

Ḥarīm and Ḥaram in the Text and Miniatures of the White Dome in Nezami's *Haft Paykar* During the Timurid Period


Abstract

The viewer is invited into an imaginative vision of divine presence. In Iran, painting has traditionally been closely associated with Persian literature and its illustrative function, wherein text and image form a complementary unity. Among literary works, Nezami's *Haft Paykar* has frequently inspired painters due to its narrative richness, allegorical depth, and lyrical themes. The story recounts Bahram's journey through the seven pavilions, each dome corresponding to a distinct stage of inner refinement and symbolizing the mystical path in Iranian spirituality. In the poem, Bahram Gur's spiritual progression culminates on Friday, a day imbued with cultural, cosmological, and religious significance in Iranian thought. His entry into the sacred garden, preceded by numerous trials, foregrounds the concepts of sanctum (ḥarīm) and sanctuary (ḥaram) as central motifs for understanding the relationship between divine presence and human existence. Bahram's passage through the seven domes evokes the seven valleys or stations of the mystical journey toward union. At one point, he gazes at the shrine from outside a wooden gate, symbolizing distance, self-restraint, and reverence. After finally entering the garden, he seeks solitude with his beloved and repeatedly confronts threefold trials until the following day, when the possibility of a pure and lawful union—fully aligned with religious and ethical norms—is realized. At this climactic moment, the painter symbolically depicts a heart within the enclosed garden, skillfully presenting the *Chaharbagh* not merely as a physical setting but as a sacred and spiritual space. This study examines Timurid miniatures that visually articulate the concepts of sanctum and sanctuary through diverse narrative, symbolic, and conceptual expressions. The research is qualitative and fundamental in nature, employing a descriptive-analytical methodology. Data were collected through extensive library research and purposive sampling of accessible Timurid miniatures, particularly those depicting the White Dome. The central research question is how were the intertwined concepts of sanctum and sanctuary represented in Nezami's *Haft Paykar* and in the Friday Dome miniatures of the Timurid period. The findings indicate that in the White Dome miniatures of the Timurid era, the sevenfold concept is articulated as a progression from diverse colors toward whiteness—a symbolic transition representing purity, illumination,

Received: 06 Mar 2025

Received in revised form: 11 Jul 2025

Accepted: 02 Sep 2025

Alireza Sheikhi¹  (Corresponding Author)

Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Iran, Tehran, Iran.

E-mail: a.sheikhi@art.ac.ir

Amir Hossein Abbasi Shokatabad² 

PhD Student of Comparative-Analytical History of Islamic Art, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. E-mail: amirhossein.abbasi@shahed.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfava.2025.391400.667433>

and ultimate union. The number seven itself holds comprehensive and multilayered significance in Iranian-Islamic culture, encompassing domains such as love, climates, planets, colors, and days of the week. Narrative illustration during this period was executed with remarkable boldness and innovation. Timurid painters represented the sanctum and sanctuary with deliberation and precision, reflecting the chaste ideals of Iranian cultural and spiritual thought. The interplay between text and image suggests profound unity and artistic maturity, while spatial representation was often rendered in reverse order, producing a visual paradox that deepened symbolic interpretation. Furthermore, elements such as open garden gates, closed palace windows, inscriptions invoking divine assistance—such as *Muftah al-Abwab* meaning Opener of the Gates—and symbols of purity, freedom, and transcendence generated a dynamic and interactive space between worldly and spiritual realms. These components converge to connect the pictorial setting to a higher sacred sphere, situating the viewer within a contemplative vision of divine presence.

Keywords: ḥarīm and ḥaram, Muftah al-Abwab, Nezami's *Haft Paykar*, Safavid, Timurid and Turkmen eras, white dome

Citation: Sheikhi, Alireza³ & Abbasi Shokatabad, Amir Hossein. (2026). Ḥarīm and ḥaram in the text and miniatures of the white dome in Nezami's *Haft Paykar* during the Timurid period. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 31(2), 31-46. (in Persian)



حریم و حرم در متن و نگاره‌های گنبد سپید هفت پیکر نظامی دوره تیموری

چکیده

در هفت پیکر، ورود بهرام به گنبد سپید با چالش‌هایی همراه است و صحنه نگاره، قلب باغ را در محدوده حریم و حرم به تصویر می‌کشد. هدف، بررسی معنای حریم و حرم باغ در متن منظوم هفت پیکر، در بخش گنبد سفید نگاره‌های دوره تیموری است؛ جایی که نگارگر این مفهوم را به شیوه‌های گوناگون در عرصه تصویر

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۱۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۶/۱۱

علیرضا شیخی^۱ (نویسنده مسئول): دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. E-mail: a.sheikhi@art.ac.ir

امیرحسین عباسی شوکت آباد^۲: دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

E-mail: amirhossein.abbasi@shahed.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfava.2025.391400.667433>

بازنمایی کرده است. این پژوهش کیفی، از نوع بنیادی و با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. گردآوری داده‌ها مطالعات کتابخانه‌ای و اینترنتی، با نمونه‌گیری هدفمند از میان نگاره‌های در دسترس صورت گرفته است. بنابراین به دنبال پاسخ بدین پرسش است که بازنمایی مفهوم حریم و حرم در ادبیات هفت پیکر و در نگاره‌های روز جمعه دوره تیموری چگونه بیان شده است؟ یافته‌ها نشان می‌دهد که داستان در این دوره با رویکردی جسورانه به تصویر درآمده و نقاشان این عصر با نگاهی اندیشمندانه، مفهوم حریم و حرم را به گونه‌ای بازنمایی کرده که بیانگر اندیشه غنی‌فانۀ فرهنگ ایرانی است. ارتباط متن و تصویر، مفاهیم وصال و پختگی را تداعی می‌کند؛ در حالی که تصویرسازی فضا به صورت معکوس ارائه شده است. در نگاره‌ها درهای باز باغ، پنجره‌های بسته عمارت، کنیبه‌هایی با مضمون «یا مفتح‌الابواب» و بهره‌گیری از نمادهای پاکی و آزادگی، تعامل امور دنیوی و معنوی را به نمایش گذاشته و فضای اثر را به عالمی در محضر خداوند پیوند می‌زند.

واژه‌های کلیدی: ادوار تیموری و ترکمانان و صفوی، حریم و حرم، گنبد سپید، مفتح‌الابواب، هفت پیکر نظامی

استناد: شیخی، علیرضا و عباسی شوکت آباد، امیرحسین. (۱۴۰۵). حریم و حرم در متن و نگاره‌های گنبد سپید هفت پیکر نظامی دوره تیموری. نشریه هنرهای تجسمی، ۳۱(۲)، ۳۱-۴۶.

مقدمه

فضای معماری را به مثابه حرم و باغ را به عنوان حریم آن القا کرده است. این دو زاویه دید نگرستن از بیرون و از درون باغ می‌توانند هم‌زمان حامل پیام پرهیز از عشق زمینی و یادآور حضور معشوق حقیقی در همه اوقات باشند. هدف پژوهش، بررسی معنای حریم و حرم باغ در متن منظوم هفت‌پیکر و در بخش گنبد سفید نگاره‌های دوره تیموری است؛ جایی که نگارگر به شایستگی توانسته این مضمون را به شیوه‌های گوناگون به تصویر بکشد. این پژوهش به دنبال پاسخ بدین پرسش است: بازنمایی مفهوم حریم و حرم در ادبیات هفت‌پیکر و در نگاره‌های روز جمعه دوره تیموری چگونه صورت گرفته است؟

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و از نظر هدف، بنیادی است و با روش توصیفی-تحلیلی در سه مرحله وصف، ارزیابی و تحلیل عوامل بصری و فنی پیش خواهد رفت. گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای، با استفاده از منابع دست‌اول نگارگری و نیز جست‌وجو در وبگاه‌های اینترنتی معتبر شامل پایگاه‌های موزه‌ها و آرشیوها صورت گرفته است.

جامعه آماری پژوهش را نگاره‌های هفت‌پیکر در ادوار تیموری تا صفوی، با محوریت صحنه «آبتنی کنندگان» و «وصال در گنبد سفید»، تشکیل می‌دهد. روش نمونه‌گیری به صورت هدفمند و از نوع موارد در دسترس است. با توجه به موضوع پژوهش، تمرکز اصلی بر نگاره‌های گنبد سفید دوره تیموری تا صفوی و به‌ویژه دو صحنه آبتنی کنندگان بوده است؛ بنابراین، صرفاً به این دو صحنه ارجاع شده و تحلیل‌ها بر آن‌ها متمرکز گردیده است. همچنین بر اساس جست‌وجو در تمامی وبگاه‌های معتبر، دو نگاره از صحنه آبتنی کنندگان و پنج تصویر از صحنه‌های گنبد سفید در دسترس قرار گرفت که در این مقاله مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. در ادامه مشخصات آثار بررسی شده معرفی می‌شود (جدول ۱).

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی در حوزه نگارگری ایران انجام شده است، اما مطالعه‌ای که به‌طور خاص به بررسی معنای حریم و حرم باغ در متن

هفت‌پیکر یکی از برجسته‌ترین منظومه‌های غنایی فارسی بوده که از دیرباز مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. این اثر با نام بهرام‌نامه، چهارمین منظومه از پنج‌گانه نظامی گنجوی، در قالب داستانی بلند به سرنوشت بهرام گور می‌پردازد. این روایت دربرگیرنده داستان‌هایی رمزی و به‌ظاهر مستقل است که مهم‌ترین ویژگی آن‌ها «جنبه پندآموزی و تحول‌تدریجی شخصیت قهرمان اصلی داستان است» (ثروت، ۱۳۷۰) و داستان‌های نسخه هفت‌پیکر که در دوره تیموری تا صفوی مصور شده‌اند، از نفیس‌ترین نمونه‌های نگارگری ایران به شمار می‌روند. این نسخ مصور، بار معنایی حاصل از تصویر را نیز در خود جای داده‌اند. نگارگران همواره صرفاً تابع متن نبوده و در آفرینش آثار، خلاقیت و ذوقی در خور داشته‌اند. میزان درک پیش‌متن و جهان‌بینی نظامی، قدرت خیال، وابستگی ذهنی به مسائل اجتماعی، فرهنگی و مذهبی، و مهم‌تر از همه خلاقیت هنری، در کیفیت خلق این آثار نقش تعیین‌کننده داشته است.

درون‌مایه اصلی هفت‌پیکر، گذر بهرام گور از هفت منزل بوده که یادآور هفت وادی یا مراحل سلوک (زرین کوب، ۱۳۷۲) در عرفان ایرانی است. هر منزل رنگ و ویژه و داستانی مستقل دارد و این مسیر سرانجام به روز جمعه ختم می‌شود که «مضمونی برگرفته از فرهنگ، اعتقادات و باورهای ایرانی دارد» (ستاری، ۱۳۸۲). در این بخش، بهرام از مکانی بیرون باغ به فضایی فراخوانده می‌شود که کنیزکان ماه‌چهره در آن به ترنم مشغول‌اند. در متن ادبی آمده است که بهرام از رخنه در چوبی باغ یعنی از حریم پیرامونی به حرم (داخل باغ) می‌نگرد و در این سیر، با وجود خوشبختنداری، دل می‌بازد. پس از ورود به باغ، موقعیت‌های گوناگونی رخ می‌دهد که او را به خلوت با معشوقه خود می‌کشاند، سه مرتبه با مشکلاتی روبه‌رو می‌شود و سرانجام در روز بعد، با روشی پسندیده از منظر دین، شرایط برای عشقی پاک فراهم می‌گردد.

در نگاره‌های مرتبط با این داستان، نقاش غالباً بهرام را در فضای معماری نشان می‌دهد که از در یا پنجره‌ای به صحنه آبتنی ماه‌رویان می‌نگرد. در این بازنمایی، نگارگر قلب حریم و حرم باغ را ترسیم کرده و با لطفاتی ظریف،

جدول ۱. مشخصات آثار بررسی شده در پژوهش

ردیف	نام اثر	سال	مکتب	محل نگهداری
۱	گنبد سفید، خمسه نظامی	۸۹۷ ه.ق (۱۴۹۲ م)	هرات تیموری	موزه تویقایی (Nizami Ganjavi, 1481)
۲	بهرام گور در گنبد سفید روز جمعه	۹۳۱ ه.ق (۱۵۴۲ م)	هرات صفوی	موزه متروپولیتن (Nizami Ganjavi, 1524-1525)
۳	بدون نام، خوشنویس: نصرالله بن فضل‌الله المرشدی الشیرازی	۸۹۷ ه.ق (۱۴۹۲ م)	شیراز ترکمان	کتابخانه چستربیتی (Nizami Ganjavi, 1463)
۴	بدون نام	۹۶۸ ه.ق (۱۵۶۰ م)	قزوین صفوی	کتابخانه ملی فرانسه (Nizami Ganjavi, 1560-1561)
۵	نشستن بهرام روز جمعه در گنبد سفید و افسانه گفتن دختر پادشاه کسری	۸۳۵ ه.ق (۱۴۳۱ م)	هرات تیموری	موزه آرمیتاژ (Nizami Ganjavi, 1431)
۶	صاحب باغ دختران جوان را که آبتنی می‌کنند، دزدانه نگاه می‌کند (گنبد سفید)	۸۳۴ ه.ق (۱۴۳۰ م)	هرات تیموری	موزه متروپولیتن (Nizami Ganjavi, ca. 1430)
۷	مجموعه کوچران، زنان در حال شنا	۸۹۹ ه.ق (۱۴۹۴ م)	هرات تیموری	کتابخانه ملی بریتانیا (Nizami Ganjavi, 1494-1495)

داستان هفت گنبد نظامی در نگارگری، و به‌ویژه گنبد هفتم (روز جمعه) در دوره تیموری، پرداخته باشد مشاهده نگردید. بخش عمده تحقیقات پیشین رویکردی ادبی داشته و یا به تحلیل سایر گنبدها متمرکز بوده‌اند. از میان پژوهش‌های مرتبط می‌توان به مقاله نرگس مقصودی (۱۴۰۱) با عنوان «مطالعه تطبیقی اشعار گنبد سفید نظامی با چهار نگاره منتخب با تکیه بر دیدگاه ژرار ژنت» اشاره کرد که در آن داستان گنبد سفید هفت‌پیکر نظامی با چهار نگاره این گنبد از چهار دوره مختلف بر اساس نظریه ترامنتیت ژرار ژنت مقایسه و تحلیل شده است. عبدالحمید امانی تهرانی (۱۳۸۳) در مقاله «بیان تجسمی در هفت‌پیکر نظامی همراه با تحلیل هشت نگاره برگزیده»، به تحلیل تجسمی نگاره‌های هفت‌پیکر پرداخته است. سکینه عباسی (۱۳۸۹) در مقاله «نقد و بررسی گنبد سفید (براساس قصه هفتم منظومه هفت‌پیکر حکیم نظامی گنجوی)» شکل قصه هفتم (گنبد سفید) و ساختارهای آن را بر اساس کتاب ریختارشناسی قصه پریان بررسی کرده است. اشرف‌السادات موسوی لر و فاطمه زهتاب (۱۳۹۳) در مقاله «نقد نشانه‌شناختی نگاره بهرام گور در گنبد سپید براساس رمزگان تصویری امیرتو آکو»، روشی برای نقد نگارگری ایرانی با رویکرد بینامتنی در پیوند با متون ادب فارسی ارائه کرده‌اند و در عین تمرکز بر ویژگی‌های متنی اثر، نگاره بهرام گور در گنبد سپید نسخه خمسه موزه متروپولیتن را با بهره‌گیری از دسته‌بندی رمزگان آکو تحلیل کرده‌اند. محمدرضا شاه کرمی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «کارکرد معنایی رنگ در مثنوی‌های عطار در انطباق با نگاره‌های غنایی هفت گنبد بهرام گور» به بررسی عنصر رنگ در آثار شاعران و هنرمندان ایرانی با محوریت آثار نظامی پرداخته‌اند. همچنین مریم حسنی (۱۳۹۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی نمادها و زبان تصویر در هفت‌پیکر نظامی»، به تحلیل معنا و مفهوم تصویری کلمات از دیدگاه نظامی و وجوه تصویری و زیبایی‌شناسی اشعار و بازتاب آن‌ها در نگاره‌های ایرانی پرداخته است. با توجه به مرور منابع فوق، تاکنون پژوهشی که به‌طور اختصاصی به تحلیل معنای حریم و حرم باغ در متن منظوم هفت‌پیکر و در بخش گنبد سفید نگاره‌های دوره تیموری؛ و جایی که نگارگر به بهترین شکل ممکن توانسته این مضمون را به شیوه‌های گوناگون به تصویر بکشد، پرداخته نشده است.

مبانی نظری پژوهش

داستان هفت‌پیکر

نظامی در هفت‌پیکر، سرگذشت بهرام گور را از کودکی تارسیدن به تخت پادشاهی روایت می‌کند. بهرام پس از پادشاه شدن با دختران هفت شاه از هفت اقلیم مختلف ازدواج می‌کند و هر یک از این شاهزادگان داستانی برای او بازگو می‌کنند که حاصل آن خلق هفت روایت مستقل و زیباست. در ادامه، بهرام به سبب غفلت و شادخواری با مشکلات حکومتی و هجوم پادشاه چین روبه‌رو می‌شود و وزیرش، راست‌روشن، نیز به بیدارگری می‌پردازد. سرانجام، بهرام در جست‌وجوی گوری در غار ناپدید می‌شود و داستان پایان می‌یابد. این منظومه ترکیبی از روایات عاشقانه، پندهای اخلاقی و مفاهیم عرفانی است.

در هر یک از هفت گنبد، بهرام جامه‌ای به رنگ همان گنبد بر تن می‌کند و شبی را با بانوی آن گنبد می‌گذراند. هر یک از این بانوان، داستانی برگرفته از سرزمین خود نقل می‌کنند. این روایت‌ها ریشه در سنت‌های

ایران باستان دارند و هر گنبد نماد مرحله‌ای از سلوک عرفانی و حامل پیامی اخلاقی است. هفت‌اقلیم در نگاه عرفانی نماد کلیت جهان و مسیر گذار از حیات دنیوی به مراتب معنوی‌اند. حضور زنان در این داستان‌ها یادآور نقش مثبت آنان در تربیت و هدایت انسان است و از سوی دیگر، جمال آنان بازتاب صفت زیبایی الهی و جلوه معشوق ازلی در عالم ماده تلقی می‌شود.

سفر روحانی بهرام از گنبد سیاه آغاز و با گذر از گنبدهای زرد، سبز، سرخ، فیروزه‌ای، صندل و در نهایت سفید تکمیل می‌شود. این سیر نمادی از سفر معنوی سالک و گذر او از مراتب وجودی تارسیدن به پاکی و کمال است. گنبد سفید، که ترکیبی از همه رنگ‌هاست، نماد وحدت و نهایت سلوک است و رسیدن به آن دستیابی به گوهر هنر، عشق به سرزمین و کمال روحانی را تداعی می‌کند.

گنبد سیاه، که داستان آن از زبان شاهزاده سیاهپوش هندی روایت می‌شود، تمثیلی از هیوط آدم و سرانجام لذت‌جویی‌های انسان است. سیاهپوشی نماد غربت روح از اصل خویش است و سیاهی در نگاه نظامی شرط دیدن و لازمه چشم است؛

هفت رنگ است زیر هفت اورنگ نیست بالاتر از سیاهی رنگ

در گنبد زرد، بهرام با شاهزاده رومی، «همای» دیدار می‌کند. داستان بر لزوم راست‌گویی و راست‌کرداری تأکید دارد و رنگ زرد نماد خورشید با شادی، روشنی و گرمای وجود زنان در ستکار پیوند خورده است؛

زردیست آن که شادمانی از اوست ذوق حلوی زعفرانی از اوست

در گنبد سبز، بهرام به دیدار «نازیری» می‌رود. پیام اصلی این داستان پرهیز از عشق‌های ناپاک و حفظ پاک‌دامنی است. سبزی، رنگ عالمان دین‌دار و بهشت، و نماد صالحان و دوستان خداست؛

رنگ سبزی، صالح کشته بود سبزی، آرایش فرشته بود

گنبد سرخ، با حضور شاهدخت سقلاب، یادآور معشوق ازلی است. این داستان بر ضرورت فروتنی و کنار گذاشتن غرور تأکید دارد. رنگ سرخ در نگاه نظامی نماد لطف جان، خون زندگی‌بخش و گل سرخ، شاه بوستان است؛

سرخ گل شاه بوستان نبود گرز سرخی از او نشان نبود

در گنبد فیروزه‌ای، بهرام میهمان شاهدخت آذریون است. داستان بر دوری از حرص و طمع و توجه به روح لطیف و حساس تأکید می‌کند. رنگ فیروزه‌ای نماد تخیل و رهایی قوه خیال است؛

ارزق آن است که آسمان بلند خوش‌تر از رنگ او نیافت پرند گنبد صندل، با دختر پادشاه یمن، به داستان خیر و شر اختصاص دارد. نظامی، کشمکش دائمی خیر و شر را عامل پیشرفت و پویایی جهان می‌داند و به پیروزی نهایی خیر باور دارد؛

صندل آسایش روان دارد وی صندل نشان جان دارد

سرانجام، در گنبد سفید، بهرام با شاهزاده‌خانم ایرانی «درستی» دیدار می‌کند. پیام داستان برتری عقل و پاکدامنی بر شهوت‌پرستی است. سپیدی نماد بی‌گناهی و پاکی مطلق و برترین رنگ‌هاست؛

همه رنگی تکلف اندود است جز سپیدی که او نیالوده است.

گنبد سفید

بهرام در گنبدهای مختلف درس‌های ارزشمندی آموخته است. در گنبد سیاه، زرد، سبز، سرخ، کبود، صندل‌فام و سفید، به ترتیب فراگرفت که به آرزوهای بی‌جا و نامناسب دل ننبند؛ تنها راستی را بگوید و پی گیرد؛ بدی نخواهد و تکبر نوزد؛ هوشیار باشد و با خرد تصمیم بگیرد؛ اسیر شهوت و آز نشود و فریب دنیا را نخورد؛ با شر همراه نشود؛ چشم دل بگشاید و با نیک‌دلی زندگی کند. در نهایت، با دیده‌ای پاک به پالایش نهایی خود می‌اندیشد. این گنبد حکایت پایانی را برای بهرام به همراه دارد؛ بدین معنا که او شش گنبد پیشین را با داستان‌های متفاوت پشت سر گذاشته و در هر یک، با نکته‌ای منفی از وجود خود روبه‌رو شده است. پس از پاک‌سازی آن نکته، وارد گنبد بعدی شده و اکنون که به گنبد نهایی رسیده، حتی اگر در داستان قصد انجام کاری با نیتی مشکوک داشته باشد، به دلیل پالایش‌های پیشین درونی، آن کار تنها به طریق نیک انجام می‌شود. این گنبد نماد تمامیت و کمال به معنای واقعی آن است؛ زیرا بهرام پس از خروج از گنبد هفتم، به پادشاهی عادل و عاقل بدل می‌شود (ترکاشوند، ۱۳۸۸، ۳۹).

در روز آدینه - که روز جماعت، هم‌فکری، فراغت از مشغله‌های روزمره و فرورفتن در آستین اندیشه است - بهرام راهی گنبد سفید می‌شود. در هنگامی که مقرنس سبزآبی آسمان، خانه‌ی خویش را از آفتاب عالم‌تاب سفید ساخت، بهرام گور با جامه و هیأتی سفید، رو به سوی گنبد سیاره‌ی سپیدبختی، زهره‌ی آرام‌بخش نهاد و زهره‌ی شادی‌پرور، شاهدخت گنبد سفید، بر پادشاه اقلیم پنجم سر تعظیم فرود آورد و اقلیم عواطف خویش را محمل مهر او ساخت. بیشتر قدما، ایران را اقلیم پنجم شمرده‌اند، زیرا بخش عمده‌ای از خاک ایران در این اقلیم قرار دارد و نظامی از این ساختار جغرافیای اساطیری برای ایجاد ابهام شاعرانه بهره‌جسته است. در پایان هفتمین شب، که سپیدی صبح با رنگ سفید گنبد در هم می‌آمیزد، نظامی از جلوه‌های رنگ سفید چنین می‌سراید؛

وز سپیدی‌مه جهان‌افروز	در سپیدی‌است روشنایی‌روز
پاکیش را لقب کنند سپید	هرچه از آلودگی شود نوید
سنت آمد سپید پوشیدن	در پرستش به وقت کوشیدن

(امانی تهرانی، ۱۳۸۳، ۹۹)

در روز آدینه، شاهدخت سپیدپوش قصه‌ای را که از مادرش شنیده، بازگو می‌کند. این داستان درباره‌ی صاحب باغی است که گروهی زن را در حال برگزاری ضیافت در باغش غافلگیر می‌کند. دو زن نگهبان باغ، او را دزد می‌پندارند؛ اما پس از آگاهی از این که او صاحب باغ است، وی را برای تماشای زنان در کنجی پنهان می‌کنند و در رساندن زیباروی مورد پسندش به او یاری می‌رسانند. پس از ملاقات، آن دو چهار بار می‌کوشند با یکدیگر وصال یابند، اما هر بار حادثه‌ای مانع می‌شود: فرو ریختن تیرهای سقف، سقوط کدوهای آویزان، یا رخدادهای دیگر، عاشقان را ناکام می‌گذارد. سرانجام، تعهدی رسمی از طریق ازدواج شرعی، آنان را به نتیجه‌ی مطلوب می‌رساند. در اینجا، سفید نشانه‌ی پاکی، قداست و عدم آلودگی است؛ به‌ویژه هنگامی که با خلوت، تفکر و سکوت همراه شود که الهام‌بخش بزرگی، پاک‌اندیشی و بالندگی است (احمدی ملکی، ۱۳۷۸، ۵۲).

در صحنه‌های تصویری گنبد سفید، در هفت حرکت داستانی قهرمان، خویشکاری‌های مشابهی دیده می‌شود و تنها عناصر همراه هر حرکت تغییر

می‌کنند. کنجکاوای قهرمان عامل حرکت نخست است؛ نیاز به عروس عامل حرکت دوم؛ وصال با دختر بر گزیده عامل حرکت‌های سوم تا ششم که هر بار با موانع بیرونی - مانند سست بودن خشت‌های غرفه، گریه‌ای در پی مرغی، موشی جویای کدوهای آویزان بر درخت و گرگی در تعقیب روباه و بچه‌هایش - ناکام می‌ماند. در نهایت، آگاهی، عامل حرکت هفتم و سبب وصال دختر بر گزیده می‌شود (امانی تهرانی، ۱۳۸۳، ۹۹).

در مراحل یک تا شش، همواره مانعی بر سر راه قهرمان پدید می‌آید: بسته بودن در باغ، حضور دو دختر نگهبان، سستی خشت‌های غرفه، و حضور گربه، موش و گرگ از جمله این مخاطرات‌اند. غرفه‌ی خشتی، گربه، موش و گرگ نماد سستی اندیشه‌ی معاشی، حرص، حسد و هوس در وجود قهرمان‌اند؛ به‌بیان دیگر، جنبه‌های منفی او هستند. این صفات، که به شکل حیواناتی در پی قهرمان‌اند، بازتاب غریزی‌اند که فرد باید مهار کرده و به ناخودآگاه بازگرداند. همچنین خشت غرفه، پرنده، کدو و روباه بچگان، جلوه‌هایی اهریمنی از نفس قهرمان را نمایان می‌کنند.

نگاه شاعر و نگارگر به تصویر در گنبد سفید

در این داستان، خلق تصاویر، ایماژها و حتی شخصیت‌پردازی متأثر از فضای اسطوره‌ای آن است که با آیین‌ها و رسوم دینی و مذهبی آمیخته شده است. انتخاب پوشش سفید برای بهرام و شاهزاده‌بانوی اقلیم هفتم و هماهنگ ساختن آن با روز جمعه و سرزمین ایران، که با سیاره‌ی زهره مرتبط است، و همچنین تطبیق این عناصر با عدد هفت به‌عنوان نماد کمال، از جمله مناسباتی است که شاعر با آگاهی کامل رعایت کرده است (معین، ۱۳۳۸، ۴۷).

شاعر بوته‌ی یاس را که در گوشه‌ای از باغ قرار دارد و مکان مرحله‌ی چهارم جوان و دخترک است، به گنبد سفید و نورانی تشبیه کرده و در پایان قصه به ستایش رنگ سفید پرداخته است. نظامی رنگ سفید را برای اقلیم هفتم برمی‌گزیند و آن را با روز جمعه هماهنگ می‌سازد، زیرا روز جمعه در فرهنگ ایرانی با قداست و پاکی همراه است. همچنین رنگ سفید با روان پیوند دارد. «گویا در واپسین افسانه، حکیم گنجه به سراغ ایران، به قلب دنیای بهرام می‌رود» (معین، ۱۳۳۸، ۴۸).

رنگ سفید مهم‌ترین و شاخص‌ترین رنگ در تصویر گنبد است. بر اساس شعر نظامی، تمامی عناصر فضای این گنبد - از جمله تزئینات بنا، وسایل و لباس ملازمان و خدمتکاران - باید سفید باشند. با این حال، نگارگر در تصویرگری خود از این توصیفات شاعر، که به نظر زرین کوب تا حدی جلوه‌ای تصنعی دارد، تبعیت کامل نکرده است (زرین کوب، ۱۳۸۶، ۱۵۶). او رنگ سفید را در تناسب با سایر رنگ‌ها و تنها در بخش‌هایی از تصویر مانند سویه‌ی داخلی گنبد، ردای شمایل‌های اصلی و قسمت‌هایی از لباس ملازمان - به کار برده است.

با این همه، باید به معنایی که نظامی و نگارگر به‌واسطه‌ی رنگ سفید می‌خواهند منتقل کنند توجه کرد. رنگ سفید در مبحث نور، چکیده و دربرگیرنده‌ی تمام رنگ‌هاست و نماد نور نخستین و سرچشمه‌ی زندگی است. این رنگ خالص، متضمن تمامیت و کمال است و نشان‌دهنده‌ی پاکی و عاری بودن از هر گونه آلودگی و گناه است. «از نظر معنوی، تابش الهی، نیروی والا، پاک کامل، نیروی شفابخش نخستین و سرچشمه‌ی زندگی است» (هانت، ۱۳۷۸، ۱۳۰). رنگ سفید مظهر عفت، پاکدامنی، پارسایی،

بی‌گناهی و حقیقت است. این ویژگی‌ها و صفات کاملاً با محتوای کمال مورد نظر نظامی در این حکایت هماهنگ است.

نگاره‌های دوره تیموری، ترکمان و صفوی

در این بخش به بررسی نگاره‌های دوره تیموری تا صفوی پرداخته می‌شود. مجموعاً هفت نگاره از دوره تیموری تا صفوی مرتبط با روز جمعه وجود دارد که دو بخش از داستان را روایت می‌کنند؛ بخش نخست شامل دو نگاره است که صحنه آبتنی کنندگان را قبل از وصال و انتخاب معشوقه توسط بهرام به تصویر می‌کشد و پنج نگاره دیگر، صحنه وصال را نمایش می‌دهند. در ابتدا به مجموعه نگاره ۱ که صحنه وصال را به تصویر کشیده، پرداخته می‌شود و پس از آن دو نگاره دیگر که می‌توان آن‌ها را نقطه‌ی عطف این مقاله دانست، مورد بررسی قرار خواهند گرفت (مجموعه تصویر ۱).

ذکر این موضوع مهم است که توصیفاتی که در پایین بدان اشاره می‌شود، با نگاره‌های صحنه آبتنی کنندگان که صحنه قبل از وصال را به تصویر کشیده، برابری دارد. اما آنچه که در نگاره‌های قبل از وصال حائز اهمیت بوده، قلب صورت گرفته در تصویر در برابر متن هفت گنبد است.

در گنبد هفتم، بهرام چند مرحله را طی می‌کند که عبارت‌اند از: ورود به کلبه یا باغ، انتخاب یکی از دختران در حال رقص و آبتنی، تعیین معشوقه با چرخاندن چرخه بخت - که ایهامی به تعیین سرنوشت خود قهرمان، یعنی بهرام، دارد - رسیدن به عروس آبتنی، برگزاری ضیافت و انجام غسل پاکی. همچنین، تقدس عدد هفت و پیوند آن با روز جمعه و ستاره زهره - الهه پاک و نوازندگی در فرهنگ ایرانی - از دیگر نکات قابل توجه است.

بررسی سازی داستان نشان می‌دهد که عنصر «عدم واقعیت» در آن پررنگ است. این ویژگی، که حاصل کنش‌های شخصیت‌ها و شیوه وقوع حوادث است، گاه در بخش‌هایی محتمل و باورپذیر و در بخش‌هایی دیگر بعید، غیرممکن و حتی بی‌معنا به نظر می‌رسد. با این حال، مخاطب از همان ابتدا درمی‌یابد که زیر لایه‌ی ظاهری روایت، معنایی ژرف و نمادین نهفته است؛ چرا که این داستان، تمثیلی رمزی و قابل تأویل است.

از ویژگی‌های بنیادین نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوند ناگسستنی آن با ادبیات فارسی است. این ارتباط با توجه به نقش نخستین نقاشی در تصویرگری متون ادبی، کاملاً طبیعی می‌نماید. نقاش، مضمون اثر خود را از ادبیات وام می‌گیرد، شخصیت‌ها و صحنه‌های داستان را بازمی‌آفریند و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌سازد. چنین هم‌نشینی نزدیک میان هنرمندان و شاعران، به شکل‌گیری بینشی مشترک و ذهنیتی همسو منجر شده بود؛ به گونه‌ای که همان توصیف‌های ناب شاعران از طبیعت، اشیای نمادین، انسان یا فضاهای معماری، در آثار نگارگران نیز بازتاب می‌یافت. در تلاش برای معادل‌سازی تصویری زبان استعاری شعر، نگارگران به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر اساس مضامین ادبی پدید آوردند (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷، ۱۰-۱۲).

همان‌گونه که شاعران می‌کوشیدند شعر را به «تصویر زبانی» بدل کنند، نگارگران نیز در پی آن بودند تا منظومه‌ها را به «شعر تصویری» تبدیل نمایند. آنان برای بازنمایی هر چه دقیق‌تر جهان خیال‌انگیز ادبیات، از استعاره‌ها، نمادها و مجازهای ادبی، البته در چارچوب رسانه‌ی تصویری، بهره می‌گرفتند. در اینجا نیز به نظر می‌رسد نگارگر با وام گرفتن نشانه‌هایی از ادبیات، کوشیده است فضایی در خور بزم عاشقانه‌ی بهرام بیافریند.

آنچه در نگاره‌های هفت پیکر - به‌ویژه صحنه‌های مربوط به روز هفتم، یعنی گنبد سفید - اهمیت دارد، میزان و شیوه بهره‌گیری نگارگر از عناصر متن در بازنمایی تصویری است. پرسش اصلی این است که کدام بخش‌ها از روایت هفت پیکر در نگاره‌های دوره تیموری تا صفوی بازتاب یافته و این بازنمایی تا چه حد با متن هم‌خوانی دارد.

بخش مهم این پژوهش، تحلیل عناصری است که در روز جمعه در متن هفت پیکر به کار رفته و آن‌هایی که نگارگران تیموری تا صفوی در آثار خود بازآفرینی کرده‌اند. این عناصر تصویری شامل فضای معماری، عناصر طبیعی همچون درخت و آسمان، رنگ، پیکره‌های انسانی، حیوانات و نمادهاست.

نگارگر هفت پیکر نظامی نیز، با پیروی از متن ادبی، رنگ‌های مرتبط

مجموعه تصویر ۱. از راست: گنبد سفید، خمسه نظامی ۸۹۷، هرات تیموری، موزه متروپولیتن (Nizami Ganjavi, 1481) / بهرام گور در گنبد سفید روز جمعه، شیخ زاده، خمسه نظامی، ۹۳۱ هجری، هرات صفوی، موزه متروپولیتن به شماره ۱۴، ۲۲۸، ۷، ۱۴ (Nizami Ganjavi, 1524-1525) / هنرمند نامعلوم، خوشنویس: نصرالله بن فضل‌الله المرشدی الشیرازی، ۸۹۷ هجری، شیراز ترکمان، کتابخانه جسنریتی به شماره P171 (Nizami Ganjavi, 1463) / بدون نام هنرمند، ۹۶۸ هجری، قزوین صفوی، کتابخانه ملی فرانسه به شماره Per-1561 (Nizami Ganjavi, 1560-1561) / san1956 / نشست بهرام روز جمعه در گنبد سفید و افسانه گفتن دختر پادشاه کسری - نسخه خطی خمسه نظامی - دوره تیموری ۸۳۵ هجری - مکتب هرات - موزه آرمنیاز به شماره VP1000 (Nizami Ganjavi, 1431)



نگاره‌های دوره‌ی تیموری تا صفوی معمولاً شامل دو پیکره‌ی اصلی در مرکز یا نزدیک به مرکز گنبدخانه و تعدادی پیکره‌ی فرعی در اطراف هستند. پیکره‌های اصلی، به دلیل جای‌گیری مرکزی و ابعاد بزرگ‌تر، اهمیت بیشتری داشته و حتی بدون آگاهی از روایت داستان، به راحتی توسط بیننده قابل شناسایی‌اند. این پیکره‌ها از دیگر شخصیت‌ها - که عمدتاً بیرون از گنبدخانه قرار دارند - متمایز و برجسته‌ترند. چنین ترکیب‌بندی‌ای بیانگر محوری بودن نقش پیکره‌های اصلی در ساختار بصری نگاره‌هاست. در نگاره‌های این دوره، جایگاه و وضعیت پیکره‌ها به شناسایی نقش آن‌ها کمک می‌کند. برای مثال، دو پیکره‌ی نشسته بر قالیچه‌ای گران‌بها در زیر گنبد، همراه با وسایل پذیرایی مانند خورده‌ی و نوشیدنی، به وضوح شخصیت‌های اصلی داستان را نشان می‌دهند. پیکره‌های دیگر که صراحی یا تقلات در دست دارند، معمولاً در نقش خدمتکاران یا ملازمان ظاهر می‌شوند.

در این نگاره‌ها، پیکره‌های زنانه و مردانه با حالات گوناگون - از جمله خدمتکاری، خنیاگری یا تأمل - به تصویر درآمده‌اند. نمونه‌هایی از این موارد را می‌توان در خدمه و خنیاگران گنبد سفید، زوج‌هایی با وضعیتی شبیه دلدادگان بدون در دست داشتن وسیله‌ای، یا پیکره‌های تک‌نفره در حالت نشسته یا ایستاده با پیاله یا صراحی مشاهده کرد. همچنین، پیکره‌هایی از زنان عمدتاً در حالتی سرشار از تفکر به تصویر کشیده شده‌اند (مجموعه تصویر ۳).

همه‌ی اجزای تصویر از نظر میزان روشنایی یکسان‌اند و تمایزی میان فضای داخلی گنبد محل قرارگیری دو دل‌داده و فضای بیرونی که محل حضور ملازمان و خنیاگران است، دیده نمی‌شود. تناسب اغراق‌آمیز و کشیدگی‌های موجود در عناصر طبیعی، نگاه بیننده را به سوی بالا هدایت می‌کند. این ویژگی‌ها بازتابی از اصول زیبایی‌شناسی و سبک خاص نگارگری ایرانی است.

ادبیات فارسی در آفرینش تعابیر بدیع، به‌وفور از گیاهان بهره برده است و نگارگران نیز در نگاره‌ها گونه‌های متنوعی از گیاهان همچون سرو، درخت نوشکوفه، چنار، گل نرگس و گلی شبیه بنفشه را به تصویر کشیده‌اند. گل نرگس یکی از پربسامدترین عناصر در سنت شعری فارسی است که «چشم‌دار اما بی‌بصیرت» توصیف می‌شود؛ این تعبیر استعاره‌ای از بصیرت و چشم دل است و به معنای آگاهی دلالت دارد. افزون بر این، نرگس در ادبیات فارسی استعاره‌ای از چشم معشوق است که با صفاتی چون

با هر بخش را به همان معنایی که شاعر مدنظر داشته به کار برده است؛ به گونه‌ای که هم‌ارزی معنایی میان رنگ در متن و رنگ در تصویر برقرار است. در این پژوهش، از تکرار مباحث مربوط به معانی نمادین رنگ‌ها و پیوندشان با محتوای داستان پرهیز شده و خواننده به منابع مربوط در این زمینه ارجاع داده می‌شود.

نظامی برای روایت هفت افسانه‌ی خود، هفت گنبد به هفت رنگ متفاوت در نظر می‌گیرد. «شیده»، معمار، هر یک از این گنبدها را در تمامی اجزا به رنگ ویژه‌ی همان گنبد درمی‌آورد و به شاه نیز پیشنهاد می‌کند تا در هر روز، لباسی به رنگ گنبد و جامه‌ی بانوی ساکن آن بپوشد. بر اساس اشعار نظامی، تمامی عناصر شکل‌دهنده‌ی فضای هر گنبد، از جمله رنگ تزئینات بنا، وسایل، و جامه‌ی ملازمان و خدمتکاران، باید با رنگ خاص آن گنبد هماهنگ باشد؛

از نمودار جامه تا بفریش کرده هم‌رنگ روی گنبد خویش

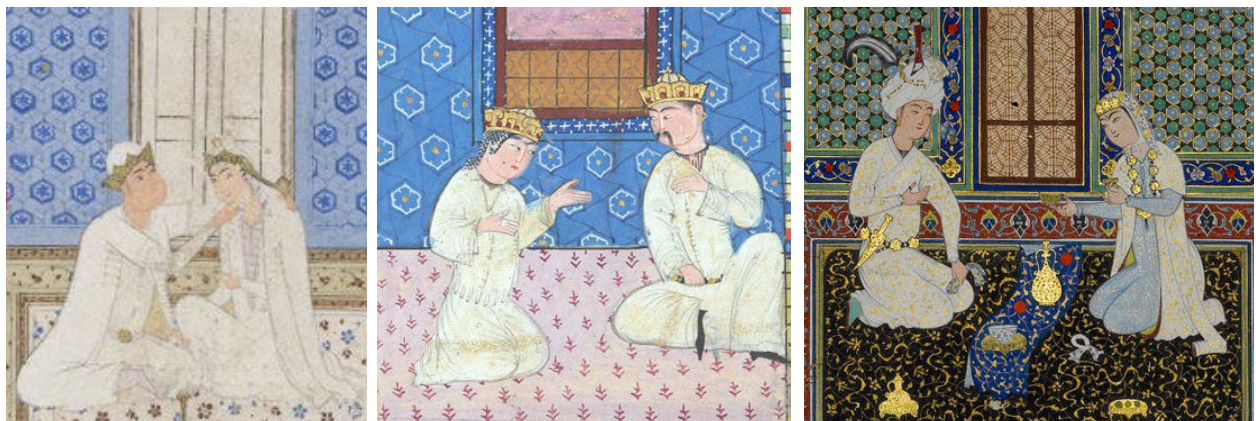
(نظامی، ۱۳۹۲، ۷۰)

با این حال، نگارگر در تصویرگری خود از تمامی توصیفات شاعر - که به گفته‌ی زرین کوب تا حدودی جلوه‌ای تصنعی دارند - پیروی نکرده است. به نظر می‌رسد او برای پرهیز از این تصنع، رنگ ویژه‌ی هر گنبد را با سنجشی دقیق در هماهنگی با دیگر رنگ‌ها، پراکنده‌گی متعادل، و تنها در بخش‌هایی از تصویر که ضرورت بصری داشته، به کار برده است. این رویکرد به ویژه در گنبد سفید چشمگیر است، زیرا در دیگر گنبدها نگارگران، بر اساس متن، بخش گسترده‌ای از تصویر را با رنگ گنبد پوشانده و در نتیجه جلوه‌ای یکنواخت و کسل‌کننده پدید آورده‌اند.

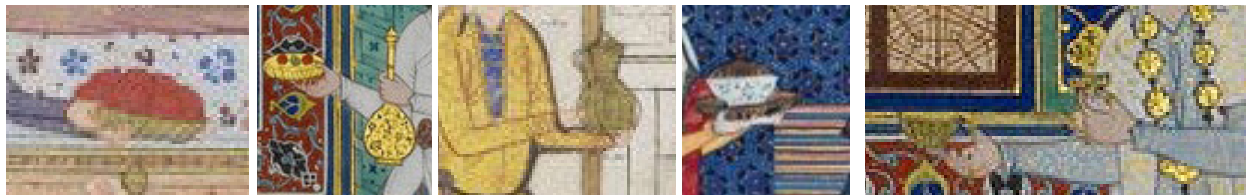
در نگاره‌های مربوط به روز جمعه (گنبد سفید)، رنگ سفید را می‌توان در جامه‌ی شخصیت‌های اصلی - به ویژه بهرام و معشوقه - و نیز در بخشی اندک از لباس اطرافیان، دیوار، و خود گنبد که سهم بیشتری از رنگ‌بندی نگاره را به خود اختصاص داده، مشاهده کرد. این شیوه در گنبد هفتم بیشتر به چشم می‌آید، در حالی که در سایر نگاره‌ها رنگ گنبد، همان گونه که پیش‌تر اشاره شد، غالب بر کل اثر است.

در ادبیات فارسی، واژه‌هایی چون «سیم» یا «نقره» و صفت «سیمین» به معنای سپیدی، برای توصیف رنگ پوست معشوق به کار می‌روند. این معادل‌سازی در نگارگری نیز مشاهده می‌شود، آنجا که رنگ نقره‌ای به جای سفید به کار می‌رود؛ رویکردی که می‌تواند بازتاب همان معنای ادبی در زبان تصویر باشد (مجموعه تصویر ۲).

مجموعه تصویر ۲. جزئیات رنگ جامه پیکره‌ها در نگاره



مجموعه تصویر ۳. پیکره های صراحی و ظرف میوه و تنقلات به دست



مجموعه تصویر ۴. جزئیات حضور درختان و گیاهان در نگاره



آب در زندگی روزمره ایرانیان، چه در خانه‌های مسکونی و چه در کاخ‌ها، فراهم کرده‌اند. در نگاره‌ی «بهرام در گنبد سفید»، حوضچه‌هایی با اشکال هندسی متنوع و فرح‌بخش در فضای بیرونی بنا به تصویر کشیده شده‌اند. این عناصر، علاوه بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی، حامل مفاهیمی چون روشنائی، آگاهی و پاکی هستند که با مضمون حکایت نیز هم‌خوانی دارند (مجموعه تصویر ۵).

برخی میوه‌ها در ذهن و فرهنگ مردم تا حد اسطوره جایگاه یافته و به افسانه‌ها و باورهای عامه راه می‌یابند و بخشی از فرهنگ ملت می‌شوند. به‌عنوان نمونه، انجیر در فرهنگ فتوت و جوانمردی جایگاهی شگفت دارد، انار از میوه‌های بهشتی به‌شمار می‌آید، انگور در شکل‌گیری جشن‌ها و آیین‌های شادی در ایران باستان نقشی بسزا داشته است و سیب سرخ نماد عشق، عاطفه و محبت محسوب می‌شود. یکی از این میوه‌های نمادین، ترنج است (اشرف‌زاده، ۱۳۸۵، ۲۲).

در نگاره‌ی گنبد سپید، میان بهرام و شهدخت ایرانی، دو ترنج یا سیب قرار دارد. اگر این میوه‌ها سیب باشند، نماد عشق و محبت میان آن دو خواهند بود؛ اما اگر ترنج باشند، «علاوه بر جنبه‌ی تزئینی در بارگاه شاه، بر مفاهیم بیداری و آگاهی نیز دلالت دارند» (همان، ۲۸) (مجموعه تصویر ۶).

فتان، طناز، مست و جادوگر وصف می‌شود.

بنفشه، به سبب رنگ بنفش کبودش، نمادی از زلف معشوق است. سرو نیز نشانه‌ی استقامت و پایداری در برابر دشواری‌ها و در عین حال نمادی از معشوق، زیبایی و حتی وطن به‌شمار می‌رود. درخت نوشکوفه نماد جوانی، طراوت، دگرگونی، زایش، محبت و عشق است که همگی به احساساتی معصومانه و امید به آینده و شکل‌گیری روابط عاطفی تازه دلالت دارند. چنار، که از عظیم‌ترین و کهن‌سال‌ترین درختان ایران است، هر ساله پوست می‌اندازد و شاخه‌های آن به رنگ سبز روشن درمی‌آید؛ این جوان‌شدن سالانه، چنار را از تقدسی ویژه برخوردار کرده است. در نگاره‌های ایرانی، جشن‌ها و آیین‌های شادمانی در سایه‌ی چنار برگزار می‌شود و این درخت، به‌عنوان نماد بلندبالایی، غالباً تا خارج از کادر تصویر امتداد می‌یابد (انوشه، ۱۳۸۱، ۱۱۹۲) (مجموعه تصویر ۴).

آب، به دلیل شرایط اقلیمی و جغرافیایی ایران، همواره عنصری کمیاب و ارزشمند بوده و به‌طور طبیعی جایگاهی مقدس در فرهنگ ایرانی یافته است. این عنصر حیاتی با مفاهیمی همچون پاکی، صفا، زایش، آرامش، زندگی و برکت پیوند دارد و در اساطیر و ادبیات ایران به‌عنوان مایه‌ی جاودانگی و روین‌تنی شناخته می‌شود. در معماری ایرانی نیز آب نقش محوری ایفا می‌کند؛ باغ و باغچه و شیوه‌های آبیاری، بستری برای حضور

مجموعه تصویر ۵. جزئیات حضور آب در نگاره‌ها



درون‌خانه‌ای یک بنای سنتی را نمایش می‌دهند که در بخش میانی، دو پیکره‌ی محوری را با عناصری چون قالیچه‌ای آراسته به نقش اسلیمی و ختایی، و سفره‌ی پذیرایی در بر گرفته است. پشت سر این دو، دری ساده با گره‌بندی چوبی و روزنی رو به بیرون و عناصر گیاهی قرار دارد که همچون واسطه‌ای، سطح میانی را به گنبد سفید پیوند می‌دهد. در این نگاره‌ها، میزان تقارن حتی بیش از سایر گنبد‌ها به چشم می‌خورد؛ چنان‌که پیکره‌ها در گروه‌های دو نفره و به صورت قرینه جایابی شده‌اند.

باده‌نوشی در ایران پیشینه‌ای کهن و درهم‌تنیده با اساطیر دارد و در ادبیات فارسی نیز همواره موضوع خیال‌پردازی بوده است. در شعر فارسی بیش از قرن پنجم هجری، می و باده‌نوشی اغلب معنای واقعی داشت، اما از قرن پنجم به بعد، با گسترش عرفان اسلامی، معنای استعاری یافت. صراحی، به سبب گردن بلند، کنایه از معشوق است و به واسطه‌ی سرخی شراب درون آن، کنایه از سینه‌ی خونین عاشق. پیاله، همدم صراحی، در اصطلاح صوفیان نماد محبوب است و چشم مست معشوق را به پیاله تشبیه کرده‌اند (انوشه، ۱۳۸۱، ۱۳۱۴ و ۱۳۱۷). در این نگاره‌ها، صراحی در برابر یا در دست همه‌ی پیکره‌ها (به جز زوج ایستاده) دیده می‌شود و پیاله نیز همراه آن است. بر این اساس، تصویر صراحی و پیاله می‌تواند به طور مجازی بر همان مدهوشی از عشق الهی و دستیابی به حقیقت، که با محتوای داستان نیز بی‌ارتباط نیست، دلالت کند (مجموعه تصویر ۷).

شمع در هنر، ادبیات و مذاهب، همواره حامل معانی نمادین متنوعی بوده است. در ادب فارسی نیز به وفور به کار رفته و صفاتی چون «شب‌افروز» و «جان‌سوز» به آن نسبت داده‌اند (انوشه، ۱۳۸۱، ۹۱۲). در تعبیر گوناگون، شمع کنایه از خدا و در اصطلاح عرفانی، نمادی از نور معرفت است. در قرن دهم هجری، نگارگران با تکیه بر آگاهی خود از این تعبیر عرفانی، شمع را با همین معنا به تصویر کشیده‌اند. باین حال، شمع از ملزومات صحنه‌های عاشقانه شبانه نیز به شمار می‌آید و بدیهی است که حتی بدون داشتن معنای مجازی، می‌تواند در این گونه نگاره‌ها حضور داشته باشد (مجموعه تصویر ۸).

نگارگر با شناخت کامل از داستان بهرام، تعادلی سنجیده میان جنبه‌های تغزلی (عاشقانه) و حماسی روایت ایجاد کرده است. برای القای حس عاشقانه، از نقوش تزیینی منحنی بهره گرفته و برای نمایش قدرت و صلابت، نقوش هندسی و خطوط مستقیم را در طراحی کاشی‌ها، گره‌چینی پنجره‌ها، دیوارهای آجری و کف پوش حیاط به کار برده است. این ترکیب در سراسر نگاره‌های این مجموعه قابل مشاهده است.

ترکیب‌بندی متقارن تصاویر نقشی مهم در ایجاد لحنی پر قدرت و متعادل ایفا می‌کند. در این مجموعه، به ویژه در فضای معماری، اصل تقارن با دقت رعایت شده است. تقارن مفاهیمی چون ثبات، آرامش و استحکام را منتقل می‌کند و هم‌زمان، وقار و سنگینی را با لطافت و شاعرانگی می‌آمیزد. این ویژگی، حس هماهنگی و تعادل را در اثر تقویت می‌نماید.

ترکیب هنرمندانه‌ی نقوش هندسی دایره‌ای و زاویه‌دار در این نگاره، به طرز کمی نظیر با محتوای التقاطی روایت همخوان است. در متن هفت‌پیکر نیز بهرام پیوسته می‌کوشد نیروهای متناقضی چون سرخوشی، اراده و تدبیر را در خود متعادل سازد. این تعادل و هماهنگی در عناصر معماری نگاره‌های دوره تیموری تا صفوی به وضوح بازتاب یافته است.

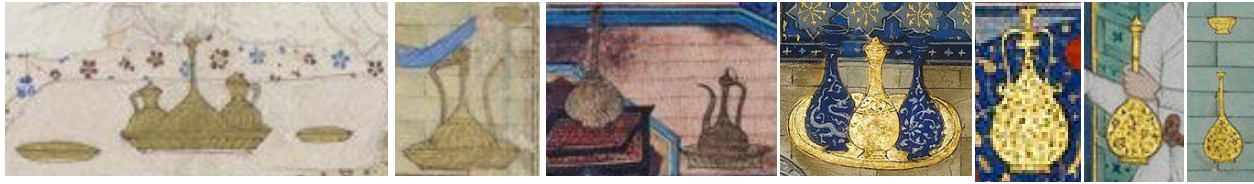
تمامی نگاره‌های تیموری تا صفوی از هفت‌پیکر، که صحنه‌های نشست بهرام در گنبدخانه‌های رنگین را بازنمایی می‌کنند، دارای ساختاری معماری محور هستند؛ ویژگی‌ای که در گنبد سفید نیز دیده می‌شود. در این نگاره‌ها، همه‌ی عناصر معماری از تناسب کشیده پیروی می‌کنند؛ دیوارها، درها، گنبد‌ها، پنجره‌ها و تقسیمات فضایی به گونه‌ای طراحی شده‌اند که نگاه را به سمت بالا و گنبد هدایت کنند. این کشیدگی در تمامی اجزای تصویر نمایان است و گویی بیانگر آن است که بهرام، پس از گذر از گنبد‌های رنگین و شنیدن قصه‌ی بانوی گنبد سفید، به مرحله‌ی پایانی تکامل درونی و دستیابی به خودآگاهی رسیده است. نگارگر در القای این معنا، دقیق، هوشمند و استادانه عمل کرده است. حرکت رو به بالای عناصر بصری در این ترکیب‌بندی، حامل مفاهیم ضمنی والا، کمال و پختگی است.

در نگاره‌های گنبد سفید، پیکره‌های انسانی عمدتاً در دوسوم پایینی کادر جای گرفته‌اند. عناصر معماری تصویر، با تناسب کشیده، فضای

مجموعه تصویر ۶. جزئیات حضور میوه در نگاره‌ها



مجموعه تصویر ۷. جزئیات حضور صراحی و پیاله در نگاره‌ها



یافته‌اند؛ به گونه‌ای که به راحتی در فضای معماری جای می‌گیرند و این فضا به مکانی مناسب برای حضور و کنش آنان تبدیل شده است. در داستان «شاهزاده ایرانی» (جمعه‌شب)، پیروی از عقل و عفت و برتری آن بر هوسرانی و نفس پرستی بیان می‌شود و روایت با ستایش رنگ سفید نماد پاکی و بی‌گناهی به پایان می‌رسد. تأمل در هر یک از داستان‌های دختران نشان می‌دهد که نظامی، پندهای پدرا نه و سخنان حکمت‌آمیز خود را از زبان آنان خطاب به حاکمان و زمامداران هوس پیشه و خوش گذران بیان می‌کند تا ایشان را به اتخاذ شیوه‌ای عقلانی، دین‌مدارانه و انسانی در حکومت ترغیب نماید و از رذایل اخلاقی و صفات ناپسند دور سازد. در صحنه‌های وصال نیز، مفهوم عفت و عفاف به شکلی مشهود جلوه می‌کند که کاملاً با فرهنگ ایرانی-اسلامی همخوان است.

قلب مفهوم در متن و نگاره آبتنی کنندگان

«حریم» در فرهنگ معین به آنچه پیرامون خانه یا عمارت بوده و به آن تعلق دارد - به عبارتی، مکانی که دفاع از آن واجب است اطلاق می‌شود. همچنین «حرم» در لغت‌نامه‌های دهخدا، عمید و معین به معنای اندرون سرا یا داخل خانه آمده است. در واقع، «حرم» به معنای محل امن و حفاظت شده است و معمولاً به فضاهایی گفته می‌شود که ورود به آن‌ها محدود بوده و تنها برای افراد خاص مجاز است.

آنچه در گنبد هفتم (سپید) دوره تیموری و صفوی به تصویر کشیده شده، به دو بخش تقسیم می‌شود: صحنه‌های پیش از وصال بهرام که در بخش پیشین به آن پرداخته شد و صحنه‌های پس از وصال. بخش نخست شامل رخدادهایی است که به جلوگیری از ارتکاب گناه در مسیر عاشقی بهرام می‌انجامد، و بخش دوم، صحنه‌های پس از وصال را در گنبد سپید به تصویر می‌کشد (مجموعه تصویر ۱۰).

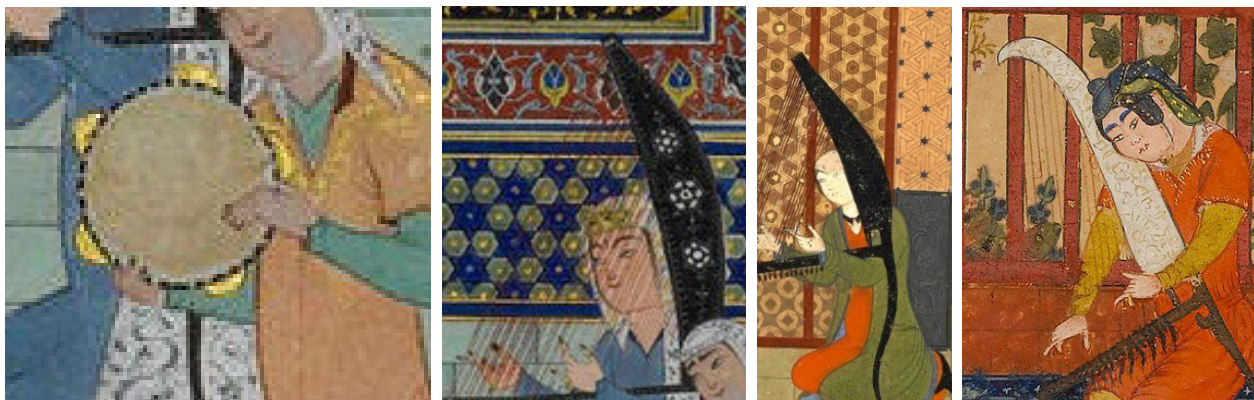
مجموعه تصویر ۸. جزئیات حضور شمع در نگاره‌ها



در نگاره‌ها، پیکره‌های زن یا مرد نیز با آلات و ابزار موسیقی‌شان به راحتی قابل شناسایی‌اند. تنها یک نوازنده حضور دارد که به نواختن ساز چنگ مشغول است. در این تصاویر، آلات موسیقی چون دف و چنگ ترسیم شده‌اند که بیانگر طرب و شادی حاکم بر بزم و نیز علاقه بهرام گور به موسیقی است. از سوی دیگر، چنگ به سبب فرم خمیده خود، در ادب فارسی کنایه از پیروی است، و پیروی نیز نمادی از تجربه، آگاهی و دانش به‌شمار می‌رود. همین معنای مجازی می‌تواند دلیل انتخاب این ساز توسط نگارگر باشد؛ چراکه بهرام در پی آگاهی و کمال است (مجموعه تصویر ۹).

بخش قابل توجهی از رنگ سفید در این نگاره‌ها، به پوست زنان و همچنین به رنگ ساز چنگ اختصاص دارد (یک نمونه سفید و یک نمونه نقره‌ای اکسید شده). همان گونه که پیش‌تر اشاره شد، این رنگ و جایگزین آن، مانند رنگ سیمین، برای توصیف رنگ پوست معشوق به کار می‌رود. اندازه پیکره‌ها، با توجه به آموزه‌های بهزاد، تناسب بهتری با عناصر معماری

مجموعه تصویر ۹. جزئیات حضور ساز در نگاره‌ها



می‌طلبیده که نگارگر در فضایی امن، با ظرافت آن را به تصویر کشیده است. نکته جالب آن است که آنچه در متن شعر آمده با دقت و ظرافت به صورت معکوس در نگاره‌ها تجسم یافته است؛ در شعر، بهرام از حریم باغ و روزن به داخل باغ می‌نگرد، اما در نگاره‌ها این وضعیت قلب شده و بهرام از حرم به حریم باغ، از روزن پنجره به تماشا می‌نشیند (مجموعه تصویر ۱۱).

اگرچه زیارویان نماد عشق زمینی هستند، اما باید تأکید شود که فضای قلب‌شده در نقاشی و ادبیات به‌نوعی کنایه از حرم خداوند در همه جا و همه زمان است؛ یعنی علی‌رغم دل‌سپردن و آزمون‌هایی که در این باغ در سه یا چهار صحنه، مانند روباه، موش، درخت و... دیده می‌شوند، هم اندرون و هم بیرون حرم به تصویر درآمده است. در نگاره‌های این دوره بیشتر دو صحنه برجسته‌اند: مشاهده آبتنی کنندگان توسط بهرام و انتخاب معشوقه، همچنین صحنه شکار روباه و بچه‌هایش توسط گرگ، و صحنه پرندهای که بر روی شاخه‌ای نشسته است.

باید گفت که نگاه بهرام در صحنه آبتنی کنندگان چندان متوجه زنان برهنه نیست و به احتمال زیاد بخت، معشوقه منتخب، در داخل آب آبتنی نمی‌کند. با توجه به ارزش‌های مربوط به عفت و پاکدامنی در فرهنگ ایرانی و رویکرد گنبد سفید نسبت به این موضوع، بعید به نظر می‌رسد که بخت جزو کسانی باشد که در داخل حوض حضور دارند (مجموعه تصویر ۱۲).

مبحث «عالم محضر خدا» که ارتباط تنگاتنگی با این نگاره‌ها دارد، در متون دینی، به‌ویژه آیات قرآن و روایات معصومین^(ع)، بارها مطرح شده است. این مفهوم به معنای آگاهی و نظارت دائم خداوند بر تمام اعمال و نیت‌های انسان‌هاست. با توجه به شرایط فرهنگی و عرفانی ایران در قرون ۷ تا ۹ ه‍.ق، این موضوع به‌وضوح در نگاره‌های مورد بحث محسوس است.

مجموعه تصویر ۱۲. جزئیات حیوانات در نگاره



مجموعه تصویر ۱۰. تصویر راست: صاحب باغ دختران جوان را که آبتنی می‌کنند در زانه نگاه می‌کنند (گنبد سپید)، ۱۳۴ ه‍.ق، هرات، موزه متروپولیتن به شماره 13.228.13.6 (Nizami Ganjavi, ca. 1430). تصویر چپ: مجموعه کوچران-نگاره منسوب به بهزاد، زنان در حال شنا، خمسه نظامی، ۱۹۹ ه‍.ق، هرات، کتابخانه ملی بریتانیا به شماره (British Nizami Ganjavi, 1494-1495) OR6810



حرکت بهرام به سوی باغ و نبودن باغبان را می‌توان نوعی غفلت پیشین وی دانست. در ادامه، صدای نواختن رود، سرود، موسیقی و حضور طبیعت اطراف به‌عنوان محرکی نو برای بهرام عمل می‌کند که او را بیش از پیش به سوی مقصد اصلی می‌کشاند. در این مسیر، روزن باغ نماد راه دستیابی غیرمجاز به هدف است. پس از آن، بهرام در باغ با دو کنیزک نگهبان مواجه می‌شود که از ورودی باغ مراقبت می‌کنند و به دلیل عدم اجازه ورود به داخل، بهرام را تنبیه می‌نمایند.

با این حال، در نگاره‌های دوره تیموری این نظم برعکس شده است؛ به گونه‌ای که بهرام از داخل باغ به صحنه آبتنی کنندگان نگاه می‌کند و نه از بیرون باغ یا روزن آن. شنا و رقص دایره‌ای دختران در آب نمایانگر صحنه‌های پیش از وصال است که بهرام در آن دختر مورد علاقه‌اش را برمی‌گزیند. این دختر که «بخت» نام دارد، نماد طالع قهرمان است و ارتباطی عمیق با مفهوم چرخ طالع و بخت در اساطیر و آیین‌های کهن توتمی دارد.

همچنین، تصویر زنان برهنه در این نگاره جسارت قابل توجهی

مجموعه تصویر ۱۱. جزئیات مسیر نگاه بهرام در نگاره صحنه آبتنی کنندگان



عناصری مانند عبارات «الله مفتوح الابواب»، «بقعه خیرات و میرات»، و صفاتی چون سخا، کرم، جود، بهادر، فقی، و همچنین روایت حضرت رسول (ص) درباره نماز و توبه، در کتیبه‌های مسجد از قد، مسجد جامع، امامزاده نور گرگان و میرفندرسک علی‌آباد کتول دیده می‌شوند. تکرار ۱۲ بار نام مولای متقیان در این کتیبه‌ها نشان‌دهنده جریان و آیین فتیان است که در جامعه قرن ۹ هجری قمری در منطقه، ساری و رایج بوده است (مجموعه تصویر ۱۴).

مجموعه تصویر ۱۴. از بالا به پایین: در مدرسه دو در - دوره تیموری - (ماخذ: محفوظ در موزه خراسان بزرگ)، در امامزاده میرفندرسک - علی‌آباد کتول - (ماخذ: محفوظ در موزه گرگان)، در مسجد ازغد - طرهبه مشهد - (شیخی، ۱۳۹۵، ۹۰).



کتیبه‌ی «الله مفتوح الابواب» نشانه‌ی باز بودن درهای رحمت الهی و گشاده بودن درهای توبه به روی بندگان است. در مقابل، کتیبه‌ای که بر ستون روبه‌روی محراب نقش بسته، حاوی اصطلاحاتی است که به ارکان و شرایط اهل فتوت اشاره دارد؛ چرا که فتح در کارها و اصل توبه از ارکان فتوت به شمار می‌رود و توبه نخستین گام در راه فتیان است

آیات متعددی در قرآن به این معنا اشاره دارند؛ از جمله: سوره مجادله (آیه ۷)، سوره غافر (آیه ۱۶)، سوره بقره (آیه ۲۳۳)، سوره لقمان (آیه ۱۶)، سوره ق (آیه ۱۶)، سوره فصلت (آیه ۱۸)، سوره انعام (آیه ۵۹)، سوره طه (آیه ۷)، سوره آل عمران (آیه ۳۰)، سوره یونس (آیه ۶۱)، سوره احزاب (آیه ۶۶) و سوره زلزال (آیات ۶ تا ۸). همچنین در روایات متعدد به مسئله پاکدامنی و عفت اشاره شده است که یادآور این نکته است که عالم همواره محضر خداست و خداوند ناظر بر همه امور است.

این مفهوم با کتیبه‌هایی که در بناها به کار رفته، مانند عبارت «یا مفتوح الابواب» نیز هم‌خوانی دارد. این عبارت که به معنای «ای گشاینده درها» است، به خداوند نسبت داده شده که درها و راه‌های بسته را می‌گشاید. این عنوان نمادی از منبع برکات و فرصت‌ها و نشانه‌ای از امید و توکل بر خدا در مواجهه با مشکلات است.

کتیبه «یا مفتوح الابواب» ارتباط نزدیکی با داستان گنبد هفتم دارد، جایی که بهرام با وجود تمام موانع و حوادثی که برای رسیدن به معشوقه‌اش تجربه می‌کند، در نهایت به هدف خود نزدیک می‌شود. نکته قابل توجه در نگاره‌های آبتنی کنندگان این است که این کتیبه در صحنه‌ای که افراد برهنه در حال آبتنی هستند، دیده می‌شود. همچنین در نگاره‌ای که درب ورودی باغ باز است و با متن داستان همخوانی ندارد، این کتیبه حضور دارد؛ زیرا در متن گنبد هفتم به بسته بودن درب اشاره شده است، ولی در نگاره به گونه‌ای نمایش داده شده که گویا بهرام وارد باغ شده و از داخل باغ به آبتنی کنندگان نگاه می‌کند (مجموعه تصویر ۱۳).

مجموعه تصویر ۱۳. جزئیات کتیبه یا مفتوح الابواب بر سردر نگاره صحنه آبتنی کنندگان



ذکر «الله مفتوح الابواب» در دعاها و متون دینی جایگاه ویژه‌ای دارد. در حدیث معراج، این ذکر به عنوان بخشی از گفت‌وگوهای پیامبر (ص) با ذات اقدس الهی مطرح شده است. خداوند در این حدیث هیچ چیز را بر توکل بر خود و رضایت به آنچه قسمت کرده، برتر نمی‌داند و وعده می‌دهد که سختی‌ها و گرفتاری‌ها را برطرف خواهد ساخت (مصباح یزدی، ۱۳۷۶، ۲۰-۱۳).

این ذکر در دعا‌های رفع حاجت شیخ بهاء‌الدین، دعای رفع مشکلات و فتح در امور، حرز حضرت حجت^(ع)، دعای معراج و در اسامی اعظم نیز بارها تکرار شده است (همان، ۱۹۹۵). ذاکر با این ذکر، خداوند را در جایگاهی می‌یابد که تمامی درها را بر روی بندگانش گشوده است؛ هر چند عده‌ای پس از پیروی از شیطان در ظلمت گرفتار شده‌اند، اما خداوند در توبه و بازگشت را به روی همه گشوده است.

سنایی در این شعر به مخاطبانی که معمولاً جویندگان راه خرد و دانایی هستند، یادآور می‌شود که تنها ملجأ و گره گشاد دست خداوند است و باید به او امید بست. او انسان را از اتکا به ظواهر دنیوی، فریب‌ها و هوس‌ها بر حذر می‌دارد و تنها قرآن را راهنما و منشأ هدایت می‌داند. حتی اگر گناهی رخ داده باشد، باز گشت و اصلاح امور در نزد خداوند است.

توبه، به فرموده‌ی علی^(ع)، نخستین و آخرین گام در باب فتوت است؛ در تحفه‌الآخوان فی خصایص الفتنان نیز توبه، باب اول فتوت به شمار آمده است. فتوت آیینی است که در جامعه استمرار می‌یابد و اصول اخلاقی را در روابط فردی و اجتماعی زنده نگاه می‌دارد و بر تداوم آن تأکید دارد.

در کتیبه‌ها و واژگانی چون بهادر، کرم، سخا، جود، به نیکی یاد کردن، نگهدار بودن توسط خداوند، خیرات، میرات و نقیب‌النقبا نیز به چشم می‌خورد. هر کدام از این مفاهیم گسترده و وسیعی از فضایل اخلاقی را در برمی‌گیرد. «بهادر» یا پهلوان، پیش از اسلام و پس از آن بار معنایی مثبت و ارتباط تنگاتنگی با آیین جوانمردی داشته است. «کرم» خصلتی است که شاه مردان به آن مشهورند و «سخا» و «جود» نیز به درجات مختلفی از کمک به نیازمندان اشاره دارند. این ارزش‌ها، ریشه در سنت جوانمردی دارند و تاریخ نمونه‌های فراوانی از آن‌ها را ثبت کرده است.

«مروت» که مکمل فتوت است، سرلوحه‌ی کردار مردان بوده و سعدی نیز که دکتر شفیعی کدکنی او را در شمار اهل فتوت می‌داند، مردم را به مروت فرامی‌خواند و نوید جاودانگی نام نیک را به آنان می‌دهد.

سخا و توبه دو خصلت مهم از هشت خصلت فتوت‌اند که علی^(ع) آن‌ها را برجسته می‌داند. سخا در هنگام نیازمندی و تنگ‌دستی، نشانه‌ی کمال فتوت است. عفت، که مبدأ آن توبه است، نخستین قدم در باب فتوت و آغاز ورود به حریم امن الهی یعنی مسجد است. از این رو، توبه نخستین باب فتوت محسوب می‌شود که مبدأ احسان، مروت، حسن سمت و ورع است؛ خصلتی که موجب کمال نفس و علو قدر می‌شود و فرد را از امور قبیح دور می‌دارد و به اعمال جمیل رهنمون می‌سازد؛ یعنی همان تسلیم درگاه خداوند بودن.

کرم، بالاترین مرتبه‌ی سخا است و به معنای کمال ایثار در بخشش خیرات باقی و سعادات اخروی به شمار می‌آید. نمونه‌هایی از این کرم در ساخت بناهای عام‌المنفعه و ابنیه‌ی مذهبی، به‌ویژه مسجد که نمادی جامع و بلندمرتبه در فرهنگ اسلامی است، متجلی می‌شود. قطعه‌ای از شعر انوری به خوبی این موضوع را بیان می‌دارد:

چهار چیز است آیین مردم هنری که مردم هنری زین چهار نیست بری
یکی سخاوت طبعی چو دستگاه بود به نیکنامی آن را ببخشی و بخوری
دو دیگر آنکه دل دوستان نیازاری که دوست آینه باشد چون آندرون نگری
سه دیگر آنکه زبان را به گاه گفتن زشت نگاه داری تا وقت عذر غم نخوری
چهارم آنکه کسی کو به جای تو بد کرد چو عذر خواهد نام گناه او نبری
این ابیات، نمایانگر رویکردی مثبت به زندگی و جست‌وجوی حقیقت و زیبایی است که به معنای گشایش درهای معرفت و حقیقت می‌باشد. چنین مفهومی انسان را در مسیر کمال و معنویت یاری می‌رساند.

در فرهنگ ایرانی، عبارت «مفتح‌الابواب» نمادی از گشایش، فرصت و دسترسی به امکانات و فرصت‌های نو در زندگی اجتماعی است. در ادبیات فارسی، این مفهوم به‌عنوان تمثیلی از دسترسی به خیر، برکت و توفیق تعبیر

(کربن، ۱۳۶۳، ۲۴).

علی^(ع) در تعریف مبانی فتوت، هشت خصلت را برمی‌شمارد: وفا، صدق، امانت، سخاوت، تواضع، نصیحت، هدایت و توبه. وی در مورد کمال فتوت می‌فرماید: «العفو عند القدرة، التواضع عند الدولة، السخاء عند القلة و العطفه بغیر منه». حاصل فتوت، انصاف به فضایل اخلاقی و اجتناب از رذایل است و تمام فضایل در چهار خصلت: عفت، حکمت، عدالت و شجاعت خلاصه می‌شود. نخستین گام در باب فتوت، عفت است که منشأ آن توبه است و نهایت آن عدالت که اوج آن وفاست (صراف، ۱۳۵۲، ۶۸ و کاشانی، ۱۳۶۹، ۲۳۴-۲۳۵).

علی^(ع) و فافرا که آخرین صفت است بر همه مقدم می‌دارد و توبه را که نخستین قدم است، مؤخر می‌شمارد (کاشانی، ۱۳۶۹، ۲۷۵). شرایط ارادت فتنان پنج است: توبه به صدق، ترک علائق دنیوی، یکسان‌سازی دل و زبان، پیروی راستین از مراد و انتخاب نکردن پیر دیگری غیر از یک مراد. ذکر «الله مفتح‌الابواب» که از اسامی اعظم خداوند است و بارها در دعاها و احادیث آمده، بر بالای دماغه‌ی ورودی مسجد نقش بسته است. این عبارت برای هر انسانی که قصد ورود به مسجد را دارد، بار معنایی والایی دارد؛ توکل به خدا و راضی بودن به رضای او از مهم‌ترین معانی آن است. احادیث اولیاء و صلحا در باب توبه و باز بودن در استغفار، جایگاه برجسته‌ی توبه را آشکار می‌سازد (شیخی، ۱۳۹۵، ۵۳).

در تصوف، این جهاد نفس را جهاد اکبر می‌نامند؛ که در آن نفس باید از بند تاریکی‌ها رها شده و از علقه‌های پیشین فاصله گیرد. کیمیای معنوی توبه در گام نخست، انسان را به حسیض سقوط می‌کشاند تا با درک آن به اوج اعلی باز گردد. در سلوک واقعی، روح‌الارواح در قالب پیر و مرشد، سالک را به سوی غایت هدایت می‌کند (شیخی، ۱۳۹۵، ۵۰). آیه‌ی «یا آدم هل أدلک علی شجرة الخلد و ملک لایبلی» (طه: ۱۲) نوید قطعی بازگشت به متعال را می‌دهد و وفاداری به آرمان تعالی را در آفرینش عناصر نفسانی همان بازگشت به اصل آن‌ها معرفی می‌کند. نیت والا، همت بلند، صبر و توکل از فضایل مورد تأکید اصحاب معنا در همه ادوار است (لینگر، ۱۳۹۴، ۱۰۵-۱۰۳).

بین کتیبه‌ی «الله مفتح‌الابواب» و این نوع نقش‌های گل‌سیالنی، پیوندی سیال و معنوی وجود دارد که هر دو را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. توبه، فریضه‌ای است الهی که خداوند عزوجل برای تائین هفت نعمت بزرگ و عده داده است: دوستی خویش، رستگاری، آمرزش، کفاره گناهان، بهشت، پذیرفته شدن و بدل شدن بدی‌ها به نیکی‌ها. عبدالله اباس از پیامبر نقل می‌کند که توبه‌ی نصح در چهار مرحله است: پشیمانی از دل، طلب آمرزش به زبان، بازداشتن تن از حرام و عزم بر ترک گناه (خانقاهی سرخسی، ۱۳۴۷، ۱۶۷-۱۶۹).

عبارت «الله مفتح‌الابواب» که بر درهای چوبی مسجد به‌صورت کنده‌کاری نقش بسته، خداوند را به‌عنوان ملجأ و گشاینده‌ی درها معرفی می‌کند. این جمله به‌صورت مجاز بیانگر این است که تنها خداوند می‌تواند گره گشای مشکلات و درهای بسته‌ی زندگی باشد. این مفهوم ارتباطی عمیق با نقش توبه به‌عنوان یکی از ارکان فتوت دارد. در مجموعه مصلی، این معنا در قالب شعری از سنایی بیان شده است:

در گه خلق همه رزق و فریبست هوس کار درگاه خداوند جهان دارد و بس
(شیخی، ۱۳۹۵، ۹۲)

و آشکار است و داستان به بهانه‌ی چوب ترک‌خورده‌ای آغاز می‌شود؛ جایی که بهرام، همراه باغداران، در فضای باغ و کنار حوض به گردش می‌پردازد و دل به دختری می‌بازد.

با این حال، نقاشان عصر تیموری این صحنه را با نگاهی متفاوت بازآفرینی کرده و جایگاه «حرم» و «حریم» باغ را جابه‌جا نموده است. در تصویر، بهرام از لای پنجره‌ای در اشکوب دوم عمارت باغ، از فضای حرم درون بنا به سوی حریم می‌نگرد، در حالی که حوض آب در بیرون عمارت نقاشی شده است. این تغییر، نشان‌دهنده‌ی توجه ظریف نقاش به اندیشه‌ی عقیقانه در فرهنگ ایرانی است؛ چنان‌که «بخت» باید پوشیده و با تاجی بر سر ترسیم شود.

این جابه‌جایی متن و تصویر، با ظرافت و دقت اجرا شده و در کنار کتیبه‌های «یا مفتح‌الابواب» بر پیشانی درها در دو نگاره‌ی آبتنی‌کنندگان، به یاد حدیث و آیه‌ای می‌افکند که «عالم، محضر خداست و همه چیز به دست اوست؛ اوست گشاینده‌ی درها به رحمتش». در این تصویر، باغ گشوده و درهای عمارت بسته‌اند؛ ترکیبی که ذهن مخاطب را درگیر می‌کند و پیام «یا مفتح‌الابواب» را به یاد می‌آورد.

در این نگاره‌ها، مجموعه‌ای از نمادهای پاکی و آزادگی از آب و حوض گرفته تا درخت سرو و فضای شادمانه‌ی صحنه در کنار هم آمده‌اند. با این حال، عناصر بصری همواره بر مرزی دوگانه نوسان می‌کنند: از یک سو حریم و حرم، و از سوی دیگر حضور زنان نیمه‌برهنه در آب، مطربان و کتیبه‌های تذکردهنده. این ترکیب، بده‌بستانی میان امور دنیوی و معنوی را به نمایش می‌گذارد. می‌توان گفت متن و تصویر در اینجا رابطه‌ای مکمل دارند و مفهومی از «وصال و پختگی» را منتقل می‌کنند؛ مفهومی که به نظر می‌رسد حاصل نگاه سنجیده‌ی نقاشان تیموری یا مشاوران طراح آنان بوده است.

شده است. بزرگان شعر فارسی چون حافظ، سعدی و مولانا بارها به این معنا اشاره کرده‌اند و آن را نمادی برای فهمی عمیق و متعالی از زندگی تلقی کرده‌اند.

وجود چنین کتیبه‌ای، همچنین نشان‌دهنده‌ی توانایی انسان در غلبه بر چالش‌ها و موانع وجودی است. این کتیبه، به‌ویژه در نگاره گنبد هفتم، با سایر عناصر بصری به کار رفته، از نظر نمادین هماهنگی کامل دارد و به‌عنوان نشانه‌ای از «گشایش» و «درهای باز» در مسیر معنوی و زندگی انسانی مطرح می‌شود.

نتیجه‌گیری

آنچه در نگاره‌های گنبد سفید عصر تیموری و صفوی به چشم می‌آید، روایتگر آزمونی هفت‌گانه است که پس از گذر از سیر رنگ‌ها، به سپید می‌انجامد؛ رنگی که نماد پاکی و وصلت است. این روند، همچون گذر از شنبه تا جمعه، در آخرین روز هفته به وصال می‌رسد؛ روزی کامل و جامع در فرهنگ ایرانی-اسلامی. عدد هفت، که در سنت‌های عرفانی و فرهنگی در قالب هفت وادی عشق و سیر و سلوک، هفت‌اقلیم، هفت سیاره، هفت رنگ و هفت روز تجلی یافته است، در نهایت به «روز و رنگ کامل» ختم می‌شود؛ جایی که شاهزاده‌ی ایرانی به وصال می‌رسد و شاعر، آن را «مرکز اقلیم» دانسته و بهرام در آن به پختگی می‌رسد.

در نگاره‌های «آبتنی‌کنندگان»، آغاز داستان با جسارتی چشمگیر در عصر تیموری به تصویر درآمده است. روایت، نگاهی از بیرون به باغ و لحظه‌ی وصال را در پی دارد: داستان از آنجا آغاز می‌شود که بهرام، از درز در چوبی باغ، به درون می‌نگرد و دل‌باخته می‌شود. سپس، بنا بر روایت افسانه، او در آزمون‌های پی‌درپی در فضای باغ قرار می‌گیرد تا سرانجام وصالی مشروع شکل گیرد. در متن ادبی هفت‌پیکر نظامی، حریم باغ روشن

References

- Abbasi, S. (2010). Critique and Review of the White Dome (Based on the Seventh Story of Haft Peykar by Hakim Nizami Ganjavi) [Naghd va Barrasi-ye Gonbad-e Sefid (bar asas-e ghesse-ye haftom-e manzume-ye Haft Peykar-e Hakim Nezami Ganjavi)]. *Kavoshnameh Journal of Persian Language and Literature*, 11(20), 224-203. <https://doi.org/10.29252/kavosh.2010.2511> (in Persian)
- Ahmadi Maleki, R. (1999). Colored Figures of Haft Peykar [Peykar-haye Rangi Haft Peykar]. *Fiction Literature*, (52), 18-29. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/193725> (in Persian)
- Al-Hasani Al-Husseini, A. (1994). Mahj al-Da'awat wa Manhaj al-'Ibadat [Mahj al-da'vat va manhaj al-'ebadat]. (H. Al-A'lami, Ed. & Annot.). Al-A'lami Institute for Publications. Beirut. (in Persian)
- Amani Tehrani, A. (2004). Visual Expression in Nizami's Haft Peykar along with Analysis of Eight Selected Miniatures [Biane Tajassomi dar Haft Peykar Nezami Hamrah ba Tahlile Hasht Negareh-ye Bargoozideh]. *Art Journal*, (60), 88-111. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/645540> (in Persian)
- Anousheh, H. (2002). Encyclopedia of Persian Literature (Vol. 7) [Daneshname-ye adab-e Farsi (jeld-e 7)]. Chap va Entesharat-e Vezarat-e Farhang va Ershad-e Eslami. Tehran. (in Persian)
- Ashrafzadeh, R. (2006). Toranj, a Fruit of the Heavenly Fruits [Toranj, Mi'vei Az Jens-e Mi'vehaye Beheshti]. *Quarterly Journal of Persian*

Literature Islamic Azad University of Mashhad, (9), 21-34.

- <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/369408> (in Persian)
- Corbin, H. (1984). *The Ritual of Chivalry* [Aein-e Javanmardi]. (Ehsan Naraghi, Trans.). Nashr-e No. (Original work published 1961) (in Persian)
- Hasani, M. (2014). *Investigation of Symbols and Visual Language in Nizami's Haft Peykar* [Barrasi-e namadha va zaban-e tasvir dar Haft Peykar-e Nezami]. [Master's thesis, Islamic Azad University]. Electronic Dissertations and Theses Islamic Azad University (ETDs). (in Persian)
- Hunt, R. (1999). *Seven Keys to Color Therapy* [Haft Kelid-e Rang-darmani]. (Nahid Irannejad, Trans.). Jamal-ol-Haq. (Original work published 1973) (in Persian)
- Kashani, K. A. (1990). Gift for the Brethren on the Characteristics of the Fotowwat [Tohfah al-ekhvān fi khasayes al-fotyān]. (S. M. Damadi, Ed. & Annot.). Elmi va Farhangi. Tehran. (in Persian)
- Khaneqahi Sorkhasi, Kh. A. T. (1968). A Selection on Ethics and Sufism [Gozideh dar akhlaq va tasavvof]. Bank-e Tarjomeh va Nashr-e Ketab. Tehran. (in Persian)
- Lings, M. (2015). *Symbol and Archetype* [Namad va Sarnemoon]. (Zahra Abdollah, Trans.). Ettela'at. (Original work published 1991) (in Persian)
- Maghsoudi, N. (2022). Comparative Study of Nizami's White Dome Poems with Four Selected Miniatures Based on Gerard Gen-

- ette's Perspective [Motale'e Tatbighi-e Ash'ar-e Gonbad-e Sefid-e Nezami ba Chahar Negareh-ye Montakhab ba Takyeh bar Didgah-e Zharar Genet]. *Jostarnameh of Islamic Culture and Art*, 3, 119-107. <https://www.noormags.ir/view/en/articlepage/1985901> (in Persian)
- Mesbah Yazdi, M. T. (1997). *Travelers on the Path of the Friend: A Commentary on the Hadith of the Ascension* [Rahian-e kuy-e dust: sharh-e hadith-e me'raj]. Shafaq. Tehran. (in Persian)
- Moein, M. (1959). *Analysis of Nizami's Haft Peykar* [Tahlil-e Haft Peykar-e Nezami]. University of Tehran. Tehran. (in Persian)
- Moghaddam Ashrafi, M. (1988). *The Concomitance of Painting and Literature in Iran* [Hamgami-e naghashi ba adabiyat dar Iran]. Negah. Tehran. (in Persian)
- Mousavi Lar, A. S. & Zehtab, F. (2014). *Semiotic Critique of the Painting of Bahram Gur in the White Dome Based on Umberto Eco's Visual Codes* [Naghd-e Neshaneshenakhti-e Negareh-ye Bahram Gur dar Gonbad-e Sepid bar Asas-e Ramzegan-e Tasviri-e Umberto Eco]. *Comparative Studies of Art*, 4(8), 69-49. <https://doi.isc.ac/dor/20.1001.1.23453842.1393.4.8.4.7> (in Persian)
- Nizami Ganjavi. (1431). *Khamsa* (Manuscript VP-1000) [Manuscript]. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia. <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/233351?-ng=ru>
- Nizami Ganjavi. (1463). *Khamsa* (CBL Per 171) [Manuscript]. Chester Beatty Library, Dublin, Ireland. http://viewer.cbl.ie/viewer/image/Per_171/300/
- Nizami Ganjavi. (1481). *Khamsa of Nizami* (MS Or. 12208) [Manuscript]. British Library via Wikiwand. [https://www.wikiwand.com/en/articles/Khamsa_of_Nizami_\(Tabriz,_1481\)](https://www.wikiwand.com/en/articles/Khamsa_of_Nizami_(Tabriz,_1481))
- Nizami Ganjavi. (1494-1495). *Khamsah* (Or 6810) [Manuscript]. British Library, London, United Kingdom. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_6810
- Nizami Ganjavi. (1524-1525). "Bahram Gur in the White Palace on Friday," Folio 235 from a *Khamsa* (Quintet) of Nizami of Ganja (Accession No. 13.228.7.14) [Manuscript folio]. Metropolitan Museum of Art, New York, NY, United States. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446610>
- Nizami Ganjavi. (1560-1561). *Khamseh* (Supplément persan 1956) [Manuscript]. Bibliothèque nationale de France via Bibliissima. <https://portail.bibliissima.fr/ark:/43093/mdata80a061ba3ebcf-b6a5d6698b5bf8837b2b0a61686>
- Nezami Ganjavi. (2006). *Haft Gonbad* [Haft-gonbad] (translated and explained). Nashr-e Ney. Tehran. (in Persian)
- Nezami Ganjavi. (2013). *Khosrow and Shirin: A Critical Edition Based on 14 Manuscripts; Scientific Edition* [Khosrow va Shirin: matn-e elmi, enteqadi az rooy-e 14 noskhe-ye khatti]. (B. Servatian, Ed.). Amirkabir. Tehran. (in Persian)
- Nizami Ganjavi. (ca. 1430). "The Eavesdropper," Folio 47r from a *Haft Paikar* (Seven Portraits) of the *Khamsa* (Quintet) of Nizami of Ganja (Accession No. 13.228.13.6) [Manuscript folio]. Metropolitan Museum of Art, New York, NY, United States. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/455059>
- Sarraf, M. (1973). *Epistles of the Chivalrous Comprising Seven Fotowwat-namahs* [Rasayel-e Javanmardan moshtamel bar haft fotowwat-nameh: ghesmat-e Iran-shenasi]. Institut Français de Recherche en Iran. Tehran. (in Persian)
- Sattari, J. (2003). *A study on the story of Nezami's Haft Paykar* [Pajou-heshi dar ghesseh-ye Haft-Paykar-e Nezami]. Markaz Publishing. (in Persian)
- Servat, M. (1991). *The treasury of wisdom in Nezami's works* [Ganjineh-ye hekmat dar asar-e Nezami]. Amirkabir Publications. (in Persian)
- Shah Karami, M. R., Sahraei, Gh., & Heydari, A. (2022). *The Semantic Function of Color in Attar's Masnavi in Accordance with the Lyrical Miniatures of Bahram Gur's Seven Domes* [Kardkard-e Ma'na'i-e Rang dar Masnavi-ha-ye Attar dar Enetebaq ba Negareh-ha-ye Ghana'i-ye Haft Gonbad-e Bahram Gur]. *Islamic Art Studies*, 19(47), 266-240. <https://doi.org/10.22034/ias.2022.320995.1830> (in Persian)
- Sheikhi, A. (2016). *Analysis of Power Relations in the Era of Shahrokh Timurid and its Reflection in Khorasan Woodcarving Works* [Vakavi-ye monasebat-e ghodrat dar ahd-e Shahrokh-e Timuri va baztab-e an dar asar-e monabbat-e Khorasan]. [Doctoral dissertation, Iran University of Art]. Electronic Dissertations and Theses Iran University of Art (ETDs). (in Persian)
- Torkashvand, N. (2009). *A Comparative Study of the Indigenous Application of Colors in Iran with Color Psychology* (Case Study: Haft Peykar) [Barresi Tatbighi-e Karbord-e Bumi-e Rangha dar Iran ba Elm-e Ravanshenasi-e Rang (Motale'e Moredi: Manzumeh Haft Peykar)]. *Literature Monthly*, (148), 36-41. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/543324> (in Persian)
- Vothaghti Jalal, M., Faraji, Sh. & Nasiri, Z. (2020). *Study of Iranian Perfectionism in Nizami's Haft Peykar with Emphasis on the Great Myth of the Lady of Existence* [Barresi-e Kamalgarai-ye Irani Andar Haft Peykar-e Nezami ba Ta'kid bar Ostureh-ye Bozorg-e Banu-ye Hasti]. *Mysticism in Persian Literature*, 11(43), 199-91. <https://civilica.com/doc/1724687/>
- Zarrinkoub, A. (1993). *The elder of the treasury: In search of Nezami* [Pir-e ganjineh: Dar jostojou-ye Nezami]. Elmi Publications. (in Persian)
- Zarrinkoob, A. (2007). *The old man of ganjeh in search of nowhere* [Pir-e Ganjeh dar jostojuy-e nakoja-abad] (7th ed.). Sokhan. Tehran. (in Persian)
- احمدی ملکی، رحمان. (۱۳۷۸). *پیکرهای رنگی هفت‌پیکر ادبیات داستانی*، (۵۲)، ۱۸-۳۹. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/193725>
- اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۸۵). *ترنج، میوه‌ای از جنس میوه‌های بهشتی*. فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، (۹)، ۲۱-۳۴. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/369408>
- الحسنی الحسینی، ابوالقاسم علی بن موسی بن جعفر بن محمد بن طلوس. (۱۹۹۴). *مهج الدعوات و منهج العبادات* (حسین الاعلمی، مقدمه و تعلیق). موسسه الاعلمی للمطبوعات.
- امانی تهرانی، عبدالحمید. (۱۳۸۳). *بیان تجسمی در هفت‌پیکر نظامی همراه با تحلیل هشت نگاره برگزیده*. نشریه هنر، (۶۰)، ۸۸-۱۱۱. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/645540>
- انوشه، حسن. (۱۳۸۱). *دانشنامه ادب فارسی* (جلد ۷). سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ترکاشوند، نازیانو. (۱۳۸۸). *بررسی تطبیقی کاربرد بومی رنگ‌ها در ایران با علم روانشناسی رنگ* (مطالعه موردی: منظومه هفت‌پیکر). کتاب ماه ادبیات، (۱۴۸)، ۳۶-۴۱. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/543324>
- ثروت، منصور. (۱۳۷۰). *گنجینه حکمت در آثار نظامی*. انتشارات امیرکبیر.
- حسینی، مریم. (۱۳۹۳). *بررسی نمادها و زبان تصویر در هفت‌پیکر نظامی* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی

دانشگاه آزاد اسلامی.

خانقاهی سرخسی، خواجه ابونصر طاهر بن محمد. (۱۳۴۷). *گزیده در اخلاق و تصوف*. بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). *پیر گنجینه: در جستجوی نظامی*. انتشارات علمی. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). *پیر گنجینه در جستجوی ناکجا آباد (ویرایش ۷)*. سخن. ستاری، جلال (۱۳۸۲). *پژوهشی در قصه هفت پیکر نظامی*. نشر مرکز.

شاه کرمی، محمدرضا و صحرائی، قاسم و حیدری، علی. (۱۴۰۱). *کارکرد معنایی رنگ در مثنوی‌های عطار در انطباق با نگاره‌های غنایی هفت گنبد بهرام گور*. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۹ (۴۷): ۲۶۶-۲۴۰. <https://doi.org/10.22034/ias.2022.320995>. 1830

شیخی، علیرضا. (۱۳۹۵). *واکاو مناسبات قدرت در عهد شاهرخ تیموری و بازتاب آن در آثار منبت خراسان* [رساله دکتری، دانشگاه هنر ایران]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه هنر ایران.

صراف، مرتضی. (۱۳۵۲). *رسایل جوانمردان مشتمل بر هفت فتوت‌نامه: قسمت ایران‌شناسی*. انستیتو فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.

عباسی، سکینه. (۱۳۸۹). *نقد و بررسی گنبد سفید (بر اساس قصه هفتم منظومه هفت پیکر حکیم نظامی گنجوی)*. *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، ۱۱ (۲۰): ۲۲۴-۲۰۳. <https://doi.org/10.29252/kavosh.2010.2511>

کاشانی، کمال‌الدین عبدالرزاق. (۱۳۶۹). *تحفه‌اللاخوان فی خصایص الفتیان* (سید محمد دامادی، مقدمه، تصحیح و تعلیق). علمی و فرهنگی.

کربن، هانری. (۱۳۶۳). *آیین جوانمردی (احسان نراقی، مترجم)*. نشر نو. (چاپ اثر اصلی

(۱۹۶۱)

لینگز، مارتین. (۱۳۹۴). *نماد و سرنمون (زهره عبدالله، مترجم)*. اطلاعات. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۱)

مصباح یزدی، محمدتقی. (۱۳۷۶). *راهیان کوی دوست: شرح حدیث معراج شفق*. معین، محمد (۱۳۳۸). *تحلیل هفت پیکر نظامی*. دانشگاه تهران. مقدم اشرفی، مختاروونا (۱۳۶۷). *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*. نگاه. مقصودی، نرگس (۱۴۰۱). *مطالعه تطبیقی اشعار گنبد سفید نظامی با چهار نگاره منتخب با تکیه بر دیدگاه ژرار ژنت*. *جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی*، ۳، ۱۰۷-۱۱۹.

<https://www.noormags.ir/view/en/articlepage/1985901>

موسوی لر، اشرف السادات و زهتاب، فاطمه. (۱۳۹۳). *نقد نشانه‌شناختی نگاره بهرام گور در گنبد سفید بر اساس رمزگان تصویری امبرتو آکو*. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۴ (۸): ۴۹-۴۹. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.23453842.1393.4.8.4.7>

نظامی، گنجوی. (۱۳۸۵). *هفت گنبد (ترجمه و شرح)*. نشر نی. نظامی گنجینه ای. (۱۳۹۲). *خسرو و شیرین: متن علمی انتقادی از روی ۱۴ نسخه خطی*. به تصحیح بهروز ثروتیان، امیرکبیر.

هانت، رولاند. (۱۳۷۸). *هفت کلید رنگ درمانی (ناهدید ایران‌نژاد، مترجم)*. جمال‌الحق. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۳)

وثاقتی جلال، محسن، فرجی، شیما و نصیری، زهرا. (۱۳۹۹). *بررسی کمال‌گرایی ایرانی اندر هفت پیکر نظامی با تأکید بر اسطوره بزرگ بانوی هستی*. *عرفانیات در ادب فارسی*، ۱۱ (۴۳): ۹۱-۱۹۹. <https://civilica.com/doc/1724687>