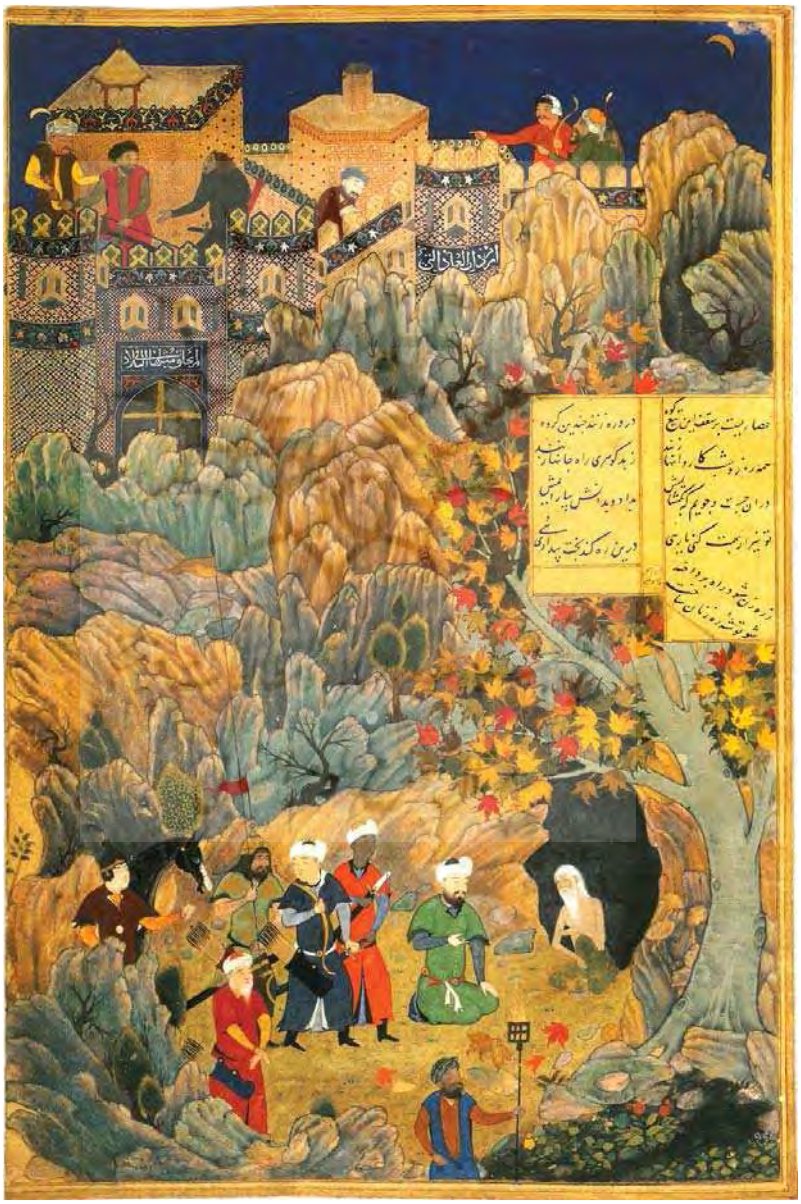


اسکندر و زاهد، بهزاد، اسکندرنامه (شرف‌نامه)، خمسه نظامی. مآخذ: Barry, 2005, 252.

فصلنامهٔ علمی نگره

تحلیل نشانه‌شناختی عرفان در نگاره «اسکندر و زاهد» اثر کمال‌الدین بهزاد بر اساس دیدگاه چارلز پیرس

مهدیس مهاجری * اصغر فهیمی‌فر **

تاریخ دریافت مقاله : ۹۷/۳/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۷/۱۰/۱۵
صفحه ۱۰۹ تا ۱۲۱

چکیده

کمال‌الدین بهزاد یکی از مهم‌ترین نگارگران ایرانی است. بهزاد در آثارش آموزه‌های دینی و همچنین داستان‌های کهن را به تصویر کشیده است. عرفان اسلامی نیز یکی از درون‌مایه‌های موردتوجه بهزاد است. نگاره «اسکندر و زاهد» که در این پژوهش موردبررسی قرارگرفته است، از اسکندرنامه یا شرف‌نامه حکیم نظامی گنجوی اقتباس شده است. هدف از این نوشتار شناسایی و معرفی نمادها و نشانه‌های به‌کاررفته در این اثر به‌منظور تفسیر آن است. سوال این پژوهش عبارت است از : ۱- بهزاد برای انتقال درون مایه عرفانی چه شیوه ای بکار برده است ؟ ۲- به عبارتی انتقال مفاهیم از نظام نشانه ای زبان به تصویر چگونه انجام شده است؟ بهزاد در این نگاره نیز، همچون بسیاری از آثارش، تلاش کرده از نماد و نشانه‌های متعدد برای بیان مفاهیم موردنظرش بهره بگیرد. برای آشکار ساختن روابط ساختاری پنهان و نهفته اثر از روش نشانه‌شناسی بهره گرفته شده است. پیرس نشانه‌ها را به سه دسته نمادین، نمایه‌ای و شمایلی تقسیم و برای هرکدام تعریف ویژه‌ای ارائه کرده است. با توجه به جایگاه نماد و نشانه‌ها در آثار بهزاد، به نظر می‌رسد، آثار او به‌ویژه نگاره «اسکندر و زاهد» را می‌توان بر اساس طبقه‌بندی پیرس، موردمطالعه قرار داد. این پژوهش از روش تحلیلی- توصیفی و در بخش گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای بهره برده است. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد ازآنجایی‌که عرفان بر وجه شهودی، ذوقی و اشراقی بنا شده است، انتقال این‌گونه مفاهیم در نمونه تصویری سازوکار ویژه‌ای پیدا می‌کند. زیبایی‌شناسی عرفانی بهزاد در قالب نماد و نشانه به زیبایی‌شناسی بصری در اثر او تبدیل می‌شود.

واژگان کلیدی

نشانه‌شناسی، عرفان، نگارگری، اسکندر و زاهد، کمال‌الدین بهزاد، چارلز سندرس پیرس.

*دانش‌آموخته کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، شهرتهران، استان تهران، (نویسنده مسئول).
Email:mahdis.mhj@gmail.com

*دانشیار و عضوهیئت علمی دانشکده هنرومعماری دانشگاه تربیت مدرس،شهر تهران، استان تهران.
Email:fahimifar@modares.ac.ir

مقدمه

نگارگری و ادبیات در تاریخ ایران پیوندی کهن دارند و دگرگونی‌ها هنرهای تصویری ایران همگام با تحولات ادبی ادامه پیدا کرده است. نمونه‌های این درهم‌آمیزی را می‌توان در نگاره‌هایی که در قالب نسخه‌های مصور به‌دست آمده‌اند دید. این نسخه‌های مصور شده عموما متعلق به کتابخانه‌های درباری شهرهای تبریز، شیراز، قزوین، اصفهان، مشهد و هرات و... است. نگارگر و شاعر در عالم سنتی، فعالیت‌شان منبعث از اصول الهی است، همچون تمامی افعال انسان. لذا هنر، البته نه به معنای محدود امروزی آن نیز از این قاعده مستثنی نیست. بنابراین آفرینش هنری شاعر و نگارگر بر پایه جهان‌بینی همانند شکل می‌گیرد چرا که صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی با هم پیوند دارند. جهان متعالی در این هنر عالم مثال است. این جهان جایگاه صور مثالی است، صوری که فاقد ماده‌اند. هنرمندان کوشش می‌کنند ملکوت را به بهترین وجه در آثارشان متجلی کنند گویی قلب آن‌ها به روی صورت‌های غیبی گشوده شده. این تجربه دور از انتظار نیست چراکه بسیاری از این نگارگران با اندیشه‌های عرفانی روزگار خود آشنایی داشتند و آداب و قوانین معنوی را منطبق با آموزه‌های عرفانی به کار می‌بستند. در ادبیات عرفانی معنا و معرفت و حضور عارفانه دارای ارزش است، عارف در پی هویدا کردن حقیقت است، حقیقتی که از راه شهود به دست می‌آید. این زبان اشاره با نگارگری پیوند برقرار می‌کند و نگارگری در بطن خود به آن سیر و سلوک رجوع می‌کند. در این پژوهش نگاره «اسکندر و زاهد» اثر بهزاد مورد توجه قرار گرفته است. این اثر از آن دسته آثار بهزاد است که به دلیل اشاره‌های عرفانی لایه‌های متعدد معنی را دربر دارد. با توجه به پیوند بهزاد با حلقه‌های عرفانی زمانه خود این مفاهیم و غنای تصویری آن که ویژگی مهم آثار بهزاد است موجب برجسته شدن اثر شده است.

هدف از این نوشتار شناسایی و معرفی نمادها و نشانه‌های به‌کاررفته در این اثر به‌منظور تفسیر آن است، سوال اصلی این است که بهزاد برای انتقال درونمایه عرفانی چه شیوه‌ای به‌کاربرده است؟ به عبارتی انتقال مفاهیم از نظام نشانه‌ای زبان به تصویر چگونه انجام‌شده است؟ می‌توان ادعا کرد که بهزاد به نشانه‌ها و نمادها ارجاع داده است. برای شناسایی نمادها و دریافت مفهوم آن‌ها از روش نشانه‌شناسی بهره گرفته شده است تا دلالت‌های ضمنی در نگاره «اسکندر و زاهد» بهزاد روشن شود. به نظر می‌رسد طبقه‌بندی نشانه‌ای چارلز پیرس (۱۸۳۹-۱۹۱۴) برای تحلیل این اثر مناسب است. پیرس به‌عنوان یکی از بنیان‌گذاران نشانه‌شناسی شناخته می‌شود. تکاپوهای این فیلسوف پراگماتیست[1] منجر به طبقه‌بندی سه‌گانه او از نشانه‌ها شد. پژوهش حاضر نخست مباحث ناگزیر برای تحلیل اثر همچون عرفان و فلسفه اسلامی، کمال‌الدین بهزاد و رویکرد نشانه‌شناسی را معرفی می‌کند؛ سپس اثر بهزاد با توجه به تقسیم‌بندی سه‌گانه پیرس موردبررسی قرار خواهد گرفت. برای تحلیل نگاره نویسندگان مقاله به صورت طراحی خطی اقدام به آنالیز نگاره نموده‌اند و از نرم‌افزارهای رایج استفاده نشده است. این طرح ابتدا روی کاغذ پوستی منتقل شد و پس از انتقال به روی برگه سفید کاغذ از آن عکس‌برداری شده است.

به طور کلی این طبقه‌بندی برای تحلیل این نگاره تنها گونه‌ای پیشنهاد برای کاوش در اثر هنری است؛ بنابراین نمی‌توان ادعا کرد این تفسیر برای جزء جزء موارد صادق است. لازم به یادآوری است که مقصود از به‌کارگیری دستگاه نشانه‌شناسی پیرس این نیست که پایبندی صرف به این روش در فرایند تحلیل اثر وجود دارد، بلکه بنا به گستردگی مطالب و کوشش برای ارائه تفسیر قابل فهم برای مخاطب، تصویر از دریچه نشانه‌شناسی تحلیل می‌شود تا بتوان از آن رازگشایی کرد، چراکه آثار نگارگری ایرانی تنها در تصویر معنا پیدا نمی‌کنند بلکه بی‌گمان باید تفسیر شوند.

روش تحقیق

این پژوهش بر پایه روش توصیفی و تحلیلی است و برای گردآوری داده‌ها از منابع مکتوب کتابخانه‌ای استفاده شده است. نمونه این پژوهش نگاره «اسکندر و زاهد» اثر کمال‌الدین بهزاد[2] است. توصیف، تجزیه‌وتحلیل این نگاره با توجه به رویکرد عرفانی بهزاد در اثر حاضر و روش نشانه‌شناسی پیرس انجام شده است. پیرس سه‌گانی نمادین (Symbolic)، نمایه‌ای (Indexical) و شمایلی (Iconic) را مطرح می‌کند. در نگاره مورد نظر هم می‌توان از این دسته‌بندی به عنوان یک روش استفاده کرد. در این بررسی تلاش شده است تا تمامی عناصر نقاشی بهزاد به تفکیک مورد بررسی قرار بگیرند. بعد از مشخص شدن این عناصر نویسندگان اقدام به طبقه‌بندی عناصر و ویژگی‌های نگارهبه سه گروه نماد، نمایه و شمایل کرده‌اند.

