گمنام، سلیم لیلی را برای ملاقات با مجنون به نزد او می‌برد، خمسهٔ نظامی، شیراز، ۸۸۱ هجری قمری/ ۱۴۷۶ میلادی، مأخذ: کورکیان و سیکر، ۱۳۸۷: ۸۸.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویرسازی شخصیت «مجنون» در نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی

محسن مراثی *

تاریخ دریافت مقاله : ۹۴/۴/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۴/۸/۲۰

چکیده

داستان لیلی و مجنون از مشهورترین آثار ادبیات عرفانی است که مورد توجه نگارگران ایرانی نیز بوده است. در آثار شاخص نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی، در رنگ‌آمیزی تنپوش شخصیت مجنون از رنگ آبی استفاده شده است. سؤال اصلی تحقیق این است که «علت استفاده از رنگ آبی در رنگ‌آمیزی تنپوش مجنون در نگارگری دوره‌های تیموری و صفوی چیست؟» هدف اصلی این پژوهش شناسایی بخشی از مبانی نظری رنگ‌ها در نگارگری ایرانی و کشف ارتباط نگارگری ایرانی با آموزه‌های تصوّف است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که نگارگر در انتخاب رنگ تنپوش مجنون به‌طور کامل از توصیف متن پیروی نکرده است. در نهایت اثبات می‌شود که استفاده از این رنگ نتیجهٔ آموزه‌های صوفیانه و در جهت معرفی مجنون به‌عنوان سالک طریق عرفان و عشق الهی بوده و کارکرد نمادین داشته است. پژوهش حاضر به‌روش توصیفی- تحلیلی انجام شده و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ آثار بوده است.

واژگان کلیدی

مجنون، کبود، ازرق، آبی، نگارگری، تصوّف، تیموری، صفوی.

* استادیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد تهران، شهر تهران، استان تهران
Email: marasy@shahed.ac.ir

مقدمه

در مطالعه و پژوهش دربارهٔ هنر و نقد و تحلیل آثار هنری، لحاظ داشتن اصول و مبانی نظری ضروری به‌نظر می‌رسد، زیرا تفسیر و ارزیابی اثر هنری بدون در نظر گرفتن معیار مشخص فاقد دقت و در نتیجه نادرست و بی‌ارزش است. در انواع هنرها و از جمله هنرهای تجسمی «عنصر رنگ» از اهمیت بسیاری برخوردار است و از دیرباز در مورد جنبه‌های مختلف رنگ‌ها از کاربرد و همنشینی آنها گرفته تا مفاهیم نمادین آنها پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است. نتایج این تلاش‌ها را می‌توان در صدها عنوان کتاب و مقاله در اختیار گرفت و به‌کار برد. با این حال، برای پرهیز از برخی کج‌فهمی‌ها و رسیدن به درکی درست از زیبایی‌شناسی و کاربرد نمادین رنگ‌ها در هنر اسلامی، همچنان انجام پژوهش‌های وسیع ضروری به‌نظر می‌رسد. هنر نگارگری ایرانی نیز از این قاعده مستثنی نیست و بدون شناسایی نظریه‌های مربوط به دانشمندان و حکمای مسلمان درک درستی از کاربرد رنگ‌ها در این هنر میسر نخواهد بود. پرسش در این مقاله آن است که «علت استفاده از رنگ آبی در رنگ‌آمیزی تنپوش مجنون در نگارگری دوره‌های تیموری و صفوی چیست».هدف اصلی این پژوهش شناسایی بخشی از مبانی نظری رنگ‌ها در نگارگری ایرانی و کشف ارتباط نگارگری ایرانی با آموزه‌های تصوّف است که نمونه‌ای از آن در رنگ‌آمیزی تنپوش «مجنون» در تصویرسازی منظومه‌های «لیلی و مجنون» آشکار می‌شود. برای تحقق اهداف تحقیق توجه به این نکته ضروری است که، برای درک درست آثار نگارگری ایرانی و به‌ویژه تحلیل مفاهیم رنگ‌ها، آگاهی از مبانی نظری رنگ‌ها در فرهنگ اسلامی و ایرانی ضروری است و برای دریافت این مبانی بررسی آثار متفکران ایرانی رهگشاست.

تصویر ۱. گمنام، ملاقات مجنون با پدرش، خمسه نظامی، شیراز، اواخر قرن هشتم هجری قمری/۱۵ میلادی.مأخذ: کن بای، ۱۳۷۸: ۴۲.

روش تحقیق

این پژوهش به‌روش توصیفی-تحلیلی و در قالب پژوهش‌های کیفی صورت گرفته است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ آثار بوده است. در آغاز، نمونه‌های نگارگری ایرانی که در آنها شخصیت مجنون به‌نمایش درآمده شناسایی و بر اساس اهداف تحقیق و به‌روش غیراحتمالی انتخاب و گردآوری شده است. سپس، با مراجعه به متون، هماهنگی بین متن و تصویرسازی شخصیت مجنون بررسی می‌شود تا مشخص شود که نگارگر چقدر به متن وفادار بوده است. در ادامه، تحقیق به منابع مرتبط با آموزه‌های عرفانی مراجعه شده و مفاهیم نمادین رنگ لباس در آنها شناسایی و استخراج شده است. از تطبیق این مفاهیم و رنگ تنپوش شخصیت مجنون نتایج نهایی حاصل شده است.

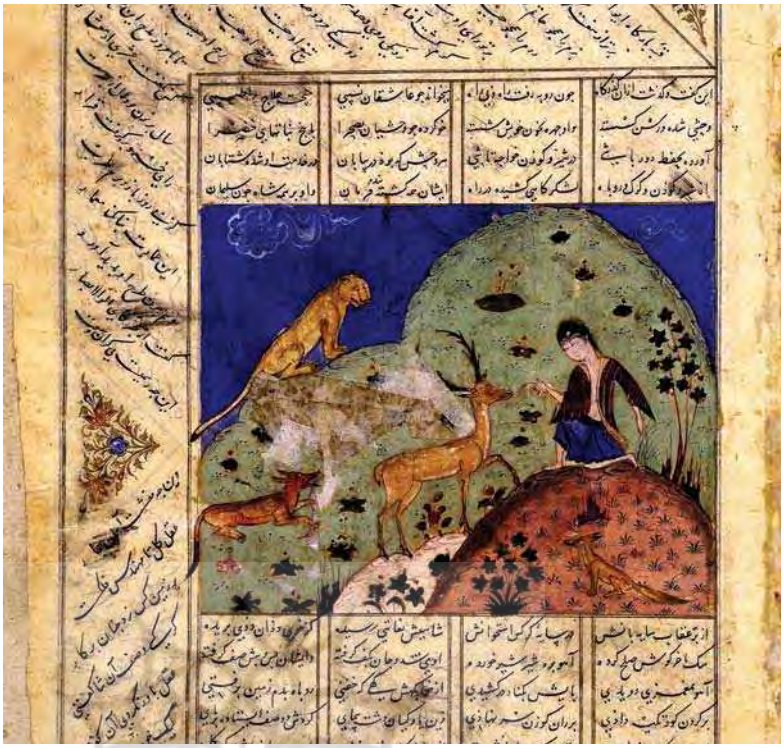
پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ جنبه‌های نمادین رنگ‌ها در هنر اسلامی پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است، اما، در مورد رنگ لباس مجنون و مفاهیم مرتبط با آن، نویسندهٔ مقالهٔ پیش رو در رساله دکتری خود با عنوان شناسایی مبانی نظری کاربرد رنگ در نگارگری ایرانی به‌راهنمایی دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی که در سال ۱۳۸۹ در دانشکدهٔ هنر شاهد نگارش یافته اشارهٔ مختصری داشته که نقطه شروع پژوهش بعدی و مقالهٔ حاضر نیز محسوب می‌شود. علاوه بر آن، علی‌اصغر فهیمی‌فر، منصور مهرنگار و حبیبه شریف در مقاله‌ای با عنوان «بررسی روان‌شناختی رنگ جامهٔ مجنون» که در شمارهٔ ۱۷۹ *کتاب ماه هنر* و به‌تاریخ مرداد سال ۱۳۹۲ انتشار یافته با رویکردی روان‌شناسانه به تحلیل رنگ جامهٔ مجنون پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که انتخاب رنگ بر اساس احوالات درونی شخصیت مجنون بوده و نشان‌دهندهٔ آگاهی نگارگر از جنبه‌های روان‌شناختی رنگ‌هاست. در مقالهٔ پیش رو نویسنده رویکرد متفاوتی نسبت‌به مقالهٔ اخیر داشته و کاربرد رنگ آبی در تنپوش مجنون را حاصل ارتباط نگارگر با مفاهیم عرفانی و آموزه‌های تصوّف می‌داند.

جایگاه شخصیت «مجنون» در نگارگری دوره‌های تیموری و صفوی

یکی از شخصیت‌های مشهور ادبیات داستانی قیس بنی عامر یا مجنون بن ملوح بن مزاحم عامری شاعری عاشق‌پیشه از مردم نجد[۱] بود. وی اگرچه دیوانه نبود، ولی به«مجنون» ملقب گردید، چرا که در عشق لیلی، دختر سعد، که از کودکی با هم پرورش یافته بودند‌دچار حیرت و سرگشتگی شد و در این حالت شعر می‌گفت و با جانوران انس می‌گرفت وگاه در شام و گاه در نجد و گاه در حجاز دیده می‌شد، تا آنکه او را در میان سنگ‌های بیابان مرده یافتند و جسدش را به

۱. نجد به معنای سرزمین مرتفع، منطقه وسیعی از شبه جزیره عربستان را شامل می‌شود. این ناحیه از جنوب به یمن و از شرق به بحرین و از شمال به بادیه عراق و بادیه شام و بادیه جزیره محدود می‌شود. نجد به جهت بلندای ارتفاعش از سطح دریا به این نام موسوم شده است. مردمان ساکن در سرزمین نجد از نژاد عرب هستند(برای کسب اطلاعات بیشتر ن.ک: حموی، ۱۹۹۵: ۱۳۸).



تصویر ۲.محمود الحسین، مجنون در بیابان، گلچین اشعار فارسی، شیراز، حدود ۸۲۳ هجری قمری/ ۱۴۲۰ میلادی. موزه/ پرگامون برلین. مأخذ: www.wikimediafoundation.org

نزد خانواده‌اش بردند. مرگ او را حدود سال ۸۰ یا ۱۶۰ هجری قمری/ ۶۹۹یا ۷۷۶ میلادی دانسته‌اند. اشعار وی در دیوانی جمع آوری شده و به چاپ رسیده است(دهخدا، بی تا: ذیل عبارت قیس عامری).

داستان لیلی و مجنون از همان روزگار نخست در بین ساکنان ایران‌زمین زبانزد شعرا وادیبان بوده و از ابتدا مورد توجه شاعران عارف نیز بوده است. در قرن سوم هجری،ابن قتیبهٔ دینوری (درگذشت ۲۷۶هـق/ ۸۸۹ م) در کتاب الشعر و الشعراءفصلی راجع به قیس عامری و حکایات منسوب به او وارد ساخت و به‌اختصار از احوال واشعار او نقل کرد. سپس در اوایل قرن چهارم هجری محقق معروفْ ابوالفرج اصفهانی (۲۸۴-۳۵۶هـق/ ۸۹۷-۹۶۶ م)آن اخبار را به‌تفصیل تمام جمع آورد و در کتاب نفیس الاغانی جای داد. مندرجات این کتاب به‌حمایت و تشویق صاحبِ کافی اسماعیل بن عباد (درگذشت ۳۸۵ هـق/ ۹۹۵ م) وزیر دیالمه در سراسر خاک ایران رواج یافت و در نتیجه اخبار و اشعار قیس و لیلی عامری در تمامی کشور ایران پراکنده شد. از اواخر قرن چهارم تا سال ۵۸۴ هجری قمری/ ۱۱۸۸ میلادی، که نظامی گنجوی (۵۳۷ - ۶۰۸ هـق/ ۱۱۴۲-۱۲۱۱ م)مثنوی لیلی و مجنون را سرود، اشاره به این دو شخصیت در آثار شاعران متعددی قابل شناسایی است(دهخدا، بی تا، ذیل واژه لیلی). در سدهٔ ششم هجری/دوازدهم میلادی شهرت این افسانه به حدی رسیده بود که سلطان ادب‌دوست و ادیب‌پرور زمان، یعنی ابوالمظفر اخستان بن منوچهر شروان‌شاه، از نظامی گنجوی خواست تا این داستان را به‌صورت کامل به‌نظم درآورد. این مثنوی اولین کتابی است که در آن عشق‌نامهٔ لیلی و مجنون به‌طور کامل و منظم تألیف گشته است. در قرن هفتم هجری شهرت این عشق‌نامه و انتشار جزئیات آن داستان به حدی رسید که هرجا پارسی زبانی شعر می‌گفت از آن چاشنی می‌گرفت. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، فخرالدین عراقی، حافظ و سعدی شیرازی در اشعار خود به نکات و حکایاتی دلکش از این داستان اشاره نمودند و شاعران دیگری این داستان را به‌طور کامل به نظم کشیدند. از جمله مشهورترین این آثار مجنون و لیلی سرودهٔ امیرخسرو دهلوی به‌سال ۶۹۸ هجری/ ۱۲۹۸میلادی، لیلی و مجنون سرودهٔ عبدالرحمان جامی به سال ۸۸۹ هجری/ ۱۴۸۴میلادی است.[۱]

از آنجا که نظامی در سرودن منظومهٔ لیلی و مجنون بر سایرین مقدم است، می‌توان دریافت که سایر شاعران در به نظم کشیدن این داستان از او پیروی کرده‌اند. همچنین در تاریخ نگارگری ایرانی نیز نگارگری خمسهٔ نظامی از قدمت بیشتری برخوردار است و سایر آثار نگارگری مربوط به داستان مذکور از نسخه‌های مصور خمسه متأثرند. به‌طوری‌که بررسی آثار نگارگری ایرانی نشان می‌دهد، تصویرسازی خمسهٔ نظامی و به‌ویژه داستان لیلی و

۱ . علامه دهخدا فهرستی کامل از منظومه‌های‌لیلی‌ومجنون‌راثبت‌نموده که علاقه مندان می‌توانند جهت کسب اطلاعات بیشتر به آن مراجعه کنند (ن.ک: دهخدا، بی تا، ذیل واژهٔ «لیلی»).

مجنون از سدهٔ هشتم هجری/چهاردهم میلادی مورد توجه بوده است. وجود دو نسخهٔ مصور خمسهٔ نظامی که از دورهٔ جلایریان[1] و مظفریان[2] باقی مانده و مربوط به نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم هجری/چهاردهم میلادی است، گواهی بر این مدعاست.[3] این موارد باعث می‌شود که در ادامهٔ مقاله به متن داستان نظامی و آثار نگارگری مربوط به آن بیشتر توجه شود.

تعدد آثار نگارگری با موضوع لیلی و مجنون و به‌ویژه تأکید بر شخصیت مجنون حکایت از اهمیت جایگاه او در ادبیات عرفانی دارد، به‌طوری که صاحب‌نظران بر این باورند که داستان لیلی و مجنون متنی عرفانی و دربردارندهٔ آموزه‌های تصوّف است. در نتیجه مجنون تجسم شخصیت یک صوفی است. با این حال، نظامی حتی یک بار نیز در توصیف مجنون از واژه‌های متداول در ادبیات عارفانه همچون «سالک» یا «صوفی» استفاده نکرده است. اما او در فرازی از داستان با عنوان «آگاهی مجنون از مرگ پدر» چنین سروده است:

استاد طریقتم تو بودی
غمخوار حقیقتم تو بودی
بی بود تو بر مجاز ماندم
افسوس که از تو باز ماندم
(نظامی، ۱۳۵۱: ٤٤٩)

در اینجا نظامی از تعابیر صوفیانه همچون «استاد»، «طریقت»، «حقیقت» و «مجاز» استفاده کرده و بدین ترتیب داستان را به سمت معارف صوفیانه سوق می‌دهد.[4] علاوه بر آن، در بخش دیگری از داستان با عنوان «رفتن مجنون به نظارهٔ لیلی» برای شرح احوال مجنون از اصطلاحات صوفیه بهره برده و چنین سروده است:

لیلی به صبوح جان‌نوازی
مجنون به سماع خرقه‌بازی
(نظامی، ۱۳۵۱: ۳۹۰)

واژهٔ «خرقه» در تمامی داستان فقط در همین مورد و فقط یک بار به‌کار رفته و همین یک بار کافی است تا داستان را به سمت ادبیات عرفانی سوق دهد و مجنون را «صوفی» معرفی کند. همچنین واژهٔ «سماع» نیز، که از آداب مشهور صوفیه محسوب می‌شود، این تأثیر را دوچندان می‌کند. به‌واقع، مجنون صوفی است که سالک طریق عشق عرفانی است. پس باید نمادهای تصویری مربوط به او را در آداب صوفیه جستجو کرد. ارتباط نظامی با تصوّف[5] از یک طرف و از سوی دیگر گرایش نگارگران ایرانی به تصوّف، که به‌ویژه در دورهٔ تیموری شدت یافت، احتمال استفاده از نمادهای صوفیانه را در نگارگری داستان «لیلی و مجنون» قوت می‌بخشد.[6] به‌طوری که زهره رحیموا، پژوهشگر ازبکستانی، در مقالهٔ خود با عنوان «مضمون عشق و پیوند آن با نگارگری شرقی» بر این نکته تأکید می‌کند که شخصیت مجنون در نگارگری ایرانی تجسم صوفی است.

تصویر ۳. گمنام، سلیم لیلی را برای ملاقات با مجنون به نزد او می‌برد، خمسهٔ نظامی، شیراز، ۸۸۱ هجری قمری/۱٤۷٦ میلادی. مأخذ: کورکیان و سیکر، ۱۳۸۷: ۸۸.

او نشانه‌هایی را برمی‌شمارد که معرف صوفیان است. ویژگی‌هایی همچون اندام نحیف، نیمه‌برهنگی، پابرهنگی، ریش بلند، گوشه‌نشینی و نظایر آن همگی معرف آن است که مجنون یک صوفی است. رحیموا نوع تنپوش، نیمه‌برهنگی و نداشتن سرپوش را که در عرف مسلمانان ناپسند است از جمله ویژگی‌هایی می‌داند که مجنون را به‌عنوان صوفی معرفی می‌کند که به ظواهر دنیوی بی‌علاقه است.[7] بنابراین، در نگارگری ایرانی، مجنون که تجسم شخصیت سالک طریق عشق عرفانی است، به‌عنوان یک صوفی بارها و بارها تصویر می‌شود.

ویژگی رنگ‌آمیزی نگاره‌های خمسهٔ نظامی در دوره‌های تیموری و صفوی

پس از گسترش نگارگری در قلمرو تیموریان، به‌ویژه در شیراز که پایگاه حکومت شاهزادگان تیموری بود، تحول چشمگیری در رنگ‌آمیزی نگاره‌های این دوران به‌وقوع پیوست. نگارگران این دوران ترکیب‌بندی خود را طوری تنظیم می‌کنند که انحنای خطوط طرح حتماً زیبا باشد و نقشی می‌آفرینند که با کاربرد ماهرانهٔ رنگ‌های متضادْ گویاتر به‌نمایش درمی‌آید. این تأثیرها، از تعادل پیچیدهٔ مایه‌رنگ‌های گرم و سردی که گاه نیز به ناگزیر ناموفق است حاصل می‌شود. با اینحال، درخشش رنگ‌ها به‌خودی خود گیرا و چشم نواز است، زیرا در این دوره همواره برای تهیه و ترکیب رنگ‌ها زحمت بسیاری کشیده می‌شده است، به‌طوری که رنگ‌های نقاشی‌های آن دوره تا به امروز کیفیت خود را حفظ نموده‌اند (بینیون و دیگران، ۱۳٦۷: ٤٤). یکی از بهترین مجموعه‌های این دوران که معرف شیوهٔ رنگ آمیزی در نگارگری مکتب شیراز دورهٔ تیموری است، «گلچین اسکندر سلطان» به تاریخ ۸۱۲ هجری قمری/۱٤۰۹

۱. آل جلایر یا ایلکانیان از ۷٤۰ تا ۸۳٦ هجری قمری/۱۳۳۹تا۱٤۳۲ میلادی در عراق فرمانروایی مستقلی داشته و بعضی از امرای آنها آذربایجان و موصل و دیاربکر را نیز در تصرف داشته‌اند. مؤسس این سلسله حسن بزرگ از روسای ایل جلایر، و شماره ایشان شش تن و مقر حکمرانی آنان بغداد بوده است. این سلسله را امرای قراقویونلو برانداختند و آخرین فرمانروای آنها موسوم به شاه‌ولد بوده است (ن.ک: دهخدا، بی تا: ذیل واژهٔ آل جلایر).

۲. سلسله‌ای از فرمانروایان که از ۷۱۳ تا ۷۹۵ هجری /قمری ۱۳۱۳تا۱۳۹۲ میلادی در فارس و کرمان و کردستان به استقلال فرمانروایی کرده‌اند. سرسلسله‌این دودمان امیرمبارزالدین محمدبن مظفر است (۷۱۳–۷٦۰هـ/ق ۱۳۱۳– ۱۳۵۸م). این سلسله را امیرتیمور گورکان برانداخت (ن.ک: دهخدا، بی تا: ذیل واژهٔ آل مظفر).

۳. این دو نسخه با آنکه آسیب بسیاری دیده است، اما بسیاری از ویژگی‌های نگارگری دورهٔ جلایریان و مظفریان را نشان می‌دهد. (برای کسب اطلاعات بیشتر ن.ک: کن بای، ۱۳۷۸: ٤۱ تا ٤٤).

٤. در بارهٔ تعابیر صوفیانه از واژه‌هایی همچون طریقت، استاد، حقیقت و مَجاز، ن.ک: دائره المعارف بزرگ اسلامی، ذیل واژهٔ تصوّف. قابل دستیابی در سایت: www.cgie.org.ir

۵. ارتباط نظامی با تصوف و عرفان انکار ناپذیر است. منظومهٔ مخزن الاسرار او را سندی بر گرایش عرفانی او دانسته‌اند (ن.ک: معین، ۱۳۳۸، هفده)

٦. دربارهٔ ارتباط تصوّف با هنر اسلامی و همچنین نگارگری ایرانی پژوهش‌های متعددی صورت پذیرفته است. از جمله نمونه‌های مشهور ارتباط تصوّف و نگارگری ارتباط بهزاد، جامی و امیرعلیشیر نوایی است که همگی از پیروان فرقهٔ نقشبندیه محسوب می‌شوند. یکی از بهترین پژوهش‌های انجام‌شده در این مورد توسط میشل باری پژوهشگر و استاد دانشگاه پرینستون صورت پذیرفته است. برای اطلاعات بیشتر در این باره ن.ک: Barry, 2004: 133.

۷. آنچه از نظر رحیموا مغفول مانده رنگ نمادین لباس مجنون است که او را هرچه بیشتر به تصوّف نزدیک می‌سازد. ن.ک: www.sanat.orexca.com. 20/4/89

تصویر ٤. منسوب به بهزاد، ملاقات مجنون با سلیم در بیابان، خمسه نظامی، هرات، ۸۹۹ هجری قمری/۱٤۹۳ میلادی، بخشی از تصویر. مأخذ: Gray, 1995:120.

میلادی است که بخشی از نگاره‌های آن به موضوع‌های برگرفته از خمسهٔ نظامی و از جمله داستان لیلی و مجنون مربوط می‌شود. بازیل گری از پژوهشگران نگارگری ایرانی معتقد است که در این نسخه، رنگ آمیزی به نهایت پیشرفت خود دست یافته و رنگ طلا با دست ودل بازی در نگاره‌های این نسخه بکار رفته است(گری، ۱۳٦۹: ٦۸). این آثار مقدمه‌ای بر نگاره‌های هستند که در حدود سال ۸۹۹ و ۹۰۰ هجری/ قمری۱٤۹۳و۱٤۹٤ میلادی در هرات و به دست بهزاد و شاگردانش برای تصویرگری خمسه نظامی اجرا می‌شوند. بهزاد که در آثار خود به شکل متهورانه‌ای به ساماندهی فضا می‌پردازد، شیوهٔ تازه‌ای در رنگ آمیزی را نیز کشف می‌کند. او همچنان رنگ‌ها را تخت و ناب بکار می‌برد. لیکن بهره گیری وی از اختلاف درجات نزدیک به هم در هر پرده رنگ و گاهی از تضاد آشکار رنگ‌ها تشکیل می‌شود(کورکیان و سیکر، ۱۳۸۷: ۳۵). اما این شیوهٔ همنوایی رنگ‌های خاموش و درخشان در دوران صفویه و در مکتب تبریز جای خود را به طیفی از رنگ‌های درخشان و پرنشاط می‌دهد. این ویژگی را می‌توان در نگاره‌های خمسهٔ طهماسبی به‌تاریخ ۹٤٦ تا ۹۵۰ هجری قمری/۱۵۳۹تا۱۵٤۳ میلادی جستجو کرد. در مقابل، نقاشان مکتب تبریز، که از رنگ‌های درخشان به‌وفور استفاده می‌کنند، آثار مکتب هرات دارای رنگ‌های ملایم، آرام و تا حدودی خاموش‌اند(اشرفی، ۱۳٦۷: ۹۷). اما آنچه که علاوه بر جنبه‌های زیبایی‌شناسانه در بارهٔ رنگ‌ها مطرح است ماهیت نمادین رنگ‌هاست که رنگ تنپوش مجنون فقط نمونه‌ای از آن است. به‌طور کلی این گونه مباحث در بین انبوهی از اطلاعات تاریخی و سبک‌شناسانه که دربارهٔ نگارگری ایرانی به تحریر درآمده کمتر مورد توجه بوده است.

بررسی علل استفاده از رنگ آبی در رنگ‌آمیزی تنپوش مجنون

مروری بر آثار نگارگری با موضوع لیلی و مجنون در دوره‌های تیموری و صفوی نشان می‌دهد که در اغلب موارد برای رنگ‌آمیزی جامه و تنپوش مجنون از رنگ آبی استفاده شده است که در ادامه به بررسی آنها پرداخته خواهد شد. همچنین به رابطهٔ نگارگران ایرانی با تصوّف و همچنین جایگاه مجنون به‌عنوان تجسم شخصیت «صوفی» در نگارگری ایرانی نیز اشاره شد. حال در اینجا می‌توان احتمال داد که استفاده از رنگ آبی برای رنگ‌آمیزی تنپوش مجنون بر اساس شرح و متن داستان بوده و یا رنگ آبی تنپوش مجنون به‌طور مستقیم با متن داستان ارتباط نداشته، بلکه با محتوای عرفانی داستان و کارکرد نمادین آن در تصوّف مرتبط است. برای پی بردن به درستی فرضیه‌های مذکور، بررسی اشاره‌های نظامی به رنگ آبی در داستان لیلی و مجنون ضروری به نظر می‌رسد. براین اساس می‌توان دریافت که نگارگر رنگ آبی تنپوش مجنون را از روایت نظامی دریافت نموده یا به آموزه‌های تصوّف توجه داشته است.

بررسی رنگ تنپوش مجنون در نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی

در متون کهن فارسی و به‌ویژه ادبیات عرفانی از رنگ آبی و گونه‌های مختلف آن با اسامی «کبود»، «نیلی»، «لاجوردی» و «اَزرق» یاد شده است. کاربرد اسامی کبود و ازرق در متون نثر و نظم چشمگیرتر است. رنگ کبود در اغلب موارد برای توصیف رنگ آسمان و همچنین نشانهٔ اندوه و سوگواری به‌کار رفته است(دهخدا، بی تا: ذیل واژه کبود و همچنین ازرق).

نظامی در داستان لیلی و مجنون فقط یک بار از واژهٔ «ازرق» استفاده کرده که در توصیف شب و جلوهٔ ستارگان و صور فلکی است.[۱] همچنین از واژهٔ «لاجورد» نیز در توصیف آسمان و فلک فقط یک بار استفاده شده است.[۲] این موارد یادشده با رنگ تنپوش مجنون رابطه‌ای ندارند. در داستان یادشده، نظامی پنج بار از واژهٔ «کبود» استفاده کرده که در سه مورد منظور آسمان و توصیف آن است. اما در دو مورد دیگر رنگ کبود به رنگ جامهٔ اندوه و سوگواری اشاره دارد. در مورد نخست، نظامی حال مجنون پس از آگاهی از مرگ پدر را شرح داده و چنین سروده است:

جان‌دوستی ترا به هر دم
یاد آرم و جان برآرم از غم
برجامه ز دیده «نیل» پاشم
تا کور و «کبود» هر دو باشم
آه ای پدر آه از آنچه کردم
یک درد نَه با هزار دردم
(نظامی، ۱۳۵۱: ٤۵۰)

۱. پروین ز حریر زر و ازرق
برسنجق زرکشیده بیرق
(نظامی،۱۳۵۱:٤۵۵).

۲. شبگیر که چرخ لاجوردی
آراست کبودی‌ای به زردی
(نظامی،۱۳۵۱:٤۲۸)

در مورد دوم نظامی در فراز «رسیدن نامهٔ لیلی به مجنون» شرح حال لیلی را پس از شنیدن خبر مرگ پدر مجنون چنین سروده است:

دیدمْش «کبود» کرده جامه
پوشیده به من سپرد نامه
بر نامه نهاده مُهر اندوه
یعنی کَرم الکتاب ختمه
(نظامی، ۱۳۵۱: ٤٦٢)

از بررسی این ابیات احتمال داده می‌شود که، براساس متن، مجنون سوگوار پدر بوده و اشاره به رنگ کبود لباسِ او اساس کار نگارگر بوده است. همچنین اشارهٔ نظامی به اندوه لیلی، که در پی شنیدن خبر مرگ پدر مجنون جامهٔ کبود به تن نمود، این احتمال را قوت می‌بخشد. بنابر این تصور می‌شود که انتخاب رنگ آبی بر اساس ویژگی‌های نمادین و دلالت بر سوگواری و برای نمایش وضعیت عاطفی افراد انتخاب شده و با متن داستان در ارتباط است. این فرضیه نمی‌تواند صحیح باشد زیرا در مقاطعی از داستان که پدر مجنون هنوز در قید حیات است و از جمله داستان ملاقات مجنون با پدر و همراهانش، باز هم تنپوش او به‌رنگ آبی است.

در منابع رنگ‌شناسی، که اغلب توسط پژوهشگران غربی نگارش یافته، رنگ آبی دارای جنبه‌های نمادین و مفاهیم متفاوتی معرفی شده است. رنگ آبی سرد و متوجه درون و مطابق با فصل زمستان معرفی می‌شود. آبی بیانگر ایمان و نشانگر فضای نامتناهی و معرف روح است. اما هنگامی که تاریک می‌شود و به تیرگی می‌گراید، مفهوم ترس، وهم، اندوه و مرگ و نیستی را به خود می‌گیرد(ایتن، ۱۳۸٤: ۲۱۸). علاوه بر آنچه گفته شد، نظامی نیز در منظومهٔ «هفت پیکر» رنگ آبی را توصیف کرده و چنین سروده است:

با همه در موافقت کوشید
ازرقی راست کرد و در پوشید
رنگ ازرق بر او قرار گرفت
چون فلک رنگ روزگار گرفت
ازرق آن است کآسمان بلند
خوش‌تر از رنگ او نیافت پرند
هرکه همرنگ آسمان گردد
آفتابش به‌قرص خوان گردد
(نظامی، ۱۳۵۱: ۷۷۲)

نظامی رنگ آبی را با آسمان هماهنگ می‌داند. این اندیشه در آثار بزرگان صوفیه نیز دیده می‌شود که به آن اشاره خواهد شد. اما نظامی این رنگ آسمانی و خوش‌رنگ را جز در مورد سوگواری بر مرگ پدر مجنون در جای دیگری برای توصیف جامهٔ او به‌کار نبرده است.

بررسی آثار موجود تا قبل از آغاز دورهٔ تیموری نشان می‌دهد که در این آثار مجنون با جامه‌هایی ساده و به

تصویر ۵. منسوب به بهزاد، مجنون در بیابان، مجنون و لیلی امیر خسرو دهلوی، هرات، ۹۰۱ هجری/قمری۱٤۹۵ میلادی، بخشی از تصویر. مأخذ:www.sanat.orexca.com

رنگ‌های سفید، قهوه‌ای روشن و سبز نیز ترسیم شده است. در نگاره‌ای از خمسهٔ نظامی مربوط به مکتب شیراز دورهٔ مظفریان مجنون با تنپوشی به رنگ سفید که در اثر مرور زمان کمی تغییر رنگ یافته به تصویر کشیده شده است (تصویر ۱).

اما نکتهٔ قابل توجه استفاده از دامنه‌ای از رنگ آبی همانند آبی روشن، نیلی و لاجوردی در رنگ‌آمیزی تنپوش مجنون در دورهٔ تیموری و پس از آن است. در اینجا برای اثبات این نکته به برخی از این آثار اشاره می‌شود.

یکی از نخستین نگاره‌های دورهٔ تیموری، که مجنون را در تنپوشی به‌رنگ آبی نشان می‌دهد، نگاره‌ای است از گلچین اشعار فارسی که در مکتب شیراز و در حدود سال ۸۲۳ هجری/ قمری ۱٤۲۰ میلادی به تصویر کشیده شده است. در این تصویر، که مجنون را در بیابان نشان می‌دهد، نگارگر بخشی از تنپوش او را به رنگ آبی رنگ‌آمیزی کرده است (تصویر ۲).

علاوه بر آن در نگارهٔ دیگری از مکتب شیراز، که مربوط به سال ۸۸۱ هجری/ قمری۱٤۷٦ میلادی است، مجنون در ملاقات با دایی خود یعنی سلیم عامری با تنپوشی آبی رنگ به نمایش در آمده است (تصویر ۳).

این آثار بر نگاره‌های نفیس دربار هرات، که توسط بهزاد و شاگردانش به تصویر کشیده شده‌اند، به‌لحاظ تاریخی مقدم‌اند. این نکته اثبات می‌کند که ابتکار انتخاب رنگ آبی برای تنپوش مجنون در سال‌های آغازین سدهٔ نهم هجری/ پانزدهم میلادی و به احتمال قوی در شیراز صورت پذیرفته است. بنابراین، بهزاد و پیروان او در هرات در این مورد پیشگام محسوب نمی‌شوند.

از دیگر آثار دوران تیموری، که مجنون را در تنپوشی آبی

تصویر ٦. منسوب به آقا میرک، مجنون در بیابان، خمسهٔ نظامی، تبریز، سدهٔ ۱۰ هجری قمری/١٦ میلادی، بخشی از تصویر. مأخذ: Cary Welch, 1978: 92

رنگ نمایش می‌دهد، نگاره‌ای مربوط به خمسهٔ نظامی است که اجرای آن به بهزاد منسوب است. این نگاره، که در حدود سال ۸۹۹ هجری قمری/١٤٩٣ میلادی به تصویر کشیده شده است، مجنون را در ملاقات با سلیم عامری نشان می‌دهد(تصویر ٤).

این موضوع از جمله فرازهای مهم داستان بوده و در اغلب نسخ مصور داستان لیلی و مجنون به تصویر کشیده شده است. در طول داستان، نظامی در دو مورد مجنون را برهنه توصیف کرده است. در فراز ملاقات مجنون با سلیم عامری مجنون برهنه توصیف شده و به‌اصرار سلیم لباس پوشیده است. او چنین سروده است:

چون یافت سلیمش آنچنان «عور»[1]
بی گور و کفن میان آن گور
آن جامهٔ تن داشت در بار
آورد و نمود عذر بسیار
کاین جامه حلالی است درپوش
با من به حلالزادگی کوش
گفتا تن من زجامه دور است
کاین آتش تیز و آن بخور است
پندار در او نظاره کردم
پوشیدم و باز پاره کردم
از بس که سلیم باز کوشید
آن جامه چنان‌که بود پوشید
(نظامی، ۱۳۵۱: ٤٦٩)

در اینجا به‌خوبی آشکار می‌شود که نگارگرانی همچون بهزاد که این فراز داستان را ترسیم کرده‌اند در ترسیم تصویر مجنون از متن پیروی کرده و او را با جامه‌ای نو مصور ساخته‌اند. اما نظامی به رنگ لباس اشاره‌ای ندارد. بنابراین، انتخاب رنگ بر اساس خواست نگارگر بوده است، به‌ویژه آنکه در سایر نگاره‌های مربوط به این نسخه بازهم از رنگ آبی برای نمایش تنپوش مجنون استفاده شده است، در حالی که نظامی مجنون را برهنه توصیف کرده است. ازجمله او در شرح «رفتن پدر مجنون به خواستاری لیلی» نیز مجنون را عور توصیف کرده و چنین سروده است:

یاری دوسه از پس اوفتاده
چون او همه «عور» و سرگشاده
(نظامی، ۱۳۵۱: ۳۹۱)

در این ابیات، که مورد توجه نگارگران نیز بوده، بر برهنگی مجنون تأکید شده است. بر همین اساس در صحنه‌هایی از نگاره‌های خمسهٔ نظامی، که مجنون در بیابان برهنه ترسیم شده است، نگارگر به‌عنوان ستر عورت از تنپوشی به‌رنگ آبی استفاده کرده است. این نکته را در نگاره‌های معرفی‌شده با موضوع مجنون در بیابان می‌توان دید (تصاویر ٥).

پس از شکل‌گیری نگارگری دورهٔ صفوی، استفاده از رنگ آبی برای رنگ‌آمیزی تنپوش مجنون همچنان تداوم می‌یابد. این نکته را در بررسی آثار مربوط به خمسهٔ طهماسبی می‌توان دریافت.[2] در نگاره‌ای از نسخهٔ یادشده، که اجرای آن به آقا میرک منسوب است، مجنون در بیابان و در بین جانوران با تنپوشی آبی رنگ تصویر شده است (تصویر ٦). علاوه بر آن در تصویر دیگری که به‌لحاظ سبک و شیوهٔ نقاشی با سایر آثار نسخهٔ مذکور متفاوت است[3] و توسط محمّد زمان (۱۰٤۹-۱۱۲۰هـ‌ق/١٦٣٩-١٧٠٨ م) و در حدود سال ۱۰۸٦ هجری قمری/١٦٧٥ میلادی ترسیم شده مجنون در ملاقات با پدر و در حالی به نمایش درآمده که پارچه‌ای آبی رنگ را به خود پیچیده است (تصویر ۷).

تنها در این فراز از داستان، که اغلب مورد توجه نگارگران بوده است، نظامی به‌گونه‌ای تنپوش مجنون را معرفی کرده و چنین سروده است:

مانندهٔ مار پیچ بر پیچ
پیچیده سر از کلاه و سر پیچ
از چرم ددان به‌دست واری
بر ناف کشیده چون ازاری[4]
(نظامی، ۱۳۵۱: ٤٤٢)

محمّد زمان در نگارگری این فراز داستان و بر خلاف شرح نظامی از پارچه‌ای به رنگ آبی برای پوشش مجنون استفاده کرده است، در حالی که در متن داستان آمده است که مجنون ازار یا لنگی از چرم ددان را تنپوش خود ساخته بود. همچنین در متن آمده است که پدر مجنون او را لباس پوشانید. نظامی دراین‌باره چنین سروده است:

دیدش چو برهنگان محشر
هم پای برهنه مانده هم سر

۱. لخت و برهنه(دهخدا، بی تا: ذیل همان واژه).
۲. برای کسب اطلاع بیشتر در مورد خمسهٔ طهماسبی و هنرمندان نگارگر آن ن.ک: Cary Welch. 1978: 22.
۳. یحیی ذکاء شرح می‌دهد که پس از اثبات لیاقت محمد زمان در نقاشی و شیوهٔ نوین او، از او خواسته شد تا سه صفحهٔ سفید باقی‌مانده از خمسهٔ طهماسبی را که حدود ۱٤۰ سال قبل تصویرسازی شده بود را تصویرسازی کند.ن.ک: کری ولش و ذکاء، ۱۳۷۳: ۲۰.
٤. فوطه، لُنگ (دهخدا، بی تا: ذیل واژهٔ ازار).

از عیبه گشاد کسوتی نغز
پوشید در او ز پای تا مغز
در هیکل او کشید جامه
از غایت کفش تا عمامه
(نظامی، ۱۳۵۱: ٤٤٣)

هرچند متن داستان اشاره می‌کند که پدر مجنون به او لباس پوشانید، با این حال، بر خلاف متن، نگارگر ترجیح داده تا مجنون را در پارچه‌ای آبی رنگ بپوشاند.

استفاده از تنپوش آبی‌رنگ مجنون فقط به تصویرسازی خمسهٔ نظامی محدود نمی‌شود. بررسی نگاره‌های مربوط به دیوان پنج گنج و هفت اورنگ عبدالرحمن جامی از شعرای متصوّف سدهٔ نهم هجری/پانزدهم میلادی نیز نشان می‌دهد که در تصویرسازی داستان لیلی و مجنون این منظومه‌ها نیز از همین روش پیروی شده است. منظومهٔ پنج گنج، که به‌پیروی از خمسهٔ نظامی سروده شده، در سال ۹۲۸ هجری قمری/۱۵۲۱ میلادی کتاب‌آرایی شده است(موزهٔ هنرهای معاصر تهران، ۱۳۸٤: ۱۰۷). در یکی از نگاره‌های این مجموعه، که اثر مظفرعلی است، مجنون در کنار وحوش و در حال نظارهٔ لیلی دیده می‌شود. در این نگاره نیز تنپوش مجنون به‌رنگ آبی تیره رنگ‌آمیزی شده است (تصویر ۸).

استنساخ و نگارگری دیوان هفت اورنگ جامی نیز بین سال‌های ۹٦٤ تا ۹۷۳ هجری قمری/۱۵۳۹تا۱۵٦۵ میلادی تکمیل شد(Cary Welch, 1978: 24). این نسخه که در مکتب مشهد و به‌سفارش سلطان ابراهیم‌میرزا، که برادرزاده و داماد شاه طهماسب بود، تصویرسازی شد، از آخرین نسخ برجستهٔ تاریخ نگارگری ایرانی محسوب می‌شود.[۱] در نگاره‌ای از این نسخه، که به شیخ محمّد منسوب است، مجنون در حال نزدیک شدن به اردوگاه لیلی نمایش داده شده است. در این نگاره مجنون ردایی آبی‌رنگ را بر دوش خود انداخته است (تصویر ۹).

نمایش تنپوش آبی‌رنگ مجنون را در آثار مربوط به هفت اورنگ جامی که در قزوین و در حدود سال ۹۷۹ هجری قمری/۱۵۷۱ میلادی نگارگری شده‌اند نیز می‌توان دید (تصویر ۱۰).

علاوه بر موارد ذکرشده قطعه نگاره‌ای به‌تاریخ ۹٦۰ هجری قمری/۱۵۵۲ میلادی از آثار عبدالصمد، نقاش دورهٔ صفوی، که به دربار گورکانیان هند پیوست،[۲] مجنون را در تنپوش آبی تیره در میان وحوش و در بیابان نمایش می‌دهد، که قابل توجه است (تصویر ۱۱).

مجموعهٔ آثار ارائه‌شده فقط نمونه‌ای برگزیده از آثاری است که هریک از آنها معرف شیوهٔ نمایش شخصیت مجنون در نگاره‌های ایرانی است. این آثار به‌خوبی نشان می‌دهند که در نگارگری ایرانی استفاده از رنگ آبی برای رنگ‌آمیزی تنپوش مجنون همانند اصلی واحد و ثابت متابعت می‌شود. از آنجا که تصویرسازی نسخ خمسهٔ نظامی مقدم بر هفت

تصویر شماره ۷. محمّد زمان، ملاقات مجنون با پدر و همراهانش، خمسهٔ نظامی، اصفهان، ۱۰۸٦ هجری/ قمری۱٦۷۵ میلادی، بخشی از تصویر. مأخذ: پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۷۷.

اورنگ جامی است، می‌توان تشابه رنگ تنپوش مجنون در این آثار را ادامهٔ یک سنت و باور دانست،به‌ویژه آنکه تصویرسازی خمسهٔ طهماسبی در تبریز و هفت اورنگ جامی در مشهد و قزوین توسط نگارگران دربار شاه طهماسب صفوی صورت پذیرفته است.[۳]

بنابر آنچه گفته شد، اثبات می‌شود که موضوع پیروی نگارگر از متن نادرست است، زیرا در تمامی موارد بررسی‌شده آشکار شد که نگارگر در انتخاب رنگ تنپوش مجنون پیرو روایت نظامی نبوده است. بر این اساس باید پذیرفت که انتخاب رنگ آبی برای تنپوش مجنون متأثر از محتوای عرفانی داستان و آموزه‌های صوفیانه و در جهت معرفی مجنون به‌عنوان صوفی بوده است.

چگونگی بازتاب باورهای صوفیه در نگارگری ایرانی

شاید این سؤال مطرح شود که علت بررسی آثار صوفیه در این پژوهش چه جایگاه و یا اهمیتی دارد. این موضوع از چند جهت قابل بررسی است. نخست آنکه رنگ‌ها در هنر هر سرزمین و تمدن، علاوه بر جنبهٔ صوری، دارای جنبه‌های نمادین نیز هستند. هرچند کاربرد نمادین رنگ‌ها بی‌ارتباط با آثار صوری و طبیعی آنها بر انسان‌ها نیست، اما، در شکل‌گیری مفاهیم نمادین رنگ‌ها، دین و آیین‌های سنتی نقش اساسی را ایفا می‌کنند. از آنجا که هنر اسلامی از فرهنگ اسلامی و فرهنگ ملل مسلمان سرچشمه می‌گیرد، بر همین اساس، شناسایی تمامی سرچشمه‌های آن در تحلیل آثار هنری ضروری به نظر می‌رسد. در مورد جنبه‌های نمادین رنگ‌ها در بین فرقه‌های صوفیه دیدگاه‌هایی قابل شناسایی است که بخشی از آن به رنگ خرقهٔ طبقات صوفیه مربوط می‌شود. از طرف دیگر، ارتباط تصوّف با جنبه‌های ذوقی،

۱. روبین پاکباز در شرح کیفیت نگارگری نسخهٔ هفت اورنگ جامی می‌نویسد که این نسخه را باید واپسین نسخهٔ مصور ممتاز در معیار نسخه‌های سلطنتی به شمار آورد (ن.ک: پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۳).

۲ . عبدالصمد شیرین قلم (حدود ۹۲۰ تا۱۰۰۰هـ‌ق/۱۵۱٤تا ۱۵۹۱م) را از بنیانگذاران مکتب هند و ایرانی دانسته‌اند.او کارگاه‌هنری‌همایون‌شاه گورکانی را با همکاری میرسیدعلی در دهلی به راه انداخت (ن.ک: پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۵٤).

۳.ماریاناشریو سیمپسون که‌مطالعهٔ دقیقی رادربارهٔ نسخه هفت اورنگ جامی به انجام رسانده شرح می‌دهد که پس از آنکه شاه طهماسب در حدود سال ۹٦٤ هجری قمری/۱۵۵٦ میلادی، از حمایت فعال هنرمندان دست کشید، فرصتی ایجاد شد تا شاهزادگانی همچون سلطان ابراهیم میرزا از برکت حضور هنرمندانی که به حضور آنها در دربار نیازی نبود بهره گیرند (ن.ک: سیمپسون، ۱۳۸۲: ۲۸).

تصویر ۸. مظفرعلی، لیلی و مجنون، پنج گنج جامی، ۹۲۸ هجری قمری/۱۵۲۱ میلادی، بخشی از تصویر. مأخذ: موزهٔ هنرهای معاصر تهران، ۱۳۸۴: ۱۱٤

عاملی برای انعکاس اندیشه‌های آنها در ادبیات و از آن طریق به کتاب‌آرایی و سرانجام نگارگری بوده است، زیرا نگارگری در درجه نخست تصویرسازی متون ادبی است و همگامی نگارگری با ادبیات و به‌ویژه ادبیات عرفانی موضوعی است که تاکنون بسیار کاویده شده است.[۱] همچنین ارتباط هنرمندان با صوفیه چه از طریق پیوند آنها با حلقه‌های صوفیه و یا پیروی آنان از فتوت‌نامه‌ها، به‌طور مستقیم هنرمندان را در جریان اندیشه‌های صوفیانه قرار داده است. از طرف دیگر، هنرمندان از طریق پیوند با ادبیات صوفیه در معرض اندیشه‌های آنها قرار داشته‌اند. این تأثیر تا حدی است که لورنس بینیون بر این باور است که تصوّف تأثیری آنچنان نیرومند بر شعر فارسی داشت که خود را در نقاشی نیز نشان می‌دهد، گرچه ممکن است از دیده پنهان بماند(بینیون، ۱۳۸۷: ۲۱۷٤). به همین دلیل، بررسی بازتاب اندیشه‌های صوفیانه دربارهٔ نور و رنگ می‌تواند پژوهشگران هنر ایرانی اسلامی را در رسیدن به منابع زیبایی‌شناسی و جنبه‌های بیانی و نمادین این هنر یاری رساند.[۲]

همان‌طور که اشاره شد، شواهدی وجود دارد که ارتباط هنرمندان را با فرقه‌های تصوّف آشکار می‌سازد. از آنجا که نام و امضای خوشنویسان از سایر هنرمندانی که در خدمت تولید کتاب بوده‌اند شناخته‌شده‌تر است، نگاهی به نام و القاب این گروهْ وابستگی آنها را به فرقه‌های صوفیه نشان می‌دهد. وجود عناوین و القابی نظیر مولی، مولانا، مرشد، مرشدی، درویش، نوربخش و نظایر آن در امضا و نام خوشنویسانْ مبین وابستگی آنها به فرقه‌های صوفیه است (بیانی، ۱۳۵۸: دو تا سی‌وچهار). همچنین نویسندگان و مورخانی همچون خواند امیربه نام هنرمندانی از جمله کمال‌الدین بهزاد(۸۵٤- ۹٤۲ هـ‌ق/۱٤٥۰-۱٥۳٥ م) اشاره می‌کند و ارتباط او با امیرعلیشیر نوایی، وزیر سلطان‌حسین بایقرا، و عبدالرحمن جامی قطب فرقهٔ نقشبندیه را شرح می‌دهد(خواند امیر، ۱۳٥۳: ۳۳۸). قاضی میراحمد منشی قمی نیز به نام چند نفر از استادان تذهیب و نگارگری دوران صفویه اشاره کرده و پیوند آنها را با صوفیه از طریق القابی همچون درویش، مولانا، اکابر، مشایخ و نظایر آن ذکر کرده است (قاضی احمد، ۱۳٦٦: ۱٤۸ تا ۱٥۳). آنچه ذکر شد شاهدی بر این مدعاست که تصوّف از جمله سرچشمه‌های مبانی نظری نگارگری ایرانی است و در تحلیل این آثار توجه به این معارف ضروری است. بر این اساس و از آنجا که مجنون تجسم شخصیت صوفی است، باید مفاهیم و کارکردهای نمادین رنگ تنپوش مجنون را در معارف صوفیه نیز جستجو کرد.

رنگ خرقه در آداب صوفیه و انعکاس آن در رنگ تنپوش مجنون

خرقه و خرقه پوشی از مهمترین آداب صوفیان است و در معارف صوفیه در بارهٔ پیدایش این سنت مطالب زیادی گرد آمده است. در اینجا، برای جلوگیری از انحراف موضوع پژوهش و همچنین رعایت اختصار، با مراجعه به برخی از مهم‌ترین منابع معارف صوفیه تلاش می‌شود تا ارتباط این موضوع با رنگ تن‌پوش مجنون در نگارگری ایرانی بررسی شود. در حقیقت از طریق اشارهٔ بسیار ظریف نظامی به اصطلاحت متداول در معارف صوفیه و به ویژه اصطلاح خرقه می‌توان دریافت که تنپوش مجنون به گونه‌ای یادآور خرقهٔ صوفیان است.

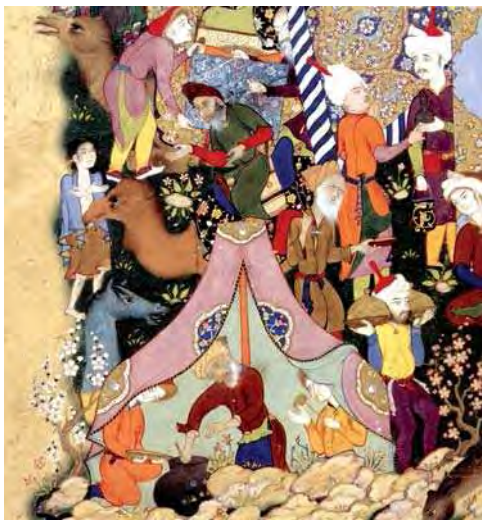
۱.شرح رنگ خرقه در آثار عزالدین محمود کاشانی

یکی از عرفای مشهور ایرانی در سدهٔ هفتم و هشتم هجری عزالدین محمود بن علی کاشانی (درگذشت ۷۳٥ هـ‌ق/۱۳۳٤م) است. اهمیت کاشانی و آثار او از آنجا است که او شاگرد و همنشین برخی از بزرگان صوفیه بوده و علاوه بر آن در علوم زمان خود به‌ویژه ادبیات، فلسفه، عرفان و حدیث متبحّر بوده است و دارای آثار متعددی است(کاشانی، ۱۳۸۲: هفت). یکی از مهم‌ترین آثار کاشانی که دربردارندهٔ اصول کلی صوفیه و بیان مقامات و اصطلاحات صوفیه است مصباح‌الهدایهٔ و مفتاح الکفایه نام دارد. نویسنده ضمن پایبندی به اصول تصوّف موصوف به میانه‌روی و اعتدال در عقاید است و به همین دلیل در مواردی که به رنگ و نوع خرقه اشاره می‌کند مطالب او به‌دور از تعصب رایج در بین صوفیه است(کاشانی، ۱۳۸۲: نُه).

کاشانی در فصل دوم از باب پنجم کتاب مصباح‌الهدایه به خرقه و فواید پوشیدن آن اشاره می‌کند و در آغاز به این نکته اشاره می‌کند که در سنت در این باره سند محکمی موجود نیست. کاشانی در مباحث خود جانب احتیاط و دوری از تعصبات را رعایت کرده و برخلاف سایر نویسندگان

۱. برای کسب اطلاعات بیشترن. ک: زرینی و مراثی، ۱۳۸۷: ۹۳ تا ۱۰٥.

۲. یکی از بهترین منابع در بارهٔ ارتباط مبانی نظری رنگ‌ها در هنر اسلامی با تصوّف، کتاب حس وحدت، سنت تصوّف در معماری ایرانی است. هرچند تمامی جنبه‌های موضوع در این کتاب معرفی نشده است، اما از جمله معدود منابع مطالعه در این موضوع محسوب می‌شود(ن.ک: اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ٤۸).



تصویر ۹. منسوب به شیخ‌محمّد، مجنون به اردوگاه لیلی نزدیک می‌شود، هفت اورنگ جامی، مشهد، سده ۱۰ هجری قمری/۱۶ میلادی، بخشی از تصویر. مأخذ: سیمپسون، ۱۳۸۲: ۷۳.

تصویر ۱۰. گمنام، گفتگوی لیلی و مجنون در کنار کعبه، هفت اورنگ جامی، قزوین، ۹۷۹ هجری قمری/۱۵۷۱ میلادی، بخشی از تصویر. مأخذ: Rogers,1986:116

صوفیه به روایات غیرمستند متمسک نمی‌شود. به همین دلیل در نظر او پوشیدن خرقه دارای فوائدی است که اگرچه در سنت وابسته به سندی نیست اما برخلاف سنت نیز نیست(کاشانی، ۱۳۸۲: ۱۰۶). در مورد رنگ خرقه نیز عقاید کاشانی قابل توجه است. او استحباب جامهٔ «سپید» را تذکر می‌دهد و از سنت می‌داند، اما معتقد است که آلوده شدن جامهٔ سپید و اشتغال به شستشوی مداوم آن مانع ذکر و طاعت شده و به همین دلیل پوشیدن خرقهٔ رنگین مناسب‌تر است. کاشانی تذکر می‌دهد که متصوّفه رنگ «ازرق» یعنی «آبی»را از بین رنگ‌ها اختیار کرده‌اند، هرچند که رنگ سیاه در پنهان نمودن آلودگی‌ها از ازرق مناسب‌تر است. همچنین برخی از صوفیان برای انتخاب خرقهٔ ازرق دلایلی را از روی گزافه‌گویی ذکر کرده‌اند. از جمله گفته‌اند رنگ سیاه مناسب حال کسانی است که همچنان در تاریکی صفات نفسانی غرق‌اند و هنوز حالات نفسانی بر آنها مستولی است، در حالی که اهل ارادت برخی از این حالات را از خود دورساخته‌اند؛ پس جامهٔ سیاه مناسب حال آنان نیست. از طرفی، چون از تاریکی خواهش‌های نفسانی و صفات نفس هنوز به طور کامل پالایش نیافته‌اند، پس به صفای مطلق نیز دست نیافته‌اند، پس جامهٔ سفید نیز مناسب حال ایشان نیست. کاشانی جامهٔ مناسب حال این گروه را ازرق می‌داند زیرا رنگ ازرق نتیجهٔ اخطلاط نور و تاریکی است.[۱]

مطابق با شرح کاشانی دربارهٔ لباس و مناسبت آن با احوال و مراتب صوفیه در آثار سایر شیوخ صوفیه مطالبی وجود دارد که به برخی از آنها در آینده خواهیم پرداخت. او بر اختیار شیخ و حق تصرف او در امور دینی و دنیوی مرید تأکید می‌کند و معتقد است که انتخاب نوع و رنگ لباس مرید به صلاح دید شیخ کامل صاحب بصیرت است (کاشانی، ۱۳۸۲: ۱۱۰). نکته دیگر اشاره به اختلاط رنگ نور و ظلمت در مثال شمع فروزان است. کاشانی برای ایجاد رنگ ازرقْ بین سپید، که رنگ مخصوص کاملان و منتهیان است، و سیاه، که رنگ مناسب مبتدیان نیز نیست، اختلاط آن دو را مناسب می‌داند و مبتدیان را به ازرق‌پوشی شایسته‌تر می‌داند. او به حد میانهٔ نور محض و ظلمت صرف اشاره کرده و میانگین را ازرق می‌نامد.[۲]

شرح رنگ خرقه در آثار ابوالمفاخر یحیی باخرزی

از معروف‌ترین پیروان و مشایخ سلسلهٔ کُبرویه[۳]، ابوالمفاخر یحیی بن احمد باخرزی (درگذشت ۷۳۶ هـ‌ق/۱۳۳۵م) است که به احتمال در کرمان به‌دنیا آمد. مهم‌ترین کتاب او اورادالاحباب و فصوص الآداب نام دارد. این کتاب از مهم‌ترین آثار باقی‌مانده از باخرزی است و شهرت او مدیون همین اثر است. او در مقدمهٔ کتاب خود اشاره می‌کند که در زمان نگارش کتاب مدعیان راه بسیار شده‌اند و فساد حال و کار ایشان عیان گشته و روش طریقت و آداب حقیقت گم شده و صورت و معنی این مدعیان از طریقت تصوّف و سنت صاحب شریعت صلوات‌الله علیه دور است. به همین دلیل، باخرزی در جلد اول کتاب خود اوراد اهل تصوّف و سنن رسول الله (ص) در طاعات و عبادات قلبی و بدنی را شرح داده و در جلد دوم به آداب تصوّف در نشست و برخاست و پوشش و حرکت و سکون و قول و فعل و نظایر آن پرداخته است تا از انحراف سالکان پیش‌گیری کند (باخرزی، ۱۳۴۵: ۱). آنچه در این پژوهش مورد توجه است، توجه باخرزی به رنگ خرقه است که در چند قسمت از جلد دوم کتابش به آنها پرداخته است. او در فصلی با عنوان «نصّ الباس و الخرقه» اشاره به جامه پوشیدن و روایت

۱ – «...و لون «ازرق»، اختیار متصوّفه است؛ با آنکه لون سیاه در قبول اوساخ، از ازرق تمامتر. و ممکن است که سبب آن بود که واضع این رسم را، یا دیگری از جمله مقتدایان طریقت، به اتفاق لون ازرق دست داده باشد و دیگران بر سبیل ارادت و تبرک، بدو تشبّه نموده و خَلَف از سَلَف تلقی کرده و رسم مستمر گشته...چه زُرقت، رنگی است مرکب از اختلاط و امتزاج نور و ظلمت و صفا و کدورت. و صورت این معنی، در شعلهٔ شمع مشاهده توان کرد؛ چه شعله را دو طرف است: یکی نور محض، دوم ظلمت صرف، و بین‌الطرفین که ملتقای نور و ظلمت است و محل امتزاج هر دو، به رنگ زرقت نماید. و جامهٔ سپید، لایق مشایخ است که به کلّی از کدورات صفات نفس، خلاص یافته باشند.» (کاشانی،۱۳۸۲:۱۰۹).

۲ . متفکران یونانی همچون ارسطو و به پیروی از آنها متفکران مسلمان، میانگین ترکیب تاریکی و روشنی یا سیاه و سفید را رنگ سرخ می‌دانستند (Hoeppe, 2007: 16). شهاب‌الدین سهروردی مشهور به شیخ اشراق نیز بر این باور بود (ن.ک: سهروردی، ۱۳۶۹:۳).

۳. از مهم‌ترین سلسله‌های تصوّف ایرانی فرقهٔ کبرویه بود که نام خود را از لقب مؤسس خود اخذ کرده بود. احمدبن عمربن محمد خیوقی خوارزمی(۵۴۰ – ۶۱۸ هـ‌ق/ ۱۱۴۵– ۱۲۲۱ م)، مشهور به ابوالجناب و ملقب به نجم الدین وطامه الکبری و معروف به شیخ نجم الدین کبری، مؤسس سلسلهٔ کبرویه و از مشاهیر عرفا و اکابر صوفیان قرن ششم و هفتم هجری است. نجم الدین رازی و مجدالدین بغدادی و سعدالدین حموی و سیف‌الدین باخرزی و بهاءالدین ولد از مریدان و شاگردان او بودند. او را ولی تراش گفته‌اند که در مدت عمر دوازده کس را به مریدی قبول کرد و همه از مشایخ و اولیا شدند (دهخدا، بی تا: ذیل عبارت نجم‌الدین کبری).

تصویر ۱۱. عبدالصمد، مجنون در بیابان، مرقع گلشن، ۹۶۰ هجری قمری/۱۵۵۲ میلادی، بخشی از تصویر. مأخذ: موزه هنرهای معاصر تهران، ۱۳۸٤: ٤۲۲

تصویر ۱۲. منسوب به کمال‌الدین بهزاد، صوفی پیر و مرد جوان، نسخهٔ مطلع الانوار امیرخسرو دهلوی، ۸۸۹هجری قمری/۱٤۸٤ میلادی، بخشی از تصویر. مأخذ: Bahari, 1997:64

احادیثی در این باب کرده و سپس به حدیثی اشاره می‌کند که در آن رسول اکرم (ص) فرموده‌اند که از جامه‌های شما خوب‌تر و لایق‌تر به سایر مردم جامهٔ سفید است، چون به آن تجمل کنند (باخرزی، ۱۳٤۵: ۲۷). سپس به شرح رنگ خرقه می‌پردازد و می‌نویسد که اگر مرید نفس خود را به‌کمک ریاضت و مجاهده کشته است و در ماتم نفس خویش است، پس جامهٔ سیاه و کبود مناسب حال اوست، زیرا که این رنگ‌ها مناسب حال مصیبت‌دیدگان است، اما ازرق مناسب‌ترین رنگ برای جامهٔ درویش است.[۱]

همان‌طور که باخرزی شرح داده است، در بین صوفیه این باور رواج داشت که انتخاب رنگ کبود یا ازرق برای مبتدیان سلوک نشانهٔ سوگواری بر مرگ نفس خویش است. بنابر این اعتقاد، بین انتخاب رنگ کبود به‌نشانهٔ اندوه و همچنین ورود به سیروسلوک گونه‌ای هماهنگی وجود دارد. البته این باور، که انتخاب رنگ کبود به‌معنی نشستن سالک در ماتم نفس خویش است، مورد پذیرش تمامی شیوخ صوفیه نیست.[۲] براساس آنچه گفته شد، می‌توان دریافت که رنگ تن‌پوش مجنون می‌تواند نتیجهٔ بازتاب سنت خرقه‌پوشی و رنگ آن باشد،زیرا مجنون در آغاز سلوک و طی طریق است.

بازتاب تعبیر «خرقهٔ ازرق» در شعر فارسی

اشاره به انواع خرقه‌های متداول در بین فرق صوفیه در شعر فارسی بسیار متنوع و گسترده و بررسی آن موضوع پژوهش مستقل دیگری است،اما، از آنجا که این مقاله در پی اثبات ارتباط رنگ تن‌پوش مجنون با رنگ خرقهٔ صوفیان است، استناد به برخی از ابیات شاعران بزرگ پارسی‌گوی خالی از لطف نخواهد بود. اشاره به خرقهٔ ازرق و کبود، به‌عنوان مهم‌ترین نشانهٔ پیوند با تصوّف، به دو معنی در شعر فارسی آشکار می‌شود. بعضی از شاعران موافق با تصوّف، این نشانه را که یادآور خدمت و مریدی است مورد ستایش قرار داده و موافق باورهای صوفیانه تعبیر کرده‌اند. از جمله، در همین معنی، جامی چنین سروده است:

چرخ فلک خرقهٔ ازرق به بر
بسته ز جوزا پی خدمت کمر
(جامی، ۱۳۷۰: ٤۰۳)

اما گروه دیگری از شاعران که پس از ایجادانحراف در تصوّف و یا اضافه شدن بر مدعیان دروغین عرفان، به مقابله با صوفیه پرداختند، تعبیر خرقهٔ ازرق را به‌عنوان نماد این گروه‌ها و به‌نشانهٔ ریا و تزویر به سخره گرفتند. هرچند بعضی از این شاعران خود متعلق به فِرق صوفیه نیز بودند. از جمله خاقانی شروانی (۵۰۰یا ۵۲۵- ۵۹۵ هـ‌ق/ ۱۱۰۶یا ۱۱۳۰-۱۱۹۸م)حمله‌های شدیدی را نثار ازرق‌پوشان کرده و چنین می‌سراید:

اربعین‌شان را ز خمسین نصارا دان مدد
طیلسان‌شان را ز زنار مجوسی دان نشان
نیست اندر جامهٔ ازرق حفاظ و مردمی
چرخ ازرق‌پوش اینک عمرکاه و جان‌ستان
(خاقانی،۱۳۷۵: ۲۲۵)

از بررسی این اشعار می‌توان نتیجه گرفت که خرقهٔ ازرق و به‌طور کلی رنگ آبی نمادی مشهور برای معرفی صوفیان بوده و به همین دلیل از آن برای معرفی صوفی در نگارگری ایرانی استفاده می‌شود. استفادهٔ بهزاداز رنگ آبی برای معرفی صوفی در نگارهٔ «صوفی پیر و مرد جوان» نیز گواهی بر این مدعاست (تصویر ۱۲).

۱. «...گوییم که «صورت» درویش باید که مناسبت «سیرت» او باشد.اگر رنگی و صورتی گیرد که حقیقت آن در وی نبود شعبه‌ای از نفاق باشد. پس باید که رنگ و صورت مناسب حال باطن و سیرت و سِیر او باشد.اگر مرید نفس را مقهور کرده و به تیغ مجاهده کشته، در ماتم نفس نشسته، جامهٔ سیاه و کبود پوشد که این رنگ اصحاب مصیبت است... جامهٔ ازرق کسی را مسلم است که مراد خود را ترک کند و از نفس خود روی بگرداند و اشغال دنیا را از پیش خود بردارد. و فی‌الجمله بهترین الوان جامهٔ درویش ازرق است و این لون مناسب‌تر است...» (باخرزی، ۱۳٤۵: ۳۰ تا ۳۲).

۲. از جمله مولانا حسین واعظ کاشفی (درگذشت ۹۱۰ هـ‌ق/ ۱۵۰٤ م) تفسیر دیگری از رنگ‌های کبود و سیاه ارائه می‌دهد و می‌نویسد: «اگر پرسند که رنگ کبود که را زیبد؟ بگو رنگ کبود رنگ آسمان است و کسی را زیبد که در حال خود ترقی کرده باشد و روی به بالا نهاده و آسمان که مقر ملائکه است به رنگ کبود می‌نماید. اگر رنگ از این شریف تر بودی بدان رنگ نمودی؛ و [گفته‌اند این رنگ] جامهٔ مصیبت‌زدگان است که طالبان‌اند و طالب مصیبت‌زده بُود خاصه در طلبی که آن را نهایت نیست. هرکه این رنگ جامه پوشد باید که چون آسمان عالی‌قدر و بلندهمت بود و بر همه کس سایه افکند و روز و شب از [حرکت] طلب نیاساید. (کاشفی، ۱۳۵۰:۱۶۷ تا ۱۶۹).

نتیجه

با گسترش فِرق صوفیه، ادبیات عرفانی و به‌ویژه داستان‌سرایی رشد و تکامل قابل توجهی یافت و همگام با آن نگارگری ایرانی نیز در دورهٔ تیموری و صفوی به اوج شکوفایی رسید. در راستای این همگامی، نمادهای تصویری و تجسمی تازه‌ای به نگارگری ایرانی راه یافت که یکی از آنها عنصر رنگ است. وابستگی نگارگران و سایر هنرمندان به فرق صوفیه نیز در انتقال این معارف به آثار هنری نقش اساسی ایفا کرده است. بررسی نگاره‌های مربوط به داستان لیلی و مجنون، که پس از دوران تیموری اجرا شده‌اند، نشان می‌دهد که نگارگران با آگاهی از محتوای عرفانی این داستان، مجنون را سالک طریق عرفان و درآغاز آن دانسته و با استفاده از نماد رنگی معرفی کرده‌اند. به همین دلیل، در انتخاب رنگ تن‌پوش او از رنگ آبی، که رنگ خرقهٔ صوفیان مبتدی است، استفاده شده است. نگارگر در استفاده از این رنگ پیش از آنکه از روایت داستان متأثر باشد، بیشتر به آموزه‌های عرفانی و سنت صوفیه وابسته بوده و متأثر از محتوای داستان است. البته تذکر این نکته ضروری است که آبی بودن رنگ لباس هریک از شخصیت‌های نگاره‌های ایرانی به‌معنی سالک بودن آنها نیست،بلکه در اینجا نگارگر در همگامی با شاعر از نماد رنگی شناخته‌شده‌ای استفاده می‌کند که با شرح احوال شخصیت اصلی داستان مناسبت لازم را دارد.

منابع و مأخذ

اردلان، نادر و لاله بختیار. ۱۳۸۰. *حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی*. ترجمهٔ حمید شاهرخ. تهران: خاک.
اشرفی، مقدمه. ۱۳٦۷. *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*. ترجمهٔ رویین پاکباز. تهران:نگاه.
افلاطون. ۱۳٦۷. *دورهٔ کامل آثار*، ج سوم.ترجمهٔ محمدحسن لطفی. تهران:خوارزمی.
ایتن، یوهانس. ۱۳۸٤. *کتاب رنگ*. ترجمهٔ محمدحسین حلیمی. تهران:وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
باخرزی، ابوالمفاخر. ۱۳٤۵. *اورادالاحباب و فصوص الآداب*، ج ۲. به کوشش ایرج افشار. تهران:دانشگاه تهران.
بیانی، مهدی. ۱۳۵۸. *احوال و آثار خوشنویسان*، ج ۳ و ۴. تهران:علمی.
بینیون، لورنس. ۱۳۸۷.«*کیفیات زیبایی در نقاشی ایرانی*» در: *سیری در هنر ایران*. زیر نظر آرتر پوپ و فیلیس اکرمن، ج ۵.ترجمهٔ مهدی مقیسه. تهران:علمی و فرهنگی.
بینیون، لورنس و دیگران. ۱۳٦۷. *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*. ترجمهٔ محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر.
پاکباز، رویین. ۱۳۷۸. *دائرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
پاکباز، رویین. ۱۳۷۹. *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: نارستان.
حموی، یاقوت. ۱۹۹۵. *معجم البلدان*،ج۲. بیروت: دار صادر.
جامی، نورالدین عبدالرحمن. ۱۳۷۰. *مثنوی هفت اورنگ*. به تصحیح مرتضی مدرس گیلانی. تهران: گلستان کتاب.
خاقانی شروانی. ۱۳۷۵. *دیوان اشعار*. به اهتمام جهانگیر منصور. تهران:نگاه.
خواند امیر.۱۳۵۳. *تاریخ حبیب السیر*، ج ۲. زیرنظر محمد دبیرسیاقی. تهران:خیام.
دهخدا، علی اکبر. بی تا. *لغت‌نامه*. لوح فشرده، ویرایش چهارم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
زرینی، سپیده‌سادات و محسن مراثی. ۱۳۸۷. «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی». نگره، ش ۷: ۹۳-۱۰۵.
سهروردی، شهاب‌الدین. ۱۳٦۹. *عقل سرخ*. تهران:مولی.

سیمپسون، ماریانا شریو. ۱۳۸۲. *شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر در ایران*. ترجمهٔ عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی. تهران: نسیم دانش.
قاضی احمد منشی قمی. ۱۳٦٦. *گلستان هنر*. به کوشش احمد سهیلی خوانساری. تهران:منوچهری.
کاشانی، عزالدین محمود. ۱۳۸۲. *مصباح الهدایة و مفتاح الکفایة*. مقدمه و تصحیح عفت کرباسی و محمدرضا برزگر خالقی. تهران:زوّار.
کری ولش، استوارت و یحیی ذکاء. ۱۳۷۳. *مینیاتورهای مکتب ایران و هند*؛ احوال و آثار محمّد زمان. تهران:یساولی.
کن بای، شیلا. ر. ۱۳۷۸. *نقاشی ایرانی*. ترجمهٔ مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر.
کورکیان، ا.م. و ژ.پ. سیکر. ۱۳۸۷. *باغ‌های خیال*. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران:فرزان.
گری، بازیل. ۱۳٦۹. *نقاشی ایران*. ترجمهٔ عربعلی شروه. تهران:عصر جدید.
موزه هنرهای معاصر تهران. ۱۳۸٤. *شاهکارهای نگارگری ایران*. تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.
معین، محمّد. ۱۳۳۸. *تحلیل هفت پیکر نظامی. بخش اول*. تهران:دانشگاه تهران.
نظامی گنجوی. ۱۳۵۱. *کلیات خمسه*. تهران:امیرکبیر.
واعظ کاشفی، حسین. ۱۳۵۰. *فتوت‌نامهٔ سلطانی*. به کوشش محمدجعفر محجوب. تهران:بنیاد فرهنگ ایران.

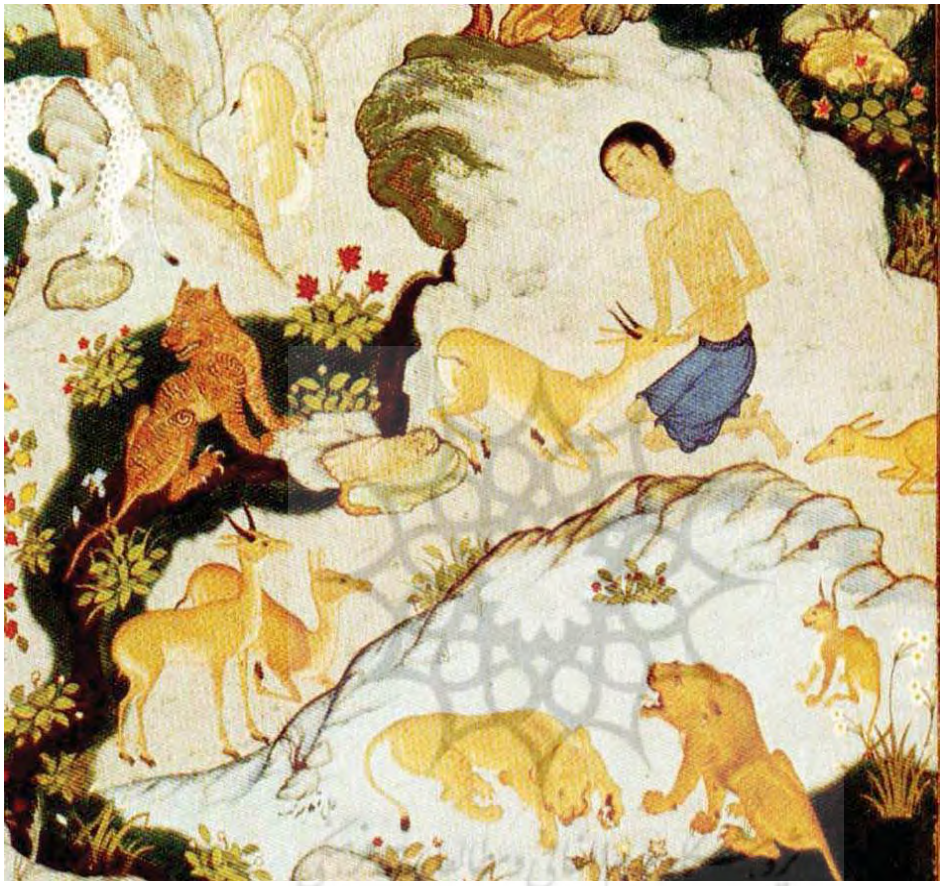
Anonymous.1983.*Nizami Ganjevi Khamsa Miniature*. USSR: Treasury of Mistress.
Bahari, Ebadollah. 1997. *Bihzad.* London: I.B.Tauris Publishers.
Barry, Michael. 2004. *Figurative Art in Medieval Islam*. Paris: Flammarion.
Cary Welch, Stuart. 1978. *Royal Persian Manuscripts*. London: Thames and Hudson.
Gray, Basil. 1995. *Persian Painting. Genava*: Albert Skira.
Hoeppe, Gotz. 2007. *Why the Sky is Blue*. USA: Princeton University Press
Rogers, J.M. 1986.*The Topkapi Saray Museum. London*: Thames and Hudson.
persiacountry.mihanblog.com
www.cgie.org.ir
www.sanat.orexca.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Analysis of Blue Color Usage for «Majnun's» Clothing in Persian Painting of Timurid and SafavidPeriods

Mohsen Marasy, Assistant Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

Recieved: 2015/7/1 Accepted: 2015/11/11



The story of «Laili and Majnun» is one of the most famous mystical literary works that has been paid attention to by Iranian painters. In the Timurid and Safavid significant miniature works, «Majnun» has always been portrayed wearing the color blue. In this paper, the main research question is «what is reason for using the color blue for «Majnun's» clothing in the Timurid and Safavid miniature works?, The main goal of this research is to identify a part of color theory in Persian Painting and to reveal its relation to Sufism teachings. The results indicate that with regard to the choice of the color of «Majnun's» clothing, the painter has not entirely followed the text description. It is finally proved that this color is used as a result of the sufi teachings to introduce «Majnun» as a seeker of the way of mysticism and love of god, and had a symbolic function. This research is done on the basis of descriptive-analytical method and its data is collected through library research and observation of the works.

Keywords: Majnun,Blue, Persian Painting, Sufism,Timurid, Safavid.