Quran, Culture And Civilization
VOL 6 NO 4 , 2025 , Page 1-22
ISSN 2783-3356

Journal homepage: https://qcc.quran.ac.ir/

Artistic Resonances Between Sayyid Quṭb's Qur'anic Theory of Imagery and the Safavid Miʿrāj Miniature of Sulṭān-Muḥammad

Sepideh Yaquti [1]

1. Assistant Professor, Department of Textile and Fashion Design, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author).

Corresponding Email: s.yaghooti@alzahra.ac.ir

https://doi.org/10.22034 /jksl.2024.458877.1353

Article History:
Received: 2024-05-22
Revised: 2024-09-07
Accepted: 2024-09-22
Online First: 2025-10-01

Keywords
Qur'an,
Sayyid Quṭb,
Safavid miniature painting,
Miʿrāj illustration,
Sulṭān-Muḥammad.

Type of Article:
Research

Abstract: The Miʿrāj, as one of the most concise yet profound events in Islamic sacred history and explicitly alluded to in the Qur'an, has long attracted the attention of scholars and artists. One of the most remarkable visual representations of this transcendent event is the Miʿrāj miniature attributed to Sulṭān-Muḥammad, the distinguished painter of the Safavid era. This descriptive-analytical article is framed by Sayyid Quṭb's Qur'anic theory of artistic imagery. Drawing on documentary (library-based) sources, the study first outlines the components of Quṭb's theory and interprets them in relation to the Qur'anic verses narrating the Miʿrāj. It then analyzes how these principles correspond to the artistic characteristics of Safavid Persian miniature painting, with particular emphasis on Sulṭān-Muḥammad's Miʿrāj composition. The findings show that in the Safavid period, Qur'anic themes within Persian miniature painting reached a level of refinement that resonates with the artistic standards of Qur'anic imagery formulated by Sayyid Quṭb. The mode of visual representation emerges as the key point of convergence and the foundational artistic mechanism through which both domains express their concrete and abstract dimensions.

How to cite:
Yaquti , Sepideh. (2025). Artistic Resonances Between Sayyid Quṭb's Qur'anic Theory of Imagery and the Safavid Miʿrāj Miniature of Sulṭān-Muḥammad. *Quran, Culture And Civilization* , 6 (4), 1-22. https://doi.org/10.22034/jksl.2024.458877.1353

@ authors retain the copyright and full publishing rights. Licensee University of Quranic Studies and Sciences this article an open access article distributed under the term and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CCBY 4.0) http://creativecommons.org/Licenses/by/4.0)

همخوانی هنری نظریهٔ تصویرپردازی سید قطب در قرآن با نگارهٔ معراج سلطان‌محمد در عهد صفوی

سپیده یاقوتی [۱]*

https://doi.org/10.22034 /jksl.2024.458877.1353

دریافت: ۰۲-۰۳-۱۴۰۳
بازنگری: ۱۷-۰۶-۱۴۰۳
پذیرش: ۰۱-۰۷-۱۴۰۳
انتشار آنلاین: ۰۹-۰۷-۱۴۰۴

مقاله: پژوهشی

چکیده

واقعهٔ معراج به عنوان یکی از موجزترین رخدادهای تاریخ اسلام در نص صریح قرآن، در طی اعصار و قرون مختلف، مورد توجه ویژهٔ صاحب‌نظران و هنرمندان بوده است. یکی از نگاره‌های قابل توجه این رخداد شگرف، متعلق به سلطان‌محمد، نقاش بنام عهد صفوی است. چهارچوب نظری این مقالهٔ توصیفی‌تحلیلی، بر اساس نظریهٔ تصویرپردازی هنری سید قطب نظریه‌پرداز قرآنی معاصر تنظیم شده و با بهره‌گیری از اطلاعات کتابخانه‌ای (اسنادی)، پس از توصیف مؤلفه‌های نظریهٔ وی و تأویل آن بر آیات بیانگر معراج در قرآن، از طریق تحلیل یافته‌ها سعی در تطبیق آن‌ها با ویژگی‌های هنر نگارگری در عهد صفوی با تکیه بر نگارهٔ معراج سلطان‌محمد نموده است. نتیجه اینکه در عهد صفوی مضامین قرآنی در هنر نگارگری ایران به درجه‌ای از کمال رسیده که با شاخص‌های هنری تصویرپردازی آیات وحی قابل انطباق است و نحوهٔ تصویرپردازی، عامل اصلی تشابه و ابزار برجسته و قاعده بنیادین در بیان مؤلفه‌های عینی و ذهنی این دو است.

واژگان کلیدی: قرآن کریم، سید قطب، نگارگری صفوی، تصویرگری واقعهٔ معراج، سلطان‌محمد.

استناد به مقاله:
یاقوتی، سپیده. (۱۴۰۴). همخوانی هنری نظریهٔ تصویرپردازی سید قطب در قرآن با نگارهٔ معراج سلطان‌محمد در عهد صفوی. فصلنامهٔ قرآن، فرهنگ، تمدن، ۶(۴)، ۱-۲۲.
Doi: https://doi.org/10.22034 /jksl.2024.458877.1353

۱. استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
s.yaghooti@alzahra.ac.ir

@نویسندگان دارندهٔ حق‌مؤلف مقالهٔ خود بدون محدودیت هستند.صاحب امتیاز دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم، این مقاله یک مقاله با دسترسی آزاد است که تحت شرایط و ضوابط Creative Commons Attribution 4.0 International توزیع شده است.

۱. مقدمه

انطباق کامل تعالیم و معارف قرآن کریم با فطرت آدمیان باعث به وجود آمدن اشتراکات زیادی بین متون ادبی و آثار هنری و معارف قرآن کریم شده است. طی اعصار و قرون مختلف حکمرانی حکومت‌های اسلامی در ایران، هنرمندان مسلمان نبوغ و خلاقیت‌های ذاتی خود را در وجوه و اشکال مختلف برای تجسم بصری و بیان جنبه‌های گوناگون اعجاز هنری قرآن به منصهٔ ظهور رسانده‌اند؛ چنان‌که تیتوس بورکهارت هنر اسلامی را بیرونی‌ترین و ملموس‌ترین چهرهٔ اسلام می‌خواند (بورکهارت، ۱۳۶۵، ص۱۶). درعین‌حال حرمت و جایگاه قرآن کریم در قلوب مسلمانان باعث شده است تا از این کتاب مقدس هیچ‌گاه به طور مستقل تصویرسازی کامل انجام نشود؛ اما اشتیاق ادیبان و هنرمندان نسبت به تجسم آیات قرآنی باعث شکل‌گیری نظریه‌های قرآنی و متون و آثار ادبی‌هنری متأثر از قرآن کریم شده است.

به‌تبع وجود فرهنگ کهن توحیدی در بین ایرانیان و در پی حکمرانی دولت‌های مسلمان، توجه به معارف دینی و در پی آن آموزه‌های وحیانی، مورد توجه هنرمندان متعهد ایرانی در زمینه‌های مختلف قرار گرفت. درحقیقت، جست‌وجوی لایه‌های پنهان تأثیر آموزه‌های قرآن کریم در آثار هنرمندان ایرانی، از طریق انس مخاطب با متن و محتوای آیات آن میسر است و راز عشق و علاقهٔ این بزرگان به حضرت حق از این طریق برملا می‌گردد. در این راستا، معراج پیامبرﷺ یکی از موضوعاتی است که هنر نگارگری ایرانی‌اسلامی بسیار به آن پرداخته و در هر دوره‌ای هنرمندان و حامیان آن‌ها برای به تصویرکشیدن این واقعهٔ بزرگ تلاش نموده‌اند. هدف اصلی این پژوهش، بررسی میزان تأثیرگذاری مضامین قرآنی بر وجوه مختلف هنر اسلامی ازجمله نگارگری، و ارائهٔ الگوی مناسب جهت بازنمایی نحوهٔ انعکاس معارف فرازمینی دینی همچون واقعهٔ معراج در هنر ایرانی، و پاسخ‌گویی به این دو پرسش اساسی است: مهم‌ترین مؤلفه‌ها و الگوهای تصویرگری از مضامین قرآنی چیست؟ در عهد صفوی میزان تأثیرپذیری هنر دینی و مفاهیم عرفانی و فرازمینی از متون وحیانی به چه میزان بوده است؟ پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها نیازمند تحقیق و تطبیق و مراجعه به نظریه‌ها و آثار متأثر از قرآن کریم طی قرون اخیر و نیز شناسایی نمونه‌های شاخص در این باب است. پژوهش حاضر سعی دارد پس از بیان کارکردهای مختلف تعبیر، آیات مرتبط با واقعهٔ معراج را از بطن قرآن به عنوان متن مرجع تبیین کند و آنگاه با معرفی اجمالی نظریهٔ سید قطب در قرن معاصر و ویژگی‌های هنری اثر شاخص سلطان‌محمد در عهد صفویه، به تأویل و تحلیل این واقعهٔ شگرف بپردازد تا جلوه‌ای دیگر از وجوه اعجاز کتاب آسمانی قرآن را بنمایاند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

از آن جهت که پژوهش حاضر حلقهٔ ربط مفاهیمی همچون نگارگری ایران در دورهٔ صفویه، مؤلفه‌ها و ویژگی‌های آن و تصویر و تصویرپردازی در قرآن کریم است، هریک از عناوین یادشده بررسی پیشینهٔ مستقلی را مطالبه می‌کند. در زمینهٔ قرآن و معجزات آن، کتاب‌ها و مقالات مختلفی نگاشته شده و اندیشمندان و پژوهشگران بزرگی نیز در این زمینه سخن گفته‌اند، اما معدودی از متفکران علوم قرآنی به جلوه‌های تصویری قرآن و وجوه زیبایی‌شناسانه‌اش به عنوان یکی از معجزات آن اشاره نموده‌اند. در میان این متفکران، سید قطب (۱۹۰۷م) نخستین فردی است که توجهات را به پدیدهٔ اعجاز تصویر هنری قرآن جلب کرد. نظریهٔ تصویرپردازی هنری‌قرآنی سید قطب پژوهشی ریشه‌دار و جدی در اسلوب قرآنی است که می‌تواند سنگ بنای پژوهش‌های بنیانی پس از خود باشد. این نظریه سبب شد تا نشانه‌های زیبایی هنری در قرآن برای پژوهشگران و ادیبان به‌خوبی آشکار شود و به مجالی وسیع برای رسیدن به ژرفای آن دست یابد. (خالدی، ۱۹۸۹م، ص۴۳۵).

در باب هنر نگارگری ایران و ویژگی‌های آن نیز کتب بسیاری تألیف و مقالات متعددی نگاشته شده است که از این میان، کتاب نگارگری

ایرانی؛ پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران (۱۳۸۹) اثر یعقوب آژند یکی از مهم‌ترین منابع و مراجع محققان در این زمینه است. کتاب ماحصل ده سال فعالیت پژوهشی نگارنده در این زمینه است که در دو جلد انتشار یافته است. از ویژگی‌های بارز این اثر پژوهشی، مستندسازی در متن است و مؤلف، این کتاب را با استفاده از منابع نو و دست اول عربی، انگلیسی، ترکی، فرانسه و آلمانی نگاشته است. همچنین می‌توان به مقالهٔ «مقایسهٔ دیدگاه سنت‌گرایان و مورخان هنر در باب نگارگری اسلامی» (۱۴۰۳) اثر سحر سالاری‌مهر اشاره کرد. در زمینهٔ پژوهش‌های موردی درخصوص نگارگری از واقعهٔ معراج نیز مقالاتی مانند «مقایسهٔ تطبیقی عناصر تصویری و بصری نگارهٔ معراج در دورهٔ تیموری و صفوی با تأکید بر تأثیرات عرفان» (۱۴۰۲) از پریسا گل‌آقایی و همکاران، مقالهٔ «واکاوی نگارهٔ معراج پیامبرﷺ با رویکرد بینامتنیت» (۱۳۹۹) از فخر فرزانه و همکاران، مقالهٔ «بازنگری عرفان در مبانی نگارگری‌های معراج حضرت محمدﷺ» از ویکتوریا کریمی و هانیه غیثی، مقالهٔ «بررسی نقاشی‌های معراج حضرت پیامبرﷺ در کشورهای اسلامی، از دیرباز تا به امروز» (۱۳۸۹) کاری مشترک از زهرا خداداد و مرتضی اسدی قابل ذکر است. بررسی این تحقیقات نشان می‌دهد بیشتر آن‌ها دربارهٔ تصویرپردازی از واقعهٔ معراج، حوزهٔ تاریخی و بررسی نگاره‌ها از لحاظ فرم ظاهری و رنگ و نقش و به‌طورکلی صورت این نقاشی‌ها بوده و به قسمت عمده‌ای از آن که بررسی موضوعی و ساختار روایی و نشأت‌گیری این نگاره‌ها از آیات قرآنی است، کمتر توجه شده است. مقالهٔ حاضر با عنایت به ضرورت این بخش از پژوهش، به تبیین این مسئله پرداخته و بر آن است تا از زاویه‌ای نو به تصویرپردازی هنری ازآیات قرآنی بیان‌کنندهٔ واقعهٔ معراج بنگرد.

