بررسی شاخصه های بصری در آثار کمال الدین بهزاد مطالعه موردی: اثر (سماع درویشان)[1]

ربابه غزالی[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۱۵
تاریخ تصویب: ۱۳۹۷/۰۴/۱۰

چکیده

هنرمندان ایرانی در دوره‌های متمادی، با ذوق مهذب و پالوده خود هنرهایی آفریده‌اند که در آن واحد هم حسی و هم معنوی است. در نگاره «سماع درویشان» اثر کمال‌الدین بهزاد، لایه‌های مجهولی وجود دارد که تحلیل و تفسیر این لایه‌های پنهان و مجهول، هدف این پژوهش است. فرض بر این است که با دیدگاه مبانی هنرهای تجسمی و طراحی لباس، می‌توانیم بین مفاهیم فرم، مضمون، ترکیب‌بندی و رنگ در نگاره سماع درویشان، رابطه معناداری بیابیم. پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به این سؤالات است که: آیا عناصر و المان‌های به‌کار گرفته در اثر مورد نظر، در جهت منظور و مقصد خاصی بوده است؟ نقاشان هنرمند مسلمان در معرفی اندیشه خود، از چه تکنیک-هایی استفاده کرده‌اند؟ روش این پژوهش، توصیفی - تحلیلی است و با استفاده از داده‌های اسنادی و کتابخانه‌ای، انجام شده است. بررسی پیکره و پوشش نگاره‌ها در سماع درویشان بهزاد و تحلیل شاخصه‌های بصری فرم، ترکیب-بندی، رنگ، نور و تاریکی نشان داد که در طراحی لباس درویشان، نماد لباس‌های گشاد و بلند با آستین‌های بلندتر از اندازه، نشان از احترام در برابر مقام والای محبوب الهی و حالت سرسپردگی و ولایت‌پذیری دارد و شال‌های رها در دور گردن و حتی رهاشده در متن نگاره، هرکدام حاوی مضامین خاصی هستند. ارائه حالات انسانی و روحانی در ترکیب‌بندی و ترسیم لباس‌ها، هم‌راستا با نمادگرایی نوآورانه جهت القای حسی به مخاطب صورت گرفته است.

واژگان کلیدی: مکتب هرات، کمال‌الدین بهزاد، لباس، سماع درویشان، رنگ

1.DOI: 10.22051/jjh.2018.15875.1253

۲. مربی گروه طراحی پارچه و لباس دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران، نویسنده مسئول. r.ghazali@alzahra.ac.ir

۱- مقدمه

نگارگری، از جمله هنرهای مبتنی بر معرفت است که سرشتی روحانی دارد. به بیان دیگر، این هنر نسبت میان خویش و عالم و آدم و مبدأ عالم و آدم را متصوّر می‌سازد. تصاویر موجود در نسخ خطی، یکی از بارزترین تجلیات ذوق، هنر و فرهنگ ایران است. اهمیت این نسخ خطی و تصاویر آن، چیزی از سایر هنرهای ایرانی کم ندارد؛ نگاره‌هایی اکنون در تمام موزه‌های دنیا و مجموعه‌های خصوصی به‌مثابه طلایی گران‌بها نگهداری می‌شوند. یکی از این نگاره‌های ایرانی، «سماع درویشان» اثر کمال‌الدین بهزاد است. این اثر، دارای ظرافت‌ها و ویژگی‌های پیچیده‌ای است که شناخت و تحقیق درباره آن‌ها، یکی از ملزومات روزگار ما است.

مکتب هرات در زمان زمامداری شاهرخ (۸۰۷ – ۸۵۰ ه.ق.) در هرات، پایه‌گذاری شد. این مکتب در دوره سلطان حسین بایقرا، پیشرفت زیادی کرد؛ اما در پی حمله ازبک‌ها (۹۱۲ ه.ق.) پیشرفتش متوقف شد. از مشهورترین نقاشان مکتب هرات می‌توان به کمال‌الدین بهزاد اشاره کرد. شاهزاده بایسنقر میرزا و پدرش شاهرخ، شاهزادگان مشهور دربار تیموریان، مشوّقان بزرگ مکتب هرات بودند. مورخان، یکی از دلایل ماندگاری بایسنقر در هرات را، شکوفایی حیات فرهنگی در آن شهر می‌دانند؛ که وی می‌توانست علایق سرشار هنری و فکری خود را در آن شهر به‌خوبی تعقیب کند. پس از آن‌که بایسنقر، از نبردِ پیروزمندانه با ترکمانان در ۸۲۳ ه.ق. بازگشت و مولانا جعفر تبریزی-بعدها، ملقّب به جعفر بایسنقری-استاد مسلّم خط نستعلیق و سایر استادان فن را از تبریز به همراه آورد، هرات تبدیل به مرکز هنر خوشنویسی شد. این توجه و اهتمام، باعث شکوفایی و رشد هنرمندانی از جمله کمال‌الدین بهزاد شد(دانشنامه جهان اسلام، ۱۳۶۲: ۱۹۳). بازخوانی و شناخت بیش‌تر نحوه کار و تکنیک هنری در آثار این دوره و این هنرمند، می‌تواند راه‌گشای هنرمندانی باشد که اعتلای هنر شرقی و هنر ایرانی، یکی از اهداف حرفه‌ای آن‌ها است.

۱-۱- پرسش‌های پژوهش

در پژوهش حاضر، سعی براین است تا اثر سماع درویشان بهزاد، از منظر شاخصه‌های بصری تبیین شود. پرسش‌های اصلی این پژوهش، عبارتند از:

۱-۱-۱- آیا عناصر و المان‌های به‌کار رفته در نگاره سماع درویشان، در جهت منظور و مقصد خاصی بوده است؟

۱-۱-۲-نقاشان هنرمند مسلمان در معرفی اندیشه خود از چه تکنیک‌هایی استفاده می‌کردند؟

۱-۲- پیشینه پژوهش

تاکنون تلاش‌های بسیاری درمورد شناسایی آثار هنری در دوره صفوی انجام شده است؛ از جمله خواندمیر در «حبیب‌السیر»، قاضی احمد در «گلستان هنر» و اسکندربیک در «تاریخ عالم‌آرای عباسی»، با مکتوبات خویش به بیان ویژگی‌های این دوره پرداخته‌اند. از سوی دیگر، منابع ادبی موجود اعم از شعر و نثر در دوران مورد نظر، سرچشمه الهام هنرمندان در خلق آثارشان بود؛ آثاری که مشحون از مضامین عرفانی بودند. هنرمندان چنان که از شواهد تاریخی و آثارشان برمی‌آید، در حلقه‌های صوفیه شرکت می‌کردند و از عقاید عرفانی بهره‌مند می‌شدند. حمایت درباریان نیز در این امر، آن‌ها را ترغیب می‌کرد. این تأثیرپذیری تا اندازه‌ای است که وقتی بهزاد، نگاره «یوسف و زلیخا» بوستان سعدی را مصوّر می‌کرد، ورای توصیف اخلاقی سعدی، با توجه به اندیشه‌های فرقه نقشبندیه و تحت تأثیر تفکرات عبدالرحمن جامی و اشعارش، به امر تصویرگری پرداخت و این مسأله، در مورد شاگردان و همراهان معاصر وی نیز مشهود است. عبادالله بهاری مجموعه آثار نقاشی بهزاد را ذیل عناوین «چهره‌ها یا رویدادهای واقعی و زنده»، «بازنمایی‌های وقایع تاریخی براساس گزارش معاصران و آمیختن آن با خیال‌پردازی» ،«تصاویر مربوط به کتاب‌ها» و «نگاره-های مستقل از متن ادبی» تقسیم و توزیع کرده است (بهاری،۱۳۸۳: ۴۷). در جستجوها این مدل بازخوانی مشاهده نشد؛ مدلی که صرفاً از جنبه شاخصه‌های بصری و طراحی لباس‌ها به موضوع پرداخته باشد و بیش‌تر از جنبه عرفانی و زیبایی‌شناسی به این مسأله پرداخته شده است. طبق بررسی‌های انجام شده مشخص شد که بازخوانی‌های زیر، به اثر سماع درویشان تنها از جنبه‌های رنگ، مدیریت هنری و عرفان اسلامی، نگاهی جزئی داشته‌اند: ۱- «نوع لباس و نمادهای رنگ در عرفان اسلامی» نوشته مریم مونسی سرخه و همکاران(۱۴۹۰)؛ ۲- «بررسی ابعاد مدیریت هنری کمال‌الدین بهزاد» از اشرف‌السادات موسوی‌لر و همکاران(۱۳۸۴)؛ ۳- «مفهوم و جایگاه فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد کمال‌الدین بهزاد» نوشته مهروش کاظمی و همکاران (۱۳۹۱).

این پژوهش با عنوان بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال‌الدین بهزاد مطالعه موردی: اثر (سماع

درویشان)، بـه بررسـی ایـن اثـر از جنبـه مبـانی هنـر تجسمی و طراحی لباس می‌پـردازد. بـا توجـه بـه ایـن رویکرد، باید اذعان کرد که این پژوهش، دارای نـوآوری است.

فرضیه موجود نیز این است که: با بررسی شاخصه‌هـای بصری در یکی از آثار کمال‌الدین بهزاد با روش مطالعـه موردی (سـماع درویشـان)، مـی‌تـوان بـه قراردادهـا و شاخصه‌های اثرگذار در بیـان مفـاهیم و احسـاس ایـن هنرمند دست پیدا کرد.

