تمثیل در عرفان اسلامی

(و تأثیر آن در نگارهٔ سلامان و ابسال هفت‌اورنگ جامی)

حسنعلی پورمند[۱]* مرضیه حکیم جوادی[۲]**

۱- دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۹/۴ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۲/۵)

چکیده:

این مقاله در نظر دارد چرایی و چگونگی تأثیرگذاری «تمثیل» در عرفان اسلامی از دیدگاه عبدالرحمان جامی بر نگاره‌های ترسیم‌شدهٔ سلامان و ابسال هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا را مورد بررسی قراردهد. هنر در اندیشهٔ عرفانی وسیله‌ای است برای تبیین معنا و عارف برای بیان آنچه گفتنی نیست و جز به‌واسطهٔ شهود حاصل نمی‌شود، از زبان تمثیل بهره می‌برد. جامی در هفت‌اورنگ اشعاری دارد که در عناوین آن‌ها مستقیماً به واژهٔ تمثیل اشاره کرده است. به علت روابط بین عرفا و هنرمندان و تبادل آراء و اندیشه‌ها درمیان ایشان، همچنین اهمیت تمثیل در هنر و عرفان اسلامی، شاید بتوان با اندکی مداقه و باریک‌بینی به شواهد مستتر درک نگارگر از معنای تمثیل وقوف یافت

و به بازگو نمودن چگونگی استفادهٔ آن در نگارهٔ یادشده پرداخت. پرسش‌های این مطالعه عبارت‌اند از:

- نقش و نشانهٔ کاربرد تمثیل در ترسیم نگارهٔ سلامان و ابسال چیست؟
- تمثیل در اندیشهٔ جامی، به‌عنوان شاعر و آفرینندهٔ اثر سلامان و ابسال، چه جایگاهی دارد؟
- چه مؤلفه‌هایی در نگارهٔ سلامان و ابسال تمثیلی بودن اثر و ارتباط آن با اصل داستان را تبیین می‌کند؟

فرض مقالهٔ حاضر بر این است که ابراهیم‌میرزا، نگارگر اثر یادشده، با آگاهی به اندیشهٔ تمثیلی نهفته در داستان منظوم سلامان و ابسال و با بهره‌گیری از مؤلفه‌های آن، دست‌به‌کار ترسیم و تصویرپردازی شده است. پیش‌ازاین، در باب مسئلهٔ تمثیل، کتاب‌ها و مقالاتی به طبع رسیده است که بیشتر به بررسی تمثیل در ادبیات و منطق پرداخته‌اند؛ و کمتر به دنبال بازیابی و پیگیری تأثیر آن در هنرهای تجسمی، ازجمله نگارگری ایرانی-اسلامی، بوده‌اند. در اینجا سعی شده است تا ـ با لحاظ کردن تمام یافته‌ها و گفته‌های پیشین ـ به بررسی اختصاصی یک نگاره پرداخته، و تأثیر اندیشهٔ مزبور در این اثر ارزیابی شود.

واژه های کلیدی :

تمثیل، جامی، عرفان اسلامی، هنراسلامی، نگارگری، ادبیات

* تلفن: ۰۹۱۲۷۳۸۱۶۱۹
** تلفن: ۰۹۱۲۳۳۳۷۱۹۲

* Email: hapourmand@yahoo.com
** Email: marziyeh. hakim@gmail.com

مقدمه:

عرفان دریافت شهودی است و هنر صورت مادی دریافت‌های شهودی. عرفان برای بیان ماهیت خود نازل گردیده و به‌واسطهٔ تمثیل بیان شده است. کار خیال تنزیل معنا از عالم بالا به قوالب حسی است (آملی، ۱۳۶۸: ۴۹۰).

به دلیل فراعقلانی بودن دریافت‌ها و مکاشفات اهل دل، زبان و بیانی برای انتقال آن‌ها متصور نیست. به همین دلیل است که عرفا با ذکر امثال و تشبیهاتی سعی بر ارائهٔ مکاشفات خود دارند (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۳۵۰). ادراک تجلی، ادراک صور متعدد و متنوع حضرت حق است در عالم که به شهود و حضور آیینهٔ شفاف روح سالک و عارف می‌نشیند و او را به ادراک عظیم وحدت شهود در عالم می‌رساند (همان: ۳۴۴). و به تعبیر جامی:

اعیان همه آیینه و حق جلوه‌گر است
یا نور حق آیینه و اعیان صور است
در چشم محقق که حدیدالبصر است
هر یک زیـن دو آینهٔ آن دگر است

رسوم، عقاید و آئین‌های مردم در آثار تمثیلی و ادبی بازتابانیده می‌شود و آثار بزرگ ادبی چون سلامان و ابسال عالی‌ترین نمونه‌های ذوقی و اندیشگی مردم عصر و زمان خویش‌اند (روشن، ۱۳۸۳: ۱۸).

شاعر هرگاه می‌خواست سخنی بگوید که ــ علاوه بر داشتن معنایی عمیق و وثیق ــ اقبال برخورداری از مخاطب عام داشته باشد و هرکس به میزان فهم و فراست خویش درکی از کلام دستگیرش شود از تمثیل بهره می‌گرفته است. همچنان‌که هنرمند اسلامی بنیان اندیشه و قریحهٔ خود را بر تعالیم دینی و مفاهیم قرآنی استوار می‌داند. و ازآنجاکه در قرآن نیز تمثیل و تمثل هست دور از ذهن نیست که ادیب و هنرمند، هردو متأثر از این اندیشهٔ والا، به سرایش، نگارش و یا تصویرگری با رویکردی تمثیلی بپردازند.

نورالدین عبدالرحمان بن احمد، شاعر، ادیب و صوفی نامدار قرن نهم است. گرایش جامی به تصوف از سال‌های تحصیلش در سمرقند آغاز شد. در این دوره او با تعلیمات «نقش‌بندیه[1]» آشنا گردید و پس از بازگشت به هرات، سعدالدین کاشغری را به‌عنوان مرشد خود برگزید (مایل هروی، ۱۳۷۷: ۲۲۲). مباحثات جامی بیشتر دربارهٔ عقاید نقشبندیه، طرز سیر و سلوک و نیز افکار محیی‌الدین ابن‌عربی بوده است. جامی در باب تصوف، بیشتر به مسائل تاریخی و توضیح مبانی نظری متصوفه پرداخته، لیکن در توضیح و تفسیر اصول و ارکان تصوف نیز کوتاهی نکرده و تقریباً همهٔ مباحث اصلی تصوف را شرح داده است. رسالهٔ نقدالنصوص گواه آن است که جامی عمیقاً مباحث عرفان را می‌شناخته است. می‌توان گفت زیربنای عقاید صوفیانهٔ جامی، عقیدهٔ وحدت وجود ابن‌عربی است (دانشنامهٔ جهان اسلام). از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین عرفا بر روند شکل‌گیری هنر نگارگری می‌توان به جامی اشاره نمود (ساداتی زرینی و مراثی، ۱۳۸۷: ۹۵). سلطان ابراهیم‌میرزا که از نوادگان شاه اسماعیل صفوی بود و خود در چندین هنر ازجمله موسیقی، نقاشی، شاعری و خطاطی دست داشت و چنان‌که نوشته‌اند، بسیار هنرپرور و هنرمندنواز بود، از سال ۹۳۵ تا ۹۵۳ کارگاهی در مشهد تأسیس کرد و علاوه بر هنرمندان مقیم خراسان تعدادی از هنرمندان تبریز را به خدمت گرفت (پاکباز، ۱۳۸۹: ۹۴). در مکتب نگارگری مشهد بود که این اثر گرانقدر مصور گردید. این اثر که مشتمل بر سیصد صفحهٔ خوش‌نویسی شده به خط نستعلیق با حاشیهٔ تشعیر[2] شده توسط شش نفر از برجسته‌ترین خطاطان آن عصر به نام‌های رستم علی، شاه محمود نیشابوری، محب علی، مالک دیلمی، عیسی بن عشرتی و سلطان محمد خندان است و دارای بیست و هشت مجلس مصور از آثار هنرمندانی چون شیخ محمد، سلطان‌محمد خندان، میرزاعلی فرزند سلطان محمد تبریزی، مظفرعلی آقا و آقامیرک است و همچنین نه سرفصل تذهیب‌شده و نه صفحه در آخر کتاب حاوی نام کاتبان است. کتاب هفت‌اورنگ جامی را باید واپسین نسخهٔ مصور ممتاز با معیارهای سلطنتی به‌شمارآورد (پاکباز، ۱۳۸۹: ۹۳).

پیشینه پژوهش:

در خصوص مساله "تمثیل" و نقش آن در ادبیات، کتاب ها و مقاله های متعددی نوشته شده است. در این آثار بیشتر به بررسی تمثیل در ادبیات و منطق پرداخته شده است و کمتر به بازیابی و پیگیری تاثیر آن در هنرهای تجسمی پرداخته شده است. در این مقاله تلاش شده تا با تکیه بر تمام یافته ها و مطالعه های پیشین به بررسی یک نگاره و تاثیر اندیشه تمثیلی بر آن پرداخته شود.

روش تحقیق:

بخش گردآوری اطلاعات در پژوهش حاضر مبتنی بر روش اسنادی انجام شده است در قسمت تحلیل با استفاده از شیوه های مطالعه تحلیلی و تطبیق داده ها به حصول نتیجه رسیده است.

۱) تمثیل

تعریف تمثیل از جرجانی: اثبات حکم واحدی در امر جزئی به خاطر ثبوت آن در جزئی دیگر به علت وجود معنی مشترکی بین آن دو جزء (لغت‌نامهٔ دهخدا). تمثّل‌کردن به معنی تصورکردن مثل شیء است. تمثل به این معنا عبارت است از حصول صورت شیء در ذهن؛ یا ادراک معینی از هر فعل ذهنی؛ یا تصور چیزی که مثال، نمودار، نایب و قائم‌مقام چیز دیگری است. فرق تمثیل و

تمثل این است که تمثل به معنی تصور است؛ درحالی‌که تمثیل به معنی تصویر و تشبیه است (صلیبا، ۱۳۶۶: ۲۵۶). تمثیل را در فارسی گاهی به داستان یا دستان، نمون، سان، حال و صفت ترجمه کرده‌اند (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۱۱). در علم بلاغت، تمثیل «تصویر» یا «مجاز»ی تلقی می‌شود که گوینده به‌وسیلهٔ آن چیزی می‌گوید اما مقصودش چیز دیگری است. تمثیل مثل استعاره، مفاهیم روحانی، روان‌شناختی یا مفاهیم روشنفکرانهٔ انتزاعی را به زبان مادی و ملموس بیان می‌کند (همان: ۱۱۷-۱۱۶). تمثیل استتار یا پوشش مبدل چیزی است که خودشناخته یا شناختنی است (ستاری، ۱۳۷۶: ۵). تمثیل به‌طورکلی حکایت یا داستان کوتاه یا بلندی است که فکر یا پیامی اخلاقی، عرفانی، دینی، اجتماعی و سیاسی یا جز آن را بیان می‌کند. اگر این فکر یا پیام به‌عنوان نتیجهٔ منطقی حکایت یا داستان در کلام پیدا و آشکار باشد و یا به‌صراحت ذکر شود، آن را مثل یا تمثیل می‌گوییم. و اگر این فکر یا پیام در حکایت یا داستان ماهیتی معماگونه داشته، یا به‌کلی پنهان باشد و کشف آن منوط به فعالیت اندیشه، تخیل و تفسیر داستان باشد و یا به اصطلاحات عارفانه نقل شود، آن را تمثیل رمزی می‌نامیم (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۱۹؛ روشن، ۱۳۸۳: ۲۷). مقصود اصلی از پرداختن این داستان‌ها اغلب نمودارکردن خوب و بد زندگی، و آموزش طریق رسیدن به درجات عالی، سعادت و رستگاری بر مبنای بینش نویسنده به خواننده است (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۳۳). گاه، برحسب اقتضا، نویسنده یا گوینده گفتار خود را به گونه‌ای پوشیده بیان می‌کند، سخن وی رنگ ایما و اشاره می‌گیرد، به رمز و تمثیل و معما توسل می‌جوید؛ چنانکه کلام خدا در قرآن مجید از این گونه اقتضاها بیرون نیست و دراین‌باره کتاب‌ها نوشته شده است تا روشنگر رمزها و ایهامات و تمثیلات یادشده در آن کتاب آسمانی باشد (روشن، ۱۳۸۳: ۱۴). تمثیل، در معنای ادبی، داستانی است از زبان انسان یا حیوانات؛ که گذشته از معنای ظاهری دارای معنایی باطنی و کلی نیز هست. معنایی که آن‌سوی واژه‌های نمادین و رمزآمیز[۳] نهان است. دسته‌ای از داستان‌های تمثیلیْ قهرمانانی از شخصیت‌های انسانی دارند. این داستان‌ها دارای هدفی اخلاقی و دینی هستند و می‌کوشند، تا با متنبه ساختن مخاطب، او را از خواب غفلت بیدار کنند و بدین‌سان به اصلاح بپردازند. فرنگیان از این‌گونه داستان‌ها به «parable»[۴] تعبیر کرده‌اند و اندرزهایی را که از حضرت عیسی علیه‌السلام، در قالب داستان‌هایی کوتاه یا به‌صورت مثل‌ها، در انجیل‌های چهارگانه نقل شده است نمونه‌های برجستهٔ تمثیل به‌شمارآورده‌اند (تقوی، ۱۳۷۶: ۹۴و۳۵). در مشرق‌زمین همواره برای بیشتر حکایات عبرت‌آموز و حیرت‌انگیز مردم‌پسند معنایی رمزی یا تمثیلی قائل بوده‌اند (ستاری، ۱۳۷۶: ۸). همین سخن دربارهٔ کلام خداوند و انبیا و حکما و نیز به کرّات ذکر شده است. این انگیزهٔ حفظ راز از نادان و کافر خود یکی از علت‌های بیان به‌صورت تمثیل به مفهوم «allegory»[۵] است؛ زیرا مکتوم نگاه‌داشتن راز از نااهل -که اصل مقصود است- وقتی بیان چیزی برای اهلْ ضروری باشد ظاهر کلامْ مطلبی جز مقصود اصلی را بنماید و باطن کلام مقصود اصلی را (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۱۹). در رسائل اخوان‌الصفا آمده است: «اکثر کلام خدای تعالی و کلام انبیا و اقاویل حکما رمزهایی است برای سری از اسرار به قصد آنکه از اشرار مخفی بماند. و آن اسرار را جز خداوند تعالی و راسخان در علم نمی‌دانند؛ ازآنجاکه قلوب و خواطری وجود دارد که فهم آن معانی را بر نمی‌تابد. پیامبر (علیه الصلاة و السلام) فرمود: کلّموا النّاس علی قدر عقولهم» (رسائل اخوان‌الصفا،۱۳۶۳: ۳۴۳).