۳-۱. روش‌شناسی (تغییر مفهوم و کارکرد متن)

سیلان وحی فرودآمده از جانب خالق بر مخلوق که بدون شک غرضش روشن‌گری و کشف بود، در اندیشهٔ دینی متأخر به سیلانی صعودی از جانب مخلوق در جهت نیل به ذات اقدس الهی بدل شد. این مسئله را می‌توان این‌گونه تشبیه کرد که قرآن کریم منظومهٔ رمزداری[1] است که پیامبرﷺ پس از جریان وحی، به رمزگشایی[2] از آن در زبان می‌پردازد (ابوزید، ۱۹۴۳م، ص۴۰۲). در این بین، صاحب‌نظران در دو حیطهٔ متفاوت تفسیر و تأویل به فعالیت می‌پردازند. تفسیر همواره نیازمند «تبصره» یا واسطه‌ای است که مفسر با نظر و دقت در آن به کشف مراد خود نایل می‌شود؛ اما تأویل فرآیندی است که همواره به این واسطه نیاز ندارد، بلکه گاه مبتنی بر حرکت ذهن در کشف «اصل» پدیده‌ها یا پی‌جویی «عاقبت» آن‌هاست. به بیان دیگر، تأویل می‌تواند بر پایهٔ رابطه‌ای مستقیم میان «ابژه» و «سوژه» صورت پذیرد؛ حال آنکه در تفسیر، این رابطه مستقیم نیست، بلکه زاییدهٔ واسطه‌ای است که این واسطه گاه متنی زبانی و گاه شیئی نشانگر است. اما دانش تأویل در زبان علمی امروز در حوزهٔ همهٔ علوم انسانی مطرح می‌شود و از دایرهٔ تفسیر یک متن نیز فراتر رفته است و در مورد درک حوادث تاریخی بالاخص با توجه به فاصلهٔ زمانی مفسر با آن حادثه، فهم رخدادهای دینی، احساسات، عواطف و کلاً فهم جهان بیرون از خود و دسترسی به عالم غیب به‌سبب اصوات، الفاظ و علائم به کار می‌رود. بنابراین می‌توان آن را حتی در تفسیر یک نگارهٔ شاخص یا یک متن ادبی والا نیز به کار برد. این تعابیر می‌تواند زمینه‌ساز ادلهٔ بررسی تجلیات معانی خاص معرفتی از قرآن کریم، همچون واقعهٔ معراج، در نظریه‌پردازی‌ها و آ ثار هنری متأثر از متون وحیانی گردد. درحقیقت، جست‌وجوی لایه‌های پنهان تأثیر آموزه‌های قرآن کریم بر آثار هنرمندان ایرانی، از طریق انس مخاطب با متن و محتوای آیات آن میسر بوده است و از این طریق راز عشق و علاقهٔ این بزرگان به حضرت حق برملا می‌شود. در این راستا، معراج پیامبرﷺ یکی از موضوعاتی است که هنر نگارگری ایرانی‌اسلامی بسیار به آن پرداخته و در هر دوره‌ای هنرمندان وحامیان آن‌ها در به تصویر کشیدن این واقعهٔ بزرگ تلاش نموده‌اند.

1. Coding.
2. Decoding.

۲. تحلیل موضوعی واقعهٔ معراج

۲-۱. معراج از منظر دین

یکی از رخدادهای شگرف و شگفت‌انگیز که در صدر اسلام و برای شخص پیامبر ﷺ اتفاق افتاد، سفر اعجازانگیز «معراج» بود که در شمار بزرگ‌ترین معجزه‌های ایشان قرار داشت و عقول بشری همچنان از درک حقیقت آن عاجز است. این معجزهٔ الهی در سایهٔ عبودیت و بندگی خالص نبوی حاصل شد و آیات و روایات بسیاری با عظمت و شکوه از آن یاد کرده است. «معراج مظهر استعلاء، عبور از موانع و رسیدن به سطح هستی‌شناسانهٔ جدید و برتری جستن از قلمرو انسانی صرف، راهی به سوی وجود حقیقی و هستی مطلق، یگانگی مجدد، اتحاد جان با الوهیت، صعود جان، گذر از زمین به آسمان، از تاریکی به روشنایی و آزادی است.» (کوپر، ۱۳۷۹، ص۳۵۳) اهمیت معراج در اسلام برای این است که بسیاری از احکام شریعت دین در معراج تعیین شد و از این جهت عقیده به معراج را از ضروریات دین شمرده‌اند (اصفهانی، ۱۳۶۶، ص۳). از احادیث معتبر ظاهر می‌شود که معراج رسول ﷺ چندین مرتبه واقع شد و حق‌تعالی ایشان را صد و بیست مرتبه به آسمان برد (قمی، ۱۳۷۹، ص۱۴۰). در میان این مراتب معراج، مشهورترین ومعروف‌ترین آن‌ها معراجی است که قرآن کریم به آن اشاره کرده و به «لیلة الإسراء» شهرت دارد. آیاتی که بر این معراج دلالت دارد، بر سه دسته است: دستهٔ اول آیاتی است که دلالت بر بخش اول (سیر زمینی) معراج دارد، دستهٔ دوم آیاتی است که بر بخش دوم معراج (سیر آسمانی) دلالت می‌کند و دستهٔ سوم آیه‌ای است که ملاقات حضرت رسول ﷺ با سایر انبیاء را نشان می‌دهد.

اما آیه‌ای که دلالت بر سیر زمینی معراج، یعنی از مکه و مسجدالحرام به مسجدالاقصی و بیت‌المقدس دارد، آیهٔ اول سورهٔ اسراء است (مکارم شیرازی، ۱۳۷۶، ص۱۲) که به اعتبار آن این سوره «اسراء» نامیده شده است. این آیه چنین بیان می‌دارد: «پاک و منزه است خدایی که بنده‌اش را در یک شب از مسجدالحرام به مسجدالاقصی که گرداگردش را پربرکت ساخته‌ایم، برد تا برخی از آیات خود را به او نشان دهیم؛ چراکه او شنوا و بیناست.» (اسراء:۱) در آیهٔ اول سورهٔ اسراء، «مسجدالحرام و مسجدالاقصی و فاصلهٔ میان این دو همراه عنصر زمانی شب، روشنگر حدود این قصه‌اند و بدون آن‌ها قصهٔ معراج در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند.» (ژرفا، ۱۳۷۷، ص۱۹۲) دستهٔ دوم که دلالت بر سیر آسمانی معراج دارد، آیات ۱۳ تا ۱۸ سورهٔ نجم است (مکارم شیرازی، ۱۳۷۶، ص۱۲) که می‌فرماید: «و بار دیگر او را مشاهده کرد. در سدرة المنتهی که جنت المأوی در آنجاست. در آن هنگام که چیزی از (نور خیره‌کننده‌ای) سدرة المنتهی را پوشانده بود، چشم او هرگز منحرف نشد و طغیان نکرد (آنچه دید واقعیت بود). او پاره‌هایی از آیات و نشانه‌های بزرگ پروردگارش را دید.» (نجم:۱۳-۱۸) آیهٔ ۴۵ سورهٔ زخرف آیه‌ای است که دلالت بر ملاقات پیامبر ﷺ با سایر انبیاء در شب معراج می‌کند و می‌فرماید: «از رسولانی که پیش از تو فرستادیم بپرس که آیا غیر از خداوند رحمان معبودانی برای پرستش قرار دادیم؟» (زخرف:۴۵) آنچه را از آیات و احادیث مرتبط در ارتباط با فلسفهٔ واقعهٔ معراج برمی‌آید، می‌توان به صورت زیر دسته‌بندی کرد:

۱- دیدن قدرت عظیم خداوند در پیکرهٔ آسمان‌ها با چشم ظاهر؛ آن‌چنان‌که قرآن کریم می‌فرماید: «لِنُرِيَهُ مِن آياتِنا»: تا برخی از آیات خود را به او نشان دهیم؛

۲- نایل شدن پیامبر ﷺ به شهود باطنی؛

۳- نیل روح بزرگ پیامبر ﷺ به درکی جدید و تازه برای رهبری و هدایت انسان‌ها؛

۴- احترام به فرشتگان و ساکنان آسمان‌ها به واسطهٔ قدوم مبارک پیامبر ﷺ (مکارم شیرازی، ۱۳۷۶، ص۵۰۲).

البته تنها مسلمانان به معراج عقیده ندارند. این عقیده در میان پیروان ادیان دیگر نیز کم‌وبیش وجود دارد که بررسی آن در مجال این مقاله

نمی‌گنجد.

۲-۲. معراج از دیدگاه هنر

واقعهٔ معراج پیامبر اکرم ﷺ یکی از وقایعی است که هنر ایرانی‌اسلامی به‌صورت ویژه‌ای به آن پرداخته است و هنرمندان و حامیان آن‌ها در هر دوره‌ای برای به تصویر کشیدن این واقعهٔ شگرف تلاش نموده‌اند. این واقعهٔ حیرت‌آور و مهم در ادوار گوناگون، تخیل هنرمندان مسلمان نگارگر را به خود معطوف کرده و حاصل آن، بازتاب‌های متفاوت و زیبای محتوایی و بصری این رویداد در نگارگری بوده است (بلخاری و مهدیزاده، ۱۳۹۳، ص۲۵). در ایران به دلیل توجه ویژهٔ حکام و مردم و آزادی بیشتر در بیان عقاید دینی، هنرمندان تقریباً در تمام دوره‌های هنری تصاویری را خلق کرده‌اند (خداداد و اسدی، ۱۳۸۹، ص۴۹). از سوی دیگر، در بسیاری از نگارگری‌ها نمودهای اسلامی و عرفانی دیده می‌شود که یکی از برترین و بهترین نمونه های این نمودها، معراج حضرت محمدﷺ است (کریمی و غیثی، ۱۳۹۵، ص۳۱). با توجه به وجود عوامل ثابت همچون «پیامبر، براق، فرشتگان و جبرئیل»، عوامل مختلفی باعث بروز تمایز بین نگاره‌های هر دوره شده (گل‌آقائی و میرزائی، ۱۴۰۲، ص۲۶) و در هر دورهٔ تاریخی، با توجه به اندیشه‌های معنوی، سلیقهٔ حامیان و پادشاهان و باورهای مذهبی و همچنین سلیقهٔ نگارگران، نسخه‌های متعددی از معراج پیامبر ﷺ ترسیم گردیده است. دو کتاب جامع التواریخ رشیدالدین و معراج‌نامهٔ ابوسعیدی، اولین نگارهٔ معراج از دورهٔ ایلخانی را به تصویر کشیده‌اند. در دورهٔ تیموری نیز نگاره‌های معراج، به قسمتی ضروری از نسخه‌های خطی با مضمون حماسی و ادبی و تغزلی و نیز گلچینی از اشعار شاخص شاعران تبدیل و به گونه‌ای مستقل در قالب معراج‌نامه نیز تدوین شده است.از نگاره‌های معراج در دورهٔ صفوی می‌توان به نگارهٔ شاخص سلطان‌محمد و نگارهٔ معراج از کتاب حبیب السیر اشاره کرد. در دورهٔ قاجار و در پی ورود چاپ سنگی به ایران، تصاویری با استفاده آن در این دوره خلق شد که با بررسی آن‌ها می‌توان به نکات فراوانی مرتبط با تصویرگری واقعهٔ معراج دست یافت. هنرمندانی که به تصویرگری واقعهٔ معراج پیامبر اکرم ﷺ پرداخته‌اند، هدف‌های مختلفی داشته‌اند و زبان بصری آنان نه‌فقط تداوم میراث تصویری، بلکه عامل ارتباط‌دهندهٔ مضامین مذهبی، تاریخی و سیاسی است. در این راستا، شناسایی نمونه‌های شاخص در این باب، همچون نگارهٔ «معراج حضرت رسول ﷺ» اثر سلطان‌محمد نگارگر بنام عهد صفوی (۱۴۷۷-۱۵۵۵م)، الگویی مناسب برای بیان تجلیات هنر اسلامی‌قرآنی است.

۳. مبانی نظری و ادبیات تحقیق

۱-۳. تفصیل نظریهٔ سید قطب و بررسی ابعاد آن

در قرآن کریم واژهٔ «تصویر» (الصورة) شش بار به صیغه‌های مختلف ذکر شده است.[۱] «تصویر هنری» به عنوان بنیان و قاعدهٔ اصلی سبک قرآن و ابزار برگزیده و شاخص در بیان جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ آیات، با بهره‌مندی از تصاویر زیبا در سایهٔ معانی مجرد و ذهنی، حالت‌های درونی الفاظ و موضع‌گیری‌های انسانی را خلق می‌کند و با طرح غیرمستقیم مسائل به گونه‌ای متفاوت، دریافت را تسهیل و تسریع می‌سازد. در میان پژوهشگران، سید قطب با نگارش کتابی مستقل با عنوان التصوير الفنّي في القرآن نخستین فردی است که نگاه‌ها را به پدیدهٔ اعجاز تصویر هنری قرآن جلب کرد. نظریهٔ تصویرپردازی هنری‌قرآنی سید قطب پژوهشی ریشه‌دار و جدی در اسلوب قرآنی است که می‌تواند سنگ بنای پژوهش‌های بیانی پس از خود باشد. این نظریه سبب شد تا نشانه‌های زیبایی هنری در قرآن برای پژوهشگران و ادیبان به‌خوبی آشکار شود و مجالی وسیع برای رسیدن به ژرفای آن فراهم آید (الخالدی، ۱۹۹۸م، ص۴۵۳). بنا به نظر سید قطب، تصویر هنری در قرآن کریم تصویری ممزوج با موسیقی و رنگ و حرکات است و او در بسیاری از موارد، از گفت‌وگو و آهنگ

---

۱ - غافر:۶۴؛ آل‌عمران:۶؛ اعراف:۱۱؛ حشر:۲۴، انفال:۶-۷.

کلمات، توصیفات،[1] سجع جملات و نغمهٔ عبارات در گویا نمودن تصاویر بهره گرفته است؛ به شکلی که گوش و چشم، فکر و وجدان و احساس و تخیل را از خود بی‌خود می‌کند. تصویر هنری در قرآن در کارکرد و طبیعت متمایز است؛ همچنین در مواد تشکیل‌دهنده یا عناصر و در مؤلفه‌های تصویر قرآنی که یک بدنه و اجزای متصل آن را تشکیل می‌دهد. تصویر هنری بدنهٔ واحدی است که عناصر یا اجزاء آن به نحوی به یکدیگر پیوند خورده‌اند که هر پاره‌ای از آن می‌تواند نقش خود را به بهترین شکل، در تشکیل تصویر در بافت معجزه‌آسای قرآن ایفا کند (سیدی، ۱۳۹۰، ص۵۱). عناصر تصویر هنری در قرآن کریم به شرح زیر است:

الف) شاخص‌ترین این عناصر «اندیشهٔ دینی» است. این عنصر عامل کلیدی و محور ثابتی است که دیگر عناصر پیرامون آن و در چهارچوب آن دور می‌زنند و مهم‌ترین وجه تمایز تصویر قرآنی از دیگر گونه‌های ادبی است. پس تصویر قرآنی بر جنبه‌های مفید معرفت بشری تأکید می‌کند و به معرفتی که برای آدمی در زندگی‌اش سودمند است، اهمیت نمی‌دهد؛ درعین‌حال تصور وی را نیز از عوالم غیبی و موجودات عینی تصحیح می‌کند (الراغب، ۱۳۸۷، ص۸۹).

ب) دومین عنصر تصویر هنری در قرآن کریم «واقعیت» است. این واقعیت‌ها بعضاً رخدادهایی است که در زمان نزول رخ داده و گاه حکایاتی روایت‌شده یا الگوهایی است که با دقت نظر و توجه بی‌نظیری ترسیم شده است (سیدی، ۱۳۹۰، ص۳۴۹). تصویر قرآنی در تمامی این موارد، میان حقیقت و هنر، یا صدق هنری و صدق واقعی وحدت برقرار می‌کند و بیانگر حقیقت است و از آن جدا نمی‌شود.

ج) سومین عنصر «خیال» است که در یک منظومهٔ منظم هنری، پدیده‌های دور از هم را یکجا گرد می‌آورد و آنان را به هم نزدیک و در تصویری منسجم ذوب می‌کند. پس تصویر قرآنی خیال مخاطب را برمی‌انگیزاند تا معنا را از طریق حس و وجدان و فکر و شعور بپذیرد و تصویری هنری است که احساسات را تحریک می‌کند؛ چنان‌که خیال را هم برمی‌انگیزاند تا اجرای تصویر را پیگیری و در آن تأمل نماید و در ذهن مخاطب شکل دهد (راغب، ۱۳۸۷، ص۲۱۳).

د) چهارمین عنصر«عاطفه» است که تصویر را در اعماق زندگی نفوذ می‌دهد و زندگی بدون آن سرد و بی‌روح می‌شود. عاطفه با مؤلفه‌های دیگر تصویر نیز ارتباط می‌یابد تا احساسات مخاطب را برانگیزاند و وی را از زمان و مکان رها سازد تا در افق‌های تصویر احساسی و روانی زندگی کند (قطب، ۱۳۵۹، ص۱۳۲).

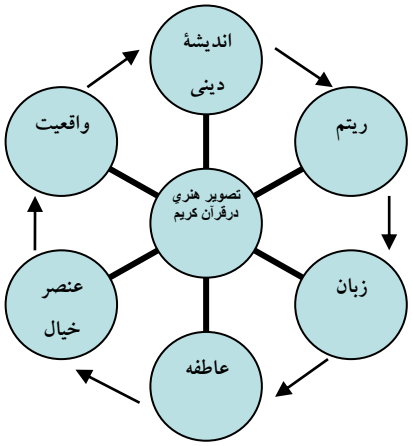
ه) پنجمین عنصر زبان یا همان ابزار انتقال اندیشه‌ها و عواطف است. بیان قرآنی نظام و انسجام و فضایی متناسب برای واژگان را به بهترین وجه فراهم آورده است و به واژگان فضای تصویری دیگری بخشیده که با فضای روانی یا احساسی ترسیم‌شده سازگار است (سیدی، ۱۳۹۰، ص۳۵۰).

و) عنصر «ریتم» که با دیگر عناصر در ارتباط است. ریتم در ساخت تصویر و تأثیر آن بر مخاطب نقش بسزایی دارد و مؤلفهٔ روشن تصویر قرآنی است که گاه در آن شدید، گاه نرم و آرام و گاه کند است. حالت آن با توجه به معنا یا بافت کلی تعیین می‌شود (قطب، بی‌تا، صص۳۶-۵۴).

یکی از ویژگی‌های تصویر قرآنی قانون همبستگی بین عناصر آن است. این همبستگی فقط به عناصر تصویر محدود نمی‌شود و با انواع تصویرها در قرآن هماهنگ و مرتبط است. این عناصر تصویر که بر اساس دینی تکیه دارد، در انواع تصویرهای قرآنی خود را بروز می‌دهد و تصویرهای قرآنی در آن با ویژگی‌های دینیِ روشن و شاخص هویداست و با طبیعت متن قرآنی به‌مثابهٔ کتابی که از جانب باری‌تعالی

۱. وصف (توصیف) کشف و اظهار چیزی است و موضوع آن می‌تواند انسان، طبیعت و مظاهر آن باشد. توصیفات نیز همچون تصاویر بر قوهٔ خیال استوارند. عنصری که سبب توصیف می‌شود، اعجاب و شگفتی‌ای است که به یک ادیب هنگام دیدن و مشاهدهٔ صحنه‌ای دست می‌دهد (الشایب، ۲۰۰۳م، ص۹۰).

نازل شده و غایت آن نیل به آرمان‌های دینی از طریق تصویر هنری است، هماهنگی دارد. بدین‌سبب، برای تحقق اعجاز در تصویر قرآنی، اهداف هنری با آرمان‌های دینی به هم گره خورده است. برای اثبات این مدعا کافی است به آیات قرآن مراجعه کنیم تا اعجاز متن را در بیان تأویلی آیات ببینیم.



شکل ۱: مؤلفه‌های تصویر هنری در قرآن کریم (منبع: نگارنده)

۲-۳. تبیین هنر نگارگری ایرانی در دورهٔ صفوی و بیان ویژگی‌های آن

نگارگری ایران یکی از حوزه‌های مهم مطالعاتی در هنر اسلامی است (میرجلیلی و همکاران، ، ۱۴۰۱، ص۹۹) که مستقیماً از نظام عاطفی و حسی و فکری مردم ایران‌زمین مایه گرفته و هم‌پای زندگانی تاریخی آنان دگرگون شده است (آژند، ۱۳۹۹، ص۷). روی کار آمدن صفویان (۹۰۷ق) به عنوان اولین دولت حاکم در ایران با مذهب رسمی شیعه و تداوم ۱۲۵ سالهٔ حکومت آنان، در رشد هنرهای مصور ایرانی به‌ویژه نگارگری تأثیری مستقیم داشت و باعث به وجود آمدن اشتراکات زیادی بین متون ادبی و آثار هنری و معارف قرآن کریم شد. هنر صفویه در پیوند مستقیم با عناصری قرار داشت که طبیعت و ماهیتی مذهبی داشتند و در بسیاری موارد برگرفته از مضامین قرآن کریم بودند. تداوم و عمر طولانی این سلسله و استحکام جنبه‌های مذهبی و فرهنگی آن، موجب تقویت و استحکام سنت هنری‌مذهبی مکتب صفویه گردید. در این دوره بار دیگر، محصولات و تولیدات هنری کاملاً ویژگی و مشخصهٔ ایرانی یافت (اسکارچیا، ۱۳۸۴، مقدمه). عمده‌ترین ویژگی‌های نگارگری در عهد صفوی را می‌توان به شش بخش تقسیم کرد:

الف) ویژگی بینشی: در نگارگری ایرانی عهد صفویه، بازنمایی عین‌به‌عین و واقع‌گرایی، کمال یک اثر هنری را نشان نمی‌داد، بلکه گذر از سطح مادی اشیاء و رسیدن به واقعیت درونی مدنظر هنرمند بود. صوری که نگارگران ترسیم می‌کردند، «صور معلقه» نامیده می‌شد؛ چراکه بستر مادی معینی نداشت و لطیف و اثیری بود. درحقیقت، «مینیاتور [نگارگری] ایرانی با باقی ماندن از افقی غیر از افق جهان مادی، و درعین‌حال برخورداری از حیات و حرکتی خاص خود، جنبه‌های عرفانی دارد که سایه‌ای از لذات و شادی‌های عالم ملکوت است» (نصر، ۱۳۷۵، ص۱۷۶).

ب) ویژگی مضمونی: نگارگری عهد صفوی عمدتاً با ادبیات فارسی و مذهب و بالاخص آموزه‌های قرآنی پیوند گسست‌ناپذیری دارد. در عصر صفوی، «صور خیال در شعر ایرانی و نقاشی ایرانی، با مضامین قرآنی برهم منطبق بودند. نظیر همان توصیف‌های نابی که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌کردند، در کار تصویرگران هم می‌توان بازیافت» (پاکباز، ۱۳۷۸، ص۵۹۹). همگامی متون

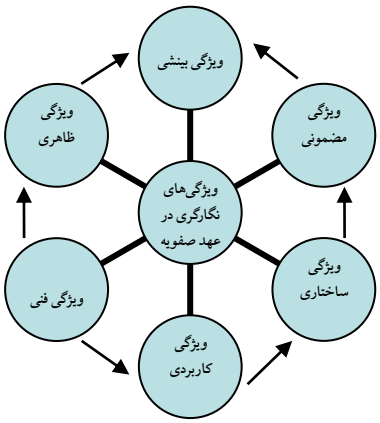
ادبی‌تاریخی و تصاویرهنری در عصر صفوی موجب شد مؤیدهای تصویری به تاریخ‌نگاری بصری کمک کند.

ج) ویژگی ساختاری: روش هنری نگارگر صفوی اساساً مغایر با ناتورالیسم و سرشار از احساسات و عواطف و عوامل ذهنی است و به‌هیچ‌وجه نمی‌توان آن را جزء تقسیم‌بندی‌های لحاظ شده در هنر آکادمیک غربی قرار داد. در نگارگری این عصر، نه فضای سه‌بعدی رعایت شده و نه پرسپکتویک نقطه‌ای؛ همچنین مانند برخی آثار تزیینی یا انتزاعی مدرن، دوبعدی صرف نیست و همچون هنر سورآلیستی، تصاویر ذهنی و شخصی هم در خود ندارد. در این دوره، «مفهوم فضا در نقاشی ایرانی با جهانی دیگر ارتباط دارد که دارای ابعادی مستقل از مکان محسوس می‌باشد» (تجویدی، ۱۳۷۵، ص۱۱۵). نگارگری عصر صفوی در یک اعتدال بین عینیت و ذهنیت به سر می‌برد و با تمهیداتی بسیار پیشروتر از زمان خود، از هر دو مقوله به یک اندازه بهره می‌جوید.

د) ویژگی کاربردی: نگارگری ایرانی گونه‌ای مصورسازی به شمار می‌آید. در این دوره، نگارگری عمدتاً درباری و فاخر بود و درنتیجه در دسترس عموم قرار نداشت؛ اما مصورسازی متون دینی و ادبی موجب درک آسان‌تر مخاطبان عام و خاص از این رخدادها و نوعی تاریخ‌نگاری بصری محسوب می‌شد. از آن جهت که غالب نگاره‌های مصور ایرانی به‌صورت سفارشی و تخت نظارت سفارش‌دهندگان مصور می‌شد، ارزش ویژگی کاربردی در نگارگری ایرانی به علت تفاوت در ویژگی ذوقی و فردی و فرهنگی سفارش‌دهندگان، با انواع دیگر مصورسازی در جهان متفاوت است. نگارگر ایرانی عمدتاً تحت حمایت شاهان و امیران امکان فعالیت پیدا می‌کرد و هنر او نیز از دسترس همگان به‌دور بود. او در کارگاه‌های درباری در کنار دیگر هنرمندان به کار تصویرگری و کتاب‌آرایی می‌پرداخت و خود را موظف به حفظ سنت‌ها می‌دانست (پاکباز، ۱۳۷۸، ص۶۰۰).

ه) ویژگی فنی: در این دوره، مناعت ظریف و ماهرانه‌ای با نگارگری ایرانی همراه بود. ادراک ویژگی‌های مواد و شناخت اصول و رموز کار، هنرمند نقاش در عهد صفوی را به صنعت‌گری چیره‌دست مبدل می‌نمود. اما علاوه بر این، به جهت تمرکز حواس در مرارت‌های مکرر، از روحیه‌ای کمال‌طلب و منضبط و نیز خلوص در رفتار برخوردار می‌شد. «کمال استادی نگارگر، در قدرت ریزه‌کاری شگفت‌انگیزی جلوه می‌نمود که حاصل یک عمر ممارست و کار عبادی‌گونهٔ او بود» (نصر، ۱۳۷۵، ص۱۷۸).

و) ویژگی ظاهری: نور و رنگ از عناصر اصلی هنر نقاشی و فضای تجسمی آثار نگارگر ایرانی عهد صفوی به شمار می‌رود. این دو عنصر به مثابهٔ ظاهر و باطن حقیقتی واحد، تجلی و نمودی از فیض خداوند در عالم بوده است و بدین‌سان می‌توان این تجلی را در نگاره‌ها دید. «در نگارگری ایرانی عهد صفویه، علاوه بر انتخاب و جاگذاری رنگ‌های هماهنگ، عامل ریتم [ضرباهنگ] نیز به رنگ‌بندی اهمیتی اساسی می‌دهد. ریتم رنگ‌ها بر ریتم خطوط و نقوش اثر می‌گذارد و آن را تعدیل یا تقویت می‌کند»(پاکباز، ۱۳۷۸، ص۶۰۰).



شکل ۲: ویژگی‌های نگارگری ایرانی- اسلامی در عهد صفویه(منبع: نگارنده)

۴. تحلیل تأویلی آیات مربوط به معراج حضرت رسول ﷺ

تصاویر ترسیم‌شده از پدیدهٔ معراج در قرآن برای بیان حقایق دینی از خلال صحنه‌های ترسیم‌شده از آن در آیات مرتبط عنوان‌شده، تنها به ذکر عوامل تاریخی و مصادیق موجود نمی‌پردازد؛ بلکه با تأکید بر روشنگری، استخراج ارزش‌های ثابت دینی و بیان قدرت خداوند و نمود آن در جریان‌سازی وقایع منطبق بر اراده او را با بی‌توجهی به مکان و زمان و اسامی اشخاص به تصویر می‌کشد؛ تا تصویر آن پویا و تأثیرگذار باقی بماند. به گفتهٔ یکی از پژوهشگران:

> مهم‌ترین معیاری که با آن می‌توان دریافت که آیا محصول هنری معینی به قلمرو هنر دینی یا قدسی تعلق دارد یا نه، وجود یا عدم ارتباط آن با مثال‌های اعلای روحانی است. برای پی بردن به خصلتِ حقیقی آن، در درجهٔ اول باید معلوم کرد که آیا محصول هنری، پرتوی از جهان فوقِ طبیعی را در خود باز می‌تاباند یا نه؟ و آیا محصول هنری حامل پیامی روحانی هست یا نه. سپس می‌توان جنبه‌های صوری اثر هنری، مواد و مصالحی را که در آن به کار رفته است و حالت یا سبک بیان و مهارت هنرمند و درجهٔ مطابقت میان محتوای غیرمادی و صورت جسمانی آن را بررسی کرد. و بالاخره با تأمل در این مسائل می‌توان به بررسی‌های ذهنی بیشتری پرداخت. آیا محصول هنری ذوق و شوق بهشت را در ما بیدار می‌کند؟ آیا احساس ستایش و شکرگزاری نسبت به خالق را در ما برمی‌انگیزد؟ آیا با گشودن راه دستیابی به اسرار مقدس، ما را به حالت تأمل رهنمون می‌شود؟ (میشون، ۱۳۸۰، ص۶۰).

درحقیقت، تصویرحوادث و رویدادهای همزمان آن را تداعی می‌کند؛ تا ابزار تربیتی آن از میان حوادث و رویکردهای دینی با تصویر همراه شود؛ آنگونه که نسل‌های بعدی بتوانند با تمام احساسات و اشارات و تلمیحات، از خلال تصویر معراج با فضای آن مأنوس شوند؛ چنان‌که خداوند متعال در آیهٔ یکم از سورهٔ اسراء می‌فرماید: «منزه است آن [خدایی] که بنده‌اش را شبانگاهی، از مسجدالحرام به سوی مسجدالاقصی که پیرامون آن را برکت داده‌ایم، سیر داد تا از نشانه‌های خود به او بنمایانیم؛ که او همان شنوای بیناست». بیان حادثه، با تسبیح خداوند آغاز می‌شود و حادثه را از غیب به شهود منتقل می‌سازد که با فضای معراج و اعجاز و امور خارق‌العادهٔ آن مناسب است؛ پس از آن به تعیین مکان و زمان این حادثهٔ غیبی می‌پردازد. کلمهٔ «لیلة» به طور ضمنی در فعل «أسری» وجود دارد؛ زیرا «سری» تنها در شب انجام می‌شود. اما ذکر «لیلاً» سایه‌ای از آرامش و سکون را به علاوهٔ توضیح بیشتر زمان به تصویر اضافه می‌کند. همچنین به انسان این اجازه را می‌دهد که حرکت از مسجدالحرام به مسجدالاقصی را در آرامش شب تصویر نماید؛ به این معنا که خداوند متعال پیامبرش را از مکانی به مکان دیگر می‌برد و احساس عظمت و شکوه می‌کند. به نظر می‌رسد این ارتباط رمز خاتمیت دین اسلام هم هست. در اینجا تصویر به همین چند کلمه بسنده کرده و به جزئیات نپرداخته است؛ زیرا این حادثه‌ای متعلق به جهان غیب بوده و مجال پرداختن بیشتر به آن نیست. در اینجا بلافاصله عبارت «إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ» ذکر می‌شود. کلمهٔ «سمیع» با تسبیح، و کلمهٔ «بصیر» با فضای سفر در تاریکی مرتبط است. بدین ترتیب تصویر حادثه با عبارت انتهایی تناسب دارد و با شب‌روی مرتبط است . این حادثه مربوط به جهان غیب است که ما به آن ایمان داریم؛ بنابراین دربارهٔ جزئیات تصویر و رحمت خداوند به مسلمانان که این حادثه را برای آنان به تصویر کشیده و از آن آگاهشان نموده تا به پیامبرشان و منشأ دریافت وحی اطمینان کنند، بحث نمی‌کنیم. خداوند متعال در آیات ۱۳ تا ۱۸ سورهٔ نجم نیز به معراج پیامبر اکرم ﷺ به آسمان اشاره می‌فرماید. در اینجا تصویر، غیبی و روشن و بدون جزئیات است. خداوند آن را به پیامبر خود اختصاص داد تا از منشأ دریافت وحی مطمئن شود و شاهدی برای بشر باشد بر حقیقت آنچه از جهان ناپیدا دیده است. البته در این آیات مجال بحث در باب تصویر غیبی نیست؛ زیرا عناصرش را از جهان نامحسوس می‌گیرد؛ عناصری مانند «جنة المأوی»، «سدرة المنتهی»

و «آیات کبری» که همگی عناصر نامحسوس و غیبی هستند. تأثیری که این تصاویر بر جان‌ها می‌گذارد، حدود ارتباط آسمان با زمین و بیانگر این حقیقت است که هر آنچه در آن رخ می‌دهد، به فرمان خداوند عالم است. بنابراین این تصویر غیبی سایه‌ای از توجه و ترس دائم نسبت به خالق را ایجاد می‌کند.

چنان‌که مشاهده کردیم، تصویر در این آیات به بیان جزئیات حادثه نمی‌پردازد؛ بلکه بر واقعیت‌های ثابت دینی تأکید دارد و آن‌ها را به تقدیر خداوند مرتبط می‌سازد و احساسات بشری در برابر رخدادها را مجسم و زوایای پنهان را روشن می‌کند و از این تصویر به مثابهٔ ابزاری جهت درمان روان و هدایت‌گری و تربیت به وسیلهٔ اتفاقات و آماده کردن آن بر راه و رسم خداوند در رفتار و کردار و پندار بهره می‌گیرد.

۵. تصویر معراج در نگارگری صفوی و معرفی نگارهٔ معراج سلطان‌محمد

در سنت اسلامی، تجلی حقیقت خداوندی بر قلب پیامبر نازل شده و به صورت قرآن تجسم یافته است. از نظر مسلمانان، قرآن کلمة الله است و بنابراین در تمامی سنت اسلامی، هنر دینی‌اسلامی بر حول محور قرآن می‌چرخد. از اینجاست که تمامی هنرهای مرتبط با قرآن، در میان دیگر هنرها موقعیتی ممتاز می‌یابد (خزائی، ۱۳۸۳، ص۲۱). انطباق کامل تعالیم و معارف قرآن کریم با فطرت آدمیان و به‌طورکلی وجود فرهنگ کهن توحیدی در بین ایرانیان و بالاخص در بین هنرمندان دورهٔ صفویه (۹۰۷ق)، باعث خلق آثاری بی‌نظیر درخصوص متون دینی و عرفانی شد. از همان ابتدای حکمرانی دولت شیعه‌نشین صفویه، توجه به هنر و هنرمندان در اولویت قرار گرفت. شاه‌اسماعیل اول و جانشین او شاه‌طهماسب (۹۳۰-۹۸۵ق) در دوران حکمرانی خود از معماری، خطاطی، نقاشی و سایر هنرها حمایت کردند؛ به‌طوری‌که در دورهٔ شاه‌طهماسب دو طرح بزرگ و مهم انجام شد: یکی شاهنامهٔ طهماسبی و دیگری خمسهٔ طهماسبی که یکی از زیباترین نگاره‌های آن نگارهٔ معراج سلطان‌محمد است (میرجلیلی و همکاران، ۱۴۰۱، ص۱۰۷). از دورهٔ صفویه به بعد، مراحل و منازل معراج پیامبر ﷺ به شیوه‌های مختلف در نگارگری‌ها و چاپ‌های سنگی نمود یافت و انگیزهٔ کار هنرمندان قرار گرفت (بهارلو و فهیمی‌فر، ۱۳۹۶، ص۷۵). جست‌وجوی لایه‌های پنهان قرآن کریم در آثار هنرمندان این دوره، از طریق انس مخاطب با قرآن کریم میسر می‌شود و راز عشق و علاقهٔ این بزرگان به حضرت حق از این طریق برملا می‌گردد. این اتفاق نه توسط همهٔ هنرمندان نگارگر ما، بلکه در آرمانی‌ترین شکل خود به دست برخی از نگارگران نخبهٔ این عهد همچون سلطان‌محمد نگارگر رخ داده است.

یکی از برجسته‌ترین نگاره‌های مربوط به معراج، نگارهٔ شاخص «معراج حضرت رسول ﷺ » اثر سلطان‌محمد، نقاش بنام عهد صفوی است. اطلاعات بسیار اندکی درخصوص زندگی استاد سلطان‌محمد مصور تبریزی موجود است. روشن است که زادگاه او تبریز بود، اما زمان دقیق ولادت او مشخص نیست. به‌نظر می‌رسد سلطان‌محمد مراحل آغازین زندگی هنری‌اش را در دربار یعقوب آق‌قویونلو گذراند. هنگامی‌که شاه‌اسماعیل صفوی به سال ۹۰۶ق تبریز را از دست آق‌قویونلوها گرفت، میراث هنری آنان و از جمله کارگاه هنری کتابخانهٔ سلطنتی را به دست آورد. سلطان‌محمد نیز که در این کارگاه کار می‌کرد و ظاهراً در مرحلهٔ پختگی هنر خود نیز بود، در صدر این کارگاه هنری قرار داشت. در سال‌های ۹۴۶ تا ۹۴۹ق، طرح عظیم خمسهٔ نظامی برای شاه‌طهماسب تدارک دیده شد. این نسخه تا پایان سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار در کتابخانهٔ سلطنتی حفظ می‌شد؛ تا اینکه در سال ۱۸۸۰م از طریقی نامعلوم برای موزهٔ بریتانیا خریداری شد و تاکنون در همان‌جا محفوظ مانده است. این اثر گرانقدر، نمونه‌ای کامل از یک اثر معنوی است؛ اثری که نه فقط عمق عرفانی و فکری روایت را می‌گشاید، بلکه از قدرت اندیشمندانه و هنرمندانه‌ای در به‌کارگیری مؤلفه‌های تصویری و مهم‌تر از همه تمامیت‌یافتگی این عناصر و همبستگی ملی حکایت دارد؛ مسئله‌ای که ماهیت بحث و تحلیل درباب این نگاره را موضوعیت می‌بخشد.

معراج پیامبر اکرم ﷺ منسوب به سلطان‌محمد

مأخذ: Welch, Stuart Cary.Persian Painting.P.95

۶. تحلیل بصری نگارهٔ معراج حضرت رسول ﷺ اثر سلطان‌محمد با تکیه بر نظریهٔ هنری سید قطب

در عهد صفویه، نگارگری ایرانی با اندیشهٔ دینی پیوندی تنگاتنگ داشت. نه فقط ذهن نقاش با ماهیت پدیده‌های غیبی و معجزات الهی مکتوب در کتاب آسمانی یگانه بود، بلکه نگارگر موضوع خود را عمدتاً از حوادث روایی قرآن کریم برمی‌گرفت. مضامین روایات منتخب، ریشه در خبرهای غیبی و اعجاز قرآن داشت که آن‌ها را به متنی مخاطب‌محور مبدل می‌نمود. به عبارت دیگر آرمان فرهنگی و معنوی زنده‌ای از اندیشهٔ دینی نگارگر ایرانی تراوش می‌کرد که مضمون اثر او را غنی می‌ساخت و در تصویر به زبان خط و رنگ بیان می‌شد:

> ژرف‌ترین پیوند میان هنر اسلامی و قرآن کریم از گونه‌ای دیگر است و آن نه در ظاهر کلام قرآنی است، بلکه درحقیقت آن است که گوهری فراتر از شکل و ظواهر است و بیشتر از سرچشمهٔ توحید سیراب می‌شود و با صفات و خصایص پیوسته بدان، هنر اسلامی که منظور از آن تمامی هنرهای تجسمی در اسلام است، اساساً نمودی است از بعضی جنبه‌ها با ابعاد وحدت الهی، در این نمونه، اثر و نمودی از بعضی جنبه‌ها یا ابعاد وحدت الوهویت نمودار می‌گردد (بورکهارت، ۱۳۷۶، ص۵۷).

بنابراین، در نگارگری ایرانی تأثیر تصویرگری از روایات قرآنی بر مخاطب به اوج خود رسیده است؛ چون عواطف دینی و عواطف انسانی هر دو را برمی‌انگیزاند. این تصویر، ژرفای وجود آدمی را به‌حرکت درمی‌آورد تا او را بر حقایق زندگی و وجود از طریق صحنه‌های ارائه‌شده و تصاویر خیره‌کننده و الگوهای ترسیم‌شده و معجزات و رخدادهای غیبی آگاه نماید و تأثیرپذیری عاطفی را به اوج رساند؛ چنان‌که نگاره‌هایی همچون نگارهٔ معراج، تنها «نقاشی روایی» نیست؛ زیرا تصویرگر آن از شرح وقایع خودداری کرده و فقط به جوهر و عصارهٔ مضمونی داستان پرداخته که پدیده‌ای غیبی است و در حیطهٔ حواس و درک آدمی قرار نمی‌گیرد.

در این نگاره، سلطان‌محمد به عنوان یک صوفی، باطن و ظاهر نگاره‌ای را اجرا می‌کند که جوهره و روح فرد را با عالم دیگر پیوند می‌دهد. سلطان‌محمد در این نگارهٔ بنام که به نظر می‌رسد آخرین نگارهٔ او نیز بوده است، به همراه پیامبرﷺ اوج گرفته و ماورایی شده است. این نگاره متأثر از متون وحیانی است و می‌توان آن را از جهت ماهیت و موضوعیت، متنی مرکب نامید؛ یعنی در مشاهدهٔ آن هم عقل و هم

احساس و عاطفهٔ آدمی مخاطب واقع می‌شود. این دو کارکرد با توجه به غایتی است که هنرمند نگارگر در به تصویر کشیدن این نگاره دارد که همان قصد تحقق اغراض دینی از ورای تصویر هنری است. این اثر در تمام ابعاد خود بیانگر واقعیت و حقیقت است؛ تا آدمی را از خلال تحریک عاطفی به واسطهٔ تصویرهای رسم‌شده، به معرفت درست مجهز نماید. در تجسیم واقعهٔ معراج در این نگاره، نگارگر به جنبه‌هایی از تصویر قرآن می‌پردازد که خاص آدمی است و درعین‌حال تصورات وی از عالم غیب مطلق باقی می‌ماند.

ساختار فضای ترسیم‌شده در نگاره فضای مادی و فضای سه‌بعدی کاذب نیست؛ بلکه ترازها از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابد؛ چنان‌که در ترکیب‌بندی این اثر، شعله‌های زبانه‌کشیده از دور سر پیامبر ﷺ، همچون شعله‌های آتشین دل اوست که به فوز اکبر و خیر اکمل نایل شده و بر عواطف و احساسات دیگرش نیز پیشی گرفته است. در این نگاره همه‌چیز در حد نهایت لطف و شادابی است: زیبایی و لطف جبرئیل ﷺ در جلوی خیل فرشتگان و شور و شیرینی آنان، ابرهای رقصان و پیچان و درهم‌تنیده و آسمان پررمزوراز و لاجوردین، جملگی از ذوق سرشار و ذهن پویای سلطان‌محمد حکایت می‌کند. می‌توان گفت تصویر حضرت رسول ﷺ در مرکزیت نگاره‌ای به این پرمغزی و پرمفهومی و ماورایی، آخرین پیام سلطان‌محمد در نگارگری این واقعه شگرف است. سلطان‌محمد برای نقاشی خود، لحظهٔ ورود پیامبر ﷺ به طبقات بالایی و افلاک فوقانی را انتخاب کرده است؛ از آن جهت که در این بخش از سفر معنوی معراج، فرشتگان به استقبال ایشان آمده‌اند. سلطان‌محمد برخلاف سایر نقاشان که شروع معراج یا بازدید پیامبر ﷺ از بهشت و جهنم را به تصویر کشیده‌اند، به میان مبدأ و مقصد توجه کرده است. به عبارتی، هنرمند نگارگر سعی دارد با ابزار هنری خود، نه‌تنها ظاهر اثر را شاخص و تأثیرگذار نماید، بلکه با رعایت ویژگی‌های فنی در بیان واقعیت‌های پدیده‌ها، تصویری پویا و متمایز خلق کند. ویژگی بارز این تصویر آن است که کاملاً زنده است. این تصویر از یک محیط زنده انتزاع شده است، نه از رنگ‌های مجرد و خطوط بی‌جان. در این تصویر، فاصله‌ها و مسافت‌ها از طریق مشاعر و وجدانیات درک می‌شود و کاملاً واقعی است و بدین‌ترتیب معانی در ذهن ترسیم می‌شود و بر روح و روان انسان تأثیر می‌گذارد (قطب، ۱۹۹۸م، ص۶۴). تابلو از نظر ترکیب‌بندی، فرم، رنگ، ریتم و توازن، محتوا و کلیت طراحی فوق‌العاده غنی است. «در نگارگری ایرانی عهد صفویه، علاوه بر انتخاب و جاگذاری رنگ‌های هماهنگ، عامل ریتم [ضرباهنگ] نیز در رنگ‌بندی اهمیتی اساسی دارد. ریتم رنگ‌ها بر ریتم خطوط و نقوش اثر می‌گذارد و آن را تعدیل یا تقویت می‌کند» (پاکباز، ۱۳۷۸، ص۶۰۰). بر مبنای ویژگی ساختاری هنر نگارگری ایرانی، مهم‌ترین اصل در این نظام، اصل فضاسازی معنوی برای تحریک عواطف و احساسات و تجسم عالم مجازی است که می‌توان آن را «فضای چندساحتی» نامید؛ زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی خاص و غالباً مستقل است. این فضا سه‌بعدی نیست و از قواعد ژرفانمایی[1] پیروی نمی‌کند؛ بلکه نموداری از مجموعهٔ نماهایی است که هم‌زمان از روبه‌رو و از بالا دیده شده است. با این وجود فضای دوبعدی ساده هم نیست و گاه تا حدی عمیق و سه‌بعدی به نظر می‌آید. اصل مهم دیگر در نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی، اصل ارتباط درونی تصویر و متن است و خط، عامل اساسی این پیوند به شمار می‌آید. در این دوره، مناعت ظریف و ماهرانه‌ای با نگارگری ایرانی همراه بوده است. ادراک ویژگی‌های مواد و شناخت اصول و رموز کار، هنرمند نقاش در عهد صفویه را به صنعت‌گری چیره‌دست مبدل می‌کرد؛ اما علاوه بر این، به جهت تمرکز حواس در مرارت‌های مکرر، از روحیه‌ای کمال‌طلب و منضبط و خلوص در رفتار برخوردار نیز می‌شد. «کمال استادی نگارگر، در قدرت ریزه‌کاری شگفت‌انگیزی جلوه می‌نمود که حاصل یک عمر ممارست و کار عبادت‌گونهٔ او بود» (نصر، ۱۳۷۵، ص۱۷۸).

