خوانش زیبایی در نقاشی گل و مرغ قاجار بر مبنای نظریه تجلی: مطالعه موردی یک قاب آیینه لاکی رقم‌دار (۱۲۶۳ ق)

چکیده

نقاشی گل و مرغ قاجار با وجود فاصله از واقع‌نمایی، در سنت هنری ایران جایگاهی زیباشناختی دارد. مسئله پژوهش آن است که این زیبایی با اتکا به نظریه «تجلی» در حکمت و عرفان اسلامی چگونه خوانده می‌شود. هدف، توضیح بنیادهای زیباشناختی گل و مرغ قاجار در افق نظریه تجلی و آزمون آن بر قاب آیینه لاکی رقم‌دار محمدرضا امامی (۱۲۶۳ ق) است. پرسش اصلی نخست، چگونه می‌توان زیبایی این آثار را در چارچوب نظریه تجلی تبیین کرد؟ دوم، جایگاه قاب آیینه در درک زیبایی این نقاشی‌ها چیست؟ و سوم، چه نسبتی بین زیبایی صوری گل و مرغ و معانی استنباط‌شده از این نمادها در ادبیات شیعی عصر قاجار وجود دارد؟. روش توصیفی ـ تحلیلی و گردآوری کتابخانه‌ای ـ اسنادی است. چارچوب نظری بر خیال، زیبایی و عشق در سنت سپهر اندیشه حکمای اسلامی و در سه سطح حسی، معنوی و عرفانی عملیاتی شده است. یافته‌ها سه سطح دارد: حسی (حرکت مارپیچ ساقه‌ها، تقابل شکوفه روشن با برگ تیره و سرخی گل)، معنوی (گل مظهر جمال و بلبل نفس عاشق) و عرفانی (هم‌پوشانی آیینه مادی و استعاری و خوانش قاب آیینه به‌عنوان تجلی جمال و سیر صورت به معنا)؛ اما خوانش سیاسی ـ مشروعیت‌بخش و پیوند گل سرخ با امام حسین(ع) فرضیه است و با نمونه اندک، تعمیم به کل گل و مرغ قاجار ممکن نیست.

واژگان کلیدی: **گل و مرغ ، قاجار، زیبایی، نظریه تجلی، قاب آیینه**

مقدمه

خداوند در قرآن کریم با استفاده از واژگان مترادف و مشتقات[1]مرتبط با مفهوم زیبایی، به تبیین جلوه‌های جمال الهی پرداخته است. واژه «جمیل» به عنوان یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم در ادبیات حکمی، تفسیرهای قرآنی و پژوهش‌های عرفانی جایگاه ویژه‌ای دارد. از منظر حکمای اسلامی، زیبایی به مثابه صفتی ذاتی و الهی تلقی می‌شود که ریشه در حقیقت وجودی پروردگار دارد (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۶، ۱۶۵). این زیبایی متعالی، بستری برای ورود به مفهوم عشق عرفانی عمل می‌کند؛ چنانکه ابن سینا (۳۷۰-۴۲۸ ه.ق) با تأکید بر تقدم ذاتی زیبایی الهی، خداوند را «معشوق نخستین» و غایت مطلق جمال معرفی می‌کند (ابن‌سینا، ۱۴۰۰ق، ۲۵۳). در این چارچوب، رابطه عاشق و معشوق در سپهر اندیشه اسلامی، اغلب با استعاره‌هایی همچون «گل و بلبل» بازنمایی می‌شود که در نقاشی‌های گل و مرغ دوره قاجار نیز می‌توان آن را پی گرفت. این دیدار نمادین، مستلزم خلق جهان مثالی است که سهروردی آن را در قالب «تاله» یا مکاشفه اشراقی تفسیر می‌کند، و ابن عربی(۵۶۰-۶۳۸ ه.ق) با تکیه بر «تخیل خلاق»، به هم‌پیوندی عناصر مادی و معنوی در عرصه خیال می‌پردازد (شایگان، ۱۳۷۳، ۳۲۶).

روزبهان بقلی(۵۲۲-۶۰۶ ه.ق) در مکاشفات خویش، تصویری رمزآمیز از تجلی جمال الهی ارائه می‌دهد؛ آنجا که پروردگار را در زیباترین صورت، همچون گل سرخی بی‌حد و کرانه مشاهده می‌کند و این رؤیت را نشانه‌ای از اُنس عاشق با معشوق ازلی می‌داند (بقلی شیرازی، ۱۳۸۹، ۱۱۹). وی در *کشف‌الاسرار* این تجربه را با استناد به حدیثی نبوی تشریح می‌کند: «گل سرخ از شکوه خداوند است» (بقلی شیرازی، ۱۳۹۳، ۲۹). این «التباس» جمال الهی در قالب گل سرخ، عاشق را به وحدت وجودی رهنمون می‌سازد. حافظ (؟-۷۹۲ه.ق) نیز در غزلیاتش با اشاره به تبدیل بلبل به عاشق توحیدی و گل به تجلیگاه حُسن الهی، این رابطه را در بیتی بازتاب می‌دهد که در این مقاله به او نسبت داده شده است: «*گُل یار حُسن گشته و بلبل قرین عشق / آن را تفضّلی نه و این را تبدلی*» (حافظ شیرازی، ۱۳۸۵، ۴۶۵). این تمثیل در ادبیات دوره قاجار نیز بازتاب داشته است و می‌توان آن را در نقاشی‌های گل و مرغ جست.

در برخی از نگاره‌های قاجاری، بلبل به عنوان نماد روح عاشق بر شاخه گل می‌نشیند و گاه با چشمانی بسته، حالتی مکاشفه‌آمیز می‌یابد. روزبهان در تشبیهی تمثیلی، تن آدمی را به قفسی تشبیه می‌کند که مرغ جان در آن محبوس است (بقلی شیرازی، ۱۳۵۱، ۲۹)، و احمد غزالی در *سوانح* بر پرواز روح به سوی معشوق تأکید دارد (غزالی، ا.، ۱۳۶۸، ۲۴). این خوابِ نمادین بلبل، می‌تواند یادآور «خواب محمود» در عرفان اسلامی باشد که به عنوان ابزاری برای رهایی سالک از قید مادیات عمل می‌کند (فروزانفر، ۱۳۸۲، ج. ۱، ب ۲، ۸–۲۷). از این منظر، نقاشی گل و مرغ را می‌توان نه‌تنها بازتابی از زیبایی صوری، بلکه تجلی‌گاه مفاهیم عرفانی خواند.

هدف این پژوهش، خوانش زیبایی‌شناختی نقاشی‌های گل و مرغ دوره قاجار بر پایه نظریه «تجلی» است؛ با تکیه بر یک قاب آیینه لاکی رقم‌دار (۱۲۶۳ ق) به‌عنوان مورد اصلی و برگ آبرنگی «دست دلبر» (۱۲۵۷ ق) به‌عنوان مورد مکمل. «خوانش» در این مقاله به معنای بازخوانی تفسیری اثر در افق متون حکمی و ادبی است، نه اثبات قصد آگاهانه هنرمند. در این راستا سه پرسش محوری مطرح می‌شود: نخست، چگونه می‌توان زیبایی این آثار را در چارچوب نظریه تجلی تبیین کرد؟ دوم، جایگاه قاب آیینه در درک زیبایی این نقاشی‌ها چیست؟ و سوم، چه نسبتی بین زیبایی صوری گل و مرغ و معانی استنباط‌شده از این نمادها در ادبیات شیعی عصر قاجار وجود دارد؟ در این مقاله «گل و مرغ» نام ژانر است و «گل و بلبل» نقش‌مایه عاشقانه ـ عرفانی درون آن؛ «مرغ خفته» نیز همان بلبل دارای چشمان بسته در نگاره‌هاست.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی، تفسیری و موردی است و از روش توصیفی ـ تحلیلی بهره می‌برد. واحد تحلیل، نقش‌مایه گل و بلبل چنان‌که بر دو اثر مشخص ظاهر شده است. مورد اصلی، «قاب آیینه لاکی رقم‌دار» با رقم «بنده درگاه محمدرضا امامی»، اصفهان، ۱۲۶۳ ق، مجموعه شخصی و نمایش‌یافته در موزه هاروارد (Roxburgh et al., ۲۰۱۷، ۲۶) است. مورد مکمل، برگ آبرنگی «دست دلبر» با رقم «راقمه العبد الاقل لطفعلی» به تاریخ ۱۲۵۷ ق (Robinson, ۱۹۷۹) است که برای آزمودن حدود خوانش تجلی‌محور، جدا از مورد اصلی و در بخشی مستقل تحلیل می‌شود. چارچوب نظری بر سه رکن مفهومی استوار است:

۱. رکن خیال: عالم خیال/مثال و آیینه به‌مثابه واسطه میان محسوس و معقول (ابن‌عربی، سهروردی، ملاصدرا)،

۲. رکن زیبایی: جمال الهی و تجلی آن در صور (غزالی، ابن‌سینا، نجم‌الدین کبری)،

۳. رکن عشق: عشق به‌مثابه حرکت نفس به‌سوی جمال و بازتاب آن در ادبیات عرفانی و شیعی دوره قاجار.

این سه رکن به الگوی «تثلیث عشق، زیبایی و تجلی» در نگرش روزبهان (طوبایی و نیری، ۱۴۰۲) نزدیک است، با این تفاوت که «خیال» به‌عنوان رکن واسط برای تحلیل بصری افزوده شده است. برای عملیاتی‌سازی نظریه، زیبایی در سه سطح حسی، معنوی و عرفانی خوانده می‌شود و برای هر سطح، شاخص بصری، شاهد متنی و منبع نظری مشخص شده است (جدول ۱). مفاهیم برگرفته از ابن‌عربی، سهروردی، ملاصدرا، غزالی و نجم‌الدین کبری تنها در همان نقش‌هایی به‌کار رفته‌اند که جدول تعریف می‌کند؛ این مفاهیم نه آموزه‌ای واحد، بلکه «افق‌های معنایی» همنشین در سنت حکمی ـ عرفانی‌اند و از آن‌ها وابستگی مستقیم هنرمند به این متفکران نتیجه گرفته نمی‌شود.

جدول ۱. مدل تحلیلی: سه سطح زیبایی، شاخص بصری و شاهد متنی

سطح	تعریف عملیاتی	شاخص‌های بصری در مورد اصلی	شاهد متنی / منبع نظری	وضعیت ادعا
حسی	ادراک زیبایی در سطح صورت: ترکیب‌بندی، رنگ ، تقابل بافت‌ها	حرکت مارپیچ ساقه‌ها در یک‌سوم پایینی؛ تقابل شکوفه‌های سفید سیب با برگ‌های تیره؛ گل سرخ تمام‌رخ در بالای ترکیب	ابن‌سینا: نظم، ترکیب و اعتدال (ربیعی، ۱۳۹۰)؛ ابن‌هیثم (بلخاری قهی، ۱۳۹۸)	قابل مشاهده در تصویر؛ تحلیل بصری
معنوی	خوانش نقش‌ها به‌مثابه رمز: گل ← جمال، بلبل ← نفس عاشق	گل سرخ؛ بلبل خفته با چشمان بسته؛ پروانه؛ دو بوته سوسن	روزبهان (کشف‌الاسرار)؛ حافظ (جدول ۴)؛ مولوی؛ نجم‌الدین کبری: جمال و جلال	تفسیر مبتنی بر سنت ادبی؛ نسبت با این اثر: فرضیه
عرفانی	قاب و نقش به‌مثابه محل تجلی جمال و سیر از صورت به معنا	آیینه؛ پشت‌زمینه طلایی و نقره‌ای؛ کتیبه شعری؛ رقم	غزالی (قلب آیینه)؛ ابن‌عربی (عالم آیینه)؛ ملاصدرا (ادراک جمال و حرکت شوقیه)؛ سهروردی (عالم مثال)	فرضیه تفسیری

نمونه‌گیری هدفمند و موردی است. مورد اصلی بر پایه چهار معیار برگزیده شد: تنوع گل‌های نمادین، ترکیب‌بندی چندوجهی، کاربرد تزیینی ـ آیینی و وجود رقم و کتیبه شعری. چون پژوهش تفسیری و موردی است، ادعای «اشباع نظری» مطرح نیست و یافته‌ها به همه آثار گل و مرغ قاجار تعمیم داده نمی‌شود؛ هدف، نمایش امکان‌های خوانش و صورت‌بندی فرضیه‌هایی برای پژوهش‌های چنداثری

است. دو سطح ادعا از یکدیگر تفکیک می‌شود: «یافته»، آنچه از توصیف مادی اثر و متون موجود برمی‌آید؛ و «فرضیه تفسیری»، هر ادعا درباره قصد هنرمند یا سفارش‌دهنده، کارکرد سیاسی و نمادگردانی شیعی نقش‌ها که شاهد مستقیم هم‌زمان ندارد.

تحلیل در چهار گام انجام می‌شود. گام نخست، توصیف مادی و بصری اثر (ترکیب‌بندی، رنگ، نقش‌ها، رقم و کتیبه) بدون تفسیر است. گام دوم، استخراج شاخص‌های بصری برای هر سطح از جدول ۱ است. گام سوم، همنشین‌کردن هر شاخص با شواهد متنی است، نخست شواهدی که دقیقاً همان نقش‌مایه را وصف می‌کنند و سپس شواهدی که تنها افق نظری را فراهم می‌آورند. گام چهارم، درجه‌بندی ادعا به «مشاهده»، «تفسیر مبتنی بر سنت» یا «فرضیه» است؛ خوانش‌های جایگزین (تزیینی، بازاری، سبک‌شناختی) نیز در همین گام کنار خوانش تجلی‌محور نگه داشته می‌شوند تا این خوانش بی‌رقیب نماند.

پیشینه پژوهش

در مطالعات پیشین، همچون مقاله شیخی و سواری (۱۴۰۲) «خوانشی عرفانی از گل و بلبل با اتکا بر رسالات کشفالاسرار و...» رابطه نمادین گل و بلبل را در متون عرفانی تحلیل کرده‌اند. این دو پژوهشگر پیش‌تر در مقالاتی چون «گل و مرغ ایرانی؛ تداوم تقدس از ایران باستان تا دوران اسلامی» (۱۴۰۱ب) و «گل و بلبل؛ استحالهٔ گیاه مقدس در هنر ایران» (۱۴۰۱الف) نیز سیر تحول نماد گل سرخ به‌مثابه تجلی حضرت محمد(ص) و بلبل به‌عنوان عاشق ذاکر را بررسی کرده‌اند. بلخاری قهی در «نظریه تجلی در باب شمایل‌گریزی هنر اسلامی» (۱۳۹۵) مفهوم تجلی را در هنر اسلامی و مسیحی مقایسه کرده و در «قدر؛ نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی» (۱۳۹۴الف) آرای فلاسفه مسلمان درباره زیبایی را طبقه‌بندی کرده است.

پژوهش‌های حوزه گل و بلبل بیشتر از متن به نقش‌مایه می‌رسند و کمتر با شیء مادی مشخص همراه با رقم، کتیبه و کارکرد روبه‌رو می‌شوند؛ پژوهش‌های زیبایی‌شناسی اسلامی نیز بیشتر در سطح نظری و تطبیقی مانده‌اند. با توجه به این شکاف، پژوهش حاضر می‌کوشد با فروکاستن نظریه تجلی به سه سطح و شاخص‌های بصری، و سنجش هر ادعای تفسیری با درجه شاهد، میان این دو سنت پیوند برقرار کند.

مبانی نظری: نظریه تجلی و خوانش زیبایی

«تجلی» در لغت از ریشه «جلو» به معنای آشکار و روشن‌شدن چیزی است که پیش‌تر نهان بوده است. در اصطلاح عرفانی، تجلی خودآشکارسازی حق در مراتب و صورت‌هایی است که برای پذیرنده شناخت‌پذیر می‌شود. پایه قرآنی این مفهوم آیه ۱۴۳ سوره اعراف است (﴿فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا...﴾)؛ در این آیه آشکارشدن حق با ناتوانی صورت محدود (کوه) از تحمل آن همراه است.

سه نکته در منطق این مفهوم برای مقاله بنیادی است: (الف) تجلی خودآشکارسازی است تا حق شناخته شود، نه ساختن چیزی جدا از حق (بلخاری قهی، ۱۳۹۴ب، ۱۵۵)؛ (ب) آنچه آشکار می‌شود به اندازه ظرفیت و قابلیت پذیرنده آشکار می‌شود؛ (ج) آیینه محل تجلی است و آنچه در آن دیده می‌شود «وجودِ تجلی‌یافته» است، نه خود آیینه (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۸، ج. ۷، ۱۶۱؛ نیز کربن، ۱۳۹۵، ۲۹۶، درباره قلب به‌مثابه آیینه صور تجلیات). نکته نخست مرز تجلی را با صدور و آفرینشی جدا از حق روشن می‌کند و نکته سوم تمایز «آیینه» و «تجلی» را که در تحلیل قاب به‌کار می‌رود.

جدول ۲. تجلی و مفاهیم همسایه: مرز و کاربرد در مقاله

مفهوم	نسبت و تفاوت با تجلی	کاربرد در این مقاله
فیض و صدور	صدور (نزد مشائیان و نوافلاطونیان) رابطه علی میان مراتب است؛ تجلی خودآشکارسازی همان حقیقت در صورت است.	خلق گل و بلبل «صدور» خوانده نمی‌شود؛ گل «مظهر» جمال است.
ظهور و مظهر	ظهور مفهومی عام است؛ «مظهر» جایگاه ظهور یک اسم یا صفت است.	گل مظهر اسم «الجمال» خوانده می‌شود، نه مظهر ذات.
نماد و تمثیل	رابطه نماد با مدلول قراردادی یا ادبی است؛ ادعای تجلی ادعایی هستی‌شناختی است.	نقش‌ها «نماد» خوانده می‌شوند؛ «تجلی» نامیدن آن‌ها فقط در افق خوانش عرفانی معنا دارد و ادعایی هستی‌شناختی درباره نقاشی نیست.
خیال و عالم مثال	عالم خیال/مثال جایگاه ظهور صورت‌هاست؛ تجلی فعل ظهور در آن است (نک. سهروردی، ۱۳۷۲، ج. ۳، ۸۵؛ عالم مثال واسطه ملکوت و ماده).	خیال رکن واسط مقاله است (جایگاه ظهور) و مترادف تجلی نیست.
شهود و مکاشفه	تجلی سویه آشکارشونده است؛ شهود سویه دریافت‌کننده (سالک).	خوانش مخاطب «شهود» نیست؛ بازخوانی تفسیری است.

در سنت عرفانی، تجلی را بر حسب آنچه آشکار می‌شود به تجلی ذات و تجلی صفات تقسیم می‌کنند: کبری از تجلی صفات رحمت و جلال (جمال و جلال) و از تجلی «ذات بی‌چون، فارغ از هر صفتی» سخن می‌گوید (پاکتچی، ۱۴۰۱، ۶۸؛ نجم‌الدین کبری، ۱۹۹۳، ۱۹۳). بر حسب جایگاه ظهور، ابن‌عربی از «تجلی شهادت» در عالم خلق یاد می‌کند (بلخاری قهی، ۱۳۹۴ب، ۱۵۵) و خیال را راه شهود «تجلی تشبیهی» حق می‌داند (نک. بند ابن‌عربی در ادامه). در این مقاله تجلی ذاتی از موضوع بیرون است، زیرا بر هیچ اثر بصری تعریف‌پذیر نیست. آنچه در نقاشی قابل بحث است «تجلی صفاتی»، به‌ویژه صفات جمال و جلال نزد کبری، آن هم در صورتی مثالی و محسوس (تجلی تشبیهی) است. بنابراین ادعای مقاله درباره «تجلی جمال» در قاب، ادعایی درباره یک مرتبه مشخص است و کل مراتب تجلی را در بر نمی‌گیرد. برای پرهیز از التقاط، هر متفکر تنها در یک نقش مفهومی مشخص به‌کار می‌رود (جدول ۳). ادعا این نیست که این متفکران نظامی واحد دارند؛ هر یک افقی می‌گشاید که بخشی از تحلیل قاب بر آن تکیه دارد. متن‌های زیر شواهد همین نقش‌ها هستند.

آیه ۱۴۳ سوره اعراف که بر مشاهده جلال الهی تأکید می‌ورزد، چنین آغاز می‌شود: «*وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ...*» هانری کربن با استناد به آرای ابن عربی، قلب انسان را آیینه‌ای می‌داند که صور تجلیات حق را در مقیاس عالم صغیر بازمی‌تاباند (کربن، ۱۳۹۵، ۲۹۶). محمد غزالی (۴۵۰–۵۰۵ ه.ق) در تبیین این رابطه، در *کیمیای سعادت* تشبیهی دوگانه ارائه می‌دهد:

> «قلب چون آیینه‌ای است که صور عالم در آن منعکس می‌شود، و لوح محفوظ نیز آیینه‌ای است حاوی تمامی صور موجودات. همان‌گونه که قرارگرفتن دو آیینه در برابر یکدیگر، انعکاس بی‌پایان صور را ممکن می‌سازد، قلب انسان نیز با دریافت صور از لوح محفوظ، به عرصه تجلیات الهی تبدیل می‌گردد» (غزالی، م.، ۱۳۷۴، ۲۹).

شیخ نجم‌الدین کبری (۵۴۰-۶۱۸ ه.ق) با تشبیه صفات الهی به بال‌های پرنده، بر ضرورت توازن میان جمال (زیبایی) و جلال (هیبت) برای پرواز روح تأکید می‌کند(پاکتچی، ۱۴۰۱، ۶۸): «تجلیات الهی گاه در قالب صفات رحمت (زیبایی) و گاه در هیبت قدرت (جلال) ظاهر می‌شوند، و گاه نیز در هم می‌آمیزند؛ آنگاه که ذات بی‌چون، فارغ از هر صفتی، تجلی می‌کند» (نجم‌الدین کبری، ۱۹۹۳، ۱۹۳). ابن عربی با استناد به آیه «*أَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ خَلْقَهُ*» (قرآن، طه: ۵۰)، خلقت را تجلی پیوسته حق در عالم شهادت (مادی) می‌داند. وی در «حضرات خمس»، تجلی شهادت یا فیض مقدس را مکانیزمی معرفی می‌کند که خداوند از طریق آن در عالم خلق متجلی می‌شود تا شناخته گردد (بلخاری قهی، ۱۳۹۴ب، ۱۵۵). در این نگاه، اصل تجلی به‌مثابه حلقه واسط، وحدت لایتناهی ذات را با کثرت ممکنات پیوند می‌زند؛ سیریان نور وجود در مراتب حضور و ظهور، که کثرت جهان را بی‌آنکه از وحدت ذاتی جدا کند، تفسیر می‌نماید (بلخاری قهی، ۱۳۹۴ب، ۱۲).ابن عربی با طرح مفهوم نفس رحمانی، یعنی «عماء»، خلق را به‌مثابه پرتوافکنی ذات الهی تفسیر می‌کند. این نَفَس ــ که در حضرت رحمت الهی جریان می‌یابد ــ همزمان صورتها را دریافت می‌کند و به موجودات هویت می‌بخشد (چیتیک، ۱۴۰۱، ۱۱۷). در این فرایند، خیال نقش محوری دارد؛ تنها از این طریق است که سالک می‌تواند تجلی تشبیهی حق را شهود کند. ملاصدرا (۹۷۹-۱۰۴۵ه.ق) این ایده را بسط می‌دهد و تأکید می‌کند: «جمال معشوق حقیقی (خداوند) تنها در آیینه خیال قابل رؤیت است، اما آنچه در آیینه مشاهده می‌شود، وجودِ تجلی یافته محبوب است، نه خود آیینه که فاقد وجود مستقل است» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۸، ج. ۷، ۱۶۱).

با توجه به این مبانی، نقشمایه گل و بلبل در قاب آیینه‌های دوره قاجار، نمادی از رابطه عاشق (بلبل) و معشوق (گل به‌مثابه تجلی جمال الهی) تفسیر می‌شود. این نگاره‌ها، آیینه‌وار، تجلیات حق را در دو سطح بازتاب می‌دهند: زیبایی صوری (خیال) و حقیقت معنوی (تجلی). این دوگانگی، همان التباس آمیختگی (خیال و حقیقت) است که در بخش‌های بعدی، با تمرکز بر سه رکن نظریه تجلی ــ خیال، زیبایی و عشق ــ تحلیل خواهد شد.

انتقال این مفاهیم به جهان نقاشی قاجار را می‌توان در دو مسیر محتمل پی گرفت؛ هر دو در این مقاله فرضیه‌اند و نه سند آگاهی مستقیم هنرمند: (الف) مسیر حکمی ـ مدرسی که از ابن‌عربی و سهروردی به ملاصدرا و سپس به حکمای عصر قاجار چون ملاهادی سبزواری می‌رسد؛ (ب) مسیر ادبی ـ صوفیانه که از روزبهان، عین‌القضات و مولوی از رهگذر شعر عارفانه و گرایش‌های صوفیانه در دربار و دیوان قاجار (نک. بخش «تشیع و تصوف در دوره قاجار») به فرهنگ بصری و کتیبه‌نگاری این دوره راه می‌یافت. آنچه در سطح شیء می‌توان نشان داد، همنشینی نقش‌مایه‌ها با ابیات و کتیبه‌هاست؛ پیوند علّی میان این سنت‌ها و رقم‌زننده اثر نیازمند سند است.

بر پایه آنچه گذشت، «تجلی» در این مقاله چنین تعریف عملیاتی می‌شود: خودآشکارسازی جمال حق (تجلی صفاتی) در صورتی مثالی یا محسوس، به اندازه قابلیت آیینه؛ که در سه رکن خیال (جایگاه ظهور)، زیبایی (آنچه آشکار می‌شود) و عشق (حرکت پذیرنده به‌سوی آن) تحلیل می‌شود و در نقاشی گل و مرغ در سه سطح حسی، معنوی و عرفانی خوانده می‌شود. تجلی در اینجا چارچوب خوانش است و ادعایی هستی‌شناختی درباره خود نقاشی یا نیت هنرمند نیست.

رهنرهای زیبا

جدول ۳. سهم مفهومی هر متفکر در چارچوب پژوهش

متفکر	کارکرد مفهومی تجلی نزد او	شاهد در این مقاله	سهم در تحلیل قاب
غزالی	قلب آیینه صور عالم؛ لوح محفوظ آیینه صور موجودات	(غزالی، م.، ۱۳۷۴، ۲۹)	استعاره آیینه؛ سطح عرفانی
نجم‌الدین کبری	تجلی در دو صورت جمال و جلال؛ توازن آن دو همچون دو بال	(پاکتچی، ۱۴۰۱، ۶۸)	خوانش دو سوسن و تقابل رنگ‌ها؛ سطح معنوی (فرضیه)
ابن‌عربی	خلق به‌مثابه تجلی مستمر؛ نفس رحمانی؛ خیال و تجلی تشبیهی	(بلخاری قهی، ۱۳۹۴ب، ۱۵۵؛ چیتیک، ۱۴۰۱، ۱۱۷)	قاب و نقش به‌مثابه صورت تجلی؛ نقش خیال
سهروردی	عالم مثال واسطه ملکوت و ماده؛ ادراک به‌مثابه اشراق نفس ناطقه؛ عشق راه وصول به حسن (استعاره «عشقه»)	(سهروردی، ۱۳۷۲، ج. ۳، ۸۵، ۲۸۴–۲۸۷؛ کمالی‌زاده، ۱۳۹۲، ۶۷)	سیر از صورت به معنا؛ سطح معنوی
ملاصدرا	آیینه خیال؛ آنچه دیده می‌شود وجود تجلی‌یافته محبوب است، نه خود آیینه	(صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۸، ج. ۷، ۱۶۱)	تفکیک «آیینه» و «تجلی» در تحلیل قاب
روزبهان	التباس؛ تثلیث عشق، زیبایی و تجلی	(طوبایی و نیری، ۱۴۰۲)	واسطه ادبی ـ عرفانی گل و بلبل؛ سطح معنوی

چیستی گل و مرغ (بلبل)

شاید زیباترین تفسیرِ نقش‌مایه گل و بلبل در هنر اسلامی را بتوان در اندیشه مولانا (۶۰۴-۶۷۲ ه.ق)جستجو کرد. وی این نسبت را به‌مثابه رابطه محبوب (خداوند) و انسان کامل (عاشق) تعبیر می‌کند و وحدت وجودی آن دو را در این بیت جاودانه می‌سازد: «*در جانِ بُلبُل گُل نگَر وَز گُل به عَقلِ کُل نگَر*». او پروردگار را «نقشبند خیال» میخواند که با خلق صورتها، جمال خویش را در جهان متجلی می‌سازد: «*کاینک پَس پَرده است آن کو می‌کند صورَتگری / چون این گُل بَد رَنگ را در رَنگ‌ها می‌آوری*» (مولوی، ۱۳۶۷، ۱۸۲–۱۸۳). تیتوس بورکهارت، با تأکید بر جنبه قدسی این نقش‌مایه، آن را «نمادپردازی عبادی از باغ بهشت» می‌داند (بوکهارت، ۱۳۸۶، ۱۱۱–۱۱۲). این تفسیر با توصیفات قرآنی از جنت (باغ‌های بهشتی در قرآن، الرحمن: ۴۸) همسوست، هرچند قرآن به بلبل اشاره‌ای ندارد؛ در سنت تفسیری و ادبی بعدی، گل‌های رنگارنگ نماد رحمت الهی و بلبل نماد روح عاشقی خوانده شده است که در پی وصال معشوق ازلی است.

ریشه‌های این نماد را باید در اساطیر پیشااسلامی و مفاهیم اسلامی پی گرفت. در باورهای ایرانی پیش از اسلام، درخت ویسپوبیش (درخت زندگی) و سیمرغ، نمادهای پیونددهنده زمین و آسمان بودند. در دوران اسلامی، این مفاهیم در قالب شجره طیبه (قرآن، ابراهیم: ۲۴–۲۵) بازتفسیر شدند (سواری و شیخی، ۱۴۰۱الف، ۱۰۴). سهروردی(۵۴۹-۵۸۷ ه.ق) در رساله «عقل سرخ»، این درخت را نماد عرفانیِ اتصال ملکوت به دنیا می‌داند و می‌گوید: «سیمرغ آشیانه بر سر طوبی دارد» (سهروردی، ۱۳۷۲، ج. ۳، ۲۳۲). در خوانش این پژوهش، با توجه به این مفاهیم و آیات قرآنی (مانند قرآن، الواقعه: ۸۹–۹۱)، قاب‌های آیینه را می‌توان نه بازنمایی طبیعت زمینی، که تصویری خیالی از «جنت المأوی» دانست؛ این خوانش درباره آگاهی یا قصد هنرمند ادعای مستندی ندارد.

پژوهش‌های پیشین آراستگی گیاهی در هنر اسلامی را با تصویر قرآنی بهشت مرتبط دانسته‌اند (بلوم و همکاران، ۱۳۹۳، ۱۴۵)؛ این پیوند درباره گل و مرغ قاجار نیازمند استدلال جداگانه است. این آثار را می‌توان آیینه‌ای از باغ بهشت در افق عرفان اسلامی خواند. پرسش کلیدی این است: آیا از منظر حکمت سنتی، می‌توان توجیهی برای رمزخوانی این نقش‌مایه در فرهنگ شیعی ارائه داد؟

از آنجا که هنر قدسی، در قلب هنر سنتی جای دارد و با تجلیات الهی پیوند خورده است (نصر، ۱۳۸۱، ۵۲۹)، گل و مرغ را می‌توان تجلی نمادین بهشت خواند. به تعبیر فریتیوف شوان، هنر حقیقی، مبدأ تجلی صورت‌های مقدس است(Schuon, 2005, 61–62) . هنرمند مسلمان، برای نمایش کمال جمال الهی، ناگزیر از رمزپردازی است؛ چراکه ذهن مخاطب مسلمان، با شهود عرفانی، می‌تواند از صورت ظاهری به باطن معنا راه یابد. شوان رمزپردازی را فرایندی شهودی می‌داند که در آن، ذهن رمزگرا، اشیا را نه در سطح، بلکه در عمق هستی‌شناختی‌شان می‌بیند (شوان، ۱۳۷۴، ۱۶۲–۱۶۳). هنر سنتی، با انطباق بر قوانین کیهانیِ صور و هماهنگی با طبیعت مواد، این شهود را ممکن می‌سازد (نصر، ۱۳۸۱، ۴۹۴–۴۹۵).

این دیدگاه، ادعای بورکهارت را تأیید می‌کند که «نگارگری ایرانی، در جهت بیان شهود عرفانی حرکت می‌کند» (بوکهارت، ۱۳۵۵، ۲۸). برای مخاطبی که با این رمزگان آشنا بوده است، گل نماد جمال الهی و بلبل نماد عاشقی است که در مسیر سلوک به وصال معشوق نائل می‌شود؛ مدرک مستقیمی درباره آشنایی هنرمند یا سفارش‌دهنده این قاب با این رمزگان در دست نیست. در ادامه، با بررسی جایگاه خیال، زیبایی، و عشق، این رابطه عمیق‌تر تحلیل خواهد شد.

خیال: جهان نمادین گل و مرغ در هنر قاجار

نگاره‌های گل و مرغ دوره قاجار، با ویژگی‌هایی مانند «لامکانی»، «نور نامتعین»، و «تناسبات غیرواقعی» (گل تمام‌رخ، بلبل نیم‌رخ، و همزیستی گلهای ناهمزمان)، در افق «عالم خیال» قابل خواندن‌اند. این جهان، بر پایه دیدگاه سهروردی، قلمرویی است که در آن صور معلقه (صورتهای مجرد) تجسم می‌یابند. اگر بین مثل قائم به ذات در عالم مثال و صور موجودات در این جهان رابطه برقرار باشد، هنرهای تصویری را باید یکی از فنون قابل توجه پر رمز و راز به شمار آورد، جایی که صورتگری خود به سوی همان صور معلقه جاری در روح پناه می‌برد (ابراهیمی‌دینانی، ۱۳۸۰، ۳۸۰). هنرمند مسلمان، با الهام از « عقل فعال » (فارابی، ۲۰۰۳، ۱۴۸)، این صور را، بنا بر این آموزه، نه از طبیعت محسوس، که از منبعی فرازمینی دریافت می‌کند. به گفته نصر، هنرمند سنتی، «کارکرد طبیعت» (نظام الهی آفرینش) را سرمشق می‌گیرد، نه صورت‌های ظاهری آن را (نصر، ۱۳۸۱، ۵۱۱). از این رو، گل و مرغ، بازتابی از «عالم مثال» است؛ جهانی که سهروردی آن را واسطه‌ای بین ملکوت و ماده می‌داند (سهروردی، ۱۳۷۲، ج. ۳، ۸۵).

ابن عربی با طرح مفهوم «خزانه خیال»، نفس هنرمند را گنجینه‌ای از صور می‌داند که هم از محسوسات و هم از معقولات سرچشمه می‌گیرند (چیتیک، ۱۴۰۱، ۱۱۶). این صور، در فرایندی خلاقانه، به «رمزهایی» تبدیل می‌شوند که زیبایی آنها نه در انطباق با واقعیت، که در توانایی بیان حقیقت نهفته است. چون عارف-صوفی می‌تواند چیزهایی خلق کند در خیال خود، بلکه در عالم واقعی (عفیفی، ۱۳۸۰، ۱۳۰)، در این خوانش نیز گل نماد جمال الهی و بلبل نشانه نفس عاشق است. به تعبیر بورکهارت، «هنر مقدس، آیین رمزی صورتهاست؛ زیرا رمز، عین چیزی است که بیان می‌کند» (بوکهارت، ۱۳۹۸، ۸). غزالی در تبیین این فرایند میگوید: «آنچه در دل حاصل شده، موافق عالمی است که در خیال حاصل است» (غزالی، م.، ۱۳۵۲الف، ۶۲).

نقش هنرمند در این میان، همتراز عارفی است که در مسیر سلوک، به کشف حقایق نائل می‌شود. سلیمان عطار با تشبیه هنرمند به صوفی، آفرینش هنری را همسنگ «وحی صوفیانه» می‌داند (ابوزید، ۱۹۸۳، ۳۰؛ حکمت، ۱۳۹۳، ۱۸۶؛ عطار، ۱۹۷۸، ۲۹). این دیدگاه

در اندیشه اخوان‌الصفا (قرن چهارم ه.ق) نیز بازتاب یافته است: «هر صنعتگری که تصویری خلق کند، انعکاس صور نفس فلکی بر نفس اوست» (بلخاری قهی، ۱۳۹۶، ۸۹). هنرمند مسلمان، با بهره‌گیری از «تخیل خلاق»، نه تنها صورت‌های ظاهری، که «نظم الهی» را بازمی‌آفریند. شوان تأکید می‌کند که «هنر کامل، همواره رمزی و تمثیلی است» (شوان، ۱۳۸۸، ۱۰۲)، و این رمزپردازی، در گل و مرغ قاجار، به‌مثابه تصویری خیالی از بهشت تفسیر می‌شود.

اما درک این رمزها چگونه ممکن است؟ غزالی «فانوس خیال» را ابزاری استعاری برای رؤیت صور عالم مثال معرفی میکند (بلخاری قهی، ۱۳۹۹، ۱۲۲). سهروردی نیز ادراک را «اشراق نفس ناطقه» می‌داند که از طریق خیال و آیینه محقق می‌شود (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲، ۶۷). مخاطب هوشیار، با عبور از صورت ظاهری، به «چشم قلب» مجهز می‌شود؛ نگرشی که نجم‌الدین کبری آن را شرط رؤیت حقایق می‌داند (پاکتچی، ۱۴۰۱، ۱۵۵). بنابراین، قاب آیینه‌های لاکی با نقش گل و مرغ را می‌توان نه تنها زیبایی صوری، که «آیینه‌ای برای تجلی جمال الهی» خواند. این آثار، در این خوانش، مخاطب را به سیر از صورت به معنا فرامی‌خوانند، و زیبایی را در سه سطحِ «حسی»، «معنوی»، و «عرفانی» بازمی‌تاباند.

این فرایند، پیوندی معنادار با حکمت اسلامی دارد: گل، نماد تجلی اسم «الجمال»، و بلبل، نشانه عشقی است که در پرتو خیال، از ماده به ملکوت پر می‌کشد. به گفته ملاصدرا، «عشق، نتیجه ادراک جمال است» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۸، ج. ۷، ۱۷۱)، و نقاشی گل و مرغ، تصویری است از این ادراک که در قالب رمز، جاودانه شده است.

زیبایی: تجلی جمال الهی در نقاشی گل و مرغ قاجار

نگاره‌های گل و مرغ دوره قاجار، با وجود فاصله‌گیری از اصول واقعگرایی، برای مخاطب مسلمان «زیبا» تلقی می‌شوند. این زیبایی، نه بر پایه معیارهای مادیِ انطباق با طبیعت، که در پرتو نظریه «تجلی» در حکمت اسلامی تبیین‌پذیر است. زیبایی در این آثار، آیینه‌ای از جمال الهی است که در قالب رمزهای بصریِ گل (نماد معشوق ازلی) و مرغ (نماد عاشق سالک) متجلی می‌شود. برای درک این زیبایی، باید به سراغ مفاهیم عمیق‌تری رفت که ریشه در اندیشه‌های ابن هیثم، غزالی، ابن سینا، و سهروردی دارد.

ابن هیثم (۳۵۴–۴۳۰ ه.ق) در کتاب *المناظر*، زیبایی را حاصل تعامل ذهن با «مبصرات» (اشیای مرئوی) می‌داند و آن را نه کاملاً ذهنی و نه صرفاً عینی، بلکه برآمده از کیفیت ارتباط ذهن با شیء تفسیر می‌کند (ابن هیثم، ۱۹۸۳، ۳۰۸). اما غزالی در *کیمیای سعادت* فراتر می‌رود و زیبایی زمینی را سایه‌ای از «جمال علوی» می‌خواند: «عالم علوی، اصل حُسن و جمال است و هر چه در جهان مادی متناسب است، نمودی از آن جمال است» (غزالی، م.، ۱۳۷۴، ۳۵۸). ابوحیان توحیدی(۳۱۰-۴۱۴ ه.ق) در *الهوامل والشوامل* همه «زیبا» ها زیبایی خود را مدیون آنند از این رو پیوسته و همواره به کمال الهی شوق دارند و به جمال الهی عشق می‌ورزند(الصدیق، ۱۳۸۳، ۷۳). این دیدگاه، با حدیث مشهوری همسوست که در منابع شیعه و اهل سنت آمده است: «*إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ*» (کلینی، ۱۳۶۹، ج. ۶، ۴۳۸). بر این اساس، گل سرخ با رنگ آتشینش را می‌توان نماد «تجلی جمال الهی» خواند؛ گویی این گل، جلوه‌ای از اسم «الجمال» است که در قلب مخاطب عاشق متجلی می‌شود.

ابن سینا در *رساله فی العشق*، زیبایی را مشتمل بر سه عنصر «نظم»، «ترکیب‌بندی»، و «اعتدال» میداند و معتقد است نفس ناطقه، با ادراک معانی متعالی، به سوی کمال معشوق اول (خداوند) جذب می‌شود (ربیعی، ۱۳۹۰، ۲۱۴). این نگاه را می‌توان در نقاشی گل و مرغ قاجار نیز پی گرفت: گل سرخ را، به اعتبار نظم و تعادل رنگی‌اش، می‌توان نماد کمال الهی دانست، و بلبل را، با پرواز گرد آن، نشان‌دهنده عشقی که در پی وصال این کمال است. «حُسن نشان صُنع اوست» (مجاهد، ۱۳۸۸، ۴۰) حُسن نزد هنرمند مسلمان در

آماده انتشار هنرهای زیبا

اصل «تجلی اسما حق» است که گل آن نمادی از معشوق ازلی، کمال زیبایی و جمال الهی و عاشق ذاکر، انسان کامل محسوب می‌شود. پس سهروردی در *فی حقیقة العشق* این رابطه را تکمیل می‌کند: «وصول به حُسن ممکن نیست مگر به واسطه عشق» (سهروردی، ۱۳۷۲، ج. ۳، ۲۸۴–۲۸۵). به عبارت دیگر، زیبایی گل، بدون عشق بلبل به آن، ناتمام می‌ماند؛ همانگونه که تجلی جمال الهی، بدون شوق عارفانه سالک، به کمال نمی‌رسد.

نکته کلیدی در این خوانش آن است که، به باور این سنت، هنرمند با تکیه بر قوه خیال، این زیبایی را نه از طبیعت، که از «عقل فعال» (فارابی، ۲۰۰۳، ۱۴۸) دریافت می‌کند. به گفته نصر، هنر قدسی، «عملکرد طبیعت» را بازمی‌آفریند، نه صورت ظاهری آن را (نصر، ۱۳۸۱، ۵۱۱). از این رو، گل و مرغ، با وجود غیرواقعی بودن، برای مخاطب مسلمان «زیبا» است؛ زیرا نفس ناطقه، با شهود عرفانی، حقیقت نهفته در آن را می‌یابد. این فرایند، همان «دیدن با چشم قلب» است که نجم‌الدین کبری آن را شرط رؤیت زیبایی حقیقی میداند (پاکتچی، ۱۴۰۱، ۱۵۵). پژوهش حاضر بر پایه این منابع پیشنهاد می‌کند که زیبایی در هنر اسلامی، فراتر از ادراک حسی، گذرگاهی برای وصال به حقیقت تلقی شده است؛ گذرگاهی که گل و مرغ قاجار نیز می‌تواند با زبان رمز آن را بگشاید.

عشق: سلوک وجودی در نقاشی گل و مرغ قاجار

سام میرزا صفوی (۹۷۴-۹۲۳ ه.ق)، در تحفه سامی روایت خود از گفت‌وگو با آقا میرک نقاش (۹۶۳-۸۹۵ ه.ق) چنین نقل می‌کند:

آقا میرک غزلی سرود که مصرع اول آن این است: «شدم به باغ که بینم گلِ شکفته خود را/ شنیدم از گل و بلبل غمِ نهفته خود را» من بایشان گفتم از گل و بلبل هر دو شنیدند یا از بلبل تنها؟ گفتند گل در هنگام شکفتن صدائی میکند مراد آن است. (سام میرزا صفوی، ۱۳۵۲، ۴۷)

نقش‌مایه گل و مرغ در هنر قاجار را می‌توان تجلی رمزآلودِ عشق عرفانی خواند؛ عشقی که در منظومه فکری فلاسفه اسلامی، از ابوحیان توحیدی تا ملاصدرا، ریشه دارد. این عشق، نه احساسی انسانی، که حرکت وجودی نفس به سوی کمال مطلق است. ابوحیان توحیدی عشق را محرکی می‌داند که انسان را به «کمال شایق میسازد» (توحیدی، ۱۹۷۰، ۴۵۴). ابن سینا این کمال را در ذات الهی جستجو می‌کند و خداوند را «معشوق نخستین» می‌نامد که همه عشق‌ها به سوی او بازمی‌گردند (ابن‌سینا، ۱۳۷۶، ۳۹۶–۳۹۷). به باور وی، عشق حقیقی از «شادمانیِ حضور معشوق» سرچشمه می‌گیرد (ابن‌سینا، ۱۳۷۵، ۳۵۹)، حضوری که در نقاشی گل و مرغ می‌توان آن را در قالب بلبل عاشق (سالک) و گل سرخ (معشوق ازلی) بازخواند.

نجم‌الدین رازی (۶۵۴-۵۷۳ ه.ق)این عشق را پیامد «تجلی صفات جلال و جمال» الهی می‌داند (نجم‌الدین کبری، ۲۰۰۹، ج. ۲، ۲۵). روزبهان بقلی در *کشف‌الاسرار* این فرایند را چنین شرح می‌دهد: «حق تعالی شکوه جمال و جلالش را نمایاند و بندگانش با محبتی بزرگ به او عشق ورزیدند» (بقلی شیرازی، ۱۳۹۳، ۱۴). این عشقِ ناشی از تجلی را در نگاره‌های قاجار می‌توان به رابطه بلبل و گل تعبیر کرد: بلبل، نماد نفسی است که در پی ادراک جمال الهی (گل)، هجران می‌کشد و گل، نشانه‌ای از ذات حق است که با شکوه خود، عاشق را مجذوب می‌کند.

سهروردی در *رساله فی حقیقة العشق*، این رابطه را با استعاره «عشقه» (پیچک) تبیین میکند: «عشق، چون پیچکی بر درخت وجود انسان می‌روید و او را به سوی نور الهی می‌کشاند» (سهروردی، ۱۳۷۲، ج. ۳، ۲۸۷). این استعاره را می‌توان با ترکیب‌بندی مارپیچ ساقه‌ها در نقاشی‌های گل و مرغ (و در قاب مورد بررسی) قیاس کرد. ملاصدرا نیز عشق را نتیجه «ادراک جمال معشوق» می‌داند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۵۴، ۱۸۴) و تأکید می‌کند: «اگر خیر در ذات معشوق نبود، طالبان به سوی او نمی‌شتافتند» (بابایی، ۱۳۹۲،

۹۴). بر این اساس، گل در نقاشی قاجار را می‌توان تنها یک گل ندانست؛ نمادی از «الجمال» الهی که بلبل، با نغمه‌هایش، تسبیح‌گوی آن است.

جدول ۴. غزل شماره ۲۹۵ حافظ

سَحَر به بوی گلستان دَمی شدم در باغ	که تا چو **بلبل** ِ بیدل کنَم علاج دماغ
به جلوهٔ **گل سوری** نگاه می‌کردم	که بود در شبِ تیره به روشنی چو چراغ
چُنان به حُسن و جوانی خویشتن مغرور	که داشت از دل بلبل هزار گونه فَراغ
گشاده **نرگس** رعنا ز حسرت آب از چشم	نهاده **لاله** ز سودا به جان و دل صد داغ
زبان کشیده چو تیغی به سرزنش **سوسن**	دهان گشاده **شقایق** چو مردم ایغاغ
یکی چو باده‌پرستان صُراحی اندر دست	یکی چو ساقی مستان به کف گرفته ایاغ
نشاط و عیش و جوانی چو گل غنیمت دان	که حافظا تبُوَد بر رسول غیر بَلاغ

همچنین این مفاهیم در شعر حافظ، می‌توانسته است الهام‌بخش هنرمندان قاجار بوده باشد:

«*فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش / گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش*» اینجا بلبل عاشق، غرق در اندیشه وصال گل است یا «*این تطاول که کشید از غم هجران بلبل / تا سراپرده گل نعره زنان خواهد شد*» (حافظ شیرازی، ۱۳۸۵، ۲۷۷) که هجران بلبل، نماد رنج سالک در مسیر سلوک است. حافظ در غزلی تصویری خیالی از نسبت عاشق و معشوق «گل و بلبل» به انضمام «گل‌های ثانویه» بیان می‌کند که با بخشی از گل‌های قاب آیینه حاضر (تصویر ۱: گل سرخ، سوسن و لاله) همنشین است، و این همنشینی می‌تواند افقی ادبی برای خوانش همنشینی بصری گل‌ها فراهم کند (جدول ۴).

این سیر را می‌توان در قابی آیینه‌ای نیز دید که به افق حکمت اشراق و ادبیات عرفانی نزدیک است. مخاطب مسلمان، با «چشم قلب» (نجم‌الدین کبری، ۱۹۹۳، ۱۳۱)، از صورت ظاهری (گل و بلبل) به حقیقت باطنی (تجلی جمال الهی) راه می‌یابد. این فرایند، همان «سلوک صوفیانه» است که سهروردی آن را شرط وصول به حقیقت می‌داند(جدول ۵).

جدول ۵. عشق در سه سطح: شاهد متنی و شاخص بصری

سطح عشق	شاهد متنی (مأخذ)	شاخص بصری و وضعیت ادعا
عشق مجازی	رابطه ظاهری بلبل و گل به‌مثابه عاشق و معشوق زمینی؛ نمونه: غزل حافظ (جدول ۴)	بلبل در کنار گل سرخ؛ شاهد بصری مستقیم (حضور هر دو نقش)
عشق عرفانی	بلبل نماد نفس ناطقه و گل نشانه جمال الهی (روزبهان؛ سهروردی، رساله فی حقیقة العشق)	چشمان بسته بلبل خفته؛ فرضیه تفسیری
عشق وجودی	حرکت شوقیه و سیر از کثرت به وحدت (صدرالدین شیرازی، ۱۳۵۴، ۱۸۴؛ کربن، ۱۳۹۵، ۲۸۲)	ساقه‌های مارپیچ که نگاه را به گل سرخ هدایت می‌کنند؛ قیاس تفسیری

اهمیت آیینه در نقاشی گل و مرغ: تجلی حکمت و زیبایی

نقش‌مایه گل و مرغ بر قاب آیینه‌های دوره قاجار، را می‌توان نه‌تنها انتخابی تزیینی، بلکه تجلی‌گاهی برای مفاهیم حکمت اسلامی دانست؛ جنبه‌های مادی و کارکردی (آیینه به‌منزله شیء روزمره و لاکی‌سازی به‌منزله صنعتی سفارشی) نیز باید در کنار آن در نظر باشد. این آثار، با تکیه بر نمادپردازی آیینه، پیوندی معنادار با مفهوم «خیال» در فلسفه اسلامی دارند. ملاصدرا در *اسفار اربعه* اشاره می‌کند که ادراکات صور والا از طریق حس مشترک (آیینه‌وار) دریافت می‌شود و خیال، نگهدارنده این صور است (صدرالدین شیرازی، ۱۳۹۲، ج. ۱، ۲۰۰–۲۰۱). سبزواری(۱۲۱۲-۱۲۸۹ ه.ق) خیال را همچون آیینه‌ای دو رویه توصیف می‌کند: رویی که صور عالم شهادت (محسوسات) را بازمی‌تاباند و رویی که صور عالم غیب (معقولات) را در خود جای می‌دهد (سبزواری، ۱۳۸۴، ج. ۱، ۳۲). این دوگانگی می‌تواند توجیهی حکمی برای نقش بستن گل و مرغ ـ به‌عنوان نماد جمال الهی و بهشت ازلی ـ بر قاب آیینه‌ها باشد. از آنجا که نقش گل و بلبل تصویری خیالی از جمال الهی و تجلی بهشت ازلی است، در تجربه عرفانی آفاقی، عارف جهان بیرونی را چون سبزه و درخت را آیینه جمال خدا می‌بیند (استیس، ۱۳۷۶، ۲۲۷). در این افق، قاب آیینه را می‌توان آیینه‌ای برای تجلی حق خواند، آیینه‌ای که همزمان هم صورت ظاهری جهان را نشان می‌دهد و هم، در خوانشی عرفانی، حقیقت باطنی آن را آشکار می‌سازد.

ابن سینا در تبیین این فرایند، عقل فعال را به سیمرغی تشبیه می‌کند که نفوس انسانی از آن صادر می‌شوند؛ همان‌گونه که جبرئیل (نماد وحی و واسطه فیض الهی)، حقایق ملکوتی را به عالم ماده انتقال می‌دهد (کربن، ۱۳۹۷، ۳۳۶). این تشبیه، نقش هنرمند را به‌عنوان واسطه‌ای میان عقل فعال (منبع فیض) و عالم خیال روشن می‌سازد. در این تمثیل، هنرمند همچون جبرئیل واسطه‌ای است که صور خیالیِ گل و مرغ را از ملکوت به قاب آیینه‌ها می‌آورد و آن‌ها را به‌مثابه رمزی از «زمین بهشتی» بازمی‌آفریند؛ تمثیلی که درباره قاب مورد بررسی تنها یک امکان تفسیری است (بوکهارت، ۱۳۵۵، ۲۷). احمد غزالی در سوانح می‌نویسد: «معشوق خزانه عشق است و جمال او ذخیره اوست» (غزالی، ا.، ۱۳۵۲ب، ۵۹). این نگاه، عشق را آیینه‌ای می‌داند که جمال معشوق حقیقی را بی‌واسطه بازمی‌تاباند : «عشق عجب آیینه است؛ هم عاشق را، هم معشوق را. هرگز جمال معشوق به کمال، جز در آیینه عشق نتواند دید»(غزالی، ا.، ۱۳۵۲ب، ۵۹). «بی آیینه جمال معشوق- محمد مصطفی(ص)- دیدن محال است» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۳، ۱۰۳).

ابوحیان توحیدی در وصف این تجلی می‌نویسد: «چرا به جمالی که مرا خوش می‌آید و خدا را خلال داشته است ننگرم؟ در آن نشانی از صُنع الهی میبینم و شوقی به وعده‌های خداوندی می‌یابم» (توحیدی، ۱۹۶۴، ج. ۲، ۵۴۷). این نگاه در سخن نجم‌الدین کبری به اوج می‌رسد: «هیچ ساخته خداوندی را ندیدم، مگر آنکه خدا را در آن دیدم» (نجم‌الدین کبری، ۱۳۸۸، ۱۵۵). آیینه، با ویژگیِ بازتاب بی‌طرفانه‌اش، بهترین واسطه برای نمایش این حقیقت است: همان‌گونه که آیینه صورت ظاهری انسان را نشان می‌دهد، نقاشی گل و مرغ بر قاب آن را می‌توان تلاشی برای نمایش صورت باطنیِ جمال الهی خواند.

پرسش کلیدی این است: چرا هنرمند قاجار، قاب آیینه را برای نقش گل و مرغ برگزید؟ پاسخ احتمالی را می‌توان در همسوییِ ماهیت آیینه با مفاهیم حکمی جست؛ سند مستقیمی درباره انگیزه سازنده یا سفارش‌دهنده در دست نیست و کارکرد روزمره آیینه و عرف لاکی‌سازی نیز باید در نظر گرفته شود. خواجه نصیرالدین طوسی(۵۹۷-۶۷۲ ه.ق) در *اساس‌الاقتباس*، حُسن صنعت را در خلق آثاری می‌داند که «در مقدور بشر نیست» (طوسی، ۱۳۶۸، ۵۹۴). از یکسو، ابن عربی آیینه را نماد «عالم» می‌داند که خداوند را نشان می‌دهد، و تصویر درون آن را نشانه «شخصیت حقیقی» انسان (چیتیک، ۱۴۰۱، ۱۱۴). از سوی دیگر، دوانی با تأکید بر «اقتدای صناعت به طبیعت» (بلخاری قهی، ۱۳۹۳، ۱۱۴)، هنر را بازآفرینیِ «کمال طبیعت» می‌خواند. با تلفیق این دو نگاه، قاب آیینه را می‌توان صحنه‌ای برای نمایش نظم الهی خواند؛ گل و مرغ بر آن می‌تواند نه تنها زیبایی طبیعت، که حقیقت ملکوتیِ بهشت را بازتاباند؛ حقیقتی که مولانا در مثنوی آن را «رویش معنا در دل» می‌نامد: «*هر گلی کاندر درون بویا بود / آن گل از اسرار کل گویا بود*» (مولوی، ۱۳۸۷، دفتر ۱، ۹۲).

جمع‌بندی نظری: خیال، زیبایی و عشق

در چارچوب حکمت اسلامی و عرفان شیعی، نقاشی گل و مرغ قاجار، زیبایی را به‌مثابه تجلی حُسن الهی در سه رکن خیال، زیبایی و عشق بازتاب می‌دهد. در این خوانش، با نمادهای گل (معشوق ازلی) و بلبل (عاشق)، بهشتی تصویر می‌شود که محل وصال این دو و تجلی جمال الهی در خیال است (پازوکی، ۱۳۹۶، ۲۸، ۳۷ و ۳۹). از این منظر، رقم «بنده درگاه» را می‌توان فروتنی هنرمند به‌مثابه مظهر اسم «بدیع» خواند که آفرینش هنری‌اش بازتابی از ابداع الهی است؛ هرچند «بنده درگاه» در رقم‌های قاجاری صورتی رایج از فروتنی است و بار عرفانی آن نیازمند قرینه است (ابراهیمی‌دینانی، ۱۳۹۸، ۸۴). این سه‌گانه(جدول ۶)، نه‌تنها پیوند معنادار بین حکمت اسلامی، عرفان و هنر ایرانی-شیعی می‌سازد، بلکه درک حُسن الهی را معیاری برای «اهل هنر» بودن معرفی می‌کند و اثر هنری را به عرصه‌ای فراتر از فردیت هنرمند، یعنی جایگاه تجلی حق تعالی، ارتقا می‌دهد(جدول ۷).

۶. تشریح نظریه تجلی بر مبنای سه‌گانه زیبایی، خیال و عشق

زیبایی: از صورت تا حقیقت	خیال: واسطهٔ تجلی ملکوتی	عشق: نیروی محرکهٔ سلوک
زیبایی این آثار در سه لایه تحقق می‌یابد:	قاب آیینه، به‌مثابه نماد جهان هستی، نقشی محوری در این نگاره‌ها دارد. هنرمند قاجار، با الهام از عقل فعال (سیمرغ فیاض)، صور خیالی را از ملکوت به قاب آیینه‌ها منتقل می‌کند. این صور، نه تقلید از طبیعت، که کشف رمزی از حقایق ملکوتی است (ابراهیمی دینانی، ۱۳۹۸، ۸۴). آیینه، با بازتاب دوگانه‌اش، هم صورت ظاهری گل و مرغ را نشان می‌دهد، و هم حقیقت باطنیِ آنها را آشکار می‌سازد.	عشق در این آثار، حرکت شوقیه (صدرالدین شیرازی، ۱۳۵۴، ۱۸۴) است که بلبل (نفس عاشق) را به سوی گل (جمال الهی) می‌کشاند. این رابطه، ترجمان بصریِ اشعار حافظ («فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش») و مفاهیم شیعیِ عشق به اهل بیت(ع) است. عشق، گذرگاهی از کثرت ماده به وحدت ملکوت است، جایی که هنر، حکمت، و عرفان در هم می‌آمیزند.
- زیبایی صوری: ترکیب هماهنگ گلهای رنگارنگ و پرندگان ظریف، با رعایت تناسب و تعادل، نظم الهی را بازتاب می‌دهد.		
- زیبایی معنوی: گل، نماد تجلی اسم «الجمال» (پیامبر اکرم) و مرغ، نشانه عشق وجودی (امامت) است که در پی وصال معشوق ازلی است.		
- زیبایی عرفانی: کل اثر، آیینه‌ای برای نمایش «حُسن الهی» است که هنرمند با خلق آن، خود را «بنده درگاه پروردگار» معرفی می‌کند.		

تشیع و تصوف در دوره قاجار

در دوره قاجار تصوف در دربار نفوذ کرد،«محمد شاه قاجار به تصوف گرایش داشت و ...آشنایی او با حاجی میرزا آغاسی مؤید تمایلات درویشانه او بود»(الگار، ۱۳۶۹، ۱۷۴). در باب پیشینه گرایش محمد شاه قاجار (۱۲۲۲-۱۲۶۴ه.ق)، معصوم علیشاه در طرائق الحقائق یادمی‌کند: «نایب السلطنه عباس میرزا آن جناب [میرزا نصرالله خان صدر الممالک اردبیلی] را به جهت تعلیم امیرزاده معظم و فرزند مکرم، محمد میرزا به تبریز تکلیف نمود آن بزرگوار بنابر اضطرار و مصلحت کار این امر را قبول کرد»(شیرازی، ۱۳۳۹، ج. ۳، ۱۴۲). فرزند وی «ناصرالدین شاه نیز گرچه تمایلات درویشی قوی نداشت اما بزرگان تصوف را مورد تکریم قرار می‌داد» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۴۵، ج. ۲، ۱۶۲). ناصرالدین شاه (۱۲۴۷-۱۳۱۳ ه.ق) چندباری با ملاهادی سبزواری از عارفان وقت دیدار و می‌گوید: «در عمر خود احدی را به روحانیت ملاهادی ندیدم» (شیرازی، ۱۳۳۹، ج. ۳، ۲۵۸).

از سوی دیگر تعلق خاطر شاهان قاجاری، خصوصاً ناصرالدین شاه به ائمه غیر قابل انکار بود. در دوره قاجار هم‌سو با رشد تصوف و عرفان در ایران، با تثبیت پایگاه اجتماعی شیعه، نفوذ تشیع در ارکان قدرت نیز قوت فراوان گرفت و به نظر می‌رسد از پیوست این دو «شیعه غالیانه» در دوره ناصری شکل می‌گیرد. در دوره ناصری آداب مذهبی شیعه چون اعزاداری محرم و تعزیه‌خوانی بسیار مورد توجه قرارگرفت تا آنجا که با وجود تکایای فراوان در تهران، در سال ۱۲۸۴ ه.ق ناصر الدین شاه فرمانی مبنی بر ایجاد تکیه دولت را در داخل ارگ سلطنتی به دوستعلی‌خان معیرالممالک صادر کرد (معیرالممالک، ۱۳۶۱، ۱۳–۱۵). ناصرالدین شاه بارها در خاطرات مکتوب خود از حضور خود در مراسم عزاداری محرم و عاشورا و کیفیات آن یاد می‌کند، او خود را محب خاندان علی ابن ابی طالب می‌دانست و در وصف حسین بن علی(ع) شعر می‌سرود.

نکته‌ای تاریخ‌گذارانه در اینجا ضروری است: قاب آیینه (۱۲۶۳ ق) و برگ لطفعلی (۱۲۵۷ ق) هر دو در دوره محمدشاه (۱۲۵۰–۱۲۶۴ ق) ساخته شده‌اند و پیش از آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴ ق) قرار دارند. بنابراین بستر مستقیم‌تر آن‌ها فضای دربار و دیوان محمدشاهی (گرایش صوفیانه شاه و نقش حاجی میرزا آقاسی) است، و شواهد دوره ناصری (تکیه دولت، خاطرات و اشعار ناصرالدین‌شاه) تنها بستر دورتر و بازتابی‌اند و نه سند هم‌زمان اثر.

پرسش دیگر، نسبت علما با مشروعیت سلطان است. در سنت صفوی شاه «سایه خدا» و «مرشد کامل» و نایب امام زمان بود و هنرمند فرمان او را بی‌چون‌وچرا می‌پذیرفت (Savory, ۱۹۷٤, ۱۸۲–۱۹٤)؛ اما در دوره قاجار دیدگاه علما یکسان نبود. میرزای قمی عنوان «ظل‌الله» را مشروط به عدالت‌گستری می‌داند، چنان‌که حاکم باید سایه‌ای فراهم آورد که ستم‌دیدگان به آن پناه ببرند (الگار، ۱۳۶۹، ۱۰۳). او سلطنت شاهان را مشروع نمی‌شمارد (مهدی‌نژاد، ۱۳۸۸، ۱۰۸–۱۰۹)، زیرا سلطان عادل شیعه در امام منحصر است (دهقان‌نیری و دهقان‌نژاد، ۱۳۸۸، ۲۱۳)، اما مقبولیت حکومت سلاطین شیعی را در عصر غیبت می‌پذیرد (زرگری‌نژاد، ۱۳۹۰، ۳۲۸) و با شاهان قاجار مماشات می‌کند (موسوی و علمی نصیرآباد، ۱۳۹۵، ۱۳۰). در سوی دیگر، نصرالله دماوندی سلطنت و نبوت را همچون دو نگین در یک خاتم می‌بیند و اطاعت از سلطان را واجب می‌داند (دماوندی، ۱۲۶۴ق). این اختلاف نشان می‌دهد «مشروعیت‌بخشی» امری یک‌دست نبوده و ادعای بیانیه سیاسی ـ عرفانی به شاهد جداگانه نیاز دارد.

ادبیات شیعی و نمادپردازی گل سرخ در دوره قاجار

دوره قاجار، به‌ویژه با گسترش تشیع و پیوند آن با عرفان اسلامی، شاهد ظهور نمادپردازی‌های عمیقی در هنر و ادبیات بود .در برخی متون شیعی عصر قاجار رنگ سرخ با امام حسین(ع) و خون شهید کربلا پیوند داده شده است؛ انتقال این پیوند به نقش‌مایه گل سرخ فرضیه‌ای تفسیری است که در ادامه با شواهد و کاستی‌هایش بررسی می‌شود. محمد کریم خان کرمانی(۱۲۲۵-۱۲۸۸ه.ق).، از رهبران شیخیه، در رساله *یاقوت حمرا*، رنگ سرخ را به «رکن چهارم عرش ولایت» مرتبط می‌داند(کربن، ۱۳۹۹، ۲۲۸) که باطن آن، امام حسین(ع) و فرشتهای چون جبرئیل است. وی تاکید می‌کند: «هر رنگ سرخ، ناشی از نور ذاتی ستونی در عرش رحمانی است که تجسم شهید کربلاست» (کرمانی، ۱۳۹۸، ۸۰–۸۷).

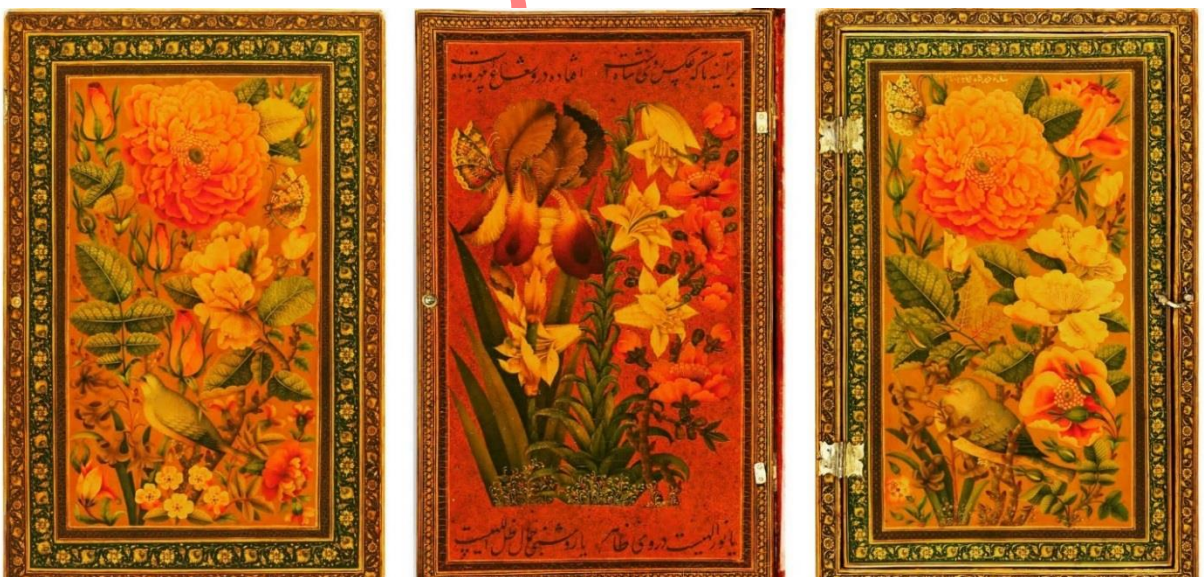
این نگاه، با روایتی از پیامبر(ص) در *بحارالانوار* همسوست که می‌فرماید: «گل سرخ از عرق جبرئیل پدید آمد» (مجلسی، ۱۴۰۳ق، ج. ۷۳، ۱۴۷). در این میان شواهدی نیز هست که نشان می‌دهد همنشینی گل و بلبل با گفتار عزاداری بدیهی نبوده است: در مراسله‌ای از نواب میرآخور به مستوفی‌الممالک، که در توصیه به مرثیه‌خوانی شیخ‌الهدایه نقل شده، آمده است که بر عرشه منبر «قصه گل و بلبل» نخواند (میرزا مشتری، بی‌تا، ۲۰). این قرینه می‌تواند نشان دهد که نقش‌مایه گل و بلبل در عرف آن دوره بیشتر به گفتار عاشقانه و دیوانی تعلق داشته و با فضای عاشورایی مرزبندی می‌شده است؛ از این‌رو هر پیوند میان گل سرخ قاب و امام حسین(ع) باید با استدلال و شاهد جداگانه اثبات شود. در برخی روایت‌ها و متون شیعی، گل سرخ افزون بر پیوند با بهشت، با امام حسین(ع) نیز همنشین شده است. امام حسن(ع) از پیامبر(ص) نقل می‌کند که در معراج، جبرئیل قصر امام حسین(ع) در بهشت را به رنگ یاقوت سرخ توصیف کرد؛ رنگی که یادآور خون او در کربلاست (مجلسی، ۱۴۰۳ق، ج. ۴۴، ۱۴۵).

به نقل منبع مورد استناد، این نمادپردازی در شعری منسوب به ناصرالدین‌شاه نیز آمده است؛ او که خود را «مُحب علی(ع)» می‌خواند، واقعه عاشورا را در قالب تمثیل عاشق (بلبل) و معشوق (گل سرخ) روایت کرده است. در یکی از اشعارش، امام حسین(ع) به «بلبلی خوشخوان» تشبیه می‌شود که گلی (علی‌اصغر) در دست دارد و از سر مهر فدا می‌شود (گل‌محمدی، ۱۳۹۰، ۱۲۵–۱۲۷). «مقام محمود»، که در آیه ۷۹ سوره اسراء به‌عنوان جایگاه عالی پیامبر(ص) معرفی شده، به کسانی اختصاص دارد که با تهجد و شب‌زنده‌داری به قرب الهی دست می‌یابند. در زیارت عاشورا، این مقام به امام حسین(ع) نسبت داده می‌شودکه محمل شفاعت ایشان برای امت است (عیاشی، ۱۳۸۰، ج. ۲، ۳۱۴). در مقام محمود تمامِ جمال و کمال وجود دارد (حسینی‌طهرانی، ۱۳۸۸، ج. ۹، ۱۶۲). شیعیان

امام حسین(ع) را «ثارالله» (خون خدا) می‌نامند و شهادت او را اوج زیبایی در وصال عاشق و معشوق می‌دانند. حضرت زینب(س) در پاسخ به پرسش ابن‌زیاد درباره کشته شدن برادرش، فرمود: «*مَا رَأَیْتُ إِلَّا جَمِیلًا*» (جز زیبایی ندیدم) (ابن‌طاووس، ۱۳۴۸، ۱۶۰). این زیبایی، در ادبیات عرفانی به «*فنا فی الله*» تعبیر می‌شود؛ حالتی که عاشق در آن، از خودی تهی شده و به معشوق حقیقی می‌پیوندد. بایزید بسطامی این حالت را چنین توصیف می‌کند: «چون به وحدانیت رسیدم، مرغی شدم... تا به کف پای محمد مصطفی(ص) رسیدم» (عطار نیشابوری، ۱۳۷۳، ۲۵۱). در این خوانش، بلبل عاشق را می‌توان نماد روح عاشق شیعی دانست. مرغ (بلبل) در این منظومه می‌تواند نماد روح عاشقی باشد که در جستجوی وصال معشوق (گل سرخ/امام حسین) است. روزبهان بقلی در *شرح شطحیات*، این رابطه را به پروانه‌ای تشبیه می‌کند که در آتش شمع (عشق الهی) «انا الحق» می‌گوید(بقلی شیرازی، ۱۳۶۰، ۹۱) می‌سوزد و فریاد می‌زند: «شگفتا که من جان خویش بر سر عشق تو می‌نهم... و تو مرا می‌سوزانی!» (مقدسی، بی‌تا، ۱۰۱). عین‌القضات همدانی(۴۹۲-۵۲۵ ه.ق). نیز تاکید می‌کند: «دل مومن، آیینه جمال خداوند است... جان ما برگ گل است و عشق تو چون بلبل» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۹، ۲۸۰–۲۸۱). در یکی از خوانش‌های شیعی، زیبایی گل سرخ و بلبل در پرتو شهید و شهادت معنا می‌یابد. ناصرالدین شاه در توصیف عاشورا، آن را «جلوه‌گاه عشق» می‌خواند که حسین(ع) در آن، به مقام «فنا فی الله» رسید و خداوند او را به معراج و بهشت وعده داد. این نگاه، با حدیثی از پیامبر(ص) تکمیل می‌شود: «حسین از من است و من از حسینم؛ خداوند دوستدار هر که حسین را دوست بدارد» (ابن‌ابی‌شیبه، ۱۴۰۹ق، ج. ۶، ۳۸۰). (جدول ۸).

خوانش بصری قاب آیینه لاکی مزین به نقش گل و بلبل (تصویر۱):

قاب آیینه حاضر در سه وجه طراحی شده است. وجه نخست با حاشیه‌های طلایی و نقوش دو بوته رستنگاه، ساقه‌های شکوفه سیب و گل‌های سنبل در یک‌سوم پایینی آغاز می‌شود که با بلبل خفته و گل نسترن همراهی شده‌اند. حرکت اسپیرال (چرخش کُند) ساقه در بخش تحتانی، چشم را به سمت شکوفه‌های سفید سیب در میانه هدایت می‌کند که در تقابل با برگهای تیره گل سرخ با تضاد مثبت و منفی، مسیر بصری را به سمت گل سرخ در بالای اثر می‌گشاید. یک‌سوم فوقانی با بوته گل سرخ، غنچه‌های جانبی و پروانه‌ای منفرد تکمیل شده و امضای «بنده درگاه محمدرضا امامی» در این بخش جای گرفته است. وجه دوم بر زمینه‌ای مسی، دو بوته سوسن درهم‌تنیده، شاخه شکوفه بادام و پروانه‌ای را نمایش می‌دهد. این ترکیب عمودی، به نظر نگارنده، به تناسب‌های طلایی



تصویر ۱. قاب آیینه لاکی، مزین به نقش گل و مرغ، رقم بنده درگاه محمد رضا امامی، اصفهان، قاجار، ۱۲۶۳ ه.ق، مجموعه شخصی حمیدکورس، رو نمایی شده در موزه هاروارد، مأخذ: (Roxburgh et al., ۲۰۱۷، ۲۶)

نزدیک است و با اشعاری نمادین درباره «عکس روی شاه» و «ظل الهی» آراسته شده است. وجه سوم در پشت قاب، ترکیب با چرخش کُند بر زمینه‌ای طلایی، عناصر وجه نخست را بازتاب می‌دهد. جعفری، بنفشه، شکوفه سیب و سنبل و لاله در پایین، تقابل برگهای تیره و شکوفه‌های سفید زیر پروانه در میانه، و گل سرخ تمام‌رخ با چرخش به راست در بالاترین بخش. این هارمونی، همزمان با حفظ تعادل ترکیب‌بندی، مفاهیم هم‌زیستی طبیعت و تجلی امر مقدس را در قالبی کاربردی بازمی‌تاباند. در این مقاله «مرغ خفته» و «بلبل خفته» به یک نقش اشاره دارند. تحلیل شاخص‌محور اجزای اثر در جدول ۷ آمده است. پس با اتکا به آرای مولانا در دفتر چهارم، «آن که او از پرده تقلید جُست/ او به نور حق ببیند آنچه هست» (مولوی، ۱۳۸۷، دفتر ۴، ۱۳۶، بیت ۲۱۷۰) در پی فهم آن خواهیم بود که چگونه این قاب آیینه، بیننده را به گذر از «پرده تقلید» و شهود «نور حق» فرامی‌خواند.

جدول ۷. تحلیل شاخص‌محور قاب آیینه (مورد اصلی)

شاخص بصری	شاهد متنی / مأخذ	تفسیر و وضعیت ادعا
پشت شیشه‌ای نقره‌کش و زمینه طلایی/مسی (مادیت آیینه)	نقره «قطب پذیرا» و طلا «قطب فعال» در سنت کیمیا (بوکهارت، ۱۳۹۴، ۸۹–۱۰۲؛ نجم‌الدین رازی، ۱۳۶۱، ۳۰۶–۳۰۹)	نقره کارکرد مادی آیینه است؛ خوانش نمادین (ماه/جان در برابر خورشید/روح) افزوده تفسیری است. فرضیه.
گل سرخ تمام‌رخ در بالا ترین بخش ترکیب	روزبهان: «الورد الأحمر من بهاء الله»؛ حافظ (جدول ۴)	گل سرخ به‌مثابه مظهر جمال: شاهد متنی در سنت عرفانی. پیوند با امام حسین(ع): فرضیه شیعی بدون قرینه مستقیم درباره این قاب.
بلبل خفته با چشمان بسته	روزبهان (تن، قفس مرغ جان)؛ احمد غزالی (سوانح) ؛ «خواب محمود» (فروزانفر، ۱۳۸۲)	حال مکاشفه و رهایی نفس؛ نسبت با «مقام محمود» و زیارت عاشورا فرضیه است.
پروانه	شمع و پروانه (مجاهد، ۱۳۸۸، ۴۵)؛ روزبهان (شرح شطحیات)	نماد سالک/عاشق سوخته؛ خوانش «نماد نقاش» تفسیری و بدون سند است.
دو بوته سوسن (ابیض و آسمانی)	نجم‌الدین کبری: جمال و جلال همچون دو بال پرنده (پاکتچی، ۱۴۰۱، ۶۸)	خوانش جلال/جمال: فرضیه تفسیری.
کتیبه شعری وجه دوم: «بر آیینه تا که عکس روی شاه است...»	«السلطان ظل الله» (طوسی، ۱۴۱۴ق)؛ مناقشه علما درباره مشروعیت سلطنت (الگار، ۱۳۶۹، ۱۰۳؛ مهدی‌نژاد، ۱۳۸۸، ۱۰۸–۱۰۹)	مدح درباری متعارف؛ خوانش «شاه = انسان کامل» یا «مشروعیت‌بخشی» نیازمند سند (سفارش‌دهنده، مخاطب، کارکرد) است. تاریخ ۱۲۶۳ ق: دوره محمدشاه.
رقم «بنده درگاه محمدرضا امامی»	درباره اسم «بدیع» (ابراهیمی‌دینانی، ۱۳۹۸، ۸۴)	«بنده درگاه» در رقم‌های قاجاری صورتی رایج از فروتنی است؛ خوانش «مظهر بدیع» فرضیه.

جدول ۸. نقش‌مایه گل و بلبل و متون شیعی عصر قاجار: شواهد و وضعیت آن‌ها

متن / منبع	محتوای مورد استناد	نسبت با قاب مورد بررسی و وضعیت شاهد
یاقوت حمرا، محمدکریم کرمانی (۱۲۲۵–۱۲۸۸ ق)	ارتباط رنگ سرخ با «رکن چهارم عرش ولایت» و باطن آن امام حسین(ع) (کربن، ۱۳۹۹؛ کرمانی، ۱۳۹۸)	هم‌دوره با قاب، اما درباره رنگ است نه نقش‌مایه گل؛ نسبت با قاب: فرضیه.
بحارالانوار (مجلسی، ۱۴۰۳ق)	روایت «گل سرخ از عرق جبرئیل» و توصیف قصر امام حسین(ع) به رنگ یاقوت سرخ	متن روایی پیشین؛ تطبیق متن و سند لازم است؛ پیوند با قاب: فرضیه.
شعر منسوب به ناصرالدین‌شاه (گل‌محمدی، ۱۳۹۰)	تشبیه امام حسین(ع) به بلبل و علی‌اصغر به گل	پس از ۱۲۶۴ ق؛ قرینه دور و نه هم‌زمان؛ انتساب و متن نیازمند تأیید.
زیارت عاشورا و «مقام محمود»	نسبت‌دادن مقام محمود به امام حسین(ع) (قرآن، اسراء: ۷۹؛ زیارت عاشورا)	پیوند با «مرغ خفته»: فرضیه تفسیری.
مناقشه علما درباره «ظل الله» (الگار، ۱۳۶۹، ۱۰۳؛ دماوندی، ۱۲۶۴ق؛ دهقان‌نیری و دهقان‌نژاد، ۱۳۸۸، ۲۱۳؛ زرگری‌نژاد، ۱۳۹۰، ۳۲۸؛ موسوی و علمی نصیرآباد، ۱۳۹۵، ۱۳۰)	میرزای قمی، نراقی و دماوندی با دیدگاه‌های متفاوت درباره مشروعیت سلطان	نشان می‌دهد «مشروعیت‌بخشی» امری یکدست نبوده و ادعای بیانیه سیاسی ـ عرفانی به شاهد جداگانه نیاز دارد.

مورد مکمل: «دست دلبر» (لطفعلی، ۱۲۵۷ ق)

مورد مکمل این پژوهش (تصویر ۲)، برگی آبرنگی با نقش «دست دلبر» است که دو شاخه گل سرخ در دست دارد و رقم «راقمه العبد الاقل لطفعلی ۱۲۵۷» بر آن آمده است؛ این رقم در منابع به آقا لطفعلی شیرازی منسوب شده است. این برگ، برخلاف قاب آیینه، شیء کاربردی نیست؛ از این‌رو برای آزمودن این پرسش به‌کار می‌رود که آیا خوانش تجلی‌محور تنها به مادیت «آیینه» وابسته است یا به نقش‌مایه گل سرخ و پیکر انسانی نیز بسط می‌یابد. تحلیل آن جدا از مورد اصلی و بدون ادعای تعمیم، با شاخص «دست/گل سرخ» و شواهد روزبهان انجام می‌شود.

در زیبایی دست دلبر، دستی که در حالتی لا زمان و لا مکان دست گلی سرخ را گرفته است که می‌تواند یادآور «نظر اشاعره» باشد، این حالتی است که حال صوفی با وحدتش با عالم معنا دستش دست خدا می‌شود و خلقش خلق خدا در این صورت خداوند به دست او و به وساطت او افعالی می‌آفریند(بلخاری قهی، ۱۳۹۲، ۹۴؛ عفیفی، ۱۳۸۰، ۱۳۱). چنین وضعی جز برای عارف یا انسان کامل-در مقدمه ذکر شد مقام محمود حضرت محمد است- دست نمی‌دهد. حال می‌توان با التباس روزبهان در معراج چنین تعبیرکرد که دست حاضر دست معشوق [پروردگار] است که به سان گل‌سرخ تجلی می‌کند. اینجا شهود وجه الهی در پیکری زیبا و ظهور حق به صورت معشوق بر وی متجلی می‌شود. در *کشف الاسرار* می‌نویسد عارفان او را بدون حجاب با مشاهده حقیقی می‌بینند: «با بوهای خوش گلهای سرخ و ریاحین معطر قرب و وصل خود را به ایشان چشاند... و با نمایش زیبایی اش به ایشان آرامش بخشید و آنها را عاشقان جلالش قرار داد» (بقلی شیرازی، ۱۳۹۳، ۱۰۱)، پس در بند ۷۷ *عبهر العاشقین* ذکر می‌کند«رسول الله هرگاه گل سرخی می‌دید به سوی آن می‌رفت و آن را به چشم خود می‌نهاد و می‌گفت:گل سرخ بهای خداوند است»(بقلی شیرازی، ۱۳۶۶، ۳۴). از این‌رو این برگ را می‌توان در افق همین سنت خواند؛ اینکه نقاش آگاهانه چنین رمزگانی را در نظر داشته، فرضی است که اسناد زندگی‌نامه‌ای کافی ندارد.



تصویر۲. دست دلبر با دو شاخه گل‌سرخ، آبرنگ بر روی کاغذ، امضا راقمه عبدالاقل لطفعلی ۱۲۵۷ه.ق، قاجار، محفوظ در مجموعه خصوصی، مأخذ: (Robinson, 1979, 331-363)

بحث: سه سطح، دو اثر و حدود خوانش

قوت شواهد در سه سطح یکسان نیست. سطح حسی بیشترین پشتوانه را دارد، چون به مشاهده تکیه می‌کند: حرکت مارپیچ ساقه‌ها، تقابل شکوفه‌های روشن با برگ‌های تیره و جایگاه گل سرخ در بالای ترکیب را هر ناظری می‌تواند وارسی کند. سطح معنوی به همنشینی متن و تصویر وابسته است و در حد «تفسیر مبتنی بر سنت» می‌ماند، زیرا ابیات حافظ و عبارت‌های روزبهان معنای گل و بلبل را در سنت ادبی نشان می‌دهند و قصد سازنده قاب را نه. سطح عرفانی بیشترین بار تفسیری را می‌کشد و مشروط به این فرض است که آیینه مادی به‌مثابه آیینه استعاری خوانده شود (جدول‌های ۱ و ۷).

مقایسه دو اثر نیز سودمند است. قاب آیینه شیئی کاربردی با رقم و کتیبه است و آیینه‌ای مادی در خود دارد؛ برگ «دست دلبر» شیء کاربردی نیست و آیینه ندارد، اما همان نقش‌مایه گل سرخ را با پیکر انسانی پیوند می‌دهد. اگر خوانش تجلی‌محور تنها در حضور آیینه معنا می‌یافت، برگ مکمل آن را برنمی‌تافت؛ حال آنکه گل سرخ و دست در این برگ نیز با همان سنت متنی (روزبهان) قابل خواندن است.

خوانش‌های جایگزین (تزیینی، بازاری یا سبکی) را نمی‌توان کنار گذاشت. خوانش تجلی‌محور با آن‌ها ناسازگار نیست، اما تنها وقتی از فرضیه به یافته می‌رسد که یکی از سه شاهد پیدا شود: سند سفارش یا مخاطب مشخص، کتیبه‌ای که نقش را به معنایی عرفانی یا شیعی پیوند دهد، یا همنشینی مکرر همین نقش با همان متن در گروهی از آثار هم‌دوره. تا آن زمان، سودمندترین کار روشی درجه‌بندی ادعاهاست، چنان‌که در جدول‌های ۷ و ۸ آمد.

آماده انتشار هنرهای زیبا

نتیجه‌گیری

پاسخ به پرسش نخست: بر پایه نظریه تجلی، زیبایی در قاب مورد بررسی در سه سطح قابل خواندن است. در سطح حسی، ترکیب‌بندی مارپیچ ساقه‌ها که نگاه را از پایین به گل سرخ بالای قاب می‌برد، تقابل شکوفه‌های سفید با برگ‌های تیره و حضور رنگ سرخ، بنیاد ادراک زیبایی صوری است و این سطح به شواهد بصری مستقیم تکیه دارد. در سطح معنوی، سنت ادبی ـ عرفانی (روزبهان، حافظ، مولوی) گل را مظهر جمال و بلبل را نفس عاشق می‌خواند و این خوانش با نقش‌مایه‌های اثر همنشین‌شدنی است. در سطح عرفانی، قاب و نقش‌هایش را می‌توان محل تجلی جمال و عرصه سیر از صورت به معنا خواند؛ این سطح به‌طور کامل تفسیری است.

پاسخ به پرسش دوم: آیینه هم عنصر مادی (آیینه پشت‌نقره و قاب لاکی) و هم استعاره بنیادین حکمت و عرفان است؛ قلب به‌مثابه آیینه تجلیات (غزالی)، عالم به‌مثابه آیینه حق (ابن‌عربی) و خیال به‌مثابه آیینه دورو (ملاصدرا و سبزواری). همین هم‌پوشانی امکان می‌دهد قاب آیینه به‌مثابه واسطه میان محسوس و مثالی خوانده شود. با این حال، کارکرد روزمره آیینه و ملاحظات صنعتی و سفارشی لاکی‌سازی نیز باید در نظر باشد و جایگزین تفسیر نمادین نمی‌شود.

پاسخ به پرسش سوم: نسبت میان زیبایی صوری گل و بلبل و معانی شیعی آن دست‌کم در سطح مفهومی قابل صورت‌بندی است، زیرا متون شیعی و عرفانی عصر قاجار رنگ سرخ و گل را به امام حسین(ع) و ولایت ربط داده‌اند. اما برای قاب ۱۲۶۳ ق شاهد مستقیمی که این نقش را به سفارش‌دهنده، مخاطب یا کارکرد آیینی مشخصی پیوند دهد در دست نیست؛ بخشی از شواهد (شعر و خاطرات ناصرالدین‌شاه) به پس از تاریخ اثر تعلق دارد؛ و ادعای «بیانیه سیاسی ـ عرفانی برای مشروعیت‌بخشی» در حد فرضیه تفسیری می‌ماند، به‌ویژه که علما درباره مشروعیت سلطنت دیدگاه یکسانی نداشتند.

این پژوهش تنها دو اثر را بررسی کرده و از این‌رو تعمیم‌پذیر نیست و خوانش‌های جایگزین همچنان ممکن است. پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های بعدی با نمونه‌ای چنداثری از لاکی‌های گل و مرغ قاجار، اندازه‌گیری دقیق ترکیب‌بندی و بررسی اسناد سفارش و کتیبه‌ها، این فرضیه‌ها را بیازمایند.

اداره انتشارات هنرهای زیبا

فهرست منابع

قرآن

ابراهیمی‌دینانی، غ. (۱۳۹۸). رویکرد حکمت اشراق به هنر اسلامی. در ه. ربیعی (به اهتمام)، *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی* (صص. ۸۳–۹۵). فرهنگستان هنر.

ابراهیمی‌دینانی، غ. (۱۳۸۰). *شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی*. حکمت.

ابن‌ابی‌شیبه، ع. ب. م. (۱۴۰۹ق). *المصنف فی الاحادیث والآثار* (جلد ۶). مکتبة الرشد.

ابن‌سینا. (۱۴۰۰ق). *رسائل ابن‌سینا*. بیدار.

ابن‌سینا. (۱۳۷۶). *الالهیات من کتاب الشفا* (ح. حسن‌زاده آملی، محقق). دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه.

ابن‌سینا. (۱۳۷۵). *الاشارات والتنبیهات* (با شرح خ. ن. طوسی). نشر البلاغه.

ابن‌طاووس، ع. ب. م. (۱۳۴۸). *اللهوف علی قتلی الطفوف*. ترجمه فهری. نشر جهان.

ابن‌هیثم، ح. ب. ح. (۱۹۸۳). *المناظر: مقالات ۳-۲-۱ فی الابصار علی الاستقامه* (ع. صبره، محقق). قسم التراث العربی.

ابوزید، ن. ح. (۱۹۸۳). *فلسفه تأویل: دراسه فی تأویل القرآن عند محیی‌الدین بن عربی*. دار التنویر.

استیس، و. ت. (۱۳۷۶). *عرفان و فلسفه*. ترجمه ب. خرمشاهی. سروش.

اعتمادالسلطنه، م. (۱۳۴۵). *روزنامه خاطرات* (جلد ۱–۲؛ ا. افشار، به کوشش). امیرکبیر.

افراسیاب‌پور، ع. (۱۳۸۶). *عرفان جمالی: زیبایی‌پرستی ایران در اندیشه‌های عین‌القضات، روزبهان، ابن‌عربی و حافظ*. ترفند.

الصدیق، ح. (۱۳۸۳). *زیباشناسی و مسائل هنر از دیدگاه ابوحیان توحیدی*. ترجمه س. غ. تهامی. فرهنگستان هنر.

الگار، ح. (۱۳۶۹). *دین و دولت در ایران: نقش علما در دوره قاجار*. ترجمه ا. سری. توس.

بابایی، ع. (۱۳۹۲). *پریچهره حکمت: زیباشناسی در مکتب صدرا*. مولی.

بقلی شیرازی، ر. (۱۳۹۳). *کشف الاسرار* (م. فاموری، به اهتمام). رزبار.

بقلی شیرازی، ر. (۱۳۸۹). *مشرب الارواح: هزار و یک مقام از مقامات عارفان*. ترجمه و شرح ق. میرآخوری. آزادمهر.

بقلی شیرازی، ر. (۱۳۶۶). *عبهر العاشقین* (ه. کربن و م. معین، مصححان). منوچهری.

بقلی شیرازی، ر. (۱۳۶۰). *شرح شطحیات* (ه. کربن، مصحح). انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

بقلی شیرازی، ر. (۱۳۵۱). *رساله القدس و رساله غلطات السالکین* (ج. نوربخش، به سعی). انتشارات خانقاه نعمت‌اللهی.

بلخاری قهی، ح. (۱۳۹۹). *خیال و ذوق و زیبایی در آرای امام محمد غزالی*. فرهنگستان هنر.

بلخاری قهی، ح. (۱۳۹۸). *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح المناظر*. فرهنگستان هنر.

بلخاری قهی، ح. (۱۳۹۶). *هندسه خیال و زیبایی: پژوهشی در آرای اخوان‌الصفا درباره حکمت هنر و زیبایی*. فرهنگستان هنر.

بلخاری قهی، ح. (۱۳۹۵). *نظریه تجلی در باب شمایل‌گریزی هنر اسلامی*. دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

بلخاری قهی، ح. (۱۳۹۴الف). *قدر؛ نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*. سوره مهر.

بلخاری قهی، ح. (۱۳۹۴ب). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*. سوره.

بلخاری قهی، ح. (۱۳۹۳). *در باب نظریه محاکات: نظریه هنر در فلسفه یونانی و حکمت اسلامی*. هرمس.

بلخاری قهی، ح. (۱۳۹۲). *فلسفه هنر اسلامی*. علمی و فرهنگی.

بلوم، ج.؛ بلر، ش.؛ اتینگهاوزن، ر. و گرابار، ا. (۱۳۹۳). *تجلی معنا در هنر اسلامی*. سوره مهر.

بوکهارت، ت. (۱۳۹۸). *هنر مقدس*. ترجمه ج. ستاری. سروش.

بوکهارت، ت. (۱۳۹۴). *کیمیا: علم جهان، علم جان*. ترجمه گ. رعدی آذرخشی و پ. فرامرزی. حکمت.

بوکهارت، ت. (۱۳۸۶). *مبانی هنر اسلامی*. ترجمه و تدوین ا. نصری. حقیقت.

بوکهارت، ت. (۱۳۵۵). نظری به اصول و فلسفه اسلامی. *جاویدان خرد، (۲)*، ۱۸–۳۰.

پازوکی، ش. (۱۳۹۶). *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*. فرهنگستان هنر.

پاکتچی، ا. (۱۴۰۱). *نظریه هنر و زیباشناسی از دیدگاه شیخ نجم‌الدین کبری*. فرهنگستان هنر.

توحیدی، ا. (۱۹۷۰). *مقابسات* (م. ت. حسین، مقدمه‌نویس). نشر دانشگاهی.

توحیدی، ا. (۱۹۶۴). *البصائر والذخائر* (جلد ۲، ق. ۲؛ ا. الکیلانی، محقق). مکتبة الطلس.

چیتیک، و. (۱۴۰۱). *عوالم خیال: ابن‌عربی و مسئله اختلاف ادیان*. ترجمه ق. کاکایی. هرمس.

حافظ شیرازی، ش. م. (۱۳۸۵). *دیوان حافظ* (م. قزوینی و ق. غنی، به اهتمام). مهراد.

حسینی‌طهرانی، س. م. ح. (۱۳۸۸). *امام‌شناسی* (جلد ۹). علامه طباطبایی.

حکمت، ن. (۱۳۹۳). *حکمت و هنر در عرفان ابن‌عربی (عشق، زیبایی و حیرت)*. فرهنگستان هنر.

دماوندی، ن. (۱۲۶۴ق). *التحفة الناصریه فی معرفة الالهیه* [نسخه خطی شماره ۲۶۵۳]. کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

دهقان‌نیری، ل. و دهقان‌نژاد، م. (۱۳۸۸). نگاهی به اندیشه سیاسی میرزای قمی. *شیعه‌شناسی، (۲۵)*، ۱۹۵–۲۲۶.

ربیعی، ه. (۱۳۹۰). *فلسفه هنر ابن‌سینا*. پژوهشکده فرهنگ و علوم انسانی.

زرگری‌نژاد، غ. (۱۳۹۰). میرزای قمی. در ع. علیخانی و همکاران (به کوشش)، *اندیشه سیاسی متفکران مسلمان* (جلد ۷). پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

سام میرزا صفوی. (۱۳۵۲). *تحفه سامی* (و. دستگردی، مصحح). کتابفروشی فروغی.

سبزواری، م. (۱۳۸۴). *شرح مثنوی* (جلد ۱؛ م. بروجردی، به کوشش). علمی و فرهنگی.

سواری، م. و شیخی، ع. (۱۴۰۱الف). گل و بلبل: استحاله گیاه مقدس در هنر ایران. *هنرهای صناعی ایران*، ۵(۲)، ۱۰۱–۱۱۴. https://doi.org/10.22052/hsi.2022.243628.0

سواری، م. و شیخی، ع. (۱۴۰۱ب). گل‌ومرغ ایرانی؛ تداوم تقدس‌بخشی از ایران باستان تا دوران اسلامی با تأکید بر حضرت محمد (ص). *رهپویه هنرهای تجسمی، ۵(۴)*، ۲۵–۳۵. https://doi.org/10.22034/ra.2023.542600.1132

سهروردی، ش. ی. (۱۳۷۲). *مجموعه مصنفات* (جلد ۳؛ ه. کربن، به اهتمام). مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

شایگان، د. (۱۳۷۳). *هانری کُربن: آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی*. ترجمه ب. پرهام. فرزان روز.

شوان، ف. (۱۳۸۸). *کاست‌ها و نژادها*. ترجمه ب. علیخانی و ک. ساسانی. مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

شوان، ف. (۱۳۷۴). روح نمادپرداز. در ج. ستاری (مترجم و تدوین‌کننده)، *اسطوره و رمز* (صص. ۱۵۹–۱۶۷). سروش.

شیخی، ع. و سواری، م. (۱۴۰۲). خوانشی عرفانی از گل و بلبل (مرغ) با اتکاء بر رسالات کشف‌الاسرار فی حکم الطیور و الازهار، رمزالریاحین، بلبل‌نامه و مثنوی گل و بلبل. *رهپویه حکمت هنر*، ۲(۱)، ۹۹–۱۰۷. https://doi.org/۱۰,۲۲۰۳۴/rph.۲۰۲۳,۱۹۸۳۱۶۴,۱۰۲۵

شیرازی، م. (۱۳۳۹). *طرائق الحقائق* (جلد ۳؛ م. محجوب، مصحح). کتابخانه بارانی.

صدرالدین شیرازی، م. ب. ا. (۱۳۹۲). *حکمت متعالیه در اسفار عقلی اربعه*. ترجمه م. خواجوی (جلد ۱–۲). مولی.

صدرالدین شیرازی، م. ب. ا. (۱۳۶۸). *الحکمة المتعالیة فی الاسفار العقلیة الاربعة* (جلد ۷). مکتبة المصطفوی.

صدرالدین شیرازی، م. ب. ا. (۱۳۵۴). *المبدأ والمعاد* (ج. آشتیانی، مصحح). انجمن حکمت و فلسفه ایران.

طوبایی، ف. و نیری، م. ی. (۱۴۰۲). بررسی و تحلیل سطوح معنایی اصطلاح «التباس» و نسبت آن با تثلیث «عشق، زیبایی و تجلی» در نگرش عرفانی شیخ روزبهان. *ادیان و عرفان، ۵۶*(۱)، ۳۱–۵۳. https://doi.org/۱۰,۲۲۰۵۹/jrm.۲۰۲۳,۳۵۶۴۰۴,۶۳۰۴۲۸

طوسی، م. ب. ح. (۱۴۱۴ق). *الأمالی* (جلد ۱). دارالثقافة.

طوسی، م. ب. ح. (۱۳۶۸). *اساس الاقتباس* (م. رضوی، مصحح). دانشگاه تهران.

عطار، س. ع. (۱۹۷۸). *شعر التصوف فی الأندلس حتی نهایة القرن السابع الهجری*. مکتبة العربیه.

عطار نیشابوری، ف. (۱۳۷۳). *تذکرة الاولیا* (نسخه نیکلسون؛ ا. توکلی، به کوشش). بهزاد.

عفیفی، ا. (۱۳۸۰). *شرحی بر فصوص الحکم: شرح و نقد اندیشه ابن‌عربی*. ترجمه ن. حکمت. الهام.

عیاشی، م. ب. م. (۱۳۸۰). *کتاب التفسیر* (جلد ۲). چاپخانه علمیه.

عین‌القضات همدانی، ع. ب. م. (۱۳۷۹). *زبدة الحقایق*. ترجمه م. تدین. مرکز نشر دانشگاهی.

عین‌القضات همدانی، ع. ب. م. (۱۳۷۳). *تمهیدات* (ع. عسیران، مصحح). منوچهری.

غزالی، ا. (۱۳۶۸). *سوانح* (ه. ریتر، مصحح). مرکز نشر دانشگاهی.

غزالی، ا. (۱۳۵۲ب). *رساله سوانح و رساله‌ای در موعظه* (ج. نوربخش، مصحح). فردوسی.

غزالی، م. (۱۳۷۴). *کیمیای سعادت* (ح. خدیوجم، به کوشش). علمی و فرهنگی.

غزالی، م. (۱۳۵۲الف). *احیاء علوم الدین: ربع مهلکات* (م. خوارزمی و ح. خدیوجم، به کوشش). بنیاد فرهنگ ایران.

فارابی، ا. (۲۰۰۳). *آراء أهل المدینة الفاضلة و مضاداتها* (ع. بوملحم، مقدمه و تعلیقه). دارالهلال.

فروزانفر، ب. (۱۳۸۲). *معارف بهاءولد* (جلد ۱). طهوری.

کربن، ه. (۱۳۹۹). *واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان*. ترجمه ا. رحمتی. سوفیا.

کربن، ه. (۱۳۹۷). *ابن‌سینا و تمثیل عرفانی* (ا. رحمتی، به اهتمام). سوفیا.

کربن، ه. (۱۳۹۵). *تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی*. ترجمه ا. رحمتی. جامی.

کرمانی، م. (۱۳۹۸). *یاقوت الحمراء*. ترجمه م. مهران‌فر. سفیر اردهال.

کلینی، م. ب. ی. (۱۳۶۹). *اصول کافی* (جلد ۶). دارالتعارف للمطبوعات.

کمالی‌زاده، ط. (۱۳۹۲). *مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی*. فرهنگستان هنر.

گل‌محمدی، ح. (۱۳۹۰). *دیوان کامل اشعار ناصرالدین شاه قاجار «ناصر»*. علم.

مجاهد، ا. (۱۳۸۸). *شروح سوانح العشاق*. دانشگاه تهران.

مجلسی، م. ب. (۱۴۰۳ق). *بحار الأنوار* (جلد ۴۴ و ۷۳). دار إحیاء التراث العربی.

معیرالممالک، د. (۱۳۶۱). *وقایع الزمان (خاطرات شکاریه)*. خدیجه نظام مافی.

مقدسی، ع. ع. ب. ا. (بی‌تا). *کشف الاسرار فی حکم الطیور والازهار* (م. ع. عبدالوهاب، به کوشش). دار الفضیلة.

موسوی، س. و علمی نصیرآباد، ب. (۱۳۹۵). رویکرد علما به مشروعیت نهاد سلطنت. *تاریخ و فرهنگ، ۴۸*(۹۶)، ۱۲۱–۱۴۱.

مولوی، ج. م. (۱۳۸۷). *مثنوی معنوی* (دفتر ۱ و ۴؛ ع. سروش، به اهتمام). علمی و فرهنگی.

مولوی، ج. م. ب. (۱۳۶۷). *کلیات شمس (دیوان کبیر)* (ب. فروزانفر، مصحح). امیرکبیر.

مهدی‌نژاد، س. (۱۳۸۸). میرزای قمی و حکومت قاجار. *حکومت اسلامی، (۵۴)*، ۹۵–۱۲۸.

میرزا مشتری، م. (بی‌تا). *جنگ بیاض مختلف* [نسخه خطی شماره ۵۰۶۶]. کتابخانه مجلس شورای اسلامی.

نجم‌الدین رازی، ا. ع. ب. م. (۱۳۶۱). *مرصاد العباد* (ا. ریاحی، به اهتمام). علمی و فرهنگی.

نجم‌الدین کبری، ا. ب. ع. (۲۰۰۹). *التأویلات النجمیه (تفسیر قرآن)* (ا. ف. المزیدی، به کوشش). دارالکتب العلمیه.

نجم‌الدین کبری، ا. ب. ع. (۱۹۹۳). *فوائح الجمال و فواتح الجلال* (ی. زیدان، به کوشش). دار السعاد الصباح.

نجم‌الدین کبری، ا. ب. ع. (۱۳۸۸). *منهاج السالکین و معراج الطالبین*. ترجمه ا. وفایی بصیر. جامی.

نصر، ح. (۱۳۸۱). *معرفت و معنویت*. ترجمه ا. رحمتی. دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

Robinson, B. W. (1979). Persian painting in the Qajar period. In R. Ettinghausen & E. Yarshater (Eds.), *Highlights of Persian art* (pp. 331–350). Westview Press.

Roxburgh, D. J., McWilliams, M., & Emami, F. (2017). *Technologies of the image: Art in 19th-century Iran* .Harvard Art Museums.

Savory, R. M. (1974). The Safavid state and polity. *Iranian Studies*, *7*(1–2), 179–212. https://doi.org/10.1080/00210867408701463

Schuon, F. (2005). *The transcendent unity of religions* .Quest Books.

---

۱. «وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُون» (قرآن، سوره نحل: ۶).

investigating Beauty in Qajar Flower-and-Bird (Gol-o-Morgh) Painting on the Basis of the Theory of Tajallī: A Case Study of a Signed Lacquer Mirror Case (1263 AH)

This article asks how the beauty of Qajar flower-and-bird painting, despite its distance from naturalistic representation, can be read within the Islamic ḥikmat–ʿirfān theory of tajallī (Manifestation). The study does not assume that Qajar artists consciously illustrated mystical doctrine; it treats "reading" as an interpretive act, re-reading two works in the horizon of philosophical, mystical and literary texts and grading every claim by the strength of its evidence. Three questions guide the inquiry: how can the beauty of these works be explained within the framework of tajallī; what is the place of the mirror frame in perceiving that beauty; and what relation exists between the formal beauty of the motif and the meanings attributed to it in Qajar Shiʿi literature?

The study is qualitative, interpretive and case-based, following a descriptive-analytical method. The principal case is a signed lacquer mirror case ("bandah-yi dargāh Muḥammad-Riḍā Imāmī," Isfahan, 1263 AH, c. 1847), from a private collection shown at the Harvard Art Museums. The complementary case is a watercolour leaf, "The Beloved's Hand" , signed by Luṭf ʿAlī, dated 1257 AH. Sampling is purposive, and no theoretical saturation is claimed. Analysis proceeds in four steps: a material and visual description without interpretation; the extraction of visual indicators for each analytical level; the pairing of each indicator with textual evidence; and the grading of each claim as observation, tradition-based interpretation or hypothesis. Alternative readings (decorative, commercial, stylistic) are kept beside the theophanic reading.

Rooted in the Qurʾānic verse on the Lord's self-disclosure to the mountain (7:143), tajallī is understood as the self-disclosure of the Real in forms that become knowable. The article distinguishes the disclosure of the essence from that of attributes, drawing on Najm al-Dīn Kubrā's beauty (jamāl) and majesty (jalāl), and follows Ibn ʿArabī in treating imagination as the means of perceiving disclosure in form. Only the disclosure of attributes, especially divine beauty in sensible form, concerns a visual study. Tajallī is then separated from emanation, manifestation, symbol, imagination and witnessing. The motifs are called symbols; tajallī names a frame of reading, not an ontological claim about painting. To prevent eclecticism, each thinker receives one conceptual role: al-Ghazālī, the heart as a mirror; Kubrā, beauty and majesty; Ibn ʿArabī, creation as continuous self-disclosure; Suhrawardī, the imaginal world and the path from love to beauty; Mullā Ṣadrā, the distinction between the mirror and what appears in it; and Rūzbihān Baqlī, the triad of love, beauty and theophany. The operational definition combines three pillars (imagination, beauty, love) with three levels of analysis: sensory, spiritual and mystical.

At the sensory level, the findings rest on direct observation. The spiral movement of the stems draws the eye toward the red rose at the top of the composition, pale blossoms stand against dark foliage, and the colour red anchors the perception of formal beauty. At the spiritual level, the tradition of Rūzbihān, Ḥāfiẓ and Rūmī reads the rose as a manifestation of divine beauty and the nightingale as the lover-soul; this reading fits the motifs of the case, though the texts show what motifs meant in the tradition, not what the maker intended. At the mystical level, the overlap between the material mirror and the mirror as a philosophical metaphor allows the frame to be read as a site of theophany and of passage from form to meaning. This level remains a hypothesis.

The complementary leaf tests the reading's limits: it is not a functional object and has no mirror, yet it joins the red rose to a human hand. Because rose and hand can also be read through the same textual

tradition, the force of the reading seems to come from the motif and to be strengthened, not made possible, by the mirror.

Two further readings are presented as hypotheses: that the red rose evokes Imam Ḥusayn, and that the objects are political-mystical statements legitimising the dynasty. Both works date from the reign of Muḥammad Shāh (1250–1264 AH), before Nāṣir al-Dīn Shāh's accession in 1264 AH, so a poem attributed to Nāṣir al-Dīn Shāh is a distant parallel, not a contemporary document. The signature formula "bandah-yi dargāh" is a conventional expression of humility. A letter advising a preacher not to recite "the story of the rose and the nightingale" from the pulpit suggests the motif belonged to a register distinct from mourning rituals. Shiʿi jurists disagreed about the legitimacy of kingship, so legitimation cannot be treated as uniform.

The sensory level is best supported, the spiritual level is a tradition-based interpretation, and the mystical level is hypothetical. The mirror may be read as a mediator between the sensible and the imaginal. The study is limited by its two cases and by the absence of commission documents. It proposes multi-object studies, precise measurement of composition, and study of commission records and inscriptions to test these hypotheses.

Keywords: flower-and-bird (gol-o-morgh); Qajar; beauty; theory of tajallī (manifestation); mirror case

نشریه انتشار هنرهای زیبا