پیشینه تحقیق

برخی پژوهش‌های صورت‌گرفته در ارتباط با آثار بهزاد ویژگی کلی آثار او را بررسی می‌کنند و برخی دیگر با گزینش یک اثر ویژه، به ابعاد گوناگون آن می‌پردازند. این‌گونه مطالعه امکان بررسی دقیق‌تری از اثر و هنرمند فراهم می‌کند. به عنوان نمونه مقاله «خوانش کمال‌الدین بهزاد از داستان «سعدی و جوان کاشغری» بر پایه الگوی تعلیم و تربیت عرفانی نورالدین عبدالرحمن جامی» نوشته نسترن نوروزی، زینب صابر و افسانه ناظری است که در شماره ۳۴ نشریه نگره سال ۱۳۹۴ به چاپ رسیده است. در این

1. Pragmatism

۲. تعدادی از صاحب نظران نگارهٔ مذکور را منتسب به قاسم علی شاگرد بهزاد می دانند. این نام در بین ستون اشعار آمده است.

مقاله نگاره مورد نظر با توجه به اندیشه عرفانی جامی مورد بررسی قرار گرفته است. این پژوهش در پی یافتن عوامل مؤثر بر شکل‌گیری جهان‌بینی بهزاد در به تصویر درآوردن این نگاره است. این جست‌وجو به احوال بهزاد، شرایط فرهنگی، اعتقادات و اندیشهٔ حاکم بر جامعهٔ هرات درعصر او می پردازد. نکته مثبت اشاره نویسنده به حلقه نقشبدیه، اندیشه جامی و تاثیرپذیری بهزاد از اوست. مقاله «تحلیل نشانه‌شناختی سبک سه نگاره شاهنامه فردوسی با عنوان «کشتن بهرام گور اژدها را»» که توسط آناهیتا مقبلی و بهناز پیامنی (۱۳۹۵) به چاپ رسیده است؛ سه نگاره را در دستگاه نشانه‌شناسی پیرس بررسی و مقایسه کرده است. نشانه‌های متن ادبی و نشانه‌های متن هنری در این نوشتار مورد توجه قرار گرفته‌اند. این مقاله با تحلیل نشانه‌شناختی نگاره‌ها در پی مقایسه یک موضوع در دوره‌های زمانی مختلف است و این بررسی بیشتر جنبه صوری دارد. شیوه استفاده از نشانه‌شناسی و روش تحلیل در این مقاله برای نویسندگان این نوشتار قابل تامل است؛ اما به واسطه تفاوت مضامین نگاره‌ها کاربرد این روش در این نوشتار به گونه‌ای دیگر شکل می‌گیرد. رضا فیض در مقاله «بهزاد صورتگر معنا (تاملی در یک اثر عارفانه از بهزاد)»(۱۳۸۷) کوشش می‌کند با محور گذاشتن عرفان، نگاره «نزاع شتران» اثر بهزاد را تحلیل کند. این مقاله در آغاز نگاره را در بافتار فرهنگی بررسی و سپس آن را از نظر ساختار اثر و نشانه‌ای بررسی می‌کند. به نظر می‌رسد اگر در بخش تحلیل اثر بررسی عمیق‌تر صورت می‌گرفت نتایج دقیق‌تری حاصل می‌شد. به طور کلی می‌توان گفت پژوهشی که آشکارا به نگاره «اسکندر و زاهد» می‌پردازد در قالب پژوهش‌های کلی نقاشی ایرانی انجام گرفته است و نگاره مستقیماً تحلیل نشده است.

راکسبرو[1] در مقاله‌ای[2] با معرفی بهزاد به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نقاشان ایرانی ویژگی‌های آثار او را شناسایی می‌کند. نویسنده با استناد به نام مورخین ادعاهای بیان شده درباره او را به بحث می‌گذارد (Roxburg, 2000). در برخی نکته‌ها این مباحث بسیار راهگشا هستند و به‌صورت جزءبه‌جزء در آثار بررسی شده‌اند اما آنچه به نظر می‌رسد در این بررسی نادیده گرفته شده رویکرد عرفانی بهزاد در برخی آثار اوست، آثاری که بخش مهمی از سنت تصویری بهزاد را به نمایش می‌گذارند. نویسنده مقاله این رویکرد را در جزییات آثار بررسی نمی‌کند و به تحلیل تصویری و صوری بسنده‌می‌کند.

عرفان اسلامی

عرفان در ایران به‌واسطه حضور عارفان و نبوغ فکری آن‌ها مطرح شد. بایزید بسطامی، ملاصدرا، شیخ شهاب‌الدین سهروردی، ملاهادی سبزواری، شیخ محمود شبستری، محمد غزالی، عبدالقادر گیلانی و ... همه عارفان ایرانی بودند. این نکته را نیز نباید از یاد برد که معنویت و عرفان در درازای تاریخ در ایران مطرح بوده است و ارزش آن را می‌توان پیش از ورود اسلام به ایران مشاهده کرد. به‌عنوان نمونه یکی از آثار عرفانی پیش از ورود اسلام به ایران ارداویراف‌نامه است که در زمان اردشیر بابکان به نگارش درآمده است. این اثر نشان‌گر روح حقیقت‌جوی ایرانی است. «ارداویراف‌نامه گونه‌ای عروج معنوی به جهان پس از مرگ و گزارش این عروج به وسیله ویراف یا ویراب است. در این کتاب از بهشت و جهنم و پاداش‌ها و عذاب‌های آن جهان سخن به میان رفته است»(بلخاری، ۱۳۹۲، ۵۳). با ورود اسلام به ایران عرفان به‌گونه‌ای دیگر به حیات خود ادامه داد. اندیشمندانی همچون شیخ اشراق سویه‌هایی از این معارف را تفسیر کردند. «سهروردی حکمت فرزانگان ایرانی را حکمت ذوقی و اشراقی می‌داند. به تعبیر او حکمای خسروانی ایران که گاه از آن‌ها به‌عنوان فهلویون یا پهلویان تعبیر می‌شود، عارف و اهل اشراق بودند و محور حکمت اشراقی آن‌ها نور بود»(فنایی‌اشکوری،۱۳۹۲،۴۸). عرفان اسلامی دربردارنده معارف باطنی تعالیم اسلامی است. باطن و حقیقتی که از راه تهذیب نفس به آن می‌توان راه یافت. آموزه‌های عرفانی وارد حوزه ادبیات شد و در قالب ادبیات عرفانی شکل گرفت. شاعران بزرگی همچون عطار، شمس تبریزی، مولوی، سعدی، حافظ، جامی، نظامی و ... در زنجیره متصل به عرفان شعر سرودند. می‌توان گفت این‌گونه ادبیات به دلیل به کار بردن رمز به‌گونه‌ای نزدیک به زبان عرفانی است؛ چراکه در عرفان نیز مفاهیم همواره به صورت غیرمستقیم و به عبارتی همراه با رمز مطرح می‌شوند. مفاهیم رازآمیز همچون عرفان در سنت نیز دیده می‌شوند. به طور کلی هنرها در جهان سنتی با معارف و علوم به یک سنخ و مرتبه تعلق دارند و دارای معنایی رمزی نیز خواهند بود زیرا ذاتا مبتنی بر نسبت خاص بین مراتب عالم هستند. «سنت به یک معنی انتقال معارف، آداب، فنون، قوانین، شرایع و قوالب را بر عهده دارد. سنت مجموعه حقایق و اصولی است دارای منشا الهی، که به طرق گوناگون از طریق پیامبران، انبیا، قدیسین، اولیا و کلمه الله بر ابنای بشر آشکار می‌شود»(ربیعی، ۱۳۹۲،۱۷۸)

از نمونه‌های هنر و ادبیات عرفانی می‌توان به اشعار زیر اشاره کرد:

دم مزن تا بشنوی از دم زنان
آنچ نامد در زبان و در بیان
دم مزن تا بشنوی زآن آفتاب
آنچ نامد در کتاب و در خطاب
(مولوی، ۱۳۷۵، دفتر سوم، ابیات ۱۳۰۵-۱۳۰۶)

سخن عشق نه آن است که آید به زبان
ساقیا می ده و کوتاه کن این گفت و شنفت
(حافظ، ۵۷،۱۳۸۷)

عارف مسلمان در کوشش رسیدن به معرفتی ژرف‌تر نسبت به خداوند است، ازاین‌رو، برای شناخت پدیده‌های

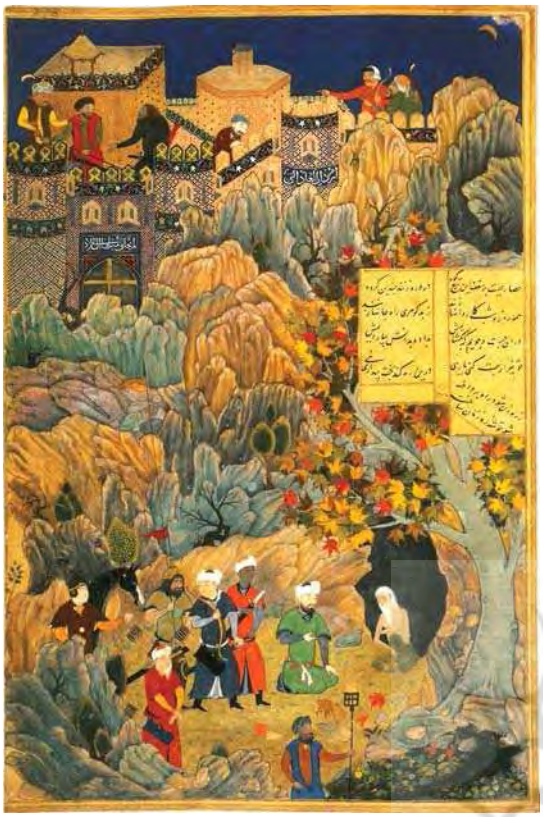
1.David J.Roxburg
2.«Kamal al din Bihzad and Authorship in Persianate Painting»
ترجمه این مقاله با عنوان «کمال‌الدین بهزاد و مسئله پدیدآورندگی اثر هنری در نقاشی ایرانی» در کتاب مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل از سوی صالح طباطبایی به چاپ رسیده است.

جهان مادی کوشش می‌کند تا بدین گونه، به شناخت صفات الهی دست یابد، زیرا ذات الهی قابل شناخت نیست. یکی از دوره‌هایی که عرفان اسلامی و به دنبال آن تصوف بیش‌ازپیش مطرح شد دوران تیموری بود. از دلایل ظهور این گرایش در میان توده مردم ورود تیمور به ایران و ویرانی به دنبال آن بود که موجب گسترده شدن تهیدستی در میان مردم شد. ازآنجایی‌که خانقاه‌ها وضعیت مالی خوبی داشتند و از آسیب در امان مانده بودند افرادی جذب این مراکز و پیرو آن‌ها شدند. علت دیگر وجود آزادی نسبی مذهبی در آن زمان بود. تیمور شخصاً به صوفیان ابراز علاقه می‌کرد و به دنبال او این احترام در دربار تیمور نسبت به صوفیان ادامه پیدا کرد(زهره‌وند،۱۳۹۴،۸). از سوی دیگر شاعران بزرگی همچون مولانا، حافظ، سعدی، جامی و... در آثارشان جهان‌بینی عرفانی را رواج دادند. برآیند این عوامل به مطرح شدن عرفان و تصوف کمک کرد. از میان زوایای پنهان شگفتی‌های وجود انسان، صوفیان توجه ویژه‌ای به روح دارند، سر(راز)، خفی(آنچه پنهان است) و اخفا(پنهان‌ترین) همه مفاهیمی هستند که از الهام و وحی استخراج شده‌اند.(Zarrinkoob, 2007, 186).

جهان‌بینی عرفانی بر هنرمندان نیز تاثیر گذاشت چراکه عموماً در کارگاه‌های هنری با عرفا و شاعران برخورد داشتند. دربار سلطان حسین بایقرا از آن دسته است. وزیر او امیرعلیشیر نوایی و جامی شاعر هر دو از عارفان فرقه نقشبندیه بودند و نگارگرانی چون بهزاد تحت حمایت و آموزش آن‌ها قرار گرفتند. رواج تصوف در دوره تیموری موجب برجسته شدن ارجاع به تصوف در ادبیات و نگارگری شد. گرچه ممکن است این تاثیر از دیده پنهان باشد (مراثی، ۱۳۹۵، ۵۷).

نقشبندیه عجب قافله سالارانند
که برند از ره پنهان به حرم قافله را
از دل سالکان ره جذبه صحبت‌شان
می‌برد وسوسه خلوت و فکر چله را (جامی)

پیوستگی نظامی با تصوف نیز در سروده‌هایی قابل بازیابی است. شاعر عارفی چون نورالدین عبدالرحمن جامی در نفحات‌الانس مهر تاییدی بر این ادعا می‌گذارد که سروده‌های نظامی گنجوی پر از معارف و حقایق است و می‌گوید «آن‌ها اگرچه به‌حسب صورت افسانه است ولی از روی حقیقت کشف حقایق و معارف را بهانه است»(قاسمی پرشکوه، ۱۳۹۳، ۲). واژه مهمی که در شعر نظامی و نیز در عرفان اسلامی به آن ارجاع بسیار داده‌شده است «انسان کامل» است. این اصطلاح در تحلیل نگاره مورد نظر اثر بهزاد هم مورد توجه قرار می‌گیرد. «بن‌مایه موضوع انسان کامل نظامی که برگرفته از تفکر صوفیانه است، به حقیقت محمدیه در نظر صوفیه و عارفان پس از او بسیار شبیه است»(قاسمی پرشکوه، ۱۳۹۳، ۶). در میان متصوفه حلاج و بایزید بسطامی از واژگانی همانند با انسان کامل نام برده‌اند. «عرفا با استناد به تعبیر شریف پیامبر خاتم (ص) که فرمود: «اول ما خلق الله نوری» باوردارند که نور و حقیقت محمدی تجلی نخستین و همان روح الهی است که پنج حضرت مراتب وجود را روشن کرده و در حضرت پنجم در آدم دمیده شده است و آغاز حیات و روح همه چیز و واسطه میان خدا و بندگانش گردیده است»(نصری، ۱۳۷۶، ۷). بیت منسوب به حلاج که بعدها توسط عارفانی همچون ابن عربی در فتوحات مکیه مورد استناد واقع شد: «میان من و تو، من حجاب و حائل هستم؛ پس به لطف خویش، مرا از میان (من و خود) بردار[۱]» (قاسمی پرشکوه،۱۳۹۳، ۷). انسان کامل به تعبیر صوفیه و عرفا، هدف و آرمان از آفرینش عالم است و هدف و توجه ایجاد، او بود و اگر انسان کامل نبود، آفرینش هم نبود. این تعبیر را در زبان عارفان می‌توان با تعبیر واپسین مخلوق بودن آدم در زبان احادیث و روایات پیوسته دانست چنان‌که در احادیث و روایات گوناگون آمده است که آدمی پس از همه کائنات پدید آمده است «و خلق آدم بعد العصر من یوم الجمعه، فی آخر ساعه من ساعاته، فیما بین العصر و



تصویر۱.اسکندر و زاهد،بهزاد،اسکندرنامه(شرف‌نامه)،خمسه‌نظامی. مآخذ: Barry, 2005, 252.

۱.بینی و بینک انی ینازعنی فارفع بلطفک انننی من البین

تصویر۲.طراحی‌خطی‌وآنالیزنگاره.مآخذ:نگارندگان.

اللیل»(نجم رازی، ۱۳۷۷، ۵۳).
قاضی احمد منشی قمی نیز به چند تن از استادان تذهیب و نگارگری دوران صفویه اشاره و پیوند آن‌ها را با صوفیه از طریق القابی همچون درویش، مولانا، اکابر، مشایخ و نظایر آن ذکر کرده است (منشی قمی، ۱۳۶۶، ۱۴۸). برای شناسایی عارف و صوفی جلوه‌های ویژه‌ای توصیف شده است. زهره رحیموا پژوهشگر ازبک معتقد است، ویژگی‌هایی همچون اندام نحیف، نیمه برهنگی، پابرهنگی، ریش بلند، گوشه‌نشینی و نظایر آن همه معرف صوفی است (مراثی، ۱۳۹۵، ۵۲). این ویژگی‌ها گاه در نگارگری نیز بازتاب می‌یابد و نشانه‌های آن را در آثار هنری اسلامی می‌توان بازشناخت. در این حوزه و در پیوند با آثار نگارگری و به‌ویژه بهزاد پژوهشگرانی همچون میشل بری[1] تأثیرپذیری بهزاد از ابن عربی را نیز مطرح کرده‌اند. بری در کتاب خود ادعا می‌کند بهزاد به دلیل این آشنایی‌ها و به‌ویژه آشنایی با اندیشه ابن عربی برخی مفاهیم تصوف را در آثار خود به‌کاربرده است. ابن عربی متفکری است که به سنت عرفانی تعلق دارد و بیشتر سخنان او در حوزه عرفان می‌گنجد و چنان که خود نیز مدعی است از روش شهودی بهره برده است. گروهی او را بنیان‌گذار عرفان نظری می‌دانند که پس از او فرقه‌های عرفانی و متصوفه از آرا و اندیشه‌های او متأثر شده است. «ابن عربی در بیان خود از طرفی به ظاهر و لفظ شریعت توجه دارد و از طرف دیگر معانی صوفیانه را تبیین می‌کند. او باور دارد مقصود صوفیان در اشعار و غزل‌های عاشقانه، دریافت اسرار الهی است»(عارف، ۱۳۹۴، ۱۳۰).

کمال‌الدین بهزاد (۸۷۰-۹۴۲ ه. ق)

بهزاد نقاشی را از میرک نقاش که از کودکی آموزگار او بود فراگرفت. در سال‌های جوانی امیرعلیشیر نوایی و سلطان‌حسین بایقرا به تشویق و حمایت بهزاد پرداختند. در این میان باید به تأثیر جامی بر بهزاد نیز اشاره کرد. جامی خود را متأثر از نظامی می‌داند و او را در شمار مردان مقدس و همشان با عارفان و پیشروان صوفیه قرار می‌دهد. حضور این چند تن در زندگی بهزاد آثار عمیقی بر زندگی او به‌جا گذاشت. بهزاد که با شایستگی به استادی در کارگاه نقاشی رسید، شیوه خاص خود را پدید آورد و شاگردان بسیاری تربیت نمود. بهزاد در جایی آغاز به کار کرد که بعدها به یکی از مهم‌ترین مراکز تربیت شاگرد و مصورسازی کتاب در دنیای اسلام مشهور شد و مکتب هرات را درکنار مکتب‌های بغداد، تبریز و شیراز قرار داد.

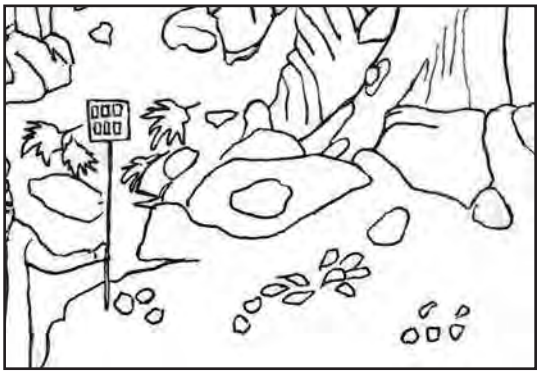
مورخانی مانند خواندمیر پیوند هنرمندانی از جمله کمال‌الدین با امیرعلیشیر نوایی، وزیر سلطان حسین بایقرا و عبدالرحمن جامی پیر فرقه نقشبندیه را روایت می‌کند (مراثی، ۱۳۹۵، ۵۷). طریقت نقشبندی، سنتی و معتدل و میانه‌رو است و پیروی از سنت و حفظ آداب شریعت و دوری از بدعت بنیاد این طریقت است. این مسلک فضلی است از سوی خداوند. «خدا به هر کسی بخواهد می‌دهد و خداوند دارنده دانش و بزرگی است زیرا که طریق نقشبندی راه پیامبران و در مقدمه آنان حضرت رسول‌اکرم (ص) است»(سمیعی، ۱۳۸۷، ۱۲۷).

محققان بر این باور هستند که بهزاد در قالب سنتی نقاشی ایرانی ابعاد جدیدی از تصویرسازی متون را به نمایش گذاشت. تمایز او با متنوع کردن حالت پیکره‌های در حال صحبت و حرکت، استفاده ماهرانه از رنگ‌های خاکی، اولیه و ثانویه خود را نشان داد. بازسازی ابعاد زمانی و به چالش کشیدن و تسخیر موضوع اصلی داستان سبب شد تا از الزامات روایی آن دوران فراتر برود. «بهزاد از جمله هنرمندانی بود که لایه‌های متعدد معانی را شکل داد. او به بیان ارزش‌های تصویری جدید و انعکاس روایت‌های بصری با درون‌مایه صوفیانه پرداخت که در دوره متأخر تیموری بارز است» (Roxburgh, 2000, 121).

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی بررسی دال، مدلول و نشانه‌هاست. این

1. .Michael A. Barry(1948)



تصویر ۳. بخشی از اثر اسکندر و زاهد. آب حیات در زیر درخت حیات. مآخذ:همان.

دانش دستاورد پژوهش‌های زبانی و منطقی است که مستقلاً به دست فردینان دوسوسور در سوئیس و چارلز سندرس پیرس در امریکا در پایان سده نوزدهم و آغاز سده بیستم صورت گرفت. «دیدگاه سه‌گانی پیرس درباره نشانه و تبیینی که او از نشانه‌پردازی به دست داد، برجسته‌ترین دستاورد وی برای نشانه‌شناسی سده بیستم بوده است»(مکاریک، ۱۳۹۳، ۳۳۰). نشانه‌شناسی پیرس در مقایسه با نشانه‌شناسی سوسور با تاریخ هنر سازگاری بیشتری دارد.طبقه‌بندی پیرس شامل نماد (Symbol)، نمایه (Index) و شمایل (Icon) است. او بیشترین توجه نظریه‌پردازان را به خود جلب کرده است و به‌گونه‌ای سودمند این سه گونه نشانه را متمایز کرده است.

از نظر پیرس نماد، نشانه‌ای است که به‌واسطه یک قرارداد و قانون به موضوعی ارجاع می‌دهد. نمادها را بر طبق یک قاعده یا وابستگی از روی عادت تفسیر می‌شود. «این بینش کاربر است که موجب پیوند نماد با موضوعش می‌شود بدون این‌که چنین ارتباطی به‌راستی وجود داشته باشد»(چندلر، ۱۳۸۷، ۶۹). بدون تفسیر، نماد ویژگی نشانه بودنش را از دست خواهد داد. پیرس باور دارد آنچه در این‌گونه ارزش ویژه‌ای دارد گونه‌ای قرارداد است. بنابراین‌نماد مبتنی بر قانون و قرارداد است. به عنوان نمونه گل سرخ، اشکال هندسی دایره و مربع در فرهنگ‌ها معانی نمادین دارند. او مقام بالاتری برای نشانه‌های نمادین و ذهنی که نماد را به کار می‌گیرد در نظر گرفته است.

نمایه به یک پیوند واقعی میان نشانه و موضوعش اشاره می‌کند. رابطه دود و آتشی که دود بر آن دلالت می‌کند. دامنه امکانات نمایه ای در یک اثر هنری گسترده است. این اشاره می‌تواند مواردی چون سبک، کاربرد رنگ، زمینه‌های سیاسی و اجتماعی و واکنش بیننده و... را دربر داشته باشد. نمایه فضای حسی یا احساس است. «دامنه امکانات نمایه‌ای در یک اثر هنری دربرگیرنده عناصری از سبک، فن کاربرد رنگ، زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و اقتصادی اثر، پاسخ بیننده، سندهای مرتبط با اثر و امضای هنرمند است» (آدامز، ۱۳۹۰، ۱۶۷).

شمایل نشانه‌ای است که به موضوع خود شباهت دارد. به عنوان مثال چهره‌نگار، به واسطه شباهت با کسی که آن چهره‌نگار بازنمایی می‌کند، یک شمایل است. چنین نشانه‌هایی ورای مرز فرهنگ و زبان قابل شناسایی هستند؛ اما این امر مطلق نیست و در عین حال برخی از آن‌ها آموختنی هستند. از طرفی در وجه شمایلی آنچه به نظر اهمیت بیشتری دارد گونه‌ای ارتباط میان اجزا است. تصاویر فقط در برخی ویژگی‌ها به موضوع خود شباهت دارند. آنچه انسان گرایش دارد در یک تصویر تشخیص دهد سنجش روابط اجزا برای دست‌یابی به یک کلیت است «کیفیت شمایل‌ها شباهت با موضوعی است که نشانگر آن هستند، آن‌ها حس مقایسه‌گری را به ذهن القا می‌کنند» (چندلر، ۱۳۸۷، ۷۰).

لازم به یادآوری است در به‌کارگیری روش نشانه‌شناسی باید توجه داشت که ریشه و خاستگاه این روش گاه موجب می‌شود این رویکرد در پاسخ به تحلیل برخی وجوه نگارگری ایرانی ناتوان باشد. به عبارتی نشانه‌ها گونه‌ای تحلیل مکانیکی از یک اثر هنری ارائه می‌کنند درحالی‌که کیفیات ناشناخته اثر هنری پوشیده می‌ماند. این مسئله ازآنجا ریشه می‌گیرد که جهان‌بینی و بنیاد فکری علم نشانه‌شناسی و عرفان اسلامی با هم تفاوت دارند؛ بنابراین نمی‌توان ادعا کرد صرفا برای فهم این‌گونه آثار رجوع به تحلیل نشانه‌شناسی کافی است؛ بلکه این تنها یک روش پیشنهادی برای برداشتن لایه‌های متعدد معانی در نگارگری ایرانی است.

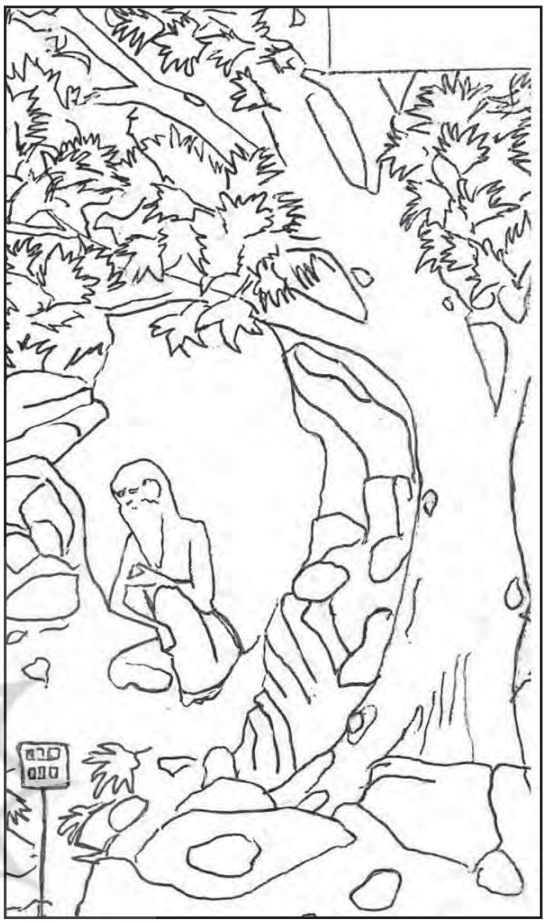
نگاره اسکندر و زاهد

بهزاد این نگاره را در سده دهم از نسخه شرف‌نامه نظامی به تصویر درآورده استکه امروز در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌شود. این منظومه به داستان‌های اسکندر می‌پردازد. در این روایت اسکندر برای گشودن دز دربند نزد زاهد می‌رود تا از او طلب دعا و یاری کند.

۱.نماد

الف. آب حیات و جاودانگی

در سوره انبیاء آیه ۴۸ قرآن کریم آمده است «و جعلنا من الماء کل شیء حی: هرچیز زنده‌ای را از آب قرار دادیم». این آیه روشنگر این است که آب تا چه اندازه در دین اسلام ارزشمند است و زندگی از آب آغاز می‌شود. نشانه‌هایی از جمله آب حیات، درختی که در پای آب حیات روییده است و غار به‌نوعی در پیوند با زندگی آدمی و آرزوی دیرینه او یعنی زندگی جاودان است. جاودانگی یکی از بزرگ‌ترین دغدغه‌های بشری است. مضمون جاودانگی



تصویر ٤. بخشی از اثر اسکندر و زاهد. درخت زندگی معمولا در مجاورت آب حیات نشان داده می‌شود. درختی که بهزاد تصویر می‌کند شباهت زیادی به درختان معمول در نگارگری ندارد. این درخت به نوعی توصیفی از مفاهیم عرفانی است.مآخذ: همان.

در این نگاره نیز درون‌مایه‌ای برجسته است. آرزوی جاودانگی از دیرباز در داستان‌ها و افسانه‌ها نمود پیدا کرده است و اغلب قهرمان این داستان‌ها برای رسیدن به جاودانگی کوشش می‌کند. شخصیت مهم این نگاره اسکندر است. او در سفرهای خود از وجود چشمه حیات آگاه می‌شود اما به آن دست نمی‌یابد. «قرآن کریم نیز به جاودانگی انسان تاکید فراوان دارد، منتها خلود را در جهان دیگر برای سعدا و اشقیا میسر می‌داند که هر گروه فراخور اعمال خود به بهشت یا دوزخ برده می‌شوند. به گواهی المعجم الاحصایی[1] ۸۳ بار مسئله جاودانگی در قرآن آمده است»(خسروانی شریعتی، ۱۳۷۰،۶۵). یکی از عناصری که در این نگاره به جاودانگی اشاره می‌کند آب حیات است که درست در کنار درخت حیات تصویر شده است. ریشه روایت‌های آب حیات اندیشه بی‌مرگی در آدمی و دست یافتن به ماده‌ای است که آرزوی او را تحقق بخشد. این جستجو خود بازتابی از ترس آنان از نابودی مطلق بوده و در تمدن‌های گوناگون جلوه‌های گوناگونی پیدا کرده است. آب زندگانی یا آب حیات چشمه‌ای تخیلی است که گفته می‌شود هر کس از آن بنوشد عمر جاودان می‌یابد. داستان‌هایی از آن در گیلگمش، نوشته‌های هرودوت[2] و اسکندرنامه‌ها و داستان‌های جنگ‌های صلیبی دیده می‌شود. آب حیات در میان تمدن‌ها و ادیان با نام‌هایی همچون حیوان حیات، چشمه حیات و چشمه جوانی نام برده می‌شود. زرتشتیان هوم را که نوشابه‌ای مرگ زدا است از گیاهی به همین نام گرفته‌اند. در اساطیر یونانی آشیل و مشابه با او اسفندیار است که هر دو با آب حیات رویین‌تن می‌شوند. این افسانه در ایران پس از اسلام و از سده نخست هجری پیرامون شخصیت‌هایی همچون خضر و اسکندر در ادبیات بازتاب پیدا کرده است. در این سروده‌ها اسکندر به دنبال خضر، در جستجوی آب حیات است. حضرت خضر اسکندر را راهنمایی می‌کند و اندرز می‌دهد (حیدری، ۱۳۸۵،۸۷).

در داستان‌ها و روایت‌های آب حیات از چند شخصیت نام برده می‌شود که حتی در قرآن نیز به آن‌ها اشاره می‌شود. اسکندر یکی از این شخصیت‌هاست. در منابع فارسی دوران اسلامی اسکندر بیشتر با نام ذوالقرنین[3] که در قرآن آمده است یکی دانسته می‌شود. در این متون از او به‌عنوان همراه خضر و الیاس در سفر جستجوی آب حیات نام برده می‌شود. داستان خضر و الیاس و اسکندر (ذوالقرنین) نیز به گونه‌های مختلف در متون ادبی بازتاب پیدا کرده است. «خضر در حالی‌که ذوالقرنین به او می‌نگریست، از صخره بالا و به‌سوی آسمان رفت تا آنجا که از نظر ناپدید شد. آوایی از بهشت وی را فراخواند و گفت، به‌پیش برو و بنوش، زیرا به راستی، این چشمه حیات است تا پاک و مطهر شوی و تا روز داوری، زندگی کنی. وی از آن چشمه نوشید و پاک و منزه شد»(کاوندیش، ۱۳۹۰، ۱۷۹؛ تصویر ۳).

آب حیات در ادبیات عرفانی نیز بازتاب پیدا می‌کند و در ارتباط با مفاهیم غنی و گوناگونی از جمله عشق، سخن و قلم، استغنا، مردن، دل، ظلمت، حق، پیر، انسان کامل و شیخ مطرح می‌شود:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند
واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند (حافظ)

ای ساقی روحانی، پیش آر می جامی
تو چشمه حیوانی، ما جمله در استسقا (مولوی)

ب. درخت زندگی

در این نگاره آب حیات و نیز درخت حیات عناصر زندگانی‌اند. مقدس‌ترین درخت در میان اقوام و ملل گوناگون درخت زندگی است. «درخت زندگی که در تصاویر و نقوش، میان دو راهب و کاهن و یا دو جانور افسانه‌ای، مانند شیر و بز قرار دارد، رمز نیروی مقدس و درون‌مایه‌ای است که ریشه در بین‌النهرین دارد و ایرانی‌ها،

۱. المعجم الاحصائی لالفاظ القران الکریم:فرهنگ‌اماری‌کلمات‌قران‌کریم، (۱۳٦٦-۱۳٦۸) محمودروحانی،مشهد: مؤسسه چاپ وانتشار آستان قدس رضوی

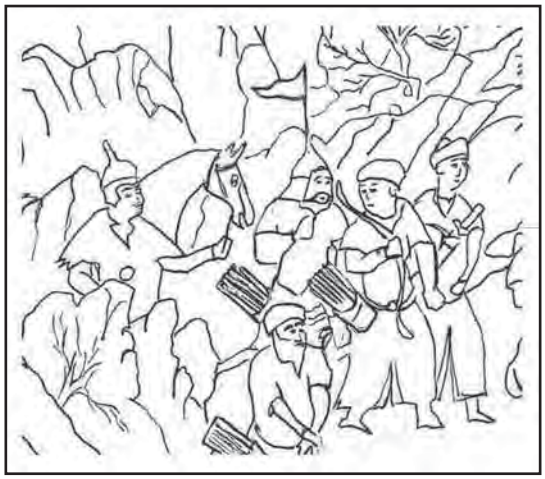
2.Herodotus(484- 425 BC)

۳. رجوع شود به المیزان فی تفسیر قرآن، سید محمدحسین طباطبایی، (۱۳۸۲)، برگرداننده: سید محمدباقر موسوی‌همدانی، قم: دفتر انتشارات اسلامی.

عرب‌ها و بیزانسی‌ها آن را به شرق دور برده‌اند» (پور خالقی چترودی، ۱۳۸۰، ۹۶). در فرهنگ اسلامی شجره طیبه، شجره طوبی و شجره‌الکون تمثیل‌هایی هستند که به این درخت یگانه اشاره دارند. درخت زندگی بیشتر در مجاورت آب حیات توصیف و تصویر می‌شود.این درخت نمادین تنها در نگاره‌های محدودی از بهزاد به تصویر کشیده شده است. برگ‌های درختان بهزاد رنگ‌های گوناگونی به خود می‌گیرند؛ برگ‌ها هرکدام نمایانگر وجهی از صفات خداست. «از دید عارفان ظهور و تجلی خداوند در جهان به دو صورت است، یکی تجلی جمالی و دیگری تجلی جلالی؛ یعنی برخی از پدیده‌ها تجلی صفات لطف الهی‌اند و بعضی تجلی صفات قهر الهی»(سجادی، ۱۳۹۳، ۴۱). بهزاد بخشی از برگ درختان را به رنگ زرد و قرمز کار کرده است که در گونه خود جالب است. او در نگاره‌های «لیلی و مجنون در مکتب» و «بشر مقدس و مالیخای کافر» نیز برگ‌های پاییزی و زرد و قرمز را به کار برده است؛ که در هر سه نگاره درون‌مایه آب حیات دیده می‌شود. پاییز با لایه‌های معانی بسیار در متون دیده می‌شود. فصل پاییز (خزان)، بارش باران و باد و توفان را به یاد می‌آورد. دگردیسی رنگ و فضا، ابرهای پاییزی و سکوت و اندوه خزان و برگ‌ریزان آن آمادگی برای زمستان را خبر می‌دهد. از طرفی در فصل پاییز گویی آدمی از اوج یا ستیغ زندگی عبور کرده و به‌سوی مرحله جدیدی پیش می‌رود که متقارن با میان‌سالی و پختگی عقلانی است چراکه پاییز زمان رسیدن به ادراک‌های نو است و انسان به ثبات و آرامش میل می‌کند.

شاخه‌ها و برگ‌های این درخت پاییزی تجلی حضور پیامبران از آدم (ع) تا پیامبر اسلام (ص) است. «درخت با برگ‌هایش حالت ماه در هلال را بازتاب می‌دهد که دهانه غار هم همین فرم را تکرار می‌کند. گویی خم شدن درخت به نشانه پاس داشتن حضور قدیس است. برگ‌هایی که در پای او نیز می‌ریزد نیز همین حکم را دارد»(Barry, 2005, 331). رسم قرار دادن شیخ در زیر درخت می‌تواند به واقعه بیعت رضوان در زیر درخت (تحت الشجره) اشاره کند؛ در سوره فتح آیه ۱۸ آمده است: خدا از مؤمنانی که زیر درخت (معهود حدیبیه) با تو[پیامبر اسلام (ص)]بیعت کردند به‌راستی خشنود گشت و از پیمان‌داری و خلوص قلبی آن‌ها آگاه بود و به فتحی نزدیک (که فتح خیبر بود) پاداش داد. ابن عربی میان این درخت بهشتی و آفرینش آدم و نیز خلقت حضرت مسیح (ع) رابطه‌ای برقرار نموده است و آن آفرینش هر سه آفریده با دست حق و دمیدن نفخه الهی در آنان است (فیض،۱۳۸۷، ۲۰۳).(تصویر ۴).

حال با توجه به روشن شد مفاهیم این آب حیات و درخت حیات می‌توان درباره ارتباط این دو و چرایی قرار گرفتن پیکر زاهد در کنار این دو گمانه‌زنی کرد. می‌توان ادعا کرد

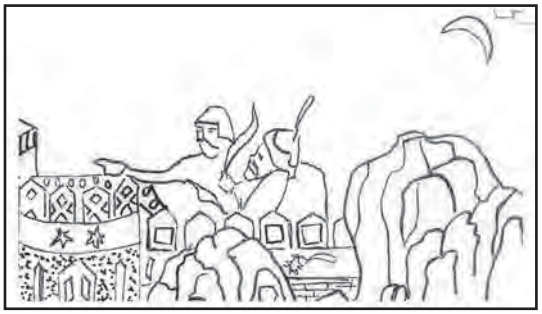


تصویر ۵. بخشی از اثر اسکندرر و زاهد، هلال ماه. ماه نگاره را چون روز روشن کرده و از دیدگاه صوفیان به تجربه شبانهٔ آن‌ها اشاره دارد.مأخذ: همان.

که آب برای حیات درخت و نیز انسان ضروری است. پس این حلقه نوعی ارتباط جدا نشدنی است. این ارتباط عناصر نگاره را در کنار یکدیگر معنا می‌دهد و مخاطب را با جهان‌بینی هنرمندان نگارگری ایرانی آشنا می‌کند.

پ- هلال ماه

هلال ماه در شب‌هنگام می‌درخشد، اما تصویر مانند روز روشن است. «اصطلاحات عرفانی ایرانی چون «شب‌روشنایی»، «خورشید نیمه‌شب» و «نور باطنی» که در بسیاری از آیین‌های رمزورزانه رایج است در نگارگری تجسم می‌یابد» (قادرنژاد، ۱۳۹۱، ۱۰۱). هلال ماه درست در بالای سر و دقیقاً تداعی‌کننده پیکر زاهد در گوشه پایین است. مقایسه هلال ماه با بدن زاهد در وضعیت پرستش نیمه‌شب دقیقاً تصویر شناخته‌شده‌ای از یک عارف و صوفی است. بیداری در شب از علامات پیروان صوفیه است. آن‌ها شب‌ها تجربه‌های رازورزانه دارند، چراکه در این هنگام حجاب چیزها کنار می‌رود. این مرحله در باور صوفیان زمان رویا و آشکار شدن واقعیت‌های الهی است (تصویر ۵). در گفتارهای ابن‌سینا درباره فلسفه اسلامی، انسان همواره سه همراه همیشگی دارد: وهم، غضب و شهوت. هر شخص (و یا حکومت) باید روش هدایت این سه همراه را بداند. در باور صوفیان تجربه بصری شبانه به روح امکان می‌دهد تا خود را از این سه نیرو رها کند و این تنها در رؤیا محقق می‌شود. شب از صوفی دعوت می‌کند تا با تجربه شبانه به آرامش برسد چراکه در درازا روز این سه نیرو آدمی را از دریافت حقیقت بازمی‌دارد (Barry, 2005, 300). در نگاره بهزاد سه پیکره‌ای که پشت پنهان اسکندر ایستاده‌اند نمادی از این سه همراه روح‌اند. اولی که دشنه‌ای در دست دارد چشم را از اسکندر دور نگه داشته و به سمت نقطه دوری



تصویر ٦. بخشی از اثر اسکندر و زاهد، همراهان اسکندر. سه همراه اسکندر می‌توانند به وهم، غضب و شهوت اشاره کنند. مأخذ: همان.

خیره است؛ احتمالا وهم و خیال و شهوت، پیکر درشت و ریش‌دار و نیزه به دست است. اسب و مهترش نیز در پیوند با این سه صفت روح‌اند که به‌عنوان رهایی از کالبد تن تصویر شده‌اند (Ibid, 331؛ تصویر ۶)

ت- عالم مثال

به نظر می‌رسد برای نمایش عالم مثال در قالبی ملموس به کار بردن نماد ضروری است. عناصر بسیاری در این نگاره می‌توانند اشاره نمادین داشته باشند. جهان تصویر شده در نگارگری، توصیف جهانی آرمانی و فراسوی مکان و زمان است و رویدادها و قهرمانان آن با نوعی زبان تمثیلی رخ می‌نمایند. در توصیف این جهان غیرمادی طبیعت یکی از عناصر جدایی‌ناپذیر در آثار ادبی و به‌ویژه نگارگری است. هنر اسلام به شیوه‌ای خیره کننده وحدت اصل الهی، وابستگی همه چیز به خدای یگانه، فناناپذیری جهان و کیفیات مثبت وجود عالم هستی یا آفرینش را نشان می‌دهد. در این هنر نقوش و تصاویر حالتی از اندیشه و اشراق را می‌نمایانند و در پی همخوانی ظاهری و ارائه تصویری چون واقعیت موجود نیستند. «هنرمند اسلامی می‌کوشد به جای واقعیت پدیداری اشیا به واقعیت نفس‌الامری شی و اشیا (عین ثابت یا اعیان ثابته) که واقعیت‌های پایدار هستند رجوع کند و آن‌ها را بازتاب دهد»(فهیمی فر،۱۳۹۴، ۲۱).

ث- رنگ

نگارگری ایرانی با ویژگی‌های خاص خود مانند رنگ‌های تخت و درخشان، عدم پرسپکتیو و به‌کارگیری خطوط کناره نما دنیای مثالی را به تصویر می‌کشد. رنگ آبی به کار رفته آسمان در آسمان از پودر کردن و ساییدن سنگ لاجورد که در دانه‌های روغنی آمیخته‌شده به دست آمده است. رنگ آبی نمادی از عرفان و معنویت است. «آبی رنگ توجه، بازگشت، برائت و رنگی فرارونده است که معطوف بر باطن خیال است. مرتبه این رنگ بر درجه‌های ایمان، طبقه‌های آسمان مینوی و جاودان شدن دلالت دارد»(خاتمی، ۱۳۹۰، ۱۶۷). رنگ سبز تمثیلی از امیدواری و تجدید حیات و زندگی است. در سوره الرحمن آیه ۷۶ آمده است بهشتیان بر بالش‌های گران‌بهای سبزرنگ تکیه می‌زنند. «بر اساس سنت هنگام نزول وحی افق به رنگ سبز در می‌آمد و ابن هیثم در تفسیر نبوی خود می‌گوید پروردگار عرش را از زمرد سبز آفریده کرده است»(نصر، ۱۳۸۹، ۷۴). سفید رنگ بی‌رنگی و نمادی از برگشت دوباره آدمی به بهشت است. هانری کربن رنگ سفید را فراخ‌ترین و راستین‌ترین حکایت از عالم برین می‌داند که در وادی عالم قابل مشاهده است (سلطان کاشفی، ۱۳۹۳، ۵۰). رنگ سرخ خصلتی دوگانه دارد. از طرفی این رنگ به دلیل رنگ قرمزی خون نماد یا زندگی و حیات و جان‌افشانی دارد و از سوی دیگر در درجه پایین خود نشانی از نفس حیوانی و آتش و التهاب دارد. به دیده عارفان این رنگ بیشتر خصلتی معنوی دارد. حسن بلخاری درکتاب خود از دیدگاه رازی می‌نویسد که رنگ قرمز را نشانه بیشتر شدن نور روح می‌داند و آن را نمایانگر شکوه خداوند بیان می‌کند (بلخاری، ۱۳۹۰، ۴۸). رنگ زرد کارکردی دوگانه دارد و آنجا که شفافیت خود را از دست می‌دهد معنایی نازل پیدا می‌کند. همچنین رنگ طلایی برای القای فضای ملکوتی به کار می‌رود. پیوند رنگ زرد و خورشید و پیوند آن با اندیشه اشراقی و مضامین معنوی ایران باستان در رابطه با نور، استفاده از رنگ زرد تحت تأثیر این اندیشه را یادآوری می‌کند و نشان‌گر سیر و سلوک عرفانی است.

بهزاد از رنگ جوهری سیاه برای تصویر غار استفاده کرده است و می‌توان آن را مرتبط با فلسفه و عرفان اسلامی درباره رنگ سیاه دانست. «این رنگ سیاه خلا مانند در نقاشی بهزاد به‌نوعی نمایش غار پیامبر اسلام (ص) است که اندیشه رمزین و نمادین اسلامی و جوهره الهی را به شکل نور سیاه، سیاهی بی‌کران و یا به عبارتی سواد اعظم (به معنی غیب)، نشان می‌دهد» (Barry, 2005, 112).

عطار از سالک می‌خواهد تا سیاه بپوشد و به سلوک بپردازد:

سیه‌پوش خلافت شو چو آدم

سفر در سینه خود کن چو عالم (عطار)

ج- غار

ایماژ غار دارای پیش‌زمینه‌هایی، مانند غار ثور، غار حرا، مهراوه‌ها و نیز غار افلاطون است. این ایماژ با هجرت پیامبر (ص) و داخل شدن وی به غار ثور پیوند می‌یابد. در سوره توبه آیه ۴۰ آمده است: آنگاه که در غار بودند (و خدا بر در غار کوه پرده عنکبوتان و آشیانه کبوتران گماشت تا دشمنان او را نیافتند)... دیگر اینکه غار حرا نیایشگاه پیامبر (ص) بوده است. در ایران باستان نیز غارهایی به نام مهراوه به‌عنوان جایگاه پرستش مهر یا میترا وجود داشت. خارج شدن آدمی از غاری که افلاطون در کتاب جمهور خود توصیف می‌کند نشانه دوری از عالم محسوسات و سیر و صعود روح آدمی به عالم شناسایی است (یاحقی،

۱۳۸۸، ۴۷). غاری که در تصویر دیده می‌شود می‌تواند تصویر کائنات نیز باشد. زمین مسطح آن با زمین و طاق قوسی آن با آسمان ارتباط دارد.

چ- انسان کامل

عارف سده هفتم عزیزالدین نسفی(وفات ۷۰۰-۶۸۵ هـق) در کتاب انسان کامل به شرح ویژگی‌ها و توصیف انسان کامل می‌پردازد. او باور دارد انسان کامل آن است که در شریعت و طریقت و حقیقت تمام باشد و چهار چیز در او به کمال باشد: اقوال نیک و افعال نیک و اخلاق نیک و معارف. انسان کامل نامهای بسیاری دارد: شیخ و پیشوا، دانا و بالغ و کامل، امام و خلیفه، جام جهان‌نما و آیینه گیتی نمای و اکسیر اعظم از جمله نام‌هایی است که برای معرفی او به‌کاررفته است (نسفی، ۱۳۹۴، ۱۱). پیرمرد سفیدروی و سپیدموی که جامه‌ای سبز به تن دارد، نماد انسان کامل است. در واقع در نظر عارف انبساط هستی و پایداری جهان و گردش افلاک و توالی ایام جز با امداد غیبی میسر نیست و انسان کامل واسطه این مدد بی‌وقفه غیبی است. این اندیشه یعنی وجود واسطه غیبی در عرفان اسلامی شناخته شده است و از آن عموما با اصطلاح انسان کامل یاد می‌کنند. در گزینش رنگ سبز برای خرقه شیخ بهزاد بی‌تردید به رنگ اسلام و خضرا آسمان و یا خضر پیامبر و حیات ابدی او توجه داشته است (فیض، ۱۳۸۷، ۱۹۶).

۲. نمایه

الف- فضای کلی نگاره و چینش عناصر

در این نگاره باوجود تلفیق فضای معماری و طبیعت، فضای غالب، طبیعت است. گویی بهزاد برای نمایش حالات عاطفی و عرفانی زاهد و دوری او از زندگی روزانه این فضا را انتخاب کرده است. صخره‌هایی عظیم و لایه‌لایه میان او و فضای قلعه مانند انتهای نگاره انفصال ایجاد کرده است. در سمت راست درختی بزرگ و پر از شاخ و برگ رنگین دیده می‌شود. درخت به روی زاهد خم شده چراکه زاهد نمایانگر انسان کامل است و اسکندر برای مشکل‌گشایی نزد او رفته است. درست در پایین درخت نهری دیده می‌شود و در دهانه غار پیرمردی ریش‌دار در حالت دعا یا وعظ به روی زمین نشسته است.

جهاندیده نزد جهاندار تاخت
به نور جهانداری او را شناخت
شه از مهربانی بدو داد دست
درون رفت و پیشش به زانو نشست (نظامی)

اسکندر زانو زده و مشکل خود را با شیخ مطرح می‌کند تا او را یاری کند.

مگر کز کلید تو و تیغ من
گشاده شود کار این انجمن (همان)

بنا بر داستان پیرمرد دعا می‌کند تا دیوارهای قصر غارتگران فرو بریزد. درنتیجه دعا سنگ‌های آن استحکامات و برج و بارو

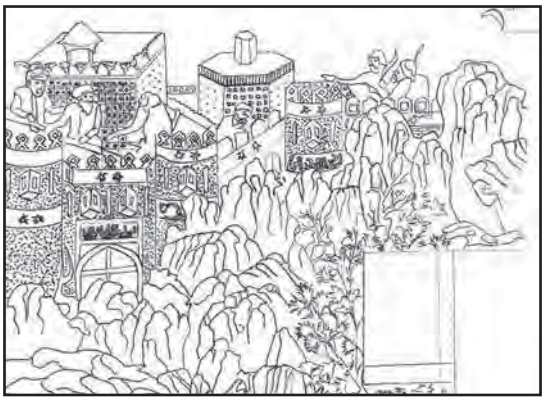
تصویر ۷. بخشی از اثر اسکندر و زاهد، زاهد نماد انسان کامل در دهانه غارو اسکندر در مقابل او. نحوه قرارگیری این دو پیکره یادآور تقابل‌های اسکندر و زاهد است.مأخذ: همان.

فرو می‌ریزد و به نهر جاری گوشه سمت راست تبدیل می‌شود.

چو آگاه شد مرد ایزد شناس
که دزدان بر آن قلعه دارند پاس
یکی منجنیق از نفس برگشاد
که بر قلعه آسمان در گشاد (همان، ۳۲۰)

ب. ویژگی سبک

آثار مکتب هرات دارای رنگ‌های ملایم، آرام و تااندازه‌ای خاموش‌اند. این مکتب یکی از دوره‌های درخشان فرهنگ و تمدن عهد تیموری دوره فرمانروایی سلطان حسین بایقرا بود که در هنگام به سلطنت رسیدن او در ۸۷۴ (ه. ق) نگارگری هرات دوره درخشانی را سپری کرد. «مکتب کمال‌الدین بهزاد حلقه اتصالی است که سنت‌های هنری خراسان قدیم را به مکتب صفوی و اصفهانی منتقل می‌کند»(آریان،۱۳۸۲، ۳۷). بهزاد مهارت ویژه‌ای در اجرای تناسب میان اجزا و همچنین گزینش رنگ‌ها نشان می‌دهد، رنگ‌هایی که او برمی‌گزیند گاه ویژه سبک اوست. یکی از ویژگی‌های سبکی بهزاد ترسیم چهره‌ها با اجزای دقیق است، چراکه چهره‌ها افراد و اشخاص معین هستند و چهره‌های کلی و عمومی نیستند. در این هماهنگی رنگین بهزاد به کنش انسان‌ها نیز توجه دارد. در عین محدود بودن فضا او حرکات را به‌دقت تصویر می‌کند. در نقاشی بهزاد، احساس و تعقل متعادل شده‌اند و شیوه به کار بردن خط و رنگ و نظم دادن به ساختار عناصر نقاشی‌اش ویژگی آشکار آثار اوست. بهزاد با تأکید بر معنای پوشیده در اعمال انسان‌ها می‌کوشید افزون بر توجه به واقعیت‌ها از مفاهیم ژرف نیز غافل نشود. «در بیشتر نگاره‌های بهزاد با بخش‌بندی فضا، کثرت اشیا و تنوع پیکره‌های پر جنبش روبرو می‌شویم، ولی این گوناگونی هرگز به آشفتگی نمی‌انجامد. او به



تصویر۸.بخشی از اثر اسکندر و زاهد، قصر و استحکامات هم فضای روایتی داستان را شکل می‌دهد و هم با توجه به موقعیت مکانی با پیکره زاهد، گویی از نظر او نادیده گرفته شده‌اند.مأخذ: همان.

کمک روش‌های هندسی ترکیب‌بندی شکل‌ها و تاثیر متقابل رنگ‌ها بخش‌های گوناگون تصویر را باهم مرتبط می‌سازد و به وحدت کلی می‌رسد. او با سامان دادن پیکره‌ها در نظمی دایره‌وار احساس گونه‌ای جنبش درونی در ترکیب‌بندی به وجود می‌آورد»(پاکباز، ۱۳۸۹، ۸۲). به نظر می‌رسد در این تصویر مفاهیم تخیلی بر تمامی نگاره حکم فرماست. عناصر نگاره بیش‌تر به نماد شبیه است تا تزیین، زیرا گزیده‌نگاری در آن به کمال رعایت شده است. ازاین‌رو از منظره‌پردازی صرف گذر کرده و به دنیای مفاهیم قدم گذاشته است (آژند،۱۳۸۴،۱۳۵).

پ. تقابل‌ها

قصر پر زرق‌وبرقی که در بالای نگاره تصویر شده با غار جادویی زاهد در پایین نگاره تضاد دارد و این ارتباط میان پادشاهی منطقه و روشنگری عرفانی دیده می‌شود. به همین ترتیب تاریکی شب و هلال ماه که شب را نشان می‌دهد با نوری که چون روز تمام نگاره را روشن می‌کند تقابل دارد. پیکره اسکندر و زاهد نیز به‌نوعی در مقابل هم هستند. آن‌ها در مقابل هم قرار گرفته‌اند و زاهد بالاتر از اسکندر و این می‌تواند به دلیل درجه عرفانی آن‌ها باشد. (تصویر ۷)

شمایل

عناصر نگاره و نحوه قرارگیری آن‌ها

الف- چهره‌ها

در این نگاره بهزاد اسکندر را در هیئت سلطان‌حسین میرزا بایقرا، حاکم هرات به تصویر کشیده است که این تفسیر از مقایسه تصاویری که برای سلطان‌حسین کار کرده است هویداست. همچنین میشل بری در کتاب خود تحلیل می‌کند که چهره زاهد بلیناس، همراه معتمد اسکندر و حتی نظامی را نیز تداعی می‌کند. به دلیل اهمیت خضر و پیوند او با مضمون آب حیات این‌گونه نیز برداشت می‌شود که پارسا همان خضر است. خضری که راهنمای اسکندر برای رسیدن به آب حیات است. خضر به‌عنوان راهنمای اسکندر کسی است که به آب حیات دست می‌یابد و به عمر جاودان می‌رسد. تنها اسکندر است که نمی‌تواند از سرزمین تاریکی‌ها عبور کند و به چشمه حیات دست یابد.

ب- کاخ

تصویر کاخ یادآور قصرهای دوران تیموری است. بهزاد قصر را به‌گونه‌ای پرطمطراق به تصویر کشیده تا جایی که ارگ شهر نیز نشان داده شده است. او در اینجا قدرت تصویرگری ویژه‌اش در ایجاد سطوح هندسی رنگین و نقوش تزیینی را در ترکیب‌های گوناگون نشان می‌دهد. قصری که بهزاد آن را تصویر کرده است می‌تواند اشاره‌های گوناگونی داشته باشد. هم قلعه شهر هرات، هم قلعه دربند (که در قدیم به عنوان دروازه ایران یا ایران دژ نامیده می‌شد) و شاید استحکامات اسکندر را نیز به ذهن می‌آورد (تصویر ۸).

پ. صخره

صخره‌ای که به تصویر کشیده شده است گویی ترکیبی گوناگون و مواج را پدید آورده است. در قرآن کریم سوره نمل آیه ۸۸ نیز آمده است: «و در آن هنگام کوه‌ها را بنگری و جامد و ساکن تصور کنی در صورتی که مانند ابر (تند سیر) در حرکتند».گاه در این صخره نقش‌هایی چون پنجه و دهان حیوانات دیده می‌شود. سنگ و صخره از دیرباز نشانه روح و زندگی جاری بودند. «صورت‌های سنگی آدم‌نما یا جانور نما، در نسخ خطی جلایریان در بغداد پدید آمد و این موضوع در نقاشی دوره تیموری رونق بسیار یافت»(ریشار، ۱۳۸۳، ۶۲). صخره‌هایی که بهزاد تصویر کرده است تنها مهارت او در نمایش صخره و کوه در دل قصر را نشان نمی‌دهد بلکه از طرفی خبر از درایت او برای نمایش نیروهای شر و خلق تصاویر گروتسک می‌دهد. صخره‌های او گاه در دل خود چهره‌های اهریمنی را پنهان کرده‌اند. از طرفی این نقوش می‌تواند ملهم از هنر خاور دور و چینی‌های بودایی باشد که صخره‌ها را به اشکال شگفت تصویر می‌کردند. این نوع تصاویر در سده چهاردهم تا هفدهم میلادی در قلمرو اسلامی رواج داشته است. در اسلام میانه نیز برخی باور دارند که این صخره می‌تواند یادآور داستان‌های حضرت سلیمان باشد که در روایات اسلامی مطرح شده است. حضرت سلیمان به صورت اتفاقی و احتمالا برای استحمام انگشتر پادشاهی‌اش را از دستش خارج می‌کند، اما اهریمن آن را به دست می‌کند و ملک پادشاهی را از سلیمان می‌گیرد. مدتی بعد سلیمان انگشترش را از شکم ماهی پیدا می‌کند و برای مجازات، شیطان را در درون صخره‌ای سنگی محبوس می‌کند (Barry, 2005, 354).

جدول ۱.فرایند بررسی نشانه شناختی نگاره اسکندر و زاهد بر اساس الگوی چارلز پیرس. مأخذ: نگارندگان.

فرایند	نگاره اسکندر و زاهد	توضیحات
آب حیات و جاودانگی	نماد	آب حیات نماد اندیشه بی‌مرگی در آدمی و دست یافتن به ماده‌ای است که آرزوی او را تحقق بخشد.
درخت زندگی	نماد	در این نگاره آب حیات و نیز درخت حیات عناصر زندگانی‌اند. این درخت نماد زندگی است.
هلال ماه	نماد	ماه نماد نیروی معنوی، وحدت و نفس است. در اینجا می تواند نشانگر تجربه‌های رازورزانه اهل تصوف باشد.
عالم مثال	نماد	جهان تصویر شده در نگارگری، توصیف جهانی آرمانی و فراسوی مکان و زمان است و رویدادها و قهرمانان آن با نوعی زبان تمثیلی رخ می‌نمایند.
رنگ	نماد	-رنگ آبی: نمادی از عرفان و معنویت. -رنگ سبز:نماد امیدواری و تجدید حیات و زندگی. -رنگ سفید: نماد برگشت دوباره آدمی به بهشت. رنگ سرخ: از طرفی نماد حیات و جان‌افشانی و از سوی دیگر نشانی از آتش و التهاب. -رنگ زرد: نماد خورشید و زندگی و آنجا که شفافیت خود را از دست می‌دهد معنایی نازل پیدا می‌کند. رنگ طلایی: نمادی از یک فضای ملکوتی. -رنگ جوهری سیاه: این رنگدر اندیشه نمادین اسلامی، نمایانگر سیاهی بی‌کران و یا به عبارتی سواد اعظم (غیب) است.
غار	نماد	نشانه دوری از عالم محسوسات و سیر و صعود روح آدمی به عالم شناسایی،قرب به پروردگار، خاستگاه ابتدایی و مرگ و رویش است
انسان کامل	نماد	پیرمرد سفیدروی و سپیدموی که جامه‌ای سبز به تن دارد، نماد انسان کامل است.
فضای کلی نگاره و چینش عناصر	نمایه	در این نگاره باوجود تلفیق فضای معماری و طبیعت، فضای غالب، طبیعت است. گویی بهزاد برای نمایش حالات عاطفی و عرفانی زاهد و دوری او از زندگی روزانه این فضا را انتخاب کرده است.
ویژگی سبک	نمایه	رنگ‌ها درآثار مکتب هرات ملایم، آرام و تااندازه‌ای خاموش‌اند. در اثر بهزاد با بخش‌بندی فضا، کثرت اشیا و تنوع پیکره‌های پر جنبش روبرو می‌شویم. او به کمک روش‌های هندسی ترکیب‌بندی شکل‌ها و تاثیر متقابل رنگ‌ها بخش‌های گوناگون تصویر را باهم مرتبط می‌سازد و به وحدت کلی می‌رسد.
تقابل‌ها	نمایه	قصر پر زرق‌وبرق با غار جادویی زاهد در پایین نگاره تقابل دارد و تقابل پادشاهی و روشنگری عرفانی را یادآور می‌شود. تاریکی شب و هلال ماه که شب را نشان می‌دهد با نوری که چون روز تمام نگاره را روشن می‌کند تقابل دارد. پیکره اسکندر و زاهد نیز به‌نوعی در مقابل هم هستند.
چهره‌ها	شمایل	اسکندر در هیئت سلطان‌حسین میرزا بایقرا، حاکم هرات به تصویر کشیده است. میشل بری در کتاب خود تحلیل می‌کند که چهره زاهد بلیناس، همراه معتمد اسکندر و حتی نظامی را نیز تداعی می‌کند.
کاخ	شمایل	تصویر کاخ یادآور قصرهای دوران تیموری است
صخره	شمایل	این صخره می‌تواند یادآور داستان‌های حضرت سلیمان باشد که در روایات اسلامی مطرح شده است

نتیجه

هر نشانه می‌تواند حامل معنایی فراسوی آن واژگان باشد. پژوهش‌ها و نظریات مطرح شده پیرامون نشانه‌ها ابزاری را برای تفسیر مفاهیم آثار هنری فراهم می‌کنند. نشانه در چارچوب رمزگان معنا پیدا می‌کند و رمزگان نیز استوار بر قوانین است؛ بنابراین برای فهم آثار و شناسایی نماد و رمزگان آن‌ها باید این زبان و این رمزگان را شناخت. توجه به متون ادبی حامل نشانه‌ها اهمیت بسزایی دارد. متون ادبی و عرفانی در ایران همواره در طول تاریخ منبع الهام هنرمندان بوده‌اند. عرفان اسلامی و به صورت ویژه تصوف، از جمله سرچشمه‌های مبانی نظری نگارگری ایرانی است؛ بنابراین برای تحلیل آثار باید به این معارف توجه شود. هنرمند گاه حقایقی را ترسیم می‌کند که قابل بیان نیست و نمایانگر جهانی است که بنا به طبیعت و تعریف دارای صورت نیست؛ بنابراین هنرمند از تمثیل و نشانه استفاده می‌کند. تجربه عرفانی گویی حالتی تغییریافته از آگاهی است که انتقال آن به دیگران به‌واسطه زبان ناممکن به نظر می‌رسد، این انتقال در زبان تصویری و در چارچوب نشانه و نماد در اثر بهزاد به نمایش در آمده است. با توجه به آشنایی بهزاد با تعالیم عرفان و تصوف و هم‌نشینی با کسانی همچون عبدالرحمن جامی، میر علیشیر نوایی و سلطان حسین بایقرا اشاره به سویه‌هایی از تصوف در آثار او شناسایی شده است. هنرمند روایت تصویری‌اش را با عناصری به انجام می‌رساند که هر یک ممکن است فضایی برای تفسیر فراهم آوردند. این سویه‌ها دربردارنده رنگ‌ها، سبک‌ها، جهان‌بینی‌ها، شباهت‌ها، افتراق‌ها، نمادهای عرفانی و مذهبی، سبک ویژه هنرمند و ... است که خبر از دنیای پنهانی تصویر می‌دهند. با در نظر گرفتن وجه غیرقابل انکار عرفان و تصوف در شکل‌گیری اثر «اسکندر و زاهد»، به کمک دستگاه نشانه‌شناسی پیرس، جنبه‌های نمادین اثر مانند جاودانگی، آب حیات، درخت زندگی، عالم مثال، رنگ‌ها، هلال ماه، غار و ...؛ در وجه نمایه‌ای نیز ویژگی‌های سبک و ترکیب‌بندی اثر و در جنبه شمایلی اثر؛ محل قرارگیری عناصر و حرکت‌ها و مورد توجه قرار گرفته است. بهزاد در این مسیر بیش از هر سویه‌ای به نمادها گرایش داشته است. به راستی این یکی از لذت‌های برآمده از تماشای آثار بهزاد این است که در عین اشاره و استفاده از چیزی به چیز دیگری ارجاع می‌دهد. بهزاد در این نگاره با الهام از حکایت نظامی و به روش منحصربه‌فرد، معرفت خود را که بر پایه بن‌مایه‌ای عرفانی شکل گرفته است را نشان می‌دهد. نمایش این حقایق درونی که در عالم برین نهفته است از راه زبان نماد و نشانه و در قالب تصویر ارائه شده است.

منابع و مآخذ

آدامز، لوری، ۱۳۹۱، روش شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، تهران: نظر.

آریان، قمر، ۱۳۸۲، کمال‌الدین بهزاد، تهران: هیرمند.

آژند،یعقوب، ۱۳۸٤،مکتب‌نگارگری‌تبریزوقزوین–مشهد،تهران:فرهنگستان‌هنرجمهوری‌اسلامی‌ایران.

بلخاری، حسن، ۱۳۹۰، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، تهران: حوزه هنری.

بلخاری، حسن، ۱۳۹۲، فلسفه هنر اسلامی(مجموعه مقالات)، تهران: علمی و فرهنگی.

بلخی، جلال‌الدین محمد، ۱۳۷۵، مثنوی معنوی، مطابق نسخه رینولد نیکلسون، تهران: بهنود.

پاکباز، رویین، ۱۳۸۹، نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.

پورخالقی چترودی، مه‌دخت. ۱۳۸۰.«درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها»، مطالعات ایرانی، ش ۱، ۱۲٦–۸۹

جامی، عبدالرحمن، ۱۳۵۱، تحفه‌الحرار، در مثنوی هفت اورنگ، تصحیح آقا مرتضی مدرس گیلانی، تهران: سعدی.

چندلر، دانیل، ۱۳۸۷، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
حیدری، حسن، ۱۳۸۵. «خضر، اسکندر و آب حیات- جایگاه خضر در برخی متون عرفانی نظم و نثر فارسی»، مطالعات عرفانی، شماره ۳، صص ۷۳-۹۰.
خاتمی محمود، ۱۳۹۰، پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی، تهران: فرهنگستان هنر.
خسروانی‌شریعتی،سیدمحمود، ۱۳۷۰.«آب‌حیات‌درفرهنگ‌اسلامی»،مشکوه،شماره ۳۰،صص ۶۳—۷۴.
رازی، عبدالله‌بن محمد، ۱۳۷۷، مرصاد العباد، به اهتمام محمدامین ریاحی، تهران: علمی و فرهنگی.
ربیعی، هادی، ۱۳۹۲، جستارهایی در چیستی هنر اسلامی(مجموعه مقالات و درس‌گفتارها)، تهران: متن.
ریشار، فرانسیس، ۱۳۷۲، جلوه‌های هنر پارسی. ترجمه عبدالمحد روح‌بخشان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
زهره‌وند، حامد؛ فروتن، منوچهر، ۱۳۹٤. «عرفان اسلامی و آرایه‌های معماری: بررسی جامعه‌شناختی پیوند عرفان اسلامی و هنرهای تزیینی معماری ایران در دوره تیموری»، مطالعات محیطی هفت حصار، شماره ۱۱، صص ۵ —۱۸.
سجادی، سیدعلی‌محمد؛ خاتمی احمد؛ جعفری، فرشته،۱۳۹۳. «بررسی تطبیقی معرفت در عرفان اسلامی و عرفان گنوسی»، پژوهشنامه ادیان، شماره ۱۵، صص ۳۳ -۵۲.
سلطان‌کاشفی، جلال‌الدین؛ صفاری‌احمدآباد، سمیه، شریف‌زاده، محمدرضا، ۱۳۹۳. «رمزگشایی معانی عرفانی رنگ در نگاره‌هایی از هفت‌گنبد (بر اساس آرا حکیمان اسلامی)»، فصلنامه نگارینه هنر اسلامی، شماره ٤، صص ٤۲-٥٤.
سمیعی، سید مهدی، ۱۳۸۷. «جایگاه طریقت نقشبندیه در تاریخ تصوف اسلامی»، رودکی، شماره ۲٤، صص ۱۲٤-۱۳٤.
عارف، رضا؛ دهباشی، مهدی، ۱۳۹٤. «روش‌شناسی ابن‌عربی در فهم و بیان آرا»، مطالعات عرفانی، شماره ۲۱، صص ۱۲۳ —۱٤٦.
عطار، فریدالدین محمد، ۱۳۸۷، تذکره الاولیا، محمد استعلامی، تهران: زوار.
فنایی اشکوری، محمد، ۱۳۹۲. «عرفان درایران، جایگاه عرفان و تصوف و تعلیم و ترویج آن در ایران معاصر»، اندیشه دینی دانشگاه شیراز، شماره ٤٦، صص ٤۷-٦۸
فهیمی‌فر، علی‌اصغر، ۱۳۹٤، فیلسوفان و هنر، تهران: مهر نوروز.
فیض، رضا، بهزاد. ۱۳۸۷. «صورتگر معنا (تاملی در یک اثر عارفانه از بهزاد)»، آینه میراث، شماره ٤۳، صص ۱۸۳- ۲۰٦.
قادرنژاد، مهدی؛ الیاسی بهروز، ۱۳۹۱. «حضور کهن الگوها در نگارگری ایرانی (مورد مطالعه: نور، رنگ و سایه)»، فصلنامه هنرهای تجسمی نقش مایه، شماره ۱۲، صص ۹۵ -۱۰٤.
قاسمی‌پرشکوه، سعید؛ وفایی عباس‌علی، ۱۳۹۳. :سیمای پیامبراکرم (ص) به عنوان انسان کامل و کمال انسانی در خمسه نظامی گنجوی»، متن‌شناسی ادب فارسی، شماره ۲۱، صص ۱ - ۲٤.
کاوندیش، ریچارد، ۱۳۹۰، اسطوره‌شناسی: دایره‌المعارف مصور اساطیر و ادیان مشهور جهان، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: علم.
کربن، هانری، ۱۳۸۷، انسان نورانی در تصوف ایرانی، ترجمه فرامرز جواهری نیا، شیراز، آموزگار خرد.
ماینر، ورنون هایدر، ۱۳۹۳، تاریخ تاریخ هنر، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر.
مراثی، محسن، ۱۳۹۵. :تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویرسازی شخصیت مجنون در نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی»، نگره، شماره ۳۷، صص ٤۹ -٦۲.
مقبلی، آناهیتا؛ پیامنی، بهناز، ۱۳۹۵. «تحلیل نشانه‌شناختی سبک سه نگاره شاهنامه فردوسی با عنوان

کشتن بهرام گور اژدها را»، پژوهشنامه ادب حماسی، شماره ۲۱، صص ۲۰۱-۲۲۸.
مکاریک، ایرنا ریما، ۱۳۹۳، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگه.
مولوی، جلال‌الدین محمد، ۱۳٦۳، کلیات شمس، ج ۲، کلیات شمس یا دیوان کبیر، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
منشی قمی، قاضی احمد، ۱۳٦٦، گلستان هنر، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.
نسفی، عزیزالدین، ۱۳۹٤، مجموعه رسائل مشهور به کتاب الانسان الکامل، پیشگفتار از هانری کربن، ترجمه ضیاالدین دهشیری، تهران: طهوری.
نصر، سیدحسین، ۱۳۸۹، هنر و معنویت اسلامی، مترجم: رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.
نصری، عبدالله، ۱۳۷٦، سیمای انسان کامل از دیدگاه مکاتب، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
نوروزی، نسترن؛ صابر، زینب؛ ناظری، افسانه، ۱۳۹٤. «خوانش کمال‌الدین بهزاد از داستان سعدی و جوان کاشغری» بر اساس الگوی تعلیم و تربیت عرفانی نورالدین عبدالرحمن جامی، نگره، شماره ۳٤، صص ۵۳-۳۹.
یاحقی، محمدجعفر؛ بامشکی، سمیرا، ۱۳۸۸. «تحلیل نماد غار در هفت پیکر نظامی»، متن‌شناسی ادب فارسی، شماره ٤، ، صص ٤۳ -۵۸.
Barry, Michael, 2005, Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Herat (1465-1535), Flammarion, Paris.
J.Roxburgh, David, 2000, Kamal Al Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting, Muqarnas, No. 17, 2018/07/30,https://www.jstor.org/stable/1523294.
Zarrinkoob, A.H, 1970, Iranian Studies, Persian- Sufism in its historical perspective, Iranian Studies, No 3, pp 139-220,2018/07/30,http://dx.doi.org/10.1080/00210867008701404.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Nasafi, Azizeddin, 2015, Ketāb al-ensān al-kāmel, Preface from Henry Carbon, translated by ZiaoddinDashiri, Tehran, Taheri.
Al-Nasafi Aziz b, 1962, Kitab al-insan al-kamel, Ed. And intro, M. Mole, Tehran/Paris.
Nasr, Seyyed Hossein, 2010, Islamic Art and Spirituality, Translator: Rahim Ghasemian, Tehran, Hekmat.
Nasri, Abdullah, 1997, Perfect Man's View from School Perspectives, Tehran, AllamehTabatabai University.
NizamiGanjavi, Abu Mohammad, 1990, Sharafnamah, Correction of BehroozThervatian, Tehran, Toos.
NizamiGanjavi, Abu Muhammad, 1997, Sharafnamah, by the efforts of Saeed Hemidian, Tehran, Ghatreh.
Nowruz, Nastaran, Saber, Zeinab, Nazeri, A Survey of Kamal-al-Din Behzad's Interpretation of the Story of "Sa'di and Javan – e– Kashghari»; Based on the Mystical Training Pattern of Nur-al- Din Abd-al Rahman, Negareh, No. 34, 2015, pp. 53-39.
Pakbaz, Ruyin, 2010, Iranian Painting, From Tehran, Zarrin, and Simin.
PourkhalaghiChatteroodi, Mahdokht, Tree of Life and Its Cultural and Symbolic Value in Beliefs, Iranian Studies, No. 1, 2001, Pages 89-126.
Rabiei, Hadi, 2013, Essays on the Nature of Islamic Art (A Collection of Essays &), Tehran: Compilation, Institute for the Compilation, Translation and Publishing of the Artworks of the Academy of Art»
Razi, Abdullah Bin Muhammad, 1377, Mersad al-Abad, to the efforts of MohammadaminRiahi, Tehran, ElmivaFarhangi.
Richard, Francis, 1993, the Effects of Persian Art. Translation by AbdulMahdRohabbakhshan, Tehran, Ministry of Culture and Islamic Guidance.
Sajjadi, Sayyed Ali Mohammad; Khatami Ahmad; Jafari, Fereshteh, A comparative study of knowledge in Islamic mysticism and gnostic mysticism, Religion Research, No. 15, 2014, pp. 33-52.
Sameii, Seyyed Mehdi, Position of Tariqat Naqshbandi in the History of Islamic Sufism, Roodaki, No. 24, 2008, pp. 124-134.
Sultan Kashefi, Jalaluddin; Safari Ahammadabad, Somayeh, Sharifzadeh, Mohammad Reza, Decoding the mystical meanings of colors in the paintings of Haft Gonbad (based on the opinions of the Islamic philosophers), Journal of the Islamic Art, no. 4, 2014, pp. 42-54.
Yahaghi, Mohammad Ja'far; Bamashky, Samira, Cave symbol analysis in Haft Peykar by Nizami, Persian Literature Textbook, No. 4, 2009, pp. 43-58.
Zarrinkoob, A.H, Iranian Studies, Persian- Sufism in its historical perspective, 1970, , Iranian Studies, No 3, pp 139-220,http://dx.doi.org/10.1080/00210867008701404.
Zohrevand, Hamed, Frootan, Manoochehr, Islamic mysticism and architectural arrays: Sociological study of the connection between Islamic mysticism and decorative arts of Iran architecture during the Timurid period, Environmental studies of Haft Hesar, No. 11, 2015, pp. 5-18.

Cavendish, Richard, 2011, Mythology: An Illustrated Encyclopedia of World Myths and Religions, Translating RoghayehBehzadi, Tehran, Science.
Chandler, Daniel, 2008, Fundamentals of Semantics, Translation by Mehdi Parsa, Tehran, SurehMehr.
Corbin, Henry, 2014, History of Islamic Philosophy, Routledge, United Kingdom.
Elkins, James, 2010, what does Peirce's sign theory have to say to art history, Culture, Theory and Critique, Routledge, No. 44, pp 5-22, http://dx.doi.org/10.1080/1473578032000110440.
Fahimifar, Ali Asghar, 2015, Philosophers and Art, Tehran, Mehr Nowruz.
FanayiEshkevari, Mohammad, mysticism in Iran, The Position of Gnosticism and Sufism and its Education and Promotion in Contemporary Iran, The Religious Thought of Shiraz University, No. 46, 2013, pp. 47-68.
Feyz, Reza, Bihzad, Formation of a meaning (analysis of a Mystical Work of Behzad) Mirror of Heritage, No. 43, 2008, pp. 183-206.
Ghadernezhad, Mehdi; ElyasiBehrooz, Ancient Present Patterns in Iranian Painting (Case Study: Light, Color and Shadow), Quarterly of Visual Arts, Naghshmayeh, No. 12, 2012, pp. 95-104.
Ghasemiporshokouh, Saeed; VafaeiAbbasali, The Prophethood of the Prophet Mohammad as the Perfect Man and the Perfection of Man in KhamsehNizami, Persian Literature Textbook, No. 21, 2014, pp. 1-24.
Hafez, Shams-ud-Dīn, 2008, The Divan of Hafez, based on Qazvini-Ghani version, by Jahangir Mansour, Tehran, Doran.
Heidari, Hassan, Khidr, Alexander, and Fountain of Youth- The position of Khidr in some mystical texts of Persian discipline and mysticism, Nos. 3, 2006, pp. 73-90.
J.Roxburgh, David, 2000, Kamal Al Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting, Muqarnas, No. 17, https://www.jstor.org/stable/1523294.
Jami, Abd ar-Rahmān, 1972, Tuhfat al-ahrar (The Gift to the Noble), in Masnavi, Haft awrang, Correction of AqaMortezaModares Gilani, Tehran, Saadi.
Khatami Mahmoud, 2011, Philosophical pre-program for Iranian art, Tehran, Institute for the Compilation, Translation and Publishing of the Artworks of the Academy of Art.
Khosrowan Shariati, Seyyed Mahmoud, Fountain of Youth in Islamic Culture, Meshkat, No. 30, 1992, pp. 63-74.
Makaryk, Irena Rima, 2014, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Translation by Mehran Mohajer, Mohammad Nabavi, Tehran, Agah.
Marathi, Mohsen, Analysis of the application of blue color in the illustration of Majnoon's personality in the Persian painting of the Timurid and Safavid periods, Negareh, No. 37, 2016, pp. 49-62.
Mawlawi, Jalal al-Din Muhammad, 1984, J 2, Diwan-e Shams-e Tabrizi, Correction of BadiAlzamanForouzanfar, Tehran, Amir Kabir.
Minor, Vernon Hyde, 2014, History of Art History, Translation by MassoudGhasemian, Tehran, Institute for the Compilation, Translation and Publishing of the Artworks of the Academy of Art.
Moghbeli Anahita, Payamani, Behnaz, A semiotic analysis of the three-story style of Ferdowsi's Shahnameh, entitled «Kill Bahram Gore of the Dragon», Epic Literary Research, No. 21, 2016, pp. 201-228.
MonshiGhomi Ghazi Ahmad, 1986, Golestan-e Honar, by Ahmad SoheiliKhansari, Tehran, Manouchehri.

represented. A good example is using an image of smoke to indicate fire. An Iconic sign has a physical resemblance to the signified, the thing being represented. A photograph is a good example as it certainly resembles whatever it depicts.

In this survey, some essential concepts are introduced. These concepts are theoretical points to give a deep perspective toward the subject, and next, the artwork is analyzed to specify the signs and symbols considering Bihzads' approaches to mysticism. The mystical experience is a changed state of consciousness that it seems impossible to convey to others through the language; this transmission is represented in the language of the image and in the framework of the sign and symbol of Bihzad. Considering the familiarity of Bihzad with the teachings of mysticism and Sufism and the association with Abdul Rahman Jami, Mīr Alisher Navaiy and Sultan Husayn Mirza Bayqara, the references to the strains of Sufism in his works have been identified. The artist narrates his image with elements that each may provide a space for interpretation. These strains include colors, styles, worldviews, similarities, differentials, mystical and religious symbols, special artist styles, etc. which indicate existence of a hidden world for painter.

This research is based on descriptive and analytical method using library sources. The sample of this study is «Alexander and the Hermit». The analysis of this image regarding Bihzad's mystical approach has been done by Pierce's semiosis. His sign classification is used as a method for analyzing the painting; after specifying all the elements and features of which, the authors have classified them into three groups of Symbolic, Indexical and Iconic signs. In order to achieve this, authors illustrated a linear designpersonally, without using common software. It was first transferred to parchment and after photographing, it was transferred onto the blank sheet of paper. The outcomes of this study suggest that since the mysticism is based on intuition and taste, transmitting these hidden truths requires a peculiar language. Bihzad›s Mystical aesthetics turns into his visual aesthetics by symbol and sign.

Keywords:Semiotics, Mysticism, Iranian Painting, Alexandre and the Hermit, Kamal al-din Bihzad, Charles Sanders Peirce.

References:

The Holy Quran

Adams, Laurie Schnieder, 2012, the Methodologies of Art, translation Ali Masoumi, Tehran, Nazar.

Aref, Reza; Dehbashi, Mehdi, Methodology of Ibn Arabi in the Understanding and Expression of Ideas, Gnostic Studies, No. 21, 2015, pp. 123-146.

Arian, Qamar, 2003, Kamal al-Din Behzad, Tehran, Hirmand.

Attar, Farid al-Din Mohammad, 2008, Tazkera al-Awlia, Mohammad Eslami, Tehran, Zavar

Azhand, Yaqoub, 2005, School of Painting of Tabriz and Qazvin-Mashhad, Tehran, Art Academy of the Islamic Republic of Iran.

Bahari, Ebadollah, 1997, Bihzad, London, I.B.Tauris Publishers.

Bahari, Ebadollah, 2014, the Timurid to Safavid Transition in Persian Painting. Artists in Limbo: New Evidence, Journal of the British Institute of Persian Studies, No 52, pp 157-204. http://dx.doi.org/10.1080/05786967.2014.11834743.

Barry, Michael, 2005, Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Herat (1465-1535), Flammarion, Paris.

Bolkhari, Hasan, 2011, the Basics of Islamic Art and Architecture, Tehran, Hozehonari.

Bolkhari, Hasan, 2013, Philosophy of Islamic Art, Tehran, ElmivaFarhangi.

Balkhi, Jalal al din Muhammad, 1996, Masnavi, according to Reynold Nicholson>s version, Tehran, Behnood.

The Semiotic Analysis of Mysticism in the «Alexander and the Hermit» by Kamal al-din Bihzad based on Charles Pierce's Viewpoint

Mahdis Mohajeri , MA in Painting, Art and Architecture Faculty, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Asghar Fahimifar,Ph.D., Associate Professor and Faculty Member, Art Department, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Recieved: 2018/06/14 Accepted: 2019/01/05

Kamal al-din Bihzad is one of the most important Iranian painters.He has learnt painting from Mirak-e- Naghash. When he was young he was supported by Mīr Alisher Navaiy and Sultan Husayn Mirza Bayqara. Later Jami joined them and they all became part of Nakhshbandi doctrine. Nakhshbandi follows the traditional Islamic approach and keeps the rules of the Sharia away from the heresy of the foundation of this tradition. Bihzad usually depicts religious themes as well as old stories. The Islamic mysticism is also a theme that Bihzad was interested in. Islamic mysticism has an undeniable impact on Iranian Painting. Artists have been exposed to the idea of mysticism through mystical literature. The mystics have spoken of their internal experiences in the language of signs and symbols. This language is transformed and distributed to the arts and specifically to Iranian painting. Interpretation of his master work «Alexander and the Hermit» can illustrate how Bihzad transferred the literary language in visual one. This painting is adapted from Eskandar-nama by Nizami Ganjavi;an adventure tale about Eskandar, known generically as the Alexander romance. Eskandar-nāma exists in many versions in Persian, popular and courtly, and in prose and poetry. The most important question in this study is how mystical themes turn into visual language in this specific artwork. Bihzad, following earlier works, tried to use signs and symbols.

The aim of the study is to identify and introduce all signs in «Alexander and the Hermit» in order to interpret it. Semiotics is suggested to discover this process. The process of carrying meaning depends on the use of signs. In an artwork there are many layers of meanings, and semiotics is known for detection of hidden relations in a structure which conveys a concept. Semiotics is the examination of the sign. This knowledge is the result of the linguistic and rational research undertaken independently by Ferdinand de Saussure in Switzerland and Charles Sanders Pierce in the United States at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. In comparison with Saussure's semiotics, Pierce's semantics, as one of the most complex semiotic theories, is more compatible with the history of art. The topics on which he wrote have an immense range, from mathematics and the physical sciences at one extreme, to economics, psychology, and other social sciences at the other extreme. Anything is a sign, not absolutely as itself, but instead in some relation or other. Peirce came to classify signs as Symbolic, Indexical and Iconic signs. A Symbol has no resemblance between the signifier and the signified. The connection between them must be culturally learned. An Indexical sign shows evidence of what's being