صفحات ۸۷-۹۵
نشریه هنرهای زیبا • شماره ۲۹ • بهـــار ۱۳۸۶

جلوه جـــمال و جـــلال در نگارگـــری و بازتـــاب آن در موجودات اهریمنـــی و مخـــوف

دکتر زهرا رهنورد*
دانشیار گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۳/۶/۱۴ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۵/۹/۴)

چکیده:

زیبایی (جمال) و هیبت (جلال) دو اصطلاح منحصربه‌فرد فلسفه و عرفان اسلامی است، اما نقش آنها در ساحت هنر سنتی و بالاخص نگارگری، آنچنان شگفت‌انگیز است که بدون بررسی کارکردشان، تبیین نگارگری چندان ممکن نیست. در نگارگری ایرانی، شخصیت های متنوعی با ظرافت های خاص وجودی و بصری به تصویر کشیده شده‌اند. این ویژگی را می‌توان با عناوین ارزشی: "موجودات خیر و شر"، خیالی: "موجودات اسطوره‌ای و واقعی"، عرفانی: "عاشقها و معشوقها"، اجتماعی: "شاهان و گدایان"، دینی: "انبیاء و فرشتگان" و اهریمنی: "دیوان و اژدهایان" بررسی کرد. تمامی این موجودات ذیل جلوه‌های جمال و جلال قابل بررسی‌اند، اما در این مقاله موجودات اهریمنی موردنظر هستند. سؤال: چرا موجودات اهریمنی و مخوف علی‌رغم هویت ترسناک یا نقش منفی‌شان زیبا تصویر شده‌اند؟ پاسخ: فرض این است که روح حاکم بر نگارگری ایرانی، زیبایی است؛ تا آنجا که اهریمنی‌ها هم زیبا تصویر می‌شوند. این ویژگی یک رمز است و هدف این مقاله رمزگشایی این زیبایی است. یافته‌های تحقیق نیز عبارتند از: ۱. ساختار ذهنی هنرمند حین روند خلق هنری، در مواجهه با اهریمنی‌ها، زبان و بیان زیباشناختی را انتخاب می‌کند؛ ۲. خاستگاه نظری زیباشناختی جلوه‌های اهریمنی نگارگری مبتنی بر نظریه تجلّی ابن‌عربی است که جمال و جلال، دو شعاع ساطع از ساحت تجلی هستند، اما هیبت جلال چنان است که به دلیل انوار محرّقه، نمی‌توان جز از خلال جمال و زیبایی به موجودات خوفناک نگریست و آنها را تصویر کرد.

واژه های کلیدی:

جمال، جلال، اهریمنی، مخوف، عرفان، نگارگری.

* تلفن: ۶۶۴۱۵۸۳۴-۰۲۱ ، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱ ، E-mail: rahnavardkzm@yahoo.com

مقدمه

درنهایت حیرت، موجوداتی با فطرت زشت و شخصیت اهریمنی و مخوف در نگارگری ایرانی حضور دارند که اغلب زیبا و دلفریب تصویر شده و برخلاف عادت یا تصور، دیوهای خوش‌پوش و مارها و اژدهایان مزیّن، قاتلان بی‌گناه و ماردوش‌های خوش سیما عرصه‌هایی از نگارگری را به خود اختصاص داده‌اند و این سؤال را به ذهن متبادر می‌کنند که چرا نگارگری ایرانی اغلب، جز در موارد استثنایی، بیانگر حالات درونی[1] نبوده و هیچ رنج، شادی، خشم و هیبت یا حالتی را تصویر نکرده است؟

پاسخ این است که عناصر بصری در نگارگری ایرانی، همچون واژگانی هستند که فقط شرح یک قصه را آموخته‌اند و آن قصهٔ عشق و زیبایی است در روند تجلّی حق. البته درجوامع مدرن امروزی که همه چیز تحت سیطره کمیت بیان می‌شود و رمززدایی یکی از افتخارات آن به‌شمار می‌رود، یافتن رمز تجلّی[2] در صور زشت و دهشتناک (و نه ذاتاً زیبا و دلفریب) دشواری مضاعفی است.

محقق در مواجهه با موجودات مهیب نگارگری از سویی با رمزگرایی[3] و از سویی با خوفناکی مواجه می‌شود و به وادی‌های سرشار از سؤال و وسوسه و فرار سوق می‌یابد.

نظریهٔ تجلّی، گفتمان غالب حکمت عرفانی اسلامی و سنتی است که با هنر اسلامی ـ ایرانی، که خود ذیل هنرهای سنتی طبقه‌بندی می‌شود، ارتباط تنگاتنگی دارد.

در عین حال، ساختارهای معرفت‌شناختی که هنر سنتی در دامن آن شکفته است به نحوی شکل گرفته که ارتباطشان با دنیای مابعدالطبیعه[4] و مفهوم جاودانگی[5] و فرهنگ عمومی جامعه سنتی، روح و اساس معرفت‌شناختی هنر اسلامی است.

متن

به‌طور طبیعی درصورتی می‌توان این مقولهٔ شگفت، یعنی زیبایی موجودات اهریمنی و مخوف و با هیبت، در نگارگری را تبیین و علت‌یابی کرد که بتوان مبانی نظری دقیق و ثبت شده‌ای را پشتوانه تحلیل و تبیین قرار داد. از این‌رو، بخش نظریه و تعاریف و همچنین مطالعات موردی می‌تواند ساختار قابل اعتمادی برای بررسی ارائه نماید.

الف. نظریه و تعاریف

پیش از ورود به بخش نظریه با مجموعهٔ مبهمی از واژگان مواجهیم که ممکن است در متون مختلف، معانی متفاوتی داشته باشند؛ بنابراین، ابتدا باز تعریفی از واژگان ارائه می‌شود.

تعاریف

عرفان: در این تحقیق، عرفان جوهر سنت است و به‌قول عبدالرزاق کاشانی معرفتی است که از طریق شهود به‌دست می‌آید و خداوند ذات، صفات، اسماء و افعالش را برای عارف منکشف می‌نماید (کاشانی، ۱۳۷۶، ص ۲۲۴). در حقیقت، عرفان معرفتی است که در روند وصولی عاشقانه تحصیل می‌شود.

سنت: معمولاً به‌غلط یا برحسب عادت، مجموعه آداب و رسوم و حتی گرایش‌های جزم‌گرایانه و گاه منجمد و پوسیده را سنت می‌گویند؛ اما در این متن، سنت به معنای قواعد الهی و ازلی است که با سرشت انسانی و قواعد کیهانی هماهنگ و هم ریشه است (گنون، ۱۳۷۲، ص ۱۶۳). انسان به دلیل سرشت متعالی خود پیوسته در مسیر وصول به ساحات والا، در حرکت است. در این متن، عرفان و سنت دو روی یک سکه‌اند و بنابراین، واژگان عرفانی و سنتی گاه به‌جای هم وگاه درپی هم می‌آیند.

معرفت عرفانی و سنتی: مبتنی بر تدبیر و تفکر و تعمق در صور هستی است، آن‌گونه که دیدار عالم هستی را در ارتباط با حق تعالی میسر سازد. معرفت عرفانی و سنتی این فرصت را فراهم می‌آورد که جهان به‌صورت یک کل و شمایل دیده شود که جلوه‌های زیبای معشوق از اطراف و جوانب آن ساطع است (نصر، ۱۳۸۰، ۳۲۸).

فرهنگ عمومی جامعه سنتی: جامعه سنتی، جامعه‌ای است که در پرتو آموزه‌های مذهبی و عرفانی سامان یافته و به لحاظ فرهنگی متأثر از این آموزه‌هاست. فرهنگ عمومی جامعه سنتی که از ابداعات این تحقیق است، فرهنگی است ناشی از ته‌نشینی و صافی‌شدن آموزه‌های عرفانی و سنتی در ناخودآگاه جمعی و فرهنگ عمومی جامعه. نمود اعلای این فرهنگ نیز در سلوک،

تفکر و نحوه زندگی و محصولات طبیعی و فرهنگی و حتی فنی جامعه هویدا می‌گردد؛ از این‌رو هنرمند غرق در این آموزه‌ها بدون آن که نظریه‌پرداز باشد این احساسات، سلوک و اطلاعات را به آثارخود منتقل می‌کند.

صورت های مثالی: این صورت ها یکی از مراتب کلی ششگانه هستند (کاشانی، ۱۳۷۶، ۱۷۱) که در خیال هنرمند یا آثار هنری ظاهر می‌شوند و فاقد جنس و ماده اما دارای رنگ، شکل، اندازه و مقدار هستند. نحوه ارتباط این صورت ها با عوالم بالا و معقول از نکات مهم تفسیر و تأویل آثار هنری عرفانی و سنتی است.

صورت‌های مثالی از دو خاستگاه "عالم مادی" و "عالم معقول" متأثر می‌شوند. عالم معقول، عالمی فرازمانی، متعالی و غیرمادی است که خاستگاه لایه‌های والاتر صورت های مثالی است. عالم ماده و ملک، عالمی است که جهان مادی و نازل‌ترین ساحت وجود را دربرمی‌گیرد. این عالم نیز خاستگاه عینی صورت های مثالی است (همان، ۱۸۳ و نیز رک: خوارزمی، ۱۳۶۴، ۲۰).

در اینجا لازم است اشاره شود که در هنر مدرن نیز، علی‌رغم این که از خاستگاه های متفاوتی برخوردار است، می‌توان شواهد بی‌چون‌وچرای عوالم بالا و مراتب فوق عالم حس را، به‌ویژه از خلال گفته‌های بنیانگذاران این هنر در قرن بیستم، رمزگشایی کرد (الیاده، ۱۳۷۴، ۲۳۸_ ۲۴۸).

گفتنی است برای بیان مفهوم تجلی در معرفت سنتی سه رهیافت اساسی می‌تواند ما را به فهم شمایل زیبای هستی هدایت کند:

۱. جهان‌شناسی عرفانی سنتی: این معرفت، جهان‌شناسی جاویدان[۶] است و جلوه‌های جهان را در رابطه با ذات حق تحلیل می‌کند.
۲. اندیشه عرفانی سنتی: این بخش از معرفت، حکمت جاویدان[۷] است؛ اندیشه‌ای که خرد وشهود را ذیل یک طبقه‌بندی به‌کارمی‌گیرد.
۳. پژوهش ها و تأملاتی که رؤیت عالم هستی را در مقام ذات ربوبی میسر می‌سازد و ارتباط و اتحاد صورت های مثالی را با اصل آنها در جهان معقول برملا می‌کند.

وضوح و ظهور مضمون "تجلی" در روند این سه رهیافت اصلی ساختار معرفتیِ عرفانیِ سنت، میسر می‌شود.

در این تحقیق ابتدا مضمون تجلی در کیهان‌شناسی سنتی و همچنین موجودات مهیب در نگارگری ایرانی و سپس ارتباط آن دو با یکدیگر شرح داده می‌شود.

نظریه تجلی

مضمون تجلی، که صورت کلی کیهان‌شناسی جاودان است، در قلب طیفی از واژگان، چون عشق، زیبایی، آینه، گنج مخفی و حب مأوا دارد، و در حقیقت تجلی، مفسر این واژگان است.

در نظر ابن عربی، بنیان‌گذار نظریه تجلی، تجلی روندی است که طی آن "حق" که در ذات خود مطلقاً ناشناخته و مخفی است، خود را در صورت های عینی‌تر ظاهر می‌سازد؛ و چون تجلی حق قابل تحقق نیست، مگر از خلال صورت های محدود و خاص، بنابراین تجلی چیزی نیست جز تعدد و تعیین حق.

تجلی، در روند خود، مجموعه‌ای از مراحل و مراتب را فراهم می‌سازد که ساختار زمانـــمند[۸] ندارند، اما در عین حال، به نظام اشیاء راه‌یافته و ساختار وجودی خاصی به آنها می‌بخشند (ایزوتسو، ۱۳۷۰، ۱۶۷). در روند تجلی کلیه پدیده‌های هستی همچون آینه‌هایی هستند که جمال و زیبایی "او" را برملا می‌کنند.

ابن عربی تا آن حد پیش می‌رود که می‌گوید اگر حق تعالی در اطلاق و اختفایش می‌ماند و متجلی نمی‌شد، عالم به‌وجود نمی‌آمد. درصورت باقی ماندن حق تعالی در غیب مطلق، جهان تمام معنای خود را از دست می‌داد (جهانگیری، ۱۳۷۵، ۳۷۳).

در فرهنگ عمومی جامعه سنتی نیز پیام های آن برای مخاطبان قابل فهم و دریافت شدنی است، چراکه آموزه‌های عرفانی و سنتی، آحاد و افراد را دربرگرفته و جزیی از عادات، رفتار، ذوق و سلیقه زیبایی‌شناسی مردم شده است.

اینک به درک راز زیبایی دیوان، ماران، قاتلان و اژدهایان نزدیک می‌شویم؛ چراکه در جهانی که تمامی ذرات آن آینه‌هایی هستند که حدیث زیبایی حق را برملا می‌کنند، هیچ موجود زشتی وجود خارجی ندارد و هر شیئی و موجودی در حد خود و به اندازهٔ استعدادها و قابلیت های خود آینه جمال نمای ذات حق است. اما معرفت‌شناسی سنتی که زیربنای ظهور زیبایی موجودات مهیب در نگارگری ایرانی است ما را به‌سوی اطلاعات دیگری هدایت می‌کند. این اطلاعات وجوه معرفت‌شناسی‌ای هستند که امکان تبدیل یا نمایش موجودات قهرآمیز را به‌صورت موجودات لطیف میسر می‌سازند و آن، مظاهر یا نمادهای تجلی است.

جمال و جلال و نمادهای تجلی

دو صفت جمال و جلال از نمادهای مشهور تجلی است. "جلال به معنای بزرگی و بزرگواری و در اصطلاح از صفاتی است که به قهر و غضب تعلق دارد" (گوهرین، ۱۳۶۸، ۴۵).

در تعریف جمال می‌توان گفت جمال به معنی خوب‌صورت و نیکوسیرت، خوبی و خوب شدن است و به رضا و لطف تعلق دارد (همان، ۵۰).

شخصیت صفت جمال، هویت هایی چون لطف، رضا و رحمت را برملا می‌نماید و شخصیت نماد جلال، ویژگی قهر، غضب، عزت، عظمت و نقمت را بیان می‌کند.

در ادبیات عرفانی نیز گاه رخ به‌منزلهٔ نماد جمال و زلف به منزلهٔ نماد جلال ظاهرشده است. به‌قول شیخ محمود شبستری

تجلی گـــــه جمال و گــه جلال است
رخ و زلف، آن معانی را مثال است
(لاهیجی، بی‌تا، ص ۷۵۷)

این دو صفت، نه در هستی موجودات با یکدیگر در تضادند و نه در هنر عرفانی سنتی؛ حتی اگر تضادی نیز به‌نظر آید تضاد در ظاهر است، نه در باطن. زیرا در باطن هر جمالی، جلالی خفته و در پس هر جلالی، جمالی پنهان است. در کنه زیبایی فرشتگان، صفت جلال به‌صورت قدرت تصرف و کارسازی امور عالم مأوا گزیده است و در کنه وجود دیوان، نقش تقدیری آنان به زیباترین وجهی نهفته است. در حقیقت، رهیافت اساسی نظریه ابن‌عربی از همین نقطه نطفه می‌بندد.

از این پس نکته بسیار ظریفی در معرفت‌شناسی سنتی نسبت به جمال و جلال هویدا می‌شود. ابن‌عربی در فتوحات مکیه اعلام می‌کند که حق هرگز در صفت جلال خود برای بندگانش متجلی نمی‌شود؛ زیرا حضرت جلال دارای انوار محرقه است، بلکه تجلی او همواره در جلال جمال است (ابن‌عربی، ۱۴۱۴، ۵۴۲).

شاه‌بیت غزل زیبایی دیوان و جانوران مخوف و قاتلان تیزچنگال در تبدیل جلال به جمال نهفته است.

با افزون این بُعد از نظریهٔ تجلی در تصویرگری موجودات اهریمنی و مخوف، "تجلی"، با دو صفت "جمال" و "جلال" نقش می‌بندد. برای مثال اژدها موجودی قهرآمیز و مربوط به صفت جلالی تجلی است، اما همین اژدها با صفت جمالی تجلی، به تصویر کشیده می‌شود و آذین و تزیین اژدها در اینجا فلسفه خود را هویدا می‌سازد که نقش آن بیان جلال به زبان جمال و بیان قهر به زبان مهر است، یا به زبان معرفت‌شناختی عرفانی ـ سنتی، صفت جلال (قهر) به جلوهٔ جمال (مهر) بیان می‌شود تا انوار محرقه هستی سوز جلوه جلالی موجودیت هستی و انسان را شعله‌ور نسازد و به او فرصت حضور در قلمرو زیبایی و امنیت و آرامش را بدهد.

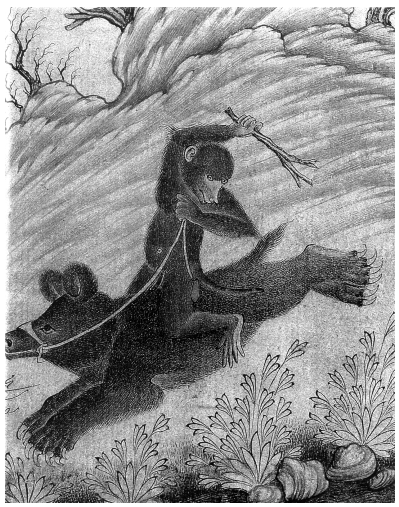
در ادامه به جلوه‌هایی از موجودات اهریمنی و مخوف در نگارگری ایرانی که در قالبی زیبا هویدا شده‌اند، اشاره می‌شود.

ب. مطالعه موردی

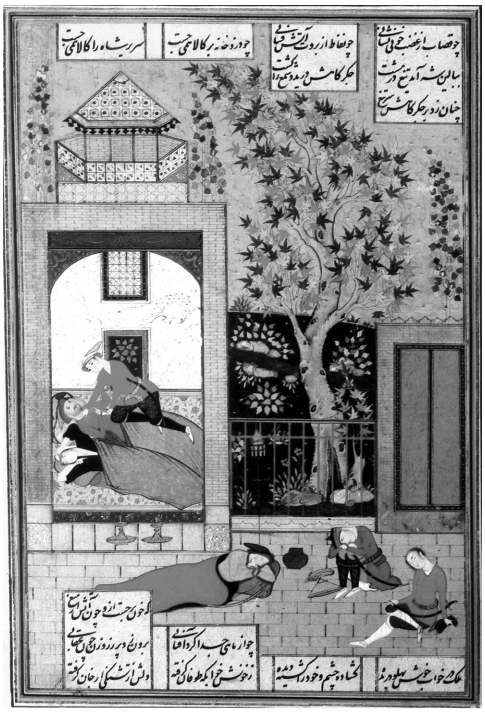
در جستجوی جلوه‌های بی‌بدیل موجودات مهیب در نگارگری، فهرست عظیمی پیش روی ما قرار می‌گیرد. این فهرست گویای آن است که منابع، آثار و هنرمندان نگارگر، هر یک به نحوی در ایجاد این ناسازواره عجیب، یعنی هماهنگی و هارمونی شرارت، هیبت و زیبایی در پیکر موجودات اهریمنی و مخوف، نقش شورانگیزی ایفا نموده‌اند؛ به بیانی دیگر، انواع شاهنامه‌ها، معراج‌نامه‌ها، مرقعات، کتب حکمت‌آمیز و قصص تاریخی و علمی و دینی چون کلیله و دمنه، عجایب المخلوقات و منافع الحیوان جزو گنجینه‌های تصویری و مفهومی موجودات مهیب نگارگری محسوب می‌شوند، اما مهم‌تر از همه آفرینندگان این چهره‌های شگفت، یعنی هنرمندان و نگارگران هستند که بدون غلو و اغراق قهرمان بی‌رقیب عرصه نقش‌آفرینی هیبت و زیبایی‌اند؛ هنرمندانی چون معین مصور، کمال‌الدین بهزاد، سلطان محمد، آقامیرک، حیدرعلی و استاد محمود سیاه قلم، که شاید بتوان در این میان، برخی دیوهای محمود سیاه قلم و بعضی موجودات مهیب معراج نامه‌ها را از شمول مطلق ترکیب زیبایی وخوفناکی استثنا کرد.

حیوانات: نگارهٔ "میمون، روباه‌سواری می‌کند"، اثر محمدعلی، مکتب صفوی، قرن یازدهم هجری (هفدهم میلادی)

حیوانات در نگارگری ایرانی به‌صورت های پرنده، اسب، شتر، میمون، سگ، مار، اژدها و نظایر آن ظاهر می‌شوند و معمولاً قالب خیر و شر را به خود می‌گیرند. مهم‌ترین موجودات خیر، سیمرغ و اسب و مهم‌ترین موجودات شر اژدها و مار هستند. اما تصویر انتخابی ما یک میمون است در نگارهٔ "میمون، روباه‌سواری می‌کند". طبیعت، فضایی است آکنده از تونالیته قهوه‌ای و کرم با تک درختی سبز که تنها رنگ متفاوت صحنه است. قلم شورانگیز هنرمند، صحنه را به رقص کلیه عناصر بصری تبدیل کرده رقصی که قهرمان آن درخت، میمون و روباه است. حرکت مختلف الجهت و متفاوت میمون و روباه همراه با حرکات نرم قلم، رقصی چون حرکت حلزونی ایجاد کرده و در این حرکت، گیاهان دست‌افشان‌اند و درخت با پیچ‌وتاب خـــود از دور نظاره‌گر روباه‌سواری میمون، و حیران است. این صحنه هولناک همان قدر زیباست که صحنه بزم خسرو و شیرین یا صحنه‌ای که فرهاد، شیرین و اسبش را بر دوش خود گرفته است (تصویر ۱).



تصویر ۱



تصویر ۲

صحنهٔ قتل : نگارهٔ "قتل خسرو توسط شیرویه"

طراحی صحنه زیبای اتاق، ترکیبی است از معماری و نقوش سنتی و در فضایی آکنده از سمفونی رنگ ها، در حالی که خسرو و شیرین در کنار یکدیگر آرمیده‌اند. در همین حال شیرویه، قاتل غدار در حال فروکردن خنجر به پهلوی خسرو دیده می‌شود. قاتل لباس قهوه‌ای پوشیده و کلاهی سبز بر سر دارد. وی به لحاظ شخصیت‌پردازی و حتی خصوصیات چهره با مقتول، یعنی خسرو که بر تخت آرمیده، تفاوتی ندارد. در این تصویر، قاتل مهیب، نماد شر و خسرو و شیرین، نمادی سرشار از مهر و لطف صحنه هستند. زیبایی قاتل و مقتول هم طراز هم است. هنرمند تلاش نموده حتی خون را تا حد ممکن محدود و مهارشده رنگ‌آمیزی کند؛ به نحوی که سرخی اهریمنی و مخوف آن، طراحی صحنه و شخصیت رنگ‌آمیزی صحنه را تحت تأثیر قرار ندهد (تصویر ۲).

دیو

دیو یکی از شخصیت های قصه‌ها و نگارگری ایرانی است. دیو به‌منزلهٔ نماد شر، با همه هیبت خود گاه به جنگ با انسان های عادی می‌رود، گاه با شخصیت های مقدس می‌جنگد و گاه با سرداران و شاهزادگان و امرا درگیر می‌شود و البته همیشه هم به‌دست نمادهای خیر و شخصیت های شجاع و مقدس یا لطیف کشته می‌شود.

دیو به‌عنوان یک وجود منفی می‌تواند نه‌تنها بسیار زشت، بلکه بسیار مهیب و هولناک تجسم شود. تصویر دیو در ذهن ما چیزی نیست جز موجودی قوی و خشن با دندان های تیز و خون‌آلود و پنجه‌هایی با ناخن های چرک و سری با شاخ های درنده و پیکری پر از لک و پیس، چرکین و آلوده. اما دیوهای نگارگری ایرانی اغلب بسیار زیبا هستند؛ موجوداتی خوش‌پوش و مزین به رنگ های زیبا و نقوش سنتی. اگرچه تصویر ذهنی همه ما از دیو، به هنرمند کمک کرده که هنر خود را به تصاویر ذهنی رایج نزدیک گرداند، در عین حال این شخصیت هولناک خواب های کودکی ما نیز ذیل تشعشعات ساحت تجلی قرار گرفته و در جاذبه زیبایی آن آیینهٔ زیبایی نمایی شده که به قدر توان و ظرفیت وجودی خود، زیبایی را پذیرفته است. با ذکر چند مثال تصویری می‌توان این نکته را روشن‌تر بیان کرد.

نگارهٔ "نبرد رستم و دیو سفید"، مکتب قزوین (۹۷۵ ق/ ۱۵۹۶ م)

در این نگاره طبیعت‌پردازی در اوج زیبایی است، آسمان نیلگون را درختی طلایی و طوبایی دربرگرفته است و اسب رستم، رخش، نظاره‌گرصحنه کانونی تصویر است. در اعماق تاریک و نقطه مرکزی تصویر، در غاری زیبا که از هر سو سنگ‌های رنگین و گیاهان پرپیچ و تاب دهانه آن را پوشانده است، رستم، دیو سفید را به زانو درآورده و خنجر را در قلب او فروکرده است. رستم و دیو دو شخصیت اصلی صحنه‌اند. در چهرهٔ رستم، این شاه‌بیت حماسه‌های فردوسی، جز بینی درشتی که زیر کلاهی سپید وپردار پنهان شده، چیزی دیده نمی‌شود. بر پیکر قهرمانانه او پیراهنی تصویرشده است که سرشار از زیبایی و ظرافت طرح های سنتی است.

اما دیو: هر بیننده‌ای می‌توانست انتظار داشته باشد که دیوسفید در قلب غار تاریک، به‌صورتی هولناک و به زشت‌ترین وجهی تصویر شود، اما هنرمند تلاش نموده که "خشونت دیوی" را به‌عنوان نیروی شر در چهره‌ای شاخ‌دار و انگشتانی تیز که تصویر ذهنی همه ما از دیو است، نشان دهد. غیر از این، هر چه هست، زیبایی است؛ خلخال های طلایی رنگ بر دست و بازوان دیو، و دامن سرنجی رنگ با نقوش طلایی سنتی، همه و همه، حاکی از آن است که حتی نیروی شر در نظام احسن آفرینش که در پرتو تجلی شکل گرفته است، زیبا و دوست داشتنی است. به‌قول ابن عربی که معتقد است جلوه جلالی از طـــریق جلوه‌ای جمالی ساطع می‌شود، هنرمند تلاش نموده حتی "خشونت دیوی" را زیبا نشان دهد. همان‌طور که رستم نیز چنین است (تصویر ۳).

تصویر ۳

تصویر ۴

نگارهٔ "نبرد امام رضا (ع) با دیو" (۹۲۹ ق / ۱۵۵۰م)

باز هم دو قطب به لحاظ عمق تضاد دو شخصیت در مقابل هم قرار می‌گیرند؛ یکی درنهایت قداست و دیگری در حضیض ذلت. در اینجا در قلب طبیعت زیبا که نمادی بهشتی است، امام با چهره‌ای پوشیده در حالی که شعله قداست برسر مبارکش می‌درخشد، با پیراهنی زیبا سوار بر اسب آبی تزیین شده، به جنگ دیو سرخ رفته است و نیزه خود را بر قلب او فروکرده است. در این صحنه نیز علی‌رغم تضاد دو شخصیت اصلی داستان ، که یکی نماد خیر و دیگری نماد شر است، همچنان دیو با خلخال های زیبا و دامنی آبی و طلایی مزین به نقوش سنتی نقره‌ای و طلایی مشاهده می‌شود. نفیر شعله‌ای که از دهان او بر می‌جهد و حتی شاخ های او، هم رنگ و با تکنیک مشترک و عناصر بصری و هماهنگ با شعله سر مبارک امام است.

همچنان خونی که از اصابت نیزه بر بدن دیو ظاهر شده به‌صورت نقطه‌ای کوچک درنطفه خفه شده است. مویه‌گران و درخواست‌کنندگان فیض و بخشش از امام اعم از زن و مرد تقریباً همه به یک شکل در پای رکاب مبارک او به استغاثه درآمده‌اند تا نمایانگر آن همه عظمت باشند. "حب" ساری در هستی که مربوط به طیف مفاهیم تجلی است، هنرمند را به نگاهی خاص وادار کرده؛ نگاهی که همه چیز را زیبا و شاداب و بامعنا می‌بیند (تصویر۴). چنان‌که سعدی علیه‌رحمه می‌سراید:

به جهان خرم از آنم که جهان خرم ازاوست
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست

نگارهٔ "شکست دیوان به دست طهمورث"، اثر سلطان محمد، مکتب تبریز (قرن دهم هجری / ۱۵۳۵ م)

قهرمانان این صحنه، طهمورث و جمع دیوان خوش‌سیما و خوش‌پوشی هستند که در صحنه‌ای لطیف و بهاری در کوهپایه‌ای با سنگ های مرجانی آبی، صورتی و بنفش در سایه‌سار گل ها، شکوفه‌ها و آبشارها ونظاره‌گری آهوان عاشق و پرندگان ترانه‌سرا و رقص درختان که مجموعه‌ای از غزل طبیعت و موسیقی رنگ و تصویر است، به جنگ با یکدیگر مشغولند. طهمورث با لباس بنفش و نارنجی و سرشار از تزیینات وکلاهی زیبا برسر، سوار اسبی قهوه‌ای رنگ و پر زینت است و گرزی را بر گلوی دیوی فرود می‌آورد. جمع دیوان، وحشت‌زده اما رقص‌کنان، حلقه‌ای برگرد او تشکیل داده‌اند. دیوان به رنگ های صورتی، خاکستری و کرم و گاه بدنی خال خالی، با چشمانی سرشار از بیگناهی به طهمورث می‌نگرند. لباس های زیبا، دامن های پرچین رنگین و خلخال ها، هیبت دیو صفت آنان را تا حد موجودات لطیف خنثی کرده است. هنرمند تلاش نموده خشونت و سبعیت دیوی و حتی صحنه جنگ و خونریزی را در نهایت زیبایی و لطافت که نماد جلوه جمالی از خلال جلوه جلالی است بیان نماید (تصویر ۵).

تصویر ۵

نگارهٔ "رقص دیوان"، محمود سیاه قلم (قرن نهم هجری/ پانزدهم میلادی)

سیاه قلم، هنرمندی‌است که قلم شورانگیز و بی‌بدیل او، مجموعه‌ای از دیوان را به قلمرو نگارگری، تقدیم نموده است. اگرچه در میان هنرمندان، استاد سیاه قلم، بیشتر از همه عنصر خشونت را در طراحی دیو به‌کارگرفته است، در اغلب موارد، دیوهای او نیز بهره‌ای از زیبایی و لطافت برده‌اند که قابل ذکر و رمزگشایی است.

در این نگاره دو دیو با پیکره‌هایی سیاه و قهوه‌ای رقص شورانگیزی را نمایش می‌دهند. آنان دامن های سرخ رنگ چین در چین بر نیم‌تنه خود پوشانده‌اند و دستمال های آبی را با پیچ و خمی لغزان برگرد سر یکدیگر به اهتزاز درآورده‌اند. حرکت دست ها و پاهای دیوان "رقصی چنین میانه میدان" را به یاد می‌آورد. دیوها می‌رقصند ودستمال ها به این و آن سو در گردش است. ناخن های سفید بر پاهای تیره و روی دامن صورتی ـ سرخ دیوان، حداقل تزیینی است که از محمود سیاه‌قلم می‌توان انتظار داشت تا گرایش بیان حالت (اکسپرسیو) خاص وی را تعدیل نمایند. در این تصویر، سیاه قلم نیز بی آنکه شرایط فرهنگی حاکم (سیطره سلاطین ترکمن آق‌قویونلو) مانعش شود، به نحوی حلول زیبایی را در رقص دیوان ترسیم کرده است (تصویر ۶).

تصویر ۶

اژدها: نگارهٔ "مرد و اژدها"، معین مصور (۱۰۵۵ ق/ ۱۶۷۶ م)

نبرد با اژدها، از زیباترین صحنه‌های مینیاتور ایران است که بارها و بارها به صورت های مختلف و در قصه‌های متنوع بیان بصری یافته است، چه در شکل نبرد قدیسین با اژدها، چه نبرد افراد عادی یا شاهزاده‌ها و پادشاهان. درعین حال نبرد حضرت علی (ع) با اژدها با ذوالفقار خود از مشهورترین موارد آن است؛ اما در تصویر موردنظر مردی عادی در مقابل اژدهاست، اژدهایی دمان و غران. دو اژدهایی که در صدد بلعیدن یک مردند.

در متنی طلایی رنگ همراه با پس‌زمینه طبیعی به لطیف‌ترین رنگ های بنفش و قهوه‌ای در حالی که ابرهای شفاف و درختان نازک و سنگ های مرجانی از گوشه و کنار تصویر به‌سوی مرد سرکشیده‌اند، مردی با پیراهنی بنفش، شلواری آبی وخنجری در دست به پیش می‌تازد. اژدهایی با رنگ زرد گرم و خطوط کناره نمای نارنجی‌رنگ، بر گرد پیکر او پیچیده و پنجه‌های خود را بر سر، شکم و شانه او فرو کرده و دمش را به‌دور زانوی او چرخانده به نحوی که ممکن است هرلحظه مرد را خرد نماید.

شعله‌های سوزانی که از دهان و بدن اژدها ساطع است، کفایت می‌کند که مرد را بسوزاند و به نقاش اجازه دهد از واضح‌ترین خطوط برای نشان دادن رنج چهره او استفاده کند. اما علی‌رغم تمام این خصوصیات، مرد خنجربه‌دست چهره‌ای آرام و مصمم دارد؛ گویی یار و رفیقی شفیق را در آغوش کشیده و اژدها در نهایت زیبایی و با استفاده از ظریف‌ترین سایه‌روشنهای زرد و نارنجی که ذاتاً فرحبخش هستند، تصویر شده است؛ گویی دوستی صمیمی است که مرد را نوازش می‌کند. در پس او نیز اژدهای دیگر با رنگ آبی زیبا، غرنده و توفنده به پیش می‌آید. دو اژدها درپی بلعیدن مردند. یال زیبای اژدهای آبی رنگ به اژدهای نارنجی رنگ وصل شده است تا بهتر بتوانند به مدد یکدیگر مرد را ببلعند یا پاره پاره کنند (تصویر ۷).

تصویر ۷

نتیجه گیری

درپرتو نظریهٔ تجلی ـ هستی، سناریویی شکل می‌گیرد که کلیه قهرمانان آن قصه و نقش "زیبایی" را بازی می‌کنند، زیرا قصهٔ هستی، واژگانی جز زیبایی را به‌کار نگرفته است. درواقع، نظریهٔ تجلی ـ هستی، کتابی است که واژگان آن چیزی نیست جز تکرار زیبایی.

با توجه به نکات مذکور، نگارگری ایرانی در پرتو نظریهٔ تجلی شکل می‌گیرد و موجودات مهیب نیز برهمین اساس ترسیم می‌شوند.

درپرتو نظریهٔ تجلی، زشتی، خشونت، قهر و غضب و شر، عناصر بصری خود را از زیبایی نهفته در روند تجلی کسب می‌کنند و به‌صورتی زیبا ظاهر می‌شوند؛ چرا که حب و زیبایی، نماد جمال حق است و عالم آیینه‌ای است در دستان آن زیباروی که درآن جلوه جمال خود را می‌نگرد و دیوان خوش‌منظر و ماران نیکوچهره و قاتلان منزه و بیگناه نما و اژدهایان خوش‌سیما در پس آن نهفته است. چون پرده جمال کنار رود قهر و غضب و خشم و خشونت نمایان می‌شود؛ اما کسی را یارای کنار زدن این پرده نیست. دست هنرمند، در پس‌زدن پرده ناتوان و بلکه ممنوع است؛ چرا که جلال و هیبت، به‌قول ابن‌عربی، دارای انوارمحرقه و سوزانی است که به آتش می‌کشد، می‌سوزاند و خاکستر می‌کند آن کس که را که بخواهد آن چهره جلالی سرشار از قدرت و عظمت و هیبت را منکشف نماید؛ او مثل حضرت موسی این پیام را می‌شنود که "لن ترانی" (سورهٔ اعراف، آیه ۱۴۳). "مرا نخواهی دید، اما به کوه نگاه کن" و چون به کوه می‌نگرد، روند تجلی جلالی، کوه را منهدم و خرد می‌کند و بیننده بیهوش نقش بر زمین می‌گردد.

براساس نظریه ابن‌عربی، "جلال" سرشار از عظمت و هیبت و قدرت دارای انوار سوزان است و هنرمند آن را از خلال جمال می‌بیند و نقش می‌کند تا همه وجود را از تجلی و زیبایی در قالب صور، نقوش، رنگ و ترکیب‌بندی بیان کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱ Expressive
۲ Theophany
۳ Mysterism
۴ Metaphysics
۵ Eternity
۶ Cosmologic Perennis
۷ Perennial Wisdom
۸ Temporal
۹ و لحضرهٔ الجلال السجات الوجهیه المحرقه و لهذا لا یتجلی فی جلاله ابداً لکن یتجلی فی جلال جماله لعبادهٔ فیه یقع التجلی فیشهدونه مظهر ما ظهر من القهرالالهی فی العالم.

فهرست منابع:

قرآن مجید، سورهٔ اعراف، آیهٔ ۱۴۳.
ابن عربی، محی‌الدین محمد (۱۴۱۴)، فتوحات مکیه، جلد دوم، دارالفکر، بیروت.
الیاده، میرچا (۱۳۷۴)، فرهنگ و دین، ترجمهٔ بهاء الدین خرمشاهی، طرح نو، تهران.
ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۷۰)، سوفیسم و تائویسم، ترجمهٔ محمدجواد گوهری، روزنه، تهران.
جهانگیری، محسن (۱۳۷۵)، محی‌الدین عربی، دانشگاه تهران، تهران.
خوارزمی، تاج‌الدین حسین ابن‌حسن (۱۳۶۴)، شرح فصوص الحکم، به اهتمام نجیب مایل هروی، مولی، تهران.
کاشانی، عبدالرزاق (۱۳۷۶)، اصطلاحات صوفیه، ترجمه و شرح محمدعلی مودود لاری، به کوشش گل بابا سعیدی، حوزهٔ هنری، تهران.
گنون، رنه (۱۳۷۲)، بحران دنیای متجدد، ترجمهٔ ضیاء الدین دهشیری، امیرکبیر، تهران.
گوهرین، صادق (۱۳۶۸)، شرح اصطلاحات تصوف، زوار، تهران.
لاهیجی، عبدالکریم [بی‌تا]، شرح گلشن راز، محمودی، تهران.
نصر، سیدحسین (۱۳۸۰)، معرفت و معنویت، ترجمهٔ انشاءا... رحمتی، سهروردی، تهران.

Adamova, A.T. (1990), Persian Painting and Drawing from The Hermitage Museum, Exhabition Catalogue.
Jail, Cecile [sans date], Louver L Etrang Le Merveilleux enterres d Islam, Paris Muse dulovver.

فهرست منابع تصویرها:

گرابر، اولگ (۱۳۸۳)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمهٔ مهرداد وحدتی، فرهنگستان هنر، تهران.

Adamova, A.T. (1990), Persian Painting and Drawing from The Hermitage Museum, Exhabition Catalogue.
Jail, Cecile [sans date], Louver L Etrang Le Merveilleux enterres d Islam, Paris Muse dulovver.