د: ۸۶/۲/۲
پ: ۸۶/۳/۱۵

بهزاد صورتگر معنا

تأملی در یک اثر عارفانه از بهزاد[۱]

رضا فیض*

چکیده

این مقاله تفسیری است بر نگاره‌ای از بهزاد به نام «نزاع شتران» که راقم آن را با نگاهی جدید ارائه می‌دهد. در ابتدا نگارنده به وجه عرفانی صورتگری بهزاد اشاره می‌نماید و بکارگیری رمز و تمثیل را به منظور بیان معانی و معناگرایی نگارگر می‌داند. نویسنده از دو شیوهٔ تحقیقی برای تفسیر نگارهٔ فوق استفاده می‌کند: اوّل، روش بررسی و مقایسه، دوم، روش پژوهش در بافت فرهنگی، و آنگاه نگارهٔ مذکور را با رویکردی ساختاری تفسیر می‌نماید. در عناصر ساختاری نقش به سه نکته توجّه شده است: ۱. نوشته نقش. ۲. فضای نقش (شامل فضاسازی برای نمایش وقایع ناپیدا، سه فضای متصل و منفصل در نقش). ۳. عناصر تمثیل‌های سازنده فضاها مثل فضای تار و نامرئی حاشیه، فضای نیم‌مرئی و یا برزخی و فضای روشن و مرئی سپس در فضای اصلی نقش به عناصر و تمثیل‌های موجود در آن پرداخته آنها را شرح می‌دهد.

کلیدواژه: نزاع شتران، اشاره و اهل اشاره، نوشته نگاره، فضای نگاره، فضاسازی در نگاره‌ها، بهزاد.

---

*. پژوهشگر فلسفه و عرفان. Email: reza.feiz@free.fr

نگارش مقاله حاضر که می‌توان آن را به عنوان نمونه‌ای از مقولهٔ عرفان و هنر تلقی نمود، محصول یک حادثه و یک گفتگو است. چندی پیش نامه‌ای (به تاریخ ۲۸ مه ۲۰۰۳) از نشر فلاماریون (Editions Flammarion) دریافت نمودم که ضمن این خبر که کتابی را از آقای مایکل باری (Michael BARRY) تحت عنوان "*la peinture figurative en Islam médiéval*" زیر چاپ دارد، با ارائهٔ تصویری از نگارهٔ «نزاع شتران» (تحت عنوان: Les chameaux affrontés) اثر بهزاد، وساطت اینجانب را برای دریافت عکسی از آن درخواست نموده بود.

با کمی تأمّل در نقش و به ویژه در نوشتهٔ بهزاد در صدر آن، نام «نزاع شتران» را مناسب نیافتم. در گفتگویی با مؤلّف فاضل کتاب، دو شتر را (که در تصویر کاملاً سیاه و سفید می‌نمودند) به نماد شب و روز و دوک و رشتهٔ شیخ را به رشتهٔ زمان و چرخ زمانه تفسیر نمود. کمی دیرتر و با تأمّل بیشتر در نگاره به این نتیجه رسید که اگر نامی برای این نگاره لازم باشد، عنوان «وجه تاریک و روشن جهان» (Face diurne et nocturne du Monde) و یا «وجه پیدا و پنهان جهان» (Face visible et invisible du Monde) را می‌توان پیشنهاد نمود.[۲]

با نقل ماجرا برای استادان ارجمند و هنرمند آقایان دکتر تجویدی و دکتر حلیمی و دیگر دوستان اهل ذوق و هنر، ایشان ضمن تأیید تازگی این تفسیر مرا به ادامهٔ بررسی و کشف رموز نگاره با توجّه به عرفان اسلامی تشویق نمودند.

از لطف استادان و دوستان عزیز سپاسگزارم و امیدوارم که این مختصر، خوانندگان علاقمند را در افق گستردهٔ این نگاره و دیگر نگاره‌ها به نگاه و نظری دیگر ترغیب نماید.

***

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدّمه

چه جای شکر و شکایت ز نقش نیک و بد است
چو بر صحیفهٔ هستی رقم نخواهد ماند
حافظ

هنر صورتگری همواره برای صورتگر آشنا با جهان معنا خالی از غرابت (پارادوکس) نیست، چه این دسته از هنرمندان گاه حقایقی را ترسیم می‌کنند که قابل

ترسیم نیستند و صورتگر دنیایی هستند که بنا بـه طـبیعت و تـعریف دارای صـورت نیستند.[۳]

ظاهراً با اشاره به همین غرابت و دشواری ترسیم جهان بی‌صورت و یا صورت‌های لطیف غیبی است که سعدی می‌فرماید:

صورتگر نـقاش چـین رو صـورت یـارم بـبین
یا صورتی برکش چنین یا ترک کن صورتگری[۴]

در این مقام یا صورتگر باید بتواند چهرهٔ "یاری" را که از هر صورت مـبرّی است تصویر کند و یا باید از صورتگری دست بردارد!

حافظ هم در مقام دیگر و با روش رندانهٔ خود از همین غرابت چنین یاد می‌کند:

دیدن روی ترا دیدهٔ جـان بـین بـاید وین کجا مرتبت چشم جهان‌بین من است

در واقع چشم سر و دیدهٔ جهان‌بین و صورت‌بین، توانایی رؤیت "جان" و عالم معنا را ندارد و برای ترسیم و تصویر جان و معنا باید دیدهٔ دیگری جستجو نماید، ولی چون چنین دیده‌ای به دست آمد، دیگر شرح و تصویر دیدنی‌ها آسان نیست.

من نگویم شرح او خامش کنم آنچه اندر شرح نـاید آن کـنم

بنابراین صورتگر و شاعر، برای ترسیم و بیان غیب و یا حقایق غیبی همواره دچار این دشواری است و به همین دلیل هم، از به کارگیری تمثیل و اشاره گریزی ندارد. در واقع بیان تمثیلی و رمزنگاری از زمانی آغاز می‌شود که هنرمند و یا عـارف و ادیب می‌خواهد حقیقتی را بیان کند که آن حقیقت به دلیل تعالی و یا لطافت آن و یا به هر دلیل دیگر قابل بیان نیست. در این حال او با زبان رمز و تمثیل به گونه‌ای از آن حقایق یاد می‌کند که اهل اشارت آن را می‌شناسند و نااهلان و ناآشنایان هم یا آن رسم و رقم را معکوس می‌فهمند و یا در درجات نازل آن یعنی در صورت یا در ظاهر الفاظ و یا نقش و نگار باقی می‌مانند و هرگز از آن عبور نمی‌کنند.[۵]

***

کمال‌الدین بهزاد بدون تردید صورتگری است که به سلسلهٔ اهل اشارات تعلّق دارد و اگر نتوانیم او را در سلک عرفا قرار دهـیم،[۶] بـه آسـانی مـی‌توانـیم او را در زمـرهٔ تصویرگران حقایق عرفانی و یا لطایف ذوقی به شمار آوریم. او با رنگ، نـقش‌هایی پدید آورده است که نه تنها شاهکارهای هنر نگارگری به شمار می‌روند بلکه با رموز ویژهٔ خود از جهانی خبر می‌دهند که جز با خیال و یا خرد به آن راه نمی‌توان یافت. بهزاد

صورتگر سادهٔ جهان واقعی و یا واقعیت‌های جهان نیست بلکه تصویرگر حقایق غیبی و یا واقعیات پنهان اشخاص و اشیایی است که جز با دیدهٔ دل نمی‌توان آنها را دید و جز با نور عقل نمی‌توان آنها را فهمید.

خواندمیر، مورخ معاصر بهزاد در کتاب حبیب‌السیر ایمان و اعتقاد و هنر او را چنین ستوده است:

مظهر بدایع صور و مظهر نوادر هنر، نادر العصر، صافی اعتقاد، سالک مسالک محبت و وِداد، استاد کمال‌الدین بهزاد، یگانه زمان، مانی به زمان او افسانه، موی قلمش ز استادی جان داده به صورت جمادی:

موی قلمت تا به جهان چهره گشاد　　بر چهرهٔ مانی رقم نسخ نهاد
بس طبع که صورت نکو زاد از او　　طبع تو ولی از همه آنها به زاد (= بهزاد)

دیگران نیز از او به اوصافی مانند "افضل المتأخرین فی فن التّصویر، قدوة المتقدّمین فی التّذهیب و التّحریر، نادر العصر" و یا "نادرهٔ دوران و اعجوبهٔ زمان"، "پیشوای مصوّران، رهبر مُذهّبان، چهره گشا، مصوّر کارگاه آفرینش و قلمزن پردهٔ نقّاشی آسمان و زمین" یاد نموده‌اند.[۷]

***

در این مقاله با اثری از بهزاد آشنا می‌شویم که بی‌تردید یکی از شاهکارهای ترسیم مفاهیم متعالی و بی‌صورت خلقت است. این نقش، معروف[۸] و (با تسامح و یا به غلط) به "خواباندن شترها به دست ساربانان" یا "نزاع شتران" نام گرفته است.[۹]

این نگاره که به تصریح خود بهزاد در هفتاد سالگی، یعنی در سال‌ها یا روزهای پایانی عمر وی صورت پذیرفته، ظاهراً نه به سفارش امیری رسم شده و نه برای تزئین کتابی رقم خورده است.

