ART University e-Journal Website

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱۱/۲۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۱۲/۲۶

افسانه ناظری[۱]

«حال سرمدی»، تأویلی بر نگاره «خسرو و شیرین»

چکیده

طرح مقوله جمع اضداد در عالم محسوس و تقارن حوادث و زمان‌های متوالی و پیاپی در آن واحد، و به‌طور یک‌جا محال و غیرممکن است و لذا به‌نظر می‌رسد که نمایش همزمان مراتب پیوسته و ویژگی‌های ساختاری منحصر به فرد در نگاره‌های ایرانی و به‌طور اخص نگاره خسرو و شیرین آشکارا بر وجود زمان و مکان دیگری دلالت دارد؛ چنانچه این‌بار شاهد نمایش همزمان دو فضای مجزا، دو زمان (دو آسمان شب و روز) در آن واحد در یک تصویر هستیم. این ویژگی و این ترکیب شگفت پیش از هر چیز «حال سرمدی» صوفیه را به یاد می‌آورد. حالی که در آن مفهوم زمان و مکان (در مقایسه با زمان و مکان محسوس) استحاله یافته، موقع و موضع، و فضای دیگری را طرح می‌کند. بدین معنی ضمن طرح فرضیه ارتباط مضمونی و محتوایی نگاره‌های ایرانی با عرفان اسلامی [در این‌جا به‌طور خاص] مقوله «وقت» و به تعبیری حال سرمدی صوفیه، و با هدف تأویل و گشایش روزنه‌ای به‌سوی معناهای نهفته و پنهان آثار، به بررسی وجوه و شاخصه‌های قرابت این دو، ویژگی‌های تمثیلی و به‌طور اخص «ساختاری» نگاره و قابلیت انطباق آن با آراء صوفیه (عین‌القضاۀ همدانی، داوود قیصری، شیخ محمود شبستری و ...) با رعایت اختصار اشاره و پرداخت شده است.

واژه‌های کلیدی: سرمد، حال صوفی، زمان و مکان، فضا، همزمانی، نگاره ایرانی، نگاره خسرو و شیرین

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان. Email: a.nazeri@aui.ac.ir

ART University e-Journal Website

مقدمه

نگاره خسرو و شیرین (خمسهٔ نظامی، تبریز، اواخر قرن نهم هجری، مکتب ترکمانان، که نقاش آن ناشناخته است) در نگاه نخست ویژگی‌هایی را می‌نمایاند که بنابر قوانین حاکم بر ذهن و قواعد زمانی- مکانی جاری بر جهان ماده، تحقق آنها محال می‌نماید. ویژگی‌هایی که انگار بر «جهان»، مکان و زمانی دیگر دلالت دارد. چنانچه ترکیب غریب و خارق عادت در فضای منفرد و مجزا و نمایش همزمان فضای روز و شب در یک تصویر واحد، بیش از هر چیز این سؤال را مطرح می‌کند که: این ویژگی‌ها بر اساس کدام باور و جهان‌نگری صورت پذیرفته است؟

در وهله نخست آنچه به ذهن بیننده اثر متبادر می‌شود، این فرضیه است که این ویژگی‌ها با مفهوم «حال صوفی» و تعریف و تعابیری که به‌ویژه در عرفان اسلامی ایران از این مفهوم به‌دست آمده، قرابت دارد.

ناگفته نیست که نگارگری ایرانی در بدو امر در پیوند با تصویرسازی متن ادبی به‌ویژه ادبیات عرفانی مطرح می‌گردد. لکن در برخورد اولیه با کلیه نگاره‌ها و به‌ویژه این نگاره آنچه به سرعت به ذهن مخاطب رازآشنا خطور می‌کند، این نکته ظریف و در عین حال مهم است که شاعر عارف مشاهدات شخصی خویش را از حقایق دریافته، بازگو می‌کند، و قاعدتاً در مقام تصویرسازی باید شاهد تبعیت محض نقاش از تصویر ذهنی[۱] شاعر بود؛ در حالی‌که در این‌جا به‌نظر می‌رسد، نقاش نه تنها از تصویرسازی صِرف متن ادبی عدول می‌نماید، بلکه از آن به مراتب فراتر می‌رود و چیزی بیش از آنچه را نظامی در طرح دیدار و مواجهه دو دلداده جوان در قالب شعر تمثیلی بیان نموده، ارائه کرده، به عرصه «عینیت» در می‌آورد و آن را به سطح تصویری دوبعدی منتقل می‌کند! چیزی، و یا بهتر بگوییم کیفیات و ویژگی‌هایی که انگار بی‌واسطه، خود، به مشاهده و تماشای آنها نشسته است - هرچند این «شهود» و «مشاهده» مستقیم حقایق، به واقع مؤلفه اصلی هر صورت و اثر هنری و هر شکلی از «بیان» هنرمندانه است.

و لذا به لحاظ همین ویژگی بارز و شاخص است که نقاش، اثر را چیزی بیش از تصویرسازی صِرف متن ادبی معرفی می‌کند، چرا که در تحویل و استحاله تصویر ذهنی شعر به نقاشی است که جهانی غریب و شگفت سر برمی‌کشد که انگار متعلقات ویژه فضایی، زمانی و مکانی دیگری دارد. جهانی که به رغم صورت ظاهر داستان نظامی، حدیث هستی و موجودیت ویژه خود را بیان می‌کند.

در نگاره خسرو و شیرین با شگفتی، حکایت، واقعه، حادثه و رویدادی در حال جریان و در «حال وقوع» را در می‌یابیم، که همچون احوال و اوقات [۲] صوفیه، واجد لَمحات و «آنات»، لحظات، زمان و مکان‌های گوناگون در یک زمان و یک مکان، در یک «آن واحد» است.

موضوع نگاره (تصویر شماره ۱)[۳] مربوط به داستان «خسرو و شیرین» اثر نظامی با مضمونی عاشقانه است که از عشق شورانگیز خسرو و شیرین حکایت دارد. بدین قرار که: خسروپرویز، پادشاه ایرانی عاشق دلداده شیرین، شاهزاده زیبای ارمنی به شوق دیدار و قصد مغازله و معاشقه با وی به درگاه و نزدیک قصر او می‌آید، که به دستور شیرین با درِ بسته مواجه می‌شود:

مَلَک بر فرش آن دیبای گلرنگ — جَنیبَت راند و سوی قصر شد تنگ
دری دید آهنین چون سنگ بسته — ز حیرت ماند بر در دل شکسته
نه نای آنک از در بازگردد — نه دست آنکه قفل‌انداز گردد
کنیزی را به نزد خویشتن خواند — که ما را نازنین بر در چرا ماند ...

داستان در صورتی جریان می‌یابد که در ترکیب کلی، براساس تقسیم نهایی و کلی فضا به دو فضای منحصر و متمایز بیرونی و درونی صورت گرفته است که با جای‌گزینی و انطباق فضای بسته (چهارچوب بسته اطراف قصر شیرین و محصور در درون چهارچوب و فضایی دیگر) در کنار فضایی باز که تا حواشی متن صفحه ادامه می‌یابد؛ و فضای بَعدی خاصی را به طرزی خارق‌العاده و خیال‌انگیز نمودار می‌سازد. بدین‌ترتیب نقاش عملاً تصویر را به دو بخش منفرد و مجزا تقسیم نموده و در این انقسام و تقسیم گویی علاوه بر نمایش همزمان دو فضا، و دو زمان مختلف به دو ساحت حضور، دو نحوه متفاوت وجودی، دو جهان و دو مرتبه و دو نحوه «بودن» اشاره دارد.

در این نگاره، نقاش خسرو را در فضا- زمان و ساحت دیگری مختص به او تصویر می‌کند (مرد سوار بر اسب) و شیرین را در مرتبه و فضایی دیگر (طبقه سوم قصر- پنجره میانی). بدین‌ترتیب گویی که فضای بسته درونی متعلق به نحوهٔ «حضور» شیرین و فضای باز بیرونی منحصر به حضور خسرو، عاشق اوست (تصویر شماره ۱).

این نقاشی از جمله آثار ویژه‌ای است که علاوه بر نمایش رخدادها و حوادث متعدد به‌طور همزمان در یک تصویر و یک چهارچوب واحد - که در بسیاری از آثار اصیل نگارگری اصیل ایرانی- اسلامی از قرن هفتم تا اواخر قرن دهم؛ به طرزی ویژه طرح گردیده - به‌طور همزمان دو زمان مشخص و مجزای از هم، روز و شب را با تلفیقی استادانه با یکدیگر عجین ساخته، به‌طوری که هر دو با هم یک فضا- زمان واحد را تشکیل داده‌اند .

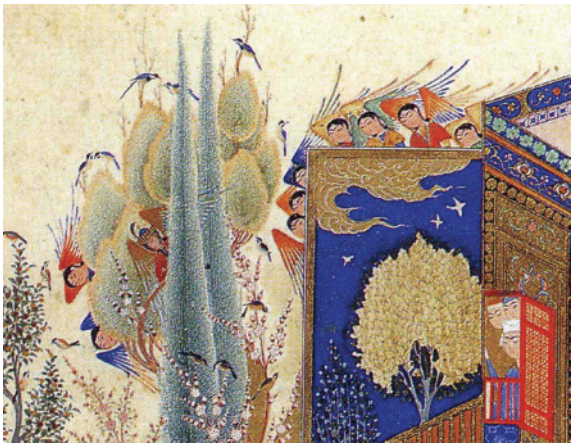
این ویژگی که در وهله نخست جمع دو ضد - که کمال را نیز متضمن است - را نمودار ساخته، واجد ابعادی است که صرف‌نظر از بعد نمونه‌ای‌اش، گویی از زمان و مکانی کاملاً کیفی داستان می‌زند. در این‌جا نقاش جمع و قرینه دو ضد شب و روز ، دو فضا (دو زمان- دو مکان) را به نمایش درآورده و به نحوی آشکارا بر مشمولیت زمان و مکان دیگر بیش از پیش صحه می‌گذارد. چنانچه پیش از این نیز نقاش در نگاره‌ها به انحاء گوناگون و از جمله به‌واسطهٔ تقسیم سطوح به فضاهای متعدد بیرونی، درونی و اندرونی به نمایش همزمان رخدادها می‌پرداخت و یا فضا را با آسمان شب، اما غرقه در نوری فراگیر به نمایش در می‌آورد؛ و یا به‌واسطه بکارگیری تمهیدی چون شکست چهارچوب از حدود محدود فضای جدول فراتر می‌رفت، و ... اما اینک ترکیب خارق‌العاده اثر هم به لحاظ موضوعی و هم به لحاظ ساختار با نمایش همزمان دو آسمان شب و روز [٤] به‌طور یک‌جا و در یک زمان واحد به نحوی تأمل‌برانگیز بیننده را به اعجاب، پرسش، تمرکز و مراقبه بیشتر وا می‌دارد.

در این تصویر مرتبهٔ حضور عاشقانه شیرین با روحانیت مستتر در فضای «شب»، آمیختگی، همخوانی و تناسب تمثیلی دارد. خسرو در فضای بیرونی، بیرون از چهارچوب فضایی که قصر شیرین در آن محصور است، در آسمان روشن و فضایی شبیه به آسمان طلایی روز قرار دارد، در حالی‌که شیرین و قصرش در احاطه فضای شاعرانه، عاشقانه و روحانی شب لاجوردی است... در مجموع و به‌طورکلی وجوه شاخصه این نگاره را می‌توان بر اساس دو کیفیت وجودی متفاوت و درعین حال مرتبط آن با یکدیگر - همچنان که در تعریف و مفهوم دوجانبه «حال صوفی» مطرح گردیده است - مورد بازبینی و توجه قرار داد.

در تعریف صوفیه «حال» به دو معنی کلی تعبیر می‌شود؛ اول وضع، موقع و احوال گذرای صوفی عارف که به مرتبه و نحوه «حضورش» و احوالی چون قبض و بسط و حّزن و سرور و غیره باز می‌گردد [٥]؛ و معنی دوم به مفهوم حد فاصل بین گذشته و آینده است، که این هر دو به «وقت صوفی» نیز تعبیر می‌شوند. اما «حال» در معنی اول که به کیفیت و چگونگی احوال تعبیر می‌شود، با معنی دوم یعنی «وقت» صوفی (و به تعبیری زمان صوفی) یعنی حالِ مابین گذشته و آینده مرتبط است. بنا به گفته هجویری: «حال، واردی است بر وقت که آن را مزّین کند، چنانکه روح جسد را و ناچار وقت به حال محتاج باشد زیرا صفای وقت به حال باشد و قیامش بدان. پس چون صاحب وقت صاحب حال شود، تغییر از وی منقطع گردد و اندر روزگار خود مستقیم گردد». (سجادی، ۱۳۸۳، ۳۰۹) و این همان حالی است که در اینجا به حالِ سرمدی تعبیر شده؛ حالی که صاحب وقت فارغ از زمان و مکان به سرمدی گام می‌نهد که در آن گذشته و آینده و حال «یکی» هستند. چنانچه «سرمد» نیز به معنی ازلی- ابدی، آنچه بوده، آنچه هست و آنچه خواهد بود؛ تلقی می‌شود. سرمدی که آغاز زمانی نداشته و پایان زمانی نیز نخواهد داشت.

وجه کیفی نخست را می‌توان به وجه تمثیلی و نمایش صورت‌های نمونه‌ای و آن کیفیت وجودی خسرو و شیرین نسبت داد، چنانچه ترکیب غریب و خارق عادت اثر را می‌توان نمودار دو ساحت حضور دو عاشق تعبیر نمود. بدین‌صورت که جدا نمودن فضا به دو بخش مستقل و مجزا و اِعمالِ دو زمان خاص و ممتاز از یکدیگر در آن را، در نزد شیرین می‌توان معطوف به طبیعت و نفس عشق معنوی و پاک او به‌واسطه فضایی روحانی تعبیر نمود که در تقابل با عشق دنیوی و نفسانی خسرو (نفس اماره) قرار دارد. به‌طوری که جدولی که این دو ساحت را کاملاً از هم جدا و متمایز می‌کند، همراه با مشایعت و مراقبت فرشتگانی است که بر بالای صفحه (سمت چپ تصویر) حضور دارند و

به شهود ماجرا و رویداد همزمان مشغولند؛ و این خود بیش از پیش تأکیدی است بر روحانیت این فضا (تصویر شماره ۲).



حضور «فرشته» در اینجا تبلور ویژه روحانیت و قداست این فضا و زمان است. «فرشته» همچنین به تعبیر عرفا نمادی از «صورت نفس» انسانی است. به‌طوری که مشاهده فرشته، دیدار با «منِ نوری» و به منزله هم‌ساحت و هم‌شأن شدن با اوست که این هم‌شأنی همچنین به معنی فرارَوی به آستان، مکان و زمانی متعالی و قدسی – که عارفان از آن سخن می‌گویند – نیز هست. بر این اساس نیز می‌توان حضور «فرشته» را تصویری از نفس انسانی و «صورت نفس» شیرین تلقی نمود که با حضور پنهانی (موجوداتی که در عین حال هم هستند، و هم نیستند) و نیمه آشکارش، گویی به حراست و پاسداری حریم درگه شیرین مشغولند و آن‌را از ورود و تعدی هر بیگانه‌ای به حدود این ساحت مصون و محفوظ می‌دارند، مگر آن کس که با این مرتبه هم ساحت گردد. و همچنین است نقش فرشته بر دو طرف سمت راست و چپ سردرِ میانی بنای قصر شیرین؛ صورت‌هایی که گویی ورای نقشی بر دیوار، دارای ارزش و استقلال وجودی ویژه‌اند و هر «آن» قادرند از جایگاه خود به درآیند و به مواجهه با خصمِ نفس برخیزند (تصویر شماره ۳).

در این میان نیز می‌توان به حضور تمثیلی «چشمه»، (که در فضای بیرون قصر نیز در جریان است) در محوطه قصر شیرین اشاره کرد که می‌تواند نمودار دیگری از وجود آیینه‌گون وی باشد

(تصویر شماره ٦). و یا به پیوستگی و اتحاد درخت سرو و شکوفه (پایین سمت راست) در فضای

بیرونی اشاره نمود که نمادی از عشق و دلدادگی و پیوند نهایی دو عاشق جوان است (تصاویر شماره ۱و٤). هرچند با قطعیت می‌توان گفت که نماد و قالب اصلی این پیوند، اتحاد و یگانگی، در

مجموع، همانا خود فضاست که با تقسیمات دوگانه‌اش، بیانگر وحدت نهایی وجود «دو ضد»، دو نحوه حضور در هستی است؛ دو نحوه‌ای که در امتزاج نهایی‌اش، سرانجام در قالب یک ترکیب و فضای واحد به ثمر می‌رسد، و وحدت دوگانگی را در آنی واحد می‌نمایاند.

اما این وحدت و یگانگی دو ضد علاوه بر جنبه مفهومی تمثیلی‌اش، وجه دومی را می‌نمایاند که در شکل‌گیری این اثر پیش از هرچیز، مبین نوعی «همزمانی» و «لحظه حالِ بی‌زمان» صوفیانه است. این امر خود نتیجه برخورد همزمان «موضوعی» و بهره‌گیری از امکان ساختاری ویژه در نمایش رویداد در حال جریان است؛ اول همزمانی موضوعی دو فضا- زمان متفاوت، دو آسمان شب و روز در زمان واحد و در کنار یکدیگر و دوم شکل‌بندی ساختاری که تازگی نداشته و به تقریب ویژگی بنیادی سازندهٔ اکثر نگاره‌های ایرانی- اسلامی را تشکیل می‌دهد. از جملهٔ این ویژگی‌ها می‌توان به نمایش «نور فراگیر» در سراسر صحنه فضای درونی محوطهٔ قصر شیرین اشاره نمود که علی‌رغم آسمان شب، همه‌جا را روشن و درخشان نمایان ساخته است؛ چنانکه درختان سرو خمره‌ای نیز با پس‌زمینهٔ آسمان لاجوردی شب، به رنگ طلایی و غرقه در نور به نمایش درآمده‌اند (تصویر شماره ۱و ۵). در این آسمان و در سراسر فضای داخلی همه‌چیز در روشنایی نوری همه‌جاگیر و حاکم به تصویر درآمده بی‌آنکه ذره‌ای به تیرگی یا ابهام بگراید. آستانه‌ای که «شب روشن» عاشقان و محبّان را - به توصیف صوفیه- به یاد می‌آورد:

چه می‌گویم که هست این سر باریک　　شب روشن میـــان روز تاریـــــک

شیخ محمود شبستری سیاهی را نور ذات، نور همیشه تابان و فراگیر سرمدی می‌داند که وجود عارف را غرقه در نور نموده، روشن می‌کند:

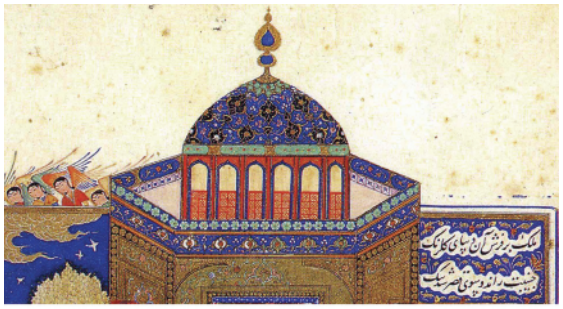
سیاهی گر بدانی نور ذات است　　به تاریکی درون آب‌حیات است

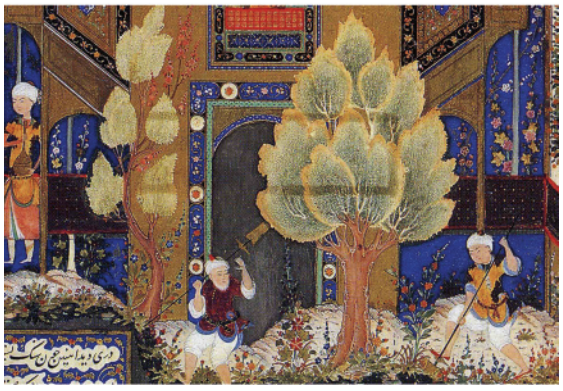
لذا در این موضع، در این مشهد که مطلع انوار تجلی است، شب روشن‌تر از روز تاریک (مظهر جهان ماده ظلمانی) است (شبستری، گلشن‌راز، ۷۲). نور حاکمی که صرف‌نظر از دیگر شاخصه‌های همزمانی، دید همزمان و ... به‌طور اخص به‌خودی خود، اشارتی است بر «حالِ سرمدی» بی‌زمان عارفان، که همچنین مبتنی است بر روابط فضایی- زمانی غیرکمّی و غیرممتد رویدادها. حالی که متضمن نوعی وحدت فراگیر و غریب بین اجزاء ناهمگون (آدمی- فرشته- دیو و ...)، گذشته، حال و آینده، قبل و بعد (شب و روز) است. چه بسا در مغایرت با نور فراگیر حاکم بر نگاره‌ها نیز می‌توان به نور متغیر روز و منبع نور واحد (خورشید) که به زمان و مکان خطی مقید و متعین باز می‌گردد، و کیفیاتی که واجد آن است چون: سایه روشن، تیرگی و ابهام و ... اشاره نمود.

و دیگر آنچه در این‌جا به اختصار می‌توان بدان اشاره نمود، کاربرد همزمان سطوح متعدد درخشان و درعین وضوح در کنار یکدیگر است؛ گویی که علاوه بر حاکمیت نور، فاصله بیننده نیز در همه‌جا با موضوعات مختلف دور و نزدیک یکسان است! به‌طوری‌که همه‌چیز در عین وضوح، صراحت و درخشش به مشاهده در می‌آید.

از شاخصه‌های دیگر این «حال»، نیز می‌توان به تعدد زوایای دید همزمان در آن‌واحد اشاره کرد: دید روبه‌رو (شیرین در چهارچوب پنجره)، از زاویه سه‌رخ از بالا (محوطه ایوان مانند طبقه سوم که شیرین در آن قرار دارد و همچنین زاویه دید پشت‌بام) (تصویر شماره ۹)، تمام رخ (دید «چشمه» به‌طور کامل از بالا) و در عین حال نرده‌ها و پرچین جلوی باغ، آدم‌ها و درختان در باغ از روبه‌رو (تصویر شماره ٦)، و یا در فضای بیرونی حضور خسرو که نقاش او را از زاویه روبه‌رو- سه‌رخ و اسبش را نیمرخ کامل و فضای پشت او را همزمان از زاویه بالا- سه‌رخ تصویر می‌کند؛ یعنی سه زاویه دید مختلف در آن واحد در فضای بیرونی (تصاویر شماره ٦ تا ۱۱).

این تعدد زوایای دید چنان استادانه با یکدیگر تلفیق و ترکیب می‌شود که گرچه در ابتدا فضایی





ART University e-Journal Website

غیرعادی را می‌نمایاند، ولی در نگاه نخست به‌طور محسوس قابل تفکیک و تشخیص نیست. آنچه مسلّم است زوایای متعدد دید، در آن واحد و به‌طور متقارن در کنار یکدیگر، جمع نقیضینِ زمان‌ها و مکان‌هایی است که «لحظهٔ حال بی‌زمان» صوفیه را باز می‌نماید. این «آن» بنا بر قول داوودِ قیصری: «همان «لحظهٔ حالِ سرمدی»؛ لحظهٔ آشکار شدن و تجلّی دایرهٔ ازل و ابد، ابتدا و انتهای عالم است». (قیصری، کرمانی، ۱۳۷۹، ۱۸) لحظه‌ای که در یک طرفه‌العین قبلیت و بعدیت در یک‌جا جمع می‌آید و در آن همه چیزها به‌طور همزمان مشاهده می‌شوند و تمام تفاوت‌های زمانی آنها کاملاً از بین می‌رود. و لذا جمع اضداد که در عرصه عالم محسوس ناممکن و محال است، ممکن می‌شود.

از طرفی تکرار و جریان جاری همین قواعد در تمامی نگاره‌های ایرانی، آن را از یک اتفاق صِرف و یا وهم و اوهام شخصی فراتر می‌برد و به قوانینی اشاره می‌کند که بر جهانی مینوی و معنوی «عالم ملکوت» و به گفته عارفان «عالم مثال» حکمفرما است. عالمی که آنان را در پی خود به مشاهده و شهادت روابط فضایی حاکم بر صورت‌های خیال می‌کشاند. همین حال سرمدی است که جامع آنات غیرمتوالی است و مشاهده همزمان وقایع را در یک «آنِ واحد» و تقارن‌اضداد – و به تعبیر قیصری جمع «بودن»های مختلف – را در یک زمان و یک مکان میسر می‌سازد.

حالی که به تعبیر علاءالدوله سمنانی همان چیزی است که میان ماضی و مستقبل است و این چیز در حقیقت، زمان نیست. سمنانی در رساله عربی خود به نام قواطع‌السواطع معنی ویژه‌ای از «حال» را که به ویژه مترتّب بر عالم ملکوت می‌داند، طرح می‌نماید. در این معنی، حال از حلول گرفته شده است و آن به معنی «وجود دائم» [٦] است. وجودی که زمانی نیست و ماضی و مستقبل در آن راه ندارد. این وجود به گفته او «وجودی دائمی است چرا که حیات نَفَس‌الرحمن در آن حلول کرده و آن از عالم ملکوت است.[۷] (ر.ک پورجوادی، ۱۳۸۵، ۳۵۳–۳۵٤) ولذا زمان که متعلق به عالم ناسوت است، بر این عالم مترتب نیست، «حال» در این‌جا به معنی حال همیشه بی‌زمان و به تعبیری لمحه‌ای از حضور در عالم ملکوت و استحاله زمان در مکان است، نحوه‌ای از «هستی» که گذشته و آینده را در خود مستحیل ساخته و به‌طور یک‌جا جمع دارد. بدین اعتبار «حال» نیز همچون عالم ملکوت، وجهی برزخی و میانه زمین و آسمان، گذشته و آینده و در عین حال جامع هر دو است. وجهی که نماینده وحدت حضور و نحوه‌های گوناگون «بودن» نیز هست.

گویی همه چیز همه شئون زمانی– مکانی رویدادها در آنی واحد به‌هم می‌پیوندند و در نقطه‌ای واحد یکی می‌شوند. نقطه‌ای که شیخ محمود شبستری آن را «نقطه حال» می‌نامد (شبستری، ۱۳۷۱، ۷۲):

به هم جمع آمده در نقطه حال همه دور زمان روز و مه و سال

نقطه‌ای که در نقل و شرح شیخ محمد لاهیجی نقطهٔ خال[۸] ذکر شده، لکن بر همان معنی «حال» دلالت دارد: «در نقطه خال که عبارت از حضرت الهیه است و به سبب امتداد معنوی که در ظهور با آن حضرت ملاحظ است، آن را «آن دایم» و «وقت دایم» می‌خوانند و به حسب مرتبه نهایت غیب مطلق و بدایت شهادت مطلق است و آثار و احکام ظهور او در شهادت و خروج او از قوه به فعل معبر به ماضی و مستقبل‌اند؛ به هم جمع آمده یعنی به یکجا بدفعه واحده بی‌ملاحظه تقدم و تأخر در آن نقطه خال حاضرند. همه «دور زمان روز و مه سال» گذشته و آینده از ازل تا ابد چو همچنانچه ازل و ازلیات به سبب تقدم و تأخر که دارند، هیچ تفاوت نیست ...» (لاهیجی، ۱۳۸۱، ۱۳۸)

در همین حال سرمدی است که به قول لاهیجی: «جمیع آنات زمانیه من الازل و الابد، و هرچه از ازمنه بازدید می‌شود از ساعات و روز و شب و ماه و سال و لوازم ایشان، از حوادث و وقایع غیرمتناهیه که در مراتب عناصر و موالید به ظهور می‌آیند، همه نقوش امتداد حضرت الهیه‌اند و احکام

http://journal.art.ac.ir

علم قدیم او که به تغیرات این نقوش ظاهر می‌گردند و به تدریج از مرتبه علم به عین می‌آیند، و از این تغیرات ادوار و ازمنه و لوازم ایشان هیچ تغییری در حریم عزت آن حضرت راه نمی‌یابد و دایماً و سرمداً بر همان یک‌حال است.چون اول و آخر و باطن و ظاهر نسبت با علم حق یکسانست، چنانچه شیخ محمود می‌گوید:

ازل عین ابد افتاده با هم　　نزول عیسی و ایجاد آدم

در این حضرت ازل و ابد متحدند و به تعبیر لاهیجی «در حضور و ظهور بدفعه واحده حاضرند. چنانکه ایجاد آدم که در ابتداءِ عالم بوده و نزول عیسی که در آخرالزمانست با هم باشند و معلومیت یکی سابق بر دیگری نباشد.» (لاهیجی، ۱۳۸۱، ۱۳۸- ۱۳۹).

و اینجاست که همه چیز به قول شبستری (۱۳۷۱، ۸۶) در «نقطه حال» خلاصه می‌شود:

چو ماضی نیست مستقبل مه و سال　　چه باشد غیر از این یک نقطه حال

بدین‌سان به‌نظر می‌رسد تشخص «فضا» در نگاره، منوط به واقعیتی باشد که در مقام مشاهده در «حال» بر نقاش متجلی شده است. سمنانی می‌گوید: «پس چون طالب به این حال برسد، عالم ملکوت و آنچه که در آن است، به معاینه می‌بیند. و چون خدا شرف «وقت» به وی ارزانی دارد، طعم وصال را در عالم لاهوت می‌چشد. پس چون امعان نظر کنی، یقین خواهی کرد که ماضی و مستقبل را وجودی جز «حال» نیست و حال موجود است در حال.» (پورجوادی، ۱۳۸۵، ۳۵۲).

و شاید همچنین بتوان گفت، در پرتو همین حال سرمدی است که در تنظیم از پایین به بالا و ترتیب اندازه و تناسبات پیکر آدم‌ها مفهوم «فاصله»، دوری و نزدیکی منتفی می‌شود و یا تمامی سطوح و اشکال در عین صراحت، وضوح و درخشش به تصویر درمی‌آید و نقاش علی‌رغم قواعد جونمایی اندازهٔ پیکره‌های آدمیان را در بخش نهایی (بالا) به‌همان اندازه مصور می‌سازد که پیکره آدمیان و عناصر دیگر در بخش نخست (پایین) و گاه نیز در بخش‌های وسط و یا آخر حتی «بزرگ‌تر» تصویر می‌کند که البته به مقام و موقع اشخاص از حیث وجهه تمثیلی و بیان «صورت نمونه‌ای» آنها نیز باز می‌گردد. از این جمله است، پیکر خسرو پرویز در میان نگاره که بزرگ‌تر از هیاکلی است که در پایین قرار دارند (تصویر شماره ۱ و ۱۱). و به هرصورت چنین نحوه صورت‌بندی‌ای مبین نوعی نگاه همزمان به چیزهاست.

نتیجه‌گیری

بدین‌ترتیب در خاتمه می‌توان چنین عنوان نمود که: «این فضا که به تعبیر و قول عرفا، میانه و حد واسط عالم معقول و محسوس است، عالمی را می‌نمایاند که در آن همه چیزها و «بودن»ها را به‌هم متصل می‌کند. و در این اتصال آنی خصائص متضاد آنان را طبق نظامی خاص، «سازمان» می‌دهد. از این‌رو فضایی است «جامع اضداد» و مظهر «کل» و تمامیت و واحدیت.» (شایگان، ۱۳۵۶، ۱۸۶ – ۱۸۷) مرتبه‌ای که در آن صورت‌های نوعی مثالی در زمان و مکان دیگر به‌طور همزمان و متقارن در کنار یکدیگر جمع می‌شوند.

این ساحت و این «جا»، جایی است که مفهوم «زمان»، حرکت، گذشته و آینده در حالی سرمدی استحاله یافته، دیگرگون می‌شوند چرا که به قول عین‌القضاه همدانی «در این قلمرو اساساً نه گذشته‌ای وجود دارد و نه آینده‌ای و ابدیت و ازلیت ضرورتاً می‌بایست در آن با یکدیگر منطبق شوند.» (ر.ک. ایزوتسو، ۱۳۸۳، ۱۴۸)

ART University e-Journal Website

و «زمان» که در نزد صوفی جمع لحظات ازل تا ابد، آنچه گذشته و آنچه نامده است، در «وقت» او حاضر است. بدین‌منوال صوفی (روشن‌بین) قادر است در آن واحد با درگذشتگان دیدار نماید و یا از آیندگان «خبر» دهد. زیرا گذشته و آینده جملگی در«حال» او مستتر و جمع‌اند. نوعی از «زمانِ حال که امکان رؤیت همزمان چیزها را امکان پذیر می‌سازد. به طوری که زمان و مکان ابعاد کاملاً کیفی ویژه‌ای را نمایان می‌کنند. ابعادی که گویی متناظر بر «همان وقت بایزید بسطامی است که بی‌بامداد و بدون شامگاه است.» (عطارنیشابوری، ۱۳۸٤، ۲۰۱) این قلمرو حضور، در ورای زمان و مکان جهان محسوس است.

بدین‌اعتبار به نظر می‌رسد، در نگاره خسرو و شیرین گویی نقاش – و به تبع او بیننده اثر– با مشارکت و حضور در عالمی چند ساحتی به‌طور همزمان وجوه متعدد «بودن» رَا در آن واحد به مشاهده می‌نشیند.

پی‌نوشت‌ها

1. Image

۲. جمع وقت.

۳. مجموعه خصوصی کایر، اندازه صفحه ۱۹۰×۲۹۰ م.م.؛ (ر.ک. ا. م. کورکیان، ۱۳۷۷، ص۱۰۰ و شیلا کن‌بای، ۱۳۸۲، ص ۸٤).

٤. لازم به ذکر است که به غیر از نگاره خسرو و شیرین معدود نگاره‌هایی نیز به‌طور مشابه موجود است که نقاشان در آن به نمایش دو فضا و زمان شب و روز پرداخته‌اند و از این جمله است: نگاره معراج پیامبر در همین نسخهٔ خمسه نظامی (مجموعه خصوصی کایر) که به‌نظر می‌رسد نقاش آنها یک‌نفر است. هرچند تقسیم فضا به دو بخش و اختصاص دو فضای روز و شب در این نگاره با موضوع آن سنخیّت بیشتری دارد (ر.ک. م. کورکیان، باغ‌های ایران، ص ۱۰۰).

۵. در نزد عارفان هرچه به محض موهبت بر دل پاک سالک راه طریقت از جانب حق وارد می‌شود بی‌تعمد سالک، و باز به ظهور صفات نفس زائل گردد، آن را «حال» نامند. ابوالقاسم قشیری گوید: «حال» نزد [این] قوم معنایی است که وارد بر قلب می‌شود بدون تعمد و اجتلاب و اکتساب از قبیل طرب و حزن و قبض، یا شوق و ترس و غیره. پس احوال، مواهب‌اند و مقامات، مکاسب. (ر. ک. سیدجعفر سجادی. فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، نشر طهوری، ۱۳۸۳).

٦. نظیر این مفهوم در فلسفه نوافلاطونی نیز هست که در انگلیسی آن را Eternal Now ترجمه می‌کنند. (پورجوادی، ۱۳۸۵، ۳۵۳).

۷. الحال الذّی هو من الحلول فهو الوجود الدائم الذی یحّل فیه الحیوه من نَفَس‌الرحمن، و هو من عالم الملکوت یرتَّب علیه الزمان فی عالم الناسوت. فاذا وصل الطالب إلی هذا الحال یعاین عالم الملکوت و مافیه، و اذا وصل إلی النَّفَس یشاهد عالم الجبروت و مافیه، و اذا شرف‌الله بالوقت یذوق طعم الوصال فی عالم الاهوت. فالوقت لاهوتی و النَّفَس جبروتی و الحال ملکوتی و الماضی و المستقبل ناسوتی. فاذا أمعنتَ النظر صرتَ متیقناً بأن لیس للماضی و المستقبل وجود سوی الحال، والحال موجود فی‌الحال. (پورجوادی، ۱۳۸۵، ۳۵۳).

۸. لازم به توضیح است که در متن کتاب گلشن راز (مجموعه آثار شیخ محمود شبستری) به تصحیح جناب آقای دکتر صمد موحد، «نقطه حال» ذکر شده که مآخذ اصلی این کتاب، نسخه مصحح قربانعلی محمدزاده، (۱۹۷۲، باکو) و نسخهٔ تصحیح دکتر جواد نوربخش، (۱۳۵۵، تهران، انتشارات خانقاه نعمت اللهی) و پنج نسخه مهم دیگر (ر.ک. ص ٦۵) بوده است؛ اما در شرح گلشن‌راز شیخ محمد لاهیجی مورد ارجاع (ص ۱۳۸) نقطه خال ذکر گردیده است. با این حال از آنجا که در ص ۳۸۹

http://journal.art.ac.ir

همان کتاب در شرح دو بیت دیگر:

چو ماضی‌نیست مستقبل مه و سال چه باشد غیر از این یک نقطه حال

همان نقطه حال آمده است، به‌نظر می‌رسد همان نقطه حال صحیح باشد؛ هرچند نقطه خال نیز بر همان معانی دلالت دارد.

فهرست منابع

- ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۸۳) *آفرینش، وجود و زمان*، ترجمهٔ مهدی سررشته‌داری، نشر مهراندیش، تهران.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵) *زبان حال در عرفان و ادبیات فارسی*، نشر هرمس، تهران.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۸۲) *نفحات‌الانس فی حضرات‌القدس*، تصحیح محمود عابدی، انتشارات اطلاعات، تهران.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳٦۳) *لغت‌نامه دهخدا*، جلد ۱۵، زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، انتشارات دانشگاه تهران.
- رازی، نجم‌الدین (۱۳۸۳) *مرصاد العباد*، محمد امین ریاحی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- سجادی، سیدجعفر (۱۳۸۳) *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، نشر طهوری، تهران.
- سمنانی، علاءالدوله (۱۳۸۳) *مصنفات فارسی*، به اهتمام نجیب مایل هروی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- شایگان، داریوش (۱۳٥٦) *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- شبستری، محمود (۱۳۷۱) مجموعه *آثار شیخ محمود شبستری*، به اهتمام صمد موحد، نشر طهوری، تهران.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸٤) *تذکره الاولیا*، جواد سلماسی‌زاده، نشر در.
- قیصری، داوود (۱۳۷۹) *رسائل قیصری*، تصحیح سید جلال‌الدین آشتیانی، موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، تهران.
- کربن، هانری (۱۳۸٤) *تخیل خلاق در عرفان ابن عربی*، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، انتشارات جامی، تهران.
- کرمانی، طوبی (۱۳۷۹) *دو نگاه*، نهایه البیان فی درایه الزمان، انتشارات دانشگاه تهران.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۸۲) *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، انتشارات دانشگاه هنر، تهران
- کورکیان، ام. ژ. پ. سیکر (۱۳۷۷) *باغ‌های خیال*، ترجمهٔ پرویز مرزبان. انتشارات فرزان.
- لاهیجی گیلانی، محمد (۱۳۸۱) *شرح گلشن‌راز مفاتیح الاعجاز شیخ محمود شبستری*، علیقلی محمودی بختیاری، تهران.
- نسفی، عزیزالدین (۱۳٥۹) *کشف‌الحقایق*، احمد مهدوی دامغانی، بنگاه نشر و ترجمه کتاب، تهران.
- نظامی، الیاس (۱۳۷۸) *کلیات نظامی گنجوی*، انتشارات نگین، تهران.
- هجویری، ابوالحسن (۱۳۸٤) *کشف‌المحجوب*، محمود عابدی، سروش، تهران.
- همدانی، عین‌القضاه (۱۳۷۹) *زبده الحقایق*، به تصحیح عفیف عسیران، ترجمهٔ مهدی تدین، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.