دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی سال ششم • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۴۰۱
صفحات: ۷۱-۸۴
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۳ ♦♦ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۳۰

بررسی تطابق ساختار بصری دو اثر منسوب به شیخ محمد از *هفت‌اورنگ* جامی نسخهٔ گالری فریر واشینگتن

ابوالفضل عبداللهی‌فرد*
استادیار، نویسنده مسئول، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
فریبا ازهری
دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
مجید ضیائی
استادیار، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

چکیده
کتاب *هفت اورنگ* جامی نمایانگر صلابت و شکوه در ساختار نگاره‌های دورهٔ صفوی است. با وجود تلاش‌های محققان در تشریح ساختار نگاره‌ها، کماکان نیاز به پژوهش در خصوص روابط مخفی حاکم در میان عناصر و سازه‌های آثار نگارگری مشاهده می‌گردد. مسئله نحوهٔ ارتباط سازه‌های مختلف یک نگاره در کنار هم، چگونگی پرداختن به ساختار و سامان‌یابی آن توسط هنرمند نگارگر در آثار مورد بحث است؛ لذا بدین منظور دو نگاره از یک هنرمند از کتاب «هفت‌اورنگ» جامی انتخاب شدند. این نگاره‌ها با عناوین «یوسف برای ندیمان زلیخا در باغ خود موعظه می‌کند» و «یوسف به افتخار ازدواج خود ضیافتی شاهانه برگزار می‌کند» منسوب به شیخ محمد است. شیوهٔ انتخاب این آثار، وجود اشتراکات فراوان در صورت ظاهری دو نگاره است که به نظر عامدانه بوده و در مقاله به آن مواردی پرداخته می‌شود که منجر به این تشابه شده است؛ لذا یافتن این موارد و اینکه هنرمند بنا به دلایلی، آگاهانه از ساختار مشابه استفاده نموده؛ ضرورت این تحقیق است. هدف، تطبیق ساختاری و فرمی در این دو نگاره است. پرسش‌ها شامل این موارد است: از لحاظ ساختاری ویژگی‌های مشترک دو نگارهٔ شیخ محمد چیست؟ کدام نگاره را می‌توان به‌عنوان پیش‌متن و یا پیش‌درآمد برای نگاره دیگر دانست؟ استفاده از ساختار مشابه در آثار چه کارکردی می‌تواند داشته باشد؟ این پژوهش به عناصر درون‌متنی و روابط آن‌ها پرداخته است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و تطبیق ساختار بصری نگاره‌ها بنا به اصل نُه‌گانهٔ چارلز جنسن بوده که تحلیل عناصر و اصول کیفی بصری را دربرگرفته و در صدد پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش است. بر اساس رویکرد پژوهش، مشخص گردید که از لحاظ ساختاری، مجلس اول به‌نوعی پیش‌متن مجلس دوم است. در هر دو نگاره یک نفر ناظر بر صحنه وجود دارد و شیخ محمد قاب/کادر خود را در مجلس دوم توسعه داده است.

واژگان کلیدی:
نگارگری، ساختار بصری، هفت اورنگ جامی، مکتب مشهد.

* مسئول مکاتبات: a.abdollahifard@tabriziau.ac.ir

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

مقدمه

کتاب *هفت اورنگ* از آثار منظوم جامی و مشتمل بر هفت بخش است. این کتاب از جنبه‌های مختلفی، اثر موفق دورهٔ صفوی است و کمال زیبایی و صلابت را می‌توان در ساختار و چارچوب نگاره‌ها مشاهده کرد. با همهٔ کوشش‌هایی که طی پژوهش‌های مختلف برای تحقیق و تتبع در آثار و نسَخ گران‌بهای ایرانی در خصوص ساختار تصاویر نگاره‌ها صورت‌گرفته؛ همچنان نیاز به تحقیق در این زمینه وجود دارد، چراکه تنها در این صورت است که می‌توان به فرم‌های اصیل و سنتی ایرانی و دیدگاه نگارگر مسلمان در نحوهٔ پرداختن به موضوع و به نمایش‌گذاردن آن برای مخاطب رسید. در ساختار بایستی به تجزیه‌وتحلیل سازه‌های مختلف پرداخت. سازه‌هایی که در یک اثر نگارگری در کنار هم قرار گرفته و کلیت منسجمی را تشکیل داده‌اند. مسئله نحوهٔ ارتباط سازه‌های مختلف یک نگاره در کنار هم، چگونگی پرداختن به ساختار و سامان‌یابی آن توسط هنرمند نگارگر در آثار مورد بحث است، چراکه مادهٔ اصلی ساختار بیش از هر چیز، فنی و شِگردشناسیک است، یعنی مواردی باید بررسی شود (Ahmadi, 2018: 189) که در بین نگاره‌ها مشابه و مشترک است؛ لذا بدین منظور دو نگاره از یک هنرمند از کتاب هفت‌اورنگ جامی انتخاب شدند. عناوین نگاره‌ها شامل «یوسف برای ندیمان زلیخا در باغ خود موعظه می‌کند» و «یوسف به‌افتخار ازدواج خود ضیافتی شاهانه برگزار می‌کند» بوده و این آثار منسوب به شیخ محمد است. اسکندر بیگ منشی در کتاب تاریخ عالم‌آرای عباسی دربارهٔ شیخ محمد می‌نویسد: «در فن تزویر، رنگ‌آمیزی یکه صورت دم از یکتایی می‌زد. الحق در آن دعوی صادق و همهٔ استادان نقش‌پرداز در این ماده با او موافق بودند ... صورت فرنگی را در عجم او تقلید نمود و شایع ساخت اما کسی بهتر او گونه‌سازی و چهره‌پردازی نکرد.» (Big Turkman, 1971: 57)؛ لذا با انتخاب این دو نگاره در دورهٔ زمانی مشخص (صفوی)، به تطبیق آن‌ها از لحاظ ساختاری و فرمی می‌پردازیم که هدف پژوهش خواهد بود. طی مطالعهٔ پیش‌رو، به این پرسش‌ها پاسخ خواهیم داد: از لحاظ ساختاری ویژگی‌های مشترک دو نگارهٔ شیخ محمد چیست؟ کدام نگاره را می‌توان به‌عنوان پیش‌متن و یا پیش‌درآمد برای نگاره دیگر دانست؟ استفاده از ساختار مشابه در آثار چه کارکردی می‌تواند داشته باشد؟ در این امر، راهبرد مدنظر این پژوهش، تحلیل ساختار بصری نگاره‌ها می‌باشد. فرض اولیه در وجود تشابه ظاهری در ساختار کلی نگاره‌ها است. در بررسی اولیه نیز شواهدی از وجود اشتراکات فراوان در تطبیق ظاهری دو نگاره از شیخ محمد به لحاظ فرمی مشاهده می‌گردد که به نظر این امر توسط نگارگر عامدانه بوده است و در بیان روایت نیز به‌توالی منجر خواهد شد. در مقاله به آن مواردی پرداخته می‌شود که منجر به این تشابه شده است؛ لذا یافتن این موارد و اینکه چه دلیلی وجود داشته که هنرمند، آگاهانه از ساختار مشابه استفاده کند، ضرورت این تحقیق است. در این پژوهش، نُه مورد شامل تناسب، تباین یا کنتراست، تعادل، هماهنگی یا کمپوزیسیون، تنوع، ریتم، تنوع در ریتم، حرکت و نقطه تمرکز اثر بنا به اصول کیفیِ نُه‌گانهٔ چارلز جنسن[1] مورد بررسی قرار می‌گیرد. روش تحقیق پیش‌رو نیز، توصیفی-تحلیلی و تطبیق ساختار بصری نگاره‌ها بوده که تحلیل عناصر و اصول بصری را دربرمی گیرد و از منابع کتابخانه‌ای استفاده می‌شود. در راستای انجام این پژوهش، در مراحل اولیه بعد از ارائهٔ تعاریف و مفاهیم، به رویکرد نظری تحقیق پرداخته شده است، سپس، بعد از معرفی کتاب هفت‌اورنگ جامی، نگاره‌های مدنظر معرفی می‌گردد تا در جهت پاسخ‌گویی به پرسش‌های مقاله مورد تحلیل، بررسی و تطبیق قرار گیرند.

۱. پیشینه پژوهش

تعدادی مقاله به‌عنوان پیشینهٔ پژوهش در این خصوص یافت شدند که در دو دستهٔ کلی بخش ادبی و بخش تجسمی قابل بررسی هستند. در بخش ادبی مطالعات بیشتری در خصوص ساختار در هفت اورنگ جامی مشاهده می‌گردد که به دو مورد از آن اشاره می شود و چهار اثر در بخش تجسمی یافت شدند که توضیح داده می شود: عظیمی‌نژاد و دیگران در پژوهش خود با عنوان «تحلیل ساختاری نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی در کارستان هنری سلطان ابراهیم میرزا» برای نگاره‌های کتاب هفت اورنگ، تحلیل ساختاری و فرمی انجام‌گرفته بدین صورت که این آثار در شش گروه دسته‌بندی شده و از هرکدام یک نگاره را بررسی کرده‌اند اما نگاره‌های مورد بحث در مقالهٔ پیش‌رو بررسی نشده است (Azimi Nejad and others, 2017). صادقی و دیگران در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختاری طرح داستان غنایی یوسف و زلیخا»ی جامی، به بررسی ساختاری در حیطهٔ ادبیات داستانی فارسی پرداخته و با استفاده از آرای تودورف پنج قضیه را نام برده و بر این مبنا داستان یوسف و زلیخا با آن تطبیق داده شده و همچنین به رابطهٔ علت و معلولی در داستان مزبور پرداخته شده است (Sadeghi et al., 2012). مطالعهٔ دیگر به نام «تحلیل روایت‌شناسانهٔ داستان حضرت یوسف با تکیه بر روایت‌شناسی ساختارگرا» که در حیطهٔ ادبیات و روایت‌شناسی این داستان توسط عدالتی‌نسب و سراج بررسی شده و لذا از حوزهٔ پژوهش این مقاله خارج است (Adalati Nsab; Siraj, 2017). در مقالهٔ «شواهد تصویری از ملازمت و ارتباط شیخ محمد نقاش با دربار سلطان ابراهیم میرزا» که توسط روحانی به انجام رسیده، به‌طور مختصری و در دو پاراگراف، نگاره ضیافت شاهانه یوسف را توصیف کرده اما به تحلیل فرمی و ساختاری آن نپرداخته است (Rouhani, 2015). رجبی و پورمند نیز در مقالهٔ «تحلیل نگارهٔ یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد با استفاده از نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت» را مورد بررسی قرار داده است (Rajabi; Pourmand, 2019). در مقالهٔ «معرفی و تحلیل نقوش اَبنیه در نگاره‌های منظومهٔ یوسف

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

و زلیخا از نسخهٔ هفت اورنگ جامی مشهد» (Jahanyar; Ghazizadeh, 2017)، جهان‌یار و قاضی‌زاده به نقوش مختلف در بنا و فضای معماری و تفکیک آن‌ها به نقوش واقع‌گرا و انتزاعی و تحلیل آن‌ها پرداخته شده است اما به ساختار این دو نگاره نپرداخته‌اند، درصورتی‌که در پژوهش پیش‌رو به تحلیل ساختارگرایانه دو نگارهٔ مدنظر از شیخ‌محمد با چهار مورد قاب، نحوهٔ جای‌گیری فیگورها، جایگاه یوسف و زلیخا و کنتراست تیرگی–روشنی در نگاره‌ها می‌پردازیم که نتایج حاصل از این بررسی به پرسش‌های پژوهش پاسخ می‌دهد.

۲. روش پژوهش

هدف اصلی این پژوهش، تحلیل و تطابق ساختارهای بصری در دو نگارهٔ مورد بحث و تطبیق آن‌هاست. برای رسیدن به این مطلوب، بایستی به‌صورت استقرایی واحدهای کوچک را با یکدیگر مورد مطالعه و تطبیق قرار داد. ازآنجاکه هر اثر هنری چون نگارگری به‌منزلهٔ متنی تصویری است، خوانش و تحلیل آثار نگارگری بر اساس ساختارشان را امکان‌پذیر می‌سازد. تصاویر نگاره‌ها در سایت گالری فریر قابل‌دسترس بوده و این پژوهش به‌دنبال بررسی ساختار در تصاویر نگاره‌ها، از مجموع ۲۸ تصویر هفت‌اورنگ جامی نسخهٔ گالری فریر، انتخاب دو نگاره از آن، به‌عنوان نمونه‌های مورد بررسی، هدفمند بوده و فرض اولیه در وجود تشابه ظاهری در ساختار کلی نگاره‌هاست و به آن مواردی پرداخته می‌شود که منجر به این تشابه شده است؛ لذا یافتن این موارد و اینکه چه دلیلی وجود داشته که هنرمند، آگاهانه از ساختار مشابه استفاده کند، ضرورت این تحقیق است. شیوهٔ تحلیل بنا به اصولِ کیفیِ نُه‌گانهٔ چارلز جنسن در ساختار بصری نگاره‌هاست که تحلیل عناصر و اصول بصری را دربرمی‌گیرد، بررسی موارد متعدد در شکل‌گیری ساختار نگاره‌ها بوده تا به لحاظ مناسبات شکل نظام ساختار بصری، نگاره‌ها مورد بررسی قرار گیرند. توصیف و تحلیل آثار نقاشی منتخب از هفت اورنگ جامی باعث می‌شود تا به چگونگی تطبیق ساختار تصاویر نگاره‌ها پی بُرد.

ساختار در هنرهای تجسمی

واژهٔ ساختار یا همان structure به سامان‌دهی کلی اجزا و بخش‌ها بر اساس ارتباط پویای آن‌ها اشاره دارد. این واژه در هنر و یا مهندسی کاربرد دارد، همچنین اصطلاح ساختار به نمود سه‌بُعدی شکل‌ها در فضای پرسپکتیوی اطلاق می‌گردد. زمانی‌که از لغت ساختار بصری یا همان formal structure نام برده می‌شود؛ منظور، الگوی کلی روابط و کارکردهای عناصر متشکله یک طرح است و ساختار صوری یا بصری یک اثر هنری از انتزام نیروهای بصری حاصل می‌گردد و صرفاً درکنارهم‌نهادن سادهٔ آن عناصر نیست و لذا معنای معینی را در خود خواهد داشت(Pakbaz, 2012: 293). در توجه به ساختار در هنرهای تجسمی اگر توجه به منطقِ صورت و شکل را برجسته کنیم؛ آنگاه با مفاهیمی چون نوع، جنس، موضوع، کمیت، کیفیت، مقوله‌ها و دسته‌ها روبه‌رو می‌شویم و اگر تأثیر از روش‌های زبان‌شناسی ساختاری سوسوری را برجسته کنیم؛ با مفاهیم بنیادینی چون صورت یا شکل، واحد، عدد، دسته‌بندی، مجموعه و ... برخورد می‌کنیم که در هر دو کارکردِ شکل به جای محتوا مطرح است (Ahmadi, 2016: 17). هنرمند در جریان تکوین اثر هنری برای جست‌وجو در پی جذاب‌ترین و رساترین طریقهٔ ارائهٔ یک ایده و اثر به ساختار می‌پردازد، به گونه‌ای که به وحدت اندام‌وار دست یابد (Okwirek et al, 2017: 40)؛ لذا ساختار در نگاه سنتی، به فرم و دیدگاه ظاهری نگاره (تصویر) و یا نوع ادبی می‌پردازد اما در معنا وابسته به روابط مخفی حاکم در میان عناصر یک اثر (مثل تصویر، متن یا نگاره) است که زنجیروار به هم متصل هستند (Sadeghi et al., 2012: 105). گفته شده ساختار در معنای رایجش به دو گونه مطرح می‌گردد: اول، معنایی که ریشه در معماری دارد و در واقع واژهٔ structura در لاتین به معنای چارچوب یک ساختمان است. یک بنیان که می‌توان عناصری را روی آن قرار داده و پایه‌ریزی کرد و این چارچوب ملاکی برای مناسبات درونی عناصر است. دوم، معنایی که مفهوم زیست‌شناسانه داشته و به معنای «هم‌خوانی ارگانیک میان اجزا» است (Ahmadi, 2016: 37). تجزیهٔ تحلیل ساختار بصری در نگاره‌ها این امکان را می‌دهد که شکل‌های متفاوت عناصر گوناگون یک اثر را بررسی نماییم، سپس به کارکرد عناصر تصویری گوناگون و ارتباط آنان با نظام‌های ساختاری در نگاره بپردازیم. «عناصر بصری اصولاً به‌گونه‌ای در آثار سازمان‌دهی می‌شوند تا سازندهٔ تأثیر یا مجموعه تأثیراتی باشند که به آن تمهیدات تجسمی می‌گویند»(Sedghi, 2011: 19). «این عناصر بصری بنیادین بنا به اصول کیفیِ نُه‌گانه چارلز جنسن عبارت‌اند از: تناسب، تباین یا کنتراست، تعادل، هماهنگی یا کمپوزیسیون، تنوع، ریتم، تنوع در ریتم، حرکت و نقطه تمرکز اثر است.» (Jansen, 2021: 61) که در پژوهش پیش رو به بررسی آن‌ها در آثار مورد بحث می‌پردازیم. در واقع، بررسی ساختار یک اثر به‌عنوان یک موتور محرک است که ما را به نظام‌های معرفتی نگاره رهنمون می سازد. تحلیل ساختاری نیز، به روابط ساختاری نظام‌های دلالتی درون متن متمرکز است که شامل تشخیص اجزای نظام و برملانمودن روابط ساختار در میان اجزاست (Chandler, 2015: 130) و در این بین، ارتباط میان عناصر یا همان اجزای نظام از خودِ آن‌ها مهم‌تر است (Wiseman, 2013: 91). تجزیهٔ تحلیل ساختار بصری نگاره‌ها می‌تواند موارد متعددی را دربرگیرد. برای بررسی ساختار بایستی به مبانی هنرهای تجسمی یا مبانی طراحی رجوع کرد. اصطلاحی که در میانهٔ سدهٔ بیستم رایج شد و به اصول اساسی ساختمان در هر اثر هنری اشاره داشته و شامل شناخت ویژگی‌های عناصر، بیان هنری و اصول عینیِ کاربست و ترکیب عناصر مزبور است (Pakbaz, 2012: 515-516) همچنین ارتباط میان عناصر یا همان اجزای نظام از خودِ آن‌ها مهم‌تر است (Wiseman, 2013: 91).

آثار شیخ محمد در *هفت‌اورنگ* جامی

هفت‌اورنگ جامی اثری فاخر در دوران حکومت ابراهیم‌میرزا (برادرزاده شاه تهماسب) است که در سال ۹۶۴ ه.ق به حکومت خراسان گماشته شد و کارگاهی را در مشهد برپا کرد (Pakbaz, 2013: 93). هفت‌اورنگ شامل هفت مثنوی است که به تقلید از خمسهٔ نظامی، توسط مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی در سال ۸۹۲–۸۷۵ ه.ق سروده شده است (Azimi Nejad and others, 2017: 5). می‌دانیم

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

که با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین و جریان معروف به توبهٔ شاه تهماسب۲، تعدادی از هنرمندان دربار را ترک گفته، به دیار دیگری رفتند. مهاجرت هنرمندان را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد: ۱. مهاجرت به دربار مغولان، افرادی مانند میرسیدعلی، میرمصور و عبدالصمد ۲. غالب هنرمندان نیز به دربار ابراهیم‌میرزا که در هنر پُرقریحه و حامی هنرمندان بود، شتافتند، مانند شیخ محمد، آقامیرک و ... (Banani et al., 2011: 157).

نگاره‌های مدنظر این مقاله از کتاب هفت‌اورنگ جامی است نسخه‌ای که ابراهیم‌میرزا حامی آن بوده و کتاب مزبور در کارگاه و در شهرهای مشهد، قزوین و هرات توسط پنج‌تن از خوشنویسان مشهور کتابت شده است. دارای ۳۰۴ برگ بوده که دو برگ آن مفقود است (Agand, 2015: 162). آماده‌سازی این نسخه از کتاب هفت‌اورنگ جامی قریب به ۹ سال طول کشیده و به‌عنوان نمایندهٔ

زهی چون نظامی نادر کلام
ببزم وی از غیب آید سروش

هیچ‌کس از پادشاهان و شاهزادگان عالمیان، کتابخانهٔ رنگین بهتر از آن شاهزادهٔ باتمکین نداشتند. خوشنویسان نادر زمان و نقاشان بهزادسان و مذهبان و مصوران و صحافان بیشتر در آن کتابخانه مقیم و ملازم بودند ...» (Maneshi Qomi, 1973: 115-110). از هنرمندان مطرحی که در تولید نگاره‌های کتاب هفت‌اورنگ جامی دست داشتند، می‌توان به شیخ محمد اشاره کرد که هر دو نگاره مورد بررسی این کتاب منسوب به وی است. شیخ محمد در تصویرگری و تذهیب و خطاطی دست داشت و از میرعلی هروی پیروی کرده و در کتابخانهٔ ابراهیم‌میرزا کار می‌کرد. چیره‌دستی شیخ محمد در طراحی، رنگ‌پردازی و ترسیم بود که از آثار برجای‌مانده از او کاملاً هویداست. به گفتهٔ آژند سهم شیخ محمد در کتاب‌آرایی هفت‌اورنگ جامی بیش از سایر هنرمندان بوده است، به‌گونه‌ای که در این کتاب دست‌کم ده نقاشی از ۲۸ نگاره کتاب منسوب به وی است (Agead, 2015: 165). اسکندربیگ ترکمان نیز در کتاب عالم‌آرای عباسی در ستایش شیخ محمد چنین نقل کرده: «در سبزوار ملازمت سلطان ابراهیم‌میرزا اختیار نموده در خدمت او به عراق آمد و در زمان اسمعیل میرزا از اصحاب کتابخانه‌اش و بعد از آن به خراسان رفته ادراک زمان فرخنده‌نشان حضرت اعلی شاهی ظل‌اللهی کرده در ملازمت آن حضرت در عمارت نو دولتخانهٔ مبارک کار می‌کرد. در بندگی آن آستان جان داد.»(Big Turkman, 1971: 57).

مجلس اول. یوسف برای ندیمان زلیخا در باغ خود موعظه می‌کند.

روایت زلیخا باغی بسیار زیبا گویی همچون زیبایی بهشت داشت که با بوته‌های رز خوشبو احاطه شده و نیز با درخت نخل خرما تزئین یافته بود. زلیخا در پی به‌دست‌آوردن یوسف، بین دو چشمه در باغ خود، تختی هنر نگارگری در دورهٔ صفوی است که نقطه عطفی در تاریخ نُسخ خطی ایران به‌شمار می‌آید (Banani, 2011: 193). به گفتهٔ سیمپسون، این کتاب در اوایل قرن ۱۷.م وقف بنیاد صفوی شده است که این کمک مالی با مُهروموم در ۵۴ مورد از نگاره‌ها ثبت شده است. «وقف آستانهٔ مبارک و پاک صفوی ۱۰۱۷ ه.ق». این وقف را می‌توان به‌عنوان یکی از اولین اهدایی‌های (وقف‌ها) شاه‌عباس اول به‌عنوان اولین پسرعموی ابراهیم‌میرزا و پنجمین پادشاه صفوی دانست (Simpson, 1997: 34).

این اثر نفیس امروزه در گالری فریر واشینگتن نگهداری می‌شود. قاضی میر احمد منشی قمی که از همان اوان کودکی جزو ملازمان دربار ابراهیم‌میرزا بود، در مورد کتابخانهٔ سلطنتی، نقاشان و هنرمندان وی در کتاب گلستان هنر این‌گونه می نویسد:

ازو یافته کار نظم انتظام
ز جامش چو جامی سزد جُرعه‌نوش

را برای یوسف مهیا می‌سازد. زلیخا پس از تلاش فراوان، یوسف را بدانجا می‌فرستد و به‌همراه وی صد دوشیزهٔ زیبا را با او راهی می‌سازد (Simpson, 1997: 134).

نگاره ۱. برگی از هفت اورنگ جامی، منسوب به شیخ محمد، مکتب مشهد، محل نگهداری گالری فریر واشینگتن، سال تولید اثر (۱۵۶۵-۱۵۵۶).م، آبرنگ مات ، جوهر و طلا روی کاغذ، سایز ۳۴/۲ * ۲۳/۲، منبع www.asia.si.edu

Figure 1. A leaf of Haft Aurang Jami, attributed to Sheikh Mohammad, Mashhad School, Washington Freer Gallery, year of production (1565-1556), matte watercolor, ink and gold on paper, size 2/34 * 2 / 23, source www.asia.si.edu

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

«کنیزان جلوه‌گر در حله ناز
همه دستان سرای و عشوه‌پرداز
به گرد تخت یوسف صف کشیدند
فسون دلبری بر وی دمیدند...
یکی برداشت دست نازنین را
به بالا زد ز ساعد آستین را
دفع چشم بد را زان شمایل
به گردن دست من بادت حمایل» (Jami, 1958: 669)

یوسف بلافاصله تلاش آنان برای فریفتنش را متوجه شده و سعی در هدایت آنان به عبادت پروردگار می‌نماید تا ندیمان را به‌سوی حقیقت خدا سوق دهد.

«چرا دانا نهد پیش کسی سر
که پا و سر بود پیشش برابر
به دست خود بت سنگین تراشد
زمهر او دل غمگین خراشد» (Ibid, 670)

زمانی‌که زلیخا وارد باغ می‌شود، همهٔ ندیمان خود را در اطراف یوسف می‌بینند، درحالی‌که یوسف در حال موعظه به آن‌هاست. این صحنه توسط شیخ محمد در نگاره آورده شده است (Simpson, 1997: 134).

«همه لب در ثنای او گشادند
سر طاعت به پای او نهادند ...
زلیخا جست وقت بامدادان
به یوسف راه خرم طبع و شادان
گروهی دید گرداگرد یوسف
پی تعلیم دین شاگرد یوسف»(Jami, 1958: 670)

مجلس دوم. یوسف به افتخار ازدواج خود ضیافتی شاهانه برگزار می‌کند.

روایت سیمپسون در کتابی[۳] با عنوان هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا، به معرفی و بررسی برخی نگاره‌های این کتاب پرداخته است. در نگارهٔ ضیافت یوسف به مناسبت ازدواجش، داستان این‌گونه نقل می‌شود:

پس از سال‌ها رنج برای زلیخا و عزت برای یوسف، این دو دوباره همدیگر را ملاقات می‌کنند. یوسف می‌تواند با دعاهایش بینایی و زیبایی زلیخا را به او برگرداند اما وقتی زلیخا تمایل خود را به زندگی با او برای همیشه ابراز می‌کند، یوسف احساس می‌کند که از تعهد خود به پاکی و خلوص جدا شده است. با این‌حال، زمانی‌که فرشتهٔ جبرائیل با پیام تأیید الهی می‌رسد، همهٔ تردیدها برطرف می‌شود. یوسف با دریافت فرمان از جانب خداوند برای ازدواج با زلیخا ضیافتی سلطنتی ترتیب می‌دهد و پادشاهان و بزرگان مصر را به آن دعوت می‌کند (Simpson, 1997: 143).

«چو فرمان یافت یوسف از خداوند
که بندد با زلیخا عقد پیوند
اساس انداخت جشنی خسروانه
نهاد اسباب جشن اندر میانه
شَه مصر و سران ملک را خواند
به تخت عز و صدر جاه بنشاند»(Jami, 1958: 725-726)

توصیف نگارهٔ۲ یوسف در این نگاره روی بلندترین مکان در جمع روی یک فرش سفید کوچک و در سمت چپ یک ایوان زانو زده است. دستانش را به‌هم چسبانیده و سر کمی خم شده است. میهمانان و همراهان او را احاطه کرده‌اند که در میان آن‌ها پنج شیخ یا روحانی مشاهده می‌شود. یک ندیمه از زیر سایه‌بان بیرون‌آمده تا یکی از شیخ‌ها را ملاقات کند. مردی بیرون از سایه‌بان و در سمت چپ کادر در صحنه رویت می‌شود که همچون تابلوهای رنسانسی ناظر بر داستان است. این توصیف از شرایط مهمان‌دار با وجود مطابقت نگاره با دورهٔ صفوی و در نتیجهٔ آن مقارن با دورهٔ رنسانس اروپایی دور از انتظار نبوده و قابل‌توجیه است. در این نگاره نام «ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا» در یک صفحه مستطیلی روی ایوان (بالای طاق) دیده می‌شود. سایه‌بانی بزرگ روی نیمی از این کتیبه را پوشانیده و این ابهام ایجاد می‌شود که در نیمهٔ دیگر چه چیزی نوشته شده است. نام حامی این کتاب بر سر در و بالای سر یوسف آورده شده است. کلاه یوسف مستقیماً به آن اشاره داشته و «ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا» عبارتی است که مشاهده می‌گردد. تقارن و رویارویی هاله و آتش دور سر یوسف با این کتیبه، مسلماً اتفاقی نبوده و نیت نقاش چیز دیگری است.

۱. تناسب بنا به نظر جنسن، تناسب رابطه‌ای نسبی میان اجزا و میان جزء به‌کل از لحاظ ابعاد یا مقدار است و می‌توان با واحدهای ریاضی‌گونه نیز محاسبه نمود. همچنین تناسب و مقیاس به‌مثابهٔ عامل کمکی برای ایجاد هماهنگی و تنوع است (Jansen, 2021: 109-110).

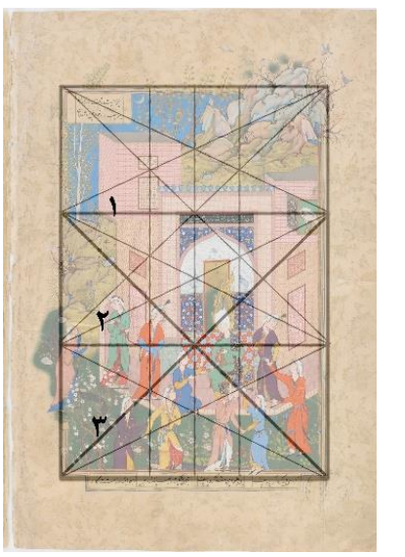
نگارهٔ۱ دارای یک قاب دیداری است. به موازات جایگاه زلیخا، خط ۱ ترسیم می‌گردد. با بهره‌بردن از تقسیمات دقیق نرم‌افزاری متوجه می‌شویم که خط۱، درست در یک سوم نگاره قرار گرفته است. با ترسیم قطرهای مربع حاصل، خطوط ۲ و ۳ نیز حاصل می‌گردد. سپس باقی خطوط نیز طبق شکل ۱ ترسیم می‌شود. لذا تناسب یک‌سوم در نگارهٔ۱ رعایت شده است. با ترسیم خط ۳، پیکرهٔ یوسف و زلیخا در امتداد هم

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

قرار می‌گیرد اما متقابل با هم نیستند بلکه نگاه زلیخا در پی یوسف است. همچنین، از ترسیم خط ۲، پیکرهٔ زلیخا مستقیماً به فیگوری از ندیمه‌های او در حاشیهٔ باغ می‌رسد؛ لذا این دو پیکره در تقابل هم‌اند. با بهره‌گرفتن از تناسبات به‌دست آمده جایگاه دقیق یوسف و زلیخا در نگارهٔ ۱ بدست می‌آید. اما در نگارهٔ [۲] تناسبات به نوع دیگری تعریف شده است. همان‌گونه که در شکل ۲ ملاحظه می‌شود؛ در این نگاره با دو قاب دیداری مواجهیم و شیخ محمد در این اثر تعداد قاب‌های نگاره و فضا را نسبت‌به اثر قبلی توسعه داده است؛ لذا می‌توان برای بررسی بهتر جایگاه یوسف، از مجموع تناسبات این دو قاب بهره بُرد. از تلاقی خطوط ۱ و ۲ جایگاه یوسف مشخص می‌شود.

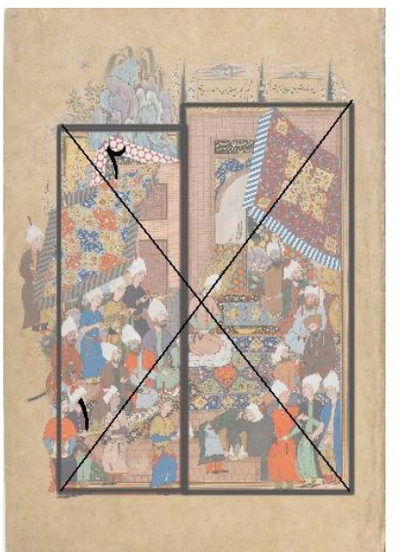
نگاره ۲. برگی از هفت اورنگ جامی، منسوب به شیخ محمد، مکتب مشهد، محل نگهداری گالری فریر واشینگتن، سال تولید اثر (۱۵۶۵– ۱۵۵۶).م، آبرنگ مات، جوهر و طلا روی کاغذ، منبع www.asia.si.edu

Figure 2. A leaf of Haft Aurang Jami, attributed to Sheikh Mohammad, Mashhad School, Washington Freer Gallery, year of production (155-1556), matte watercolor, ink and gold on paper, source www.asia.si. edu



شکل ۱. تناسب یک سوم، تقسیم‌بندی‌ها و مشخص شدن جایگاه یوسف و زلیخا در اثر، مأخذ: نگارندگان

Figure 1. Proportion of one-third, divisions and determination of the position of Yusuf and Zulaikha in the work, Source: Authors



شکل ۲. تناسب و تقسیم‌بندی‌ها، مشخص شدن جایگاه یوسف در اثر، مأخذ: نگارندگان

Figure 2. Proportion and divisions, determining Yusuf's position in the work, Source: Authors

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

۲. تباین یا کنتراست، کیفیتی حاصل از تفاوت بارز ما بین دو رنگ مقایسه شده است که می‌تواند کم یا زیاد باشد. کنتراست‌های رنگی هفت نوع است (Pakbaz, 2012: 156-157) و عامل کمکی برای ایجاد تنوع و هماهنگی در اثر است(Jansen, 2021: 107). در بررسی‌ها مشخص می‌گردد که شیخ محمد در برخی نقاط در نگاره انتخاب و گزینهٔ رنگی روشن‌تری نسبت‌به موقعیت‌های دیگر داشته است. مهم‌ترین کاراکتری که این‌گونه رنگ‌آمیزی شده است، مربوط به فیگور یوسف و فضای بالای سر وی است. در اینجا برای بررسی بهتر از کنتراست تیرگی—روشنی استفاده شده است. عمامه و سرپوش یوسف همچون سرپوش بقیهٔ فیگورها روشن و سفید بوده همچنین ایوان و گنبد بالای سر یوسف با رنگ‌های روشن و درخشان نمایان شده است. پوشش سر زلیخا و ندیمه‌ها در نقاط مختلف صحنه نیز جلب توجه نموده و بر حسب جایگاه فیگورها به حرکت و گردش چشم در نقاط مختلف نگاره منجر می‌شود. با این توضیحات و توجه به شکل ۳، منشأ روشنایی که در کل نگاره در جریان است، مشخص می‌گردد. مرکز آن در واقع از پیکرهٔ یوسف به قوس ایوان بالای سر وی ساطع شده و سپس همهٔ اشخاص و پیکره‌ها شامل زلیخا و ندیمان و اشیای پیرامون را روشن ساخته است. بنابراین کنتراست رنگ در این اثر برای خلق فضای معنوی و عرفانی و معنابخشیدن به حضور یوسف نبی در نگاره است و به‌واسطهٔ این کنتراست و ایجاد فضای تیره–روشن، همهٔ فیگورها تقریباً به یک اندازه مشخص گشته‌اند و نقاش فرق چندانی از این لحاظ برای فیگور یوسف قائل نشده و صرفاً با حضور قوس جناغی ایوان و روشنایی فضای زیر آن می‌توان به حضورت یوسف پی بُرد. با نگاه دقیق‌تر در نگاره مشاهده می‌شود که هرکدام از ندیمه‌ها پارهٔ آتش کوچکی در دست داشته و در اطراف یوسف در حرکت‌اند. در زیر گنبد و در کنار یوسف نیز یک آتشدان روشن وجود دارد. بنابراین، در معنای دقیق‌تر، یوسف در مقام نبی، روشنی‌بخش، هدایت‌کننده و اشاعه‌گر رحمت الهی بر بندگان است. در شکل ۴، گزینه‌های رنگی را که توسط شیخ محمد در اثر انتخاب شده تا به یک کنتراست بالا در اثر برسد؛ ملاحظه می‌کنیم در کلیت نگاره تیرگی–روشنی در نقاط بسیاری قابل مشاهده است اما روشنی‌هایی هم در تصویر مشاهده می‌گردد که در میان آن تیرگی‌ها با شدت بیشتری خودنمایی می‌کنند و در عین حال یک انتظام بصری از لحاظ تیرگی و روشنی در نگاره به‌وجود می‌آورد. با رویت این تصویر، چشم و ذهن با ادغام سطوح تیره در یک طرف و نیز سطوح روشن در طرف دیگر، به یک کلیت یکپارچه دست می‌یابد و این تفاوت‌های بصری را سازمان‌دهی می‌کند. در همهٔ پیکره‌ها ازجمله چهرهٔ یوسف و سرپوش و عمامهٔ وی، فیگور مهمان‌دار و در مابقی فیگورها نیز عمامه‌ها با رنگ روشن و سفید آورده شده‌اند و رخساره‌ها همه به روشنی متمایل است. لذا نقاش قصد جداکردن یوسف از سایر حاضران ندارد. هم‌سانی و هم‌ترازبودن با افراد دیگر در تصویر به‌واسطهٔ کنتراست رنگی دیده می‌شود. در تصویر ۴، شیخ محمد، قوس ایوان و فضای زیر آن را نیز به‌رنگ بسیار روشن آورده و تلألؤ این رنگ جلب توجهی بسیار را برای مخاطب به‌همراه دارد. هدف نگارگر از ایجاد کنتراست رنگی با این ویژگی‌ها، برای ایجاد یک اتمسفر معنوی و اشاعهٔ برکات حضور یوسف نبی بر حاضران در صحنه است. بنابراین، در این نگاره نیز انتخاب این نوع از کنتراست هدف‌دار بوده و در جهت ارزش‌نهادن به مقام یوسف است.

۳. تعادل حالتی پویاست که تحلیل نیروها در یک ساختار را حاصل می‌آورد. این حالت به سبب خنثی‌شدن نیروهای اثرگذار، احساس ثبات و توازنی خوشایند در نظر مخاطب می‌کند (Pakbaz, 2012: 165). تعادل به‌عنوان عامل کمی برای تنوع و هماهنگی نیز است (Jansen, 2021: 105).

تصویر ۳. تیرگی —روشنی در نگاره، مأخذ: نگارندگان
Figure 3. Blurring - light in the drawing, Source: Writers

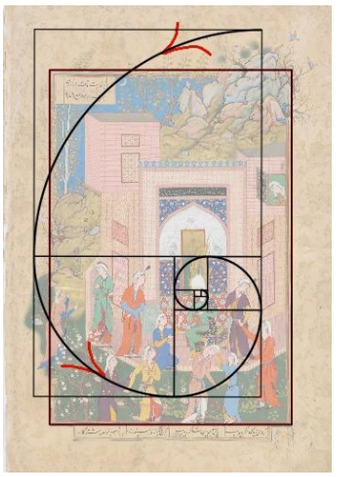
تصویر ۴. تیرگی —روشنی در نگاره، مأخذ: نگارندگان
Figure 4. Blurring - light in drawing, Source: Writers

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

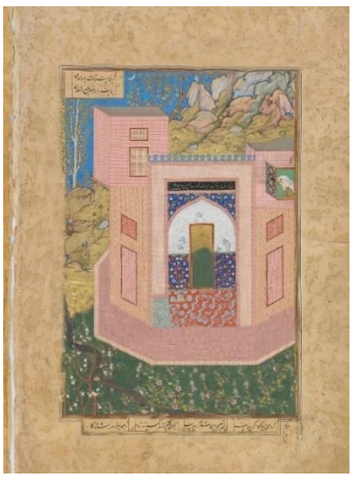
نکتهٔ مهمی که در تصویر ۵ و طرح خطی نگاره مشخص می‌شود؛ تقابل دو فیگور است. پیکرهٔ زلیخا در سمت راست و بالای کادر، جای گرفته و پیکرهٔ دیگری در سمت چپ و پایین نگاره و در سمت شکست کادر است. جایگاه این دو فیگور معرفی‌شده با هم در تعادل است، چراکه حضور زلیخا در جایگاه مطرح‌شده به لحاظ سازمان‌دهی عناصر بصری نیاز به پاسخ به آن جایگاه در نیمه دیگر تصویر دارد و بنابراین این فیگور زن در جواب حضور زلیخا و جایگاه منحصر به فرد آن در نگاره است. علاوه‌بر آن حرکت اسپیرال را نیز این فیگور به جریان انداخته و تسریع می‌بخشد. از لحاظ سبکی و سنگینی نیز حضور و جایگاه این فیگور در نگاره به ایجاد حس توازن حاصل از هم‌سانی وزن در نظر مخاطب منجر می‌شود. در تصویر ۵، فرم حلقوی جایگاه فیگورها به مرکزیت یوسف نشان داده شده است. دو فیگور مشخص‌شدهٔ زلیخا در سمت راست و یکی از ندیمه‌ها در سمت چپ نیز، هرکدام با جهات متضاد نسبت‌به هم قرار گرفته‌اند. در نگارهٔ ۲ و مطابق تصویر ۸ و ۷، این پیکره‌ها یک فضای میدان‌مانندی اطراف فیگور یوسف تشکیل داده‌اند. یوسف درست در مرکزیت این جمعیت قرار گرفته و دو حرکت مجازی از سمت چپ و راست وی موجب تعادل در ساختار کلی نگاره گردیده است. یکی از این نیروها که با فلش نشان داده شده است، در سمت چپ مربوط به فیگور مهمان‌دار است. علاوه‌بر گفته‌های قبلی، نبود این فیگور در صحنه به تعادل اثر، آسیب وارد کرده و اثر از لحاظ سبکی و سنگینی نامتوازن خواهد شد. در مجلس اول، فیگور زلیخا در سمت راست حرکت مجازی را به سمت چپ اثر منتقل می‌ساخت. در مجلس دوم نیز، حرکتی مشابه اما نه از طرف یک فیگور بلکه از جانب عناصری معماری (حرکت قوسی ایوان) به سمت چپ تصویر وارد می‌سازد و این دو همدیگر را خنثی می‌کنند و لذا تعادل در نگاره برقرار می‌گردد.

٤. هماهنگی یا کمپوزیسیون سازمان‌دهی همهٔ عناصر یک اثر هنری به‌منظور ایجاد یک کل منسجم و حاوی بیان هنری است به‌گونه‌ای که کل مهم‌تر از اجزا باشد (Pakbaz, 2012: 161). هماهنگی، رابطه بین جنبه‌های ترکیب‌بندی است که بر یک کلیت متناسب و دارای نظم تأکید می‌کند (Jansen, 2021: 105). قاب یا کادر در ایجاد وحدت و ترکیب عناصر تجسمی صحنه مهم است. در اغلب تصاویر نگاره‌ها در دورهٔ صفوی و در شاهنامهٔ طهماسبی شاهد وجود شکست کادر و حتی وجود قاب‌های چندگانه در آثار هستیم. در این نگاره نیز یک قاب به‌صورت نمایان مشاهده می گردد اما با بررسی عناصر تصویری و ردیابی علائم بصری و یا خطوط نشانه‌ای که شیخ‌محمد عامدانه آن‌ها را در نگاره آورده منتهی به تشخیص قابی دیگر در اثر می‌گردد که در تصویر ۹ مشخص شده است. نقاش صحنه تلاش یوسف برای هدایت ندیمان زلیخا و نیز رویارویی زلیخا با این واقعه را در قابی جداگانه (اسپیرال) تعریف نموده است. باتوجه‌به اینکه قاب اثر در بازگویی روایات از اهمیت فراوانی برخوردار بوده و با معنای اثر نیز در ارتباط است لذا در این نگاره روایت و معنای کل حاصلی از ترکیب و هماهنگی دو قاب در اثر می‌باشد. اگر فیگورها که مربوط به قاب اسپیرال است؛ حذف گردد در قاب اول فقط زلیخا و فضای معماری و باغ در تصویر باقی می‌ماند (تصویر ۱۱ و ۱۰). به‌عبارتی دیگر، تنهایی زلیخا در قاب اول مشاهده می‌گردد. بدین صورت، نگاره و روایت جاری بر آن از اجتماع این دو قاب تشکیل یافته است و هیچ‌یک به‌تنهایی به آن معنای حقیقی نخواهند رسید، پس معنای حاصله متشکل از اجتماع دو قاب است. این دو صفحه یا قاب در التقاط با هم‌اند و به‌نوعی فضای سه‌بُعدی در اثر تعریف گشته و در مجموع، کمپوزیسیون در نگارهٔ ۱، به فرم اسپیرال است. با بررسی عناصر تصویری، مشاهده می گردد که تقسیمات و محدودهٔ فعالیت پیکره‌ها شامل دو قاب دیداری است. این قاب‌ها در تصویر ۱۲ مشخص شده‌اند و کلیتی هستند که اجزا را دربرگرفته‌اند. علاوه‌بر آن، نحوهٔ چینش فیگورها و امتداد خطوط غیردیداری و حرکتی پیکره‌ها که به فرم اسپیرال، گرد یوسف در حالت‌های گوناگون نشسته یا ایستاده قرار گرفته‌اند؛ قابی دیگر را برایمان ظاهر می‌سازد. در این اثر، بنا به تصویر ۸، دو قاب دیداری و یک قاب اسپیرال غیردیداری مشاهده می‌گردد. قاب اسپیرال عاملی برای ارتباط همهٔ قاب‌ها با یکدیگر است و لذا آرایش فضایی خوشایندی به واسطهٔ این سه قاب در اثر ایجاد گشته و به وحدت تصویر و کمپوزیسیون منجر شده است. همچنین مشاهده می‌گردد که در صورت حذف پیکره‌ها و قاب اسپیرال، در دو قاب اولیه و دیداری، صرفاً با فضای معماری در اثر مواجه خواهیم بود. به عبارت دیگر، قاب اسپیرال در این نگاره از شیخ محمد همچون اثر قبلی نقشی کلیدی در بیان روایت خواهد داشت. از یک طرف، اتصال گروهی فیگورها با خاصیت بیان‌کنندگی بالای خود، و از طرف دیگر، قاب اسپیرال عامل اتصال دو قاب دیداری اولیه در اثر است و همچنین هدایتگر مخاطب برای درک بهتر مضمون اثر است. مضمونی که با محتوای اینچنینی تولید شده است؛ لذا اصول سازمان‌دهی خاص شیخ محمد در این نگاره با ایجاد قاب اسپیرال به وحدت حیاتی نگاره در قسمت‌های مختلف آن منجر شده است. به عبارتی دیگر، در این اثر نیز هم چون اثر قبلی، هستی‌بخشیدن به نگاره صرفاً با آوردن قاب اسپیرال میسر گشته است و بدون این قاب وحدت اثر قربانی می‌گردد. در نگاه کلی، نیز عناصر شخصیتی مهم یعنی یوسف و مهمانان اگر حذف شوند چیزی از اثر باقی نمی‌ماند. با مشاهدهٔ تصویر ۱۳، و نحوهٔ قرارگیری عناصر و جهت‌دهی خاصی از آن‌ها، متوجه می‌شویم که شیخ محمد علاوه‌بر نظم‌دادن و سامان‌دهی به چینش خاص فیگورها، زمینهٔ حضور آن‌ها را در دو قاب اولیه نیز فراهم نموده و هماهنگی همهٔ عناصر از جمله سایه‌بان‌ها و قوس زیر ایوان و نحوهٔ قرارگیری فرش در اثر، همگی بستر مساعدی برای حضور یک کادر اسپیرال را مهیا نموده است. برای تشخیص بهتر، طرح خطی نگاره نیز در تصویر ۱۴ آورده شده است؛ لذا هماهنگی این سه قاب به کمپوزیسیون اسپیرال در نگارهٔ ۲ منجر گشته است.

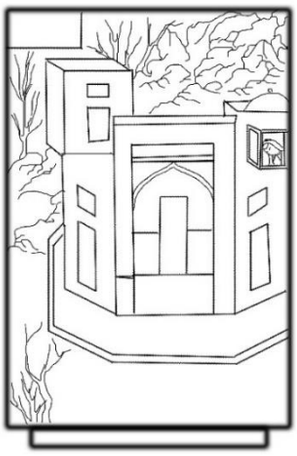
[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]



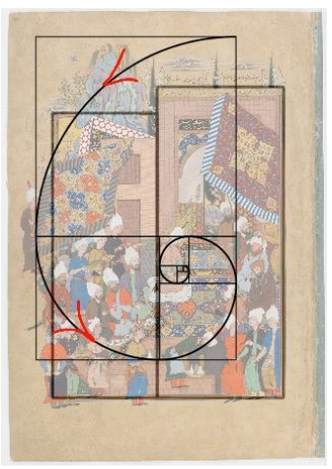
تصویر ۹. حرکت اسپیرال و حضور دو قاب در نگاره، مأخذ: نگارندگان
Figure 9. Spiral movement and the presence of two frames in the drawing, Source: Authors



تصویر ۱۰. زلیخا در قاب اول و تنها در باغ، فضای معماری، مأخذ: نگارندگان
Figure 10. Zuleykha in the first frame and only in the garden, architectural space, Source: Authors

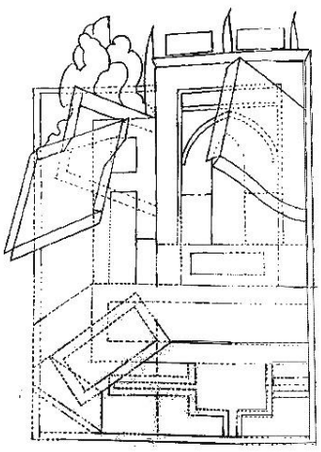


تصویر ۱۱. هماهنگی عناصر بدون حضور فیگورها، طرح خطی زلیخا در قاب اول و تنها در باغ، مأخذ: نگارندگان
Figure 11. Coordination of elements without the presence of figures, Zulaikha linear design in the first frame and only in the garden, Source: Authors



تصویر ۱۲. حرکت اسپیرال و حضور سه قاب در نگاره، ماخذ: نویسندگان
Figure 12. Spiral motion and the presence of three frames in the drawing, Source: Authors

تصویر۱۳. فضای معماری بدون قاب اسپیرال، ماخذ: نگارندگان
Figure 13. Spiral frameless architectural space, Source: Authors

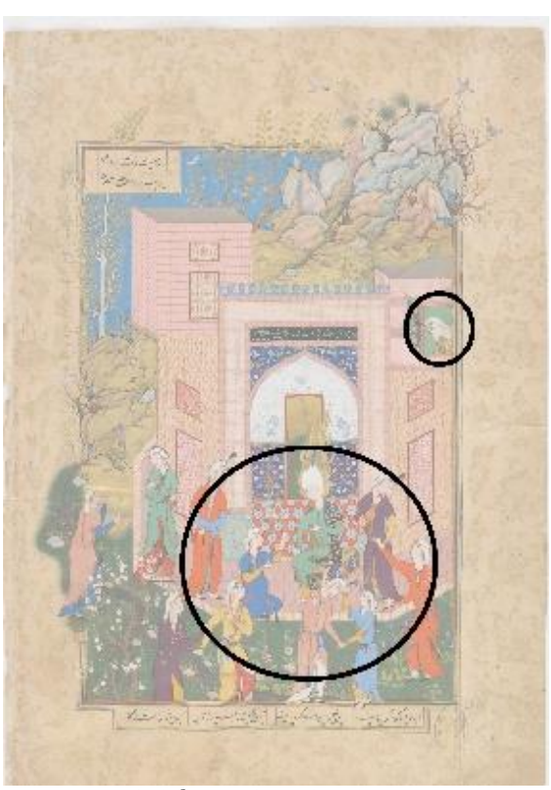


تصویر ۱۴. ایجاد زمینه مناسب برای حرکت اسپیرال، هماهنگی عناصر بدون حضور فیگورها، ماخذ: نگارندگان
Figure 14. Creating a suitable background for spiral movement, coordination of elements without the presence of figures, Source: Authors

۵. حرکت بازنمایی تغییر مکان، وضع و حالت چیزها به معنای عام‌تر، کیفیتی که از احساس جابه‌جایی یا تغییر تدریجی وضعیت عناصر در یک کمپوزیسیون حاصل می‌آید (Pakbaz, 2012: 200). عناصر نشانه‌ای، حرکت اسپیرال را در نگارهٔ۱ منجر شده است. نکتهٔ قابل توجه، عدم تطابق دو کادر مطرح‌شده روی هم است که در تصویر ۹، به‌وضوح مشخص است. این امر در ظاهر شاید ناشی از وجود شکست کادر اول در اثر باشد اما با بررسی دوپیکرهٔ مهم تصویری در این نگاره، یعنی یوسف و زلیخا، متوجه می‌شویم که دلیل ایجاد دو کادر توسط شیخ محمد در اثر به جهت حضور موقعیتی خاص است که نقاش خواسته تا آن را برای کاراکترهای مهم تصویری یعنی یوسف و زلیخا تعریف نماید. این جایگاه به‌گونه‌ای است که یوسف در مقام انبیا در کادر اسپیرال قرار گرفته و حرکت رو به اوج را برایش تدوین نموده است. بنا به تصویر ۹، جهت حرکت چشم در نگاره از قسمت بالای کادر تا فیگور و هاله دو سر یوسف است. سپس این حرکت به‌واسطهٔ ایوان و خطوط عمودی و فرم صخره‌ها به بالا منتقل می‌گردد. فرم حرکت اسپیرال به کمک نحوهٔ چیدمان فیگورها قابل تشخیص است. در نگارهٔ ۲، حضور پیکره‌ای که ایستاده در سمت چپ نگاره و در پشت سایه‌بان نظاره‌گر این مجلس است؛ به حرکت اسپیرال کمک شایانی نموده است. این فرد که مهمان‌دار است، نقشی کلیدی در انسجام کل کمپوزیسیون دارد، چراکه در صورت نبود آن به ترکیب‌بندی کلی اثر خدشه وارد شده و مانع حرکت چشمی در نگاره می‌شود و لذا خللی جدی به روند پی‌درپی و دنباله‌دار عناصر داستانی وارد می‌سازد. هم‌چنین حضور این فرد حرکت اسپیرال را تسریع بخشیده و قاب مربوط به آن را کامل می‌سازد.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

٦. نقطهٔ تمرکز اثر، نقاط حاکم مورد توجه نقاط تمرکزند و می توانند به‌مثابه عاملی برای ایجاد هماهنگی باشند(Jansen, 2021: 107). هرکدام از شخصیت‌های موجود در این نگاره نیز بنا به موقعیت مکانی خود در اثر، نقشی را عهده‌دار بوده و در عین حال در تعامل با پیکره‌های دیگرند. در تصویر ۵، فیگورها و شخصیت‌های نگارهٔ ۱ آورده شده است. مشاهده می‌گردد که حجم وسیعی از پیکره‌ها در قسمت پایین تصویر گنجانیده شده‌اند، به‌جز فیگور زلیخا که نیم‌تنهٔ بالایی از پنجره نمایان است. نحوهٔ چینش این پیکره‌ها و نوع حرکاتشان همه در راستای تفکر هوشمندانهٔ شیخ محمد برای تدوین حالت خاصی از پیکره‌هاست که به کمک علائم تصویری دیگر از جمله حضور متن ادبی و سایر نشانه‌های تصویری منتهی به حرکت اسپیرال در اثر می‌گردد. این اسپیرال به مرکزیت فیگور یوسف بوده و این پیکره به‌عنوان مهم‌ترین عنصر تصویری در نقل روایت، مرکزیت دارد؛ لذا دو نقطهٔ متمرکز در نگارهٔ ۱ با اولویت فیگور یوسف مشاهده می‌گردد (تصویر ۱۵). پیکره‌ها در مجلس دوم به‌مراتب بیشتر از مجلس اول است و همهٔ آن‌ها در قسمت پائین اثر متمرکز شده‌اند. جایگاه هرکدام از پیکره‌ها در این نگاره به‌نوعی تعریف شده است که می‌توان به‌جرئت گفت با کوچک‌ترین تغییری، کل ساختار آن به هم می‌ریزد. در تصویر ۷، به‌وضوح می‌توان به جایگاه منحصربه‌فرد یک پیکره که از همه فیگورها مهم‌تر است پی برد و آن پیکرهٔ یوسف است که در میان جمعیت حلقه‌وار پیکره‌ها جای گرفته است لذا تمرکز نیز در این قسمت بیشتر است.



تصویر ۱۵. نقطه تمرکز در نگاره ۱، مأخذ: نگارندگان
Figure 15. Focus point in Figure 1, References: Authors

۷. تنوع بصری، به معنای عدم یکنواختی در عین حفظ تعادل است که در قالب ترکیب‌بندی کلی کار تعریف می‌شود (godarzi; hadian pour, 2019: 63). تنوع در موارد متعددی از ساختار نگاره‌ها مشاهده می‌گردد. از وجود قاب‌های متعدد در آثار گرفته تا تنوع خطوط متناسب با نیاز هنرمند در هر جایگاه، تنوع در هم‌پوشانی سطوح مختلف در آثار همچون ترتیب قرارگیری سایه‌بان‌ها روی بنای معماری و سپس قرارگیری بنا روی صخره‌ها و سروها (در نگاره ۲)، تنوع رنگی، تنوع نقوش مختلف در موقعیت‌های متفاوت، تنوع حرکتی و جهت‌های فضایی در هر دو نگاره، از جمله مواردی هستند که می توان نام برد.

۸ و ۹. ریتم و تنوع در ریتم «همان ضرباهنگ و استمرار بصری یا احساس جنبش موزون در اثر هنری است که حاصل تکرار منظم یک یا چند عنصر است. ریتم در نگاره اهمیتی بسیار دارد، زیرا که وسیلهٔ اصلی سازمان‌دادن و متحدکردن اجزای مختلف کمپوزیسیون است. ریتم کلی یک اثر هنری کیفیتی است که از پیوستگی ریتم در رنگ، خط و شکل حاصل می‌آید» (Pakbaz, 2012: 279). در نگارهٔ ۱، حرکت درختان رو به سمت بالای اثر به همراه حرکت ریتمیک خاص فیگورها مشاهده می‌گردد. در این نگاره تنوع در ریتم به‌جز در این دو مورد مشاهده نمی‌شود. در نگارهٔ ۲، ریتم قرارگیری دو سایه‌بان به‌همراه خطوط نواری در حاشیهٔ آن، ریتمیک بوده و همچنین در راستای قرارگیری سایه‌بان‌هاست. دو ردیف مهمانان یوسف (هفت نفر) که در سمت چپ قرار گرفته‌اند، هم‌آهنگ هستند. حضور سه فیگور دیگر در قسمت راست و چهار فیگور در قسمت چپ و هر دو دسته در پایین نگاره دارای حالت‌های هم‌آهنگ بوده و سپس گروه دیگر از پیکره‌ها که در دستهٔ پنج‌نفری به همراه فیگور خم‌شده دارای حرکت ریتمیک هستند. در این بین، پیکرهٔ یوسف حالتی را به خود گرفته که به لحاظ هماهنگی، به نوعی نقش مبدل ریتم را در میان تنوع ریتم‌های مختلف در پیکره مهمانان بازی می‌کند. حرکت مشابه سه سرو در بالای نگاره به همراه صخره‌ها نیز نوع دیگری از ریتم موجود در نگارهٔ ۲ است، لذا تنوع ریتم که موجب حرکت نیز در اثر می‌شود؛ در نگارهٔ دوم بسیار بیشتر از نگارهٔ اول است.

تطبیق ساختاری دو نگاره

نگاره‌های مورد بحث از آثار شیخ محمد در دورهٔ صفوی و در اوج شکوفایی هنر ایرانی به انجام رسیده است. در هر دو نگاره مواردی مربوط به ساختار آثار مورد بررسی قرار گرفت. ساختمان و بنای معماری در هر دو نگاره مشاهده می‌شود. تعدد پیکره‌ها در مجلس دوم نسبت‌به مجلس اول بیشتر شده و نگارگر برای تدوین فضاهای مورد نیاز برای این تعدادی از فیگورها، با آوردن قاب بیشتر در نگاره، به‌نوعی به گسترش فضای اثر پرداخته است. این ویژگی را نیز برای اثر کافی ندیده و به جهت افزایش فضا در ساختار اثر خویش، فیگورها در مجلس دوم و پایین نگاره بر روی کادر آورده شده و از آن عبور کرده‌اند. لذا با رؤیت این اثر (نگاره دوم) این گونه به‌نظر می‌رسد که تعداد مهمانان بسیار زیادتر از تعدادی است که نقاش نشان داده است و خیل کثیری از مردم برای این جشن دعوت شده‌اند. درصورتی‌که در نگارهٔ اول این‌گونه نیست. در بررسی‌های قاب در هر دو نگاره نیز این مسئله قابل رؤیت است و شیخ محمد برای مجلس

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

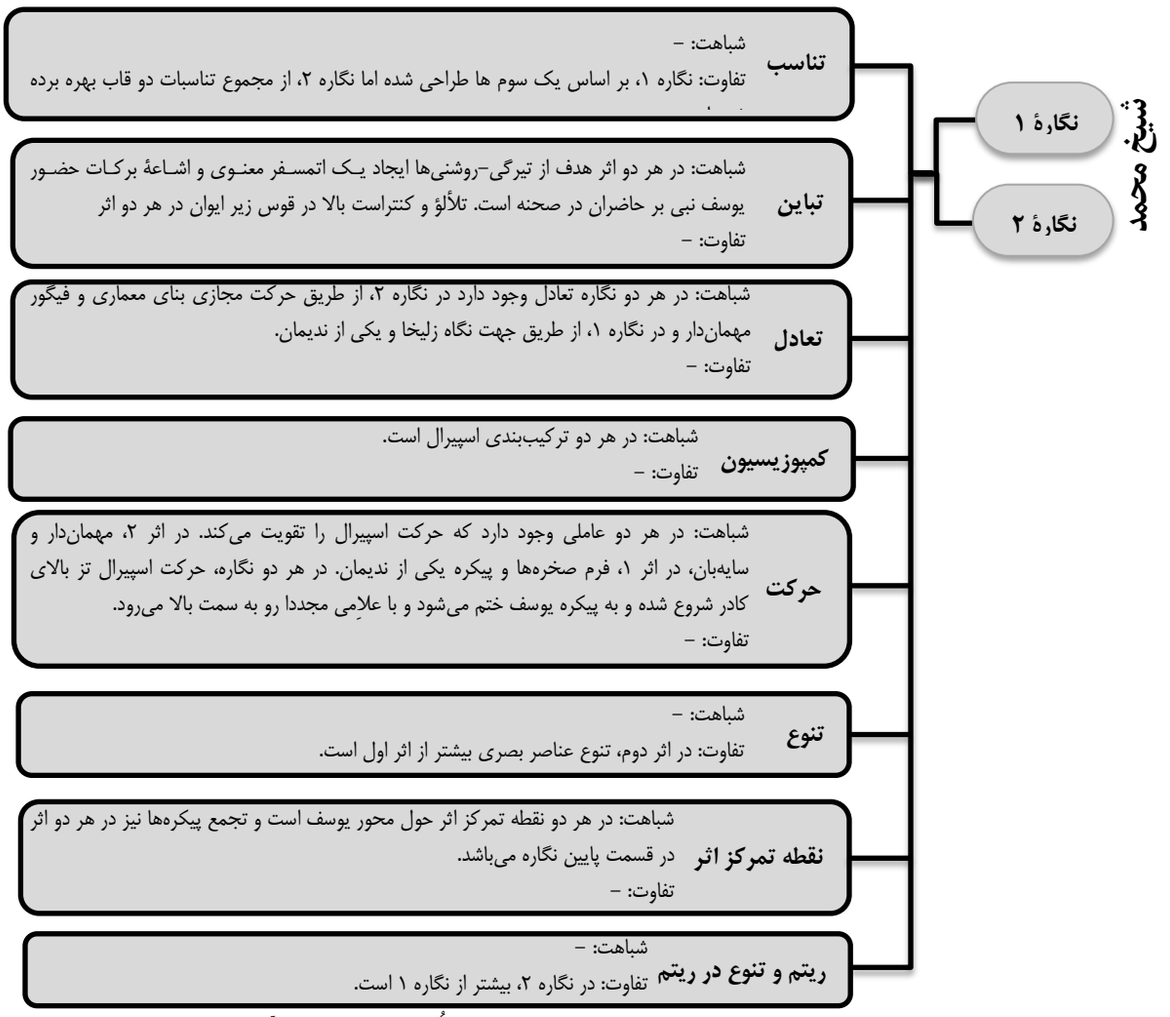
دوم قاب را توسعه داده است. در هر دو نگارهٔ مورد بحث با بررسی عناصر تصویری و نشانه‌های دیداری و غیردیداری[۴] به قاب اسپیرال در نگاره‌ها پی می‌بریم. این قاب در هر دو نگاره منطبق بر قاب/قاب‌های دیداری[۵] نبوده و بالاتر از آن‌ها قرار گرفته است. دلیل این امر به نظر نگارندگان می‌تواند ناشی از اختصاص قاب اسپیرال صرفاً به مرکزیت یوسف بوده باشد. پیکرهٔ زلیخا در مراتب بعدی اهمیت قرار می‌گیرد، چراکه در نگارهٔ اول نیز زلیخا در حاشیهٔ اثر بوده و حتی در قاب اسپیرال قرار نگرفته است. در نگارهٔ دوم، با وجود اینکه شیخ محمد پیکرهٔ زلیخا را از تصویر حذف نموده اما حضور آن در بطن نگاره و با توجه به روایت اثر نیز قابل دریافت است. از لحاظ ساختاری، شیخ محمد در قبال قراردادن پیکرهٔ زلیخا در نگارهٔ ۱ به جهت ایجاد تعادل در اثر، فیگوری از ندیمان وی را در نقطهٔ مقابل وی در سمت چپ تصویر جای داده است. این روش برای ایجاد تعادل در نگارهٔ دوم نیز لحاظ گردیده شده و از مقایسهٔ تصاویر ۸ و ۶ می‌توان به آن پی برد. پس زلیخا در هر دو تصویر به حاشیه رانده شده و تنهایی زلیخا قابل دریافت است. در آنالیزهایی که در تصاویر ۱۲ و ۹ آورده شده است؛ قاب اسپیرال نقشی کلیدی برای حضور بازیگران صحنه در آثار شیخ محمد دارد، چراکه همهٔ فیگورهای هر دو مجلس با نظم و اشارات خاصی روی این اسپیرال قرار گرفته‌اند، هرچند که فضاهای معماری و عناصر دیگر موجود در صحنه‌ها نیز به حرکت فرم اسپیرال کمک می‌کنند اما این فیگورها و نحوهٔ چینش آن‌ها در اثر است که به وجود قاب اسپیرال در آثار جامهٔ عمل پوشانیده‌اند. جایگیری فیگورها در هر دو مجلس از شیخ محمد در قسمت پایین نگاره آورده شده است (بنا به تصاویر ۷ و ۵).

در اثر اول، هنرمند یوسف را در مرکز نگاره قرار نداده بلکه در ۱/۳ صحنه است. اما در اثر دوم یوسف در مرکز قرار گرفته است. در تعیین جایگاه یوسف در نگاره‌ها، بایستی از همهٔ قاب‌ها و ارتباط آن‌ها نسبت‌به هم بهره برد تا بتوان به جایگاه دقیق یوسف و زلیخا در آثار رسید. در هر دو اثر، نگاه متمرکز به حرکت اسپیرال است. این حرکت از سمت کتیبه‌ها شروع شده و با گذر از یک فیگور به تجمع فیگورهای دیگر رسیده و سپس به پیکرهٔ یوسف ختم می‌گردد. از آن به بعد، توسط علائم تصویری دیداری در بناها و عناصر دیگر شامل سایه‌بان‌ها و درختان سرو در اثر دوم و یا درختان و صخره‌ها و قوس جناغی ایوان در اثر اول به سمت بالای کادر اوج می‌گیرد. عامل بسیار مهم در این حرکت اسپیرال، حضور یک فیگور در حاشیهٔ هر دو نگاره است. این دو فیگور در هر دو اثر تکرار می‌شود. با وجود اینکه شخصیت‌های آن‌ها متفاوت است اما کارکرد هر دو در قبال ساختار نگاره‌ها یکی است. در مجلس اول یکی از ندیمه‌ها خارج از جمع ندیمه‌های دیگر قرار گرفته است. این پیکره در مجلس دومِ شیخ‌محمد همان مهمان‌دار است. کارکرد هر دو، ایجاد توالی و نظم حرکتی پی‌درپی در حرکت اسپیرال است و در صورت نبود این دو فیگور، قاب اسپیرال و حرکت مربوط به آن دچار شکست و عدم ارتباط با بقیه پیکره‌ها می‌گردد. همچنین در اثر دوم، فردی که به حالت خمیده و سینی به دست قرار گرفته، در ایجاد حرکت حلزونی و اسپیرال در قاب مهم است و شیخ محمد تأکید ویژه‌ای به آن داشته است.

از لحاظ کنتراست تیرگی–روشنی نیز، در هر دو نگارهٔ پیکره‌های موجود مشخص‌تر و به‌طور واضحی نمایش داده شده است و در هر دو اثر، قوس زیر ایوان که بر بالای سر یوسف قرار گرفته است؛ هدف‌دار بوده و به جهت ارزش‌گذاردن به یوسف پیامبر و در معنای ضمنی احترام‌گذاردن به سلطان ابراهیم میرزاست. این موارد در دیاگرام ۱ به‌طور خلاصه آورده شده است و لذا مشخص می‌گردد که نگارهٔ دوم از لحاظ ساختاری نسبت‌به نگارهٔ اول توسعه یافته است و اثر اول شیخ محمد به‌نوعی پیش‌درآمد اثر دوم است. نوعی هم‌پوشانی قاب‌ها برای خلق معیار فضا در آثار شیخ محمد دیده می‌شود و این هم‌پوشانی سطوح و روی‌هم‌افتادن قاب‌ها به یک‌سری مناطق مشترک منجر می‌گردد که در نتیجه به وحدت در میان اجزای مختلف در نگاره می‌رسیم. به عبارت دیگر، وحدت در کثرت که از ویژگی‌های بارز نقاشی ایرانی است؛ در این آثار با مطالعهٔ قاب‌های هرکدام از نگاره‌ها می‌توان این موضوع را شناسایی کرد. در واقع، به‌جز کناره‌های تفکیک‌کننده در اثر، عامل وحدت کادرها در محل ادغامشان است و مشاهده می‌گردد که بنا بر روایت جامی که نگاره نیز گویای آن است؛ هدف اصلی روایت در این منطقه شکل می‌گیرد (تصویر۱۶) که همانا هدایت ندیمان توسط یوسف نبی در مجلس اول و حضور مهمانان در کنار یوسف در مجلس دوم است. بنابراین، با بررسی این دو شکل مشاهده می‌شود که شیخ محمد قاب/کادر خود را در مجلس دوم توسعه داده و پیچیده‌تر نیز کرده است (تصویر ۱۶).

در اثر دوم مهمان‌دار ناظر بر صحنه‌ای است که با تأیید و اذن الهی یوسف برای ازدواج با زلیخا ضیافتی را بر پا کرده است. بر بالای طاق ایوان نیز عبارت «ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا» درج شده است. هاله و آتش دور سر یوسف نیز به این نوشته اشاره دارد که مسلماً شیخ محمد هدف خاصی از آن داشته است. این کتیبه در وصف سلطان ابراهیم‌میرزا نوشته شده و با اشارهٔ یوسف به آن متوجه می‌شویم که شیخ محمد به دلیل ارادت به حامی‌اش خواسته است تا ابراهیم‌میرزا را تا سر حد مقام یک نبی بالا ببَرد. در مجلس اول، هنرمند دوری زلیخا را با آوردن وی در قابی جدا از قاب متعلق به یوسف نشان داده است، لذا این هجران در قاب‌های اثر اول قابل رؤیت است. در مجلس دوم، بنا به روایت، زلیخا به یوسف رسیده است. سه قاب در اثر تعبیه شده است. در یک قاب یوسف و ملازمان و مهمانان را می‌بینیم (اسپیرال). در قاب مستطیل بزرگ‌تر، تمجید از سلطان ابراهیم‌میرزا و در قابی کوچک‌تر که احتمالاً برای تعیین محل استقرار زلیخا در داخل بنا تدارک دیده شده است. با انطباق این سه قاب بر روی هم مشاهده می‌شود که نقاش، عامدانه، پیکرهٔ یوسف و هالهٔ دور سر آن را منطبق با قابی که در تمجید از سلطان می‌باشد، قرار داده است و این امر مسلماً اتفاقی نیست. همچنین در این مجلس مشاهده می‌شود که چند عنصر تصویری سه‌گانه آورده شده است که عبارت‌اند از حضور سه قاب در اثر، سه سایه‌بان، سه سرو، سه فرش و حضور پیکره‌ها در گروه‌های سه‌نفره. اما در اثر اول عناصر تصویری دوگانه آورده شده‌اند: زلیخا و یوسف، حضور دو قاب در اثر؛ لذا از لحاظ ساختاری مجلس دوم نسبت‌به مجلس اول توسعه یافته است و کارکرد تولید ساختار مشابه در این دو نگاره، ایجاد توالی داستانی و مشابهت‌سازی عمدی داستان توسط نقاش بوده است که به‌طور ضمنی اشاره به حامی خویش دارد. می‌توان نگارهٔ اول را به‌عنوان پیش‌متن و پیش‌درآمد نگارهٔ دوم به‌حساب آورد. چنانکه در مجلس دوم، یوسف آورده شده اما منظور سلطان ابراهیم میرزاست و مقصود از زلیخا همان گوهر خانم سلطان۶ است.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]



دیاگرام ۱. شباهت و تفاوت ساختاری در دو نگاره شیخ محمد، بنا به اصل نُه‌گانه چارلز جنسن، مأخذ: نگارندگان

Diagram 1. Similarities and Structural Differences in Sheikh Mohammad's Two Paintings, Based on the Nine Principles of Charles Jensen, References: Authors

نتیجه‌گیری

کاوش حول محور ساختار بصری در دو مجلس شیخ‌محمد و با نُه پارامتر معرفی‌شده از چارلز جنسن؛ به نقاط افتراق و اشتراک در آثار منجر گردید. تشابهات در هر دو نگاره از این قرار است:

تباین: در هر دو اثر هدف از تیرگی–روشنی‌ها ایجاد یک اتمسفر معنوی و اشاعه برکات حضور یوسف نبی بر حاضران در صحنه است. تلألؤ و کنتراست بالا در قوس زیر ایوان در هر دو اثر. تعادل: در هر دو نگاره تعادل وجود دارد. در نگارهٔ ۲، از طریق حرکت مجازی بنای معماری و فیگور مهمان‌دار و در نگارهٔ ۱، از طریق جهت نگاه زلیخا و یکی از ندیمان. کمپوزیسیون: در هر دو ترکیب‌بندی اسپیرال است. حرکت: در هر دو عاملی وجود دارد که حرکت اسپیرال را تقویت می‌کند. در اثر ۲، مهمان‌دار و سایه‌بان، در اثر ۱، فرم صخره‌ها و پیکره یکی از ندیمان. در هر دو نگاره، حرکت اسپیرال از بالای کادر شروع شده و به پیکرهٔ یوسف ختم می‌شود و با علائمی مجدداً رو به سمت بالا می‌رود. نقطهٔ تمرکز اثر: در هر دو نقطه تمرکز اثر حول محور یوسف است و تجمع پیکره‌ها نیز در هر دو اثر در قسمت پایین نگاره است.

افتراق نیز در ساختار دو نگاره به شرح زیر است:

تناسب: نگارهٔ ۱، بر اساس یک‌سوم‌ها طراحی شده است اما نگارهٔ ۲، از مجموع تناسبات دو قاب بهره برده شده است. تنوع: در اثر دوم، تنوع عناصر بصری بیشتر از اثر اول است. ریتم و تنوع در ریتم: در نگارهٔ ۲، بیشتر از نگارهٔ ۱ است.

علاوه‌بر موارد مشابه یادشدهٔ دو فیگور در هر دو نگاره با وجود شخصیت‌های متفاوت از لحاظ ساختاری دارای کارکرد یکسان هستند. در اثر دوم، مهمان‌دار و در اثر اول یکی از ندیمه‌ها که جدا از دیگران قرار گرفته، هر دو دارای کارکرد ایجاد توالی و نظم حرکتی پی‌درپی در حرکت اسپیرال نگاره‌هاست و در صورت حذف آنان، قاب اسپیرال دچار شکست و عدم ارتباط با سایر فیگورها می‌شود. در بررسی‌ها مشخص گردید که مجلس دوم نسبت‌به مجلس اول توسعه یافته است و اثر اول شیخ محمد پیش‌درآمدی بر اثر دوم وی است. هدف اصلی روایت در مناطق مشترکی که حاصل از برخورد قاب‌های نگاره‌هاست روی می‌دهد. کارکرد استفاده از ساختار مشابه در نگاره‌ها، به ایجاد توالی داستانی و مشابهت‌سازی عمدی داستان توسط نقاش بوده است که به‌طور ضمنی اشاره به حامی خویش دارد.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

پی نوشت

۱. Charles R. Jansen، ۱۹۴۹م، عنوان اصلی کتاب Studying Art: History .
که به‌تدریج تمام وقت خود را به دین‌داری و عبادت صرف کرده و حمایت خود را از هنر و تولید آثار هنری علی‌الخصوص کتاب‌آرایی وانهاد.

2. Marianna shreve Simpson, Sultan Ibrahim Mirza's, Haft Awrang, a princely Manuscript from sixteenth century iran, 1997.

۳. منظور از نشانه‌های غیردیداری، نشانه‌هایی هستند که توسط علائم غیربصری تعریف می‌شوند تا بتوانند حضور عنصری از ساختار نگاره را در اثر، همچون قاب اسپیرال نمایش دهند .

۴. منظور از قاب دیداری قابی است که به‌وضوح توسط خطوط دیداری و علائم دیگر قابل رؤیت است. منظور از قاب غیردیداری نیز، قابی است که دیگر توسط علائم بصری مشخص نمی‌گردد بلکه حضور این قاب را می‌توان با بهره‌جُستن از نشانه‌هایی در اثر بدان پی بُرد. در هر دو نگاره قاب اسپیرال غیردیداری بوده و همان‌گونه که در متن مربوطه توضیح داده شد، حضور این قاب، در نحوهٔ جایگیری فیگورها در اثر مشخص می‌گردد.

۵. توضیحات مربوطه در فایل تفضیلی مقاله آورده شده است.

References

Adalati nasab; Siraj Seyed Ali, (2017), Fiction Studies, Narrative Analysis of the Story of Hazrat Yusuf Based on Structuralist Narrative, Volume 5, Number 1, 94-75.

[عدالتی‌نسب، علی؛ سراج سیدعلی، (۱۳۹۶)، مطالعات داستانی، تحلیل روایت‌شناسانه داستان حضرت یوسف با تکیه بر روایت‌شناسی ساختارگرا، دورهٔ ۵، شماره ۱، ۹۴– ۷۵].

Agand, yagob; (2015), School of Painting in Tabriz, Qazvin and Mashhad, second edition, published by: Tehran Academy of Arts.

[آژند، یعقوب؛ (۱۳۹۴)، مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد، چاپ دوم، نشر: تهران فرهنگستان هنر].

Ahmadi, Babak, (2016), Structure and Hermeneutics, seventh edition, Published: Tehran

[احمدی، بابک، (۱۳۹۵)، ساختار و هرمنوتیک، چاپ هفتم، نشر: تهران].

Ahmadi, Babak, (2018), From visual symbols to text, Sixteenth edition, Published: Markaz

[احمدی، بابک، (۱۳۹۶)، از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ شانزدهم، نشر: مرکز].

Azar Jahanyar, inspiration; Ghazizadeh, Khashayar, (2017), View, Introduction and Analysis of Building Patterns in the Paintings of the Poems of Yousef and Zuleikha from Haft Aurang Jami Mashhad, Volume 12, Number 44, 69-59.

[آذرجهان‌یار، الهام؛ قاضی‌زاده، خشایار، (۱۳۹۶)، نگره، معرفی و تحلیل نقوش ابنیه در نگاره‌های منظومه یوسف و زلیخا از نسخهٔ هفت‌اورنگ جامی مشهد، دوره ۱۲، شماره ۴۴، ۶۹– ۵۹].

Azimi Nejad, Maryam; Khajeh Ahmad Attari, Alireza; Najarpour Jabbari, Samad; Piousness, spring; (2017), Islamic Art Studies, Structural Analysis of Haft Aurang Jami's Paintings in Sultan Ebrahim Mirza Art Workshop, No. 27, 28-1.

[عظیمی‌نژاد، مریم؛ خواجه احمد عطاری، علیرضا؛ پورجباری، صمد نجار؛ تقوی‌نژاد، بهاره، (۱۳۹۶)، مطالعات هنر اسلامی، تحلیل ساختاری نگاره‌های هفت اورنگ جامی در کارستان هنری سلطان ابراهیم میرزا، شماره ۲۷، ۲۸–۱].

Banani, Amin; Duran, Darley; Dubroin; Lockhart, Siwari; Newman; Welch, Kerry; (2011), Safavids, translated by Yaqub Azhand, second edition, published by Molly .[in Persian]

[بنانی، امین؛ دران، دارلی؛ دوبروین؛ لکهارت، سیوری؛ نیومن؛ ولش، کری؛ (۱۳۹۰)، صفویان، ترجمهٔ یعقوب آژند، چاپ دوم، نشر: مولی].

Bek Turkman, Eskandar, (1971), History of the Abbasid World Volume 1, Tehran: Amirkabir Publications.

[بیک ترکمان، اسکندر، (۱۳۵۰)، تاریخ عالم آرای عباسی جلد ۱، تهران: انتشارات امیرکبیر].

Chandler, Daniel, (2015), Fundamentals of Semiotics, translated by Mehdi Parsa,Tehran: Published by Surah Mehr. [in Persian]

[چندلر، دانیل، (۱۳۹۴)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: نشر سورهٔ مهر].

Goodarzi, Masoumeh; Hadianpour, Mohammad, (2016), Letter of Visual and Applied Arts, Analysis of the Relationship between Visual Aesthetics in Architecture and Visual Arts (Case Study of Boroujerdi House), Volume 11, Number 21, 68-51.

[گودرزی، معصومه؛ هادیان پور، محمد، (۱۳۹۷)، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، تحلیل رابطه میان زیبایی‌شناسی بصری در معماری و هنرهای تجسمی (مطالعهٔ موردی خانهٔ بروجردی ها)، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲۱، ۶۸–۵۱].

Homayouni Farrokh, Rokn al-Din, (1975), Art and People, Artistic Record of Artists of the Same Name: Reza Abbasi, Reza Mosour Kashani, Agha Reza Heravi, No. 158, 30-27.

[همایونی فرخ، رکن‌الدین، (۱۳۵۴)، هنر و مردم، کارنامه هنری هنرمندان هم‌نام: رضا عباسی، رضا مصور کاشانی، آقا رضا هروی، شماره ۱۵۸، ۳۰–۲۷].

Jami Khorasani, Noureddin Abdolrahman Ibn Ahmad, (1958), Masnavi Haft Orang, Tehran.

[جامی خراسانی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد، (۱۳۳۷)، مثنوی هفت اورنگ، تهران].

Jansen, Charles, (2021), Analysis of Visual Arts Works, (translated by Betty Avakian), Twelfth Edition, Tehran: Samat. [in Persian]

[جنسن، چارلز، (۱۳۹۹)، تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی، (ترجمه بتی آواکیان)،چاپ دوازدهم، تهران: سمت].

maneshi Qomi, Ghazi Mir Ahmad, (1973), Golestan Honar, Iran Culture Foundation Publications.

[منشی قمی، قاضی میر احمد، (۱۳۵۲)، گلستان هنر، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران].

Pakbaz, Rouin, (2011), Encyclopedia of Art, 11th Edition, Tehran: Contemporary Culture Publishing.

[پاکباز، رویین،(۱۳۹۰)، دایرةالمعارف هنر، چاپ ۱۱، تهران: نشر فرهنگ معاصر].

Pakbaz, Ruyin; (2015), Iranian painting from long ago to today, 12th edition, Tehran: Zarrin and Simin Publishing.

[پاکباز، رویین، (۱۳۹۴)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ ۱۲، تهران: نشر زرین و سیمین].

Piaget, Jean, (2005), Structuralism, First Edition, Library, Museum and Documentation Center of the Islamic Consultative Assembly, Tehran.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

Elements Affecting the Effect of Message in Illustration, PhD Thesis, Tarbiat Modares University, Tehran.

[صدقی، مهرداد، (۱۳۸۹)، تحلیل عوامل و عناصر مؤثر بر تأثیرگذاری پیام در تصویرسازی، پایان‌نامه دکتری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران].

Sedighi, Behzad, (2009), Semiotics (a look at the book Fundamentals of Semiotics written by Daniel Chandler, translated by Mehdi Parsa), Quarterly Performing Arts Quarterly, New Volume No. 67 .[in Persian]

[صدیقی، بهزاد، (۱۳۸۸)، نشانه‌شناسی (نگاهی به کتاب مبانی نشانه‌شناسی نوشتهٔ دانیل چندلر ترجمهٔ مهدی پارسا)، فصل‌نامهٔ هنرهای نمایش صحنه، دورهٔ جدید شماره ۶۷].

Shokrpur, Shahryar; Azhari, Fariba, (2009), The Role of Figures in the Narrative of Paintings A Case Study of Six Paintings from Shahnameh Tahmasebi, Letter of Visual and Applied Arts, Volume 12, Number 25, 101-121.

[شکرپور، شهریار؛ ازهری، فریبا، (۱۳۹۸)، نقش فیگور در روایت‌شناسی آثار نگارگری بررسی موردی شش نگاره از شاهنامهٔ طهماسبی، نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، سال ۱۲، شماره ۲۵، ۱۲۱–۱۰۱].

P. Soucek, Priscilla, (1987), Muqarnas, Published by: BRILL, Vol. 4 (1987), pp. 166-181.

Simpson, Marianna Shreve, (1997), Sultan’s Ibrahim Mirza’s haft awrang, published by Yale university press, New Haven and London, Smithsonian Institution.

Weisman, Boris, (2013), Levi Strauss (First Step), Translator: Noureddin Rahmanian, 1st Edition, Tehran: Pardis Danesh Publishing. [in Persian]

[وایزمن، بوریس، (۱۳۹۲)، لوی استروس (قدم اول)، مترجم: نورالدین رحمانیان، چاپ ۱، تهران: نشر پردیس دانش].

www.asia.si.edu

[پیاژه، ژان، (۱۳۸۴)، ساختارگرایی، چاپ اول، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، تهران].

Rajabi, Zeinab; Pourmand, Hassan Ali, (2019), The Chemistry of Art, Analysis of the Painting of Yousef and Zuleikha by Kamaluddin Behzad Using Gerard Genet's Theoretical Theory, Volume 8, Number 32, 77-95.

[رجبی، زینب؛ پورمند، حسنعلی، (۱۳۹۸)، کیمیای هنر، تحلیل نگارهٔ یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد با استفاده از نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت، دورهٔ ۸، شماره ۳۲، ۹۵– ۷۷].

Rashidian, Abdolkarim, (2003), Derrida and the Theory of Meaning in Husserl, Journal of Humanities, Volume 39, number 4, 86-73.

[رشیدیان، عبدالکریم، (۱۳۸۲)، دریدا و نظریهٔ معنا در هوسرل، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، دورهٔ ۳۹، شمارهٔ ۴، ۸۶–۷۳].

Rouhani, Hamidreza, (2015), Bagh-e Nazar, Visual Evidence of Sheikh Mohammad Naqash's Service and Relationship with the Court of Sultan Ibrahim Mirza, Volume 12, Number 36, 38-29.

[روحانی، حمیدرضا، (۱۳۹۴)، باغ نظر، شواهد تصویری از ملازمت و ارتباط شیخ محمد نقاش با دربار سلطان ابراهیم میرزا، دوره ۱۲، شماره ۳۶، ۳۸– ۲۹].

Sadeghi, Ismail; Aga Khani Bijani, Mahmoud; Rezaei, Hamid; (2012), Journal of Lyrical Literature, Sistan and Baluchestan University, Structural Analysis of the Lyrical Story of Yousef and Zuleikha Jami, Volume 10, Number 19, 124-103.

[صادقی، اسماعیل؛ آقاخانی بیژنی، محمود؛ رضایی، حمید؛ (۱۳۹۱)، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، تحلیل ساختاری طرح داستان غنایی یوسف و زلیخای جامی، دوره ۱۰، شماره ۱۹، ۱۲۴– ۱۰۳].

Sedghi, Mehrdad, (2010), Analysis of Factors and

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]