در این اثر همانگونه که خواهیم دید، بهزاد برخلاف روش معمول خود، به وضوح ولی با تواضع کامل از خود نام می‌برد[۱۰] و به ضعف و سالخوردگی خویش نیز اشاره می‌نماید؛ امّا دربارهٔ عوالم خلقت و گردش ایّام و لزوم عبرت از آن البتّه بیانی تمثیلی و رمزگونه دارد که باید بیننده با تأمّل، یک یک آنها را باز یابد و بازبینی کند.

***

در این بررسی برای فهم و کشف رموز این نگاره بر دو روش تکیه کرده‌ایم:

ـ روش بررسی و مقایسه: در مطالعهٔ این نگاره، آثار دیگر بهزاد، به‌ویژه در عناصر اصلی آن مانند درختان، پیر و پرندگان و جانوران را مورد توجّه و بررسی قرار داده‌ایم.

ـ روش پژوهش در بافت فرهنگی: منظور ما از بافت فرهنگی، کلیّهٔ عناصر فرهنگی و سنت‌های دینی و عرفانی و تاریخی است که بهزاد با آن آشنا و یا به آن تعلّق داشته است. برای مثال بدون تردید بهزاد از اسلام و عرفان اسلامی و عرفای اسلام متأثّر بوده است. بنابراین فهم اثر طبعاً به فهم این عناصر کاملاً ارتباط دارد که ما به مناسبت از آنها یاد کرده‌ایم.

برای نمونه، بهزاد فضای خیر و شرّ یا فضای ملکوتی و دوزخی نقش خود را با تمثیل‌هایی مانند سبزه و درخت و یا پرندگان و حیوانات مختلف نمایش می‌دهد. سبزی و شادابی درخت، نشان سبزی و طراوت فضای معنوی، و خشکی آن نمایش افسردگی و یا مردگی فضایی است که درخت خشک در آن ترسیم شده است. بهزاد در به‌کارگیری این رمز یعنی سبزی و خشکی درخت برای ترسیم فضای مطلوب و نامطلوب، احتمالاً به آیه‌ای از قرآن نظر داشته است که در آن، سرزمین پاک و ناپاک (بلد طیب و بلد خبیث) با وفور گیاه و نبات و یا خشکی و کمبود آن مثل زده شده است: ﴿وَ الْبَلَدُ الطَّيِّبُ يَخْرُجُ نَباتُهُ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَ الَّذي خَبُثَ لا يَخْرُجُ إِلّا نَكِداً﴾ (سورهٔ اعراف، آیهٔ ۵۸). در به کارگیری حیوانات نیز بهزاد به تصوّرات عمومی و افسانه‌ها و قصه‌ها توجّه داشته است. مثلاً برای نشان دادن مکرو فریب روزگار، روباهی را در فضای نامطلوب نقش جا می‌دهد. و یا برای ترسیم خشونت و نزاع، پلنگی را در حال شکار تصویر می‌کند و از این قبیل... ولی همواره اوج فضای آرمانی بهزاد با پیری ترسیم شده است که بجز هیئت و ظرافت منظر، سالخوردگی او نیز از وارستگی و حکمت و سلامت و سکینه حکایت می‌کند. بالای سر پیر یا در کنار او هم همواره درخت و سبزی یا آب وجود دارد که رمز طراوت و تقارن زندگی معنوی در فضای اطراف او است.

این تأثیرپذیری گاه روشن و واضح است مانند ذکر آیهٔ قرآن در نوشتهٔ نگارهٔ مورد نظر[11] و یا مسئلت عفو الهی در معاد که بدون تردید از ایمان و عرفان بهزاد، حکایت می‌کند و گاه تمثیلی و رمزی است که باید آن را تعبیر و تفسیر نمود. بدیهی است که در تفسیر و "تعبیر" این رموز (مانند تعبیر خواب) باید از سنت و فرهنگی که بهزاد به آن تعلّق داشته است، کمک گرفت.

ذیلاً عوامل ساختاری نقش را معرّفی و آنگاه به پاره‌ای از معانی و رموز آن اشاره خواهیم نمود.

عناصر ساختاری نقش

۱. نوشته نقش

در صدر فضای درونی اثر و در سمت راست آن، در معرّفی نقش و رقم این عبارت کوتاه و آهنگین و پرمعنا را در یک چهارگوشهٔ متناسب و موزون (با اندازه‌ها و رنگ‌های نگاره)، می‌خوانیم:

این رقمیست مُطّلَع[۱۲] خلقت مشعر از مضمون افلا ینظرون الی الابل کیف خُلِقَت که قلم شکسته نهاد فقیر نامراد بهزاد بعد از وصول عمر به درجه هفتاد بتحربه قوی[۱۳] در این امر افتاد المسئول من الله العفو فی المعاد.

تأمّل در این نوشته کوتاه برای درک معانی رموز نقش از اهمّیّت ویژه‌ای برخوردار است، چه از همان آغاز، بهزاد در افقی بسیار گسترده، این رسم و "رقم" را نوعی اطلاع از خلقت و اشراف به آن معرّفی می‌نماید و آن را نیز رمزی از مضمون آیه ﴿اَفَلا یَنْظُرُونَ اِلَی الْاِبِلِ کَیْفَ خُلِقَت﴾ (سورهٔ غاشیه، آیهٔ ۱۷) می‌داند، و می‌دانیم که در این آیه و آیات پس از آن، مردم با استفهامی توبیخی به نظر و اعتبار در خلقت شتر و سپس بلندی آسمان و گستردگی زمین دعوت شده‌اند. همچنین بهزاد با اشاره به هفتاد سالگی عمر خود، در نهایت افتادگی و شکستگی با تعابیری مانند "قلم شکسته نهاد" و "فقیر نامراد"[۱۴] از خود و اثر خود یاد و با جمله "در این امر افتاد" هم به نوعی از خود سلب اراده می‌نماید و در پایان نیز در بازگشت و معاد، عفو الهی را مسئلت دارد.[۱۵]

۲. فضاهای نقش

۲ـ۱. فضاسازی برای نمایش وقایع ناپیدا

این نقش از سه فضای متمایز ولی متصل تشکیل شده است؛[۱۶] ولی پیش از تأمّل در فضاهای سه گانهٔ نقش باید توجّه نمود که قالب نقش که در وسط تصویر و با رنگ‌های روشن و متفاوت با رنگ‌های حاشیه ترسیم شده است، خود به خود ناظر را در وضعی قرار می‌دهد که گویی از پنجره حوادثی را در بیرون مشاهده می‌کند. و طبعاً مانند هر پنجره‌ای، فضا به وسیلهٔ آن دو بخش تقسیم می‌شود، به گونه‌ای که ناظر در مرز دو فضای محدود یعنی محیط درونی و فضای نامحدود و بی‌نهایت یعنی محیط بیرونی قرار می‌گیرد. در این حال، بیننده فرصت می‌یابد که از یک فضای بسته به وقایع یک فضای باز و گسترده و حتّی نامرئی و تخیّلی نظر بیندازد.

امّا در این نقش، فضا با اختلاف رنگ (contraste) تقسیم شده است و هرچند نگاه ناظر، ناگهان و ناچار به فضای درون قالب با رنگ‌های روشن و نقوش برجستهٔ آن معطوف می‌شود ولی باید از یک فضای حاشیه‌ای تار و مبهم نیز، عبور نماید. این عبور هم به گونه‌ای است که در نگاه نخستین، بیننده به حوادث فضای اطراف نقش توجّهی نمی‌کند. در واقع بجز ترکیب رنگ‌های حاشیه و قالب، جملهٔ "این رقمیست مُطّلَع خلقت" نیز به سهولت ناظر را به این نوع اطلاع و اشراف یعنی نگاه به باطن و حقیقت خلقت از دریچه نقش و یا نگاه به خلقت از طریق نگاه در آینهٔ نقش هدایت می‌کند. دورتر خوانندهٔ عزیز به این ویژگی نگاره بیشتر توجّه خواهد نمود.

