

بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در خمسه تهماسبی و هفت اورنگ ابراهیم میرزا بر اساس نظریه رنگ ایتن (مطالعه موردی دو نگاره)^۱

زهره طاهر^۲

هاشم حسینی^۳

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۱۷

چکیده

ادبیات و نگارگری ایران، به‌ویژه در دوره صفویه، پیوندی عمیق دارند که حاصل آن خلق نسخه‌های باشکوه مصوری چون خمسه تهماسبی و هفت اورنگ ابراهیم میرزا است. این دو نسخه ارزشمند به فاصله زمانی اندک، در سال‌های ۹۵۰-۹۴۶ ه.ق و ۹۷۳-۹۶۳ ه.ق توسط نگارگران مکتب دوم تبریز و مکتب مشهد به تصویر درآمده‌اند؛ بنابراین بررسی تطبیقی نگاره‌های آنها می‌تواند اطلاعات ارزشمندی را از هر دو مکتب به دست دهد. بدین منظور دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» از خمسه تهماسبی و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی» از هفت اورنگ ابراهیم میرزا، به دلیل تقارب موضوعی، انتخاب و کاربرد رنگ در آنها بر اساس نظریه رنگ ایتن بررسی شد. بر اساس این نظریه، زیبایی‌شناسی رنگ را می‌توان از سه جنبه بصری، احساسی و نمادین بررسی کرد؛ بنابراین پرسش اصلی این است که کاربرد رنگ در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی» بر اساس نظریه رنگ ایتن چگونه است؛ و هدف این پژوهش بررسی تطبیقی کاربرد رنگ به لحاظ بصری، احساسی و نمادین در دو نگاره منتخب است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بر اساس نظریه رنگ ایتن، تفاوت‌های آشکاری در کاربرد رنگ در دو نگاره وجود دارد که تفاوت معنایی و محتوایی این دو نگاره را با وجود تقارب موضوعی سبب شده است. در واقع، تطبیق یافته‌ها نشان می‌دهد علیرغم زیبایی جلوه‌های بصری رنگ در نگاره هفت اورنگ و استفاده از رنگ‌های گرم، روشن و شاد در مکتب مشهد و با وجود فضای محتاطانه کارگاه تبریز و به‌مدد کاربرد هوشمندانه رنگ‌های خاموش و سرد، به لحاظ احساسی و نمادین، شاهد بازتاب بهتر معنای عمیق و الای عشق در نگاره خمسه تهماسبی در مکتب دوم تبریز نسبت به نگاره هفت اورنگ ابراهیم میرزا در مکتب مشهد هستیم.

واژگان کلیدی: هنر عصر صفوی، مکتب دوم نگارگری تبریز، مکتب نگارگری مشهد، خمسه تهماسبی، هفت اورنگ ابراهیم میرزا، نظریه رنگ ایتن

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35605.1628

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران، نویسنده مسئول. ztaher@neyshabur.ac.ir

۳- دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. h.hoseini@neyshabur.ac.ir

پژوهش‌ها درباره خمسه تهماسبی و هفت اورنگ ابراهیم میرزا اندک است و پژوهشی که به کاربرد رنگ در هردو پرداخته باشد، یافت نشد؛ بنابراین پیشینه پژوهش در دو دسته بررسی می‌شود: دسته اول پژوهش‌های مربوط به خمسه تهماسبی: شایسته‌فر (۱۳۸۶) در مقاله خود با عنوان جایگاه مضمونی و زیبایی‌شناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه تهماسبی به بررسی نگاره‌های خمسه تهماسبی با توجه به شعر نظامی می‌پردازد اما این بررسی در قلمرو این نسخه باقی می‌ماند و به سایر مکاتب و نسخ مصور اشاره نشده است. قاضی زاده و همکارانش (۱۳۹۷) در مقاله خود با عنوان بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه تهماسبی پرداخته و به این نتیجه می‌رسند که هنرمندان خمسه در عین توجه به مضامین داستان، با استفاده از نمادهای بصری و ایجاد ارتباطات گوناگون در فضاسازی و ترکیب بندی، به ترجمان تصویری متن، با بیانی هنرمندانه و گسترده‌تر پرداخته‌اند و اشاره‌ای به سایر نسخ مصور دوره صفویه ندارند. شریف‌زاده و همکارانش (۱۳۹۸) به بررسی تطبیقی داستان مجنون در میان ددان خمسه تهماسبی با نگاره پارچه مضبوط در موزه بوستون به شماره ثبت ۱۹۲۸/۲، براساس نظریه بینامتنیت پرداخته و نقاط اشتراک شعر، نگاره و پارچه مورد نظر را بررسی کرده و اشاره‌ای به دیگر نسخ مصور آن دوره ندارند. شهنازی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای به بررسی تطبیقی جلوه گوناگون خورشید براساس نجوم قدیم در اشعار نظامی و انعکاس آن در خمسه شاه تهماسبی پرداخته و بازتاب جلوه‌های خورشید را در آن بررسی می‌کند، اما بر کاربرد رنگ در نگاره‌ها متمرکز نیست.

دسته دوم پژوهش‌های مربوط به هفت اورنگ ابراهیم میرزا: شرو سیمپسون^۱ (۱۳۸۲) در کتابی با عنوان شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران، به بررسی و تحلیل کامل نگاره‌های هفت اورنگ با توجه به موقعیت دربار شاهزاده ابراهیم میرزا و مکتب مشهد پرداخته است؛ اما مقایسه‌ای بین مکتب مشهد و سایر مکاتب نگارگری ندارد. هاشمی و همکارانش (۱۳۹۸) در مقاله مطالعه تطبیقی تزئینات معماری در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و هفت اورنگ ابراهیم میرزا به بررسی معماری ابنیه در نگاره‌های دو نسخه می‌پردازند؛ اما به رنگ تنها براساس کاربرد تزئینات بناها توجه می‌کنند. محبی و همکارانش (۱۳۹۷) در مقاله بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های

دوران صفویه از درخشان‌ترین ادوار هنر و ادبیات ایران است. از جمله شاهکارهای بی نظیر ادبیات و نگارگری ایران در این دوران، دو نسخه مصور ارزشمند خمسه تهماسبی و هفت اورنگ ابراهیم میرزا است. خمسه تهماسبی به دستور شاه تهماسب در فاصله سال‌های ۹۴۶ تا ۹۵۰ ه. ق. در تبریز مصور شد و دارای ۱۷ نگاره است. هفت اورنگ جامی، در میانه سال‌های ۹۶۳ تا ۹۷۳ ه. ق.، به دستور شاهزاده ابراهیم میرزا صفوی، برادرزاده شاه تهماسب، در مشهد مصور شد و دارای ۲۸ نگاره است؛ بنابراین با بررسی تطبیقی نگاره‌های این دو نسخه، می‌توان اطلاعات زیادی درباره نگارگری مکتب دوم تبریز و مکتب مشهد به دست آورد. از بین نگاره‌های این دو نسخه، با توجه به تقارب موضوعی موجود، بررسی تطبیقی دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی»، می‌تواند به درک تشابهات و تفاوت‌های این دو مکتب در کاربرد رنگ کمک کند. به ویژه در پژوهش حاضر بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در این دو نگاره، براساس نظریه رنگ ایتن مد نظر است. براساس این نظریه، زیبایی‌شناسی رنگ را می‌توان از سه جهت بررسی کرد: امپرسیون (بصری)، اکسپرسیون (احساسی) و کانستراکسیون (نمادین) (یوهانس ایتن، ۱۳۸۸)؛ بنابراین پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که کاربرد رنگ در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی» براساس نظریه رنگ ایتن چگونه است؛ و هدف این پژوهش بررسی تطبیقی کاربرد رنگ به لحاظ بصری، احساسی و نمادین در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» از مکتب دوم تبریز و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی» از مکتب مشهد است. فرضیه تحقیق بر این است که براساس نظریه رنگ ایتن، تفاوت‌هایی در کاربرد رنگ به لحاظ بصری، احساسی و نمادین بین دو نگاره وجود دارد. شناخت هر چه بیشتر آثار ادبی و نگارگری ایران، به ویژه در دوره صفوی، نه تنها به دلیل ارزش ادبی و هنری آنها، بلکه به دلیل بازشناسی پیشینه فرهنگ و هویت ایرانی، حائز اهمیت است. به نظر می‌رسد تاکنون پژوهشی که به بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در نگاره‌های این دو نسخه مهم ادبیات و نگارگری ایران بپردازد، صورت نگرفته است. به ویژه رویکرد جدید این پژوهش، تحلیل کاربرد رنگ بر مبنای نظریه رنگ ایتن است. امید است نتایج این پژوهش به بازشناسی سیر تحول مکاتب نگارگری ایران در دوره صفویه نیز، کمک کند.

دوره صفویه به این نکته اشاره می‌کنند که در دوره صفویه هر فرد بسته به طبقه یا گروهی که در آن قرار داشت، ملزم به رعایت نحوه‌ای خاص از نوع و رنگ پوشش بود. عظیمی نژاد و همکارانش (۱۳۹۶) در مقاله خود با عنوان تحلیل ساختاری نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی در کارستان هنری شاهزاده ابراهیم میرزا به تحلیل ساختاری نگاره‌ها پرداخته و نتیجه می‌گیرند که برخی نگاره‌ها دارای ویژگی‌هایی از قبیل تأکیدهای رنگی و ریتم متنوع خطوط می‌باشند که حالتی پرتحرک به صحنه داده است اما به چگونگی کاربرد رنگ در سایر مکاتب نگارگری، توجهی ندارند؛ بنابراین به نظر می‌رسد تاکنون پژوهشی که به بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در نگاره‌های مکتب دوم تبریز و مکتب مشهد بپردازد، صورت نگرفته است. بعلاوه رویکرد جدید این پژوهش در بهره‌گیری از نظریه رنگ ایتن و تحلیل بصری، احساسی و نمادین نگاره‌ها می‌تواند زوایای بسیاری از تفاوت‌ها و تشابه‌های این دو مکتب در کاربرد رنگ را آشکار سازد.

رویکرد نظری پژوهش

یوهانس ایتن^۲ (۲۰۰۹) نظریه رنگ خود را در قالب کتاب هنر رنگ مطرح نمود. او در این کتاب به مباحث علمی و عملی رنگ‌ها پرداخته و بر این باور است که: «رنگ زندگی است؛ زیرا دنیای بدون رنگ به نظر مرده می‌رسد. همان‌طور که شعله نور می‌آفریند، نور، رنگ را می‌سازد. همچنان‌که آهنگ صدا به کلمات رنگ و جلا می‌دهد، رنگ، آوایی روحانی به شکل منتقل می‌کند» (ایتن، ۱۳۸۸). به نظر ایتن، زیبایی‌شناسی رنگ را در سه جهت می‌توان بررسی کرد: امپرسیون (بصری)، اکسپرسیون (احساسی) و کانستراکسیون (نمادین). امپرسیون رنگ بیشتر به نمودهای رنگ در طبیعت می‌پردازد. اکسپرسیون رنگ، ارزش‌های ذهنی و احساسی که با رنگ بیان شده‌اند را بررسی می‌کند و در نهایت معنای نمادین رنگ در کانستراکسیون بررسی می‌شود که در فصول جداگانه این کتاب مفصل به آن پرداخته است؛ بنابراین در این پژوهش، بر اساس این نظریه در هر نگاره کاربرد رنگ از سه منظر بصری، احساسی و نمادین تجزیه و تحلیل می‌شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع بنیادین و روش به‌کاررفته در آن تطبیقی-تحلیلی است. برای گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای و در فرآیند پژوهش، برای تحلیل رنگ نگاره‌ها

از نظریه رنگ ایتن استفاده شده و به عنصر رنگ از منظر بصری، احساسی و نمادین توجه شده است. شیوه مورد استفاده برای تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. جهت تفکیک رنگ نگاره‌ها و تعیین سهم هر کدام در نگاره از نرم‌افزار «تشخیص سهم رنگ تصویر» (Jégou, 2013) و تصاویر برگرفته از نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا موجود در گالری فریر و اشنگتن^۳ و نسخه خمسه تهماسبی موجود در کتابخانه موزه بریتانیا در لندن^۴ استفاده شده است. توجه به این نکته ضروری است که درصد خطای حاصل از کیفیت و رزولوشن^۵ تصاویر به دلیل ماهیت پژوهش حاضر، قابل چشم‌پوشی است. چراکه این خطا بر نتایج حاصل تأثیری نخواهد داشت.

مبانی نظری

رنگ در نگارگری ایران

رنگ‌ها در نگارگری ایران جنبه‌های کیمیایی دارند و آمیختن آن‌ها خود یک هنر مشابه کیمیاگری است. هر رنگ، دارای تمثیلی خاص و رابطه‌ای با یکی از احوالات درونی انسان و روح است. بازتاب وجود رنگ‌ها در نگارگری ایرانی، بیش از آنکه مقلد رنگ‌های طبیعی پیرامون باشد، حقیقتی فرارزمینی و خارج از دنیای محسوسات را نشان می‌دهد. هوشیاری و بینش دقیق در چینش رنگ‌ها و انتخاب درست هر رنگ به مفهومی نمادین از رنگ‌ها و تأثیرهای متقابل آنها اشاره دارد که بر جان و روح آدمی نفوذ می‌کند (نصیری و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۹). به عنوان مثال درباره فام‌ها یا رنگ‌های اصلی سبز، زرد، آبی و قرمز، آنچه در نگارگری به چشم می‌خورد نه تنها زیبایی بصری و حس‌آمیزی رنگ بلکه، معناهای عمیق و نمادین این رنگ‌هاست که نگارگران به خوبی از آن آگاه بوده و آن‌ها را به کار برده‌اند: رنگ سبز نزد ایرانیان نشانه‌ی خیر و امیدواری و نماد زندگی است. آمیزشی از دانش و ایمان، رنگی آرامش‌بخش، پیام‌آور صلح و طراوت و بیانگر ثبات قدم و استقامت است. در مذهب، سبز نماد ایمان و عقیده و در اعیاد، مظهر رستاخیز و محشر است (حسین زاده قشلاقی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۰۱). آبی نوعی قضاوت درونی در انسان به وجود می‌آورد و آدمی را به اندیشیدن درباره‌ی خود و احساساتش وامی‌دارد (پورعلیخان، ۱۳۸۰: ۷۵). رنگ آبی، رنگ خرقة‌ی صوفیان مبتدی است که در ابتدای مسیر سلوک قرار دارند (مرائی، ۱۳۹۴: ۶۰). لاجورد سمبل ملکوت است و رحمت بی‌انتهای خداوند را نشان می‌دهد. آبی لاجوردی بیانگر بی‌کراتگی

آسمان آرام و تفکربرانگیز سحرگهان صاف است و سرخ نشان معرفت و حکمت (نصیری و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۲).

رنگ در مکتب دوم نگارگری تبریز

در مکتب دوم تبریز که در کارگاه و کتابخانه سلطنتی شاه اسماعیل اول صفوی و شاه تهماسب شکل گرفت، حمایت شاه اسماعیل از هنرمندان کارگاه ترکمانان در تبریز و مهاجرت بهزاد و جمعی از هنرمندان هرات به این شهر، باعث ایجاد شیوه تازه‌ای در نگارگری سده دهم در تبریز شد. حاصل کار هنرمندان مکتب دوم تبریز زیر نظر و مدیریت هنری بهزاد و سلطان محمد، دو نسخه‌ی باشکوه شاهنامه تهماسبی و خمسه تهماسبی است (آژند، ۱۳۸۴: ۲۰). نخستین ویژگی و تمایز این مکتب، در جامه پیکره‌ها رخ نمود که کلاه دوازده ترک قزلباشی بر سر داشتند. از مهم‌ترین ویژگی‌های مکتب دوم تبریز، می‌توان به این موارد اشاره کرد: فضا سازی چندساحتی، رنگ بندی موزون بارنگ‌های متنوع و درخشان، عدم تمرکز ترکیب بندی بر شخصیت اصلی داستان، نمایش همزمان رویدادهای اصلی و فرعی، توجه به واقعیت و برقراری ارتباط میان آدم‌ها، اشیاء و محیط (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۷). بعد از مرگ بهزاد، ویژگی‌های دیگری هم رخ نمود؛ از جمله، نگاره‌ها بزرگ‌تر و باشکوه‌تر شدند (آژند، ۱۳۸۴: ۱۰۲). به عنوان مثال، در نسخه خمسه تهماسبی هنرمندان تمایل داشتند که از رنگ‌های گرم کمتر استفاده کنند. رنگ‌های پرتالو، زنده و روشن برای نگارگری انتخاب نمی‌شود و به جای آن از رنگ‌های خاموش استفاده می‌شود. به خاطر مراعات جوا اجتماعی مضامین نگاره‌ها نیز تا جایی که امکان دارد محترمانه انتخاب شده‌اند. پیکره سازی‌ها، رنگ بندی‌ها و منظره پردازی‌ها در سبک تبریز و ترکیب بندی‌ها متعادل و متوازن نگاره‌ها با سبک هرات هم کاسگی دارد (حاجی نژاد، ۱۳۹۶: ۱۲).

رنگ در مکتب نگارگری مشهد

در مشهد و در کارگاه شاهزاده ابراهیم میرزا، هنرمندانی چون آقامیرک، عبدالعزیز، شیخ محمد و میرزاعلی، با ترسیم تعداد بی شماری از شخصیت‌های گوناگون، نمونه‌های جدید و نمایش آنها در حین حرکت و تأثیر متقابل و جایگزینی در کل فضای نگاره، سعی بر آن داشتند که تا حد امکان زندگی را کامل‌تر و حقیقی‌تر منعکس سازند. می‌توان گفت مکتب مشهد به نوعی در ادامه شکوفایی مکتب دوم تبریز قرار دارد و هنرمندان این مکتب با بهره‌گیری از اسلوب مکتب دوم

تبریز آثار درخور توجهی خلق نموده‌اند که شاخص‌ترین آن‌ها هفت‌اورنگ ابراهیم میرزاست (رئیس‌ی گیلگو و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۹). در این مکتب بیشتر به موضوعات روزمره و عادی توجه شده است؛ تأکیدهای رنگی به خصوص استفاده از رنگ سبز سیردرزمینه اثر و ریتم متنوع خطوط و لکه‌های سفید با طیف صورتی حالتی پرجنبش به صحنه بخشیده‌اند؛ همچنین خط‌های نرم و منحنی، پیکره جوان‌های لاغر با گردن بلند و صورت‌های گرد، صخره‌های قطعه قطعه و درختان کهنسال با تنه و شاخه‌گره‌دار در نگاره‌های مکتب مشهد به چشم می‌آیند. شخصیت‌ها و اشیاء بدون ارتباط با موضوع اصلی در جایگاه باارزشی در صحنه قرار گرفته‌اند؛ در بعضی از نگاره‌ها عناصر به سوی حاشیه‌ها، کشیده شده‌اند و ساختار مستحکم تصویر از بین رفته است (آژند، ۱۳۹۲: ۵۲۳؛ پاکباز، ۱۳۹۰: ۹۴). سرپند سپید زنان و خطوط سپید جامگان، ترکیب شگفت‌انگیزی از حرکت خط‌ها و لکه‌های سفید پدید آورده است (شریف زاده، ۱۳۷۵: ۱۴۴).