۲- مبانی نظری پژوهش

۲-۱- مکتب هرات

یکی از سبک‌های نقاشی ایرانی «مکتب هرات» است که در دور تیموریان و در زمان زمامداری شاهرخ در هرات، پایه‌گذاری شد. این سبک در دوره سلطان حسین بایقرا پیشرفت زیادی کرد؛ اما در سال ۱۵۰۷ میلادی با حمله ازبک‌ها پیشرفتش متوقف شد. مکتب هرات را همچنین یکی از «پیش‌مکتب»های مهم مکتب تبریز و مکتب اصفهان می‌دانند (جوانی و هراتی، ۱۳۸۵: ۸). نگارگران، مکتب هرات را به‌درستی به دو نسل تقسیم کرده‌اند: نسل اول، که با شاهرخ تیموری معاصر بودند و نسل دوم، که در دوران سلطان حسین بایقرا می‌زیستند. نسل اول، با شاهکاری به نام شاهنامه بایسنقری در تاریخ نگارگری، تبدیل به نقطه عطفی شدند و نسل دوم، با درخشش بهزاد و معاصران او همراه بود. یکی از عوامل مهم و مؤثر در اعتلای نگارگری این دوران، به وجود آمدن سازمانی تحت عنوان «کتابخانه سلطنتی» بود که وظیفه کتابت و تصویرسازی کتب را بر عهده داشت. این سازمان و ساختار، آن‌چنان تأثیرگذار بود که بعد از دوره تیموری نیز ادامه پیدا کرد و در دوره صفوی، شاهکارهای بسیاری در آن، به‌وجود آمد(جاویدی،۱۳۹۰: ۱۴). مورخان یکی از دلایل ماندگاری بایسنقر را در هرات، شکوفایی حیات فرهنگی در آن شهر می‌دانند. بایسنقر در آن‌جا، می‌توانست علایق سرشار هنری و فکری خود را به‌خوبی تعقیب کند. توجّه شاهرخ و بایسنقر به هنر، بسیاری از هنرمندان را از اقصی نقاط ایران به هرات کشاند و سبب شد که مراکز مهم پیشین، اهمیت و اعتبار خود را از دست بدهند و در مرتبه‌ای نازل‌تر قرار بگیرند(حدادعادل، ۱۳۸۳: ۱۹۵). یکی از ویژگی‌های اصلی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی آن با ادبیات فارسی است. نقاش از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد، اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را می‌نمایاند و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ، تجسم می‌بخشد. ادبیات فارسی و هنر ایرانی همواره، پیوند درونی و هم‌خوانی ذاتی داشته‌اند؛ زیرا هنرور و سخنور مسلمان، هر دو براساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش می‌زده‌اند. بی‌شک شناخت رشته‌های مختلف و پیوند بین شعر و نقاشی ایرانی، پژوهش گسترده‌ای را می‌طلبد. می‌توان تصریح کرد که این دو شکل آفرینش هنری، نه فقط از لحاظ بینشی؛ بلکه ازلحاظ زیبایی‌شناسی نیز با یکدیگر ارتباطی تنگاتنگ دارند. صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق‌اند؛ یعنی می‌توان در کار نقاشان، نظیر همان توصیف‌های عرفانی را - که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند- نشان جست (زرینی و مراثی، ۱۳۸۷: ۹۶).

۲-۲- کمال‌الدین بهزاد هنرمند ایرانی

بهزاد، بعد از استیلای شاه اسماعیل اول صفوی بر ازبکان، از سال ۹۲۸ ه.ق.، به ریاست کتابخانه سلطنتی منصوب شد. اساس اطلاعات در دسترس از کار او، تصاویری است با امضای اصیل او، که در نسخه‌ای از بوستان سعدی نقش شده و اینک، در کتابخانه ملی قاهره نگهداری می‌شود. نمایشگاهی به عنوان هنر ایرانی از آثار قابل دسترس کمال‌الدین بهزاد -در سال ۱۹۳۱م.- در لندن بر پا شد. نتایج این نمایشگاه، توجه منتقدین و تحلیل‌گران به آثار نگارگری ایرانی به‌خصوص این هنرمند برجسته را در پی داشت (جاویدی، ۱۳۹۰: ۱۴).

بر اساس نظام آموزشی حاکم بر آن دوره، نظام آموزشی (استاد - شاگردی)، می‌توان نتیجه گرفت که تربیت شده آن نظام، کمال‌الدین بهزاد، شیوه مدیریتی از نوع رهبری را اعمال می‌کرده است (موسوی‌لر، ۱۳۸۴ :۸۷). اصولاً کارهای بهزاد، ناشی از احساس عمیقی است که هنرمند از زندگی داشته و موفق شده آن‌ها را به بهترین وجه، به‌تصویر بکشد. حالات چهره‌ها و اندام‌های گوناگون بر مبنای علم کالبدشناسی تصویر نشده است؛ اما آنچه اهمیت دارد، این است که کیفیت روانی افراد در حالات گوناگون، به‌گونه‌ای خاص نمایانده شده است و هنرمند، با توجه به موضوعات واقعی پیرامون خود، جهانی مستقل را آفریده که در آن، مردمان و لباس‌هایشان هم‌چنین درختان و کوه‌ها و سایر اجزای نقاشی با همان جهان، پیوند دارند.

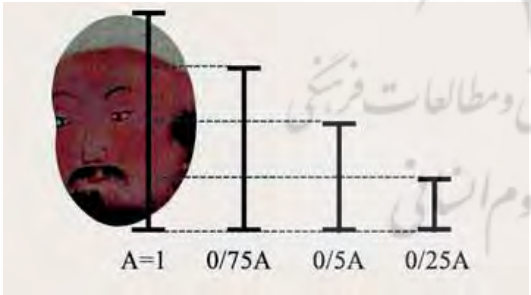
سبک هرات، ویژگی‌های خاص خود را داشت. یکی از این ویژگی‌ها، وجود عناصر شرق دور بود که احتمالاً، ناشی از مبادله سفیر میان ایران و چین

بود(حدادعادل، ۱۳۸۳: ۱۹۷). با این اوصاف، در سال ۸۹۵ هـ ق.، کمال‌الدین بهزاد، بخش‌هایی از اندیشه صوفیانه و آداب فرقه «نقشبندیه» را در ساختار تصویر با بیانی نمادین، به تصویر کشیده است(گوهرین، ۳۶۷: ۱۶۱). واژه «نقشبند» صفت مرکب فاعلی، به معنای نقش‌بندنده، مصوّر، نقاش، رسّام و نگارگر است. فرقه نقشبندیه اهل تسنن و حنفی بودند. این فرقه در تاریخ، به نام فرقه «خواجگان» و پس از آن نیز به نام فرقه «احراریه» موسوم شدند(همان: ۱۲). بازیل گری، در بررسی ویژگی‌های سبک هراتی، اهمیت خاصی به تأثیر متقابل تصاویر بر یکدیگر می‌دهد که با اشارات معنی‌دار جان گرفته‌اند او خاطرنشان می‌کند که این سَرزندگی و تحرک، کاملاً مغایر با خشکی و بی‌روحی چهره‌ها در نگارگری‌های مکتب جلایری است. هم‌چنین، صحنه‌ها با قرار گرفتن افق در نزدیک لبه بالایی، عمق بیش‌تری یافته‌اند. زمینه‌های فیروزه‌ای متمایل به آبی و سبز، از رنگ‌های پرکاربرد در این نگارگری‌ها هستند (گری، ۱۳۸۳: ۱۰۰).

۳- یافته‌های پژوهش

۱-۳-پیکره انسان در اثر سماع درویشان

از دستاوردهای کمال‌الدین بهزاد در چگونگی به تصویرکشیدن پیکره آدمی در نقاشی ایرانی با عنوان «کم‌نظیر»، بلکه «بی‌نظیر» تعبیر شده است. این مساله بیش از همه، مرهون نگاه ویژه بهزاد به بازنمایی رفتار و کنش انسان در محیط واقعی زندگی و بهره‌گیری تلویحی از مضامین واقع‌گرایانه وی است؛ ظاهراً تا پیش از این، در نقاشی ایرانی سابقه نداشته است. در بررسی فیگورهای انسانی، رعایت تناسب‌ها براساس نسبت‌های بدن، براساس واحد اندازه‌گیری سر فیگور انجام گرفته است(تصویر۱). این نکته در موضوعاتی مانند کارگران درحال کار یا صحنه‌هایی عامیانه -که بیانگر نوع معیشت، آداب و رسوم و مسائل روزمره زندگی مردم جامعه بوده- به‌وضوح قابل مشاهده است. شاید نقاشان پیشین پرداختن به این منظر از نقاشی را کم اهمیت، تلقی کرده باشند؛ اما واقع‌گرایی در آثار بهزاد، نشان از احساس عمیق او به زندگی است (تجویدی، ۱۳۴۵: ۸-۹). در آثار بهزاد، پیکره‌ها صرفاً ظاهر انسانی ندارند؛ بلکه هریک، شخصیتی مستقل یافته‌اند و چهره آن‌ها به‌طور آشکار با یکدیگر فرق دارد(بلر و بلوم، ۱۳۸۱: ۸۰) گویی بهزاد انسان‌ها را با توجه به الگوهای واقعی آن روزگار به تصویر کشیده است(کن بای، ۱۳۸۱ : ۷۵)، این اعتقاد، با دیدگاه‌هایی که او را مبدع سبک چهره‌نگاری ایرانی می‌دانند، مطابق به نظر می‌رسد. نکته دیگر، مهارت او در ارائه تناسبات میان عناصر و اجزای هر تصویر است. تمام پیکره‌ها درآثار او، با هر نقش و منصبی -که باشند- برابر تصویر می‌شوند(اشرفی، ۱۳۸۲ :۹۶). هم‌چنین بهزاد، به چیدمان مناسب پیکره‌ها در ترکیب‌بندی توجه داشته و بدین منظور، پیکره‌های انسانی را معمولاً بر محوری مدور، نشانده است (تصویر۲). این نوع از فضاسازی، به پویایی عناصر تصویر کمک شایان توجهی کرده است. او عنصر معماری را نیز به‌طور مطلق در خدمت نمایش انسان قرار داده و وجهی متناسب از انسان و محیط پیرامون، ارائه داده است (همان: ۹۵). در آثار پر پیکره بهزاد، همه چیز بی‌آن‌که در هم، تداخل پیدا کنند یا این‌که شلوغ به نظر آیند، در جای خود تصویر شده‌اند(سودآور، ۱۳۸۰: ۹۸-۱۰۹). این احتمال داده شده که بهزاد، از قواعد زیبایی‌شناسی و تناسبات طلایی در غرب مطلع بوده است(ویس، ۱۳۸۳: ۳۱۷). این احتمال درست باشد یا نادرست، تردیدی نیست که ابداعات و ابتکارات بهزاد، به هیچ وجه، اصول نگارگری ایرانی را نقض نکرده و تصویر انسان نیز مطابق همین قاعده و چارچوب در آثار وی، مجال ظهور و بروز یافته است. شاید به همین علت است که، واقع‌نمایی انسان و لباس‌هایش در موضوع پیکره‌های بهزاد، بیش از سایر اشکال به چشم می‌آید.



تصویر۱- شاخص اندازه‌گیری تناسبات پیکره‌ها بر اساس طول سر هر پیکره(شهکلاهی و میرزا ابوالقاسمی، ۱۳۹۵: ۹۲).

۲-۳- طراحی لباس‌های نگاره‌ها در اثر سماع درویشان

در این اثر، به نظر می‌رسد قطعات لباس، از مدل قطعات پوشاک مردان در دوره صفوی، تبعیت می‌کند؛ دستاری پیچیده به دور سر، که در قسمت مرکزی آن، کلاه گرد کوچکی به رنگ‌های قرمز یا آبی، قرار دارد. در این دوره، از یک پیراهن به صورت زیرپوش تا زانو و در روی آن، از یک یا دو قبا، استفاده می‌کردند. قبای زیر، به رنگ‌های مختلف از پارچه‌های طرح‌دار و با

آستین بلند و گاهی کوتاه و جلو باز و راسته و بلندای آن تا مچ پا، بوده است و بر روی آن، کمربندی باریک و یا شالی پارچه‌ای بسته می‌شد، که در هنگام کار، دو لبه پایینی قبا را درون کمربند خود قرار می‌دادند. یقه این قبا، به صورت‌های مختلفی همچون لبه‌دار، اریب به زیر بغل راست، که توسط چند بند در کنار به پشت گره می‌خورد؛ یقه هفت ساده یا فقط یک دکمه در بالا داشته و یا تا کمر دکمه می‌خورده و یا به شکل گرد و یا هفت کوچک که در جلوی سینه بندینک‌دار بوده است.

در دوره صفوی، شلوارِ افرادِ دارای موقعیت خاص، بلند وگشاد بوده و در مردم عادی، به صورت ساده راسته و تنگ تا مچ پا بوده و گاهی قبا، داخل آن قرار می‌گرفته و گاهی نیز در زیر قبا، پوشیده می‌شده است. روستاییان نیز گاهی، به جای جوراب از مچ‌پیچ‌هایی استفاده می‌کردند -که از پارچه پشمی و چرم بوده- که قوزک پا را می‌بسته و پایشان را محافظت می‌کرده است (غیبی، ۱۳۸۴: ۴۱۹).

۱-۲-۳- سیلوئت یا نمای ظاهری لباس‌ها

لباس‌ها با آزادی مناسب با بدن نگاره‌ها و گاهی رهاتر از حد معمول، تصویر شده‌اند.

۲-۲-۳-رنگ لباس‌ها

رنگ‌ها متنوع هستند. استفاده از رنگ‌های سرد و گرم، به‌طور مناسب در ترکیب‌بندی لباس‌ها مطرح شده است و تفسیر نمادین رنگ‌ها که در بخش رنگ لباس صوفیان به آن پرداخته می‌شود.

۳-۲-۳- طرح لباس صوفیان

خداوند خطاب به همه انسان‌ها می‌گوید: «یا بنی‌آدم قد انزلنا علیکم لباساً یواری سوءآتکم و ریشاً و لباس التقوی ذلک خیر ذلک من آیات الله لعلهم یذکرون» (اعراف: ۲۶). «ای فرزندان آدم، به‌راستی برای شما لباسی فرو فرستادیم که زشتی‌های شما را می‌پوشاند و زینت شماست؛ اما لباس پرهیزگاری بهتر است». لباس به تعبیر قرآن، خیری است که خداوند برای انسان مقرر کرد؛ تا به وسیله آن، خویش را از گرما و سرما بپوشاند و هم ستر عورت نماید. گذشت زمان، این خیر آسمانی را با آداب و سنن ملت‌ها و با در نظر گرفتن اوضاع جغرافیایی محیط آدمی، توأم کرده است. پارچه‌های گوناگون، به شکل‌های مختلف به‌صورت لباس در می‌آمد؛ حتی نوع دوخت آن، اگر از عمومیتی -که ستر عورت کند و در گرما و سرما، تأمین‌کننده نیاز انسان باشد- برخوردار بود، در خیلی موارد رنگ و جنس و دوخت آن، به مناسبت مناصب اجتماعی، تغییر می‌کرد. آداب صوفیان، در لباس پوشیدن چنان بود که همیشه پیراهنی سفید می‌پوشیدند و بر یک لباس، بسنده می‌کردند. صوفی هرچه پوشد، بر او نیک باشد و بر جلال و ابهتش بیفزاید و در لباس تکلف نکند و لباسی خاص را اختیار ننماید. لباس کهنه از نو، بهتر آید و از تکثیر در لباس احتراز نماید؛ پیوسته درطهارت آن، کوشد و بدان مکلّف باشد(گوهرین، ۱۳۸۳: ۱۰۵). لباس صوفیان را «خِرقه» می‌خوانند، «خِرقه» در لغت، به معنی پاره و قطعه‌ای از جامه است؛ در اصطلاح تصوف، جامه‌ای است که «اهل فقر پوشند و سوراخ داشته باشد و چون اکثر جامه‌های ایشان، کهنه و سوراخ شده باشد». برای خرقه، جنبه‌های نمادین بسیاری ذکر کرده‌اند. از آن جمله، برای حروف واژه خرقه آورده‌اند؛ خ، دلالت بر خوف و خشیت (خدا ترس بودن صاحب خرقه)، خیرخواهی و خرابی ظاهر است؛ ر، دلالت بر رضا (خرقه‌پوش اهل تسلیم است)، راحت خلق طلبیدن، رفق و رأفت است؛ ق، دلالت بر قهر نفس (خرقه‌پوش باید نفس اماره را بر سر چهارسوی غیرت به تیغ قهر سر بر دارد)، قرب و قبول است؛ هـ دلالت بر هدایت، هوان (سبک گردیدن) و هرب (گریختن) است(سجادی، ۱۳۶۹: ۴۵ و ۲۱۱).

خرقه را با نام‌های مرقّع، صوف، جُبّه، خشن، فرجی و فَرَجیّه نیز خوانده‌اند. رسم خرقه‌پوشی، از اواسط قرن چهارم مرسوم شد و آن را منسوب به ابوعمرو زجاجی محمدبن ابراهیم بن یوسف بن نیشابوری (از اصحاب ابوعثمان حیری و جنید و رُوَیم و نوری)، که در سال ۳۴۸ه.ق. درگذشته است(محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۴۶۲). خرقه را موقعی به تن می‌کردند که مرید از مقام توبه و ورع گذشته باشد و به مقام زهد درآمده باشد(کیانی، ۱۳۸۰: ۳۵۱). قدما، خرقه را به لحاظ جنبه معنوی آن، به دو نوع تقسیم کرده‌اند: خرقه ارادت و خرقه تبرک (تصویر۲). متأخرین، خرقه ولایت را نیز به آن افزوده‌اند. در تصوف، خرقه ارادت، اصل و قصد اصلی مشایخ است و خرقه تبرک، خرقه‌ای است که نه به عنوان نفی خرقه اول یا بطلانِ آن، بلکه به عنوان برکت یافتن و تَشَبّه. خرقه تبرک را به هر طالبی می‌داده‌اند؛ اما خرقه ارادت، خاصِ طالبِ صادقِ راغب بود (محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۴۶۴). «و چون شیخ در مرید، آثار ولایت و علامت وصول به درجه تکمیل و تربیت، مشاهده کرد و خواهد که او را به‌نیابت و خلافت خود نصب کرده، به طرفی فرستد، وی را خلعت ولایت پوشاند» (سجادی، ۱۳۶۹: ۳۴۶).

ساختمان خرقه، به تصریح جلابی هجویری- قرن

پنجم- دارای شش قسمت بوده است: قب، آستین، تیریز، کمر،گریبان، فراویز. هجویری هم‌چنین برای اجزای خرقه به مفاهیم رمزی اشاره می‌کند؛ قب: صبر یا فناء مؤانست است؛ آستین: قبض و بسط یا فقر و صفوت؛ کمر: خلاف نفس یا اقامت اندر مشاهده است؛ گریبان: صحت یقین یا امن اندر حضرت است؛ فراویز: اخلاص یا قرار اندر محل وصلت است (سجادی، ۱۳۶۹: ۴۵۸ و ۴۶۱).

تصویر۲- ترکیب‌بندی نگاره «سماع درویشان»، منسوب به بهزاد، ۱۴۹۰م. تقریباً ۹۳۰ ه. ق. موزه متروپلیتن، نیویورک، مجموعه راجرز(زرینی ومراثی،۹۷،۱۳۷۸)

در نگاره لباس صوفیان هرکدام دارای اجزایی و به رنگی است:

آنچه برای اجزای خرقه، برشمرده شد، بر تن صوفیان درون نگاره نیست؛ این افراد، لباس عادی مردمان روزگار خویش را پوشیده‌اند. همان‌گونه که ذکر شد، فرقه نقشبندیه، عزلت‌گزینی و تارک دنیا شدن و جدا زیستن از مردم را مردود می‌شمردند و درون جامعه و در میان مردم بودند. هر کدام نیز شغلی برای امرار معاش داشتند. بنابراین، لباسی که آن‌ها را از دیگر افراد جامعه، جدا کند نمی‌پوشیدند. در این نقاشی انواع لباس و بخش‌های آن که صوفیان بر تن دارند، عبارتند از: دَلق،[۱] فَرَجیّه،[۲] قَفطان،[۳] قباء،[۴] جبه،[۵] جامه عَلَم‌دار،[۶] لام الفی یا بُرده،[۷] حِزام،[۸] دستار یا عمامه.[۹] خُطبا دلقِ سیاه بر تن می‌کردند(دُزی، ۱۳۸۳: ۱۱۸) فَرَجیّه یقه نداشت، جلو باز بود و تا روی پا را می‌پوشاند. آستین‌ها در لباس ایرانیان، منزلتی قابل توجه داشتند. در نگاره سماع درویشان، آستین‌های بلند و مخفی نگه داشتن دست‌ها، نوعی احترام و سرسپردگی را نیز در برداشته است. هم‌چنین، به منزله احترام بیش‌تر در پیشگاه فردی بزرگ‌تر بوده است. این لباس را کسانی به تن می‌کردند، که مشاغل علمی داشتند. جنس این نوع لباس از پشم شتر یا موی بز بود و بیش‌تر، آن را بر روی قفطان می‌پوشیدند(سجادی، ۱۳۶۹: ۱۴۰). حزام یا شال کمر، از عناصر مهم پوشاک در این دوره بود. برش و دوخت قبا در کمرگاه، متناسب بود؛ اما دور کمر را دو سه لا، شال می‌بستند، پهنای شال که معمولاً از پارچه خوب و مرغوب تهیه می‌شد، از چهار انگشت تجاوز نمی‌کرد(غیبی، ۱۳۸۴: ۴۳۰). صوفی که در حال گریستن است، جامه علم‌دار به تن دارد. در قرن هفتم هجری، طرحه یا عمامه به رنگ سیاه، نشانه‌ای برای قاضی‌القضات‌ها بود. طرحه (عمامه) را از یک طرف آویزان می‌کردند که به آن، عذبه یا ذؤابه می‌گفتند و اگر یک بخش آن را بر گردن می‌انداختند، علامت رضا و تسلیم بود (سجادی، ۱۳۶۹: ۱۹۴و ۲۶۳). این قطعات لباس در دوره صفویه، جزو پوشاک مردان بود. بررسی اسناد تاریخی نشان می‌دهد که خاندان صفوی در جریان تبدیل عقاید صوفی به سیاسی بودند و در این راستا، برای ایجاد تمایز، اقدام به معرفی لباسی کردند که بخش اصلی آن، یک کلاه به رنگ سرخ و عمامه‌ای که به افتخار دوازده امام شیعه دوازده ترک ارغوانی سرخ داشت. همین نامگذاری، لباس شیعی ایرانی را تحت نام قزل باش در تاریخ ماندگار ساخته است(غیبی، ۱۳۸۴: ۴۱۷).

۴-۲-۳-رنگ جامه صوفیان

آنچه در لباس صوفیان، جلب توجه می‌کند، تنوع رنگی آن‌ها است(تصویر۳)، که در این نگاره، کاملاً مشخص است. جامه صوفیان و رنگ آن، بیانگر مقام آنان بود؛ «در ابتدای طی طریق، باید که پیر به هر صورت که صلاح بیند، برای او صوف۱۰ رنگی برگزیند» آن‌گونه که آورده‌اند، رنگ جامه صوفیان، می‌بایست متناسب با سیرت آنان باشد. رنگ‌هایی که برای صوفیان ذکر شده‌اند، عبارتند از: رنگ سفید، رنگ کبود، رنگ ازرق، رنگ سیاه، رنگ سبز، رنگ سرخ، رنگ عسلی، خود رنگ و رنگ عودی.

۱-۴-۲-۳- جامه سفید

در قرون اولیه هجری، در میان صوفیان پوشیدن جبه سفید پشمی، رواج داشت. چنان‌که از پیغمبر(ص) روایت است که فرمودند: سپید بپوشید که بهترین لباس‌هاست»(ابن‌جوزی، ۱۳۶۸: ۱۵۳).درباره سپیدپوشی آمده است: «صوفیِ سپیدپوش، باید که از جمله مخالفات، توبه کرده و جامه عمر خود را با صابون انابت و ریاضت شسته و صحیفه دل خود را از نقش یاد اغیار پاک و صافی گردانیده باشد» (سجادی، ۱۳۶۹ :۱۶۲). رنگ سفید در این نگاره، به صورت شفاف و پاکیزه، در درجه اول در عمامه‌ها به‌کار رفته است.

تصویر۳- سماع درویشان، منسوب به بهزاد، ۱۴۹۰م تقریباً ۹۳۰ هـ‌ق، موزه متروپلیتن، نیویورک، مجموعه راجرز (زرینی ومراثی،۱۳۷۸: ۹۷)

۲-۴-۲-۳- جامه کبود

آورده‌اند که، نخستین خرقه در میان صوفیان، رنگ کبود بوده و شعار اصحاب مصیبت بر سوک از دست دادن وصال حق بوده است. رنگ کبود و ازرق را رنگ میان سفید و سیاه خوانده‌اند و برای کسی در نظر می‌گرفته‌اند که از ظلمت طبیعت، به واسطه توبه و سلوک، قدم بیرون نهاده باشد؛ اما هنوز به نورِ دل و توحید نرسیده باشد(محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۴۶۲). در نگاره، در لباس افرادی از این رنگ استفاده شده که در حالت گریه هستند و با دست‌های رو به بالا، جهت توبه و درخواست از خداوند متعال نمایان شده‌اند.

۳-۴-۲-۳- جامه ازرق

ازرق را به معنای رنگ آبی، زاغ، متمایل به سبز و زرد، کبود، نیلوفری و سرمه‌ای آورده‌اند. «ازرق‌پوش» را معادل صوفی و «ازرق‌پوشی» را به معنای تصوف نیز به‌کار برده‌اند. کاشفی سبزواری-قرن دهم هجری قمری-گفته است: «رنگ کبود، رنگ آسمان است و کسی را زیبد که در حال خود، ترقّی کرده باشد و روی به بالا نهاده و آسمان که مقر ملایکه است، به رنگ کبود نماید»(سجادی، ۱۳۶۹: ۱۶۷ و ۱۷۰). در نگاره «سماع درویشان»، رنگ ازرق جامه صوفیان نشان می‌دهد که «مراد خود را ترک و از نفس خود روی گردانده‌اند». افراد بالای نگاره، که به نظر سکون و تعادل بیش‌تری دارند و با حالت لباس و دست‌های مخفی در آستین، به تصویر کشیده شده‌اند، از این رنگ در لباسشان استفاده شده است.

۴-۴-۲-۳- جامه سیاه

رنگ سیاه جامه صوفیان، نشانگر آن است که «وی نفس را به تیغ مجاهده کشته و در ماتم نفس نشسته است. این رنگ، رنگ اصحاب مصیبت است. نخستین کسی که رنگ سیاه پوشید، جبرییل بود؛ وقتی که آدم از بهشت رانده شد، جبرییل با این رنگ سیاه خود را بر وی عرضه کرد». آورده‌اند پیغمبر اسلام (ص) رنگ سیاه را دوست داشت و روز فتح مکه عمامه سیاه بر سر داشت. (ابن‌جوزی، ۱۳۶۸: ۱۵۴). در ذیل آیه «اِنّما یُریدُ اللهُ لِیُذهِبَ عَنکُمُ الرِّجسَ اَهلَ البَیتِ وَ یُطَهِّرَکُم تَطهیراً» (احزاب: ۳۳)، آورده‌اند که، پیامبر اکرم (ص)، عبایی موئین و سیاه به تن داشتند که حسن (ع) و حسین (ع) و زهرا (س) و علی(ع) را در زیر آن جای دادند و این آیه را خواندند. ابوعبدالله المرشدی و شبلی و بسیاری دیگر از مشایخ تصوف، جامه سیاه به تن می‌کردند. آورده‌اند که، شبلی ابتدا، قباء سیاه بر تن داشت؛ تا آن‌گاه که پرتو جمال حقیقت عرفان بر وی افتاد، جامه سیاه بیرون کرد و مرقع در پوشید. عطار در تذکرة الاولیاء رنگ سیاه جامه را برای مراحل نخستین سالکان در نظر می‌گیرد و پس از طی مراتب کمال، او را به پوشیدن مرقع فرامی‌خواند(سجادی، ۱۳۶۹: ۱۲۵، ۱۶۰-۱۶۱). هم‌چنین «رنگ سیاه را شایسته کسانی [از صوفیه] می‌دانسته‌اند که به‌راستی، هوای نفس را کشته باشند؛ تا جایی که، نه تنها به رنگ جامه، که به خویشتن خویش نیز نپردازند. دنیای اینان جهان بی‌رنگی است». ملا حسین واعظ، رنگ سیاه جامه را تشبیه به شب و رنگ مردمک چشم می‌کند و آنرا از آنِ صوفیانی می‌داند: «که دل ایشان خزانه اسرار باشد و حال خود را از همه کس مخفی می‌دارند و در پرده «اولیایی تحت قبایی» به یاد محبوب ازل می‌گذرانند» (همان: ۸۳ و ۱۶۷). رنگ سیاه در نگاره، در لباس زیر جامه رویی در افراد بالای نگاره، استفاده شده است. نماد زیبایی از تعبیر «رنگ سیاه، دل ایشان خزانه اسرار است»، می‌باشد که در بخش سینه و زیریقه نمایان است.

۵-۴-۲-۳- جامه آبی

آن را رنگ نجات‌بخش و آزاد ساختن صَمتِ (سکوت) فراگیر خوانده‌اند(غزالی، ۱۳۸۳ :۹۰). در نگاره، مشاهده می‌شود که یک فرد در بالا و یک فرد در پایین، در حال یاری رساندن هستند؛ با توجه به این مضمون، از رنگ آبی در لباس این افراد، استفاده شده است.

۶-۴-۲-۳- جامه سبز

این رنگ را بیانگر کیفیت شهودی و بیان نمادین دیمومت (همیشگی بودن) با دو ساحت آبی و زرد دانسته‌اند. ملامتیان، دلقی از پشمینه سبز به تن می‌کردند. پیامبر اسلام (ص) اغلب اوقات صوف سبز می‌پوشیدند(گوهرین، ۱۳۶۷: ۷۹). شاه داعی-قرن نهم هجری- رنگ سبز را مختص مشایخ می‌دانست. در هفت‌پیکر نظامی، «هامان» از سر بیچارگی به درگاه خدا می‌نالد، دعایش مستجاب می‌شود و پیری سبزپوش به یاری او می‌آید (سجادی، ۱۳۶۹: ۱۷۱).

۷-۴-۲-۳- جامه سرخ

رنگِ سرخِ جامه صوفیان را رنگ بیداری و بیدارکنندگی دانسته‌اند(نصر، ۱۳۸۳: ۹۰). در نگاره، رنگ لباس بهزادسرخ است. رنگ جامه قلندران و ملامتیه، سرخ بود(سجادی، ۱۳۶۹: ۱۷۲). گویا شروع سیر حرکت‌وتوجه به این موضوع، از بهزاد آغاز می‌شود.

۸-۴-۲-۳- جامه خودرنگ

واعظ کاشفی(وفات ۹۰۶ یا۹۱۰ ه.ق.)، می‌گوید: «اگر پرسند که خودرنگ از آن کیست؟ بگوی این رنگ، رنگ خاک است و از آنِ مردم نیکونهاد و خاکی و متواضع. هر که این رنگ جامه پوشد، باید که صفت تحمل بر وی غالب باشد و به‌مثابه‌ای که اگر چون خاک لگدکوب هر بی‌باک گردد، ننالد (همان: ۱۷۳).

۹-۴-۲-۳-جامه عسلی‌رنگ

رنگ بور و شتری و رنگی برای نمایش عالی‌ترین درجه فقر بوده است.

۱۰-۴-۲-۳- جامـه عـودی

رنـگ متمـایل به سیاهـی یا سیاه متمـایل به سپیـدی و سرخـی را گـویند (سجادی، ۱۳۶۹: ۱۷۵). رنـگ قهـوه‌ای روشـن کـه بـه قرمز متمایل باشد. آنچه در نگاره «سماع درویشان»، درباره رنگ لباس‌های صوفیان حائز اهمیت است، آن است که رنگ‌ها، از پایین تصویر به سمت بالا، از تیرگی به روشنایی گرایش دارند و از شدت تیرگی آن‌ها کاسته می‌شود، تا جایی که، جامه قطبِ فرقه نقشبندیه، عبیدالله احرار، به رنگِ آسمان متمایل می‌شود و بیانگر پیوستن به عالم فراتر است؛ اما رنگی که جدای از رنگ‌های دیگر، خود را نشان می‌دهد و تا حدودی از ترکیب‌بندی رنگی خارج شده، جامه سرخ – نارنجی خودِ بهزاد است که با رنگ قرمز تیره یا زرشکی- فردی که در مرکز حلقه «سماع درویشان»، پشت به مخاطب قرار دارد- حرکت دورانی را به خوبی القاء کرده است. هم‌چنین، رنگ قرمز قبه در مرکز عمامه سفید در بخش سرپوش نگاره‌ها، ترکیب‌بندی و حرکت هماهنگی به نگاره مورد بحث داده است.

۳-۳-ترکیب‌بندی نگاره «سماع درویشان»

سماع از واژه عربی «سَمع و سِمع» به معنای شنیدن، شنواندن، گوش دادن، آواز و سرود و نام نیک آمده است و به نقل از جرجانی: «سماع، وجد و سرور و پای‌کوبی و دست‌افشانی عارفان و صوفیان است که با آداب و تشریفات ویژه‌ای همراه بوده است»(کیانی،۱۳۸۰: ۴۲۸). احمدبن‌الطوسی آورده است که: سماع حرکت است و «حرکت اصل جمله کمالات است و سکون سبب نقصان؛ چون آدمی جامد بماند و از قوّت به فعل نیاید، ناقص باشد؛ و اگر در حرکت آید، از نقصان به کمال انتقال کند و حرکات وجود آدمی هفت است» و هم‌چنین آن را حرکت روح از خلق به حق و از کثرت به وحدت می‌داند و آن را حاصل سماع می‌خواند(زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۷). کمال‌الدین بهزاد، خود از اهل تصوف و از سلسله نقشبندیه است و نگاره سماع درویشان را در سال ۸۹۵ ه.ق. -در اندازه ۱۰/۷ × ۱۶سانتی‌متر- براساس حلقه درویشان و مشایخ نقشبندیه، به تصویرکشیده است(تصویر۳). درون تصویر، برخی در حال سُکر و وجد هستند؛ و برخی، در حضور درونی به سماعی در نهایتِ ثبات و خاموشی پرداخته‌اند و در واقع، بهزاد مراتب مختلف سماع را در این نگاره، نشان داده است. در این تصویر، دو پیر، یکی پیر طریقت و دیگری، پیر صحبت و ارشاد، حضور دارند. در نگاره، بهزاد جوانی ۲۰- ۲۵ ساله به نظر می‌رسد، که در سمت چپ، بالای تصویر با کتابی در دست ایستاده است؛ و مرد ایستاده در وسط بالای این نگاره، احتمالاً عبدالرحمن‌جامی است؛ و دیگران نیز باید از صوفیان نقشبندیه و ادیبان زمان باشند. این مطلب را با در نظر گرفتن تاریخ ترسیم نگاره و تاریخ تولد و محل زندگی و سکونت مشایخ حاضر در نگاره، می‌توان دریافت؛ بهزاد در نگاره سماع درویشان، اجتماعی از مشایخ فرقه نقشندیه زمان خود را ترسیم کرده است. با در نظر گرفتن سن مشایخ و سن بهزاد -که حدود ۲۰ - ۲۵ سال، به نظر می‌رسد- تاریخ تولد بهزاد، باید مابین سال‌های ۸۷۵-۸۸۰ هجری باشد (کیانی،۱۳۸۰: ۳۵۱). در نگاره، بالاترین فرد «عبیدالله‌احرار» است. در طریقت صوفیه، بالاترین مقام، متعلق به قطب، شیخ یا پیر بوده و مجلس سماع در حضور پیر و در خانقاه و گاه مدرسه برپا می‌شده است(همان: ۳۵۲). در ترکیب‌بندی فضاسازی این نگاره، درسه چهارم آن، صوفیان در حال سماع هستند و بخش چهارم، با چند درخت -که سر به آسمان دارند- مشخص شده‌اند. در بخش اول، نُه نفر

صوفی در حال سُکر، در بخش دوم، هشت صوفی در حال رقص سماع و نواختن نی و دف (دایره) و در بخش سوم -که با جوی آب از دو بخش دیگر مجزا شده- شش صوفی در حال سکون ایستاده‌اند(بهاری، ۱۳۸۳: ۹۵).

بهزاد با مشاهده محیط پیرامون و بهره‌گیری از قوه خیال، واقعیتی شاعرانه از انسان در نقاشی، ارائه داده است. درعین حال، برداشت معنوی از مضامین داستانی در آثار بهزاد، هیچ‌گاه قربانی توصیف وقایع عادی و روزمره نشده است. او با تأکید بر معنای مکنون در اعمال انسان‌ها، کوشیده تا زبان بصری و واقع‌نمایی مخصوص خود را در نقاشی ایرانی برخلاف نقاشی‌های پیشین، وارد کند(پاکباز،۱۳۹۰: ۸۴). هنرمند در این نگاره، کوشیده فضای عرفانی حاصل از سماع را به نمایش بگذارد؛ البته این حالت باحرکت لباس بر روی بدن و گشادی‌های آستین‌ها و روی هم رفت لباس‌ها، حرکت دورانی جالبی هماهنگ با حال و هوای عرفانی، ایجاد کرده است.

ظاهراً در این نگاره و در قسمت سمت چپ بالا، عبدالرحمن جامی نیز حضور دارد. درویشان صوفی‌مسلک در حال چرخیدن و پایکوبی هستند و با بالا بردن دست‌های خود به سمت آسمان، با خالق خود مرتبط می‌شوند؛ این حرکت به‌صورت دوّار انجام می‌گیرد و درویشان به صورت حلقه‌وار گرداگرد هم ایستاده‌اند و بعضی در حال شورند و به نظر می‌رسد، این حرکت دایره‌ای به حرکتی مارپیچی، تبدیل شده است. در (تصویر۳)، بسیاری از صوفیان به دلیل غرق شدن در آن وادی، از خود بی‌خود شده و در وضعیتی نابسامان تصویر شده‌اند. با وجود این وضع و جمع چهار نفره، هم چنان به پایکوبی و سماع عارفانه مشغول هستند. تمام حرکات دست و پا و نیز جامه درویشان در حال سماع، که به نظر می‌رسد با چرخشی حلزونی‌شکل، پله‌پله به‌سوی سماوات و افلاک -که در دَوران و گردش‌اند- می‌پیوندند و به حق واصل می‌شوند، معنایی رمزگونه دارد. درویش، دور خود و خورشید پیر و مقتدای خویش می‌چرخد و سپس دست راستش را -که حاکی از خودآگاهی و توجه نفس است و کَفش به سوی بالاست- بلند می‌کند، تا از ذات حق، کسب فیض کند و دست چپش را -که کَفش به سوی زمین است- پایین می‌آورد، تا فیض موهبت الهی را به زمین برساند و این چنین، واسط و رابط میان آسمان و زمین می‌شود. سرانجام با برداشتن هر دو دست به سوی آسمان، خود به جوار حق می‌پیوندد(ستاری، ۱۳۸۴ :۱۴۰). این جریان حرکتی و رهایی با شال کمرهای رهاشده و عمامه‌های رهاشده، به ترکیب‌بندی و شیدایی نگاره‌ها، کمک شایانی کرده است.

چهار بخش بودن نگاره بیانگر چهار عنصر اصلی آتش، باد، آب و خاک است که در تصوّف، آتش را با نفس اماره، باد را با نفس لوامه و آب را با نفس ملهمه و خاک را با نفس مطمئنه برابر دانسته‌اند. هم‌چنین آمده است، مراتب مردم چهار است: مرتبه اول، اهل دنیایند، مرتبه دوم، اهل آخرتند، مرتبه سوم، اهل ملکوتند و مرتبه چهارم، اهل جبروتند و کمال انسان آن است که به مقام جبروت برسد (گوهرین، ۱۳۶۷ :۲۳۳).

۱-۳-۳-بخش افقی

از دیگر خصوصیات منحصر به فرد مکتب هرات می‌توان به ترکیب‌بندی‌های متقارن و غیرمتقارن، واقع‌گرایی در ترسیم گل و گیاه، تنوع رنگ در قلم‌گیری، غالب بودن رنگ آبی در کل تصویر، ریزه‌کاری در معماری، مهارت در ترسیم طراحی اندام، تراکم در مرکز صحنه، نمایش چندزمانی و استفاده از ترکیب‌بندی دایره اشاره کرد.

- اولیـن مرتبه سماع- با نام‌های «تواجـد»، «تَساکُر» و «سُکر» مطرح شده است. در نگاره، صوفیان کلاه و دستار بر سر دارند که در اصطلاح تصوف، «تاج‌پوشی» نامیده می‌شود. برخی دستار از سرانداخته و یکی از صوفیان، بر سر دیگری کلاه و دستار می‌گذارد و همه سر تراشیده‌اند. تراشیدن سر یکی از شرایط عضویت طالبان در طریقت صوفیه بوده است. در این بخش، تعداد «نُه» صوفی در حال سرمستی هستند. عدد «نه» - که حاصل ۳×۳ است- حاوی تمام قدرت‌ها است؛ به معنای رمز کل و بهشت زمینی، که با علامت «مثلث» نشان داده می‌شود. این عدد، نمادی از آتش و آب، نرینه و مادینه است. «نه»، عدد تولد دوباره و شروع مقامی بالاتر است. در فرهنگ عبری، «نه» را نماد عقل مطلق و حقیقت دانسته‌اند. در فرهنگ فیثاغورث، حد نهایی اعداد، عدد «نه» است که سایر اعداد، در آن موجودند (انصاریان، ۱۳۶۸ :۴۶).

- در بخش دوم، هشت نفر از صوفیان قرار دارند که سه نفر، در حال نواختن موسیقی و چهار نفر، در حال رقص سماع و یک نفر، ساکن ایستاده است. عدد هشت را هدف و نظر دانسته‌اند، که از هفت آسمان گذشته و به عدد بهشت، رسیده است. هشت را عددی برای رستاخیز و برخاستن ذکر کرده‌اند؛ هم‌چنین، نخستین عدد مکعب و مظهر اتحاد دانسته‌اند. هشت، عددی برای رستاخیز، آغاز تبدیل مربع به

دایره است. «در فرهنگ اسلامی، هشت فرشته، عرش را که محاط برجهان است، نگه داشته‌اند. در فرهنگ چینی، هشت بیانگر شادی، هستی بشر و در فرهنگ عبری، عددی برای «یهوه» و عدد «ربّ» است. در فرهنگ مسیحی، هشت تولد دوباره است؛ همان‌طور که ظرف غسل تعمید هم هشت ضلعی است»(انصاریان، ۱۳۶۸: ۴۸). در فرقه نقشبندیه و به نقل از خواجه عبدالخالق، تعلیمات این فرقه بر هشت واژه، بنا شده است؛ «هوش در دم، نظر بر قدم، سفر در وطن، خلوت در انجمن، یاد کرد، بازگشت، نگاه‌داشت و یادداشت»(حاکمی، ۱۳۷۱: ۵۰). در این بخش از نگاره، رقص سماع و موسیقی با استفاده از دف(دایره) و نی نمایش داده است. شنیدن موسیقی و سماع از مباحث بسیار جدی در میان اهل تصوف، بوده است» (گوهرین، ۱۳۷۶: ۲۳۳).

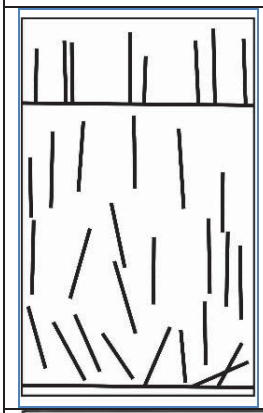
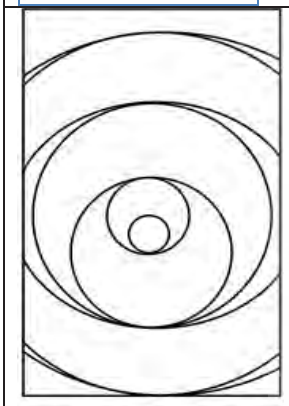
- در بخش سوم از نگاره که با جوی آب از دیگر صوفیان جدا شده، شش صوفی قرار دارند. عدد شش را نشانه اعتدال دانسته‌اند. در دستگاه دوتایی اعداد، عدد شش، عدد تام است: ۶=۳+۲+۱ و نمادی از وحدت اضداد که به شکل دو مثلث متقاطع (ستاره شش‌پر)، نشان داده می‌شود. دو مثلث، یکی، با رأس رو به بالا، به معنای آتش و آسمان و دیگری، با رأس رو به پایین، به معنای آب و زمین. در تصویر نیز بالای این بخش، آسمان است و پایین آن، جوی آب و زمین. عدد شش را به معنای عشق و خاتم سلیمان نیز دانسته‌اند. در فرهنگ سومری، عبری و مسیحی، شش، نمادی از روزهای خلقت است. عبدالرحمن جامی، مراتب وجود را شش مرتبه می‌داند»(کوپر، ۱۳۷۹: ۲۴). در نگاره، پیر یا انسان کامل، در مرکز و بالای تصویر، ایستاده است. این بخش از نگاره، بیانگر مرتبه «تجرید» در آداب صوفیان است. بخش سوم و جمع مشایخ اهل تصوف و مقامات پایین‌تر، با جوی آب مجزا شده است. «جوی آب در میان اهل تصوف، نشانگر آب حیات و آب زندگانی است و آن را به حضرت خضر(ع)، نسبت می‌دهند و همین‌طور آب را با مرحله «فنا فی‌الله» و زندگانی جاوید می‌آورند» (آل رسول، ۱۳۸۳: ۲۳). در دستان یکی از صوفیان -که به احتمال زیاد کمال‌الدین بهزاد است- کتابی قرار دارد. کتاب و نوشته در تصوف، دارای معانی گسترده‌ای است. تألیف و تصنیف کتاب‌های نظم و نثر، یکی از کارهای صوفیان اهل قلم بود؛ که آراء و اندیشه‌های خود را از آن طریق، ثبت می‌کردند. درکنار صوفیان، گل‌های رنگارنگی نقش شده است؛ اما آنچه بخش سوم را از بخش‌های دیگر، متفاوت می‌کند، وجود گل-های زنبق است. گل زنبق، نشانه مرتبه‌ای از عرفان و نمادی از عشق عارفانه است. گل زنبق، گل مریم عذرا و نشانه خدای یونانی «ایریس» است و ایریس، رابط میان خدا و آدمیان بوده است؛ این بخش، بین آسمان و دیگر مقام‌های صوفیان قرار گرفته است و بیانگر بالاترین مقام عشق است(گوهرین، ۱۳۷۶: ۳۷۰). با توجه به درجه و مقام هر کدام از صوفیان، رنگ گل‌ها متفاوت است (هال، ۱۳۸۰: ۲۹۳).

- در بخش چهارم نیز بر بالای تعدادی از صوفیان، درخت شکوفه ترسیم شده که در ارتباط با مراتب این افراد است. در بالای تصویر عبیدالله احرار در مرکز و بالای تابلو، درختی با شکوفه‌های ریز -که نسبت به دیگر درختان شکوفه، پربارتر و تیره‌تر و تقریباً بدون برگ است- تصویر شده است و بر بالای تصویر بهزاد درختی قرار دارد -که روشن‌تر از دیگر درختان و بدون شکوفه و پربرگ است -که بیانگر جوانی بهزاد است. در این بخش از نگاره، سه درخت سرو و چند درخت شکوفه، ترسیم شده‌اند. سرو، نمادی از جاودانگی و حیات پس از مرگ است؛ آن هم به برکت عمر طولانی و همیشه سبز بودن آن است. در این بخش از نگاره، سرو آزاد به تصویر در آمده است. در بیان نمادین عرفان، درختان، نماد اَبَدیت هستند؛ به این معنا که نهایت و آخری در این بخش، وجود ندارد(شوالیه، ۱۳۸۲: ۵۷۹). بخش چهارم، بیان آسمانی و فضای جاودانی است که در آن، انسان‌های کامل حضور دارند. لباس‌ها در این بخش، با آرامش خاصی که در نگاره‌ها وجود دارد، نمایان می‌شود و حتی دست‌های نگاره‌ها، پوشیده است که نشان از نماد احترام در برابر مقام والا است.

۲-۳-۳-فرم در دو بخش عمودی

اگر از جایی که عبیدالله احرار (پیر طریقت نقشبندیه) ایستاده، به صورت عمودی، تصویر را به دو نیم تقسیم کنیم، در هر طرف وی، یازده نفر قرار دارند که در اتصال با وی، به عدد دوازده می‌رسند. یازده را عددی برای تخطی ذکر کرده‌اند که با یک عدد دیگر، به کمال می‌رسد. دوازده در اسلام، نمایانگر دایره کامل و نمادی از نظم کیهانی است. حضرت صادق (ع)، برای معرفت در احوال صوفیان به دوازده منزل اشاره می‌کنند: «منزل ایمان، منزل معرفت، منزل عقل، منزل یقین، منزل اسلام، منزل احسان، منزل توحید، منزل خوف، منزل رجا، منزل محبت، منزل شوق، منزل ولَه» (انصاریان، ۱۳۶۸: ۴۶). ستون‌ها در نقش عمودی، براساس تحلیل فرم‌های عمودی، ایستایی، صلابت، استحکام و شاخص خرد انسانی است.

جدول ۱. تحلیل نگاره سماع درویشان

انواع ترکیب‌بندی هماهنگ در عناصر بصری فرم لباس و رنگ	**تصویر نگاره سماع درویشان**	**تحلیل تصویری ترکیب‌بندی**
ترکیب‌بندی عمودی: جای‌گیری در فضا، ایستایی راستای لباس بلند پیکره‌ها، استفاده از حالات و چهره‌های انسانی، طبیعت و درختان در فرم عمودی و منحنی در ارتباط مناسب با مضمون و هدایت دید پیکره‌های انسانی و گردش و تمرکز به نگاره‌ها، به‌صورت هوشمندانه توسط هنرمند نگارگر انجام شده است.		
ترکیب‌بندی دوّار در پیکره‌ها و لباس‌ها: دایره ساده‌ترین منحنی و در واقع کثیرالاضلاعی است که دارای اضلاع بی‌نهایت است و چون آغاز و انجامی دایره مقدس است؛ زیرا ندارد، دلالت بر ابدیت دارد. نه بالایی دارد و نه پایینی و گردی دایره، **ترکیب‌بندی با** .طبیعی‌ترین شکل قلمداد می‌شود **دوایر متحدالمرکز و هم‌گام با چین و شکن لباس‌ها به صورت دوار، ارتباط مناسبی با موضوع عرفانی برقرار کرده است.**		
نور و رنگ نمادین با پیکره‌ها و لباس‌های صوفیان در جایگاه عرفانی: آنچه در لباس صوفیان جلب توجه می‌کند، تنوع رنگی آن‌هاست که در این نگاره، کاملاً مشخص می‌باشد. جامه صوفیان و رنگ آن، بیانگر مقام آنان است. رنگ جامه صوفیان باید مناسب با سیرت آنان باشد. رنگ-هایی که برای صوفیان ذکر شده‌اند، عبارتند از: رنگ سفید، رنگ کبود، رنگ ازرق، رنگ سیاه. رنگ-های به‌کار رفته جهت لباس‌ها، رنگ سفید، رنگ کبود، رنگ ازرق، رنگ سیاه، رنگ سبز، رنگ سرخ، رنگ عسلی، خود رنگ و رنگ عودی، جامه سفید(ابن جوزی، ۱۳۶۸: ۱۵۳).		

(مأخذ: نگارنده)

تصویر۴-تحلیل ترکیب بندی نگاره سماع دراویشان (معرک نژاد ،۱۳۸۶:۲۲۴)

۳-۳-۳- فرم دایره: شایان ذکر است که نگاره سماع درویشان، مثل دیگر نگاره‌های دوره تیموری، دو کانون دارد. نقطه تمرکز اثر، دقیقاً در مکانی است که چهار درویش قرار دارند(تصویر۴). مهم‌ترین دایره، دایره‌ای است که درویشان در آن، قرار دارند. از سوی دیگر، اگر مرکز پرگار را در محل استقرار درویش مرکزی و در حلقه اصلی سماع، قرار دهیم و دوایری تو در تو و با مرکز یکسان رسم کنیم، مجموعاً دوازده حلقه خواهد شد، که کل نگاره را در بر می‌گیرد.

۴-۳- نور و رنگ

در سراسر نگاره، نور ملایم و یک‌نواختی حاکم است که کاملاً منطبق با فضای مراسم سماع است و فقط در قسمت بالای کادر- که نمود آسمان است- کمی روشن‌تر است. در تجزیه رنگی کار مشخص می‌شود، با آن‌که بهزاد، تقریباً به یک اندازه از رنگ‌های گرم و سرد استفاده کرده است؛ اما غلبه رنگ گرم در کار بیش‌تر دیده می‌شود. چهره‌ها و پوشش سر(عمامه) با رنگ روشن و سفید، از ارزش‌مندی این بخش، به‌عنوان مرکز تصمیم‌گیری و کانون نیات ارزش‌مند انسان، خبر می‌دهد. سخن عرفا از رنگ، همان نور است که بُعدی فراتر و لاهوتی دارد. تیرگی در لباس‌ها، به‌صورت دو مثلث و دو خط متقاطع قرار دارد. صوفیان هیچ شرط خاصی در پوشش ندارند؛ مگر آن‌که در جهت حفظ سرما و گرما، عدم تفاخر و تظاهر و شهرت، دوری از دنیاخواهی، ارتقای درجات والای انسانی، عدم تکلف بر لباس، دوری از تکثیر لباس، قرب الهی، سبب تواضع و به دور از کبر و فساد باشد. بنابراین، سلوک عارفانه -که فراسوی زمان و مکان است- باید در لباس و رنگ‌های آن نیز هویدا شود. در مرکز این رنگ‌بندی‌ها، لباس افراد مشهور و تاثیرگذار در رنگ‌های تیره و آبی کبود، تصویر شده‌اند و نور سرپوش عمامه از درخشانی و تأکید بیش‌تری برخوردار است. (امیراینانلو، مصاحبه شخصی، ۱۳۹۵).

نتیجه‌گیری

در آثار نگارگری، اندیشه‌های عرفانی متجلی شده در ادبیات، صورت نماد و رمز پیدا کرده است. تحت تأثیر محیط کار هنرمندان عهد تیموری که عمدتاً دربار پادشـــاهان بود، روابط خاصی میان عرفا، شـــعرا و هنرمندان وجود داشت که به‌صورت تاریخی، مکتوب شده است. این روابط، سبب تبادل تفکر و اندیشه شد و در نتیجه، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم بر تفکر هنرمندان تأثیر گذاشت. یکی از راه‌های درک زبان عرفا، شناخت نمادهای پذیرفته شده ایشان در ترسیم فرم لباس و رنگ آن و جای‌گیری در فضای نگاره است. این نمادها در گذر زمان‌ها و مکان‌ها، تغییر نام داده‌اند.

در این مقاله سعی شد به بررسی نگاره سماع درویشان، یکی از ارزنده‌ترین آثار کمال‌الدین بهزاد، هنرمند مشهور دوره تیموری و صفویه، پرداخته شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد:

۱-کاربرد لباس‌های گشاد و بلند با آستین‌های بلندتر به‌صورت نمادین، نشان از احترام در برابر مقام والاتر و حالت سرسپردگی و ولایت‌پذیری دارد. هم‌چنین لباس‌های آستین بلند از شاخصه‌های لباس عالمان و روحانیون است که همواره خود را مصداق «عالم محضرخداست»، می‌دانند.

۲- شال‌های رها در دور گردن و حتی رهاشده در متن نگاره، خبر از رهایی تعلقات دنیوی و نوعی رهایی از خود در مسیر فناء فی‌الله می‌دهد. باتوجه به این‌که «سر»، یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین مراکز فرماندهی بدن در انسان است، پوشش آن هم از نوعی احترام خاص برخوردار است؛ خصوصاً در این دوران. نمایش این شیدایی با عمامه‌های رها شده، احساس عمیق هنرمند را بیش‌تر به مخاطب القاء می‌کند.

۳- بهزاد در آثار خود، توجه ویژه‌ای به انسان داشته است. او تلویحاً، به واقع‌نمایی از انسان در نقاشی پرداخته و بدون آن‌که از مبانی نظری و تجسمی نقاشی ایرانی، عدول کرده باشد؛ مروج نوعی پیکرنگاری واقع‌نما در نقاشی ایرانی شده است. آشنایی هنرمند با این نکات، منجر به استفاده مناسب از تناسبات طلایی در ترکیب‌بندی‌ها شده است.

۴-بهزاد از طبقه‌بندی موقعیت لباس و تنوع رنگ، جهت شناسایی افراد با جایگاه‌های متفاوت، به‌خوبی بهره گرفته است. همان‌طور که تنوع رنگ در هستی، نشانه قدرت و حکمت خداست، تفاوت رنگ‌ها نیز یکی از نعمت‌های الهی برای شناخت افراد و محصولات

مشابه است.

۵-شیوه بازسازی طبیعت، خلق جهانی مستقل و یا بهشتی این دنیایی مشتمل بر انسان‌ها، درختان، کوه، طبیعت و سایر اجزا است؛ اما متعلق به زمان واقعی زندگی او و القای احساس عرفانی از سماع درویشان، کاری در ذوق وصل به محبوب یکتا را به نمایش گذاشته است؛ وصل بین عالم زمین و آسمان.

تمامی نشانه‌های بصری اعم از ترکیب‌بندی‌ها و طراحی لباس در راستای اعتلای انسان به سمت خالق قرار گرفته‌اند. لذا از دو جنبه ادبیات و عرفان، به‌عنوان منبع الهام برای تولید آثار نگارگری و نیز اندیشه عرفانی خود هنرمند، که تحت تأثیر این شرایط رشد و بلوغ یافته، در نهایت باعث شده، بهزاد را نگارگری سنت‌شکن و مبدع شیوه‌ای نو در نگارگری ایران بنامیم. بیان تصویری قوی در ارائه و ترکیب‌بندی اثر، نشان از ساختار نظام‌مند ذهن نقاش و تمایز شیوه و روش وی داشته است. این شیوه، امروزه نیز می‌تواند در زمینه ایجاد آثار گوناگون هنر اسلامی، جایگاهی متعالی در راستای خلق آثار روایی داشته باشد.

پی نوشت

۱. دلق: نوعی ردای دراز، مرکب از قطعات پارچه به رنگ‌های مختلف بود. خُطبا دلق سیاه بر تن می‌کردند(دُزی، ۱۳۸۳: ۱۱۸).

۲. فَرجیه: لباس جلو باز و بدون یقه که روی سینه آن، تکمه کوچک و نزدیک به هم می‌دوخته‌اند. آستین‌های آن کوتاه‌تر از فرجیه بود و درازی آن تا پایین ساق پا می‌رسید و بر روی آن شال پهن و بزرگی می‌بستند(همان: ۱۰۵).

۳.قفطان لباس یقه‌داری که از جلو تکمه داشت. قبای پیغمبر اسلام را قبای بَنیش می‌خواندند(همان: ۲۲۲).

۴.قباء را همانند قبای از لباس‌های پیامبر اسلام (ص) ذکر کرده‌اند. این نوع لباس به دو گونه دراز و کوتاه بود و بیش‌تر زیر فرجیه، قباء و قفطان پوشیده می‌شد(همان: ۷۴).

۵.جبه: لباسی که سرآستین‌ها و گرداگرد حاشیه آن با پارچه‌ای متفاوت از رنگ پارچه اصلی بود و کسانی آن را به تن می‌کردند که «علم محبت و دوست در میدان معرفت افروخته و در معرکه مردان به مردی و جوانمردی علم شده باشد» (سجادی، ۱۳۶۹: ۱۳۸).

۶.جامه عَلَم‌دار: قطعه پارچه پشمی دراز و ضخیم که بر روی شانه می‌انداختند و شب‌ها آن را به عنوان جامه خواب به‌کار می‌بردند. اگر برآن حاشیه می‌دوختند به آن شَمله (شِمله، مِشمَله) می‌گفتند(همان: ۴۲ و ۲۶۹).

۷.لام الفی یا برده کمربندی از جنس پشم شتر یا موی بز بوده که بر روی قفطان می‌بستند(همان: ۹۱).

۸.حزام: شالی سفید که پس از چند دور پیچیده‌شدن به دور طَربُوش به سر می‌گذاشتند و بخشی از آن پشت سر می‌افتاد(همان: ۹ و ۱۹۴).

۹.دستار: بخشی از عمامه و نوعی کلاه که قالب سر بوده و طرحه به دور آن پیچیده می‌شد. فس از پارچه پشمی ضخیمی بود که اغلب بر روی آن جملات «لااله الا الله محمد رسول‌الله» یا آیات قرآنی می‌نوشتند. اغلب زیر طربوش، عرقچین (طاقیه) به سر می‌گذاشتند. (همان: ۱۵۹ و ۱۹۳).

۱۰.صوف پارچه پشمی.

منابع

قرآن کریم، ترجمه محسن قرائتی(۱۳۹۵).چ. سوم، تهران: مرکز فرهنگی درس‌هایی از قرآن.

آل رسول، سوسن(۱۳۸۳). ***عرفان جامی در مجموعه آثارش***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ابن جوزی، ابوالفرج(۱۳۶۸). ***تلبیس ابلیس***، علیرضا ذکاوتی قزاگزلو، تهران: نشردانشگاهی.

اشرفی، م. م.(۱۳۸۲) ***بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی***، ترجمه نسترن زندی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

امیراینانلو، معصومه(۱۳۹۵). مصاحبه شخصی.

انصاریان، حسین(۱۳۶۸). ***عرفان اسلامی***، جلد ۱، تهران: پیام آزادی.

بهاری، عبادالله(۱۳۸۳). ***کمال‌الدین بهزاد***، مجموعه مقالات بین‌المللی، تهران، فرهنگستان هنر.

بلر، شیلا و بلوم، جاناتان(۱۳۸۱). ***هنر و معماری اسلامی***، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: سروش.

پاکباز، رویین(۱۳۹۰). ***نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز***، تهران: زرین و سیمین.

تجویدی، اکبر(۱۳۴۵).کتاب‌آرایی در ایران، ***هنر و مردم***، دوره ۵، شماره ۴۹، ۵-۹.

جاویدی، مهیار(۱۳۹۰). ***مکتب هرات***، روزنامه شرق، ۱۵ دیماه، ۱۴.

جوانی، اصغر و مهدی هراتی(۱۳۸۵). ***مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان***، تهران: شادرنگ.

حاکمی، اسماعیل(۱۳۷۱). ***سماع در تصوف***، چ. چهارم، تهران: دانشگاه تهران.

حدادعادل، غلامعلی(۱۳۸۳). ***دائره‌المعارف بزرگ اسلامی***، تهران: بنیاد دائره‌المعارف اسلامی.

دانشنامه جهان اسلام (۱۳۶۲) به سرپرستی آیت‌الله سید علی خامنه‌ای،تهران، ایران.

دُزی، راینهارت‌پیتران(۱۳۸۳). ***فرهنگ البسه مسلمان***، حسینعلی هروی، چ. دوم، تهران: علمی فرهنگی.

زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۸۲). ارزش میراث صوفیه، چ. یازدهم، تهران: امیرکبیر.

زرینی، سپیده و مراثی، محسن(۱۳۷۸). بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی، ***نگره***، شماره ۷، ۹۳-۱۰۵.

ستاری، جلال(۱۳۸۶). ***مدخلی بر رمزشناسی عرفانی***، چ. دوم، تهران: مرکز.

سجادی، محمدعلی(۱۳۶۹). ***جامه زهد: خرقه و خرقه‌پوشی***، تهران: علمی فرهنگی.

سودآور، ابوالعلاء(۱۳۸۰). ***هنر دربارهای ایران***، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ.

شهکلاهی، فاطمه و محمدصادق میرزا ابوالقاسمی(۱۳۹۵). بررسی تنوع پیکره‌ها و تناسبات انسانی در آثار کمال الدین بهزاد، ***نگره***، شماره ۳۹، ۹۱-۹۹.

شوالیه، ژان و آلن گربران(۱۳۸۳). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه سودابه فضایلی، جلد ۳، تهران: جیحون.

غزالی، ابوحامدمحمد(۱۳۸۳). ***کیمیای سعادت***، جلد۱، به‌کوشش حسین خدیوجم، چ. یازدهم، تهران: علمی فرهنگی.

غیبی، مهرآسا (۱۳۸۴). ***هشت هزارسال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی***، تهران: هیرمند.

قاضی‌زاده، خشایار(۱۳۸۲). هندسه پنهان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، ***خیال(فرهنگستان هنر)***، شماره ۶، ۳-۲۹.

کاظمی، مهروش؛ شعاریان ستاری، ویدا و صدیق اکبری، سحر(۱۳۹۱). مفهوم و جایگاه فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد کمال‌الدین بهزاد، ***جلوه هنر***، شماره ۸، ۴۳-۵۲.

کنبی، شیلا(۱۳۸۱). ***نگارگری ایرانی***، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
کوپر، جی سی(۱۳۸۰). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه سلیمه کرباسیان، تهران: فرشاد.
کیانی، محسن(۱۳۸۰). ***تاریخ خانقاه در ایران***، چ. دوم، تهران: طهوری.
گری، بازیل(۱۳۶۹). ***نقاشی ایران***، ترجم عربعلی شروه، تهران: عصرجدید.
گوهرین، سیدصادق(۱۳۶۷). ***شرح اصطلاحات تصوف***، جلد ۱-۲، تهران: زوار.
محمدبن منور(۱۳۸۱). ***اسرارالتوحید***، با مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، جلد۲، چ. پنجم، تهران: آگاه.
معرک نژاد، سید رسول(۱۳۸۶). سماع درویشان در آینه تصوف، ***خیال***، شماره ۲۱-۲۲، ۲۲۴.
موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ آیت اللهی، حبیب الله؛ خزایی، محمد و انصاری، مجتبی(۱۳۸۴). ***بررسی ابعاد مدیریت هنری کمال‌الدین بهزاد، هنرهای زیبا***، دوره ۲۱، شماره ۲۱، ۸۷-۹۶.
مونسی سرخه، مریم؛ طالب‌پور، فریده و گودرزی، مصطفی(۱۳۹۰). *نوع لباس و نمادهای رنگ در عرفان اسلامی*، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، دوره ۲، شماره ۴۴، ۵-۱۴.
نصر، سیدحسین(۱۳۸۳). ***هنر و معنویت اسلامی***، مجموعه مقالات در زمینه حکمت هنر، تهران: فرهنگستان هنر.
ویس، فردریک(۱۳۸۳).***نگرشی جدید به شیوه جای‌گذاری پیکره آدمیان در مینیاتورهای بهزاد***، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران، فرهنگستان هنر، ۳۱۷-۳۲۹.
هال، جیمز(۱۳۸۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

References:

Al-Ghazali, A. H. (2004). ***Kimiya-yi sa'adat (The Alchemy of Happiness)*** (Vol. I). Hossein Khadiv-Jam (ed.), Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).
Alerasoul, S. (2004). ***The Gnosticism of Jami in His Corpus***. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance (Text in Persian).
Ansarian, H. (1989). ***Islamic Mysticism*** (Vol. I). Tehran: Payam-e Azadi (Text in Persian).
Ashrafi, M. M. (2007). ***Bihzad and the Establishment of Bukhara Painting School in the 16 Century.*** (Nastaran Zandi, Trans.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance (Text in Persian).
Amirinanlou, M. (2016) Personal interview (Text in Persian).
Bahari, E. (2004). ***Kamal al-Din Behzad.*** Proceedings of the International Conference of Kamal al-Din Behzad. Tehran: Academy of Arts (Text in Persian).
Bahari, E. (1997). ***Bihzad, Master of Persian Painting.*** Foreword by Annemarie Schimmel, London: IB Tauris & Company Limited.
Blair, Sh. & Bloom, J. (2002). ***The Art and Architecture of Islam.*** (Ardeshir Eshraghi, Trans.). Tehran: Soroush (Text in Persian).
Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2004). ***Dictionary of Symbols*** (Vol. III). (Soodabeh Fazaeli, Trans.). Tehran: Jeihoon (Text in Persian).
Cooper, J. C. (2001). ***An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols***. (Salimeh Karbasiyan, Trans.). Tehran: Farshad (Text in Persian).
Canby, Sh. (2002). ***Iranian Painting***. (Mahnaz Shayestefar, Trans.). Tehran: Institute of Islamic Art (Text in Persian).
Dozy, R. P. A. (2004). ***Dictionnaire de taille des nams des vetements chez les Arabes.*** (Hosseinali Heravi, Trans.). Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).
Encyclopedia of the Islamic World. (1983). under the auspices of Ayatollah Seyyed Ali Khamenei, Tehran, Iran (Text in Persian).
Ibn Al-Jawzi, A. (1989). ***Talbis-e Iblis (The Devil's Deceptions).*** (Alireza Zekavati Gharagozloo, Trans.). Tehran: Nashre Daneshgahi (Text in Persian).
Ibn Monavvar, M. (2002). ***Asrar al-Tawhid*** (Vol. II). Mohammad-Reza Shafiei Kadkani (ed.), Tehran: Agah (Text in Persian).
Gheibi, M. (2005). ***A History of Persian Costume.*** Tehran: Hirmand (Text in Persian).
Ghazizadeh, K. (2003). Hidden Geometry in Kamaledin Behzad's Miniatures***. Khiyal (Academy of Arts),*** *6*, 3-29 (Text in Persian).
Goharin, S. (1988). ***Sufism Terms (Sharh-e Estelahat-e Tasavvof)*** (Vols. 1-2). Tehran: Zavvar (Text in Persian).
Gray, B. (1990). ***Persian Painting.*** (Arabali Sherve, Trans.). Tehran: Asr-e Jadid (Text in Persian).
Haddad-Adel, G. A. (2004). ***The Great Islamic Encyclopedia***. Tehran: The Center for the Great Islamic Encyclopedia (Text in Persian).
Hakemi, E. (1992). ***A Study of Sama in Islamic Mysticism***. Tehran: University of Tehran (Text in Persian).
Hall, J. (2001). ***Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art***. (Roghayeh Behzadi, Trans.). Tehran: Farhang Moaser (Text in Persian).
Javidi, M. (January 5, 2012). ***Herat School***. Shargh newspaper, p. 14 (Text in Persian).
Javani, A., et al. (2001). ***A Collected Essays of the Isfahan Painting School.*** Tehran: Shadrang (Text in Persian).
Kazemi, M., Shoariyan Sattari, V. & Sediq Akbari, S. (2012). The Concept and Position of "Space" in three Picture and Paintings of Masterpieces by Kamal Al-Din Behzad***. Jelveh-y Honar***, *8*, 43-52 (Text in Persian).
Kiani, M. (2001). ***History of the Monastery in Iran.*** Tehran: Tahoori (Text in Persian).
Mousavi-Lar, A., Ayatollahi, H., Khazaei, M. & Ansari, M. (2005). A Study of Significant Aspects of Kamal Al-din Behzad's Art Management. ***Honar – Ha – Ye – Ziba***, *21*, 87-96 (Text in Persian).
Mounesi Sorkheh, M., Talebpour, F. & Goudarzi, M. (2011). Costume type and Color symbolism in Islamic mysticism. ***Honar – Ha – Ye – Ziba-Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 2(44), 5-14 (Text in Persian).
Moareknejad, R. (2007). Dervishes' Sama in the Mirror of Sufism***. Khiyal***, *21-22*, 224.
Nasr, S. H. et al., (2004). ***Islamic Art and Spirituality.*** Collection of Articles on Wisdom of Arts. Tehran: Academy of arts (Text in Persian).
Pakbaz., R., (2011). ***Iranian Painting: From Ancient Times to the Present Day.*** Tehran: Zarrin and Simin (Text in Persian).
Sajjadi, M. A. (1990). ***Ascetic Clothing: Sackcloth (Kherqa) and Sackcloth Wearing.*** Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).
Sattari, J., (2007). ***An Introduction to Mystical Symbolism.*** Tehran: Markaz (Text in Persian).
Soudavar, A. (2001). ***Art of the Persian Courts.*** (Nahid Mohammed Shamirani, Trans.). Tehran: Karang (Text in Persian).
Shah Kolahi, F. & Mirza Abolghasemi, M. (2016). Investigating The Variety of Figures and Human Proportions in Kamal Al-Din Behzad's Paintings. ***Negareh***, *39*, 91-99 (Text in Persian).
Tajvidi, A. (1966). ***Book Design in Iran***. Honar va Mardom, 5(49), 5-9 (Text in Persian).
The Holy Quran. (2016). (Mohsen Gharaati, Trans.). Tehran: 'Dars Haee az Qur'an' Cultural Center (Text in Persian).
Wies, F. (2004). ***A New Approach to the Way Human Figures Are Positioned in Behzad's Miniatures.*** In Proceedings of the International Conference on Kamal al-Din Bihzad (pp: 317-329), Tehran: Academy of Arts (Text in Persian).
Zarrinkoob, A. (2003). ***The Value of Sufism Legacy.*** Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Zarini, S., Merasy, M., (1999). A Survey of the Influence of Islamic Mysticism on the Formation of the Art of Painting in Herat Teimouri and Safavid Tabriz Schools of Miniature. ***Negareh***, *7*, 93-105 (Text in Persian).

The Study of Visual Attributes in Kamal Al-Din Behzad's Works

(Case Study: 'Sama-e Darvishan' Painting)[1]

R. Ghazali[2]

Received: 2017-06-05
Accepted: 2018-07-01

Abstract

Throughout the centuries, Iranian artists have created arts using their clever and refined tastes, which are both sensual and spiritual. The painting 'Sama-e Darvishan' (dance of the Sufi dervishes) by Kamal al-Din Behzad, has hidden and unidentified layers, the analysis and interpretation of which is the object of this research.

It is assumed that looking through the principles of visual arts and designing clothes, we can find a meaningful relationship between the concepts of form, theme, composition, and color in 'Sama-e Darvishan' painting. The present research seeks to answer the following questions: Are the elements used in the aforesaid work sued for a particular purpose? What techniques have Muslim artists employed to reflect and present their line of thought?

The research has been conducted through a descriptive-analytical method of research and desk study of library sources. The study of the appearance of the figures and their clothes in 'Sama-e Darvishan' miniature by Behzad and the analysis of the visual attributes of the form, composition, color, light and darkness indicated that in the design of the clothing of the dervishes, loose clothes with long outsize sleeves, are a symbol of respecting the lofty position of the beloved divine and the state of devotion and submission while the loose scarves sometimes left on the ground, each intend to deliver a specific concept. Presentation of human and spiritual dispositions in the composition and designing the clothes is also a kind of innovative symbolism to infuse a specific sense to the audience.

Keywords: Herat School, Kamal al-Din Behzad, Clothing, Sama-e Darvishan, Paint.

[1]DOI: 10.22051/jjh.2018.15875.1253

[2]Instructor of Textile & Clothing Design, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author). r.ghazali@alzahra.ac.ir