# What and Why of the Impact of Mystical Literature on Iranian Miniature (With a Semiotic Approach)

**Alireza Shadaram**[*]
**Zahra Namwar**[**]

## Abstract

The gradual Sufi approach to Islam made mystical discourse one of the dominant discourses after the sixth century AH. Mysticism and Sufism have been manifested more than anything else in Persian literature. Persian mystical literature gradually formed the ideology of a large part of the Iranian society and influenced other Iranian arts, including miniature. The study of Iranian miniature, as a cultural-artistic text, leads the audience to a set of symbolic codes that have been formed in the context of Islamic mysticism. In this regard, the aim of the present study is to analyze the relationship between mystical literature and Iranian miniatures. Therefore, through the semiotic approach, the impact of mystical literature on the signifying system of Iranian miniature has been shown. Furthermore, we have examined how characteristics of mystical literature are manifested in the visual signs of the paintings. We have performed a content analysis with an intertextual semiotic approach using a descriptive-comparative method, and explained the relationship between mystical literature and Iranian miniature, by using semiotics, analyzing, and comparing verbal and visual signs in the mystical literature and miniatures. Analysis of visual signs such as perspective, face painting, color, light, framing and imaginary images in Iranian miniatures in this study shows that the significance of these visual signs is about mystical themes such as unity in diversity, the quality of the human soul and spirit, spirituality and the best system that rules the world, the movement of the transcendent man from the material world to the spiritual world, and immortality.

## 1. Introduction

During the Islamic period, numerous mystical works were created in prose and verse in the Persian language due to the gradual dominance of Islamic mysticism. These works greatly influenced other arts such as calligraphy, painting, and architecture. The themes of mystical literature are the subject of many Iranian miniaturesnThe influence of mystical philosophy is more important than the thematic commonalities. The Iranian miniaturist and mystic poet have the same point of view about the world. In other words, Iranian painters follow the ideas of mystical literature through the language of images and depict the mystical world of literature via images. Also, in terms of time, Iranian painting was developed shortly after the peak of the flourishing of Persian mystical literature in the 7th and 8th Islamic centuries AH.

Different schools of Iranian miniature, in spite of technical differences from each other, are influenced by Persian literature. We can observe the general spirit derived from Persian literature in many Iranian miniatures. In Iran, since the Safavid era, the dependence of painting on literature has decreased. During this period, the familiarity with western painting brought new subjects and methods to Iranian painting. Finally, during the Qajar period, with the decadence of Persian literature, Iranian painting also declined. So, the painters focused on the objective-materialistic world instead of the abstractive-mystical world of Persian literature. According to these explanations, the understanding of Iranian painting (until the

[*] Assistant Professor in Persian Language and Literature, Payame Noor University, Qazvin, Iran (Corresponding Author Email: shadarama@pnu.ac.ir)
[**] Assistant Professor in Linguistics, Payame Noor University, Qazvin, Iran

Qajar period) irrespective of mystical literature is impossible.

Semiotics is one of the most important tools that explains the relationship between painting and literature. One of the tasks of semiotics is to investigate signs and signifying phenomena in different fields of literature, photography, miniature, advertisements, etc. Charles Sanders Peirce, one of the founders of semiotics, believes that a sign is something that is used instead of something else. Peirce's semiotics is based on interpretation. In his opinion, every sign must always be accompanied by an explanation and reasoning so that it can be considered a sign. Peirce believes in interpretation as a result of the signification of signs. The first effect of the signification of a sign is the feeling that it creates in the audience. This so-called emotional interpretation is sometimes a consequence of signification (Peirce, 2002, p. 52). According to semiology followers, the text (including words, images, sounds, and writing) is a system of signs. The most prominent commonality of literature and painting is their signification. Mystical literature and Iranian painting are two different artistic signifying systems with different signs, but common referents. So our research is a study of signs.

The spiritual-philosophical interpretation of visual signs in miniatures can open a new bridge between miniature and mystical literature. Through this bridge, the audience can know more about these two arts and share a part of what the mystic artists have experienced in their solitude.

This research is about how the characteristics of mystical literature have been manifested in the visual elements of painting and influenced their meanings. Therefore, we want to analyze the impression of mystical literature on Iranian paintings through visual signs to gain a deeper and more complete understanding of the works of mystical literature and their influence on painting.

## 2. Review of the Literature

Several studies have been conducted regarding the relationship between Persian literature and Iranian painting, and the semiotics of image and literature.

Hamidreza Shairi did not directly focus on the Iranian miniature. But in his works such as Analayse semiotique du discours (2019), *Commentary on the philosophy of illumination*, *Visual semantics: Theory and analysis of artistic discourse*, he has tried to present the appropriate principles of image analysis based on semiotics. Mohammad Hatefi in his thesis entitled 'Review andnanalysis of the Semantics: the relationship between text and image in literary texts' (2012) and other articles, while presenting the principles of imageasemiotics, has presented examples of the analysis of literary works from this point of view.

Among the works that have dealt with the relationship between Iranian literature and painting, *'Persian-Tajik poetry In XIV-XVII Centuries Miniatures*' written by Ashrafi (1988) is one of the most complete and important works. Alimohammadi Ardakani in his book '*Synchronization of Qajar literature and painting*' (2013) has studied the relationship between Qajar era paintings and Persian literature. Ishaghpour in '*La miniature persane: Les Couleurs de la lumière: Le miroir et Le jardin*' (2000) has mentioned the-mystical figures of Iranian-paintingsgNasr, in his short article 'The world of fantasy and the concept of space in Iranian miniatures' (1994) emphasizes that the miniaturists have drawn beyond the materialistic world and got inspired from the religious and holy atmosphere in the society. Yazdani, in her book '*The philosophy of Eshragh and painting*' (2018) introduced some characteristics of Iranian painting stem from Eshragh philosophy. Bolkhari in '*Mystical foundations of Islamic art and architecture*' andr other worksahas explained the role of mysticism in Iranian painting, especially by focusing on the two elements of light and color. Among other studies on this issue, we can refer to the works of Khalifeh Banarvani (2012),

Esamati and Rajabi (2012), Mohammadi Vakil (2009), Azhand (2008), Zabolinezhad (2008), Zarrini (2008), Bozorg Bigdeli (2007), Azari Dehkordi (2006), Alboghobeish (2018), Karimi (2016), and Kevorkian and Sicre (1998).

There are two differences between our research and the aforementioned studies: 1) focusing only on mystical literature rather than other genres; and 2) using the semiotic method to show Persian literature's influence on Iranian painting.

## 3. Methodology

We have performed the content analysis with an intertextuality semiotic approach in a descriptive-comparative manner. We explained the relationship between mystical literature and Iranian miniature by using semiotics, analyzing and comparing verbal-visual signs in the mystical literature and miniatures.

## 4. Results

Analysis of visual signs such as perspective, face painting, color, light, framing, and imaginary images in Iranian miniatures shows that the significance of these visual signs is about mystical themes such as unity in diversity, the quality of the human soul and spirit, spirituality and the best system that rules the world, the movement of the transcendent man from the material world to the spiritual world, and immortality. The common references in the two different systems (Iranian literature and Iranian miniature) stem from common culture.

**Keywords**: Mystical Literature, Iranian Miniature, Semiotics, Comparative Arts

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشریهٔ علمی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال پانزدهم، شمارهٔ دوم، پیاپی ٤٧، پاییز و زمستان ١٤٠٠، ص ١٨٥-٢١٠
Doi: 10.22108/JPLL.2022.129518.1630

# چیستی و چرایی تأثیر ادبیات عرفانی بر نگارگری ایرانی (با رویکرد نشانه‌شناسی)

**علیرضا شادآرام، * زهرا نامور****

## چکیده

**بیان مسئله:** رویکرد تدریجی صوفیانه نسبت‌به اسلام باعث شد از قرن ششم هجری به بعد گفتمان عرفانی در ایران به یکی از گفتمان‌های غالب فرهنگی تبدیل شود. عرفان و تصوف پیش و بیش از هر چیزی در ادبیات فارسی تجلی یافت. ادبیات عرفانی فارسی به‌تدریج جهان‌بینی بخش عظیمی از جامعهٔ ایرانی را شکل داد و توانست سایر هنرهای ایرانی، ازجمله نگارگری را تحت تأثیر قرار دهد و در خدمت خود نگه دارد. ادبیات عرفانی به‌صورت خاص در تکنیک‌های زیبایی‌شناسیِ هنر نگارگری ازجمله نشانه‌های دیداری و دلالت‌های آنها بسیار مؤثر واقع شد. مطالعهٔ نگارگری ایرانی ـ اسلامی به‌مثابهٔ متن فرهنگی ـ هنری می‌تواند مخاطب را به مجموعه‌ای از رمزگان نشانه‌ای رهنمون کند که در بستر عرفان اسلامی شکل گرفته‌اند.

**روش:** در این پژوهش با هدف تحلیل ارتباط ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی با رویکرد نشانه ـ معناشناسانه کوشش شد تا نشان داده شود که تأثیر ادبیات عرفانی بر نظام دلالتگر نگارگری ایرانی چه کیفیتی دارد و ویژگی‌های آن چگونه در نشانه‌های دیداری نگاره‌ها متجلی شده است. برای این منظور مجموعه‌ای از نگاره‌ها مطالعه شد که از آن میان به شش نگاره در این مقاله استناد شده است.

**یافته‌ها و نتایج:** در میان انواع نشانه‌ها، واکاوی شاخص‌ترین نشانه‌های دیداری مانند پرسپکتیو، چهره‌پردازی، رنگ، نور، قاب‌بندی و صورخیال در نگاره‌های ایرانی نشان می‌دهد که این نشانه‌های دیداری غالباً بر مضامینی عرفانی، مانند وحدت در کثرت، کیفیّت نفس و روح انسانی، معنویّت و نظام احسن حاکم بر جهان، حرکت انسان متعالی از جهان مادّی به جهان معنوی و جاودانگی دلالت می‌کنند. اشتراک مدلول‌های دو نظام متفاوت ادبیات و نگارگری برخاسته از فرهنگ غالب و مشترکی است که این دو نظام، از یکسو در بستر آن شکل گرفته‌اند و ازسوی دیگر در تثبیت و شکل‌گیری آن مؤثر بوده‌اند.

## واژه‌های کلیدی

ادبیات عرفانی؛ نگارگری ایرانی؛ نشانه‌شناسی؛ هنرهای تطبیقی

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، قزوین، ایران (نویسندهٔ مسئول)، shadarama@pnu.ac.ir

** استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور، قزوین، ایران، za_namwar@yahoo.com

تاریخ وصول: ١٤٠٠/٠٤/٢٠ تاریخ پذیرش: ١٤٠٠/١٢/٢٤

2476-3292/ © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses BY-NC-ND 4.0).

## ۱ـ مقدمه

پس از اسلام، با غلبهٔ تدریجی فرهنگ عرفان اسلامی آثار عرفانی متعددی به نظم و نثر در زبان فارسی خلق شد و سایر هنرها ازجمله خطاطی، نقاشی و معماری را بسیار تحت تأثیر خود قرار داد. مضامین ادب عرفانی مستقیماً موضوع بسیاری از نقاشی‌های ایرانی است؛ اما مهم‌تر از اشتراکات موضوعی، تأثیر تفکر عرفانی برخاسته از این مضامین بر روی نقاشی‌هاست. وقتی نگارگر ایرانی قلم بر کاغذ می‌گذارد، از همان پنجره‌ای به جهان می‌نگرد که شاعر عارف از آن به جهان می‌نگرد. به سخن دیگر، نگارگر ایرانی با زبان تصویر، از اندیشه‌ای پیروی می‌کند که ادبیات عرفانی با کلمات بیان می‌کند و جهان عرفانی ادبیات را به کمک نقش‌ها به تصویر می‌کشد. ازنظر زمانی نیز نگارگری ایرانی به‌شکل معناداری اندک زمانی پس از اوج شکوفایی ادبیات عرفانی فارسی در قرن‌های هفتم و هشتم تکوین می‌یابد.

مکتب‌های مختلف نقاشی ایرانی، با وجود اختلافات فنی با یکدیگر، در تأثیرپذیری موضوعی از ادبیات فارسی و روح کلی نشأت‌گرفته از آن مشترک‌اند. کاهش وابستگی نقاشی به ادبیات به اواخر دورهٔ صفویه برمی‌گردد. در این دوران آشنایی با نقاشی غربی موضوعات و شیوه‌های جدیدی را به نگارگری وارد کرد. سرانجام در دورهٔ قاجار با افول ادبیات فارسی، نقاشی ایرانی نیز دچار تنزّل شد و توجه نقاشان از جهان انتزاعی و عرفانی ادب فارسی به جهان عینی و مادّی بازگشت.

با توجه به توصیفات یادشده نتیجه می‌گیریم که شناخت نگارگری ایرانی تا دورهٔ قاجار بدون توجه به ادبیات عرفانی امکان‌پذیر نیست. نشانه‌شناسی از مهم‌ترین ابزارهایی است که چگونگی ارتباط دو هنر بحث‌شده در این مقاله را تبیین می‌کند. ازجمله وظایف علم نشانه‌شناسی، بررسی نشانه‌ها و پدیده‌های دلالتگر در عرصه‌های متفاوت ادبیات، نگارگری، تبلیغات و غیره است. چارلز سندرس پیرس، از بنیانگذاران علم نشانه‌شناسی، معتقد است نشانه چیزی است که به‌جای چیز دیگری می‌نشیند که اصطلاحاً موضوع (ابژه) آن نشانه نامیده می‌شود. نشانه‌شناسی پیرس مبتنی بر تأویل یا تفسیر است. از نگاه او هر نشانه همواره باید با توضیح و استدلالی همراه باشد تا بتوان آن را نشانه دانست. پیرس تفسیر را تأثیر دلالتگری نشانه می‌داند. نخستین تأثیر مهم دلالتگری نشانه آن احساسی است که در مخاطب می‌آفریند. این اصطلاحاً تأویل عاطفی گاه پیامد دلالتگری نشانه است (پیرس، ۱۳۸۱: ۵۲). از نظر نشانه‌شناسان، متن اعم از کلمات، تصاویر، اصوات و نوشتار، نظامی از نشانه‌هاست. شاخص‌ترین وجه مشترک ادبیات و نگارگری نیز دلالتگری آنهاست. ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی دو نظام دلاتگر هنری مختلف با نشانه‌های متفاوت، اما مدلول‌های مشترک‌اند؛ به همین سبب پژوهش ما پژوهشی بینانشانه‌ای است؛ بنابراین تحلیل و تفسیر معناشناسانهٔ حکمی و معنویِ نشانه‌های دیداری در هنر نگارگری می‌تواند باب تازه‌ای در پیوند میان هنر نگارگری و ادب عرفانی بازکند تا از رهگذر آن، مخاطب بتواند به شناخت دقیق‌تری از این دو هنر برسد؛ نیز در بخشی از آن چیزی سهیم شود که هنرمند عارف در خلوت خویش تجربه کرده است.

مسئلهٔ مطرح در این پژوهش آن است که ویژگی‌های ادب عرفانی چگونه در عناصر دیداری نگارگری متجلی شده و دلالتگری آن را تحت تاثیر قرار داده است. درواقع بر آنیم تا با واکاوی شیوهٔ تأثیر (امپرسیون) ادبیات عرفانی بر نگارگری ایرانی ازطریق نشانه‌های دیداری، درک عمیق‌تر و کامل‌تری از آثار ادب عرفانی و نفوذ آنها بر نگارگری به دست دهیم.

## ۱ـ۱ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ارتباط ادبیات فارسی با نگارگری ایرانی و نشانه‌شناسی تصویر و ادبیات، چندین پژوهش انجام شده است که مهم‌ترین آنها عبارت است از:

حمیدرضا شعیری به‌شکل مستقیم، چندان به نگارگری ایرانی نپرداخته؛ اما در نوشته‌های خود (مانند تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان و نشانه ـ معناشناسی دیداری با تأکید بر نشانه ـ معناشناختی) کوشیده است اصول مناسب تحلیل تصاویر را ازمنظر نشانه‌شناسی ارائه دهد. محمد هاتفی نیز در پایان‌نامهٔ خود با عنوان *بررسی و تحلیل نشانه ـ معناشناختی رابطهٔ متن و تصویر در متون ادبی* و دیگر مقالات خود ضمن ارائهٔ اصول نشانه‌شناسی تصویر، نمونه‌هایی از تحلیل آثار ادبی از این منظر را ارائه داده است.

در میان آثاری که به ارتباط ادبیات و نگارگری ایرانی پرداخته‌اند، کتاب *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (از سدهٔ ششم تا یازدهم هجری قمری)* نوشتهٔ مقدم اشرفی (۱۳۶۷) از مفصل‌ترین و مهم‌ترین آثاری است که به‌شکل عام ارتباط نقاشی و ادبیات در ایران را بررسی کرده است. علیمحمدی اردکانی (۱۳۹۲) نیز در کتاب خود، *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*، به بررسی ارتباط نگاره‌های دورهٔ قاجار و خیالی‌نگاری‌ها با ادبیات فارسی پرداخته است. اسحاق‌پور (۱۳۷۹) نیز در کتاب مختصر خود با عنوان *مینیاتور ایرانی، رنگ‌های نور: آینه و باغ* به صبغهٔ عرفانی نگاره‌های ایرانی اشاره‌هایی کرده است. سیّد حسین نصر نیز در مقالهٔ مختصر «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی» تأکید می‌کند که تحت تأثیر فضای دینی و قدسی حاکم بر جامعه، نگارگران به ترسیم مرتبه‌ای فراتر از عالم محسوس پرداخته‌اند. هادی بابائی فلاح نیز در مقالهٔ «نقش واسطه‌ای ادبیات فارسی بین عرفان اسلامی و نگارگری ایران» عمدتاً به بازگویی نظریات دکتر نصر پرداخته است. آتنا یزدانی نیز در کتاب *فلسفهٔ اشراق و نگارگری* به‌اختصار برخی از ویژگی‌های نگارگری ایرانی را برخاسته از فلسفهٔ اشراق می‌داند. دکتر حسن بلخاری نیز در کتاب *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی* و برخی دیگر از آثار خود به تبیین نقش عرفان در نگارگری ایرانی به‌ویژه با تمرکز بر دو عنصر نور و رنگ پرداخته است. از دیگر پژوهش‌های صورت‌گرفته در این عرصه می‌توان به آثار خلیفه بناروانی (۱۳۹۱)، عصمتی و رجبی (۱۳۹۰)، محمدی وکیل (۱۳۸۸)، آژند (۱۳۸۷)، زابلی‌نژاد (۱۳۸۷)، زرینی و همکاران (۱۳۸۷)، بزرگ بیگدلی و همکاران (۱۳۸۶)، آذری دهکردی (۱۳۸۴)، پولیاکووا و همکاران (۱۳۸۱)، آلبوغبیش و همکاران (۱۳۹۷)، کریمی و همکاران (۱۳۹۵) و کورکیان و همکاران (۱۳۷۷) اشاره کرد.

تمایز پژوهش ما با آثار یادشده در این است که در این پژوهش، در میان انواع گونه‌های ادبیات فارسی تنها به ادبیات عرفانی و تأثیر آن بر نگارگری ایرانی با استفاده از مفاهیم نشانه‌شناسی در تحلیل این دو نوع متن پرداخته شده است.

## ۱ـ۲ روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش تحلیل محتوا با رویکرد نشانه‌شناسانهٔ بینامتنی به‌شیوهٔ توصیفی ـ تطبیقی است. در این پژوهش با بهره‌گیری از مفاهیم مطرح در نشانه‌شناسی و تحلیل و مقایسهٔ دلالت نشانه‌های کلامی و دیداری در مضامینی از ادبیات عرفانی و نمونه‌هایی از نگارگری کوشش شد چگونگی رابطهٔ ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی توصیف و تبیین شود.

## ۲ـ بحث و بررسی

نشانه‌شناسی (semiosis) علمی است که هدف آن شناخت و تحلیل نشانه‌ها و نمادهای گفتاری یا نوشتاری یا غیرزبانی است. نشانه‌شناسی از کارآمدترین روش‌های مرتبط با تولید معنا و فرایند دلالتگری است. نشانه همیشه عنصری از سطح بیان است که با یک یا چند عنصر از سطح محتوا/ مضمون همبستگی دارد. به عبارتی نشانه زمینهٔ انطباق عناصر مستقلی است که منشأ آن در دو نظامِ متفاوت است که برپایهٔ نوعی پیوند رمزی با هم انطباق می‌یابند (سجودی، ۱۳۸۷: ۴۰). نشانه هر چیزی است که بر چیز دیگری اشاره دارد. ازمنظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به‌شکل کلمات، تصاویر، نقاشی‌ها، اصوات، ژست‌ها و اشیا ظاهر شوند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰). در نشانه‌شناسی ساختگرای سوسوری تنها بر روابط دال و مدلولی نشانه‌ها تمرکز می‌شود و نشانه‌ها مستقل هستند؛ درحالی‌که در نشانه ـ معناشناختی گفتمانی، که رویکرد ما در این پژوهش است، شکل‌گیری و فهم نشانه‌ها تابع فرایندهای پیچیده و متعددند. در میان عوامل شکل‌گیری نشانه‌ها، فرهنگ از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری و فهم نشانه‌هاست. در اصل هیچ نشانه‌ای خالی از بار فرهنگی نیست. یک شیء با فرهنگ متصل به آن به نشانه تبدیل می‌شود (شعیری، ۱۳۹۲: ۵۱). ادبیات عرفانی نیز با توجه به گستردگی و اقبالی که داشته است در قسمتی از تاریخ ایران، فرهنگ مشترکی را در میان نخبگان نظام‌های هنری متفاوت به وجود آورده است؛ این اشتراک و تأثیر و تأثر فرهنگی ازطریق نشانه‌ها تبیین‌پذیر است. در این پژوهش با کمک نظام مشترک نشانه‌ها در دو متن مختلف ادب عرفانی و نگارهٔ ایرانی کوشش شد تأثیر و تأثر این دو متن بر یکدیگر بررسی شود. برای این منظور ابتدا مطالبی را دربارهٔ جهان‌بینی مشترک ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی ارائه می‌دهیم؛ سپس به وادی تحلیل نشانه‌شناختیِ نمونه‌هایی از متون نگارگری ایرانی و بررسی چگونگی تجلی مضامین ادبیات عرفانی در نوع دلالتگریِ برخی از نشانه‌های دیداری نگاره‌ها وارد می‌شویم. با توجه به تنوع بینش و روش در میان عارفان و تأثیرپذیری نگارگری از کلیّت عرفان اسلامی کوشش شده است با چشم‌پوشی از تفاوت زبان و روش فردی عارفان، بر تفاوق‌های آنها تمرکز کنیم که در باورهای عام تصوف اسلامی ریشه داشته است.

### ۲ـ۱ جهان‌بینی مشترک ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی

اصلی‌ترین نقطهٔ اشتراک ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی در جهان‌بینی مشترک آنهاست. جهانی که نگارگر ایرانی به تصویر می‌کشد نه آن جهان مادّی و عینی نقاش رئالیست و نه آن جهان وهمی نقاش سوررئالیست است؛ بلکه جهانی منبعث از تعریف و شناخت عارف مسلمان از هستی و شیوهٔ ارتباط آن با پروردگار است. مظهریّت الهی و برخورداری از مراتب مختلف وجود، دو ویژگی اصلی جهان هنرمندِ نگارگر و ادیب عارف است. در نزد عارف هر چیزی در جهان نشانه (آیت) و مظهری از اسما و صفات الهی است. به گفتهٔ ابن‌عربی در اصطلاح عارفان جمیع ماسوی‌الله از آن نظر که باعث شناسایی حق و علامت او هستند، عالم خوانده می‌شود (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۱۸۹). ناگفته پیداست هنری که براساس چنین دیدگاهی شکل بگیرد، به هنری قدسی تبدیل می‌شود که بر حقیقتی والاتر از عالم مادّی دلالت می‌کند. چنین اندیشه‌ای باعث شده است که ادبیات عرفانی سرشار از نمادها باشد و در آن از ظاهر ادبیات برای سوق‌دادن اذهان مخاطبان به باورهای تجریدی هنرمند استفاده شود؛ برای مثال در *مثنوی* یا *حدیقه* اگرچه از حکایت‌های بسیاری استفاده شده، به هیچ وجه حکایت‌پردازی ادبی مقصود خالقان این آثار نبوده است. در نگارگری ایرانی نیز هدفِ نگارگر شبیه‌سازی جهان محسوس نیست؛ بلکه هدف نگارگر ایرانی سوق‌دادن ذهن آدمی از عالم صورت به معنا، از عین به

ذهن، از برون به درون، از تظاهر به تفکر، از هیاهو به سکوت، از اضطراب به آرامش، از ملموس به انتزاع و از فضای محسوس به فضای متعالی است (آذری دهکردی، ۱۳۸۴: ۷). آیت‌دانستن جهان و متعلقاتش باعث شده است که نگارگر و ادیب عارف هر دو در آثارشان از زبانی استفاده کنند که سرشار از نشانه‌های نمادین باشد.

در عرفان اسلامی، عالم مراتب مختلفی دارد که در ادبیات عرفانی بارها و به‌شکل‌های مختلف به آن اشاره شده است. در عرفان نظری اختلاف مراتب در ذیل بحث حضرات خمس مطرح می‌شود. اختلاف این مراتب در وضوح و خفای آنها و نسبت آنها با ذات و اسما و صفات الهی است؛ چنانکه جامی در *هفت اورنگ* می‌گوید:

ز اختلاف تنوعات ظهور — شد مراتب عوالم مشهور
اولا عالم عقول و نفوس — وز پی آن مثال بس محسوس

(جامی، ۱۳۷۵: ۷۱)

شاه نعمت‌الله ولی نیز مراتب هستی را از غیب ذات الهی تا عالم شهادت بدین‌گونه برمی‌شمارد:

از صفت برتر بود تنزیه ذات — از وجود اوست اسماء و صفات
اصل مجموع برازخ خوانمش — برزخ بحر ازل می‌دانمش
درهٔ بیضا از این دریای ماست — حضرت یکتای بی‌همتای ماست
نفس کل از عقل کل آمد پدید — جزو کل از جام و مل آمد پدید
بعد از این عالم مثال مطلق است — این سخن نزد محقق بر حق است
آنگهی باشد شهادت هرچه هست — خواه مخمور است و خواهی رند مست

(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۶۶: ۶۳۹)

این تفسیم‌بندی تاحدّ بسیاری مرهون اندیشه‌های سهروردی است. سهروردی با فلسفهٔ اشراقی خود به تقسیم سه ساحتی عالم پرداخت. در عالم سه ساحتی سهروردی در میانهٔ ملک و ملکوت، عالم اوسطی به نام عالم مثالی یا خیالی قرار دارد. این عالم ازنظر مرتبه، فوق عالم حسی و دون عالم عقلی و متوسط بین آن دو است (شهرزوری، ۱۳۸۰: ۵۰۹). پس از سهروردی، عارفان دیگر ازجمله ابن‌عربی به عالم مثال توجه کردند. در این عالم که از آن به عالم صور معلقه تعبیر شده است، پدیدارها بی‌آنکه وجود مادّی داشته باشند، دارای بعد و رنگ و دیگر ویژگی‌های اشکال و صور موجود در عالم جسمانی هستند؛ به‌جز آنکه در کیفیت وجودی آنها مادّهٔ عالم ظاهر به کار نرفته است؛ همانند آنچه به هنگام خواب با آن پیوستگی می‌کنیم (تجویدی، ۱۳۵۲: ۹).

نقاش کمال‌گرای ایرانی همین جهان مثالی و خیالیِ واسط مادّه و روح را موضوع نقاشی خود قرار داده است؛ زیرا با داشتن برخی از خصوصیات مادّه مثل صورت و شکل و مقدار، می‌توان آن را به تصویر کشید. باید توجه کرد که در نگاه مسلمانان، تکرار طبیعت به‌علت پرهیز از شبههٔ معارضه با خلقت الهی جایز نبوده است و هنرمند مسلمان برای رعایت این مسئله به اصل پرهیز از واقع‌گرایی در هنر ـ خواه معماری، خواه نقاشی و خواه ادبیات ـ پایبند بوده است. بدین‌گونه اجسام نقاشی ایرانی همگی اجسامی لطیف، خیالی و اثیری هستند و از آنجا که نقاشِ عارف مانند شاعر عارف درپی تقلید از طبیعت و بازآفرینی جهان مادّی نیست، بسیاری از قواعد نقاشی غربی مثل پرسپکتیو و سایه‌روشن و تناسب منطقی اشیا و

غیره را رعایت نمی‌کند و درعوض به قوانین جهان نمادین و ملکوتیِ برخاسته از اندیشه‌های عرفانی ذهن خود پایبند می‌ماند.

شاعرانی مانند عطار، مولانا، حافظ و جامی مضامین و جهان‌بینی عرفانی را در قالب شعر به نظم درآورده‌اند و نگارگرانی مانند بهزاد، سلطان محمد، آقا میرک، میر سیّد علی و غیره آنها را مصوّر کرده‌اند. هنرمند نگارگر در مقایسه با شاعر عارف، که از ابزار کلام بهره می‌جوید، دچار محدودیّت ابزاری بیشتری است؛ اما با استفاده از مصوّرسازی اشعار عرفانی و تسلط بر مبانی تصویری و بهره‌گیری از آنها توانسته است بر محدودیّت ابزار خود چیره شود. همیشه کاربرد صرف نشانه‌های دیداری مضامین عرفانی برای القای دلالت معنایی کامل کافی نیست؛ به همین سبب گاه نگارگران ایرانی آثار خود را با اشعاری با مضامین ادب عرفانی همراه کرده‌اند. این اشعار پیرامتنی همچون بیانیه‌ای (statement) است که ذهن مخاطب را متوجه مقام معنوی نگاره می‌کند. حال در ادامهٔ پژوهش برخی از عناصر تصویری بررسی می‌شود که در بیان عرفانی نگاره‌ها مؤثر بوده‌اند.

## ۲ـ۲ تفسیر نشانه‌شناختی انسان در ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی

در همهٔ نحله‌های عرفان اسلامی، انسان جایگاهی ویژه دارد. ابن‌عربی، عارف مشهور و بسط‌دهندهٔ نظریهٔ انسان کامل در کتاب مشهور *فصوص‌الحکم*، نخستین فص را به آدم اختصاص داده است و با بیانی شکوهمند در وصف انسان می‌نویسد: نسبت او به عالم مانند نسبت نگین به انگشتری است (ابن‌عربی، ۱۳۹۲: ۱۵۷). مولوی نیز با وجود رویکرد عرفانی متفاوتش نسبت‌به ابن‌عربی، در بحث مقام انسانی بدون آنکه از انسان کامل نام ببرد، نظرش به ابن‌عربی بسیار نزدیک می‌شود.

جوهر است انسان و چرخ او را عرض　　جمله فرع و پایه‌اند و او غرض

(مولوی، ۱۳۸۱، د ۵: ۴۲۴)

یا

پس به صورت عالم اصغر تویی　　پس به معنی عالم اکبر تویی

(همان، د ۴: ۶۲)

در ادب عرفانی، علت ارجمندی انسان در آن است که انسان کاملْ جامع جمیع اسما و صفات حق تعالی است.

انسان کامل است که مجلی ذات اوست　　مجموعه‌ای که جامع ذات و صفات اوست

(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۶۶: ۶۸۷)

مقام ویژهٔ انسان در ادبیات عرفانی باعث شده است که در نقاشی ایرانی نیز نماد انسانْ موضوع اصلی تصویرگری قرار گیرد؛ به‌گونه‌ای که نگارگری ایرانی با وجود تأثیرهای فنی فراوانی که از نقاشی چینی و شرق دور گرفته است، هرگز درپی رمزگذاری منظره‌پردازی نیست. درحقیقت، انسان و کردارهای او برای ایرانیان موضوع محوری، و مضمونی جذاب بوده و طبیعت در پس‌زمینه قرار داشته است (پوپ، ۱۳۸۹: ۱۷۲)؛ ازاین‌روی کمتر نگارهٔ ایرانی وجود دارد که بدون نشانهٔ دیداری انسان باشد. ارزش انسان در ادبیات عرفانی باعث شده است حتی فرشتگان نیز با صورت انسانی در متن نگاره‌ها نمادپردازی شوند. برای تبیین مطلب به نگارهٔ معراج پیامبر در کتاب *مخزن‌الأسرار* پرداخته می‌شود.

در نگارهٔ معراج پیامبر (ص) که منبعث از مضامین عرفانی *مخزن‌الأسرار* نظامی است، در تقابل آسمان و زمین چهره‌های انسانی در آسمان بیشترند و حتی اسب پیامبر نیز چهره‌ای انسانی دارد. براق در جهان‌بینی ایرانیان مسلمان چنان جایگاهی یافته است که از محدودهٔ روایت معراج بس فراتر رفته و به نمادی از بهترین و چالاک‌ترین مرکب برای هر سفری، به‌ویژه سفرهای روحانی و عاشقانه، تبدیل شده است (کریمی و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۸)؛ بنابراین نگارگر در این نگاره، به‌جای براقِ مأخوذ از روایات، براقِ مأخوذ از ادب عرفانی را با چهرهٔ انسانی به تصویر کشیده است. در نگارهٔ فوق در میان چهره‌های متعدد انسانی ـ آسمانی، پیامبر اسلام (ص) که در عرفان اسلامی انسان کامل هستند، در مرکز تصویر قرار گرفته‌اند و از دیگر چهره‌های حاضر در نگاره بزرگ‌ترند. این دو نشانه همراه با چهرهٔ مستتر در نور پیامبر (ص) بر عظمت مقام ایشان دلالت دارد و با وجود تزاحم نشانه‌ها در تصویر، نشانهٔ مرکزی را در ذهن مخاطب برجسته می‌کند. گفتنی است نخستین نمونه از حضور انسان نورانی و هالهٔ نورانی‌اش در نگارگری ایرانی، نسخه‌ای از رسالهٔ خطی منسوب به جالینوس مربوط‌به نگارگری سلجوقی است (بلخاری، ۱۳۸۴: ۷). شباهت فوق‌العادهٔ مفهوم نور در فرهنگ زرتشتی با «اللهُ نورُ السمواتِ و الأرض» در فرهنگ اسلامی، هالهٔ نوری ـ که اینک به‌صورت شعله‌ای فروزان درآمده بود ـ را در اطراف صورت پیامبران و اولیا قرار داد (همان: ۸).

همچنین در این نگاره شاهد استفادهٔ ترکیبی از نشانه‌های انسانی و حیوانی هستیم که با ترکیب‌های رنگی متنوع، دلالتگر روح و مضمون سفر معراج پیامبر (ص) هستند. دو بیت زیر نیز دربارهٔ معراج به‌ترتیب در بالا و پایین نگاره ثبت شده است:

رخش بلند آخورش افکند پست　　غاشیه را بر کتف هرکه هست

صحن زمین کان شد و او گوهرش　　برد سپهر ازپی تاج سرش

تعامل متن و تصویر، به تداخل و هم‌جوشیِ عمیق اجزای متنی می‌انجامد. رخ‌دادن این شیوهٔ آفرینش متن و کدگذاری دوگانه باعث می‌شود دو نقطهٔ مغز، نشانهٔ واحد را دریافت و ذخیره کنند و درنتیجه سرعت دریافت آن نیز سریع‌تر می‌شود (به نقل از هاتفی و شعیری، ۱۳۹۰: ۵۳)؛ بنابراین در نگارهٔ بررسی‌شده از یک‌سو می‌توان کل نگاره را تفسیر و بسط این

دو بیت دانست و ازسوی دیگر این دو بیت را نوعی بیانیه برای نگاره دانست. این دو بیت و عنوان نگاره عوامل پیرامتنی هستند که در پیرامون متن اصلی قرار می‌گیرند و شبکهٔ معنایی متن را تقویت یا بازگو می‌کنند. تقدم زمانی شعر حاشیهٔ نگاره مؤید این است که نوشته شرح نگاره نیست؛ بلکه بالعکس نگاره شکل مصوّر مضمون شعر و در خدمت ادبیات است.

در این متن دیداری، نگارگر کوشیده است به رویداد معراج پیامبر شکلی شناخت‌پذیر بدهد؛ بنابراین شاید رمزگان انسانی و جانوری موجود در نگاره نمادی از روند زنده و پویای دلالتگری این رویداد ملکوتی باشد که به‌صورت مستقیم و با کلام ارائه‌شدنی نیست. در بسیاری از ادیان، فرشته موجودی فراانسانی و بالدار است. فرشتگان در نشانه‌شناسی عرفانی همواره دلالتگر پاکی و طهارت و قدسیّت بوده‌اند. شاید حضور فرشته در جایگاه واسطه میان بارگاه الهی و انسان که با ابزار کلام به انتقال پیام در متن نگاره می‌پردازد و وجود انسان در مرتبهٔ اشرف مخلوقات و تجلی‌یافته به نیروی کلام باعث شده باشد که نقش فرشته‌ها در ترکیبی از پیکرهٔ انسان و بال‌های پرنده متجلی شود. این ویژگی در دیگر نگاره‌های مرتبط با معراج ازجمله نگارهٔ عروج پیامبر در نسخهٔ *معراج‌نامهٔ هرات* و یا عروج پیامبر در نسخهٔ *خمسهٔ شاه طهماسب* نیز دیده می‌شود.

نکتهٔ مهم درباب انسان ادبیات فارسی آن است که انسان ادب عرفانی نه انسان مادّی، بلکه انسانی کامل و روحانی، مظهر اسما و صفات الهی و شایسته مقام خلافت الهی است. چنین بینشی باعث شده است انسانِ نقاشی ایرانی، انسانی واقعی و مادّی نباشد. برپایهٔ همین نگرش، نگارگر ایرانی نماد انسان نوعی را در هاله‌ای از ابهام به تصویر می‌کشد. نگارگر ایرانی با به تصویر کشیدن انسان با اصولی ثابت، بدون توجه به شخصیت‌پردازی یا انعکاس حالت عاطفی در چهره‌ها، درواقع به‌نوعی نمود کلی از انسان دست یافته است که حتی تشخیص زن و مرد در آن تنها با توجه به نوع لباس مشخص می‌شود. این نمود در عین الهام‌گرفتن از طبیعت، با دخل و تصرفی خلاقانه به نقشی قراردادی و نمادین از انسانی تبدیل شده است که چندان فردیّت او مهم نیست. در ادبیات عرفانی، این انسان واقعیتی مجرد و آسمانی و آزاد از سنگینی و حجم واقعیت روزمره است؛ زیرا آنچه انسان را ارزشمند کرده، جان و روح اوست که از صفات ظاهری برتر است. نگارگر ایرانی نیز در نقاشی‌های خود برپایهٔ همین نگرش، به‌جای خلق انسان‌های مادّیِ دارای ویژگی‌های فردی، انسانی کلی و نوعی را در هاله‌ای از ابهام به تصویر می‌کشد. نقاش ایرانی حتی در چهره‌سازی نیز به‌دنبال شبیه‌سازی از شخصیت‌های واقعی نیست؛ بلکه چهره‌هایش را براساس یک الگوی کلی تصویر می‌کند و حالات عاطفی شخصیت‌ها را مظهر و اصلی برتر از چهره‌سازی حقیقی در نظر دارد (زابلی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۳۳).

