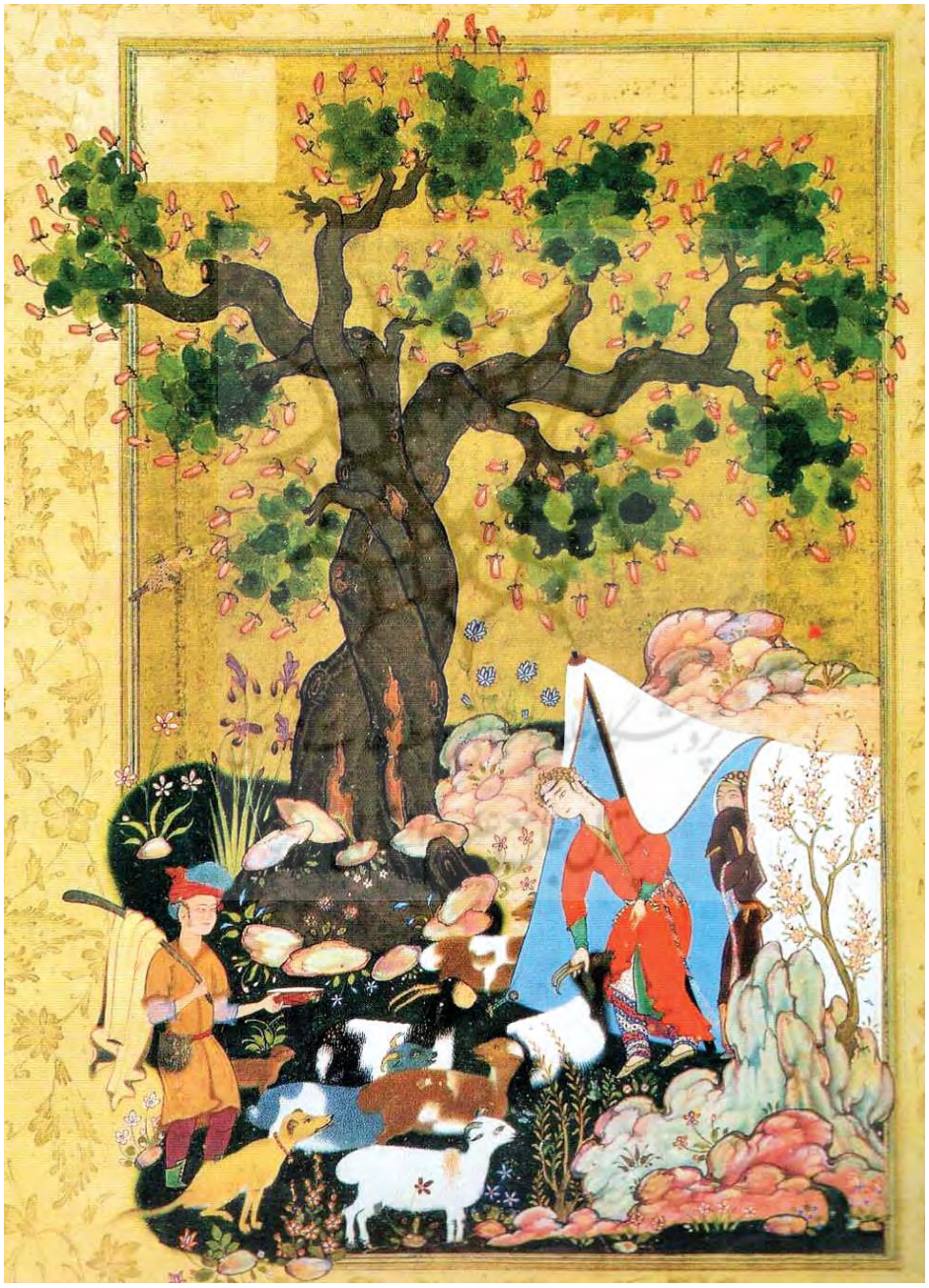
بازتاب باورهای دینی و فرهنگی عصر صفوی در نماد پردازی نگاره‌های نسخه هفتاورنگ ابراهیم میرزا (با تأکید بر دو داستان «یوسف وزلیخا» و «لیلی و مجنون»)/۸۷-۱۰۱



مجنون در هیئت بز، مأخذ:
simpson,1997:T35

فصلنامهٔ علمی نگره

بازتاب باورهای دینی و فرهنگی عصر صفوی در نمادپردازی نگاره‌های نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا (با تأکید بر دو داستان «یوسف و زلیخا» و «لیلی و مجنون»)

زهره طاهر * فرزانه فرخ‌فر ** صبا فدوی ***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۱۰
صفحه ۸۷ تا ۱۰۱
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

نمادپردازی شیوه بیانی رمزآمیز و موثر در انتقال معناست که در ادوار مختلف، مورد توجه نگارگران ایرانی بوده است. به‌ویژه عصر صفوی که در آن با رسمیت بخشیدن مذهب شیعی و گرایش دربار و کارگاه‌های هنری به مصورسازی مضامین عرفانی، کاربرد عناصر نمادین بیش از پیش مطرح گردید. از جمله این کارگاه‌ها، کارگاه شاهزاده ابراهیم میرزا در مشهد بود که هم به دلیل اهمیت مذهبی و فرهنگی خراسان و هم مصورسازی نسخ فاخری چون هفت اورنگ جامی در آن، مورد توجه بوده است. نگاره‌های هفت اورنگ ابراهیم میرزا برگرفته از داستان‌های جامی است مانند داستان یوسف وزلیخا، که در قرآن کریم و کتب دیگر ادیان آمده و یا داستان لیلی و مجنون که مکرر در ادبیات و فرهنگ ایران بازتاب یافته است. **هدف** از پژوهش حاضر این است که ضمن بررسی تطبیقی نمادپردازی در نگاره‌های این دو داستان، رابطه آن با مضامین مختلفی چون باورهای دینی و فرهنگی این دوره را مشخص کنیم و به این **سوال‌ها** پاسخ دهیم: ۱- فرهنگ و باورهای دینی عصر صفوی چگونه در نمادپردازی دو داستان بازتاب یافته است؟ ۲- چه ارتباطی بین نمادپردازی در نگاره‌های داستان «یوسف و زلیخا» و «لیلی و مجنون» موجود در نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا با فرهنگ و باورهای دینی ایرانیان در عصر صفوی وجود دارد؟ **روش تحقیق** در این پژوهش تطبیقی- تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای-اسنادی است. **نتایج** نشان می‌دهد که نگارگران هفت اورنگ از انواع نمادهای فراونده دینی، فرهنگی و هنری در انتقال باورهای دینی و فرهنگی عصر خود سود جسته‌اند که کاربرد برخی چون نیلوفر و اسلیمی به تبع از سنت نگارگری دوره صفوی و برخی چون ققنوس و اژدها بر مبنای اساطیر و فرهنگ و نمادی چون کلاه قزلباش منطبق با باورهای مذهبی عصر صفویست. بعلاوه با وجود شباهت‌های بسیار در استفاده از نمادهای فراونده هنری، نمادپردازی دو داستان متاثر از محتوای دینی و فرهنگی نگاره‌ها، متفاوت است.

کلیدواژه‌ها

هنر صفوی، مکتب نگارگری مشهد، هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا، نمادپردازی، باورهای دینی و فرهنگی

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه نیشابور، شهر نیشابور. (نویسنده مسئول) Email:r.ztaher@neyshabur.ac.ir
** عضو هیأت‌علمی گروه پژوهش‌هنر، دانشکده‌هنر، دانشگاه‌نیشابور، شهر نیشابور. Email:r.farrokhfar@neyshabur.ac.ir
*** دکتری عرفان و تصوف، دانشکده عرفان و تصوف، دانشگاه سمنان، شهرسمنان Email:fadavis@semnan.ac.ir.

مقدمه

نگارگری ایران، هنری والا، عاری از تمایلات واقع‌گرایانه صرف و متضمن مفاهیم بلندی است که به صورت نمادین در نگاره‌ها تجلی یافته و هنرمند نگارگر به دلایل مختلفی چون فشاری که همواره در نفی بازنمایی و تصویرگری از سوی دولتمردان، گروه‌های مذهبی و عامه مردم متوجه او بوده، همچنین تحولات سیاسی و تغییر حامیان، زبان نمادین را بر تصویر واقعی ترجیح داده و از آن، به کمال، سود جسته است. تغییر مذهب به تشیع در دوره صفویه، تحولات سیاسی ایران در این دوره و عواملی چون توبه شاه تهماسب و طرد یکباره هنر و هنرمندان، نگارگران را به انزوا یا عزیمت به دیگر کارگاه‌های هنری واداشت. از جمله این کارگاه‌های هنری، کارگاه شاهزاده هنردوست، شاهزاده ابراهیم میرزا در مشهد بود که هم به لحاظ موقعیت بارگاه مطهر رضوی و هم پیشینه غنی تاریخی و فرهنگی خراسان، رونق بی سابقه ای یافت و در آن هنرمندان محلی و نگارگران دیگر شهرها، به مصورسازی نسخ باشکوهی چون هفت اورنگ جامی همت گماشتند. این نسخه که به هفت اورنگ ابراهیم میرزا معروف است دارای هفت دفتر و ۲۸ نگاره است و نگاره‌های آن برگرفته از داستان‌های جامی با مضامین مختلفی است مانند داستان یوسف وزلیخا، که در قرآن کریم و کتب دیگر ادیان آسمانی آمده و یا داستان لیلی و مجنون که مکرر در ادبیات و فرهنگ ایران بازتاب یافته است. **هدف** از پژوهش حاضر این است که ضمن بررسی تطبیقی نمادپردازی در نگاره‌های این دو داستان، رابطه آن با مضامین مختلفی چون باورهای دینی و فرهنگی این دوره را مشخص کنیم و به این **سوال‌ها** پاسخ دهیم که ۱- فرهنگ و باورهای دینی عصر صفوی (نیمه دوم قرن دهم هجری)چگونه در نمادپردازی دو داستان بازتاب یافته است؟ ۲- چه ارتباطی بین نمادپردازی در نگاره‌های داستان «یوسف و زلیخا» و «لیلی و مجنون» موجود در نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا با فرهنگ و باورهای دینی ایرانیان در عصر صفوی وجود دارد؟ **ضرورت و اهمیت** این پژوهش بدین منظور است که بررسی بازتاب باورهای دینی و فرهنگی عصر صفوی در نگارگری این دوره، نه تنها در شناسایی بیشتر دین و فرهنگ دوره صفویه دارای اهمیت است بلکه یافته‌های این پژوهش می‌تواند اطلاعات بسیاری را درباره کاربرد نمادها بر بستر دین و فرهنگ ایرانی در یکی از مهمترین ادوار تاریخی ایران به‌دست دهد همچنین در تبیین نحوه تاثیر و تاثر دین و فرهنگ ایرانی در دوره صفوی (نیمه دوم قرن دهم هجری) که در آن شاهد رسمی شدن مذهب تشیع و شکل‌گیری هویت ایرانی هستیم، ضروری می نماید.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش تطبیقی- تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای-اسنادی است. جامعه آماری پژوهش حاضر بر نسخه مصور هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا موجود در گالری‌فریر واشنگتن تمرکز دارد[۴]. محتوای قرآنی داستان یوسف و زلیخا و جایگاه ادبی ویژه داستان لیلی و مجنون در فرهنگ و ادبیات ایران و نیز روایت این دو در کتاب هفت‌اورنگ جامی، از جمله دلایل هم‌ترازی و انتخاب این دو داستان به عنوان نمونه آماری پژوهش حاضر است. بنابراین سه نگاره مربوط به داستان «یوسف و زلیخا» از دفتر دوم به عنوان نماینده محتوای دینی و سه نگاره از دفتر ششم هفت‌اورنگ مربوط به داستان «لیلی و مجنون»، به عنوان نماینده محتوای فرهنگی، نمونه آماری این پژوهش را تشکیل می‌دهند که در مجموع این شش نگاره مورد بررسی قرار می‌گیرند. اسامی و تصاویر نگاره‌های منتخب در تصویر ۱ تا ٦ آمده است.

پرتال جامع علوم انسانی

نمودار ۱. فرایند تحلیل داده‌ها، مأخذ: نگارندگان.

شیوه تجزیه و تحلیل داده‌ها مبتنی بر طبقه بندی نمادها در سه دسته است: نمادهای فراورنده دینی، نمادهای فراورنده فرهنگی و نمادهای فراورنده هنری. بر اساس نظریه چارلز چدویک[1](۱۳۷۵)، نمادها دو دسته‌اند: نمادهای انسانی و فراورنده. «نمادهای انسانی» جنبه شخصی نمادپردازی است که می‌توان آن را هنر بیان افکار و عواطف از طریق اشاره به چگونگی آنها توسط هنرمند دانست، مانند کوزه در اشعار خیام. از این حیث این هنرمند است که به نماد مفهومی رمزآمیز می‌بخشد و آن را در معنایی خاص در آثار خود به کار می‌برد و این مستلزم بررسی همه آثار یک هنرمند است که خارج از اهداف پژوهش حاضر است. اما «نمادهای فراورنده» تصاویر عینی جهانی گسترده، عام و آرمانی است که جهان موجود تنها نمایش ناقصی از آن به شمار می‌رود، نمادهای دینی و نمادهای فرهنگی از این نوعند. نمادهای فراورنده دینی بر محتوای دینی و نمادهای فراورنده فرهنگی بر ادبیات و فرهنگ دلالت دارند و نمادهای فراورنده هنری برگرفته از اصول هنر نگارگری ایران و عناصر طبیعت هستند. نمادهای هنری را در دو زیر دسته هندسی و طبیعی بررسی می‌کنیم (نمودار ۱). نمادهای هندسی مجموعه‌ای از اشکال هندسی منظم همانند دایره، مربع، اسلیمی، گره و...هستند. نمادهای طبیعی برگرفته از عناصر جانوری، گیاهی و عناصر طبیعت هستند؛ مانند: حیوانات نمادین، درختان و کوه، صخره و آب.

بنابراین در پژوهش حاضر، ابتدا بر اساس نظریه چدویک، نمادهای به کار رفته در دو دسته نگاره منتخب جامعه آماری را بررسی و بر اساس نمودار ۱ دسته بندی نموده و سپس به بررسی تطبیقی آنها خواهیم پرداخت. شیوهٔ تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینه‌تحقیق

پژوهش‌های متعددی درباره نماد و نمادپردازی انجام گرفته است؛ از جمله کفشچیان مقدم و یاحقی در مقاله‌ی «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران» در نشریه باغ نظر شماره ۱۹ در سال ۱۳۹۰، به تحلیل نمادپردازانه نگارگری ایرانی پرداخته و نمادها را دسته‌بندی کرده و شرح می‌دهند، اما با وجود اشاره به نمادها با مفاهیم دینی و فرهنگی، نحوه کاربرد آنها در یک دوره خاص بررسی نمی‌کنند. افشاری، آیت الهی و رجبی در مقاله مشترکشان با عنوان «بررسی روند نمادگرایی شمایل‌ها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه‌شناسی» در شماره ۱۳ نشریه مطالعات هنر اسلامی در سال ۱۳۸۹، معتقدند نگاه نمادین به شمایل، به هنرمند این اجازه را می‌دهد تا در ارائه این‌گونه آثار، توجه مخاطب را بیشتر متوجه برخی ویژگی‌های قدسی و جایگاه خاص ائمه اطهار و اولیا نماید. آن‌ها به بررسی روند شمایل‌نگاری و نمادهای مورد استفاده در دوره‌های مختلف نگارگری پرداخته و آن را تنها از بعد مذهبی مورد بررسی قرار داده‌اند. رسولی نوکنده در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود که به راهنمایی دکتر منصور حسامی و دکتر فاطمه هنری مهر در دانشگاه الزهرا(س) در سال ۱۳۹۳، با عنوان «بررسی نمادهای عرفانی در نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی(جامی فریر)» انجام داده است، نتیجه می‌گیرد که علاوه بر نمادهای ادبی و دسته‌ای از نمادهایی که جزو سنت تصویری نگارگری ایران هستند، نمادهایی با دلالت عرفانی در راستای مضامین محوری حکایت با آگاهی از معانی عرفانی آن‌ها توسط خود نگارگر به نگاره‌ها افزوده شده است، اما او بر بررسی نمادهای عرفانی متمرکز است و به رابطه آن با دین و فرهنگ عصر صفوی نپرداخته است. ژان شوالیه و آلن گربران در کتاب «فرهنگ نمادها» در پنج جلد و با ترجمه سودابه فضایلی در سال ۱۳۸٤، به اساطیر، رویاها، ایما و اشاره، اشکال، چهره‌ها، رنگ‌ها و اعداد پرداخته و با بررسی مفاهیم نمادهای مورد استفاده در فرهنگ و ادبیات ملل مختلف، هر نماد را به اختصار معرفی می‌کنند. در مجموع تا کنون پژوهشی که به نمادپردازی بر مبنای دین و فرهنگ ایرانیان در مصورسازی یکی از شاخص‌ترین نسخ مصور عصر صفوی پرداخته باشد، انجام نشده است؛ درحالی‌که این بررسی، نه تنها دارای ارزش تاریخی است بلکه زمینه‌ساز آشنایی بیشتر با قابلیت‌های بررسی آثار مصور جهت شناسایی تاثرات دین و فرهنگ مردمان در مقطعی خاص از تاریخ ایران است. از این‌رو این پژوهش، با رویکردی متفاوت، به بررسی نمادپردازی در هنر عصرصفوی می‌پردازد.

مبانی نظری

نمادپردازی و نماد

نمادپردازی جزو قدیمی‌ترین روش‌های برقراری ارتباط و تبادل معانی محسوب می‌شود؛ انسان بدوی مقصود خویش را در قالب نماد بیان می‌کرد و می‌کوشید از طریق علایم نمادین با همنوعان خود ارتباط برقرار کند، آرمان‌هایش را به تصویر بکشد و با توسل به جادوی آن‌ها بر نیروهای سرکش طبیعت فائق آید. چدویک(۱۳۷۵) در تعریف سمبولیسم یا همان نمادپردازی می‌نویسد: «این واژه را می‌توان برای توصیف هر شیوه بیانی به کاربرد که به‌جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطه موضوع دیگری بیان می‌کند». در فرهنگ معین معنای نماد؛ نماینده، سمبل، مظهر، نشانه و علامت ذکر شده است. در هنرهای تجسمی، نماد، تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه شکل، رنگ و حرکت و ...تعریف شده است(پاکباز، ۱۳۸۱: ٦۰٤). نماد در هر جامعه، بسته به پیشینه تاریخی و فرهنگی و باورهای قومی و مذهبی و ... معنای ویژه‌ای دارد که اغلب در آثار ادبی و هنری جامعه بازتاب یافته و بخش مهمی از فرهنگ و باورهای اعتقادی

آن جامعه را منعکس می‌کند.

نمادپردازی در نگارگری ایران

زمینه‌های نمادپردازی در هنر ایران را می‌توان در دو بستر عمده بررسی کرد: اس‌طوره‌ها و آئین‌ها که بنا به سرشت و ویژگی‌های مشترکشان با نماد پیوندی ذاتی دارند؛ زیرا همان‌گونه که نماد بر معنایی جز معنای ظاهری دلالت می‌کند، در اسطوره‌ها و آئین‌ها نیز شاهد مفاهیمی خارج از حوزهٔ درک مستقیم هستیم؛ به‌طوری که همواره برای ارایه آنها ملزم به استفاده از نمادها بوده‌ایم (پاکباز، ۱۳۸۱: ٦٦). اسطوره‌ها در قالب افسانه‌ها بر بستر فرهنگ عامیانه مردم شکل می‌گیرند و آئین‌ها به‌ویژه، برگرفته از مذهب و اعتقادات مردمند. بنابراین نمادها دارای بنیادی فرهنگی و اعتقادی‌اند که برای بیان مفاهیم عمیق و رمزگونه در ادبیات و فرهنگ ملل جاودانه می‌شوند. علاوه بر نمادهای دینی و فرهنگی، در نگارگری ایران، عناصری نمادین وجود دارد که در بیشتر نگاره‌ها، توسط نگارگران در معنای نمادین به‌کاررفته‌اند. برخی از آن‌ها جزء لاینفک سنت نگارگری ایران بوده و برخی، عناصر طبیعی هستند و برای نمایش صحنه‌های طبیعی و در پیش زمینه به‌کار رفته‌اند، اما این کاربرد، آگاهانه و نمادین است و معناهای مورد نظر نگارگر را منعکس می‌کند، چرا که کاربرد آنها در همه نگاره‌ها یکسان نیست و بسته به نظر نگارگر متفاوت است؛ از جمله: درخت، که نماد معرفت و تجلی‌گاه حق و نمادی از تجدید حیات و انسان کامل است (کلانتر،۱۳۹۵: ۸۸)، کوه یا صخره که قلمرو تجلیات قداست است و به این اعتبار اقامتگاه خدایان به شمار می‌رود (لاجوردی و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۰۰). ابر، هم به عنوان یک اصل در نگارگری ایران و هم نمادی از باروری و باران، جوی آب نمادی از زندگی، پاکی و رستگاری و آفرینش است (ضرغام، ۱۳۹۴: ۴). مهارت نگارگران ایرانی در نمادپردازی و کاربرد عناصر طبیعی در قالبی نمادین، یکی از ویژگی‌هایی است که جایگاه ممتاز نگارگری را در بازتاب عناصر اعتقادی و فرهنگی ایرانیان بویژه در دوره‌صفویه آشکار می‌سازد.

نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا

هفت‌اورنگ یکی از مهم‌ترین سروده‌های نورالدّین عبدالرّحمن جامی(۸۹۸- ۸۱۷ ه.ق) است که در کارگاه شاهزاده ابراهیم‌میرزا درفاصله سال‌های ۹۷۲-۹٦۳ ه.ق در مشهد کتابت و مصور شد و دارای ۳۰۴ برگ کاغذ کرم رنگ، ۲۸ مجلس مصور و حاشیه‌هایی با تشعیر طلایی است، ۹ تذهیب نیز در سرلوح‌های آغاز و خاتمه هر مثنوی به‌چشم می‌آید (شرو سیمپسون،۱۳۸۲: ۱۸-۱۷). این نسخه هم اکنون در گالری فریر واشنگتن به شناسه۱۲،F۱۹۴۶ نگهداری می‌شود (Url۱) و دارای هفت دفتر است که دفتر اول آن «سلسله‌الذهب» دارای شش تصویر و به رقم مالک دیلمی، دفتر دوم «یوسف و زلیخا» با شش تصویر و رقم محب علی، دفتر سوم «سبحه‌الابرار» پنج تصویر و رقم محمود نیشابوری، دفتر چهارم «سلامان و آبسال» دو تصویر و رقم عیش بن عشرتی، دفتر پنجم «تحفه‌الاحرار» دارای سه تصویر به رقم رستم‌علی، دفتر ششم «لیلی و مجنون» با سه تصویر و رقم محب علی و دفتر هفتم «خردنامه» دارای سه تصویر می‌باشد(شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱٤۳). تذهیب سر لوح‌های آغاز و خاتمه توسط ابراهیم‌میرزا به همراه عبدالله مذهب شیرازی انجام گرفته و در نُه صفحه آخر کتاب نام کاتبان و تاریخ شروع رونویسی آورده شده است(شعبان‌پور، ۱۳۸۲: ۸٦). دفتر دوم هفت‌اورنگ داستان «یوسف و زلیخا» با شش نگاره و دفتر ششم داستان «لیلی و مجنون» دارای سه نگاره مورد بحث این پژوهش هستند

داستان «یوسف و زلیخا»

داستان‌های ایرانی، بخش عظیمی از فولکور غنی ما را تشکیل می‌دهد و قرن‌هاست که زندگی و آداب و رسوم جامعه‌ی ایرانیان را با هزاران افسانه و داستان ممزوج کرده است. داستان یوسف و زلیخا از جمله داستان‌های قرآنی است که مضامین بلند عرفانی و عاشقانه آن به ادبیات ایران راه یافته و بسیاری شاعران بر مبنای آن شعرها سروده‌اند و نگاره‌های زیادی در دوره‌ها و مکاتب نگارگری ایران، این داستان عاشقانه را به تصویر کشیده‌اند. داستان یوسف و زلیخا در هفت‌اورنگ، مثنوی عاشقانه‌ای بر اساس آیه سوم سوره یوسف[۲]، دوازدهمین سوره قرآن است که به عنوان «احسن القصص»[۳] معرفی شده است (رسولی نوکنده، ۱۳۹۳: ۲٤) و عشق زلیخا به یوسف را روایت می‌کند که پس از تهمت زلیخا و زندانی شدن یوسف، در نهایت به وصال آن دو می‌انجامد.

داستان «لیلی و مجنون»

داستان لیلی و مجنون نیز از داستان‌های جاودان در ادبیات ایران است که در خمسه نظامی و هفت‌اورنگ جامی، عشقی اساطیری را روایت می‌کند. این داستان در هفت‌اورنگ جامی، در قالب مثنوی عاشقانه‌ای سروده شده که جامی تار و پود آن را از منابع عرب اخذ کرده و به روایت قیس عامری و مضمونی که در اغانی و دیگر کتب ادبی آمده، نظر داشته است. قیس که در اولین دیدار با لیلی که از قبیله‌ای اصیل و ثروتمند است، سخت دلباخته و شیفته او شده، چون در مسیر وصال با موانعی مواجه می‌شود نام مجنون بر خویش نهاده و آواره بیابان می‌شود تا خود را به خیمه لیلی برساند و حتی یک نظر او را ببیند، اما او بنا به روایتی سرانجام، ناکام از وصال، بر مزار معشوق جان می‌سپارد (نجاریان، ۱۳۸٦: ۳).

تصویر ۱. یوسف و ندیمه‌های زلیخا، مأخذ: Simpson, 1997: 135

تصویر ۲. نجات یوسف از چاه، مأخذ: ibid: 124

توصیف نگاره‌های منتخب داستان یوسف و زلیخا

– **نگاره منتخب ۱: یوسف و ندیمه‌های زلیخا**: نگاره در اندازه ۱۵۹×۲۳۷م.م. و منسوب به شیخ محمد است و صحنه التماس ندیمه‌های زلیخا از یوسف را نشان می دهد که اصرار بر اجابت تقاضای زلیخا دارند (تصویر ۱).

– **نگاره منتخب۲: نجات یوسف از چاه**: این نگاره در اندازه ۲۰۸×۲۴۰ میلیمتر و منسوب به مظفرعلی است و صحنه اطراق کاروانیان مالک بر سر چاهی که یوسف در آن است را نشان می‌دهد. جبرئیل در داخل چاه یوسف را به درون دلو آب می‌خواند تا از چاه حسادت برادران وارهد(تصویر۲).

– **نگاره منتخب۳: ازدواج یوسف و زلیخا**: نگاره در اندازه ۱۹۴×۲۷۰م.م. و منسوب به شیخ محمد است که جشن ازدواج یوسف و زلیخا را نشان می‌دهد. یوسف در مقابل بزرگان مجلس با متانت نشسته و زلیخا در نگاره حضور ندارد. بزم شادی و پذیرایی برپاست و فرش‌ها و سایبان‌های زیبا گسترده(تصویر۳).

توصیف نگاره‌های منتخب داستان لیلی و مجنون

– **نگاره منتخب۴: مجنون و نخستین نگاه به‌لیلی**: این نگاره دراندازه۱۵۶×۲۵۲م.م. و منسوب به شیخ محمد است و صحنه‌ای از زندگی‌عشایری را به‌تصویر کشیده که در آن مجنون به خیمه لیلی آمده تا او را ببیند (تصویر ٤).

– **نگاره منتخب۵: آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی**: اندازه این نگاره ۱۹۵×۲۳۵م.م. و منسوب به شیخ محمد است و مجنون را نشان می‌دهد که به امید نگاهی نزدیک کاروان لیلی آمده است(تصویر ٥).

– **نگاره منتخب۶: مجنون در هیئت‌بز**؛ این نگاره در اندازه ۱۴۵×۲۳۳م.م. و منسوب به محمدی هروی است و مجددا مجنون را به تصویر کشیده که برای دیدار لیلی پوست بزی به تن کرده و به او نزدیک شده است(تصویر ٦).

۱– تحلیل نگاره‌های داستان یوسف و زلیخا

نمونه‌های تصویری نمادها در نگاره‌های داستان یوسف و زلیخا در جدول ۱ آمده است.

تصویر ۳. ازدواج یوسف و زلیخا مأخذ: ibid: 124

تصویر ٤. مجنون و نخستین نگاه به لیلی، مأخذ: ibid: 124

الف) نمادهای فراورنده دینی

– **کلاه قزلباش یا تاج حیدری**: از جمله نمادهای فراورنده دینی در همه نگاره‌های داستان یوسف و زلیخا در هفتاورنگ، استفاده از کلاه قزلباش یا تاج حیدری توسط افراد است. این کلاه نمادی از قبول مذهب تشیع در دوره صفویه بود (سید بنکدار، ۱۳۹۵: ۱۹۵).

– **فرشته بالدار**: در نگاره ۲، موجودی از جنس روح و واسط خداوند و برگزیدگان او، پیام آور و مجری دستورات الهی است(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج٤: ۳۸۳). در این نگاره فرشته بالدار بنا بر روایت جامی جبرئیل است که پیام خداوند را برای یوسف آورده و حامی او و مجری دستور الهی است. فرشته منشایی الهی و آسمانی دارد و با هاله دور سر طلایی رنگ و دو بال تداعی نیرویی است غیبی و ملکوتی که صورتی زمینی یافته است.

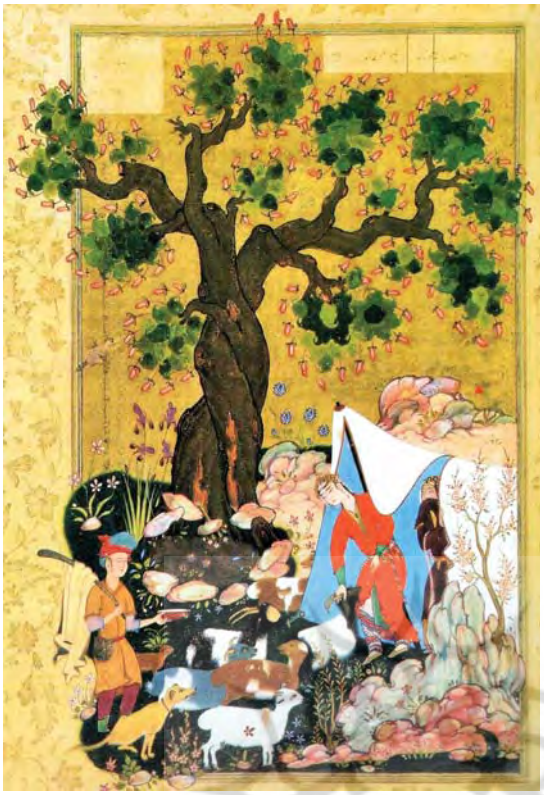
– **هاله دورسر**: این هاله، نماد تقدس و مقام والای یوسف در نگاره ۱، ۲ و ۳ است. هاله دور سر از جمله نمادهای فراورنده‌ایست که در ادیان مختلف، جهت نمایش تقدس استفاده شده است؛ یعنی دور سر کسانی که شایسته نور الهی هستند و نشانه شکوه و جلال الوهی است(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج٥: ٥۲۰).

ب) نمادهای فراورنده فرهنگی

– **سیمرغ**: سیمرغ نمادی فراورنده فرهنگی است که در نگاره ۲ بر لایه درونی خیمه‌ای نقش بسته و از اساطیر ایرانیست که در کوه البرز می‌زیسته و مامور پیام آوری و حفظ اسرار و نمادی معنوی، حماسی و فرهنگی است که نیروهای ماورایی را تداعی می‌کند که حامی و پشتیبان شخصیت اصلی داستان هستند و او را یاری می‌بخشند. سیمرغ نه تنها مرشد عرفانی است، بلکه نماد نفس پنهان نیز بود. نمادی برای جستجوی نفس (شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۳: ۷۱۰). در این نگاره یوسف نه تنها مورد حمایت الهی است بلکه گویی سفری به جستجوی خویشتن در پیش دارد.

– **درخت شکوفه و سرو**: در نگاره ۳، سه درخت سرو و شاخه‌های پر از شکوفه در کنار هر یک از آنها که همچون دو دلداده سر در کنار و گوش هم دارند نیز، نمادی است از جلوه عاشق و معشوق که در نگاره‌های بسیاری با مضمون عاشقانه به‌چشم می‌خورند. سرو به برکت عمر طولانی و سبز بودنش نمادی از درخت زندگی، جاودانگی و زندگی دوباره است(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۳: ٥۷۹). البته در هنر و ادبیات ایران با مفاهیمی چون «سرو بالا» و «قد چون سرو» مواجهیم

تصویره. آمدن مجنون به نزدیک کاروان، مأخذ: ibid: 198



تصویر٦. مجنون در هیئت بز، مأخذ: ibid: 204

که از صفات عاشق یا معشوق جوان است که در این نگاره در قامت یوسف پیداست. سروهم روایتگر داستان عاشقانه و هم نماد شخصیت داستان است(زندی و دیگران، ۱۳۹۵: ۹۷) و درخت شکوفه‌داری که دور آن پیچیده و آن را احاطه کرده، هم به لحاظ شیوه و اطوار معشوق و هم زیبایی، فریبایی و شکوفایی او و در اینجا می‌تواند نشانی از زلیخا باشد. اینکه نگارگر از سه درخت سرو و شکوفه در کنار هم استفاده نموده نیز، به نظر معنایی نمادین از وصال سه دلداده و معشوق است. یوسف و زلیخا، شاهزاده ابراهیم میرزا و همسرش «گوهرسلطان خانم» و دیگری رمزیست که محتملا به نگارگر مرتبط باشد. اینکه این نگاره نمادیست از ازدواج شاهزاده ابراهیم میرزا و همسرش، ارادت شیخ محمد را به وی که حامی او در کارگاه مشهد است، نشان می‌دهد (روحانی،۱۳۹٤: ۳۲) که البته نیاز به پژوهش بیشتر دارد.

– **رنگ سبز**: از دیگر نمادهای فراورنده که با دقت در نگاره‌های۱، ۲ و ۳ آشکار می‌شود، کاربرد رنگ سبز در لباس یوسف و جبرئیل است. رنگ سبز رنگی مذهبی در فرهنگ ایرانی است. رنگ سلامت و تمام ثروت‌های مادی و معنوی است. رنگ لباس پیامبر و فرزندان و منسوبین اهل بیت، سبز بود(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۳ : ۵۲۰) و در دوره‌صفویه بستن عمامه سبز رنگ از سوی نوادگان پیامبر تحریض می گردید(نبی‌زاده وهمکاران: ۱۳۹۸: ۷۰).

ج) نمادهای فراورنده هنری

– **نمادهای هندسی**

اسلیمی: در این نگاره ۱، در تزئین نمای بنای نگاره دیده می شود. از دیگر نمادهای فراورنده که در نگاره ۳ دیده می‌شود اسلیمی‌ها، ختایی‌ها و تزئینات معماری، فرش‌ها، سایبان‌ها و روزانداز حیوانات است که علاوه بر اینکه جزو اصول هفتگانه نگارگری ایران محسوب می‌شود(آژند، ۱۳۹۳: ۹۰)، معناهایی نمادین و معنوی در بردارد و میوه صاف الهام الهی است که نه آغازی دارد و نه انجامی. نوعی روشنی ضمیر است و پیچیدگی درون(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۱: ۱۸۳).

گره: در نگاره ۱و ۳، گره، همان ستاره چندپر است که به صورت‌های مختلف و به عنوان یکی از اصول هفتگانه نگارگری ایران مورد استفاده قرار گرفته است (آژند، ۱۳۹۳: ۱۸۲) ستاره پنج پر، نماد کمال، شش پر نماد همبستگی روح و ماده و هفت پر نماد کیهان و هماهنگی جهان است. ستارگان راهنمای انسان و ناظر بر سرنوشت اویند. ستاره

مظهر خداوند است در شب ایمان، تا مومن را به خداوند رهنمون شود (شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۳: ٥۳٦-٥٤٦).

- نمادهای طبیعی: نمادهای جانوری

پرنده: نماد مراحل معنوی، رهایی از ثقل زمین و نماد روح و فرشتگان و پیام آور الهی است(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۲: ۱۹٦). کاربرد پرنده در نگاره‌ها بجای معنای نمادین، به نظر نوعی تبعیت از سنت نگارگری و نمایش جریان عادی زندگی باشد.

- نمادهای طبیعی: نمادهای گیاهی

درخت سپیدار: در نگاره ۲ دیده می‌شود. کاربرد خاص درخت سپیدار بر بالای چاهی که یوسف در آن گرفتار است، در نگاره ۲، شاید ناظر بر دو روی خیر و شر به چاه افتادن یوسف و تولد دوباره و سرنوشت جدید او پس از این واقعه باشد. چرا که سپیدار به دلیل رنگ تیره و روشن برگهایش نماد دوگانگی و خیر و شر و باز زایی و تولد دوباره است(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۳: ٥۳۳). در نگاره ۱ هم دو درخت سپیدار زیبا بر زمینه لاجورد آسمان شب می درخشند.

بید مجنون: در نگاره ۱، ۲ و ۳ بید مجنونی بزرگ بر بالای کوه، به نشانه غمی که یوسف پس از این بدان مبتلا و سرگردان می‌شود، دیده می‌شود. در واقع بید مجنون یا بید گریان نمادی از غم و اندوه بوده و در فرش‌های عزا و برای پوشش قبر به خصوص در منطقه غرب ایران استفاده شده است (ژوله،۱۳۸۱:۲٤).

نیلوفر: این گل در همه نگاره در لابلای نقوش ختایی استفاده شده است. این همان اصل نیلوفر از اصول هفتگانه نگارگری (آژند، ۱۳۹۳: ۱۰۳-۱٥٦) و نمادی باستانی در بسیاری تمدنهاست که نماد سربرآوردن نیکی و زیبایی از دل تیره خاک، ثبات، سعادت و خوشبختی، برکت و پختگی و شکفتگی روح است (شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج٥: ٥۰۲). در این نگاره‌ها نیز بر احوال یوسف و زلیخا و ثبات، سعادت و خوشبختی این دو اشاره دارد.

- نمادهای طبیعی: عناصر طبیعت

آسمان طلایی: آسمان طلایی نیز از جمله نمادهای فراونده ایست که بخصوص در نگاره‌های مکتب مشهد هم نمادی از آفتاب سایه گستر روز و هم جایگاه خورشید و ملکوت است. تعالی خداوند در بی کرانگی آسمان، نظم جهان و باروری باران نمود می یابد و آسمان جایگاه ملکوت و بهشت برین است(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۱: ۱۸٦-۱۹٦). تنها در نگاره ۱ که آسمان شب را نشان می دهد، آسمان رنگی لاجوردی دارد.

ابر: در نگاره ۳، ماه کامل و ابرهای رنگین در اطراف آن نیز بر این صحنه عاشقانه تأکید می‌کنند، در حالی‌که در اکثر قریب به اتفاق نگاره‌های هفت اورنگ، رنگ ابرها سیاه و سفید است، استفاده از رنگ‌های خیال‌انگیز و زیبا در این نگاره، فضایی نمادین، رویایی و زیبا پدید آورده است. ابر، خصوصا ابر سرخ، علامتی مبارک است که نشان از رستگاری جاودان پس از سیر و سلوک حکیم است(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۱: ۳۱). این معنا با محتوای نگاره و سیر و سلوک یوسف و زلیخا و رستگاری و مبارکی وصال جاودان این دو منطبق است.

باد: باد را پیک الهی از سوی پروردگار می‌دانند. باد محمل آب است و جان می‌بخشد و نشانه رحمت الهی است(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۲: ٦). در نگاره ۳، باد در حرکتی که گویی ابرها را از روی ماه کنار می زند، چنانکه گفته شد پیام آور مرحمت و لطف الهی و مبشر اتفاقی مبارک است که در اینجا همان ازدواج یوسف و زلیخاست.

- کوه- درخت: کوه، تپه و یا بلندایی که تک درختی بر آن روییده جزو کهن الگوهای ماندگار و نشان اساطیری جاودانگی و ماوایی آفریننده و مقدس در ادبیات و هنر ایران است. در همه نگاره‌های داستان یوسف و زلیخا استفاده از این نماد بر تقدس عشق جاودانه و والای یوسف و زلیخا ناظر و استفاده از این نماد بر محتوای معنوی نگاره افزوده است.

جوی آب: در نگاره ۱، ۲ و ۳، علیرغم اینکه در داستان به برداشتن آب از چاه اشاره شده، به عنوان نمادی از چشمه حیات، وسیله تزکیه و مرکز زندگی دوباره (شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۱: ۲) و در اینجا برای نمایش جریان عادی زندگی استفاده شده است.

۲- تحلیل نگاره‌های داستان لیلی و مجنون

نمونه‌های تصویری نمادها در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در جدول ۱ آمده است.

الف) نمادهای فراونده دینی

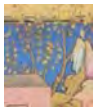
- کلاه قزلباش یا تاج حیدری: تنها در نگاره ٥ به‌کاررفته است و نمادی از قبول مذهب تشیع است و البته دلیل کاربرد آن در نگاره‌های مکتب مشهد، نیاز به پژوهش بیشتری دارد.

- فرشته بالدار: این نقش در نگاره ٤، بر لایه درونی خیمه‌ای که قیس و لیلی برای اولین بار با یکدیگر دیدار می‌کنند، نمادی از وقوع اتفاقی آسمانی و مقدس بین این دو است که نشانه عشقی پاک و قدسی است. گویی فرشته‌ها ناظر بر این عشق مقدس بوده و نقش آن‌ها بر لایه درونی خیمه، فضایی اساطیری را ایجاد کرده است.

ب) نمادهای فراونده فرهنگی

- رنگ آبی بالاپوش مجنون: در نگاره ٥، مجنون لباسی جز بالاپوشی آبی به تن ندارد و حال زار او را نشان

جدول۱. نمونه‌های تصویری کاربرد نماد در دو دسته محتوای دینی و فرهنگی، مأخذ: نگارندگان

نمادها	نمونه در نگاره‌های یوسف و زلیخا	نمونه در نگارههای لیلی و مجنون	نمادها	نمونه درنگاره‌های یوسف و زلیخا	نمونه در نگاره‌های لیلی و مجنون
کلاه قزلباش			هاله دورسر		--
فرشته بالدار			اژدها	--	
سیمرغ			سرو و شکوفه		--
رنگ سبز		--	اسلیمی		
رنگ آبی	--		گره		
درخت چنار	--		بیدمجنون		
درخت سپیدار		--	درخت سیب	--	
درخت تاتوره	--		بز	--	
نیلوفر			شتر	--	
آسمان طلایی			ابر و باد		--
جوی آب			کوه-درخت		

می‌دهد، نمادی از نوسالکی است که قدم در مسیر سلوک عارفانه نهاده و از مرحله مادی وجود به مرحله‌ای بالاتر رفته است.

- **نقش سیمرغ در تقابل و نزاع با اژدها**: این نقش در نگاره ٤، نمادی فراونده و فرهنگی برگرفته از اساطیر و فرهنگ ایرانیست (عسگری و همکاران، ۱۳۹۷: ۱٤۳-۱٤٦) که دشواری مسیر عشق و تقابل خیر و شر را تداعی می‌کند. محدودهٔ زمانی این نزاع نیز بر اساس تقابل آیینی این دو اسطوره، مربوط به دوران افول فرمانروایی و تسلّط اهریمن بر جهان در هنگامهٔ حضور نیروهای اهورایی و ظهور نمادها و نشانه‌های مربوط به آن است، زیرا پس از پایان یافتن مهلت فرمانروایی اهریمن بر پایه وعدهٔ زروان، نوبت حضور و ظهور نیروهای اهورایی است که نخستین نشانهٔ آن حضور سیمرغ در اسطوره‌ها است. پرنده‌ای با صفاتی سراسر نیک که تا ظهور زرتشت، پرچمدار داد و عدل‌گستری در میان ایرانیان است. از این رو، چرایی این نزاع در وهلهٔ نخست، به تقابل سرمدی خیر و شر بازمی‌گردد(عسگری و همکاران، ۱۳۹۷: ۱٦۱). نقش اژدها نمادی از نیروهای سرکش شر در اساطیر ایرانی است و تقابل آن با سیمرغ در این نگاره، نمادی از تقابل خیر و شر است(عسگری و همکاران، ۱۳۹۷: ۱٦۱) که بر زمینه قرمز خیمه لیلی نقش بسته و به دشواری مسیر مقدس عشقی اشاره دارد که در حال وقوع است.

ج) نمادهای فراونده هنری

- نمادهای هندسی

اسلیمی: نماد هندسی اسلیمی و ختایی هم بسیار در نگاره‌های ٤ و ٥ به‌کاررفته است. نقوش اسلیمی چنانکه گفته شد، هزارتویی را ماند که نه ابتدایی دارد و نه انتها و این توالی و حیرانی در این نگاره احوال مجنون را نشان می‌دهد که به امید دیداری به گدایی آمده است.

گره: در نگاره ٤ بر نقش بیرونی خیمه و در حاشیه آن از ستاره هشت پر یا گره استفاده شده است.

- نمادهای طبیعی: جانوری

شتر: در نگاره ٤، تعداد زیادی شتر نیز برای نشان دادن تمکن کاروان و بزرگی آن در این نگاره به‌کاررفته است. در نگاره ٥ هم شتری نشسته در کنار خیمه لیلی تصویر شده است، که شاید در همین معنا به‌کاررفته باشد.

پرنده: در همه نگاره‌های این داستان نیز پرنده به کار گرفته شده است. کاربرد پرنده در نگاره‌ها به نظر می‌سد به نوعی تبعیت از سنت نگارگری و برای نمایش جریان عادی زندگی باشد.

بز: در نگاره٤ و ٦، نقش بز از جمله نمادهای طبیعی جانوری و باستانی است؛ مجنون در هیئت بزی به دیدار لیلی می‌رود، بز گاهی مقدس و الوهی، نماد جوشش حیاتی و بخشنده است و گاهی نمادی است شیطانی، فسادپذیر و تابع نیروی نفسانی(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤،ج۲: ۹۹).

- نمادهای طبیعی: گیاهی

درخت چنار: در نگاره ٤ چنار بزرگی در بالای تصویر سر به آسمان می‌ساید. چنانکه گفته شد چنار، نماد امنیت و معنویت بوده و در این نگاره که اولین دیدار لیلی و قیس را نشان می‌دهد که به شیفتگی قیس و در نهایت ورود او به مسیر سیر و سلوک می‌انجامد، بر تقدس مفهموم عشق تأکید دارد.

بید مجنون: در نگاره ٤ و ٥، چنانکه گفته شد نمادی از عشقی جاودانه اما مسیری غم انگیز و دشوار است. در نگاره ٤ مردی درحال نواختن نی در سایه بید نشسته و جوانی جام به دست در مقابل مرد نی‌نواز ایستاده است. اینها به خوبی مضمون عشق را به تصویر کشیده است. در نگاره ٥ هم این دشواری وصال و بی تابی مجنون را نشان می‌دهد.

درخت تاتوره: در نگاره ٦، فضای افسانه‌ای داستان در افیون درختی که با گل‌هایی منحصر به فرد و جادویی، نمایان است، تنه پیچ خورده و حالت نمایش گل‌ها بر شاخه‌های درخت، خود نماینده این شیدایی است. درخت شگفت‌انگیز این نگاره، احتمالا با توجه به مشخصات ظاهری آن، تنه چندتایی، گلهای صورتی رنگ شیپوری، و بسیاری گل‌ها بر شاخه‌ها، درخت تاتوره است. تاتوره هم به صورت بوته و هم به صورت درختی تا ارتفاع ٦ متر در نواحی خشک و مرتفع رشد می‌کند. از تاتوره به عنوان مخدری آرام بخش در پزشکی ایران استفاده می‌شده است(URL۲). در این معنا می‌توان کاربرد این درخت اعجاب انگیز در این نگاره را با افیون عشق مرتبط دانست که هوش از سر معشوق ربوده و مجنون در هیات بزی به دیدار لیلی می‌شتابد.

درخت سیب قرمز: در نگاره ٥، این درخت، نمادی از درخت ممنوعه‌ای است که خوردن میوه آن در بهشت، نماد سوء استفاده از هوش برای شناخت بدی و حساسیت به هوس‌ها و سبب هبوط به زمین است و سیب نقش میوه توالد و تناسل و جوان کننده و از سویی آزادی برای انجام کارهای ناصواب و ممنوع را دارد(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۳: ۷۰۰). لذا عشق مجنون به لیلی نماد شناخت و آگاهی و در عین حال ناصواب است. چرا که به روایتی لیلی از خانواده‌ای اصیل و اشرافی است که راضی به وصلت او با مجنون نیستند، چنان‌که در این نگاره نیز کاروان پر از خدم و حشم و لباس‌های زربفت لیلی و همراهانش گویای همین واقعیت است. در مقابل، مجنون که با تنی عریان و در لباس گدایان در طلب نذری به دیدار معشوق می‌رود، به روایت جامی، مورد بی مهری او واقع شده و او کاسه مجنون را می‌شکند(ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ٦٦).

نیلوفر: در نگاره ٥، نیلوفر نماد برآمدن نیکی از دل

جدول۲. تطبیق نمادپردازی در نگاره‌های داستان «یوسف و زلیخا» و داستان «لیلی و مجنون»، مأخذ: همان.

انواع نمادهای فراونده		نمادها	نگاره‌های داستان یوسف و زلیخا (نماینده محتوای دینی)			نگاره‌های داستان لیلی و مجنون (نماینده‌محتوای‌فرهنگی)		
			نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ٤	نگاره ٥	نگاره ٦
نمادهای دینی		کلاه قزلباش	×	×	×		×	
		هاله دورسر	×	×	×			
		فرشته بالدار		×		×		
نمادهای فرهنگی		سیمرغ		×		×		
		اژدها				×		
		سرو و شکوفه			×			
		رنگ سبز	×	×	×			
		رنگ آبی				×	×	
نمادهای هنری	هندسی	اسلیمی	×	×	×	×	×	×
		گره	×		×	×		
	گیاهی	درخت چنار				×		
		درخت سپیدار	×	×				
		بیدمجنون	×	×	×	×	×	
		درخت سیب					×	
		تاتوره						×
		نیلوفر	×		×	×	×	×
	جانوری	شتر	×			×	×	
		بز				×		×
	عناصر طبیعت	آسمان طلایی		×	×	×	×	×
		ابر			×			
		باد			×			
		کوه-درخت	×	×	×	×	×	×
		جوی آب	×	×	×	×	×	×

بدی‌هاست(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۵: ۵۰۲). نقشی که بر سایبان ها و فرش و حتی رو انداز حیوانات، در میان گلهای ختایی، بسیار به‌کاررفته است، آن‌طور که وصال و دیدار معشوق پس از سختی‌های بسیار میسر شده است

- نمادهای طبیعی: عناصر طبیعت

آسمان طلایی: به طور کلی آسمان نماد عالم غیب و خرد بی پایان، بی کرانگی و غیر قابل دسترس بودن، زوال ناپذیری و خلقت و نظم ماورایی و فوق بشری است(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج۱: ۱۸٦). طلایی بودن آسمان در نگاره‌های مکتب مشهد، از آنجا که طلا و طلایی نماد نور، شناخت، کمال و یادآور خورشید است(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج٤: ۲۲۰)، مفهومی متناسب و ناظر بر کمال ماورایی خلقت و نور بی انتهای فیض الهی است که در آسمان طلایی متجلی می‌شود.

- کوه- درخت: کهن الگوی کوه-درخت نیز در نگاره ٤ همچون نگاره‌های ۵ و ٦ به‌کاررفته است و بر تقدس و معنویت آن افزوده است و ماوایی مقدس و مکانی امن را تداعی می‌کند و محل حلول خداوند و پیوند آسمان و زمین است(شوالیه و دیگران، ۱۳۸٤، ج٤: ٦۳٦).

جوی آب: در همه نگاره‌های این داستان به‌کاررفته است. اما به نظر می‌سد به نوعی تبعیت از سنت نگارگری و برای نمایش جریان عادی زندگی باشد.

تطبیق نمادپردازی در نگاره‌های داستان «یوسف و زلیخا» و داستان «لیلی و مجنون»

نمادهای به‌کار رفته در داستان‌های یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون به صورت خلاصه در جدول ۲ آمده است. بر این اساس، از نمادهای فراونده دینی، کلاه قزلباش در همه نگاره‌های دسته اول که به عنوان نماینده محتوای دینی در نظر گرفته شده است، استفاده شده اما فقط در یک نگاره از دسته دوم که نماینده محتوای فرهنگی در نظر گرفته شد، استفاده شده است. هاله دورسر هم برای حضرت یوسف و جبرئیل در دسته محتوای دینی به‌کاررفته است. فرشته بالدار در هر دسته در یک نگاره به‌کاررفته است. از نمادهای فراونده فرهنگی، سیمرغ در یک نگاره از هر دو دسته به کاررفته است که به تحلیل آن خواهیم پرداخت. اژدها در تقابل با سیمرغ تنها در یک نگاره در محتوای فرهنگی به‌کاررفته است. رنگ سبز لباس شخصیت اصلی نگاره در دسته محتوای دینی و رنگ آبی لباس مجنون در دسته محتوای فرهنگی، به‌کاررفته است. از نمادهای فراونده هنری، نماد هندسی اسلیمی در اغلب نگاره‌های دو دسته استفاده شده است. گره نیز در دو نگاره دارای محتوای دینی، به کاررفته است. از نمادهای گیاهی، نیلوفر، درخت شکوفه‌دار و بید مجنون در نگاره‌های هر دو دسته استفاده شده است. بقیه انواع درختان به کاررفته در دو دسته متفاوت است، مانند سرو و سپیدار که در دسته اول و درخت سیب قرمز و تاتوره که در دسته دوم به‌کاررفته است. بز در نگاره‌های محتوای فرهنگی، استفاده شده که کاربردی نمادین ندارد و نشانه جامعه عشایری و دامداری است. اما پوشیدن پوست بز توسط مجنون، نمادی از گذر او از عالم سفلی و رسیدن به کمال و دیدار یار است. شتر نیز، تنها در یک مورد محتوای فرهنگی، آن هم به دلیل تعدد استفاده، دارای معنای نمادین است. از عناصر طبیعت، آسمان طلایی، کوه-درخت و جوی آب در نگاره‌های هر دو دسته به‌کاررفته است و ابر و باد در معنای نمادین تنها در دسته محتوای دینی به چشم می خورند.

تحلیل یافته‌ها

بر اساس جدول ۱ و ۲، کلاه قزلباش و هاله دور سر، بیشتر در دسته محتوای دینی استفاده شده اند. به عنوان نمادی از قبول مذهب تشیع در عصر صفوی، در همه نگاره‌های نماینده محتوای دینی، دیده می‌شود. در حالیکه اکثر قریب به اتفاق مردان در این دسته دارای کلاه قزلباش هستند، کاربرد آن در تنها نگاره دسته محتوای فرهنگی، با استفاده از کلاه‌های متنوع همراه است. بنابراین کاربرد آن در دو دسته متفاوت است. فرشته بالدار و سیمرغ در هر دو دسته محتوای دینی و فرهنگی با شکلی کم و بیش مشابه به‌کاررفته اند با این تفاوت که برخلاف انتظار فرشته بالدار در دسته فرهنگی و سیمرغ در دسته دینی، بیشتر استفاده شده‌اند. در فرهنگ و ادبیات ایران نمادی چون سیمرغ، دارای پیشینه اساطیری بوده و با ورود اسلام مفاهیم دینی بدان افزوده شده است و در قالب نمادی فرهنگی اعتقادی، در نگارگری ایران استفاده شده است. البته این تداخل ظاهری کاربرد نمادها، می تواند به دلیل دشواری تمایز محتوای دینی و فرهنگی باشد، چنانکه قبلا ذکر شد، این تقسیم‌بندی در این پژوهش بر اساس محتوای داستان انجام شده اما واضح است که این دو مولفه همواره تاثیر و تاثراتی بر یکدیگر داشته‌اند. تغییر مذهب در دوره صفوی، گرچه به ورود نمادی چون کلاه قزلباش به نگارگری ایران انجامید اما ناگزیر با تداوم حیات عناصر فرهنگی پیشین چون سیمرغ و اژدها همراه بود. نماد جفتی سرو و درختی با شکوفه سفید، که در نگاره‌های مکتب مشهد بسیار به چشم می آید، به صورت سه جفت در نگاره جشن ازدواج یوسف و زلیخا دیده می شود. این نماد به نظر جلوه‌ای از عاشق و معشوق در فرهنگ و ادبیات ایران است، که البته نیاز به پژوهش بیشتری دارد. رنگ ها در نگارگری ایران کاربردی نمادین دارند. رنگ سبز لباس شخصیتهای دینی البته در پوشش سلاله پیامبر در زمان صفویه هم دیده می شود که بر پوشیدن عمامه سبز رنگ تحریض داشته‌اند[۵]. رنگ آبی لباس مجنون نیز نماد سالکی است که در ابتدای مسیر سلوک است[٦]. حضور مفاهیم عرفانی از جمله در آثار عبدالرحمن جامی که پیرو فرقه نقشبندیه[۷] دانسته شده و ادامه حضور این مفاهیم را در نگارگری دوره

صفویه نیز شاهد هستیم. چنانکه سلوک مجنون در مسیر وصال، در نگاره‌های بسیاری به تصویر کشیده شده و منطبق با آیین درویشان و صوفیان است. بنابراین کاربرد نمادین رنگ در دو دسته نیز متفاوت است. شباهت کاربرد نمادهای هنری در هر چهار دسته هندسی، گیاهی، جانوری و عناصر طبیعت، با توجه به تعریفی که از این نماد ارائه شد به دور از ذهن نیست. بخشی از این نوع نماد برگرفته از اصول هفت گانه هنر نگارگری ایران در دوره صفویه است که توسط احمد موسی تدوین شد. اما تفاوتهایی نیز در دو دسته دیده می شود؛ مانند اسلیمی، گره، نیلوفر و ابر که اسلیمی و ابر در نگاره‌های دسته اول به‌کاررفته و در دسته دوم دیده نمی شود. گره در تزئینات معماری بنا در نگاره‌های با محتوای دینی دیده می شود که البته خود معنایی قدسی و نمادین دارد و ابر و باد نیز در دو نگاره این دسته دیده می شود که همراه با هم چنانکه گفته شد، معناهایی نمادین را دربردارد. بخش دیگر نمادهای فرارونده هنری، برگرفته از عناصر طبیعت هستند چون درختان که البته پیداست بجز بید مجنون، در نگاره‌های با محتوای دینی و فرهنگی به صورت متمایز به‌کاررفته اند. سرو و سپیدار در دسته محتوای دینی چنانکه آورده شد بر معنویات فضای نگاره افزوده اند و درخت سیب قرمز و تاتوره بر فضای عاشقانه و افسانه ای داستان دلالت دارند. اما بید مجنون در هر دو دسته به شکلی یکسان استفاده شده که ناظر بر معنای عشق و دشواری مسیر وصال است. تعدد شتران در کاروان لیلی بر تمکن مالی بسیار او، تضاد طبقه اجتماعی مجنون آواره با تنی لخت را به تصویر کشیده است. آسمان طلایی، جوی آب و کهن الگوی کوه-درخت نیز در همه نگاره‌ها به صورت یکسان استفاده شده که در نگاره‌های مکتب مشهد دوره صفوی دیده می شود. نکته دیگر اینکه یوسف در فرهنگ و دین ایرانیان نماد پاکی و پاکدامنی است و زلیخا نماد نفسی است که تلاش می‌کند تا به‌وسیله عشق و محبت به پاکی و خلوص برسد. در دسته محتوای فرهنگی نیز، لیلی مظهر معشوقی است در منتهای کمال که وصالش چندان آسان نیست و مجنون نمادی از عاشقی پاکباز و سالکی نو است که با پوشیدن پوستین بز که در ادبیات و فرهنگ ایران نماد خاکساری و درویشی و خرقه‌ای عارفانه است، نمادی از انسانی است که در مقابل عشق به درجه‌ای از بینش می‌رسد که خود را هیچ می‌پندارد و با این معرفت، به دیدار یار نائل می‌گردد و کامیاب می‌شود.

نتیجه

در پژوهش حاضر به چگونگی نمادپردازی در دو دسته نگاره داستان «یوسف و زلیخا»، به عنوان نماینده محتوای دینی و داستان «لیلی و مجنون»، به عنوان نماینده محتوای فرهنگی، در نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزای مکتب مشهد صفوی در نیمه دوم قرن دهم هجری پرداخته شد و عناصر نمادین در سه دسته نمادهای فرارونده دینی، فرهنگی و هنری بررسی شدند تا به این پرسش‌ها پاسخ دهیم که فرهنگ و باورهای دینی عصر صفوی (نیمه دوم قرن دهم هجری)چگونه در نمادپردازی دو داستان بازتاب یافته است و چه ارتباطی بین نمادپردازی در نگاره‌های داستان «یوسف و زلیخا» و «لیلی و مجنون» موجود در نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا با فرهنگ و باورهای دینی ایرانیان در عصر صفوی وجود دارد؟ آنچه از تحلیل یافته‌های پژوهش و تطبیق دو دسته نگاره بر می‌آید این است که نگارگران هفت اورنگ ابراهیم میرزا در تصویر محتوای دینی و فرهنگی به باورهای اعتقادی و فرهنگ دوره خود توجه داشته‌اند و نمادها را منطبق با این باورها به کار برده‌اند. کاربرد نمادهایی چون کلاه قزلباش، اسلیمی، گره، نیلوفر، رنگ‌های سبز و آبی شخصیت‌های اصلی داستان، نماد کوه-درخت و آسمان طلایی همگی منطبق با باورهای اعتقادی و فرهنگی و اصول سنت نگارگری عهد صفوی است. در پاسخ به سوال دوم، به‌رغم شباهت‌هایی که در کاربرد برخی نمادهای فرارونده هنری در دو دسته نگاره وجود دارد که از سنت نگارگری ایران و اصول هفتگانه نگارگری در دوره‌صفویه ناشی می‌شود، تطبیق نمادپردازی در داستان یوسف و زلیخا و داستان لیلی و مجنون بر تفاوت‌هایی در نمادپردازی در این دو دسته نگاره اشاره دارد. به عنوان مثال در داستان لیلی و مجنون، از نمادهای فرارونده گیاهی، درختانی چون سیب قرمز و تاتوره در نگاره به‌کار می‌روند تا در مقابل داستان یوسف و زلیخا که درختانی چون سرو و شکوفه و سپیدار دارند، فضایی افسانه‌ای و عاشقانه ایجاد کنند. تقابل سیمرغ و اژدها، در نمایش دشواری مسیر وصال در داستان لیلی و

مجنون و استفاده از رنگ آبی لباس مجنون در مقابل رنگ سبز لباس یوسف، دیگر تفاوت‌های نمادپردازی این دو داستان است. استثنای موجود اما کاربرد نقش سیمرغ و فرشته بالدار در هر دو دسته است. پیداست که در سنت نگارگری ایران همچون دیگر ملل، نمادها دارای بنیادی فرهنگی و اعتقادی‌اند که برای بیان مفاهیم عمیق و رمزگونه در ادبیات و فرهنگ ملل جاودانه می‌شوند؛ بنابراین شکل‌گیری نمادها بر مبنای همین پیوند عمیق دین و فرهنگ، به کاربرد برخی نمادهای فراونده با هر دو معنی، انجامیده است. مانند فرشته بالدار و سیمرغ که نمادهایی تلفیقی هستند که ریشه در اساطیر کهن ایران باستان دارند و پس از اسلام با تاثیر از مفاهیم مشترک ادیان نماد فرشته بالدار به نمادی برای جبرئیل و فرشتگان مقرب الهی بدل شد و سیمرغ نقشی قدسی و معنوی یافت. اما بنابر یافته‌های این پژوهش آشکار است که نگارگران در نمادپردازی، به محتوای دینی و فرهنگی داستان توجه داشته و نمادها را متناسب با آن در نگاره‌ها به‌کاربرده‌اند. می‌توان گفت با وجود تاثیر و تاثر دین و فرهنگ بر یکدیگر و بر هنر دوره‌صفویه، برخی نمادهای اساطیری برآمده از فرهنگ غنی ایران باستان چون اژدها، همچنان قدرتمند، به حیات خود ادامه دادند و نگارگران با توجه به این مطلب آن‌ها را در محتوای فرهنگی متناسب به کار بردند و برخی نمادها چون اسلیمی، نیلوفر، ابر و گره و برخی کهن الگوها مانند درخت- کوه به پایه مشترک و اصول اولیه نگارگری ایران بویژه در عهد صفوی که این اصول مدون شدند، تبدیل گشته و برخی مانند فرشته بالدار و سیمرغ با حفظ قالب اساطیری خود، رنگ مذهبی به خود گرفتند و در معنایی جدید به کار رفتند.

منابع و مآخذ

قرآن کریم

آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). هفت اصل تزیینی هنر ایران، تهران: پیکره.

افشاری فرکی، مرتضی. آیت الهی، حبیب اله. رجبی، محمدعلی. (۱۳۸۹). بررسی روند نمادگرایی شمایل ها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه شناسی. مطالعات هنر اسلامی، ۷(۱۳)، ۵۴-۳۷.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). دایره المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

چدویک، چالز. (۱۳۷۵). سمبولیسم. ترجمه مهدی سحابی. تهران: مرکز نشر.

خسروی، زهرا. (۱۳۸۸). پژوهش تطبیقی داستان یوسف و زلیخا در ادبیات اسلامی. دانشنامه، ش ۲، ۷۷-۳۳.

رسولی نوکنده، اعظم. (۱۳۹۳). بررسی نمادهای عرفانی در نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی(جامی فریر). پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته نقاشی. دانشکده هنر، تهران: دانشگاه الزهرا(س).

روحانی، حمیدرضا. (۱۳۹۴).شواهد تصویری از ملازمت شیخ‌محمد نقاش با دربارسلطان ابراهیم‌میرزا. باغ‌نظر، ش ۳۶، ۳۸-۲۹.

زندی، نیلوفر، سفیری، فاطمه. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی، نگره، ش ۴۰، ۹۹-۸۶.

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۸). مقایسه چهار روایت لیلی و مجنون نظامی، امیرخسرو، جامی و مکتبی. پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، ش ۱، ۸۲-۵۹.

سید بنکدار، مسعود. (۱۳۹۵). بررسی‌جایگاه و عملکرد تاج قزلباش در تحولات سیاسی‌صفویه، شیعه شناسی، ش ۵۶، ۲۱۸-۱۹۵.

شریف‌زاده، سید عبدالمجید.(۱۳۷۵).تاریخ نگارگری در ایران. تهران: حوزه هنری.

شروسیمپسون، ماریانا.(۱۳۸۲). شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران. شاهکارهای نقاشی از

قرن دهم. مترجم: عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، ویرایش: آیدین آغداشلو. تهران: نسیم دانش.
شعبان پور، منیره(۱۳۸۲)، مکتب نگارگری هرات و هفتاورنگ ، کتاب ماه هنر، شماره ۶۳ و ۶۴، ۸۶-۹۲.
شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها، ترجمه: سودابه فضایلی، جلد اول تا پنجم، تهران: جیحون.
ضرغام، ادهم و حیدری، الهام. (۱۳۹۴). جایگاه آب در نگاره‌های هفتاورنگ‌ابراهیم میرزا. باغ نظر، ش ۳۶، ۱۲-۳.
عابددوست، حسین و کاظم پور، زیبا. (۱۳۹۰). تداوم حیات نمادکوه و درخت در هنر تصویری کهن ایران و نمود آن بر فرش های معاصرایرانی. نگره، ش ۲۰، ۳۳-۲۰.
عسگری، زهرا و داوودی مقدم، فریده. (۱۳۹۷). بررسی بازتاب نزاع سیمرغ و اژدها در قالی‌های ایرانی با تکیه بر اسطوره‌ها و متون ادبی. ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، ش ۵۰، ۱۶۸-۱۳۷.
کفشچیان‌مقدم، اصغر، یاحقی، مریم. (۱۳۹۰). بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران. باغ نظر، ش ۱۹، ۷۶-۶۲.
کلانتر، نوش‌آفرین،صادقی، طاهره. (۱۳۹۵).درخت‌در نمادپردازی عارفانه‌و ریشه‌های‌اسطوره‌ای. ادبیات عرفانی، ش ۱۵، ۹۲-۶۷.
لاجوردی، فاطمه و طالش بابایی، حکیمه. (۱۳۹۰). نمادپردازی بلندی در اندیشه دینی. پژوهش‌های ادیان، ش ۹، ۱۰۹-۸۸.
مراثی، محسن. (۱۳۹۵). تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویرسازی در نگارگری ایرانی شخصیت «مجنون» دوره‌های تیموری و صفوی. نگره، ش ۳۷، -۴۹ ۶۲.
مرادخانی، علی و عتیقه‌چی، نسرین.(۱۳۹۷). تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری‌ایرانی‌اسلامی. رهپویه‌هنر، د۱، ش ۱، ۵-۲۳.
نبی‌زاده، مجید و موسوی‌شیلگانی، سیده‌مهسا. (۱۳۹۸). بررسی‌تطبیقی تأثیر فرهنگ بر معماری و طراحی لباس با تمرکز بر مقطع تاریخی دورهٔ صفویه. شباک، ش ۴۸، ۷۲-۶۳.
نجاریان، محمدرضا. (۱۳۸۶). چهار روایت از عشق مجنون. نثر پژوهی ادب فارسی(ادب و زبان)، ش ۱۹، ۲۸۹-۲۵۹.

Sherv Simpson, M. (1997). Sultan Ibrahim Mirzas Haft Awrang, New Haven: Yale University Press.
Sherv Simpson M. (1989). Persian poetry painting patronage Illustrations in a sixteen century masterpiece.
URL1: https://www.freersackler.si.edu/keywords/haft-awrang (access date: 2021/07/22).
URL2: https://en.wikipedia.org/wiki/Datura_stramonium (access data: 2021/07/22).