سید قطب معتقد بود تخییل روشی هنری در بیان است و آن را قاعده و مبنای اساسی تصویر در قرآن قلمداد می‌کرد (قطب، ۱۹۸۸م،

1. Perpective.

ص۷۱). این اثر نیز مانند سایر آثار سلطان‌محمد ضمن رعایت اصول فنی و حفظ سنت‌ها، بسیار پویا و دینامیک است؛ هرچند باید متذکر شد که تحرک در این کار بسیار چشمگیرتر و جالب‌تر از دیگر آثار او به چشم می‌آید. اصولاً حالت تعلیق فرم‌ها در فضا و نبود تکیه‌گاه زمینی برای آن‌ها، این کار را از هرگونه سکون عاری می‌سازد.؛ به‌ویژه حالت‌های لباس فرشتگان که پر پیچ‌وتاب طراحی شده و گویی بادی از سمت چپ بر آن‌ها می‌وزد. ولی پیچش و حرکت ابرها، مسیر خاصی را برای باد تداعی نمی‌کند؛ زیرا هریک به طرفی کشیده شده است. شاید در پایین نگاره، سکون بیشتری را نسبت به بالا احساس کنیم؛ ولی آنچه مسلم است اینکه سرتاسر آن سرشار از حرکت است.

نمودار ۱ شکل کلی اثر را نمایش می‌دهد که در کادری مستطیل قرار گرفته و خود آن به دو قسمت طلایی تقسیم شده است. موضوع اصلی، یعنی به معراج رفتن حضرت محمد ﷺ، در مربع شاخص طلایی دیده می‌شود. مربع شاخص طلایی در بالا و یک مستطیل افقی در پایین کادر قرار گرفته است. کادر از فرشتگانی که به استقبال پیامبرﷺ آمده‌اند، پر شده است و هر کدام از فرشتگان نیز به نوعی در خدمت ایشان و حامل هدایایی برای پیامبر ﷺ هستند. در این میان، فرشته‌ای با عبای سبز، لباس زرد و و بال‌های زرد و سبز، زیر پاهای براق، سینی آتشی قرار داده است. قسمتی از بدن این فرشته در مستطیل افقی است که پایین کادر را با بالا مرتبط می‌کند و حرکت چشم را به بالا می‌کشاند. این فرشته در مربع شاخص طلایی قرار گرفته و قسمتی از بدنش جبرئیل است که پیامبر ﷺ را همراهی و راهنمایی می‌کند. درنهایت، تمامی این حرکت‌ها دور از چشم ناظر، به سمت خارج از تابلو در حرکت است و به پیامبر ﷺ ختم می‌شود و قوهٔ تخیل بیننده را تحریک می‌کند و به تفکر وامی‌دارد که چه رازی در پس این پرده نهفته است. به نظر می‌رسد در این اثر سلطان‌محمد با معرفت و بینش خاص هنری خود، هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبوده، بلکه کوشیده است اصل و جوهر صور طبیعی را در قالب تصویری هنری و خاص به تصویر درآورد. به این ترتیب، در نگارهٔ او نه زمان و مکان معینی مجسم می‌شود و نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند. بنابراین غالب فرم‌ها به صورت حلزونی است و اگر با چشم از هر گوشهٔ تابلو شروع کنیم، نهایتاً به تصویر پیامبر ﷺ و معراج رفتن آن حضرت در میانهٔ نگاره می‌رسیم. صورت مبارک ایشان نیز با نقاب سفیدی پوشیده شده است. چنان‌که بیان شد، ویژگی بارز تصویر قرآنی، صدق واقعی است. مصداق هنری «در زیبایی بیان و نظم و تعبیر و شکوه و جلالت اظهار» (قطب، ۱۹۹۸م، ص۲۴۹) نهفته است، یا «نوآوری در ارائه و زیبایی در نظم و هماهنگی و قدرت و توانایی در اداء است» (قطب، ۱۹۹۸م، ص۲۵۹). در فرم خطی اثر که در نمودار شمارهٔ ۲ آمده است، فرشتگان به قدری پر پیچ‌وتاب و متحرک کشیده شده‌اند که اثر را به یک اثر بسیار فعال و پویا مبدل کرده‌اند. نظم هندسی در این اثر مشخص است و تناسبات کادر بسیار نزدیک به یک مستطیل طلایی است. همان‌گونه که در نمودار شمارهٔ ۳ آمده، با ترسیم کمان نصف مربع شاخص، به کادری می‌رسیم که حدوداً منطبق با کادر اصلی نگاره است و اگر مربع شاخص را از پایین جدا کنیم، خط مربع شاخص از زیر صورت پیامبر ﷺ و از ناحیهٔ گردن می‌گذرد. خط مستطیل $\sqrt{2}$ نیز از حاشیهٔ پایین اشعار قسمت بالا عبور می‌کند. در مرکز برخورد اقطار مستطیل، کل بدن براق و پیامبر ﷺ قرار گرفته است. این ترکیب‌بندی پویا سبب شده است هیچ اغتشاش بصری برای چشم ایجاد نگردد. همچنین در نمودار شمارهٔ ۴، جست‌وجوی یک پنج‌ضلعی طلایی را در این اثر می‌بینید. پنج‌ضلعی طلایی یکی از تصاویر هندسی است که منحصراً از نسبت‌های طلایی درست شده است و چنان‌که می‌بینید، تصویر پیامبرﷺ در مرکز این پنج‌ضلعی قرار دارد. تمام فرشتگان هم به صورت حلقه‌ای و دایره‌ای، دور سر پیامبر در گردش هستند. منحنی‌ها در این نمودار کاملاً نمایش داده شده و درحقیقت این حالت‌ها، به پیامبر ﷺ مرکزیتی بخشیده که به صورت تأکید (آکسان) در تابلو خودنمایی می‌کند. همان‌طور که مشهود است، با وجود اینکه فرشتگان فرم‌های دایره‌ای‌شکل تشکیل داده‌اند، پراکندگی و پویایی آن‌ها در صفحه

متناسب و هماهنگ است.

یکی از مؤلفه‌های اصلی بیان قرآن به تعبیر سید قطب، مؤلفهٔ زبان به مثابهٔ ابزار انتقال اندیشه‌ها و عواطف است. زبان تصویر هنری زبان مجاز است و مجاز همان تصویر هنری است (عقاد، بی‌تا، ص۲۶). همان‌طور که در نمودار شمارهٔ ۲ مشاهده شد، خطوط دیدگانی در این نگاره بسیار پیچان و متحرک است و در هیچ جای صفحه خطوط مستحکم عمودی‌افقی نمی‌بینیم. این باعث شده حالت روحانی اثر بیشتر شود و در ضمن این خطوط در تمام اثر به یک وحدت کلی برسند. در انتها و در قسمت پایانی اثر، اشعاری نوشته شده است. البته طرز قرارگیری اشعار صدمه‌ای به ترکیب‌بندی نگاره وارد نساخته است؛ با اینکه شاید نقاش می‌توانست تدبیر جالب‌تری در این مورد جست‌وجو کند. اشعار مذکور، تحت عنوان «معراج پیامبر اکرم ﷺ» است که در آن نظامی گنجوی بعد از ستایش پروردگار و نعت پیامبرﷺ، معراج ایشان را توضیح می‌دهد. در این اشعار، واژگان نه جامد و بی‌روح، بلکه زنده و دارای اشاره و الهام است. همان‌گونه که در این اشعار آمده است، قدرت بر سخن موقف انسانی بشر را برای او حفظ کرده و به‌سوی هر خیری هدایتش می‌کند. این اشعار به شرح زیر است:

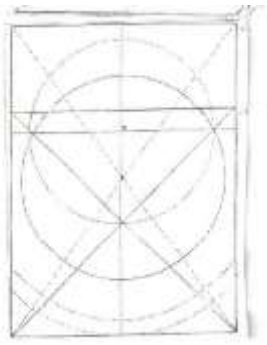
چون محمد ز جبرئیل به راز	گوش کرد آن پیام روح‌نواز
زان سخن هوش را تمامی داد	گوش را حلقهٔ غلامی داد
آن امین خدای در تنزیل	وین امین خرد به عقل دلیل
دو امین بر امانتی گنجور	این ز دیو آن ز دیوسیرت دور
آن رساند آنچه بود شرط پیام	وین شنید آنچه بود سرّ کلام
در شب تیره آن سراج منیر	شد ز نقش مراد نقش‌پذیر
گردن از طوق آن کمند نتافت	طوق زر جز چنین نشاید بافت
برق‌کردار بر براق نشست	تازیش زیر و تازیانه به دست

به‌نظر می‌رسد سلطان‌محمد رنگ‌شناسی توانا هم بوده و در رقم آثارش از ویژگی‌های کاربردی و زبانی رنگ به بهترین نحو بهره برده است. او از سطوح رنگی تخت استفاده می‌کند. در رنگ‌بندی او هیچ رنگی به دلیل کمیت و کیفیتش جلوهٔ رنگ دیگر را از بین نمی‌برد. سلطان‌محمد در نگارهٔ معراج، همچون دیگر آثار خود، بسیار پایبند به این ترکیب‌بندی رنگی است. این نگاره اصولاً از رنگ‌های خاص و درخشان به نحو شایسته‌ای بهره گرفته و با تقسیم‌بندی‌های درست رنگی، ترکیبات متناسب و قابل‌توجهی به وجود آورده است. این اثر تعادل رنگی خوبی دارد و غلبهٔ رنگی با رنگ آبی نیلی است که زمینهٔ نگاره را پر کرده است. بعد از این زمینهٔ رنگی، رنگ‌های قرمز شنجرف و قرمز نارنجی که در سرتاسر نگاره پراکنده شده، اولین رنگ‌هایی است که چشم را به طرف خود جلب می‌کند. رنگ سبز که نسبتاً رنگ غالبی است، در حجم زیادی به کار رفته، ولی چون درجهٔ خلوص پایینی دارد، کمتر به چشم می‌آید. با این تفاسیر، سبزی لباس پیامبر ﷺ به علت تمرکزی که دارد و شعله‌های طلایی که او را در بر گرفته، خیلی بیشتر از دیگر رنگ‌های هم‌خانواده‌اش تأکید بصری ایجاد کرده است. سلطان‌محمد طبق معمول آثار دیگرش، از تزیینات هم استفاده‌های لازم را برده است. پیامبر ﷺ با عبای سبز،

ردای قرمز و هالهٔ نوری شبیه به آتش که دور سر ایشان را فرا گرفته، دیده می‌شود و حرکتش رو به جهت بالاست. در لباس‌های فرشتگان، زین و یراق براق مرکب پیامبر ﷺ با نقوش تزیینی دیده می‌شود، ولی بر روی لباس آن حضرت یا عمامه و دستارشان هیچ‌گونه نقشی نیست و کاملاً ساده است. شاید نگارگر این کار را عامدانه و برای منظور خاصی کرده است. در این اثر رنگ طلایی نقش بخصوصی ایفا می‌کند. این رنگ که اختصاصاً برای شعله‌های آتش در نظر گرفته شده، به هیچ عنوانی حال نزدیکی ندارد و به صورت رنگی به کار رفته است که می‌توانسته بیشترین تأکید و تمرکز بصری را ایجاد کند. درحقیقت این رنگ یک حس ماورائی را به ما القا می‌کند؛ شاید این احساس که رنگ طلایی نشانگر اوج شکوه و زیبایی و عظمت خداوندی است. مفهوم به‌کارگیری این رنگ و رنگ سبز در این اثر بخصوص، کاملاً با مفاهیم به‌کاررفته در دیگر آثار سلطان‌محمد متمایز است و ریشه در ویژگی بینشی و ماهیت معنوی اثر او دارد و بیانگر آن است که زمینهٔ فکری نگارگر به حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی پیوسته بوده است.

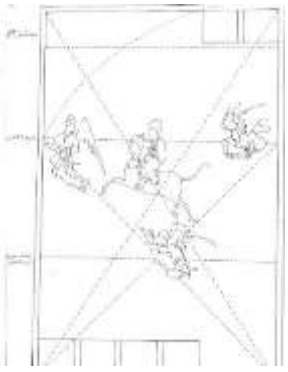
سید قطب معتقد است، تصاویر هنری که بر مبنای واژه شکل گرفته است، قوهٔ خیال را تحریک می‌کند تا تصاویر دیگری را نیز خلق کند، یا در صورت تمایل آن‌ها را محو نماید، یا اینکه حرکت‌های موجود در آن تصاویر را تکمیل و در پی آن‌ها خود نیز حرکت کند؛ درحالی‌که تصاویر یک نقاش نشاط قوهٔ خیال را محو می‌کند؛ چراکه مناظر را به صورت کامل و بدون نقص در برابر دیدگان مخاطب قرار می‌دهد و درنتیجه مجالی برای تحریک خیال او باقی نمی‌ماند (قطب، ۱۹۹۸م، ص۳۱). درحقیقت، «مفهوم فضا در نقاشی ایرانی با جهانی دیگر ارتباط دارد که دارای ابعادی مستقل از مکان محسوس است» (تجویدی، ۱۳۹۱، ص۱۱۵). «نگارگر ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبوده و آثار او بیشتر صور نوعی (آرکی‌تایپ) هستند» (پاکباز، ۱۳۷۸، ص۵۹۹). در این نگاره، رنگ‌های هماهنگ‌شده، فرم‌های پالایش‌یافته، عمق‌نمایی بدون استفاده از ژرفانمایی، ترکیب‌های محکم و متهورانه و مهم‌تر از همه تمامیت‌یافتگی این عناصر تصویری و انطباق آن با مفاهیم قرآن،ی نه فقط بیانگر تداوم میراث هنری، بلکه عامل ربط‌دهندهٔ هنر اسلامی به نمودهای دینی و عرفانی است. درواقع اگر نگاه خاص نگارگر معتقد عهد صفوی نسبت به جهان، مثالی و برگرفته از عرفان نبود، شاید هیچ‌گاه آثاری این‌چنین بدیع و زیبا چون نگارهٔ معراج سلطان‌محمد خلق نمی‌شد.

نمودار ۱: حرکت در اثر



نمودار ۲: طرح خطی اثر

نمودار ۳: بررسی تناسبات اثر



نمودار ۴: بررسی قرارگیری پنج‌ضلعی طلایی اثر

نتیجه‌گیری

یافته‌های این مقاله را می‌توان به ترتیب زیر خلاصه کرد:

– ازآنجاکه عظمت وبزرگی واقعهٔ معراج برای تمام مسلمانان اتفاقی بزرگ و عظیم است، برای هنرمندان نیز این موضوع بااهمیت بوده و سعی در به تصویر کشیدن واقعیت این واقعهٔ عظیم و ظواهر آن در همهٔ زمان‌ها داشته‌اند. هنرمندانی که در ادوار مختلف اسلامی به تصویرسازی واقعهٔ معراج حضرت رسول ﷺ پرداخته‌اند، اهداف مختلف و متفاوتی داشته‌اند و به همین دلیل زبان بصری آنان نه‌فقط مقوّم میراث تصویری‌شان، بلکه وسیلهٔ ارتباطات مذهبی و تاریخی و سیاسی بوده است.

– تصویر هنری یکی از عناصر اصلی و اساسی در تعبیر است که قرآن کریم به‌خوبی در نمایش صحنه‌ها و حالات و مفاهیم از آن بهره برده و هنرمندان طی اعصار و قرون مختلف، در وجوه گوناگون هنری به تأویل و تثبیت آن پرداخته‌اند. در این میان، نظریهٔ تصویرپردازی که توسط سید قطب نظریه‌پرداز قرآنی معاصر مطرح گردید، با توجه به ریشه‌دار بودن ابعاد و مؤلفه‌ها، بر تمامی آیات تصویری قرآن کریم قابل تعمیم است و ازجمله، می‌توان از آن در تحلیل تصویری آیات مربوط به واقعهٔ معراج استفاده کرد. همچنین این نظریه زمینه‌ای برای تحقیقات آتی و راهکاری برای پژوهشگران حوزهٔ قرآن و هنر است.

– شیوهٔ تصویری قرآن کریم برمبنای دو عنصر مهم «خیال‌پردازی حسی» و «مجسم‌سازی هنری»است. قرآن توانسته است با تصویرپردازی هنری خود از طریق این دو عنصر، معانی ذهنی، حالات درونی، الگوهای بشری و مناظر قیامت را به شکلی زنده و محسوس و قابل درک و هماهنگ ارائه دهد.

– نگارگری «معراج حضرت رسول ﷺ» اثر سلطان‌محمد نقاش، نگارگر بنام عهد صفوی است. عهد صفوی را به‌حق، می‌توان عصر تجلی هنر قرآنی در ایران پس از اسلام نامید. نگرش دینی هنرمند و توجه خاص او به مضامین عرفانی و مذهبی، نشانهٔ توفیق عظیم و سربلندی او در برجسته‌سازی مفاهیم قرآنی است که حاصلش چونان گوهری بر تارک نگارگری ششصدسالهٔ ایرانی می‌درخشد و سنتی برای مکتب‌های هنری پس از خود است.

– در راستای پاسخ به پرسش‌های تحقیق و بر اساس دستاوردهای آن، مشاهده می‌شود که مؤلفه‌های شش‌گانهٔ نظریهٔ هنری‌قرآنی سید قطب (اندیشهٔ دینی، واقعیت، خیال، عاطفه، زبان و ریتم) به‌خوبی با ویژگی‌های شش‌گانهٔ هنر نگارگری در عصر صنوی (ویژگی بینشی، مضمونی، ساختاری، کاربردی، فنی و ظاهری) هماهنگی دارد؛ به‌طوری‌که هر یک از این ویژگی‌ها به صورتی معنادار و یک‌به‌یک و به شکل مجموعی در ارتباط با هم قرار دارد و یکدیگر را تداعی می‌کند.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

نویسندگان اصول اخلاقی را در انجام و انتشار این پژوهش علمی رعایت نموده‌اند و این موضوع مورد تأیید همهٔ آن‌هاست.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تضاد منافع وجود ندارد.

حمایت مالی

نویسندگان اظهار می‌دارند که در روند تهیه و نگارش این مقاله، هیچ‌گونه بودجه، گرنت یا حمایت مالی دیگری دریافت نکرده‌اند.

فهرست منابع

قرآن کریم
آژند، یعقوب. (۱۳۹۹). نگارگری ایرانی(پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران).تهران: سمت.
اسکارچیا، روبرتو. (۱۳۸۴). هنر صفوی، زند و قاجار (یعقوب آژند، مترجم). نشر مولی.
الشایب، احمد. (۲۰۰۳م). الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. مكتبة النهضة المصرية.
ابوزید، نصر حامد. (۱۹۴۳م). پژوهشی در علوم قرآن (مرتضی کریمی‌نیا، مترجم). طرح نو.
اصفهانی، راغب. (۱۳۶۶). مفردات ألفاظ القرآن. المكتبة المرتضوية.
بلخاری قهی، حسن؛ مهدیزاده، علی.(۱۳۹۳). بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگارهٔ معراج پیامبر (ص) در نسخهٔ فالنامهٔ تهماسبی. شیعه‌شناسی، ۱۲(۴۶)، ۴۶-۲۵.
بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶). مدخلی بر اصول و روش هنر دینی، مجموعهٔ مقالات مبانی هنر معنوی. دفتر مطالعات دینی هنر.
بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵). هنر اسلامی؛ زبان و بیان (مسعود رجب‌نیا، مترجم). سروش.
پاکباز، روئین. (۱۳۷۸). دایرة المعارف هنر. فرهنگ معاصر.
تجویدی، علی‌اکبر. (۱۳۹۱). نقاشی ایران از آغاز تا آخر قرن دهم هجری. وزارت ارشاد.
خالدی، صلاح عبدالفتاح.(۱۹۸۹م). نظرية التصوير الفنی عند سيد قطب. دار المنارة للنشر والتوزيع.
خداداد، زهرا؛ اسدی، مرتضی.(۱۳۸۹). بررسی نقاشی‌های معراج حضرت پیامبر (ص) در کشورهای اسلامی از دیرباز تا به امروز. نشریهٔ نگره، ۵(۱۵)، ۶۸-۴۹.
خزائی، محمد. (۱۳۸۳). نقش بیننده در فضای نگارگری ایران. دوفصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی، ۱(۱)، ۱۷-۳۰.
راغب، عبدالسلام.(۱۳۸۷). کارکرد تصویر هنری در قرآن کریم (سیدحسین سیدی، مترجم). سخن.
ژرفا(حسینی)، سیدابوالقاسم.(۱۳۷۷). بر بال قلم. انتشارات مظفر.
سالاری‌مهر، سحر.(۱۴۰۳). مقایسهٔ دیدگاه سنت‌گرایان و مورخان هنر در باب نگارگری اسلامی. مطالعات بینارشته‌ای هنر و علوم انسانی، ۳(۱۷)، ۸۸-۶۹.
سید قطب. (۱۹۹۸م). قصص القرآن في ظلال القرآن. دار اليوسف.
سید قطب. (بی‌تا). آفرینش هنری در قرآن (محمدمهدی فولادوند، مترجم). بنیاد قرآن.
سید قطب. (۱۳۵۹). تصویر فنی، نمایش هنری در قرآن (محمدعلی عابدی، مترجم). انقلاب.
سیدی، سیدحسین. (۱۳۹۰). زیبایی‌شناسی آیات قرآن. پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.
عقاد.(بی‌تا). مراجعات في الآداب والفنون. دار الكتاب العربی.
فرزانه، فخر؛ شایان‌سرشت، اکبر؛ شریفی، سمیه.(۱۳۹۹). واکاوی نگارهٔ معراج پیامبر (ص) با رویکرد بینامتنیت. نگارینهٔ هنر اسلامی، ۷(۱۹)، ۱۸-۴.
https://doi.org/10.22077/nia.2020.3460.1323
قمی، شیخ عباس. (۱۳۷۹). منتهی الآمال (ناصر باقری بیدهندی، محقق). انتشارات دلیل.
کریمی، ویکتوریا؛ غیثی، هانیه.(۱۳۹۵). بازنگری عرفان در مبانی نگارگری های معراج حضرت محمد (ص).پیکره، ۵(۱۰)، ۴۳-۳۱.
کوپر، جی سی. (۱۳۷۹). شکل‌گیری هنر اسلامی (مهرداد وحدتی، مترجم). فرهنگستان هنر.
گل‌آقائی، پریسا؛ محمدی، علیرضا؛ میرزائی، قاسم.(۱۴۰۲). مقایسهٔ تطبیقی عناصر تصویری و بصری نگارهٔ معراج حضرت محمد (ص) در دورهٔ تیموری و صفوی با تأکید بر تأثیرات عرفان. مجلهٔ مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی، ۳(۸)، ۴۹-۲۸.
میرجلیلی، مونا؛ حسینی، ابوالقاسم؛ نواب، سیدمحمدحسین.(۱۴۰۱). ارتباط پوشاندن صورت پیامبر (ص) در نگارگری ایرانی دورهٔ صفویه با عقاید حروفیه. پژوهش‌های ادیانی، ۱۰(۲۰)، ۹۸-۱۲۷.
https://doi.org/10.22034/jrr.2022.314620.1947
میشون، ژان لویی. (۱۳۸۰). هنر، طریق ذکر (اسماعیل سعادت، مترجم). نگاه.
مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۷۶). تفسیر نمونه. دار الكتب الاسلاميه.
نصر، سیدحسین. (۱۳۷۵). هنر و معنویت اسلامی (رحیم قاسمیان، مترجم). مطالعات دینی هنر.

Quran, Culture And Civilization
VOL 6 NO 4 , 2025 , Page 1-22
ISSN 2783-3356

Journal homepage: https://qcc.quran.ac.ir/

Artistic Resonances Between Sayyid Quṭb's Qur'anic Theory of Imagery and the Safavid Miʿrāj Miniature of Sulṭān-Muḥammad

Sepideh Yaquti [1]

1. Assistant Professor, Department of Textile and Fashion Design, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author).

Corresponding Email: s.yaghooti@alzahra.ac.ir

https://doi.org/10.22034 /jksl.2024.458877.1353

Introduction

The intrinsic harmony between the Qur'an and the human natural disposition (fiṭrah) has produced profound conceptual parallels between Qur'anic teachings and various literary and artistic traditions within Islamic culture. Among these, the Prophet's Miʿrāj-his celestial ascent-has been a central subject repeatedly depicted in Persian-Islamic miniature painting, with artists and their patrons across different eras attempting to visualize this extraordinary event.

This study aims to examine how Qur'anic concepts influence diverse aspects of Islamic art, particularly miniature painting, and to offer a model for understanding how transcendent religious themes-such as the Miʿrāj-are artistically represented. After outlining the expressive functions of imagery and the Qur'anic verses concerning the Miʿrāj, the article introduces Sayyid Quṭb's modern theory of Qur'anic imagery, followed by an analysis of the celebrated Safavid-era miniature Miʿrāj of the Prophet (ṣ) by Sulṭān-Muḥammad. Through this comparative framework, the study highlights another dimension of the Qur'an's aesthetic and miraculous qualities.

Methodology

Understanding historical events-especially those distant from the interpreter in time-relies on sounds, linguistic signs, and symbolic representation. This method applies not only to classical texts but also to the interpretation of high-level artworks, including iconic Persian miniatures. Such expressive forms make it possible to trace the reflections of Qur'anic meanings, particularly transcendent events like the Miʿrāj, in theoretical and artistic productions shaped by revelation.

The hidden layers of Qur'anic influence in Iranian art emerge through familiarity with the Qur'anic text, which reveals the depth of devotion and the spiritual inclinations of Persian artists. Among Qur'anic themes, the Miʿrāj is one of the most frequently illustrated in Islamic miniature painting, with artists in every era striving to visualize the majesty of this miraculous event.

Findings

Safavid miniature painting maintained a close relationship with religious thought. Artists not only internalized the Qur'anic worldview but also selected their subjects primarily from Qur'anic narratives. The miniature Miʿrāj of the Prophet (ṣ) by Sulṭān-Muḥammad-one of the most renowned Safavid painters-is a paradigmatic example of spiritually inspired Persian art. The work reveals profound mystical depth, conceptual coherence, visual harmony, and a distinctly Iranian artistic identity. These qualities justify the analytical importance of the piece.

This Miʿrāj miniature may be understood as a "composite text," simultaneously engaging the intellect and the emotions. Through a carefully orchestrated visual language-harmonized colors, purified forms, non-perspectival depth, bold yet balanced compositions, and aesthetic completeness-Sulṭān-Muḥammad presents a metaphysical truth rather than a naturalistic scene. His depiction highlights aspects of the

@ authors retain the copyright and full publishing rights. Licensee University of Quranic Studies and Sciences this article an open access article distributed under the term and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CCBY 4.0) http://creativecommons.org/Licenses/by/4.0)

Qur'an's own imagery: focusing on the human element while leaving the invisible realm beyond direct representation. Without the artist's mystical vision and Safavid-era spiritual sensibilities, masterpieces of this nature would not have emerged.

Thus, Safavid Persian painting reached a level of artistic maturity that aligns closely with the Qur'anic mode of imagery, making visual representation a foundational tool in expressing both conceptual and spiritual elements.

Conclusion

The major findings are as follows:

- Because the *Miʿrāj* is a universally revered event among Muslims, artists across Islamic history have sought to portray its grandeur, each employing distinctive visual languages shaped by religious, historical, and political aims.
- Artistic imagery is a primary expressive element in the Qur'an, used masterfully to convey scenes, states, and concepts. Sayyid Quṭb's theory of Qur'anic imagery-rooted in deeply established aesthetic principles-is applicable to all Qur'anic "visual" verses and provides a methodological tool for analyzing *Miʿrāj*-related texts and artworks. It also offers fertile ground for future research in Qur'an-and-art studies.
- The Qur'anic method of visualization relies on two key components: **sensory imagination (takhayyul ḥissī)** and **artistic embodiment (tajassud fannī)**. Through these, the Qur'an presents inner states, existential models, and eschatological visions in vivid and comprehensible form.
- The miniature *Miʿrāj of the Prophet (ṣ)* by Sulṭān-Muḥammad exemplifies the height of Qur'an-inspired Persian art in the Safavid period. The artist's spiritual insight and commitment to Qur'anic and mystical themes position the work as a crown jewel of six centuries of Persian miniature tradition.
- The six components of Sayyid Quṭb's aesthetic-Qur'anic theory (religious worldview, reality, imagination, emotion, language, rhythm) correspond remarkably with the six artistic features of Safavid miniature painting (vision, thematic content, structural design, functional purpose, technical execution, visual qualities). These sets of elements align both individually and collectively, forming an integrated interpretive framework.

Keywords

Qur'an, Sayyid Quṭb, Safavid miniature painting, artistic imagery of the Miʿrāj, Sulṭān-Muḥammad.

Ethical Considerations

Compliance with research ethics. The authors observed the ethical principles in conducting and publishing this scholarly research, and this is confirmed by all of them.

Conflict of interest

The authors declare that they have no conflict of interest.

Funding statement

The authors declare that no funds, grants, or other support were received during the preparation of this manuscript.

Refrences

The Holy Quran (Trans. by Mohammad-Mahdi Foladvand).

Abu Zayd, N. H. (1943). *Pazhuheshi dar ʿUlūm-e Qurʾān* (Trans. by M. Kariminia). Tarh-e Now. [In Persian]

al-Shāyib, A. (2003). *al-Aslūb: Dirāsah Balāghiyyah Taḥlīliyyah li-Uṣūl al-Asālīb al-Adabiyyah.* Maktabat al-Nahḍa al-Miṣriyya. [In Arabic]

ʿAqqād. (n.d.). *Murājaʿāt fī al-ādāb waʾl-funūn.* Dar al-Kitāb al-ʿArabī. [In Arabic]

Āzhānd, Y. (2020). *Negargari-ye Irani (a historical study of Iranian painting and miniature).* SAMT. [In Persian]

Balkhari Qohi, H., & Mahdizadeh, A. (2014). "Barrasi-ye mazamin va namadha-ye shiʿi dar negar-e miʿraj-e payambar (s) dar noskhe-ye falname-ye Tahmasebi." *Shiʿa-shenasi*, 12(46), 25–46. [In Persian]

Burckhardt, T. (1986). *Honar-e Eslami: zaban va bayan* (Trans. by M. Rajabnia). Soroush. [In Persian]

Burckhardt, T. (1997). *Madkhalī bar osul va ravesh-e honar-e dini.* Daftar-e Motaleʿāt-e Dini-ye Honar. [In Persian]

Cooper, J. C. (2000). *Sheklgiri-ye honar-e Eslami* (Trans. by M. Vahdati). Academy of Arts. [In Persian]

Escarcia, R. (2005). *Honar-e Safavi, Zand va Qajar* (Trans. by Y. Āzhānd). Nashr-e Mowlā. [In Persian]

Farzaneh, F., Shayan-Sarasht, A., & Sharifi, S. (2020). "Vakavi-ye negar-e miʿraj ba roykard-e beynāmatniyyat." *Negarineh-ye Honar-e Eslami*, 7(19), 4–18. https://doi.org/10.22077/nia.2020.3460.1323 [In Persian]

Gol-Aqaee, P., Mohammadi, A., & Mirzaei, Q. (2023). "Moqayese-ye tatbiqi-ye anasor-e tasviri dar negarehaye miʿraj-e timuri va safavi." *Art and Aesthetics Studies*, 3(8), 28–49. [In Persian]

Karimi, V., & Gheysi, H. (2016). "Bāznegari-ye ʿerfan dar mabani-ye negargari-haye miʿraj." *Peykareh*, 5(10), 31–43. [In Persian]

Khaddad, Z., & Asadi, M. (2010). "Barrasi-ye negargari-haye miʿraj dar keshvarhaye Eslami." *Negareh*, 5(15), 49–68. [In Persian]

Khālidi, Ṣ. A. (1989). *Naẓariyyat al-taṣwīr al-fannī ʿinda Sayyid Quṭb.* Dar al-Manāra. [In Arabic]

Khazaei, M. (2004). "Naqsh-e binandeh dar faza-ye negargari-ye Iran." *Islamic Art Studies*, 1(1), 17–30. [In Persian]

Makarem Shirazi, N. (1997). *Tafsir-e Nemuneh.* Dar al-Kutub al-Islamiyyah. [In Persian]

Michon, J.-L. (2001). *Honar, tariq-e zekr* (Trans. by E. Saadat). Negah. [In Persian]

Mirjalili, M., Hosseini, A., & Navvab, S.-M.-H. (2022). "Poshandan-e soorat-e Payambar (s) dar negargari-ye safavi va ertebat-e an ba harufiyeh." *Religious Studies*, 10(20), 98–127. https://doi.org/10.22034/jrr.2022.314620.1947 [In Persian]

Nasr, S.-H. (1996). *Honar va maʿnaviat-e Eslami* (Trans. by R. Qasemian). Dini Arts Studies. [In Persian]

Pakbaz, R. (1999). *Dayereh al-maʿaref-e honar.* Farhang-e Moʿaser. [In Persian]

Qommi, A. (2000). *Montaha al-aʿmal* (Ed. N. Bāqeri Beydahandi). Dalil. [In Persian]

Ragheb, A. (2008). *Karkard-e tasvir-e honari dar Qurʾān* (Trans. by S. H. Seyyedi). Sokhan. [In Persian]

Rāghib Eṣfahānī. (1987). *Mufradāt alfāẓ al-Qurʾān.* al-Maktaba al-Murtażawiyya. [In Arabic]

Salari-Mehr, S. (2024). "Moqayeseye didgah-e sonnatgerayan va morreghan-e honar dar negargari-ye Eslami." *Motaleʿat-e beynāresheʿei-ye honar*, 3(17), 69–88. [In Persian]

Sayyid Quṭb. (1980). *Taṣvir-e fanni dar Qurʾān* (Trans. by M.-A. Abedi). Enqelab. [In Persian]

Sayyid Quṭb. (1998). *Qaṣaṣ al-Qurʾān fī Ẓilāl al-Qurʾān.* Dār al-Yūsuf. [In Arabic]

Sayyid Quṭb. (n.d.). *Āfarinesh-e honari dar Qurʾān* (Trans. by M.-M. Foladvand). Bonyad-e Qurʾān. [In Persian]

Seyyedi, S.-H. (2011). *Zibāyi-shenasi-ye āyāt-e Qurʾān.* Research Institute for Islamic Culture and Thought. [In Persian]

Tajvidi, A.-A. (2012). *Naghashi-ye Iran az aghaz ta payan-e ghabl-e qarn-e dahom-e hejri.* Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian]

Zharfa (Hosseini), S. A. (1998). *Bar bāl-e qalam.* Mozaffar. [In Persian]

How to cite:
Yaquti, Sepideh. (2025). Artistic Resonances Between Sayyid Quṭb's Qur'anic Theory of Imagery and the Safavid Miʿrāj Miniature of Sulṭān-Muḥammad. Quran, Culture And Civilization , 6 (4), 1-22. https://doi.org/10.22034/jksl.2024.458877.1353