به طور کلی پژوهشگران، نگارگری دوره شاه تهماسب را به دو دوره تقسیم می‌کنند؛ دوره اول با توجه و عنایت زیاد او به هنر و هنرمندان همراه است که به راستی آثاری گران بها و نادر تولید شد (۹۴۶-۹۳۰ ه. ق). دوره دوم، دوره تشدید پرهیزگاری و تعدیل در حمایت هنری اوست (۹۵۰ ه. ق تا مرگ وی) (مهدی زاده، ۱۳۹۴: ۱۳). در پژوهش حاضر به بررسی دو نسخه مهم خواهیم پرداخت: نسخه خمسه تهماسبی که در دوره اول و نسخه هفت‌اورنگ شاهزاده ابراهیم میرزا که در خلال دوره دوم حکومت شاه تهماسب تصور شدند.

نسخه خمسه تهماسبی

قطع این نسخه در حدود ۲۵۰ × ۳۶۰ میلی‌متر و کوچک‌تر از نسخه‌ی شاهنامه‌ی تهماسبی است و در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود (شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۱۱). این اثر از زشمند دارای پنج بخش است که به نام‌های مخزن الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکرو اسکندرنامه معروفند که اسکندرنامه به دو بخش اقبال‌نامه و شرف‌نامه تقسیم شده است (قاضی زاده و همکاران، ۱۳۹۷: ۷۹). این نسخه توسط شاه محمود نیشابوری در ۹۴۹-۹۴۵ ه. ق کتابت شده و چهارده نگاره به قلم شاهزاده محمد، آقامیرک، میرسیدعلی، میرزاعلی و مظفرعلی دارد. در سده ۱۱ ه. ق محمدزمان نیز سه نگاره به این نسخه افزوده است (آژند،

چهار نگاره خمسه با نام پیرزن و شاهزاده سنجر، معراج پیامبر، بهرام گور در شکار شیران و اندام شستن شیرین در چشمه سار منسوب به شاهزاده محمد هستند (رهنورد، ۱۳۹۳: ۱۲۳). در پنج نگاره، رقم آقامیرک آمده است: نوشیروان و گفتگوی مرغان در ویرانه، مجنون در بیابان، تاج‌گذاری خسرو، دو حکیم متنازع و سرگرم شدن خسرو و شیرین با داستان‌های عاشقانه. تنها، نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» به دست میرسیدعلی کار شده است. دو نگاره منسوب به میرزاعلی هستند: نغمه‌سرایی باربد برای خسرو و شناختن نوشابه اسکندر را از روی صورتش. نگاره شکار گورخر توسط بهرام هم دارای رقم مظفرعلی است. سه نگاره‌ای که محمدزمان به این نسخه افزوده است عبارت‌اند: فتنه‌ی گاو بردوش در برابر بهرام گور، بهرام گور در حال کشتن اژدها و بزم بهرام گور و شاهدخت هندی (آژند، ۱۳۹۲: ۱۶۴). در متن کتاب برای نگاره‌ها فضایی را خالی گذاشته‌اند. نگاره‌ها به صورت مجزا کار شده و سپس در جای خویش چسبانده شده است. برخی از نگاره‌ها درشت‌تر از فضای ورق‌ها هستند و از سه طرف کادر اختصاص یافته بیرون زده‌اند. نگاره‌ها از نظر ترکیب بندی، مفهوم، اجرا و پرداخت دارای هماهنگی هستند. در طی کتابت این نسخه، شاه‌تهماسب توجه خاصی نسبت به مسایل مذهبی دارد و روحیه‌ی هنرگریزی شاه‌تهماسب بر کتابت این نسخه تاثیرگذار بوده است (حاجی نژاد، ۱۳۹۶: ۱۲).

نسخه هفت اورنگ ابراهیم میرزا

نورالدین عبدالرحمن بن احمد بن محمد متخلص به جامی (۸۹۸-۱۱۷۰ ه. ق) عارف و شاعر مشهور در خرجرد جام از توابع خراسان متولد شد (جامی، ۱۳۷۸: ۶). یکی از مهم‌ترین سروده‌های جامی که در کارگاه ابراهیم میرزا در سال‌های ۹۷۲-۹۶۳ ه. ق کتابت و مصور شد، هفت اورنگ یا صورت فلکی خرس بزرگ است و دارای ۳۰۴ برگ کاغذ کرم رنگ، ۲۸ مجلس مصور و حاشیه‌هایی با تشعیر طلائی است، ۹ تذهیب نیز در سرلوح‌های آغاز و خاتمه هر مثنوی به چشم می‌آید (شرو سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۷). این نسخه هم‌اکنون در گالری فریرواشنگتن به شناسه 1946.12F نگهداری می‌شود و دارای هفت منظومه است که دفتر اول آن سلسله‌الذهب دارای شش تصویر و به رقم مالک دیلمی، دفتر دوم؛ یوسف وزلیخا، شش تصویر و رقم محب علی، دفتر سوم؛ سبحة‌الابرار، پنج تصویر و رقم محمود نیشابوری، دفتر

چهارم؛ سلمان و آبسال، دو تصویر و رقم عیش بن عشرتی، دفتر پنجم؛ تحفه‌الاحرار، سه تصویر به رقم رستم علی، دفتر ششم؛ لیلی و مجنون، سه تصویر و رقم محب علی و دفتر هفتم؛ خردنامه دارای سه تصویر است (حسینی، ۱۳۸۵: ۶). همچنین تذهیب سرلوح‌های آغاز و خاتمه توسط ابراهیم میرزا به همراه عبدالله مذهب شیرازی انجام گرفته و در ۹ صفحه آخر کتاب نام کاتبان و تاریخ شروع رونویسی آورده شده است (شعبان پور، ۱۳۸۲: ۸۶).

جامعه آماری

جامعه آماری پژوهش حاضر بر دو نسخه هفت اورنگ ابراهیم میرزا موجود در گالری فریرواشنگتن و نسخه خمسه تهماسبی در موزه بریتانیا تمرکز دارد. از میان ۲۸ نگاره هفت اورنگ ابراهیم میرزا و ۱۷ نگاره خمسه تهماسبی، با توجه به تقارب موضوعی موجود، دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی»، انتخاب شدند و کاربرد رنگ در نگاره‌ها بر اساس نظریه رنگ ایتن و به لحاظ بصری، احساسی و نمادین صورت گرفت و در نهایت تحلیل یافته‌ها می‌تواند به پرسش پژوهش پاسخ گفته و به درک تشابهات و تفاوت‌های کاربرد رنگ در مکتب دوم نگارگری تبریز و مکتب نگارگری مشهد کمک کند.

توصیف نگاره‌ها

توصیف نگاره منتخب ۱: آمدن مجنون به خیمه لیلی از

خمسه تهماسبی

این داستان در گنج سوم خمسه به نام لیلی و مجنون آمده است (تصویر ۱). داستان نگاره این‌گونه است که مجنون که بی‌قرار دوری معشوق است، روزی پیرزنی را می‌بیند که مردی را در زنجیر به دنبال خود می‌کشاند. علت این عمل را از پیرزن می‌پرسد و پیرزن در پاسخ می‌گوید که به علت فقر با گردانیدن مرد در زنجیر در کوی و برزن، گدایی می‌کنند و در پایان روز آنچه کسب می‌کنند را بین خود تقسیم می‌نمایند. مجنون با زاری و التماس پیرزن را متقاعد نمود تا این بار او را به جای درویش درغل و زنجیر نماید و هرچه از طریق گدایی کسب کنند، متعلق به پیرزن باشد. پیرزن چنین کرده و این‌گونه مجنون به فرصتی برای دیدار محبوبش دست می‌یابد. نگاره نمایشگر لحظه‌ای است که مجنون به خیمه لیلی رسیده است. اثر، فضایی عشایری و زندگی روزمره مردم بادیه‌نشین را نشان می‌دهد. لیلی درون خیمه‌ای سفیدرنگ، برپشتی سفید

استراحت مشغولند، دوزن که در سایبان بالای خیمه لیلی به صحبت پرداخته و جوانی که آن سوتر به آنها نگاه می‌کند، مرد مشک به دست، دوزن که در حال سرو غذا هستند و سه نفر که در چادر کوچک تر به آشپزی مشغولند و دیگران که گرم صحبت و استراحتند.



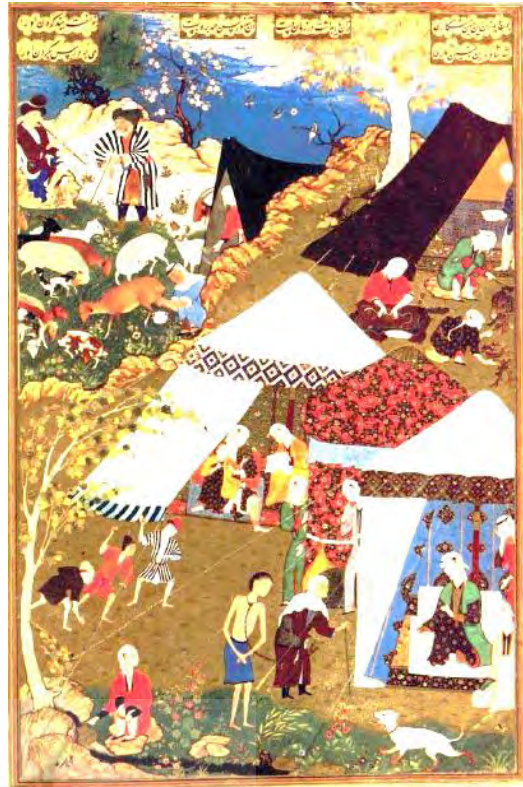
تصویر ۲- نگاره آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی، منسوب به شیخ محمد، ۲/۳۵*۹/۵ سانتی متر، هفت اورنگ ابراهیم میرزا، گالری فریر واشنگتن (simpson, 1997: 198)

تحلیل نگاره‌ها

نگاره منتخب ۱: آمدن مجنون به خیمه لیلی از خمسه

تحلیل بصری رنگ در نگاره منتخب ۱

بر اساس تفکیک فام نگاره (جدول ۱)، سهم فام‌های قهوه‌ای و طلایی بیشتر و رنگ سفید نیز بسیار به کار رفته است. خیمه لیلی به رنگ سفید و لیلی بالباس لاجورد و بالپوش سبز برزیرانداز سفیدی در آن نشسته است. مجنون نیم تنه‌ای آبی ساده به تن دارد و در غل و زنجیر در کنار پیرزنی بارنگ پوست و لباس تیره ایستاده است. سه خیمه؛ دو سفید و یک قرمز و دو سیاه چادر در نگاره به تصویر درآمده است که در فاصله دورتر و پشت این خیمه‌ها قرار دارند و متعلق به خدمه‌اند که در آن مشغول پختن نان و دوشیدن شیر و محافظت از گله‌اند. رنگ لباس کودکان، قرمز و خاکستری است و لباس ندیمه‌ها سفید، قرمز، سبز و زرد و خاکستری است و همه آنها سریند سفید دارند. لباس مردان، یکی قهوه‌ای و دیگری بالپوشی سیاه و سفید مخصوص عشایر عرب است. رنگ زمینه سبز پررنگ





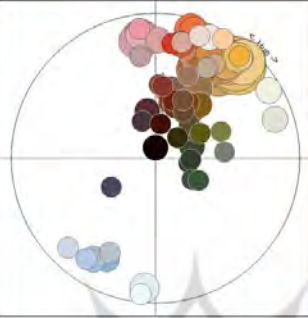
تصویر ۱- نگاره آمدن مجنون به خیمه لیلی، منسوب به میرسیدعلی، ۳۲×۱۸/۲ سانتی متر، خمسه تهماسبی، کتابخانه موزه بریتانیا، لندن (Keworkian, 1983: 202)

تکیه داده است. در مقابل او مجنون و پیرزنی که زنجیر او را در دست گرفته ایستاده‌اند. در این نگاره ۱۴ زن، چهار مرد و چهار کودک حضور دارند. زنانی در حال پختن نان یا غذای محلی، دوشیدن شیر و کارهای روزمره و مردی در کنار گله و دیگری در حال نواختن نی هستند. این نگاره منسوب به میرسیدعلی^{۱۲} است.

توصیف نگاره منتخب ۲: آمدن مجنون به نزدیک کاروان

لیلی از هفت اورنگ ابراهیم میرزا

نگاره آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی در دفتر ششم هفت اورنگ قرار دارد و منسوب به شیخ محمد^{۱۳} است. قیس، در اثر عشق سودایی خود نسبت به لیلی با عقل بیگانه می‌شود و نام مجنون بر خود نهاده و سر به بیابان می‌گذارد (تصویر ۲). روزی کاروانی از دور می‌بیند و شترسواری به او می‌گوید که این کاروان قبیله لیلی است و راهی خانه کعبه هستند. مجنون به نزدیک کاروان می‌رود تا مگر توفیق نیم‌نگاهی به لیلی نصیب او شود. در این نگاره شیب ملایمی از بالا به پایین تصویر احساس می‌شود که افراد (۳۳ نفر) در آن به کار و جنبش و بده بستان مشغولند؛ دوزن شترسواری و دوزن که با توجه به حالت دست‌هایشان، در حال برداشتن جهاز شتر هستند، مرد و زنی که در نزدیک خیمه لیلی به

		<table border="1"> <tbody> <tr><td>113 113 29</td><td>8</td></tr> <tr><td>122 88 43</td><td>9</td></tr> <tr><td>104 74 38</td><td>9</td></tr> <tr><td>213 175 114</td><td>8</td></tr> <tr><td>235 211 137</td><td>8</td></tr> <tr><td>252 253 236</td><td>7</td></tr> <tr><td>106 55 30</td><td>7</td></tr> <tr><td>77 58 40</td><td>5</td></tr> <tr><td>118 76 38</td><td>5</td></tr> <tr><td>230 117 44</td><td>5</td></tr> <tr><td>151 20 24</td><td>4</td></tr> <tr><td>194 135 4</td><td>4</td></tr> <tr><td>150 128 163</td><td>4</td></tr> <tr><td>226 193 156</td><td>3</td></tr> <tr><td>38 23 6</td><td>3</td></tr> <tr><td>112 120 00</td><td>3</td></tr> <tr><td>79 76 53</td><td>3</td></tr> <tr><td>71 71 111</td><td>2</td></tr> <tr><td>117 28 20</td><td>2</td></tr> </tbody> </table>	113 113 29	8	122 88 43	9	104 74 38	9	213 175 114	8	235 211 137	8	252 253 236	7	106 55 30	7	77 58 40	5	118 76 38	5	230 117 44	5	151 20 24	4	194 135 4	4	150 128 163	4	226 193 156	3	38 23 6	3	112 120 00	3	79 76 53	3	71 71 111	2	117 28 20	2	<p>تفکیک فام نگاره منتخب ۱: آمدن مجنون به خیمه لیلی</p>		
113 113 29	8																																										
122 88 43	9																																										
104 74 38	9																																										
213 175 114	8																																										
235 211 137	8																																										
252 253 236	7																																										
106 55 30	7																																										
77 58 40	5																																										
118 76 38	5																																										
230 117 44	5																																										
151 20 24	4																																										
194 135 4	4																																										
150 128 163	4																																										
226 193 156	3																																										
38 23 6	3																																										
112 120 00	3																																										
79 76 53	3																																										
71 71 111	2																																										
117 28 20	2																																										
		<table border="1"> <tbody> <tr><td>205 159 99</td><td>18</td></tr> <tr><td>224 187 101</td><td>14</td></tr> <tr><td>222 187 113</td><td>12</td></tr> <tr><td>223 182 119</td><td>11</td></tr> <tr><td>177 134 99</td><td>9</td></tr> <tr><td>233 194 121</td><td>9</td></tr> <tr><td>238 205 126</td><td>9</td></tr> <tr><td>236 206 136</td><td>9</td></tr> <tr><td>177 129 83</td><td>8</td></tr> <tr><td>214 178 128</td><td>8</td></tr> <tr><td>218 148 156</td><td>7</td></tr> <tr><td>194 140 82</td><td>7</td></tr> <tr><td>110 87 61</td><td>6</td></tr> <tr><td>220 188 159</td><td>6</td></tr> <tr><td>188 100 50</td><td>6</td></tr> <tr><td>151 103 67</td><td>5</td></tr> <tr><td>241 110 64</td><td>5</td></tr> <tr><td>232 198 185</td><td>5</td></tr> <tr><td>215 167 91</td><td>5</td></tr> <tr><td>201 139 106</td><td>5</td></tr> </tbody> </table>	205 159 99	18	224 187 101	14	222 187 113	12	223 182 119	11	177 134 99	9	233 194 121	9	238 205 126	9	236 206 136	9	177 129 83	8	214 178 128	8	218 148 156	7	194 140 82	7	110 87 61	6	220 188 159	6	188 100 50	6	151 103 67	5	241 110 64	5	232 198 185	5	215 167 91	5	201 139 106	5	<p>تفکیک فام نگاره منتخب ۲: آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی</p>
205 159 99	18																																										
224 187 101	14																																										
222 187 113	12																																										
223 182 119	11																																										
177 134 99	9																																										
233 194 121	9																																										
238 205 126	9																																										
236 206 136	9																																										
177 129 83	8																																										
214 178 128	8																																										
218 148 156	7																																										
194 140 82	7																																										
110 87 61	6																																										
220 188 159	6																																										
188 100 50	6																																										
151 103 67	5																																										
241 110 64	5																																										
232 198 185	5																																										
215 167 91	5																																										
201 139 106	5																																										

و طلایی و رنگ آسمان آبی لاجوردی است. در این نگاره از تمایز رنگ برای جداسازی عرصه ها استفاده شده است. رنگ صخره ها به رنگ زرد روشن و منطبق با جلوه واقعی آنها در طبیعت است. یک درخت چنار کهنسال با برگ های زرد و نارنجی در بالای تصویر و درخت سپیداری جوان تر و با برگ های سبز و زرد در پایین تصویر دیده می شوند. رنگ گرم طلایی، سطح وسیعی از نگاره را در بر گرفته است و در عین تقابل با رنگ سرد آبی آسمان، زمینه مناسبی را برای نمایش رنگ های متضاد خیمه های سفید، سیاه و سرخ، فراهم نموده است. تضاد میان رنگ های گرم و سرد، تیره و روشن و رنگ های مکمل به چشم می خورد. تکرار رنگ ساز و رنگ سفید در جای جای نگاره موجب حرکت بصری دایره وار در اثر می گردد. مشابه چنین گردش های رنگی، در رنگ های سیاه چادرها و لباس برخی از افراد وجود دارد

استواری بصری خاصی را ایجاد کرده است. خیمه سرخ بین دو خیمه سفید که دارای نقوش اسلیمی است و دختری با لباس قرمز که زیر درخت و در کنار جوی آب نشسته، به احساس عاشقانه صحنه افزوده است. شدت اختلاف بین سطوح تیره و روشن خیمه ها و یا تنوع رنگی سطوح تشکیل دهنده پوشش و پیکر انسان ها و اندام حیوانات در متن وسیع نگاره، باعث ایجاد پویایی و حرکت در نگاره می شود.

تحلیل نمادین رنگ در نگاره منتخب ۱

رنگ لباس مجنون در این نگاره آبی روشن انتخاب شده و تن نیمه برهنه و لاغر او نمایان است. رنگ آبی، رنگ خرقة صوفیان مبتدی است که در ابتدای مسیر سلوک قرار دارند. رنگ لباس لیلی لاجوردی و سبز است. لاجوردی نشان پیوند با ملکوت و سبز نشانه خیر و امیدواری و نماد زندگی است. رنگ سفید خیمه لیلی در تقابل و تضاد با رنگ سیاه چادرها بر بزرگی و مقام او دلالت دارد و اسلیمی های قرمز بر زمینه لاجوردی خیمه سرخ رنگ میان دو خیمه سفید، یادآور عشقی آسمانی است. لیلی بر زیراندازی سپید درون خیمه سپید، نه قرمز، نشسته است که پاکی درون عاشق را تداعی می کند که عشق مادی را پشت سر نهاده و به نور سپید عشق الهی رسیده است. طلایی گرمی که در زمینه

تحلیل احساسی رنگ در نگاره منتخب ۱

رنگ های پراکنده و یکنواخت تصویر، آرامش کاروان در یک روز عادی را بر پهنه دشت نشان می دهد. رنگ سبز و سردی چمن ها و جوی آب جلوی تصویر و درخت سپیدار، بر صفای مکان افزوده است. رنگ نیم تنه و تن عریان مجنون، حالت زار و مدهوش او را در مقابل خیمه لیلی محسوس می سازد. رنگ متضاد سیاه و سفید خیمه ها و سیاه چادرها پایداری و

به کار گرفته شده و آسمان لاجوردی نگاره فضایی معنوی و وسیع را به وجود آورده است.

کرده اند. علاوه بر این نوعی لطافت و زنانگی در رنگ های صورتی و طلایی نگاره محسوس است.

نگاره منتخب ۲: آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی از هفت اورنگ

تحلیل بصری رنگ در نگاره منتخب ۲

جدول تفکیک فام نگاره (جدول ۱) نشان می دهد که فام های صورتی و طلایی در این نگاره بیشتر به کار گرفته شده است. خیمه لیلی که در بالای نگاره جای گرفته بسیار زیبا و مجلل است و این به کمک نقوش زیبایی طلایی بر زمینه لاجورد نشان داده شده است. نیم تاج و لباس لیلی نیز طلایی با گل های قرمز و بسیار فاخر است. در مقابل مجنون لباسی کهنه و بالا پوشی آبی ساده بر تن دارد. طرح های طلایی و رنگین لباس ندیمه ها در جای جای صحنه دیده می شود. بیشتر آن ها نیم تاج و روبنده سفید دارند که مطابق لباس زنان دوره صفویه است و از مکتب و اعتبار دارنده آن خبر می دهد. دو خیمه، سه سایبان و یک چادر کوچک تر برای آشپزی در این نگاره وجود دارد که احتمالاً خیمه نارنجی با لایه درونی آبی، مردانه و آن که بسیار مجلل و منقوش است و سایبانی صورتی دارد و لیلی بر در آن ایستاده، زنانه است. ۲۶ مرد و شش زن در نگاره حضور دارند که رنگ لباس آنها بسیار متنوع است. بیشتر مردان تاج قزلباش به سردارند. اساس تاج قزلباش، کلاه سرخ نمدی بلندی بود که به دوازده ترک یا چین، نمادی از دوازده امام شیعه، منتهی می شد. گرد کلاه یا تاج نمدین سرخ، دستاری سپید یا سبز (سادات) و با طلایی گلابتون دوزی شده یا رنگارنگ از جنس پشم، ابریشم، کتان، زربفت می پیچیدند (شیخی و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۵). رنگ پوست افراد در نگاره ها متناسب با سن آنها انتخاب شده است؛ افراد جوان تر رنگ پوست روشن تر و پیران رنگ پوست تیره تر دارند.

تحلیل احساسی رنگ در نگاره منتخب ۲

رنگ صورتی استفاده شده در سایبان و چادر لطافت خاصی به صحنه بخشیده است. خدم و حشم بسیار، ظروف دریدار طلایی، پارچه های منقوش رنگارنگ سبز و لاجورد لباس افراد، سایبان های منقوش و زیبا، زمین و براق مذهب و منقوش چهارپایان همه و همه نشان از ثروت و تمکن کاروان لیلی دارد. به نظر می رسد پراکندگی رنگ ها در این نگاره، بیشتر در خدمت ریتم و حرکت هستند و به پویایی آن کمک

تحلیل نمادین رنگ در نگاره منتخب ۲

رنگ لباس مجنون در این نگاره بالا پوشی به رنگ آبی و نشانی از سالکین مبتدی است. رنگ لباس لیلی قرمز با گل هایی طلایی است و بسیار فاخر که نشان از تمکن و ثروت او و نماینده ظاهری زیبا در کسوت دنیوی معشوق است که چون زر، گران بها و در عین حال دنیوی و ناسوتی است. در مقابل آسمان طلایی این نگاره، رمز روشنی، تابناکی و خلوص و پاکی لاهوتی است. درختی با سیب های قرمز هم در بالای تصویر قرار دارد که معنای نمادین عشق، در فرهنگ ایرانی است.

تحلیل یافته ها

بررسی تطبیقی تحلیل بصری رنگ در دو نگاره

بررسی تطبیقی دو نگاره منتخب نشان می دهد که برخلاف تقارب موضوعی دو نگاره، نگارگران از جلوه های بصری رنگی متفاوت برای روایت داستان استفاده کرده اند. بررسی تطبیقی تحلیل بصری کاربرد رنگ این دو نگاره، در جدول ۲ آمده است. داده های جدول ۱ و ۲ نشان می دهند که:

- رنگ های سفید و طلایی بسیاری در نگاره خمسه تهماسبی استفاده شده، در حالی که برتری سهم رنگ صورتی و طلایی در نگاره هفت اورنگ مشهود است. بعلاوه رنگ های سرد و خاموش در نگاره خمسه تهماسبی و در مقابل رنگ های گرم و روشن در نگاره هفت اورنگ بیشترند.
- دو نگاره در کاربرد سبزی تیره برای سبزه زار دشت در نگاره اول و سبزی دامنه کوه در نگاره دوم تطابق دارند. طلایی گرم زمینه در نگاره خمسه تهماسبی، گستردگی دشت و فضای فراخ محل اسکان قبیله لیلی را نشان می دهد ولی تعدد آبه ها در نگاره هفت اورنگ مجالی برای دیدن زمینه نداده و محدودیت فضای کاروان و شلوغی آن محسوس است.
- در عوض طلایی در آسمان این نگاره استفاده شده است.

- رنگ لباس زنان در نگاره خمسه تهماسبی عبارتند از: قرمز، سبز، لاجوردی، زرد، صورتی و آبی که بیشتر ساده و بدون طرح هستند که حاصل سادگی زندگی عشایری است اما لباس زنان در نگاره هفت اورنگ به رنگ های طلایی، قرمز، سبز و اکثراً با نقوش زربفت و گل دار است.

- رنگ لباس مردان در نگاره خمسه تهماسبی، سیاه و سفید راه راه لباس عشایر و قهوه ای سیرو آبی ساده است اما در

جدول ۲- بررسی تطبیقی تحلیل بصری رنگ در دو نگاره منتخب (نگارندگان)

نگاره منتخب ۲	نگاره منتخب ۱	موضوع
		رنگ زمینه
سبز تیره	سبز تیره و طلایی	
		رنگ لباس زنان
طلایی، قرمز، سبز و اکثرا با نقوش زربفت و گلدار	قرمز، سبز، لاجوردی، زرد، صورتی و آبی اکثرا ساده و بدون طرح	تحلیل بصری رنگ
		رنگ لباس مردان
سبز، قرمز، قهوه‌ای کمرنگ و پررنگ، زرد، آبی ساده و بدون طرح	سیاه و سفید راه‌راه، قهوه‌ای سیر و آبی ساده	
		رنگ خیمه‌ها
طلایی، لاجورد، نارنجی، صورتی طرح دار و فاخر	سفید، سیاه ساده و قرمز طرح دار	
		رنگ آسمان
طلایی	لاجوردی	

نگاره هفت اورنگ بسیار متنوع و سبز، قرمز، قهوه‌ای کم‌رنگ و پررنگ، زرد، آبی ساده و بدون طرح است.

- رنگ خیمه‌های سفید، سیاه چادرها و خیمه‌ی قرمز نگاره خمسه تهماسبی در مقابل تنوع رنگ‌های شاد و روشن، صورتی و آبی خیمه‌های هفت اورنگ و اسلیمی‌ها و ختایی‌های زیبای لاجورد و طلا و سبز در خیمه‌های هفت اورنگ، تفاوت آشکار این دو نگاره را در کاربرد رنگ و تزئینات نگاره نشان می‌دهد.

به‌طورکلی کیفیت بصری رنگ و تنوع رنگ‌های به‌کاررفته در دو نگاره بسیار متفاوت است و این نشان‌دهنده تمایز نحوه کاربرد رنگ توسط نگارگران مکتب دوم تبریز و نگارگران مکتب مشهد است. کثرت کاربرد رنگ‌های روشن و گرم مکتب مشهد در مقایسه با برتری رنگ‌های سرد و خاموش به‌کاررفته در مکتب دوم تبریز، در این دو نگاره به وضوح پیداست که جلوه زیباتر بصری را در نگاره هفت اورنگ سبب شده است.

بررسی تطبیقی تحلیل احساسی رنگ در دو نگاره

همان‌طور که در جدول ۲ آمده است، بررسی تطبیقی حس آمیزی رنگ در دو نگاره منتخب نشان می‌دهد که در مکتب مشهد از گزینه‌های رنگی متنوع‌تری برای بیان احساسی رنگ استفاده شده است:

- رنگ‌های قرمز آتشین در مجاورت سیاه و سفید در خمسه تهماسبی و قرمز و صورتی‌ها در کنار طلایی و لاجوردی هر دو بر القای حس عاشقانه ناظرند اما در نگاره خمسه این عشق، گویی با حسی واقع‌بینانه و با معرفت، بینش و سکون همراه است و در نگاره هفت اورنگ با شکوهی شاعرانه و لطافتی زنانه.

- رنگ‌های سبز، طلایی و لاجوردی نگاره خمسه تهماسبی حسی معنوی و ملکوتی را القا می‌کنند در حالی که رنگ‌های صورتی، لاجورد و طلایی نگاره هفت اورنگ احساسی فرح‌بخش و لطیف را تداعی می‌کنند و این شاید بیش از پیش تمایز دو نگاره را در عین تقارب موضوعشان نشان می‌دهد.

- شور و حرکت حاصل از کاربرد زیاد رنگ‌های سفید و قرمز حاصل در نگاره خمسه تهماسبی بسیار کمتر از شور و حرارت و تکاپویی است که رنگ‌های متنوع، شاد و روشن، نارنجی و زرد فراوان نگاره هفت اورنگ به بیننده القا می‌کند و این به سبب حالت سکون حاکم بر نگاره خمسه تهماسبی حاصل از اسکان قبیله لیلی در دشت باشد که در تضاد با حال و

هوای حرکت و اطراق موقت نگاره هفت اورنگ است که توسط نگارگران توانای هردو نگاره به مدد رنگ، به خوبی نشان داده شده است. بعلاوه تن برهنه، لاغرو نیم‌تنه آبی ساده در نگاره خمسه تهماسبی بر تن مجنون، همچنان که در نگاره هفت اورنگ هم تن برهنه و بالاپوش آبی ساده بر تن مجنون است، هردو حس رفتی را به بیننده القا می‌کند که هم حاصل تن زرد و پژمرده اوست که در هردو نگاره پیداست و هم حاصل یک‌رنگی اش.

بررسی تطبیقی تحلیل نمادین رنگ در دو نگاره

همان‌طور که در جدول ۴ آمده است، تحلیل نمادین رنگ در دو نگاره نیز دارای تفاوت و شباهت‌هایی است:

- رنگ لباس مجنون در هردو نگاره منطبق است و این آبی ساده نماد سالکیست بی‌پیرایه و مدهوش که در مرحله‌ای از وجد و استغراق است که جز لیلی نمی‌بیند و برای نیم‌نگاهی، حاضر است آزادی خویش به دست غل و زنجیر بسپارد و تا جلوی خیمه لیلی برسد، همان‌طور که به نزدیک کاروان او می‌رود تا مگر لحظه‌ای او را ببیند.

- رنگ لباس مردان در نگاره خمسه تهماسبی، رنگ‌های نمادین بادیه‌نشینان و عشایر عرب است که در این دشت وسیع سکنی گزیده‌اند و رنگ‌های سرد نگاره هم به این آرامش و ایستایی ناظر است اما رنگ و طرح لباس مردان در نگاره هفت اورنگ، رنگ‌هایی متنوع با طرح‌هایی طلایی، الوان و فاخر و همان لباس قزلباش‌هاست که نشان از تمکن کاروانیانی دارد که به سویی روانه و در حال سفرند که به خوبی در رنگ‌های گرم و پرتحرک این نگاره انعکاس یافته است.

- در نگاره خمسه تهماسبی، لیلی در لباس لاجوردی و سبز نشسته بر بیزاندازی سپید در درون خیمه، معنایی مقدس، عمیق و لاهوتی از عشق را نشان می‌دهد. در حالی که رنگ سرخ و طلایی لباس لیلی در حالی که بیرون از خیمه ایستاده است، در نگاره هفت اورنگ نتوانسته معنای عمیق و معنوی عشق را نشان دهد و آن را به ظواهر دنیوی آراسته است که این امر هم می‌تواند نماینده برداشت متفاوت معنای عشق توسط نگارگران باشد و هم به دلیل فضای اجتماعی و مذهبی خاص کارگاه تبریز زیر نظر شاه تهماسب که ظاهراً در مکتب مشهد کمتر مورد توجه قرار گرفته و نگارگران کارگاه شاهزاده ابراهیم میرزا در کاربرد رنگ مجبور به رعایت چنین ملاحظاتی نبوده‌اند. در نسخه خمسه تهماسبی هنرمندان تمایل داشتند که از رنگ‌های گرم کمتر استفاده کنند.

محدود به سفید و سیاه و قرمز است. نمادی از روشنایی آتشین عشق در میان نور سفید مطلق ازلی و سیاهی ظلمت گمراهی. سپیدی خیمه‌ها نمادی از آگاهی است و لیلی نه درون خیمه قرمز بلکه درون خیمه سفید برزیراندازی سفید، نشسته است و به مجنون نظاره می‌کند. حال آنکه خیمه‌های رنگارنگ کاروان لیلی در نگاره هفت اورنگ، نمادی از جلوه دنیایی عشق است در صورت ظاهری فاخر و فریبنده و البته خیمه لیلی فاخرتر و منقوش با اسلیمی‌های لاجورد و طلایی و بسیار تجملی.

- در نگاره خمسه تهماسبی، رنگ‌های پاییزی برگ درخت کهنسال چنار که خود نماد جاودانگیست، در تضاد آشکار با

درختی که شکوفه‌های صورتی آن از دور پیداست، نمادی از وارستگی است. زرد شدن و در نهایت افتادن برگ‌ها برائت از گناهان و رسیدن به مقامی بالاتر در مسیر سیر و سلوک بنده، دلالت دارد و درخت سپیدار جوان با برگ‌های سبز و زرد که در مسیر نسیمی قامت خم نموده است، می‌تواند نماد نوپایی عشق مجنون باشد در برابر لیلی. این در مقابل معنای سیب‌های سرخ ممنوعه درخت پربار نگاره هفت اورنگ ابراهیم میرزاست که عشق را وادی پرمخاطره و پر جاذبه‌ای می‌نمایاند که سالک نوپای آواره را به هر سو می‌کشاند.

- رنگ‌های طلایی، سبز و لاجوردی زمینه در نگاره خمسه

جدول ۳- بررسی تطبیقی تحلیل احساسی رنگ در دو نگاره منتخب (نگارندگان)

موضوع		نگاره منتخب ۱		نگاره منتخب ۲	
تحلیل احساسی رنگ	رنگ‌های عاشقانه			قرمز و صورتی‌های بسیار	
	رنگ‌های فرح‌بخش			طلایی، نارنجی، صورتی و آبی	
	رنگ‌های پر شور و حرکت			زرد و قرمز بسیار	

جدول ۴- بررسی تطبیقی تحلیل نمادین رنگ در دو نگاره منتخب (نگارندگان)

نگاره منتخب ۲	نماد	نگاره منتخب ۱	نماد	موضوع
	ملکوت و معنویت		وسعت و ملکوت	رنگ زمینه
آسمان طلایی		زمین طلایی، سبز و لاجوردی		
	ثروت و عشق		پاکی و معصومیت و ثروت	رنگ لباس لیلی
طلایی و قرمز		لاجوردی و سبز		
	سادگی و سلوک		سادگی و سلوک	رنگ لباس مجنون
آبی ساده		آبی ساده		
	مردانه و زنانه بودن ثروت و تمکن مالی		سادگی زندگی عشایری	رنگ‌های خیمه‌ها و لباس افراد
طلایی، لاجورد، نارنجی، صورتی طرح دار و فاخر		سفید سیاه و قرمز- رنگ مخصوص لباس‌های عشایری		

تحلیل نمادین رنگ

تا جایی که امکان دارد محترمانه انتخاب شده‌اند (حاجی نژاد، ۱۳۹۶: ۱۲).
رنگ خیمه‌ها در نگاره خمسه تهماسبی ساده و بی‌آلایش و

رنگ‌های پرتالو، زنده و روشن برای نگارگری انتخاب نمی‌شود و به جای آن از رنگ‌های خاموش استفاده می‌شود. به خاطر مراعات جوامع اجتماعی مضامین نگاره‌ها نیز

تھماسبی نمادی از پیوند لاجوردی ملکوت و سبزیباغ بهشت باطلایی خاک است که در مقابل رنگ طلایی آسمان در نگاره هفت اورنگ که مراتب سیروسلوک انسان را نداعی می‌کند از خاک تا به افلاک و این ممکن نیست الا به مدد عشق، آنچه محتوای نگاره بر آن ناظر است.

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» از خمسه تھماسبی و نگاره «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی» از هفت اورنگ ابراهیم میرزا براساس نظریه رنگ ایتن پرداختیم. استفاده از رنگ‌های متنوع‌تر، گرم‌تر و روشن‌تر، تضادهای رنگی زیبا و همجواری رنگ‌های مکمل در رنگ لباس مردان و زنان، رنگ خیمه‌ها و سایر اجزا در نگاره هفت اورنگ نشان از تمایز آشکار بصری و جلوه زیباتر کاربرد رنگ در مکتب مشهد نسبت به مکتب دوم تبریز دارد که در آن رنگ‌های سرد بسیار، محدود، خاموش و محتاطانه به کار رفته‌اند. از طرفی یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد این دو نگاره به لحاظ کاربرد احساسی و نمادین رنگ، دارای تفاوت معنایی اند. رنگ‌های نگاره خمسه تھماسبی حس آرامشی توأم با سکون، معرفت و ملکوت را القا می‌کنند اما رنگ‌ها در نگاره هفت اورنگ پرشور و حرکت، لطیف و درعین حال تجملی هستند. همچنین کاربرد رنگ در معنای نمادین در نگاره خمسه تھماسبی، مفهوم عشق با معنویت، آگاهی، ملکوت و لاهوت را نشان می‌دهد و در نگاره هفت اورنگ، کاربرد نمادین رنگ معنای دیگری از مفهوم عشق را نداعی می‌کند که معنایی شاعرانه، پر زرق و برق، دنیوی، در حال تغییر، پر شور و تکاپو است.

تنها شباهت دو نگاره، رنگ آبی لباس مجنون است که نماد سالکی است نوپا و بی‌پیرایه که با رسیدن به نزدیک لیلی، به مرحله‌ای از وجد و استغراق می‌رسد که جز لیلی نمی‌بیند. به طور کلی، بررسی تطبیقی دو نگاره منتخب براساس نظریه رنگ این نشان می‌دهد که تفاوت‌های آشکاری در کاربرد رنگ در دو نگاره وجود دارد که به نظر می‌رسد هم به تمایز نحوه کاربرد رنگ در مکاتب دوم تبریز و مشهد مربوط باشد، هم به تفاوت بین دریافت مفهوم وجودی عشق توسط دو نگارگر و شاید هم به فضای خاص اجتماعی و مذهبی حاکم بر کارگاه تبریز تحت حمایت شاه تھماسب و کارگاه مشهد تحت حمایت شاهزاده ابراهیم میرزای صفوی مربوط باشد که تفاوت معنایی و محتوایی این دو نگاره را با وجود تقارب

موضوعی سبب شده است.

درواقع، تطبیق یافته‌ها نشان می‌دهد که براساس نظریه رنگ ایتن، علیرغم زیبایی جلوه‌های بصری رنگ در نگاره هفت اورنگ و استفاده از رنگ‌های گرم، شاد و لطیف در مکتب مشهد و با وجود فضای محتاطانه و خاص کارگاه تبریز و به مدد کاربرد هوشمندانه رنگ‌های خاموش و سرد، برخلاف انتظار و به لحاظ احساسی و نمادین، شاهد بازتاب بهتر معنای عمیق و والای عشق در نگاره خمسه تھماسبی در مکتب دوم تبریز نسبت به نگاره هفت اورنگ ابراهیم میرزا در مکتب مشهد هستیم.

پی‌نوشت

1 Sherve Simpson

2 Johannes Itten

۳. نسخه هفت اورنگ شاهزاده ابراهیم میرزا در گالری فریرواشنگتن به شناسه ۱۹۴۶، ۱۲۴ نگهداری می‌شود. آدرس الکترونیکی موزه: <http://www.freersackler.si.edu>.

۴. نسخه‌ی خمسه‌ی نظامی تھماسبی در موزه‌ی بریتانیا با شماره‌ی ۲۲۶۵، ثبت شده است. آدرس الکترونیکی موزه: <https://www.britishmuseum.org>.

5 Resolution

۶. فام صفتی از رنگ است که جایگاه آن را در سلسله رنگی (از قرمز تا بنفش) مشخص می‌کند، فام را می‌توان مشخص‌کننده اسم عام رنگ‌ها تعریف کرد (قرمز، آبی یا زرد). به همین ترتیب رنگ‌های سفید، خاکستری و سیاه جزء دسته‌بندی عمومی بی‌فام محسوب می‌شوند. قرمز، زرد، آبی را فام‌های اولیه می‌گویند و چون مبنای سایر فام‌ها هستند، رنگ‌های اصلی نیز نام گرفته‌اند (حسینی راد، ۱۳۸۷: ۱۲۰-۱۱۶).

۷. میرسیدعلی فرزند میرمصور بود و در سال ۳۱۳ ه. ق در تبریز چشم به جهان گشود. در نزد پدر، شاهزاده محمد و آقامیرک آموزش دید و در چهره‌پردازی، تذهیب، آب‌رنگ و نقاشی‌های روغنی و به خصوص جلدسازی مهارت والایی داشت. با رویگردانی شاه تھماسب از هنر با پدرش میرمصور به نزد فرمانروای هند همایون گورکانی رفت و بدین ترتیب مکتب نگارگری گورکانی هند شکل گرفت (پاکباز، ۱۳۸۸: ۹۳).

۸. شیخ محمد اهل سبزوار بود و تا زمانی که ابراهیم میرزا در مشهد بود در کنار او کار می‌کرد و در حدود ۹۹۶ ه. ق در قزوین درگذشت و وی در فاصله سال‌های ۹۶۳ تا ۹۷۲ ه. ق یازده نگاره از هفت اورنگ را کار کرد (آزند، ۱۳۸۴: ۷۲).

منابع

آزند، یعقوب (۱۳۸۴). *مکتب نگارگری تبریز- قزوین و مشهد*. تهران: فرهنگستان هنر

آزند، یعقوب (۱۳۹۲). *نگارگری ایران*. جلد دوم، تهران سمت.

ایتن، یوهانس (۱۳۹۱). *کتاب هنر رنگ*. ترجمه عربعلی شروه. تهران:

رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دوره صفویه، *هنرهای صناعی اسلامی*، شماره ۱، ۱۲۷-۱۳۹.

مهدی زاده، علی رضا. (۱۳۹۴). مقایسه تطبیقی نگاره «معراج» در خمسه نظامی و فال نامه تهماسبی، *جلوه هنر*، ش ۵۰۷-۱۶.

نصیری، محمد؛ افراسیاب پور، علی اکبر. احمدی، فریبا (۱۳۹۵). نماد عرفانی رنگ در هنر و معماری اسلامی، *عرفان اسلامی*، سال چهاردهم، شماره ۵۶، ۵۳-۷۱.

هاشمی، غلامرضا؛ شیخی، علیرضا؛ دولت آبادی، فهیمه (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی تزئینات معماری در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و هفت اورنگ ابراهیم میرزا، *مطالعات تطبیقی هنر*، دوره ۹، شماره ۱۸، ۵۱-۷۰.

References

- Azhand, Y. (2005). *Tabriz and Qazvin - Mashhad painting*, Tehran: Farhangestan-E Honar (Text in Persian).
- Azhand, Y. (2016). *Iranian Painting (Research in the History of Iranian Painting)*, Tehran: Samt (Text in Persian).
- Azimi Nejad, M., Khajeh, A., Najarpour, A., Taqvi Nejad, B. (2016). Structural analysis of gilding designs in Haft Orang paintings by Ebrahim Mirza, *Bagh-e Nazar*, 15 (69), 3-50.
- Ghazizadeh, K., Khazaei, M. (2005). Characteristic of Colors in Haft Peykar Nizami, *Islamic Art Studies*, Volume 2, Number 3, 7-24. (Text in Persian).
- Hajinejad, S. (2017). *Analysis of Khamseh Nezami Tahmasebi paintings in the historical-artistic context of Safavid Tabriz School of Painting*, 4th Conference on Literary Text Studies, Tehran. (Text in Persian).
- Hashemi, G., Sheikhi, A., Dolatabadi, F. (2018). Comparative study of architectural decorations in the Baysonghori Shahnameh and Ibrahim Mirza's Haft Awrang Paintings, *Comparative Studies of Art*, Volume 9, Number 18, 51-70. (Text in Persian).
- Hosseinzadeh, G.S., Munsif, S.M. (2016). Investigating the commonalities and differences between the fabrics of the Safavid and Ottoman eras, *Nagareh*, No. 41, 94-112. (Text in Persian).
- Hosseini, M. (2006). Haft Awrang (Jami according to the picture), *Ketabmah Honar*, 6-19. (Text in Persian).
- Hosseini Rad, A. (2008). *Foundations of Visual Arts*, Tehran: iran text school books.
- Itten, J. (2012). *The Art of Color; the Subjective Experience and Objective Rationale of color*. Tehran: yassavol.
- Jami, N. (1999), *Masnavi Haft Awrang*, Tehran: Miras Maktoob (Text in Persian).
- Jégou, L. (2013) *Color Proportion of an Image, A tool by L. Jégou*, Université de Toulouse-Le Mirail, Dépt. De Géographie, 2013-07, version 07/25/13
- Kevorkian, A.M., Seeker, J. P. (1998). *The Gardens of Desire: Seven Centuries of Persian Painting*, (translated by P. Marzban). Tehran: Farzan Rooz.
- Mehdizadeh, A. (2014). Comparative comparison of «Meraj» diary in Khamseh Nezami and Tah-

یساولی.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرو سیمین.

پورعلیخان، هانیه (۱۳۸۰). *دنیای اسرارآمیز رنگ ها*. تهران: هزاران.

جامی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد (۱۳۷۸). *مثنوی هفت اورنگ*. تهران: میراث مکتوب.

حاجی نژاد، سارا (۱۳۹۶). تحلیل نگاره‌های خمسه‌ی نظامی تهماسبی در بستر تاریخی-هنری مکتب نگارگری تبریز صفوی، *چهارمین همایش متن پژوهی ادبی*. تهران.

حسین زاده قشلاقی، سارا و مونس سرخه، مریم (۱۳۹۵). بررسی وجوه اشتراک و افتراق پارچه‌های عصر صفوی و عثمانی، *نگره*، شماره ۴۱، ۹۴-۱۱۲.

حسینی، مهدی (۱۳۸۵). *هفت اورنگ* (جامی به روایت تصویر)، *کتاب ماه هنر*، ۶-۱۹.

حسینی راد، عبدالمجید (۱۳۸۷). *مبانی هنرهای تجسمی*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی.

رهنورد، زهرا (۱۳۹۳). *تاریخ هنر ایران در دوره‌ی اسلامی: نگارگری*. تهران: سمت.

ریسی گیگلو، اردلان و شهبازی شیران، حبیب (۱۳۹۵). مقایسه نگارگری مکاتب تبریز دوم (صفوی) و مشهد (ابراهیم میرزا) با تاکید بر نگاره‌های شاهنامه تهماسبی و هفت اورنگ جامی، *سومین کنگره بین المللی پژوهش های کاربردی علوم انسانی اسلامی*. گرگان.

شایسته فر، مهناز (۱۳۸۶). جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه تهماسبی، *مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۷، ۲۲-۷.

شروسیمیسون، ماریانا (۱۳۸۲). *شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران. شاهکارهای نقاشی از قرن دهم*. مترجم: عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، مقدمه و ویرایش: آیدین آغداشلو. تهران: نسیم دانش.

شریف زاده، محمد رضا و تقدس نژاد، زهرا (۱۳۹۸). بررسی تطبیق داستان نگاره مجنون در میان ددان خمسه طهماسبی با نگاره پارچه مضبوط در موزه بوستون به شماره ثبت ۲، براساس نظریه بینا متنیت، *مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۲۹، ۳۴-۴۶.

شعبان پور، منیره (۱۳۸۲). مکتب نگارگری هرات و هفت اورنگ، *کتاب ماه هنر*، شماره ۶۳ و ۶۴، ۸۶-۹۲.

شهنوازی، بهناز (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی جلوه گوناگون خورشید بر اساس نجوم قدیم در اشعار نظامی و انعکاس آن در خمسه شاه تهماسبی، *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۶ (۳۸)، ۲۳۰-۲۴۴.

شیخی، علیرضا، میرصانع، عاطفه سادات. (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی فرم سربوش شاهانه در دوره‌های صفویه و قاجار، *جلوه هنر*، ش ۱۱، ۳۳-۴۲.

قاضی زاده، خشایار و خزایی، محمد (۱۳۸۴). مقامات رنگ در هفت پیکر نظامی، *مطالعات هنر اسلامی*، سال ۲، شماره ۳، ۷-۲۴.

عظیمی نژاد، مریم؛ خواجه احمد عطاری، علیرضا؛ نجاریور جباری، صمد؛ تقوی نژاد، بهاره (۱۳۹۶). تحلیل ساختاری طرح‌های تذهیب در نگاره‌های هفت اورنگ ابراهیم میرزا، *باغ نظر*، ۱۵ (۶۹)، ۳-۵۰.

کورکیان، ای ام و سیکر، ژپ (۱۳۷۷). *باغ های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران*، ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزاد روز.

محبی، بهزاد. حسن خانی قوام، فریدون. امانی، مریم (۱۳۹۷). بررسی

masebi's fortune-telling, *jelve-y-honar*, vol. 7, 5-16. (Text in Persian).

Mohebbi, B., Hasankhani Ghavam, F., Amani, M. (2017). Investigating the relationship between social status and clothing color selection in Safavid period paintings, *Islamic Industrial Arts*, No. 1, 127-139. (Text in Persian).

Nasiri, M., Afrasiabpour, A., Ahmadi, F. (2015). The Mystical Symbol of Color in Islamic Art and Architecture, *Islamic Mysticism*, No. 56, 53-71 (Text in Persian).

Pakbaz, R. (2011). *Iranian Painting: From Past till Today*, Tehran: Zarin-o-Simin (Text in Persian).

Pour AliKhan, H. (2001). *The Mysterious World of Colors*, Tehran: Hezareh (Text in Persian).

Rahnavard, Z. (2014). *History of Iranian Art in the Islamic Period: Painting*, Tehran: Samat (Text in Persian).

Reisi G.A., Shahbazi, S.H. (2016). *Comparison of Tabriz (Safavid) and Mashhad (Ebrahim Mirza) School of Painting with emphasis on the paintings of Shahnameh, Tahmasebi and Jami's Haft Awrang*, 3rd International Congress of Applied Research in Islamic Humanities, Gorgan (Text in Persian).

Shabanpour, M. (2003). Herat School of Painting and Haft Awrang, *Ketabmah Honar*, No. 63 and 64, 86-92 (Text in Persian).

Shahnavazi, B. (2020). A Comparative Study of the Various Effects of the Sun Based on Ancient Astronomy in Nizami Poems and Its Reflection in Khamseh Shah Tahmasebi, *Islamic Art Studies*, 16 (38), 230-244 (Text in Persian).

Sharifzadeh, M.R., Taqdasnejad, Z. (2019). A Comparative Study of Majnun Image Story Among Wild Beasts of Shah Tahmasp's Khamseh (Five Persian books) with Textile Image Recorded in Boston Museum, Registration number: 1928.2, based on Intertextuality Theory, *Islamic Art Studies*, No. 34, 29-46 (Text in Persian).

Shayestehfar, M. (2007). Thematic position and aesthetics of poetry in Khamseh Shah Tahmasebi's paintings, *Islamic Art Studies*, No. 7, 7-22 (Text in Persian).

Sheikhi, A., Mirsane, A. (2019). Comparative Study of the Form of Kings' Cap in the Safavid and Qajar Eras, *jelve-y-honar*, Vol. 11, 33-42 (Text in Persian).

Simpson, S.M. (2003). *Persian Poetry, Painting and Patronage: Illustrations in a 10th-Century Masterpiece*, (Translated by A. Barati and F. Kiani) Tehran: Nasim Danesh (Text in Persian).

A Comparative Study of the Use of Color in Shah Tahmaseb's Khamseh and Ibrahim Mirza's Haft Awrang Based on Itten's Theory of Color (A Case Study of Two Paintings)¹

Zohreh Taher²
Hashem Hoseini³

Research Paper
Received: 2021-04-02
Accepted: 2021-09-08

Abstract

Iranian literature and painting have a deep connection, especially during the Safavid period, Iranian painters created magnificently illustrated manuscripts such as Shah Tahmaseb's Khamseh and Ibrahim Mirza's Haft Awrang. The painters of the Second Tabriz School and the Mashhad School painted these two valuable manuscripts in H. 946-950 (1539-1543 AD) and H. 963-973 (1556-1566 AD). Therefore, a comparative study of these paintings can yield valuable information from both schools. For this purpose, we chose two paintings named «Majnoon Coming to Lily's Tent» among 17 paintings of Shah Tahmaseb's Khamseh and «Majnoon Approaching Lily's Caravan» among 28 paintings of Ibrahim Mirza's Haft Awrang and studied the use of color according to Itten's color theory in these paintings. This theory examines color aesthetics from the three visual, emotional, and symbolic aspects. Colors have a transcendent aspect in Iranian painting. Each color has its own allegory and there is a relationship between each color and sensations of man and the soul. The color in Iranian painting, instead of imitating the natural colors, reflects an extraterrestrial reality outside the world of the senses. Correct knowledge and understanding about color combinations and the right choice of each color express the symbolic meaning of colors and their interaction in the human psyche. For example, the colors green, yellow, blue, and red in Persian painting not only reflect the visual and sensory beauty of the color but also the deep and symbolic meanings behind these colors, which are known and used by Iranian painters very well. Based on the views of Muslim thinkers, green is a sign of goodness and a symbol of life, a blend of knowledge and belief, a soothing color, a harbinger of peace and freshness, a perseverance expression and determination. Green is also a symbol of faith and belief, and resurrection in religion. Blue creates a kind of inner judgment in people and makes them think about themselves and their feelings. Blue is the color of the cape of the Sufis who were at the beginning of the moral path. Sky blue symbolizes God's kingdom and infinite mercy. Azure blue represents the expanse of the calm sky on clear mornings, while red is a sign of knowledge and wisdom. To our knowledge, there is little research comparing the use of color in the two major schools of painting: the Second Tabriz School and the Mashhad School. It is also important to learn more and more about Iranian literary and painting works, especially during the Safavid period, not only because of their literary and artistic merits but also to recognize the background of Iranian culture and identity. Therefore, we aim to compare the use of color in two selected paintings from visual, emotional, and symbolic perspectives. The main question is: How the colors are used in the two paintings according to Itten's color theory? The research hypothesis is that there are probably visual, emotional, and symbolic differences in the use of color between the two paintings. The research method is comparative-analytical. The statistical population of this work are taken from Ibrahim Mirza's Haft Awrang in the Freer Washington Gallery and Khamseh Shah Tahmaseb in the British Museum. We used Itten color theory to analyze the data and studied the color use method visually, emotionally, and symbolically. Johannes Itten (2009) presented the color theory in a book called *The Art of Color*. In this book, he deals with the scientific and practical issues of color and believes: «It is the color of life. Because the world without color appears dead. Light creates color, just as light creates a flame. Like the tone of voice. It gives color and shines to words, color conveys a spiritual sound in form.» (Itten, 2009). Itten theory examines color aesthetics in three ways: an impression (visual), expression (emotional), and construction. Impression of color focuses more on the manifestations of color in the nature. Color expression examines the mental and emotional values that color expresses, and finally, it examines the symbolic meaning of color in construction. To separate the colors and determine the share of each color in the picture, we used the software «Image color share recognition» (Jégou, 2013). It is important to note that the error rate is due to the quality and we can neglect the image's resolution due to the nature of this study. Because this error will not affect the results. The findings show that there is a clear visual difference and a more beautiful use of color in the colors of men's and women's clothing, tents and other components in the Mashhad School compared to the Tabriz II School, due to the use of more diverse, warmer and more beautiful, and brighter colors, beautiful color contrasts and closeness of complementary colors in Haft Awrang; whereas in Tabriz II School, cold, limited, quiet and cau-

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35605.1628

2-Department of Art Research, Art Faculty, Neyshabur University, Neyshabur, Iran, Corresponding Author.

Email: ztaher@neyshabur.ac.ir

3-Associate Professor, Department of Art Research, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.

Email: h.hoseini@neyshabur.ac.ir

tious colors were used. On the other hand, the findings of this study show that these two paintings have semantic differences in terms of the emotional and symbolic use of color. The colors of Khamseh Tahmasebi's painting evoke a sense of serenity, knowledge, and kingship, but the colors in the Haft Awrang paintings are passionate and vibrant, delicate, and at the same time luxurious. In addition, while the symbolic use of color in Khamseh Tahmasebi describes the concept of love with spirituality, consciousness, kingship, and divinity, the symbolic use of color in Haft Awrang paintings evokes another meaning of the concept of love, poetic, glamorous, passionate and eager. The only similarity between the two paintings is the blue color of the frantic dress, a symbol of a young and humble seeker approaching Leily, reaching a stage of enthusiasm and immersion in which he only sees Leily. Overall, a comparative study of the two selected paintings based on Itten's color theory shows that there are obvious differences in the use of color in the two paintings; Tabriz and Mashhad. Despite the thematic convergence, there is a difference in meaning and content between these two paintings, because the love had different meanings for the two painters, and there was deference depending on the special social and religious atmosphere of the Tabriz workshop under the auspices of Shah Tahmasb and the Mashhad workshop under the auspices of Prince Ibrahim Mirza.

In fact, the findings show that according to Itten color theory, despite the beauty of colorful visual effects in Haft Awrang and the use of warm, cheerful, and soft colors in Mashhad school, and also the cautious and private atmosphere of Tabriz workshop and school, emotionally and symbolically, we can see a better reflection of the deep and sublime meaning of love in Khamseh Tahmasebi's painting from Tabriz's second school rather than in Ibrahim Mirza's Haft Awrang from Mashhad school.

Keywords: Safavid Art, Mashhad School of Painting, Tabriz Second School of Painting, Ibrahim Mirza's Haft Awrang, Shah Tahmaseb's Khamseh, Itten's Theory of Color.