خواجه‌نصیرالدین طوسی (۵۷۹-۶۵۳ه.ق) تمثیل را تألیفی می‌شمارد که شبیه قیاس است و دربارهٔ آن می‌گوید: «تمثیل، چنان‌که گفتیم، حکم است بر چیزی مانند آن که بر شبیهش کرده باشند به سبب مشابهت، و آن را قیاس فقهی خوانند؛ چه اکثر فقها به‌کار دارند [...]» (۱۳۲۶: ۳۳۳). ابن‌سینا در بحث از قیاس‌های فقهی و عقلی می‌گوید حجت‌های خطابی یا از نوع حجت‌های پنهان‌اند که کبرای[۶] آن‌ها حذف شده است و هرگاه آن کبراهای محذوف ذکر شوند آن حجت‌ها به‌صورت یکی از اشکال چهارگانهٔ قیاس در می‌آیند؛ یا از نوع تمثیل‌هایی هستند که صدق یا منتِج بودن آن‌ها ظنی است و برای الزام خصم یا اقناع مخاطب به‌کارمی‌روند و عمدتاً در امور جزئی استفاده می‌شوند. قیاس‌های فقهی نیز همان قیاس‌های مثالی (تمثیلی) هستند و عبارت‌اند از تسری مشبهٌ‌به به مشبه؛ که قهراً حکم مشبهٌ‌به از نصوص صاحب شریعت یا خلفای آن‌ها یا امامان مذاهب یا از احکام متفقٌ‌علیه (اجماعی) گرفته شده‌است (۱۳۶۱: ۵۵۵).

تمثیلْ حرکتی خطی و افقی دارد، یعنی در یک سطح ـعالم معقولات، مشهودات، محسوسات حاضر یا غایبـ پیش می‌رود (ستاری، ۱۳۷۶: ۶). عین‌القضات همدانی (۴۷۶-۵۰۹ه.ق) می‌گوید: «اگر عشق حیلهٔ تمثل نداشتی، همهٔ روندگان راه کافر شدندی» (۱۳۴۱: ۱۰۴-۱۰۵). و همچنین «بنای وجود آخرت بر تمثل است و تمثل‌شناختنْ نه اندک کاری است؛ بلکه معْظم اسرار الهی دانستن تمثل است و بینا شدن بدان» (همان: ۱۲۵-۱۲۴).

۲) تفکر جامی

با توجه به تمام تعاریف ذکرشده در باب تمثیل، باید به این نکته توجه داشت که جامی در تفکرات تئوریک عرفانی خود تحت تأثیر ابن‌عربی است. مجموعهٔ آثار جامی نشان می‌دهد که او روش سلوک در طریقت نقشبندیه را پیوسته تأیید و تبلیغ می‌کرده و رساله‌ای هم دربارهٔ سلسلهٔ انتساب نقشبندیه نوشته است (هروی، ۱۳۷۷: ۲۳۱-۲۳۰). جامی، به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شارحان تصوف، آثار بسیاری در زمینهٔ معرفی و شرح موضوعات تصوف از خود به‌جا گذاشته است. ظاهراً او در ابتدای امر سخنان صوفیان را درست درنمی‌یافت و به همین سبب نذر

کرد که اگر اقوال و احوال آنان را درست دریابد و این باب بر او مفتوح گردد به شرح و بیان مقاصد آنان بپردازد به‌طوری‌که مردم هم به سهولت آن‌ها را بفهمند (مایل هروی،۱۳۷۷: ۱۸-۱۹). شاید نگارش نفحات‌الأنس و شرح‌های متعددی که او بر آثار اهل تصوف نوشته است برخاسته از همین دید باشد. جامی از باب قدرتی که در شرح معضِلات تصوف و عرفان به نظم و نثر داشت، عرفان ایرانی را ــ‌که در عهد وی رو به ابتذال می‌رفت‌ــ در پایه و اساسی عالمانه نگاه داشت و از این راه توانست در صف بزرگ‌ترین مؤلفان و شاعران صوفی‌مشرب پارسی‌گوی جای‌گیرد (صفا، ۱۳۶۳: ۳۵۳). شخصیت جامی از لحاظ نقش وی در بسط عرفان نظری شرق جهان اسلام شایان تأمل است.

از دیگر خصایص همان قرن که مولد جامی است انبساط عقاید متصوفه است، که این عقاید و افکار در شرق و غرب ممالک اسلامی در آن زمان انتشار و رواجی بلیغ یافت (حکمت، ۱۳۶۳: ۶). تصوف در خراسان بزرگ، با مشایخی مثل بایزید و ابوسعید ابوالخیر و بعدها عطار و مولانا، بیشتر مبتنی بر وجد و ذوق بود؛ حال‌آنکه با ظهور جامی تصوف مکتبی مبتنی بر بحث‌های دقیق نظری و تأملات عالمانه شد. هرچند جامی خود مبدع این بحث‌ها نبود و صرفاً ناقل و شارح افکار مشایخ غرب جهان اسلام، به‌ویژه محیی‌الدین ابن‌عربی و صدرالدین قونوی، بود.

در واقع، جامی به عرفان و تصوف ایرانی صبغه‌ای کاملاً نظری بخشید و آن‌را با مباحث پیچیده درآمیخت (هروی، ۱۳۷۷: ۲۵۳-۲۵۲). جامی به چند شیخ صوفی علاقهٔ وافر داشت که یکی از آن‌ها ابن‌عربی بود. جامی وی را عزیز می‌شمرد و او را «قُدوهٔ عرفان، قطب حق، پیر توحید، و آفتاب سپهر کشف و یقین» می‌خواند و فصوص‌الحکم و فتوحات مکیهٔ او را همیشه پیش چشم داشت (همان: ۲۴) و دو بار فصوص‌الحکم را شرح کرد: یک بار خود فصوص‌الحکم را و دیگربار خلاصهٔ آن را با نام نقش‌الفصوص (هروی، ۱۳۷۷: ۵). جامی، در باب تصوف، بیشتر به مسائل تاریخی و توضیح مبانی نظری صوفیه پرداخته و درعین‌حال از توضیح و تفسیر اصول و ارکان تصوف نیز کوتاهی نکرده و تقریباً همهٔ مباحث اصلی تصوف را شرح داده است. مثلاً نقدالنصوص جامی در شناخت آراء ابن‌عربی به‌عنوان یک اثر درسی بسیار مفید و غنی است و جامی بهترین و برگزیده‌ترین شرح‌ها را در آن آورده است؛ اما در سراسر آن کتاب کمتر نقد و نظری از خود او دیده می‌شود (جامی، ۱۳۵۶: ۶-۴). مع‌الوصف، رسالهٔ نقدالنصوص گواه آن است که جامی عمیقاً مباحث عرفان را می‌شناخته است. می‌توان گفت زیربنای عقاید صوفیانهٔ جامی عقیدهٔ وحدت وجود ابن‌عربی است؛ با این تفاوت که جامی وحدت وجود را با شریعت منطبق می‌نماید و اصولاً میان این دو منافاتی نمی‌بیند و شرط لازم برای درک سخنان پیامبر را در این دو قاعده دنبال می‌کند: طهارت ظاهر یعنی رعایت صور شرعی و اعراض از خلاف آن؛ طهارت باطن ــ‌که عبارت است از قطع توجه از ماسوی‌اللهــ و خالص کردن دل از غیر حق‌تعالی (هروی، ۱۳۷۷: ۲۲). او در مقدمهٔ کتاب نقدالنصوص فی شرح نقش‌النصوص می‌نویسد: «کتاب نقش‌النصوص تألیف امام محیی‌الدین محمدبن‌علی‌بن‌العربی مختصری از کتاب فصوص‌الحکم وی است. به‌جهت تصحیح عبارات و توضیح اشارات بی‌تکلف و تصرف جمع و کتابت نمودم و از کلمات سایر شارحان فصوص‌الحکم، مانند صدرالدین القونوی و شیخ مؤیدالدین جندی، و شیخ سعدالدین سعید الفرغانی بر آن افزودم و آن‌را به نقدالنصوص فی شرح نقش‌الفصوص موسوم کردم (حکمت ۱۳۶۳: ۱۶۹). از دیدگاه ابن‌عربی نیز تشبیه نوعی تخیل است، لذا می‌تواند ابزار مناسبی برای عبور به عالم خیال و تعبیر شهودات عرفانی باشد (کاکایی، ۱۳۸۰ :۸۷).

۳) سلامان و ابسال

حکایت سلامان و ابسال را جامی از دو شرحی که امام محمد فخررازی و خواجه‌نصیرالدین طوسی بر اشارات شیخ‌الرئیس ابوعلی حسین بن‌سینا نوشته‌اند اقتباس فرموده. امام فخر، چون بر اصل حکایت دست نیافته، حل رمز را از محاکات دانسته؛ لیکن خواجهٔ طوسی، بعد از آنکه قصه را به دو وجه حکایت کرده، به تأویل و تعبیر آن پرداخته و رمز آن را حل نموده است. جامی نیز به پیروی خواجه‌نصیر رموز حکایت را شرح و تفسیر کرده و معذلک در بعضی موارد با وی اختلافاتی دارد (حکمت، ۱۳۶۳: ۱۹۰).

در این داستان قوای مختلف نفس در شخصیت‌های انسانی ممثل شده‌اند (همان:۳۸۰). ابن‌سینا می‌گوید: «پس بدان که سلامان مثلی است که برای تو زده‌اند و ابسال درجهٔ تو را در عرفان ممثل می‌کند اگر اهل آن باشی. پس اگر توانایی داری رمز را بگشای.» (۱۳۶۱: ۵۱-۴۹).

مولانا می‌فرماید: «هرچه گویم مثال است، مِثل نیست. مثال دیگر است و مثل دیگر. [...] عارفْ گشاد و خوشی و بسط را نامْ بهار کرده است و قبض و غم را خزان می‌گوید. چه ماند خوشی به بهار یا غم به خزان از روی صورت؟ الّا این مثال است؛ که بی‌این عقل آن معنی را تصور و ادراک نتواند کردن» (مولانا، ۱۳۳۰: ۱۶۷). جامی این واقعه را به زبانی توصیف کرده‌است که رمزهای اصیل در آن چون در و گوهر ــ‌در ژرفای ناخودآگاهی‌ــ می‌درخشند:

سلامان کرد پیدا زورقی چون ماه نو
بر کنـــار بحـــر اخضـر، تیـــزرو
هردو رفتـند انـــدر او آسـوده‌حـــال
شد مه و خورشید را منزل هلال

نشستن مه یعنی ابسال، و خورشید یعنی سلامان، در زورقی چون ماه نو که از آغاز زندگانی و عشقی تازه حکایت دارد، و رفتن بر دریای زمردفام که نماد خرمی و جوانی جاودانه است، همچون صورتی نجومی یا فلکی است که کواکب و اخترانش رموز و صور

مثالی‌اند (تفنگدار، ۱۳۷۶: ۵۳). قصهٔ رمزی

و عاشقانهٔ سلامان و ابسال قصه‌ای یونانی است و «هرمسی[۷]» که ترجمهٔ عربی آن منسوب به حنین بن اسحاق (متوفی در ۲۴۴) است (همان:۵۱). در کتاب مدخلی بر رمزشناسی عرفانی از هانری کُربن[۸] دربارهٔ قصهٔ سلامان و ابسال چنین بازگو می‌شود: «روایت هرمسی سلامان و ابسال شرح سلسله‌مراتب استکمال وجدان یک تن، یعنی وجدان سالک طریقت، است: نخست گسیختگی و دوپارگی هستی‌اش پیش از آغازین سیر و سلوک و سپس ولادت عرفانی‌اش همچون فرزند شاه، شهزاد و سرانجام کسب شأن و حیثیت شاهوار انسان کامل [...] سالک در خود می‌میرد تا مثل پدری که از خویشتن خویش ولادت می‌یابد در عالم روح، همچون شاهزاد، پسر شاه شود. [...] شاه پدر، عالم خودآگاهی یا وجدان سنت‌گرا و دنیای مردانهٔ نور و روشنایی (روز) و قلمرو معیارهای رسمی و اوامر و احکام خرد سخت‌گیر است. ابسال، مثل عالم زنانگی دل‌آگاهی‌ها و عالم آبستن حیاتی نو و ولادت‌های جدید و تجدید حیات و بعثت است که در ظلمت زاینده یا خلاق یا در آغوش عشق و عاشقی اسیر و زندانی است. وجدانْ ابتدا در میان این دو عالم و این دو ساحت جان و نفسْ سرگشته و سرگردان است، چنان‌که گویی دو نیمه و دو پاره شده است. مادام‌که کودک عرفانی زادهٔ مهرگیاهْ این دو ساحت وجود را یگانه و هماهنگ نکرده، نصیبی جز ناکامی و شکست ــ که ذکرشان در قصه آمده ــ نخواهد داشت. [...] مرحلهٔ نهایی این تجربه وقتی است که سلامان و ابسال خود را در آغوش دریا (یا به روایت جامی در خرمن آتش) می‌افکنند.

و این امتحان برابر با مرحله‌ای است که در کیمیاگری با رمزهای تسوید و تدمیس و تکلیس[۹]، تمثیل می‌شود و مثال دیگرش تطهیر در چشمهٔ آب حیات در ظلمات است. حال اگر نفس یا جان در این امتحان پیروز شود، به مراحل تصعید و وصال، یعنی وحدت عاشق و معشوق، می‌رسد. [...] سلامان، پس از نزول به درکات دوزخ، تجدید حیات می‌کند، دوباره زاده می‌شود و در آن هنگام ابسال، به‌صورتی‌که وی قبلاً دوستش داشت، دیگر وجود ندارد. چون عشق منحصراً شهوانی و تملک‌آمیزش، یعنی عشقی که به مطلوب حقیقی‌اش هشیار نیست، در این سیر و سلوک زایل می‌شود؛ اما سلامان هنوز نمی‌داند که ابسال زنده است و به سویش باز خواهد گشت؛ ازاین‌رو دستخوش نومیدی است و بنابراین ضرورت دارد که سیر و سلوکش ادامه یابد. در واقع سلامان باید خود کشف کند که ابسال وجودی خارج از وجود خود وی نیست، و عشقش به معنای تملک غیر نیست. [...] در واقع همزاد آسمانی، یا وصلت سلامان با تصویر زهرهٔ ملکوتی، موجب می‌شود که سلامان شایستهٔ مقام شاهی گردد. [...] سلامان نخست باید جامه‌ای عین جامهٔ ابسال بپوشد. [...] آن خرقه‌پوشی سرآغاز مراقبه یا مکاشفه یا بیدارخوابی و چله‌نشینی‌ای است که طی آن، تصویر ابسال در عالم‌المثال یا خیال منفصل همواره حی و حاضر است و سرانجام نیز به تصویر تابناک زهرهٔ ملکوتی تبدیل می‌شود. شاهزاده دیگر خواستار ابسال نیست، چون اینک خود سلامان-ابسال است و عشقش دیگر عشق به غیر نیست؛ بلکه مشاهده و پرستش صورتی مثالی یعنی زهرهٔ آسمانی در مغاک جان است» (تفنگدار، ۱۳۷۶: ۵۵).

جامی نتیجهٔ شعرش را با تشریح هدفش بیان می‌دارد. نکتهٔ داستان سلامان و ابسال در درونش نهفته است. جامی باید مثنوی خود را، بیش از اینکه روایتی از یک عشق فناپذیر بداند، به‌عنوان داستان تمثیلی از جستجوی حقیقت در نظر گرفته باشد. شعر آشکارا بیان می‌دارد که خداوند آفریننده و پادشاه دنیاست؛ هم‌اوست «عقل فعال[۱۰]» و پیام‌دهندهٔ خیر و شر. حکیم که آگاه و شگفت‌زدهٔ آغاز مسیر عرفانی است. فیض الهی که دائماً در جهان جریان دارد. سلامان آن روح پاک است؛ روحی خردورز که به‌واسطهٔ خرد الهی زاده شده، نه به‌واسطهٔ ارتباط جسمانی. برخلاف او، ابسال، پر از احساسات هیجانی و ستایشگری جسم است. روح جسم را رها می‌کند و روح در میان جسم دریافت‌هایی دارد. به‌هرحال سلامان و ابسال یکدیگر را دوست دارند و به دلیل خوبی، باهم، بودنشان را تقسیم می‌کنند. آن‌ها در دریای هیجانات حیوانی، به نیرو و کشش لذات نفسانی حرکت می‌کنند. ناتوانی متأخر سلامان در لمس ابسال به معنای زوال هیجانات است. بازگشت او به اورنگ یا تخت پادشاهی نشانهٔ اشتیاقش به جذبه‌های عقلانی است. آتشی که در آن ابسال نابود می‌شود روح را از هیجانات حیوانی آزاد می‌کند(Simpson and Farhad، 1997:69).

۴) نگارگران

در آغاز، نقاشی ایرانی صرفاً برای مصورسازی متون غیردینی مانند رساله‌های پزشکی، گیاه‌شناسی، اخترشناسی، ریاضیات، کتاب‌های تاریخی و آثار منظوم و منثور ادبی و هنری به کار می‌رفت؛ اما بعدها، با گسترش تصوف اسلامی، تصاویر زیادی از زندگانی اولیا و معصومان (ع) در عرصهٔ نگارگری پدیدار می‌شوند (پولیاکوا و رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۰۳). میرزاعلی تبریزی، از جملهٔ برجسته‌ترین نقاشان نسل دوم در مکتب تبریز به شمار می‌آید. احتمالاً، به مشهد رفت و در کتابخانهٔ ابراهیم‌میرزا صفوی به کار مشغول شد. تصاویر الاغی برای فروش و سلامان و ابسال در جزیرهٔ ملکوتی در هفت‌اورنگ جامی را به او منسوب می‌کنند. او پسر سلطان محمد بود و زیر نظر او هنر آموخت (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۳۳). سلطان محمد عراقی از برجسته‌ترین استادان مکتب دوم تبریز به شمار می‌آید. او از لحاظ قدرت تخیل و مهارت در ترکیب‌بندی‌های بغرنج، تجسم حالت‌های متنوع، هماهنگی جسورانهٔ رنگ‌ها و ریزه‌کاری‌های سنجیده در میان سایر استادان

تبریز یگانه بود. نگاره‌هایی چون مستی لاهوتی و ناسوتی، و معراج پیامبر، بینش عرفانی او را بازمی‌تابند. او دیوان میرعلی‌شیر نوایی که از نزدیکان و دوستان جامی در عهد سلطان حسین بایقرا بوده را نیز به تصویر کشیده است. فرزند سلطان محمد با آن ویژگی‌های سبکی منحصربه‌فرد، کسی‌که گاه صخره‌ها را به شکل آدمیان و حیوانات می‌نمود، ناآشنا با عالم خیال و مثال و تمثل نیست (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۰۹-۳۰۸). همچنین تأثیر بهزاد بر نگارگران بعد خود انکارناپذیر است.

او که جامی را درک کرده گویا نقشی از وی نگاشته است (تصویر ۱). در مرقع گلشن[11] ــ میان حاشیهٔ فوقانی صفحهٔ ۱۴۰ ــ صورت پیرمردی کشیده شده و در دست راست وی کاغذی است که روی آن نوشته: «الله اکبر، شبیه مولانا عبدالرحمن جامی.» در کنارش کتابی گشاده، چیزی شبیه به جزوه‌دان و قلمدان گذارده، و در صفحهٔ کتاب این عبارت خوانده می‌شود: «عاملهٔ کمترین خانه‌زادان دولت جهانگیرشاهی ازعمل استاد بهزاد نقل نمود». این تصویر را که درست از روی عمل بهزاد نقل و به‌اصطلاح کپیه[12] شده است باید کاملاً منطبق با واقع دانست؛ زیرا استاد کمال‌الدین بهزاد در سال ۸۷۱ که سال وفات جامی است در هرات می‌زیسته و تحقیقاً صورت او را حسب امر سلطان حسین بایقرا، ممدوح او، کشیده است (حکمت، ۱۳۶۳: ۱۰۰-۹۹).

صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق‌اند. نظیر همان توصیف‌های نابی که سخنوران و شاعران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان‌ها ارائه می‌دهند در کار نقاشان هم می‌توان یافت. شاعر شب را به لاجورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچهٔ گل و جز این‌ها تشبیه می‌کند؛ نقاش نیز می‌کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به‌کار برد. به‌این‌ترتیب نقاشان به‌تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی، بر پایهٔ مضامین ادبیات حماسی و غنایی، گرد می‌آورند. نسل‌ها چنین تصویرهایی را همچون سنتی نگه می‌دارند و تنها، به‌مرور ایام، اندک‌تغییراتی در آن‌ها ایجاد می‌کنند. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان نیز تحت تأثیر ادبیات هستند. آن‌ها رنگ‌ها را چون عاشق و معشوق در کنار هم می‌نشانند، از ملاحت و نازکی طرح سخن می‌گویند و نظیر این‌ها (مقدم‌اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱).

۵) نگارهٔ سلامان و ابسال

از ویژگی‌های ظهوریافته در مکتب مشهد که در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا نیز دیده می‌شود شکستن قالب ازپیش‌تعیین‌شدهٔ تصویر و خروج از کادر است و بالتبع این نگاره نیز از چنین قاعده‌ای مستثنی نیست. همچنین در بیشتر نگاره‌های هفت‌اورنگ، ازجمله درویش و جوان در حمام، این خط‌شکنی عامل زمان مشاهده می‌شود(حسینی، ۱۳۷۷: ۱۰۴) (تصویر ۲).

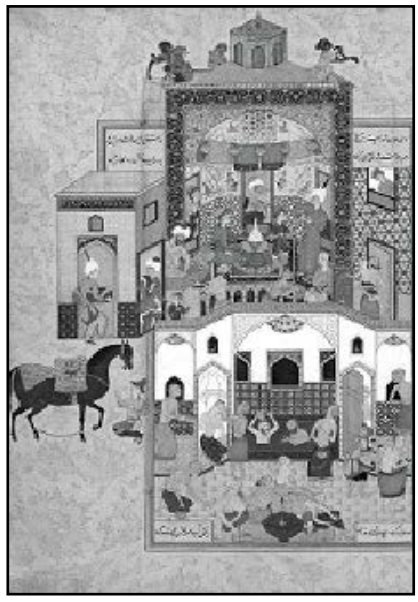
در این‌گونهٔ خروج از قاب تصویر، اجزای حاشیه‌ای و تزئینی از کادر خارج می‌شوند و موضوع اصلی عموماً درون قاب جای می‌گیرد. اما در نگارهٔ سلامان و ابسال، این ابسال است که از کادر خارج‌شده و کاربردی حاشیه‌ای و تزئینی پیدا کرده است. اگر بخواهیم به این نکته از دیدگاه تمثیلی بنگریم ابسال، همچون سایر مادیات، فریبنده و تزئینی در نظرگرفته‌شده و به‌واقع در عالمی مثالی که نگارنده برای سلامان رقم‌زده جایی ندارد. در بالا گوشهٔ راست نگاره، درخت سیب پرباری را می‌بینیم که سیب‌هایی به‌غایت سرخ دارد و بزرگ‌تر از حد معمول می‌نماید.

اگر بخواهیم بدون در نظر گرفتن مفهوم تمثیل و با نگاهی سطحی به اثر سلامان و ابسال در جزیرهٔ ملکوتی بنگریم، (تصویر ۳) می‌بینیم که نگارگر در این جزیره یک دنیای ایدئال را به گونه‌ای اصیل، بلیغ و بی‌نقص ترسیم کرده است: تجسم دیداری غربی و یک هوس شرقی. عشق دل‌انگیز زوجی شعله می‌کشند به سمت ساحلی سرسبز؛ قایقی که دماغهٔ آن به شکل سر قویی است بر روی دریای نقره‌ای شناور است؛ لاک‌پشت‌ها و ماهی‌ها درون آب، میمون‌ها و خرگوش‌ها بر روی زمین، و پرندگان بر روی شاخهٔ درختان به جست‌وخیز مشغول‌اند؛ خورشید در میان ابرهای درهم‌پیچیده قرارگرفته، و رنگ صورتی و قرمزی را ایجاد می‌کند؛ سلامان با چشمانی پوینده و پراشتیاق، تیر و کمان به‌دست، آمادهٔ به نمایش گذاردن رشادت و جنگجویی خویش، و ابسال به روی صخره‌ای نشیب و ناامن، در عین عدم تعادل با دیدگانی جاذب و خمار سکنی گزیده است (Bloom and Blair، 2008: 242).

اما اگر از زاویه‌ای دیگر، ورای آنچه از یک فضای عاشقانه انتظار می‌رود، بنگریم متوجه خواهیم شد که زیبایی بهشتی جزیره، حضور یک زن که سوی سلامان می‌نگرد، راستای نگاه سلامان، و درخت سیب ما را به خارج از کادر (که در اصل نماد حقیقت تحدیدناپذیر است) می‌کشاند. همچنین نقش ماری که در بطن تصویر، زیر آب، در حال بلعیدن سر یک ماهی است، در نظاره‌ای دقیق‌تر، از بیننده جلب نظر می‌کند (تصویر ۴). منظره تداعی‌گر داستان از بهشت رانده شدن آدم و حواست؛ و می‌توان، در کنار این زوج، اجزایی همچون فضای مینوی،سیب سرخ و ابلیس را در صورت مار به وضوح یافت؛ و نکتهٔ تأمل‌برانگیز آنکه، این مارْ سر یک ماهی را بلعیده است؛ محلی که هم جایگاه قوای بینایی است، و هم خردورزی و تعقل.

اشارهٔ ابسال به پرندهٔ زیبایی که بر شاخهٔ پرشکوفه‌ای نشسته، و تیر سلامان که آماده است تا در کمان کشیده شود و حاجت محبوب، و رضایت خاطری از او برآورَد نیز جالب است (تصویر۵). شاید این مرغ استعاره‌ای از مرغ حق باشد که در معرض تهدید و خطر نابودی قرار گرفته است. در صدر، درخت تنومند و

تصویر ۱-عبدالرحمن جامی، مرقع گلشن، کپی اثر بهزاد.



تصویر ۳-سلامان و ابسال در جزیرهٔ ملکوتی (بهشتی)، هفت‌اورنگ جامی، مشهد، ۹۳۴-۹۴۳ ش، گالری هنر فریرواشنگتن.منسوب‌به‌میرزاعلی،(منبع:مقدم‌اشرفی ۱۳۶۷:لت)

تصویر ۲-درویش و جوان در حمام، هفت‌اورنگ جامی، مشهد،۹۳۴ ش، گالری هنر ،(منبع:95 :2011، Charles).

تصویر ۵-ابسال پرنده را به سلامان نشان می‌دهد، بخشی از تصویر ۲ ،(منبع:95 :2011، Charles).

تصویر۴-بلعیدن سر ماهی توسط مار، بخشی از تصویر۲،(منبع:95 :2011، Charles).

تصویر۶-درخت کهن‌سال و تنومند، بخشی از تصویر۲،(منبع:95 :2011، Charles).

کهن‌سالی دیده می‌شود که انگار شاخ و برگ خود را بر سر تصویر گسترانیده؛ ولی برگ‌های زرد و شاخهٔ تنومند بریده‌شده‌اش در تضاد با دیگراجزایی است که روی در القاء زیبایی و آرامش دارند (تصویر۶).

به‌نظر که این درخت نمادی است از پادشاه، پدر سلامان: نگران، پریشان و فراموش‌شده. این تضاد و تناقض، در رأس تصویر، آرامش و زیبایی کلی آن را زیر سؤال می‌برد. ابرهای فوقانی نگاره، به نسبت ابرهای ترسیم‌شده در سایر نگاره‌های هفت‌اورنگ، ازدحام بیشتر، آشفتگی و درهم‌تنیدگی بسیار دارند. از همه چشمگیرتر بازنمایی ملون ابرهاست، که صورت غریب و پیچیدگی بصری‌اش در امتزاج با آن درخت کهن‌سال از مضامین مشترکی حکایت دارند. گویی اصل حقیقت و معنا در جایگاهی ملکوتی، فرای محیط محصور این تصویر، و سلامانْ غرق در جذبه‌های سطحی جهان ماده و خواسته‌های جسمانی و ناسوتی پیرامونش به غفلت فرو مانده است.

نتیجه گیری:

در هنر اسلامی، یک هنرمند باید همان مراتبی را طی می‌کرد که یک عارف برای دیدن حقیقت طی می‌کند تا به مقام رؤیت رسد، و هنر نزد عرفا ماهیتی ابزاری برای انتقال معنا داشته است. پس هنرمندی که به بازنمایی و انتقال معانی می‌کوشد بایستی با اندیشهٔ محوری، اصول مرسوم، و قواعد معمول این وادی آشنا باشد. تمثیل همان ابزاری است که هنرمند از آن استفاده می‌کند تا دانهٔ معنی را در لایه‌های درونی نقش‌ها و نگاره‌های مبرهن و آشکار، و نگاشته‌ها و نوشته‌های ملموس و معمول‌به‌تجربه برای مخاطب ذخیره سازد. جامی جزو شاعرانی است که به عرفان نظری علاقه‌مند بوده و آراء، اشعار، سلوک و اندیشه‌هایش تحت تأثیر یکی از بزرگ‌ترین متفکران عرفان نظری در شریعت اسلام، یعنی ابن‌عربی، است. تمثیل، چه در دیدگاه ابن‌عربی و چه در کل عرفان اسلامی، در حکم ابزاری برای بیان معانی عظیم در قالبی ساده و زمینی است. سلامان و ابسال جزو داستان‌هایی است که به تمثیلی بودن شهره است، و در هفت‌اورنگ از زبان کسی سروده شده که بدون شک با جایگاه، مقتضیات و کارکرد تمثیل در عرفان نظری آشنا بوده است. از طرفی، هنرمندی مشرف به شیوه‌ها و سبک مکاتب نقاشی از تیموری تا صفوی ــ که خود سال‌ها از عرفان اسلامی تأثیر پذیرفته است ــ به نقاشی اثری شدیداً تمثیلی می‌پردازد. کسی‌که شواهد و قرائن به شناخت دقیقش از اثر و فحوای تمثیلی آن، پیش از قلم به‌دست‌گرفتن و نقش‌زدن، گواهی می‌دهد؛ کمااینکه نشانه‌های بارزی بر این مدعا، چنان‌که وصف آن رفت، در متن تصویرگری‌هایش هویداست.

پی نوشت:

۱. سلسله‌ای و فرقه‌ای از اهل تصوف که به سبب انتصاب به شهرت مؤسس آن، موسوم به خواجه بهاءالدین محمد بخاری نقشبند، به این نام مشهور شده‌اند. از مشایخ این فرقه، بعد از شیخ بهاءالدین، نام خواجه محمد پارسا مشهور است؛ و دیگر خواجه سعدالدین کاشغری و خواجه عبیدالله احرار که جامی با آنان معاصر بوده و از آنان به ادب و حرمت یادکرده است. خود جامی نیز به این سلسله منسوب بوده است. در باب اصول عقاید نقشبندیه جامی در پایان کتاب شرح رباعیات عین کلمات خواجه سعدالدین کاشغری را نقل کرده است. طریقت نقشبندیه در هرات، کابل، کشمیر، خراسان، قفقاز، ماوراءالنهر و حتی شام و مصر و بلاد عثمانی شهرت و رواج داشته است (دایرةالمعارف فارسی).

۲. تشعیرسازی یا تشعیراندازی نوعی تزئین نسخ خطی است که در حاشیهٔ کتب یا مرقعات معمولاً با طلا صورت می‌گیرد. نقوش تشعیرسازیْ خطوط غیرمنظم است که گاه تصاویر جانوران و اغلب طیور در آن‌ها جای می‌گیرد (دایرةالمعارف فارسی).

3. symbolic

۴. مَثَل (parable) داستانی مجمل و موجز است، در نثر یا نظم، که تصویرکنندهٔ یک یا چند اصل و آموزهٔ اخلاقی و رفتاری به همراه درسی حکمت‌آمیز است. بین این مفهوم و افسانه (fable) تمایزی واقع است: افسانه‌ها به حیوانات، گیاهان، اشیاء بی‌جان و نیروهای طبیعی شخصیت‌بخشی می‌کنند؛ حال‌آنکه در مثل‌ها شخصیت‌های داستان غالباً انسان هستند. مَثَل، در مفهوم منطقی‌اش، نوعی تمثیل به حساب می‌آید. برخی از محققان انجیل و عهد جدید این اصطلاح را فقط در مورد مثل‌های عیسی مسیح (Parables of Jesus) به کار می‌گیرند؛ هرچند چنین محدودسازی و انحصاری، در خصوص دایرهٔ شمول این اصطلاح، معمول نیست (English Wikipedia).

۵. تمثیل (allegory) آرایه‌ای ادبی یا طریق نمادین روایتی داستانی است که معنا را به شیوه‌ای غیرمصرح طرح می‌کند. تمثیل که مشتمل بر قالب‌هایی است چون: افسانه (fable)، مَثَل (parable) و حکایت (apologue) ممکن است دارای سطوح معنایی مختلفی باشد. که در این‌صورت مخاطب، برای درک و دریافت آن، ناگزیر باید به فرایندی تفسیری و تأویلی روی آورد. تمثیل ادبی، به‌طور معمول، توصیف‌گر شرایط و وقایع است، و یا اینکه در صدد تبیین انگاره‌هایی انتزاعی به‌واسطهٔ افراد، اقدامات و اشیاء مادی برمی‌آید (Encyclopaedia Britannica).

۶. اصطلاحی است در منطق؛ یکی از مقدمات قضیه که حاوی کلی‌ترین تصورات است. مثلاً «انسان فناناپذیر است و هر انسانی حیوان است.»

در مقابل، صغری به قضیه‌ای اطلاق می‌شود که اصغر در آن باشد و آن قضیهٔ اول است. به‌عنوان مثال «هر انسان جانور است و هر جانور جسم است.» صغری و کبری دو مقدمهٔ قضیه‌ای را گویند که از تألیف آن نتیجه یا قولی منطقی حاصل آید، مانند «العالم متغیرٌ و کل متغیر حادثٌ.» مقدمهٔ نخست را صغری و مقدمهٔ دوم را کبری نامند و از ترکیب این دو قضیه نتیجه‌ای به‌دست آید که: «فالعالم حادثٌ.» (فرهنگ معین؛ لغت‌نامهٔ دهخدا).

۷. هرمس تریسمگیستوس (hermes trismegistos) نامی است که نوافلاطونیان و متصوفه و کیمیاگران به تحوت، خدای مصریان و کمابیش مطابق هرمس یونانیان، داده بودند. کتابهای هرمسی که به او نسبت داده شده از قرن سوم میلادی است. این کتاب‌ها، و فلسفهٔ هرمسی که در قرن هفدهم میلادی رواج بسیاری داشت، ناشی از تعلیمات کهن قبطیان و اهالی مصر است. هنوز هم معتقدان به علوم غریبه آن‌ها را به کار می‌برند (دایرةالمعارف فارسی).

۸. Henry Corbin (۱۹۰۳-۱۹۷۸) فیلسوف فرانسوی مستشرق و پژوهشگر صاحب‌نظر حوزه‌های ایران‌شناسی، اسلام‌شناسی، شیعه‌شناسی و استاد دانشگاه سوربن پاریس بوده است. او بخشی از عمر خود را در خاورمیانه و ایران سپری کرد (Persian and English Wikipedia).

۹. سه مرحله از کیمیاگری ـ تسوید: سیاه کردن؛ تدمیس: دفن یا پنهان کردن چیزی در خاک؛ تکلیس: آهک‌مالی کردن، با آهک و ساروج اندودن، حرارت دادن به جسمی تا همچون آهک گردد (لغت‌نامهٔ دهخدا؛ فرهنگ معین).

۱۰. عقل دهم را فلاسفه عقل فعال نامیده‌اند، و در زبان شرع روح القدس و جبرئیل نامیده می‌شود، و آن عقل فعال فیاض است و عقول و نفوس انسانی را از قوت به فعل آرد و واهب‌الصور و واسطه در فیض است به موجودات عالم کون و فساد. و آن را جوهری بسیط و روحانی و نور محض در غایت تمام و کمال و فضائل دانند، و صور جمیع اشیاء در آن است. عقلی که دون آن هیچ دیگرعقل نباشد. قوهٔ الهی که بدان هدایت فرماید هرچیز را در عالم علوی و سفلی، از افلاک و کواکب و جماد و حیوان. عقل فعال عقل دهم و آخرین عقل در سلسلهٔ طولیه است. آن را عقل فعال نامند از جهت آنکه فائض است بر عالم ناسوت و حاکم بر جهان سفلی است. و درواقع عقل فعال عقل دهم و کدخدای زمین و عقل منفصل است (مفاتیح العلوم؛ لغت‌نامهٔ دهخدا).

۱۱. مجموعه‌ای است عدیم‌النظیر از هنر ظریف نقاشی و خطاطی، و جلوه‌گاهی خوش‌منظر و دل‌نواز و سرشار از ذوق و هنر هنروران؛ که به خواست و دستور پادشاهانی هنردوست از سلسلهٔ گورکانی هند، از جمله جهانگیر، با سرانگشت توانای هنرمندان ایرانی میان سال‌های ۱۰۱۴ تا ۱۰۳۹ به‌وجود آمده است. به‌طورکلی هنر تذهیب، ترصیع، تشعیر، تصویر، تحریر، و تجلید در این نسخه نمونهٔ عالی‌ترین نوع هنر و هنرمندی ایرانی است. مرقع گلشن در قرن یازدهم به ایران رسید و در اواخر قرن سیزدهم، زمان ولی‌عهدی ناصرالدین‌شاه در کتابخانهٔ شاهنشاهی به ثبت رسیده است. مرقع گلشن در حال حاضر دو بخش دارد، بخش نخست دارای ۹۰ برگ، و بخش دوم مشتمل بر ۴۳ برگ؛ که با توجه به دورو بودن اوراق جمعاً ۲۶۲ قطعه نقاشی و رسم‌الخط و تشعیرسازی دارد (آتابای ۱۳۵۳: ۱۱-۷؛ لغت‌نامهٔ دهخدا).

۱۲. copié واژه‌ای است فرانسوی به معنای رونوشت، مسوّده؛ تصویری که از روی تصویری دیگر نقاشی می‌کنند؛ شبیه کامل چیزی، عین چیزی (فرهنگ معین).

فهرست منابع:

- ابن سینا(۱۳۶۱)، الاشارات و التنبیهات، لابی علی بن سینا مع الشـرح لنصیرالدین طوسی و شرح الشـرح لقطب‌الدین رازی،تهران: دانشگاه تهران.
- آتابای، بدری(۱۳۵۳)، فهرست مرقعات کتابخانه سلطنتی،تهران: دانشگاه تهران.
- آملی، حیدر(۱۳۶۸)، جامع الاسرار و منبع الانوار، به انضمام رساله نقدالنقود فی معرفت الوجود، تهران: علمی و فرهنگی.
- بلخاری قهی، حسن(۱۳۸۴)، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، تهران: سوره مهر
- پاکباز، رویین(۱۳۷۸)، دایرةالمعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۹)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز،تهران: زرین و سیمین.
- پورنامدایان، تقی(۱۳۶۴)، رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی، تهران: علمی و فرهنگی.
- پولیاکوا، ی.آ. و ز. ای. رحیموا(۱۳۸۱)، نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی ، تهران: روزنه.
- تقوی، محمد(۱۳۷۶)، حکایت های حیوانات در ادب فارسی،تهران: روزنه.
= جامی(۱۳۵۶)، نقدالنصوص فی شرح نقش‌الفصوص، تصحیح ویلیام چیتیک،تهران: انجمن حکمت و فلسفه ایران.
- حسینی، مهدی(۱۳۷۷)، «هفتاورنگ: ابراهیم میرزا»، فصلنامه هنر، ش۳۷، ۱۰۸-۱۰۰.
- حکمت، علی اصغر(۱۳۶۳)، جامی، متضمن تحقیقات در تاریخ احوال و آثار منظوم و منثور خاتم‌الشعرا نورالدین عبدالرحمان جامی، تهران: توس.
- خوارزمی(۱۳۸۳)، مفاتیح‌العلوم، ترجمه حسین خدیوجم، تهران: علمی و فرهنگی.
- دادبه، اصغر و سجادی، جعفر(۱۳۹۲) «تمثیل ۱» و «تمثیل۲»، ذیل دانشنامه جهان اسلام (www.encyclopaediaislamica.com) .
- دایرةالمعارف فارسی.
- رسائل اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا(۱۳۶۳)، ج ۲، قم: مکتب‌الاعلام الاسلامی.
- روشن، محمد(۱۳۸۳)، سلامان و ابسال: با شرح و سنجش آن با روایتهای پورسینا و حنین ابن اسحاق و مقولاتی در تمثیل‌شناسی،تهران: اساطیر.
- ساداتی زرینی، سپیده و مراثی، محسن(۱۳۸۷)، «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی»، فصلنامه نگره، ش۷، ۱۰۵-۹۳.
- ستاری، جلال،(۱۳۷۲)، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، تهران: مرکز.
- ستاری، جلال(۱۳۷۶)، رمزاندیشی و هنر قدسی، تهران: مرکز.
- صلیبا، جمیل(۱۳۶۶)، فرهنگ فلسفی (المعجم‌الفلسفی)، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران: حکمت.

- طوسی، خواجه نصیرالدین(۱۳۲۶)، اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی،تهران: دانشگاه تهران.

- فرهنگ معین.

- کاکایی، قاسم(۱۳۸۰)، «وحدت وجود: تجربه، تعبیر، تمثیل»، فصلنامه اندیشه دینی، دوره سوم، ش۱،۷۹-۱۱۲.

- کرامت الله، تفنگدار(۱۳۷۶)، گزیده هفت اورنگ جامی،تهران: علمی و فرهنگی.

- لغت‌نامه دهخدا.

- محبتی، مهدی(۱۳۹۲)، «جامی»، ذیل دانشنامه جهان اسلام (www.encyclopaediaislamica.com) .

- مقدم اشرفی، م(۱۳۶۷)، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران: از سده ششم تا یازدهم هجری قمری،ا ترجمه رویین پاکباز، تهران: نگاه.

- مولوی(۱۳۳۰)، فیه ما فیه، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

- هروی، نجیب مایل(۱۳۷۷)، جامی، تهران: طرح نو.

- همدانی، عینالقضات(۱۳۴۱)، تمهیدات، به تصحیح عفیف عسیران، تهران: دانشگاه تهران.

- Bloom, Jonathan M., and Sheila S. Blair (2008), The Encyclopedia of Islamic Art and Architecture (Oxford: Oxford University).

- Charles, Victoria (2011), Persian Miniatures (New York: Parkstone International).

- Encyclopaedia Britannica (www.britannica.com).

- Simpson, Marianna Shreve, and Massumeh Farhad (1997), Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran (New Haven: Yale University).

- Wikipedia, The Free Encyclopedia. (www.wikipedia.org).