فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج –سال پانزدهم / شماره ۵۵/ تابستان ۱۴۰۲

تحلیل رابطهٔ ساختاری هفت‌پیکر با نگاره‌های گنبدهای زرد و سبز و سرخ هفت‌پیکر از نسخهٔ مصوّر خمسهٔ نظامی موجود در مدرسهٔ عالی شهید مطهری

فرزانه مهریار[۱]

دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران

شهرزاد نیازی[۲] **(نویسنده مسئول)**

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران

مرتضی رشیدی آشجردی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی نجف‌آباد، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۵

چکیده

سه نگارهٔ مربوط به گنبدهای زرد و سبز و سرخ در منظومهٔ هفت‌پیکر از نسخهٔ خطی مصور خمسهٔ نظامی موجود در کتابخانهٔ مدرسهٔ عالی شهید مطهری، چنان به یکدیگر شبیه‌اند که به‌صورت برگردان یکدیگر دیده می‌شوند. هدف این پژوهش آن است که علت این شباهت را در ارتباط با متن منظومه نشان دهد. درروش نقد ساختارگرایانه، منظومهٔ داستانی هفت‌پیکر، از واحد روایی واحدی برخوردار است که این ساختار روایی واحد، در کل منظومه به‌ویژه هفت‌گنبد تکرار می‌شود و این واحد روایی تکرارشونده، حامل پیام داستان هفت‌پیکر، یعنی بن‌مایهٔ آزمون و تکامل معنوی بهرام گور است. با فرض این‌که تکرار ساختار نگاره‌ها و مشابهت ساختاری آن‌ها با تکرار بن‌مایهٔ داستان در ساختار واحد متن هفت‌پیکر، ارتباط دارد، اجزای نگاره‌های مذکور با

---

۱ . fmehryar۲@gmail.com.
۲. niazi_۶۰@yahoo.com.

شاخصه‌های ساختاری منظومهٔ هفت‌پیکر در داستان‌های هفت‌گنبد، مطابقت داده می‌شود و ارتباط نگاره‌های مربوط به گنبدهای زرد و سبز و سرخ در نسخهٔ مذکور با مفهوم داستانی منظومهٔ، به روش توصیفی- تحلیلی بررسی می‌گردد، تا به چرایی مشابهت در ساختار این نگاره‌ها و منظور نگارگر از این طراحی پی ببرد و نتیجه می‌گیرد، نگارگر باوقوف به پیام منظومه، هم در جهت انتقال پیام منظومه و تأکید بر آن، این نگاره‌ها را مشابه طراحی نموده و هم برای نشان دادن عظمت دربار صفوی، مقطع آغازین هر گنبد را در سه نگاره، تکرار کرده تا شوکت دربار را تصویر نماید.

واژگان کلیدی: نگاره، ساختار، هفت‌پیکر، هفت‌گنبد، نسخهٔ مصور، مدرسهٔ شهید مطهری

۱-مقدمه

در بین نسخ خطی مصور بازمانده از آثار کهن، نگاره‌ها مایهٔ تفاوت و جذابیت نسخه هستند و علاوه بر جذابیت بصری، کارکرد معنایی هم دارند و در انتقال مفاهیم متن، نقش دارند. ترسیم و طراحی و تعیین مقطع قرار گرفتن هر نگاره در متن، مبتنی بر دانش و شیوه‌های ابداعی نگارگران و هنرمندان برای بیان اندیشه‌ها و مفاهیم نهفته در متنی است که به مصورسازی آن پرداخته‌اند. با توجه به اینکه در رابطه بین متن ادبی و نگارهٔ مربوط، متن ادبی، اساس و مبنای خلق اثر است، برای کشف زنجیره‌های ارتباطی بین این دو، فهم متن ادبی، اولویت ویژه دارد، زیرا نگارگر فارغ از درک مفاهیم متن ادبی، نمی‌توانسته خالق نگاره باشد. پس، نگاره از سویی، مبتنی بر متن است و از سویی دیگر بازگوکنندهٔ فهم و دانش هنرمند از متن ادبی مربوط است و همچنین برای انتقال و وضوح مفهوم متنی که در آن قرارگرفته است، می‌کوشد. بنابراین، شناخت نگاره‌ها در رابطه با متن ادبی، از اهمیتی چندگانه برخوردار است و هرکدام می‌تواند کلیدی برای فهم وضعیت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی اثر هنری در زمان نسخه‌برداری باشد و هم مفاهیم مستتر در متن ادبی را ملموس‌تر کند.

۱-۱ بیان مسئله و پرسش‌های تحقیق

در منظومهٔ هفت‌پیکر نسخهٔ مصور خمسهٔ نظامی مدرسهٔ عالی شهید مطهری، با اولین مواجهه با نگاره‌های این اثر فاخر، تشابه و همسانی سه نگارهٔ گنبدهای زرد و سبز و سرخ، هم در طراحی و هم در مقطع و برش داستانی، جلب‌توجه می‌نماید. تحلیل ارتباط مفهومی منظومهٔ هفت‌پیکر، با نگاره‌های آن، هدف این تحقیق است، تا فهم گفتمان نمادین نگاره‌ها را آسان نماید و به این پرسش پاسخ دهد که چرا نگاره‌های هفت‌پیکر نسخهٔ سپه‌سالار در گنبدهای زرد و سبز و سرخ چنان مشابه هم کشیده شده‌اند که گویی همانند یکدیگر هستند و این شباهت چه ارتباطی با متن منظومه دارد. با توجه به ارزش نسخهٔ مربوط و نحوهٔ تصویرگری و مراحل آن در نسخه‌برداری،

تصویرگری نگاره‌ها به این صورت، هدفمند است و بر فلسفه‌ای مبتنی است. برای فهم چرایی این تشابه، تجزیه‌وتحلیل هفت‌پیکر اولین و مؤثرترین گام است.

ساختارگرایی، روشی برای تأویل و درک آسان‌تر متن است و هفت‌پیکر نیز، داستانی رمزآمیز با مفاهیم عرفانی است که تأویل‌پذیر است. مطابق با شیوهٔ نوین نقد ادبی ساختارگرایانه، برای کشف پیام رمزگونهٔ هفت‌پیکر، ساختار داستان‌های آن واکاوی شده و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن مشخص می‌گردد، تا الگو و شگرد حاکم بر ساختار داستان کشف شود. ساختار هر داستان، کل سازمان‌یافته‌ای است که از ترکیب و ارتباط درونی عناصر خود به‌وجودآمده‌است درواقع، ساختار، همان مضمون و محتواست. ساختارگرایان، از کوچک‌ترین عناصر داستانی تا بزرگ‌ترین آن‌ها را موردمطالعه قرار داده‌اند و به روابط حاکم میان آن‌ها و سازمان‌دهی معنا می‌پردازند. ساختارگرایی یعنی بررسی روابط متقابل میان اجزای سازندهٔ یک اثر. در این روش، بن‌مایه‌ها و رمزهایی که معنا را امکان‌پذیر می‌کنند، موردتوجه قرار می‌گیرند.

ساختارگرایان با تقلیل متن به گزاره‌های بنیادی داستان، روایت داستان را به زبانی ساده و پرداخته‌شده، تجزیه می‌کنند تا با کشف روابط بین اجزاء و کارکردهای، الگو و نموداری کاملاً یکسان برای همهٔ داستان‌ها یا پاره‌ها پیدا کنند. کشف این الگوها و بن‌مایه‌های زنجیره‌ای در داستان‌ها، دستیابی به مضامین داستان‌ها و فهم آن‌ها را میسر می‌کند. با تجزیهٔ ساختار داستانی هفت‌پیکر، الگویی واحد به دست می‌آید.

ازآنجاکه داستان‌های منظومه هفت‌پیکر از ساختار واحدی برخوردارند و الگویی واحد در هرکدام از داستان‌های این منظومه، تکرار می‌شود، چنین فرض شد که نگاره‌ها هم که به‌نوعی ادامه‌دهندهٔ متن و در ادامهٔ متن هستند، به‌تبع آن از ساختار واحدی برخوردارند و نگارگر با شناخت کافی از پیام داستان و تحلیل آن، به خلق نگاره پرداخته تا بازگوکننده و انتقال‌دهنده و تأکید کنندهٔ پیام داستان باشند. همان‌گونه که در تحلیل ساختار روایت، اجزای سازندهٔ آن بررسی می‌شود، اجزای سازندهٔ نگاره نیز واکاوی می‌شود تا مشابهت بین نگاره‌های موردنظر و الگوی تکرارشونده در آن‌ها موردبررسی قرارگیرد. وقتی ساختار متن داستانی را تجزیه می‌کنیم به جهان داستانی اثر یعنی طرح، کنش‌ها و نشانه‌ها دست می‌یابیم. کنش‌ها، فعل و کردار شخصیت‌ها هستند و نشانه‌ها، توصیفاتی از فضای داستان و روایت هستند که در خدمت مفهوم متن قرار دارند. نمادها و رمزها و به‌طور کل، استعاره‌ها از آن جمله هستند.

چون مضمون است که ساختار داستانی متن ادبی را می‌سازد، هم برای شناخت ساختار داستانی و هم نگارهٔ برخاسته از آن، به مضمون آن و اجزای دربردارندهٔ پیام آن پرداخته می‌شود. برای تحلیل ساختاری متن، عناصر تشکیل‌دهندهٔ ساختار مشخص می‌گردد و سپس روابط بین آن‌ها، بررسی می‌گردد. در نگاره‌ها نیز، بازتاب کنش‌ها و نشانه‌های مربوط به همین ساختار، در قالب شخصیت‌پردازی‌ها و عناصر سازندهٔ فضای نگاره و

نمادهای به‌کاررفته در آن جستجو می‌شوند، تا رابطهٔ بین ساختار متن ادبی و مفهوم داستان با نگارهٔ مربوط، موردمطالعه قرار گیرد. با توجه به هدف پژوهش، محدودهٔ پژوهش، نگاره‌های هفت‌گنبد از نسخهٔ مذکور است و تمرکز مقاله بر شباهت سه نگارهٔ گنبد زرد و سبز و سرخ باهم است.

۲-۱پیشینهٔ تحقیق

با توجه به بین‌رشته‌ای بودن این پژوهش، مبانی نظری آن به دو حوزهٔ ادبیات فارسی و نگارگری مربوط است. منابعی که در این زمینه وجود دارند، می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد: نخست، پژوهش‌هایی که درزمینهٔ ارتباط ادبیات و نگاره انجام‌شده است، نظیر مقالهٔ سلمان، صدیقه، ۱۳۹۶، «ادبیات و نگارگری ایرانی» است، این مقاله به بررسی رابطهٔ نگارگری و متن ادبی مربوط می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که نگارگری ایرانی با تکیه بر جهان رمزی و استعاری متون ادبی به خلق گونه‌های تصویری می‌پردازد. دیگری، پولیاکووا، ی.آ.، رحیموا، ز.ای.،۱۳۸۱، نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، که در ابتدا به معرفی اصول خلاقانهٔ ادبی که پایه اسلوب‌های نقاشی قلمداد می‌شود پرداخته، سپس سیر تاریخی تحول انسان‌انگاری در عرصهٔ نقاشی ایران بر اساس نمونه‌های ادبی را بررسی نموده است و برای تحلیل و تحول چهره‌ها در مکاتب مختلف نگارگری کارآمد است. دیگر، کتاب مقدم‌اشرفی، م.م.، ۱۳۶۷، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (از سدهٔ ششم تا یازدهم هجری قمری)، که به رابطه بین متون ادبی و نقاشی با تأکید بر حوزهٔ نگارگری پرداخته و از منظر دانش ادبی به این رابطه نپرداخته است.

دستهٔ دوم منابع، پژوهش‌هایی هستند که به روش مطالعهٔ هفت‌پیکر یعنی بررسی ساختاری هفت‌پیکر پرداخته‌اند و ازاین‌قرارند: مقالهٔ مسعود فروزنده، ۱۳۹۲، «زنجیره‌ها و گزاره‌های روایی در داستان بانوی حصاری از هفت‌پیکر»، که روایت این داستان را بر اساس نظریهٔ گریماس، از ساختارگرایان، موردبررسی قرار می‌دهد و در پایان نتیجه می‌گیرد، همهٔ عناصری که گریماس در یک روایت، شناسایی و معرفی کرده، در این داستان وجود دارد. دیگری، قریشی، زهراالسادات، ۱۳۸۹، در کتاب نقد و تحلیل روایت در داستان‌های هفت‌پیکر نظامی با رویکردهای ساختارگرایی و پساساختارگرایی درباره ادبیات- نقد ادبی، این کتاب بر اساس نظریات ساختارگرایان به تحلیل هفت‌پیکر پرداخته و با بررسی تطبیقی پاره‌ها و کنش‌های مشابه یا متقارن آن به ارائهٔ الگوهای آن می‌پردازد. دیگری، مقالهٔ بامشکی، سمیرا، پژومندداد، بهاره، ۱۳۸۸، «تحلیل روایت‌شناسانهٔ داستان گنبد پیروزه هفت‌پیکر»، به تحلیل الگوهای پی‌رنگ داستان گنبد پیروزه بر اساس نظریهٔ تودروف می‌پردازد تا بن‌مایهٔ اصلی داستان را تشخیص دهد و نتیجه می‌گیرد بن‌مایهٔ آن، هبوط آدم از بهشت به زمین است. دیگر، مقالهٔ نسرین فلاح، صرفی، محمدرضا، امیری خراسانی، احمد، ۱۳۸۶، «بررسی نوع روایی هفت‌پیکر»، این

مقاله، ساختار روایت را در هفت‌پیکر نظامی بر اساس نظریه تودورف، بررسی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که هر هفت داستان هفت‌گنبد، از ساختاری واحد برخوردارند و هفت‌پیکر از نوع روایت اسطوره‌ای است.

دستهٔ سوم منابعی که به تحلیل هفت‌پیکر پرداخته‌اند و به گزارش زیر هستند: مقالهٔ ذوالفقاری، محسن، غلامی، حمید، ۱۳۹۵، «رمزگشایی از دو افسانهٔ هفت‌گنبد بر اساس اسطورهٔ آفرینش»، بر اساس رویکرد اسطوره‌شناسی و بهره‌گیری از اسطورهٔ بنیادین آفرینش و اسطورهٔ دایره به تأویل نشانه‌های موجود در این زمینه در دو گنبد سیاه و پیروزه‌ای می‌پردازد. دیگری، امیری خراسانی، احمد، گلستانی، طیبه، ۱۳۹۳، «تحلیل و نقد داستان ماهان مصری در هفت‌پیکر» و عبداله‌زاده برزو، راحله، ۱۳۹۲، «کنکاشی در نمادپردازی در گنبد هفتم (با تکیه بر ادبیات تعلیمی و غنائی)»، و علی‌اکبری، نسرین، حجازی، امیر مهرداد، ۱۳۹۰، «رنگ و تحلیل زمینه‌های تأویل رمزی آن در هفت‌پیکر» و سپه وندی، مسعود، ۱۳۹۰، «جنبه‌های تأویلی و تمثیلی داستان روز شنبه در گنبد سیاه (از هفت‌پیکر نظامی)» و مقالهٔ عباسی، سکینه، ۱۳۸۹، «نقد و بررسی قصهٔ گنبد سفید (بر اساس قصهٔ هفتم منظومهٔ هفت‌پیکر حکیم نظامی گنجوی)»، که این مقالات برای تحلیل نمادهای متن منظومه هفت‌پیکر، مؤثر بوده‌اند.

دستهٔ چهارم منابعی که به تحلیل نگاره‌های هفت‌پیکر پرداخته و به گزارش زیر است: قاضی‌زاده، خشایار، ۱۳۸۴، «مقامات رنگ در هفت‌پیکر نظامی و تجلی آن در نمونه‌ای از آثار نگارگری» و امانی، عبدالحمید تهرانی، ۱۳۸۳، «بیان تجسمی در هفت‌پیکر نظامی همراه با تحلیل هشت نگاره برگزیده» به مفاهیم تجسمی و عناصر بصری هفت‌پیکر در گزیده‌ای از نگاره‌های آن می‌پردازد و در رابطه با موضوع این تحقیق نیست.

در مورد هفت‌پیکر و یا نگاره‌های هفت‌پیکر یا خمسهٔ نظامی، مقالات متعددی نوشته‌شده و جنبه‌های گوناگون آن موردبررسی قرارگرفته، اما تاکنون در مورد مشابهت نگاره‌های نسخهٔ ارزشمند کتابخانه مدرسه عالی شهید مطهری با یکدیگر و بررسی آن، مطلبی ارائه نشده است.

توجه به وجود شباهت‌ها و تفاوت‌ها در آثار، ابزاری برای دستیابی به شناخت دقیق است. روش مطالعات تطبیقی یکی از شیوه‌هایی است که با کمک آن می‌توان به بررسی این شباهت‌ها و تفاوت‌ها پرداخت. در این روش ابتدا بامطالعه و توصیف هر اثر به شناختی کلی دست می‌یابد و سپس بر اساس این شناخت با تطبیق جزءبه‌جزء یافته‌ها، به درک کامل‌تری از روابط بین دو اثر می‌رسد.

این پژوهش، به دلیل بررسی روابط بین متن ادبی و نگارهٔ مربوط، در شاخهٔ توصیفی- تحلیلی قرار می‌گیرد و مبتنی بر گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای است. سپس با مشاهدهٔ عینی و تطبیق متن ادبی و اجزای نگارهٔ مربوط به این نسخه و مقایسهٔ آن با دیگر نگاره‌های همین نسخه، برای دستیابی به نتیجه کوشیده است.

۲. بحث

۲-۱. ساختار هفت‌پیکر

از دید ساختارگرایان، متن رونوشتی از ژرف‌ساخت است. ساختار، راهبرد یا قراردادی است که برای تأویل متن به‌کاررفته می‌شود. ساختارگرایان برای آسان‌شدن کار تحلیل، با متن برخورد تقلیل‌گرایانه دارند و با تعیین گزاره‌های بنیادی داستان، روایت داستان را به زبانی ساده و پرداخته‌شده، تجزیه می‌کنند تا الگویی کاملاً یکسان برای همهٔ داستان‌ها یا پاره‌ها تعیین کنند و سپس اجزای روایی را تحلیل کنند. اجزای روایی، فعل و کردار شخصیت‌ها هستند و نشانه‌هایی که بر معنا و مفهوم داستان دلالت دارند. ساختار، هر کل سازمان‌یافته‌ای است که از ترکیب و ارتباط درونی عناصر خود به وجود می‌آید. درواقع در این روش هر جزء در رابطه با یک کل بررسی می‌شود و هدف آن تجزیه‌وتحلیل پیام ادبی برمبنای ساخت است. یک شاخهٔ مرتبط با ساختارگرایی، مطالعهٔ روایت است. در مطالعهٔ روایت داستان، فعل و کردار شخصیت‌ها و نشانه‌ها موردبررسی قرار می‌گیرند.

پیام اصلی و تربیتی هفت‌پیکر «عروج عرفانی شاه بهرام از گنبدی به گنبد دیگر، از ستاره‌ای به ستارهٔ دیگر و درآمدن به هفت‌رنگ پیاپی دگردیسی روح» است. نظامی منظومهٔ هفت‌پیکر را با معراج حضرت پیامبر (ص) آغاز می‌کند: «سفر آینده‌نگرانهٔ پیامبر اسلام به‌سوی آن دنیا» (بری، ۱۳۸۵: ۲۰۴) و این آغاز، نشانه‌ای برای دریافتن پیام مهم رمزی این منظومه است. «مهم‌ترین پیام رمزی هفت‌پیکر، مکاشفه، جاودانگی و تعالی است» (علی‌اکبری و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۳)، تعالی روح از قید زندگی مادی و بازگشت به اصل خویش و مقام قرب الهی.

هفت‌پیکر ازلحاظ ساخت ظاهری به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش اول از تولد بهرام گور تا بالیدنش در یمن آغازشده و به شنیدن افسانه‌های هفت بانو پایان می‌پذیرد و بخش دوم از تحول روحی بهرام، آغاز و به فنای آسمانی او خاتمه می‌یابد (بیدمشکی، ۱۳۹۰: ۹۰-۹۱). بهرام گور که به دانش‌ها و فنون رزمی زمان خود مسلط و در آن‌ها چیره‌دست است، پس از آزمون کشتن اژدها و یافتن گنج در غار که همان گنج درون خویش است، آمادهٔ نشستن بر اریکهٔ پادشاهی است، ولی برای اثبات شایستگی خود باید تاج شاهی را از میان دو شیر بردارد، این آزمون بی‌شباهت به آیین گذار نیست. این آزمون می‌تواند نمادی از دستیابی به «من» و تسلط بر خویشتن باشد، که بهرام گور پس از گذراندن آن، در مکتب تهذیب نفس هفت بانوی خرد با جادوی «کلام مقدس»، از «اندیشهٔ نیک» سیراب می‌شود و به «کردار نیک» آراسته می‌شود و درنهایت با گذر از هفت پلهٔ عقل و پالایش درون، به خردی جهان‌شمول دست می‌یابد و پادشاهی نادر می‌شود که از محبوبیتی عام برخوردار است (همان، ۱۱۲-۱۱۳). ازاین‌رو، ساختار کلی قصه‌های هفت‌پیکر بر اساس نوعی آئین تشرف و راز آموزی استوار است و بهرام گور با گذراندن هفت زینه یا هفت مرحله درروند کسب فردیت و سازواری درون، توفیق حاصل می‌کند و

دنیای درون و برون خود را به تکامل می‌رساند. نظامی در هفت‌پیکر، آگاهانه با تلفیق افسانه و تاریخ به اهداف اصلی خود که ترک دنیا و شهوات و وسوسه‌های شیطانی و روی‌آوردن به تهذیب و تزکیه دل و شناخت نفس و معرفت حق است، پرداخته است (ناصری، ۱۳۹۴: ۱۸۲).

قصه‌های هفت‌پیکر باوجود تفاوت‌های ظاهری، در کلیت و ساختار خود، وجوه مشترک زیادی دارند. «در نظر ساختارگرایان، ساختارها یکی‌اند، فقط مصداق‌های ساختارها و موانع و مشکلات باهم تفاوت دارد (صفایی سنگری، ۱۳۹۶: ۱۰۳). ساختارگرایی درواقع بررسی رابطه‌های عناصر درونی یک اثر و نظم و توالی دایره‌ای آن‌هاست (نقابی و دیگران، ۱۳۹۱، ۱۵۸). از دید ساختارگرایان، متن رونوشتی از ژرف‌ساخت است (فلاح و دیگران، ۱۳۸۶: ۶۸) و بنابرهمین اصل، هدف ساختارگرایان تجزیه‌وتحلیل متن ادبی بر مبنای ساخت آن است. ساخت، هر دو جنبهٔ صورت و معنی را در برمی‌گیرد. «مطالعهٔ ساختاری باعث می‌شود که درمیان کثرت‌های به‌ظاهر متفاوت و مختلف، متوجه نوعی وحدت شویم که حامل پیامی است و درنتیجه درک ما دقیق‌تر شود» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۹۶-۱۹۷). بامطالعهٔ ساختار روایت و تشخیص ساختار تکرارپذیری که از حالتی به حالت دیگر انتقال می‌یابد، چگونگی دستیابی معنا و مفهوم داستان، بررسی می‌شود (فلاح و دیگران، ۱۳۸۶: ۶۹).

هفت‌پیکر، در فرم و روساخت، یک واحد روایی اسطوره‌ای است و حضور شخصیت‌های متفاوت در طول روایت‌ها با یک امکان و یک نتیجه همراه است» (همان، ۸۴). بنابراین، هرکدام از داستان‌ها در هفت‌گنبد، ساختاری واحد دارند و هفت داستان، با یک ساختار و هفت روایت در ادامهٔ همدیگر قرارگرفته‌اند. درواقع همهٔ داستان هفت‌پیکر تکرار آزمون تکامل است. ماجراهای گوناگون در هفت‌گنبد، همه بازگوکنندهٔ تکامل معنوی انسانی هستند.

در گنبدهای هفت‌گانه، قصه‌های هفت‌گانه، مطرح می‌شود و در آن قصه‌ها، ماجراهای عاشقانهٔ متعددی مطرح می‌شود که طی آن، شخصیت اصلی داستان، عاشق زیبارویی بی‌همتا می‌شود. طرح کلی و مشترک این روایت‌ها، نهایتاً، به این صورت است:

قهرمان قصه، عاشق زیبارویی می‌شود، موانع موجود او را از وصال معشوق بر حذر می‌دارد، قهرمان قصه برای وصال تلاش می‌کند و اکنون دو مسیر برای وی پیش می‌آید:

۱.«مانع را نقض می‌کند و مرتکب خطا می‌شود و درنتیجه از وصال ناکام می‌ماند.

۲.پند را گوش‌می‌گیرد و به وصال می‌رسد».

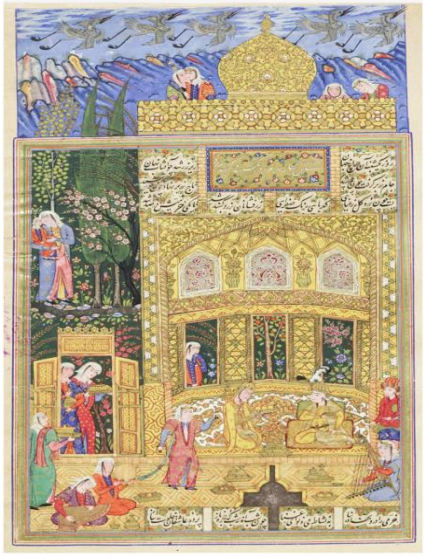
از این ساختار، چنین برمی‌آید که این هفت داستان، یک واحد روایی اسطوره‌ای است و حضور شخصیت‌های متفاوت در طول روایت‌ها با یک امکان و یک نتیجه همراه است. همهٔ شخصیت‌ها برای دستیابی به مطلوب خود، آزمونی عاشقانه را می‌گذرانند (همان: ۸۲-۸۴؛ قریشی، ۱۳۸۹: ۱۱۴-۱۱۷). داستان‌های هفت‌گنبد، مطابق

الگوی پایه و با ساختارهایی مشابه پیش می‌روند، اما در هر داستان، با ظاهری متفاوت نمود پیدا می‌کنند و بازآفرینی می‌شوند و ازآنجاکه داستان هفت‌پیکر هفت زین یا هفت مرحلهٔ تکامل معنوی است، این الگو و ساختار واحد، در هفت‌گنبد تکرار می‌شود و هرکدام از داستان گنبدها با ظاهری مشترک، روایتی متفاوت ولی بامعنا و مفهومی همسان را بازگو می‌کنند و مفاهیم مکرر در بن‌مایه‌های داستانی تکرارشونده، زنجیرهٔ داستان‌ها را شکل می‌دهند. این بن‌مایه‌های داستانی هفت‌گنبد، سیر روحی و تکامل معنوی بهرام‌گور است، زیرا کانون روایت در هفت‌پیکر، بهرام گور است.

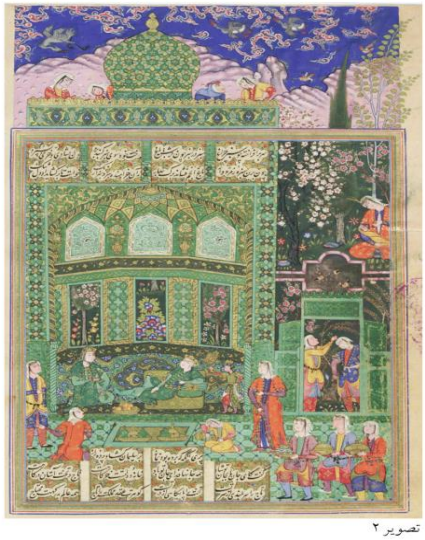
۲-۲. معرفی نسخهٔ مصور مدرسهٔ عالی شهید مطهری

هفت‌پیکر آخرین منظومهٔ خمسهٔ حکیم نظامی است که ازنظر هنری سرآمد همهٔ آثار نظامی است. از بین متون کلاسیک ادبیات فارسی، خمسهٔ نظامی، پس از شاهنامهٔ فردوسی بیشترین اقبال و جذابیت را برای مصورسازی داشته است. نسخهٔ مدرسهٔ عالی شهید مطهری از نسخ نفیس و گران‌بهای بی‌مانند است که با شماره ۴۰۰ در این کتابخانه نگهداری می‌شود و آن را به سال ۹۵۶ ه.ق. مرشد کاتب شیرازی، به خط نستعلیق خوب نوشته است (درایتی،۱۳۹۱: ذیل مدخل خمسهٔ نظامی). این نسخهٔ نفیس، سی مجلس بسیار ظریف نقاشی دارد. از این سی مجلس، مخزن‌الاسرار دو، خسرو و شیرین هفت، هفت‌پیکر هفت، لیلی و مجنون شش، اسکندرنامه نه (شرف نامه هفت و خردنامه دو) مجلس نگاره دارند.

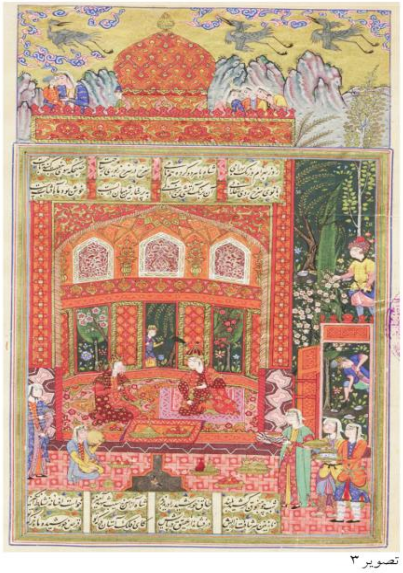
در منظومهٔ هفت‌پیکر از این مجموعه، نگاره‌هایی که ترسیم‌شده به‌قرار زیر است: یک نگاره مربوط به معراج نبی مکرم اسلام (ص) است و شش نگارهٔ دیگر به گنبدهای سیاه، زرد، سبز، سرخ، پیروزه‌ای و سپید تعلق دارد. مقطع نگاره، در گنبدهای زرد و سبز و سرخ، هر سه در آغاز داستان و هنگام مهمان شدن بهرام‌گور در گنبدهای مربوط و داستان‌گویی بانوی گنبد برای وی است. در نگاره‌های این نسخه، تکرار ساختار کلی بین نگاره‌های گنبدهای زرد و سبز و سرخ دیده‌می‌شود. به‌گونه‌ای که در نگاه اول، می‌پنداریم، نگاره‌ها کاملاً برگردان همدیگر هستند، به‌همین دلیل، با توجه به تشابه نگاره‌های این سه گنبد و تشابه مقطع ترسیم آن‌ها، در این پژوهش همین سه نگاره موردبررسی قرار می‌گیرد.



تصویر ۱



تصویر ۲



تصویر ۳

۲-۲-۱. خوانش نگارۀگنبد زرد

نگاره (تصویر شماره ۱)، برشی از داستان است که بهرام‌گور به گنبد زرد رفته، به نشاط و خرمی پرداخته است، تا شب‌هنگام با افسانه‌ای دیگر به خوابی شیرین رود و به دو قسمت اصلی زیر و بالای گنبد تقسیم می‌شود. صحنهٔ زیر گنبد نیز خود از سه بخش یا پلان دیگر در کنار هم تشکیل می‌شود. یک صحنه، فضای بیرون عمارت را تصویر کرده است که در آن، خدمتکاری در کنار درختان سرو و سپیدار، فرزند کوچکی را در بغل گرفته است. صحنهٔ دیگر، ساختمان عمارت را نشان می‌دهد که شامل اندرونی به‌عنوان پلان اصلی روایت است و در آن، بهرام شاه و همسرش بر تخت و روبه‌روی هم نشسته‌اند و بانو در حال پذیرایی از بهرام گور است. دیگر صحنه، مربوط به فضایی است که پایین اندرونی، خدمتکاران و نوازندگان در آن به انجام وظایف خود کوشیده‌اند. در صفحهٔ زیر گنبد، نگاره از دو سوی بالا و پایین در حصار متن قرار دارد و روایت آن از محوطهٔ کاخ آغاز می‌شود و با گذر از فضای کاخ به پلان اصلی نگاره، ادامه‌می‌یابد. درصحنهٔ بالای قاب، پنج پرنده نظیر پلیکان یا درنا در حال عبور هستند و چهار تن در حال دیده‌بانی هستند. در رنگ‌بندی این تصویر، رنگ زرد چشمگیر است. نگاره با اشعار زیر آغاز می‌شود:

روز یکشنبه آن چراغ جهان — زیر زر شد چو آفتاب نهان
جام زر برگرفت چون جمشید — تاج زر برنهاد چون خورشید
بست چون زرد گل به رعنایی — کهربا بر نگین صفرایی
زرفشانان به زرد گنبد شد — تا یکی خوشدلیش در صد شد

(نظامی، ۱۳۳۴: ۱۸۲)

و مخاطب را در آستانهٔ داستان با بهرام گور همراه می‌کند. بهرام شاه پس از ورود به محوطهٔ کاخ و طی مسیر به اندرونی آمده و در این دیدار از دختر پادشاه اقلیم روم می‌خواهد تا مجلس نشاطی با ساز و غنا برپا کند.

به اشعار زیر پایان می‌پذیرد:

خرمی را درو نهاد بنا — به نشاط می و نوای غنا
چون شب آمد نه شب که حجلهٔناز — پردهٔ عاشقان خلوت ساز

(همان: ۱۸۲)

۲-۲-۲. خوانش نگارهٔ گنبد سبز

نگاره (تصویر شماره ۲) برشی از داستان را روایت می‌کند که شب‌هنگام بهرام شاه در گنبد سبز به عیش و لذت دل به افسانه‌گویی بانوی گنبد پرداخته و اسباب پذیرایی و نوشیدنی نیز مهیاست. این نگاره، نیز با قاب یا کادری به دو قسمت زیر و بالای گنبد تقسیم می‌شود و با درج اشعار در دو سوی نگاره، روایت نگاره را در حصار متن قرار می‌دهد و با قید عنوان " نشستن شاه بهرام روز دوشنبه در گنبد سبز و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم سوم " مخاطب را هم‌جهت با متن منظومه، به داستان هدایت می‌کند و عنوان نگاره، گویای کانون روایت آن است.

قاب اصلی نگاره، سه پلان دارد که نظیر گنبد زرد، از محوطهٔ کاخ آغاز و با گذشتن از فضای کاخ به پلان اصلی، ختم می‌شود. در کانون نگاره، بهرام گور و بانوی گنبد سبز، بر روی تخت در اندرونی روبه‌روی هم نشسته‌اند و خدمتکاران قصر در اطراف آنان، به انجام وظایف خود مشغول‌اند. بهرام شاه، استراحت‌کنان، از بانوی قصر می‌خواهد تا داستانی شکرین روایت کند:

زان خـــردمند سرو سبـــزآرنگ　　خواست تا از شکر گشاید تنگ

(همان: ۱۹۷)

۲-۲-۳. خوانش نگارهٔ گنبد سرخ

نگاره (تصویر شماره ۳)، نظیر دو نگارهٔ قبلی که مربوط به گنبدهای زرد و سبز هستند، برشی از داستان است که در آن بهرام شاه در قصر بانوی گنبد سرخ به لذت و خوشی و شادکامی رفته و خدمتکاران قصر به خدمت بانوی قصر و بهرام‌گور حاضر هستند و با اشعار زیر آغاز و پایان می‌یابد و با عنوان " نشستن شاه بهرام روز سه‌شنبه در گنبد سرخ و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم چهارم " و با درج اشعار آغازین حکایت در ابتدای نگاره، مخاطب را در آستانهٔ ورود به داستان قرار می‌دهد و کانون نگاره را معرفی می‌کند. این نگاره، مانند دو نگارهٔ قبلی با کادری به دو قسمت اصلی زیر و بالای گنبد تقسیم می‌شود و در زیر گنبد، با سه پلان اصلی از محوطهٔ کاخ و عبور از درب ورودی گنبد به فضای کاخ راه‌یافته و سپس به اندرونی و کانون روایت نگاره می‌رسد. نحوهٔ چیدمان پلان‌ها و پیکره‌ها و نقوش و اجزای درون نگاره، شبیه دو نگارهٔ قبلی است و در کانون نگاره، بهرام گور و بانو بر تخت نشسته‌اند. نگاره با اشعار زیر آغاز می‌شود:

روزی از روزهـــای دی‌مـاهی　　چـــــون شب تیرمه به کوتاهی
از دگـــر روز هفته آن به بـــود　　ناف هفته مگـــر سه‌شنـــبه بود
روز بهـــرام و رنگ بهـــــرامی　　شـــاه با هر دو کـــــرده هم‌نامی
سرخ در سرخ زیوری برخاست　　صبح گه سوی سـرخ گنبد تاخت
بانـــوی سرخ‌روی سقـــــلابی　　آن به رنگ آتشـــی به رخ آبـــی
به پرستـاریش میـــــان دربست　　خـــوش بود مـــاه آفتاب‌پرست

(همان: ۲۱۴-۲۱۵)

و به اشعار زیر پایان می‌یابد:

شب چـــو منجوق برکشید بلند　　طـــاق خورشیـــــد را درید پرند
شاه از آن سرخ سیب شهـدآمیز　　خواست افسانه‌ای نشاط‌انگیز
نازنیـــن سرنتـــــافت از رایش　　درفش‌اند از عقیق در پایش
کای فلـــک آستـــــان درگه تو　　قرص خورشیـــد ماه خـرگه تو

(همان)

۲-۳. تشابه ساختار نگاره‌ها

سه نگاره زرد و سبز و سرخ (تصاویر ۱ و ۲ و ۳)، چنان شبیه هم کشیده شده‌اند که تفاوت اندک‌بین آن‌ها به چشم نمی‌آید و این وجوه تمایز فقط در جزئیات ریزی است. این تشابه را می‌توان بر اساس ساختار روایی مشترک در داستان، پس از توصیف تشابه ظاهری، در کنش‌ها و نشانه‌های ساختاری به این گزارش مشاهده نمود.

ساختار ظاهری نگاره، که همان فرم و شکل ظاهری نگاره است در این سه نگاره، یکسان‌اند و این همسانی به‌قرار زیر است:

۱.شکستن فضای نگاره با کادری که در هر سه نگاره دربرش و مقطع مشابهی قرار دارد.

۲.وجود چهار صحنه یا پلان در کل نگاره و سه صحنه در زیر گنبد داخل قاب در مکانی مشابه و قرینه در گسترهٔ نگاره به‌گونه‌ای که نگاره‌ها به بخش‌های یکسان و یک اندازه و مساوی و مشابه با کارکرد یکسان تقسیم شده است و تفاوت آن‌ها در جزئیات آن‌هاست.

۱.درج اشعار درون نگاره در قسمت بالایی نگاره در زیر گنبد و پایین نگاره در مکانی مشابه و قرینه

۲.وجود بنای قصر با معماری یکسان و قرار گرفتن آن در فضای نگاره‌ها به‌طور قرینه در یک سمت فضا در مکانی مشابه و قرینه در گسترهٔ نگاره

نشانه‌های ساختاری داستان، که همان توصیفاتی هستند که در طی نقل و روایت داستان، در مورد شخصیت‌ها و موقعیت‌ها به مخاطب آگاهی می‌دهند و فضای حوادث و ماجراها را محسوس‌تر می‌کنند و شاخ و برگ‌های روایتی محسوب می‌شوند و «بیشتر به ترسیم و تجسم محیط و زمینهٔ داستان می‌پردازند که همان شرایط مکانی، زمانی و فضایی است که حوادث در آن رخ می‌دهد» (قریشی،۱۳۸۹: ۱۶۴)، در قالب مفاهیم نمادین و سمبل‌ها انعکاس یافته‌اند و همسانی آن در هر سه نگاره چنین است:

۱.فضای سبز یا باغ یا محوطهٔ بیرون عمارت با درختان سرو و سپیدار و بوته‌های گل نیلوفر در مکانی مشابه و قرینه در گسترهٔ نگاره

۲.متناسب بودن رنگ غالب نگاره در جزئیاتی چون لباس و تزئینات و معماری با رنگ گنبد مربوط

۳.قرار گرفتن تعدادی خدمتکار بر پشت‌بام قصر و وجود کوه‌ها در پلان بالای قاب و پرندگانی که در هر نگاره همه در یک‌جهت در حال پروازند، در مکانی مشابه و قرینه، در گسترهٔ نگاره

کنش‌های ساختاری داستان، «فعل و کردار شخصیت‌هاست که موقعیت را تغییر می‌دهند و باعث گذر از وضعیتی به وضعیت دیگر می‌شوند» (همان: ۱۹) و در نگاره، به این صورت است که حرکت و گذر از حالتی به

حالت دیگر یا وضعیتی به وضعیت دیگر را نشان داده است. در بین این سه نگاره به‌صورت مشترک این کنش‌ها دیده می‌شود:

۱.وجود خدمتکارانی در محوطهٔ باغ در مکانی مشابه و قرینه در گسترهٔ نگاره، که نوزاد یا خردسال در بغل دارند یا مشغول باغبانی هستند.

۲.قرار گرفتن درب ورودی برای مدخل اندرونی در مکانی مشابه و قرینه در گسترهٔ نگاره

۳.نشستن بهرام و بانوی گنبد در مکانی مشابه و قرینه در اندرونی کاخ

در هر سه نگارهٔ گنبد زرد و سبز و سرخ، بانوی گنبد به‌عنوان میزبان و صاحب گنبد و در مفهوم و نقش مرشد و راهبر این مرحله، در سیری ظاهری و باطنی، برای حضور بهرام‌گور آماده و پذیراست و بهرام گور در گذرگاهی از بیرون گنبد یا قصر به درون گنبد راه برده می‌شود، از درب ورودی گنبد یا قصر می‌گذرد و در پایان در محضر بانوی گنبد، آموزه‌های حکمت‌آمیز که با حلوای قصه، شیرین شده‌اند و در نگاره در قالب نقش‌هایی از خوراکی (اطعمه و اشربه) و شنیدنی (موسیقی و نغمات خوش) و دیدنی (نگارین بانوی گنبد و خدمتگزاران وی)، تصویر شده‌اند، او را سیراب می‌کند، تا برای گذر از این مرحله و رفتن به گنبدی دیگر، از آمادگی لازم برخوردار شود. تغییر رنگ در هر گنبد در هر نگاره علی‌رغم ساختار مشابه، تغییر حالات روحی بهرام گور را گواه است.

وجوه تفاوت نگاره‌ها در جزئیاتی به‌قرار زیرند: حالت نشستن بهرام و بانوی گنبد، تعداد خدمتکاران در هر پلان، تعداد درختان در محوطهٔ کاخ، اسباب پذیرایی اعم از خوراکی و بزم و غنا (آلات موسیقی) و رنگ آسمان و تفاوت محرز نگاره‌ها در رنگ مربوط به هر گنبد است، که مطابق هر گنبد تغییر می‌یابد.

۲-۳-۱. نمادهای مشترک هر سه نگاره

نمادهای مشترک که هیچ‌کدام از آن‌ها در متن منظومه نیامده‌اند و طبق الگوی نقاشی ایرانی، که عناصری افزون از متن را تصویر می‌کند، در این نگاره‌ها برای انتقال پیام تصویر شده‌اند، در هر سه نگاره، شامل دودستهٔ کلی نمادهای جاندار و غیر جاندار هستند و نمادهای جاندار به سه دستهٔ نمادهای انسانی (بانوی نوزاد در بغل، بانوی کودک در بغل و پیرزن و مرد باغبان)، گیاهی (درخت سرو و سپیدار و گل نیلوفر) و حیوانی (پرندگان در حال پرواز در آسمان) تقسیم می‌شوند و نمادهای غیر جاندار، دودستهٔ خوراکی‌ها (شراب، سیب و انار) و معماری (حوض و درب وردی کاخ)، هستند.

۲-۳-۱-۱. نمادهای انسانی

بانوی کودک در بغل که در محوطه کاخ یا بر بام است، می‌تواند نمادی باشد، از تولدی که در راه است، بلوغی که قرار است پس از گذر از این "در" و سپردن این مرحله اتفاق بیفتد.

برای این تولد، بهرام گور از دروازهٔ کاخ به‌عنوان مرحلهٔ بعدی تکامل به درون و سپس، به اندرون که جایگاه خاص بانوی کاخ است، رهنمون می‌شود و با گذر از شب آزمون، از این زین و مرحله به زین و مرحلهٔ بعدی، قصد رفتن می‌کند. پیکره‌ای دیگر که در متن منظومه نیامده، ولی در نگاره تصویر شده، خدمتکار پیرزنی است که بر بام در حال گفتگو با خدمتکاری دیگر است و با توجه به مفهوم پیری، که علامت فرزانگی و فضیلت است و پیر که خود تصویری از عمر بلند، تجارب بسیار و تفکر طولانی است و این‌همه، تصویری ناکامل از جاودانگی است (شوالیه، ۱۳۸۴/ج ۲: ۲۷۰)، می‌تواند بازگوکنندهٔ سیر تکاملی معنوی و فرزانگی حاصل از آن باشد. مرد باغبان، که در حال بیل زدن و رسیدگی به درخت سرو است که نماد جاودانگی است، نقش پیر یا مرشد را ایفا می‌کند که جاودانگی و بقا را می‌پاید.

۲-۳-۱-۲. نمادهای گیاهی

درخت سرو و سپیدار

در نگاره بوستانی از درختان سرو و سپیدار و بید تصویر شده که فضای سرسبز و بهشتی سرزمین پریان را گواه است و گویای مفاهیم نمادین مربوط به سرو در داستان است. «سرو به دلیل صمغ فاسد نشدنی و سرسبزی همیشگی، نماد جاودانگی و حیات دوباره» است (شوالیه، ۱۳۸۲/ ج ۳: ۵۸۰). ازآنجاکه «بین سرو به‌عنوان درخت زندگی با نقیض آن یعنی مرگ، رابطه هست» (یاحقی،۱۳۸۶: ۴۶۰)، نگارگر، برای نشان دادن جاودانگی و حیات دوباره که پیام منظومه است و قهرمان داستان برای رسیدن به آن باید تلاش کند، از سرو بهره برده است و سرو، با مفهوم نمادین خود در جهت پیام داستان ایفای نقش کرده و با منظومه مطابقت دارد. سپیدار نماد باز زایی و تولد است (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۲/ج ۳: ۵۳۴). وجود سپیدار در کنار سرو، علاوه بر طبیعت‌گرایی مکتب نقاشی مربوط، بازگوکنندهٔ باززائی و تولد است که مبنای جاودانگی است و رسانای پیام داستان است.

گل نیلوفر

نیلوفر، نمادی از تولد دوباره و نوزایی است. لوتوس یا نیلوفر، این گل اساطیری آبزی، در ایران، نماد آناهیتا اسطورهٔ آب است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۸۱۴ ذیل ناهید). بنا بر اعتقادات اساطیری، مهر را رب‌النوع خورشید می‌دانستند و نیلوفر با آیین مهر پیوندی نزدیک دارد (همان، ۸۴۰ ذیل نیلوفر). نقش گل نیلوفر در عصر اسلامی متحول شد؛ در پی تحریم نقاشی و نگارگری در اسلام، هنرمندان از نقوش تجریدی استفاده کردند و اسلیمی و ختایی و بعد، گل‌های ریز و برگ‌ها و لوتوس به وجود آمدند و نیلوفر به‌صورت گل انار و گل شاه‌عباسی در عصر صفویه مورداستفادهٔ هنرمندان قرار گرفت (شمیم و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۹). در یک گردش ختایی همهٔ گل‌ها و

گردش‌ها از گل شاه‌عباسی نیلوفر آبی آغاز می‌شود. گل نیلوفر در آئین‌های آریایی مظهر تجلی و نوزایی است. بدین معنا که تمامی گل‌های ختایی از درون آن سر برمی‌آورند و متجلی می‌شوند (رضوی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۰۶-۱۰۷).

باوجوداینکه در متن منظومه از گل نیلوفر نامی به میان نیامده، در مفهوم کلی، نمادی برای شکل‌گیری تولد و نوزایی است (ذکرگو، ۱۳۸۲: ۶۶) و با پیام منظومه، همخوان است.

۲-۳-۱-۳. نمادهای حیوانی

نماد پرندگان

پرندگان هستند که برفراز آسمان قصر در پروازند و نماد مراحل معنوی، نماد فرشتگان و نماد مرحلهٔ برتر وجود هستند (شوالیه، ۱۳۸۴/ج ۲: ۱۹۷) و با مفهوم پنهان داستان، در ارتباط هستند.

۲-۳-۱-۴. نمادهای خوراکی

شراب

ظرف نوشیدنی که در تنگ در برابر پادشاه و بانویش قرار دارد، اگر شراب باشد، شراب، در همهٔ سنت‌های شرقی و غربی، نماد معرفت الهی و شناخت رموز خداوندی است. برای عرفای مسلمان، نیز کشف و شهود ناب، شراب معطری است که کسی را که از آن مست می‌شود، از خود بیخود می‌کند. شراب، «عشق الهی است و نماد علم به مراحل معنوی» (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۵/ ج ۴: ۴۸). «در جهان‌بینی کهن ایرانی، شراب نمایندهٔ پیشهٔ سلطنت و آب انگور، مادهٔ رمزآمیزی بوده که دو خاصیت متعارض زندگی‌بخشی و مرگ‌آوری داشته است». اگرچه شراب‌خوارگی در اسلام تحریم شده، اما در دورهٔ اسلامی و نیز در عرصهٔ ادبیات فارسی، به‌صورت تفنن رایج بوده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۸۰۰-۸۰۱). وجود شراب، در هر سه نگاره می‌تواند بر هر دو مفهوم مادی و معنوی اشاره داشته باشد.

سیب

درخت ممنوع که حوا از آن خورد و آدم را از آن خوراند، گاه سیب، گاه گندم، گاه انجیر و زمانی کافور و در مواردی هم درخت علم و معرفت معرفی شده‌اند، اما بیشتر مفسران آن را گندم دانسته‌اند (یاحقی، ۱۳۸۶: ۸۰۹). سیب «ابزار معرفت و شاخت و گاه میوهٔ درخت زندگی و گاه میوهٔ درخت شناخت نیک و بد است» (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۲ /ج ۳: ۷۰۰). از دید عارفان، سیب، میوهٔ شناخت و آزادی است، میوه‌ای است که جوان و تازه می‌کند، نماد نو کردن و تازگی دائمی است، به دلیل شکل کروی‌اش، به‌طورکلی نشانهٔ امیال زمینی، یا ارضای این امیال بود. تحریم سیب به‌عنوان میوهٔ ممنوعه، آدم را متوجه تسلط بر نفس کرد و آدم با نوعی

عقب‌گرد، به‌طرف زندگی مادی کشیده شد و به آگاهی از امیال زمینی و راه معنوی دست‌یافت. «سیب نماد این معرفت و شناخت و معرفی کردن یک ضرورت بود، ضرورت انتخاب» (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۲ /ج ۳: ۷۰۲).

انار

در نگاره، انار در ظرف‌هایی برای پذیرایی چیده شده که هرچند در متن منظومه، از آن سخنی به میان نیآمده است، ولی وجود این میوه در این بساط، دلالتی بر فضای قدسی و بهشتی نگاره دارد و در جهت مفهوم رمزی داستان، گویای تولد دوباره و زایشی دیگر است و ازاین‌جهت با پیام داستان هم‌خوان است. انار از میوه‌هایی است که در سراسر جهان به‌عنوان میوه‌ای مقدس شناخته‌شده است. در قرآن کریم از انار در آیاتی نظیر آیات شریفهٔ ۱۴۱ و ۹۹ از سورهٔ انعام و ۶۷ سورهٔ الرحمن، ذکرشده است. انار در اساطیر، سمبل تولیدمثل و عشق شمرده می‌شود (عادل زاده و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۶۴). در چین انار نماد باروری است، در اساطیر یونان نیز نماد باروری و فراوانی است و در ایران هم نمایندهٔ برکت و باروری است (زمردی، ۱۳۸۷: ۲۵۷) و (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۶۸). وجود انار و سیب در کنار هم برای پذیرایی، نشان از اهمیت و نقش غرایز و امیال دنیوی درباز زایی و تولد دوباره و تکامل روحی دارد.

۲-۳-۱-۵. نمادهای معماری

در هر سه نگاره، در به‌عنوان مدخل و گذرگاه "درون" که در داستان و انتقال پیام آن نقش مهمی دارد، آن‌هم منقوش و مزین ترسیم‌شده و این‌که پیکره‌ای که قصد ورود دارد، تاجش مرتب می‌شود و یا خدمه، بنا به داشتن اسباب پذیرایی، اجازهٔ ورود به "درون" می‌یابد، نشان از اهمیت آن در پیام منظومه دارد. برای ورود به هر مرحله باید آداب آن را رعایت نمود. «در، نماد گذرگاهی میان دو مرحله، دوعالم، شناخته و ناشناخته، نور و تاریکی، غنا و تهیدستی است. در به جانب راز باز می‌شود، ولی ارزش آن در ارتباط با پویایی و شناخت روان است، چراکه در نه‌تنها نشانهٔ معبر است بلکه به عبور از این معبر نیز دعوت می‌کند. این دعوت، دعوت به سفر آخرت است.... در نمادگرایی منظور از معبری که در به‌سوی آن دعوت می‌کند، معبر میان مکانی پلشت به محلی قدسی است» (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۲/ج ۳: ۱۷۹).

حوض و مرغابی

حوض در باغ و خانهٔ ایرانی، اهمیت و ارزش بالایی دارد. حوض، در مقام آینهٔ لایتناهی است. در خانه‌های سنتی ایران، حوض برای کاستن گرما و تأمین رطوبت هوا، وضو ساختن، شستشو و ذخیرهٔ آب و آبیاری ساخته می‌شد. «در حیاط‌های بزرگ، معمولاً حوض‌ها جلوی اتاق ارسی یا پنج‌دری بود. غالباً حوض را در یکی از محورهای اصلی فضای خانه می‌ساختند»، به‌طوری‌که طول حوض در امتداد ضلع طولی خانه قرار گیرد.

همچنین «در حوض‌ها از حیواناتی چون ماهی و برخی مرغان آبی نگهداری می‌کردند» (باوندیان، ۱۳۹۷: ۷۱).

معمارهای ایرانی، در طرح باغ و خانهٔ ایرانی، یک حوض آب‌نما در جلوی ایوان‌های کوشک یا بنای اصلی احداث می‌کردند، که البته جدای از حوضی مرکزی حیاط و در میان درختان بود. بعضی بر این باورند که این حوض، کارکرد آب‌نما داشته، به‌طوری‌که با آبی راکد، آینه‌ای بوده تا تصویر «نمای اصلی ایوان» در آن منعکس شود و به نمایش درآید (میرزا کوچک خوشنویس، ۱۳۹۰: ۷ از باوندیان، ۱۳۹۷: ۷۳). تصویر بناها در آب، موجب احساس بسط فضا می‌شود. آب‌های راکد، ژرفای آسمان بیکران را درروی زمین تکرار می‌کنند و نماد آسمان بر روی زمین هستند و این خود به پیوستگی و پویش بصری در ذهن بیننده کمک می‌کند. تصویر همهٔ دنیا به‌صورت لرزان و لغزان در آب، اقوال عارفان را در مورد ناپایداری دنیا یادآور است. حوض یادآور هستی بی‌اعتبار در دنیای امکان است و حیات ممکنات در آن، چون ماهی درون حوض، پر از تپش و حرکت است، اما محدود به همان حوض و فناپذیر (باوندیان، ۱۳۹۷:۷۲). حوض در هر سه نگاره، هم‌معنای معنوی دارد و هم به واقعیت معماری زمان خود اشاره دارد.

آنچه از ویژگی‌های نگارگری مکتب تبریز دوم، در نگاره‌ها مشهود است، شکوه، عظمت و جلال این عصر است که برخاسته از تحولات بزرگی است که در عرصهٔ مسائل فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی آن زمان رخ داد (صادقی نیا و دیگران، ۱۳۹۶، ۱۱۱). نگارگران این مکتب، به تصویر کردن محیط زندگی و امور روزمره، نشان دادن طرز رفتار اشراف، کاخ‌های زیبا و باغ‌های دلگشا و زیبا و معماری و تزئینات آن‌ها علاقهٔ وافری داشتند و ازاین‌رو سراسر صفحه را با پیکره‌ها، تزئینات، معماری و جزئیات منظره پر می‌کردند، زیرا نشان دادن جلال و عظمت و اقتدار دربار یکپارچهٔ صفویان به دیگر حاکمان، چه در برون مرزهای میهن چه درون آن، از اهداف اصلی حاکمان این دوره بود (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷، ۹۷). در این مکتب متن و تصویر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و باهم درتعاملند. به‌طوری‌که ترکیب‌بندی‌ها با موضوع ابیات مرتبط هستند. (صادقی نیا و دیگران، ۱۳۹۶، ۱۱۲).

در این نسخه، که متعلق به مکتب تبریز دوم است، سه نگارهٔ گنبدهای زرد و سبز و سرخ، مانند یکدیگر ترسیم‌شده‌اند. این تشابه، در هر سه نگاره و تشابه تکرار روایت نگاره‌ها، از سر تصادف یا بی‌توجهی نیست. با توجه به کرامندی نسخهٔ موردمطالعه، نگارگر، با آگاهی و دانش و فلسفهٔ فکری، نگاره‌ها را طراحی نموده است. نگاره‌ها بر متون ادبی خود استوارند و بر اساس متن مربوط، روایت را بر عهده می‌گیرند. در ساختار داستانی هفت‌گنبد، رخدادها یا حرکت‌های مشترک، همان رویارویی قهرمان داستان با مطلوبی است که بدان دل می‌بندد و در تلاش برای رسیدن به این مطلوب، می‌کوشد و درصورتی‌که بر هوای نفس غالب شود، به مطلوب رسیده، در غیر این صورت از وصل محروم می‌شود (قریشی، ۱۳۸۹: ۱۱۴). با عنایت به اینکه ماجراهای داستانی

گنبدها، باوجود ساختار مشترک و پیام مشترکشان، باهمدیگر تفاوت دارند، برای تأکید بر پیام واحد این داستان‌ها، نگارگر، برش آغازین داستان را برای درج نگاره برگزیده تا با قصه‌گویی بانوی هر گنبد، بر گذر از آموزه‌ای به آموزهٔ بعدی تأکید کند. در این تأکید، چون نقطهٔ اشتراک حکایت‌ها، همان آغاز داستان و همچنین میهمان شدن بهرام گور بر بانوان گنبدها است، نگاره‌ها در این مقطع قرارگرفته‌اند و با همسانی، این نگاره‌ها، مخاطب را نسبت به مفهومی همسان از داستان‌ها، حساس می‌کند. همان‌گونه که ساختار مشابه داستانی متن منظومه در هر هفت‌گنبد، بیانگر تکرار مراحل تکاملی بهرام گور و سیر درونی وی است، تکرار ساختار کلی نگاره‌ها نیز بیانگر همان معناست و نگارگر با وثوق بر مفهوم پنهانی و پیام اصلی داستان، در طراحی نگاره‌ها، با تکرار ساختار کلی، تکرار آزمون و مراحل کمال را تأکید کرده و با گزینش نمادها و عناصری که در نگاره‌ها در جهت پیام اصلی داستان است، بر این مفهوم تأکید می‌ورزد.

۳. نتیجه‌گیری

داستان‌های هفت‌گنبد در منظومهٔ هفت‌پیکر با داشتن ساختار مشترک، روایتی واحد درعین‌حال متفاوت، ولی در یک مفهوم، از راز آموزی و سیر معنوی انسان را تکرار می‌کند. درواقع این الگوی تکرارشوندهٔ ساختاری در سراسر منظومه و به‌ویژه در هفت‌گنبد، تأکیدی بر پیام منظومه است. با توجه به اینکه نگاره، برخاسته از متن ادبی است و هنگام کتاب‌نگاری، مقطع قرارگیری نگاره در متن و همچنین روایت نگاره، با دانش و آگاهی تعیین می‌شود، تا نگاره قادر به ایفای نقش خود باشد، نگاره‌ها از این ساختار داستانی و الگوی تکرارشونده در متن منظومهٔ هفت‌پیکر و به‌ویژه هفت‌گنبد، تأثیر پذیرفته‌اند و به همین نسبت، عناصر تشکیل‌دهندهٔ نگاره‌های گنبدها، در بستر ساختار مشترک برای انتقال پیام اصلی داستان منظومه، می‌کوشند. دلیل تطبیق و یکسانی ساختار این سه نگاره از شش نگارهٔ مربوط به هفت‌گنبد، این است که نگارگر در این نسخه، با اشراف بر پیام اصلی داستان هفت‌پیکر، مطابق ساختار واحد و تکرارپذیر متن منظومه، ساختار نگاره‌ها را مشابه طراحی نموده تا با این همسانی و با کمک مقاطع مشابه قرار گرفتنشان در متن منظومه، که حضور بهرام گور در گنبد هر بانو است، از سویی، هدفمند و هوشمندانه برای انتقال پیام اصلی منظومه به ایفای نقش بپردازند و از سویی دیگر، با تمرکز بر تصویرگری گنبدهای هفت‌گانه، این امکان را فراهم کند که عظمت و شکوه و جلال و ابهت دربار وقت را بازگو کند تا هدف اصلی حاکمان صفوی وقت خود، از کتاب‌آرائی و کتاب‌نگاری تأمین شود و اقتدار و شکوه حکومت یکپارچه‌شان به دیگر حاکمان سرزمین‌های اسلامی و مجاور و نیز مردمان سرزمین یکپارچهٔ شیعی‌شان، ابلاغ شود. زیرا مقطع قرار گرفتن این سه نگاره، تصویرگری گنبدهای بهرام گور است که مجال بازتاب کاخ‌های صفویان و معماری باشکوه آن‌ها را در این نگاره‌ها فراهم می‌نماید. این امر که این سه نگاره

به‌صورت پشت سرهم و در ترتیب آغازین نگاره‌های منظومه، البته پس از نگارهٔ معراج، قرارگرفته‌اند، می‌تواند نشانهٔ تأکید نگارگر بر این هدف باشد.

منابع

- قرآن.
- باوندیان، علیرضا، ۱۳۹۷، نمادشناسی حوض در حوزهٔ اخلاق معماری ایران اسلامی، نشریه هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی، دوره ۲۳، شماره ۲، صص ۷۴-۶۷.
- بری، مایکل، ۱۳۸۵، تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی، ترجمه جلال علوی نیا، تهران، نشر نی.
- بیدمشکی، مریم، ۱۳۹۱، رمز پردازی و نشانه‌شناسی افسانه‌های هفت‌پیکر، مشهد، سخن‌گستر.
- خمسهٔ نظامی، مدرسه عالی شهید مطهری، شماره کتابخانه ۴۰۰.
- درایتی، مصطفی،۱۳۹۱، فهرستگان نسخ خطی ایران (فنخا)، تهران، سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.
-ذکرگو، امیرحسین، ۱۳۸۲، مقدمه‌ای بر هنر هند، تهران، روزنه.
- رضوی، اکرم‌السادات، خواجه گیر، علیرضا (۱۳۹۲)، «بررسی نقش نیلوفر آبی در هنر ایران باستان و دوران اسلامی»، پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، سال سوم، پاییز و زمستان، شماره ۶۶، صص ۱۰۱-۱۱۱.
- زمردی، حمیرا (۱۳۸۷)، نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی، تهران: زوار.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸)، نقد ادبی، چاپ دوم، تهران، میترا.
- شمیم، سعیده، حسنوند، محمدکاظم، (۱۳۹۳)، «بررسی نقش‌مایهٔ گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند»، جلوهٔ هنر، شماره ۱۱ بهار و تابستان، صص ۲۲-۳۹.
-شوالیه، ژان، گربران، آلن، (۱۳۸۴)، فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم و...، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، جلد دوم، چاپ دوم، تهران، انتشارات جیحون.
- ---------- ۱۳۸۲، فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم و...، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، جلد سوم، چاپ اول، تهران، انتشارات جیحون.
- ---------- ۱۳۸۵، فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم و...، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، جلد چهارم، چاپ اول، تهران، انتشارات جیحون.

- صادقی نیا، سارا، حصاری، الهام، ۱۳۹۶، بررسی تطبیقی ساختار و ترکیب‌بندی در نگارگری مکتب تبریز دوم و مکتب عثمانی (مطالعه موردی شاهنامه شاه‌طهماسب و سلیمان نامه)، فصلنامه علمی-پژوهشی تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، سال هشتم، شماره ۲۷، صص ۱۳۰-۱۰۷.

-صفایی سنگری، علی، تقی نژاد رود بنه، فاطمه، ۱۳۹۶، واکاوی الگوهای ساختار روایی مقامات حریری بر اساس نظریه تزوتان تودوروف، پژوهشنامه نقد ادب عربی، شماره ۱۴، صص ۹۷-۱۲۲.

- عادل زاده، پروانه، پاشایی فخری، کامران (۱۳۹۴)، بررسی انار در اساطیر و بازتاب آن در ادب فارسی، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شماره ۲۷، صص ۳۷۴- ۳۶۱.

-علی‌اکبری، نسرین، حجازی، امیر مهرداد، ۱۳۹۰، رنگ و تحلیل زمینه‌های تأویل رمزی آن در هفت‌پیکر، متن شناسی ادب فارسی، شماره ۱۰، صص ۹-۳۰.

-فلاح، نسرین، صرفی، محمدرضا، بصیری، محمدصادق، امیری خراسانی، احمد، (۱۳۸۶)، بررسی نوع روایی هفت‌پیکر، کاوش نامه زبان و ادب فارسی، شماره ۱۵، صص ۶۷-۸۸.

-قریشی، زهراالسادات، ۱۳۸۹، نقد و تحلیل روایت در داستان‌های هفت‌پیکر نظامی: با رویکردهای ساختارگرایی و پساساختارگرایی دربارهٔ ادبیات- نقد ادبی، تهران، علم و دانش.

- مقدم اشرفی، م.، (۱۳۶۷)، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (از سدهٔ ششم تا یازدهم هجری قمری)، ترجمه رویین پاک‌باز، تهران: انتشارات نگاه.

-ناصری، ناصر، حسن‌زاده، شهریار، ۱۳۹۴، مضامین تعلیمی و تربیتی در هفت‌پیکر، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شماره ۲۵، صص ۱۴۷-۱۸۴.

-نظامی گنجوی، ۱۳۳۴، هفت‌پیکر، تصحیح وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران، چاپ شرق.

- نقابی، عفت، قربانی، کلثوم، ۱۳۹۱، تحلیل ساختاری قصه شاه سیاه‌پوشان بر اساس الگوی پراپ، پژوهش‌های ادب عرفانی، شماره ۲۱، صص ۱۴۱-۱۶۳.

- یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.

References:

- Quran

- Bavandian, Alireza, ۱۳۹۷, The Symbolism of the Pond in the Field of Architectural Ethics of Islamic Iran, Journal of Fine Arts-Architecture and Urban Planning, Volume ۲۳, Number ۲, pages ٦٧-٧٤

- Barry, Michael, ۱۳۸۵, Michael Barry's commentary on seven military figures, translated by Jalal Alavinia, Tehran, Ney Publishing
- Bidmashki, Maryam, ۱۳۹۱, Cryptography and semiotics of Haft Peykar myths, Mashhad, Sokhan Gostar
- khumsaNizami, ShahidMotahari High School, no: ٤٠٠
- Drayati, Mostafa, ۱۳۹۱, Manuscripts of Iran (Fankha), Tehran, National Archives and Library of the Islamic Republic of Iran
- Zikrgoo, Amir Hossein, ۱۳۸۲, Introduction to Indian Art, Tehran, Rozaneh
- Razavi, Akram al-Sadat, Khajehgir, Alireza ۱۳۹۲, "Study of the role of lotus in the art of ancient Iran and the Islamic era", Art Research of Isfahan University of Arts, third year, autumn and winter, No. ٦٦, pages ۱۰۱-۱۱۱
- Zomordi, Homeira ۱۳۸۷, Plant Symbols and Symbols in Persian Poetry, Tehran: Zavar
- Shamisa, Sirus, ۱۳۸۸, Literary Criticism, Second Edition, Tehran, Mitra
- Shamim, Saeedeh, Hassanvand, Mohammad Kazem, ۱۳۹۳, "A Study of the Lotus Flower Pattern in Egyptian, Iranian and Indian Art", Art Front, No. ۱۱ Spring and Summer, pages ۲۲-۳۹
- Shovalie, Jean, Gerbaran, Allen, ۱۳۸٤, Dictionary of Symbols: Myths, Dreams, Customs and…, translated and researched by Soodabeh Fazaeli, ۲ volumes, ۲ed edition, Tehran, Jeyhun Publications - Shovalie, Jean, Gerbaran, Allen, ۱۳۸۲, Dictionary of Symbols: Myths, Dreams, Customs and…, translated and researched by Soodabeh Fazaeli, ۳ volumes, first edition, Tehran, Jeyhun Pub.
- Shovalie, Jean, Gerbaran, Allen, ۱۳۸۵, Dictionary of Symbols: Myths, Dreams, Customs and…, translated and researched by Soodabeh Fazaeli, ٤ volumes, first edition, Tehran, Jeyhun Pub.
- Sadeghinia, Sara, Hesari, Elham, ۱۳۹٦, A Comparative Study of Structure and Composition in the Painting of Tabriz II School and Ottoman School (Case Study of Shah Tahmaseb Shahnameh and Soleimannameh) Eighth, No. ۲۷, pages ۱۳۰-۱۰۷
- Safaei Sangari, Ali, Taghinejad Rudbaneh, Fatemeh, ۱۳۹۶, Analysis of Narrative Structure Patterns of Hariri Authorities Based on Tzutan Todorov's Theory, Journal of Critique of Arabic Literature, No. ۱٤, pages ۹۷-۱۲۲
- Adelzadeh, Parvaneh, Pashaei Fakhri, Kamran ۱۳۹۴, A Study of Pomegranate in Mythology and Its Reflection in Persian Literature, Stylistics of Persian Order and Prose (Spring of Literature), No. ۲۷, pages ۳۷٤-۳٦۱

- AliAkbari, Nasrin, Hejazi, Amir Mehrdad, ۱۳۹۰, Color and analysis of the fields of its cryptic interpretation in Haft Peykar, Textology of Persian literature, No. ۱۰,pages ۹-۳۰
- Fallah, Nasrin, Sarfi, Mohammad Reza, Basiri, Mohammad Sadegh, Amiri Khorasani, Ahmad ۱۳۸٦, A Study of the Narrative Type of Haft Peykar, Exploration of Persian Language and Literature, No. ۱٥, pages ٦۷-۸۸
- Qureshi, Zahra Al-Sadat ۱۳۸۹, Critique and Narrative Analysis in Military Weekly Stories: With Structuralist and Poststructuralist Approaches to Literature - Literary Criticism, Tehran, Elm and Danesh
- Moghaddam Ashrafi, M. ۱۳٦۷, The synchronicity of painting with literature in Iran (from the sixth to the eleventh century AH), translated by Rouin Pakbaz, Tehran: Negah Publications
- Naseri, Nasser, Hassanzadeh, Shahriar ۱۳۹٤, Educational Themes in Haft Peykar, Journal of Educational Literature, No. ۲٥,pages ۱٤۷-۱۸٤
- Nezami Ganjavi ۱۳۳٤, Haft Peykar, edited by Vahid Dastgerdi, second edition, Tehran, Shargh edition
- Niqabi, Effat, Ghorbani, Kolsoom۱۳۹۱, Structural analysis of the story of the black-clad king based on Prop model, Research in mystical literature, No. ۲۱, pages ۱٤۱-۱٦۳
- Yahaghi, Mohammad Jafar ۱۳۸٦, The Culture of Myths and Stories in Persian Literature, Tehran: Farhang Moaser

Analysis of the relationship between structure of Haftpeykar and illustrated's yellow, green, red Gonbads in in the Haftpeykar's collection of the illustrated manuscript of KhamsehNezami in the library of ShahidMotahari School

mehryar, farzaneh
Department of Persian language and literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
niazi, shahrzad
Assistant Professor of Department of Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
rashidi ashjerdi, mortaza
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Najafabad Unit, Islamic Azad University of Najafabad, Iran.

Abstract:

The three paintings related to the yellow, green and red Gonbads in the Haftpeykar's collection of the illustrated manuscript of KhamsehNezami in the library of ShahidMotahari School are so similar to each other which are seen as photocopies of each other.The purpose of this research is to show the reason for the similarity of the illustrated. In the method of structuralist critique, the Haftpeykar narrative system has a single narrative unit that is repeated throughout the story, especially the seven Gonbads and this repetitive narrative unit carries the message of the story, which is the basis of BahramGour's test and spiritual evolution. Assuming that the repetition of the structure of the illustrateds is related to the repetition of the story representation in the single structure of the text of the poem, the components of these illustrated is compared to the structural features of the story and the relationship between the mentioned illustrates and the narrative concept of the system is investigated by a descriptive-analytical method to understand a similar concept in the structure of the illustrateds and the purpose of the painter of this design and concludes that the painter recognizing the message of the system, in order to convey the message of the system, designed similar drawings to emphasize the message of the story and To show the greatness of the Safavid court, he repeated the initial section in three drawings to depict the glory of the court.

Key words:
Illustrated, structure, haftpeykar, gonbad, manuscript, shahidmotahari's school.