ترسیم آستانگی اقلیم مشرق: مطالعه تطبیقی ماهان کوشیار در هفت‌پیکر نظامی گنجوی از دیدگاه حی‌بن‌یقظان ابن‌سینا

چکیده

هدف این پژوهش، رمزگشایی ساختار نمادین و استعاری نگاره ماهان کوشیار هفت پیکر نظامی(سال۸٤٦ه.ق/۱٤٤۲م،کتابخانه بریتانیا،MS25900)، با اتکا به مفاهیم فلسفه سینوی (اقلیم مشرق و عالم خیال) است. این پژوهش، پیوند نظام آفاقی و انفسی را تبیین کرده و امکان خوانش سینوی از نگاره تیموری را نشان می‌دهد. سؤال این است که ساختار نمادین نگاره ماهان کوشیار چگونه مفاهیم حکمت سینوی (اقلیم مشرق و عالم خیال) را رمزگذاری کرده و تحلیل نظام‌مند آن چگونه می‌تواند پیوند نظام آفاقی و انفسی و ابهامات کلیدی نگاره (نظیر اسب هفت‌سر) را تبیین نماید؟ پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی، عناصر نمادین نگاره را با نظام آفاقی و انفسی تحلیل می‌کند.

نگاره تیموری، تجسمی از آستانگی اقلیم مشرق است که در آن، ماهان (نفس ناطقه) با گذر از ظلمات اقلیم مغرب و رهایی از اسارت قوای مادی، سرانجام به اشراق نور عقل فعال می‌رسد. در این بستر، فضای بیابان مظهر اقلیم مغرب، درخت واق دلالت‌گر کشمکش‌های درونی انسان و اسب هفت‌سر نمادی از جامعیت قوای نفس حیوانی و تأثیرات آفاقی (یا کیهانی) است. از این رو، در اثر مذکور پیوندی عمیق میان حکمت فلسفی ابن‌سینا و بیان خلاقانه برقرار می‌شود؛ رویکردی که نشان می‌دهد رهایی نهایی نفس، صرفا با گذار از مبارزات عقل عملی و پذیرش فیض عقل نظری از عقل فعال امکان‌پذیر است.

کلیدواژه‌ها: ابن سینا، آستانگی اقلیم مشرق، عالم مثالی، حی‌بن‌یقظان، هفت پیکر نظامی، ماهان کوشیار.

مقدمه

نقاشی ماهان کوشیار نگاره‌ای از بخش هفت‌پیکر یک نسخه خطی مصور خمسه تیموری (۸٤٦ هجری قمری/۱٤٤۲ میلادی، کتابخانه بریتانیا، MS25900) است. این نگاره، تمثیلی بصری از عالم مثالی[1] یا جهان خیالی ابن سینا[2] محسوب می‌شود. ابن سینا در داستان حی‌بن یقظان، اقلیم مشرق را قلمرو ماورائی و فضایی مرزی بین قلمروهای مادی و عقلی توصیف نموده است. قلمرویی که محل تجلی واقعیت‌های معنوی به صورت اشکال حسی می‌باشد. در این اقلیم، روح با اشکال نمادین، مانند شیاطینی که نمایانگر نیروهای خشم و شهوت هستند، مواجه شده و توسط عقل فعال به سوی خرد هدایت می‌شود. نظامی، در داستان ماهان کوشیار، این سفر عرفانی را در قالب شعر به تصویر می‌کشد؛ سفری که در آن ماهان از بیابانی پر از شیاطین عبور می‌کند که نماد مبارزات نفسانی است. نقاشی ماهان کوشیار این روایت را با استفاده از نقش‌مایه‌هایی تصویرسازی می‌کند که به نظر با فلسفه ابن سینا هم‌خوانی دارد. همچنین نظامی گنجوی با انتخاب نام تاجر (ماهان کوشیار)، یک ارجاع آگاهانه و دوپهلو به کوشیارِ منجم[3] داده است تا بُعد آفاقی و کیهانیِ مفهوم اقلیم مشرق را به‌عنوان بستری برای سفر انفسیِ شخصیت اصلی فراهم کند. مسئله این پژوهش، فقدان یک تحلیل

عمیق و ساختاری از نگاره ماهان کوشیار است که بتواند لایه‌های پنهان فلسفی–عرفانی آن را آشکار سازد. این شکاف تحقیقاتی در حالی وجود دارد که تنها یک مطالعه توصیفی–تاریخی از این نگاره توسط باربارا برند (۲۰۲۲) انجام شده و ابعاد عرفانی آن کاملا ناشناخته مانده است. این فقدانِ تحلیل، به‌طور مستقیم به ابهامات عمیق تفسیری حل‌نشده‌ای در خوانش نمادهای کلیدی نگاره منجر شده است که به‌طور خاص در تحلیل چند عنصر بنیادین نمود می‌یابد: ابهام در قلمرو نبرد و ناتوانی در بیان دقیق مرتبه وجود آن (به‌عنوان آستانگی اقلیم مشرق و مرز فلک قمر)، تناقض در رمزگشایی قوای نفسانی و عدم توجیه فلسفی برای استفاده از نماد اسب هفت‌سر در نقش قوای نفس حیوانی، و دلالت رمزی عدد یازده در ساختار بصری و پیوند آن با مفاهیم سینوی. لذا شکاف تحقیقاتی از این لحاظ بسیار قابل توجه است. این پژوهش با ارائه خوانشی سینوی از نگاره ماهان کوشیار، نه تنها افق تازه‌ای در فهم لایه‌های عرفانی این نمونه از نگارگری تیموری می‌گشاید بلکه رویکردهای تاریخی هنر را که زیبایی‌شناسی را بر حکمت عرفانی ترجیح می‌دهند، به چالش می‌کشد.

هدف این پژوهش، رمزگشایی ساختار نمادین و استعاری نگاره ماهان کوشیار از طریق اصطلاحات دقیق فلسفی ابن سینا (به‌ویژه مفاهیم اقلیم مشرق و عالم خیال) است تا همخوانی نظام عرفانی سینوی با نگاره تیموری و پیوند نظام‌مند نظام آفاقی (کیهانی/روایت نظامی) و انفسی (فلسفه سینوی) در این اثر تبیین گردد. سوال این است که ساختار نمادین نگاره ماهان کوشیار چگونه مفاهیم کلیدی فلسفه نفس سینوی را رمزگذاری کرده است و تحلیل نظام‌مند آن چگونه می‌تواند ابهامات تفسیری حل‌نشده (نظیر نماد اسب هفت‌سر) را با تأکید بر پیوند آفاقی و انفسی تبیین نماید؟ این تحلیل یک نقاشی ایرانی را به عنوان وسیله‌ای برای کاوش حکمت نظری بازتعریف می‌کند و تاریخ هنر، ادبیات و عرفان را به هم پیوند می‌دهد همچنین این پژوهش در پی اثبات رابطه علّی مستقیم میان فلسفه سینوی و نگارگر نیست، بلکه خوانشی تطبیقی ارائه می‌دهد تا معانی فلسفی–عرفانی نهفته در این نگاره را آشکار سازد. اهمیت این مطالعه دوگانه است. نخست، نشان می‌دهد که چگونه یک نقاشی ایرانی به عنوان ابزاری برای انتقال ایده‌های عرفانی پیچیده عمل کرده است. دوم، با بیان چگونگی استفاده از مفاهیم ابن سینا و شعر نظامی در شکل‌گیری نقاشی تیموری، به پژوهش‌های بینارشته‌ای کمک می‌کند.

به‌منظور حفظ عمق و انسجام تحلیل، حوزه پژوهش بر ابعاد عرفانی–فلسفی (نظام انفسی) متمرکز است و مقاله در چهار بخش ارائه می‌شود: مرور ادبیات، چارچوب نظری جهان خیالی ابن سینا، تحلیل عناصر بصری و پیامدهای عرفانی آن، درکی دقیق از چگونگی تجلی دیدگاه ابن سینا در نقاشی ماهان کوشیار.

روش پژوهش

این مطالعه از روش توصیفی–تحلیلی و رویکرد تطبیقی برای بررسی چگونگی تجسم عالم مثالی ابن سینا در نقاشی ماهان کوشیار استفاده می‌کند. شیوه جمع‌آوری اطلاعات نیز کتابخانه‌ای می‌باشد. ابزار گردآوری اطلاعات به صورت فیش‌برداری است. این نقاشی از طریق مجموعه‌های دیجیتال کتابخانه بریتانیا قابل دسترسی است. پژوهش حاضر، به‌منظور دستیابی به عمق ساختاری لازم، مبانی فلسفی و عرفانی حی بن یقظان را بر اساس متون اصلی ابن سینا (نظیر الشفاء، النفس و حی بن یقظان) به صورت مبسوط و مستند

تبیین کرده و تحلیل نگاره ماهان کوشیار را صرفا پس از استخراج مبانی ساختاری نظام عرفانی سینوی آغاز می‌کند. جامعه آماری، کل نگاره‌های ترسیم شده از داستان ماهان کوشیار است. صرفا دو نگاره یافت شده است اولی، در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌شود با کد ms25900 ,f.188r و تاریخ ۸٤٦ ه.ق/١٤٤٢.م مربوط به دوره تیموری و دومی، در کتابخانه دانشگاه هاروارد با کد دسترسی 9.2015.224 و تاریخ ۸۹٤ ه.ق/١٤٨٩.م مربوط به دوره آق‌قویونلوها است. نمونه مورد مطالعه، اثر محفوظ در کتابخانه بریتانیا است. دلیل انتخاب این اثر، وجود جزئیات فراوان و نحوه بیان که بسیار با توصیف حی بن یقظان ابن سینا و تجسم آستانگی اقلیم مشرق مشابهت دارد همچنین دلیل دیگر، استفاده نقاش از اسب به جای استفاده از نماد اژدها است. اسب نشان قوه‌ای است که قابل رام شدن است در مقایسه با اژدها که نمادی از ماهیت اولیه و رام نشده نفس حیوانی می‌تواند باشد؛ لذا انتخاب اسب توسط نقاش انعکاس روشنتری از آرای ابن سینا دارد. قصه حی بن یقظان به این دلیل انتخاب شده که مراحل سفر انفسی، قوای نفس و جایگاه عقل فعال را به‌گونه‌ای دقیق شرح می‌دهد که در نهایت، قابلیت انطباق مستقیم با عناصر بصری و سیر معنوی ماهان کوشیار در نگاره را فراهم می‌آورد.

پیشینه پژوهش

تحقیقات درباره هفت‌پیکر نظامی گنجوی و حی‌بن یقظان ابن سینا زمینه ضروری برای تحلیل نقاشی ماهان کوشیار به عنوان یک تمثیل بصری از جهان خیالی ابن سینا را فراهم می‌کند. این مرور، مطالعات را در سه حوزه جای می‌دهد: روایت نظامی از ماهان کوشیار، تمثیل‌های عرفانی ابن سینا، و سنت‌های نمادین نقاشی ایرانی. با وجود تحلیل‌های غنی و گسترده، هیچ مطالعه‌ای نقاشی را به عالم مثالی ابن سینا مرتبط نمی‌کند.

در حوزه اول، کریستیان گروبر[٤](۲۰۰۸) در مقاله با عنوانِ *معراج‌نامه‌ی تیموری «کتاب معراج»*، در دوره ۲۵ نشریه مقرنس، نقش‌های معنوی را بر روی نسخه‌های خطی فارسی مشخص کرده و اشاره می‌کند که «تصاویر در نسخه‌های خطی فارسی اغلب به عنوان تفسیر بصری عمل می‌کنند و ایده‌های پیچیده الهیاتی و عرفانی را رمزگذاری می‌کنند» (Gruber, 2008, p. 45). تحلیل او از نقاشی‌های تیموری، مانند معراج‌نامه، نشان می‌دهد که هنرمندان داستان‌هایی خلق می‌کنند که سفرهای عرفانی را منعکس می‌کنند و این مطالعه را در تفسیر نقاشی ماهان کوشیار به عنوان یک تمثیل عرفانی پشتیبانی می‌کند. مطالعاتی نیز سفر ماهان را به عنوان یک کاوش چرخه‌ای بررسی می‌کنند، همچون مقاله عالی‌عباس‌آباد (۱۳۹۵)، در مقاله *تاملی عرفان شناختی در داستان ماهان کوشیار هفت پیکر نظامی*، در نشریه عرفان اسلامی، دوره ۱۳ شماره ۵۲، که برخورد با شیاطین، غول‌ها و شخصیت‌هایی مانند خضر یا یک پیرمرد، نماد رهایی و صعود عرفانی است.

اولگ گرابار[٥](۲۰۰۰) در پژوهشِ *مقدمه‌ای بر نقاشی ایرانی*، انتشارات دانشگاه پرینستون، به استفاده نظامی از تناقضات اشاره می‌کند. در این جا جذابیت و فریب در هم می‌آمیزند تا حقایق وجودی را آشکار کنند، همراه با شخصیت‌هایی مانند ماهان که به دنبال

دستیابی به معنویت هستند (Grabar, 2000, p. 32). این تحلیل، هرچند که ژرف‌اندیشانه است، بیشتر بر روی مضامین متنی تمرکز دارند و به ندرت به نمایش‌های بصری داستان می‌پردازد، که منجر به کم‌توجهی به نقاشی ماهان کوشیار شده است.

در حوزه دوم، نتاج مجد (۱۳۹۹)، در پژوهشِ *بررسی داستان تمثیلی حی بن یقظان*، در نشریه فقه و تاریخ تمدن، دوره ٦ شماره ٤، اثر ابن سینا نمادهای داستان را تحلیل می‌کند و «شرق» را به عنوان قلمرو آسمانی عقل‌ها تفسیر می‌کند که با عالم مثالی هم‌راستا است (نتاج‌مجد، ۱۳۹۹، ٤۲). هنری کُربن (۱۹٦۰)، در کتابِ *ابن سینا و حکایت رؤیا*، ترجمه‌ی دبلیو. آر. تراسک، انتشارات پانتئون، می‌گوید تحقیقات در مورد حی‌بن یقظان ابن سینا چارچوب عرفانی آن را روشن می‌کند. برای تفسیر این مطالعه، عالم مثالی، یک قلمرو مرزی بوده؛ در آن روح با اشکال نمادین هدایت شده توسط عقل فعال مواجه می‌شود (Corbin, 1960, p. 55). هنری کُربن، حَیّ را به عنوان یک کاهن مفسر از عقل فعال معرفی می‌کند، با روحی که به عنوان یک فرشته زمینی در شخصیت‌هایی مانند آبسال تجسم یافته است و بر عرفان تمثیلی ابن سینا تأکید می‌کند (Ibid, 133, 153). مریم نصراصفهانی (۱۳۹۷)، در پژوهش خود تحت عنوان *«بکش زنت را»؛ خوانشی زنانه نگر از رساله های فلسفی- تمثیلی حی بن یقظان و قصه غربت غربی*، در نشریه پژوهشنامه زنان، دوره ۹، شماره ٤، داستان حی بن یقظان را با نشانه‌های که به صورت آشکار یا پنهان در متن قصه آورده شده؛ دال بر فرودستی زنان معرفی نموده است. این مطالعه با تثبیت تاثیر ابن سینا در بروز ارزش‌های زنانه‌نگر در حوزه اخلاق و ارتباط بین دو جنس، اگرچه اندکی با دیدگاه بخشی از مقاله پیش‌رو در خصوص قوه‌ها (جنسیت میوه‌ها/قوه‌ها بر روی درخت واق) هم سو است اما هیچ‌کدام از پژوهش‌ها، تجلیات بصری آن در نقاشی را بررسی نمی‌کنند.

در حوزه سوم، تحقیقات تاریخ هنر در مورد نقاشی ایرانی پایه‌ای را برای تحلیل نمادشناسی نقاشی ماهان کوشیار فراهم می‌کند. لامیا بلافرج(۲۰۱۹) در کتاب خود تحت عنوانِ *شکل‌گیری هنرمند در نقاشی اواخر دوره تیموری*، انتشارات دانشگاه ادینبورگ، استدلال می‌کند که مینیاتورهای تیموری، ایده‌های فلسفی–عرفانی را در اشکال بصری گنجانده‌اند (Balafrej, 2019, pp. 112–115) که زمینه‌ای مناسب برای خوانش سینوی از نقاشی تیموری فراهم می‌کند. مطالعه در خصوص هنر بهزاد و دوره تیموری، در کتابِ تفسیر مایکل بری (۱۳۸۵)، بر هفت‌پیکر نظامی، نشر نی، زیرمتن‌های عرفانی تصاویر خمسه را برجسته می‌کند، اما از چارچوب ابن سینا فراتر نمی‌رود (بری، ۱۳۸۵، ۲۷۸). این آثار ظرفیت معنای پیچیده نقاشی فارسی را برجسته می‌کنند، اما هیچ‌کدام نقاشی ماهان کوشیار را به عنوان یک اثر عرفانی بررسی نمی‌کنند.

تحقیقات در خصوص ابعاد عرفانی و ساختاری نگاره ماهان کوشیار تاکنون انجام نشده است. تنها مطالعه‌ای که به‌طور مستقیم به این نگاره پرداخته، کتاب باربارا برِند با عنوانِ *گنجینه‌های هرات: دو نسخه خطی از خمسه نظامی در کتابخانه بریتانیا* (۲۰۲۲)، است. برِند در این اثر، با تمرکز بر دو نسخه خطی و نگاره‌های آن‌ها، از جمله نگاره ماهان کوشیار، اثر را از نظر سبک و قدمت به کارگاه کمال‌الدین بهزاد در هرات منتسب می‌کند (Brend, 2022, p. 91). با این حال، تحلیل برِند صرفاً جنبه‌های تاریخی و هنری اثر (مانند سبک و انتساب) را در بر می‌گیرد و به ابعاد عرفانی و ساختار فلسفی نگاره در پرتو حی بن یقظان نمی‌پردازد؛ لذا خلا پژوهشی در تحلیل مفاهیم فلسفی–عرفانی همچنان وجود دارد.

بنابراین، مطالعه پیش‌رو شکاف تحقیقاتی را پر می‌کند به گونه‌ای که هیچ تحقیقی نقاشی ماهان کوشیار را به عالم مثالی ابن سینا مرتبط نکرده است، با وجود نقش‌مایه‌های بصری آن شاملِ بیابان بی‌حاصل، دیوان، اسب هفت‌سر، و درخت واق که با اشکال نمادین جهان خیالی هم‌خوانی دارند. مطالعات ادبی و عرفانی درباره هفت‌پیکر و حی‌بن یقظان بینش‌های ارزشمندی ارائه می‌دهند اما نقش نقاشی به عنوان پلی بین روایت نظامی و عرفان ابن سینا را نادیده می‌گیرند. تحلیل‌های تاریخ هنر، هرچند غنی، به ندرت دیدگاه‌های عرفانی را ادغام می‌کنند و این ابعاد از نقاشی را نادیده می‌گیرند.

۱. چارچوب نظری پژوهش

در دیدگاه ابن سینا، اصل آفریده‌های جهان دو چیز است: «یکی مادت است که او را هیولی گویند، و دیگر صورتست» ابن سینا، ۱۳۵۹، ٥٦). چیزی که فاقد صورت است؛ هیولی و ماده اولیه است. حیاتی در آن نیست شبیه نسیتی است. هیولی در پایین ترین مرتبه عالم وجود در جهان کون و فساد قرار دارد (Ibn Tofaïl, 1936, p. 101). هم‌چنین در این قصه آمده است که؛ زمین سه حد است. حدی که در احاطه خافقین (دو افق) است و اما حد مغرب و حد مشرق، مراد از آنها، ماده و صورت است. به معنای همان هیولّی اُولی(ماده اولیه) و صورت (فرم یا شکل) است. پس حد مغرب هیولی و مشرق صورت است و برای هر یک، از هیولی و صورت، جوهر و حقیقتی است (ابن سینا، ۱۹۵۲، ۱۹). از طرف دیگر ابن سینا در التعلیقات می‌گوید قوه، عینِ خودِ هیولی (ماده) است (ابن سینا، ١٤٠٤ه.ق، ٥٥) و در حی بن یقظان گفته می‌شود که هیولی برابر با تاریکی و کثرت بوده و طبعش عدم است (ابن سینا، ۱۳۵۹، ٤٢-٤٣). لذا مغرب در جهان عرفانی-فلسفی ابن سینا مترادف با هیولی، ماده، تاریکی، کثرت و قوه است. شرق نیز عالم نور، وحدت، نیکی (خیر)، بیداری و عقل است و حی بن یقظان راهنمایی است که از عالم نور می‌آید (هروی، ۱۳۵۹، ص. یا). همچنین ابن سینا، آن‌چه میان مشرق و مغرب است را جای اجسامی که ترکیب صورت و ماده هستند؛ قرار می‌دهد (نتاج‌مجد، ۱۳۹۹، ٤٢). وی درباره شرق می‌گوید: «چون روی سوی مشرق روی، اول اقلیمی پیشت آید که اندرو مردم و گیاه و درخت نبینی، بلکه زمینی فراخ بینی و دریائی پر آب و بادهای ایستاده » (ابن سینا، ۱۳۵۹، ٥٤). لذا عالم شرق، جایگاه جغرافیایی نیست و از جمله آخر ابن سینا این چنین برداشت می‌گردد که سالک در طی طریق به سمتِ حد مشرق است. ابن سینا در قصه گفته است که؛ «حی بن یقظان (پیر)/(خرد کارکن) او (سالک) را به شهر مخوف وجودش که آن را کنایتا مشرق زمین می‌گویند می‌برد که آنجا دَدان و چهارپایان می‌جنگند» درصورتیکه بعدها اشاره می‌کند که شرق محل نور است و نه قوه و نه ماده و نه هیولی. پاسخ به این ابهام در خودِ متن قصه گنجانیده شده است. کما اینکه اشاره شد؛ توضیح ابن سینا در جهت حرکت به سمت نور و اشراق است و خودِ نور در مشرق نیست. منظور از «شهر مخوف وجودش» نیز به معنای وجودِ خود سالک و نفس ناطقه[۷]است که تحت تاثیر قوای حیوانی (شهوت و خشم) قرار دارد و به این دلیل مخوف گفته می‌شود که نفس‌های گوناگون با هم در حال نبرد هستند. لذا کنایه‌ای که ابن سینا به مشرق زمین بکار می‌برد همان اولین مرحله به سمت بیداری سالک است و می‌توان آن را اقلیم مشرق آغازین دانست. لذا سالک (نفس ناطقه) ابتدا در عالم غرب، ماده و کثرت بوده و به واسطه حی بن یقظان به سوی نور و اقلیم مشرق می‌رود.

«و بباید دانستن که از انواع اقلیم‌ها از اقلیم دیوان و فرشتگان گذر کنی تا به آسمان‌ها راه یابی و آن‌جا پادشاهی باشد یگانه و همه فرمانبران او» (ابن سینا، ۱۳۵۹، ۷۱–۷۵). پادشاهی که ابن سینا از آن سخن می‌گوید نیز عقل فعال یا صورت الهی قابل ادراک است (ابن سینا، به نقل از زیدان، ۱۹۹۸، ۵۵). اولین قلمرو به عقل اول، یا عقل کل اشاره دارد[۸] هر یک از عقل‌ها، طبق نظر ابن سینا، از طریق واسطه عقل قبلی خلق می‌شوند، تا به عقل یازدهم که عقل فعال است برسیم، و رابطه این عقل با ارواح این جهان مانند رابطه هر عقل با نفس آسمانی است (ابن سینا، ۱۳۵۹، ۷۷–۷۵) علاوه بر این، سفر و سرگردانی عقل فعال در میان عقل‌هایی که در تصویر ۱ مشاهده می‌شوند، رخ می‌دهد. در ادامه تعریف مسیر دستیابی به اقلیم مشرق در نظر ابن سینا بدین‌گونه آمده است که:

فرشته کروبی، خرد
عقل کل، عقل اول
نفس کل، نفس اول، عقل دوم، فلک اول
نفس دوم، عقل سوم، فلک‌البروج، فلک دوم
نفس سوم، عقل چهارم، زحل، فلک سوم
نفس چهارم، عقل پنجم، مشتری، فلک چهارم
نفس پنجم، عقل ششم، مریخ، فلک پنجم
نفس ششم، عقل هفتم، خورشید، فلک ششم
عقل هشتم، زهره، فلک هفتم
عقل نهم، عطارد، فلک هشتم
عقل دهم، ماه
عقل فعال، عقل یازدهم

تصویر ۱. عقل‌های یازده‌گانه ابن سینا، به استناد داستان «حی بن یقظان»، نمایش نقش عقل فعال در جهان خیالی (ابن سینا، ۱۳۵۹: ۷۷–۷۱).

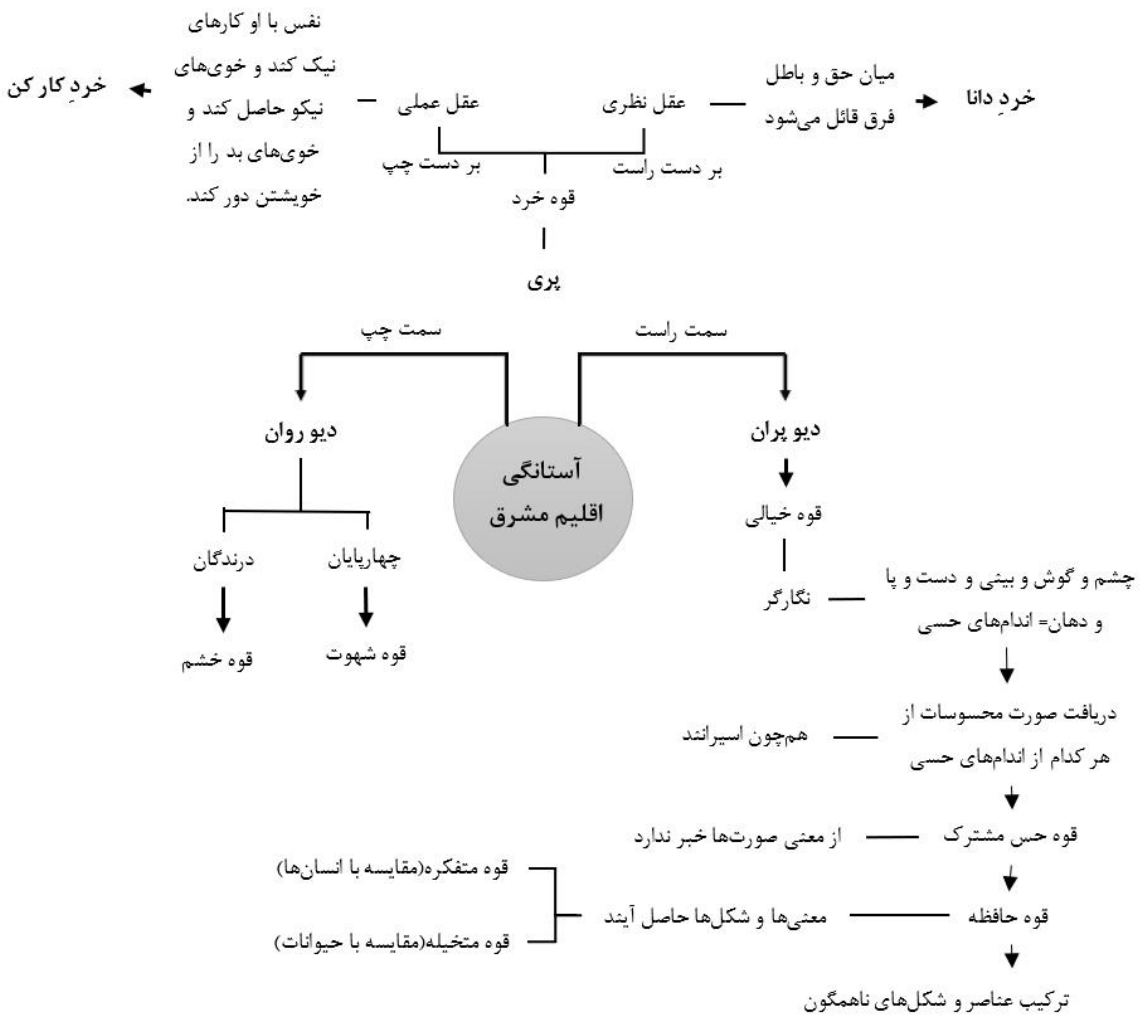
«چون سوی مشرق شوی، آفتاب را یابی که از میان دو سروی[۹] دیو بر همی آید ازیرا که دیو را دو سروی است: یکی پران[۱۰]ای که قوه خیال و یکی روان[۱۱]ی این گروه که روان‌اند دو قبیله‌اند: قبیله‌ای به ددگان ماند ای که قوه خشم و قبیله‌ای به چهارپایان ای که قوه شهوت و میان ایشان همیشه کارزار است. این بدان معنی است که خشم شهوت را باز زند و شهوت خشم را نرم کند؛ و این هر دو قبیله بر سمت چپ مشرق‌اند و آن دیوان که پران‌اند، بر دست راست مشرق‌اند و همه بر یک آفرینش نه‌اند بلکه گویی مر هر یکی را از ایشان آفرینشی جداگانه است نادر» (همان، ۶۰–۵۹). از این جمله این چنین دریافت می‌شود که نبرد قوه‌های نفسانی در آستانه اقلیم مشرق صورت می‌گیرد اما هنور نفس به نور اشراق نرسیده است. ابن سینا در الشفاء و الطبیعیات نیز به این دو قوه اشاره کرده است. غضبیه و شهوانیه، دو شاخه قوای محرکه حیوانی هستند. شهوانیه با چیزی که تصور شود موافق است به سوی خود کشد و غضبیه، با آن‌که ناسازگار تصور کند از خود دور می‌کند (ابن سینا، ۱٤۰۵ه.ق، کتاب‌النفس، ۳۳).

نفس ناطقه انسان، جوهر روحانی و مجردی است که دارای دو وجه یا قوه اصلی است: یکی وجه سوی عالم عقل دارد که عقل نظری نامیده می‌شود و وظیفه آن ادراک معانی و صور عقلی است؛ و دیگری وجه سوی بدن و عالم عمل دارد که عقل عملی خوانده می‌شود. نفس ناطقه هرگاه که بر قوای شهوت و خشم غلبه کند و یا مغلوب شود، در حال استفاده از وجه عقل عملی است. اما زمانی که ادراک معانی و صور عقلی را دریافت می‌کند، عقل نظری خود را به کار می‌گیرد که با اتصال و دریافت فیض از عقل فعال، به کمال نهایی می‌رسد (ابن سینا، ۱۳۸۳، ۲۳–۲۶). عقل عملی در خدمت تخیل است و تخیل نیز در خدمت چند قوای دیگر که همه قوای حیوانی هستند (ابن سینا، ۱٤۰۵ هق، کتاب النفس، ۳۷). عقل نظری بر حق و باطل بوده و به تفکر مربوط می‌شود اما

عقل عملی بر خیر و شر استوار بوده و به عمل مربوط می‌شود (همان، ۱۸۵). لذا وظیفه نهایی عقل عملی این است که ابزاری حیاتی برای عقل نظری فراهم کند تا به اقلیم مشرق برسد.

در عرفان ابن سینا، عالم مثالی قلمرویی فرامادی و مابین حسی و عقلی است، که نفس در آن با توانایی‌های خود، تخیل، خشم، شهوت و غیره مواجه می‌شود تا به عقل فعال، یازدهمین عقل که میان نفس انسانی و عقل کل واسطه‌گری می‌کند، صعود کند. عقل فعال، که در شخصیت حی بن یقظان تجلی یافته است، نقش رهبری را در نفس انسان بر عهده داشته، نفس را از طریق آزمایش‌های نفسانی هدایت می‌کند و مسافر، سفر و منزل را یکی گردانیده و به عقل اول می‌پیوندد که به واسطه این عقل، تعادل قوه‌های دیگر حفظ می‌شود (هروی، ۱۳۵۹، یب). هر یک از عقل‌ها به گفته ابن سینا به میانجی عقل قبلی آفریده شده است تا اینکه عقل یازدهم همان عقل فعال است (ابن سینا، ۱۳۵۹، ۷۵–۷۷).[۲]تا اینکه به فلک قمر می‌رسد. در حی بن یقظان گفته شده است که«... و فلک قمر را بیافرید، و او را بگردانیدن فلک قمر مشغول کرد و بمیانجی این عقل دهم عقلی دیگر بیافرید و کارهای این عالم زیرین بدو باز بست. و این عقل آنست که او را عقل فعال گویند ...» (همان، ۷۷). در اینجا منظور از «عالم زیرین»، عالم کون و فساد یا عالم تحت‌القمر، عالم وجود، عدم و ماده[۳]است. که به عقل فعال واگذار شده است. لذا فلک قمر به عنوان مرز وجودی است که بالای آن عالم ثبات و زیر آن عالم ماده است و این عالم زیرین توسط عقل فعال هدایت می‌شود. در حی بن یقظان، نفس در دنیای خیالی حرکت می‌کند و با نیروهای شیطانی، تخیل(پران)، خشم (ددگان)، و شهوت مواجه می‌شود که مانع روشنگری می‌شوند مگر اینکه با حکمت (عقل کارکن) که ابن سینا آن را به دو شکل نظری (تشخیص حقیقت) و عملی (پرورش فضیلت) تقسیم می‌کند، همراه شوند (ابن سینا، ۱۳۵۹، ۷۰–۵۹). این نیروها، که در طرح هفت‌گانه ابن سینا (هفت قوه شامل: حافظه، خشم، شهوت، خیال، حس مشترک، متخیله و متفکره در تصویر ۲، مشاهده می‌شود، به شیاطینی تشبیه می‌شوند که نقاشان آن‌ها را از طریق اشکال تخیلی، مانند موجودات هیبریدی، تجسم می‌کنند (همان، ٦٤).

آماده انتشار هنرهای زیبا



تصویر۲. توصیف آستانگی اقلیم مشرق و سیر و سلوک نگارگر در پرداختن به اثر خویش، مآخذ به استناد آرای ابن‌سینا

در رساله حی ابن یقطان، ابن سینا تأکید می‌کند که دستیابی به خداشناسی بدون جدا شدن از قوه‌ها امکان‌پذیر نیست. در آرای ابن سینا، قوه خیال و وهم که از آن به دیوان پران تعبیر می‌شود، جزو قوای مدرکه باطنی (قوای پنج‌گانه درونی) محسوب می‌شوند و عمدتاً مسئول ایجاد اوهام، شک و تخیلات کاذب در نفس ناطقه هستند (ابن سینا، ۱٤۰۵ه.ق، کتاب النفس، ۳۵). بدین معنا که سیر و حرکت از عالم مثالی به سمت اقلیم مشرق است که در پی آن نور و حقیقتی که ابن سینا از آن سخن می‌گوید؛ به واسطه عقل فعال انجام می‌گیرد. در کل، اقلیمی که بطور رمزگونه در قصه حی بن یقظان از آن سخن گفته می‌شود؛ عالم برزخ و یا عالم مثالی است که در آستانه ورود به عالم نور و اشراق است. لذا برای درک بهتر چهارسوی نظام انفسی ابن سینا می‌توان جدول ۱ را با توجه به قصه حی بن یقظان بدست آورد.

جدول ۱. چهارسوی نظام انفسی ابن سینا

تمثیل ابن سینا	عوالم در عرفان	قوه‌های حاکم	معادل در تحلیل
اقلیم مغرب (غرب)	عالم ماده (هیولی) و جسم	محل قوه‌های نفسانی	منشا وجود تاریکی، و تولید قوای خشم و شهوت
آستانگی اقلیم مغرب (سمت چپ مشرق)	فلک قمر یا آستانگی	خشم و شهوت	نزدیک به ماده، قوای محرکه حیوانی که مستقیماً به افعال جسمانی و اخلاقی (خیر و شر) منجر می‌شوند
آستانگی اقلیم مشرق (سمت راست مشرق)	عالم خیال یا آستانگی	خیال	نزدیک به روح و عقل، قوای مدرکه باطنی که منشأ وسوسه‌ها و تخیلات کاذب هستند.
اقلیم مشرق (شرق)	عالم عقل و نور	عقل فعال، حی‌بن یقظان	نور محض، مقصد نهایی نفس ناطقه

هفت پیکر نظامی، به ویژه داستان ماهان کوشیار، این چارچوب را بازتاب می‌دهد و سبک روایی هفت پیکر به صورت یک داستان در دل داستانی دیگر است. سفر ماهان از طریق بیابانی، مواجهه با فریب شخصیت‌هایی مانند هیلا و غیلا، بازتابی از مبارزه روح در دنیای خیالی است که به توبه و هدایت خضر، نماد عقل فعال، منتهی می‌شود (نظامی، ۱۹۳٤، ۱۹۹–۲۲۱). نقاشی ماهان کوشیار روایت‌گر صحنه‌ای عرفانی است. با استفاده از عرفان ابن سینا که نظریات ارسطو درباره ماده، شکل (صورت)[۴]، قابلیت و عمل را تطبیق می‌دهد، تحلیل عالم مثالی به عنوان یک فضای نمادین تعریف می‌شود که در آن نفس، تحت هدایت عقل فعال، با اشکال تمثیلی مواجه می‌شود (Goichon, 1956, pp. 45-47).

۲. روایت داستانی

داستان با فریب خوردن ماهان از همزاد/شریک تجاری‌اش آغاز می‌شود که او را به بیابان می‌کشاند و ناپدید می‌شود:

چونک بشناختش همالش بود / در تجارت شریک مالش بود (نظامی، ۱۹۳٤، ۱۹۷).

ماهان در این بیابان اسیر زنجیره‌ای از فریب‌های پیاپی دیوان و غولان (مانند هایل بیابانی، هیلا و غیلا) می‌شود که هر بار در لایه اول نجات‌دهنده به نظر می‌رسند اما او را به اعماق وحشت هدایت می‌کنند؛ تا جایی که دشت را پر از دیوان منکر و اسب خود را اژدهایی هفت‌سر می‌یابد:

همه صحرا بجای سبز و گل / غول در غول بود و غل در غل (همان، ۲۰۲).

او پس از رهایی از این مرتبه، به باغ مردی پناه می‌برد که او را به فرزندی پذیرفته و از هم‌کلامی با اغیار منع می‌کند. اما ماهان باز هم فریب بزم زنان زیبارو را می‌خورد و در نهایت آن‌ها را در چهره واقعی‌شان (دیو و گراز) می‌بیند. با طلوع صبح و ناپدید شدن مکر دیوان، ماهان توبه کرده و سرانجام با دستگیری خضر نبوی به وطن بازمی‌گردد: چونک ماهان سلام خضر شنید / تشنه بد آب زندگانی دید (همان، ۲۲۱).

۳. نگاره ماهان کوشیار

نگاره ماهان، یکی از نقاشی‌های موجود در نسخه خمسه نظامی دوره تیموری (حدود ۸٤٦ هجری/۱٤۹۲ میلادی) است، این نسخه از خمسه به صورت آمیخته، نگاره‌هایی متاثر از مکاتب مختلف همچون مکتب گورکانی را در کنار مکتب اول هرات گنجانیده است. نظرات پژوهشگرانی چون بازل گری[۵] باربارا برند حاکی از آن است که این نگاره با دارا بودن برخی ویژگی‌ها به بهزاد یا آتلیه او نسبت داده می‌شود (Gray, 1977, p. 113). اگرچه امضای بهزاد در اثر نیست. همچنین تاریخ نسخه متعلق به زمان قبل از بهزاد است. لذا احتمال داده می‌شود که این نگاره بعدا به اثر اضافه شده باشد. همچنین داستان ماهان کوشیار در حکایت روز چهارشنبه از داستان‌های بهرام‌گور جای می‌گیرد که به جرات می‌توان گفت در اغلب تصویرسازی‌ها همراه با فضای معماری و نمایش بهرام و دختر اقلیم پنجم در زیر گنبد فیروزه‌ای است. نقطه اوج خلاقیت مکتب هرات در نیمه دوم بدست آمده است (Golombek, 1992, p. 1) لذا به نظر می‌رسد نقاش آگاهانه به نقل فضای عرفانیِ نبرد با دیوان پرداخته است و نه صرفا نمایش تکراری از صحنه جلوس شاهانه. بیابانی بایر را با ماهان سوار بر اسبی بالدار و هفت سر، احاطه شده توسط یازده دیو (نر و ماده)، صخره‌ها و درخت واق با سرهای انسان و حیوان به تصویر می‌کشد (تصویر۳). این نسخه از خمسه نظامی از نوامبر ۱۸۳۷.م در اختیار جیمز. آر. بالانتین[٦]بوده و بعدها توسط موزه بریتانیا از بالانتین خریداری می‌شود و اکنون این اثر در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌گردد.

تصویر۳. نگاره ماهان کوشیار، هفت‌پیکر خمسه نظامی، ۱۴۹۲.م،
© British Library Board (Additional MS 25900, fol. 188r), URL1

در سمت چپ صحنه، دیوهایی که به اشکال متفاوت ترسیم شده‌اند؛ یک مانع برای ماهان ایجاد کرده‌اند. اسب سیاه ماهان از بقیه متمایز است. اسب ماهان با هفت سر دیو مانند خود به سمت ماهان چرخیده است. حتی دم اسب که سری مار مانند دارد به سمت ماهان چرخیده است و ماهان به عنوان شخصیت اصلی به سمت عقب خم شده است. بالهای اسب نیز همچون گیره‌ای او را در این مخمصه گرفتار کرده‌اند. هر دیو حالت‌ها و چهره‌های متفاوتی دارد. آثار دوره تیموری مضامین ادبی–عرفانی را به نمایش می‌گذارند و حاوی روایت‌های معنوی هستند که قلمرو زمینی را به آسمان‌ها پیوند می‌دهند.

این ترکیب‌بندی پویا، غنی از تصاویر نمادین، با عالم مثال ابن سینا یا دنیای خیال، مکانی که روح در آن به سیر و سلوک می‌پردازد، همسو است. این نقاشی، ماهان را با لباسی سرخ و کلاهی سبز، سوار بر اسبی هفت سر، احاطه شده توسط شیاطین و درخت واق با سرهای انسان و حیوان، در مقابل بیابانی برهوت با صخره‌های متقابل و آسمانی طلایی نشان می‌دهد. هنر ایرانی که پیوندی عمیق و نزدیک با فلسفه اشراق دارد، در پی آشکار کردن فضایی متفاوت از جهان مادی است. از آنجایی که نور نماد مفهوم بنیادین اسلامی وحدت است، هیچ رازی عمیق‌تر از نور برای بیان وحدت الهی وجود ندارد (روزبهانی و فهیمی فر، ۲۰۱۸، ٤٩).

بیابان و صخره‌ها

اختصاص حجم عظیمی از نگاره ماهان به بیابان، آن را به تبعیت نگارگر از متن نظامی متصل می‌کند. برخلاف اینکه شاید تصور شود اکثر نگاره‌های مکتب هرات دارای زمین‌های وسیع بیابانی است؛ اما این نوع تصویرسازی بطور کلی در بخش‌های دیگری همچون خسروشیرین اتفاق نمی‌افتد. این نمایش از بیابان وسیع و بایر می‌تواند منعکس کننده اولین قلمرو وجودی ابن سینا باشد که نقاش آگاهانه، به موازات توصیف نظامی از آن پیروی نموده است.[۷] لذا با این انتخاب، هنرمند از فضای مکتب خود فاصله گرفته است تا به مفاهیم ادبی–عرفانی خمسه بپردازد. (تصویر ۳)، بیابان با آزمایش‌های عالم مثالی مرتبط بوده و به عنوان اقلیم مغرب (عالم ماده) است. گرچه در حی بن یقظان از اقلیم اول به عنوان مکانی فاقد نباتات یاد شده است، اما نگارگر با ترسیم بوته‌هایی که مولد سرِ حیوانی (مار) در بیابان هستند، محل وقوع داستان را از اقلیم اول فراتر برده و آن را در آغاز اقلیم مغرب (عالم ماده) قرار داده است. در این مرتبه، نفس نباتی به عنوان نخستین ظهور حیات از دل هیولی، تجسم یافته است و مراتب بصری از ماده به نبات و از نبات به حیوان را نشان می‌دهد. اگرچه ماهان به سوی مشرق در حرکت است، اما محل فعلی نبرد (بیابان بایر) که هنوز تحت سلطه دیوان (نیروی شر) است و بخش آغازین قلمرو مغرب است که او باید آن را پشت سر بگذارد تا به آستانگی مشرق برسد. لذا بیابان ترسیم شده در نگاره به عنوان مرتبه نازل وجود در نگاه ابن سینا است. درختان خشکیده و سنگ‌های پراکنده، قلمرویی عاری از حواس‌پرتی‌های حسی را تداعی کرده و صحنه را برای مبارزه معنوی آماده می‌کنند. صخره‌ها نیز که به صورت متقابل در الگویی موج‌مانند چیده شده‌اند، می‌توانند نمادی از رویارویی دو وجه عالم خیال یعنی صورت و ماده باشند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

شیاطین (دیوها) و اسب هفت سر

یازده دیو که در سمت چپ نگاره قرار دارند (تصویر ۳)، تجسم کثرت قوای نفس یعنی خشم، شهوت و خیال هستند که ابن سینا آنها را موانعی برای روشن‌بینی توصیف کرده است (ابن سینا, ۱۳۵۹، ۵۹-۶۰). شکل‌های نر و ماده آنها، روایت نظامی را منعکس می‌کند، زمانی که شیاطینی مانند هیلا و غیلا، ماهان را فریب می‌دهند (گنجوی، ۱۹۳٤، ۱۹۹). اسب در نگاره، حیوانی است که نماد تمایلات نفس، عُصیان، تطهیر، آزادی و تعالی می‌باشد و عمیق‌ترین معانی نهفته در وجود انسان را در بر می‌گیرد (رضایی‌نبرد، ۱۳۸۸، ۹۲). وحدت و پیوستگی وجودی اسب و قهرمان (سوارکار) همواره در نقاشی ایرانی، به ویژه در شاهنامه، وجود داشته است و پیوندی معنوی و توتمی بین اسب و سوارکار آن وجود دارد. تا آنجا که بسیاری از شخصیت‌های شاهنامه با اسب‌ها همنام بوده و تحت تأثیر چنین ارتباطی است (رحیم‌پور، ۱۳۹٤، ۲۵). در این نقاشی، اسب، ماهان، را می‌شناسد و هر عملی از سوارکار را منعکس می‌کند. اسب بالدار هفت‌سر ماهان (تصویر ۵) مظهر تام و سرکش نفس حیوانی (مرکب نفس ناطقه) است که هفت سر آن نماد تأثیرگذاری قوای کیهانی و نفسانی بر روح است. بال‌های آن نیز نشان‌دهنده توانایی این قوای سرکش در حرکت در قلمروهای مخوف وجود (عالم خیال) است (ابن سینا، ۱۳۵۹، ٦۸). حتی دم این مرکب نیز به شکل ماری به سمت ماهان برگشته است. لباس قرمز ماهان نماد آشفتگی است، در حالی که کلاه سبز او عقل فعال را تداعی می‌کند (تصویر ٤)، که نشان دهنده پناه بردن به خرد است. توصیف نظامی نیز اسب رقصنده‌ای را منعکس می‌کند که به شکلی هیولایی تبدیل می‌شود و درگیری روح با نیروهای فریبنده را تجسم می‌بخشد (گنجوی، ۱۹۳٤، ۲۰۲).

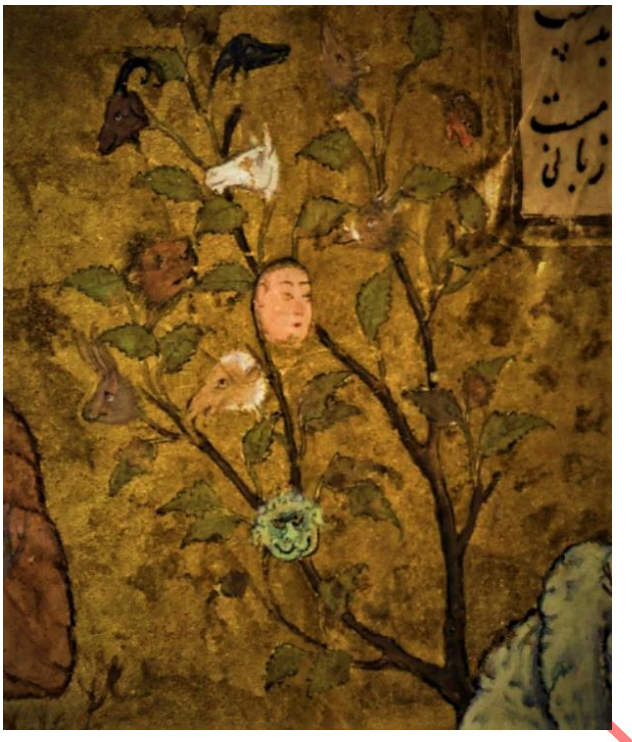
تصویر۴، بخشی از اثر، نگاره ماهان کوشیار، هفت‌پیکر خمسه نظامی، ms25900 f.188r، کتابخانه بریتانیا (BL)، © British Library Board (Additional MS 25900, fol. 188r), URL1

تصویر۵، بخشی از اثر، نگاره ماهان کوشیار، هفت‌پیکر خمسه نظامی، ms25900 f.188r، کتابخانه بریتانیا (BL)، © British Library Board (Additional MS 25900, fol. 188r), URL1

آماده استاد هنرهای زیبا

درخت واق

نقش‌مایه درخت واق[۱۸] ریشه عمیق در ادبیات اسطوره‌ای ایران دارد از مینیاتورهای ایرانی قرن‌های ۱۳ و ١٤ میلادی تا دوران صفویه در نقاشی‌ها حضور یافته است (Milanesi, 1999, p. 27). برخلاف درخت زقوم[۱۹] که در سنت اسلامی با مجازات جهنمی مرتبط است، درخت واق (تصویر٦)، آن‌گونه که شوکت توراوا[۲۰] اشاره می‌کند، یک نقش‌مایه افسانه‌ای در هنر ایرانی است که اغلب اشکال انسانی یا حیوانی را به تصویر می‌کشد و آن را به نمادی مناسب برای عالم مثالی تبدیل می‌کند که تخیل، اشکال را در هم می‌آمیزد و با عالم مثال ابن سینا همسو می‌شود (Toorawa, 2023, p. 192). لذا درخت واق مظهر عرفان اسلامی است.



تصویر۶. جزئیات درخت واق با یک سر انسان و ده سر حیوان، نگاره ماهان کوشیار، اقلیم پنجم هفت پیکر از خمسه نظامی،
© British Library Board (Additional MS 25900, fol. 188r), URL1

آ. دیدگاه متن ادبی نظامی،

درخت واق در سمت راست (تصویر ٦)، حاوی سر انسان و حیوان می‌باشد که ظاهراً متعلق به ماهان به همراه اسبش است و توسط شیاطین احاطه شده‌اند. علاوه بر دریافت ظاهری از تصویر، این قسمت از نگاره، روایت نظامی از فریب ماهان توسط جذابیت باغ را منعکس می‌کند، در آن روایت او از درختی بالا می‌رود به جرم دزدیدن میوه دستگیر می‌شود و بعداً توسط دختران باغ که به شیاطین تبدیل می‌شوند، فریب می‌خورد (گنجوی، ١٩٣٤، ٢١٧). تعداد یازده چهره در این درخت تا آنجا که می‌توان تشخیص داد، شامل چهره‌های شیر، بز، گراز و مار استفاده شده است که بخشی از آن می‌تواند معرف ددگان باشد که ابن سینا معرفی می‌کند (تصویر٦).

لازم به ذکر است که نظامی بطور مستقیم در شعر خود از درخت واق سخن نمی‌گوید و این هنرمند است که چنین مفهومی عرفانی به نگاره بخشیده است. همچنین تفاوت‌های چشمگیری در میوه درخت واق در منابع ادبی ایرانی همچون شاهنامه و یا منابع عربی همچون خریدهٔ العجائب و فریدهٔ الغرائب وجود دارد. برخی این میوه را به شکل سر حیوانات توصیف می‌کنند، در حالی که در بیشتر موارد، به شکل انسان، گاهی مرد یا زن و گاهی فقط زنان است (Toorawa, 2000, p. 397) که در این نگاره، سر انسانی با چهره مردانه و به همراه حیوانات مختلف آورده شده است.

آماده انتشار هنرهای زیبا

ب. دیدگاه عرفان ابن سینا

نکته مهم در این درخت واق، نحوه قرارگیری سر انسان به عنوان میوه بر روی درخت است. این درخت در ابتدا یک تنه و دو شاخه اصلی قطور دارد و پس از آن، هر شاخه به شاخه‌های کوچک‌تری تقسیم می‌شود. با بررسی دقیق اثر هنری، مشاهده می‌شود که نقش‌مایه سر انسان دقیقاً به این دو شاخه اصلی متصل شده است و تشخیص قطعی اینکه به کدام شاخه تعلق دارد، غیرممکن است.

می‌توان استدلال نمود که دوشاخه بودن درخت واق، یک انتخاب آگاهانه از جانب نقاش برای نمایش دو جهت‌گیریِ اصلی قوای محرکه حیوانی است که در آرای ابن سینا به صراحت شرح داده شده‌اند. این دو شاخه، نمایشگر قوه غضبیه (خشم) و قوه شهوانیه (شهوت) هستند؛ قوایی که منشأ تمام افعال اخلاقی (خیر و شر) در انسان محسوب می‌شوند. در همین راستا سر انسان به نشانه نفس ناطقه (ماهان/سالک) در اتصال با این شاخه‌ها، مفهوم ابن سینا از مبارزه نفس برای فراتر رفتن از انگیزه‌های پست را تجسم می‌بخشد. وجود این دوگانگی در ذات نفس، با جملهٔ تمثیلی حی بن یقظان تأیید می‌شود که می‌گوید: «خشم شهوت را باز زند و شهوت خشم را نرم کند». این عبارت نشان می‌دهد که این دو قوه مادام‌العمر، جدای از انسان نیستند (ابن سینا، ۱۳۵۹: ٦٤) و نفس ناطقه باید عامل میانجیگری و اعتدال بین آن‌ها باشد. این تحلیل با دیدگاه ابن سینا در مورد شر سازگاری کامل دارد؛ در دیدگاه وی شر مطلق وجود ندارد، بلکه جهان به عنوان تجلی ساختارمند ذات الهی است. در نظر وی استعاره درخت، نزول منظم وجود از جانب خداوند و به صورت خیر مطلق است (Janssens & De Smet, 2002, p. 172). از نظر ابن سینا، شرور نفسانی (مانند قوای غضب و شهوت)، در واقع لوازم و پیامدهای ناگزیر خیرات بسیارند و جدایی آن‌ها از خیرات ناممکن است (ابن سینا، ۱۳۹۲، ج. ۱، ٤۰۳). بنابراین، درخت واق با دوشاخه غضب و شهوت و سر انسانی در میان، نمایشگر آن است که تکامل ابتدایی نفس ناطقه در عالم ماده (مغرب)، ناگزیر به این قوای ضروری وابسته است. از این رو، وظیفه نهایی نفس (ماهان) این است که با رجوع به عقل فعال (روح‌نفس)، از تأثیرات شر این قوا عبور کند و با اعتدال بخشیدن به آن‌ها، به کمال نهایی راه یابد.

یکی دیگر از جنبه‌های متمایز و در عین حال جالب توجه در نگاره ماهان، فقدان جنسیت در میوه‌های درخت واق است. با وجود اینکه در سمت چپ نگاره هنرمند عامدانه برای نمایش دیوها از دوگانگی جنسیتی برای بیان تضادهای درونی انسانی استفاده کرده است؛ اما نقش‌مایه‌های سرهای انسان و حیوانات در درخت واق، عاری از جنسیت هستند. این ویژگی بصری از نگاره را می‌توان به هیولی اُولی ابن سینا ارجاع داد. در التعلیقات ابن سینا اشاره شد که هیولی اولی یا ماده نخستین عین استعداد اما یک حقیقت است و بسیط و فاقد هرگونه ترکیب است[۲۱]از طرفی دیگر هر صورتی که بر هیولی عارض می‌شود[۲۲]آن را از حالت قوه مطلق به فعل مقید در می‌آورد. زیرا هیولی اولی یا ماده اولیه باید عاری از صورت باشد. هیولی چون مرکب نیست یعنی باید قوه مطلق باشد و لذا صرفا یک فعل جزئی بر صورت آن عارض می‌شود (ابن سینا، ١٤٠٤ه.ق، ٥٧)؛ پس هیچ صورت خاصی از نر یا ماده نمی‌تواند تمامی قوه و استعداد موجود در هیولی اولی را در بر بگیرد و بیان کند. در اینجا درخت واق با سرهای بدون جنسیت، نماد قوه محض است که هنوز به صورت‌های مشخص و مرکب نر و ماده تبدیل نشده است اما دیوهای نر و ماده در سمت چپ نگاره، نماد

فعل و تجلی قوای شهوت و خشم است یعنی صورت‌هایی که در درخت واق تعیین شده‌اند نماد اصل و قوه موجودیت، قبل از تفکیکات جنسیتی است.

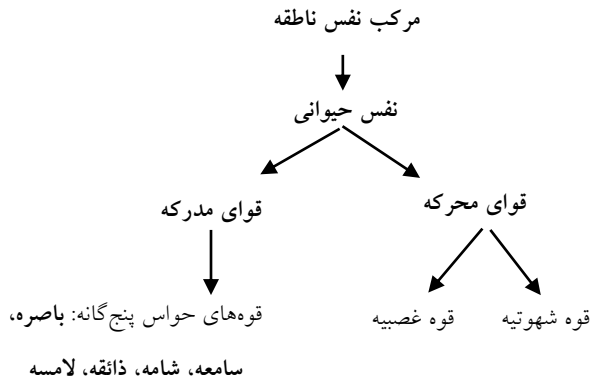
همچنین وجود دیوهای مختلف در سمت چپ نگاره، نشان‌دهنده کثرت قوای مادی و موانع نفسانی است که ماهان (سالک) باید در مسیر کمال‌یابی خود و تهذیب نفس با آن‌ها مقابله نماید. کثرت نفوس به جهت ارتباط آن‌ها با ماده است (ابن سینا، ۱۳۸۳: ۵۲). این موانع درونی، ریشه در کثرت و ماده (تاریکی) دارد؛ از این رو، نبرد ماهان با این دیوها، در حقیقت تلاشی انفسی برای رهایی نفس ناطقه از قید کثرت قوای نفسانی مغربی است، تا بتواند با غلبه بر این قوه‌ها، به وحدت و نور مشرق که همان دستیابی به عقل نظری است، برسد.

٤. تطبیق عناصر بصری نگاره ماهان کوشیار با داستان نظامی و حی بن یقظان ابن سینا

نقاشی ماهان کوشیار به عنوان یک تمثیل بصری، در تطابق با قصه حی بن یقظان ابن سینا و جایگاه‌های اختصاص داده شده به قوای نفس در نظام فلسفی اوست. بر این اساس، می‌توان نگاره مورد بحث را از منظر آرای ابن سینا تحلیل کرد تا ترسیم دقیقی از آستانگی اقلیم مشرق (عالم خیال) در این اثر هنری آشکار گردد. نقاشی ماهان کوشیار، تصویری زنده از عالم خیال ابن سینا، قلمرویی میان حسی و عقلی که در آن روح در پی اتحاد با عقل فعال است، ارائه می‌دهد. در فلسفه ابن سینا، عالم خیال در میانه غرب و شرق مشخص می‌شود، در تضاد با غرب مادی (هیولی) قرار می‌گیرد و روح را قادر می‌سازد تا حقیقت را از طریق عقل فعال، عقل یازدهم که واسطه حکمت الهی است، درک کند. نقاش، به عنوان یک مفسر عارف، تمثیلی بصری خلق می‌کند که سنت هنر ایرانی در رمزگذاری مفاهیم کیهان‌شناختی را منعکس سازد. داستان ماهان در کل نقاشی به تصویر کشیده شده است و به شکلی کوچکتر و انتزاعی‌تر، در درخت واق در گوشه قاب نمایش داده شده است. این نماد، پیوند بین نفس‌ناطقه و قوه‌ها را همانطور که در دیدگاه ابن سینا دیده می‌شود، نشان می‌دهد. میوه‌های بدون جنسیت درخت، نشان‌دهنده عدم تمایز جنسیتی در نگاره است. انتخاب‌های آگاهانه نقاش در رنگ، ترکیب‌بندی و نمادگرایی، نشان دهنده روحی پرورش یافته و هماهنگ با عقل فعال است. چیدمان دایره‌ای صخره‌ها و سفر چرخه‌ای ماهان، صعود مارپیچی روح به سوی عقل کل (بازگشت به شهرش از طریق خضر) را منعکس می‌کند، در مقابلِ درخت واق (که نماد قوه مادی کثیر است)، درخت کوچک سبز برگ (در سمت چپ نگاره) نماد امید به رهایی و نمادی از وجود راهنمای جاودان (خضر/حی بن یقظان) است که در این عالم مادی مغرب نیز حضور دارد و سالک/ماهان را به سمت مشرق عرفانی سوق می‌دهد. آسمان طلائی، آستانگی مشرق را نمایش می‌دهد. این صحنه دیگر در ظلمت کامل مغرب نیست، بلکه متاثر از اشراق نور عقل فعال قرار گرفته است.

نگاره ماهان، بازنمایی عرفانی از سلسله مراتب وجود را به تصویر می‌کشد، انسانی که هم جنبه‌های خوب و هم جنبه‌های بد را در درون خود مجسم می‌کند، که نماد آن درخت واق است. حضور دیوهای دیگر در کنار اسب، این تفسیر را تقویت می‌کند و نقش آنها را به عنوان مظاهر این نیروهای درونی جلوه‌گر می‌سازد. تصویر دیوهای نر و ماده در نقاشی با روایت نظامی در هفت پیکر

مطابقت نزدیکی دارد. در داستان ماهان کوشیار، دیوهایی مانند هیلا، غیلا، حیله بیابانی و دختران فریبنده‌ای که برای گمراه کردن ماهان به دیو تبدیل می‌شوند، به صراحت جنسیت دارند (گنجوی، ۱۹۳٤، ۱۹۹). با این حال، در حی بن یقظان ابن سینا جنسیت شیاطین مشخص نشده است و در عوض بر نقش استعاری آنها به عنوان قوای نفس تمرکز شده است (ابن سینا، ۱۳۵۹، ٦۰–۵۹). بنابراین، شیاطین با جنسیت نر و ماده در این نقاشی، تأثیر ادبی نظامی را منعکس می‌کنند و مفاهیم عرفانی ابن سینا را در روایتی بصری در عالم خیال تطبیق می‌دهند. این آسمان طلایی نقاشی، نشانگر حضور نور اشراق و تأثیر افکار پذیرفته شده از فلسفه اشراق در نقاشی ایرانی است. این تأثیر، قلمرو آسمانی خیال را در عالم نقاشی آشکار می‌کند و این صحنه‌ای که نگارگر خلق کرده است همان حد اقلیمی مشرق یا آستانگی اشراق است.



تصویر ۷. دلیل هفت سر بودن مرکب نفس ناطقه (ماهان)، ماخذ به استاد آرای ابن‌سینا در رساله نفس (ابن‌سینا، ۱۳۸۳، ۱۵–۱۸).

اسب هفت سر ماهان، پیوند نگاره را با هفت‌پیکر و کیهان‌شناسی نشان می‌دهد که نمایانگر اتصال نگاره با نظام آفاقی است. از طرف دیگر اسب در نگاره در جایگاه مرکب نفس ناطقه شناخته می‌شود و در النفس ابن سینا به نفس حیوانی اشاره دارد. که شامل قوای محرکه و مدرکه است (ابن سینا، ۱۳۸۳، ۱۵–۱۸) اسب با اینکه سرکش است اما قابل کنترل و رام شدن توسط عقل است. لذا اسب جامع‌ترین مجموعه قوای نفس حیوانی است که به لحاظ وجود قوای هفت‌گانه نفس حیوانی، هفت‌سر شده است و شامل : ترکیب قوای محرکه (شهوت و غضب) و قوای مدرکه (حواس پنج‌گانه) می‌باشد (تصویر ۷). بنابراین به این لحاظ نگاره به نظام انفسی نیز اشاره دارد.

از آنجایی که هنرمند موفق شده است تا مفاهیم انتزاعی و پیچیده‌ای چون قوه‌های خشم و شهوت را به نمادهای بصری تبدیل کند؛ می‌توان چنین بازنمایی‌های را دلیلی بر قوه خیال فعال هنرمند دانست. تصویرسازی دقیق این مفاهیم نشان می‌دهد که قوه خیال هنرمند بدون دارا بودن کمال بالای نفسانی همچون مقام عارف، نمی‌توانسته به چنین تصویرسازی دست یابد بلکه ابتدا این حقایق را ادراک کرده و سپس در حد توان آن را تجسم بخشیده است.

ماهان (نفس ناطقه) هرگاه که در جدال با قوای شهوت و خشم (دیوهای مغرب) درگیر می‌شود، چه مغلوب و یا غالب شود و سپس دوباره در دام وسوسه‌ها بیفتد؛ از عقل عملی استفاده کرده است. این شکست‌ها و توبه‌های مکرر، بیانگر محدودیت و ناتوانی عقل عملی در نفس ناطقه‌ای است که هنوز در قید ماده (غرب) اسیر است. در انتهای داستان ماهان مشاهده می‌گردد که راه رهایی نهایی و کامل نفس ناطقه، تنها با دخالت نیرویی مافوق نفس ممکن است. اینجاست که خضر سبزپوش در داستان ظاهر می‌شود و دست ماهان را می‌گیرد. این عمل، نشان‌دهنده گذار نفس از تلاش عملی به پذیرش فیض نظری است. در این مرحله، نفس ناطقه به جای مبارزه عملی و ادامه آن، عقل نظری خود را به کار می‌گیرد و به ادراک معانی و صور عقلی نائل می‌آید که با اتصال و

آماده انتشار هنرهای زیبا

دریافت فیض از عقل فعال (همان خضر یا حی بن یقظان)، به کمال نهایی می‌رسد و به شهر خودش بازگردانده می‌شود. منظور از شهر نیز مکان جغرافیایی نیست بلکه کمال نهایی انسان یا نفس ناطقه است که پس از رهایی از آلودگی‌های ماده (غرب)، به قلمرو وحدت، نور و کمال که همان اقلیم مشرق است باز می‌گردد. خلاصه‌ای از موارد تطبیق شده در جدول ۲ گرداوری شده است.

جدول ۲. خلاصه‌ای از تطبیق نمادهای تصویری و متنی در نگاره و داستان ماهان با قصه حی‌بن یقظان

نمادهای موجود در نگاره ماهان	نمادهای در داستان ماهان	معادل در قصه حی بن یقظان	نتیجه (معنای فلسفی/عرفانی)
ماهان	مبارز، جوینده، قهرمان	سالک (مسافر)، نفس ناطقه	جوهر مجرد انسان، در مسیر تهذیب
خضر سبزپوش (غیرمستقیم در نگاره)	راهنما و نجات‌دهنده نهایی ماهان	حی بن یقظان (پیر)	عقل فعال، عقل یازدهم، واسطهٔ نور و فیض الهی برای نجات نهایی نفس
دیوهای متعدد	موانع، دشمنان، دیوها	ددان و چهارپایان در شهر وجود	کثرت قوای نفس حیوانی مغربی (خشم و شهوت) به عنوان تجسم موانع درونی
درخت واق (میوه‌های بدون جنسیت)	تنها به بالارفتن ماهان از درخت اشاره شده	ساختار وجودی عالم ماده	هیولای اُولی (مادهٔ نخستین)، قوه مطلق و بسیط که منشأ تمام صور مغربی (کثرت) است.
دوشاخه بودن درخت واق	–	یاران در دست چپ و راست، تضاد قوای عملی (شهوت و خشم)	ریشهٔ خیر و شر که از دوگانگی خشم و شهوت، قوای محرکه حیوانی نشأت می‌گیرد که منشأ تمام تضادهای اخلاقی در نفس ناطقه هستند.
نقش‌مایه سر انسانی در درخت واق	ماهان	نفس ناطقه	نشان‌دهنده این که هیولای اُولی، استعداد پذیرش صورت انسانی (بالاترین صورت مادی) را در خود دارد.
اسب هفت‌سر (در نسخ دیگر اژدها)	اسب هفت‌سر ماهان	تجسم متمرکز قوای حیوانی	نفس حیوانی در حالت طغیان، نمادی از قوای هفت‌گانه نفس حیوانی (شامل دو قوه محرکه: غضب و شهوت بعلاوه پنج قوه مدرکه ظاهری: حواس پنج‌گانه)
بیابان به همراه بوته‌هایی با گل حیوانی (مار)	بیابان‌های خشک، قلمرو سفر ماهان و تکرار شکست‌ها	آغاز اقلیم مغرب یا شهر مخوف وجود	آغاز اقلیم مغرب (عالم ماده)، پایین‌ترین مرتبه وجود که سلسله مراتب حیات از هیولی به نفس نباتی صعود کرده است.
آسمان طلائی	نور و روشنایی	نور مشرق، نوید رهایی از طریق عقل فعّال	حضور قریب‌الوقوع نور الهی و حکمت؛ تأکید بر آستانگی مشرق.
درخت سبز	خضر، راهنما و نوید نجات	حی بن یقظان، عقل فعال	حضور نمادین راهنما به عنوان هدایت کننده به سمت اقلیم مشرق.
کل نگاره	کل داستان ماهان، مرز میان شکست و رهایی	آستانگی اقلیم مشرق (عالم مثال یا خیال)	عالم خیال و برزخ؛ محل ظهور صورتهای مجسم قوه‌های مغرب، نمایش لحظه گذار نفس از قوای عملی به عقل نظری.

آماده انتشار هنرهای تجسمی

نتیجه‌گیری

نگارگر تیموری ماهان کوشیار، در جایگاه یک مفسر عارف عمل کرده و مفاهیم انتزاعی نظام فکری ابن سینا را به زبان بصری تبدیل نموده است. صحنه نبرد در این اثر، ترسیمی دقیق از آستانگی اقلیم مشرق (عالم خیال) است؛ قلمرویی فرامادی و میان امورِ حسی و عقلی که در آن نفس ناطقه در پی اتحاد با عقل فعال (عقل یازدهم) است. این آستانگی، محل گذار نفس از نبردهای عقل عملی به پذیرش فیض نظری محسوب می‌شود. تحلیل نگاره، نشان‌دهنده پیوند نظام‌مند آفاقی (در هفت پیکر نظامی) و انفسی (حی بن یقظان ابن سینا) است. اسب هفت‌سر به‌عنوان مرکب نفس حیوانی، نماد تمامیت قوای سرکش (شامل شهوت، غضب و حواس پنج‌گانه) است که نفس ناطقه بایستی بر آن‌ها غلبه کند. همچنین، بیابان در این نبرد به‌عنوان آغاز اقلیم مغرب ترسیم شده و سلسله مراتب وجود (از هیولای اُولی تا نفس ناطقه) را به نمایش می‌گذارد؛ در این جا، درخت واق نماد هیولای اُولی و دوشاخه بودن آن نماد تنش اخلاقی ناشی از قوای محرکه غضب و شهوت است. در مقابل، آسمان طلائی و درخت سبز بر حضور قریب‌الوقوع نور و عقل فعال (خضر) تأکید دارند. در نهایت، این اثر به عنوان پیوندی قوی میان حکمت و خلاقیت، همخوانی عمیق آموزه‌های فلسفی ابن‌سینا را با بیان هنریِ نگارگر تیموری در تبیین سفر معنوی نفس آشکار می‌سازد.

قدردانی

نویسنده مراتب سپاس و قدردانی خود را از خانم اورسولا سیمز-ویلیامز[۲۳]کیوریتور ارشد بخش نسخ خطی فارسی کتابخانه بریتانیا، برای کمک ارزشمند ایشان در ارائه‌ی اطلاعات مربوط به نگاره ماهان کوشیار، ابراز می‌دارد.

---

[۱] عالم مثالی، دنیای تصویر بین دنیای عقلانی و حسی قرار دارد و دنیای تصویر عملکرد علی ندارد.(van Lit, 2017, p. 7)

[۲] پدر ابن سینا یکی از کسانی بود که به دعوت مصریان (فاطمیان) پاسخ داده و در زمره اسماعیلیان شمرده می‌شد. او به پدر و برادرش گوش می‌داد که درباره روح و عقل بحث می‌کنند (Afnan, 1958, p. 58).

[۳] کوشیار بن لبان، منجم و ریاضی‌دان ایرانی بود که در قرن ٤ و ٥ه.ق/١٠ و ١١.م فعال بود (Bagheri, 2006: xi).

[۴] Christiane Gruber

[۵] Oleg Grabar

[۶] Lamia Balafrej

[۷] در اشارات و تنبیهات گفته شده، نفس ناطقه در ذات خود مجرد از ماده بوده و تقسیم‌پذیر نیست و نیاز به بدن ندارد (ابن‌سینا، ۱۳۹۲، ۱۵۸ و ۲۱۱) اما در در کسب معرفت و در ابتدای تکامل خویش محتاج بدن و قوای آن است (اکبریان و مخبر، ۱۳۹۸، ۲۰۲).

[۸] در داستان حی بن یقظان، عقول یازده‌گانه و در کتب دیگر وی ده‌گانه معرفی شده است. انتخاب این تفسیر (یازده‌گانه) به دلیل تناسب بیشتر با رویکرد عرفانی و سفر نفسانی سالک در نگاره است.

[۹] به معنای شاخ دیو

[۱۰] اصطلاح «پران» به قوه خیال اشاره دارد که مانند حواس ظاهری و باطنی که معانی جزئی را درک می‌کنند، از قوای غضبی و شهوی شریف‌تر است.

[۱۱] اصطلاح «روان» به قوای غضب و شهوت و به نفس انسان اشاره دارد.

[۱۲] بر اساس نظام بطلمیوسی، جهان از هشت کره تشکیل شده است که به شکل کره‌های متحدالمرکز به هم پیوسته‌اند. هفت کره از این کره‌ها (فلک‌ها) شامل مدارهای هفت سیاره هستند. ابن سینا در کتاب «الاشارات» خود، کره دیگری را به این مجموعه اضافه می‌کند و آن فلک، «فلک الافلاک» یا نهمین فلک نامیده می‌شود که از آن به عنوان «محدهٔ الجهات» یاد می‌شود (دادبه و انوری، ۱۳۸٤، ۱۰۱).

[۱۳] در الشفاء الطبیعیات ابن‌سینا می‌گوید برخلاف عالم ملکوت، عالم ماده دائما در حال تغییر است. او استدلال می‌کند که این تغییر صرفا مسئله کون و فساد (وجود و عدم) است (ابن‌سینا، ۱٤۰۵ ه.ق.، ۱۲).

[۱٤] جوهر از چیزی بالقوه و چیزی بالفعل تشکیل شده است. بنابراین، آنچه بالفعل شده، صورت آن است و در شرق قرار دارد و آنچه بالقوه است، ماده آن است و در غرب است (همان، ۱۵۸).

[1] Basil Gray [5]
[1]James R. Ballantyne

[۱۷] همچنین، دوره هرات اول، معمولا حاوی تپه‌های منظم و سنگ‌های چینی‌وار و استفاده از رنگ‌های صورتی و ارغوانی در زمینه است که در این نقاشی مشاهده نمی‌گردد. پرداختن به باغ و فضای معماری نیز ویژگی مشخصه مکتب دوم هرات است؛ لذا احتمال زیاد این اثر متعلق به مکتب دوم هرات و زمان بهزاد است. بهزاد روابط نوآورانه‌ای بین چهره‌ها و فضایی که شخصیت‌ها در آن حرکت می‌کنند، ایجاد می‌کند (Grabar, 1995, p. 122).

[۱۸] اصطلاح واق واق اولین بار در کتاب «المسالک و الممالک» آمده است، که در آن درختان واق واق نیز به عنوان آبنوس معرفی شده‌اند (ابن خردادبه، ۱۳۷۰، ۵۲-۵۱). درختان سهروردی نیز، مانند درخت واق واق، با الهام از نقوش ایرانی، اشکال انسانی و حیوانی را در هم می‌آمیزند تا نبرد روح با قوای پست‌تر را نشان دهند (شهاب‌الدین سهروردی، ۱۹۹۹، ۸٤).

[۱۹] زقوم (درخت جهنمی) در متن قرآن با جذابیتی رمزآلود ظاهر می‌شود و توصیفات مبهم آن خوانندگان را به کاوش معانی متنوع تشویق می‌کند. در سوره صافات، درخت زقوم به وضوح به عنوان یک رویش درونی به تصویر کشیده شده است که «سرهای شیاطین را که از ریشه‌های جهنم سرچشمه می‌گیرند، بر خود دارد و تنه آن شبیه سرهای شیاطین است که از آنها می‌خورند و شکم‌های خود را پر می‌کنند» (قرآن، ۳۷، ۶۰-٦٤).

[2] Shawkat Toorawa [0]

[۲۱] یعنی گفتن اینکه یک چیز بالقوه است؛ مستلزم مرکب بودن آن نیست و هیولی ممکن‌الوجود است و ترکیبی وجود ندارد (ابن‌سینا، ۱٤۰٤ه.ق، ۵۵).

[۲۲] صورت در واقع هیولی را نگه می‌دارد و در هیولی ظاهر می‌شود (ابن‌سینا، ۱٤۰٤ه.ق، ۳۲).

[2] Ursula Sims-Williams, Lead[3]Curator, Persian, British library

منابع

ابن خردادبه، عبید الله بن عبد الله (۱۳۷۰). المسالک و الممالک. مؤسسه فرهنگی حنفاء. مؤسسه مطالعات و انتشارات تاریخی میراث ملل.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۸۳). *رسالة النفس*. تصحیح و مقدمه‌نویسی موسی عمید. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۹۲). *الإشارات و التنبیهات* (جلد ۱). ترجمه و شرح حسن ملک‌شاهی. انتشارات سروش.

ابن سینا، ح. ع. (۱۳۵۹). *قصهٔ حی بن یقظان*. (هـ کوربن، تصحیح متن و پیشگفتار؛ م. هروی، مقدمه و شرح لغات؛ غ. ح. فرمند، اهتمام). اکادیمی علوم افغانستان.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱٤۰٤). *التعلیقات*. تصحیح و تعلیق عبدالرحمن بدوی. مرکز النشر التابع لمکتب الإعلام الإسلامی.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱٤۰۵). *کتاب الشفاء: الطبیعیات (الفن السادس من الطبیعیات وهو کتاب النفس)*. تصحیح ابراهیم بیومی مدکور؛ تحقیق محمود محمد قاسم، عبدالحلیم منتصر، سعید زاید و عبده محمد اسماعیل. کتابخانه عمومی حضرت آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۹۵۲). *حی بن یقظان لابن سینا وابن طفیل والسهروردی*. تحقیق و تعلیق احمد امین. دار المعارف.

اکبریان، رضا و مخبر، علی (۱۳۹۸). ابعاد مسئله کمال نفس ناطقه در فلسفه ابن‌سینا و تحلیل انتقادی آن. *حکمت سینوی*، ۲۳ (٦۲)، ٤۹-۷۲. https://doi.org/10.30497/ap.2019.74544

بری، مایکل (۱۳۸۵). *تفسیر بر هفت پیکر نظامی*. ترجمه جلال علوی‌نیا. نی.

پژوهنده‌نجف‌آبادی، حسین؛ کردفیروزجائی، یارعلی و سلیمانی‌امیری، عسگری (۱۳۹٦). بررسی ابعاد هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی قوه واهمه از منظر ابن‌سینا و ملاصدرا .*حکمت اسلامی*، ٤ (۱)، ۹-۳۰. https://doi.org/JR_FHI-4-11_001 .

حاج‌ابراهیمی، طاهره (۱۳۸۷). آفرینش عالم از منظر فیلون و ابن‌عربی. *حکمت و فلسفه*، ٤ (۱۳)، ۱۲۳-۱۳۸. https://doi.org/10.22054/wph.2008.5750.

دادبه، اصغر و انواری، سعید (۱۳۸٤). ابن‌سینا و فلک محدد الجهات. *مقالات و بررسی‌ها*، ۳۸ (۷۷)، ۱۰۱-۱۲۱. https://sid.ir/paper/13667/fa .

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*. مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

رحیم‌پور، شهدخت (۱۳۹٤). بررسی جایگاه اسب از اسطوره تا تداوم نقش آن بر فرش. *نگارینه هنر اسلامی*، ۲ (٦)، ۲۱-۳٦. https://doi.org/10.22077/nia.2015.564.

رحیمی، عبدالکریم (۱۳۷۰). *مدرسه هنری بهزاد*. اتحادیه انجمن‌های هنرمندان افغانستان.

رضایی‌نبرد، امیر (۱۳۸۸). جایگاه اسب در آثار محمود فرشچیان. *نگره*، ٤ (۱۲)، ٦۰-۷۷. https://doi.org/10.22070/negareh.2015.255 .

روزبهانی، رویا و فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۹٦). خوانش هنر تیموری بر مبنای اندیشه‌های سهروردی؛ مطالعه‌ای بر نقش‌مایه‌های هندسی مسجد گوهرشاد. *پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۵ (٤)، ۳۵-٥٤. http://jria.iust.ac.ir/article-1-864-fa.html .

زیدان، یوسف (۱۹۹۸). *حی بن یقظان: النصوص الأربعة و مبدعوها*. دار الامین.

ستارزاده، فاطمه؛ اخگر، محمدعلی و احمدی‌سعدی، عباس (۱٤۰۲). تعریف ابن‌سینا از مادی و مجرد و پیامدهای آن بر معاد جسمانی او. *مطالعات معرفت‌شناختی*، ۱۲ (۲۵)، ۱۵۵-۱۷۵. https://sanad.iau.ir/fa/Article/1064335 .

سهروردی، شهاب‌الدین (۱۹۹۹). *تمثیل‌های فلسفی و رساله‌های عرفانی*. ترجمه ویلر تکستون. مزدا.

عالی‌عباس‌آباد، یوسف (۱۳۹۵). تأملی عرفان‌شناختی در داستان ماهان کوشیار هفت‌پیکر نظامی. *عرفان اسلامی*، ۱۳ (۵۲)، ۱۰۹-۱۲٤.

غزالی، ربابه (۱۳۹۸). بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال‌الدین بهزاد؛ مطالعه موردی: اثر (سماع درویشان). *جلوه هنر*، ۱۱ (۱)، ۸٤-۹۵. https://doi.org/10.22051/jjh.2018.15875.1253.

قرآن کریم. سوره صافات (۳۷)، آیات ٦۰-٦٤.

نتاج‌مجد، عطیه (۱٤۰۰). بررسی قصه رمزی حی بن یقظان ابن‌سینا. *فقه و تاریخ تمدن*، ٦ (٤)، ٤۲-۵۵.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۹۳٤). *هفت پیکر*. انتشارات مؤسسه شریفیه چکسلواکی.

هروی، مایل (۱۳۵۹). مقدمه. در حسین بن عبدالله ابن‌سینا، *قصهٔ حی بن یقظان*. اکادمی علوم افغانستان.

Afnan, S. M. (1958). *Ibn Sīnā: His life and work*. George Allen and Unwin Ltd.

Aquinas, T. (2013). *Scriptum Super Libros Sententiarum* (Vol. 2). Bibliothèque Saint Libère.

Bagheri, M. (2006). *Books I and IV of Kūshyār ibn Labbān's Jāmiʿ Zīj: An Arabic astronomical handbook by an eleventh-century Iranian scholar* [Doctoral dissertation, Utrecht University].

Balafrej, L. (2019). *The making of the artist in late Timurid painting*. Edinburgh University Press.

Brend, B. (2022). *Treasures of Herat: Two Manuscripts of the Khamsah of Nizami in the British Library*. Gingko.

Corbin, H. (1960). *Ibn Sīnā and the visionary recital* (W. R. Trask, Trans.). Pantheon Books.

Goichon, A.-M. (1956). *La philosophie d'Avicenne et son influence en Europe médiévale*. Adrien-Maisonneuve.

Golombek, L. (1992). Discourses of an imaginary arts council in fifteenth-century Iran. In L. Golombek & M. Subtelny (Eds.), *Timurid art and culture: Iran and Central Asia in the fifteenth century* (pp. 1–17). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004662551_003

Goodman, L. E. (2009). *Ibn Ṭufayl's Ḥayy ibn Yaqẓān: A philosophical tale*. University of Chicago Press.

Grabar, O. (1995). *La peinture persane*. Presses Universitaires de France.

Grabar, O. (2000). *Mostly miniatures: An introduction to Persian painting*. Princeton University Press.

Gray, B. (1977). *Persian painting*. Macmillan.

Gruber, C. (2008). The Timurid 'Book of Ascension' Miʿrajnama. *Muqarnas*, 25, 29–65.

Gutas, D. (2000). Ibn Sīnā's eastern (Oriental) philosophy nature, contents, transmission. *Arabic Sciences and Philosophy*, 10(2), 165–180.

Ibn Tofaïl, A. B. (1936). *Hayy ben Yaqdhan: Roman philosophique d'Ibn Tofaïl* (2e éd. rév.). Texte établi par L. Gauthier. Imprimerie Catholique.

Janssens, J., & De Smet, D. (Eds.). (2002). *Avicenna and his heritage: Acts of the international colloquium Leuven-Louvain-la-Neuve*. Leuven University Press.

Milanesi, E. (1999). *The carpet: Origins, art and history*. Firefly Books.

Toorawa, S. M. (2000). Wāq al-Wāq: Fabulous, Fabular, Indian Ocean (?) Island(s). *Emergences: Journal for the Study of Media & Composite Cultures*, 10(2), 387–402. http://dx.doi.org/10.1080/713665811

Toorawa, S. M. (2023). What and where on earth is Waqwaq? *Journal of Abbasid Studies*, 10(2), 184–207. https://doi.org/10.1163/22142371-00802016
van Lit, L. W. C. (2017). *World of image in Islamic philosophy: Ibn Sīnā, Suhrawardī, Shahrazuri and beyond*. Edinburgh University Press.

Depicting the Threshold of the Oriental Realm: A Comparative Study of Māhān Kūshyār in *Niẓāmī Ganjavī*'s *Haft Paykar* from the Perspective of Ibn Sīnā's *Ḥayy ibn Yaqẓān*

Abstract

The painting of Māhān Kūshyār is a folio from the *Haft Paykar* section of an illustrated manuscript of the Timurid *Khamsah* (846 AH / 1442 AD, British Library, MS 25900). This painting is considered a visual allegory of Ibn Sīnā's *ʿālam-i mithālī* (the imaginal world). In the tale of *Ḥayy ibn Yaqẓān*, Ibn Sīnā describes the Oriental Realm as a transcendent realm and a liminal space between the material and intellective realms—a realm where spiritual realities manifest in sensible forms. Furthermore, by choosing the merchant's name (Māhān Kūshyār), Niẓāmī Ganjavī makes a deliberate and double-edged reference to *Kūshyār-i Munajjim* (Kushyar the Astronomer) in order to establish the *āfāqī* dimension of the concept of the Oriental Realm as a setting for the protagonist's *anfusī* journey. Hence, the objective of this study is to decode the symbolic and metaphorical structure of the Māhān Kūshyār painting from Niẓāmī's *Haft Paykar* (846 AH / 1442 AD, British Library, MS 25900) by drawing upon the concepts of Sīnavī philosophy (the Oriental Realm and the Imaginal World).

The problem of this research is the lack of a deep and structural analysis of the Māhān Kūshyār painting that could reveal its hidden philosophical-mystical layers. This research gap persists despite the fact that only a single descriptive-historical study of this painting has been conducted by Barbara Brend (2022), leaving its mystical dimensions completely unexamined. The question is: how does the symbolic structure of the Māhān Kūshyār painting encode the concepts of Sīnavī philosophy (the Oriental Realm), and how can its systematic analysis explain the link between the *āfāqī* and *anfusī* systems as well as the key ambiguities of the painting (such as the seven-headed horse)?

Using a descriptive-analytical method and a comparative approach, this study analyzes the symbolic elements of the painting within the *āfāqī* and *anfusī* systems. The statistical population consists of all paintings depicting the story of *Māhān Kūshyār*. Only two paintings have been found: the first is housed in the British Library with the shelfmark MS 25900, f. 188r, dating to 846 AH / 1442 AD from the Timurid period; the second is in the Harvard University Library with the accession number 9.2015.224, dating to 894 AH / 1489 AD from the Āq Qoyūnlū period. The sample studied is the work preserved in the British Library. The reason for selecting this work is the abundance of details and a manner of expression that closely resembles Ibn Sīnā's description in *Ḥayy ibn Yaqẓān* and the visualization of the liminality of the Oriental Realm. The tale of *Ḥayy ibn Yaqẓān* was chosen because it describes the stages of the *anfusī* journey, the faculties of the soul (*quwā-yi nafs*), and the position of the Active Intellect (*ʿaql-i faʿʿāl*) in such a precise manner

that ultimately allows for a direct correspondence with the visual elements and the spiritual path of *Māhān Kūshyār* in the painting.

The allusion Ibn Sīnā makes to the Orient represents the very first step toward the awakening of the seeker, and it can be understood as the primordial Oriental Realm. Therefore, the seeker (*nafs-i nāṭiqah*) is initially in the world of the West (*maghrib*), matter, and multiplicity, and through *Ḥayy ibn Yaqẓān*, journeys toward light and the Oriental Realm. Although Māhān is moving toward the East, the current site of battle (the barren wilderness), which is still under the domination of the *dīvs* (the force of evil), represents the initial section of the realm of the West (*maghrib*) that he must leave behind to reach the threshold of the East.

The Timurid painting is a visualization of the liminality of the Oriental Realm, in which Māhān (*nafs-i nāṭiqah*), by passing through the darkness of the clime of the West and freeing himself from the captivity of material faculties, finally reaches the illumination of the light of the *ʿaql-i faʿʿāl*. In this context, the wilderness represents the clime of the West, the Wāq-Wāq tree indicates the internal struggles of man, and the seven-headed horse is a symbol of the totality of the faculties of the animal soul and *āfāqī* (or cosmic) influences. The Wāq-Wāq tree in the painting, with its two branches of anger and desire and a human head in the middle, demonstrates that the initial development of the *nafs-i nāṭiqah* in the material world is inevitably dependent upon these necessary faculties. Therefore, the ultimate task of the soul (Māhān) is to return to the *ʿaql-i faʿʿāl*, transcend the evil influences of these faculties, and attain final perfection by bringing them into moderation. Consequently, in the aforementioned work, a profound link is established between Ibn Sīnā's philosophical wisdom and creative expression; an approach demonstrating that the ultimate liberation of the soul is possible only through navigating the struggles of the practical intellect (*ʿaql-i ʿamalī*) and receiving the grace of the theoretical intellect (*ʿaql-i naẓarī*) from the *ʿaql-i faʿʿāl*.

Keywords: *Ibn Sīnā*, *ʿĀlam-i mithālī*, imaginal world, *Ḥayy ibn Yaqẓān*, Niẓāmī, *Haft Paykar*, *Māhān Kūshyār*.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی