3) Maqamat (38-53); ((38)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

مینا صدری

مقامهای عرفانی در آثار کمال‌الدین بهزاد*

نوع اصلی و اصیل نقاشی ایرانی، نگارگری، از ابتدا با هنر کتاب‌آرایی ـــ عموماً کتب ادبی ـــ نشو و نما یافت. عده‌ای این واقعیت را نشان ضعف و وابستگی نقاشی ایرانی شمرده‌اند؛ اما بررسی اجمالی تاریخ این هنر در ایران نشان می‌دهد که این هم‌نشینی با ادبیات در حیات و نشاط و قوت و پرمغزی و نغزی نگارگری تا چه اندازه مؤثر بوده است تا آنجا که انحطاط این هنر از هنگامی آغاز شد که هنرمندان ایرانی کوشیدند به پیروی از نقاشان اروپایی، نقاشی را از ادبیات جدا کنند. نباید از یاد برد که در فرهنگ ایرانی، ادبیاتْ هنری هم‌پایهٔ هنرهای دیگر نیست؛ ادبیات زبان اصلی فرهنگ عرفانی ایران است. از این رو، هم‌نشینی هنرها با ادبیات فارسی، خاصه ادبیات عرفانی، به معنای هم‌نشینی آنها با معانی و مضامین عرفانی است. می‌دانیم که همین قضیه دربارهٔ موسیقی ایرانی نیز صادق است. جستجوی این پیوندها و کیفیت اثرپذیری هنرهای ایرانی از ادبیات فارسی نیازمند پژوهشهایی عمیق و پردامنه است.

در مقالهٔ حاضر، نویسنده به بررسی شیوهٔ بیان یکی از مضامین مهم عرفانی، مقام، در نقاشی کمال‌الدین بهزاد پرداخته است. مناسبت نقاشی بهزاد با مضامین ادبی‌ای که وی آنها را تصویر کرده مهم‌ترین دست‌مایهٔ نویسنده برای این بررسی بوده است.

* با تشکر فراوان از استادان گران‌قدر، آقایان محمد علی رجبی و مسعود گلستان حبیبی، بابت راهنماییهای ارزنده‌شان.

خیال

3) Maqamat (38-53); ((39)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

آثار نگارگری ایرانی، خصوصاً در دوران اوج شکوفایی و اصالت این هنر، یعنی دورهٔ تیموریان، با ادبیات عرفانی همراه بوده است. کتابهای برجستهٔ ادب فارسی را، که به تصریح یا تلویح متضمن معانی عرفانی است، همچون *بوستان* سعدی و *خمسهٔ* نظامی و *شاهنامهٔ* فردوسی، به نگاره‌ها می‌آراستند تا هم آنها را زیباتر سازند و هم معانی‌ای را که در آنها به زبان ادبی بیان شده است با زبانی دیگر قوت بخشند. بنا بر این، مهم‌ترین سند پیوند نگارگری ایرانی با معانی عرفانی این است که نگاره‌ها غالباً برای بیان مضامین کتابهای عرفانی تهیه شده است.

نگارگری ایرانی برای نیل به اوج توانایی خود در بیان مضامین عرفانی مراحلی را طی کرد: آثار اولیهٔ نگارگری در مکتب بغداد[1] بیانی ضعیف داشت، چه در صورت ظاهر و چه در پیوند با معانی اشعار، و در آن زمان، ظرف این هنر هنوز گنجایش معانی مندرج در اشعار نظامی و جامی و ... را نداشت؛ در اوایل دورهٔ تیموری، نگارگری رفته‌رفته کامل‌تر شد و قابلیت بیشتری برای بیان مضامین شعری یافت؛[2] در مکتب هرات[3]، به قابلیت بیان پیچیدگیهای شعری دست یافت؛ و نهایتاً در مکتب تبریز[4]، نگارگران به مضامین عرفانی و نیز به روشهای بیان آنها از طریق نگاره چنان معرفت و آگاهی‌ای یافتند که حتی به تصویرگری غزلهای حافظ پرداختند. بی‌شک، این قوت محصول هم‌نشینی مداوم نگاره‌ها با ادب عرفانی و انس نگارگران با معانی عرفانی بوده است.

اساساً نگارگری به لحاظ مبانی تصویری از قوانینی مدون برخوردار است که همواره بر همهٔ آثار آن حاکم بوده است. این ویژگی محصول تفکری است که در قرابت و انسی که با شعر و خطاطی و معماری و ... داشته، به کمال رسیده است. در حقیقت، نگارگری در سیر تکوینی خود به قالبی دست یافت که مناسب بیان معانی ادبیات عرفانی شد. این امر حاصل هم‌جواری نگارگری با ادبیات عرفانی بوده است.

نتیجهٔ دیگر این هم‌نشینی سنخیت یافتن ماهوی نگارگری با

۱) قدیمی‌ترین نقاشیهایی که در ایران و سرزمینهای اسلامی، از جمله شام، به دست آمده متعلق به قرون ششم و هفتم هجری قمری است که مکتب آنها را «مکتب بغداد» یا «مکتب سلجوقی» نامیده‌اند. ــ محمد خزائی، *کیمیای نقش: مجموعه آثار طراحی اساتید بزرگ نقاشی ایران*، (تهران، حوزهٔ هنری، ۱۳۶۸)، ص ۱۵.

۲) دوران حکومت تیمور (۷۷۰-۸۰۷ق) و جانشینان او از برجسته‌ترین دوره‌های نقاشی ایران است. هنر در این زمان به مجد و عظمت دست یافت. ــ محمد خزائی، *کیمیای نقش*، ص ۱۹.

۳) هنرمندانی که تیمور در سمرقند گرد هم آورده بود زمینه‌ساز تحولی بزرگ در نقاشی ایرانی در زمان حکومت پسرش، شاهرخ، (۸۰۷-۸۵۰ ق) در هرات شدند. ــ محمد خزائی، *کیمیای نقش*، ص ۱۹.

۴) هنرمندان مکتب تبریز (ح ۹۰۴-۹۹۴ق) در دورهٔ صفوی وارثان هنر درخشان دربار تیموریان در هرات بودند. شاه اسماعیل پس از تصرف هرات کمال الدین بهزاد را به تبریز برد؛ و بهزاد در آنجا سرپرستی گروهی از هنرمندان را، که از هرات گریخته بودند، به عهده گرفت و مکتب تبریز را در نقاشی ایران بنیان گذاشت. ــ محمد خزائی، *کیمیای نقش*، ص ۲۲.

3) Maqamat (38-5); ((40)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

ادبیات عرفانی بوده است: همان گونه که در ادبیات عرفانیْ شعرا و حکما در کلام خویش سعی در قرب به معانی حقیقی کلمات داشته و در این راه به زبان اشاره سخن گفته‌اند، نگارگران اهل معنا و معرفت با فهم و درک هنرمندانه و با حضوری عارفانه عناصر تصویری را در خدمت بیان آن معانی به کار گرفته‌اند و با زبان اشاره از معانی‌ای گفته‌اند که به بیان درنمی‌آید. زبان اشاره در میان ادبیات عرفانی و نگارگری نسبتی برقرار کرده که موجب گردیده این دو هنر در بیان معانی در کنار هم قرار گیرند و در این سیر، که سیری است از ظاهر به باطن و از باطن به ظاهر، همراه شوند.

همان‌گونه که شاعر در شعر عرفانی با زبان حکمت لب به سخن می‌گشاید و انسان را از ظاهر به باطن می‌برد، نگارگری در بطن خود به آن حکمت رجوع می‌کند. این امر خصوصاً در آثار دورهٔ کمال‌الدین بهزاد به چشم می‌خورد. در دورهٔ کمال‌الدین بهزاد، قریب به اتفاق نگاره‌ها متناسب با مضامین متون عرفانی و حکمی و اخلاقی بوده است. این آثار به معانی پنهان شعر راه یافته و به ظرف رموز و اسرار عرفانی بدل شده‌اند. پیداست که نگارگر در صورتی می‌توانسته به چنین بیانی برسد که در سیر و سلوک، با عالَمی که حکیمان و شاعرانِ عارف با آن الفت داشته‌اند مأنوس بوده باشد. در چنین سیری، نسبتِ نگارگر و شاعر با حقایق مشابه هم است: هر دو حقایق یکسانی را مشاهده می‌کنند؛ اما یکی آنها را به زبان شعر بیان می‌کند و دیگری به زبان تصویر. آثار کمال‌الدین بهزاد از نمونه‌هایی است که چنین ویژگی‌ای در آنها دیده می‌شود.

از مضامین مهم و عام عرفانیْ «مقامها» و «منازل» سلوک است. دل انسان سالک همواره از مشاهدهٔ عالم غیب به عالم شهادت و از عالم شهادت به عالم غیب سیر می‌کند. در این سیر، احوالی به او موهبت می‌شود که در صورت دوام، به مقام بدل می‌گردد. منازل و مقامهای سلوک حاصل تأملات عارف و کشف و شهود حقایق *قرآنی* و لطایف حکمی بر اثر مجاهدت است. «منزل» و «مقَام» در اصطلاح عرفانی معنایی نزدیک به هم دارند و تفاوتشان اعتباری است: اگر به

3) Maqamat (38-53; ((41)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

سلوک سالک و اینکه او در حال سفر و گذر و سیر است نظر شود، به وضع و مرتبهٔ او «منزل» می‌گویند؛ و اگر به درنگ و مکث او در آن مرتبه نظر شود، آن را «مقام» می‌خوانند.[۵] تفاوت مقام (یا منزل) با «حال» آن است که مقامْ اکتسابی است و سالک باید با ریاضت و مجاهده به مقامی برسد و در آن می‌ماند تا شرطهای آن را به جای آورد و سپس به مقام دیگر می‌رود؛ اما حالْ وارد غیبی است که در دل سالک می‌افتد و مانند برقی می‌گذرد و دوام ندارد.[۶]

عارفان و حکیمان از دیرباز رسایل و کتبی در بیان مقامها پرداخته‌اند. *منازل السائرین* خواجه‌عبدالله انصاری (تألیفی به سال ٤٧٥ق) از مهم‌ترین آنهاست. او مقامها را در ده باب و هر باب را در ده قسم و هر قسم را در سه مرتبه قرار داده است.[۷] برخی از مقامها چنین است: طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، خوف، رجاء، فقر، فنا، بقا.

این مقامها در حکمت و عرفان نظری و در شعر و نثر عرفانی و در نگاره‌های کتب ادبی هریک به طرزی بیان شده است. این معنا را که سالک در طریق خود همواره در حرکت و قیام است و هیچ گاه باز نمی‌ایستد نگارگران با نشان دادن حکایت در صحنه‌ها و پرده‌های مختلف بیان کرده‌اند. در نگاره‌ها، انسانها در مکانهای گوناگون قرار دارند و از وضعی به وضعی و از مقامی به مقامی دیگر می‌روند. به عبارت دیگر، نگارگران با تصویر صحنه‌های متفاوت سیر از مقامی به مقام دیگر را بیان می‌کنند و بیننده را همراه با موضوع به حرکت درمی‌آورند. این حرکت هم با ترکیب‌بندیهای خطی و رنگی و هم با سیر روایتی که برای نگاره انتخاب شده است بیان می‌گردد. حتی گاه در نشان دادن مقامها، به ابیات و حکایات و آدابی اشاره می‌شود که در شعری که نگارگر آن را به تصویر کشیده وجود ندارد و در واقع، دریافتی است که هنرمند از مقامها داشته است. گاه نگارگر با تکیه بر قسمتی از تصویر مقام خاصی را که شعر بر آن تأکید داشته مشخص کرده و از دیگر عوامل تصویری بهره گرفته است تا آن مقام را روشن و واضح بیان کند.

۵) علی شیروانی، *شرح منازل السائرین خواجه‌عبدالله انصاری، بر اساس شرح عبدالرزاق کاشانی*، (تهران، الزهرا، ۱۳۷۳)، ص ۹.

۶) همان، ص ۱۰.

۷) همان، ص۱۱.

3) Maqamat (38-5); ((42)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

واسطهٔ بیان در ادبیات کلام است ــ کلامی لطیف که با معانی غیرمادی قرابت دارد. واسطهٔ بیان در نقاشی تا به این حد لطیف نیست. از این رو، نگارگر تمام توان خود را به کار می‌گیرد تا جلوهٔ مادی خط و رنگ را پنهان دارد و آن را به معنا نزدیک‌تر سازد: سایه‌روشن و ژرفا را، که نشانهٔ حجم مادی است، می‌زداید؛ گویی از عالمی حکایت می‌کند که صورت دارد، اما از جرم و ماده بری است: عالم مثال یا عالم خیال. در این فضای اثیری، هر عنصر صورتی شاخص و معین دارد، بی‌آنکه به لوث ماده آلوده باشد. نگارگر این تشخّص صورتها و اشکال را به مدد خطوط واضح قلم‌گیری پدید می‌آورد. این سیر در میان بی‌شکلی و وضوح، برائت از ماده و تشخّص، فنا و بقا خود نوعی دیگر از حرکت در میان مقامهای جهان هستی است.

مقامهای سلوک در چنین عالمی به تصویر درمی‌آید. عوالم هستی در سیر نزولی پیوسته متعین‌تر و متکثرتر می‌شوند. از این رو، بالاترین عالم، که مقصد نهایی سلوک است، گسترده‌ترین و، در عین حال، ساده‌ترین و بسیط‌ترینِ عوالم است. مضامین عرفانی نیز، به جهت نسبت با آن عالم، ساده و بی‌پیرایه است. مقام عرفانی نیز هر چه بالاتر باشد ساده‌تر و بی‌پیرایه‌تر است. همین کیفیت در نگاره به تصویر درمی‌آید؛ به صورت فضایی متضمن فقر و خلوت و جمعیت خاطر و نیز مکانی مقدس، که بر اثر دوری سالک از ظواهر دنیا و قرب به حقیقت ایجاد شده است: سالکی در حال عبادت در غار یا تنهٔ درخت یا گوشهٔ دیر. در این حال، فضای حاکم فضایی است ساده و خلوت، نمایشی است از مقام «امن»، که حتی پرندگان بی‌نگرانی در لانه‌شان آسوده‌اند و آهو و خرگوش در کنار شیر و یوز غنوده‌اند، طبیعت نیز آرام و بی‌آلایش است، خانه و مسجد و مکتب هم، چون جزئی از طبیعت، هم‌نوا با سالک در مقام امن و سلام آسوده است.

اینک این نکته‌ها را در دو نمونه از آثار کمال‌الدین بهزاد بررسی می‌کنیم.[۸] برای درک بهتر مضمون این آثار، ابتدا حکایت مربوط را از کتابی که نقاش نگاره را برای آن ساخته است نقل می‌کنیم.

۸) از مشکلات بررسی آثار کمال‌الدین بهزاد وجود امضاهای متعدد در بسیاری از نگاره‌های منسوب به اوست: لذا برخی از آنها را متعلق به بهزاد نمی‌دانند.

طلبِ همت

حکایت «گشودن اسکندر دز دربند را به دعای زاهد»

اسکندر، که در نیک‌نامی شهره بود، همیشه به افتادگان نظر می‌کرد. در هر جا زاهدی می‌یافت، به نزد او می‌شتافت. زمانی که می‌خواست رزمی صورت دهد از آنان همت و مدد می‌خواست. جمعی به او گفتند که فتح و پیروزی تو از لشکر توست، نه از اینکه زاهدان را می‌نوازی؛ با شمشیر است که بر جهان سیطره می‌یابی و گرنه، از زاهدان چیزی حاصل نمی‌شود؛ همت تو در سلاح توست که با آن، هر چه را بفرمایی خرد می‌کنیم. در نبرد بعد، از نیک‌مردان همتی نخواهیم خواست.

سخن بر بدیهه نیاید صواب به وقت خودش داد باید جواب

اسکندر جواب سخن درشت آنان را نداد تا روز موعود، که لشکری به سوی کوه البرز برای گرفتن دژی که گذرگاه دربند بود گسیل شد. لشکریان نتوانستند دژ را تسخیر کنند یا حتی آسیبی به اهل آن برسانند. اسکندر لشکری صدهزار نفری در پیرامون دژ آراست تا آن را خراب کنند. لشکریان چهل روز به دژ حمله کردند. وقتی لشکر در تصرف دژ عاجز ماند، اسکندر مجلسی برپا کرد و سران را فراخواند. سران لشکر گفتند که ما چهل روز بی خور و خواب با دیوان جنگ کردیم و پیروز شدیم؛ اما در تصرف این دژ درماندیم. صلاح آن است که از این کار درگذریم. اسکندر، که دانست سران لشکر در کار خود درمانده‌اند، از آنان پرسید که در آن سرزمین، پارسایی خلوت‌گزیده سراغ دارند. کسی گفت که در غاری زاهدی هست که به هیچ‌کس نمی‌نگرد و به مشتی گیاه قناعت کرده است. شاه برخاست و با جمعی از خاصان خود عازم غار شد. چون به غار رسیدند، زاهد از درون غار اسکندر را دید و به سوی او رفت. اسکندر با او مصافحه کرد و به زانو در کنارش نشست. زاهد به او گفت که اگر به سوی تو آمدم از آن بود که تو را شناختم، زیرا همه در شب ماه را می‌بینند؛ اما اگر تو آیینه‌ای در دست داری، در

3) Maqamat (38-53); ((44)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

کمال‌الدین بهزاد (منسوب)،
گشودن اسکندر دز دربند را به دعای زاهد،
۱۴۰×۲۰۰ میلی‌متر،
خمسهٔ نظامی (نسخهٔ خطی)،
(کتابخانهٔ بریتانیا).
مأخذ تصویر:
Ebadollah Bahari, *Bihzad: Master of Persian Painting*,
(London/ New York,
I. B. Tauris Publishers,
1997), p. 155.

دل من آیینه‌ای است که در صد سال ریاضت آن را صاف و بی‌زنگار کرده‌ام. سبب آمدنت در این شب چیست؟ اسکندر گفت که ناگزیر به آمدن شدم، زیرا خداوند آهنی را به دو نیم کرد و هر نیمه را به یکی از ما داد: کلیدی به تو و شمشیری به من. دعایی کن تا مگر از دعای تو و تیغ من گره از کار این جمع باز شود. بر این کوه حصاری هست که در

3) Maqamat (38-53); ((45)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

آن، چندین گروه از راهزنان جمع‌اند و روز و شب، به کاروانها حمله می‌برند و جان انسانها را می‌گیرند. بر آنم که آن را بگشایم و به داد و دانش بیارایم. اگر تو در این راه همتی کنی، بخت با ما یار خواهد شد. زاهد چون از این موضوع آگاه شد، دعایی کرد؛ و سپس از آسمان صاعقه‌ای زد و دژ را درهم کوبید. زاهد به اسکندر گفت که برخیز و برو که آن دژ در هم شکست. وقتی که شاه بازگشت، خبر سقوط دژ را به وی دادند و گفتند که از خشم خداوند رعدی رسید و ناگاه دژ درهم فروریخت. اسکندر به سران لشکر نگاهی افکند و گفت که جز به دعا، به چه چیز دیگر این دژ در هم می‌شکست؟ چهل روز شما بر آن دژ حمله بردید و گزندی به آن نرسید؛ اما به آهی، بی هیچ سلاح و سپاهی، فروریخت.

شما را چه رو می‌نمـــاید در این که بی نیـــک‌مردان مبـــادا زمین

بزرگان لشکر از داوری خود پشیمان شدند و گفتند:

چنین حرفها را تو دانی شـناخت که یزدان تو را سایهٔ خویش ساخت

سپس اسکندر آن دژ را از رهزنان پاک کرد:

خرابیش را یکسـر آباد کرد دژ ظـلم را خانهٔ داد کرد[9]

وادی طلب میدانی است فراخ؛ و بدون طلب نمی‌توان هیچ‌یک از مراتب سلوک را طی کرد. طلب، همچون ذکر، همواره با سالک و سبب قیام اوست برای حرکت از منزلی به منزل دیگر. خواجه‌عبدالله انصاری می‌گوید: «طلب جستن و کوشیدن است.»[10] در اصطلاح عرفا، «طلب جستجو کردن از مراد است.»[11] در این داستان، اسکندر از زاهد همت طلب می‌کند:

تو نیز ار به همت کنی یاری‌ای درین ره کند بخت بیداری‌ای

«همت از دل خواستن است»[12] ــ خواستنی که دل را از میل و رغبت در امور فانی نگاه دارد و آن را به سوی آنچه پایدار است ببرد و کدورتها و سستیها را از دل بزداید. این «همت در دنیا»ست. «همت در

۹) نظامی گنجوی، *کلیات حکیم نظامی گنجوی: اسکندرنامه*، به تصحیح وحید دستگردی، (تهران، راد، ۱۳۷۴)، ص ۱۰۶۰-۱۰۶۵.

۱۰) خواجه‌عبدالله انصاری، *منازل السائرین*، ترجمهٔ روان فرهادی، (تهران، مولی، ۱۳۶۱)، ص ۳۰۶.

۱۱) سیدجعفر سجادی، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، (تهران، طهوری، ۱۳۷۵)، ص ۵۵۳.

۱۲) خواجه عبدالله انصاری، *منازل السائرین*، ص ۱٤۷.

3) Maqamat (38-5); ((46)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

عقبا» آن است که توجه به اسباب دنیوی و امور فانی را زاید و بیهوده و عین ننگ بداند و به سبب کردهٔ خود، چشم‌داشتی نداشته باشد و به تعلقات بی‌رغبت باشد؛ و اما «همت به حق» بشارتی است عظیم و انسان را تنها با یک نیاز و درد از همهٔ نیازها و دردها می‌رهاند؛ و این همتی است بالاتر از احوال و مقامها.[١٣] در این حکایت، اسکندر طالب صاحب چنین همتی است تا از او دعا بخواهد ــ دعایی که کلید راحت درماندگان و نیازمندان است. با چنین همتی است که زاهد با دعای خود از دل به سوی حق راه می‌جوید.

پیامبر اکرم، صلی الله علیه و آله و سلم، فرموده‌اند: «بنده‌ای که خدای را به غفلت خوانَد دعای وی مستجاب نبوَد.»[١٤] درست‌ترین معرفت به دعا در پیشگاه خدا این است که به دل، به آنچه موافقت حق است رضا داشته باشیم و اینکه اجابت خداوند سریع‌تر و تمام‌تر از دعای ماست؛ زیرا که حق تعالی فرمود «اُدْعُونی اَسْتَجِبْ لَکُمْ.»[١٥] مطابق این آیه، تنها شرط اجابت دعا خود دعاست: کافی است بنده دعا کند تا خداوند او را آن‌چنان که صلاح اوست پاسخ گوید. البته دعا و استجابت دعا مراتبی دارد و هر مرتبه وقت و حال و مقامی درخور خود: چنانچه دل اشاره‌ای بر دعا بیند و از آن بسطی یابد یا مسلمانی نصیبی خیر بیند، باید که به دعا پرداخت؛ و چون دل اشاره‌ای بر دعا بیند و از آن قبضی یابد و حظ نفس را بیند، باید که خاموش باشد که آن هم ادب است.[١٦]

در این نگاره، هم طلب همت از زاهد برای دعا و هم اجابت دعای او به نحوی تصویر شده است: با تیرگی رنگ غار، زاهد در تصویر شاخص شده است، به صورتی که چشم بیننده را در اولین نگاه به خود جلب می‌کند؛ و با تأکید بر حالت استقرار وی در صفحه، چنان قدرتمند نمایانده شده که گویی همت وی مسلماً ثمربخش و دعایش قطعاً مستجاب خواهد شد.

این غایت مقام تمکین (تمکّن) است که زاهد در آن با دعایی و آهی می‌تواند کوهها را با منجنیق آسمانی درهم کوبد. با کشیدگی‌ای که در صخره‌ها ایجاد شده و نشان دادن سر حیوانات بر بالای آنها،

١٣) علی شیروانی، *شرح منازل السائرین خواجه عبدالله انصاری*، ص ٢١٣.

١٤) عبدالکریم بن هوازن قشیری، *رسالهٔ قشیریه*، ترجمهٔ ابوعلی‌حسن‌بن‌احمد عثمانی، با تصحیحات و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر (تهران، علمی و فرهنگی، ١٣٦٧)، ص٤٤٣.

١٥) غافر (٤٠): ٦٠.

١٦) عبدالکریم بن هوازن قشیری، *رسالهٔ قشیریه*، ص٤٣٩.

3) Maqamat (38-53); ((47)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

صخره‌ها حالتی یافته‌اند که گویی به فرمان و ندایی گوش می‌دهند. از طرفی، در پایین تصویر، گویی کوهها در حال فروپاشیدن‌اند. این جلوه چرخشی در تصویر پدید آورده است: همهٔ عناصر جهان بر گرد زاهدی می‌گردند که چون محور ثابت عالم به دعا نشسته است.

صخره‌های خاکستری سست با رنگ دلهره‌آورْ تمثیلی است از راه صعبی که اسکندر در پیش دارد. درختهای خشکیدهٔ سیاه در لابه‌لای صخره‌ها نشان از مرگی دارد که در همه‌جای این راه به کمین نشسته است. با این حال، پرداختهای موازی و رو به پایین صخره‌ها و درخت پیر خزان‌زده با برگهای سرخ و زرد به ما می‌گوید که این راه صعب با دعای زاهد طی خواهد شد و دژ مستحکم فرو خواهد ریخت. برگهای آشفته و پریشان درخت، که از تندباد حوادث حکایت می‌کند، هم حرکت چرخشی تصویر را تقویت کرده و هم حالت خوف و هراس پدید آورده است.

ملاقات با عارف بر سر چشمه‌ای است که از پیوند عارف با منشأ حیات معنوی و عالم بقا حکایت می‌کند. در کنار چشمه، درختی کهن و تنومند روییده است ــ درختی که آبشخور آن چشمهٔ حیات است، شجرهٔ طیبهٔ حیات عارف که اصل آن در زمین استوار است و شاخهایش در آسمان. چنین درختی تکیه‌گاه و سایبان عارف است که این نیز نشانی از مقام تمکین اوست.

دژ بسیار پرشکوه و مجلل است؛ و با آنکه محل استقرار شیاطین است، دیوارهایش پوشیده از کاشی معرق با کتیبه‌هایی از آیات *قرآن* است: «إرَمَ ذاتِ الْعِمَاد الّتی لم یُخْلَقْ مثْلُهَا فی الْبلاد»[۱۷] («با ارم، که ستونها داشت؟ و مانند آن در هیچ شهری آفریده نشده بود.»[۱۸])

نقاش با آوردن این آیات به بیننده تذکار می‌دهد که بنا بر سنت الهی، بنای به ظاهر استوار ظلم سست است و خراب خواهد شد؛ اما در اینجا نکتهٔ دیگری هم هست: بر قلعهٔ ظالمان هم آیات *قرآن* نگاشته‌اند؛ گویی نقاش در صدد بیان این حکمت *قرآنی* و عرفانی است که هیچ چیز و هیچ جا خارج از حکومت خدا نیست و همهٔ پدیده‌ها نشانی از اسمای جمال یا جلال اویند.

۱۷) فجر (۸۹): ۷– ۸.

۱۸) *قرآن مجید*، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، ویرایش موسی اسوار، (تهران، سروش، ۱۳۷۴)، فجر(۸۹): ۷–۸.

3) Maqamat (38-5); ((48)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

هلال ماه نو نشان شبی است که صبحش ظفر اهل حق و کیفر ظالمان است. افراد درون دژ، نگران از حادثه‌ای قریب و نامعلوم، در جنب و جوش‌اند. آنان به کسی اشاره می‌کنند که مطابق حکایت نظامی، به نزد اسکندر می‌آید و خرابی دژ را با تسلیم کلید آن به اسکندر خبر می‌دهد.

مقام فقر

حکایت «آمدن سلیم عامری، خال مجنون، به دیدن او»

در آن زمان که مجنون در بیابان آواره بود، سلیم عامری به نزد وی رفت. دید که مجنون از انسانها بریده و حیوانات وحشی گرد او را گرفته‌اند. مجنون وقتی او را شناخت به پیش خود خواندش و به زانو در کنار هم نشستند. چون سلیم مجنون را آواره و بی لباس و خوراک دید، با اصرار لباس خود را به او داد و سفرهٔ طعامی برایش گشود؛ اما مجنون یک لقمه هم از آن سفره نخورد و هر چه از سفره بر می‌داشت به جانوران می‌داد. سلیم از او پرسید که آخر تو شب و روز چه می‌خوری؟ مجنون گفت که از خوردن غذا فارغم، زیرا که نیروی خوردن ندارم. خوی خود را از خوراک بریده‌ام و هر خوراکی گلوی مرا می‌آزارد. با همهٔ نزاری از خوردن بی‌نیاز شده‌ام. وقتی به گوزن یا شیر خوراک می‌دهم، با خوردن آنها، خود نیز سیر می‌شوم. چون سلیم مجنون را در آن حال دید گفت:

کز خوردن دانه‌های ایام / بس مرغ که اوفتاد در دام
آن را که هوای دانه بیش است / رنج و خطر زمانه بیش است
هر کو چو تو قانع گیاه است / در عالم خویش پادشاه است[۱۹]

بهزاد این حکایت را به تصویر کشیده و آن را محملی برای بیان «مقام خلوت و فقر» قرار داده است ــ فقری که به گفتهٔ پیامبر اکرم، صلی الله علیه و آله و سلم، مایهٔ فخر است («الفَقْرُ فَخْری»)[۲۰] و مقام محمود انسان:

پیغامبر گفت، صَلَّی‌اللهُ عَلَیْهِ وَ سَلَّم: «مسکین نه آن است که

۱۹) نظامی گنجوی، *کلیات حکیم نظامی گنجوی: لیلی و مجنون*، ص۵۵۱-۵۵۳.
۲۰) نجم رازی، *مرصادالعباد*، به اهتمام محمد امین ریاحی، (تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲)، ص۱۵۵-۱۵۶.

3) Maqamat (38-53); ((49)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

می‌گردد که لقمه‌ای به وی دهند یا دو یا خرمایی یا دو.» گفتند: «پس مسکین کدام است، یا رسول‌الله؟» گفت: «آنک نیابد آنچه او را در خورد بود و شرم دارد که از مردمان خواهد و مردمان او را ندانند که صدقه به وی دهند.»
استاد امام ابوالقاسم، رَحِمَهُ اللهُ، گوید: «آنک گفت شرم دارد که سؤال کند، یعنی از خدای شرم دارد، نه مردمان.»[۲۱]

فقر عارف فقر مادی نیست، بلکه فقر و نیاز در برابر حق و برکات اوست. *قرآن کریم* می‌فرماید: «یا اَیُّهَا النّاسُ اَنْتُمُ الفُقَراء اِلَی اللهِ وَ اللهُ هُوَ الغَنیُّ الحَمید.»[۲۲] («ای مردم، همهٔ شما به خدا نیازمندید. اوست بی‌نیاز و ستودنی.»[۲۳]) «گفته‌اند چون خدای بخواهد که بنده‌ای را از ذلِّ معصیت به عزِّ طاعت آورد تنهایی بر وی آسان کند و به قناعت وی را توانگر کند»[۲۴] و او را به مقام فقر رساند ــ صفتی که انسان در هنگام کمی و کاستی آرام باشد و به وقت هستی ایثار جان کند.[۲۵]

آنکه به مقام فقر رسد به عزّ قناعت از اهل زمانه راحت یابد و بر همگان مهتر شود. خداوند می‌فرماید: «وَ وَجَدَکَ عَائِلاً فَأَغْنٰی.»[۲۶] («آیا تو را درویش نیافت و توانگرت گردانید؟»[۲۷]) آنکه به قناعت رسد در همه حال تسلیم قضای الهی است و راضی به قضای او. در این حال، دل وی به گنجی دست یابد که در دنیا حیات طیبه باشد.

در حکایت نظامی، مجنون چون از طعامی که سلیم آورده نمی‌خورد در پاسخ سلیم می‌گوید:

از بی‌خورشی تنم فسرده است / نیروی خورندگیش مرده است
خو باز بریدم از خورشها / فارغ شده‌ام ز پرورشها
در نای گلوم نان نگنجد / گر زآنکه فرو برم برنجد
زین سان که منم بدین نزاری / مستغنیم از طعام‌خواری
اما نگذارم از خورش دست / گر من نخورم خورنده‌ای هست
خوردی که خورَد گوزن یا شیر / ایشان خایند و من شوم سیر
چون دید سلیم کان هنرمند / از نان به گیاه گشته خرسند
بر رغبت آن درشت‌خواری / کردش به جواب نرم یاری
کز خوردن دانه‌های ایام / بس مرغ که اوفتاد در دام

۲۱) عبدالکریم‌بن هوازن قشیری، *رسالهٔ قشیریه*، ص۴۵۲-۴۵۳.

۲۲) فاطر (۳۵): ۱۵.

۲۳) *قرآن مجید*، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، فاطر (۳۵): ۱۵.

۲۴) عبدالکریم‌بن هوازن قشیری، *رسالهٔ قشیریه*، ص۱۵۹.

۲۵) عزیزالدین نسفی، *الانسان‌الکامل*، (تهران، طهوری، ۱۳۷۷)، ص۳۲۹.

۲۶) ضحی (۹۳): ۸.

۲۷) *قرآن مجید*، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، ضحی (۹۳): ۸.

3) Maqamat (38-5); ((50)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

آن را که هوای دانه بیش است / رنج و خطر زمانه بیش است
هر کو چو تو قانع گیاه است/ در عالم خویش پادشاه است

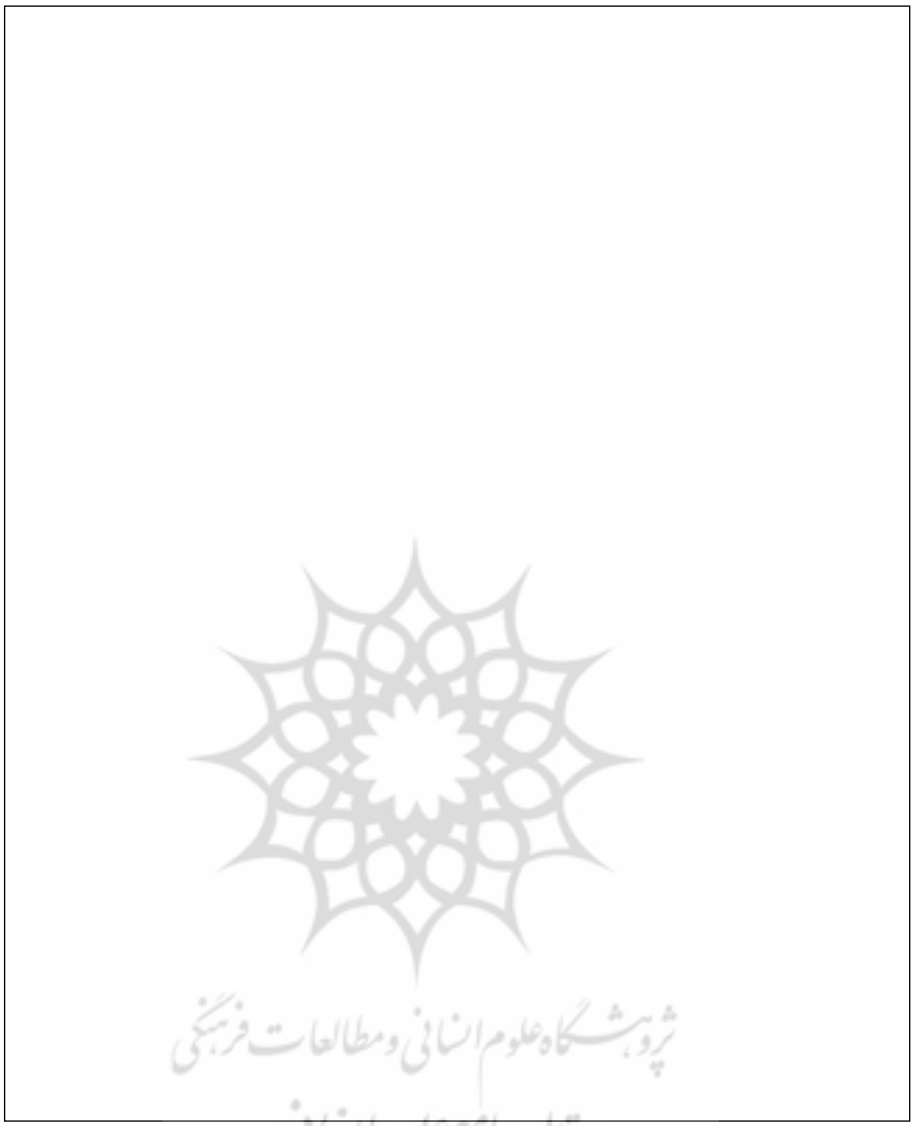
کمال‌الدین بهزاد در نهایت آگاهی و دقت با انتخاب ابیاتی از آن منظومه به این مقام اشاره‌هایی زیبا دارد. وی با ترکیبی ساده مجنون را در بیابانی خالی از علف و گیاه و آسمانی تهی و بی‌ابر نشان می‌دهد. این قسمتها، که بیشترین سطح تصویر را اشغال کرده، چنان است که گویا هیچ انسانی تاب و تحمل این وادی را ندارد و هیچ بارانی از آسمان بر این بیابان خشک نمی‌بارد. نگارگر خلوت و فقر را، علاوه بر ترکیب‌بندی ساده، با قناعت در رنگ و بافت نگاره بیان کرده است؛ چنان که این نگاره با سادگی و بی‌پیرایگی بسیار گویای مقام فقر است. قناعتی که مجنون در این وادی با آن آرام یافته مصداق این گفته است: «قناعت آرام دل بود به وقت نایافتنِ آنچه دوست داری.»[۲۸]

در تصویر، جهت حرکت مجنون از چپ به راست است؛ گویی که این وادی بسیار گسترده و فراخ است. مجنون با گذشتن از این وادی پهناور به آب حیات رسیده است ــ آبی که از درون چشمه‌ای جوشیده و گل و ریحان به صحرا آورده است.

ترکیب‌بندی این اثر بیننده را در نگاه اول متوجه رابطهٔ سلیم با مجنون می‌کند. اگرچه محور داستانْ مجنون و صحبتش با سلیم عامری است؛ بیشتر فضا در اختیار جانورانی است که در اطراف مجنون پراکنده‌اند، خصوصاً شیر، که تقریباً بر روی محور طلایی صفحه قرار گرفته و با چشمانی خیره به بیننده می‌نگرد و بیش از مجنون و سلیم خودنمایی می‌کند.

با چنین تأکیدی که در نگاره می‌بینیم، مسلم است که این وحوش صرفاً برای تزیین اثر نیستند و نقش مهمی در بیان و القای معنی دارند. یک دسته از این حیوانات وحشی در فرهنگ ما با صفات مکار (روباه) یا قوی و درنده (شیر و پلنگ) شناخته می‌شوند و دستهٔ دیگر با صفات زیبا و معصوم (آهو) یا ترسو و تیزرو (خرگوش). مطابق اشعار، مجنون غذای خود را بدانها می‌دهد و همه را راضی می‌کند. در نتیجه، محیطی امن پدید می‌آورد که در آن، نه آهو و

۲۸) عبدالکریم بن هوازن قشیری، *رسالهٔ قشیریه*، ص۲٤۰.



کمال‌الدین بهزاد (منسوب)، *آمدن سلیم عامری، خال مجنون، به دیدن او*، ۱۴۰×۲۰۰ میلی‌متر، خمسهٔ نظامی (نسخهٔ خطی)، (کتابخانهٔ بریتانیا).
مأخذ تصویر: Ebadollah Bahari, *Bihzad: Master of Persian Painting*, p. 143.

3) Maqamat (38-5); ((52)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

خرگوش گل و گیاه را می‌خورند و نه شیر و پلنگْ آهو و خرگوش را. مجنون بدین طریق اصل گرسنگی خود را، که گرسنگی معنوی است، رفع می‌کند و سیر می‌شود:

اما نگذارم از خورش دست / گر من نخورم خورنده‌ای هست
خوردی که خورَد گوزن یا شیر / ایشان خایند و من شوم سیر

پس هر یک از جانوران نشان از صفتی انسانی است: آهوان نشانهٔ زیبایی و عشق و محبت‌اند و در این تصویر، دوبه‌دو در کنار یکدیگر نشان داده شده‌اند؛ خرگوش نشانهٔ صفت ترس انسان است و شیر نماد قدرت. نگاه آرام و خاضعانهٔ شیر به بیننده شاید مبین استحکام رأی مجنون باشد که مهم‌ترین نتیجهٔ این داستان است؛ و پلنگ در حال حمله نماد استواری و دلیری مجنون در وادیهای سلوک است. روباه، نشان عقل معاش، با دُمی آویزان دست از نیرنگ برداشته است و بچه‌هایش نیز به بازی مشغول‌اند و از آنها نیز خطری احساس نمی‌شود. شاید اینها تمثیل تسلط بر نفس اماره و گذشتن از نیرنگها و ترفندها برای بقا در دنیای دنی باشد. بعلاوه، در این نگاره هیچ اثری از طعام یا لباسی که سلیم برای مجنون آورده نیست؛ گویی هنرمند قصد روایت نداشته و از اجزا پرهیز کرده و بیان خود را بر جلوه‌های پرمعناتر متمرکز ساخته است.

سلیم نشانهٔ نفس لوّامه است: او مجنون را سرزنش می‌کند و از راهی که ناگزیر به فنا می‌رسد باز می‌دارد. نفس لوّامه، که در بدایت سلوکْ سالک را به سبب خطاهایش سرزنش می‌کند و او را پیشَ می‌برد، در منازل بعدی دیگر به کار او نمی‌آید. وقتی سالک به مرتبهٔ نفس مطمئنه برسد، از نفس لوامه بی‌نیاز می‌شود. مجنون مثال سالکی است که بدین مرتبه رسیده و به نور الهی واصل شده است.

شاهدانی که از حقیقت حال مجنون بی‌خبرند و از حیرت کار او انگشت به دهان برده‌اند در وادی فقر و قناعت جایی ندارند. از این رو، نقاش آنان را بیرون از این وادی تصویر کرده است.

3) Maqamat (38-53; ((53)); Mehrdad Qayyoomi; 24 August 2003

آنچه آمد نمونه‌ای بود از شیوهٔ تصویرگری یکی از موضوعات عرفان ــ مقامها و منازل سلوک ــ در نقاشی ایرانی. در این مقاله، شیوهٔ تصویرگری مقامهای طلب و فقر را در دو نمونه از نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد هروی بررسی کردیم. می‌توان این بررسی را دربارهٔ دیگر آثار بهزاد و آثار سایر نقاشان ایرانی و نیز دربارهٔ دیگر موضوعات عرفانی صورت داد. چنین پژوهشهایی به هنرمند امروزی ما کمک می‌کند که زبان نقاشی اصیل ایرانی را دریابد و با آن رابطه برقرار کند؛ گنجینهٔ صورتهای خیال هنرمندان گذشته را به روی او می‌گشاید؛ از چگونگی پیوند نقاشی و ادبیات عرفانی پرده برمی‌دارد؛ و شیوهٔ بیان معانی بلند در قالب ظرف تصویر را می‌نماید.

◆

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی