صفحات ۷۷-۶۷ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی • دوره ۷ • شماره ۴ • زمستان ۱۴۰۳

مقام عرفانی آینگی در نگاره بهزاد

نفیسه مصطفوی*[۱]، آزاده یعقوب‌زاده[۲]

[۱] دانشیار دانشکده چندرسانه ای، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲] استادیار دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۹، پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۷/۳۰

چکیده

نقل حکایت «مناظره نقاشان رومی و چینی» توسط مشاهیر عرفان و حکمت، حاکی از ارزش فراادبی آن است. بهزاد که به مصورسازی این حکایت همت گماشته، از قواعد نشانه‌شناختی برای تمامیت نمایش رموز حکایت عرفانی بهره گرفته و هدف این پژوهش، کشف سویه‌های عرفانی نگاره براساس مبانی نمادشناسی و همسو با عرفان ابن عربی است. به عبارتی مسئله محوری تحقیق که با روش تحلیل زمینه‌ای انجام شد، بدین قرار است که نمادشناسی عناصر بصری نگاره همراستا با مبانی عرفان ابن عربی به چه نحو خواهد بود؟

مضمون اصلی این نگاره، مقام آینگی یا اشراق هنرمند با الهامات ربّانی است که با نقوش یکسان دو طاق نشان داده شده و با تشعیر یک بیت از نظامی و نگاه خیره و متعجب پادشاه و اطرافیان به سمت این دو طاق یکسان، مؤکد شده است. نقاش رومی، نماینده جبرئیل، مصوّر صور ملکوتی و نقاش چینی، نماینده هنرمند در مقام آینگی صور ملکوتی است. ملکوت با تصویر درختان سدر و هوای مطبوع با نمایش یک تکه ابر در فضای صورتی و آرامش بدون ازدحام با ترسیم دو پیکره نمایش داده شده است. ترسیم پیکره زن و مردی جوان روبروی یکدیگر برای تجسم عشق و جوانی در بهشت و انتخاب رنگهای شادِ صورتی، زرد و نارنجی برای ترسیم لذت و سرور و بکارگیری رنگ لاجوردی لباسها، نماد معرفتی است که با کتاب در دست مرد تکمیل شده است. حیات معنوی در طراوت درختان و هماهنگی اجزاء در ترکیب مثلثی آن و مفهوم بازگشت انسانِ رستگار به جایگاه اولی در حرکت دایره‌وار پرندگان رمزگذاری شده است.

واژگان کلیدی
آینگی، بهشت، ابن عربی، مناظره نقاشان رومی و چینی، کمال‌الدین بهزاد

استناد: مصطفوی، نفیسه؛ یعقوب‌زاده، آزاده (۱۴۰۳)، مقام عرفانی آینگی در نگاره بهزاد، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۷(۴)، ، ۶۷-۷۷، DOI: 10.22034/ra.2025.2025841.1442

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۴۱-۳۵۴۱۹۷۱۹۰، E-mail: na.mostafavi@gmail.com.

مقدمه

در تحلیل آثار ادبی و هنری به روش سنتی معمولا بر آنالیز مفهومی و نشانه شناسی اثر تکیه می‌شود. روش قرائت متنی (Textual analysis) با تجزیه و تحلیل و توصیف محتوا، ساختار و کارکرد پیام های موجود در اثر در جستجوی معانی پنهان است. اما با رشد رویکرد ساختارگرایی این روش ناکافی تلقی شد و تحلیل زمینه‌ای (Contextual analysis) شکل گرفت. در این شیوه برای به دست آوردن درک جامعتر و لایه‌های عمیق‌تر معنا در یک بافت معین، به تفسیر داده‌ها، متون یا عناصر بصری براساس تجزیه و تحلیل زمینه‌های تاریخی و فرهنگی صاحب اثر می‌پردازند. در این روش، فهم متن و اثر هنری نیازمند فهم زمینه های فکری، دینی، اجتماعی و سیاسی مؤلف متن و هنرمند است. هر اثر هنری در دل الگوواره (paradigm) پدیدار می‌شود و به اصول و مبانی حاکم بر آن متعهد می ماند(مددپور، ۱۳۹۰: ۳۱) در یافتن الگوواره (پارادایم) توجه به ملاحظات تاریخی، فرهنگی و ایدئولوژیک مؤثر در خلق اثر هنری و بررسی الگوهای تکرارشده در زمینه کار هنرمند از اهمیت بسیاری برخوردار است و از اینرو «نباید به بررسی اثر واحد اکتفا نمود»(شپرد، ۱۳۷۵ :۱۵۷)؛ کمال‌الدین بهزاد یکی از مشهورترین نگارگران مسلمان است که رجوع به زندگینامه او نشان می‌دهد که با عرفایی همچون عبدالرحمن جامی مراوداتی داشته است و این ارتباط حاکی از تمایلات عرفانی اوست (اسمعیل‌زاده محمدیه و همکاران، ۱۳۹۴) از سویی بررسی آثار او نشان می‌دهد که علاوه بر مصورسازی صحنه‌های روزمرگی و تاریخی به نگارگری مضامین عرفانی نیز همت گماشته است. او این تمایل عرفانی را گاهی با انتخاب شخصیتهای عرفانی نشان داده است مانند آنچه در نگاره‌های «درویش» و «سماع درویشان» مشاهده می‌شود و گاهی با انتخاب حکایتهایی با محتوا و مبانی عرفانی این علاقه را مجسم نموده است، مانند حکایت «شیخ مهنه در حال قبض» برگرفته از حکایت *منطق الطیر* عطار (صدری،۱۳۹۲ : ۱۸۸) و حکایت «مناظره نقاشان رومی و چینی» برگرفته از شرفنامه نظامی که این حکایت اخیر، داستانی تمثیلی با محتوایی عرفانی است که غزالی، ابن عربی، نظامی و مولوی آنرا مطرح نموده و هریک برداشت های عرفانی خود را تبیین می کنند.

روش پژوهش

از آنجایی که در میان راویان این حکایت، ابن‌عربی صاحب مجموعه مدونی از مباحث عرفانی است؛ در ابتدای این تحقیق، مبانی عرفانی حکایت با روش کتابخانه‌ای جمع آوری و سپس تشریح شده و در ادامه در تحلیل و تفسیر این نگاره برای یافتن رموز عرفانی از روش تحلیل زمینه‌ای بهره گرفته است؛ یعنی در مواردی که نمادشناسی، موارد متفاوتی را برای مدلول یک نماد موجه می‌داند، تنها گزینه‌ای که همسو با زمینه عرفانی نگاره است، ترجیح داده شده است.

سوالات تحقیق

این تحقیق در صدد پاسخ به سوالات زیر است:

۱. پیام اصلی حکایت تمثیلی چیست؟

۲.نقاش چینی و رومی چه ارتباطی با پیام اصلی حکایت دارند؟

۳.نمادشناسی عناصر بصری این نگاره براساس زمینه عرفانیِ حکایت به چه نحو خواهد بود؟

پژوهش حاضر برای پاسخ به این سوالات، ابتدا با تشریح مبادی ایده هنری به پیام اصلی حکایت یعنی مقام آینگی انسان پرداخته و سپس نمادها و نشانه‌ها در نگاره در راستای زمینه عرفانی آن بازشناسی شده است.

پیشینه

جستجوی پیشینه این پژوهش نشان داد، برخی پژوهش‌های مرتبط با آثار بهزاد، ویژگی کلی آثار او را بررسی نموده و برخی دیگر با گزینش یک یا سه اثر ویژه، به نمادشناسی اثر پرداخته‌اند. از این منظر در روش دوم امکان مطالعه و بررسی دقیقتری فراهم می‌شود.

در نفی یا اثبات امکان تأویل عارفانه در نگاره های ایرانی که بحث بنیادینی است، مقاله ای با عنوان «بررسی انتقادی دیدگاه بورکهارت درباره نگارگری ایرانی» تدوین شده است. جواد سعیدی زاده با استفاده از برخی منابع تاریخی همچون *گلستان هنر* و *رساله قانون الصور* در صدد پاسخ به این پرسش است که آیا نگارگران ایرانی تماما تمایلات عرفانی داشته و در نقاشی خود سعی در نمایاندن عالم مثال و اعیان ثابته داشته اند یا خیر؟ پاسخ او بدین سوال نفی کلیت و قبول برخی از موارد است (سعیدی زاده، ۱۴۰۰).

در مقاله «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی» دلیل تأثیرگذاری عرفان اسلامی در برخی نگاره های ایرانی را اجتماع عرفا، شـــعرا و هنرمندان در دربار پادشاهان دانسته و این روابط را سبب تبادل افکار و تأثیر بریکدیگر معرفی نموده است. به عنوان جزئی تر از مراوده بهزاد با جامی و تأثیرپذیری جامی از ابن عربی و ابن سینا را دلیل شکل گیری اندیشه های عرفانی بهزاد دانسته (ساداتی زرینی و مراثی، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

در مقاله «بهزاد صورتگر معنا: تاملی در یک اثر عارفانه از بهزاد» نگاره «نزاع شتران» اثر بهزاد تحلیل شده است (فیض، ۱۳۹۳: ۱۸۷). بنابر تحلیل محقق، در این نگاره، فضای تار و نامرئی، نمایشی از جهان محسوس و فضای نیمه روشن و قابل رؤیت، متناسب با عالم مثال و رؤیا و فضای روشن و مرئی، مربوط به حیات روحانی است (همان: ۱۹۱-۱۹۲).

در مقاله«ریخت شناسی نگاره سماع صوفیان منسوب به بهزاد» چنین استنباط شده رنگهای به کار رفته در این اثر اغلب از نوع خاکستری و آبی است و به توضیح ارتباط این دو رنگ با عرفان پرداخته شده است(نقیب اصفهانی و ناظری، ۱۳۹۴: ۹۷).

در مقاله‌ای با عنوان «روانکاوی شخصیت ها و نمادها عرفانی مولانا در داستان رومیان و چینیان مثنوی معنوی» چنین بیان شده: چینیان که به نقاشی می‌پردازند، نماد عالمان ظاهرگرا و رومیان که به صیقل ساختن دیوار روبرو می‌شوند، نماد صوفیان باطن گرا هستند. در تضاد شخصیت برونگرایی و درونگرایی چینیان نماد افراد برونگرا و رومیان نماد افراد درونگرا هستند. هدف صوفیان (رومیان) رسیدن به ضمیر ناخودآگاه (در

بحث فروید) است و براساس نظریه یونگ کهن الگوی انسان کامل در ناخودآگاه صوفیان (رومیان) تاثیر گذاشته و آنها را با اشیای بیرونی پیوند می‌زند و سبب می‌شود تا با نگاه باطنی به اشیاء بنگرند. (گلیزاده وگبانچی، نسرین، ۱۳۹۲). هرچند این تحلیل خالی از اشکال نیست و اگر چینیان ، نماد عالمان ظاهرگرا و رومیان که به صیقل ساختن دیوار روبرو می‌شوند، نماد صوفیان باطن گرا باشند؛ در این صورت علوم باطنی انعکاس و آینه علوم ظاهری خواهد بود. درحالیکه عرفا نه تنها علم خود را تابع علوم ظاهری نمی‌دانند؛ بلکه معتقدند معارف آنها بی‌واسطهٔ کتاب و تعلیم و از ناحیه الهام خداوند و فرشتگان است. در تأیید این موضع، ابویزید به عالمان ظاهری گفت: شما علمتان را از مرده (کتاب) می گیرید و ما علممان را از زنده‌ای که نمی‌میرد دریافت می کنیم(ابن عربی، بی تا، ج. ۱: ۳۱).

در مقاله ای تحت عنوان قصه «مِری کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی و صورتگری» تفاوتهای ادبی در روایتِ مولوی، غزالی، نظامی، انوری و داعیِ حَسَنی بیان شده است. (ر.ک. به کتابی، ۱۳۸۶).

پژوهشی که آشکارا به نگاره «مناظره نقاشان رومی و چینی» اثر کمال الدین بهزاد می‌پردازد یک مقاله به زبان لاتین با موضوع بررسی بینامتنی شعر نظامی و نقاشی بهزاد در مناظره است (Hosseinabadi et al. , 2017). محققان این مقاله، فارغ از رجوع به مبانی حکمی حکایت، به نمادشناسی نگاره پرداخته‌اند. براین اساس، باغ دلپذیر را جهان مادی همراه با خاصیت نمادین و غیر واقعی (Hosseinabadi et al. , 2017: 95) و لباس زرد پیکره زن را نماد حکمت معرفی نموده‌اند (Ibid.: 95). در این مقاله تنها نمادشناسی که همسو با رویکرد عرفانی است، بازشناسی جهت حرکت دو پرنده یکی به سمت پایین و دیگری به سمت بالا به قوس نزول و صعود است که در این تحقیق از آن استفاده شده است(Ibid.: 94). آنچه که تحقیق پیشرو را از این مقاله متمایز می کند، بررسی مبانی نظری حکایت و نمادشناسی نگاره بر اساس محتوای عرفانی حکایت است و نتیجه آن مغایر با این تحقیق می‌شود، یعنی باغ نه تنها نماد جهان مادی نیست که نماد بهشت است و لباس زرد نیز نماد شادی و سرور در بهشت است.

۱. مبانی نظری

بنابرنظر ابن‌عربی، قوه خیال، وسیع ترین کائنات و کاملترین موجودات است (ابن‌عربی، بی‌تا، ج .۲: ۳۱۱) در خیال، اضداد با هم جمع می‌شوند (همان، ج. ۴ : ۳۲۵) خیال از سنخ ملکوت و عالم قدرت است (صدرالدین، ۱۳۶۰: ۲۵) و به محض اراده، صور خیالی را در نفس خلق می کند. فعالیت قوه خیال، متاثر از چهار منبع است: نفس، شیطان، حق تعالی و فرشته (قشیری، ۱۳۸۵: ۱۲۸؛ ابن عربی، بی تا، ج. ۲: ۷۷). به عبارتی، در مواردی، خیال متأثر از قوهٔ درونی متخیله است. قوه متخیله، پردازش صور و معانی خیال را برعهده دارد و نبوغ هنری مرتبط با همین مرتبه است. تصویر سیمرغ در هنر ایرانی و تصویر اژدها در هنر چینی؛ حاصل تجزیه و ترکیب در قوه متخیله است و از سنخ خواطر نفسانی است. گاهی هنر حاصل تاثیر شیطان و نفس اماره هنرمند است، مانند خلق آثار مستهجن و هنر پورنو که اقتضای شیطان و تمایلات نفس حیوانی در هنرمند است. این چنین اثری نه تنها هنر نیست که «ضد هنر» است (مددپور، ۱۳۸۵: ۱۹۶). ابن‌عربی، پیکره گوساله سامری را که برای اغوای قوم موسی ساخت، حاصل وسوسه شیطان در خیال سامری می‌داند (ابن عربی، بی تا، ج. ۱: ۲۳۷). اما خاطر هنرمند متاثر از الهام الهی بدون وساطت فرشتگان باشد «طریق سرّی» و محتوای آن خواطر ربّانی نام دارد (ابن عربی، بی‌تا، ج. ۲: ۷۷ ؛ امام خمینی، ۱۴۰۶: ۲۱۸، ۲۶). در حالت چهارم، خیال حاصل الهام فرشته است و خواطر مَلَکی نام دارد. نمونه این هنر، شعری است که دعبل خزائی سرود و امام رضا(ع) فرمودند: «ای خزائی این دو بیت شعر را جبرئیل بر زبان تو جاری نمود» (ابن بابویه، محمد بن علی، ۱۳۷۸، ج. ۲ : ۲۶۶). بنابر نظر برخی از مشاهیر حکمت، شروع تمام صنایع و حرفه‌ها حاصل الهام جبرئیل است (ابن عربی، بی تا، ج. ۴: ۶۱ ؛ سهروردی، ۱۳۸۰، ج. ۳: ۳۱۵ و صدرالدین، ۱۳۶۳: ۲۰۱) در قرآن کریم، آموزش صنعت کشتی‌سازی به نوح (هود/۳۷) و آموزش صنعت لبوس (زره‌سازی) به داود (انبیاء/۸۰) از طریق جبرئیل معرفی شده است. گاهی ایده هنری حاصل الهام فرشتگانِ تحت امر جبرئیل است(صدرالدین، ۱۳۶۸، ج. ۹: ۲۴۷). در خواطر ربانی و ملکی، خیال انسان آینه اشراق خداوند و فرشتگان قرار گرفته و به مقام آینگی تعبیر می‌شود.

۲.حکایت مناظره اهل چین و روم در نگارگری

در بخش قبل چهار منبع ایده برای خیال بیان شد. این سوال متبادر می شود که چگونه خیال، آینهٔ خواطر مَلکی و ربّانی شود؟

بنابر نظر ابن‌سینا، کار قوه خیال، صورتگری است؛ درصورتی که انسان فقط به عالم طبیعت تمایل داشته باشد و تمام همت و اشتغالش صرف تدبیر بدن و امور مادی شود، در این صورت فعالیت قوه خیال در خدمت نفس حیوانی و شیطان قرار می‌گیرد (ابن سینا، ۱۴۲۵ه.ق. : ۳۳) به تعبیر امام خمینی (ره) نفس مثل یک آینه دو وجهه دارد، اگر آن طرف صیقلی اش را به طرف عالم طبیعت برگردانند، چیزی از عالم غیب در آن نمایان نیست، و اگر به طرف عالم غیب برگردانند از عالم طبیعت چیزی در آن نمایان نمی‌شود (اردبیلی، ۱۳۸۵، ج. ۳: ۳۴۷). ابن عربی همین پاسخ را در قالب حکایت بیان می کند:

حکیمی خواست تا مقام خلوص نفس را به پادشاه نشان دهد. وقتی نگارگری چیره‌دست به تصویرسازی نقوش در برابر پادشاه پرداخت؛ حکیم، جسم صیقلی در مقابل آن قرار داد و پادشاه تمام نقوش را در آن جسم صیقلی دید. حکیم به پادشاه گفت: صنعت من لطیف‌تر از صنعت نگارگر است و حکمت من پیچیده‌تر از حکمت اوست و برایت مثالی آوردم که بدانی اگر آینه نفست را با ریاضات و مجاهدات صیقل دهی، منقّش به صور عالم علوی شود(ابن‌عربی، بی‌تا، ج. ۲: ۲۷۸-۲۷۹). شبیه همین حکایت را غزالی (۵۰۵-۴۵۰ ه.ق) نیز بیان می کند (غزالی، ۱۳۶۸، ج. ۳: ۴۶).

نظامی گنجوی (۶۱۴-۵۳۰ ه.ق) در *اسکندرنامه* بخش اول *شرف نامه*، این داستان را تحت عنوان«مناظره نقاشان رومی و چینی» با طول و تفصیل به نظم در آورده است. اهمیت اثر نظامی گنجوی در قالب شعری

آن است. به تعبیر خاتمی، در فرهنگ ایرانی، شعر عرفانی عالی‌ترین شکل دعوت به زیبایی و بهره‌مندی از فضیلت و حکمت بوده و سایر هنرها صورتی از تحقق این شعرند (خاتمی،۱۳۹۳: ۳۷۵-۳۷۶).

نظامی ابتدا داستان را از روزی خرم بیان می‌کند که پادشاه چین، به همراه برخی از اهل روم، ایران و احتمالا آفریقا (تحت عنوان زنگی[۱]) بر سرسفره شاه مهمان بودند. در میان مهمانان هر کسی از شهرت ملتی سخن می‌گفت. از نیرنگ و افسونگری(شعبده بازی) هندی، جادوگری بابلی، شعر خراسانی، ساز عراقی و ادبیات فارسی سخن گفته شد؛ اما در مورد برتری نقاشی رومی و چینی میان مهمانان اختلاف شد. از اینرو مسابقه‌ای طراحی شد تا نگارگران چینی و رومی هریک بر روی یکی از دو طاق، دیوار نگاره‌ای را ترسیم کنند و بین آنها پرده‌ای حجاب شود تا از همدیگر اقتباس نکنند. هر دو دسته درمدت کمی کار را تمام کردند و پرده را کنار زدند. دو دیوارنگاره به لحاظ نقش و رنگ یکی بودند و شاه به دقت هر دو را نگاه می‌کرد؛ اما آنها را از یکدیگر بازنمی‌شناخت. به همین جهت میان دو نقاشی پرده‌ای افکنده شد. از آنجایی که چینی ها فقط دیوار را صیقلی و آینه کاری کرده بودند، وقتی پرده حائل شد، نقشهای آنان از میان رفت و حقیقت برملا شد که نقش و نگار حاصل کار رومیان است (نظامی، ۱۳۸۰: ۲۶۱).

نظامی در ادامه همین مثنوی، داستانی دیگر را نقل می‌کند که مانی به سمت چین حرکت کرد، در راه حوضی را دید، خواست کوزه را در حوض فروبرد که کوزه شکست و مانی متوجه شد که این حوض بلورین است و نه حوض پر از آب. برای اینکه این اشتباه برای سایر رهگذران اتفاق نیفتد، تصویر سگ مرده‌ای را روی حوض بلورین به تصویر کشید تا چنین به نظر رسد که سگی در حوض افتاده و هیچ رهگذری اشتباه او را تکرار نکند. مهارت مانی در نگارگری باعث شد تا چینیان به سخنان او گوش دهند و به دین او بگروند. داستان سفر مانی به چین، یادآور داستان قرآنی سفر ملکه صبا به نزد سلیمان است. وقتی ملکه صبا به ملاقات سلیمان رفت، به گمان آنکه کف قصر استخری از آب است، جامه را بالا زد تا دامنش تر نشود. سلیمان به او گفت: کف این قصر آب نیست بلکه از شیشه و بلور ساخته شده و ملکه سبا وقتی این عظمت را از سلطنت سلیمان دید و پی به خطای خود برد، به سلیمان ایمان آورد (نمل/۴۴). در هر دو داستان خطای حواس منجر به تعمق بیشتر و بیدار شدن از خواب جزم و تغییر در باورهای فرد است. در هر دو داستان، هنر دارای کارکرد آیینی است. در داستان سلیمان هنر معماری و در داستان مانی هنر نگارگری باعث خطای حواس و اعجاب در مخاطب می‌شود و این خطای در دید او را به مقام شک و تردید در بینشهای جزمی قبلی واداشته و موجب تسهیل در پذیرش آیین جدید می‌شود. اگر نظامی در ادامه از هنر نقاشی به گرویدن چینیان به دین مانی می‌رسد تاکید بر این نکته است که غرض از هنر، مقصدی معنوی است. پیوند هنر و معنویت، همان نکته‌ای است که در هنر ذن نیز بدان اشاره می‌شود (هریگل، ۱۳۷۷: ۲۶).

مولوی نیز حکایت غزالی و نظامی را در دفتر هفتم *مثنوی معنوی*، تحت عنوان «مری کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی و صورت گری» به صورت نثر می‌آورد. با این تفاوت که در داستان مولوی، برخلاف داستان نظامی، نقاشان رومی به صیقلی کردن دیوار می پردازند.

۲ .۱. پیام اصلی حکایت تمثیلی

غزّالی به عنوان اولین راوی این حکایت، پیام آنرا چنین بیان می‌کند: «عنایتِ اولیاء در تطهیر و تزکیت و جلا و تصفیتِ دل باشد تا حقِ صریح با نهایت روشنی در آن بدَرَفشد؛ چنانچه چینیان کردند»(غزّالی، ۱۳۶۸، ج. ۳: ۴۶). به عبارتی غزالی با این حکایت به آینگی دلِ اولیاء برای اشراق و الهام اشاره می‌کند. در این حکایت از آینگی دل صحبت شده و ممکن است اعتراض شود که چه ارتباطی میان دل یا قلب با خیال و مبادی آن دارد؟

یکی از معانی قلب، همان نفس ناطقه است (قیصری، ۱۳۶۳: ۲۷۰). براین اساس، همهٔ قوای ادراکی انسان از ادراکات حسی تا خیالی، عقلی و شهودی را شامل می‌شود ؛ اما نکته در اینجاست که در مورد هنرمند، اگر اشراق ایده هنری در یکی از مراتب عقل، قلب، سرّ و حتی سرّ السرّ باشد، این ایده برای عرضه هنری نیاز به صورتبندی در مرتبه خیال است و این قوه خیال است که معنا را صورت هنری می بخشد و آنرا متجسم می کند.

ابن عربی، نیز صریحا پیام را بصورت پند و موعظه متذکر می‌شود: برایت مثالی آوردم تا بدانی اگر آینه نفست را با ریاضات و مجاهدات صیقل دهی، منقّش به صور عالم علوی شود (ابن‌عربی، بی‌تا، ج. ۲: ۲۷۹-۲۷۸). این بدان معناست که لازمه صعود نبوغ به عالم قدس، سیر انفسی هنرمند در درون خویش و لگام بستن بر نفس اماره و تمایلات پست است و به تعبیر علامه جعفری «اگر درون آدمی پر از لطف و صفا باشد، نبوغ انسانی راه به معنای والا خواهد گشود» (جعفری ۱۳۷۸: ۸۹).

در حدیث نبوی آمده است که «مؤمن آینه مؤمن است» (مجلسی، ۱۴۰۳، ج. ۷۱: ۲۶۸) یکی از اسمای الهی، اسم «المؤمن» است و بر اساس تفسیر ابن‌عربی انسانِ مؤمن، آینه صفات خداوند (مؤمن) است (ابن عربی، بی‌تا، ج. ۳: ۱۳۴). به عبارتی وی ظرفیت آینگی انسان برای صفات الهی را گوشزد می‌کند.

نظامی پیام اصلی حکایت را مقام پذیرندگی معرفی میکند و نقطه ثقل داستان نظامی در این بیت است:

هر آن نقش کان صفه گیرنده شد
به افروزش این سو پذیرنده شد

نظامی در این بیت، تأکید دارد نقش های چینیان با درخشندگی بیشتر و زیباتر بر سطح صیقلیِ طاق روبرو انعکاس یافت. این بدان معناست که اگر انسان آینه زیبایی‌های ملکوتی باشد، از انها زیباتر خواهد شد و مقام بالاتر خواهد یافت. آنچنان که مقام نبی اکرم(ص) افزون بر مقام جبرئیل گشت.

مولوی پیام آینگی حکایت را در قالب پند به مخاطب گوشزد می‌کند:

همچو آهن ز آهنی بی‌رنگ شو در ریاضت آینه بی‌زنگ شو (مولوی،۱۳۹۳: ۲۳۷).

او مقام آینگی را مقام «بی‌هنری» معرفی می‌کند:

رومیان آن صوفیانند ای پدر
بی ز تکرار و کتاب و بی هنر (مولوی،۱۳۹۳: ۲۳۹).

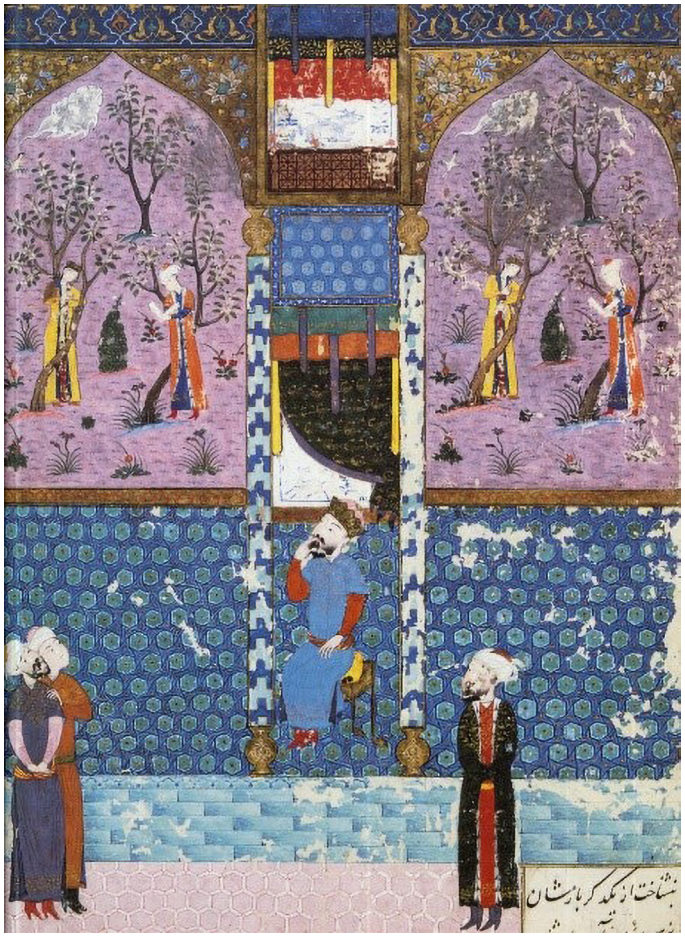
مقام آینگی در تعبیر حافظ به «طوطی صفتی» تشبیه می‌شود:

در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند
آن چه استاد ازل گفت بگو می گویم (حافظ ، ۱۳۹۰ : ۳۸۰).

مخلص کلام آنکه، اشاره این حکایت بدین اصل است که هنرمند قابلیت دارد تا مستعدّ دریافت اشراقات و آینه مبادی عالی گردد.

۳.مطالعه و تفسیر نماد و نشانه‌ای نگاره

در نمادشناسی و تاویل هنرهای تجسمی، میان محققان اختلاف وجود دارد و این بدان جهت است که تاویل اثر هنری از یک سو به عمق هنرمند و اثرهنری و از دیگر سو به درجات مخاطب و تاویل کننده بستگی دارد (مرادی، ۱۳۹۰: ۵۹–۵۸). وقتی می‌توان به تاویل درستی از یک اثرهنری رسید که با فضای فکری و اعتقادی هنرمند یکدل شد و از زاویه او به هنر نگریست. به همین جهت، شناخت فرهنگ و الگوهای فراشد هنرمند در فهم بهتر آثار او مؤثر است. به دلیل پیچیدگی نمادشناسی، گاهی نگارگران برای تاکید بیشتر بر معانی نگاره از تشعیر برای تکمیل ایفای معنا بهره می‌بردند؛ در اینجا نیز بهزاد بیتی را از نظامی شاهد بر مقصود آورده است. وی می‌توانسته مقام آینگی را با تصویری از نقش جانور یا منظره ای از صحنه های روزمرگی در دو طاق یکسان نشان دهد، اما تصویر یک باغ رؤیایی با یک زن و مرد را انتخاب کرده است. در این نگاره باغ، نماد بهشت و بهشت، نشانه رستگاری است. خداوند در بسیاری از آیات قرآن کریم، بهشت را باغ سرسبز توصیف می‌کند. به تعبیر جان بروکس[۲] باغ های دارای سایه و آب جاری به عنوان یک سمبل بهشت بیشتر از سی دفعه از اول تا آخر قرآن معرفی شده است که نمادی از رستگاری مؤمن است (McIntosh, 2005: 37-36). بنابراین باغ بازتابی کامل از بهشت است که (هنرمند) نظم و هماهنگی را از طریق اعداد، هندسه، رنگ و مواد نشان می‌دهد(Ibid.:37). بوکهارت، معتقد است مینیاتور ایرانی نوعی پژواک بهشت عدن است که در عین پنهان بودن از چشمان انسانِ هبوط کرده، در عالم روحانی برای اولیای الهی آشکار است(Burckhardt, 2009: 37). سید حسین نصر در راستای نظر بوکهارت ابراز می دارد: مضمون اصلی در نگارگری ایرانی متفاوت از عالم خارج است و این به دو جهت است. یکی انتخاب موضوعات حماسی و اخلاقی برای مصورسازی (نصر، ۱۳۸۹: ۱۹۰) و دیگری استفاده از رنگهای غیرواقعی و احتراز از نشان دادن دورنماهای سه بعدی که اشاره به عالمی غیر از عالم سه بعدی مادی دارد(نصر، ۱۳۸۶، ج ۱: ۱۸۳). سعیدی‌زاده به عبارات سید حسین نصر اشاره داشته و خصوصیات این نگاره ها را تداعی عالم مثال معرفی نموده است (سعیدی زاده، ۱۴۰۰: ۱۱۰) بنابر تحلیل او، هنرمند چینی و هنرمند رومی در حکایت مناظره نقاشان رومی و چینی، نماینده دو گروه واقع گرایی و غیرواقع گرایی هستند(سعیدی زاده، ۱۴۰۰: ۱۰۲). اما همانطور که اشاره شد، این حکایت بنابر صراحت غزالی، نظامی، ابن عربی و مولوی پیامی



تصویر ۱: نگاره مناظره نقاشان رومی و چینی، بخش شرفنامه از اسکندرنامه نظامی، اثر کمال الدین بهزاد، مکتب هرات، منبع: (Barry, 2005: 4)

متفاوت از غیرواقع گرایی دارد و از آینگی انسان و اشراق او از نقوش عالم علوی حکایت دارد. در بینش اسلامی، در مراتب طولی عوالم، مرتبه مافوق علت مرتبه مادون و به مثابه قلم برای لوح است. مرتبه فرشتگان جبروتی علت حوادث در عالم ملکوت است و به همین جهت می‌توان چنین برداشت نمود که نقاش رومی نماینده فرشتگان جبروتی مصوّر عالم ملکوت است و باغ نماد عالم ملکوت از جمله بهشت است و نقاش چینی نماینده هنرمندی است که هنرش بازتاب بهشت ملکوتی است.

نگاره مناظره نقاشان رومی و چینی اثر کمال‌الدین بهزاد (تصویر۱) متعلق به نسخه‌ای از بخش *شرفنامه* در کتاب *اسکندرنامه* نظامی است که با همکاری جمعی از بزرگترین هنرمندان نگارگری تهیه شده و هم اکنون در موزه توپقاپی استانبول نگهداری می‌شود. در این نگاره، استفاده از عناصر بصری و رنگهای فانتزی مانند زمین و آسمان صورتی اشاره به خصوصیات غیرمادی و منحصر به فرد عالم ملکوت دارد. حتی اگر ادعای بوکهارت مبنی بر تمامیت مینیاتورهای ایرانی برای پژواک بهشت عدن را هم نپذیریم؛ اما این نگاره با انتخاب درست حکایت و بکارگیری اصول و مبانی نگارگری برای تصویرسازی بهشت موفق بوده است.

۱.۳. ترکیب بندی

این نگاره با خط افقی طلائی به دو بخش جدا می‌شود. مضمون اصلی حکایت یعنی مقام آینگی در قاپ فوقانی تصویرسازی شده است. نگارگر برای نمایش این مضمون از دو طاق با نقوش یکسان و پرده‌ای میان دو طاق و پنجره نورگیر با پرده قرمز استفاده کرده. بهزاد در بخش پائینی، پادشاه و اطرافیان او را به تصویر می‌کشد و مضمون اصلی آن توجه به یکسانی نقوش و حیرت مخاطبان از این شباهت است و به همین جهت بیتی را که مرتبط با این حالت حیرت و سرگشتگی در بازشناسی تمایز است را در قاپ پایین گنجانده است. امتداد نگاه شاه و اطرافیان او به سمت دو نگاره بازهم تاکیدی بر روایت و مضمون اصلی این نگاره در بخش فوقانی است.

تصویر ۲: انگشت به دهان بردن شاه، منبع: (همان)

در نگارگری ایرانی تعدادی نشانه‌ها برای القای احساسات وجود دارد. برای مثال، انگشتی که به دهان برده شود نشانه نوعی احساس تعجب است (گرابر،۱۳۹۰ :۱۷۶) و این نشانه ریشه در ادبیات ایران دارد. این اولین بار نیست که نگارگر حالت تعجب را با انگشت به دهان گرفتن نشان می‌دهد و نگاره‌های زیادی با این موضوع تصویر شده است(رک به زارع ابرقویی، ۱۳۹۹: ۱۸۴). شاید قدیمی‌ترین نگاره مربوط به نشان دادن حالت تعجب با ترسیم انگشت به دهان مربوط به نسخه مقامات حریری متعلق به سده هشتم ه.ق باشد (عکاشه، ۱۳۷۰: ۷۱-۷۳). بهزاد برای تاکید بر دلیل این تعجب و سردرگمی، بیتی از نظامی را نوشته که دلالت بر نیافتن راز این یکسانی نقوش دارد:

نه بشناخت از یکدگر بازشان/ نه پی برد بر پرده رازشان

در قاب بندی بالای نگاره، دو طاق وجود دارد. طبق حکایت نظامی، طاقها باید مقابل هم باشند تا یکی تصویر دیگری را مانند آینه نشان دهد. بهزاد برای اینکه بتواند یکسانی نقوش دو طاق را نشان دهد این دو طاق را در کنار هم و نه در مقابل هم کشیده است. در این نگاره پادشاه که به پشت سرش نگاه می‌کند، باید از پشت سر کشیده می‌شد؛ درحالیکه از روبرو به حالت سه ربع کشیده است. این موارد که عدم رعایت قوانین بصری است، بخاطر تاکید بر نمایش محتواست؛ چنانکه در سایر نگاره‌های بهزاد، قالی‌های کف اتاق و کف زمین تمام سطح و با جزئیات نشان داده می‌شود. در این موارد، نقاش رویکرد رئالیستی و واقعگرایانه را کنار می‌زند و ترجیح می‌دهد که به نمایش فضا، وسایل(میزانسن) و چهره ها بپردازد. به تعبیر بوکهارت، هنرمند شرقی هرگز رؤیای تلاش برای انتقال تمام ظاهر چیزها [به سبک رئالیستی] را نخواهد داشت. او عمیقاً از بیهودگی چنین چیزی متقاعد شده است. این رویکرد به ظاهر ساده لوحانه و کودکانه، کمتر از حکمت نیست (Burckhardt , 2009: 38).

معمولا نگاره‌های بهزاد دارای تعداد کاراکترهای زیاد با حرکات متنوع در پیکره‌ها، حرکات دایره‌وار و حلزونی، درختان پر پیچ و خم و صخره‌های موّاج است؛ اما در تصویر باغ، بهزاد برخلاف نگاره‌های دیگرش به دو پیکره زن و مرد روبروی هم اکتفا کرده و این به جهت تداعی فضای آرام به دور از ازدحام و هیاهوی دنیوی است.

قاب بالا و پایین نگاره با خط میانی جداشده که ازاره دیوار را از طاقهای گچی جدا می‌کند. ازاره دیوارهای کاخ با رنگ لاجوردی و فیروزه‌ای تزیین شده که نشان از کاشی‌کاری کاخ دارد. کف زمین به سبک نگاره‌های سبک هرات تمام سطح کشیده شده و از کاشی آبی و صورتی استفاده شده است.

بخش پائینی، پادشاه و اطرافیان او را به تصویر می‌کشد. تعداد اطرافیان شاه نیز مانند تعداد درختان سه عدد و به شکل مثلث است؛ این درحالی است که در شعر نظامی حداقل از شش نفر نقل قول آمده که هرکدام هنر و ابداعی را به سرزمینی منتسب می‌دانند. عدد سه، نمایانگر تکثر است و احتمالا نمایش شاه و اطرافیان او به شکل مثلث به لحاظ وحدتی است که در آن لحاظ شده. این وحدت و اشتراک را می‌توان در حالت تعجب و سردرگمی ناشی از شباهت زیاد دو نگاره چینی و رومی تفسیر نمود.

در قاپ پایین، جایگاه و موقعیت پادشاه با محل نشستن او و تاج سر او متمایز شده است. پادشاه بر صندلی نشسته، درحالیکه اطرافیان ایستاده‌اند و به لحاظ موقعیت در صدر و مرکز مجلس است که نشان از جایگاه برتر او دارد و اطرافیان پایین‌تر از او در دو طرف و با دستهای بسته ایستاده و به نگاره ها می‌نگرند. دستهای بسته در جلوی بدن، نمادی است که اشاره به احترام در مقابل شخص بزرگ دارد. فردی که نزدیک پادشاه و در سمت راست اوست، دستش را به سینه فشرده، این سنت را در پیکره‌های سومری نیز می‌توان یافت. در پیکره های تمدن سومری، پیکره کاهنان و پرستندگان با دستهای فشرده بر روی سینه تراشیده شده که این حالت دست، نشان از حالت ترسِ آمیخته با احترام در حضور خدایان دارد (مرزبان، ۱۳۹۱: ۱۳) با این تفاوت که در پیکره های سومری جایگاه افراد را با ابعاد نشان می دادند؛ یعنی افراد با جایگاه اجتماعی بالاتر را بزرگتر می‌تراشیدند (شیوه مقامی)؛ اما در نگاره بهزاد، ابعاد پادشاه بزرگتر از اطرافیان نیست و آنچه تاکید بر جایگاه برتر پادشاه دارد، محل و جایگاه پادشاه در صدر مجلس و حالت نشسته است؛ در حالیکه سایرین با دستهای بسته رو به جلو در مقابل او ایستاده اند.

۳. ۲. نمادشناسی رنگ

به باور برخی محققان، رنگهای به کار رفته در نقاشی ایرانی، ساخته و پرداخته توهم ذهنی نگارگر نیست، بلکه محصول گشایش چشم دل او و رؤیت عالم مثال است. رنگ محصول تجزیه نور است. اگر نور را در حالت تجزیه نشده‌اش نماد وجود مطلق (وحدت) بدانیم، رنگ نیز می‌تواند نماد تعینات وجود مطلق (کثرت) باشد (مرادخانی و عتیقه چی، ۱۳۹۷ : ۹). در این نگاره، استفاده از رنگهای زرد، نارنجی، قرمز و صورتی که رنگهای گرم و به لحاظ طیفی نزدیک به هم هستند، در فضاسازی و البسه با ویژگی فانتزی و غیر مادی بهشت همخوانی دارد. «رنگهای باطراوت همگی تصویری از نمونه ملکوتی دارد» (همان: ۴۵). لباس زن به رنگ زرد است. رنگ زرد، به روحیه شاد و خوشبختی (آیت اللهی و همکاران، ۱۳۹۷: ۵۷) و آرزوهای شیرین اشاره دارد (شجاعی، ۱۳۹۶: ۶۸). در آیه ۶۹ سوره مبارکه بقره، رنگ زرد مایه شادمانی و سرور معرفی شده است (کلینی، ۱۴۰۷، ج. ۶: ۴۴۸). در این نگاره، زرد نماد سرور در بهشتیان است.

لباس مرد نارنجی است. نارنجی نماد فعالیت، تحرک، جوانی و امید است (شجاعی، ۱۳۹۶: ۸۱). نارنجی تلفیقی است از انرژی رنگ قرمز و شادی رنگ زرد؛ بنابراین با شادی و گرما همراه است. نارنجی نشانگر غیرت و جدیت، شیدایی و شیفتگی، خلاقیت و سازندگی است (آیت اللهی و همکاران، ۱۳۹۷: ۵۸). تمام این معانی تحرک، جوانی و شیفتگی قابل صدق بر شخصیت مردان بهشتی است. آبی نماد آگاهی روحانی و نزدیکی به خداوند است. در تمامی ادیان، آبی جنبه قدسی دارد (شجاعی، ۱۳۹۶: ۶۳-۶۴) بکارگیری رنگ آبی در لباس زیرین پیکره مرد می‌تواند نماد باطن روحانی و قدسی او باشد. اما کاشی لاجوردی در کاخ پادشاه سنتی است که بخصوص بعد از دوره ایلخانی در نگاره ها مشاهده می‌شود؛ بنابراین ضرورتی برای نمادشناسی لاجوردی در کاخ به حکمت و تقدس نیست و در اینجا نگارگر احتمالا با شیوه رئالیستی به سنت بکارگیری کاشی کاری در کاخها توجه داشته است. به هرحال این رنگ، دارای تاثیر آرامش و سکوت کامل است و فشارخون، نبض و تنفس در اثر آن کاهش می‌یابد و در عین حال، بدن تجدید قوا می کند و نیرو می‌گیرد (پهلوان حسین، ۱۳۸۷: ۱۹۰). امام صادق (ع) به شاگرد خود مفضّل می فرمایند: تفکّر کن که چگونه حق تعالی رنگ آسمان را کبود مایل به سیاهی گردانیده که مکرّر نگاه‌کردن به آسمان بر دیده‌ها ضرر نمی‌رساند (مفضل، بی‌تا: ۱۲۷).

استفاده از رنگ لاجوردی در لباس های زن و مرد به همراه زرد و نارنجی اشاره به شادابی بدون غفلت و همراه با معرفت است؛ آنچنانکه

تصویر ۳: جزیی از اثر؛ درختان و پرندگان در حال پرواز در یکی از طاق های مصور شده در نگاره، منبع: (همان)

تصویر ۴: جزیی از اثر، کتاب در دست مرد جوان، منبع: (همان)

جدول ۱:نمادها و نشانه های مرتبط در نگاره بهزاد

نماد		نشانه	توضیحات
باغ		بهشت عدن	در قرآن کریم، بهشت با باغ توصیف شده است و نگارگر با انتخاب درخت سدر بر این موضوع تأکید نموده و نظم و هماهنگی را از طریق اعداد، هندسه، رنگ و مواد نشان می‌دهد.
انگشت بر دهان		حیرت	تعجب پادشاه با نماد انگشت بر دهان و ادامه نگاه او و اطرافیانش نیز توجه مخاطب را به مرکز اصلی و نقطه ثقل نگاره یعنی دو طاق مشابه هدایت می‌کند
رنگ	زرد	شادی و خوشبختی	بنا به آیه ۶۹ سوره مبارکه بقره، رنگ زرد مایه شادمانی و سرور معرفی شده است در این نگاره، زرد نماد سرور در بهشتیان است.
	صورتی	نمایش فضای فرازمینی	بهزاد در این نگاره با انتخاب رنگ صورتی برای زمین و آسمان باغ به فرازمینی بودن فضا اشاره می نماید و تصویر یک تکه ابر در این فضای روشن، روشنایی بدون گرما و حرارت را به تصویر کشیده است.
	نارنجی	فعالیت، تحرک، جوانی و امید	نارنجی نشانگر غیرت و جدیت، شیدایی و شیفتگی، خلاقیت و سازندگی است از اینرو تمام این معانی تحرک، جوانی و شیفتگی قابل صدق بر شخصیت مردان بهشتی است.
	آبی	باطن روحانی و قدسی	نماد آگاهی روحانی و نزدیکی به خداوند است
	لاجوردی	حکمت	رنگ لاجوردی در لباس های زن و مرد به همراه زرد و نارنجی اشاره به شادابی بدون غفلت و همراه با معرفت است؛ آنچنانکه خداوند این شادی معرفت زا را در وصف شراب «طهور» بیان نموده است
	قرمز	نفسانیت	رنگ قرمز در لباس زیرین به میل نفسانی پادشاه به دنیا و مقامات آن در کنار حکمت دوستی ظاهری پادشاه قابل اشاره است.
	سبز	حیات و سرزندگی	رنگ سبز حیات و سرزندگی بدون زوال در بهشت را تداعی می نماید
پرنده		تجسم روح	پرواز پرندگان به‌صورت ضمنی مفهوم آزاد شدن روح انسان از اسارت جسم و دنیای خاکی را تداعی می‌کند
درخت		طراوت، آرامش و حیات	انتخاب درخت سدر، که نماد درختی بهشتی است.
اشکال و فرم	دایره	آرامش	از حرکات دایره وار (پرندگان) برای ترسیم معنای حرکت دایره وار انسان رستگار به سمت جایگاه اولیه بهشت بهره گرفته است.
	مثلث	هماهنگی و پایداری	چینش مثلثیِ اطرافیان پادشاه، به هماهنگی آنها در احساس تعجب اشاره دارد و در درختان باغ با پایداری طراوت و حیات جاودان همخوانی دارد.
اعداد	سه	نمایش کثرت	تعداد سه درخت و سه نفر در اطراف پادشاه، کثرت درختان و اطرافیان پادشاه را به نمایش گذارده است
کتاب		معرفت	بهزاد، تکمیل معرفت در بهشت برزخی را با کتابی در دست مرد نمایش داده و این اشاره به تکامل برزخی دارد.

خداوند این شادی معرفت زا را در وصف شراب «طهور» بیان نموده است (انسان/۲۱) لذتهای بهشتی همراه با یاد و معرفت الهی است. لباس رویین پادشاه نیز به رنگ آبی لاجوردی است. آبی لاجوردی، نماد حکمت است (صدری، ۱۳۹۲: ۱۵۳) اما نگارگر با نشان دادن لباس زیرین پادشاه به رنگ قرمز، معنای دیگری را نیز تداعی می کند. در فرهنگ شیعه، قرمز نماد نفسانیت است(شجاعی، ۱۳۹۶: ۷۴) و رنگ قرمز در لباس زیرین به میل نفسانی پادشاه به دنیا و مقامات آن در کنار حکمت دوستی ظاهری پادشاه قابل اشاره است.

در این نگاره رنگ سبز در درختان نماد رشد، باروری، آرامش و خرمی است (شجاعی، ۱۳۹۶: ۶۹-۷۰). در *قرآن کریم* رنگ سبز درختان و بالش و تکیه گاه بهشتیان (کهف /۱۸ /۳۱؛ رحمن /۵۵ /۷۶؛ انسان /۷۶ /۲۱) به عنوان یکی از زمینه‌های پربسامد لذتهای دیداری بهشتیان، معرفی شده است. سبز، نمادی از تازگی روح و سرزندگی ابدی است (حاج منوچهری و همکاران، ۱۳۹۸، ج. ۹: ۸۲۵). بکارگیری رنگ سبز در باغ بخصوص در درخت کاج که همیشه سرسبز است، نیز قابل تأویل به معنای حیات و سرزندگی بدون زوال در بهشت است.

۳. ۳. نمادشناسی پرنده

نقش پرنده در هنر ایرانی، معنا و مفهومی سمبلیک دارد و به عنوان عنصر تزیینی و مفهومی در نگاره‌ها، توانسته در تصویرسازی و نقاشی ایرانی تأثیر فراوانی بر جای نهد. در این نگاره پرندگان در نیمه بالایی تصویر دو طاق قرارگرفته‌اند. حرکت دو پرنده یکی به سمت پایین و دیگری به سمت بالا قابل تفسیر به قوس نزول و صعود است (Hosseinabadi et al., 2017: 94). یعنی بهشت جایگاه اولیه انسان قبل از هبوط و در قوس نزول بوده که باز هم با تلاش می‌تواند جایگاه

نهایی او پس از حیات دنیوی و در قوس صعود باشد. پرواز پرندگان به‌صورت ضمنی مفهوم آزاد شدن روح انسان از اسارت جسم و دنیای خاکی را تداعی می‌کند(صرفی، ۱۳۸۶ : ۵۶). نگارنده نیز از پرنده برای تجسم روح و از حرکات دایره وار آن برای ترسیم معنای حرکت دایره وار انسان رستگار به سمت جایگاه اولیه بهشت بهره گرفته است.

۳. ۴. نمادشناسی درخت

تصویر درخت نماد طراوت، آرامش و زیبایی است (رفیعی راد، ۱۳۹۴: ۳۴). درخت مصور در این نگاره، درخت سدر است(Hosseinabadi et al , 2017: 93). درخت سدر، درختی بهشتی است (نجم/۱۵-۱۴) این درخت در بهشت مأْوی، در اوج آسمانها، و انتهای عروج فرشتگان و ارواح شهداء قرار گرفته، جایی که ملائکه پروردگار از آن فراتر نمی‌روند و جبرئیل نیز در سفر معراج در آن متوقف شد(مکارم شیرازی، ۱۳۷۴ج. ۲۲: ۴۹۷). بنابراین نگارگر با انتخاب این درخت، مفهوم بهشت را مؤکد نموده است. در این تصویر سه درخت کشیده شده و به لحاظ نمادشناسی عددسه نخستین عدد دربرگیرنده واژه «همه» است. ثالوث یعنی عدد کل، زیرا شامل آغاز، میان و پایان است(شجاعی، ۱۳۹۶: ۲۰). در این نگاره نیز عدد سه درخت اشاره به کثرت و انبوه درختان دارد و محتمل است بهزاد، متأثر از آیه‌ای از قرآن کریم(اعراف/۵۸) بوده که سرزمین پاک را با وفور گیاه و سرزمین ناپاک را با خشکی و کمبود آن مثل زده است (فیض، ۱۳۹۳: ۱۸۷). در این نگاره درختان شاداب و به دور از خزان و خشکی ترسیم شده اند. شادابی درختان، نمادی از آب و هوای مطلوب نیز هست و این معنا با تصویر یک تکه ابر در فضای صورتی تکمیل شده که به عبارت «لا تضحی» (طه/۱۱۹) به معنای روشنایی بدون گرما و حرارت بهشت اشاره دارد.

در این نگاره، درختها به حالت مثلثی تصویر شده است. مثلث نماد هماهنگی و تناسب است(شجاعی، ۱۳۹۶: ۸۹). در این فضا کثرت توأم با وحدت و هماهنگی اجزاء است. مثلث با رأس بالا، از پایدارترین اشکال هندسی است (آیت اللهی و همکاران، ۱۳۹۷: ۴۰). علاوه براین، مثلث نماد احساسات عمیق همچون عشق، نفرت، ترحم و دلسوزی نیز است (شجاعی، ۱۳۹۶: ۸۹). در این فضای بهشت گونه که زن و مردی را روبروی هم نشان داده، حالت مثلث با احساس عشق همخوانی دارد. بهزاد، عشق و زوجیت در بهشت را -که در قرآن گاهی با تزویج حور العین (دخان/۵۴) و گاهی با الحاق همسران صالح قبلی (رعد/۲۳) توصیف شده- با تصویر روبروی زن و مرد جوان مجسم نموده است. در این نگاره زوجیت در پرندگان نیز قابل مشاهده است.

۳. ۵. نمادشناسی کتاب

کتاب و دفتر در فرهنگ ایرانی- اسلامی نماد معرفت است؛ آنچنانکه سعدی برگ درختان سبز را به برگی از دفتر معرفت کردگار تشبیه می‌کند که برای فرد هوشیار سرچشمه معرفت است:

برگ درختان سبز پیش خداوند هوش/ هر ورقی دفتریست معرفت کردگار (سعدی، ۱۳۹۶: ۱۶۰)

بهزاد در این نگاره، کتابی را در دست مرد جوان به تصویر کشیده تا نشان دهد باغ و نعمتهای بهشتی صرفا جایگاه فرح و لذت نیست و برخورداری از نعمتهای آن همراه با زیادتی معرفت به پروردگار است و این همان تکامل برزخی است که در عبارات ابن عربی نیز مشاهده می‌شود (ابن عربی، ۱۳۷۰ : ۱۲۴).

ممکن است به ذهن متبادر شود این کتاب، کتاب شعر است که در نگاره‌های ایرانی بیشتر بر جنبه رمانتیک و عاطفی دلالت دارد. در چنین حالتی نیز بازهم در فرهنگ عرفانی، شعر از شعور و آگاهی است (ابن عربی، بی تا، ج. ۲: ۲۷۴).

در میان حکمای مسلمان، شعر بیان عاطفی معارف است و در شعر احساس و معرفت توأمان است. کلام موزونی که از معرفت تهی باشد، شعر نیست و به تعبیری«معر» است (امام خمینی، بی تا، ج. ۲۰: ۱۶۷).

نتیجه گیری

ابداع و نوآوری در هنر حاصل خیال هنرمند است و منشأ این نوآوری گاهی درونی (تخیل هنرمند) و گاهی بیرونی است. در حالت دوم ایده هنری حاصل الهام از سه مبدء شیطان ، فرشته و خداوند می‌تواند باشد. بهترین اثر هنری، اثری است که در آن اشراق ربانی و مَلکی صورت گرفته و این اشراق حالت پذیرندگی در ادبیات نظامی و آینگی و بی‌هنری به تعبیر مولوی و طوطی صفتی در عبارت حافظ است. در این حالت خیال هنرمند مانند آینه‌ای است که نقوش صور عالی در آن منعکس می‌شود و این آینگی به تعبیر ابن عربی نیازمند مجاهدت برای پاکسازی خیال از وساوس شیطانی و تسویلات نفسانی است. در این حالت، هنر در رده هنرهای والا قرار می‌گیرد و مفهوم زمان و مکان در آن به صورت ازلی بازنمایی می‌گردد و عناصر هنر، نماد و رمزی از صور ملکوت و حقایق عالی می‌شود. حکایت تمثیلی مناظره نقاشان رومی و چینی، حکایتی عرفانی است که توسط غزالی، ابن عربی، نظامی و مولوی با اختلافاتی اندک در جزئیات بیان شده است؛ اما در پیام این حکایت که مقام آینگی انسان در برابر اشراق جواهر عالی است اختلافی وجود ندارد. مطابق دیدگاه هرمنوتیکی این تحقیق در حکایت نظامی، نقاش رومی، نماینده فرشتگان جبروتی مصور صور ملکوتی و بهشتی و نقاش چینی نماینده هنرمندانی است که نقوش بهشتی و حقایق عالی را در اثر بازنمایی می‌کنند. این حکایت توسط کمال الدین بهزاد مصورسازی شده است. وی نقوش عالم ملکوت و بهشت را با تصویری از باغی دل انگیز و خیالی به نمایش گذاشته است. بهزاد در این نگاره با انتخاب رنگ صورتی برای زمین و آسمان باغ به فرازمینی بودن فضا اشاره دارد و با ترسیم یک تکه ابر در آسمان روشن به هوای مطبوع و روشنایی بدون گرما تأکید دارد. وی با انتخاب درخت سدر که از درختان بهشتی است و تعداد سه که عدد کثرت است و چینش مثلثی، هماهنگی، وحدت و پایداری را به تصویر کشیده و با ترسیم طراوت درختان، حیات و شادابی معنوی در بهشت را به نمایش گذاشته است. حرکت دایره‌وار دو پرنده اشاره به قوس نزول و صعود دارد و اینکه بهشت جایگاه اولی آدم ابوالبشر در قوس نزول است که در صورت رستگاری دوباره به بهشت اخروی در قوس صعود بازمی‌گردد. بهزاد در این نگاره، زوجیت را که یکی از نعمتهای

بهشتی است با دو پیکره از زن و مرد جوان روبروی یکدیگر مجسم نموده و تکمیل معرفت را با کتابی در دست مرد ترسیم کرده است. احساس سرور و طراوت را در لباسهای زرد و نارنجی همراه با رنگ آبی لاجوری (نماد حکمت و تعقل) برای احتراز از شادی سبک‌سرانه و بیهودگی مستانه استفاده نموده است. اکثر نگاره های بهزاد مملو از کاراکترهای متنوع است، اما استفاده حداقلی از پیکره‌ها در فضای باغ بر خصوصیت آرامش و دوری از ازدحام و پریشانی در این فضا تأکید دارد. به این ترتیب پیکره ها، فضا و عناصر دو طاق شامل رنگها، اعداد، چینش و ترکیب آنها همسو با فضایی خیال انگیز بهشت رمزگذاری شده است. سایر اجزای این نگاره شامل تشعیر نیز در راستای تأکید بر محتوای اثر تنظیم شده است. تعجب پادشاه با نماد انگشت بر دهان و ادامه نگاه او و اطرافیانش نیز توجه مخاطب را به مرکز اصلی و نقطه ثقل نگاره یعنی دو طاق مشابه هدایت می‌کند. تشابه نقوش چیزی نیست جز مقام آینگی برای اشراق عالم علوی در خیال هنرمند که غایت و پیام اصلی این داستان تمثیلی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. زنگی در شعر پارسی اشاره به کسی است که در ظاهر سیاه است و در طبیعت خوش و شاد است (معرفت، ۱۳۹۲: ۱۱۷).

2. John Brookes

فهرست منابع فارسی

قرآن کریم.

آیت اللهی، زهره؛ ساروجانی، سعیده و حضوری، مژگان ۱۳۹۷. *نمادها سخن می‌گویند*، تهران: عترت نو.

ابن‌بابویه، محمد بن علی، ۱۳۷۸ق. *عیون اخبار الرضا علیه السلام*، تصحیح: مهدی لاجوردی، تهران: جهان.

ابن‌عربی، محی الدین، بی تا. *الفتوحات المکیه* ۴جلدی، بیروت: دار الصادر.

ابن‌عربی محی الدین ۱۳۷۰، *فصوص الحکم*، تهران: انتشارات الزهرا.

ابن‌سینا، حسین ۱۴۲۵. *جامع البدائع*، تحقیق محمد حسن اسماعیل شافعی، بیروت: دار الکتب العلمیه.

اردبیلی، سید عبدالغنی، ۱۳۸۵، *تقریرات فلسفه امام خمینی*، موسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی.

امام خمینی، روح اله، بی‌تا، *صحیفه امام*، تهران: مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی.

امام خمینی، ۱۴۰۶ق. *تعلیقات علی شرح فصوص الحکم و مصباح الانس*، قم: مؤسسه پاسدار اسلام.

پهلوان حسین، اکرم ۱۳۸۷، *روانشناسی رنگ ها و قرآن کریم*، محموعه مقالات بیست و پنجمین دوره مسابقات بین المللی قرآن کریم، تهران: معاونت فرهنگی سازمان اوقاف و امور خیریه.

جعفری، محمدتقی ۱۳۷۸. *زیبایی و هنر ازدیدگاه اسلام*، چ دوم، تهران: مؤسسه تدوین و نشر آثار علامه جعفری.

حافظ، ۱۳۹۰، *دیوان حافظ*، به تصحیح: محمدقزوینی، تهران:پیام عدالت.

حاج منوچهری، فرامرز ؛ ارسنجانی، حمیرا و تقی، شکوفه، ۱۳۹۸، خضر ، *دائرة المعارف بزرگ اسلامی*، تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.

خاتمی، محمود ۱۳۹۳، *پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*، تهران: فرهنگستان‌هنر.

رفیعی‌راد،رضا، ۱۳۹۹ «پژواک حادثه روایت متن ادبی در تصویر درخت در نگارگری مکتب هرات»، نشریه پیکره، ش۲۱، صص۳۶-۲۵. https://doi.org/10.22055/pyk.2020.16545

زارع ابرقویی، احمد ۱۳۹۹، «واکنش تعجب انگشت به دندان/ دهان گرفتن، در شعر و نگارگری ایرانی»، مطالعات هنر اسلامی، دوره ۱۶، ش ۳۸، صص ۱۹۵-۱۷۷. https://doi.org/10.22034/ias.2019.200593.1015

ساداتی زرینی، سپیده و مراثی، محسن ۱۳۸۷، «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی»، نشریه نگره، دوره ۴، ش ۷، صص ۹۳-۱۰۵.

سعدی، مصلح بن عبداله ۱۳۹۶، *غزلیات سعدی*، تصحیح محمد علی فروغی، مشهد: آستان قدس رضوی.

سعیدی زاده، محمد جواد، ۱۴۰۰، «بررسی انتقادی دیدگاه بورکهارت درباره نگارگری ایرانی»، مجله جاویدان خرد، ش ۴۰، صص ۱۱۸-۸۹. https://doi.org/10.22034/iw.2021.287982.1531

سهروردی، شهاب الدین، ۱۳۸۰، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، تصحیح سید حسین نصر و هانری کربن، تهران:انجمن حکمت وفلسفه.

شپرد، آن۱۳۷۵، *مبانی فلسفه هنر*، ترجمه علی رامین، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

شجاعی، حیدر ۱۳۹۶ *نمادشناسی تطبیقی*، تهران: شهر پدرام.

صدری، مینا ۱۳۹۲. *نگاره‌های عرفانی: مطالعه تطبیقی معانی عرفانی و نگارگری*، تهران: علمی و فرهنگی.

صدرالدین، محمد ۱۳۶۰، *الشواهد الربوبیه*، تصحیح سید جلال الدین آشتیانی، تهران:مرکز نشر دانشگاهی.

ـــــــــــ.۱۳۶۳، *مفاتیح الغیب*، تصحیح محمد خواجوی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

ـــــــــــ ۱۳۶۸، *الحکمه المتعالیه فی الاسفار الاربعه*، قم: مصطفوی.

صرفی،محمدرضا۱۳۸۶، «نماد پرندگان در مثنوی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ش۱۸، صص ۵۳-۷۶.

عکاشه، ثروت ۱۳۸۰، *نگارگری اسلامی*، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران: سوره مهر.

غزّالی، ابوحامد محمد۱۳۶۸ ، *احیاء علوم الدین*، ترجمه مویدالدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیو جم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

فارابی، ابونصر ۱۳۷۵ *موسیقی کبیر*، ترجمه آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

فیض، سیدرضا ۱۳۹۳، «تمثیل درخت و پیر و پرنده در نگاره‌های بهزاد»، گزارش میراث، ش۶۲-۶۳، صص۳۵-۴۵.

قشیری، عبدالکریم ۱۳۸۵، *رساله قشیریه*، ترجمه ابوعلی حسن عثمانی، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران:انتشارات علمی و فرهنگی.

قیصری، داود ،۱۳۶۳ ، *شرح القیصری علی فصوص الحکم*، قم: بیدار.

کتابی، احمد ۱۳۸۶، «قصه مِریکردن رومیان و چینیان در علم نقاشی و صورتگری مقایسه روایتِ مولوی باروایاتِ غزالی، نظامی، انوری وداعیِ حَسَنی» ، آینه میراث، ش ۳۶ و ۳۷، صص ۲۷۱-۲۵۸.

کلینی، محمد یعقوب،۱۴۰۷، *الکافی*، تصحیح: غفاری علی اکبر و آخوندی، محمد، تهران: دار الکتب الاسلامیة.

گلیزاده، پروین و گبانچی، نسرین ۱۳۹۲، «روانکاوی شخصیت ها و نمادها عرفانی مولانا در داستان رومیان و چینیان مثنوی معنوی»، ادبیات عرفانی و اسطوره شناسی، س ۹، ش ۳۱، صص ۱۶۴-۱۷۹.
https://dorl.net/dor/20.1001.1.20084420.1392.9.31.8.8

مجلسی، محمدتقی۱۴۰۳، *بحار الانوار*، بیروت: دار احیاء التراث العربی.

مددپور، محمد ۱۳۸۵، *حکمت انسی و معرفت شناسی هنراسلامی*، تهران: سوره مهر.

مرادخانی،علی، نسرین عتیقه چی ۱۳۹۷، «تفسیرنشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی- اسلامی»، رهپویه هنر، ش۱، صص۲۱-۵. https://doi.org/10.22034/ra.2019.241813

مرادی، حسن ۱۳۹۰، هنر در نگاه حکمت متعالیه، زیباشناخت، ش ۲۲، صص ۶۶-۵۱ .

مرزبان، پرویز۱۳۹۱، *خلاصه تاریخ هنر*، تهران: علمی و فرهنگی.

مکارم شیرازی، ناصر ۱۳۷۴، *تفسیر نمونه* ، تهران: دارالکتب الاسلامیه.

معرفت، شهرت ۱۳۹۲، «تمثیل زنگیان در شعر پارسی» ، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، س ۲۱، ش ۷۵، صص ۱۱۱-۱۲۸.
http://dorl.net/dor/20.1001.1.24766925.1392.21.75.6.5

مفضل بن عمر بی‌تا، *توحید المفضّل*، تصحیح کاظم مظفر، قم : داوری.

مولوی، جلال الدین محمد۱۳۹۳، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد ا.نیکلسون، تصحیح مجدد و مقدمه حسن لاهوتی، تهران: میراث مکتوب.

نصر، سید حسین ۱۳۸۶، *معرفت جاودان*: مجموعه مقالات آثار دکتر سیدحسین نصر دوره ۳ جلدی، ترجمه سیدرضا ملیح، تهران: مهر نیوشا.

نصر، سید حسین ۱۳۸۹، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.

نظامی، ابومحمد الیاس بن یوسف ۱۳۸۰، *کلیات حکیم نظامی گنجوی*، تهران: آدینه سبز.

نقیب اصفهانی، شادی و ناظری، افسانه ۱۳۹۴، «ریخت شناسی نگاره سماع صوفیان منسوب به بهزاد»، نگارینه هنر اسلامی،س ۲، ش ۷ و ۸، صص ۹۷-۱۰۷. https://doi.org/10.22077/nia.2015.654

فهرست منابع لاتین

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

Burckhardt Titus 2009, *Art of Islam: language and meaning*. foreword by Seyyed Hossein Nasr, Introduced by Jean-Louis Michon, Bloomington: World Wisdom.

Hossein abadi, Zohreh, Pakzad, Zahra. , Mohammadzadeh ,Mehdi 2017, "An Intertextual Study of Nizami's Poetry and Behzad's Painting in Chinese and Roman Painters' Debate", International Journal of Literature and Arts, 56, 89-96.

McIntosh, Christopher 2005, *Gardens of the Gods: Myth, Magic and Meaning*, London: I.B. Tauris.