Comparative Analysis of Representative and Symbolic Elements in the Texts and Illustrations of Two Qajar Manuscripts of Nizami Ganjavi's *Haft Peykar*

Received: 18 Jun 2024
Received in revised form: 17 Oct 2024
Accepted: 17 Nov 2024

Ameneh Mafitabar iD
Assistant Professor, Department of Textile and Clothing Design, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art.
E-mail: a.mafitabar@art.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2024.377640.667288

Abstract

Haft Peykar (alternatively known as *Haft Gonbad* or Bahramnameh) represents the fourth opus of Nizami Ganjavi's illustrious corpus, divided into epic and lyrical segments within its narrative framework. The lyrical portion delineates Bahram Shah's encounters with princesses from seven distinct realms. While ostensibly portraying Bahram Gur's indulgence in hedonism, the narrative interweaves profound mystical, psychological, and historical significations, discernible through a meticulous exegesis of its layered meanings. This seminal literary work has been extensively reproduced and illustrated throughout Iranian history. Within this tradition, Nizami's narrative was visually interpreted during the Qajar era, notably in Manuscripts No. 1951 and No. 1898, produced in 1821 and 1832 and coinciding with the early Qajar era and the period under Fath-Ali Shah's reign, respectively. These manuscripts are currently preserved in the Golestan Palace Museum in Tehran, Iran. This study aims to analyze the texts and illustrations of these two Qajar manuscripts. The primary objective is to elucidate their shared representative and symbolic elements through an exhaustive examination of their artistic attributes. The central research question posits: What are the similarities and differences in the texts and illustrations of these two Qajar manuscripts of Nizami's *Haft Peykar*, and which representative or symbolic elements do they accentuate? The sampling of this research was done purposefully. The number of samples consists of fourteen illustrations, seven of which are from the copy of Khamsa Nizami No. 1951 and the other seven from the copy No. 1898, preserved in Golestan Palace Museum. The constant variable is the story of *Haft Peykar*. The dependent variable was how to represent this legend regarding the visual characteristics of the art of the first period of Qajar. Utilizing a comparative-analytical qualitative methodology, the data were collected through document research. The findings reveal that certain representative and symbolic elements are pivotal in the visualization of both manuscripts' illustrations. The illustrations immediately resonate with the audience familiar with the text, invoking the thematic essence of the imagery. Notable instances include the depiction of the dome at the top of the image grid, the chromatic emphasis within each miniature, and the strategic positioning of female and male protagonists at the center of the composition. However, stylistic discrepancies are evident between the manuscripts. Manuscript No. 1898 adheres rigorously to contemporaneous stylistic conventions, portraying multiple figures with flushed countenances, elaborate attire, and opulent jewelry, accompanied by minstrels and attendants serving an array of delicacies. This manuscript embodies the quintessence of the period's popular artistic style. In contrast, Manuscript No. 1951, from the early years of Fath-Ali Shah's reign, depicts characters in profile with pronounced noses, sparse hair, and slender physiques, reflecting the illustrator's limited artistic proficiency rather than intentional stylistic choice. Consequently, Manuscript No. 1898 remains loyal to the Qajar artistic style, whereas Manuscript No. 1951 diverges from this tradition. Paradoxically, Manuscript No. 1951 exhibits a higher loyalty to the literary text's essence. Despite these stylistic variances, both manuscripts emphasize the depiction of the dome, the symbolic application of color, and other decorative components, including attire, as the most salient symbolic elements in elucidating the miniatures' themes.

Keywords
Qajar Miniature, Nizami's *Haft Peykar*, Golestan Palace Museum, Literary Text, Symbolic Elements

Citation: Mafitabar, Ameneh (2025). Comparative analysis of representative and symbolic elements in the texts and illustrations of two qajar manuscripts of Nizami Ganjavi's *Haft Peykar*, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *30*(1), 33-48. (*in Persian*)

© The Author(s). Publisher: University of Tehran Press.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۰، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

تحلیلی بر صور بازنمایانه و نمادین در دو نسخه قاجاری از *هفت گنبد* نظامی در تطبیق نگاره‌ها و متن ادبی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۲۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۸/۲۷
آمنه مافی‌تبار: استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. E-mail: a.mafitabar@art.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.377384.615889

چکیده

هفت گنبد، چهارمین مثنوی از خمسهٔ نظامی است که منبع الهام نگارگران بوده است. در تداوم این سنت فرهنگی، این افسانه در دورهٔ قاجار به‌تصویر درآمد که ازجملهٔ آن‌ها نسخه‌های شمارهٔ ۱۹۵۱ و ۱۸۹۸، محفوظ در کاخ‌موزهٔ گلستان است. هدف این مقاله، مقایسهٔ متن ادبی و تصویری در این دو نسخهٔ قاجاری است، به‌طوری که عناصر بازنمایانه و نمادین مشترک شناسایی گردد. با این نگاه، پرسش آن است: مقایسهٔ متن و تصویر در دو نسخهٔ قاجاری *هفت گنبد* نظامی، مبیّن چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی بین متن ادبی و تصویری است و بازیابی این مصادیق بر اهمیت کدام صور بازنمایانه صحه می‌گذارد؟ نتیجهٔ این مطالعه به شیوهٔ تحلیلی‌تطبیقی مشخص ساخت: در تصویرسازی هر نسخه، ادای دین به متن ادبی و تأسی به سبک هنری زمانه به موازات قابل بازیابی هستند. در بحث صوری، نسخهٔ ۱۸۹۸ به سبک نقاشی قاجار تعهد بیشتری دارد و درمقابل نسخهٔ ۱۹۵۱ با تداعی تاریکی شب، سهم بزرگ‌تری در وفاداری به متن ادبی داشته است. در تصویرسازی هر دو نسخه، تأکید بر نمایش گنبد، قرارگیری شاه و شاهدخت در مرکز قاب تصویر، همین‌طور نمود رنگ در گنبد و تمام عناصر دکوراتیو حتی پوشش افراد؛ از تأثیرگذارترین عناصر نمادینی هستند که در تشخیص مضمون نگاره‌ها مؤثر می‌افتند.

واژه‌های کلیدی
نگارگری قاجار، *هفت گنبد* نظامی، کاخ موزه گلستان، متن ادبی، صور نمادین

استناد: مافی‌تبار، آمنه (۱۴۰۴)، تحلیلی بر صور بازنمایانه و نمادین در دو نسخه قاجاری از *هفت گنبد* نظامی در تطبیق نگاره‌ها و متن ادبی، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۰(۱)، ۳۳–۴۸.

© نگارنده(گان).
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

پنج منظومهٔ مثنوی نظامی به نام پنج گنج یا خمسه مشهور است که بر مجموعهٔ *مخزن الاسرار*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *هفت گنبد* و *اسکندرنامه* دلالت می کند. *هفت گنبد* که مورد بحث این پژوهش است با عناوین دیگر نیز شناخته می‌شود که از جملهٔ آن‌ها *بهرام‌نامه* یا *هفت‌پیکر* است. این مثنوی در ظاهر از خوشگذرانی‌های بهرام گور سخن می گوید، اما هر افسانه‌ای، معانی غنی عارفانه، روان‌شناختی و تاریخی نیز دارد که با غور در سطوح معنایی آن قابل دریافت و درک است. با نظر به چنین مضامینی، این اثر ادبی ارزشمند، بارها در طول تاریخ، استنساخ و تصویر شده است. مقالهٔ حاضر می کوشد دو نسخهٔ قاجاری برآمده از این افسانه را به تدقیق بگیرد و میزان تطابق متن و تصویر را در هر نسخه و همین‌طور در قیاس با دیگری بررسی کند. بدین طریق، نه‌تنها این موضوع از منظر هنر قاجاری محل مطالعه قرار می گیرد که دو نسخهٔ کم‌تر شناخته شده و مغفول در کاخ موزه گلستان معرفی می‌شود. با این نگاه، پرسشی وجود دارد: مقایسهٔ متن و تصویر در دو نسخهٔ قاجاری *هفت پیکر* نظامی، مبین چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی بین متن ادبی و تصویری است و بازیابی این مصادیق بر وجود و اهمیت کدام صور بازنمایانه یا نمادین صحه می گذارد؟ در ضرورت انجام این مطالعه آنکه، دو نسخهٔ مذکور، پیش‌تر مورد توجه پژوهشگران نبوده است. ازسویی، تطبیق متن و تصویر بر دانش مخاطب نسبت به آثار شاخص ادبی (در این مورد خاص، *هفت گنبد*) و هنر قاجار (در این نمونه، نگارگری) می‌افزاید. بدین‌ترتیب آنچه در پی می‌آید ابتدا *خمسهٔ نظامی* و داستان *هفت گنبد* را از نظر می گذراند و با مقدمه‌ای بر نگارگری قاجار و نسخه‌شناسی دو اثر مورد بحث، هفت نگارهٔ مرتبط با داستان *بهرام‌نامه* را از دو نسخهٔ ۱۹۵۱ و ۱۸۹۸ در مقایسه با یکدیگر و در تطبیق با متن ادبی بررسی‌می‌نماید.

روشی پژوهش

این پژوهش کیفی که در بستر تاریخی تعریف می‌شود به شیوهٔ تحلیلی ـ تطبیقی و با استفاده از مطالعات اسنادی می کوشد به هدف خود دست پیدا کند. در این رهاورد، استفاده از فیش‌برداری و تصویرخوانی راهگشا خواهد بود. نمونه گیری این پژوهش به شیوهٔ هدفمند صورت می گیرد. تعداد نمونه‌ها، مشتمل بر چهارده نگاره است که هفت مورد از نسخهٔ خمسه نظامی شمارهٔ ۱۹۵۱ و هفت مورد دیگر از نسخهٔ شمارهٔ ۱۸۹۸، محفوظ در کاخ موزهٔ گلستان است. متغیر ثابت، داستان هفت گنبد نظامی است. متغیر وابسته، چگونگی بازنمایی این افسانه با نظر به خصایص تجسمی هنر دورهٔ نخست قاجار خواهد بود که امکان طرح بحث را فراهم می کند.

پیشینه‌پژوهش

در زمینهٔ ارتباط متن ادبی و نگارگری ایرانی، دربارهٔ اصلی‌ترین مراجع می‌توان به کتاب *نقاشی و ادبیات ایرانی* به قلم پولیا کووا و ز. ای. رحیموا اشاره کرد (۱۹۸۷م.) که در سال ۱۳۸۱ به فارسی ترجمه شد. نویسندگان این کتاب، به مطالعهٔ چگونگی بازنمایی نقش انسان در تعاطی نقاشی و ادبیات (شعر) پرداخته و بر نگاره‌های عصر تیموری و صفوی تمرکز کرده‌اند. اما دربارهٔ *هفت گنبد* نظامی، به صورت خاص، افزون بر دویست مقاله در حوزهٔ علوم انسانی (ادبیات) منتشر شده است. ازجملهٔ آن‌ها که قرابت بیشتری با حوزهٔ هنر دارد می‌توان به «تحلیل *هفت گنبد* نظامی بر اساس عناصر هنرهای تجسمی» از زینب نوروزی و فهیمه مختاری در *فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی* (۱۳۹۱) اشاره کرد. نمونه‌های متعددی هم وجود دارند که به صورت مشخص از دریچهٔ هنر نگارگری به نسخ مصور خمسهٔ نظامی پرداخته‌اند که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به «رمزگشایی معانی عرفانی رنگ در نگاره‌هایی از *هفت گنبد* (بر اساس آراء حکیمان اسلامی)» از جلال‌الدین سلطان کاشفی و همکاران در *فصلنامه نگارینه هنر اسلامی* (۱۳۹۳) استناد کرد، مقاله‌ای که به وجوه عرفانی، وصال و قرب الهی این داستان عبرت‌انگیز پرداخته و چگونگی نمود آن در هنر و ادبیات را نشان داده است.

برخی نیز به صورت خاص بر معانی نمادین یک بخش از این منظومه تمرکز داشته‌اند یا مفاهیم مکنون دربخشی از صورت داستانی را به فحص گرفته‌اند که از میان آن‌ها، نمونه‌هایی هم‌چون «نقد نشانه‌شناسانه نگارهٔ بهرام گور در *گنبد سپید* بر اساس رمزگان تصویری امبرتو اکو» از اشرف‌السادات موسوی لر و فاطمه زهتاب در *دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر* (۱۳۹۳)، «تحلیل اکسپرسیون رنگ قرمز در *هفت پیکر* نظامی بر اساس عرفان اسلامی» از رضا رفیعی‌راد در *فصلنامه رهپویه هنرهای تجسمی* (۱۳۹۹) و همین‌طور «تحلیل چگونگی بازتاب مفاهیم رمزگونه داستان گنبد سیاه *هفت پیکر* در نگاره نسخه مصور *خمسه نظامی* مدرسه عالی شهید مطهری» از فرزانه مهریار و همکارانش در *فصلنامه فنون ادبی* (۱۴۰۰) قابل توجه است. بعضی نیز مفهوم و اسلوب معماری را در نگاره‌های به جای مانده با محوریت این اثر ادبی فاخر محل بررسی قرار داده‌اند: «پژوهشی پیرامون وصف معمار در *هفت پیکر* نظامی» از علی اسدپور و شهاب‌الدین صادقی (۱۴۰۰) و «جست‌وجوی وجوه معمارانه در *هفت پیکر* نظامی گنجوی» از رضا بلدی و همکاران، هر دو در *فصلنامه هنر و تمدن شرق* (۱۴۰۲) نمودگاری بر این زاویهٔ دید هستند. آنچه مقاله حاضر را از نمونه‌های پیشین متمایز می گرداند: تطبیق متن ادبی و تصویر در دونسخهٔ مغفول قاجاری است تا ضمن قیاس چگونگی بازنمود صور نمادین ادبی در متن تصویری، شناسایی ویژگی‌های هنرمندانهٔ این نسخ از یاد رفته، البته در سایهٔ هنرهای تصویری دورهٔ قاجار محقق گردد.

مبانی نظری پژوهش

داستان هفت پیکر نظامی

هفت گنبد (*هفت پیکر* یا *بهرام‌نامه*) روایت پادشاه افسانه‌ای ایران به نام بهرام گور است. *هفت گنبد*، چهارمین منظومهٔ نظامی است که از لحاظ ساختار داستانی می‌توان آن را به دو بخش حماسی و غنایی تقسیم کرد. داستانی که در مقایسه با منظومه‌های عاشقانهٔ خمسه هم‌چون *لیلی و مجنون* یا *خسرو و شیرین*، کم‌تر محل توجه عامهٔ مردم بوده است (کاکاوند، ۱۴۰۲). روایتی از زندگی پادشاه واقعی به نام بهرام پنجم ساسانی که به قدرت تخیل شاعرانه بال و پر گرفته است. نکته آنکه، روایت زندگی بهرام، در اصل از *شاهنامه* فردوسی گرفته و در سدهٔ هفتم ه.ق. توسط نظامی بازتعریف شده است. درواقع هفت دختر این منظومه، افسانه‌هایی را نقل می کنند که پیش از نظامی نیز رایج بوده اما گردآوری مجموعهٔ آن داستان‌ها با هم از شاهکارهای نظامی است و طرز افسانه‌سرایی آن‌ها به طرز شگرفی، یادآور داستان‌سرایی شهرزاد در *هزار و یک شب* است.

بر اساس آنچه در متن ادبی آمده، بهرام گور که برای تربیت، نزد نعمان،

پادشاه عرب سکونت داشت؛ در نونهالی به قصر پنهانی از کاخ خورنق ورود می‌کند و در آنجا هفت نگاره از هفت زن زیبا می‌بیند (هفت پیکر). این نقاشی‌ها درواقع، تجسم نمادینی عروس‌های آیندهٔ او هستند. با نظر به این خاطره، بهرام بعدها که پادشاهی می‌رسد دستور ساخت قصری را می‌دهد که متناسب با وضع ستارگان، روزهای هفته، طالع، اقلیم و غیره است: قصری با هفت کوشک که با رنگ‌های سیاه، زرد، قرمز، صندلی، آبی، فیروزه‌ای و سفید تعریف می‌شود. این هفت کوشک با هفت رنگ، به نام هفت سیاره و هفت روز هفته است که شاهزاده‌خانم‌های هفت ملیت در آن‌ها سکونت دارند. بهرام هریک از روزهای هفته به دیدار یکی از همسران خود می‌رود و با ایشان وقت می‌گذراند و در پایان شب، افسانه‌هایی را می‌شنود که ایشان راوی آن‌ها هستند (جدول ۱). داستان‌ها مشتمل بر موضوعات ذیل است: ۱. داستان مَلک و رفتن او به شهر مدهوشان که مردم آن سیه پوشند؛ ۲. داستان پادشاه عراق و کنیزک بدپسند و پدرش؛ ۳. داستان عشق بِشر پرهیزکار و سفر او به همراهی ملیخای جهود مغرور؛ ۴. داستان دختر پادشاه روس که در حصار طلسم‌آمیز نشسته بود و شاهزاده؛ ۵. داستان ماهان مصری و دعوت او به باغ و فریفتگی‌های وی؛ ۶. داستان خیر و شر؛ ۷. داستان خداوند باغ و مهرو (معین، ۱۳۲۷، ۴۳).

سبک‌شناسی نگاره‌های نسخ خطی در عصر قاجار

یک سال پس از تاج‌گذاری آغامحمدخان، یعنی در ۱۲۱۲ه.ق /۱۷۹۶ م.، سلطنت به‌دست فتحعلی‌شاه افتاد. این دوره، منادی احیای نگارگری ایران پس از صفویه شد و مکتبی مشخص به‌وجود آورد (رابینسون، ۱۳۷۴، ۲۲۵). با این حال، نگارگری قاجار شامل مفهومی از نگارگری کهن ایران، هم‌چون آثار دورهٔ تیموری یا اوایل صفوی نیست (گودرزی، ۱۳۸۴، ۸۴)، ساختار متقارن براساس خطوط عمودی و افقی، استفاده از رنگ‌های محدود و گرم، اهمیت یافتن پیکرهٔ انسانی و پر کردن کل فضای اثر با آن، تجسم جلال آرمانی پیکره‌ها مبتنی بر زیبایی‌شناسی فرهنگ ایرانی، خاصه ادبیات، توجه به تزیین‌گرایی در آثار نقاشی، مشخص نبودن منبع نور و بدون سایه بودن تمام سوژه‌های تصویر در پیش‌زمینه، تنها برخی از دستاوردهای نقاشی مکتب زند بود که در عصر قاجار تداوم یافت (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲، ۳۹). در این میان، ترکیب عناصر تقریباً ناهمگون با استفاده از شیوه‌های فنی جدید، ساده‌سازی خاص و خلق فضاهای میان دوبعدی و سه‌بعدی پایه‌های اساسی را شکل داد (گودرزی، ۱۳۸۴، ۶۸)؛ به‌طوری که می‌توان ادعا کرد، همان‌طور که در دوره‌های گذشته تجربه شده بود، ایرانیان برخی از شیوه‌های خارجی را که به مذاقشان خوش می‌آمد، انتخاب و آن را در سنت خود ادغام کردند (کن‌بای، ۲۰۰۴/ ۱۳۸۲، ۱۲۶)؛ درنتیجه، مهم‌ترین رُکن هنری این عصر، تحدید سهم شیوه‌های وارداتی در نقاشی ایرانی است. این موضوع به پیدایی هویت تازه در هنر ایران می‌انجامد که به بهترین نحو در نقاشی‌های دورهٔ اول، قابل رؤیت است: به‌رغم اهمیت پیکر انسان، همواره شبیه‌سازی فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و وقار ظاهری می‌شود مثلاً مردان، با ریش بلند، نگاه خیره و کمر باریک به تصویر درمی‌آیند. زنان با چهرهٔ بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنابسته، حالت مخمور به تصویر درآمده‌اند. همگی در جامگان زربفت و مرواریدنشان و غرق در جواهرات و زینت‌ها تجسم یافته‌اند. تاج، قالیچه، مخده و جز این‌ها، سراسر فاخر هستند. افراد بیشتر به‌واسطهٔ اشیاء معرفی می‌شوند و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آن‌ها مشهود نیست. اشیایی چون صراحی، جام، میوه و گلدان، فضای دوبعدی تصویر را پر می‌کنند (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۵۱). زنان در این آثار معمولاً در حال حرکات موزون یا نواختن ساز هستند و صراحی، جام و نظایر آن را در دست دارند. البته برخلاف باور برخی، این خصایص از جغرافیای دیگری نشأت نگرفته یا به تأثیر از سرزمین‌های اروپایی نیست. تمام این الگوها برگرفته از معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ ادبیات ایران است که پیشینهٔ بسیار دیرین در هنرهای تصویری این سرزمین دارد و بایست علت آن را در بطن ادبیات جست‌وجو کرد (علیمحمدی اردکانی،

جدول ۲. *خصایص تصویرسازی دورهٔ نخست قاجار (۱۴۰۳)*

نوع نمایش شخصیت‌ها		فضاسازی
چهره	پیکره	صحنه‌پردازی نمایش‌گونه
با فرم بیضی، تصنعی و عاری از احساس	سینه فراخ	شرح مقامی و نمایش عناصر پر اهمیت در میانهٔ قاب در ورای ارسی یا پنجره
ابروان خمیده (کمانی) و پیوسته	کمر باریک	مشخص نبودن منبع نور و بدون سایه بودن تمام عناصر تصویر در پیش‌زمینه
چشم‌های درشت بادامی، سرمه‌کشیده و مخمور	به سبک پوشش زمانه غرق در زینت	ساختار متقارن و استفاده از رنگ‌های محدود و گرم
لب‌های غنچه و گونه‌های گلگون، بینی کوچک و باریک	آراسته به انواع جواهرات و اشیای مروارایدنشان	استفاده از اشیاء برای معرفی افراد و پر کردن تصویر
موهای مجعد و پرپشت آویخته برای زنان و محاسن آراسته برای مردان		تأکید بر امکانات رفاهی مثل تخت و مخده، خوراک و نوشیدنی یا اسب و سلاح

جدول ۱. *عناصر نمادین در متن ادبی داستان هفت گنبد (۱۴۰۳)*

گنبدها (به ترتیب ورود بهرام)	اول	دوم	سوم	چهارم	پنجم	ششم	هفتم
روز	شنبه	یکشنبه	دوشنبه	سه شنبه	چهارشنبه	پنج شنبه	جمعه
سیاره	زحل/ کیوان	شمس/ خورشید	قمر/ ماه	مریخ/ بهرام	عطارد/ تیر	مشتری/ اورمزد	زهره/ ناهید
ملیت‌شاهزاده‌خانم	هندوستان	روم (بیزانس)	خوارزم (ترکمنستان)	سقلاب (روس)	مغرب (مراکش)	چین	ایران
رنگ گنبد	سیاه	زرد	سبز	سرخ	فیروزه‌ای	صندل	سپید
شخصیت‌های اصلی و فرعی	فقط شاه و شاهزاده خانم (در شب‌هنگام و زمان نقل داستان) (با نظر به فضای داستانی، حضور کنیزکان و مطربان در طول روز انتظار می‌رود.)						
مکان	قصر هفت گنبد						
زمان	یک روز و شب کامل						
سایر جزییات	وجود انواع خوراک و نوشیدنی، همین‌طور بهره‌مندی از آلات طرب (در طول روز)						

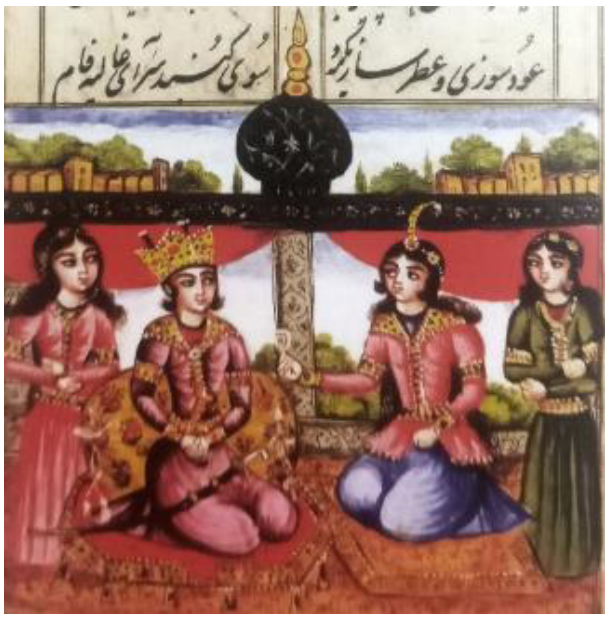
۱۳۹۲، ۱۳۲)، امری که تأثیر آن در تصویرسازی کتب دورهٔ قاجار نیز قابل بازیابی است (جدول ۲).

نسخه‌شناسی دو خمسه نظامی قاجاری در کاخ موزهٔ گلستان

درمیان نسخ قاجاری خمسهٔ نظامی که در کاخ موزهٔ گلستان محفوظ هستند، تنها در سه نسخه، صحنه‌هایی از هفت گنبد مصور گردیده است. در نسخهٔ شمارهٔ ۱۹۵۰، به‌رغم تصویرگری این افسانه، نمودی از هفت گنبد محیا نیست و دیگر صحنه‌های این داستان به نمایش درآمده است (تصویر ۱). لازم به تذکر است که هرچند نسخ مصور قاجاری معدود دیگری از هفت گنبد در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی دنیا قابل ادعاست (تصویر ۲) اما درمیان نسخ محفوظ در کاخ موزهٔ گلستان، تنها

تصویر ۱. *داستانی از هفت گنبد نظامی، قاجار (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۹۵۰)*

تصویر ۲. *گنبد سیاه از هفت گنبد نظامی، قاجار، موزه هنر اسلامی، قطر (شخب ابوضیاء و سوبرزخان، ۱۴۰۱، ۱۳۵)*



دو نسخهٔ مورد بحث در این مقاله هستند که این مضمون را به نمایش درمی‌آورند. نسخهٔ ۱۹۵۱، متعلق به سال ۱۲۳۷ ه.ق/ ۱۸۲۱ م. با قطع وزیری و کاغذ ترمه، متن کاملی از خمسهٔ نظامی است که کاتب آن را در زمان جلوس فتحعلی‌شاه، نوشته و تقدیم نموده است. اثری که درمجموع ۲۵ مجلس نقاشی آبرنگ به سبک دوران نخست قاجار دارد. کاتب این اثر، محمد هادی حاجی عبدالله آشتیانی قمی بوده و نقاش آن، نامشخص است (آتابای، ۱۳۵۵، ۱۲۷۳). مورد دیگر، نسخهٔ شمارهٔ ۱۸۹۸، خمسهٔ نظامی، آن هم در قطع وزیری و با استفاده از کاغذ ترمه است که ۵۷ مجلس آبرنگ به سبک نقاشی دوران نخست قاجار دارد. این اثر به سجع مُهر ناصرالدین‌شاه در سال ۱۲۷۱ ه.ق/ ۱۸۵۴ م. مرقوم گردیده که به معنی آن است که در این تاریخ، ابتیاع شده است. اما درحقیقت نگارش آن در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۴۸– ۱۲۴۶ ه.ق/ ۱۸۳۲– ۱۸۳۰ م. (مقارن با دورهٔ فتحعلی‌شاه) بوده و کاتب آن، محمدصادق نائینی و نقاش آن نامشخص است. (آتابای، ۱۳۵۵، ۱۳۰۶)

مقایسه متن ادبی و تصویری در دو نسخهٔ خمسهٔ قاجاری

مطابق متن ادبی نظامی، بهرام در هر روز، لباسی متناسب با رنگ هر گنبد به تن کرده و رهسپار آن گنبد خاص می‌شود. گنبدی که در تمام جزییات به یک رنگ آراسته شده است:

کرده هر دختری به رنگ و به رای
گنبدی را ز هفت گنبد جای
وز نمودار خانه تا به فریش
کرده همرنگ روی گنبد خویش
چون به نیروی رای فرزانه
مجلس آراستی به هر خانه
هر کجا جام باده نوشیدی
جامه همرنگ خانه پوشیدی (نظامی، ۱۳۹۱، ۶۹۰)

روز شنبه: گنبد سیاه

بهرام، روز شنبه، جامه‌ای سیاه بر تن می‌کند و نزد بانوی هند می‌رود:

روز شنبه زد بر شماسی
خیمه زد در سواد عباسی
سوی گنبد سرای غالیه فام
پیش بانوی هند شد به سلام (نظامی، ۱۳۹۱، ۶۹۱)

در گنبد سیاه، شهبانو، روایتگر چرایی سیه‌پوشی مردم شهر است که به اندوه و پوشیدن لباس سیاه، شهره هستند یعنی بهرام گور مراحل آبدیدگی و کمال را با رنگ سیاه آغاز می‌کند (بیدمشکی، ۱۳۹۱، ۶۹). افسانهٔ جادویی که شاهدخت هند نقل می‌کند، مبین صبر و بردباری است. در این پاره، شاهزاده‌خانم هند، پس از عشرت و دعا به جان شاه، افسانه شاه سیاهپوشان را بازگو می‌کند: در سرای پادشاهی هند، کنیزی بود که همواره حریرِ سیاه بر سر خود می‌افکند و چون علت را از وی جویا شدند دلیل را بر سیاهپوشی مالک پیشین خود عنوان کرد...

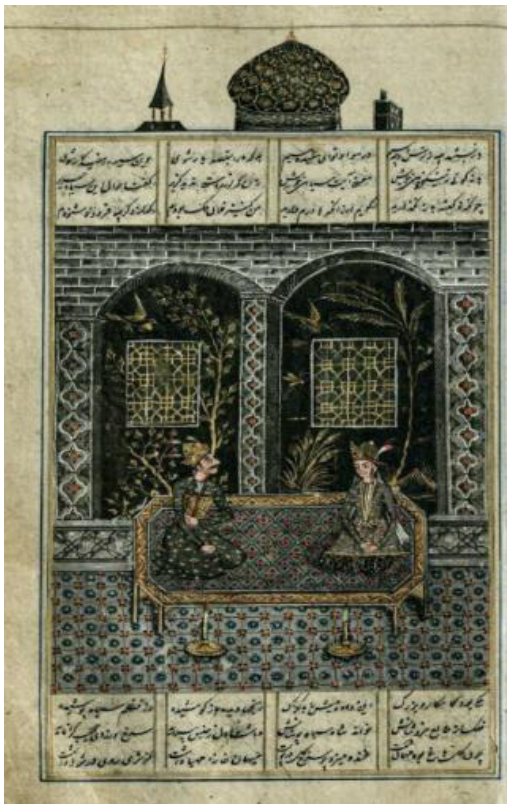
در (تصویر ۳) از نسخهٔ قاجاری قدیم‌تر (متعلق به سال ۱۲۳۷ ه.ق/ ۱۸۲۱ م.) آنچه حائز توجه می‌نماید آن است که دو پیکر زنانه و مردانهٔ شاهدخت و شاه از قواعد خاص زیبایی‌شناسی قاجار تبعیت نمی‌کنند. به‌عنوان نمونه به عوض موهای سیاه بلند و مواج برای زنان، گوش‌های بانو از زیر کلاه

و موهای کم‌پشت او، هویداست یا شاه به عوض محاسن بلند، بدون ریش تصویر شده و فقط سبیلی دارد که به زیر بینی نسبتاً بزرگ وی قرار گرفته است. در کل، آنچه در تصویرسازی این نسخه، کاملاً مشهود است، عدول از قواعد چهره‌پردازی قاجاری است که دامنهٔ آن حتی تا حدود پیکرنگاری و به‌طور خاص پوشاک گسترده می‌شود به‌طوریکه کلاه‌های زنانه، تکلیف مشخصی ندارند و ظاهراً به یکی دو سده قبل (زنان گرجی در عهد صفوی) باز می‌گردند. پوشش شاه و شاهزاده‌خانم فاقد هرگونه تزیینات به ویژه بازوبند و گردنبند مرواریدنشان است و فارغ از تاج شاهزاده، هر نگاره می‌تواند نمودی از دو فرد عام جامعه باشد که تنها به جهت قرارگیری در فضای کاخ، جلوهٔ ملوکانه به خود می‌گیرند. دوگانگی مبرزی که در کلیت نگاره‌های این نسخه هویداست و حتی در بُعد مکانی هم نمود پیدا می‌کند: گنبد، برج و بارویی که در فراز نگاره، تصویر شده نیز یکی (گنبد)، ایرانی است و دیگری (برج)، معماری بیزانسی را یادآوری می‌کند. نکتهٔ بصری جالب توجه در این نگاره، طبیعت‌نگاری نسبتاً ناتورالیستی کوه، درخت، پرنده و حتی حشره‌ای (پشه) است که با رنگ خاص نگارگری ایرانی یعنی طلایی به شیوه‌ای تشعیرگون بر طاق‌نماهای سیاه‌رنگ تصویر شده و اختلاط فضای ایرانی – فرنگی را دیگربار به صراحت مورد تأکید قرار داده است. اما در مقایسه این نگاره با متن ادبی، مصادیق مؤید تاریکی و سیاهی شب در تمام ارکان تصویر مورد اعتنا بوده و نمایش آن با تجسم دو شمع در پیش‌روی عشاق و نمایش سیاهی شب در ورای پنجره‌های مشبک پس سر ایشان هویداست. شاه و شاهزاده هر دو بر یک تختگاه نشسته‌اند، با یکدیگر خلوت کرده‌اند و نمودی از کنیزکان و خدمتکاران، انواع موکولات و آلات طرب مشهود نیست چنانکه مطابق با متن ادبی هرچند وجود این موارد، در طول روز و به جهت عیش و نوش مورد تأیید است اما در هنگامهٔ داستان‌سرایی شاه‌بانو و خلوت ایشان، کوچک‌ترین اشاره‌ای به همراهی دیگر افراد یا وسایل ضیافت نبوده است.

(تصویر ۴) از دیگر نسخهٔ قاجاری (متعلق به ۱۲۴۸ ه.ق/ ۱۸۳۲م.)، تنها مجلسی از این مجموعه است که گنبد کوشک در بالای نگاره، تصویر نشده است و شاید علت آن، تحشیه‌ای باشد که بر متن ادبی نوشته‌اند و به این ترتیب چون نگارش متن پیش از تصویرگری به انجام می‌رسیده، فضای لازم برای نمایش گنبد وجود نداشته است. در این نگاره، تمام پیکره‌ها که مبتنی بر هفت تن هستند از قواعد تصویرنگاری قاجار پیروی می‌کنند. در بُعد قیاس با متن ادبی هم، شاه و شاهدخت نیز همچنان بر یک تخت‌گاه نشسته‌اند و رنگ مشکی در تمام شئون غالب است اما تأکیدی بر زمان (شب‌هنگام) وجود ندارد و برخلاف نمونهٔ پیشین که تصویرگری با نمایش شمع‌های روشن کامل شده بود، ظاهراً زمان روایت داستان مشخص نیست. همین‌طور پنج کنیزک با آلات طرب هم‌چون دف و تنبک یا انواع میوه هم‌چون سیب، گرمی‌بخش محفل هستند یا به نشانهٔ احترام دست بر سینه پشت ایشان ایستاده‌اند. بدین سیاق و به دلیل حضور کنیزکان و انواع خوراک، بیشتر به‌نظر می‌رسد، نگارگر، تصویرگر خوشی‌ها و عیش طول روز پادشاه در گنبد سیاه است که نمود آن با اسلوب نقاشی قاجار هم‌چون نمایش سرور و طرب یا پرکردن فضای نقاشی با میوه و خوراک تناسب بیشتری دارد.

بدین ترتیب می‌توان ادعا کرد که در هر دو نسخه، رنگ، مهم‌ترین عامل نمادینی است که نقاشان به آن ادای دین داشته‌اند اما در نسخهٔ ۱۹۵۱،

تصویر ۳. *گنبد سیاه از هفت گنبد نظامی، قاجار (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۹۵۱)*



تصویر ۴. *گنبد سیاه از هفت گنبد نظامی (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۸۹۸)*

تأسی به متن ادبی با تحدید پیکره‌ها و نمایش زمان شب برتری دارد و در نسخهٔ ۱۸۹۸، تعهد به متن ادبی در قیاس با سنت هنری زمانه در مرتبهٔ دوم قرار می‌گیرد به‌طوریکه نقاش، نمایش مجلس بزم شاهانه با کنیزکان پرتعداد و انواع خوراک و نوشیدنی را به پیروی از متن ادبی مبنی بر تجسم محفل انس دونفره برتری می‌دهد و به این ترتیب در یک تعبیر مسامحه‌برانگیز، تجسم روز واقعه را به جای شب می‌نشاند.

روز یکشنبه: گنبد زرد

در صبح روز دوم، بهرام جامه‌ای زرد به تن می‌کند و نزدِ بانوی روم می‌رود:

جام زر برگرفت چون جمشید
تاج زر برنهاد چون خورشید
زرفشانان به زرد گنبد شد
تا یکی خوشدلیش در صد شد (نظامی، ۱۳۹۱، ۷۱۵)

روشنایی برآمده از نور آفتاب، از اصلی‌ترین ظواهر رنگ روز یکشنبه است. با این تعبیر، رنگ زرد، توانایی منطقی و خودکنترلی را برای رسیدن به روشن‌بینی تقویت می‌کند. خاصه آنکه پیش از اسلام، هنگامی که آیین زرتشت، سراسر ایران را فراگرفت و مهرپرستی، جای خویش را به آن وانهاد، بازهم آتش که نمودگاری از خورشید بود و در آتشکده‌ها همچنان جاوید باقی ماند. مسلماً با چنین عقبه‌ای، افسانهٔ گنبد ساختار کاملاً منطقی را دنبال می‌کند که درنتیجه به دلیل ادعاهای منطبق با واقعیتش به داستان‌های کوتاه و مدرن امروزی بسیار شباهت دارد (بیدمشکی، ۱۳۹۱، ۷۶). در این پاره از ابیات، شب‌هنگام بهرام از شاهزاده‌خانم درخواست می‌نماید تا داستانی را برای او بازگو کند. مضمون داستان شاهزاده‌خانم روم از امپراتوری بیزانس، عشق، وفاداری و به ویژه صداقتی دوجانبه است که زن و شوهر باید رعایت کنند (بری، ۱۴۰۰، ۲۵۶). او چنین گفت: روزی در یکی از شهرهای عراق، شاهی بسیار خوش‌آوازه بود که از هر هنری بهره‌ای برده بود. اما در طالع شاه آن بود که از زنان جفا می‌دید؛ پس شاه از هر زنی دوری می‌کرد تا دردسری نبیند....

(تصویر ۵) از نسخهٔ ۱۹۵۱ شاه و شاهدخت را در گنبد زرد نشان می‌دهد. به تبعیت از اسلوب تصویری کاربردی در این نسخه، در قسمت فوقانی جدول‌کشی، گنبد، برج و بارو (البته این‌بار دو برج) ترسیم شده که در این نگارهٔ خاص، رنگ زرد به خود گرفته است. شاه‌بانو و بهرام، هر دو با چهره‌های نسبتاً ناتورالیستی و پیکره‌های باریک بر تختی نشسته‌اند که به شیوهٔ سنتی هنری ایران از قواعد پرسپکتیو عدول کرده است. در جهت تبعیت از متن ادبی، تمام عناصر تصویر هم‌چون پرده، فرش و تختگاه در مایه‌های رنگ زرد تعریف شده است، البته این‌بار فضای شب از ورای طاق‌های پشت سر شخصیت‌ها هویدا نیست و تأکید به تاریکی شب، صرفاً با وجود دو شمع در پیش‌روی آن‌ها صورت گرفته که تقارن ترکیب مورد علاقهٔ نقاشان قاجاری را مورد تأکید بیشتر قرار می‌دهد.

درمقابل در (تصویر ۶) از نسخهٔ ۱۸۹۸، همچنان زمان وقوع داستان نامشخص است. شاه بر تختی جلوس نموده و بر مخده تکیه زده و شاهزاده‌خانم در برابر او بر زمین نشسته است. در نگاره‌های متعلق به این نسخه از هفت گنبد به غیر از نگارهٔ مربوط به گنبد سیاه (تصویر ۴) شاهزاده‌خانم همواره پیش‌روی بهرام‌شاهِ تکیه داده بر مسند قدرت،

تصویر ۵. گنبد زرد از هفت گنبد *نظامی*، قاجار، مأخذ: (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۹۵۱)

تصویر ۶. گنبد زرد از هفت گنبد *نظامی*، قاجار، مأخذ: (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۸۹۸)

در مرتبه‌ای پایین‌تر روی زمین زانو زده یا نشسته است. به‌طوریکه این نوع تصویرسازی، بیش از هر چیز لحظهٔ خوشامد و دعاگویی شاه‌بانو به جان پادشاه را تداعی می‌کند. هم‌چون نگارهٔ پیشین از این نسخه، پنج خدمتکار، شاهدخت را همراهی می‌کنند که درمجموع با شاه، هفت پیکر را به نمایش می‌گذارند. سه تن از ایشان در برابر یک حوض در میانهٔ کوشک به طرب مشغول هستند و دو تن دیگر دست به سینه به خدمت ایستاده‌اند و با این نوع صحنه‌آرایی، بیش از پیش عیش و نوش طول روز را یادآوری می‌کنند تا خلوت شبانه‌ای که خاص شاهزاده‌خانم و بهرام بوده است. به این ترتیب، چنین حضوری برای خدمتکاران و مطربان، به موازات ساخت و ساز تصویر با عناصری چون حوض و فواره، علاوه‌بر تأکید به فضای پادشاهی و ملوکانه درباری، تداعی‌گر شیوهٔ نقاشی قاجار مبتنی بر تقارن در ترکیب‌بندی، نشاندن شخصیت‌های اصلی در میانهٔ قاب، همین‌طور استفاده از اشیاء برای بازنمایی موقعیت مورد نظر است. نکته آنکه در این نگاره و نگاره‌های بعدی هفت گنبد از این نسخه، با فراهم بودن فضای خالی در قسمت فوقانی جدول‌کشی متن ادبی، گنبدی قرار می‌گیرد که به رنگ برآمده از داستان آراسته می‌شود و ویژگی نمادین رنگ در تجسم این افسانه را مورد تأکید بیشتر قرار می‌دهد و بر بازنمایی عین به عین عناصر داستانی می‌افزاید.

روز دوشنبه: گنبد سبز

روز دوشنبه، بهرام‌شاه لباس سبز می‌پوشد و نزد شاهدخت خوارزم می‌رود:

چونکه روز دوشنبه آمد، شاه
چتر سرسبز برکشید به ماه
رخت را سوی سبز گنبد برد
دل به شادی و خرمی بسپرد (نظامی، ۱۳۹۱، ۷۲۶)

پیشینیان رنگ ماه را سبز می‌پنداشتند و از این رو نظامی نیز رنگ متعلق به روز دوشنبه را سبز انگاشته است. سبز رنگ طبیعت، رنگ میانه‌روی و تعادل ذهن و بدن است. به همین دلیل، افسانهٔ شاهدخت خوارزم، تمثیلی آشکار از پارسایی فضیلتمندانهٔ شخص مؤمن و خداپرست است که در آن، نیکی کردن برای او نسبت به استنتاج‌های وسواس‌گونه و منطقی برتری دارد (بری، ۱۴۰۰/۲۰۰۰، ۲۶۴). با این بنیان، شاهزاده‌خانم بعد از دعا به جان شاه، چنین آغاز می‌کند که روزگاری شهر روم، عزیزی خوشنام داشت. وی به هر هنری آراسته بود و خواستار پیوندی پاک بود. نام او، «بشر» بود...

در تصاویر این پاره از داستان نیز هم‌چون نمونه‌های پیشین و پسین، اثری از افسانهٔ نقل شده توسط بانوی دربار، قابل ملاحظه نیست. چنانکه در نگارگری داستان هفت گنبد در تاریخ نقاشی ایران، به تصویر درآوردن افسانه‌هایی که شاه‌بانوها نقل می‌کردند مسبوق به سابقه نبوده است. در (تصویر ۷)، برای اولین‌بار در نگارگری هفت گنبد از نسخهٔ ۱۹۵۱، کنیزی در پس‌زمینهٔ تصویر خودنمایی می‌کند که به نوعی عدول از متن داستانی تلقی می‌شود چراکه بر اساس ابیات مربوط، شاه‌بانو، افسانهٔ خود را در خلوت نقل می‌کند. نکته آنکه شیوهٔ نمایش بانوی خدمتکار در پس‌زمینهٔ تصویر بیشتر تداعی‌گر پیکره‌های آرام، کنجکاو، نظاره‌گر و حیاورز تاریخ نگارگری ایران در دوره‌های پیشین است که به دلیل قرار گرفتن در پس‌زمینه، گویی در فضای دیگری بوده و از ورای در، پنجره یا چیزی نظیر آن صرفاً موقعیت داستانی را مشاهده می‌کرده‌اند. نوعی حضور که متفاوت از خوش‌باشی مرسوم در کاخ‌های قاجاری است که زنان را به منظور فراهم آوردن بساط عیش و طرب به نمایش درمی‌آوردند. در این تصویر نیز به تأسی از اسلوب مطلوب در این نسخه، رنگ گنبد، برج و بارو و کلیهٔ اشیاء وفادار متن ادبی بوده و به تبعیت سبزرنگ است؛ دو شمع افروخته در پیش بهرام‌شاه و شاه‌بانو نیز تأییدی بر هنگامهٔ شب است. حتی زمینهٔ طاق‌نماهای پشت ایشان که به شیوهٔ نگارهٔ نخست از این نسخه، طبیعت (گیاهان و جانوران، کوه و تپه) را به رنگ طلایی بر بستر سبز تیره نشانده، بیش از آنکه حسی از زینت‌نگاری دیوارهای کاخ‌های مرسوم را تداعی کند، تصدیقی بر تیرگی زمان شبانهٔ مورد بحث در داستان به شمار می‌آید به ویژه آنکه رنگ این تزیینات بر درگاه‌ها متفاوت اختیار شده و گویی کبودی شب است که از پس طاق‌نماها هویدا شده است. درنهایت آنکه شاه و شاهزاده‌خانم بر دو تخت هم‌سان نشسته و در کشاکشی برابر هریک بر مخده‌ای تکیه زده‌اند. البته ظاهراً به‌نظر می‌رسد نقاش قصد داشته هم‌چون شش گنبد مصور دیگر از این نسخه هر دو را بر یک تخت به نمایش بگذارد اما نوعی خطا در تصویرگری به ظاهر ناقص این چنینی منتهی شده است.

تصویر ۷. گنبد سبز از هفت گنبد *نظامی*، قاجار (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۹۵۱)

در (تصویر ۸) از نسخهٔ ۱۸۹۸ که گنبد سبز را نمایش می‌دهد، به شیوهٔ نمایش شاه و شاهزاده‌خانم در بیشتر نگاره‌های این نسخه (به جز گنبد *سیاه*)، بهرام بر تخت تکیه دارد و شاه‌بانو در برابر او بر زمین نشسته است. ضمن آنکه در این نگاره، تزیینات نمایش تخت شاهی فزونی می‌گیرد و پشتگاهی

دارد که یادآور مسند فتحعلی‌شاه است. پیکره‌ها همچنان سیمای قاجاری دارند و نحوهٔ ترکیب‌بندی و چینش آن‌ها یادآور مجالس طرب‌انگیز این دوره است. به سیاق تصویرگری این نسخه، زمان وقوع داستان نامشخص است و صرفاً تأکید بر عنصر رنگ و گنبد دنبال می‌شود. این‌بار شش بانوی خدمتکار و مطرب، شاهزاده‌خانم را همراهی می‌کنند که چهار تن آن‌ها در پیشاپیش تصویر مشغول نواختن سازهایی هم‌چون دف، کمانچه و ساز کوبه‌ای هم‌چون نقاره هستند و دو تن دیگر به قرینه در دو سوی شاه و شاهدخت (در مرکز تصویر)، به حال احترام با ظرف‌های چینی پر از انار و سیب ایستاده‌اند و ضمن به‌کارگیری اشیاء به مثابهٔ نوعی نماد در شناسایی اشخاص (در این مورد خاص، بزم شاهانه)، قرینه‌گی ساختار تصویر را به سبک هنر قاجار کامل می‌کنند.

تصویر ۸. *گنبد سبز از هفت گنبد نظامی، قاجار، مأخذ: (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۸۹۸)*

روز سه شنبه: گنبد سرخ

در روزِ چهارم، بهرام با جامهٔ سرخ نزد بانوی سقلاب می‌رود:

از دگر روز هفته آن به بود
ناف هفته مگر سه‌شنبه بود
سرخ در سرخ زیوری برساخت
صبحگه سوی سرخ گنبد تاخت (نظامی، ۱۳۹۱، ۷۳۷)

بهرام یا همان مریخ، سیارهٔ خدای جنگ، با فلز آهن پیوند دارد. این سیارهٔ سرخ‌روی که قلب هفتهٔ پارسی است از سوی نظامی به خدای جنگِ ایرانیان، بهرام نسبت داده می‌شود. شخص نخست داستان، هم نام خدای جنگ است که در این سپیده‌دم خونین، بهرام نیز جامه‌ای سرخ نیز بر تن می‌کند تا سوی گنبدی به همان رنگ بتازد (بری، ۲۰۰۰/ ۱۴۰۰، ۲۶۸). متناسب با رنگ این روز، شاهزاده‌خانم گنبد سرخ از سقلاب هم، داستان بانوی حصاری را نقل می‌کند که در داستان آن، از بی‌خودی و جانبازی در راه عشق سخن به میان می‌آید که دانش و هنر مسیر آن را هموار می‌کند: در یکی از ولایات «روس» شهری بود که پادشاه آن، دختری زیبارو و هنرمند داشت. این شاهزاده‌خانم، خواستگاران بسیار داشت که به هیچ کدام راضی نبود اما سرانجام گوهری هم‌سنگ دختر پیدا می‌شود که طلسم‌ها را باطل می‌سازد و به قلعه راه می‌جوید...

در تصویر (۹)، یعنی نگارهٔ گنبد سرخ از نسخهٔ ۱۹۵۱، بهرام و شاهدخت، به سیاق نمونه‌های پیشین روبه‌روی هم و بر یک جایگاه نشسته‌اند. نشیمنی که این‌بار از تخت به فرش تغییر هویت داده است. در چیدمان عناصر تصویری این نگاره، فقط یک شمع روشن است و کنیزکی در پایین صفحه، جانشین حضور شمع دیگر شده است. هیچ‌یک از چهره‌ها قاجاری نیستند: بیش از اندازه باریک اندام به نمایش درآمده‌اند؛ موهای کم‌پشت دارند؛ شاهزاده بدون ریش است؛ بینی بزرگ و لب‌های درشت در چهره‌ها خودنمایی می‌کند؛ حتی دربارهٔ خدمتکاران، چهرهٔ چروکیده به عوض رخسار گلگون قابل ملاحظه است. در تطبیق این نگاره با متن ادبی، تأکید بر زمان وقوع به‌واسطهٔ نمایش سیاهی شب از پس سر کنیزک ایستاده در درگاه سمت چپ قابل ملاحظه است اما برخلاف آنچه در ابیات این پاره مبتنی بر تنهایی شاهزاده‌خانم در این لمحه از داستان قابل بازیابی است، این‌بار دو بانوی خدمتکار، شاهدخت سقلاب را همراهی می‌کنند که به حالت استعاری و آماده به خدمت ایستاده‌اند. افزون بر این، در نگارهٔ مزبور، افزوده‌های دیگری هم وجود دارد که تأثیر بیشتری در دریافت و درک تصویر ایجاد نمی‌کنند مثل اینکه به غیر از دو برج، چیزی شبیه به برج دیدبانی در کنار گنبد قسمت فوقانی تصویر قرار گرفته و فضای قصر مانند محل وقوع این داستان را مورد تأکید بیشتر قرار می‌دهد.

در (تصویر ۱۰) به‌عنوان نمودگار گنبد سرخ از نسخهٔ ۱۸۹۸، یکی از پرجمعیت‌ترین نگاره‌های این مجموعه به نمایش درآمده است: شاه، شاهدخت و هفت کنیزک که ایشان را همراهی می‌کنند. هم‌چون نمونهٔ پیشین و به جهت تأکید بر فضاهای دربار قاجاری به ویژه در عصر فتحعلی‌شاه، بهرام با هیأت آراسته و ریش و موی بلند و ردای زرنشان بر سریر پادشاهی تکیه زده و شاهزاده خانم در مقابل او بر زمین نشسته است. به جهت حفظ تقارن تصویر و تأکید بر امکانات رفاهی درباری، دو پیشخدمت، یکی در پس سر پادشاه و دیگری با طبقی از میوه در پیش‌روی او ایستاده است. پنج خنیاگر هم در پیشاپیش صحنه مشغول نواختن و رقصیدن هستند. به‌طوریکه به‌نظر می‌رسد نقاش این نسخه، بیشتر از آنکه تمایل داشته باشد تا لحظهٔ داستان‌گویی را به تصویر بکشد قصد نموده تا روزهایی را تجسم بخشد که شاه در کنار شاهزاده‌خانم و کنیزکان مشغول شادی و طرب بوده است. شاید به همین دلیل بر زمان نقل داستان (شب‌هنگام) و چگونگی آن (خلوت شاه و شاهزاده‌خانم) توجهی نداشته است. هرچند علاوه‌بر نسبت تصویر به هر لحظه از داستان ادبی (صبح یا شب)، نمی‌توان علاقهٔ نقاشان قاجار را به تجسم تصاویر پرطمطراق و این‌چنینی نادیده

تصویر ۹. *گنبد سرخ از هفت گنبد نظامی (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۹۵۱)*

تصویر ۱۰. *گنبد سرخ از هفت گنبد نظامی (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۸۹۸)*

انگاشت. درمقابل و در همهٔ احوال، نقاش توجه به رنگ گنبد را در تصویر کردن تمام جزییات مدنظر قرار داده و به همین نسبت بر فراز جدول‌کشی این صفحه، گنبدی سرخ نشانده است. اما هم‌چون دیگر نمونه‌های مصور هفت گنبد، تصویر صحنه با آنچه شاهزاده‌خانم نقل می‌کند و برای شاه مجسم می‌سازد، نسبتی ندارد به جز رنگ.

روز چهارشنبه: *گنبد فیروزه‌ای*

در صبح روز چهارشنبه بهرام، جامهٔ فیروزه‌ای به تن می‌کند و نزدِ بانوی مغرب می‌رود:

چـــارشنبه که از شکوفـــهٔ مهر
گشـــت پیروزه گون سواد سپهر
شاه را شـــد ز عالـــم افـــروزی
جامـــه پیـــروزه گـــون ز پیروزی (نظامی، ۱۳۹۱، ۷۵۲)

شب‌هنگام شاه از بانوی فیروزه‌ای‌پوش مغرب خواست تا افسانه‌ای بازگو نماید؛ شاهدخت هم افسانهٔ ماهانِ مصری را آغاز کرد که درونمایهٔ آن، تقبیحی بر حرص و آز انسانی است. چنانکه فیروزه‌ای رنگی ماجراجو و زنده است و انسان‌ها را به بهتر شدن، رشد و تکامل دعوت می‌کند. رنگ فیروزه‌ای به نمادهایی هم‌چون صداقت، وفاداری و ایمان اشاره می‌کند. ضمن آنکه جوان بودن و احساس سرزندگی و شادابی از دیگر نشانه‌های رنگ فیروزه است که در این داستان مورد تأکید قرار می‌گیرد چراکه مطابق با این داستان، ماهان، تاجر جوانی خوش‌چهرهٔ مصری توسط یکی از دوستان خود به بزمی دعوت می‌شود. ماهان در آنجا شریک تجاری خود را می‌بیند و او به دروغ، ماهان را به معامله‌ای پرسود را وعده می‌کند که در خارج از شهر در حال انجام است. ماهان از شادی به دست آوردن سود هنگفت، بی‌هیچ پرسشی به دنبال شریک روانه می‌شود...

در (تصویر ۱۱) از نسخهٔ شمارهٔ ۱۹۵۱، شاه‌بهرام چنان بر مخده تکیه زده که حالی از لمیدن دارد؛ درمقابل شاهزاده‌خانم مغرب درمقابل او، روی تخت دست به سینه نشسته و داستان ماهان را نقل می‌کند. این نگاره از معدود مجالس این نسخه است که شاه و شاهزاده خانم را به عوض شال کمر با کمربند مرصع نشان می‌دهد و بدین ترتیب اندکی بر طمطراق پوشاک ایشان می‌افزاید. هم‌چون نگارهٔ گنبد سبز از این نسخه، کنیزکی در پس پنجره ایشان را نظاره می‌کند. درعین حال، از دیگر وجوه تعهد تصویر به متن ادبی، گنبد فیروزه‌فام و دو بارو بر فراز جدول‌کشی متن است که ساختار کوشک مانند مکان رخداد واقعه را تکمیل می‌کند اما دربارهٔ زمان وقوع رخداد، افزون‌بر دو شمع که در پیشاپیش ایشان به قرینهٔ هریک روشن است، شمعی دیگر در میانهٔ آن‌ها و در فضای گنبدی شکل اندرونی، جایی در میان زمین و هوا در فضای کبودرنگ پس‌زمینه مجسم شده است، به نوعی که به‌نظر می‌رسد نقاش قاجاری قصد داشته، آن را به نحوی نمایش دهد که درمیانهٔ طاق‌نما نصب شده است. به هر روی، وجود این شمع‌های روشن در فضای داخلی کوشک، شبی سایه گستر را تداعی می‌کند که جهان را به سیطرهٔ خود درآورده است.

در تصویر (۱۲) از نسخهٔ ۱۸۹۸، گنبد فیروزه‌فام بر فراز جدول‌کشی متن ادبی قابل ملاحظه است. در ترکیب نگاره، هشت پیکر به چشم می‌خورد که به غیر از شاه و شاهزاده‌خانم که هر دوی آن‌ها در میانهٔ ترکیب جای گرفته‌اند؛ باقی خدمتگزاران و رامشگران هستند که فضای ملوکانه را

تصویر ۱۱. *گنبد فیروزه‌ای از هفت گنبد نظامی، قاجار (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۹۵۱)*

کامل می‌کنند. در پیشاپیش صحنه، سه بانوی خنیاگر، دف، چنگ و تار می‌نوازند. شاه بر تخت نشسته و بر مخده تکیه زده و شاهدخت در برابر او روی زمین زانو زده و سخن می‌گوید. دو خدمتکار، یکی با ظرفی از میوه در دست و دیگری به حال احترام در پشت سر شاهزاده خانم ایستاده‌اند. یکی از موارد حائز اهمیت در این نگاره، بانویی است که در پس سر بهرام ایستاده و شمشیر او را نگه داشته است. این در حالی است که درواقعیت حمل شمشیر و نیزه پادشاهان، توسط ملازمین مرد صورت می‌پذیرفته که برخلاف این رسم، در این نگاره، این عمل به یک زن محول شده است. این مسئله اینطور قابل فهم است که هرچند نگارگر این نسخه، تلاشی جهت نمایش زمان داستان (شب) به خرج نداده اما آن را نقض هم نکرده یعنی با نمایش داستان در فضای داخلی، آن را به وقتی نامشخص در شبانه‌روز ارجاع داده است. این مسئله زمانی نمود پیدا می‌کند که در نظر بیاوریم در (تصویر ۲) از دیگر نسخهٔ خمسهٔ نظامی قاجاری، نقاش با نمایش هنگامهٔ روز و لباس‌های رنگ به رنگ افراد، محوریت نمادین عناصر ادبی داستان را بی‌پاسخ گذاشته است. بنابراین هرچند به‌نظر می‌رسد نقاش این نسخه با نمایش پیکره‌های متعدد (به عوض شاه و شاهزاده) نسبت به اصل داستانی چندان وفادار نیست و بیشتر بر نمایش وجوه پادشاهی، آن هم به سبک و شیوهٔ هنری زمانه پافشاری دارد اما چنانچه قید شد آن را می‌توان دالی دانست برآنکه او نه زمان نقل داستان که خوشگذرانی پادشاه را در هر روز و پیش از خلوت شبانه به تصویر درآورده است: «تا شب آنجا نشاط می‌کردند/ گاه می گاه میوه می‌خوردند». چنانکه او در این مورد خاص جهت تعهد به متن داستان و فضای زنانه حاکم بر هر کوشک، تمامی خدمه، حتی نگهدار شمشیر را در قالب جنس زن مجسم ساخته است.

تصویر ۱۲. *گنبد فیروزه‌ای از هفت گنبد نظامی (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۸۹۸)*

روز پنج‌شنبه: گنبد صندلی

شاهزاده‌بانوی سرزمین چین در گنبد ششم، افسانهٔ خویش را روایت می‌کند. بهرام در روز پنج‌شنبه رهسپار این گنبد می‌شود:

برنمودار خاک صندل فام
صندلی کرد شاه جامه و جام
آمد از گنبد کبود برون
شد به گنبد سرای صندل گون (نظامی، ۱۳۹۱، ۷۷۲)

در هفت گنبد نظامی، رنگ گنبد ششم، صندل‌فام است. چوب صندل، رنگی میان قهوه‌ای و نارنجی است. صندل همان رنگی است که از زمین برمی‌آید و نشان از هبوط آدمی دارد. با در نظر گرفتن این رنگ به‌عنوان هم گروهِ رنگ قهوه‌ای می‌توان خصائص حمایت و آرامش را برای

آن درنظر گرفت. به موازات این مفهوم، افسانهٔ گنبد ششم نیز روایتگر خیر و شر وجود آدمی است و تضاد نیکی و بدی را نمایش می‌دهد که درنهایت خیر وجود با در اختیارگرفتن شر و پیروزی بر او به تعادل و سازش می‌رسد (بیدمشکی، ۱۳۹۱، ۷۱). آنچه با خصایص رنگ قهوه‌ای در تعامل و سازگاری است. به نقل از شاهدخت چین در این گنبد، «خیر» و «شر»، دو جوانی بودند که عزم سفر می‌کنند. هر یک برای خود توشه‌ای آماده کرده بودند...

در (تصویر ۱۳)، یعنی نگارهٔ گنبد *صندل‌فام* از نسخهٔ ۱۹۵۱، هم‌چون بیشتر تصاویر این مجموعه، بهرام در سمت راست و شاهزاده‌بانو در سوی چپ به صورت قرینه روی تختگاهی نشسته‌اند و طاق‌نماهای پشت سر، فضای اندرونی کاخ را تجسم می‌بخشد. زن خدمتکار از ورای یک پنجره در پشت سر پادشاه این خلوت را تماشا می‌کند و تنها یک شمع در میانهٔ محفل روشن است که تأکیدی بر زمان وقوع این ملاقات است. درعین حال، هم‌چون نگاره‌های گنبد سبز و سیاه، ترکیب گنبد فراز جدول‌بندی را برج و بارویی به قرینه کامل کرده که بیشتر یادآور برج‌های غیرایرانی است. هم‌چون نگاره‌های پیشین از این نسخه، چهرهٔ همگان با بینی بزرگ، ابروان غیرپیوسته و چشمان گرد و فروافتاده نمودی غیر قاجاری دارد که به لباس‌های قاجاری آراسته شده است؛ هرچند تاج کلاه او به سنت نگارگرانهٔ تمام شاهزاده‌خانم‌های این نسخه، به سبک پوشش سر زنان درباری عصر صفوی در سدهٔ یازدهم ه.ق./ هفدهم م. است (جهت اطلاعات بیشتر ر.ک. شهشهانی، ۱۳۷۴، ۱۲۴).

درمقابل درتصویر (۱۴) یعنی نگارهٔ گنبد *صندل‌فام* از نسخهٔ ۱۸۹۸، در یک تصویر نسبتاً پرجمعیت، نقاش در تجسم تمام پیکره‌ها، به سبک رایج هنر دوران تأسی دارد. در این هنگامه، هفت بانو در برابر پادشاه قرار گرفته‌اند که یکی از آن‌ها شاهزاده‌خانم بوده و بقیه کنیزکان و مطربان هستند. شاهدخت این‌بار، جامی را به بهرام پیشکش می‌کند و او که به تبعیت از سایر نگاره‌های مرتبط در این نسخه بر سریر پادشاهی تکیه دارد، شاهدخت را نظاره می‌کند. هم‌چون تصویر پیشین از این نسخه یعنی نگارهٔ گنبد *فیروزه‌ای*، به عوض یک مرد، بانویی سایبان شاه را در دست دارد تا طمطراق این مجلس ملوکانهٔ زنانه را کامل کند. سه خنیاگر هم در پیش زمینه دف و نقاره می‌نوازند و بساط عیش و طرب را فراهم می‌آورند. مجلسی که هیچ نشانی از روز یا شب بودن زمان واقعه در خود ندارد و بیشتر به‌نظر می‌رسد لحظاتی از اوقات عیش و طرب طول روز پنج‌شنبه را نشان می‌دهد، خاصه آنکه هم‌چون نگارهٔ پیشین از این نسخه، منقلی جهت کباب کردن گوشت، عناصر تصویر را کامل می‌کند. در تکمیل بُعد مکان این نگاره، برای بار نخست در تصویرگری این نسخه، افزون‌بر گنبد فراز جدول، دو برج در دو سوی گنبد به تصویر درآمده که برخلاف برج‌های مصور در نگاره‌های نسخهٔ ۱۹۵۱ که بیشتر یادآور مناره‌های عثمانی و برج‌های همتای آن در معماری رمانسک و گوتیک است، معماری عربی و به‌طور خاص اموی را تداعی می‌کند. هرچند نقاش از چنین بازنمایی‌هایی هدف مشخص و از پیش تعیین شده‌ای نداشته که مثلاً این نگاره را به سرزمینی خاص منتسب نماید یا به‌طور مشخص با ملیت بانوی نقال تنظیم کند بلکه او تنها آنچه را که در حافظهٔ تصویری خود ته‌نشین داشته یا در ملاحظهٔ سایر آثار هنری دریافت می‌کرده، متناسب با متن ادبی، نمود دوباره می‌بخشیده است. چنانکه گنبد مصور

تصویر ۱۳. *گنبد صندلی از هفت گنبد نظامی، قاجار، مأخذ: (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۹۵۱)*

تصویر ۱۴. *گنبد صندلی از هفت گنبد نظامی، قاجار (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۸۹۸)*

در تصویر (۱۳) از نسخهٔ ۱۹۵۱، به لحاظ فرم و تزیینات، یادآور فرم کلی گنبدهای اسلامی هند است اما مسلماً برای نقاش صرفاً بازنمایی گنبد، برج و بارو به رنگ خاص مدنظر بوده و براین اساس، تجسم فرم کلی را به هر طریق که می‌توانسته سامان می‌بخشده است.

روز جمعه: گنبد سپید

در صبح روز جمعه بهرام، جامهٔ سپید به تن می‌کند و روانهٔ گنبد شاهدخت ایرانی می‌شود:

روز آدینه کاین مقرنس بید
خانـه را کرد از آفتاب سپید
شاه با زیـــور سپیـــد به ناز
شـــد سوی گنبد سپید فراز (نظامی، ۱۳۹۱، ۷۸۹)

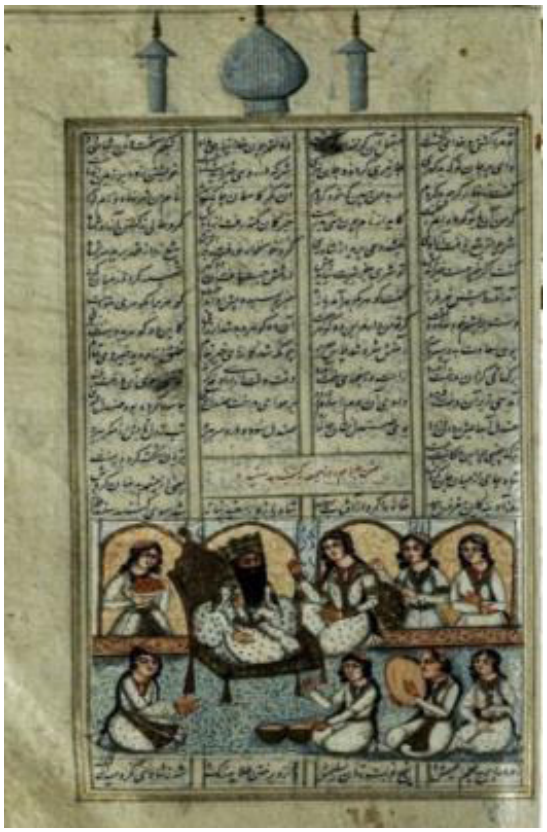
در گنبد *شاهدخت ایرانی*، بهرام گور، فرجامین آزمون پالایش خویش را از سر می‌گذراند. او که از گنبد سیاه، استحاله و دگردیسی خود را آغاز نموده، در گنبد سپید، پاک و عاری از هر رنگی در روند کمال به انتهای ورزندگی خویش نائل می‌آید. درواقع مرگ نمادین او از گنبد سیاه آغاز شده و در گنبد سپید به تولدی دوباره می‌انجامد چراکه در تفکر نمادین، مرگ پیش از زندگی می‌آید و تمامی تولدها یک باززایش است (بیدمشکی، ۱۳۹۱، ۷۷). در این قسمت از داستان، *آناهیتا* شاهزاده‌خانم ایرانی نقل می‌کند: *جوانی* زیک کردار باغ زیبایی داشت. *روزی* به باغ خود رفت و باغبان را بیهوش دید درحالیکه از درون باغ صدای آواز به گوش می‌رسید...

در تصویر (۱۵)، یعنی آخرین نگارهٔ مورد بررسی از نسخهٔ ۱۹۵۱، *شاه* و *شاهدخت* در ترکیبی *نظیر نگارهٔ* نخست در کوشک نشسته‌اند. این‌بار حضور ایشان بر تختگاه با جام و قدح نوشیدنی کامل شده و تمام عناصر دیگر هم‌چون شیوهٔ نمایش چهره‌ها و پیکره‌ها، نوع پوشش ایشان، تزیینات معماری، فرش و تختگاه، شمع‌های روشن و غیره به سیاق سایر نگاره‌های مرتبط از همین نسخه است که تأسی نقاش به شیوه‌های نقاشی اروپایی درعین وفاداری به مبانی به نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد. نوعی حضور میانمایه که در هر دو سو به ضعف و کاستی منجر شده است: تلاش برای واقع‌نمایی در چهره‌سازی و طبیعت‌گرایی در تزیینات کاخ تا حد نمودگار پرندگان و حشرات با رنگ طلایی در تزیینات دیواره‌های کوشک درمقابل تزیینات خشتی فرش و تختی که کلیت آن فارغ از پرسپکتیو و به سیاق نگارگری ایرانی و مبتنی بر دوبعدنمایی است؛ گنبدی ایرانی که با برجی عثمانی کامل شده و پوششی که در بخشی چون پیراهن و ردا ایرانی و در بخشی دیگر هم‌چون پوشش سر زنانه بلاتکلیف و مربوط به دورهٔ زمانی قدیم‌تر یا حتی نامشخص است اما درمیان این تشتت‌ها، غلبهٔ رنگ سفید اثر خود را می‌گذارد و گنبد هفتم داستان بهرام را به ذهن مخاطب آگاه به متن ادبی متبادر می‌سازد.

در تصوی (۱۸) از نسخهٔ ۱۸۹۸، در ترکیبی نظیر تصویر (۱۲)، پادشاه و شاهدخت ایرانی به نمایش درآمده‌اند. فقط این‌بار هشت زن (به عوض هفت نفر) چیدمان ترکیب را کامل می‌کنند. شباهت این نگاره با نگارهٔ *گنبد فیروزه‌فام* به حدی است که این شباهت در چهرهٔ دف‌نواز به نیکی و به صورت خاص مشخص است که آن نیز تأییدی بر توانمندی محدود نقاش در نمایش چهرهٔ نیم‌رخ است که بدین خاطر همواره از یک الگوی

تصویر ۱۵. *گنبد سپید هفت گنبد نظامی، قاجار (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۹۵۱)*

تصویر ۱۶. *گنبد سفید از هفت گنبد نظامی، قاجار (آرشیو کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان، نسخهٔ ۱۸۹۸)*



جدول ۳. *مقایسهٔ عناصر نمادین نگاره‌های دو نسخهٔ خمسهٔ قاجاری با متن ادبی و سبک هنری قاجار (۱۴۰۳)*

عناصر بازنمایانه و نمادین			نسخهٔ ۱۹۵۱	نسخهٔ ۱۸۹۸
مطابق با متن ادبی		نمایش گنبد	✓	✓ در شش مجلس به تصویر درآمده و فقط در یک مورد (گنبد *سیاه*) به ضرورت صفحه‌بندی حذف شده است.
		ملیت بانوی قصه‌گو	---- مشخص نیست.	---- مشخص نیست.
		تأثیر رنگی هر روز در نمایش تمام پیکره‌ها و اجزای تصویر	✓	✓
		مکان: فضای داخلی کوشک شاهی	✓	✓
		زمان	شب‌هنگام (با نمایش تاریکی شب و شمع‌های روشن).	در طول روز و هنگام خوشگذرانی (احتمالاً پیش از فرا رسیدن شب) به دلیل حضور خدمتکاران و کنیزکان متعدد
		سایر جزییات	تأکید بر خلوت شاهی در هنگامهٔ شب با تمایل به تجسم صرف شاه و شاه‌بانو با حداقل عناصر تکمیلی.	وجود انواع خوراک و نوشیدنی، همین‌طور بهره‌مندی از آلات طرب (مربوط به بساط عیش و نوش توصیف شده در طول روز).
مطابق با سبک هنری زمانه	پیکرنگاری	چهره با فرم بیضی و عاری از احساس به صورت سه‌رخ	---- با وجود رعایت اصل تصنعی بودن، در تمام نگاره‌ها حداقل یکی از چهره‌های اصلی، نیم‌رخ ترسیم شده است.	✓
		ابروان خمیده و به هم پیوسته	----	✓
		چشم‌های درشت، مخمور و آراسته	----	✓
		لب‌های غنچه و بینی کوچک	---- بینی، بزرگ و لب‌ها، معمولی است.	✓
		موهای مواج زنانه و محاسن بلند مردانه	---- موهای زنان، کم‌پشت و شاهزاده بدون ریش است.	✓
		سینه فراخ و کمر باریک	✓	✓
		به سبک پوشش زمانه	✓ به غیر از سرپوش زنانه برای شاهزاده‌خانم‌ها که تکلیف نامعلومی دارد.	✓
		آراسته به انواع جواهرات	---- صرفاً در برخی نگاره‌ها به صورت جزیی قابل بازیابی است.	✓
	فضاسازی	شرح مقامی و نمایش عناصر پر اهمیت در میانهٔ قاب در ورای پنجره	✓	✓
		مشخص نبودن منبع نور و عدم وجود سایه‌پردازی	✓	✓
		ساختار متقارن و استفاده از رنگ‌های محدود و گرم	✓ البته متناسب با محدودیت‌های رنگی مذکور در متن ادبی.	✓ البته متناسب با محدودیت‌های رنگی مذکور در متن ادبی.
		استفاده از اشیاء برای معرفی افراد و پر کردن زمینه	---- به صورت مبرز، قابل ملاحظه نیست.	✓ بسیار زیاد با نمایش انواع وسایل خوشگذرانی (آلات موسیقی، خوراک، نوشیدنی و منقل) به نشانهٔ دارندگی.
		تأکید بر امکانات رفاهی	---- در مقایسه با اسلوب نقاشی قاجار، بسیار محدود و در اندازهٔ نمایش مخده و تختگاه.	✓ بسیار زیاد با نمایش تعداد کثیری از خدمتکاران، تخت پادشاهی، مخده، سایبان و...

ثابت پیروی می‌کرده است. چند بانو در پیشاپیش صحنه می‌نوازند و در قسمت بالاتر، خدمتکاری ظرف میوه در دست دارد و دو نفر دیگر نیز دست به سینه و آماده به خدمت هستند. پادشاه بر تخت و درمقابل او شاهزاده خانم بر زمین نشسته و بر مخده تکیه زده است. در این نگاره نیز هم‌چون نمونهٔ پیشین از این نسخه، دو مناره بر فراز صفحه و به قرینه بر دو سوی گنبد، نمودگار کوشک را کامل می‌کنند تا سفیدی رنگ غالب در این مجلس‌سازی و حضور گنبد بر فراز جدول‌بندی تأییدی بر نمایش داستان هفت‌گنبد باشد.

نتیجه‌گیری

منظومهٔ *هفت گنبد نظامی*، در طول اعصار، بارها به استنساخ و تصویر درآمده و ازجملهٔ آن‌ها معدود نمونه‌هایی است که از عصر قاجار به جای مانده است. در این پژوهش با هدف تطبیق متن ادبی و تصویری، دو نسخهٔ قاجاری خمسهٔ نظامی محفوظ در کاخ موزه گلستان به شماره‌های ۱۹۵۱ و ۱۸۹۸ مورد مطالعه قرار گرفت که به ترتیب با تعلق به سال‌های ۱۲۳۷ ه.ق/ ۱۸۲۱ م. و ۱۲۴۸ ه.ق/ ۱۸۳۲م. با دورهٔ نخست قاجار و دورهٔ فرمانروایی فتحعلی‌شاه نسبت پیدا می‌کنند. نتیجهٔ پژوهش نشان داد برخی از عناصر بازنمایانه و نمادین در تجسم‌بخشی نگاره‌های هر دو نسخه به‌طور مشخص محل تأکید و توجه بوده‌اند به اندازه‌ای که مخاطب آگاه به متن ادبی می‌تواند با نگاه نخست، موضوع تصویر را بازیابی کند: تجسم گنبد بر فراز جدول‌کشی تصویر، تأکید بر رنگ خاص در نمود هر نگاره و قرارگیری زن و مرد داستان در میانهٔ مجلس ازجملهٔ این عناصر هستند. اما دربارهٔ نمایش سبک نخست هنر قاجار در این نسخه‌ها، یکی بر دیگری پیشی دارد. در نسخهٔ ۱۸۹۸، هنرمند آن اندازه داعیه‌دار سبک زمانه است که با تجسم پیکره‌های متعدد در هر مجلس با چهره‌های سه‌رخ، لباس‌های پرطمطراق آراسته به انواع زیورآلات، نمایش خنیاگران، خدمتکاران و کنیزکان مشغول پذیرایی با انواع خوراک و نوشیدنی، شیوهٔ هنری زمانه را در تمام شئون به کار می‌گیرد. درمقابل در نسخهٔ ۱۹۵۱ که متعلق به سال‌های اولیه حکومت فتحعلی‌شاه است، برعکس با نمایش چهره‌های نیم‌رخ با بینی درشت و موهای کم‌پشت، پیکره‌های نحیف و لاغراندام رنگ می‌بازد که البته بیشار از آنکه تعمدی به‌نظر برسد، ضعف نقاش را به رخ می‌کشد. به هر روی نسخهٔ ۱۸۹۸، پایبند سبک هنری قاجاری است و نسخهٔ ۱۹۵۱ در این تمایل به کاستی دچار شده؛ این زیاد و کم بودن بازنمایی به سبک قاجار در سوی مقابل یعنی وفاداری به متن ادبی، حرکت توازنی داشته و سبب شده نسخهٔ ۱۹۵۱ با نمایش هنگامهٔ شب و تعداد محدود پیکره‌ها تعهد بیشتری به متن ادبی داشته باشد و در بازنمایی حقیقت متن ادبی، گوی سبقت را از نسخهٔ ۱۸۹۸ برباید اما نسخهٔ ۱۸۹۸ چنان بر نمایش طمطراق پیشی گیرد گیرد که به‌نظر می‌رسد اوقات روز پادشاه در قصر شاهزاده‌خانم‌ها را به نمایش درآورده است. به هر روی، به رغم همهٔ این تفاوت‌ها می‌توان ادعا کرد هر دو نسخه به جهت تأکید بر عنصر ساختاری گنبد و مهم‌تر از آن کاربرد نمادین رنگ، بازنمود مشخصی از داستان *هفت گنبد* هستند و این بازنمایی با نمایش پیکره‌های ایشان در مرکز تصویر و دقیقاً در ذیل گنبد مورد تأکید بیشتر قرار گرفته است (جدول ۳). امید است سایر پژوهندگان با تدقیق در آثار هنری مغفول و از یادرفته، گام‌های مؤثری نسبت به شناسایی و معرفی آن‌ها به جامعهٔ هنری بردارند.

فهرست منابع

Alimohammadi Ardekani, J. (2013). *Synchronization of Qajar Literature and painting [Hamgam-e adabbiat va naghashi-e Iran]*. Yasavoli. (In Persian)

Asadpour, A. & Sadeghi, Sh. (2021). Study on the description of architect in the *Haft Peykar* of Nizâmî [Pazhuheshi Piramoun-e vasf-e meamar dar Haft Peykar-e Nezami]. *Journal of Art and Civilization of the Orient*, *9*(31), 41- 50. https://doi.org/10.22034/JACO.2021.270477.1183 (In Persian)

Atabai, B. (1976). *The List of manuscripts of the royal library and the book one Thousand and One Nights*[Fehrest-e divanha-ye ketabkhne-ye Saltanati va ketab-e Hezar o Yekshab]. Royal Library of Golestan Palace Museum. (In Persian)

Baladi, R. Alemi, B. & Kamali, S. (2023). Exploring architectural elements in Nizâmî's Haft Peykar [Jostojouye vojouhe meamarane dar Haft Peykar-e Nezami]. *Journal of Art and Civilization of the Orient*, *11*(41), 46- 59. https://doi.org/10.22034/JACO.2023.384836.1297 (In Persian)

Barry, M. (2021). *Le Pavillon des sept princesses [Tafsir-e Michael Barry bar Haft Peykar-e Nezami],* (Translated by J. Alavinia). 3rd ed. Nashr-e Ney. (Original work published 2000) (In Persian)

Bidmeshki, M. (2012). *Coding and semiotics of legends of the Haft Peykar* [Ramzpardai va neshaneshenasi-e assaneha-ye Haft Peykar]. Mashhad: Sokangostar. (In Persian)

Canby, Sheila. (2003). *Persian painting* [Naqqashi-e irani] (M. Hoseyni, Trans.). 2nd ed. University of Art. (In Persian)

Chekhab-Abudaya, May., & Sobers-Khan, Negar. (2022). Qajar women: images of women in 19th-century Iran [Tasvir-e zan dar honar-e Qajar] (A. Baharlou, Trans.). 2nd ed. Daniar. (Original work published 2016) (In Persian)

Goudarzi, Mohammad (2005). History of Iranian painting [Tarikh-e naqqashi-ye Iran]. Samt. (In Persian)

Kakavand, R. (2023). *TV interview in Two Shot Program [Do shot]*. Filmo Home Show Network. (In Persian)

Mehryar, Fatemeh., Niazi, Shohreh., & Rashidi, Maryam. (2021). Symbolic concepts of the miniatures in the story of *Black Gonbad of Haftpeykar*: An analysis of an illustrated manuscript of Khamseh Nezami [Tahlil-e chegoonegi-e baztab-e mafahim-e ramzgoune-ye dastan-e gonbad-e siah-e Haft Peykar dar noskhe-ye mosavvar-e Khamse-ye Nezani-e madreseye aali-e shahid motahhari]. *Literary Arts*, *13*(3): 49- 64. https://doi.org/10.22108/LIAR.2021.126396. 1953 (In Persian)

Moin, M. (1948). Number seven and the Haft Peykar Nezami [Shomare-ye Haft va Haft Peykar-e Nezami]. *Pashoutan*, *1*(12), 31-54. https://ensani.ir/fa/article/271345 (In Persian)

Mousavi Lar, Azam., & Zehtab, Fatemeh. (2014). Semiotic criticism of *Bahram-e-Gour dar Gonbad-e Sepid* Miniature on the basis of pictorial codes of Umberto Eco [Naghd-e neshaneshenasane-ye negare-ye *Bahram-e Gour dar Gonbad-e Sepid* bar asas-e ramzegan-e tasviri-e umberto eco]. *Scientific Journal of Motaleate-e Tatbighi-e Honar*, *4*(8), 49-63. https://www.sid.ir/paper/205337/fa (In Persian)

Nizami, E. (2011). *Khamseye Nizami,* 12th ed, Amirkabir. (In Persian)

Norouzi, Z. & Mokhtari, F. (2012). Analysis of *Seven Domes* of Nezami Ganjavi based on the elements of visual arts [Tahlil-e *Haftgonbad-e Nezami* bar asae anasor-e honarha-ye tajassomi],.

Research in Persian Language and Litrerature, *7*(26), 51-69. https://literature.ihss.ac.ir/en/Article/9975/FullText?form=MG0AV3 (In Persian)

Pakbaz, R. (2006). *Persian paintings: from ancient times to the present* [Naghashi iran az dibaz takonoon]. 5th ed. Zarrionosimin. (In Persian)

Poliakova, E. A. & Rakhimova, Z. I. (2002). *Miniatiura i Literatura Vostoka: Evoliutsiia Obraza Cheloveka* [Naghashi va Adabiat dar Iran] (Translated by Z. Feyzi), Iranian Academy of Arts. (Original work published 1987) (In Persian)

Rafieirad, Roya. (2010). Analysis of red color expression, in Haft Peykar, based on Islamic Mysticism [Tahlil-e expression-e rang-e qermez dar haft peykar-e nezami bar asas-e erfan-e eslami]. *Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi*, *3*(6), 71- 80. https://www.doi.org/10.29252/rahpooyesoore.6.3.71 (In Persian)

Robinson, Basil William. (1995). Painting in the post Safavid period. In R. W. Ferrier (Ed.) & P. Marzban (Trans.), *The arts of Persia* [Honarha-ye Iran] (pp. 225-231). Farzan. (Original work published 1989) (In Persian)

Shahshahani, S. (1995). *History of head covering in Iran* [Tarikh-e Pooshesh-e sar dar Iran]. Modabber. (In Persian)

Sultan Kashefi, Javad., Saffari, Saeed., & Sharifzadeh, Masoud. (2014). Decoding of the mysticism sense of color in miniature of *Haft Gonbad* (based of Islamic philosophers) [Ramzgoshai-e maani-e erfani-e rang dar negareha-ee az *Haft Gonbad* (bar asas-e ara-e hakiman-e eslami)]. *Negarineh Islamic Art*, *1*(4), 42-54. https://doi.org/10.22077/NIA.2014.501 (In Persian)

آتابای، بدری (۱۳۵۵). *فهرست دیوان‌های خطی کتابخانه سلطنتی و کتاب هزار و یک شب*. کتابخانه سلطنتی کاخ موزه گلستان.

اسدپور، علی و صادقی، شهاب‌الدین (۱۴۰۰). پژوهشی پیرامون وصف معمار در هفت پیکر *نظامی*. *هنر و تمدن شرق*، ۹(۳۱)، ۴۱–۵۰. https://doi.org/10.22034/JACO.2021.270477.1183

بری، مایکل (۱۴۰۰). *تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی* (چاپ سوم) (جلال علوی‌نیا، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۰)

بلدی، رضا؛ عالمی، بابک و کمالی، صدیقه (۱۴۰۲). جست‌وجوی وجوه معمارانه در هفت پیکر نظامی گنجوی. *هنر و تمدن شرق*، ۱۱(۴۱)، ۴۶– ۵۹. https://doi.org/10.22034/JACO.2023.384836.1297

بیدمشکی، مریم (۱۳۹۱). *رمزپردازی و نشانه‌شناسی افسانه‌های هفت پیکر*، سخن گستر.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵). *نقاشی ایران از دیرباز تا کنون* (چاپ پنجم)، زرین و سیمین.

پولیا کووا، آ. و رحیموا، ز. ای (۱۳۸۱). *نقاشی و ادبیات ایرانی* (زهره فیضی، مترجم). فرهنگستان هنر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۷)

رابینسون، باسیل ویلیام. (۱۳۷۴). نقاشی پس از دوره صفویه. در هنرهای ایران (ر. دبلیو. فریه، گردآورنده؛ پرویز مرزبان، مترجم، صص. ۲۲۵–۲۳۱). فرزان. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۹)

رفیعی‌راد، رضا (۱۳۹۹). تحلیل اکسپرسیون رنگ قرمز در هفت پیکر نظامی بر اساس عرفان اسلامی. *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۳(۶)، ۷۱–۸۰. https://www.doi.org/10.29252/rahpooyesoore.6.3.71

سلطان کاشفی، جلال‌الدین؛ صفاری، سمیه و شریف‌زاده، محمدرضا (۱۳۹۳). رمزگشایی معانی عرفانی رنگ در نگاره‌هایی از هفت گنبد (بر اساس آراء حکیمان اسلامی). *نگارینه هنر اسلامی*، ۱(۴)، ۴۲–۵۴. https://doi.org/10.22077/NIA.2014.501

شخب ابوضیاء، مونیعه و سوبرزخان، نور (۱۴۰۱). *تصویر زن در هنر قاجار* (چاپ دوم) (علیرضا بهارلو، مترجم). دانیار. (چاپ اثر اصلی ۲۰۱۷)

شهشهانی، سهیلا (۱۳۷۴). *تاریخچه پوشش سر در ایران*، مدبر.

علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲). *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*، یساولی.

کاکاوند، رشید (۱۴۰۲). مصاحبه تلوزیونی در برنامه دو شات، شبکه خانگی فیلیمو.

کن‌بای، شیلا (۱۳۸۲). *نقاشی ایرانی* (چاپ دوم) (مهدی حسینی، مترجم). دانشگاه هنر. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۴)

گودرزی، مصطفی (۱۳۸۴). *تاریخ نقاشی ایران*، سمت.

معین، محمد (۱۳۲۷). شماره هفت و هفت‌پیکر نظامی. پشوتن، ۱(۱۲)، ۳۱–۵۴. https://ensani.ir/fa/article/271345

موسوی‌لر، اشرف‌السادات و زهتاب، فاطمه (۱۳۹۳). نقد نشانه‌شناسانه نگارهٔ *بهرام گور در گنبد سپید* بر اساس رمزگان تصویری امبرتو اکو. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۴(۸)، ۴۹–۶۳. https://www.sid.ir/paper/205337/fa

مهیار، فرزانه، نیازی، شهرزاد و رشیدی، مرتضی (۱۴۰۰). تحلیل چگونگی بازتاب مفاهیم رمزگونه داستان *گنبد سیاه هفت پیکر* در نگاره نسخه مصور خمسه *نظامی* مدرسه عالی شهید مطهری. *فنون ادبی*، ۱۳(۳۶)، ۴۹ – ۶۴. https://doi.org/10.22108/LIAR.2021.126396.1953

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۱). *کلیات خمسه* (چاپ دوازدهم)، امیرکبیر.

نوروزی، زینب و مختاری، فهیمه (۱۳۹۱). تحلیل هفت گنبد نظامی بر اساس عناصر هنرهای تجسمی. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۷ (۲۶)، ۵۱– ۶۹. https://literature.ihss.ac.ir/en/Article/9975/FullText?form=MG0AV3