در نقاشی ایرانی غالباً چهره‌ها و اندام‌های آرمانی دارای عناصر مشترک فیمابین نوعیّت جنس مؤنث و مذکر هستند و عمدتاً چهره‌ها و حتی اندام افراد ویژگی‌های نیمه‌زنانه دارد (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۱۲۹)؛ برای مثال در نگارهٔ «دیدار خسرو از شیرین درحال آبتنی در چشمه» که متن دیداری از داستان تاریخی *خسرو و شیرین* نظامی است، بیش از آنکه برای خلق نشانهٔ دلالتگرِ چهرهٔ تاریخی خسرو و شیرین تلاش شده باشد، برای ترسیم انسان مثالی تلاش شده است. این انسان به قول مولانا:

از مؤنث وز مذکر برتر است  این نه آن جانست کز خشک و ترست

(مولوی، ۱۳۸۱، د ۱: ۲۱۰)

به همین دلیل در نگارهٔ زیر، بین چهرهٔ خسرو و شیرین تفاوت زیادی نیست و شیرین بدون زنانگی متعارف است و تنها نشانهٔ زن‌بودنش به ضرورت ابیات حاشیه، گیسوان بلند اوست. در جهان مثالیِ این نگاره، جاذبه و میل جنسی مشهود نیست؛ بلکه نماد چشمه در آن بر پاکی روح انسانی دلالت می‌کند. اگر این نگاره را با متن ادبی مقایسه کنیم، متوجه می‌شویم که گویا گاهی تأثیر فرهنگ و باورهای عرفانی بر نگاره‌ها بیش از ادبیات بوده است و حتی موضوعات غیرعرفانی ادبیات نیز در تخیل ترکیبی ذهن نگارگر به‌شکلی روحانی متجلی می‌شدند.

نشانهٔ تأویل‌پذیر دیگر دربارهٔ انسان نگارهٔ ایرانی و انسان ادبیات عرفانی، به رابطهٔ انسان‌های داخل نگاره با طبیعت اطرافشان بازمی‌گردد. در ادبیات عرفانی حکایات متعددی دربارهٔ بی‌توجهی عارفان نسبت‌به جاذبه‌های جهان آنی و آتی ازجمله حور و قصور دیده می‌شود. انسان داخل نگاره نیز باآنکه معمولاً در فضایی بهشت‌گونه قرار دارد، کوچک‌ترین توجه و تأثری نسبت‌به محیط اطرافش ندارد و با حفظ استقلال خود مقهور و مسحور فضای اطراف نمی‌شود.

### ۲ـ۳ تفسیر نشانه‌شناختی نظام رنگ در ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی

نگاره‌های ایرانی غنای رنگی بی‌نظیری دارند. این رنگ‌ها علاوه‌بر ایجاد حظ بصری، نشانه‌هایی هستند که اندیشه‌ها و باورهای نگارگر را بیان می‌کنند؛ مثلاً در نگارهٔ معراج پیامبر، رنگ‌ها در آسمان شب معراج بیشترین غلظت و قدرت را دارند و پس از آسمان، رنگ‌های شهر مکه برجسته شده‌اند و درنهایت ضعیف‌ترین رنگ‌ها به بیابان‌های حاشیهٔ نگاره اختصاص داده شده است. این رنگ‌بندی بیانگر تفاوت جایگاه و نورانیّت این سه مکان در باور نگارگر است.

رنگ در اندیشه و آرای بسیاری از عارفان بزرگ ایران ماهیّتی نورانی، مثالی و تأویل‌پذیر در جهان مادّه بر عهده دارد. رنگ در فرهنگ اسلامی امری الهی است: «صِبغَةَ اللهِ و مَن أحسَنُ مِنَ اللهِ صِبغَةً» (بقره: ۱۳۸) و در نگارگری ایرانی نیز (به‌منزلهٔ متنی فرهنگی) نظامی از نشانه‌هایی بامعنا و دلالت‌های معنوی و حکمی برگرفته از ادبیات عرفانی است. رنگ‌ها در این نگاره‌ها به‌ظاهر رنگ‌های طبیعت را بازتاب می‌دهند؛ اما نگارگر به‌دنبال رمزگذاری عالمی مثالی بوده است که در آن، رنگ‌ها و صوری معلق از جنس نور وجود دارد. رنگ‌آمیزی خیالی و مسحورکنندهٔ این نگاره‌ها به‌جای آنکه بیانگر واقعیت‌های مکرر عالم بیرون باشد، کلیّتی واحد از یک روایت را در پیش چشم بیننده به تصویر می‌کشد؛ روایتی که در ابعاد زمان و مکان جریان ندارد؛ به عبارتی، رنگ‌ها و نورها در نگارگری ایرانی، مثالی و واقعیت‌گریزند و به تعبیری تمامی اثرند (ابراهیمی‌پور، ۱۳۹۱: ۱۳). این رنگ‌های متضاد که

معانی مختلفی دارند، در نگارهٔ ایرانی به‌گونه‌ای مهربان در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند؛ زیرا درنهایت همگی از جنس نور هستند. نگارگر ایرانی برای حفظ خلوص نور و رنگ، دنیایی بدون سایه‌پردازی و ژرفانمایی را مصوّر می‌کند تا مرتبه‌ای از حقیقت را به تصویر بکشد که آن مرتبه بدون بُعد و سرشار از نور است.

رنگ‌های لاجوردی، طلایی، سرخ، سیاه و سفید از رنگ‌های پرکاربرد در نگاره‌های ایرانی هستند که هرکدام مفاهیم نمادین خود را دارند. در نگاره‌های مرتبط با حکایات ادبی، نگارگران به‌خوبی از نقش نمادین رنگ‌ها برای انتقال معنای حکایت استفاده کرده‌اند. در نگاره‌های ایرانی، لاجوردی معمولاً نماد آسمان و ملکوت است. طلایی نماد روح و نور الهی است. این رنگ به‌سبب ارزش زر در فرهنگ و تمثیل‌های عرفانی از رنگ‌های دوست‌داشتنی نگارگران است. سرخ گاه نماد خشم و غضب و گاه نماد شور و شعف و تجدید حیات است و سیاه نماد نیستی و عدم است. سیّد حسین نصر کاربرد این رنگ‌ها را بیش از آنکه ناشی از قراردادهای هنری بداند، برخاسته از کشف و شهود هنرمندان می‌داند و می‌نویسد: فضا در مینیاتور ایرانی درواقع نمودار فضای ملکوتی است و اشکال و رنگ‌های آن، جلوه‌ای از اشکال و رنگ‌های عالم مثال است. رنگ‌ها، مخصوصاً رنگ‌های طلایی و آبی کبود و فیروزه‌ای، صرفاً از ذوق هنرمند سرچشمه نگرفته است؛ بلکه نتیجهٔ رؤیت و شهود واقعیتی عینی است که به عالم مثال تعلق دارد (نصر، ۱۳۸۶: ۱۹۴؛ نیز نصر، ۱۳۷۳: ۸۵). بلخاری در این باره محتاطانه‌تر سخن می‌گوید و می‌نویسد: اگر این فرضیه تأیید شود که عارف می‌تواند با خرق حجب و تصفیهٔ دل و تزکیهٔ جان به عوالم فراتر از حس گذر کند و صور نورانی و متعالی ممکنات را بنگرد و به هنگام بازگشت به عالم حس، با ضبط و حفظ صور، آنها را مجدد خلق کند، آنگاه می‌توان صور نیمه‌تجریدی هنر اسلامی را بازتاب صور معلقه در روح هنرمند عارف و عارف هنرمند دانست و با کالبدشکافی آن، معیاری برای رمزگشایی هنر اسلامی و کشف ریشه‌های متعالی آن به دست آورد (بلخاری، ۱۳۹۰: ۳۱۷). در صورت درستی این فرضیه، شهودی و ماورایی‌بودن رنگ‌ها باعث شده است که هنرمند ایرانی به تطابق رنگ و واقعیت پایبند نماند و از رنگ‌هایی عجیب برای ترسیم کوه‌ها و صخره‌ها و دیگر عناصر طبیعت استفاده کند. در این میان طبیعی‌ترین رنگ‌ها به چهرهٔ انسان‌ها اختصاص داده شده است.

آثار خلق‌شده در هر دو حوزهٔ ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی آثاری روشن، خوش‌بین و کمال‌گرا هستند؛ برای مثال در نقاشی ایرانی، فصل پاییز یا منظری از شب به‌ندرت نقاشی می‌شود؛ درحالی‌که به ترسیم بهار و روزهای روشن آفتابی بسیار توجه شده است. معمولاً زمستان به تصویر کشیده نمی‌شود، مگر اینکه در متن مربوط از آن ذکری به میان آمده باشد. احتمال می‌رود که علت ترسیم‌نکردن زمستان، نسبت آن با تصورات منفی باشد (پولیاکووا، ۱۳۸۱: ۱۰۸). اعتقاد عمیق نگارگر ایرانی به نظام زیبایی الهی جهان باعث شده است که نگارگر ایرانی حتی در ترسیم بیابان برهوت عربستان با نقش درختان پرشکوفه از فضای همیشه بهار و رنگین نگاره‌های ایرانی غافل نشود؛ برای مثال به نگارهٔ «آوردن مجنون در زنجیر به خیمهٔ لیلی» اثر میر سیّد علی در خمسهٔ نظامی شاه طهماسبی بنگرید. نشانه‌های کلامی اشعار حکایت، در درون کتیبه‌هایی به‌شکل منظم و متقارن بالای نگاره نگاشته شده‌اند. فضای نگاره دلالتگر فضای زندگی پرتحرک مردم بادیه‌نشین است. زمین اثر با رنگ گرم طلایی (دلالتگر مکان وقوع داستان) سطح وسیعی از نگاره را در بر گرفته و در عین تقابل با رنگ آبی آسمان، زمینهٔ مناسبی را برای نمایش هم‌نشینی رنگ‌های پرتضاد فراهم کرده است. عنصر رنگ علاوه‌بر ایجاد نیروی حرکت، در برقراری تعادل در ترکیب نگاره نیز نقش مهمی دارد.

در کارکرد نشانه‌شناختی رنگ‌ها، رنگ زردِ جامهٔ لیلی دلالتگر رنج عشق او و رنگ سیاه جامهٔ او به مجاز مایکون دال بر فرجام دردناک اوست. در دلالت‌شناسی رنگ‌ها، رنگ آبی نشان و نماد آرامش، پاکی و بی‌آلایشی است (آلبوغبیش و همکاران، ۱۳۹۷: ۴۵). رنگ آبی دامان مجنون نیز نشان پاکی و آسمانی‌بودن است. در بافت ادب عرفانی نیز رنگ آبی و کبود، جامهٔ مصیبت‌زدگان است. درواقع، نگارگر با انتخاب نماد رنگ آبیِ جامهٔ مجنون با کارکردی دلالتمند، دلالت معنایی این رنگ را به مخاطب منتقل، و فرازمینی‌بودن و پاک و عارفانه بودن عشق وی به لیلی را بیان می‌کند. مقایسهٔ حالت مجنون و رنگ دامان مجنون در این نگاره با دیگر نگاره‌ها ازجمله نگارهٔ «مجنون در بیابان» آقا میرک نشان می‌دهد که نگارگران تصویر مشترکی از مجنون در خیال خود داشته‌اند.

## ۲ـ٤ تفسیر نشانه‌شناختی نظام احسن در ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی

نظام احسن از مباحثی است که هم در کلام اسلامی و هم در عرفان نظری مطرح شده است. در عرفان عملی نیز به‌صورت رؤیت جهانی تجلی یافته است که در آن، همه‌چیز جمیل است. در عرفان ابن‌عربی هر اسم الهی فراگیر همهٔ اسماست و در افق خودش به همهٔ اسما منعوت و موصوف است (ابن‌عربی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۳۱۴). در این بینش، از آنجا که همهٔ اسمای الهی حسنی هستند و عالم نیز جلوهٔ این اسماست، پس عالم نیز بر مبنای نظام احسن ظهور یافته است. اعتقاد به اینکه زیبایی مطلق همه‌جا را فراگرفته است و «لیس فی الامکان ابدع ممّا کان»، خواه تحت تأثیر عرفان نظری و خواه مکاشفات عرفانی یا هر عامل دیگری، بسیار در ادبیات عرفانی دیده می‌شود. به قول سنایی:

در جهـــان آنـــچ رفـــت و آنـــچ آیـــد  وآنـــچ هســـت آنچنـــان همی‌بایـــد

(سنایی، ۱۳۸۳: ۸۳)

چنین دیدگاهی نسبت‌به هستی باعث شده است که نگارگر ایرانی تصویرگر زیبایی و جمال مطلق باشد. در این نظام احسن همه‌چیز، حتی دوزخ، به‌نوعی زیباست. باید توجه داشت تصویر جهنم در فرهنگ عرفانی با تصویر جهنم در نزد متشرعین متفاوت است. ابن‌عربی، عارف شهیر معتقد است که عذاب به‌لحاظ لغوی هم‌ریشهٔ عذب به معنی نعمت گواراست و اگرچه دوزخیان در آتش مخلد خواهند ماند، این آتش چون آتش ابراهیم (ع) بر آنها بَرد و سلام می‌شود. او معتقد است بهشت نسبت‌به دوزخ مانند محیط دایره است که فراگیر آن باشد (ابن‌عربی، ۱۳۸۱، ج ۳: ۳۵۳). این نوع اندیشه از یک‌سو برخاسته از اعتقاد به نظام احسن و ازسوی دیگر ناشی از بی‌مرزی کفر و ایمان در مرحله‌ای بالاتر از

مرحلهٔ دنیای مادّی است. نتیجهٔ این اعتقاد را می‌توانید در نگارهٔ دو صفحه‌ای زیر در ترسیم بهشتیان و دوزخیان ببینید که در آن به یاری نشانه‌های دیداری، جهنم چندان ترسناک و متفاوت با بهشت نیست.

رنگ‌های هر دو نگاره بسیار روشن و شبیه به یکدیگر است. در هر دو نگاره، رنگ طلایی و سپس آبی غلبه دارد؛ نوری که اهل بهشت را در بر گرفته است، با آتشی که اهل جهنم در آن غرق هستند، چندان تفاوتی ندارد. این شباهت ناشی از ناتوانی تصویرگر در ترسیم جهنمی تیره و کریه نیست؛ بلکه برخاسته از باورهای عرفانی و فرهنگی اوست. در این نگاره، تمایز بهشت و جهنم نه با ترسیم محاسن و مقابح، بلکه با قاب‌بندی نمادین نگاره در دو صفحهٔ روبه‌روی هم نشان داده شده است. بدین ترتیب نگارگر نشان می‌دهد بهشت و جهنم (اضداد) دو روی یک حقیقت است. در قاب‌بندی شگفت و نمادین این نگاره با دو تصویر عمودی روبه‌رو می‌شویم که با وجود داشتن مرز مشخص، این مرز محو می‌شود و یک تصویر افقی شکل می‌گیرد؛ تصویری افقی که باعث بسط فضا و شکل‌گیری گسترهٔ دیداری شده است. جالب آن است که «نظر پاک خطاپوش» نگارگر در پایین نگاره گل‌ها و گیاهان بهشتی را به‌شکل نیم‌دایره‌ای تصویر کرده که قسمتی از این نیم‌دایرهٔ بهشتی در جهنم امتداد یافته است.

## ۲ـ۵ تفسیر نشانه‌شناختی نور در عرفان و نگارگری ایرانی

نور در فرهنگ ایرانی و عرفان اسلامی امری بس قدسی و مربوط به ذات پروردگار است. در آیهٔ سی و پنج سورهٔ مبارکهٔ نور آمده است: «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ». این آیهٔ مشهور در حکم مانیفست فکری عرفاست که بر ادبیات عرفانی تأثیر بسیاری گذاشته است. در اندیشهٔ عرفانی، نور حق در همه‌جا جلوه‌گر است:

نور حق تابیده بر اکناف عالم سربه‌سر　　نور انجم پرتوی زان نور می‌دانیم ما

(فیض کاشانی، ۱۳۵۳: ۱۲)

اعتقاد بر فراگیری نور حق، حالت منحصربه‌فردی را برای مینیاتور ایرانی به وجود آورده است. نقاش ایرانی برای نمایش عالم معنا و نور فراگیر الهی، نور را در آثار خود به کمک انبوه رنگ‌ها، به‌صورت سراسری و یکنواخت و بدون

منشأ مشخص به تصویر می‌کشد. نور الهی مثل نورهای معمولی نیست که قوّت و ضعف و سایه و روشن دارند و قدرت روشنگری همهٔ جهات اشیا را ندارند (ساعدی رودی، ۱۳۹۵: ۱۴۵). نقاش ایرانی چنین نوری را در رمزگان متن به تصویر می‌کشد. نقاشان برای آفرینش یک تأویل ماورائی حتی از کاربرد نمادهای سایه ـ روشن نیز پرهیز می‌کنند. همهٔ فضا در نقاشی ایرانی انباشته از نور فراگیر الهی است که کل صحنه را به‌طور یکسان روشن می‌کند. منبع روشنایی برگرفته از ذات اقدس الهی و به‌دور از هرگونه سایه و تاریکیِ نماد پلیدی و زشتی (زابلی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۳۳) است. تصویر از ناکجای نوری مرموز آغاز می‌شود و به همان نور نیز پایان می‌یابد. نور چنان بر نقاشی ایرانی حکم‌فرما و غالب است که شب نقاشان ایرانی نیز شبی سرشار از روشنی است. در نگارگری سنتی، شب‌هنگام و یا وقایعی که هنگام شب رخ داده‌اند ـ مانند نگارهٔ «دیدار همای و همایون» در شب اثر جنید در *دیوان خواجوی کرمانی* یا «کابوس ضحاک» اثر میر مصور در *شاهنامه طهماسبی* تنها ـ با آسمانی لاجوردی یا سرمه‌ای‌رنگ و هلال ماه و یا درخشش ستارگان طلایی مشخص می‌شود؛ وگرنه فضا همان فضای درخشان و سیالی است که در همه‌وقت و همه‌جا به یاری نگارگرِ رمزگذار آمده و فضایی متعالی خلق کرده است (آذری دهکردی، ۱۳۸۴: ۷).

در نگارهٔ بالا، ماه و ستارگان طلایی بر شب دلالت می‌کنند؛ درحالی‌که فضای باغی که محل دلدادگان است، با نوری الهی مانند روز روشن است. سرستون‌های طلایی دیوار باغ به‌شکل شیرهایی طراحی شده است که یال آنها به شعاع خورشید می‌ماند. شیر از نمادهای عشق عرفانی است که در اینجا بر سر دیوار به نورافشانی می‌پردازد. دیوارهای باغ و لباس همایون، هر دو طلایی‌رنگ است. شاید این هم‌رنگی دیوار و جامهٔ همایون دال بر محصوربودن همایون داشته باشد و شاید مانند جامهٔ زردرنگ لیلی در نگارهٔ قبلی بر رنج عشق یا نورانیّت او دلالت داشته باشد. جویبار درون باغ و شیوهٔ چیدمان گل‌ها و گیاهان یادآور نقش‌های اسلیمی است. همهٔ این نشانه‌ها تداعی‌گر فضای معنوی و نورانی داستان عاشقانه و نگارهٔ مربوط به آن است.

## ۲ـ۶ تفسیر نشانه‌شناختی دایره در عرفان و نگارگری ایرانی

دایره در عرفان و ادبیات شکلی کامل و مقدس است. تجلی الهی از عالم وحدت به عالم کثرت و باز سفر از کثرت به

وحدت در عرفان نظری با دو قوس نزولی و صعودی نشان داده شده است که با یکدیگر دایره‌ای کامل را می‌سازند. صوفیان در مجالس خود به‌صورت دایره‌وار می‌نشستند و آسمان در ادبیات، چنانکه حافظ گفته است، به‌شکل دایره است:

آن کــه پــر نقــش زد ایــن دایــرهٔ مینــایی  کس ندانست که در گردش پرگار چه کرد

(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۸۴)

باید توجه داشت که انتقال معانی و مفاهیم ازطریق اشکال، سابقهٔ طولانی در زندگی بشر دارد. نشانه‌ها همواره درون نوعی شکل هندسی قرار دارند و حتی حروف نیز از درون برخی اشکال هندسی ازجمله دایره تعریف‌شدنی هستند. یکی از ویژگی‌های مهم هر نمادی، شناوربودن دال آن است. نماد دایره نیز از این قاعده مستثنا نیست. به این ترتیب، نماد شناور دایره، گاهی دلالت قداست و گاهی دلالت جاودانگی دارد و گاهی مضمون آفرینش جهان را القا می‌کند. گاهی مفهوم بی‌نهایت را نشان می‌دهد و گاهی نیز در ادغام با فلز و سنگ مفهوم مادّی می‌گیرد. درواقع نمادین‌بودن این نمونهٔ اولیه باعث شناوربودن دلالت‌های گوناگون آن شده است.

از مهم‌ترین الگوهای اولیهٔ ذهنی برای نشان‌دادن مفهوم جاودانگی، دال دایره است که نماد کمال است. از آنجا که نماد دایره دارای هیچ نقطهٔ شروع و پایان، هیچ مبدأ و مقصدی نیست، در مبحث نشانه‌شناسی این نماد بر مفاهیم بدون آغاز و پایان حرکت و زمان دلالت دارد و ابدیّت را دلالت می‌کند. درحقیقت انسان جاودانگی را در این نماد، فرم و شکلی دلالتگر می‌بخشد (بارت، ۱۳۷۵: ۵۸). ساختن نمونه‌های اولیه، هم می‌تواند به‌صورت تصور ذهنی و هم به‌صورت خلق نمونه‌ای دیدنی باشد. نگارگر باید شکلی برگزیند تا بتواند جاودانگی را در آن تصور کند؛ ازاین‌رو هرگاه می‌خواهد چیزی بیافریند که به بی‌نهایت و جاودانگی بینجامد، باید آن را به‌شکل تصویرهای اولیهٔ جاودانگی درآورد و اجزای دیدنی را با الگوهای نادیدنی همانند کند. این جریان با پیونددادن نادیدنی‌ها با اشکال و صورت‌های نوعی صورت می‌گیرد که در ناخودآگاه او وجود دارند (یونگ، ۱۳۷۸: ۳۸۶-۳۸۷).

از مهم‌ترین دلالت‌های دال شناور دایره، مضمون قداست در طرح‌های ماندالایی است. ماندالا غالباً از دایره‌های هم‌مرکز ساخته می‌شود که همه همگرا به مرکزی درونی هستند (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۱۰۶)؛ بنابراین، ماندالا را می‌توان بازتابی از جهان معنوی در این جهان دانست. همگرایی دایره‌ها در ماندالا، آن را به محلی برای تمرکز حواس، سلوک درونی و نمودار سیر سالکان تبدیل کرده است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۹۱). دلالت نماد دایره در مقابل دلالت مفهوم سکون قرار دارد و اساساً مفهوم مجموعهٔ زنجیرواری از حرکت پی‌درپی، بدون تغییر و شبیه به یکدیگر را نشان می‌دهد. دایره گاهی به‌سبب همین دلالتگری و شکل خود به آسمان یا جهان معنوی نیز تأویل می‌شود. می‌توان گفت دال دایره ازآن‌رو که بدون آغاز و پایان و فراز و فرود است، نوعی کمال اولیه، یکپارچگی، وحدت، تمامیّت و کلیت را القا می‌کند (همان: ۱۴۰-۱۴۱). در هنرهای مأنوس با دین اسلام دایره نمایندهٔ جهانی است که مرکزیّتی به نام الله دارد و همهٔ هستی حول محور این مرکزیّت قرار داده شده‌اند؛ تا آنجا که در هنر اسلامی نیز شاهد مساجدی هستیم که با وجود گنبدهای دایره‌ای مرکزیّتی دارند که همواره به بالا صعود می‌کند و با نام مقدس الله مزیّن می‌شود (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۷: ۲۲).

در ادبیات فارسی نیز با دایره، دال‌های ترکیبی بسیاری مانند دایرهٔ آسمان، دایرهٔ نجات، دایرهٔ عشق، دایرهٔ وحدت و غیره ساخته شده است که این مفهوم عرفانی ـ ادبی بر نگارگری ایرانی تأثیر بسیار گذاشته است. از نشانه‌های آشکار

دیدگاه عرفانی، حرکات دوار و چرخشی است. ترکیب‌بندی‌های بی‌شمار بیضوی، دایره‌ای و حلزونی در نگارگری ایران نشان‌دهندهٔ وابستگی مفاهیم هنر نقاشی به عرفان اسلامی و اصولاً عشق‌های معنوی و جاودان است که خود در ریشه‌های عمیق‌تری به ادبیات عرفانی پیوند خورده است (محمدی وکیل، ۱۳۸۸: ۲۸). در معماری اسلامی نیز قوسْ اصل لایتجزای معماری مسجد است (بلخاری، ۱۳۹۰: ۳۷۸). در نگاره‌های ایرانی پیچ و تاب دوّار جویبارها، رنگ‌ها و شیوهٔ چیدمان گل‌ها و گیاهان و دیگر عناصر جایگزین، یادآور نقش‌های اسلیمی در معماری شده است. هنر اسلامی اسلیمی، اشیاء مادّی را از ثقل خفقان‌آورشان رها می‌کند (یزدانی، ۱۳۹۷: ۴۶).

نکتهٔ تأمل‌برانگیز دیگر دربارهٔ کارکرد دایره در نگارگری ایرانی آن است که این قاب‌بندی‌های دایره‌ای مبتنی بر محاسبات دقیق ریاضی و هندسی هستند. همانگونه که اشاره شد، نگارگران ایرانی تصویرگر عالم غیرمادّی مثال و خیال‌اند. در اندیشه‌های عرفانی سهروردی، ریاضی نیز به این عالم تعلق دارد. شهرزوری در شرح عالم مثال می‌نویسد: جمیع آنچه ارباب علم ریاضی تخیل می‌کنند از اشکال و مقادیر و اجسام و آنچه به آن تعلق دارد از حرکات و سکنات و هیئات و سطوح و خطوط و نقط و غیر ذلک در این عالم اوسط موجودند (شهرزوری، ۱۳۸۴، ج ۳: ۴۵۷).

### ۲ـ۷ تفسیر نشانه‌شناختی زمان و مکان در ادبیات عرفانی و نقاشی ایرانی

در ادب عرفانی زمان و مکان به عالم اجسام تعلق دارد. به تعبیر سنایی، «هرچه در زیر زمان آید همه اسم است و جسم» (سنایی، ۱۳۸۰: ۱۰۴). در برابر این عالم جسمانیِ زمان‌مند و مکان‌مند، عالم بی‌زمان و مکانِ جان قرار دارد.

آشیان مرغ جان شد لامکان　　لامکان چه آنچه ناید در بیان
صد هزاران دور بی دور زمان　　در مقام لامکان بودم مکان
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۵: ۲۶۶)

ابن‌عربی در باب ۶۹ *فتوحات مکیه* معتقد است زمان امری متوهم است. از دیدگاه او ازل خاص خالق و زمان خاص مخلوق است (ابن‌عربی، ۱۳۸۱، ج ۳: ۲۲۱). آموزه‌های عملی ادب عرفانی نیز سالک را تشویق می‌کند تا با ریاضت و سیر و سلوک از محدودیّت‌های زمان و مکان رهایی یابد و سیر در عالم لامکان و لازمان را تجربه کند:

به پرواز جهان لا مکان شو　　زمانی بی زمین و بی زمان شو
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۰۶)

نقاش ایرانی نیز که به پیروی از ادبیات عرفانی در جست‌وجوی عالم جان، از عالم جسم گریزان است، در نگاره‌های خود به نوعی بی‌زمانی و بی‌مکانی دست یافته است. او برای آنکه بر زمان‌مندنبودن و آرمانی‌بودن نگارهٔ خود تأکید کند، گاه در یک نگاره با ترسیم درختان در چهار حالت مختلف بهاری و تابستانی و پاییزی و زمستانی در یک منظره، بی‌زمانی تابلوی خود را به رخ بیننده می‌کشد (محمدی وکیل، ۱۳۸۸: ۳۱). همچنین کم‌بودن نمادهای دیداری مانند حرکت، باد و سایه در نگارگری ایرانی خود بر بی‌زمانی در نقاشی‌های ایرانی دلالت می‌کند؛ بنابراین زمان در نگاره‌های ایرانی، زمان خطی و تقویمی و ریاضی نیست؛ بلکه زمانی کیفی و شهودی است.

مکان‌ها نیز در نگارگری ایرانی اغلب مکان‌هایی استعلایافته‌اند که در اندیشه و تخیل مخاطب حضور آنها استمرار می‌یابد. فضاهای ارزشی مثل مسجد و مکتب و مجالس علما و عرفا، به‌ویژه باغ‌های ایرانی از مکان‌های دوست‌داشتنی

نگارگران هستند. در ادبیات عرفانی و نگارگری، به باغ به‌سبب نقش مثالی‌اش بسیار توجه شده است. باغ‌ها راهی به‌سوی بازگشت به سعادت اولیه یعنی همان بهشت هستند؛ اما این سعادت به‌شکل تخیلی آرمان‌گرا تجلی می‌یابد. آرمان‌گرایی باغ‌ها آنها را به بی‌مکانی و بی‌زمانی سحرآمیز تغییر می‌دهد که زایندهٔ سعادت‌اند. باغ مکانی است که ما را به زمان اسطوره‌ای، زمان آدم و حوا، زمان بهشت و زمان ازلی هدایت می‌کند (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۳۱). نقش نمادین باغ صرفاً به دوران اسلامی نیز محدود نمی‌شود. برپایهٔ سنت مزدایی، باغ بهترین مکان برای اتصال‌جویی به عالم بالاست؛ زیرا در میان طبیعت زمینی و دنیای آرمانی، «آن روشنی ازلی» واقع است (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۵۹). این باغ‌ها و مکان‌های معنوی و مرموز در نقاشی ایرانی برتر از مکان سه‌بعدی مادّی‌اند. تصاویر مینیاتور دریچهٔ خیالی به خواب‌ها و رؤیاهاست؛ رویداد یا چیزی وجود ندارد که حضوری واقعی داشته باشد؛ آنچه هست فقط حرکت‌هایی خالص است که در جایی غیردنیایی، جهانی معلق و غیرمادّی از رنگ‌های نورانی تکامل و تحقق یافته است (اسحاق‌پور، ۱۳۷۹: ۷). به‌دلیل شکستن محدودیّت زمان و مکان، بینندهٔ نقاشی ایرانی در مقام دانای کل در برابر مکان قرار می‌گیرد؛ او مانند عارفی است که براثر عنایت یا ریاضت دارای قدرت اشراف بر ضمایر شده است و می‌تواند از یک مکان واحد، فضای بیرونی خانه‌ها و کاخ‌ها و درون خانه‌ها و حجره‌ها را هم‌زمان ببیند؛ برای نمونه می‌توان به نگارهٔ «بزم شبانه» اثر میرسیّد علی اشاره کرد. در این نگاره، دیوارها مانع دید نمی‌شوند. گویی بینندهٔ این نگاره و بسیاری از نگاره‌های دیگر ایرانی با چشمی الهی درون ساختمان‌ها و غرفه‌ها را می‌بیند؛ زیرا انسان کامل در جهان‌بینی عرفانی متحلّی به صفات الهی ازجمله علم است و حقیقت اشیا را می‌بیند.

نکتهٔ دیگری که بر ماورایی‌بودن مکان در نقاشی ایرانی دلالت می‌کند، نبود پرسپکتیو در نقاشی ایرانی است. در نقاشی ایرانی به‌جای القای حس دروغین بُعد و فاصله با کمک پرسپکتیو، از رنگ‌های تخت و ترازهای پشت سر هم و متوالی استفاده می‌شود که به اطراف و بالا و پایین گسترش می‌یابد. بدین ترتیب در نقاشی ایرانی ژرفای آن از سطح جدا نیست. ممکن است این حالت در نگاه اول برخاسته از ناآشنایی نقاش ایرانی با قوانین پرسپکتیو به نظر رسد؛ اما به‌کارگیری این قوانین در معماری و کاشی‌کاری ایرانی این نظر را رد می‌کند. به گمان نگارندگان ممکن است این حالت برخاسته از اندیشهٔ عرفانی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت باشد. در نزد عارف، کثرات عالم فقط مظاهر

حق‌اند و با وجود اختلافی که در عالم شهود میان آنها دیده می‌شود، از آن حیث که تنها مظهری از حضرت احد واحد هستند، اختلافی در میان آنها نیست؛ درست مثل نور واحدی که از شیشه‌های مشبک رنگی عبور کند و بعد از آن به رنگ‌های مختلف جلوه‌گر شود. مولانا دربارهٔ اختلاف موجود در عالم کثرت می‌گوید:

چون که بی‌رنگی اسیر رنگ شد　　موسی‌ای با موسی‌ای در جنگ شد
چون به بی‌رنگی رسی کآن داشتی　　موسی و فرعون دارند آشتی

(مولوی، ۱۳۸۱، د ۱: ۲۶۴)

نقاش ایرانی با چنین ذهنیّتی درپی قلم‌زدن هم‌زمانِ عالم رنگی شهود و عالم بی‌رنگی برتر از شهود است؛ بنابراین اگرچه موضوع‌های مختلف در شکل و رنگ و ظاهر با یکدیگر متفاوت‌اند، از آن نظر که همهٔ آنها جلوه و مظهر یک حقیقت‌اند، همگی در یک سطح و بدون فاصله از هم قرار می‌گیرند. حضور توأمان مسجد و مجلس بزم در نگارهٔ بالا نشانه‌ای است که این معنا را تأیید می‌کند. مسئلهٔ دیگر دربارهٔ اماکن کشیده‌شده در نگاره‌های ایرانی، پرهیز نقاش ایرانی از تهی و عدم است. در نگاره‌های ایرانی فضای خالی دیده نمی‌شود و درعوض با تزاحم نشانه‌های دیداری روبه‌رو هستیم. تعدد و تکثر عناصر دیداری تضمین‌کنندهٔ پویایی حرکت و زایش است؛ وحدت عناصر دیداری سبب آرامش خاطر، گریز نگاه از بستر محدود خود و عمق‌بخشی آن می‌شود (شعیری، ۱۳۹۲: ۸۰).

## ۲ـ۸ صورخیال و نمادها و موضوع‌های مشترک در ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی

نقاش ایرانی می‌کوشد متنی دیداری از طرح ادبی ارائه دهد و به همین سبب صورخیال شعر فارسی و نقاشی ایرانی بسیار با یکدیگر مطابقت دارند. در ادبیات عرفانی از تعابیری مانند باغ، رخ، زلف، خال و... سخن به میان می‌آید. بر این اساس نگارگر نیز می‌کوشد این عناصر را در بهترین شکل نمادینش به تصویر درآورد (کریمی و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۲). زبان استعاری و صورخیال ادبیات عرفانی آنچنان نیرومند و پذیرفتنی بود که برای قرن‌ها به‌صورت سنتی ادبی رعایت می‌شد. نقاش نیز می‌کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد. بدین ترتیب، نقاشان به‌تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی برپایهٔ مضامین ادبیات گرد می‌آورند. نسل‌ها چنین تصویرهایی را مانند سنتی پایدار نگه می‌دارند و تنها به‌مرور اندک تغییراتی در آنها ایجاد می‌کنند (فارسی‌نسب، ۱۳۷۶: ۴۵).

زاویهٔ دید ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی هر دو گزینشی است. زاویهٔ دید گزینشی گونه‌ای مبتنی بر انتخاب برترین نمونه از وجوه یک چیز یا یک موقعیت است. نمونهٔ انتخاب‌شده به‌نوعی معرف همهٔ وجوه دیگر است و می‌توان آن را مثالی کامل و بی‌نقص دانست (شعیری، ۱۳۹۸: ۸۲). ادبیات فارسی کلاسیک به‌طور عام و ادبیات عرفانی فارسی به‌طور خاص ایدئال‌گرا هستند. این مسئله باعث شده است برخی از نشانه‌ها در نقش نشانه‌هایی قراردادی دلالت‌کننده بر کمال جمال، در ادبیات تثبیت شوند. نگارگر ایرانی نیز همین نشانه‌ها را استفاده کرده است. برای تبیین مطلب مثالی ذکر می‌شود؛ همانگونه که گفته شد انسان موضوع محوری در نقاشی و ادبیات ایرانی است. از میان عناصر پیکرهٔ آدمی، سر اهمیتی والاتر از سایر اجزا دارد و تأکید بسیاری بر عناصر زیباشناسانهٔ آن شده است (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۱۴۶). اغلب سرها و چهره‌هایی که در نقاشی ایرانی دیده می‌شود، چهره‌هایی مانند قرص ماه گرد و مانند گل سرخ‌رنگ هستند. ابروها کمانی و دهان‌ها تنگ و سرخ‌اند؛ بینی‌ها کوچک و چشمان بادامی‌اند. این چهره بیشتر به مردم آسیای مرکزی

تعلق دارد و اگر نگارگر ایرانی چهره‌ها را از چهره‌های واقعی پیرامون خود تقلید می‌کرد، قطعاً چهره‌های متفاوت‌تری در نقاشی ایرانی دیده می‌شد. به‌جز سابقهٔ حضور این چهره‌ها در میان ایرانیان و آثار باستانی ایرانی، علت دیگر این امر را باید در نفوذ ادبیات فارسی و شعر آن بر روی هنرهای دیگر جست‌وجو کرد. از دیرباز شاعران ایران چهره‌ها را با الهام‌گیری از زیبارویان ختا و ختن و چگل به قرص ماه و ابروان را به کمان و چشمان را به بادام تشبیه می‌کردند. گفتنی است مینیاتور ایرانی از همان آغاز شکل‌گیری تاحدّ بسیاری تحت تأثیر مکتب‌های ادبی و اشعار سخنوران ایرانی بود. اشعار فارسی سرشار از توصیف این چهره‌های مدوّر است که از آنها به نام‌های ترک ختا و ترک شیرازی و غیره یاد کرده‌اند؛ این آثار ـ چه به‌طور مستقیم به هنگام مصورکردن دیوان‌های شعر و چه به‌طور غیرمستقیم ـ همواره الهام‌بخش هنروران نقاش بوده است (تجویدی، ۱۳۵۲: ۸۴). از مثال‌های جالب توجه در این باره، نگارهٔ «تعذیب مشرکان مسلمانان ضعیف را» در کتاب *مجمع‌التواریخ* مکتوب هرات ۸۲۶ ق. است که در آن عرب‌های صدر اسلام نیز با چهرهٔ ترکان آسیای میانه ترسیم شده‌اند؛ بنابراین نگارگر ایرانی برای ترسیم چهره‌ها به‌جای تقلید از واقعیت، از صورخیال و تشبیهات و استعاره‌های شعر فارسی تقلید می‌کند که در ادب عرفانی نیز حضور پررنگی دارند؛ همان صورخیالی که در سنت ادبی برای نشانهٔ کمال جمال مادّی انسان پذیرفته شده است.

بسیاری از موضوعات مکرر در نگارگری ایرانی نیز از نمادهای پرکاربرد در ادبیات عرفانی هستند. پرندگان آسمانی مانند سیمرغ، هما، باز، هدهد و خروس در ادبیات عرفانی، معانی رمزی دارند و حضور فراوان آنها در نقاشی ایرانی بیانگر اعتقادات نقاش است. همچنین تصاویر مکرر باغ‌های ایرانی، رستم دستان و نبرد شیر و گاو در نقاشی ایرانی، نمادهایی با معانی خاص خود در ادبیات عرفانی هستند که نقاش ایرانی را نیز به خود جذب کرده‌اند. سیّد جعفر سجادی در تفسیر و معنی این نشانه‌ها می‌نویسد: باغ و باغ ملکوت ظاهراً کنایه از عالم ارواح و جهان پاکان است (سجادی، ۱۳۸۹: ۱۸۲). رستم پهلوان معروف افسانه‌ای ایران در ادبیات عرفانی فراوان به کار رفته و گاه کنایه از نفس مطمئنه و شجاعت روحی و معنوی است (همان: ۴۱۵)؛ گاو در نزد عارفان کنایه از نفس اماره و رذائل اخلاقی است (همان: ۶۷۷). نگارگران به برخی از موضوعات و داستان‌های ادبیات عرفانی ـ مثل داستان شیخ صنعان ـ علاقهٔ خاصی داشته‌اند. علاوه‌بر نگاره‌هایی که مستقیماً به ترسیم واقعهٔ ملاقات شیخ صنعان و دختر ترسا می‌پردازند، شاید در نگارگری ایرانی موضوع پرکاربرد پیرمرد قرارگرفته در برابر دختری بلندقامت و شراب‌به‌دست بر زمین، نشان از تأثیر این داستان در سنت‌های نگارگری ایرانی داشته باشد.

## ۳ـ نتیجه‌گیری

بستر فرهنگی آثار هنری از مهم‌ترین عوامل شکل گیری متون و نظام‌های هنری است. هدف هر اثر هنری روبه‌روکردن مخاطب با شیوهٔ تازه‌ای از ارائه فرهنگ‌های موجود است؛ بنابراین عرضهٔ یک اثر تازه نفی آثار موجود نیست؛ بلکه شیوهٔ ارائهٔ دیگری است (شعیری، ۱۳۷۶: ۷۹ ). چنین نسبت معناداری میان بسیاری از آثار هنری ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی دیده می‌شود. عرفان اسلامی از مهم‌ترین ستون‌های فرهنگی ایران‌زمین است و شعر و ادبیات فارسی نیز از پرکاربردترین ابزارهای بیان و آموزش و گسترش آن بوده و نقش مهمی در شکل‌گیری فرهنگ عرفانی ایرانیان داشته است. ادبیات عرفانی ایران از قرن ششم هجری به بعد از چنان نفوذ و مقبولیّتی در میان عام و خاص برخوردار شد که

سایر هنرها نیز از آن تأثیر پذیرفتند. در میان انواع هنرها، نقاشی از ادبیات عرفانی تأثیرهای بسیار مهمی گرفت. این تأثیرات در آثار نقاشان و مکتب‌های مختلف نقاشی ایرانی یکسان نیست؛ با این حال تأثیر عرفان و ادب عرفانی چنان نیرومند است که نمی‌توان منکر نقش پررنگ آن در کلیت نگارگری ایرانی شد.

در بررسی چگونگی ارتباط ادبیات عرفانی و نگارگری دیدیم که ادبیات عرفانی به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم بر زبان و نشانه‌های به‌کاررفته در نگاره‌ها تأثیر گذاشته است. زبان ادبیات عرفانی و نگارگری ایرانی هر دو سمبولیک و سرشار از نشانه‌های نمادین است. محدودیّت زبان برای بیان حقایقِ عظیمِ بیان‌ناپذیر عرفانی باعث شده است عارفان از دیرباز از نمادها برای بیان محتویات ذهن و دل خود استفاده کنند. طبق الگوی پیرس، بسیاری از این نمادها در اصل نشانه‌های شمایلی هستند که به نشانه‌های نمادین تبدیل شده‌اند. نشانه‌های نمادین نگارگری را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد. گروه اول نشانه‌هایی مثل صورخیال بیان‌کنندهٔ زیبایی انسانی یا داستان‌ها و تمثیلات عرفانی هستند که در ادبیات هم تقریباً به همان شکل با دال‌های کلامی به کار رفته‌اند؛ گروه دوم نشانه‌هایی هستند که اگرچه در ادبیات عرفانی حضوری ندارند، به‌شکل غیرمستقیم منبعث از آموزه‌های ادبیات عرفانی هستند. این امر به این دلیل است که متن ادبی پس از انتقال به یک میدان دلالتگرانه دیگر ناگزیر بخشی از عناصر شکل‌دهندهٔ خود را از دست می‌دهد یا این عناصر به شکل و شمایل متفاوتی ظاهر می‌شوند (آلبوغبیش و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۱). ویژگی های منحصربه‌فردی مثل نبود پرسپکتیو، نبود سایه‌روشن، تضادها و ترکیب‌بندی‌ها، نوع استفاده از رنگ و نور، نوع قاب‌بندی، استفادهٔ بسیار از دایره، حضور انسان‌هایی با اندازه‌هایی به دور از ذهن و غیره در نگارگری ایرانی برخاسته از جهان‌بینی عرفانی حاکم بر فرهنگ نخبگان است که در قالب این نشانه‌های تصویری تجلی یافته است. به تعبیری نگارگر ایرانی می‌کوشد با زبانی رمزگونه، عالم لازمان و لامکان مطرح در ادب عرفانی را با نشانه‌های دیداری دلالتگر به تصویر بکشد و با بهره‌گیری از ابزار رمزگذاری به طرح‌های ادبی حالتی عینی بخشد.

یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که گرچه رنگ‌ها و نورها در نگارگری ایرانی به‌ظاهر رنگ‌ها و نورهای طبیعت را بازتاب می‌دهند، نگارگر مطلوبش مفهوم فیزیکی نبوده است؛ بلکه به‌دنبال بازنمود عالمی مثالی بوده است که در آن، رنگ‌ها و صوری معلق از جنس خیال وجود دارد. بدین ترتیب نقاشی‌های ایرانی به بیننده نوری فراگیر و بی منبع را القا می‌کنند که گاه از شدت وضوح و ظهور جلب نظر نمی‌کند. در پایان، نتیجهٔ مقاله روشن می‌کند که تأثیر بینش معنوی عارفان اسلامی، نگارگران را بر آن داشته است تا از مفاهیم مینوی دال‌ها و نمادها برای نشانه‌هایی از عالم مثال در آثار خود بهره بگیرند و رمزگانی ویژه را برای محاکات حقیقت عالم مثال خلق کنند. درواقع تحت تأثیر فرهنگ عرفانی، در نگارگری ایرانی آنچه بیشتر از همه توجه را برانگیخته، گریز از جهان واقع و روی‌آوردن به عالمی مثالی است؛ عالمی که در آن ذات حقیقی هرچیز جای دارد و هنرمند سالک با رهاکردن جسم مادّی خویش امکان سفر بدانجا را می‌یابد.

## منابع


۱. قرآن کریم.

۲. آذری دهکردی، لی‌لی (۱۳۸۴)، *بررسی شیوه‌های تصویرسازی در ایران (بالاخص نقاشی قهوه‌خانه‌ای)*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ تصویرسازی، تهران: دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی.

۳. آژند، یعقوب (۱۳۸۷). مکتب *نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر، چاپ اول.

**٤.** آلبوغبیش، عبدالله؛ آشتیانی عراقی، نرگس (۱۳۹۷). «پیوند ادبیات و نگارگری با خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی، *پژوهشهای ادبیات تطبیقی*، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱، ۳۱-۵۸.

۵. ابن‌عربی، محمد بن علی (۱۳۸۱). *فتوحات مکیه*، جلد اول و سوم، ترجمه و تعلیق محمد خواجوی، تهران: مولی.

۶. ــــــــــــــــ (۱۳۹۲). *فصوص الحکم*، درآمد، برگردان متن، توضیح و تحلیل محمدعلی موحد و صمد موحد، تهران: کارنامه، چاپ ششم.

۷. اخوان‌مقدم، ندا (۱۳۹۳). «تفسیر شمایل‌نگارانه صحنه‌های شکار در ظروف فلزی ساسانی»، *کیمیای هنر*، سال سوم، ش ۱۲، ۳۳-۵۰.

۸. اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۷۹) *مینیاتور ایرانی، رنگهای نور آینه و باغ*، ترجمهٔ جمشید ارجمندفر، تهران: نشر و پژوهش فروزان روز، چاپ اول.

۹. اسیری لاهیجی، محمد بن یحیی (۱۳۶۵) *مثنوی اسرار الشهود*، به تصحیح برات زنجانی، تهران: امیرکبیر، چاپ اول.

۱۰. بابایی فلاح، هادی (۱۳۹۱). «نقش واسطه‌ای ادبیات فارسی بین عرفان اسلامی و نگارگری ایران»، کنگرهٔ پیشگامان پیشرفت، برگرفته از پایگاه https://www.sid.ir/fa/seminar/ViewPaper.aspx?ID=59604.

۱۱. بارت، رولان (۱۳۷۵). *اسطوره، امروز*، ترجمهٔ شیریندخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز.

۱۲. بزرگ بیگدلی، سعید؛ اکبری گندمانی، حبیب‌الله؛ محمدی کله‌سر، علیرضا (۱۳۸۶). «نمادهای جاودانگی (تحلیل و بررسی نماد دایره در متون دینی و اساطیری)»، *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*. دورهٔ ۱، ش ۱، پیاپی ۱، ۷۹-۹۷.

۱۳. بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۴). *تجلی نور و رنگ در هنرهای ایرانی ـ اسلامی*، تهران: سوره مهر، چاپ اول.

۱۴. ــــــــــــــــ (۱۳۹۰). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی، چاپ دوم.

۱۵. پولیاکووا، یلنا آرتیموا؛ رحیموا، ز. ای (۱۳۸۱)، *نقاشی و ادبیات ایرانی*، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: روزنه، چاپ اول.

۱۶. پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۹)، *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی، چاپ سوم.

۱۷. پیرس، چارلز سندرز (۱۳۸۱). «منطق به‌مثابهٔ نشانه‌شناسی: نظریه نشانه‌ها»، ترجمهٔ فرزان سجودی، *زیباشناخت*، ش ۶، ۵۱-۶۳.

۱۸. تجویدی، اکبر (۱۳۵۲)، *نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان*، تهران: ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، چاپ اول.

۱۹. جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۷۵)، *مثنوی هفت اورنگ*، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران: مهتاب، چاپ هفتم.

۲۰. چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر، چاپ دوم.

۲۱. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲). *دیوان حافظ*، جلد اول، تصحیح و توضیح پرویز ناتل‌خانلری، تهران: خوارزمی، چاپ دوم.

۲۲. خلج امیرحسینی، مرتضی (۱۳۸۷). *رموز نهفته در هنر نگارگری*، تهران: کتاب آبان، چاپ اول.

۲۳. خلیفه بناروانی، بهمن (۱۳۹۱). «نشانه‌شناسی و ادبیات با اشاره به ارتباط برخی مباحث نشانه‌شناسی با نظریه مجاز در بلاغت ایرانی»، ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی، دانشگاه شهید بهشتی، برگرفته از پایگاه https://www.sid.ir/fa/seminar/ViewPaper.aspx?ID=42827.

۲۴. دوبوکور، مونیک (۱۳۷۶). *رمزهای زنده جان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز، چاپ دوم.

۲۵. رحیمیان، سعید (۱۳۸۳). *مبانی عرفان نظری*، تهران: سمت، چاپ اول.

۲۶. زابلی‌نژاد، هدی (۱۳۸۷). «بررسی نگاره‌های داستان خسرو و شیرین»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۲۶، ۳۰-۴۵.

۲۷. زرینی، سپیده سادات؛ مراثی، محسن (۱۳۸۷). «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی»، *نگره*، سال چهارم، شمارهٔ ۷، ۹۳-۱۰۶.

۲۸. ساعدی رودی، محمدرضا؛ صرفی، محمدرضا؛ شریف‌پور، عنایت‌الله (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی نور در دیگاه ابن‌عربی و مولانا»، *ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، شمارهٔ ۱۴، ۱۳۹-۱۶۴.

۲۹. سجادی، جعفر (۱۳۸۹). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران: طهوری، چاپ نهم.

۳۰. سجودی، فرزان (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران، نشر علم، ویرایش دوم.

۳۱. ــــــــــــ (۱۳۸۵). «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان؛ بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری»، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ش ۱، ۴۶-۶۴.

۳۲. سخاوت‌دوست، نوشین؛ البرزی، فریبا (۱۳۹۸). «بازتاب نقش نشانه‌شناسی در فرایند گذر از فضا به مکان در مجموعه تاریخی سعدالسلطنه قزوین»، *مطالعات شهری*، ش ۳۲، ۴۷-۶۴.

۳۳. سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸۲). *حدیقه الحقیقه و طریقه الشریعه*، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران، چاپ ششم.

۳۴. سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸۰). *دیوان حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی*، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: سنایی، چاپ پنجم.

۳۵. شاه نعمت‌الله ولی، نعمت الله بن عبدالله (۱۳۶۶). *کلیات دیوان شاه نعمت‌الله ولی کرمانی*، تصحیح محمد عباسی، تهران: کتابفروشی فخر رازی، چاپ چهارم.

۳۶. شعیری، حمیدرضا (۱۳۷۶). «معناشناسی تصویری، بازخوانی یک اثر»، *مدرس علوم انسانی*، شمارهٔ ۳، ۷۸-۸۵

۳۷. ـــــــــــــــ (۱۳۹۸). *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، چاپ هفتم.

۳۸. شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). *نشانه ـ معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*، تهران: سخن، چاپ اول.

۳۹. شهرزوری، محمد بن محمود (۱۳۸۴). *رسائل الشجرة الالهیه فی علوم الحقائق الربانیه*، جلد سوم، تحقیق تصحیح و مقدمه نجفقلی حبیبی، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، چاپ اول.

۴۰. شهرزوری، محمد بن محمود (۱۳۸۰). *شرح حکمة الاشراق*، تحقیق و تصحیح و مقدمه حسین ضیائی تربتی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ دوم.

۴۱. صائب، محمدعلی (۱۳۸۳). *دیوان اشعار صائب تبریزی*، تهران: نشر علم، چاپ اول.

۴۲. عصمتی، حسین؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی عناصر بصری، نگاره های حماسی و عرفانی»، *نگره*، ش ۲، ۵-۱۹.

۴۳. عطار، محمد بن ابراهیم (۱۳۹۲). *اسرارنامه*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ ششم.

۴۴. علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲). *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*، تهران: یساولی، چاپ اول.

۴۵. فارسی‌نسب، میترا (۱۳۷۷). *همگامی تصویر و مفهوم در نقاشی ایران*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد گروه نقاشی، تهران: دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد واحد تهران.

۴۶. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه*، جلد اول، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، چاپ اول.

۴۷. فیض کاشانی، محسن (۱۳۵۳). *کلیات اشعار مولانا فیض کاشانی*، مقدمه و مقابله محمد پیمان، تهران: سنایی، چاپ اول.

۴۸. کریمی، ویکتوریا؛ غیثی، هانیه (۱۳۹۵). «بازنگری عرفان در مبانی نگارگری‌های معراج حضرت محمد (ص)»، *پیکره*، دورهٔ ۵، ش ۱۰، ۳۱-۴۳.

۴۹. کوپر، جی.سی. (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

۵۰. کورکیان، ماری؛ سیکر، ژان پیر (۱۳۷۷). *باغهای خیال*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز، چاپ اول.

۵۱. مرادخانی، علی؛ عتیقه‌چی، نسرین (۱۳۹۷). «تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی ـ اسلامی»، *رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی دورهٔ جدید*، ش ۱، ۵-۲۱.

۵۲. محمدی وکیل، مینا (۱۳۸۸). «نقد معناشناختی در مطالعهٔ تطبیقی ادبیات و نقاشی با تأکید بر داستان لیلی و مجنون»، *جلوه هنر*، شمارهٔ ۲۹، ۲۵-۳۸.

۵۳. مقدمه اشرفی، مختاروونا (۱۳۶۷). *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (از سدهٔ ششم تا یازدهم هجری قمری)*، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: نگاه، چاپ اول.

۵۴. مولوی، جلالالدین محمد بلخی رومی (۱۳۷۵). *مثنوی معنوی*، به تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: صفی

علیشاه.

۵۵. ـــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۱). *مثنوی معنوی*، جلد اول و چهارم و پنجم، تصحیح و ترجمهٔ رینولد ا. نیکلسون، تهران: سعاد، چاپ اول.

۵۶. نصر، سید حسین (۱۳۸۶). *سه حکیم مسلمان*، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیب، چاپ ششم.

۵۷. ـــــــــــــ (۱۳۷۳). «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، هنر، شمارهٔ ۲۶، ۷۹-۸۶.

۵۸. هاتفی، محمد؛ شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۰). «وضعیت شبه‌گفتمانی: نشانه ـ معناشناسی تطبیقی متن و تصویر در کتاب مصور مردم معمولی»، *مطالعات تطبیقی هنر*، شمارهٔ ۲، ۴۱-۵۶.

۵۹. یزدانی، آتنا (۱۳۹۷). *فلسفه اشراق و نگارگری*، تهران: ویهان، چاپ اول.

۶۰. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۸). *انسان و سمبولهایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی، چاپ دوم.

**References**

1. Abbasi, M. (Ed.) (1987). *Kolliyate divane Shah Nematollah Vali Kermani*. Fourth Edition. Tehran: Fakhre razi Bookstore.

2. Akhavan Aghdam, N. (2015). "Iconographic interpretation of hunting scenes in Sasanian metalwork". *Kimiya-ye-Honar*, *3*(12), 33–50.

3. Alboghobeish, A., & Ashtiani, N. (2018). "The connection between literature and miniature, Jami's Leyla and Majnun and a miniature by Muzaffar Ali as a case". *Comparative Literature Research*, *6*(1), 31–58.

4. Alimohammadi Ardakani, J. (2013). *Synchronization of Qajar literature and painting*. First Edition. Tehran: Yassavoli Publication.

5. Ashrafi, M. (1988). *Persian-Tajik poetry in XIV-XVII centuries miniatures*. Translated by Ruyin Pakbaz. First Edition. Tehran: Negah Publication.

6. Azari Dehkordi, L. (2006). *Investigating the methods of illustration in Iran (especially coffee house painting)*. MA Thesis degree. Faculty of Art and Architecture of Islamic Azad University Tehran Center Branch.

7. Azhand, Y. (2008). *Painting school of Herat*. Tehran: Iranian Academy of the arts Publication.

8. Babaei Fallah, H. (2012). *Mediating role of Persian literature between Islamic mysticism and Iranian painting*. Tehran: (n.p).

9. Barthes, R. (1996). *Mythologies*. Translated by Shirindokht Daghighian. Tehran: Markaz Publication .

10. Bolkhari, H. (2005). *Manifestation of light and color in Iranian-Islamic arts.* First Edition. Tehran: Soore Mehr Publication.

11. Bolkhari, H. (2011). *Mystical foundations of Islamic art and architecture.* Tehran: Institute of Islamic Culture and Art.

12. Bozorg Bigdeli, S., Akbari Gandomani, H., & Mohammadi Kalesar, A. (2007). "Symbols of eternality: A study of circular symbols in religious and mythical texts". *Journal of Researches on Mystical Literature (Gawhar-i Guya)*, *1*(1), 79-97.

13. Chandler, D. (2008). *Semiotics: The basics*. Translated by Mahdi Parsa. Second Edition. Tehran: Soore Mehr Publication.

14. Cooper, J. C. (2000). *An illustrated encyclopedia of traditional symbols*. Translated by Malihe Karbasian. Tehran: Farshad Publication .

15. De Beaucorps, M. (1997). *Les symboles vivants*. Translated by Jalal Sattari. Second Edition. Tehran: Markaz Publication.

16. Esmati, H., & Rajabi, M. (2011). "A comparative study of visual elements, epic and mystical paintings". *Negareh Journal*, *5*, 2-19.

17. Farsi Nasab, M. (1998). *Synchronization of image and concept in Iranian painting.* MA Thesis Degree. Faculty of Art and Architecture of Islamic Azad University Tehran Center Branch.

18. Habibi, N. (Ed.) (2005). *Shahrazuri's rasail al-shajara al-ilahiyy a fi ulum al–haqaieq -al rabbaniyya*. First Edition. Tehran: Iranian Research Institute of Philosophy.

19. Hatefi, M., & Shairi, H. (2012). "Quasi-discourse condition; comparative semiotic study of word and image interaction in the picture book " ordinary people". *Journal of Comparative Studies in Art*, *1*(2), 41-56.

20. Ibn al Arabi, M. A. (n.d). *Fotuhat al makiye*. Translated by Mohammad Khajavi. Tehran: Mola Publication

21. Ibn al Arabi, M. A. (n.d). *Fusus al hekam*. Translated by Mohammadali Movahhed and Samad Movahhed. Tehran: Karname Publication .

22. Ishaghpour, Y. (2000). *La miniature persane: Les Couleurs de la lumière: Le miroir et Le jardin*. Translated by Jamshid Arjmandfar. First Edition. Tehran: Farzan e Rooz Publication .

23. Jung, C. G. (1999). *Man and his symbols*. Translated by Mahmood Soltaniye. Second Edition. Tehran: Jami Publication.

24. Karimi, V., & Gheisi, H. (2016). "Re-examination of mysticism in the principles of Persian miniatures representing Muhammad's (PBUH.) ascension". *Paykareh Journal*, *5*(10), 31-43.

25. Kevorkian, A. M., & Sicre, J. P. (1998). *Les jardins du desir: sept siecles de peinture persane*. Translated by Parviz Marzban. First Edition. Tehran: Farzan e rooz Publication.

26. Khalaj Amir Hosseini, M. (2008). *Hidden secrets in the art of painting*. First Edition. Tehran: Aban Publication.

27. Khaleghi Motlagh, J. (Ed.) (2007). *Ferdowsi's Sahnameh.* First Edition. Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia.

28. Khalifeh Banarvani, B. (2012). "Semiotics and literature with reference to the connection of some semiotic topics with the permissible theory in Iranian rhetoric". *Sixth National Conference on Literary Research*, Shahid Beheshti University, Tehran.

29. Khanlari, P. (Ed.) (1983). *Hafez's divan.* Second Edition. Tehran: Kharazmi Publication.

30. Modarrese Gilani, M. (Ed.) (1996). *Jami's haft aurang*. Seventh Edition. Tehran: Mahtab Publication .

31. Modarres Razavi, M. T. (Ed.) (2001). *Sanai Ghaznavi's divan*. Fifth Edition. Tehran: Sanai Bookstore.

32. Modarres Razavi, M. T. (Ed.) (2003). *Sanai Ghaznavi's hadiqat al haqiqa*. Tehran: Tehran University Press.

33. Mohammadi Vakil, M. (2009). "Semantic criticism in the comparative study of literature and painting with emphasis on the story of Leyli and Majnoon". *Jelve-y Honar Journal*, *1*(29), 25-38.

34. Moradkhani, A., & Atighehchi, N. (2019). "Interpretation of semiology of the color based on philosophical foundation Islamic Persian painting". *Rahpooye Honar Journal*, *1*(1), 5-21.

35. Nasr, S. H. (1994). "The world of fantasy and the concept of space in Iranian

miniatures". *Art*, (26), 79-86.

36. Nasr, S. H. (2007). *Three Muslim sages.* Translated by Ahmad Aram. Tehran: Amir Kabir Publication.

37. Nicholson, R. A. (Ed.) (1996*). Mawlavi's maənavi manavi*. Tehran: Safi Alishah Publication.

38. Nicholson, R. A. (Ed.) (2002). *Mawlavi's maənavi manavi*. Tehran: Soad Publication.

39. Perice, C. (2002). *Logic as semiotics: The theory of signs*. Translated by Farzan Sojudi. *Zibashenakht*, (6), 51-63.

40. Peyman, M. (Ed.) (1974). *Kolliyat e ashar e molana fayz e kashshni*. First Edition. Tehran: Sanai Bookstore.

41. Poliakova, E. A. (2002). *Miniatiura i literatura vostoka: evoliutsiia obraza cheloveka*. Translated by Zohreh Feizi. First Edition. Tehran: Rowzaneh Publication.

42. Pope, A. U. (2010). *Survey of Persian art*. Translated by Yaghoob Azhand. Third Edition. Tehran: Mola Publication.

43. Rahimian, S. (2004). *Basic principles of Islamic theoretical mysticism*. First Edition. Tehran: SAMT Publication.

44. Saedi Roodi, M., Sarfi, M., & Sharifpour, E. (2016). "A comparative study of the interpretations of Ayat al-Nour (the verse of light) in Ibn Arabi's and Rumi's view". *Journal of Comparative Literature*, *10*(18), 139-164.

45. Saib Tabrizi, M. A. (n.d). *Divan.* First Edition. Tehran: Elm Publication.

46. Sajjadi, J. (2010). *Dictionary of mystic terms and interpretations.* Ninth Edition. Tehran: Tahoori Publication.

47. Sekhavat Doust, N., & Alborzi, F. (2019). "Reflection of the role of semiotics in the process of moving from space to place in the historical complex of Qazvin Saad-al-Saltaneh". *Motaleate Shahri*, *8*(32), 47-64.

48. Shafiei Kadkani, M. R. (Ed.) (2013). *Attar's Asrar Nameh*. Tehran: Sokhan Publication.

49. Shairi, H. (1997). Visual semantics, re-interpretation of a work. *Modarres-e Olum-e Ensani*, (3), 78-85.

50. Shairi, H. (2013). *Visual semantics: Theory and analysis of artistic discourse*. First Edition. Tehran: Sokhan Publication.

51. Shairi, H. (2019). *Analayse semiotique du discours.* Seventh Edition. Tehran: SAMT Publication.

52. Sojoodi, F. (2007). "The semiotics of time and passage of time: The comparative study of verbal and visual artworks". *Research Journal of the Iranian Academy of Arts*, *1*(1), 46-64.

53. Sojoodi, F. (2008). *Applied semiotics*. Second Edition. Tehran: Elm Publication.

54. Tajvidi, A. (1973). *Iranian painting from the earliest times to the Safavid era*. First Edition. Tehran: Culture and Art Ministry.

*55. The Holy Quran.*

56. Yazdani, A. (2018). *Philosophy of Eshragh and painting*. First Edition. Tehran: Vihaan Publication.

57. Zabolinezhad, H. (2008). "Review of illustrations of the story of Khosrow and Shirin". *Ketabe Mahe Honar*, (126), 30-45.

58. Zanjani, B. (Ed.) (1986). *Asiri Lahiji's masnavi e asrar al shohud*. Tehran: Amir Kabir Publication.

59. Zarrini, S., & Marasi, M. (2008). "Investigating the influence of Islamic mysticism on the formation of painting art of the Herat Timurid and Tabriz Safavid schools". *Negareh*

*Journal*, *4*(7), 93-106.

60. Ziyaei Torbati, H. (Ed.) (2001). *Shahrazuri's commentary on hekmat ol eshragh*. Second Edition. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی