و صورت.

خوانش مفهومی ساختار عناصر بصری در نقاشی مذهبی دوره قاجار

بی‌تردید نبایستی همه حکومت‌های ایرانی را مانند هم در نظر گرفت و مناسبات بین حاکمان با مردم در دوره‌های مختلف را یکسان پنداشت(کارگر چهرمی و همکاران، ۱۴۰۲: ۳۰۰). این درحالی است که تداوم سنت‌های فرهنگی و هنری به وضوح در اواخر دوره زندیه تا اوایل قاجاریه به چشم می‌خورد.

آنچه مسلم است در بررسی هر اثر هنری جهت دستیابی به اطلاعات مکنون آگاهی از بسترهای ایجاد کننده موضوعی آن حائز اهمیت است، زیرا هیچ اثر هنری در خلا و فارغ از نظام اطلاعاتی پیشین تولید نمی‌شود.(لعل شاطری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۳۷). اگرچه فرمانروایان قاجار از نقاشی به

عنوان وسیله‌ای برای نشان دادن اقتدار خود بهره می‌بردند و این امری عادی برای آنان تلقی می‌شود (لعل شاطری و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۹۰). اما در این میان، نقاشی با موضوعات مذهبی در هنر قاجار یکی از بسترهای مهم در تداوم و تحول سنت تصویری ایران پس از دوره صفویه است. دوره‌ای که در آن تصویر نه تنها به عنوان تزئین بلکه به عنوان رسانه‌ای برای روایت‌گری قدسی، تاریخی و اسطوره‌ای ایفای نقش می‌کند. برخلاف نگارگری کلاسیک ایرانی که اغلب بر لطافت و دقت ریزپردازانه استوار بود، نقاشی در عصر قاجار به سمت فرم‌های درشت‌تر، ترکیب‌های پر قدرت‌تر و محتوای مستقیم‌تر حرکت کرد، به‌ویژه در آثار مذهبی که هدف آنها القای معناها و ایمانی و هویتی بود. در میان این آثار، نقاشی‌هایی که به رویدادهای مقدس مانند معراج پیامبر (ص)، وقایع عاشورا یا اسطوره‌های شیعی می‌پردازند، جایگاه برجسته‌ای دارند. هنرمندان قاجار این صحنه‌ها را با استفاده از نمادهای بصری، چهره‌پردازی‌های خاص (مثلاً صورت‌های نیمه‌واقع‌گرایانه یا محو) و حذف عمق طبیعی، به گونه‌ای تصویر می‌کردند که بیننده را درگیر تأملی معنوی می‌ساختند. حضور براق با چهره‌های زنانه، فرشته‌گونه و ترکیب‌شده با عناصر اسطوره‌ای، بخشی از این زبان تصویری است که در آن تصویر برای آشکار کردن وجه باطنی حقیقت به کار می‌رود. نقاشی مذهبی در دوره قاجار، بیش از هر زمان دیگر با مفاهیم عرفانی و نشانه‌شناسی اسلامی درآمیخت. آثار برای فهمیده شدن، خوانده شدن و نهایتاً «درک شدن» در ساحت معنوی خلق می‌شدند. این ویژگی‌ها باعث شده‌اند تا نگاره‌هایی مانند براق، در عین سادگی ساختاری، حامل پیچیدگی‌های مفهومی و معرفتی عمیقی باشند که تنها در پرتو نگاهی معنوی، مانند آنچه حسین نصر مطرح می‌کند، قابل درک‌اند. در میان موضوعات مذهبی رایج در نقاشی قاجار، روایت معراج پیامبر (ص) جایگاهی ویژه دارد. برخلاف رویکرد صرفاً روایی یا تاریخی، هنرمندان قاجاری به بازنمایی معنوی این واقعه عظیم می‌پردازند؛ سفری که نه تنها جسمانی، بلکه عمیقاً روحانی است. در این تصاویر، براق به عنوان مرکب معراج، حضوری محوری دارد و اغلب با ویژگی‌هایی ترکیبی هم‌زمان انسانی، حیوانی و فرشته‌گونه تصویر می‌شود تا ماهیت فرادنیوی آن را القا کند. نقاشی معراج در سنت قاجار به زبان تصویری برای بیان مفاهیم عرفانی و متافیزیکی بدل می‌شود؛ زبانی که در آن سفر آسمانی پیامبر (ص) نه صرفاً رویدادی در زمان، بلکه تمثیلی از سیر انسان کامل به سوی حق تعبیر می‌شود. همان‌گونه که حسین نصر تأکید می‌کند، هنر سنتی وسیله‌ای است برای حضور در لحظه‌ای قدسی بازتابی از بالا در آینه پایین است.

ویژگی نقش‌مایه براق در تصویرنگاری ایرانی - اسلامی

متعالی‌ترین هنر در جامعه سنتی قدیس شدن یعنی صیقل یافتن روح است تا آن که روحیه شکل اثری هنری در خور مقام الوهیت تجلی کند (رستخیز و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۶). اعتقاد به عروج به ماورای جهان مادی در آثار مکتوب و تجسمی جوامع توحیدی یا چندخدایی و حتی اقوام غیرخداپاوار، نشان از علاقه انسان به برقراری ارتباط با جهان غیرمادی دارد و این باور از شرق تا غرب دنیای باستان وجود داشته است (باباخان و همکاران، ۱۳۹۹: ۸۷). در لغت‌نامه دهخدا در تعریف معراج آمده است که معراج به معنای: نردبان، جای بالا رفتن و بلند گردیدن، صعود بر آسمان‌ها که ویژه حضرت رسول اکرم (ص) بوده است (محمدزاده و همکاران، ۱۳۹۶: ۹۴). در قرآن کریم واژه معراج به صورت مستقیم به کار نرفته است اما مشتقاتی از آن همانند تعرج، يعرج، يعرجون و معارج دیده می‌شود (صاحبی اطهر، ۱۳۹۸: ۱۹). مفسران به اتفاق آیه نخست سوره اسرا و آیه هجدهم سوره نجم را در بیان معراج معرفی کردند. اما آیه‌های مذکور به صراحت چگونگی معراج را شرح نداده‌اند و همین ابهام موجب اختلاف در تعداد، مکان، زمان و جزئیات دیگر شده است (علیپور، ۱۴۰۱: ۱۱۴). براق، مرکب حضرت محمد (ص) در سفر معراج با بدنی به شکل اسب، دمی شبیه به دم سگ و سری به شکل انسان، یکی از مرموزترین شخصیت‌های معراج در آثار نگارگری است (مهدیزاده، ۱۳۹۴: ۷). پیامبر (ص) اکرم (ص) سوار بر براق و در حال حرکت نمایش داده شده که نشان از سرعت بالای ایشان است. در واقع کلمه براق از ماده «برق» به مفهوم سریع و تند بودن مشتق شده است. در دوره قاجار تصویرگران عنصری دیگر نیز برای براق در نظر گرفتند که آن، دمی شبیه دم طاووس است (خلج، ۱۴۰۰: ۶۰). براق مرکب حضرت در سفر معنوی معراج است که در این اثر با بدنی به شکل اسب دمی به شکل دم شیر و سری شبیه به سر انسان و گردنی بلند صورتی آرام و متبسم و طوقی سبز رنگ بر گردن به تصویر کشیده شده است (شایان‌سرشت و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۲). در اشعار و متون نیز بر اینکه براق موجودی فرازمینی و غیر عادی بوده تأکید شده است. در اکثر تصاویر معراج، براق به صورت سه رخ با تاج مرصع یا کلاه نمدی زینی از زمرد و رکابی فیروزه‌ای ترسیم شده است. پیکر براق نیز با پوششی از نور احاطه شده که نشان از تقدس این مرکب آسمانی دارد در بسیاری از نگاره‌ها براق به صورت نیمه و در حال ورود به صحنه نمایش داده شده است (تویبهای نجف آبادی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۰۵). بیشتر لغت‌شناسان نام براق را که هم به صورت مذکر و هم به صورت مؤنث به کار رفته است، از ریشه برق دانسته‌اند که به لحاظ سرعت فزون از حد یا سفیدی و درخشش فوق العاده، رنگ بر این حیوان نهاده شده است. واژه

عربی رفراف(تخت) و سریر را نیز به جای براق به کار برده‌اند. چنانکه گفته شد توصیفات گوناگونی از براق وجود دارد و در بیشتر روایات آمده که براق جثه‌ای کشیده و بزرگتر از دراز گوش و کوچکتر از استر دارد. یال آن پرمو و رنگ پوستش سفید است و در میان حیوانات بهترین رنگ را دارد. این مرکب را اسب نیز خوانده‌اند. بعضی روایات نیز برمی‌آید که براق صورتی چون صورت انسان داشته و مانند انسان آنچه را می‌شنیده و می‌فهمیده است(طاهری، ۱۳۹۱: ۱۶). براق، موجودی اسطوره‌ای در فرهنگ اسلامی است که نقشی برجسته در روایت سفر شبانه و عروج پیامبر(ص) اسلام موسوم به معراج ایفا می‌کند. براق نمادی از سرعت و قدرت خارق العاده است که قادر به پیمودن مسافت‌های بسیار طولانی در کسری از ثانیه است. براق به دلیل پیوند با معراج پیامبر(ص) جایگاهی مقدس در فرهنگ اسلامی یافته و به عنوان نماد پیوند میان زمین و آسمان دنیای مادی و دنیای الهی و جلوه‌ای از قدرت الهی شناخته می‌شود. بر اساس روایات اسلامی براق، اسب یا مرکب بالدار ویژه‌ای بود که پیامبر(ص) اسلام (ص) را از مکه به بیت المقدس و از آنجا به آسمان‌ها برد و این مخلوق فوق العاده، غالباً به صورت موجودی ترکیبی از اسب با بال‌های فرشته‌گون و صورت انسانی به تصویر کشیده می‌شود. در هنر اسلامی براق به ویژه در نگارگری‌های مربوط به داستان معراج حضور پررنگی دارد و غالباً با بال‌های بزرگ و ظرافت‌های فراوان تصویر می‌شود. گاهی جزئیاتی همچون دم‌طاووس و یا شاخ‌های آهویی برای آن طراحی می‌شود که نشان از ترکیب اسطوره‌ای آن دارد. این جزئیات نمادین به هنرمندان این امکان را می‌دهد تا با بهره‌گیری از براق، حالتی عرفانی و شگفت‌انگیز به آثار خود ببخشند و در عین حال به مخاطب یادآوری کنند که پیامبر(ص) از راهی فرازمینی به محضر خداوند رسیده است.

توصیف نقاشی "معراج پیامبر(ص)" محفوظ در موزه آستان قدس رضوی

نقاشی معراج پیامبر(ص) یکی از نمونه‌های ارزشمند نقاشی‌های دوره قاجار است که هم‌اکنون در گنجینه هنرهای تجسمی موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. گرچه در اطلاعات موزه‌ای این اثر، متعلق به دوره زندیه محسوب شده است اما با توجه به تحلیل‌هایی که در متن این مقاله آمده است، احتمالاً این اثر متعلق به ابتدای دوره قاجار است. این اثر با ابعاد $۵/۱۰۰ \times ۵/۸۶$ سانتی‌متر بر روی بوم پارچه‌ای با تکنیک رنگ و روغن اجرا شده و بیانگر یکی از مهم‌ترین رویدادهای مذهبی یعنی معراج رسول خدا (ص) است. این نقاشی، همانند دیگر نگاره‌های مذهبی دوره قاجار، در بستر تفکر سنت‌گرای اسلامی شکل گرفته و به خوبی با دیدگاه‌های حسین نصر در باب هنر سنتی اسلامی تطبیق‌پذیر است. اثر پیامبر(ص) و براق در دوره قاجار با وجود ظاهری

متفاوت نسبت به آثار دوره‌های پیشین، همچنان در چهارچوب هنر سنتی اسلامی باقی می‌ماند. این اثر نه بازنمایی صرف واقعیت محسوس، بلکه ابزار برای تفکر معنوی و یادآوری حقایق الهی است. از طریق حذف چهره، کاربرد نمادها، حذف پرسپکتیو، و رنگ‌های رمزی، ما را از سطح محسوس به مراتب وجود و وحدت الهی رهنمون می‌کند. این هنر، تجلی ذکر الهی در ماده، رنگ و صورت است. این نقاشی از جمله مصادیق هنر قدسی است که هدف آن تنها زیبایی‌شناسی بصری نیست، بلکه رساندن مخاطب به ساختی فراتر از ماده و صورت است (تصویر ۱).



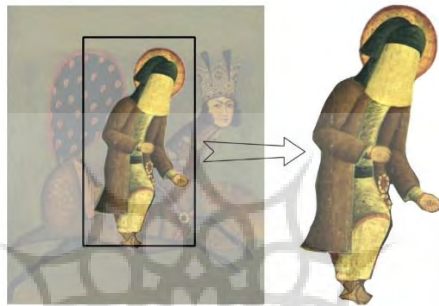
تصویر ۱. نقاشی معراج پیامبر (ص) اثر: محمد زمان، جنس: رنگ و روغن روی بوم پارچه‌ای، ابعاد: ۵/۱۰۰ × ۵/۸۶ سانتی‌متر، شماره اموال: ۵۱۸۹۱/۶، مکان: حرم مطهر رضوی، صحن کوثر، ساختمان موزه رضوی، گنجینه هنرهای تجسمی. منبع: (طاهری، ۱۳۹۱: ۱۵-۲۴).

تحلیل نقاشی معراج پیامبر (ص) بر مبنای دیدگاه حسین نصر

۱. نقش‌مایه پیامبر (ص) در اثر مذکور

در این اثر صورت پیامبر (ص) در اثر پوشانده شده و با پارچه‌ای سفید محو شده است. این نه صرفاً تبعیت از سنت‌های تصویری اسلامی، بلکه در منطق فکری نصر، اشاره‌ای مستقیم به «غیبت ذات حق از تصور بشری» است. او بر این عقیده است که غیبت چهره در هنر اسلامی نشان‌دهنده حضور غیبی است. یعنی نبود تصویر، خود نوعی تصویرگری از امر متعالی و خارج از تصور است. در واقع، تصویر سفید چهره، تصویری از عدم و حضور توأمان است. همچنین هاله نور در پشت سر پیامبر (ص)، از دیگر عناصر متداول در هنر اسلامی است که در این تصویر نیز به چشم می‌خورد. این عنصر نماد حضور نوری الهی است که از وجود پیامبر (ص) ساطع می‌شود. نصر بر این نکته

تاکید دارد که نور در هنر اسلامی مفهومی کیهانی دارد و بیانگر حقیقت و مراتب تجلیات الهی است که در توضیح چنین نمادهایی از تعبیر «نورالانوار» استفاده می‌کند. این هاله با رنگ زرد روشن و بی‌نقش در تضاد با زمینه سبز قرار گرفته است. این نور نشانه‌ای از «حضرت حقیقت» است که به واسطه پیامبر(ص) در جهان جاری شده است. قرار گرفتن این نور در دل فضای سبز، استعاره‌ای است از تجلی نور در عالم طبیعت. این نور از درون پیامبر(ص) به بیرون منتشر می‌شود؛ تجلی باطن در ظاهر(تصویر ۲).

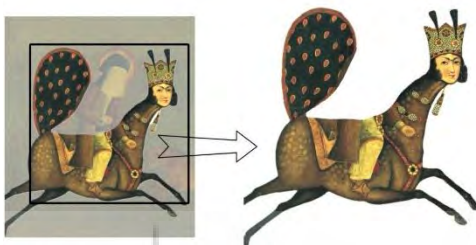


تصویر ۲. آنالیز تصویر پیامبر در نقاشی معراج پیامبر دوره قاجار، منسوب به محمد زمان چهارم، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

۲. نقش مایه براق در اثر مذکور

نقش براق در این نمونه، به مثابه واسطه‌ای برای معراج روحانی و عبور از عالم مادی به عالم معنا طراحی شده است. ویژگی‌هایی همچون تاج سلطنتی، صورت انسان‌واره با موی قاجاری، بدن اسب‌گونه و دم تزئینی همگی در خدمت نمایش مفهومی هستند که نصر آن را «تجلی وحدت در کثرت» می‌نامد. این ترکیب نمادین در نگاه نصر، بیانگر تجلی مراتب هستی در قالبی بصری است که از جهان محسوس فراتر می‌رود و مخاطب را به جهان باطنی و قدسی سوق می‌دهد. در نگاه او هر یک از اجزای اثر سنتی اسلامی باید ابزاری برای ذکر الهی باشد. اسطوره‌ها در هنر اسلامی کارکردی معرفت‌شناختی دارند. براق نه تنها مرکبی برای معراج، بلکه خود به مثابه تجسمی از «وجود مثالی» در نظر گرفته می‌شود. نصر باور دارد که براق نماینده مرتبه‌ای از هستی است که میان عالم جسم و عالم روح قرار دارد و هنرمند با دقت آن را مجسم کرده است. در این اثر، براق به عنوان یک موجود فراتر از طبیعی، فضای بینابینی بین زمین و آسمان را مجسم می‌سازد. نصر هنر اسلامی را وسیله‌ای برای تأمل و ذکر می‌داند و چنین موجوداتی ابزار تذکر به واقعیت‌های غیبی هستند.

براق تصویر شده، نه سوژه‌ای بازنمایی شده، بلکه دروازه‌ای به عالم معناست. مخاطب افزون بر دیدن، باید در تصویر حرکت کند. در سنت اسلامی حرکت در تصویر، همان سیر در مراتب معرفت است؛ سلوکی چشمی - باطنی که با تأمل در صورت به معنا منتهی می‌شود (تصویر ۳).



تصویر ۳. آنالیز تصویر براق در نقاشی معراج پیامبر (ص) دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

۳. بررسی تاج درباری براق با نقوش زرین در اثر مذکور

تاجی که بر سر براق نهاده شده است، برخلاف انتظار ساده‌سازی در هنر اسلامی، بسیار فاخر و تزئین شده است. این تاج به زعم نصر، بیان تصویری قرب معنوی و شأن علوی است. در حکمت اسلامی، مقام قرب الهی در مراتب وجود با سلطنت بر نفس و اشراف بر مراتب ادراک معنا می‌آید. در اینجا تاج براق نشانه‌ای از ولایت ملکوتی است؛ همان‌گونه که انبیا و اولیا بر ساحت‌های مختلف وجود اشراف دارند؛ براق نیز در قامت حامل رسول، با تاج سلطنت معنوی مزین شده است. زینت‌های موجود در بدن براق و تاج و صورت آن به ظاهر تزئینی‌اند؛ اما نصر این نقش‌مایه‌ها را ذکر تصویری می‌نامد. به تعبیر او تکرار نقوش، همچون ذکر لفظی در تصوف، وظیفه برقراری ریتم معنوی در تصویر را دارد. هر دایره، نقطه و تکرار رنگی، عنصری از «ضرب‌آهنگ ملکوتی» است که چشم مخاطب را به خلسه آرام و مراقبه بصری می‌کشد. تاج براق با فرم گیاهی و شمایل سلطنتی خود، بازتابی از مراتب هستی است و نشان می‌دهد که حتی حیوانی مانند براق، با بار معنوی خویش، به مرتبه‌ای از شأن قدسی دست یافته است. در اندیشه نصر، این نوع نشانه‌گذاری‌ها در نگارگری، نه صرفاً تزئینی بلکه حامل معنایی درون‌گرایانه‌اند که به مخاطب نشان می‌دهند این موجود حامل پیامی الهی و غیرمادی است (تصویر ۴).



تصویر ۴. آنالیز تاج براق در نقاشی معراج پیامبر(ص)، دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

۴. بررسی سر انسان گونه براق با صورت زن قاجاری در اثر مورد بررسی

براق در این تصویر برخلاف انتظار سنتی، دارای سری با چهره ای زنانه، چشمانی درشت، ابروهای پیوسته، لب‌هایی برجسته و آرایشی لطیف است. این انتخاب نه نشانه‌ای از دگرگونی زیبایی‌شناسی قاجار، بلکه در بستر فکری نصر بازنمایی نمادین نفس ملهمه است: آن بعد از نفس انسانی که در مرز میان دنیا و معنا ایستاده است. زنانه بودن چهره در هنر اسلامی غالباً مفهومی از لطافت وجودی، وجه رحمانی الهی، و زیبایی معنوی دارد؛ نصر بر این باور است که هنر اسلامی از بازنمایی اغواگرانه فاصله می‌گیرد و با استفاده از مؤلفه‌های زنانه، لطیفه ربانی را در جهان تصویر متجلی می‌سازد. بنابراین، صورت زن قاجاری براق نه شهوت‌انگیز، بلکه شهودآفرین و پلی میان حس و معنا است. صورت براق مزین به زینت‌هایی چون مروارید، گل‌های کوچک و تزئینات طلایی است. نصر در بحث زیبایی در هنر اسلامی بر این نکته تأکید دارد که زیبایی مادی در هنر سنتی، انعکاس جمال الهی است. از این رو، آرایش صورت براق، نشانه حضور جمال قدسی در ظرف ظاهر است. چشمان براق بزرگ، بادامی و خیره به افق دور هستند؛ این خیره‌نگری را باید نماد نظارت بر عالم مثال دانست. ابروهای پیوسته، تعبیری از وحدت در کثرت‌اند: دو قوس زیبا که به وحدت می‌رسند. لب‌ها، نه در حال سخن، نه بسته کامل، بلکه در سکوتی الهام‌بخش قرار دارند. این سکوت در نگاه نصر، همان ذکر تصویری است؛ بیانی بی‌واژه اما حضوری.

صورت براق که به سبک قاجاری و با موی بلند تصویر شده، نمایانگر حضور روح انسانی در پیکره‌ای حیوانی است؛ اشاره‌ای عمیق به نگاه توحیدی هنر اسلامی که کثرت را وابسته به وحدت می‌بیند. صورت انسان‌گونه براق با موهای بلند، چشمانی گشوده و ابروانی مشخص، برخلاف آنچه در نگاره‌های کلاسیک دیده می‌شود، آشکارا به سبک چهره‌پردازی دوره قاجار ترسیم شده است. نصر

بر این باور است که چنین ترکیباتی به هنرمند امکان می‌دهند تا از صورت انسانی برای اشاره به شعور، آگاهی و شهود معنوی بهره‌گیرند. انتخاب چهره زنانه برای براق را می‌توان در پیوند با نمادهای لطافت، زیبایی و عشق عرفانی تحلیل کرد؛ آن‌گونه که در سنت اسلامی، نفس و عقل در سیر الی‌الله باید از وجه عشق نیز عبور کنند (تصویر ۵).



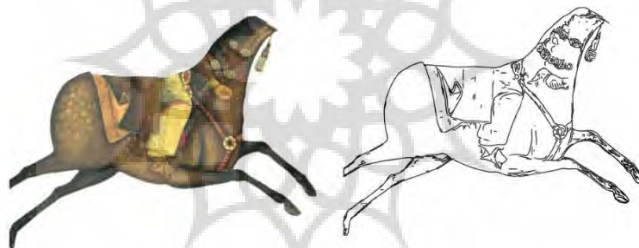
تصویر ۵. آنالیز چهره براق در نقاشی معراج پیامبر (ص) دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

۵. تحلیل فرم بدن اسب‌گونه براق

بدن براق در این تصویر، بدن یک اسب قوی و جهنده ترسیم شده است. در جهان‌بینی نصر، اسب همواره نماد حرکت، سیر، و انتقال میان مراتب وجودی است. ترکیب سر انسانی و بدن اسب، نمایش مرکب سلوک انسانی است که در آن عقل (سر انسانی) بر بدن (طبیعت) سوار می‌شود و به سمت ساحت الهی حرکت می‌کند. بدن قهوه‌ای اسب با لکه‌های طلایی، نشانه‌ای از کثرت در تجلی است. نصر تأکید می‌کند که در هنر اسلامی، فرم‌ها ابزارهایی برای القای معانی‌اند، نه صرفاً موضوع نمایش. فرم اسب اینجا از واقع‌گرایی دور است، اما واقع‌نماست: به جای آن که شبیه طبیعت باشد، حقیقت حرکت را آشکار می‌سازد. پاها و سم‌های براق در حالت جهش‌اند. در آثار نصر حرکت عمودی به سوی آسمان، نماد رهایی از کثرت مادی به سوی وحدت معنوی است. براق در این نقاشی با پایی در حرکت، نمادی از سلوک دائم و معراج مستمر است. سم‌ها به جای آن که توده‌وار یا سنگین ترسیم شوند، کشیده و کشسان هستند؛ گویی هنوز از زمین جدا نشده‌اند اما میل به پرواز دارند. این وضعیت تعلیقی دقیقاً همان حالت برزخی است که نصر آن را ویژگی هنر اسلامی می‌داند: حالتی میان عالم محسوس و عالم معنا. بدن کشیده براق، با انحنای ملایم و جریان‌دار بستری برای پیامبر (ص) می‌سازد. نصر معتقد است که فرم‌های کشیده، گرد و بی‌زاویه در هنر اسلامی، تمثیلی از «حرکت نرم حقیقت» و «دوری از خشونت ماده» است. نحوه‌ی نشستن پیامبر (ص) (با صورت پوشیده و دست در حالت تعارف) تأکیدی است بر نقش واسطه‌گر براق در سفر نبوی. براق

نه وسیله‌ی نقلیه، بلکه مرکب شهود است؛ همان گونه که عقل سلیم در حکمت اسلامی، مرکب پرواز به سوی حق است.

بدن و دم براق نیز در هماهنگی کامل با صورت، فضایی خاص و تمثیلی ایجاد کرده‌اند. بدن اسب‌مانند، نشانه حرکت و پویایی در مسیر سلوک الهی است و دم بادبزی‌شکل با نقوش تزئینی به گونه‌ای طراحی شده که چشم را از مادیت دور کرده و به سوی زیبایی رمزی و ماورایی هدایت کند. استفاده از نقوش منظم، فرم‌های هندسی و رنگ‌های خاص، فضایی ایجاد کرده است که مخاطب را از دنیای محسوس جدا و به عالم شهود نزدیک می‌سازد؛ امری که نصر آن را وظیفه اصلی هنر اسلامی می‌داند. استفاده از بدن اسب برای براق در این اثر، نوعی نشانه‌گذاری بر قدرت حرکت و پویایی در مسیر عرفانی است. نصر بارها تأکید کرده است که حرکت در هنر سنتی اسلامی همواره معنای باطنی دارد؛ حرکت از کثرت به وحدت، از ظاهر به باطن، از زمین به آسمان (تصویر ۶).

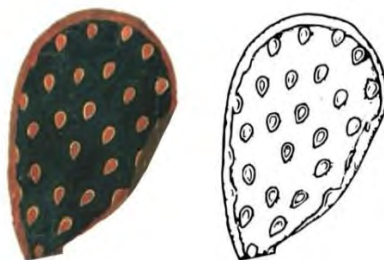


تصویر ۶. آنالیز بدن براق در نقاشی معراج پیامبر(ص) دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

۶. بررسی دم براق

یکی از اسرارآمیزترین بخش‌های تصویر، دم طاووس در براق است. طاووس در سنت اسلامی، نماد جمال الهی است. نصر اشاره می‌کند که در سنت هنری اسلامی، طاووس نماینده جمال جلال‌آمیز است. دم طاووس به سان هاله‌ای از جلال و نور در پشت براق قرار دارد که این هاله نه تنها نقش بصری دارد، بلکه همانند «نور المحمدی» در عرفان اسلامی، نوعی نور واسطه‌گر میان پیامبر(ص) و خداوند است. براق با دم طاووسی، از جنبه‌های زیبا به حامل جمال مطلق بدل می‌شود. دم براق به شکل بادبزی و با نقوش قطره‌ای و رنگین طراحی شده است. این دم طاووس مانند، تداعی‌کننده

زیبایی متعالی و کمال الهی است. نصر معتقد است که چنین عناصر تزئینی در نگارگری سنتی، نه برای جلب توجه بصری بلکه برای القای رموز متافیزیکی به کار می‌روند (تصویر ۶). در جدول (۱) به جزئیات نقش براق در نگاره "معراج پیامبر(ص)" پرداخته شده است.



تصویر ۶. آنالیز دم براق در نقاشی معراج پیامبر(ص) دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

جدول ۱. آنالیز بخش‌های مختلف براق در نقاشی معراج پیامبر(ص) دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

توضیحات	جزئیات براق	نقش براق
صورت مادی قدرت الهی است که از ساحت سلطنت کبریایی نشأت می‌گیرد		
جمال به مثابه وجه لطیف حقیقت؛ تصویر، ابزار انتقال به مراتب بالاتر است نه موضوع تأمل حسی صرف.		
وسیله انتقال به ساحت الهی؛ بدن نماد حرکت از عالم کثرت به وحدت.		
بازتاب هنری از زیبایی متعالی؛ نشانه انسجام فرم با رمزگرایی عرفانی.		






۷. تحلیل جایگاه نقش شیر

حضور شیر در اثر «براق و پیامبر(ص)» نه یک جزئی تزئینی، بلکه حامل بار معنایی عمیقی است که ریشه در سنت‌های عرفانی، تفاسیر شیعی و اسطوره‌های ایرانی دارد. شیر در فرهنگ اسلامی و به‌ویژه در شیعه، نماد شجاعت، حمایت و تجلی صفات جلالی خداوند است. در این اثر، شیر به صورت آرام ولی با چشمانی نافذ در جلوی براق دیده می‌شود. برخلاف شیرهای خشمگین و پرتحرک در هنر غربی، این شیر دارای نوعی وقار الهی است. حسین نصر در تحلیل هنر اسلامی بارها اشاره کرده است که حیوانات در نگاره‌های سنتی، نه موضوعاتی زیباشناختی بلکه حاملان پیام‌های رمزی‌اند؛ آن‌ها واجد حضور روحانی‌اند و رفتارشان بیانگر ویژگی‌هایی از اسماء الهی است. در این تصویر، شیر می‌تواند نمادی از امام علی (ع) باشد که در ادبیات اسلامی به «اسدالله الغالب» مشهور است و در مسیر معراج پیامبر(ص)، حضور نمادین دارد. شیر از نگاه نصر، عنصری از عالم مثال است که در تصویر ظاهر شده تا پیامبر(ص) را در عبور از مراتب هستی همراهی و محافظت کند. حضور شیر در پیش‌زمینه، مخاطب را به قرآنی متعالی از مفاهیم قدرت، عدالت و پشتیبانی الهی هدایت می‌کند. نقش شیر در قسمت جلویی ترکیب‌بندی، نمادی از قدرت، مراقبت و حفاظت در مسیر معنوی است. شیر در نگاره‌های سنتی به‌ویژه در سنت ایرانی نقشی دوگانه دارد: هم مظهر خشیت و هم حافظ عدالت قدسی است. در این تصویر نیز، شیر به مثابه نگهبان مسیر معراج تصویر شده و انسجام نمادین میان حیوانات، پیامبر(ص) و مرکب الهی را کامل می‌سازد (تصویر ۷). این ترکیب پیچیده اما متوازن، تصویری عمیق و منسجم از هنر سنتی اسلامی است که به گفته نصر جز با پیروی از جهان‌بینی توحیدی و معنویت قرآنی ممکن نیست (جدول ۲).



تصویر ۷. آنالیز نقش شیر در نقاشی معراج پیامبر(ص) دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

جدول ۲. آنالیز بخش‌های مختلف نقاشی معراج پیامبر(ص) دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

توضیحات	برشی از جزئیات عناصر اثر	اثر معراج پیامبر(ص)
صورت پوشیده، نفی فردیت، پرهیز از تجسیم؛ نشانه احترام و ابزار اتصال بیننده به حقیقت متعالی و الهی.		
تجلی «حرکت از کثرت به وحدت». واسطه‌ای برای عبور از جهان محسوس به عالم قدسی.		
بازتاب قدرت و مراقبت قدسی؛ حافظ مسیر معنوی، نگهبان قلمرو حق و حقیقت.		

۸. تحلیل پالت رنگی نقاشی معراج پیامبر(ص) بر مبنای دیدگاه نصر

تنوع رنگ‌ها به‌ویژه قرمز، سبز و طلایی در این نقاشی کاربرد نمادین دارند. نصر اشاره دارد که رنگ در هنر اسلامی، کدی معنوی دارد: قرمز نماد عشق و شهادت، سبز رنگ بهشت و پیامبر(ص) و طلایی نشانه نور الهی است. این رنگ‌ها در کنار هم فضایی عرفانی را پدید می‌آورند (تصویر ۸). رنگ سبز در هنر اسلامی جایگاهی خاص و مقدس دارد. پس‌زمینه سبز تخت، بدون سایه‌روشن، به‌مثابه فضایی فراواقعی و بی‌زمان ظاهر شده است. سبز در سنت اسلامی، رنگ پیامبر(ص) اسلام و اهل بیت شمرده می‌شود و همچنین رنگ بهشت در قرآن است. نصر این رنگ را نشانگر تعادل بین رحمت و جمال می‌داند؛ رنگی که از یک‌سو آرامش دارد و از سوی دیگر زندگی می‌آفریند.

برخلاف پس‌زمینه‌های پر جزئیات در نقاشی‌های اروپایی، این سبز یکدست، بیانگر حضور در فضایی مقدس است. چنین زمینه‌ای فضا را از محدودیت‌های زمانی و مکانی می‌رهاند و ما را به عالم مثال و معنا رهنمون می‌سازد. در نگاه نصر، این سبز نوعی «آئینه‌ی سکون قدسی» است که چهره حقیقت در آن منعکس می‌شود. در چنین فضایی، عناصر تصویر به جای آن‌که در زمان روایت شوند، در «حضور» جاری‌اند. نصر بر این نکته تأکید می‌گذارد که رنگ‌ها در هنر اسلامی نه فقط ابزار تزئین بلکه «تجلیات مرتبه‌ای از نور الهی» هستند. پس‌زمینه سبز براق، به نوعی، ساخت ماورایی عالم مثال را تصویر کرده که در آن ماده و معنا همزیستی دارند.



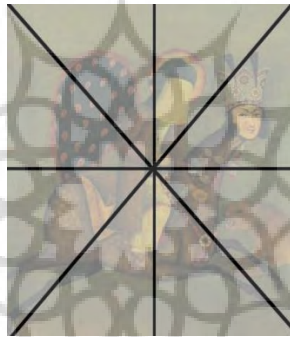
تصویر ۸. آنالیز پالت رنگی نقاشی معراج پیامبر(ص) دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

۹. تحلیل ترکیب بندی نقاشی معراج پیامبر(ص) بر مبنای دیدگاه نصر

ساختار ترکیبی این اثر از منظر نصر، مصداقی کامل از هنر مبتنی بر وحدت در کثرت است. تمام اجزا بدن اسب، سر انسان، دم پرنده، شیر، و پیامبر(ص) در کنار هم ترکیبی واحد را می‌سازند که به‌رغم تنوع، وحدتی معنایی را رقم می‌زنند. حذف هرگونه پرسپکتیو خطی و عدم تلاش برای بازنمایی طبیعی فضا، اشاره به دیدگاهی در هنر اسلامی دارد که نصر آن را نوعی «غیرواقع‌نمایی الهی» می‌خواند؛ هنری که برخلاف هنر غربی، هدفش درون‌نگری است، نه تقلید از طبیعت. زمینه تخت تصویر و فقدان سایه‌روشن یا عمق‌نمایی، به‌جای ایجاد فاصله با مخاطب، نوعی نزدیکی

معنوی ایجاد می‌کند. نصر باور دارد که چنین شیوه‌ای باعث می‌شود نگاه بیننده از ماده عبور کرده و به معنا برسد؛ هنری که به‌جای بازنمایی «یادآوری» می‌کند. چیدمان عناصر در این اثر نه از منظر چشم‌انداز فیزیکی بلکه از زاویه‌ای باطنی انجام گرفته است؛ به‌گونه‌ای که پیامبر(ص)، مرکب و موجودات پیرامون، همگی در مرکز یک معنای قدسی قرار گرفته‌اند. این نوع ترکیب‌بندی با آنچه نصر از آن با عنوان «هندسه قدسی» یاد می‌کند، هم‌خوانی دارد. نگاه مستقیم و نافذ براق، چهره آرام شیر و وضعیت جسمانی پیامبر(ص)، همه و همه در خدمت القای سکونی قدسی هستند. نصر تأکید دارد که آرامش در نگاره‌های اسلامی، برخلاف هیجان در هنر غربی، نشانه‌ای از حضور الهی و متافیزیکی است. در این ترکیب، پیامبر(ص) در مرکز بصری تصویر قرار دارد، سوار بر براق که خود ترکیبی از انسان، حیوان و پرنده است و شیر در پیشاپیش او. ترکیب‌بندی، با آن‌که در نگاه نخست ساده به نظر می‌رسد، در واقع نمادی از مراتب وجودی عالم است. نصر معتقد است که در هنر اسلامی، ترکیب‌بندی بر اساس اصول زیبایی‌شناختی غربی چون پرسپکتیو و حجم‌نمایی نیست، بلکه تابع نظامی باطنی و سلسله‌مراتبی از معنا است. در این نگاره پیکر پیامبر(ص) در محور عمودی، از پایین (زمین) تا بالا (آسمان) امتداد می‌یابد، در حالی که براق در محور افقی در حال حرکت است؛ این تقاطع، تداعی‌گر صعود روح از عالم خاکی به آسمان معناست. براق با بدن اسب و دم طاووس در حال جهش به سوی فضای قدسی تصویر است. ترکیب‌بندی به‌گونه‌ای طراحی شده که چشم بیننده از شیر آغاز می‌کند، به براق می‌رسد و سپس به پیامبر(ص) و در نهایت به هاله نور و پس‌زمینه‌ای سبز ختم می‌شود. این ساختار تجلی یک سلوک تصویری است: از حیوانیت به انسانیت و از آن به روحانیت. ترکیب تخت و عدم پرسپکتیو، که نصر آن را ویژگی بنیادین هنر اسلامی می‌داند، باعث شده که براق در یک میدان معنایی آزاد از زمان و مکان حرکت کند. در این سطح دو بعدی، واقعیت نه عمق فیزیکی دارد و نه سایه، زیرا حقیقت در نزد هنرمند مسلمان، از جنس نور است، نه ماده. فضای اطراف براق، خالی و ساده است؛ سکوتی معناپرور که به بیان نصر، تجلی ذکر الهی در عدم کثرت است. ترکیب‌بندی این نگاره حول محور براق و پیامبر(ص) طراحی شده است. در نگاه نصر، یکی از اصول بنیادین هنر اسلامی، قرار دادن مرکز معنایی در مرکز بصری تصویر است. ترکیب‌بندی این نگاره این اصل را دقیقاً رعایت کرده است: براق، با تمام عناصر نشانه‌گذاری‌شده‌اش در مرکز تصویر است و حرکت آن به سمت راست (نماد پیشروی در سیر سلوکی) است. در عین حال، پیامبر(ص) (ع) با فرم ساکن، صامت و بی‌چهره‌اش کانون سکون است در مرکز حرکت. به تعبیر نصر، این تضاد میان «حرکت» (براق) و «سکون» (پیامبر(ص))

نمایشگر آن اصل عرفانی است که می‌گوید: حرکت عالم حول سکون حق است. چنین ترکیب‌بندی‌ای، تصویری تصویری - عرفانی از رابطه خالق و مخلوق را رقم می‌زند. یکی از ویژگی‌های مهم ترکیب‌بندی در این اثر، تناسب وزنی میان اجزاست. اگرچه براق از نظر بصری پر جزئیات‌ترین عنصر است، اما پیامبر(ص) با هاله‌ی طلایی، مرکز معنایی و وزنی تصویر باقی می‌ماند. این توازن، با شیر پایین تصویر نیز تقویت می‌شود؛ گویی شیر چون نگهبان وزن تصویر، مانع از سقوط آن به زمین می‌شود. نصر این اصل را با عنوان توازن در کثرت معرفی می‌کند. به‌زعم او، هنر اسلامی از طریق وزن‌دهی معنایی، هر جزء را در جایگاه متناسب با نقش هستی‌شناختی‌اش قرار می‌دهد. این توازن، راهی برای رساندن چشم از جزئیات جسم به وحدت جان است(تصویر ۹).



تصویر ۹. آنالیز ترکیب بندی نگاره معراج پیامبر(ص) دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی(نگارندگان، ۱۴۰۴).

۱۰. تحلیل فضای مثبت و منفی نگاره "معراج پیامبر(ص)" بر مبنای دیدگاه نصر

در هنر اسلامی، استفاده از فضای مثبت و منفی تنها یک تکنیک تصویری نیست بلکه بخشی از زبان رمزی اثر است. فضای مثبت، بخش‌هایی است که با فرم‌ها، رنگ‌ها و شخصیت‌ها پر شده؛ مانند پیامبر(ص)، براق و شیر. فضای منفی، فضاهای خالی پیرامون آن‌هاست که به ویژه با سبز پس‌زمینه مشخص شده است. نصر معتقد است که در هنر سنتی اسلامی، فضای خالی معنادار است. برخلاف هنر غربی که سعی در پرکردن تمام سطوح دارد، هنرمند مسلمان آگاهانه فضا را خالی می‌گذارد تا نشان دهد غیاب ماده، خود تجلی حضور معناست. فضای منفی در این نگاره نه خالاً، بلکه سکوتی معنادار و آمادگی برای حضور الهی است. در تصویر «براق و پیامبر(ص)»، فضای منفی پیرامون پیکرها، به‌ویژه اطراف هاله نور پیامبر(ص)، مخاطب را به تأمل فرا می‌خواند.

فضای خالی اطراف براق، نوعی انفصال از زمین و تعلیق در هوا ایجاد می‌کند که متناسب با مفهوم معراج است. این استفاده هنرمند از فضای منفی، چیزی فراتر از مهارت بصری است؛ نوعی تبیین هنری از فناء در بقای الهی است. از نکات مهم در تفسیر نصر از هنر اسلامی، نقش «فضای منفی» در ساختار بصری و معناشناختی است. در این نگاره، فضای منفی به صورت گسترده و خالی از نقش (در زمینه‌ی سبز) حضور دارد و عمداً هیچ تزئین یا جزئیاتی در آن گنجانده نشده است. از دیدگاه نصر، این خالی بودن نه نقص، بلکه قصد آگاهانه برای خلق فضای ذکر و حضور است. فضای خالی همان فضای «سکوت معنوی» است که برای تأمل در معانی قدسی لازم است. فضای مثبت که متشکل از براق، پیامبر(ص)، شیر و دم طاووس است، در مرکز این سکوت قدسی قرار دارد. در سنت عرفانی، خداوند در خلأ سخن می‌گوید؛ این فضای منفی، تصویری از همان خلأ متعالی است که سکوی پرتاب تجلیات قدسی است. نصر چنین ساختارهایی را هنر خالی از صدا اما پر از حضور می‌نامد (تصویر ۱۰).



تصویر ۱۰. آنالیز فضای مثبت و منفی در نگاره معراج پیامبر(ص) دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

۱۱. تحلیل روابط هندسی و روان‌شناسی حرکت در اثر بر مبنای دیدگاه نصر

در نگاره معراج، نقوش از لحاظ هندسی به صورت منحنی و نرم طراحی شده‌اند. براق در قوس حرکت قرار دارد، دم طاووس هاله‌ای دایره‌وار دارد و فرم بدن پیامبر(ص) نیز بدون زاویه است. در هندسه عرفانی هنر اسلامی، دایره نشانه کمال است و منحنی نشانه سیر؛ ترکیب این دو، تصویری از سلوک به سوی کمال ایجاد می‌کند. این هندسه منحنی، تأثیر آرام‌بخش روان‌شناختی دارد. مخاطب را از جهان پرتنش ماده به جهانی از آرامش و توازن می‌برد؛ همان‌طور که نصر بارها تأکید کرده، هنر اسلامی «یادآور فردوس از دست‌رفته» است نه «آیین‌های واقعیت مدرن» (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱. آنالیز روابط هندسی و روان‌شناسی حرکت در نگاره معراج پیامبر(ص) دوره قاجار، منسوب به محمد زمان، محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارندگان، ۱۴۰۴).

بر اساس تحلیل روابط هندسی و روان‌شناختی در نگاره، می‌توان دریافت که هنرمند با بهره‌گیری از اشکال منحنی، ترکیب‌های نرم و سیر بصری آرام، نه تنها سلوک پیامبر(ص) را به‌مثابه یک حرکت روحانی تصویر کرده بلکه مخاطب را نیز در این حرکت درونی مشارکت داده است. استفاده از منحنی‌های روان، چرخش نرم دم طاووس، و فرم بی‌زاویه پیکرها، همگی القاکننده‌ی نوعی حرکت درونی و شهودی‌اند. در چنین بستری، نگاره معراج نه تنها تصویری ایستا از یک واقعه دینی بلکه نقشه‌ای برای سیر معنوی انسان در مسیر بازگشت به حقیقت مطلق است. این نظم هندسی که با ظرافت در ترکیب‌بندی اجرا شده نوعی سکوت معنوی را القا می‌کند؛ سکوتی که در هنر اسلامی نشانه‌ی حضور امر قدسی است.

نتایج پژوهش

بررسی‌ها نشان داد تصویر معراج در نقاشی قاجاریه نه تنها نمایانگر یک صحنه مذهبی بلکه تجلی نوعی نگاه قدسی به جهان و انسان است. استفاده از عناصر نمادین مانند براق با چهره زنانه، پوشاندن چهره پیامبر(ص) و ساختار تخت و غیرطبیعت‌گرای تصویر، همگی بیانگر تصویری از مفاهیم متعالی سیر الی‌الله است. بررسی‌ها نشان داد این ویژگی‌ها را می‌توان در بستر کلی‌تر نقاشی مذهبی دوره قاجار بازشناسی کرد. بررسی‌ها متکی بر دیدگاه سیدحسین نصر نشان داد هنرهای سنتی آینه‌ای از مراتب هستی و تجلی امر قدسی در قالب محسوسات هستند و نقاشی معراج قاجاری در همین چارچوب، نه صرفاً یک تصویر تاریخی بلکه تمرینی بصری برای تأمل، شهود و اتصال دوباره به حقیقت مطلق است. براین اساس هنر نقاشی در دوره قاجار و به‌ویژه آثار تصویری

مذهبی مانند معراج را می‌توان مصداقی از هنر به‌مثابه ذکر دانست؛ هنری که به جای سرگرمی، به یادآوری می‌انجامد. این اثر نه تنها مفهوم والای معراج را به صورتی بدیع و ملموس به تصویر کشیده اند بلکه جایگاه براق را به عنوان واسطه‌ای معنوی و حلقه اتصال میان عوالم مادی و الهی برجسته کرده‌اند.

بررسی‌ها حاکی از آن است که نقاشی معراج پیامبر(ص) نمونه‌ای برجسته از هنر دینی قاجار محسوب می‌شود که با تلفیق عناصر بصری نمادین و الهام از آموزه‌های سنت‌گرایانه، مفاهیم عمیق عرفانی و متافیزیکی را به تصویر کشیده است. مطالعات نشان داد براق، در این تصویر نه یک حیوان افسانه‌ای بلکه واسطه‌ای رمزی برای انتقال به ساحت قدسی و سفر روحانی پیامبر(ص) معرفی شده است. دیدگاه حسین نصر به‌عنوان بستر نظری این پژوهش، امکان تحلیل را از منظر فلسفه سنت و معنویت اسلامی فراهم کرده است. نصر هنر اسلامی را نه یک تولید ذهنی یا ذوقی، بلکه انعکاسی از مراتب هستی و تجلی وحدت در کثرت می‌داند. در این چارچوب، حذف پرسپکتیو، ترکیب رنگ‌های رمزی، بهره‌گیری از نمادهایی چون نور، صورت زنانه، و بدن اسب‌گونه، همگی ابزارهایی برای بازنمایی سلوک معنوی‌اند. این اثر از سطح تزئینات ظاهری فراتر رفته و به رسانه‌ای برای ذکر الهی و تفکر قدسی بدل شده است. این پژوهش نشان داد که نقاشی معراج در دوره قاجار خصوصاً در اثر مورد بررسی، ابزاری برای تجربه معنوی و شهود عرفانی بوده است. این اثر هنری، نه تنها بازتاب‌دهنده یک واقعه تاریخی مذهبی بلکه نمایانگر جهان‌بینی عرفانی و نگرش وحدت‌گرایانه اسلام به هستی است. در این اثر براق به‌عنوان حلقه اتصال میان زمین و آسمان و نمادی از حرکت روحانی انسان به سوی حقیقت مطلق عمل می‌کند و بدین‌گونه، هنر قاجاری در پیوند با فلسفه نصر، به بستری برای تجربه حضوری امر الهی تبدیل می‌شود. پیشنهادهایی برای پژوهش‌های آینده: مطالعه تطبیقی نگاره‌های معراج در دوره‌های مختلف (صفوی، تیموری، قاجار و معاصر) با تکیه بر تحول در بازنمایی براق، می‌تواند روند تحول مفاهیم عرفانی و نمادپردازی در هنر اسلامی را به‌خوبی نشان دهد و یا تحلیل سایر نقش‌مایه‌های همراه با براق در نگاره‌های معراج (مانند جبرئیل، سدره‌المنتهی یا هاله‌های نور) بر اساس اندیشه‌های متفکران دیگر سنت‌گرا مانند رنه گنون یا تیتوس بورکهارت، می‌تواند به غنای بحث معرفت‌شناختی هنر اسلامی کمک کند.

منابع و مطالعات

احمدپور، علی؛ محمدی منفرد، بهروز، (۱۴۰۱)، بررسی و نقد کارکرد هنر اسلامی در خداشناسی و معنویت از دیدگاه سیدحسین نصر. *دوفصلنامه علمی پژوهشی پژوهش‌های عقلی نوین*. ۷(۱۴). ۱۷۳-۱۹۱.

- باباخان، سلیمه؛ کامرانی، بهنام، (۱۳۹۹)، خوانش نگاره معراج پیامبر (ص) اثر سلطان محمد از منظر اصول ادراک دیداری گشتالت. فصلنامه نگره. (۵۹). ۹۷.
- پیغامی، مریم؛ پیکانی، جلال؛ رضایی، مهین؛ زینب شکیبی، (۱۳۹۹)، فلسفه هنر سیدحسین نصر از منظر هنرمند و مخاطب امروزی، مجله عامی پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز، ۱۴ (۳۳)، ۶۷ - ۷۹.
- توبیه‌های نجف آبادی، الهه؛ فنایی، زهرا، (۱۳۹۶)، تحلیل کاربرد رنگ در نگاره‌های معراج نامه میرحیدر بر مبنای جایگاه رنگ در قرآن مجید و احادیث، نشریه مطالعات اسلامی، (۲۸)، ۹۸ - ۱۱۹.
- حسینی، سیدرضا؛ فرزین، سامان؛ حاجی زاده، محمدمین، (۱۳۹۹)، مطالعه‌ی تطبیقی رابطه‌ی متن و تصویر در نگاره معراج حضرت رسول(ص) از خمسه تهماسبی و هفت اورنگ جامی. دوفصلنامه علمی ترویجی نگارینه هنر اسلامی. (۲۰). ۱۵۱ - ۱۶۸.
- حسینی، مهدی؛ گرشاسبی فخر، محمدرضا، (۱۳۸۹)، بررسی نماد براق در مکتب‌های هرات و تبریز(۲). نشریه نقش مایه. (۵). ۴۳ - ۵۲.
- شایان سرشت، اکبر؛ فخر، فرزانه؛ شریفی، سمیه، (۱۳۹۸)، واکاوی نگاره معراج پیامبر(ص) در نسخه‌ی خطی هفت اورنگ جامی گالری فریر با رویکرد بینامتنیت ژرژ ژنت، فصلنامه نگارینه هنر اسلامی، ۷(۱۹)، ۵ - ۱۹.
- خسروی، مریم؛ علیرضا، طاهری، (۱۳۹۷)، بررسی تطبیقی نقوش براق در نگاره‌های معراج دوران اسلامی با برخی از لگام‌های مفرغی لرستان، مطالعات باستان‌شناسی، ۱۰ (۲)، ۶۷ - ۸۱.
- خلج، فاطمه، (۱۴۰۰)، جستاری بر بازنمایی نمادهای قصص قرآنی انبیا در نگارگری ایران دوران اسلامی، پایان نامه کارشناسی ارشد، رشته گرافیک، موسسه آموزش عالی ناصر خسرو.
- درگاه‌زاده، محمد؛ عباسی، ولی‌الله؛ عباسی، محمدمهدی، (۱۴۰۲)، تمدن و هنر از منظر سنت‌گرایی با تکیه بر دیدگاه سیدحسین نصر، نشریه مطالعات میان رشته‌ای تمدنی انقلاب اسلامی، ۲، ۳۷ - ۵۸.
- رحمتی، انشالله، (۱۳۸۳)، هنر و معنویت مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر، تهران: فرهنگستان هنر.
- رستخیز، زهرا؛ افضل طوسی، عفت‌السادات، (۱۳۹۶)، تاثیر فرهنگ بر زیبایی‌شناسی در تاریخ هنرهای صناعی ایران، پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام، (۲۰)، ۱۴ - ۳۰.
- سعیدی زاده، محمد جواد، (۱۴۰۱)، شناسایی تأثیرات بورکهارت بر نصر در عرصه میانی هنر اسلامی، فصلنامه مطالعات نظری هنر، ۲ (۳)، ۶۳ - ۹۰.
- صاحبی اطهر، زینب، (۱۳۹۸)، بررسی تحلیلی تطبیقی ساختار نگاره‌های معراج حضرت محمد(ص) از قرن هفتم تا دوره معاصر. پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه سوره.
- طاهری، علیرضا، (۱۳۹۱)، بررسی ساختار فیزیکی براق در نگارگری ایران. نشریه نقش مایه، (۱۰)، ۱۵ - ۲۴.
- عبداله، زهرا، (۱۳۹۴)، تبیین ریشه‌های ماهوی معراج و بازتاب آنها در حوزه تصویر با تأکید بر نگاره‌های معراج پیامبر(ص) گرامی اسلام(ص). پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه شاهد.

- علیپور، میثم، (۱۴۰۱)، *الگوهای ایلیخانی و تیموری باز خوانی الگوی بصری معراج به وساطت عنصر به «زمین» و «براق» با اتکا به متون معراجیه*. دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران. ۵ (۱). ۱۱۱ - ۱۲۴.
- فتح الله زاده احمدچالی، محمداقبر، (۱۳۹۹)، *هنر در آرا متفکران سنت گرا با تاکید بر نگاه سیدحسین نصر*. پایان نامه کارشناسی ارشد. رشته پژوهش هنر. موسسه آموزش عالی غیردولتی غیر انتفاعی طبری.
- کارگر جهرمی، وحید؛ صادقی گندمانی، مقصودعلی، (۱۴۰۲)، *مناسبات حکومت و جامعه شهری شیراز عصر زنده و تاثیر آن بر روی کار آمدن حکومت قاجاریه، پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام*، ۱۷ (۱)، ۲۹۵ - ۳۲۳.
- لعل شاطری، مصطفی؛ وکیلی، هادی؛ ناظمیان فرد؛ علی، (۱۴۰۰)، *تاثیر گفتمان بصری در تداوم و تقویت قرائت‌های تحریفی از واقعه کربلا مطالعه موردی تصویرسازی محاربه قاسم بن الحسن (ع) در مرثیة دوره قاجار اثر میرزا علی قلی خویی، پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام*، (۲۸)، ۲۳۲ - ۲۶۱.
- لعل شاطری، مصطفی؛ سرافرازی، عباس؛ وکیلی، هادی، (۱۳۹۵)، *ن فوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری، پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام*، (۱۹)، ۱۸۶ - ۲۱۰.
- محمدزاده، مهدی؛ ابولحسن مقدمی، سودا؛ چرخ، رحیم، (۱۳۹۶)، *نشانه های بصری معراج پیامبر(ص) در نگارگری عثمانی، مطالعه‌ی موردی نسخه اسکندرنامه احمدی. نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی*. (۹). ۹۳ - ۱۰۶.
- محمدزاده، مهدی؛ چرخ، رحیم؛ یاری، زهرا؛ جوادی آذر، ولی، (۱۳۹۶)، *نمادهای عرفانی در نگاره های بهشت معراج نامه میرحیدر(بر اساس آیات قرآن و اندیشه های اسلامی)*. نشریه الهیات هنر. (۹). ۳۱ - ۶۰.
- مهدیزاده، علی رضا، (۱۳۹۶)، *مقایسه تطبیقی نگاره «معراج» در خمسه نظامی و فالنامه تهماسبی*. نشریه جلوه هنر، (۱۴). ۵ - ۱۶.
- نظری، مزدک؛ شراره، مریم؛ تابع، افسانه، (۱۳۹۷)، *بررسی تطبیقی براق و سانتور در ایران و یونان، جلوه هنر*، ۱۰ (۳)، ۵۹ - ۶۸.
- واعظ موسوی، غزاله، (۱۳۸۷)، *هنر معنوی از دیدگاه سیدحسین نصر و تحلیل نگاره‌های شاهنامه بایسنقری بر این اساس*. پایان نامه کارشناسی ارشد. رشته نقاشی. دانشکده هنر. دانشگاه الزهرا.