University of Sistan and Baluchestan

Journal of Subcontinent Researches

Print ISSN: 2008 - 5710
Online ISSN: 2538 - 5062

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

Reading Telmizeh Sari al-Saqati's Painting in the Illustrated Manuscript of Nafahat al Ouns Jami (British Library) with a Visual Semiotic Approach

Nahid Jafari Dehkordi[1]✉ | **Marjan Dehghanipour Motlagh**[2] | **Shahryar Shadigo**

1. Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. Email: Nahid.Jafari@sku.ac.ir https://orcid.org/0000-0002-3869-0292
2. Master in Codicology, Foundation of Iranian Studies, Shahid Beheshti University,Tehran, Iran Iran https://orcid.org/0009-0005-4676-1758
3. Shahryar Shadigo Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran https://orcid.org/0000-0003-4168-7489

Article history: Received 28 August 2023; Received in revised form 19 November 2023; Accepted 25 November 2023; Published 30 March 2025

Abstract

This research analyzes one of the illustrations of the Indian version of Jami's Nafhat-ul-Ans, compiled in the court of Akbar Shah and now preserved in the British Library under the accession number Qr_1362. This assembly is related to the story of a Sufi woman named "Telmizeh". The aim of this research is to analyze the semantic and visual layers of this assembly and to discover the relationship between its visual elements and the concepts of the literary text. The question is posed as follows: "How is the narrative structure of Jami's text represented in the illustration?" This fundamental research was conducted with a descriptive-analytical approach and visual semiotics. The findings show through documentary studies; in this illustration, the composition, colors and Sufi symbols such as the rosary and the flow of water harmoniously reflect the teachings of Islamic mysticism. This image is not only a visual representation of Jami's narrative, but also symbolizes concepts such as patience, contentment and certainty. Using composition, color, and symbolism, the illustrator of Gorkani has represented the concepts of submission and trust in God, establishing a deep connection between text and image.

Keywords: Jami’s Nafahat al Ouns manuscript, Indian Subcontinent, Telmizeh Sari Saqti, VisualSemiotics, Mughal painting

1. Introduction

The Mughal manuscripts, especially during the reigns of Humayun and Akbar, are considered the pinnacle of Islamic pictorial art. This period witnessed the fusion of Iranian, Indian, and Islamic artistic traditions, which, with influences from European and Chinese painting, formed a unique style. Akbar Shah established an artistic circle in Fatehpur, where numerous manuscripts were copied and illustrated. By the time of his death in 1605, his royal library had about 24,000 illustrated manuscripts.

The Mughal manuscript of Of Nafahat al Ouns, numbered Qr_1362, is an outstanding example of the book layout of this period, which was printed in the 49th year of Akbar Shah’s reign. This manuscript has 804 leaves and 17 illustrated panels, and some of the illustrations are decorated with the illustrator’s signature. The text is written in legible Nastaliq script in black ink, and each leaf contains 21 lines in a column. Golden, black and azure tabulations are considered to be features of its book layout. Majlis Telmizeh Sari Saqati, with precise illustrations, examines the relationship between text and image from the perspective of visual semiotics and facilitates the understanding of the narrative.

2. Detailed Research Methodology

The type of this research is descriptive-analytical in terms of its fundamental purpose and nature. The information was collected in the form of documents. The authors are trying to use a visual

Journal of Subcontinent Researches, Vol. 17, No. 48, 2025, pp. 161-180.
DOI: 10.22111/jsr.2023.46512.2375

© Jafari Dehkordi, N., Dehghanipour Motlagh, M., Shadigo, Sh.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan

semiotics approach from among the statistical population consisting of 17 images related to Sufis in the illustrated edition of Nafhat-ul-Ans Jami of the British Library, and have purposefully selected 1 image with the topic of "Telmizeh Sari Saqati" in order to study it qualitatively based on the mystical concepts of the literary text.

"A sign is something that signifies something other than itself. Signs can appear in the form of words, images, sounds, gestures, and objects. Signs may appear in the form of words, images, sounds, gestures, or objects. Semiotics is the study of the types of signs, the factors associated with the process of their production, exchange, and interpretation, and the rules that govern them" (Chandler, 2018, 21). This science is used as a tool for analyzing culture, examining mental structures and semantic change in language, and the relationships between signs and symbols. In the field of semiotics, the main subject is the study of the rules governing verbal and nonverbal signs (Dancey, 2008, 57). The analytical components in this painting include semantic and narrative, visual, historical, and cultural signs.

3. Discussion

The Sufi woman in this painting, with characteristics such as firm faith, patience, intuitive knowledge, dignity, and observance of mystical duties, is a model of a seeker of the path of truth. The mountainous atmosphere and surrounding nature, with their earthy and green colors, represent mystical isolation and spiritual path. The rocks and mountains reflect the difficulties of the spiritual path and emphasize the challenges of the mystical path. Sheikh Sari Saqati, as a master, maintains his spiritual position without direct intervention in a contemplative manner and plays the role of a guide and observer. His simple attire, turban, and long robe indicate his asceticism and mystical position. In one hand, he holds a rosary, which symbolizes remembrance and connection to divine truth, and his other hand is placed under his chin, a sign of contemplation and contemplation of glorious events. The female disciple, who is trying to save her child from the water, is considered an embodiment of faith and certainty in divine providence. Her movement indicates the connection between submission, satisfaction, and divine providence. Her simple clothing and earthy and white colors symbolize asceticism, purity, and connection to mystical path. The observance of full coverage, in addition to conforming to Islamic custom, emphasizes her submission and mystical piety. The mother represents absolute love and faith, and pulling the child out of the water refers to the relationship between man and God, where certainty and trust are the factors of salvation from life's trials. The river, with its constant flow, in addition to symbolizing life's events, represents purification and renewal. The child being pulled out of the water is a reflection of salvation and salvation in the light of faith. The mill in the background, in addition to its practical application, symbolizes the tests of patience and certainty on the mystical path. With its balanced composition, natural colors, and precise symbolism, this image represents concepts such as faith, patience, certainty, and the position of the mystical hierarchy. The distance between the master and the student in the image is an embodiment of the relationship between the disciple and the desired, where the disciple needs the guidance of the desired on the path to perfection. Although there is no direct dialogue between the woman and the master, the postures and movements reveal the transfer of meaning and the spiritual bond between them**.**

4. Results

The painting, with its three-layered structure, elevates the story from the natural level to mystical concepts. In this structure, water symbolizes life and divine grace, which at the same time indicates the movement of nature, economy, and spiritual rebirth. The Sufi woman connects the different parts of this multi-level system and redefines a new position for women in Islamic mysticism. In contrast, the dervishes, especially Sheikh Sari Saqti, play a role as interpreters of the sacred on another level. From a semiotic perspective, this painting clearly shows how an image can become a powerful expressive tool for decoding mystical, social, and ontological concepts; and how, within a calm appearance and simple narrative, a complex system of meaning, interpretation, and code lies.

5. References

Alami, A. (1872). **Aein Akbari**. Calcutta: Asiatic Society of Bengal.

Alaei, S. (2018). A Review of the Treasure of Persian Books in the British Library. **Iran Nameh**, 3(2): 135-159.

Ariya, G.A. (2003). **The Chishtiyyah Way in India and Pakistan**, Tehran: Zavar.
Azimi, H. (2017). **Manuscripts: Centers of Reproduction, Elements of Manuscriptology, Cataloging Procedures, Recognition of Forgery and Authenticity of Manuscripts**, Mashad: Islamic Research Foundation of Astan Quds Razavi.
Bakharzi, A. (1966). **The lovers and the eloquent ones**, Vol. 2, edited by Iraj Afshar, Tehran: Tehran University Press.
Bayani, M. (1967). **The Lives and Works of the Nastaliq Calligraphers**, Part Two, Tehran: Tehran University Press.
Chandler, D. (2018). **Fundamentals of Semiotics**, translated by Mehdi Parsa, Tehran: Islamic Culture and Art Research Institute, Sooreh Mehr Publishing Company.
Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2005). **Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres**, Translated by Sudabeh Fazaili, Vol. 1, Tehran: Jeyhoon.
Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2006). **Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres**, Translated by Sudabeh Fazaili, Vol. 4, Tehran: Jeyhoon.
Craven, R.C. (1989). **Indian art: a concise history**, translated by Farzan Sojoodi & Kaveh Sojoodi, Tehran: Art Univresity.
Dancy, M. (2008). **Semiotics of Media**, translated by Goodarz Mirani and Behzad Doran, Tehran: Chapar.
Dehkhoda, A. A. (2008). **Dehkhoda Dictionary**, Vol. 9, Tehran: Dehkhoda Dictionary and Tehran University Publishing and Printing Institute.
Eliade, M. (1993). **Patterns in Comparative Religion**, translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush.
Elmi, Q.; Baghestani, M. & Fathi, M. (2015). Mystical Path and Behavior in the Thought of Sheikh Ahmad Sarhindi, **Subcontinental Studies**, 7(25): 45-68.
Freud, Z. (1969). **Moses and Monotheism**, translated by Qasim Khatami, Tehran: Pirouz.
Hall, J. (2001). **Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art**, translated by Roghieh Behzadi, Tehran: Farhang Moaser.
Jafari Dehkordi, N. & Naderi Garzaldini, M. (1401). Pictorial Semiotics of the Persian Prince in the Indian Paintings of the "Darab Nameh" British Library Edition, **Peykreh**, 11(29): 46-58.
Jami, M. (1957). **The Breaths of Humanity from the Holy Ones**, edited, introduced and appended by Mehdi Tohidipour, Tehran: Mahmoudi Bookstore.
Jami, N. (2010). **Jami's Ghazaliyat**, edited by Badr al-Din Yaghmaei, Tehran: Shargh Publications.
Kaka'i, Q. (1982). **The Unity of Being as narrated by Ibn 'Arabi and Meister Eckhart**, Tehran: Hermes Book Publishing Company.
Kashfi Sabzevari, M. (1972). **The Soltani Futotnameh**, edited by Mohammad Ja'far Mahjoob, Tehran: Iran Foundation Publications.
Khosrow Panah, A. (2006). An Analysis of Sufism with Emphasis on the Golden Sect, **Critical, Intellectual and Cultural Quarterly**, 39: 129-136.
Khwarizmi, K. (2005). **Jawaher al-Asrar and Zawahir al-Anwar**, edited by Mohammad Javad Shariat, Tehran: Publication: Asatir.
Mahdavi, S. (2015). Analysis and Study of Visual Signs and Structure of the Plinth Tiles of Imam Reza (AS) Shrine Using the Peirce Semiotic Method, **Astan Honar**, 14 & 15: 54-64.
Mayel Heravi, N. (1993). **Book Design in Islamic Civilization**, Mashhad: Astan Quds Razavi Printing and Publishing Institute.
Mayel Heravi, N. (1999). **History of Manuscript Compilation and Critical Correction of Manuscripts**, Tehran: Library, Museum and Documentation Center of the Islamic Consultative Assembly.
Nazarli, M. (2011). **The Dual World of Iranian Miniatures**, translated by Abbas Ali Ezati, Tehran: Matn.
Qoshiri, A. (1992). **The Qoshiriyya Treatise**, translated by Abu Ali Hassan ibn Osmani, with corrections and additions by Badi' al-Zaman Foruzanfar, Tehran: Elmi va Farhangi Publications.
Rabizadeh, S. & Jafari Dehkordi, N. (2000). Visual Semiotics of Three Illustrations of the Battle of Rostam with Sohrab in the Shahnameh of Tahmasbi. **Graphic Arts and painting Research**, 3(5): 77-90.
Randhawa, M. S. (1930). **Kangra Valley Painting**. Delhi: Ministtry of Informatino & Broadcasting.

Rogers, M. J. (2003). **The Age of Painting, the Indian Mughal Style**, translated by Jamileh Hashemzadeh, Tehran: Dolatmand.

Sadri, M. (2013). Mystical Paintings: **A Comparative Study of Mystical Meanings and Painting**, Tehran: Tehran: Elmi va Farhangi Publications.

Safa, Z. (1985), **History of Literature in Iran**, Vol. 4, Tehran: Ferdowsi Publications.

Sajadi, S. A. M. (2005). **The Robe and Robe-wearing of the Ascetic**, Tehran: Elmi va Farhangi Publications.

Schimmel, A. (2018). **Deciphering the Signs of God: A Phenomenological Approach to Islam**, Translated by Abdolrahim Gawahi, Tehran: Islamic Culture Publishing House.

Shairi, H. R. (2012). **Visual Semantics_Sign**, Tehran: Sokhan Publishing House.

Shirazi, M.M. (1985). **Paths of Truth**, Vol. 2, Edited by Mohammad Jafar Mahboob, Tehran: Sanaei Library.

Tarsousi, A. (1977**). Darabnameh Tarsousi**, Vol. 1, Tehran: Book Translation and Publishing Company

URL1:https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_1362 (Access date :11/06/2022).

Cite this article: Jafari Dehkordi, N., Dehghanipour Motlagh, M., Shadigo, Sh. (2025). Reading Telmizeh Sari al-Saqati's Painting in the Illustrated Manuscript of Nafahat al Ouns Jami (British Library) with a Visual Semiotic Approach, *Journal of Subcontinent Researches*, 17(48), 161-180. DOI: 10.22111/jsr.2023.46512.2375

آماده انتشار

مطالعات شبه قاره

شاپا چاپی: ۵۷۱۰-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۶۲-۲۵۳۸

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

خوانش مجلس 'تلمیذه سریّ سقطی' در نسخه مصور هندی نفحات‌الانس جامی (کتابخانه بریتانیا) با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری

ناهید جعفری دهکردی[۱] ✉ | مرجان دهقانی‌پور مطلق[۲] | شهریار شادی‌گو[۳]

۱. نویسنده مسئول: استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد ایران، ایمیل: Nahid.Jafari@sku.ac.ir

۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد نسخه شناسی، بنیاد ایرانشناسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

۳. استادیار گروه اموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران

چکیده

این جستار به تحلیل یکی از نگاره‌های نسخه هندی نفحات‌الانس جامی می‌پردازد که در دربار اکبرشاه تدوین شده و اکنون با شماره دسترسی Or_1362 در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌شود. نگاره مورد مطالعه، مجلس سری سقطی در حال تماشای مادری که فرزندش را از رودخانه بیرون می‌کشد را به تصویر کشیده و به داستان شاگرد زن سری سقطی، تلمیذه، مربوط است. هدف از این پژوهش، واکاوی لایه‌های معنایی و بصری این مجلس و کشف ارتباط میان عناصر تصویری آن و مفاهیم متن ادبی است. پرسش اصلی تحقیق چنین مطرح می‌شود چگونه ساختار روایی متن جامی در این نگاره بازنمایی شده‌است؟ این پژوهش بنیادی با رویکرد توصیفی-تحلیلی و نشانه‌شناسی تصویری انجام گرفته است. رویکردی که به تحلیل معانی نهفته در عناصر بصری و رمزگان‌های تصویری می‌پردازد، به واکاوی لایه‌های معنایی و ساختاری این مجلس می‌پردازد. تحلیل نشانه‌شناختی این مجلس نشان می‌دهد که این تصویرسازی نگاره صرفاً تزیینی نیست، بلکه ابزاری برای تعمیق مفاهیم عرفانی است. در این نگاره، ترکیب‌بندی، رنگ‌ها و نمادهای صوفیانه همچون تسبیح و جریان آب، به‌شکلی هماهنگ آموزه‌های عرفان اسلامی را بازتاب می‌دهند.

واژه‌های کلیدی: شبه قاره هند، نسخه خطی نفحات‌الانس جامی، تلمیذه سریّ سقطی، نشانه‌شناسی دیداری، نقاشی گورکانی

۱- مقدمه

نسخه‌های خطی گورکانی، به‌ویژه در دوران سلطنت همایون و اکبرشاه، از برجسته‌ترین نمونه‌های هنر تصویرگری اسلامی به شمار می‌روند که با تلفیق سنت‌های ایرانی، هندی و اسلامی، سبکی منحصربه‌فرد پدید آوردند. در این دوره، شاهد تلفیق سنت‌های هنری ایرانی، هندی و اسلامی هستیم که منجر به خلق آثاری با سبک‌های منحصر به فرد شد. «با این وجود، رگه‌هایی از نقاشی اروپایی و چینی در آن هم دیده می‌شود. روح فرهنگ هندی با ظرفیت بالای جذب و بازآفرینی، بستر مناسبی برای هم‌نشینی این عناصر را درهم آمیخت و از درون این تعامل، هنری با هویتی تازه و رنگ‌وبویی بومی شکل گرفت

مطالعات شبه‌قاره، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۴۸، ۱۴۰۴، صص ۱۶۱-۱۸۰.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۶ تاریخ ویرایش: ۱۴۰۲/۰۸/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۴ تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۱/۱۰

استناد: جعفری دهکردی، ناهید؛ دهقانی‌پور مطلق، مرجان؛ شادی‌گو، شهریار. (۱۴۰۴). **خوانش مجلس تلمیذه سریّ سقطی در نسخه مصور هندی نفحات‌الانس جامی (کتابخانه بریتانیا) با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری**. *مطالعات شبه‌قاره*، ۱۷(۴۸)، ۱۸۰-۱۶۱.

DOI: 10.22111/jsr.2023.46512.2375

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

© جعفری دهکردی، ناهید؛ دهقانی‌پور مطلق، مرجان؛ شادی‌گو، شهریار.

(Randhawa, 1930, 295). از طرفی تاثیرات نقاشی اروپائیانی که در زمان اکبرشاه به دربار نفوذ کردند نیز دیده می‌شود. به دستور اکبرشاه، در نزدیکی قصبه سیکری در شهر فتحپور، مرکزی هنری برای استنساخ و تصویرگری نسخ تأسیس شد که در آن حدود صد هنرمند هندی زیر نظر استادان ایرانی فعالیت می‌کردند. تا زمان درگذشت اکبرشاه در ۱۶۰۵ میلادی، کتابخانه سلطنتی او حدود ۲۴ هزار نسخه خطی مصور را در بر می‌گرفت (کریون، ۱۳۸۸: ۲۲۴). نسخه گورکانی نفحات‌الانس (شماره Qr_1362)، در سال چهل‌ونهمین سلطنت اکبرشاه کتابت شده و شرح احوال بیش از ششصد تن از مشایخ صوفیه را در بر دارد. این نسخه نمونه‌ای برجسته از کتاب‌آرایی است و مجلس تلمیذه سریّ سقطی امکان بررسی ارتباط متن و تصویر را از منظر نشانه‌شناسی تصویری فراهم می‌کند. تصاویر این نسخه در زمان دسترسی آزاد به نسخ کتابخانه بریتانیا (خرداد ۱۴۰۱) گردآوری شده است.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

«نسخه‌نویسی و کتاب‌آرایی نگارش‌های فارسی از سده هشتم به بعد، در قلمرو جغرافیایی گسترده‌تری، بیرون از قلمرو سیاسی ایران، در کانون‌های نسخه‌نویسی دیوانی جریان داشت: آسیای صغیر و شبه قاره هندوستان» (مایل هروی، ۱۳۷۹: ۱۴۱). یکی از نمونه‌های برجسته این رویکرد، نسخه نفحات‌الانس جامی است که در دربار اکبرشاه کتابت شده و اکنون با شماره دسترسی Qr_1362 در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌شود. در میان نگاره‌های این نسخه، مجلس سری سقطی در حال تماشای مادری که فرزندش را از رودخانه بیرون می‌کشد، حاوی مضامین عمیقی است که نیازمند بررسی رابطه میان متن و تصویر، و چگونگی بازتاب آموزه‌های صوفیانه در ترکیب‌بندی بصری **آن** است؛ در این راستا سوالات زیر مطرح می‌شود.

عناصر بصری و نشانه‌های تصویری این نگاره، بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی تصویری، چگونه آموزه‌های صوفیانه را بازنمایی می‌کنند و رابطه میان متن و تصویر در این مجلس تا چه اندازه به درک عمیق‌تر روایت و مفاهیم صوفیانه یاری می‌رساند؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

بررسی بازنمایی مفاهیم عرفانی و آموزه‌های صوفیانه در نگاره سری سقطی و تلمیذه بر اساس نشانه‌شناسی تصویری و شناسایی رابطه متن و تصویر در این نسخه و نقش آن در درک بهتر روایت و مفاهیم صوفیانه، اهداف این پژوهش هستند. نسخه‌های مصور نفحات‌الانس جامی، به‌ویژه نسخه گورکانی (Qr_1362)، تاکنون بررسی علمی نشده‌اند. این پژوهش با تحلیل نشانه‌شناختی نگاره مورد بحث به بررسی بازنمایی مفاهیم عرفانی در تصویر و ارتباط آن با متن می‌پردازد و به شناخت بهتر هنر کتاب‌آرایی گورکانی و نقش تصویر در انتقال آموزه‌های صوفیانه کمک خواهد کرد.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

نوع این پژوهش، از نظر هدف بنیادی و بر مبنای ماهیت توصیفی – تحلیلی و گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی انجام گرفته است. نگارندگان با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری از میان جامعه آماری، متشکل از ۱۷ نگاره مرتبط با صوفیان در نسخه مصور نفحات‌الانس جامی کتابخانه بریتانیا ۱ نگاره را با موضوع تلمیذه سریّ سقطی به صورت هدفمند به‌گزین کرده‌اند تا به روش کیفی مطالعه کنند. «نشانه آن چیزی است که به غیر از خود دلالت می‌کند. نشانه‌ها ممکن است به شکل کلمات، تصاویر، صداها، حرکات یا اشیا نمایان شوند. علم نشانه‌شناسی به مطالعه انواع نشانه‌ها، عوامل مرتبط با فرآیند تولید، تبادل و تفسیر آن‌ها و همچنین قواعدی که بر آن‌ها حاکم است، می‌پردازد» (چندلر، ۱۳۹۷، ۲۱). این علم به‌عنوان ابزاری برای تحلیل فرهنگ، بررسی ساختارهای ذهنی و تغییر معنایی در زبان و روابط بین علائم و نمادها استفاده می‌شود. در حوزه نشانه‌شناسی، موضوع اصلی بررسی قوانین حاکم بر نشانه‌های کلامی و غیرکلامی است (دانسی، ۱۳۸۷، ۵۷).

آماده انتشار

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهشی مشخص درباره موضوع این تحقیق انجام نشده‌است؛ با این حال، مطالعاتی وجود دارد که در آن‌ها آثار هنری با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری تحلیل شده‌اند. مهدوی (۱۳۹٤) در مقاله "تحلیل و بررسی نشانه‌های تصویری و ساختار کاشی‌های ازاره حرم امام رضا (ع) با استفاده از روش نشانه‌شناسی پیرس" به بررسی نقوش مندرج در این کاشی‌ها می‌پردازد و نشان می‌دهد که این نقوش علاوه بر جنبه‌های زیبایی‌شناسی، به مفاهیم نمادین و معنوی مرتبط با مکان مقدس حرم امام رضا (ع) نیز اشاره دارند. ربیع‌زاده و جعفری دهکردی (۱۳۹۹) در مقاله "نشانه‌شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم با سهراب در شاهنامه طهماسبی" ارتباط میان متن و تصویر را از طریق نشانه‌های بصری، نقوش هندسی، رنگ‌ها، و عناصر طبیعی تحلیل کرده و نشان می‌دهند که این نشانه‌ها بازتابی از جهان‌بینی هنرمند و فضای پرتحرک داستان‌اند. جعفری دهکردی و نادری گرزالدینی (۱٤۰۱) در مقاله "نشانه‌شناسی تصویری شاهزاده ایرانی در نگاره‌های هندی «داراب‌نامه» (نسخه کتابخانه بریتانیا)"، مفاهیم نهفته در نگاره‌های این افسانه ایرانی را از منظر مؤلفه‌های نشانه شناسی رنگ، ترکیب‌بندی و زاویه دید را در سه فرهنگ ایرانی، هندی و اروپایی توصیف و تحلیل کرده‌اند. شعیری (۱۳۹۱) در فصل سوم کتاب "نشانه_معناشناسی دیداری" به تحلیل آثار هنری بر پایه نظریه‌های مطرح‌شده تأکید می‌کند. او در هر بخش، یکی از گونه‌های دیداری را بررسی کرده و با تمرکز بر فرایند پیچیده معناسازی، به تبیین شرایط آن از طریق کنش‌هایی چون تقابل، تعامل، هم‌سویی، هم‌آمیختگی، تعلیق، ترکیب، تنش، سیالیت، ارزش، پادسازی و... می‌پردازد. پژوهش حاضر برای نخستین‌بار به بازخوانی مجلس صوفیانه زنانه در نگارگری اسلامی، به‌ویژه در بستر فرهنگی هندی، می‌پردازد و با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی تصویری، معانی پنهان، نمادها و روابط دال/مدلول در نگاره زن صوفی را بررسی می‌کند؛ همچنین بر پیوند میان تصویر و متن عرفانی مانند نفحات‌الانس تأکید دارد.

۵- نشانه‌شناسی دیداری

تصویر همواره ابزاری مؤثر برای انتقال افکار و مفاهیم انسان بوده و در گذر زمان به رسانه‌ای برای بیان ذهنیات و احساسات تبدیل شده‌است. این ابزار با بهره‌گیری از عقل، احساس، خیال و اندیشه بر روان انسان تأثیر می‌گذارد. نشانه‌شناسی، روشی نوین برای تحلیل متون تصویری و کشف معنا در آن‌هاست و در نقد هنر و ادبیات جایگاه مهمی دارد. با استفاده از این رویکرد، می‌توان به روابط دلالتی و معنایی نشانه‌ها پی برد که اغلب به شکل ناخودآگاه و تحت تأثیر فرهنگ و جامعه درک می‌شوند. «نشانه‌ها تنها در ارتباط با یکدیگر معنا پیدا می‌کنند و همین موضوع سبب می‌شود که در ارتباط با نشانه‌های مختلف، معانی متنوعی پدید آید. امروزه نشانه‌شناسان بیشتر به رویکرد مادی‌تری برای پذیرش معنا تمایل دارند، به‌طوری‌که «دال اکنون عمدتاً به‌عنوان نشانه‌ای مادی یا فیزیکی، چیزی که قابل مشاهده، شنیدن، لمس کردن، بوییدن یا چشیدن است، تلقی می‌شود در این راستا، انسان در تلاش است تا از رمزگان و قراردادهای ناآگاهانه خود بهره گیرد و به معنا دست یابد. چرا که در جهانی پر از نشانه‌های بصری که هر لحظه بیشتر می‌شود، انسان باید بیاموزد که نمایان‌ترین نشانه‌ها الزاماً همان‌طور که به نظر می‌رسند، نیستند» (چندلر، ۱۳۹۷: ٤٤ و ۲۸). نشانه‌شناسی تصویری یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است که به بررسی تصویر[1] می‌پردازد. این حوزه نخستین بار در دهه ۱۹٦۰ میلادی توسط بارت[2] در اروپا مطرح شد. در این زمینه، مدل‌هایی برای تحلیل تصاویر و اشیاء توسعه یافت که بعدها مبنای نظریات نشانه‌های اجتماعی قرار گرفتند. این مدل‌ها به تحلیل منطق تشکیل تصاویر و شبکه‌های معنایی مرتبط با زبان دیداری پرداخته و در پی کشف روابط میان عناصر مختلف تصویری هستند. فلوش[3] (۱۹۸٦) یکی از بنیان‌گذاران مطالعات متون دیداری است که سه ویژگی را برای تصاویر معرفی می‌کند: اول، دوبعدی

1 Icon
2 Roland Barthes
3 Jean-Maria Floch

بودن آن‌ها؛ دوم، استفاده از نظام‌های نشانه‌ای مختلف مانند تصویر، رنگ، حرکت، نور و فضا که در هم آمیخته و وحدت بصری ایجاد می‌کنند؛ و سوم، شکل‌پذیری نشانه‌ها که هدف آن کشف روابط نظام‌مند میان نشانه‌هاست، نه طبقه‌بندی آن‌ها. تحلیل‌های فلوش بر اصل دوگانه اتصال و انفصال نشانه از مرجع خود استوار است و به این ترتیب تصویر می‌تواند به مرجع خود نزدیک یا دور باشد. بر اساس این تحلیل‌ها، تفکیک و تحلیل نشانه‌های تجسمی در متن تصویر یا نوشتار به کشف پیام‌های بصری موجود در اثر منجر می‌شود (شعیری، ۱۳۹۱: ۳۳-۳٤). بر اساس این تحلیل‌ها، تفکیک و تحلیل هر یک از نشانه‌های تجسمی در متن یک تصویر یا نوشتار به شناخت پیام‌های بصری در محتوای اثر منجر می‌شود.

٦- معرفی نسخه گورکانی نفحات‌الانس کتابخانه بریتانیا

مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی، شاعر پارسی‌گوی قرن نهم هجری، زاده قریه خرجرد جام هرات بود (جامی، ۱۳٦۸، مقدمه: ۳). او در هرات و سمرقند علوم مختلف را آموخت و سپس به سیر و سلوک صوفیانه روی آورد و به مشایخ نقشبندیه پیوست. جامی که در دربار سلطان حسین بایقرا فعالیت ادبی داشت، به درخواست امیرعلیشیر نوایی، کتاب نفحات‌الانس را نگاشت. این اثر از مهم‌ترین کتب ادبی، حکمی و عرفانی است و شرح حال بیش از ٦۰۰ عالم و صوفی را در بر دارد. اصل آن، طبقات‌الصوفیه، به عربی بود و پس از بازنویسی توسط خواجه عبدالله انصاری، جامی در ۸۸۳ قمری آن را به فارسی ترجمه کرد (صفا، ۱۳٦٤: ۳٤۷-۳٦۸). از ویژگی‌های این نسخه، شرح حال ۳٤ زن صوفی است. در دوران صفویه، فرهنگ ایرانی در هنر، زبان فارسی و ادبیات شکوفا شد و نفوذ گسترده‌ای در آسیا یافت. زبان فارسی علاوه بر وسیله ارتباط، نمادی از تاریخ، ادبیات، شعر و خوشنویسی شد. یکی از مهم‌ترین مناطق تحت تأثیر آن، شبه‌قاره هند بود، «جایی که فارسی به‌عنوان دومین زبان رسمی و علمی رواج داشت» (جعفری دهکردی و نادری گرزالدینی، ۱٤۰۱: ٤۷). اکبرشاه با حمایت از علما، ادبا و هنرمندان، نقش مهمی در گسترش فارسی داشت. در دوره او، که عنایت‌الله شیرازی مسئول کتابخانه سلطنتی بود، فارسی چنان رواج یافت که حتی مردم عادی نیز به آن سخن می‌گفتند. اکبر خوشنویسان ایرانی را به کتابخانه سلطنتی دعوت می‌کرد تا نسخه‌برداری از کتاب‌ها انجام دهند (ارسکین، ۱۳٦٦: ٦٤۹-٦۵۲). در دوران شاهان گورکانی هند، خوشنویسان آثار فارسی را که زبان دربار بود، با دقت رونویسی و تذهیب می‌کردند. برخی از این آثار از ۱۸٦۷ میلادی به کتابخانه بریتانیا راه یافتند، افزون بر مجموعه‌ای که در نیمه دوم قرن بیستم از کمپانی هند شرقی به آن افزوده شد (علایی، ۱۳۹۷: ۱۵٤). یکی از این دست‌نویس‌های ارزشمند نفحات‌الانس جامی است. این نسخه به خط خوش و یکدست نستعلیق با مرکب سیاه و گاهی با رنگ شنگرف، توسط عبدالرحیم ملقب به عنبرین قلم و بر روی کاغذ نخودی رنگ در آگرا تدوین شده‌است. «او اصالتاً اهل هرات بود و در جوانی از خراسان به هندوستان رفت. پس از ورود به خدمت خان‌خانان، با حمایت این سپه‌سالار هنردوست در خوشنویسی پیشرفت کرد و آوازه‌اش در هندوستان پیچید. پس از مدتی به عنوان کاتب در کتابخانه خان‌خانان فعالیت داشت و سپس به دربار جهانگیر معرفی شد و به عنوان خوشنویس دربار با لقب‌هایی چون "عنبرین‌رقم" و "روشن‌رقم" شناخته شد. گاه نیز با عنوان "جهانگیرشاهی" رقم می‌زد. نویسنده مآثر رحیمی او را پس از ملامحمدحسین کشمیری، بهترین خوشنویس زمان خود در هندوستان دانسته است» (بیانی، بخش دوم، ۱۳٤٦: ۳۸۹). تاریخ وفاتش را نیاورده‌اند، ولی دوره خوشنویسی او در بین سال‌های ۹۹۹ و ۱۰۳٤ که آثاری تاریخ‌داری که برجای مانده، معلوم است (بیانی، بخش دوم، ۱۳٤٦: ۳۹۰). تعداد اوراق این اثر در ٤۰۲ برگ رو و پشت[٤]، به اندازه ۱۵٫۲×۲٦٫۲ سانتیمتر است.

۷- مشخصات و ویژگی‌های نسخه نفحات‌الانس محفوظ در کتابخانه بریتانیا:

آغاز و انجامه: این دو بخش اطلاعات مهمی درباره محتوای اثر، نویسنده، کاتب، تاریخ و مکان کتابت ارائه می‌دهند.

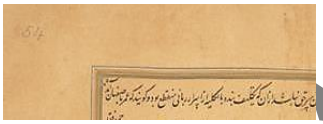
٤. برگ رو و پشت، معادل fv&r مصطلح در علم نسخه‌شناسی است که در این پژوهش به صورت رو و پشت اشاره می‌شود.

آغاز: الحمدالله الذی جعل مرآتی قلوب اولیائه مجال جمال وجهه الکریم و الاح منها علی صفایح وجوههم لوایح نوره القدیم... اما بعد می‌گوید شکسته زاویه خمول و گمنامی عبدالرحمن بن احمد جامی

انجام: این نسخه مقتبس زانفاس کرام -کز وی نفحات انست آید بمشام/ از هجرت خیر بشر و فخر انام – در هشتصد و هشتاد سیم گشت تمام

انجامه: اتمام یافت و انجام پذیرفت این کتاب گرامی برسم خزانه کتب و کتابخانه عالی بندگان حضرت خلافت پناه شاهنشاه جلال الدین والدنیا اکبرپادشاه خلدالله ظلال سلطنه و اقباله کمترین خانه زادان عبدالرحیم کاتب عنبرین قلم اکبرشاهی ستراله عیوبه و غفر ذنوبه بدارالخلافه آگره سنه ٤٩.

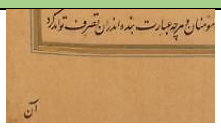
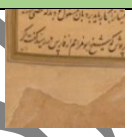
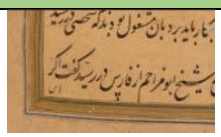
شماره‌گذاری برگ‌ها: شماره صفحات با مداد در بالای سمت چپ برگ‌های پشتی ثبت شده و در تمام برگ‌های پشت دیده می‌شود. این شمارش توسط مرمت‌گر یا صحاف پس از جداسازی، مرمت و صحافی مجدد نسخه انجام شده‌است (تصویر۱).



تصویر ۱: با مداد سمت چپ و بالای برگ‌های پشت شماره برگ‌ها ثبت شده‌است؛ تصویر ٥٤ پشت (URL1)

رکابه: رکابه واژه‌ای است که در پایان هر صفحه و پیش از آغاز صفحه بعد نوشته می‌شود و معمولاً به‌صورت چلیپا و با قلمی ریزتر درج می‌گردد (مایل هروی، ١٣٧٢: ٦٦٣). در این نسخه، بیشتر برگ‌های رو دارای رکابه هستند، اما برخی به دلیل آسیب یا مرمت، آن را از دست داده‌اند و در مواردی نیز رکابه به داخل متن منتقل شده است (جدول ١).

جدول ١: تصاویری از رکابه‌های ناخوانای نسخه نفحات‌الانس جامی (URL1)

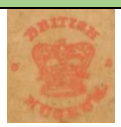
 رکابه، برگ۲۸رو	 آسیب‌دیدگی و از دست رفتن رکابه، برگ شماره ۳۹ رو	 تغییر مکان رکابه، برگ شماره ٥٤ رو

جلد نسخه: با توجه به قدمت نسخه، جلد اصلی آن از بین رفته و جلد کنونی از چرم خاکستری ساخته شده است. در عطف و گوشه‌های بالا و پایین آن، چرم سیاه به سبک جلدهای اروپایی افزوده شده‌است. (تصویر ۲)

تصویر۲: جلد نسخه نفحات‌الانس جامی(URL1)

مهرها: مهرهای کتابخانه‌ها برای نشانه‌گذاری مالکیت و جلوگیری از سرقت استفاده می‌شوند. در این نسخه، مهر کتابخانه بریتانیا به رنگ قرمز و با دو نقش متفاوت در برخی برگ‌ها دیده می‌شود. برخی از مهرها عمداً مخدوش شده‌اند که ممکن است نشان‌دهنده حذف نام مالکین خصوصی باشد. بااین‌حال، تعدادی از مهرها همچنان قابل خواندن هستند (جدول ١).

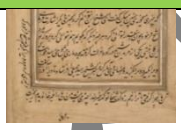
جدول ۲: تصاویری از مهرهای ناخوانای نسخه نفحات‌الانس جامی (URL1)

٤٠١ پشت، مهر کتابخانه	 ١٥٠ پشت، مهرکتابخانه	۳پشت، مهر مخدوش	٤٠١پشت، انجامه، مهر مخدوش

	افوض امری الی الله العلی الغنی عبده ابراهیم، ۱۱۹۰[۵]. نقش مهر چهارگوش با زمینه سیاه و مزیّن به گل‌های چندپری به خط نستعلیق که به رسم رایج، متن مهر به دو قسمت بالایی و پایینی با کشیدن حروف "هیم" از کلمه ابراهیم حکاکی شده، مهر چپ گرد و گود است.
	فتح الله ۱۲٤۰ نقش مهر، بیضی شکل با زمینه سیاه است. و مزیّن به گل‌های چندپری به خط نستعلیق بوده و نوع مهر چپ گرد و گود است.
	مسبب آنکه از قید ظلم آزاد شد- یعقوب‌زاده مقداد -۱۲۱۵ نقش مهر بیضی شکل با زمینه سیاه و مزیّن به گل‌های ظریف چندبرگ به خط نستعلیق بوده که به رسم رایج، متن مهر به دو قسمت بالایی و پایینی با کشیدن حروف "ب" از کلمات مسبب و یعقوب حکاکی شده، نوع مهر چپ گرد و گود است.

حاشیه‌نویسی: در این نسخه، حاشیه‌نویسی‌هایی برای مقابله با نسخه‌ای قدیمی‌تر و تصحیح متن دیده می‌شود. این یادداشت‌ها احتمالاً توسط کاتب نوشته شده‌اند، اما غلط‌گیری به شیوه‌های رایج مشاهده نمی‌شود (جدول۳).

جدول ۳: حاشیه‌نویسی در نسخه نفحات‌الانس جامی (URL1)

 نمونه ۱: برگ ۱٦۵ رو	نمونه ۲: برگ ۵۵ چپ

نوع خط و مرکب: نسخه با خط نستعلیق خوش و خوانا نگاشته شده و کاتب اصلی آن عبدالرحیم عنبرین‌قلم است، هرچند در دو صفحه، کاتب و سبک نگارش تغییر کرده و به نظر می‌رسد از نستعلیق هندی استفاده شده باشد. متن با مرکب سیاه و نام‌ها و نقل‌قول‌ها با رنگ شنگرف تحریر شده‌اند. بخشی از نسخه نیز به چلیپانویسی اختصاص دارد (جدول ٤).

جدول ٤: نوع خوشنویسی نستعلیق در نسخه نفحات‌الانس جامی(URL1)

خط جایگزین، برگ ١٦٤ پشت	خط جایگزین برگ ١٦٥ رو	مرکب شنگرف در نگارش اسم صوفی، ۲۲پشت	چلیپانویسی، ۳۹ پشت	چلیپانویسی ١٤١ پشت

آسیب‌دیدگی‌ها: در این نسخه، بسیاری از صفحات به دلیل آسیب‌دیدگی مرمت شده‌اند. یکی از صفحات با روشی متفاوت مرمت شده و هنرمند این حرفه با جدول‌کشی و کادربندی آن را بازسازی کرده است. (جدول ۵).

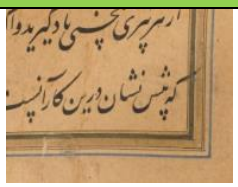
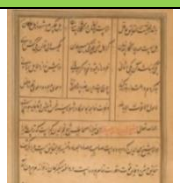
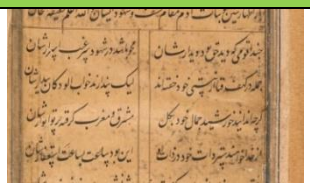
جدول ۵: آسیب‌دیدگی برگ‌ها در نسخه نفحات‌الانس جامی(URL1)

نمونه۱: برگ ۲۲۷ رو	نمونه ۲: برگ ۳۲ پشت

۵ چند برگ به این مهر، مهمور شده‌است.

جدول‌کشی: جدول خط یا خطوطی مستقیم و هندسی است که متن نوشته یک صفحه کتاب را از چهارجانب محصور می‌کند (عظیمی، ۱۳۹٦: ۱۸۳). تمامی اوراق پشت و رو و نگاره‌های این نسخه به دو شیوه ساده و مزدوج و با رنگ‌های **زر**، سیاه و لاجورد جدول‌کشی شده‌اند. در برخی برگ‌ها، کادربندی متفاوتی دیده می‌شود که احتمالاً برای جاگیری بیشتر کلمات و افزایش زیبایی صفحه‌آرایی به‌کار رفته است. (جدول ٦)

جدول ٦: جدول‌کشی و کادربندی در نسخه خطی نفحات‌الانس جامی(URL1)

 جدول‌کشی ساده برگ ۳۳ پشت	جدول‌کشی مزدوج برگ آغاز شماره ۵ رو	 کادربندی متفاوت نمونه ۳: برگ ۲۷۱ پشت	 کادربندی متفاوت برگ ٤٠١ پشت

صفحات نانوشته: در دیباچه نسخه، فضای خالی دیده می‌شود که احتمالاً برای تزئینات سرلوح و کتیبه در نظر گرفته شده، اما ناتمام مانده است. همچنین، در میان برخی اوراق، برگ‌های نانوشته وجود دارد که احتمالاً در مرحله صحافی یا مرمت اضافه شده‌اند. به نظر می‌رسد این برگ‌ها توسط فهرست‌نگار یا مرمت‌گر شماره‌گذاری نشده‌اند. (جدول ۷).

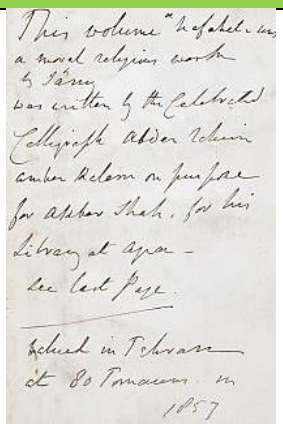
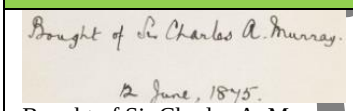
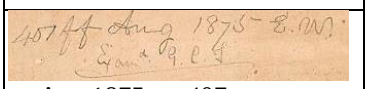
جدول ۷: فضای خالی در برگ‌های نسخه نفحات‌الانس جامی(URL1)

دیباچه (ناتمام)	برگ شماره ٦٩ رو و پشت (نانوشته)

یادداشت‌ها و برافزوده‌ها:

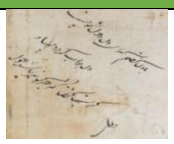
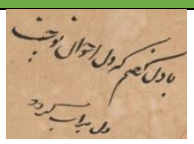
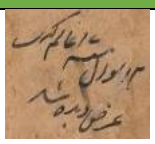
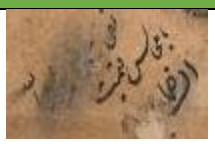
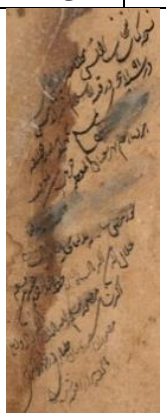
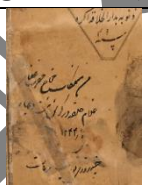
الف: یادداشت‌های کتابخانه بریتانیا: در انتهای نسخه، یادداشت‌ها و افزوده‌هایی از سوی کارشناسان و مسئولین کتابخانه بریتانیا دیده می‌شود که به نسخه اضافه شده‌اند. (جدول۸)

جدول ۸: خوانش یادداشت‌های کتابخانه بریتانیا (نگارندگان)

 This volume "Nafahat ul ons" a novel religion work by Jami.Was written by the celebrated calligraphy Abdu alrahim anbarin galam,in purpose for Akbar shah, in his library at Agra. See last page. School (?) ln Tehran at 80 toman(?) 1857 نسخه نفحات‌الانس، کتابی عرفانی بدیع از جامی است. این اثر با خط خوش عبدالرحیم عنبرین قلم، به سفارش اکبرشاه، در کتابخانه او در آگرا نوشته شده‌است. به صفحه آخر مراجعه کنید. سبک (؟) در تهران به قیمت ۸۰ تومان (؟) ۱۸۵۷	 Bought of Sir Charles A. Murray. 12 June, 1845 Bought of Sir Charles A. Murray. 12 June, 1845 خریداری شده توسط " سر.چارلز آ. مورای"، ۱۲ جون ۱۸٤٥.	 Aug.1875– 407 pages /….. ٤٠٧ برگ – آگوست ۱۸۷٥

ب: یادداشت‌ها و برافزوده‌ها در برگ‌های بیاض و انجامه: چندین یادداشت مالکیت به همراه تاریخ و مبلغ خریداری شده و همچنین یادداشت عرض دید وجود دارد. (جدول۹).

جدول ۹: خوانش یادداشت‌ها و برافزوده‌ها در برگ‌های بیاض و انجامه نسخه نفحات‌الانس جامی (نگارندگان)

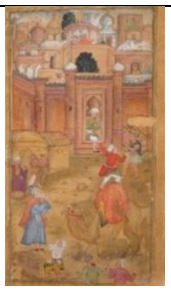
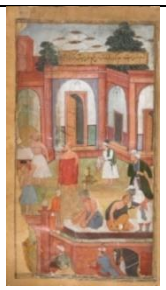
 برگ ۱رو، با دل گفتم که ای دل احوال تو چیست دل برآب کرد و بسیار گریست، گفتا که چگونه باشد احوال	 برگ ۲رو، با دل گفتم که ای دل احوال تو چیست دل برآب کرد و	 برگ ۳رو، ۱۲شوال سنه ۱۷ عام اکبری عرض دیده شد	 ۳پشت، بالا نفحات‌الانس عبدالرحمن (مخدوش و ناخوانا شده). با مجالس قیمت (مبلغ مخدوش شده). (یادداشت مالکیت)
برگ ٤پشت، بالا: هو، اوراق چهارصد و هشت عدد است. پایین: داخل کتابخانه سرکار (نام مالک مخدوش شده)گردید. فی تاریخ شهر شعبان‌المعظم من ظهور (تاریخ مخدوش شده[٦]).			 ۳ پشت پایین، نسخه کتاب نفحات‌الانس مولانا عبدالرّحمن جامی در سنه ۱۱۹۱ هجری در قبّه‌الاسلام کشمیر. به مبلغ یکهزار و سیصد و نوزده، هزدهم شهر شعبان‌المعظم خریداری نمود. جلال‌الدین اکبر پادشاه عالم به خطّ عبدالرحیم عنبرین قلم، مصوّر به قلم ... اکبرآباد ... مصوران هندوستان طیّاری در عهد اکبری با هزده هزار روپیه شد. (یادداشت مالکیت)
 ٤٠١ پشت، برگ انجامه: من متملکات حاج حضرت غفار غلام حلقه‌به گوش هشت و چهار. بهار ١٢٤٤چند روزی نوبت بر ماست ..... (یادداشت مالکیت)			

نقاشی‌ها: در دوره حکومت اکبر، ثبت اسامی هنرمندان در نسخه‌های خطی معمولاً محدود به سرآمدان این هنر بود و این کار بیشتر به‌منظور اطلاع شخص شاه انجام می‌گرفت، نه برای اهداف اسنادی یا بایگانی (راجرز، ۱۳۸۲: ۱۱۲). «از پیشگامان این هنر در دربار اکبر، میر سیدعلی از تبریز و خواجه عبدالصمد شیرین‌قلم از شیراز بودند. از دیگر هنرمندان این دوره می‌توان به گیسو[۷]، لعل[۸]، مکمند[۹]، مشکین[۱۰] (مسکینه[۱۱])، فرخ‌قلماق[۱۲]، مادهو خورد[۱۳]، جگن[۱۴]، مهیس[۱۵]، کیمکرن[۱۶]، تارا[۱۷]، سانوله[۱۸]، هربنس[۱۹]، و رام[۲۰] اشاره کرد» (علامی، ۱۸۷۲م: ۱۱۷). نگاره‌های نسخه به شیوخ و بزرگان صوفیه اختصاص دارند و اسامی آن‌ها همراه با تصاویر و نام نگارگران در جدول ۱۲ آمده است. نام نقاشان ۹ مجلس با رنگ شنگرف در پایین نسخه ثبت شده‌اند. نقاشی‌ها تحت تأثیر سه فرهنگ ایرانی، هندی و اروپایی هستند که نشان‌دهنده شکوفایی هنر در دوره اکبر است.

٦. مخدوش و ناخوانا شدن نام مالک خصوصی احتمالاً، عمدی است.

7 Kesu
8 Lal
9 Makmand
10 Miskin
11 Miskina
12 Farrakh *Qalmaq*
13 Mādhū Khurd
14 Jagan
15 Mahish
16 Keimig Karen
17 Tārā
18 Sānwlah
19 Harbans
20 Ram

جدول ۱۰ مشخصات نگاره‌ها وشماره آن‌ها[۲۱](URL1)

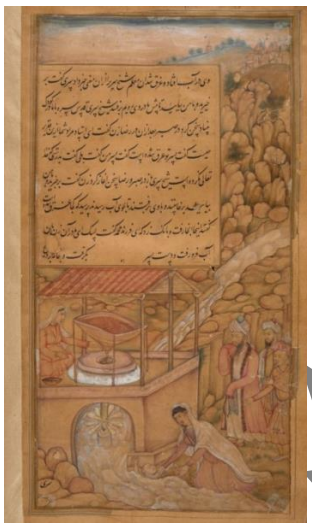
۲۹ رو "ابوالحارث الاولاسی"، هنرمند ناشناس	۳۹پشت"عبدالله مهدی باوردی"، عمل میرانند[۲۲]	٦۹رو" ابو عبیدالله القلانسی"، هنرمند ناشناس	۱۲۱پشت" ابوبکر قصری"، عمل نرسنگ[۲۳]
۱۳۵ پشت "ابوالادیان"، عمل دولت[۲۴]	۱٤۲ رو "ابوالحسین القرافی"، عمل ادیل[۲۵]	۱۵۰ رو "عبدالرحیم اصطخری"، عمل ادیل	۱٥٦ پشت "ابوطالب بن خزرح"، هنرمند ناشناس
 ۱۸۲ رو"شیخ ابوالعباس القصاب الآملی"، هنرمند ناشناس	۲۲٦رو "شیخ‌الاسلام احمدالنامقی الجامی"، هنرمند ناشناس	 ۲۳۲رو"شیخ ابوعلی فارمدی"، عمل بالچند[۲٦]	۲٦۳ رو"شیخ اسماعیل قصری"، عمل مادهو[۲۷]
۲۷۱ پشت "رضی‌الدین علی لالا الغرنوی"، هنرمند ناشناس	۲۸۷ رو، مولانا جلال‌الدین محمد البلخی الرومی"، هنرمند ناشناس	۳۱٥ رو "شیخ محیی‌الدین عبدالقادر الحیلی"، عمل خیمکرن	۳٥٤ پشت "شیخ ابوالغیث جمیل الیمینی"، عمل تارا	۳۹۲پشت "تلمیذه سری سقطی"، هنرمند ناشناس

۲۱مرقوم در برگ‌های پشت بالا – چپ

22 Miranda
23 Narsing
24 Dolat
25 Adil
26 Balchand
27 Madhoo

۷- تحلیل نشانه‌شناختی مجلس "تلمیذه سریّ سقطی"

ساختار کلی تصویر سری سقطی به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش نوشتاری در بالا که داستان را توضیح داده است **و** بخش تصویری در پایین که روایت تصویری آن را نمایش می‌دهد. (تصویر۳)



تصویر۳: سری سقطی در حال تماشای مادری که فرزندش را از رودخانه بیرون می‌کشد (URL1)

بخش نوشتاری: متن در ۸ سطر و به خط نستعلیق زیبا نوشته شده‌است. خطوط **با** فاصله‌های منظم **در** کادری ساده و بدون تزئین قرار گرفته و از تصویرسازی جدا شده‌اند. جایگاه متن در بخش بالایی نگاره، **بر** اهمیت محتوای مکتوب **در** انتقال پیام معنوی و داستانی تأکید دارد. داستان به این شرح است: زنی بود شاگرد سریّ سقطی، و آن زن را پسری بود پیش معلم. معلم آن پسر را به آسیاب فرستاد. وی در آب افتاد و غرق شد. معلم شیخ سریّ را از آن معنی خبر داد. سریّ گفت: "برخیزید و با من بیایید تا پیش مادر وی رویم" برفتند. شیخ سریّ قدّس سرّه با مادرکودک بنیاد سخن کرد در صبر، بعد از آن در رضا. زن گفت: "ای استاد مراد تو از این تقریر چیست؟"گفت: "پسر تو غرق شده‌است". گفت: "پسر من؟" گفت: "بلی." گفت: "بدرستی که خدای تعالی این نکرده است" شیخ سریّ باز در صبر و رضا سخن آغازکرد. زن گفت: "برخیزید و با من بیایید". برخاستند و با وی برفتند تا به جوی آب رسیدند. پرسید که: "کجا غرق شده‌است؟" گفتند: "اینجا". آنجا رفت و بانگ زد که: "فرزند محمد" گفت: "لبّیک ای مادر". آن زن به آب فرو رفت و دست پسر بگرفت و به خانه برد. شیخ سریّ التفات به شیخ جنید کرد وگفت: «این چیست؟» جنید گفت: «این زن رعایت‌کننده است هر چیزی را که خدای تعالی بر وی واجب کرده است و حکم هرکه چنین باشد آن است که هیچ حادثه حادث نشود نسبت به وی، مگر که وی را به آن اعلام کنند. چون وی را به فوت پسر اعلام نکردند، دانست که آن حادث نشده‌است لاجرم انکارکرد و گفت: خدای تعالی این نکرده است" (جامی، ۱۳۳٦: ٦۲٤). از متن پیداست که تلمیذه زنی صوفی بود از شاگردان سری سقطی. «ابوالحسن سَرِی[۲۸] بن المُغَلِّسی[۲۹] السَقَطی[۳۰] معروف به سری سقطی، یکی از عرفا و صوفیان برجسته قرن سوم هجری قمری بود، او که در بغداد متولد شده بود، استاد و مرشد بسیاری از عرفای برجسته بغداد و همچنین دایی جنید بغدادی، از بزرگ‌ترین عرفای اسلامی، بود. سری سقطی از شاگردان و مریدان معروف کرخی[۳۱] به شمار می‌رفت و نقش مهمی در گسترش تصوف و عرفان اسلامی داشت. در میان

۲۸سری: به معنی شریف و صاحب جود است.

۲۹مغلّس: کسی که همواره نماز صبحش را پایان شب و آغاز بامداد به‌جا می‌آورد.

۳۰سقطی: منسوب به سقط به معنی خرده فروشی (دهخدا، ج۹، ۱۳۷۷: ۱۳٦۸۲).

۳۱ابومحفوظ معروف بن فیروز کوهی، مشهور به معروف کرخی از بزرگان مشایخ قرون اولیه اسلام است که غالب سلسله‌های تصوف شیعی ادعای انتساب به وی را دارند (شیرازی، ج ۲، ۱۳٦٤: ۵۷).

شاگردان وی، علاوه بر مردان برجسته، زنانی صوفی نیز حضور داشتند که به دنبال تعالیم او به مراتب عالی عرفان دست یافتند (قشیری، ۱۳۹٤: ۳۰؛ شیرازی، ج ۲، ۱۳٦٤: ۵۷). کنیت او ابومحفوظ، نام پدرش فیروز و برخی گفته‌اند معروف بن علی کرخی، پدر وی مولی بوده و دربان امام علی بن موسی الرضا- رضی الله عنهما- بوده است و گویند که بر دست وی مسلمان شده بود، روزی بار داده خلق را ازدحام کردند از پای درآمد (جامی، ۱۳۳٦: ۳۸-۳۹). بسیاری از مشایخ عراق در قرن سوم قمری از مریدان سری سقطی بودند. از جمله این بزرگان می‌توان به احمد بن عاصم انطاکی، ابوالحسین نوری، ابوسعید خراز و ابوحمزه بغدادی اشاره کرد که در محضر او به مصاحبت و خدمت مشغول بودند و از تعالیم او بهره‌مند شدند (شیرازی، ج ۲، ۱۳٦٤). در میان سخنان وی، دقایق فراوانی درباره مباحث عمده عرفانی از جمله زهد، مجاهده، انس و هیبت، خوف، اندوه، شکر، یقین، صبر، اخلاص، ذکر، عشق، فراست، غیرت، اهمیت صحبت استاد، شوق، اهمیت اطاعت از مشایخ، سماع، مشاهده، محبت و وجد به چشم می‌خورد (قشیری، ۱۳۹٤: ۳۰). نکته مهمی که در بیشتر منابع درباره اقوال او جلب توجه می‌کند آن است که غالب سخنان او را بزرگ‌ترین شاگردش یعنی جنید بغدادی روایت کرده و از این نظر اقوال وی اعتبار و اهمیت خاصی می‌یابد. زن صوفی در این متن، با ویژگی‌های برجسته‌ای همچون ایمان راسخ به مشیت الهی، صبر و رضا در برابر حوادث، اعتماد به علم شهودی و ارتباط معنوی با خداوند، قدرت معنوی و کرامت، و رعایت دقیق تکالیف شرعی و عرفانی، به عنوان نمونه‌ای ممتاز از سالکان عارف معرفی می‌شود. این ویژگی‌ها نه‌تنها در حوزه عرفان، بلکه در زندگی عملی نیز می‌تواند الگویی برای دیگران باشد.

۷-۱ اجزاء روایی نگاره

شناخت نگارگری بدون درک حکمت و عرفان اسلامی ممکن نیست، چرا که عناصر تصویری در این هنر، بازتابی از مقامات عرفانی‌اند. بنابراین، برای فهمی عمیق از نگارگری، باید به معانی رمزی و باطنی نهفته در پسِ ظاهر اثر توجه کرد و آن را در پیوند با مضامین عرفانی تحلیل نمود. تدوین نسخه‌هایی با محوریت صوفی‌گری در ایران و عثمانی چندان رایج نبود، اما در شبه‌قاره هند، به‌ویژه در دربارهای شاهی، اهمیت ویژه‌ای یافت. این امر بازتابی از شرایط اجتماعی آن دوران و توجه گسترده به تصوف در منطقه است، چرا که تصوف به‌عنوان یکی از جریان‌های فعال اسلامی، نقش مهمی در گسترش اسلام، به‌ویژه در شبه‌قاره، ایفا کرد.

از منظر تاریخی، تصوف اسلامی از سده دوم هجری به‌صورت غیررسمی وارد شبه‌قاره شد و در قرون بعدی شکل سازمان‌یافته‌تری به خود گرفت. در قرون ششم و هفتم هجری، به‌ویژه در دوره سلاطین غوری و جانشینان آنان، با ورود سلسله‌های مختلف تصوف، فعالیت منظم و ساختارمند صوفیان آغاز شد. طریقت‌های چشتیه، قادریه، سهروردیه و کبرویه – که همگی خاستگاهی ایرانی داشتند – در میان مردم منطقه گسترش یافتند (آریا، ۱۳۸۲: ٤۲). محبوبیت مشایخ صوفیه، مواعظ ساده آنان درباره محبت الهی، همدلی با دیگران، و باور به برابری انسان‌ها، سبب جذب گسترده مردم، به‌ویژه از طبقات پایین جامعه هند، به اسلام شد (علمی و همکاران، ۱۳۹٤: ٤٦). این نگاره (تصویر٤)، در سه بخش مجزا ولی درهم‌تنیده، قصه‌ای عمیق و چندلایه را بازمی‌گوید؛ قصه‌ای که از نعمت و برکت، تا زن و زهد و تفسیر، گسترده شده‌است.

A: طبیعت زاینده و رحمت الهی

در بخش بالایی(A) ، طبیعت با سخاوتی بی‌پایان، برکتی زمینی و آسمانی را جاری ساخته است. آب چونان نماد روشنی از لطف خداوند، از دل کوه‌ها و صخره‌ها به پایین می‌خزد و خود را به دنیای انسان می‌رساند. «در فرهنگ اسلامی، آب به‌عنوان نماد زندگی، بهشت، پاکی، زیبایی، و آبادانی مورد توجه قرار گرفته است. در زبان رمز عرفان و از نگاه عرفا، آب تجلی نور هستی است که در هر لحظه در سراسر جهان نفوذ و جریان دارد» (کاکایی ،۱۳۸۱: ۵۰۳). «در باورهای مردمان کشاورز باستان، پیوند زناشویی میان آسمان و زمین نمادی از باروری و حاصلخیزی است. زمین نقش مادر را دارد و آسمان پدر محسوب

می‌شود. آسمان با باران زمین را بارور می‌سازد و زمین نیز غلات، سبزی‌ها و گیاهان را می‌رویاند» (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۳۹). در این نگاره، بخش قابل توجهی از فضا به رنگ‌های خاکی و «خودرنگ» نزدیک است؛ یعنی رنگ‌هایی برگرفته از طبیعت بی‌پیرایه، بی‌افزوده و صادق. در نگاه اهل فتوت، این رنگ‌ها نماد فروتنی، خاکساری و پذیرش‌اند. «خودرنگ در سنت اهل سلوک و فتوت، نه‌تنها نشان جامه‌ای به رنگ خاک است، بلکه گاه به معنای جامه‌ای طبیعی و رنگ‌نشده نیز آمده است. چنین لباسی، از نظر ایشان، نشانه‌ی انسان نیک‌نهاد و متواضعی‌ست که چون خاک، نرم‌خو و بردبار است. کسی که آن را بر تن دارد، باید صفت تحمل و صبوری در وجودش غالب باشد؛ چنان‌که اگر لگدکوب شود، ننالد و در برابر آزار دیگران، به‌جای خار جفا، گل مهر و وفا برویاند» (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۶۹). این رنگ ممکن است با تفکرات دراویش در ارتباط باشد که به مستمعین خویش یادآوری کنند که همه وجود، به استثنای معبود الهی خاک [فانی] است؛ و در پایان نیز به خاک بازگشت خواهند کرد. افزون بر این خاک خاصیت پاک‌کنندگی و تطهیر نیز دارد: چنانچه برای وضو آب کم باشد فرد می‌تواند با خاک تطهیر کند (شیمل، ۱۳۹۷: ۵۹). در پس‌زمینه نگاره، کوه‌ها نه‌تنها عناصر طبیعی‌اند بلکه بار معنایی و عرفانی عمیقی را به همراه دارند. از منظر نمادشناسی، کوه ملتقای آسمان و زمین و جایگاه تقرب به الوهیت است؛ جایی که بشر می‌تواند با عبور از سطوح مادّی، به سوی مبدأ بازگردد و به وصال حق نائل آید (شوالیه و گربران، ج٤، ص٦٣٦–٦٣٧). منظره دیدن کوه‌ها همواره الهام‌بخش دلهای آدمیان بوده است و انسان می‌تواند کوه‌های سر به فلک کشیده را به عنوان مناطق حایل بین عالم مخلوق و بیکرانگی الوهیت تصور کند (شیمل، ۱۳۹۷: ۵۷ و ۵۸). این حضور کوه در ترکیب‌بندی اثر، بر رمزگشایی عرفانی آن می‌افزاید و فضای نگاره را به قلمرو شهود و تعالی بدل می‌سازد. در اینجا کوه، نه‌فقط عنصری بصری، بلکه نمادی از عروج و حضور در آستان الهی است که متن داستان جامی را از سطح روایت به عرصه‌ای فراتر از معنا ارتقا می‌دهد. در این نشانه‌ها، دانه گندم – این گوهر حیات‌بخش – به چشم می‌خورد؛ ترکیبی که از دیرزمان، مظهر پیوند آسمان و زمین بوده است. «گندم نماد عطیه زندگی است؛ این غذای اولیه و اصلی تنها ممکن است عطیه‌ای از طرف خدا باشد و بس» (شوالیه و گربران، ج٤، ۱۳۸۵: ۷۵۸).

B: سازوکار جامعه – از طبیعت تا نان بر سر سفره

در ادامه (B)، تصویر زن آسیابانی را می‌بینیم که با نظمی آشنا و تلاشی آرام، دانه را به آرد بدل می‌سازد. اینجا جامعه‌ای سامان‌یافته، انسانی و زن‌محور ترسیم شده‌است؛ جایی که آب، آن موهبت نخستین، اکنون به چرخ آسیاب جان می‌بخشد و زن، نه در حاشیه بلکه در متن تولید، نقش ایفا می‌کند. بخش A و B دو نیمه از یک روایت‌اند؛ ابتدا برکت می‌رسد، سپس انسان آن را به ثمر می‌رساند. پیامی ساده اما ژرف: هستی در هماهنگی جاری‌ست، و انسان بخشی از این چرخه است.

C: معنا و کهن‌الگو – از درویشان تا مادر آب

این بخش، جزء مفهومی و معنایی حکایت را تشکیل می‌دهد که در آن، نقشی اجتماعی و مفید برای طبقه دروایش و باطنیان در نظر می‌گیرد که در اغلب سده‌های میانه شرقی، به مثابه لُمپَن محسوب می‌شدند. یعنی در چرخه تولید و عرضه و تقاضا هیچ نقشی نداشتند، اما از آن سهمی به سزا برای خود قائل بودند و طبقه حاکم جامعه نیز برای توجیه مشروعیت مذهبی خود، با آنان مسامحه داشتند. این بخش شامل دو کادر است:

C1: حلقه درویشان به عنوان واسطه بین خدا / طبیعت و جامعه انسانی ایستاده‌اند و در اینجا خود سری سقطی است که با استناد متن مفسر و مبین اراده الهی در جمع انسانی است. آن‌ها کاری نمی‌کنند، دستی به نجات ندارند، اما نگاه‌شان سراسر تأمل است؛ گویی معنا را از دل ماجرا بیرون می‌کشند. در یکی از دستان استاد، تسبیحی جای دارد که از نمادهای مهم صوفیانه به‌شمار می‌رود. تسبیح به‌عنوان وسیله‌ای برای ذکر و یاد خداوند، بیانگر اتصال دائمی پیر به حقیقت الهی است. در عرفان اسلامی، ذکر خداوند از ابزارهای اساسی برای تزکیه نفس و دستیابی به قرب معنوی محسوب می‌شود. تسبیح در فرهنگ

مسلمانان ۹۹ دانه دارد؛ دانه صدم که ظاهر نیست نشانه بازگشت از کثرت به وحدت و نشانه بازگشت از مستظهر به مبدأ است (شوالیه و گربران، ج۱، ۱۳۸٤: ۳٤٦). وجود تسبیح در دست مرد، نشان‌دهنده تعلق او به طبقه مذهبی یا صوفی است. این نماد، علاوه بر تأکید بر عبادت و ذکر، نشان‌دهنده این است که استاد در تمام حالات مشغول یاد خداوند است. دیگر دست استاد زیر چانه‌اش قرار گرفته است. این ژست می‌تواند تلفیقی از تحیر، تأمل، آرامش، و نظارت باشد. این حالت بر مقام عرفانی او دلالت دارد و پیام به بیننده منتقل می‌کند که وقایع کرامت‌آمیز الهی نیازمند تفکر و تعمق عمیق هستند تا معنای واقعی آن‌ها درک شود. شاید شیخ سریّ در حال تأمل است که چگونه ایمان زن صوفی، او را به چنین قدرتی رسانده است. به عبارتی «غایت تفکر اسلامی، سیر انسان موحّد از ظاهر به باطن امور است. تمامی شئون معرفتی در تمدن اسلامی – از حکمت و عرفان گرفته تا علم و هنر – گواه همین حقیقت‌اند. به دلیل اشتراک در مبادی و سرچشمه‌های هنر و عرفان، این دو از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند؛ تا آن‌جا که می‌توان گفت: هنر اسلامی، تجلّی عینی عرفان است» (صدری، ۱۳۹۲: ۱). با وجود استفاده نگارگر از رنگ‌های خاکی و گرم در این اثر، رنگ غالب در پوشش زن صوفی، استاد و همراهانش، سفید است. رنگ سفید، نخستین انتخاب صوفیان در قرون اولیه هجری بوده و در متون عرفانی، رنگی الهی و نماد طهارت، ایمان و توحید دانسته شده‌است: «رنگ بیاض دلیل اسلام، ایمان و توحید است و سواد، ضد آن و نشانه کفر و شرک» (باخرزی، ۱۳٤٥: ٤۲).

پوشیدن جامه‌ای از پشم سفید، که آن را صوف می‌نامیدند، گرچه در آغاز ویژه‌ی غیرمسلمانان، به‌ویژه مسیحیان، بود، اما از اواخر قرن دوم هجری در میان صوفیان رواج یافت (سجادی، ۱۳۸٤: ۱٥۰). سفید، رنگی نزدیک به صفا و فطرت نخستین است و پیامبر اسلام نیز آن را می‌پسندید و می‌فرمود: "لباس سفید بپوشید که پاک‌تر و خوشبوتر است". بر اساس منابع صوفیه، هر که دل خود را از اغیار پاک سازد، شایسته جامه سفید است؛ چنان‌که گفته‌اند: «هر که جامه سفید بر تن کند، باید همچون صبح صادق، روشنی‌بخش دیگران باشد» (کاشفی سبزواری، ۱۳٥۰: ۱٦۷).

C2: از یک کهن‌الگوی بسیار شاخص و برجسته‌ای که ما آن را عموماً در داستان کودکی موسی می‌شناسیم، استفاده شده و "کودک آب‌آورده" را در جریان همان رود جاری که چرخ جامعه را به چرخش درمی‌آورد، نشان می‌دهد. اما این نگاره در مقایسه با داستان داراب (طرسوسی، ۱۳٥٦، ج۱: ۳٤٥)؛ موسی و سارگن که فروید آن را به خاطره‌ای ازلی از حضور در زهدان مادر مرتبط می‌سازد (فروید، ۱۳٤۸: ٦). اما در اینجا تفاوتی بنیادین دیده می‌شود: کودک از آبی نجات می‌یابد که نان از آن حاصل می‌شود، و ناجی او، زنی است در متن جریان زندگی – همان زنی که پیش‌تر چرخ آسیاب را می‌چرخاند. اینجا باروری نه تنها جسمی، بلکه اجتماعی و معیشتی‌ست؛ زن، نه تنها زاده‌گر، که نان‌آور و واسطه میان خداوند و انسان است. «آب، سرچشمه همه چیز در آفرینش است و از این رو، نمادی باستانی برای زهدان و باروری محسوب می‌شود. همچنین، آب نماد تطهیر و نوزایی است» (هال، ۱۳۸۰ ۱۹٥).

نکته قابل توجه در اینجا، بیان کرامات درویشان هم نمی‌تواند باشد. چرا که در واقع آن‌ها همچنان که در جریان سازوکارهای اقتصادی جامعه هیچ نقش فاعل ندارند، در اینجا نیز کاری از آن‌ها سر نمی‌زند. بلکه آن‌ها با استفاده از یک کهن‌الگوی قدیم، اقدام به تفسیر جریان حادث شده یا تبیین معنوی رویداد کرده‌اند. در واقع با حذف بخش C1، باز هم رویداد کامل است: انسان مشغول ارتزاق از طبیعت الهی است. اتفاقی برای کودک یکی می‌افتد. اما او توسط مادر نجات پیدا می‌کند. این می‌تواند بدون طرح کردن کهن‌الگوی "کودک آب‌آورده" یا تناقض "مادر – کودک – تمساح" نیز کاملاً روایتی معتبر باشد. اما چنان که می‌توان به استناد این نگاره به روحیه عمومی جامعه آن دوره پی برد، این است که طبقه‌ای از دراویش با تقویت مهارت‌های لفظی و زبانی خویش، واقعیات امور و ماوقع را به شکلی متفاوت تفسیر می‌کرده‌اند تا بقای آن‌ها را در جامعه تضمین نماید.

تصویر٤: اجزای روایی نگاره سری سقطی در حال تماشای مادری که فرزندش را از رودخانه بیرون می‌کشد (URL1)

مجلس «تلمیذه سری سقطی» فراتر از یک روایت کرامت‌گونه صوفیانه، نمونه‌ای تمام‌عیار از تلفیق حکمت عرفانی با زبان تصویر است. این تصویر، که می‌توان آن را بازتابی از باورهای صوفیانه و عرفانی دانست، نشان‌دهنده این حقیقت است که **هماهنگی، تناسب، نظم، تعادل، نور، رنگ و دیگر عناصر موجود در جهان واقع، چیزی جز انعکاسی از کمال الهی نیستند** (نظرلی، ۱۳۹۰: ١٤٦)؛ نگاره با بهره‌گیری از ساختاری سه‌لایه، داستان را از سطح طبیعی و عینی، به ساحات اجتماعی و در نهایت مفاهیم عرفانی ارتقا می‌دهد. در این ساختار، آب – که در سنت عرفانی نماد حیات، طهارت و فیض الهی است – در امتداد تصویر، هم‌زمان منشأ حرکت طبیعت، اقتصاد، و نوزایی معنوی می‌شود. زن صوفی، در این میان، نه تنها حامل کرامت، بلکه پیونددهنده بخش‌های مختلف این نظام چندسطحی است؛ از تولید معیشتی گرفته تا نجات فرزند و دریافت شهودی مشیت الهی. بازنمایی او، بازتعریفی‌ست از جایگاه زن در عرفان اسلامی؛ زنی که در عین حضور در بطن زندگی روزمره، واجد مقامات والای سلوک عرفانی است. در مقابل، حضور درویشان – به‌ویژه شیخ سری سقطی – با وجود ظاهر منفعل، در لایه‌ای دیگر به ایفای نقش می‌پردازند: آنان به‌مثابه مفسران و تأویل‌گران امر قدسی ظاهر می‌شوند و با مهارت‌های تفسیری و زبانی خود، روایت رخداد را معنا می‌بخشند. این معناپردازی، خود نوعی کنش اجتماعی‌ست که در دوران‌های مختلف تاریخی، توجیه‌گر و تثبیت‌کننده جایگاه دراویش در ساختار فرهنگی و مذهبی جامعه بوده است. از منظر نشانه‌شناسی، این

نگاره به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه تصویر می‌تواند به ابزار بیانی قدرتمند برای رمزگشایی از مفاهیم عرفانی، اجتماعی و هستی‌شناختی تبدیل شود؛ و چگونه در دل ظاهری آرام و روایی ساده، نظامی پیچیده از معنا، تأویل و رمز نهفته است.

۸- نتیجه

ترکیب تحلیل تصویری و روایت جامی، تصویری ژرف و چندلایه از سلوک عرفانی و مفاهیم کلیدی آن ارائه می‌دهد. داستان زنی که با توکل و یقین، فرزندش را از آب نجات می‌دهد، در نگاره به‌صورت هنرمندانه‌ای به تصویر درآمده است. این زن، با پوششی ساده و چهره‌ای سرشار از خضوع، تجسمی از مرید کامل و تسلیم‌شده در برابر مشیت الهی است؛ کسی که با عمل خود، ایمان و یقین را نه‌تنها باور، بلکه تجربه کرده است. فضای نگاره، با استفاده از عناصر طبیعی چون صخره، آب، درخت و کوه، بستری برای رخداد عرفانی فراهم می‌کند. کوه‌ها در پس‌زمینه، نماد عروج روحانی و فراتر رفتن از دنیای مادی‌اند، در حالی که رودخانه، با جریان مداومش، اشاره به آزمون‌های زندگی و حرکت پیوسته به سوی خداوند دارد. این پویایی با حضور آسیاب در تصویر، معنای ژرف‌تری می‌یابد: زندگی همچون آسیاب، دائم در چرخش است و صبر و کار، مسیر سلوک را هموار می‌سازد .شیخ سریّ سقطی، در جایگاه استاد و مرشد، با عمامه و تسبیح، در بالای تصویر حضور دارد. موقعیت فیزیکی او در بالادست تصویر، نه‌تنها ساختار بصری را متوازن می‌سازد، بلکه سلسله‌مراتب عرفانی را نیز نمایان می‌کند. حضورش به‌مثابه نظاره‌گر و راهنما، بر اهمیت هدایت معنوی در مسیر سلوک تأکید دارد. حالت تأمل او، نمادی از مراقبه، شهود، و انتقال معرفت به مریدان است. نگاره از طریق رنگ‌های گرم، خطوط نرم، و فضاسازی هماهنگ با طبیعت، نه‌فقط داستان را بازمی‌گوید، بلکه پیام عرفانی آن را نیز تعمیق می‌بخشد. فرزند در این داستان، تنها یک کودک نیست، بلکه نماد چیزی ارزشمند و گران‌مایه در زندگی سالک است که تنها با توکل و یقین حفظ می‌شود. نجات او، نمادی از برکاتی است که در پرتو ایمان راستین و تسلیم به‌دست می‌آید.

در نهایت، این اثر هنری، با بهره‌گیری از نمادپردازی بصری دقیق، هماهنگی میان عناصر طبیعت و انسان، و بازنمایی یک رویداد عرفانی، مفاهیمی چون صبر، یقین، توکل، و پیوند عاشقانه با خداوند را در قالبی بصری و معنوی در هم می‌آمیزد. تصویر، نه‌تنها مکمل روایت جامی، بلکه خود روایتگر خاموشی است که از زبان رنگ، فرم، و فضا سخن می‌گوید.

۹- منابع

آریا، غلامعلی. (۱۳۸۲). **طریقه چشتیه در هند و پاکستان**، تهران: زوار.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). **رساله در تاریخ ادیان**، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

باخرزی، ابوالمفاخر یحیی. (۱۳٤٥). اورادالحباب و فصوص‌الآداب، ج ۲، به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

بیانی، مهدی. (۱۳٤٦). **احوال و آثار خوشنویسان نستعلیق‌نویسان**، بخش دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

جامی، مولانا عبدالرحمن بن احمد. (۱۳۳٦). **نفحات‌الانس من حضرات‌القدس**، به تصحیح و مقدمه و پیوست مهدی توحیدی‌پور، تهران: کتابفروشی محمودی.

جامی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد. (۱۳٦۸). **غزلیات جامی**، به کوشش بدرالدین یغمایی، تهران: انتشارات شرق.

جعفری دهکردی، ناهید و نادری گرزالدینی، مرجانه. (۱٤۰۱). نشانه‌شناسی تصویری شاهزاده ایرانی در نگاره‌های هندی «داراب‌نامه» نسخه کتابخانه بریتانیا، **پیکره**، ۱۱(۲۹): ٤٦-۵۸.

چندلر، دانیل. (۱۳۹۷). **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه: مهدی پارسا، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی، شرکت انتشارات سوره مهر.

آماده انتشار

خسرو پناه، عبدالحسین. (۱۳۸۵). تحلیلی از تصوف با تأکید بر فرق ذهبیه، **فصلنامه انتقادی، فکری و فرهنگی**، ۳۹: ۱۲۹–۱۳۶.

خوارزمی، کمال الدین حسین. (۱۳۸٤). **جواهر الاسرار و زواهر الانوار**، تصحیح محمدجواد شریعت، تهران: نشر: اساطیر.

دانسی، مارسل. (۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی رسانه‌ها**، ترجمه گودرز میرانی و بهزاد دوران، تهران: چاپار.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). **لغت‌نامه دهخدا**، ج ۹، تهران: لغت‌نامه دهخدا و مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

راجرز، ام. جی. (۱۳۸۲). **عصر نگارگری، سبک مغول هند**، ترجمه جمیله هاشم‌زاده، تهران: دولتمند.

ربیع‌زاده، سمیرا و جعفری دهکردی، ناهید. (۱۳۹۹). نشانه‌شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم با سهراب در شاهنامه طهماسبی. **پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی**، ۳(۵): ۷۷–۹۰.

سجادی، سید علی محمد. (۱۳۸٤). **خرقه و خرقه‌پوشی جامه زهد**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۱). **نشانه_معناشناسی دیداری**، تهران: نشر سخن.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸٤). **فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد**، ترجمه سودابه فضایلی، ج ۱، تهران: جیحون.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد**، ترجمه سودابه فضایلی، ج ٤، تهران: جیحون.

شیمل، آنه‌ماری. (۱۳۹۷). **رمزگشایی از آیات الهی (تبیین آیات خداوند) نگاهی پدیدارشناسانه به اسلام**، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

شیرازی، محمدمعصوم. (۱۳٦٤). **طرایق‌الحقایق**، ج ۲، تصحیح محمد جعفر محبوب، تهران: کتابخانه سنایی.

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

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳٦٤)، **تاریخ ادبیات درایران**، ج ٤، تهران: انتشارات فردوسی.

طرسوسی، ابوطاهر محمدبن حسن. (۱۳۵٦). **دارابنامه طرسوسی**، ج ۱، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب

عظیمی، حبیب‌الله. (۱۳۹٦). ***نسخه‌نامه*: کانون‌های استنساخ، عناصر نسخه‌شناسی، رویه‌های فهرستنویسی، شناخت جعل و اصالت نسخه‌ها**، مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی.

علامی، ابی‌الفضل. (۱۸۷۲م). **آئین اکبری**. کلکته: ایشیاتک سوسیتی اف بنگال.

علایی، سیروس. (۱۳۹۷). نظری به گنجینه کتاب‌های فارسی در کتابخانه بریتانیا. **ایران نامگ**، ۳(۲): ۱۳۵–۱۵۹.

علمی، قربان؛ باغستانی، مرضیه و فتحی، معصومه. (۱۳۹٤). سیر وسلوک عرفانی در اندیشه شیخ احمد سرهندی، **مطالعات شبه قاره**، ۷(۲۵): ٤۵–٦۸.

فروید، زیگموند (۱۳٤۸). **موسی و یکتاپرستی**، ترجمه قاسم خاتمی، تهران: پیروز.

قشیری، عبدالکریم بن هوزان. (۱۳۹۱). **رساله قشیریه**، ترجمه ابوعلی حسن‌بن عثمانی، با تصحیحات و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

کاشفی سبزواری، مولانا حسین. (۱۳۵۰). **فتوت‌نامه سلطانی**، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

کاکایی، قاسم. (۱۳۸۱). **وحدت وجود به روایت ابن‌عربی و مایستر اکهارت**، تهران: شرکت نشر کتاب هرمس.

کریون، روی‌سی. (۱۳۸۸). **تاریخ مختصر هنر هند**، ترجمه فرزان سجودی و کاوه سجودی، تهران: فرهنگستان هنر.

مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**، مشهد: موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۹). **تاریخ نسخه‌پرداری و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی**، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

مهدوی، صایمه. (۱۳۹٤). تحلیل و بررسی نشانه‌های تصویری و ساختار کاشی‌های ازاره حرم امام رضا (ع) با استفاده از روش نشانه‌شناسی پیرس، **آستان هنر**، ۱٤ و ۱۵: ٥٤-٦٤.

نظرلی، مائیس. (۱۳۹۰). **جهان دوگانه مینیاتورایرانی**، ترجمه عباس علی عزتی، تهران: متن.

هال، جیمز. (۱۳۸۰). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

Randhawa, M. S. (1930). **Kangra Valley Painting**. Delhi: Ministtry of Informatino & Broadcasting.

URL1:https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_1362 (Access date :11/06/2022).

آماده انتشار