۲ـ۲. سه فضای متصل و منفصل

همانگونه که گفتیم این نگاره از سه فضای پیوسته ولی متمایز تشکیل شده است. اگر بخواهیم این سه فضا را با نام یا وصفی مشخص کنیم ناچاریم که از آن با تعابیری مانند "فضای نامرئی" و "فضای مرئی" و "فضای نیمه مرئی" و یا با اوصافی مانند "فضای تار" و "فضای روشن" و "فضای سایه روشن" و امثال آن یاد کنیم.

امّا با کمی تأمّل در می‌یابیم که بهزاد در ترکیب و ترتیب این سه فضا، تصویر و ترتیب معکوسی را از معادل عرفانی سه جهان غیب[۱۷] و برزخ و شهادت که با آن بیگانه نبوده است، ارائه می‌نماید.

باید به خاطر داشت که درک واقعیّت و ترتیب سه جهان غیب و شهادت و برزخ اساساً نسبت به چشم ما که از آن به چشم سر (در برابر چشم دل) یاد می‌کنیم، معکوس می‌نماید، به طوری که عالم غیب برای ما ناپیدا و عالم برزخ مانند خواب و رؤیا کم پیدا و عالم شهادت کاملاً پیدا است. امّا در حقیقت، وجود و ترتیب این سه جهان در دیدهٔ صاحبدل که با چشم دل به هستی می‌نگرد، کلاً معکوس می‌نماید. غیب و امور غیبی برای او مرئی و شهادت و حس برای او، نامرئی است و یا مورد توجّه او قرار نمی‌گیرد.

با بیان اهل حکمت می‌توانیم بگوئیم که برای حکیم فرزانه، از شدت اشراف به معقولات و حضور او در جهان عقلانی، معقول، امری محسوس می‌نماید و برعکس از کثرت عدم توجّه او به محسوسات، محسوس برای او مانند امری معقول یا نامحسوس بنظر می‌رسد. این امر نسبت به زمان هم به همین گونه است. آینده برای چشم آخَربین در واقع حال، و حال برای او مانند آینده می‌نماید.[۱۸] شاید بتوان رؤیت باطنی اشیاء را با

مثال رؤیت پزشک به کمک اشعهٔ ایکس روشن‌تر بیان نمود. پیدا است که در این قبیل معاینه‌ها، هدف پزشک، رؤیت باطنی عضو و نه ظاهر آن است. و در این فرض، امر پنهانی برای طبیب، آشکار و عضو آشکار برای او، امری پنهان یا حداقل غیرقابل توجّه باقی می‌ماند.

همانگونه که خواهیم دید، هنر بهزاد در ترسیم این سه فضای متصل و منفصل ولی با ترتیب معکوس نسبت به ناظر آشنا و یا ناآشنا از اوج توانایی برخوردار است.[۱۹]

در واقع فضای محیط بر نقش با عناصر تیره و تار آن، فضای پیچیده و انبوهی ساخته است که در نگاه اوّل و برای چشم عادی قابل رؤیت نیست، در حالی‌که فضای میانی و اصلی نقش با تصاویر برجسته و رنگ‌های روشن آن، هرچند که محسوس می‌نماید ولی به باطن نقش و به جهانی غیبی و یا معقول تعلق دارد که باید بازبینی و مورد تأمّل قرار گیرد.

در رابطه با زمان نیز می‌توان گفت که حوادث روشن نقش مربوط به آینده است ولی ناظر آگاه آن را از هم‌اکنون در برابر دیدگان خود دارد. در حالی که حوادث تار حاشیه‌ای هم اکنون جریان دارد ولی گویی در افق دید تماشاگر قرار نمی‌گیرد. بنابراین بهزاد بینندهٔ اثر خود را با داشتن چنین دیده‌ای یعنی دیدهٔ عبرت‌بین و غیب‌بین و آینده‌بین فرض نموده و با این فرض هم اثر خود را مانند یک "آینهٔ عبرت" در برابر او قرار داده است تا در آن آینده را مانند حال و نامشهود را مانند مشهود ملاحظه نماید.

۳. عناصر و تمثیل‌های سازنده فضاها

۳ـ۱. فضای تار و نامرئی حاشیه

همانگونه که گفتیم، عناصر فضای محیط بر قالب نقش، در برخورد نخستین چندان قابل رؤیت نیست. فضا از درختان و حیوانات و شاخ و شاخه‌های انبوه و نامرئی پر شده است. در این فضای جنگلی و پرابهام حتّی تشخیص شاخ‌های آهوان از شاخه‌های درختان دشوار می‌نماید، چند حیوان وحشی نامرئی مانند پلنگ و آهو و گوزن در حالت صید و صید شدن به سختی قابل رؤیتند. در سمت چپ، موجودی مانند سیمرغ، وجود یک فضای ابهام‌انگیز و سرزمین عجایب را در بیننده تقویت می‌کند. در این فضا فقط تعدادی پرنده با رنگ‌های خوشرنگ، پراکنده و آویخته در هوا به سهولت دیده می‌شوند. شمارهٔ این مرغان نیز که به حدود سی می‌رسد اتفاقی نیست و بدون تردید

"سی مرغ عطار"[20] را که در جستجوی "سیمرغ" غیبی سرگردانند، به یاد می‌آورد.[21] در این فضا سی مرغ مرئی ولی سیمرغ نامرئی است.[22]

هرچند بهزاد در نقش پرندگان پراکنده و خوشرنگ در این بخش از نگاره، میان زشتی و زیبایی، تاریکی و روشنایی تعادلی موزون آفریده است؛ ولی او در حقیقت با رسم اشباح جنگلی در این فضا، نمایشی معقول از جهانی محسوس ارائه می‌دهد که در آن حیات از حدّ حیات حیوانی و گیاهی تجاوز نمی‌کند و سراسر آن هم از ابهام و جنگ و گریز سرشار است. امّا در درون همین فضای تار، ناگهان فضای روشن نقش، مانند دریچه‌ای جلب نظر می‌کند و بیننده را خود به خود به چشم اندازی باز و با عناصری زنده و زیبا هدایت می‌نماید. در واقع این انتقال نگاه، هم نوعی انتقال اندیشه و نظر از جهان محسوس به جهان ماوراء محسوس و جهان معقول است.

۳ـ۲. فضای نیم مرئی و یا برزخی

پس از عبور از فضای بیکران و پرابهام محیط نقش به فضای درون قالب نقش می‌رسیم. در این فضا همه چیز روشن و قابل رؤیت بنظر می‌رسد. امّا بلافاصله پس از قالب در سه جهت (بجز از سمت بالا) فضای سایه ـ روشنی به چشم می‌خورد که در آن اشیاء هرچند قابل رؤیتند ولی تاریک‌تر می‌نمایند. این فضا که باید آن را فضای برزخی نامید، تصویر فضایی است که در مرز دو فضای نامرئی و مرئی یا غیب و شهادت و یا ارواح و اجسام قرار دارد و فاصل میان آن دو نیز هست.

در واقع برزخ هرچند فضای مستقلی به شمار نمی‌رود ولی در میان دو فضا به گونه‌ای قرار دارد که محسوس در آن معقول و معقول در آن محسوس می‌شود. همه چیز در این فضا، مانند هوای بامدادی و شامگاهی میان تاریکی و روشنایی قرار گرفته است؛ ولی خود نه تاریکی است و نه روشنایی. در این فضا اشیاء و واقعیّت‌ها تغییر نمی‌کنند ولی نمایش و نمود آنها تاریک‌تر و یا روشن‌تر به نظر می‌رسد. این فضا یادآور عالم مثال و یا خیال و رؤیا است که در آن حوادث، به صورت سایه‌هایی از واقعیّت و یا واقعیّت‌هایی در سایه جلوه می‌کنند. امّا این فضا پس از قالب و در بخش باطنی نقش قرار دارد و در واقع بدون آن که بتوان آن را کاملاً معقول نامید، از آن به فضای ماورای محسوس می‌توان یاد نمود.[23]

۳ـ۳. فضای روشن و مرئی

فضای داخل قالب که با زمینه رنگ فیروزه‌ای خوشرنگ و اخرای نارنجی (؟)، بدون عامل نور مانند خورشید و چراغ، روشن می‌نماید، فضای باطنی و اصلی نقش به شمار می‌رود و همه حوادث قابل رؤیت (برای نگاه آشنا) در این فضا اتفاق می‌افتد.

امّا پیش از تأمّل در عناصر این فضا، باید یادآور شویم که بهزاد این فضا را باز به نوبهٔ خود به سه بخش تقسیم نموده است:

۱. بخش حیات روحانی

۲. بخش نفسانی و مرگ معنوی

۳. بخش میانی و برزخی

در بخش چپ تصویر (نسبت به ناظر)، تمام عوامل از جمله حضور پیری سفید روی و سفید موی و سبز قبا در بالاترین نقطهٔ نقش و درختی تنومند با لانهٔ مرغان و دو تخم مرغ، این بخش را به نمودی از حیات معنوی و روحانی تبدیل نموده است.

به‌عکس در بخش راست تصویر (باز نسبت به ناظر)، همهٔ عوامل از جمله وجود یک درخت ناهنجار و خشک و وجود سر یک روباه، این بخش را به نمایشی از مرگ معنوی تبدیل کرده است.

در بخش میانی نه چندان دور از درخت ناهنجار و روباه، سه درخت نسبتاً پربرگ با برگ‌های انبوه و سرخ و همرنگ با زینه پوش شتر روشن رنگ، این بخش را به نمایشی از کثرت و طراوت بی‌ثمر و بی‌فرجام تبدیل نموده است.[۲۴] در واقع بخش میانی و بخش سمت راست مشترکاً فضایی را می‌سازند که میان آن دو و بخش چپ کوهی فاصله می‌اندازد!

می‌توان پرسید که در سنت و فرهنگ اسلامی برعکس ترتیب مذکور، راستی و رستگاری همواره در سمت راست و کژی و بدفرجامی با سمت چپ مشخص گردیده است (مثلاً نامهٔ عمل نیکوکاران را به دست راست ایشان می‌دهند و بدکاران نامهٔ اعمال خود را با دست چپ دریافت می‌کنند). پس چرا بهزاد نماد نیکی را در چپ و نماد بدی را در سمت راست رقم زده است؟

در پاسخ باید گفت که بهزاد این ترتیب را آگاهانه معکوس نموده است تا با روش ارائهٔ عکس مطلوب یا "پارادوکس"، رسم و رقم خود را مانند آینه‌ای در برابر تماشاگر کنجکاو قرار دهد. بنابراین در واقع ناظر باید مانند تصویری در آینه، سمت چپ خود را سمت راست نگاره و سمت راست خود را سمت چپ نگاره فرض نماید.

اکنون به عناصر و تمثیل‌های فضای اصلی نقش می‌پردازیم:

۱. دو شتر تیره و روشن

دو شتر برجسته به رنگ‌های تیره و روشن که از ناحیهٔ سر در هم آمیخته‌اند و ظاهراً توسط دو شتربان به استقرار و خوابیدن دعوت می‌شوند، عنصر اصلی این بخش به شمار می‌روند. بر پشت هر یک از شتران قطعه پارچه‌ای زیبا به رنگ‌های مختلف و مخالف با دیگری و با حاشیه‌های پرنقش و پرگل ترسیم شده است. پارچه شتر روشن به رنگ سرخ با حاشیهٔ سیاه و آبی و پارچه شتر تیره به رنگ آبی با حاشیهٔ سفید و سرخ رنگ‌آمیزی شده است. قطعه پارچه هر شتر با تسمه‌ای زرّین به دور شکم آن بسته شده است. ریسمانی که از یک طرف به دهان شتر و از طرف دیگر به دم آن متصل می‌شود در حلقه‌ای بر پشت شتران بهم پیوند می‌خورند.

با کمی تأمّل می‌توان حدس زد که این دو شتر درهم آمیخته تیره و روشن، تمثیلی از شب و روزند و احتمالاً بهزاد در ترسیم آن دو از آیاتی مانند این آیه: ﴿یُولِجُ اللَّیلَ فی النَّهار و یُولِجُ النَّهارَ فی اللَّیلِ﴾ (سورهٔ لقمان، آیهٔ ۲۹) تأثیر پذیرفته است. در این آیات تصویر درهم آمیختن شب و روز و مرگ و زندگی بسیار قابل تأمّل است. به جز این وجه شبه، باید به گذشتن روز و شب و گذر شتران نیز اشاره نمود.

در واقع شتران نیز مانند شب و روز نمادی از توالی و گذر زمانند. شتر رمز سفر و عبور از بیابان‌های دشوار زندگی است. خلقت او برای گذشتن از صحراهای خشک و سوزان و خوردن خار بیابان و مقاومت در برابر تشنگی فراهم شده است و به همین دلیل هم مثل بردباری و تحمّل دشواری‌ها نیز است.[۲۵] خواباندن شتران هم به معنای پایان سفر و یا پایان مرحله‌ای از سفر است. بنابراین در این نقش، شتران تمثیلی از شب و روز و رنج شبانه‌روزی انسان‌های در حال عبورند و خواباندن شتران نیز در فضای پائیزی نقش، از پایان دوران یک زندگی ـ در اینجا از زندگی بهزاد ـ خبر می‌دهد.

همانگونه که خواهیم دید رشته و دوک چرخان شیخ نیز در بالای سمت چپ نگاره، نقش نمادین شتران را در گذر زمان تقویت می‌نماید.

ولی چرا بهزاد پشت شتران را با پوششی خوشرنگ و زیبا آراسته است؟ به جز دلایل هنری صرف در واقع بهزاد با آرایش پشت شتران، به زیور جهانی اشاره می‌کند که آن را با زیورها آراسته‌اند. آراستن و جعل زینت غیر از زیبایی ذاتی است. زیبا جلوه

دادن و آراستن ستوران سفر سختی و دشواری از شدت عبث شگفت می‌نماید ولی آیا زیورهای فتنه‌انگیز جهان گذرا در نظر صاحبدل، چیزی جز این را نمایش می‌دهد؟ آیا بهزاد، در آرایش پشت شتران، به جعل زیورهای زمینی در آیه: ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الْأَرْضِ زِينَةً لَهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ (سورهٔ کهف، آیهٔ ۷) نظر داشته است؟

۲. دو شتربان

دو شتربان در برابر هم باز با پوشش و رنگ‌های مختلف و مخالف مشاهده می‌شوند. شتربان سمت چپ با کشیدن ریسمانی زنجیره‌ای که به پای راست شتر تیره رنگ بسته است، او را به خواباندن می‌خواند. هیئت شتربان با محاسنی که دارد و با چشمی که به زمین می‌نگرد و با بستن سلاحی غلاف شده و با حلقه‌ای بر گوش (نشان خدمتگزاری)، چهرهٔ اطاعت و صلاح و تسلیم را به بیننده القاء می‌کند. امّا شتربان سمت راست، برعکس با سبلت و بی‌ریشی و حالت دریده چشم، عصیان و تردید و حتّی ترس را به بیننده انتقال می‌دهد. توبره‌ای هم که به گردن آویخته است تعلّق او را به توشهٔ زندگی یادآور می‌شود. شالی به دور کمر او گره خورده است که یک سر آن را در دست چپ دارد و در دست دیگر چوبی را بالا برده که با حالت چرخش بدن، آماده فرود آوردن آن است. چیزی شبیه دشنه به کمک کمربند به او بسته شده است. ولی با کمی دقت می‌توان دید که این شیء دوکی همانند دوک شیخ است. وجود کمی پشم هم در کنار دوک و پنهان شده در زیر جامه او، این نظر را تأیید می‌کند. در واقع وجود دوکی بسته بر کمر (و نه در دست)، عملی عکس عمل شیخ را تداعی می‌کند. اگر بهزاد با ترسیم رشته و دوک چرخان شیخ، حرکت و گذر زمان را نشان می‌دهد، به‌عکس، با بستن دوک و نهان کردن کمی رشته در زیر جامه این شتربان، میل نافرجام او را به ماندن و توقف زمان و حتّی دزدیدن آن برای بینندهٔ کنجکاو تصویر می‌نماید.

امّا ناظر با کمی تأمّل در این شتربان و به چوبی که به علامت تهدید بلند نموده است، از خود می‌پرسد که آیا او نیز به نوبهٔ خود می‌خواهد شتر روشن رنگ را بخواباند یا برعکس می‌خواهد شتر تیره رنگ را از خواباندن باز دارد؟ با اندک دقتی در صحنه می‌توان فهمید که تهدید او متوجّه شتر تیره رنگ و مقصود وی بلند کردن اوست چه شتر روشن در نگاه تسلیمانه خود به شتربان سمت چپ و با پیروی از شتر تیره رنگ، بدون هیچ‌بندی خود را آماده خوابیدن نشان می‌دهد.

باز باید به خاطر داشت که شتربان سمت چپ در زیر سایه شیخ و در بخش آرمانی نقش ترسیم شده است، در صورتی‌که شتربان سمت راست در زیر درخت خشک و در زیر سر روباه و در بخش بی‌روح و نامطلوب نقش بسته است.

همچنین شتربان سمت چپ با کفش و کلاه سیاه خود نشانی از شب دارد و برعکس شتربان سمت راست با کفش و کلاه رنگین خود نشانی از روز را با خود حمل می‌کند. کفش و کلاه مانند سر و پا تعلق اعلی و اسفل انسان یعنی همه وجود انسانی است،[۲۶] و شب، هنگام آرامش و سکون و روز هنگام تلاش و معاش است (قرآن: سورهٔ نبأ، آیهٔ ۱۰ و ۱۱) بنابراین رنگ کفش و کلاه این دو شتربان تعلّق هر یک را به ترتیب به اوصاف شب و روز یعنی آرامش معنوی برای یکی و تلاش مادّی برای دیگری نشان می‌دهد.

۳. شیخ سبزپوش سپید موی

در سمت چپ و در بلندترین نقطهٔ نگاره، پیری سبزپوش و سپید روی و سپیدموی[۲۷] ایستاده ترسیم شده است که با یک دست دوکی را می‌چرخاند و در دست دیگر او رشته‌ای قرار دارد که بر بازوی او تاب خورده و از آسمان و از نهایت نقش نشأت می‌گیرد. بهزاد با قرار دادن او در سمت چپ (یعنی در واقع سمت راست) و در بلندترین نقطهٔ نگاره و به موازات درخت زندگی به اهمّیّت و مرتبت و منزلت او تأکید می‌کند، همانگونه که با برجسته کردن شتران، به نقش اساسی آن دو یعنی زمان و توالی شب و روز اشاره دارد.

بدون تردید شیخ در اینجا نماد وارستگی و کمال انسانی و انسان کامل و دوک او نیز نمایش گردش زمین و زمان و البتّه رشتهٔ او نیز نمودی از امتداد "زمان آفاقی" تا "زمان انفسی"[۲۸] است. اگر دو شتر، تمثیلی از شب و روز و گذر عینی زمان در این دنیا فرض شده‌اند، رشته و دوک شیخ نیز تمثیل امتداد زمان ملکوتی در زمان ناسوتی است.

امّا برخلاف نگاره‌های دیگر بهزاد که همواره پیر را در زیر درختی سبز نشسته می‌بینیم، در اینجا پیر سبزپوش ما در مقابل درخت و به موازات آن ایستاده است. احتمالاً بهزاد با رسم شیخ در حال قیام و با دادن رشته و دوکی چرخان به دست او به نقش کیهانی و میانی او در دو سو (سویی به آسمان و سویی به زمین) اشاره می‌نماید.

در واقع در نظر عارف انبساط هستی و بقای جهان و گردش افلاک و توالی ایّام جز با امداد غیبی میسّر نیست و انسان کامل واسطهٔ این مدد بی‌وقفه غیبی است. این عقیده

یعنی وجود واسطهٔ غیبی در عرفان اسلامی امری شناخته شده است و از آن عموماً به "انسان کامل" یاد می‌کنند. گاه متألّهین شیعه و سنّی نیز اصطلاح "انسان کامل" را برای مطلق اولیای خدا به کار می‌برند. امّا اصطلاح "قطب عالم امکان" و یا "صاحبِ زمان" در عرفان و عرف شیعه نیازی به توضیح ندارد.

در انتخاب رنگ سبز برای قبا و خرقهٔ شیخ (که تنها رنگ سبز نگاره است) بهزاد بی‌تردید به رنگ اسلام و "خضراء آسمان" و یا "خضر" پیامبر و سبزی و حیات ابدی او توجّه داشته است.[۲۹]

۴. درختان

ـ در سمت چپ نقش درختی تنومند و مستقیم مشاهده می‌شود که از صخره‌ها برآمده است و شاخه‌های آن در آسمان پراکنده‌اند. شاخه‌ها به برگ‌ها آراسته شده‌اند و پاره‌ای از شاخه‌های کوچک هم بی‌برگند. دو پرندهٔ سفید و سیاه نیز بر شاخه‌های آن، جا گرفته‌اند. رنگ‌ها به‌ویژه رنگ برگ‌ها همه از پائیز خبر می‌دهد و ریزش برگ‌هایی بر زمین (به تعداد ۱۴ برگ) باز بر فضای پائیزی نقش تأکید دارد و از پائیز عمر بهزاد حکایت می‌کند. امّا همانگونه که گفتیم، در نگاره‌های بهزاد همیشه در اطراف و کنار شیخ، آثار حیات دیده می‌شود که به شکل چشمه و نهر و یا سبزه و گیاه تصویر شده‌اند. غالباً شیخ بر زیر درخت پر برگ و سبزی نشسته است و سلطان و یا مریدان، با ادب به حضور او می‌رسند؛[۳۰] ولی در اینجا بجز درخت زنده، لانه و دو تخم پرنده در بالای شاخه‌ای بلند، از بذر زندگی و ادامهٔ آن نیز خبر می‌دهد. تخم‌مرغ و هر بذری به نوبه خود به دوره و دورانی از حیات اشاره دارد. در واقع بهزاد با نمایش آغاز حیات انجام آن را نیز ترسیم نموده است. بنابراین در ترسیم دو مرغ و دو تخم مرغ (زوجین) بر بالای شاخ درخت زنده، هم یک زندگی مضاعف یعنی زندگی بر زندگی و هم یک دوره حیات یعنی بدایت و نهایت آن و هم آهنگ ادامه آن تصویر شده است.

این درخت تنومند را با ریشه‌های استوار در صخره‌ها و شاخه‌های پراکنده در فضا می‌توان به عنوان نمادی از "شجرهٔ طوبی"[۳۱] "شجرهٔ طیّبه"[۳۲] (سورهٔ ابراهیم، آیهٔ ۲۴) یا "شجرة الکون"[۳۳] تصوّر نمود.

ـ کمی دورتر تقریباً در میان نگاره و در بلندترین نقطه، دو درخت نازک‌تر و سفیدتر و پربرگ‌تر و خوش‌رنگ‌تر دیده می‌شود؛ ولی دیگر بر شاخه‌های آن اثری از پرنده و

لانه و تخم پرنده نیست. به دور یکی از این درختان هم تاک انگوری پیچ خورده است که باز پر برگ و شاداب می‌نماید.

به نظر در شادابی و تعداد و انتخاب رنگ‌های شاد این سه درخت، بهزاد به کثرت و نیز به طراوت و مستی بالقوّه زندگی مادّی نظر داشته و احتمالاً خواسته است که تعبیر قرآنی ﴿زَهْرَةُ الْحَیٰوةِ الدُّنیا﴾ (سورهٔ طه، آیهٔ ۱۳۱) یعنی شکوفایی و شادابی (ناپایدار) زندگی دنیا را در این بخش از نگاره ترسیم نماید. این فضای شاداب و رنگین میانی که کنار بخش خشک و نامطلوب نقش ترسیم شده است با قلّه بلندی از بخش آرمانی نگاره جدا می‌شود.[۳۴]

ـ درست در طرف مقابل مقام شیخ و در جایگاهی بسیار پائین‌تر از آن، یک درخت خشک و بی‌برگ و ناهنجار، در کنار سر روباهی که به شتران می‌نگرد، ترسیم شده است. بر شاخی از این درخت تنها یک پرندهٔ کوچک قرار دارد که با حسرت به پرندهٔ دیگری که در حال پرواز است، می‌نگرد. این وضع نیز غربت روح را در این فضا و غبطه او را برای پرواز به بلندی‌های قاف و فضاهای نورانی آن به بیننده القاء می‌کند. حضور سر روباه در این سوی فضا و نگاه او به منظرهٔ خوابیدن دو شتر نیز نمایشی از مکر و فریب روزگار است و شاید بهزاد در رسم آن به این آیهٔ قرآنی نظر داشته است که در آن گروهی از مردم، پایان نافرجام خود را به مکر شب و روز (یا به مکر پیاپی رؤسای خود در شب و روز) نسبت می‌دهند و می‌گویند: ﴿بَلْ مَکْرُ اللیلِ و النّهار﴾ (سورهٔ سبأ، آیهٔ ۳۳).

۵. صخره‌ها

در بخش میانی این نگاره، حوادث بر روی قلّه‌ها و یا صخره‌های جاندار و یا در دامان آنها ترسیم شده‌اند که حکایت از عبور دشوار و نیز صلابت و سختی می‌کند.[۳۵] در این فضا از سبزی و گستردگی دشت و چمن خبری نیست، بوته‌های کوچک پراکنده و گاه با گل‌های کوچک قرمز رنگ و در صحنه خاکستری رنگ، بیشتر فضای یک سرزمین بی‌آب و یا کم آب را به خاطر می‌آورد.

در زیر درخت سمت چپ نگاره، چهارده برگ بر روی زمین افتاده‌اند که با وزش باد پائیزی از شجرهٔ طیّبه یا درخت هستی جدا و پراکنده شده‌اند. از این برگ‌ها دو برگ از بن به هم پیوسته‌اند و یک برگ نیز به زیر سنگی پنهان شده است. اگر بپذیریم که قلم موی بهزاد به اتفاق نقشی نیافریده است، باید این برگ‌ها را نیز تمثیلی بدانیم که برای ما

پیامی نهفته دارند؛ ولی در اینجا به همین اندازه بسنده می‌کنیم و دوباره نگاهی به مجموعهٔ نقش می‌اندازیم.

خلاصه

ـ همانگونه که ملاحظه شد، این نگاره که در روزها یا سال‌های پایانی عمر بهزاد رقم خورده است، نه تنها ثمرهٔ سلوک هنری یک هنرمند بلکه انعکاسی از یک سنت دیرین دینی و فلسفی و عرفانی نیز است. نوشتهٔ بهزاد در صدر نگاره تردیدی باقی نمی‌گذارد که قصد وی نه تصویری‌از نزاع شتران بلکه ترسیمی از خلقت بر وجه تمثیل و دعوت به عبرت از آن بوده است.

ـ در جهان بهزاد نور و ظلمت، شب و روز، مرگ و زندگی، زشتی و زیبایی، مُلک و ملکوت و صورت و معنا درهم آمیخته‌اند؛ ولی بهزاد بر مسلک عارفان سایه را در نور و زشتی را در زیبایی و صورت را در معنا و مُلک را در ملکوت ناپدید می‌کند.

ـ بهزاد صورت‌آفرینی است که صورت را برای صورت نمی‌آفریند بلکه مقصود و معنایی را ترسیم می‌کند که در کمال بی‌صورتی، صورت رمز آن و یا مظهر و تجلّی آن است.

ـ تمثیل‌های بهزاد نیز زنده و ساده و بی‌پیرایه و از سنت و فرهنگ معنوی اسلام و ایران نشأت گرفته‌اند، به همین دلیل نیز تماشاگر این اثر و شاید دیگر آثار بهزاد به آشنا و ناآشنا تقسیم می‌شوند و البتّه مخاطب بهزاد جز اهل معرفت و جز تماشاگر آشنا نیست.

ـ بهزاد غالباً با رسم تمثیل و روش ارائه عکس مطلوب (پارادوکس) تماشاگر اثر خود را در وضعی قرار می‌دهد که ناگزیر پرسش کند و به تأمل بپردازد تا شاید سرانجام پیام و مقصود او را دریابد.

ـ در عالم گسترده و مثالی بهزاد، پدیده‌های ناهنجار و منظره‌های زشت، صورتی موزون به خود می‌گیرند و با صور دیگر هماهنگ می‌شوند. در این فضای آرمانی هرچند تظاهر تاریکی‌ها و زشتی‌ها برای ظهور نور و نیکی‌ها ضروری می‌نمایند ولی این صورت‌ها جز فرصت اندکی برای نمایش ندارند و سرانجام هم نقش‌ها و چهره‌ها، زشتی‌ها و زیبایی‌ها دیر یا زود در بازگشت و معاد، به ابدیت می‌پیوندند و در آن ناپدید می‌شوند. "کلُّ شیءٍ هالِک اِلّا وَجْهه". "و اِلَیه یرجع الامر کلّه".

حافظ هم با روش خود همین تصویر را در این بیت ارائه می‌دهد که سخن خود را با آن پایان می‌دهیم:

چه جای شکر و شکایت ز نقش نیک و بد است
چو بر صحیفه هستی رقم نخواهد ماند

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله در زمان همایش و نمایش بین‌المللی شاهکارهای هنر نگارگری ایران (موزهٔ هنرهای معاصر ایران ۱۶ تا ۱۸ اسفند ۱۳۸۳) ارائه گردید. از برگزارکنندگان و گردانندگان هنرمند و پرمهر این روخداد مهم فرهنگی به‌ویژه آقای سمیع‌آذر مدیر محترم موزه و آقای رجبی دبیر نمایشگاه و سرکار خانم صالحی دبیر همایش صمیمانه سپاسگزار است.

۲. مایکل باری تفسیر اینجانب را دربارهٔ نماد شتران به شب و روز در صفحات ۱۵۸ـ۱۵۹ کتاب خود تحت عنوان نهایی:

L'art figuratif en Islam médiéval, et l'énigme de Behzâd de Hérat (1465-1535), Flammarion-2004 (هنر تجسمی در اسلام قرون وسطی و معمای بهزاد)

منعکس نموده است که از ایشان سپاسگزارم؛ ولی آقای باری ترجیح داده‌اند که نام معروف و مقبول این نگاره را با ترجمهٔ "Dromadaires affrontés" همچنان حفظ نمایند.

۳. در منظری وسیع‌تر، غرابت از آنجاست که مطابق فرمودهٔ مولانا، همهٔ صورت‌ها از بی‌صورتی زاده‌اند و البتّه بی‌صورتی خود حیرت‌زا است:

صورت از بی صورت آید در وجود — همچنانک از آتشی زاده است دود
حیرت محض آردت بی‌صورتی — زاده صد گون آلت از بی‌آلتی

۴. این بیت را به همین نحو از استاد تجویدی شنودم که از ایشان سپاسگزارم. در کتاب غزلیات سعدی (کلیات سعدی، تصحیح فروغی، امیرکبیر ۱۳۸۱) این بیت به این صورت آمده است:

صورتگر دیبای چین گو صورت و رویش ببین — یا صورتی برکش چنین یا توبه کن صورتگری

۵. مولانا با حسرت از این دشواری یعنی بیان سرّ برای بیگانه با معنا و یا بیان معنا برای اهل صورت چنین یاد می‌کند:

گر نگویم سرّ خود ای وای تو — گر بگویم زان بلغزد پای تو
گر بگویم بر مثال صورتی — تو در آن صورت بمانی ای فتی!

۶. آشنایی بهزاد با عرفان و هم‌صحبتی او با عارف نامدار عبدالرحمن بن احمد جامی قطعی است و می‌دانیم که جامی یکی از تذکره‌نویسان عرفا و به‌ویژه شارح آثار ابن عربی، عارف بزرگ اسلامی است. برای نمونه به کتاب نفحات الانس وی (مقدّمه و تصحیح مهدی توحیدی پور، علمی، تهران ۱۳۷۵) و نیز به کتاب نقدالنصوص فی شرح نقش‌الفصوص با مقدّمه و تصحیح ویلیام چیتیک (Wiliam Chittich)، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی تهران ۱۳۷۰) مراجعه شود.

۷. ر.ک. مقاله کمال‌الدین بهزاد به قلم آقای دکتر کریم‌زاده تبریزی ماهنامه فرهنگستان هنر (سال ۲ شماره ۱۰، شهریور ۱۳۸۲)، مجله خیال فصلنامه فرهنگستان هنر (بهار ۱۳۸۳)، مقاله به قلم دکتر علی اصغر شیرازی و نیز مقدّمه بهزاد در گلستان (فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲) به قلم محمّدعلی رجبی.
برای آگاهی از شهرت بهزاد در خارج از مرزهای ایران، خوانندهٔ علاقمند را به کتاب مذکور مایکل باری (Michael Barry) تحت عنوان *L'art figuratif en Islam Médiéval* (هنر تجسمی در اسلام قرون وسطی از انتشارات فلاماریون سال ۲۰۰۴) ارجاع می‌دهیم. وی به خوبی نشان داده است که چگونه آثار بهزاد الهام‌بخش نقّاشان معروف و معاصری مانند ماتیس (H. Matisse) و غیره بوده است.

۸. شهرت این نگاره به اندازه‌ای بوده است که جهانگیر، پادشاه هند آن را دیده و به نانهای، هنرمند هندی دستور داده است تا از آن تقلید نماید. در این نقش بدلی در چهارگوشه صدر نگاره، بجای نوشته پرمعنای بهزاد، جهانگیر به خط خود این عبارات تاریخی و تاریخ‌دار را نوشته است: "الله اکبر این کار استاد بهزاد را دیده، نان‌های مصوّر کرده حسب الحکم مَن حرّه جهانگیر ابن اکبر پادشاه غازی سنه ۱۰۱۷".

۹. در شرح تصاویر کتاب ایران (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۹ ذیل شماره C۴۱۰ در معرّفی این تصویر می‌خوانیم: "صحنه جنگ شترها": گنجینه و نفایس خطی کاخ گلستان، تهران. این نگاره اثر کمال‌الدین بهزاد صورتگر معروف اواخر عصر تیموری و اوائل صفوی است... ". در مجلهٔ بهزاد در گلستان (انتشارات فرهنگستان هنر، تهران ـ تبریز آذرماه ۱۳۸۲) که به مناسبت بزرگداشت بهزاد تهیه شده، این اثر چنین معرّفی شده است: "نزاع شتران، مرقع گلشن، کمال‌الدین بهزاد، هرات". ولی در تقویم سال ۱۳۸۲ (انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور) در معرّفی این اثر آمده است: "خواباندن شترها به دست ساربانان، مرقع گلشن، نگاره آبرنگ کار کمال‌الدین بهزاد حدود ـ ۹۳۰ هـ.ق". و بالاخره در مقاله‌ای به قلم دکتر کریم‌زاده تبریزی (مجله فرهنگستان هنر، ماهنامه سال ۲، شماره ۱۰، شهریور ۱۳۸۳) می‌خوانیم: "در صفحه‌ای از مرقع گلشن تهران تصویر پیرمردی است که شترها را به نشستن مجبور می‌کند و ساربان‌های دیگر در این امر وی را یاری می‌نمایند."

۱۰. استاد ارجمند دکتر اکبر تجویدی یادآور شده‌اند که بهزاد آثار خود را "بنام"... عمل العبد بهزاد" امضا کرده است و بیشتر در این آثار، استاد نام خود را بسیار کمرنگ و در بخش نامشخصی از نقّاشی گنجانده است." (ر.ک. نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر ۱۳۵۲، ص ۱۴۵).

۱۱. در نگاره‌های دیگر بهزاد، به‌ویژه در ترسیم مسجد و مدرسه و محراب، غالباً رسم آیه و حدیثی مناسب و متناسب با نقش مشاهده می‌شود.

۱۲. ظاهراً این کلمه که بجز حرف اوّل آن (م) و حرف آخر و ماقبل آن (ل ـ ع) پیدا نیست باید "مُطَلَّع" خوانده شود، چه در عربی المطّلع به معنای موضع اطلاع و اشراف از بلندی و یا وقوع یک امر حتمی است و به همین جهت وحشت ناگهانی اطلاع بر وقایع غیبی پس از مرگ را "هول مطّلع" نامیده‌اند و در دعا از آن به خدا پناه برده‌اند. بنابراین "مُطَلِّعْ خلقت" را به معنای جایگاه خبر از خلقت و شاید متناسب با نقش بتوان آن را با تسامح به دریچهٔ خلقت ترجمه نمود. در مقاله کمال‌الدین بهزاد سلطانی (مجله فرهنگستان هنر، سال ۲ شماره ۱۰) "بدیع خلقت" ضبط شده است که با توجّه به معنا و نیز حرف اوّل کلمه (م) مناسب بنظر نمی‌آید.

۱۳. کلمه حرَب به فتح (ر) به معنای سلب و به سکون آن به معنای خصومت و جنگ آمده است. حُرب الرّجل

مبنی بر مجهول یعنی: اُخذ جمیع ماله. بنابراین عبارت "بتحر به قوی" به معنای در حال سلب قوی و یا در حال نزاع و تعارض قوی بکار رفته است. در مقاله "کمال‌الدین بهزاد سلطانی" (مذکور) به تجربهٔ قوی ضبط شده است که بنظر مناسب نمی‌آید.

۱۴. در کلمه "فقر"، بهزاد به فقر صوفیانه و یا فقر کیانی و امکانی خود اشاره می‌کند.

۱۵. ظاهراً این عبارت فقط دعا و تمنای معمولی یک مؤمن پرهیزکار نیست، بلکه به تناسب مقام، شاید بهزاد حتّی از کار صورتگری خود نیز، طلب بخشایش نموده است.

۱۶. در مطالعهٔ این فضاهای سه گانه، ما به تصویر رنگی نگاره در مجله بهزاد در گلستان از انتشارات فرهنگستان هنر، تهران ـ تبریز، آذر ماه ۱۳۸۲، اعتماد نموده‌ایم. برای اطمینان بیشتر باید اصل نگاره از نظر فنّی و تاریخی نیز مورد دقّت قرار گیرد. ولی در هر حال پژوهش حاضر بر روی نگاره با فرض یکپارچگی و انجام اجزای آن توسط بهزاد، صورت پذیرفته است.

۱۷. در اینجا منظور "غیب امکانی" است و نه "غیب محالی" و یا مطلق. برای آشنایی با این اصطلاح و مفهوم آن به کتاب نقد النصوص جامی، مذکور، ص ۵۷ مراجعه شود.

۱۸. مولوی می‌فرماید:

آنچه خواهد بود بعد بیست سال　　دید اندر حال آن نیکو خصال

۱۹. همانگونه که ملاحظه نمودیم یکی از هم‌عصران بهزاد از او به عنوان "مصوّر کارگاه آفرینش و قلمزن پرده نقاشی آسمان و زمین" یاد نموده است. یکی دیگر از معاصران وی (صادق بیک افشار) این جملهٔ کوتاه ولی پرمعنا را دربارهٔ هنر بهزاد نوشته است: "با یک نظر قرص خورشید را می‌دید و با یک قلم هر دو جهان را تصویر می‌نمود" (ر.ک. مقدّمه محمّدعلی رجبی بر بهزاد در گلستان). می‌توان پرسید که منظور از دو جهان چیست؟ آیا نویسنده، آگاهانه توانایی بهزاد را در تصویر دو جهان پیدا و پنهان یا غیب و شهادت ستوده است؟

۲۰. عدد ۳۰ بی‌رابطه با سی جزء قرآن نیست. می‌دانیم که قرآن را "سی پاره" نامیده‌اند. مولانا می‌فرماید:

سی پاره به کف در چلّه شدی　　سی پاره منم ترک چله کن

"سی پاره" در اینجا اشاره به امام یا "انسان کامل" است که معادل مقام جمعی قرآن می‌باشد و سیمرغ قاف‌نشین هم تمثیلی از اوست. به همین دلیل نیز سیمرغ و شیخ هر دو در بخش چپ نگاره (در واقع بخش راست) ترسیم شده‌اند.

۲۱. نسخه‌ای از کتاب منطق‌الطیر عطار توسط بهزاد نگارگری شده است که اکنون در موزهٔ مترو پولیتن نیویورک نگهداری می‌شود (ر.ک. مجلهٔ فرهنگستان هنر، سال هفتم، ۱۳۸۲، ص ۲۴).

۲۲. با مراجعه به اثر دیگری از بهزاد که به آن عنوان "نصیحت پیر" داده‌اند (ر.ک. بهزاد در گلستان، تهران ـ تبریز آذرماه سال ۱۳۸۲ ص ۴۵) باز در حاشیهٔ نقش، پرنده‌ای به شمایل سیمرغ دیده می‌شود که خشمگین به یک پلنگ در حال شکار گوزن می‌نگرد و آن حیوان نیز با دهان باز و دندان‌های تیز، او را تهدید می‌کند. امّا در این نگاره به عکس، سیمرغ مرئی و پرندگان، کوچک و نامرئی بنظر می‌آیند (تصویر دوم).

۲۳. جامی از این برزخ به "مرتبه مثال" یاد نموده و آن را واسطه میان عالم ارواح و عالم اجسام دانسته است: "و بعد از تنزّل به مرتبهٔ ارواح تنّزل است به مرتبهٔ مثال که واسطه است میان عالم ارواح و عالم اجسام و

جماعتی از حکماء آن را "عالم مثال" خوانند و به لسان شرع "برزخ" گویند..." (ر.ک. نقد الفصوص فی شرح نقش الفصوص، مذکور. ص ۵۲).

۲۴. در نگارهٔ دیگری که به آن عنوان "نصیحت پیر" داده‌اند (بهزاد در گلستان، ص ۴۵)، بهزاد این سه فضا و این سه حالت را به ترتیب با درختی تنومند و پربرگ و سبز، باز در چپ نگاره (بالای سر شیخ) و درختی کم برگ و کوچک‌تر در وسط (بالای سر سلطان در خدمت شیخ و در حال هدیه طبقی از سکّه‌های طلا (؟) به شیخ) و سرانجام با درختی بی‌برگ (بالای سر خادم سرخ‌پوش سلطان) در طرف راست نقش، نمایش داده است (تصویر دوم).

۲۵. مولانا در مثنوی (دفتر چهارم، بیت ۳۳۷۴) می‌فرماید:

چشم اشتر زآن بود بس نور بار — که خورد از بهر نور چشم، خار

۲۶. حافظ می‌فرماید:

از پای تا سرت همه نور خدا شود — در راه ذوالجلال چو بی پا و سر شوی

۲۷. سید برهان‌الدین محقق ترمذی (که پس از پدر مدت نه سال راهنما و پیر مولانا بوده است) در یک بیان تمثیلی زیبا در وصف کمال و موی سفید شیخ می‌فرماید: "شیخ را همه موی سپید باشد که هیچ سیه نمانده باشد... موی سیاه صفت خلق است". بنابراین موی سپید شیخ تمثیلی از وارستگی و فنای اوصاف بشری از او و تجلی اوصاف الهی در اوست.

مولانا نیز در همین معنا (مثنوی، دفتر سوم، بیت‌های ۱۷۹۰ تا ۱۷۹۴) می‌فرماید:

شیخ کِبود؟ پیر یعنی موی سپید — معنی این موی، بدان ای ناامید
هست آن موی سیه هستی او — تا ز هستیش نماند تار مو
چونکه هستیّش نماند پیر اوست — گر سیه مو باشد او یا خود دو موست
هست آن موی سیه وصف بشر — نیست آن مو، موی ریش و موی سر

(ر.ک. معارف، مجموعه مواعظ و کلمات سید برهان‌الدین محقق ترمذی... بدیع‌الزمان فروزانفر، اداره کل نگارش وزارت فرهنگ (۱۳۳۹) (؟) صص ۳۵ و ۳۶ و حواشی مرحوم فروزانفر ص ۱۳۱).

۲۸. برای آشنایی با زمان آفاقی و انفسی به کتاب العروه لاهل الخلوة و الجلوة تصنیف علاءالدّوله سمنانی (تصحیح و توضیح نجیب مایل هروی، انتشارات مولی ۱۳۶۲، صص ۱۷۱ و ۱۷۲) مراجعه شود. برای نمونه به این جمله توجّه شود: "... و زمان آفاقی عبارت است از ابتدای حرکت افلاک، همچنانکه خدای تعالی فرموده: کانَتا رَتقاً فَفَتَقناهُما یعنی: آسمان بود با زمین بهم پیوسته و روز و شب و سال و ساعت نبود، بعد از این که فتق کردیم، پیدا شد زمان و مکان...".

۲۹. آسمان را "خضراء" می‌نامند چون باران آن سبب سبزی زمین است. و "خضر" را به آن سبب خضر می‌نامند که چون در سرزمینی فرو آید، اطراف او سبز شود. "... والمراد بالخضراء: السّماء، لانّها تعطی الخُضره". و در معنای خضر آمده است: "انّه کان لایجلس علی خشبه یابسه و (لاارض بیضاء) الّا اخضّرت" (ر.ک. مجمع البحرین الطریحی ذیل کلمه خضر). در ادبیات فارسی نیز از آسمان به "فلک سبز" و "گنبد خضراء" و "یا رواق زبرجد" یاد شده است. حافظ می‌فرماید:

بر این رواق زبرجد نوشته‌اند به زر — که جز نکویی اهل کرم نخواهد ماند

۳۰. رسم قرار دادن شیخ را در زیر درخت به احتمال بسیار از واقعه "بیعت رضوان" در زیر درخت ﴿تحت الشجرة﴾ (سورهٔ فتح، آیهٔ ۱۸) و یا تولّد حضرت مسیح ـ علیه‌السّلام ـ به زیر درخت (سورهٔ مریم، آیات ۲۳ تا ۲۵) الهام گرفته‌اند. محقق ترمذی در تقارن درخت و شیخ می‌فرماید: "اکنون شیخ آن شجره است که "تحت الشجرة"، هر که را درد حقیقت است بیا گو به نزد این درخت که "وهزّی"، این درخت اوّل طالب بود اکنون این درخت مطلوب شده است" (معارف، ص ۲۲). و یا: "در سایهٔ شیخ نشین کی (که) ظلّ طوبیست... تا از آفتاب دنیا خلاص یابی تا در زیر این درختی ایمنی چون از زیر این درخت بیرون آیی، درمانی..." (همان ص ۴۱).

۳۱. تمثیل "شجرهٔ طوبی" زیبا و پرمعنا است. ابن‌عربی میان این درخت بهشتی و آفرینش آدم و نیز خلقت حضرت مسیح ـ علیه‌السلام ـ رابطه‌ای برقرار نموده است و آن اختصاص آفرینش هر سه آفریده با دست (ید) حق و دمیدن نفخه الهی در آنان است:

"و اعلم انّ شجرة طوبی لجمیع شجر الجنّات، کآدم... و کما قیل فی مریم نفخ فیها من روحه... و تولّی الحق غرس شجرة طوبی بیده و نفخ الرّوح فیها..." (فتوحات المکیّه، دار صادر بیروت، ج ۳، ص ۴۳۶).

۳۲. در قرآن "کلمه طیّبه" یا سخن نیکو به "شجرهٔ طیّبه" یا درختی نیکو مثل زده شده است که ریشه‌های آن در زمین استوار شده‌اند و شاخه‌های آن در آسمان پراکنده‌اند.

سید برهان‌الدین محقق ترمذی در تصویری زیبا شجرهٔ طیّبه را تمثیلی از دین دانسته است که سویی به خلق و سویی به حق دارد و باید آن را پرورش داد:

"شجرهٔ طیبه"، درخت دین قوّت گیرد به واسطه تربیت کی (که) اکنون خُردست درخت دین و هنوز قوّت نگرفته است تا چون قوّت گیرد کس نتواند کندن آن را از بیخ... آنگاه او ذو طرفین شود طرفی به حق و طرفی به خلق هر کی (هرکس) دست در این شاخ زند برساندش، مگر کشتی نوح از چوب چنین درختی ساخته‌اند از بهر قرب حقّ..." (معارف، ص ۲۵).

۳۳. شجرة‌الکون یا درخت هستی نام کتابی معروف از محی‌الدین ابن عربی است. مایکل باری در نگاره‌های دیگری از بهزاد، با تأثّر از همین نام، از درخت بالای سر شیخ، به عنوان "شجرةالکون" یا درخت هستی "L'Arbre de L'être" یا "L'Arbre cosmique" یاد می‌کند که باز مناسب مقام بـنظر مـی‌رسد (ر.ک. M. Barry, *L'art figuratif en Islam médiéval*، مذکور ص ۲۳۵).

۳۴. اتّصال و انفصال یا امتزاج و امتیاز شگفت‌انگیز این دو فضا با فاصله یک قلّه، بی‌درنگ این بیت مثنوی (دفتر اوّل، شماره ۲۵۷۱) را بخاطر می‌آورد:

اهل نـار و اهـل نـور آمـیخته در میانشان کوه قاف انگـیخته!

۳۵. در نگاره‌های بهزاد، غالباً صخره‌ها مانند اشباحی زنده و مانند ابرها متحرک ترسیم شده‌اند. مثل این که سنگ‌ها در حال ترکیدن و جابجا شدن نقش بسته‌اند. احتمالاً بهزاد در ترسیم صخره‌ها به این آیه توجّه داشته است: ﴿وَتَرَی الجِبالَ تَحْسَبُها جامِدَةً وَ هِیَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحاب﴾ (سورهٔ نمل، آیهٔ ۸۸).

منابع

ابن عربی، محی‌الدین، فتوحات المکیّه، دار صادر، بیروت، ج ۳.

تبریزی، کریم‌زاده، «کمال‌الدین بهزاد»، ماهنامه فرهنگستان هنر، سال ۲، شماره ۱۰ شهریور ۱۳۸۲.

تجویدی، اکبر، نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۲.

تقویم سال ۱۳۸۲، تصویر نزاع شتران، مرقع گلشن، کمال‌الدین بهزاد، هرات، سازمان میراث فرهنگی کشور.

جامی، نورالدین عبدالرحمان، نفحات الانس، مقدّمه و تصحیح مهدی توحیدی پور، علمی، تهران، ۱۳۷۵.

ـــــــــــ، نقدالنصوص فی شرح نقش‌الفصوص با مقدّمه و تصحیح ویلیام چیتیک، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۰.

سعدی، کلیات سعدی، تصحیح فروغی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۱.

سمنانی، علاءالّدوله، العروه لاهل الخلوة و الجلوة، تصحیح و توضیح نجیب مایل هروی، مولی، ۱۳۶۲.

رجبی، محمدعلی، بهزاد در گلستان، مقدمه، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲.

طریحی، فخرالدین محمّد، مجمع البحرین، البعثه، قم، ۱۴۱۴.

فروزانفر، بدیع‌الزمان، «مجموعه مواعظ و کلمات سید برهان‌الدین محقق ترمذی...»، معارف، اداره کل نگارش وزارت فرهنگ، ۱۳۳۹.

کتاب ایران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۹.

مجله بهزاد در گلستان، فرهنگستان هنر، تهران ـ تبریز، آذرماه ۱۳۸۲.

مجلهٔ فرهنگستان هنر، ماهنامه سال ۲، شماره ۱۰، شهریور ۱۳۸۳.

مولوی، مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، با تعلیقات بهاءالدین خرمشاهی، توس، ۱۳۷۵.

L'art figuratif en Islam médiéval, et l'énigme de Behzâd de Hérat (1465-1535, Flammarion-2004) هنر تجسمی در اسلام قرون وسطی و معمای بهزاد، فلاماریون، ۲۰۰۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنر / بهزاد صورتگر معنا

تصویر اوّل

تصویر دوم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی