https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 13, Issue 3, No.36, Autumn 2021, pp.49-64
Received: 10/12/2020 Accepted: 16/02/2021

Symbolic Concepts of the Miniatures in the Story of "Black Gonbad" of *Haftpeykar:* An Analysis of an Illustrated Manuscript of Khamseh Nezami

Farzane Mehryar
Ph. D. Student of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
fmehryar2@gmail.com
Shahrzad Niazi*
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
niazi_60@yahoo.com
Morteza Rashidi
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
mortezarashidi51@yahoo.com

Abstract

In an illustrated manuscript, symbols are usually used to transfer concepts from a literary text to an image. This research deals with how the cryptic and hidden concepts of *Haftpeykar*'s story are reflected on the illustrated manuscript kept in Shahid Motahari University, based on the analytical-descriptive method. The results show that symbols are used in the illustrated manuscript based on the symbolic meanings of the text of the poem. In other words, symbols have been selected to convey the main message of the story, but they do not follow just the literary text but the choice of symbols in the illustrated manuscript is also related to the cultural proportions of their time. The research method in this study is documentary and analytical and the data are collected using a library research method.

In mystical literature, deep meanings are expressed using symbols. The symbol displays the theme of the imagination artistically, because it is interpretable. Since Iranian painting has a long history with Persian poetry and literature, over time it merged with Old Iranian wisdom and Islamic mysticism in a way that literary texts became the basis for the creativity of Iranian painters. Nizami's *Haftpeykar* is the most mysterious collection of his five versified stories. *Haftpeykar's* message is spiritual excellenceh Every Gonbad's story contains a teaching for Bahram Goor to enlighten his soul. The miniature (attached image) narrates a section of the story in which the protagonist, after discovering the secret of the black-wearing people of the city, meets Lady Parizadegan. According to the results, in the miniatures of the "Black Gonbad" story of *Haftpeykar* from Nizami's Khamseh (5 poetries or treasures) kept in Shahid Motahari University, symbols are divided into three categories regarding the text. The first group consists of symbols that are used exactly in the text of the poem and symbolic concepts are expressed with their help. The second group contains the symbols that do not appear

*Corresponding author
Mehryar, F., Niazi, S., Rashidi, M. (2021). Symbolic Concepts of the Miniatures in the Story of "Black Gonbad" of Haftpeykar: An Analysis of an Illustrated Manuscript of Khamseh Nezami. *Literary Arts*, 13(3), 49-64.

2322-3448 / © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

http://dx.doi.org/10.22108/liar.2021.126396.1953 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1400.13.3.3.6

in the text of the poem, but the miniature is used to convey the symbolic meanings of the story. Finally, the third category includes the symbols that are not a reflection of meanings of the text of the poem but they are influenced by factors outside the text and work to express concepts beyond the text of the poem.

Keywords: *Haftpeikar*, miniature, symbol, Black Gonbad

References

- Adelzade, P. & Pashaee Fakhri, K. (2015). A study of pomegranate in mythology and its reflection in Persian literature. *Stylistics of Persian poetry and prose*, (27), 361-374.
- Aliakbari, N. & Hejazi, A. (2011). Color and analysis of symbol on *Haftpeykar*. *Textual Criticism of Persian Literature*, (10), 9-30.
- Barry, M. (2006). *Michael Barry's Commentary on Nizami's Haftpeykar*, Jalal Alavinia (trans.). Ney Press.
- Bidmeshgi, M. (2012). *Symbolism and Semiology of Legends of Haftpeykar*. Sohkangostar Press.
- Dadjoo, D. (2006). Black Gonbad (a criticism of one of the stories of Haftpeykar). *Farhang*, 57-58, 183-196.
- Dehkhoda, A. (1998). *Dictionary of Dehkhoda*. 2nd ed. University of Tehran Press.
- Ghazizade, Kh. & Khazaee, M. (2005). Color on Nizami's *Haftpeykar* and its effect in an example of paintings. *Islamic Art Studies*, (3), 7-24.
- Hasanlee, K. & Ahmadian, L. (2007). The Function of color in Ferdowsi's *Shahname* (black & white). *Adab Pajoohi*, 2, 143-166.
- Javadi, Sh. (2007). Highlights, Ancient Indian sculptures in Buddhist art. *Baghe Nazar*, 7, 5-17.
- Kafshchian Moghadam, A. & Yahaghi, M. (2011). A Study of Symbolic factors in Iranian Painting. *Bagh Nazar*, (19), 65-76.
- Kenbie, Sh. (2012). *Iranian miniature*. Hosseini. M. (trans.), 4th ed. Art University Press.
- Khademi Nadooshan, F. & Babamoradi, R. (2007). The Impact of Iranian miniature on Subcontinent on the basis of the Indian Mongols' paintings. *Honar Modarres*, 2, 29-36.
- Moradkhani, A. & Atighechi, N. (2013). Symbolic explanation of wisdom on Iranian-Islamic painting. *Rahpooye Honar- Visual Arts*, (1), 5-21.
- Namvarmotlagh, B. (2013). *Tagh Bostan Collection of Papers of Literary-artistic Critics*. Sokhan Press.
- Nasrisfahani, Z. & Ilbeigi, M. (2014). Mythical trees in the legends of *Haftpeykar*. *Mystical and Mythological Literature*, (44), 215-238.
- Nizami Ganjavi (1995). *Haftpeykar*. Vahid Dastjerdi (emend.), 2nd ed. Tehran: Shargh Press.
- Pournamdarian, T. (1996). *Symbol and symbolic Stories in Persian Literature*, 4*th* ed. Elmi-Farhangi Press.
- Razawi, A. & Khajegir, A. (2013). Investigating the role of lotus in the art of old and Islamic Iran. *Pajoohesh Honar, Art University of Isfahan*, 3 (66), 101-111.
- Sepahvandi, M. (2011). Symbolic aspects of Saturday's story in the Black Gonbad of Nizami's *Haftpeikar*. *Symbolic Researches on Persian Literature*, 10, 105-128.
- Servatian, B. (2003). *Nizami's Thoughts*, 1st ed. Aidin Press.
- Shadqazvini, P. & Chahada, P. (2016). The course of Buddha mythology in Indian art: from symbolic to figurative. *Fine Arts-Visual Arts*, 21(2), 75-84.
- Shamim, S. & Hassanvand, M. K. (2014). A Study of the Lotus Flower Pattern in Egyptian, Iranian and Indian Art. *Jelve Honar*, (11), 22-39.
- Shovalie, J. & Gerbaran, A. (2006). *Dictionary of Symbols: Myths, Dreams, Customs and…*, Soodabeh Fazaeli (trans.), vol. 3, 1st ed. Jeyhun Press.
- Tabari, M. I. J. (1977). *Translation of Commentary on Tabari*, Habib Yaghmayee (trans.), 2th ed. Tous Press.
- Varedi, Z. & Mokhtarname, A. (2006). A study of color in the stories of Nizami's Haftpeykar. *Adabpazhuhi*, (2), 167-190.
- Yahaghi, M. (2007). *Dictionary of Myths and Fiction in Persian Literature*. Farhange Moaser Press.
- Zekrgoo, A. (1996). From Buddha to Idol (deliberation on appearing of iconism in Buddhist arts. *Name Farhang*, 22, 136-145.
- ———————. (2003). *Introduction on India's Art*. Rozane Press.
- ———————. (2012). *The Symbolism of the Eastern Art (2): the snake on Buddhist and Hindu arts*. Matn Press.
- Zomorrodi, H. (2006). *Plant Symbols on Persian Poet*. Zavar Press.

فنون ادبی
نوع مقاله: پژوهشی
سال سیزدهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۶) پاییز ۱۴۰۰، ص۴۹-۶۴
تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۹/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۲۸

تحلیل چگونگی بازتاب مفاهیم رمزگونهٔ داستان گنبد سیاه هفت‌پیکر در نگارهٔ نسخهٔ مصور خمسهٔ نظامی مدرسهٔ عالی شهید مطهری

فرزانه مهریار، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران
fmehryar2@gmail.com
شهرزاد نیازی[*]، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران
niazi_60@yahoo.com
مرتضی رشیدی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران
mortezarashidi51@yahoo.com

چکیده

در نسخ مصور، متن ادبی مبنا و پایهٔ شکل‌گیری نگاره‌هاست و نگارگر برای انتقال مفاهیم از متن ادبی به تصویر، از ابزارهای گوناگونی استفاده می‌کند و نمادگرایی از مؤثرترین ابزارهای انتقال معنا برای هنرمندان ایرانی بوده است. بنابر رمزگونه و تمثیلی‌بودن بنیان‌های متافیزیکی نهفته در هفت‌پیکر نظامی، نگاره‌ها هم برای انتقال این مفاهیم به مخاطب، می‌توانند از این زبان رمزی و استعاری تبعیت کنند. این پژوهش، براساس روش توصیفی- تحلیلی به چگونگی انعکاس مفاهیم رمزگونه و پنهانی داستان گنبد سیاه هفت‌پیکر در نگارهٔ مربوط به نسخهٔ مصور خمسهٔ نظامی متعلق به مدرسهٔ عالی شهید مطهری پرداخته است. نتیجهٔ مطالعه این است که نمادهایی که در نگاره براساس مفاهیم نمادین متن منظومه انعکاس یافته‌اند، به‌منظور انتقال پیام اصلی داستان گزینش شده‌اند؛ ولی تابع صرف متن ادبی مربوط نیستند و گزینش نمادها در نگارهٔ مربوط با تناسبات فرهنگی زمان خود نیز ارتباط دارد.

کلید واژه‌ها: هفت‌پیکر، نظامی، نگاره، نماد، گنبد سیاه، نسخهٔ مصور

---

[*]- مسؤول مکاتبات

مهریار، فرزانه، نیازی، شهرزاد، رشیدی، مرتضی. (۱۴۰۰). تحلیل چگونگی بازتاب مفاهیم رمزگونهٔ داستان گنبد سیاه هفت‌پیکر در نگارهٔ نسخهٔ مصور خمسهٔ نظامی مدرسهٔ عالی شهید مطهری. *فنون ادبی*. (۳) ۱۳، ۶۴-۴۹.

2322-3448 / © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

http://dx.doi.org/10.22108/liar.2021.126396.1953 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1400.13.3.3.6

مقدمه

رمز یا نماد از مباحثی است که در ادبیات فارسی و به‌ویژه در ادبیات عرفانی مطرح شده و با بهره‌گیری از رمز، سمبل و یا نماد، انتقال معانی عمیق عرفانی با زبانی ساده‌تر و قابل فهم ولی والا و عمیق بیان شده است. این مبحث، دامنهٔ بسیار گسترده‌ای دارد و از دیدگاه‌های مختلف جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، هنر، اسطوره‌شناسی و ادبیات و... قابل بررسی است. در حیطهٔ ادبیات کهن، عنوان‌های رمز و سمبل و نماد وجود نداشته است، ولی شاعران و نویسندگان کلمه‌هایی را که نمایندهٔ کلمه یا مفهوم دیگری بودند، در قالب استعاره، مجاز و تمثیل به کار می‌برده‌اند. درواقع اصطلاحات رمز و نماد، در علم بلاغت سابقه ندارند و امروزه به دایرهٔ علم بلاغت افزوده شده‌اند و برای عبارات یا مفاهیمی به‌کار می‌روند که در معنا یا مفهوم دیگری غیر از مفهوم خود هستند. کارکرد نماد برای بیان مفاهیم و تجربیاتی است که به کلام آمدن آنها غیرممکن است؛ تجربیات و کشف و شهودهای عرفانی از این زمره‌اند که با استفاده از رمز و سمبل قابلیت انتقال یافته‌اند.

در معنی اصطلاحی «رمز چیزی است از جهان شناخته‌شده و قابل دریافت و تجربه ازطریق حواس که به چیزی از حواس ناشناخته و غیرمحسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند؛ به شرط آنکه این اشاره مبتنی‌بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه‌مفهوم قطعی و مسلّم آن تلقی نگردد. بنابراین به‌اختصار، رمز نشانه‌ای پیدا از واقعیتی ناپیداست» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۲۲). پوشیدگی و عدم صراحت، از ویژگی‌های رمز است؛ یعنی آنچه ظاهر یک علامت یا شیء یا کلام یا شکل یا کلمه نشان می‌دهد و دلالت می‌کند، مقصود نیست؛ بلکه منظور معنی و مفهومی است که در ورای ظاهر آن قرار دارد (همان: ۷).

در بلاغت، نماد را می‌توان یکی از نشانه‌ها و صورت‌های بیان دانست که انسان به‌کمک آن درون‌مایهٔ ناشناخته، مبهم و یا غیرقابل بیان، ذهن و روان خود را نمایان می‌کند. این صورت بیانی در عین پیچیدگی، عمق و پرمعنایی در عین ایجاز و در عین ابهام، رسا و فرازمان و فرامکان است. نماد درون‌مایهٔ خیال را به‌صورتی زیبا و هنری به نمایش می‌گذارد و با ژرف‌ساخت تشبیه، کلید ورود به عالمی غیر قابل درک است و ازآنجاکه تأویل‌پذیر است، معانی متعددی دارد.

ازنظر هنری منظومهٔ هفت‌پیکر سرآمد همهٔ آثار نظامی است و «با همهٔ آسانی، معانی ابیاتش سر تا پا رمز و چشم‌تنگ بربسته‌اند و دیده نمی‌شوند» (ثروتیان، ۱۳۸۲: ۲۰۷). این منظومه، قدرت اندیشه و شعر نظامی را در شناخت پیچ‌وخم‌های ذهن انسان و توانایی تأثیر بر آن نشان می‌دهد. هدف نظامی از هفت‌پیکر صرفاً شنیدن قصه نیست، بلکه می‌خواهد خوانندگان نکتهٔ اصلی هر داستان را دریابند. هرچند به‌ظاهر، هفت‌پیکر داستانی تغزلی است، با نگاهی عمیق می‌توان جایِ پای نوعی سیروسلوک عارفانه را در تمام این منظومه دید. سیر زندگی بهرام گور به سیروسلوک و گذر از هفت وادی عشق مانند است. ضمناً قهرمانان داستان‌های هفت‌پیکر نیز خصایل اهل دل را دارند و هرکدام برای رسیدن به کمال، رنج فراوان تحمل می‌کنند و برای درآغوش‌کشی، یکی از دلایل اقبال درباریان به این اثر برای کتاب‌آرایی و نگارگری بوده است.

ازآنجاکه نگارگری ایران با شعر و ادب فارسی الفت دیرینه دارد، به‌مرور زمان با حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی درآمیخت و متون ادبی، دست‌مایه‌ای برای بروز خلاقیت نگارگران ایرانی شد. یکی از ویژگی‌های آثار نگارگری ایران، دوری از واقع‌گرایی و بی‌رغبتی هنرمند ایرانی به تقلید صرف از طبیعت و تأکیدش بر بیان مفاهیم ذهنی و نمادین بود. در این آثار، نمادگرایی یکی از مؤثرترین ابزارهای انتقال معناست و همواره مورد توجه هنرمندان ایرانی بوده است و نگارگر کوشیده با استفاده از علایم نمادین با مخاطب ارتباط برقرار کند. در هنرهای تجسمی، نماد «تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی است که ازطریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژهٔ شکل، رنگ و حرکت و...» مفاهیم را بازگو می‌کند (کفشچیان مقدم و دیگران، ۱۳۹۰: ٦٦). باتوجه‌به نقش نمادها در ارتباط بین متن ادبی و نگاره، برای فهم کارکرد و نقش نگاره‌ها در نسخ مصور نفیس، بررسی موردی و دقیق نمادها در متن منظومه و نگارهٔ مربوط اهمیت دارد. بدین منظور، با هدف شناخت و

تحلیل نمادها به‌عنوان یکی از ابزارهای بیان تصویری در رابطهٔ بین متن ادبی و نگارگری ایرانی، نگارهٔ گنبد سیاه از نسخهٔ مدرسهٔ عالی شهید مطهری که از نسخ نفیس قرن دهم متعلق به مکتب تبریز دوم است، بررسی و تحلیل شده است. روش تحقیق در این مقاله به‌صورت سندکاوی و تحلیلی و یافته‌اندوزی آن به‌روش کتابخانه‌ای است. در پی گزارش و تحلیل مفاهیم نمادین متن داستان، اجزایی از نگاره مطالعه شده‌اند که بار نمادین دارند و هرکدام از آن‌ها که با مفاهیم نمادین متن ارتباط دارند، با یکدیگر تطابق داده شده‌اند. برای اطمینان از نمادین‌بودن هر نقش در نگاره، نظایر آن نقش در دیگر نگاره‌ها و مفهوم آن نیز بررسی شد.

پیشینهٔ پژوهش

باتوجه‌به بین‌رشته‌ای بودن این پژوهش، منابعی که در این زمینه وجود دارد، می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: نخست، پژوهش‌هایی که ازمنظر علم ادبی در مورد هفت‌پیکر نظامی انجام شده است؛ نظیر مایکل بری (۱۳۸۵) «تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی» به تاریخ و اوضاع اجتماعی زمان نظامی به‌طور خلاصه اشاره دارد و سپس به تفسیر عرفانی هفت‌پیکر و مقایسهٔ آن با دیگر متون موازی عرفانی قبل و هم‌زمان این اثر در ایران و آثار ادبی جهان می‌پردازد.

بیدمشکی(۱۳۹۱) «رمزپردازی و نشانه‌شناسی افسانه‌های هفت‌پیکر»، که کامل‌ترین منبع در دسترس در این زمینه است و پس از معرفی به تحلیل پیام هفت‌پیکر و واکاوی آن در عناصر و اجزای نمادین داستان‌های آن می‌پردازد.

دستهٔ دوم، پژوهش‌هایی است که در زمینهٔ نمادشناسی در نگاره‌ها انجام شده است؛ مانندِ قاضی‌زاده و دیگران (۱۳۸٤) مقاله‌ای با عنوان «مقامات رنگ در هفت‌پیکر نظامی و تجلی آن در نمونه‌ای از آثار نگارگری»، که ویژگی‌های خاص نگاره‌ها و چگونگی به‌کارگیری هفت‌رنگ در هفت نگارهٔ برگزیده از هفت گنبد نظامی را در شاخص‌های بناهای منقوش در نگاره‌ها و ترکیب‌بندی آن‌ها مطالعه کرده‌اند.

علی‌اکبری و دیگران (۱۳۹۰) در مقالهٔ «رنگ و تحلیل زمینه‌های تأویل رمزی آن در هفت‌پیکر»، پیوندهای آشکار و نهان میان رنگ و صورت و محتوای حکایتی را که در هریک از گنبدهای هفت‌گانه روایت کرده‌اند و زمینه‌های تأویلی آن‌ها را بیان می‌کنند و نتیجه می‌گیرند که حکایت‌های هفت‌گانهٔ نظامی، به‌مدد مفهوم رمزی رنگ، ابعاد مادی و معنوی انسان را تلفیق کرده و آن‌ها را موازی با طرح وجود مثالی او گسترش داده است.

سپه‌وندی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «جنبه‌های تأویلی و تمثیلی داستان روز شنبه در گنبد سیاه (از هفت‌پیکر نظامی)»، به زندگی بهرام و داستان‌های قهرمانان منظومه می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که داستان روز شنبه، تمثیلی از سلوک عارفانه و ماجرای عبرت‌آمیز هبوط آدم از بهشت است.

چنانکه گذشت در پژوهش‌های مرورشده، مفاهیم نمادین و سمبولیک هفت‌پیکر و از آن میان، داستان گنبد سیاه، در صورت‌های گوناگون و گاه پراکنده عرضه می‌شود که همهٔ آن‌ها باتوجه‌به نوآوری پژوهش، دستمایهٔ این تحقیق است و براساس آن، مفاهیمی که به‌صورت نماد در متن داستان دربرگیرندهٔ نگاره بیان شده است، در نگاره واکاوی می‌شود تا دریابد مفاهیم رمزگونه و پنهانی داستان گنبد سیاه به چه صورت در نگارهٔ مربوط در نسخهٔ مدرسهٔ عالی شهید مطهری تصویر شده است و چه نمادهایی از آن در نگاره انعکاس یافته‌اند و آیا همهٔ آن مفاهیم در نگارهٔ مربوط بازتاب یافته‌اند؟

بحث اصلی

هفت‌پیکر نظامی، رمزی‌ترین مجموعه از داستان‌های پنج‌گنج نظامی است که مفاهیم عمیق و زیرساخت فکری نظامی با بن‌مایه‌های رمزگونه و در قالب قصه بیان شده است. قصه‌ها، خاستگاه آمال و آرزوهای بشری هستند و هدف آن‌ها رواج و پراکندن اندیشه‌های عالی انسانی و تبلیغ عدالت اجتماعی و بیداری و آگاهی انسان‌هاست. هفت‌پیکر قصه‌ای است که تاریخ و

تخیل در آن به‌هم می‌آمیزد تا جولانگاهی برای کمال‌یافتگی و تکامل و بالندگی انسانی باشد. ساختار کلی داستان‌هایش، قصه‌هایی است که هرکدام، آزمونی معنوی و توالی آموزه‌ای برای تشرّف بهرام گور است. این توالی و تکرار، باتوجه‌به نقش‌مایه‌های مذهبی قصه‌ها و به‌دنبال تکرار در کورهٔ تجربیات نسل‌های متوالی، برای تولدی دیگر و نو، ناگزیر است. این قصه‌ها با بن‌مایه‌هایی عرفانی در ظاهری ساده بیان شده‌اند. برای فهم این زبان به‌ظاهر ساده و بازگشایی رموز آن‌ها، ناگزیر از فهم این زبان نمادین هستیم.

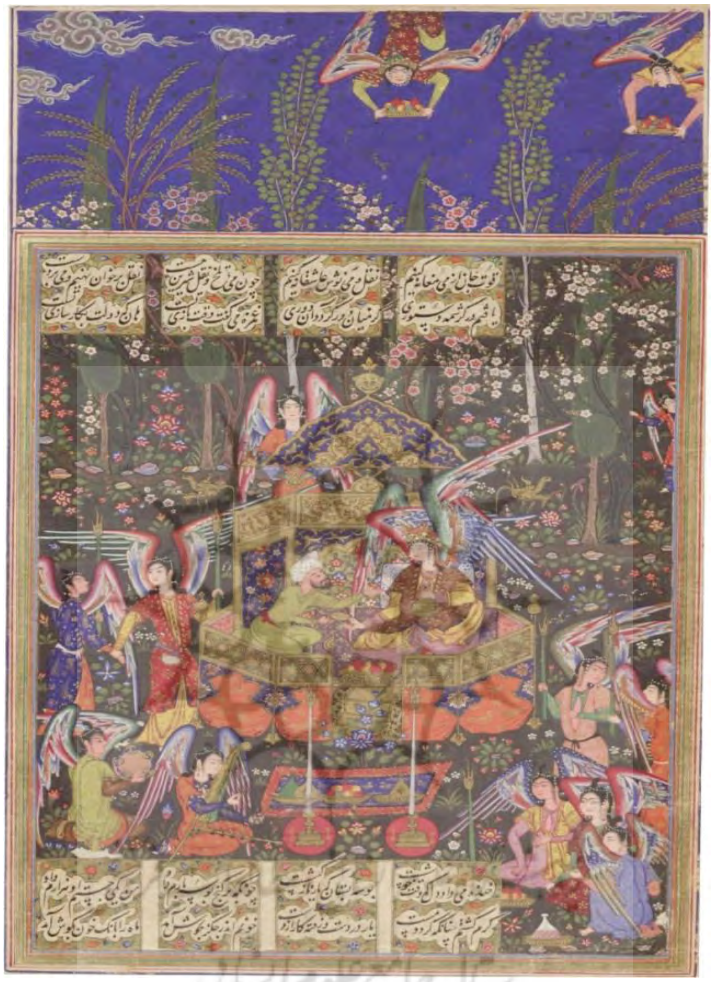
هفت‌پیکر ماجرای زندگی تا مرگ بهرام گور است و از صورت ظاهر به دو بخش متمایز تقسیم می‌شود: بخش اول از تولد وی، رشد و پرورش در یمن، ساختن قصر خورنق و هنرنمایی سمنار، دیدن تصویر هفت شاهزاده، لشکرکشی به ایران و به دست آوردن تاج شاهی شروع شده است و با افسانه‌های هفت بانو پایان می‌یابد و بخش دوم، از تحول روحی بهرام آغاز می‌شود و به لشکرکشی دوبارهٔ خاقان چین و داددادن بهرام گور به ندای دادخواهی هفت مظلوم و سیاست وزیر نابکار خود و سپس فنای آسمانی وی پایان می‌یابد (بیدمشکی، ۱۳۹۱: ۹۰-۹۱).

پیام تربیتی هفت‌پیکر «عروج عرفانی شاه بهرام ازگنبدی به گنبد دیگر، از ستاره‌ای به ستارهٔ دیگر و درآمدن به هفت‌رنگ پیاپی دگردیسی روح» است (بری، ۱۳۸۵: ۲۰٤). پیام رمزی هفت‌پیکر، مکاشفه و تعالی است. هر گنبد، در راه این تعالی، آموزه‌ای برای بهرام گور دارد تا روح وی را جلا بخشد. گنبد سیاه، اولین گنبد از گنبدهای هفت‌گانه است که بهرام گور در آن به دیدار شاهزادهٔ چینی می‌شتابد و به افسانهٔ این بانو دل می‌سپارد. افسانهٔ وی چنین است که در قصر پادشاهی پدرش، بانویی از کدبانوان قصر، همواره لباس سیاه بر تن داشت و راز سیاه‌پوشی خود را چنین بیان کرده است که: وی کنیزِ شاهی سیاه‌پوش بوده و علت سیاه‌پوشی وی این بوده است که آن شاه، که شیفتهٔ حکایت‌های شگفت بود، در پی کشف راز سیاه‌پوشی یکی از میهمانان خویش، در پی وی، به شهر مدهوشان در ولایت چین سفر می‌کند و همهٔ اهالی آنجا را سیاه‌پوش می‌یابد. برای کشف این راز، با نمک‌گیرکردن مرد قصابی که میزبان یک‌سالهٔ او بود و در پی راهنمایی او، در ویرانه‌ای بر سبدی سوار شده و با سبد بر چرخ رفته و با چنگ زدن به پای مرغی که بر میلهٔ رسن خفته بود، از روضه‌ای سر درآورد که غبار آدم بدان‌جا نرسیده بوده و شب‌هنگام، با دیدن کاروانی از حوریان که از دور سررسیدند، دریافت که سرزمین پریزادگان است. همان شب، بانوی اول آن‌ها، مرد را فراخواند و مورد ملاطفت و معاشقه قرار داد و به‌شرط خویشتن‌داری، وعدهٔ وصال به وی داد. پس از سی شب، مرد، در پی ناخویشتن‌داری، خود را ناکام در سبدی یافت که ابتدای مسیر در آن سوار شده بود و بدین ناکامی، چونان مردمان آن شهر سیاه‌پوش گشت.

بهرام گور «پیش‌آزمون تشرّفش را با رنگ سیاه»، (از گنبد سیاه) آغاز می‌کند تا پله‌پله، مراتب کمال را بپیماید (بیدمشکی، ۱۳۹۱: ٦۹). «طی مراسم تشرّف»، بهرام گور یا قهرمان، «جایگاه یا منزلت والاتری می‌یابد» (نامورمطلق، ۱۳۹٤: ۳۲-۳۱). در افسانهٔ هندی نظامی، قهرمان افسانه به یاری ریسمانی که به سبدش بسته است و سپس با گرفتن چنگال‌های پرنده‌ای جادویی از این دنیای خاکی به آسمان رؤیاهایش پرواز می‌کند. «واقعیت‌های برتر معنوی را می‌بیند، بی‌آنکه بتواند به آن‌ها دست یابد. آن‌گاه در این دنیا سقوط می‌کند و به سوگ از دست دادن آن عالم، جامهٔ سیاه سوگواری می‌پوشد» (بری، ۱۳۸۵: ۲٤۲-۲٤۳). زمان و مکان رویداد داستان، رنگ سیاه مستولی بر تمام قسمت‌های داستان، شخصیت‌های داستانی شهبانوی پریان و پادشاه یا قهرمان داستان و مرد قصاب، پرنده، سرزمین خرمی که قهرمان داستان در آن فرود می‌آید و پریزادگان را درمی‌یابد، مفاهیم نمادینی هستند که حاملان پیام اصلی داستان یا همان آزمون تشرّف و دگردیسی روح انسان هستند.

نگارهٔ مورد مطالعه، نگارهٔ گنبد سیاه در هفت‌پیکر از نسخهٔ خمسهٔ مدرسه عالی شهید مطهری از نسخ نفیس و گرانبهای بی‌مانند است که با شمارهٔ ٤۰۰ در این کتابخانه نگهداری می‌شود که آن را «به سال (۹٥٦ ه.ق)، مرشد کاتب شیرازی، به خط نستعلیق خوب نوشته، خاورشناسانی که آن را دیده‌اند، هریک بهای زیادی برای آن معیّن نموده‌اند. این نسخه با قطع خشتی و صفحه‌ای نوزده‌سطری و طول ۳۳سانتیمتر و عرض بیست‌سانتیمتری و ٤۱۲ ورق و کاغذ متن، خان‌بالغ حاشیهٔ بخارایی است و

اشعار در ردیف‌های چهارستونی نوشته شده‌اند و این نسخهٔ نفیس، گذشته از مجلس نقاشی که هریک به‌طول و عرض صفحهٔ کتاب است، پیش از شروع به کتاب دو صفحه میناکاری ظریف دارد. تمام صفحات با کمال استادی و مهارت، متن و حاشیه گردیده و مجدول به طلا و لاجورد و شنجرف و غیره است، عناوین مطالب کتاب‌های پنج‌گانه بر سرسوره‌هایی که از طلا پوشیده شده با سفیدآب نگارش یافته و اطراف آن نگارش، برگ و گل نقاشی شده است» (درایتی، ۱۳۹۱، ذیل مدخل خمسهٔ نظامی). این نسخهٔ نفیس، سی مجلس بسیار ظریف نقاشی دارد. از این سی مجلس، مخزن‌الاسرار دو، خسرو و شیرین هفت، هفت‌پیکر هفت، لیلی و مجنون شش، اسکندرنامه نه (شرفنامهٔ هفت و خردنامهٔ دو) مجلس نگاره دارند.



این نگاره (تصویر پیوست)، راوی برشی از داستان است که پادشاه یا قهرمان داستان در پی کشف راز سیاه‌پوشی اهالی شهر، شب هنگام، به روضهٔ بی‌مانندی رسیده، آنجا صدهزاران پری را می‌یابد و به دعوت بانوی پریزادگان با وی معاشقه می‌کند. نگاره با این بیت آغاز می‌شود:

غمـزه مـی‌گفـت وقـت بـازی تسـت　　هـان کـه دولـت بـه کارسـازی تسـت

(نظامی، ۱۳۳٤ : ۱٦٥)

نگاره فضای بزم و شادی را در دربار ملکهٔ موجودات متافیزیکی یا پریزادگان، هنگام به حضور رسیدن راوی داستان ترسیم کرده است. داستان در قابی از پس‌زمینهٔ لاجوردی تصویر شده است. فضای لاجوردی قاب بالای تصویر، نشان‌دهندهٔ زمان بی‌زمانی اتفاق است و سیاهی زمینهٔ نگاره را می‌توان بر شب بودن زمان رویداد فرض کرد. درختان و بوته‌های اطراف گویای فضای بهشتی است. ملکه در مرکزیت نگاره است و دیگر فرشتگان دورتادور نگاره پراکنده‌انـد. ملکـه بـر تختـی شش‌گوشه نشسته است که دو ستون پشتی تخت، هرکدام اژدهایی بر سر دارند. بر فراز تاج تخت نیز سر حیوانی که به سر

شیر می‌ماند، قرار گرفته است. بالای تخت ملکه یک فرشته و در سمت چپ و راست ملکه، فرشتگانی مشعل‌به‌دست ایستاده‌اند، پایین تخت ملکه فرش شده و در یک سوی آن دو زیبارو مشغول نواختن چنگ و دف هستند و در سویی دیگر سه نفر دیگر یکی ساقی و دیگری جام در دست و کوزه در بر و دیگری منتظر دریافت جام نشسته‌اند. قهرمان داستان، بر تخت ملکه و پایین‌تر از وی دوزانو نشسته است.

نمادهای موجود در نگاره، براساس رابطه‌ای که با متن منظومهٔ هفت‌پیکر دارند، به سه دسته تقسیم می‌شوند: دستهٔ اول نمادهایی که منطبق با متن منظومه‌اند و مفاهیم رمزی به‌کمک آن‌ها بیان شده‌اند؛ دستهٔ دوم، نمادهایی که در متن منظومه نیامده‌اند، ولی نگاره برای انتقال مفاهیم رمزی داستان از آنها بهره برده است؛ دستهٔ سوم، نمادهایی که نه در متن منظومه آمده‌اند و نه در خدمت بیان مفاهیم داستان هستند، اما در نگاره به کار رفته‌اند و تحت تأثیر عوامل خارج از متن هستند و برای بیان مفاهیمی ورای متن منظومه نقشی برعهده دارند و حاوی مفهومی هستند.

همچنین این نمادها در پنج گروه قابل طبقه‌بندی هستند: گروه اول، نمادهایی که رویدادهای داستان و زمان و مکان آن و مفاهیم مرتبط با آن را شامل می‌شوند؛ گروه دوم، نمادهای انسانی؛ گروه سوم، نماد حیوانی؛ چهارم، نماد گیاهی و پنجم، نمادهای غیرجاندار هستند. در این جستار هرکدام از این نمادها باتوجه‌به کارکرد و انطباقشان با متن منظومه و جز آن، بررسی و تحلیل شده‌اند.

رنگ سیاه

رنگ سیاه، «رنگ سوگواری است، رنگ تیره شدن روح است. عروج روح، از سیاه تیرهٔ سوگواری آغاز می‌شود، از پنج رنگ میانی می‌گذرد و به رنگ سپید درخشان پیوستن به الوهیت منتهی می‌شود» (بری، ۱۳۸۵: ۲۱۳). در بسیاری از «نحله‌های باطنی» باستانی، رهرو «باید برخی از آزمون‌ها را در شب بگذراند» (شوالیه، ۱۳۷۹ج۳: ذیل سیاه ٦٩٤). در بسیاری از آیین‌های تشرّف، سیاهی به «رازناکی مرگ و پایان بخشیدن به هستی» اشاره دارد. مرگ و رستاخیز، یعنی مردن در زندگانی مادی و از سرگرفتن حیات در زندگانی برتری که در آن همه‌چیز کامل است، «براین اساس، رازآموز تا نمیرد، تولدی دوباره و حیاتی مجدد نمی‌یابد» (بیدمشکی، ۱۳۹۱: ۱۴۳).

در گنبد سیاه بانوی روایت‌کنندهٔ حکایت‌ها، بانوی سرزمین جادوهاست و اعمال جادویی بسیاری نیز در این حکایت به چشم می‌خورد که با رنگ این گنبد ارتباط دارد. درضمن به نظر می‌آید همسر زیباروی بهرام در گنبد سیاه، رنگ رخسار و اقلیمش را بالاترین رنگ‌ها معرفی می‌کند و در داستان‌های دیگر هم هرکدام از دختران اقالیم دیگر، بسته به رنگ گنبد و رخسار خویش که بی‌ارتباط با ویژگی سرزمین آن‌ها نیست، در بزرگداشت رنگ مخصوص به خود در قالب داستان‌های رنگ‌آمیز، داد سخن می‌دهند (سپه‌وندی، ۱۳۹۰: ۱۱۸). رنگ سیاه، بیان‌کنندهٔ تاریکی و شب است و ازآنجاکه افسانهٔ گنبد سیاه، حکایت عروج و هبوط روح آدمی است، عجیب نیست که فضا و زمینهٔ آن سیاهی و شب باشد. همچنین رنگ سیاه با سیارهٔ زحل و روز شنبه هماهنگ است. باتوجه‌به نمادین‌بودن معنای شب و ارتباط آن با دیگر مفاهیم نمادین داستان- نظیر رنگ سیاه، سیارهٔ زحل و رنگ گنبد مربوط و داستانی که راز سیاه‌پوشی مردمان شهر را واگو می‌کند و بانوی داستان‌گوی که هندی است- رنگ سیاه زمینهٔ نگاره، همهٔ آن مفاهیم را دربردارد و ضمن دربرداشتن مفهوم مرگ و زندگی، اشارتی هم بر «تعالی در ادبیات و عرفان اسلامی» دارد (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۳۵ از مرادخانی، ۱۳۹۷: ۱۲) و نگاره در مورد رنگ، برای واگوکردن مفاهیم مربوط به خود، با متن منظومه مطابق است.

رویدادها

در داستان روز شنبه، رویداد دوری پادشاه از دنیای پریان می‌تواند دوری آدمی از بهشت باشد. قهرمان داستان، نماد انسان

است و شهر سیه‌پوشان، نماد جهان. او به‌نوعی همان آدم است که وقتی هنوز از او خطایی سر نزده است، با امنیت و آسودگی از زندگی بهره می‌برد تا اینکه وسوسه می‌شود و میل به تجربه-تجربهٔ گناه- در او بیدار شده و با دنیای تازه‌ای آشنا می‌شود. اختیار گناه، عواقب سختی چون زنبیل و ریسمان و مرغ و لذت سرکردن در آن بهشت و دیدار بانوی پریان و سپس تنگنای سبد در پی دارد و سپس حسرت و سیاه‌پوشی.

نگاره با پیکره‌های زیبارویانی با بال‌ها بر شانه که در حالت‌های پرواز و نشسته و ایستاده هستند، پریان و دنیای پریان را به تصویر کشیده است و رویدادی نمادین که نگاره روایت می‌کند، همان به خدمت ملکهٔ پریان رسیدن قهرمان داستان است و حالت نشستن قهرمان داستان در برابر بانوی پریزادگان و داشتن جامگانی معمولی که از نخوت پادشاهی در او اثری نیست، مرتبت بندگی وی را روایت می‌کند. عالمی که در نگاره تصویر شده، عالمی خرم و با انواع خوراکی‌ها و لذت‌های دلخواه است و با داشتن زیبارویانی بالدار، بهشت را تداعی می‌کند. از این نظر با متن منظومه همخوان است و مطابقت دارد.

رویداد نمادین دیگر، پرواز است. «پرواز به‌معنای هوش، درک مسائل اسرارآمیز و حقائق مابعدالطبیعه است و از سویی دیگر به‌معنای فراسو رفتن است» (بیدمشکی، ۱۳۹۲: ۱٤٦). در آئین‌ها و اسطوره‌های هند و ایرانی، عالم دارای هفت مرتبه، یکی بر فراز دیگری است. یعنی هفت آسمان سیاره‌ای، که اوج آن یا در شمال کیهانی یا در ستارهٔ قطبی است که همه مترادف‌هایی برای نمادپردازی مرکز جهان است. بالارفتن به بلندترین آسمان، یعنی فرارفتن از جهان، در نزدیکی یک مرکز با درختی مقدس کیهانی، یعنی گذر از یک سطح به سطح دیگر و بنابراین، پرواز، گذر از زمین به آسمان برای درک حقائق ماورائی است (همان: ۱٤۷). در نگاره، پرواز دو پریزاده در بالای قاب نگاره و در آسمانی با رنگی متفاوت از رنگ زمینهٔ نگاره، می‌تواند پرواز همان پرنده‌ای باشد که قهرمان داستان را از مراتب هفت‌گانهٔ عالم گذرانده و در عالم پریان فرود آورده است یا بازگوکنندهٔ پرواز قهرمان داستان از شهر سیه‌پوشان به سرزمین پریزادگان باشد.

مکان

مکان و موقعیت اتفاق داستان، در شهری از سرزمین چین است که شهر مدهوشان نام دارد و از ماجرای داستان چنین برمی‌آید که مکان دیدار قهرمان داستان با پریان، «چمنزار سبز و خرمی است که چون بهشت برین می‌نماید و می‌تواند نمادی از مزرعهٔ سبز آسمانی بهشت باشد» (همان:۱٤۰). نمادهای اژدهای به‌کاررفته در سرستون تخت و بارگاه ملکهٔ زیبارویان در نگاره، باتوجه‌به تعلق نماد اژدها به سرزمین چین، گویای این است که این ماجرا، افسانه‌ای از سرزمین چین است یا در چین اتفاق افتاده است و بال‌های زیبارویان و سرسبزی آن فضا و گل و ریحان‌های مختلف، نشان از متافیزیکی‌بودن آن مکان دارد و با متن منظومه در این خصوص مطابقت دارد.

زمان

شب به باور مسلمانان سده‌های میانی، زمانی مناسب برای افسانه‌های تربیتی است که سهروردی عارف، شهرزاد یا هفت همسر شاه بهرام بازگو می‌کنند. «شب آن دم مغتنم است که جان زندانی روز در کاخ این جهان خاکی، از بازدارنده‌های حس رهایی می‌یابد تا در رؤیا به واقعیت‌های برتر دست یابد» (بری، ۱۳۸۵: ۲۲٦).

در متن داستان، زمان رویداد به‌قرینهٔ مستقیم، حین گفت‌وگوی ملکه با قهرمان داستان و شب‌هنگام است. در نگاره، تصویر در زمینه‌ای از رنگ سیاه ترسیم شده که شب‌هنگام را هم تداعی می‌کند و معنای نمادین شب با فضای تیرهٔ نگاره و همچنین وجود مشعل‌ها برای روشنایی نشان داده شده است. قابی نگاره را به دو بخش تقسیم کرده است؛ زمینهٔ آبی تیرهٔ آسمان در بالای قاب و پیکره‌های فرشتگان یا پریزادگانی که از بالا به سوی پایین در پروازند و با خود میوه و خوراکی می‌آورند، عوالم

ماورائی تصویرشده در گسترهٔ زیر قاب را حکایت می‌کند و ازآنجاکه زمان در عالم متافیزیک تابع عالم ماده نیست، این فارغ از زمان ماده بودن، با متن منظومه تطبیق دارد.

سیاره زحل

قدما روزهای هفته را با کواکب هفت‌گانه انطباق داده‌اند و بر هر روز ربی تعیین کرده و اتفاق داشته‌اند که آدمیان در هر برهه از زندگی و سنین عمر، تحت تأثیر مستقیم سیارات، روزگار می‌گذرانند (قاضی‌زاده و دیگران، ۱۳۸٤: ۹). زحل با لقب نحس اکبر، نماد تمام موانع، توقف‌ها، فقدان‌ها، بداقبالی‌ها، ناتوانی‌ها و ازکارافتادگی‌هاست؛ همچنین نماد «بی‌نیازی، وارستگی، ایثار و دل‌کندگی از زندگی و مسؤول نجات ما از زندان درون و حیوانیت ماست». زنجیرهای زندگی غریزی و هوس‌های آن را ازهم می‌گسلد و «براساس فلسفهٔ هرمسی رنگ آن سیاه است» (شوالیه، ۱۳۸۲ج ۳: ٤٤٦ ذیل زحل). در مورد سیارهٔ زحل، انعکاسی در روایت نگاره دیده نمی‌شود، اما سیاهی رنگ زحل با سیاهی زمینهٔ نگاره ارتباط دارد و همسو با پیام منظومه، اشارتی بر رهایی از زندان درون داشته باشد.

نمادهای انسانی

پریان

در نگاره، بانوی پریزادگان، با اندازه‌ای بزرگ‌تر از سایر پیکره‌ها و نیز با زیب‌وفر و تاج و تخت و لباسی متفاوت از پریان دیگر تصویر شده و این گواه منحصربودن وی است و نیز در ندیمان وی، هفت بانوی مشعل‌به‌دست هستند که نور وی، همان نور معنویت را بر سایرین و من‌جمله آدمیزاده بازمی‌تابانند و بانوی پریزادگان و سایر پریان چنان ترسیم شده‌اند که بتوان از نگاره، شاه پریانی، که نماد خداوندگار دو جهان است، و پریانی که ندیمان درگاهش هستند، برداشت کرد. پریزادگان به‌صورت انسانی که بال‌هایی بر پشت دارد، تصویر شده‌اند، بانوی پریزادگان سه بال دارد و دیگر فرشتگان دو بال، که با مفاهیم قرآنی در آیه شریفهٔ ۱ و ۲ از سورهٔ مبارکهٔ فاطر و ترجمهٔ آیهٔ مذکور در ترجمهٔ تفسیر طبری، مبنی‌بر اینکه فرشتگان بال‌های دوگانه و سه‌گانه و چهارگانه دارند (طبری، ۱۳۵٦ ج٦: ۱٤۸۷)، همخوانی و تطابق دارد و همچنین بانوی پریزادگان در کانون روایت نگاره و بر کرسی و جایگاهی بالاتر از دیگران قرار دارد و سایر پریان در امور پذیرایی و مجلس‌گردانی و طرب‌انگیزی به خدمتگزاری مشغولند و این تصویر دقیقاً با متن منظومه منطبق است.

«شاعر بنابر عادت خود پروردگار متعالی را به‌صورت شهبانوی پریان جلوه‌گر می‌سازد: او همان بانوی زیبا یا نامزد آسمانی است که ندیمانش، اخگرهای بازتابندهٔ نورش، وی را دربر گرفته‌اند» (بری، ۱۳۸۵: ۲٤۲). قهرمان نظامی در این نخستین افسانه، در مرحلهٔ آغازین ادراک است و تنها می‌تواند به وصال ندیمان بانو برسد (همان: ۲٤٤). وی برای رسیدن به بانو که تعبیری نمادین از خداوند است و برای پیوند دادن روح خود با روح خدایی، باید بمیرد؛ زیرا در آخرین لحظات دیدار با محبوب، بانو به او امید داده است که دوباره او را خواهد دید. او باید چشم به راه فرارسیدن مرگ باشد تا روحش دوباره در آسمان معنویات به پرواز درآید (همان: ۲۵۵).

ازآنجاکه افسانه‌ها تجلی‌گاه عقاید و اساطیر قومی هستند، بیراه نمی‌نماید که در این قصه نیز شاهدخت سرزمین هند، آئین‌ها و اعتقادات مردم سرزمینش را در قالب قصه، واگو نماید و بدین سبب این قصه نیز از رنگ و بوی عرفان هندی خالی نیست (بیدمشکی، ۱۳۹۱: ۱۲۹).

پادشاه یا قهرمان داستان

در نگاره، قهرمان داستان به‌صورت جوانی با محاسن سیاه و کم‌حجم و نیز با لباس و دستاری معمولی و فاقد هرگونه تزئین، نشسته بر دوزانو تصویر شده که گویای نوآموز و رهرو بودن وی و نیز رتبت پایین‌تر وی در برابر بانوی پریان است که

چهارزانوست؛ زیرا در مجالس، مربع نشستن به سلاطین و مهتران و بزرگان اختصاص دارد و دوزانو نشستن رسم کهترانی که در برابر مهتر اذن جلوس می‌یافتند (دهخدا، ۱۳۷۷ج۱۳: ۲۰۶۰۵). در نگاره، قهرمان داستان به‌گونه‌ای تصویر شده که تفاوت جنس وی – که از آدمیان است – از سایر پیکره‌ها قابل تشخیص است؛ علاوه‌بر بال که ممیزهٔ بارز فرشتگان از آدمیان است؛ هم لباس و دستار وی متفاوت از دیگر پیکره‌هاست و هم قیافهٔ وی. همین ویژگی نیز، گواهی است بر اینکه فضا و مکان ماجرای داستان از عالم محسوس متفاوت است. ازآنجاکه قهرمان داستان، همان رهرو آیین تشرّف و مرد قصاب، پیر یا استاد رازآموز وی است (بیدمشکی، ۱۳۹۱: ۱۴۵)، نگاره با متن منظومه هم‌خوانی و تطبیق کامل دارد.

نماد حیوانی

پرنده

پرندهٔ عظیم و غول‌پیکری که مرد قهرمان را از رسن برمی‌گیرد و او را با چنگال‌هایش به باغ پریزادگان می‌برد، یک پرندهٔ معمولی نیست، بلکه همچون همزاد دیگر خود، سیمرغ، شکل و شباهتی افسانه‌ای دارد. نظامی در چند بیت آغازین قصه، به‌صورت غیرمستقیم به‌منظور دادن نشانی از وی، لفظ سیمرغ را به کار می‌برد و هیئت و ساختمان بدنی این پرنده نیز، با آنچه تاکنون دربارهٔ سیمرغ به گفتار و نوشتار درآمده است، مطابقت دارد (همان: ۱۴۸ و بری، ۱۳۸۵: ۲۴۸). نگاره، در قسمت بالایی با قابی به دو قسمت مجزا می‌شود، که در قاب بالایی که کوچک‌تر است و نسبت به روایت اصلی نگاره، جنبهٔ فرعی دارد، دو پریزاده در حال پروازند. پرواز این دو پریزاده می‌تواند بر پرواز پرنده‌ای دلالت کند که رابط بین شهر مدهوشان و سرزمین پریزادگان است.

مار در تاج ملکه

در تاج ملکهٔ پریزادگان، ماری قرار دارد که گرداگرد لبهٔ آن پیچیده و سر مار از سمت بناگوش چپ تاج به طرف بیرون کشیده شده است. گرچه مار در متن منظومه نیامده است، استفاده از این نماد در نگاره، بر صفات بانوی پریزادگان تأکید دارد. صفاتی که برای تغییر و ارتقابخشی سالک و نوآموز و هدایت وی طی مراتب سلوک و عرفان به‌عنوان صفات کلیدی عمل می‌کند. «تاج به‌دلیل خاستگاه خورشیدی‌اش، نماد قدرت سلطنت، یا بیش از آن نماد قدرت الهی است» (شوالیه، ۱۳۷۹ ج ۲: ۳۰۱) که در هم‌نشینی با مار، صفت وی را بر قدرت و توانایی خود افزوده است. «در علم‌الاساطیر هند، مار نماد قدرت، خرد، زیرکی و توانایی جنسی است. انسان طی مراحل کمال روحانی خود همواره در معرض مواجهه با معضلات ملموس مادی و مخالفت‌های نفسانی خارجی است. مجهزبودن به نیروی خرد و زیرکی می‌تواند در تسهیل سیر سلوک کارساز باشد» (ذکرگو، ۱۳۹۱: ۶۵–۶۶). کارکرد مار در تاج بانوی پریزادگان، علاوه‌بر ارائهٔ مفاهیم قدرت و زیرکی، گویای مفاهیم فراتر از متن منظومه است و می‌تواند برخاسته از خصوصیات سبکی مکتب مربوط و

نمادهای سر شیر و اژدها در تخت بانوی پریزادگان

در نگاره، تخت ملکه مطابق با منظومه، تخت و فرشی بهشتی تصویر شده که در قسمت سر، به تاجی منتهی می‌شود که تصویر سر شیر در آن تصویر شده است و در دو سوی تخت دو سراژدها قرار دارد. در داستان بانوی گنبد سیاه، از حضور اژدها خبری نیست؛ اما در نگاره، وجود سر اژدها در تخت بانوی پریزادگان، به‌عنوان نمادی چینی، هم حکایت از بازماندن سنت‌های نگارگری چینی در نگارگری ایران دارد و هم دلالت بر منشأ این داستان یا مکان رویداد آن دارد که شهری است در ولایت چین به‌نام شهر مدهوشان. از معنای نمادین اژدها که «نگاهبانی گنج‌های پنهان است و برای دست‌یافتن به این گنج‌ها، باید بر وی پیروز شد» (شوالیه، ۱۳۷۹ج۱: ۱۲۳)، ماورائی‌بودن مکان رویداد نگاره مستفاد می‌شود و گنج پنهانی که با کشتن اژدهای نفس به دست می‌آید، همان گنج درونی انسان است.

در داستان بانوی گنبد سیاه، همچنین از شیر خبری نیست، ولی در نگاره آمده است. شیر در باورها و اساطیر ملل جایگاه

خاصی دارد و در هنر و فرهنگ بسیاری از ملت‌ها سمبل آتش، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، دلاوری، روح زندگی، درندگی، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، قدرت، قدرت الهی، قدرت نفس، مراقبت و مواظبت شناخته شده است (یاحقی، ۱۳۸٦: ۵۳۳)، همچنین مظهر عقل و دولت و عدالت است و بر این مبنا ضامن قدرت‌های مادی و معنوی است (شوالیه، ۱۳۷۹ ج ٤: ۱۱۱– ۱۱۲). در شمایل‌نگاری هندو، شیر وجه خوف‌انگیز مایا و نشانگر قدرت خداوندی است (همان: ۱۱٤). ضمناً در هند شیر تخت بودا است (همان: ۱۱۳). وجود این نماد در نگاره در بالای تخت بانوی پریان، نماد قدرت و سلطهٔ وی است که همان قدرت الاهی است. این جانور در همهٔ تمدن‌های خاور نزدیک نماد قدرت و سلطنت است. در ایران نیز شیر نیرویی خورشیدی و نماد پادشاهی بوده است. «در خاور دور شیر با اژدها قرابت دارد و گاه با او هم‌ذات پنداشته می‌شود. در مقابل اثرات شوم، نقش حامی را دارد» (همان: ۱۱۵). تصویرشدن سر شیر و اژدها در کنارهم در یک تصویر و بر تخت شاهی، هم تلفیقی از نمادهای عرفانی هندو است و هم نمادهای چینی را گواه است و به مفاهیم پنهانی منشأ داستان و یا محل اتفاق داستان اشاره دارد و فراتر از مفاهیم متن منظومه عمل کرده است.

نماد گیاهی

درخت سرو

در نگاره بوستانی از درختان سرو و سپیدار و بید تصویر شده که فضای سرسبز و بهشتی سرزمین پریان را گواه است و گویای مفاهیم نمادین مربوط به سرو در داستان است. در متن منظومه، از چمنزار سبز و خرمی که چون بهشت برین است سخن می‌راند که می‌تواند نمادی از مزرعهٔ سبز آسمانی باشد و در آن از سرو نیز نام می‌برد. «سرو به‌دلیل صمغ فاسدنشدنی و سرسبزی همیشگی، نماد جاودانگی و حیات دوباره معرفی شده است» (شوالیه، ۱۳۷۹ ج۳: ۵۸۰). ازآنجاکه «بین سرو به‌عنوان درخت زندگی با نقیض آن یعنی مرگ، رابطه هست» (یاحقی، ۱۳۸٦: ٤٦۰)، شاعر در این سرزمین رؤیایی، برای نشان‌دادن جاودانگی و حیات دوباره که قهرمان داستان برای رسیدن به آن باید تلاش کند، از سرو بهره برده است. نور نیز از نمادهای هم‌پیوند با سرو به شمار می‌آید؛ چنانکه شیر، اژدها، آب و آتش (پورخالقی، ۱۳۸۱: ٤۲ از نصراصفهانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۱۹) و نظامی «در بیت زیر ضمن اشاره به ماورائی‌بودن این سرزمین، چنین گفته و محبوب ازلی را سروی از نور می‌نامد:

تنگ‌چشمی ز تنگ‌چشمی دور همه سروی ز خاک و او از نور»

(نقل از نصر اصفهانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۲۰)

سرو در این نگاره، هم به قیدشدن آن در متن منظومه اشارت دارد و هم با مفهوم نمادین خود که جاودانگی و حیات دوباره است، در جهت پیام داستان ایفای نقش کرده است و با منظومه مطابقت دارد.

گل نیلوفر

در پلکان ورودی و پایین تخت ملکه و در اطراف تخت و در گسترهٔ زمینهٔ نگاره، گل نیلوفر رسته است. نیلوفر، نمادی از تولد دوباره و نوزایی است و مفاهیم نمادین نیلوفر را در هند و ایران دربر می‌گیرد. لوتوس یا نیلوفر، این گل اساطیری آبزی، در ایران، نماد آناهیتا اسطورهٔ آب است (یاحقی، ۱۳۸٦: ۸۱٤ ذیل ناهید). بنابر اعتقادات اساطیری، مهر را رب‌النوع خورشید می‌دانستند و نیلوفر با آیین مهر پیوندی نزدیک دارد (همان: ۸٤۰ ذیل نیلوفر). نقش گل نیلوفر در عصر اسلامی متحول شد؛ در پی تحریم نقاشی و نگارگری در اسلام، هنرمندان از نقوش تجریدی استفاده کردند و اسلیمی و ختایی و بعد، گل‌های ریز و برگ‌ها و لوتوس به وجود آمدند و نیلوفر به‌صورت گل انار و گل شاه‌عباسی در عصر صفویه مورد استفادهٔ هنرمندان قرار گرفت (شمیم و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۹). در یک گردش ختایی همهٔ گل‌ها و گردش‌ها از گل شاه‌عباسی نیلوفر آبی آغاز می‌شود. گل نیلوفر در آیین‌های آریایی مظهر تجلی و نوزایی است؛ بدین معنا که تمامی گل‌های ختایی از درون آن سر برمی‌آورند و

متجلی می‌شوند (رضوی و دیگران، ١٣٩٢: ١٠٦-١٠٧). «لوتوس در هند مقدس بوده و سمبل جهان و ظهور تجلی، نظم و زیبایی است. به اعتقاد هندو سرنوشت انسان به سرگذشت لوتوس شبیه است. ریشهٔ لوتوس در کف آب است و از قعر همین بی‌شکلی، گلی زیبا با کاسبرگ‌هایی منظم و متعدد در سطح آب می‌روید. اینکه فقط چند گلبرگ از لایه‌های متعدد لوتوس شکفته و مابقی گلبرگ‌ها یکدیگر را استتار کرده و در زیر گلبرگ‌های وسطی قرار دارند، نشانهٔ حقیقت ادوار متعدد آینده است که همواره بخشی از حقیقت به مرحلهٔ شکوفایی می‌رسد و هستی باردار غنچه‌هایی از حقیقت در مراتب گوناگون است که در مواقع مناسب شکفته خواهد شد» (ذکرگو، ١٣٧٧: ٩٠ در شمیم و دیگران، ١٣٩٣: ٣٠). تولد بودا با نمادهایی چون گل نیلوفر آبی، گاو نر یا فیل همراه است (ذکرگو، ١٣٨٢: ٧٤). باوجود اینکه در متن منظومه از گل نیلوفر نامی به میان نیامده است، در مفهوم کلی، نمادی برای شکل‌گیری تولد و نوزایی است (همان: ٦٦) و با پیام منظومه، هم‌خوان است.

نمادهای غیرجاندار در نگاره

انار

در نگاره، انار در ظرف‌هایی برای پذیرایی چیده شده است که هرچند در متن منظومه، از آن سخنی به میان نیامده است، وجود این میوه در این بساط، آن هم در فصل نامتعارف خود، دلالتی بر فضای قدسی و بهشتی نگاره دارد و بااینکه در متن منظومه قید نشده، در نگاره آمده است و در جهت مفهوم رمزی داستان، گویای زایشی دیگر است و از این دیدگاه با پیام داستان همخوان است. از دیرباز با پیدایش آدمی بر کرهٔ خاکی، گل و گیاه و درخت با زندگی بشری درهم آمیخته است. از اولین خوراک آدمی تا نخستین پوشش وی در بهشت و قبل از هبوط و هبوط او- که با میوه یا گیاه ممنوعه گره خورده است،- همه نشان دهندهٔ جایگاه خاص گیاهان و درختان در اذهان و باور مردمان جهان است. انار از میوه‌هایی است که در سراسر جهان میوه‌ای مقدس شناخته شده است. در قرآن کریم از انار در آیاتی نظیر آیات شریفهٔ ١٤١و ٩٩ از سورهٔ انعام و ٦٧ سورهٔ الرحمن ذکر شده است. «در آیین بودا، از انار و انگور و انجیر به‌عنوان میوه‌های پربرکت نام برده می‌شود» (عادل‌زاده و دیگران، ١٣٩٤: ٣٦٣). انار در اساطیر، سمبل تولید مثل و عشق شمرده می شد (همان: ٣٦٤). در چین انار نماد باروری است، در اساطیر یونان نیز نماد باروری و فراوانی است و در ایران هم نمایندهٔ برکت و باروری است (زمرّدی، ١٣٨٧: ٢٥٧ و یاحقی، ١٣٨٦: ١٦٨).

تخت ملکه

در نگاره تخت ملکه مطابق با منظومه، تخت و فرشی بهشتی تصویر شده است. تخت می‌تواند اشارتی به تخت بودا داشته باشد؛ زیرا شیر که بر بالای آن قرار گرفته، یکی از نمادهای بوداست. تخت شاهی نماد پیشینهٔ اشرافی بودا و حاکم جهان روحانیت است (شادقزوینی و دیگران، ١٣٩٥: ٧٨) و «شیر معرف خود بوداست و از قدرت بی‌رقیب وی حکایت می‌کند و معرف بی‌رقیب بودا در قلمرو معنویت می‌گردد» (ذکرگو، ١٣٧٥: ١٤٠).

نقش نیلوفر در نگاره‌ها یا دیگر نمادهای هندی، برخاسته از تلفیق فرهنگی ایران و هند است. در پی تحول روحی شاه طهماسپ صفوی و دلسردی او از نقاشی و خوشنویسی و گرایش به مسلمانی تا حدود سال‌های ٩٤٦ هجری و سرانجام منع هر نوع هنر غیرروحانی در سال ٩٦٣ قمری، نگارگران و هنرمندان، دربار وی را به سوی هند و دربار پسرعمویش، سلطان میرزاابراهیم، در مشهد ترک کردند. با پناهنده‌شدن امپراتور مغولی هند- همایون- به دربار صفوی در تبریز در سال ٩٥٠ قمری، میرمصور و میرسیدعلی، دو نگارگر بزرگ دربار صفوی، و سایر هنرمندان دربار شاه‌طهماسپ، هنگام مراجعت او به هندوستان با او همراه شدند و به هندوستان رفتند و «شیوهٔ طبیعت‌گرای مکتب مغولی هند که تلفیقی از شیوهٔ نگارگری مکتب صفوی، بخارا، هندو و مسلمانان هند بود»، رونق و سیاقی تازه یافت (کن‌بای، ١٣٩١: ٧٩-٨٥) و حاصل آن، آمیختگی

نگارگری با فرهنگ بومی شد و در این مبادلهٔ فرهنگی، نگارگری نیز از فرهنگ هند بی‌بهره نماند. اینکه در پس‌زمینهٔ نگاره، اشارات و توجهی هم به نمادهای هند وجود دارد، به این مطلب می‌تواند اشاره داشته باشد که گویندهٔ داستان این گنبد، دختر پادشاه هند است و مسلماً داستان خالی از گرایش به هند نیست و همچنین می‌تواند برخاسته از آمیختگی هنری نگارگری ایران و هند باشد.

نتیجه

در نگارهٔ مربوط به این مقطع از داستان گنبد سیاه، نمادها در سه گروه تقسیم می‌شود: یک دسته نمادهایی که دقیقاً در متن منظومه از آن استفاده شده و مفاهیم رمزی با کمک آن‌ها بیان شده‌اند؛ مانند: پریان، قهرمان داستان، درخت سرو، رنگ سیاه و دستهٔ دوم، نمادهایی که در متن منظومه نیامده‌اند، ولی نگاره برای انتقال مفاهیم رمزی داستان از آن بهره برده است؛ مثل انار، گل نیلوفر، تاج بانوی پریان و دستهٔ سوم، نمادهایی که در متن منظومه نیستند و در نگاره آمده‌اند و نگاره در جهت بیان مفاهیم داستان از آن‌ها استفاده نمی‌کند، بلکه تحت تأثیر عوامل خارج از متن هستند و برای بیان مفاهیمی ورای متن منظومه فعالیت می‌کنند؛ مثل مار و سر شیر و اژدها بر تخت و خود تخت.

باتوجه‌به زمان تهیهٔ نسخه و نگاره‌های آن و بنابر آمیختگی سنت‌های تصویرگری ایران و هند، مفاهیم مربوط به کشور هند نیز پیش چشم نگارگر بوده است. تحولات سیاسی و نیز گرایش‌های هنرمندان بر زبان رمزگونهٔ نگارگری نیز تأثیرگذار بوده است و مفاهیم نمادین مربوط به عرفان هندی، به‌صورت نامحسوس در نگاره ملاحظه می‌شود. با عنایت به این امر که زبان تصویری ایران در سیر تاریخی خود، قواعد و اصول خاص خود را پدید آورده و نگارگر در هر دوره با تکیه‌بر پشتوانه‌های مربوط به این هنر و با بهره‌گیری از ذوق و زیبایی شناختی خود، تحت تأثیر متغیرهای سیاسی و فرهنگی و عرفانی حاکم بر زمان خود به خلق اثر هنری پرداخته است، می‌توان گفت نمادها در این نگاره متناسب با مفهوم داستان از متن فرهنگی زمان خود برداشت کرده و تابع صرف متن ادبی مربوط نیستند؛ ولی هرکدام از این نمادها در جهت القای مفهوم باطنی متن منظومه گزینش شده‌اند.

منابع

۱. *قرآن کریم*

۲. بری، مایکل (۱۳۸۵). *تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی*، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا، تهران: نشر نی.

۳. بیدمشکی، مریم (۱۳۹۱). *رمزپردازی و نشانه‌شناسی افسانه‌های هفت‌پیکر*، مشهد: سخن‌گستر.

٤. پاریاد، اختر (۱۳۹٤)، «نقد و بررسی تطبیقی کارکرد نمادین شیر و گاو»، *زبان و ادب فارسی*، شمارهٔ ۲۳۲ پاییز و زمستان، صص ۳۱-٤۷.

۵. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی(تحلیلی از داستان‌های عرفانی‌فلسفی ابن سینا و سهروردی)*، چاپ چهارم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

٦. جوادی، شهره (۱۳۸٦). «نقش برجسته‌ها، مجسمه‌های هند باستان در هنر بودایی»، *باغ نظر*، شمارهٔ ۷ بهار و تابستان، صص ۵-۱۷.

۷. ثروتیان، بهروز (۱۳۸۲). *اندیشه‌های نظامی گنجوی*، چاپ اول، تبریز: آیدن.

۸. حسن‌لی، کاووس و احمدیان، لیلا (۱۳۸٦). «کارکرد رنگ در شاهنامهٔ فردوسی (با تکیه‌بر سیاه و سفید)»، *ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۲، صص ۱٤۳- ۱٦٦.

۹. خادمی ندوشن، فرهنگ، بابامرادی، رسول (۱۳۸٦). «تأثیر هنر نگارگری ایران بر شبه‌قاره با تأکید بر مکتب نقاشی مغولان هند»، *مدرس هنر*، شمارهٔ ۲: ۲۹-۳٦.

۱۰. دادجو، دره (۱۳۸۵). «گنبد سیاه (نقدی براساس یکی از قصه‌های هفت‌پیکر)»، *فرهنگ*، شماره ۵۷ و ۵۸، صص ۱۸۳-۱۹٦.

۱۱. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*، چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۲. ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۵). «از بودا تا بت (تأملی در سیر پیدایش شمایل‌گری در هنرهای بودایی)»، *نامهٔ فرهنگ*، شمارهٔ ۲۲، صص ۱۳٦- ۱٤۵.

۱۳. ـــــــــــــ (۱۳۸۲). *مقدمه‌ای بر هنر هند*، تهران: روزنه.

۱۴. ـــــــــــــ (۱۳۹۱). *نمادشناسی هنر شرق (۲)؛ مار در هنرهای بودایی و هندویی*، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

۱۵. رضوی، اکرم‌السادات و خواجه‌گیر، علیرضا (۱۳۹۲). «بررسی نقش نیلوفر آبی در هنر ایران باستان و دوران اسلامی»، *پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان*، سال سوم، پاییز و زمستان، شمارهٔ ٦٦: ۱۰۱-۱۱۱.

۱٦. زمردی، حمیرا (۱۳۸۷)، *نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی*، تهران: زوار.

۱۷. سپه‌وندی، مسعود (۱۳۹۰). «جنبه‌های تأویلی و تمثیلی داستان روز شنبه در گنبد سیاه (از هفت‌پیکر نظامی)»، *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*، شمارهٔ ۱۰، زمستان: ۱۰۵ – ۱۲۸.

۱۸. شادقزوینی، پریسا و چادها، پینکی (۱۳۹۵). «سیر تجسم اسطورهٔ بودا در هنر هند: از نمادین تا فیگوراتیو»، *هنرهای زیبا هنرهای تجسمی*، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۲: ۷۵-۸٤.

۱۹. شمیم، سعیده و حسنوند، محمدکاظم (۱۳۹۳). «بررسی نقش‌مایهٔ گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند»، *جلوهٔ هنر*، شمارهٔ ۱۱ بهار و تابستان: ۲۲-۳۹.

۲۰. شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۷۹). *فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم*، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، پنج جلدی، چاپ اول، تهران: انتشارات جیحون.

۲۱. طبری، محمدبن جریر (۱۳۵٦). *ترجمهٔ تفسیر طبری*، حبیب یغمائی، (دورهٔ ۷ جلدی)، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.

۲۲. قاضی‌زاده، خشایار و خزائی، محمد (۱۳۸٤). «مقامات رنگ در هفت‌پیکر نظامی و تجلی آن در نمونه‌ای از آثار نگارگری»، *مطالعات هنر اسلامی*، شمارهٔ ۳ پاییز و زمستان: ۷-۲٤.

۲۳. عادل‌زاده، پروانه و پاشایی فخری، کامران، (۱۳۹٤). «بررسی انار در اساطیر و بازتاب آن در ادب فارسی»، *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)*، شمارهٔ ۲۷، بهار: ۳٦۱-۳۷٤.

۲٤. علیاکبری، نسرین و حجازی، امیرمهرداد (۱۳۹۰). «رنگ و تحلیل زمینه‌های تأویل رمزی آن در هفت‌پیکر»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، شمارهٔ ۱۰: ۹-۳۰.

۲۵. کفشچیان مقدم، اصغر و یاحقی، مریم (۱۳۹۰). «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران»، *باغ نظر*، شمارهٔ ۱۹ سال هشتم: ٦۵-۷٦.

۲٦. کن‌بای، شیلا (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی*، چاپ چهارم، مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

۲۷. مرادخانی، علی و عتیقه‌چی، نسرین (۱۳۹٤). «تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی- اسلامی»، *رهپویهٔ هنر/هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۱: ۵-۲۱.

۲۸. نامورمطلق، بهمن،(۱۳۹۲). *طاق بستان مجموعهٔ مقالات نقدهای ادبی-هنری*، تهران: انتشارات سخن.

۲۹. نصر اصفهانی، زهرا و ایل‌بیگی، مریم (۱۳۹۵). «درختان اساطیری در افسانه‌های هفت‌پیکر نظـامی»، *ادبیـات عرفـانی و اسطوره‌شناختی*، شمارهٔ ٤٤، دورهٔ ۱۲: ۲۱۵–۲۳۸.

۳۰. نظامی گنجوی (۱۳۳٤). *هفت‌پیکر*، چاپ دوم، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران: چاپ شرق.

۳۱. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸٦). *فرهنگ اساطیر و داستانواره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی