



Explaining the Application of Light and Color in Illustrations from Nizami's Haft Peykar (The Tale of Bahram's Seven Domes) (A Case Study of the Metropolitan Museum of Art Manuscript)

Safoora Karimi  ¹

¹ Master of Painting, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran. safoorakarimi112@gmail.com

Article Info

Research Article

Issue 57

Volume 22

Page 54 to 73

Submission Date: 2022/02/10

Review Date: 2022/04/17

Acceptance Date: 2022/06/21

Publication Date: 2025/03/21

Keywords

Haft Peykar of Nizami,
Persian miniature painting,
Bahram's seven domes,
light,
color.

Cite this article

Karimi, S. (2025). Explaining the Application of Light and Color in Illustrations from Nizami's Haft Peykar (The Tale of Bahram's Seven Domes): A Case Study of the Metropolitan Museum of Art Manuscript. *Islamic Art Studies*, 22(57), 54-73.

 [dorl.net/dor/20.1001.1.
***** ***/](https://dorl.net/dor/20.1001.1.***** ***/)

 [dx.doi.org/10.22034/IAS.
.2022.346652.1988](https://dx.doi.org/10.22034/IAS.2022.346652.1988)

ABSTRACT

Light and color are key themes in mystical literature. The romantic epic *Haft Peykar* (also known as *Bahramnameh* or *Haft Gonbad*), the fourth work of Nizami Ganjavi, is considered one of his masterpieces. This study employs descriptive, comparative, and documentary methods to examine illustrations from Nizami's *Haft Peykar* (the legendary tale of Bahram's seven domes). In this regard, the philosophical and mystical concepts of light and color—from the perspectives of certain mystics, Nizami's interpretation, and their connection to imagery—are elucidated. An analysis of the mystical meanings of various colors reveals that colors are, in fact, manifestations of differing lights, speaking to the truth of human existence and the stages of individual evolution toward transcendence. In *Haft Peykar*, light and color are linked to transcendent thought, expressed allegorically and symbolically. They reflect Nizami's perception of the symbolic meanings of light and color from a mystical perspective in *Haft Peykar*, where the painter-artist relied on the mystical concepts of the literary text, utilized them to the fullest, and imbued the works with a distinct mystical aura.

Research Objectives:

1. Identifying the mystical concepts of light and color in the literary text of *Haft Peykar*.
2. Identifying the mystical concepts of light and color in the illustrations of Bahram Gur's story from the *Khamsa* of Nizami (Metropolitan Museum of Art).

Research Questions:

1. On what basis are the visual and mystical-aesthetic dimensions of color and light formed in Nizami's poetry?
2. On what basis are the visual and mystical-aesthetic dimensions of color and light formed in the illustrations of Bahram Gur's story from the *Khamsa* of Nizami (Metropolitan Museum of Art)?

Introduction

Nizami's thought and his use of the spiritual concepts of light—and subsequently color—in his works are rooted in the Iranian-Islamic intellectual tradition of the 6th century AH (12th century CE), regarded as one of the most brilliant periods in the history of thought. Thus, the philosophical and epistemological meanings of his poetry are interwoven with visual and aesthetic dimensions. It might be said that *Haft Peykar*, Nizami's masterpiece, acts like a prism, refracting the poet's luminous perception of truth into seven symbolic and spiritual colors. Given this, a case study of the *Haft Gonbad* manuscript and the nature of light and color in its illustrations can reveal aspects of this mystical manifestation. The focus of this research is to explore the mystical and aesthetic dimensions of light and color in the illustrated *Haft Gonbad* manuscript at the Metropolitan Museum of Art.

This study defines light and color from Nizami's mystical perspective, examines their influence on *Haft Peykar*, and traces their reflection in the illustrations of Bahram's seven domes. It seeks to answer: *What is the meaning and concept of light and color from Nizami's mystical viewpoint, and how do the visual and aesthetic dimensions of light and color emerge in his poetry and related paintings?* The necessary data for this research have been gathered through documentary analysis.

Regarding prior research, numerous articles have been published on color in Nizami's *Haft Peykar*: Ghazi-Zadeh and Khazaei (2005), in their article *The Stations of Color in Nizami's Haft Peykar and Their Manifestation in Miniature Art*, examined Islamic color theory in *Haft Gonbad*, though the absence of mysticism from the Sufi perspective is evident. Torkashvand (2009), in *A Comparative Study of the Indigenous Application of Colors in Iran and Color Psychology: A Case Study of Haft Peykar*, analyzed the story through psychology, without grounding the symbolism of colors in mysticism or Nizami's principles. Mohammadi (2010), in *A Look at Narrative Elements in Haft Peykar*, analyzed the narrative elements of each tale in *Haft Peykar*, though the visual dimension is notably absent. Nazari and Norouzi (2010), in *A Study of the Red Dome Story in Nizami's Haft Peykar*, examined the Red Dome from various perspectives, such as characters and narrative elements, differing from the present study by lacking a mystical approach to light and color in the text and illustrations. Abbasi (2010), in *A Critique of the White Dome Story (Based on the Seventh Tale of Nizami's Haft Peykar)*, explored the story's roots and mythological structures, omitting mystical symbols and references to Nizami's epic and Sufi thought. Behnamfar and Nazari (2010), in *A Comparative Analysis of the Bewitching Fortress and the Red Dome in Nizami's Haft Peykar*, concluded that Rumi, in composing the *Bewitching Fortress*, was influenced by Nizami's *Red Dome* or that both drew from a shared source. RezaNejad et al. (2020),

in *A Comparison of Color Usage in Verses and Visual Elements of Miniatures in Two Epic Works: "Khosrow and Shirin" and "Layla and Majnun"*, found a significant correlation between color frequency and the content of each work—elements of hope, joy, and serenity are more prevalent in *Khosrow and Shirin*, while excitement, spirituality, and sorrow dominate *Layla and Majnun*. They argue that Nizami, while maintaining a holistic view of his narratives, meticulously employed details within an overarching structure.

Conclusion

From Nizami's perspective, light is the eternal radiance of the Divine Essence, which manifests upon the human soul, intellect, and heart. That is, through purifying oneself from impurities and mental preconceptions, one may be guided by the light of intellect, attain self-knowledge through the light of the soul, and ascend through the light of the heart. Color, too, is a manifestation of light—indeed, colors are but variations of light. From the mystics' viewpoint, they are reflections of the radiance of Truth, appearing at different stages of the seeker's spiritual evolution.

The *Haft Gonbad* (Seven Domes) symbolize the connection between earth and heaven, for they rise from the ground yet are built for human ascent—one who seeks to journey from clay to the celestial spheres. These colored domes are places of awakening, and Bahram Gur, representing the seeker, gains wisdom from each dome and each color. The seven women from seven climes, each associated with a day of the week, a celestial ruler, and their corresponding earthly elements (such as metals and colors), serve as bearers of Truth, equipped with the language of the soul's existence. They impart mysteries to Bahram through stories, linking him to the heavens and the expanse of creation.

The progression of colors begins with black—the darkness of human existence—and culminates in white, the light that returns Bahram to the source of his being. By internalizing the reflections of Truth, expressed symbolically through the seven colors, Bahram traverses the seven chromatic stages and transforms into the perfected human.

It is worth noting that while artists have used color to enhance the allure of their works for audiences, both poets and painters remain aligned in their principles. From a certain perspective, one might say: *The door still turns on the same hinge!*

References

The Holy Quran.

Abbasi, S. (2010). "A critique of the White Dome story (Based on the seventh tale of Nizami's Haft Peykar)". *Kavoshnameh-ye Zabān va Adabiyāt-e Fārsi*, 20, 223-234. [In Persian].

Behnamfar, M. & Nazari, A. (2010). "A comparative analysis of the Bewitching Fortress and the Red Dome in Nizami's Haft Peykar". *Journal of Comparative Literature Studies*, Jiroft, 13, 11-31. [In Persian].

Brend, B. (2003). "Illustrations to Amir Khusrau's Khamsa." In *Perspectives on Persian Painting*. New York: Routledge Curzon.

Burckhardt, T. (2009). *Art of Islam: Language and meaning*. World Wisdom.

Jafari Dehkordi, et al. (2019). "A comparative study of text and image in the Safavid Shahnameh W602 (Rustam rescuing Bizhan from the well)". *Journal of Comparative Literature Studies*, Jiroft, 46, 195-217. [In Persian].

Kubra, N. (1989). *Fawa'ih al-jamal wa fawatih al-jalal*. Translated by M. Khorasani. Tehran: Zavar. [In Persian].

Lahiji Gilani, M. (2002). *Sharh-e Golshan-e Raz*. Tehran: Elm. [In Persian].

Mohammadi, M. (2010). "A look at narrative elements in Haft Peykar". *Tahghighat va Tamsil dar Zabān va Adab-e Fārsi*, 6, 171-187. [In Persian].

Nazari, A. & Norouzi, Z. (2010). "A study of the Red Dome story in Nizami's Haft Peykar". *Zabān va Adab-e Fārsi*, 4, 169-192. [In Persian].

Nizami Ganjavi, E. (2001). *Sharafnameh*. Tehran: University of Tehran Press. [In Persian].

Nizami Ganjavi, E. (1999). *Ahval va Asar va Sharh-e Makhzan al-Asrar*. Tehran: University of Tehran Press. [In Persian].

Nizami Ganjavi, E. (1990). *Layli o Majnun*. Tehran: University of Tehran Press. [In Persian].

Nizami Ganjavi, E. (2008). *Haft Peykar*. Tehran: Ghoghhus. [In Persian].

Rezanejad, M., et al. (2020). "Comparison of color usage in verses and visual elements of miniatures in two poetic works: 'Khosrow o Shirin' and 'Layli o Majnun'". *Islamic Art Studies*, 37, 129-153. [In Persian].

Shabestari, M. (2007). *Golshan-e Raz*. Tehran: Tahuri. [In Persian].


Torkashvand, N. (2009). "Comparative study of indigenous color application in Iran and color psychology: Case study of Haft Peykar". *Ketab-e Mah-e Adabiyat*, 34, 36-41. [In Persian].

Yavari, H. (1995). *Psychoanalysis and literature: Two texts, two humans, two worlds*. Tehran: Tarikh-e Iran. [In Persian].

Zarrinkub, A. (1987). *Pir-e Ganjeh dar Justoju-ye Nakuja Abad*. Tehran: Manuchehri. [In Persian].



تبیین کاربرد نور و رنگ در نگاره‌هایی از منظومه هفت قصر بهرام نظامی (مطالعه موردی نسخه موزه هنری متروپولیتن)

صفورا کریمی^۱ 

^۱ کارشناسی ارشد رشته نقاشی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران، Safoorakarimi1401@gmail.com

چکیده

نور و رنگ از مباحث کلیدی در ادبیات عرفانی هستند. منظومه رمانتیک «هفت‌پیکر» یا «بهرام‌نامه» یا «هفت‌گنبد»، چهارمین اثر نظامی گنجوی و یکی از شاهکارهای وی محسوب می‌شود. تحقیق حاضر بر آنست که با روش توصیفی، تطبیقی و مطالعات اسنادی نگاره‌هایی از نسخه هفت‌پیکر نظامی (داستان افسانه‌ای هفت قصر بهرام) بررسی می‌شوند. در این رابطه، مفاهیم حکمی و عرفانی نور و رنگ از دیدگاه برخی عرفا و تعبیر نظامی از این موضوع و ارتباط آن با تصویر تبیین می‌گردد. از بررسی مفاهیم عرفانی رنگ‌های مختلف چنین برمی‌آید که در واقع رنگ‌ها همان اختلاف نورها هستند که از حقیقت وجود انسان و مراحل تکامل فردی او به سمت تعالی سخن می‌گویند. نور و رنگ در هفت‌پیکر با تفکر و رای آن ارتباط دارد، و به‌گونه‌ای تمثیلی و نمادین بیان شده است. به نوعی حاکی از ادراک نظامی از معانی نمادین نور و رنگ از دیدگاه عرفانی در نسخه «هفت‌پیکر» است که هنرمند نگارگر به مفاهیم عرفانی متن ادبی وابسته بوده و از این مقوله نهایت استفاده را برده و به آثار خود از دید عرفانی جلوه خاصی بخشیده است.

اهداف پژوهش:

۱. شناسایی مفاهیم عرفانی نور و رنگ در متن ادبی منظومه هفت‌پیکر.
۲. شناسایی مفاهیم عرفانی نور و رنگ در نگاره‌های داستان بهرام گور از نسخه خمسه نظامی موزه هنری متروپولیتن.

سوالات پژوهش:

۱. وجوه تصویری و زیبایی‌شناسی عرفانی رنگ و نور در شعر نظامی بر چه اساسی شکل گرفته‌اند؟
۲. وجوه تصویری و زیبایی‌شناسی عرفانی رنگ و نور در نگاره‌های داستان بهرام گور از نسخه خمسه نظامی موزه هنری متروپولیتن بر چه اساسی شکل گرفته‌اند؟

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۵۷

دوره ۲۲

صفحه ۵۴ الی ۷۳

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲۱

تاریخ داوری: ۱۴۰۱/۰۱/۲۸

تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۳۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۱/۰۱

کلمات کلیدی

هفت‌پیکر نظامی، نگارگری، هفت قصر بهرام، نور، رنگ.

ارجاع به این مقاله

کریمی، صفورا. (۱۴۰۴). تبیین کاربرد نور و رنگ در نگاره‌هایی از منظومه هفت قصر بهرام نظامی (مطالعه موردی نسخه موزه هنری متروپولیتن). *مطالعات هنر اسلامی*, ۲۲(۵۷), ۵۴-۷۳.



[dorl.net/dor/20.1001.1.*
***** ***/](https://doi.org/10.22034/IAS.2022.346652.1988)



[dx.doi.org/10.22034/IAS
.2022.346652.1988](https://dx.doi.org/10.22034/IAS.2022.346652.1988)



مقدمه

اندیشه‌های نظامی و استفاده از مفاهیم معنوی نور و به‌دنبال آن رنگ در آثارش، ریشه در اندیشه‌پردازی ایرانی-اسلامی قرن ششم (ه.ق) دارد؛ که به‌مثابه یکی از درخشان‌ترین دوره‌های تاریخ اندیشه شناخته می‌شود؛ بنابراین سابقه تمامی معانی حکمی و معرفتی سروده‌هایش را با وجوه تصویری و زیباشناسی درآمیخته است و شاید بتوان گفت که «هفت‌پیکر»، شاهکار نظامی، همچون منشور زیبایی حقیقت نورانی ادراک شاعر را به‌صورت هفت رنگ نمادین و معنوی منکسر ساخته است. با این تفاسیر بررسی موردی نسخه هفت گنبد و ماهیت نور و رنگ در نگاره‌های آن می‌تواند وجوهی از این تجلی عرفانی را مشخص سازد. مسئله این پژوهش واکاوی وجوه عرفانی نور و رنگ و زیبایی‌شناسی در نسخه مصور هفت گنبد در موزه هنر متروپولین است.

در پژوهش حاضر ضمن تعریف نور و رنگ از دیدگاه عرفانی نظامی، به بررسی تأثیر این دیدگاه بر هفت‌پیکر و بازتاب آن بر نگاره‌های هفت‌گنبد بهرام پرداخته شده و در جهت پاسخ به اینکه «معنا و مفهوم نور و رنگ از دیدگاه عرفانی نظامی چیست؟ و چگونه وجوه تصویری و زیبایی‌شناسی نور و رنگ در اشعار نظامی و نقاشی‌های مرتبط به ظهور می‌رسند؟، انجام یافته است. اطلاعات لازم در این تحقیق با روش اسنادی جمع‌آوری شده‌اند.

درخصوص پیشینه پژوهش حاضر باید گفت: در مورد رنگ در «هفت‌پیکر» نظامی مقالات متعددی ثبت شده است: قاضی‌زاده و خزائی (۱۳۸۴) در مقاله «مقامات رنگ در هفت‌پیکر نظامی و تجلی آن در نمونه‌ای از آثار نگارگری» به بررسی رنگ‌شناسی اسلامی در هفت‌گنبد نظامی پرداخته‌اند. در این مقاله جای خالی عرفان از دیدگاه عرفا به وضوح مشخص است. ترکاشوند (۱۳۸۸) در مقاله «بررسی تطبیقی کاربرد بومی رنگ‌ها در ایران با علم روانشناسی رنگ مطالعه موردی منظومه هفت‌پیکر»، این داستان را بر مبنای روانشناسی بررسی نموده است. گفتنی است نمادشناسی رنگ‌ها در این مقاله بر مبنای عرفان و اصول نظامی پیش نرفته است. محمدی (۱۳۸۹)، در مقاله «نگاهی به عناصر داستانی در هفت‌پیکر»، به بررسی و تحلیل عناصر داستانی هریک از قصه‌های «هفت‌پیکر» پرداخته است. جای خالی عنصر تصویری در این مقاله هویدا است. نظری و نوروزی (۱۳۸۹) در مقاله «بررسی داستان گنبد سرخ در هفت‌پیکر نظامی»، گنبد سرخ را از منظرها و دیدگاه‌های گوناگونی چون شخصیت‌ها و عناصر داستانی تحلیل کرده‌اند، تفاوت این اثر با مقاله حاضر نگاه عارفانه به عنصر نور و رنگ در متن و نگاره مرتبط است. عباسی (۱۳۸۹)، در مقاله «نقد و بررسی قصه گنبد سفید (براساس قصه هفتم هفت‌پیکر نظامی)» به ریشه‌شناسی قصه و عناصر و سازه‌های اسطوره‌ای پرداخته؛ نمادهای عرفانی و اشاره به منظومه نظامی و دیدگاه عرفا در این نوشته خالی است.

بهنام‌فر و نظری (۱۳۸۹) در مقاله «تحلیل تطبیقی دژ هوش‌ربا با گنبد سرخ در هفت‌پیکر نظامی» به این مهم رسیده است که مولانا در سرودن دژ هوش‌ربا تحت تأثیر گنبد سرخ نظامی بوده و مانند دیگر داستان‌های مثنوی آن را در جهت اهداف و مقاصد خود به‌کار گرفته است و یا اینکه هر دو از منبع مشترک دیگری استفاده کرده‌اند. رضانزاد و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه‌ی کاربرد رنگ در ابیات و عناصر بصری نگارگری در دو اثر منظوم

«خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» به این نتیجه رسیده‌اند که رابطه معناداری میان میزان استفاده از رنگ‌ها و محتوای هر یک از این دو مجموعه وجود دارد؛ عناصر امید، شادی و آرامش در «خسرو و شیرین» نسبت به «لیلی و مجنون» بیشتر و عناصر هیجان، معنویت و اندوه در «لیلی و مجنون» افزون بر «خسرو و شیرین» است و بر این باورند که نظامی ضمن داشتن یک نگاه کلی به درون‌مایه داستان‌های خود، در استفاده از جزئیات نیز نهایت دقت را به خرج داده و از تمامی این جزئیات در زمینه یک ساختار کلی بهره جسته است.

۱. نور از منظر نظامی

۱- **شهود نور:** نظامی نور را نماد فیضی از جانب ذات حق تعالی می‌داند که زوال‌ناپذیر و همیشگی است و برای شهود آن انسان می‌بایست از صورت مخلوق به وجود نورانی خالق پی ببرد.

ذات تو به نور لایزالی از شرک و شریک گشته خالی

(نظامی، ۱۳۶۹: ۱)

۲- **نور عقل:** با وجود نظر ستایش‌آمیزی که نظامی نسبت به خرد، و به نقش عقل در هدایت انسان دارد و آنرا عطیه‌ای از برای شناخت حق خوانده، و فقدان آنرا مایه نقص و ضلال می‌یابد، اما همین چراغ هدایت نیز بدون عنایت الهی بی‌نور و خاموش است (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۷۷).

عقل کلی که از تو یافته راه هم ز هیبت نکرد در تو نگاه

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۵)

۳- **نور دل:** نور دل یکی از لوازمی است که نظامی در مناجات‌هایش از آن برای رسیدن به بینش و معرفت بهره برده و دل را نوری می‌داند که در مرتبه بالاتر از جان (نفس) قرار دارد، چنانچه در معرفت دل و طلب حقایق می‌گوید:

نور آدیمت ز سهیل دل است صورت و جان هر دو طفیل دل است

(نظامی، ۱۳۷۸: ۲۵۵)

۴- **نور ظلمت:** مفهوم نور و ظلمت را نیز می‌توان در مناجات‌های نظامی و تمنای شگفت‌انگیز او از خداند متعال درباره جهان هستی، باز یافت. این ظلمت از دیدگاه نظامی به واسطه غرور و فریب صورت مجازی دنیا به وجود می‌آید و آدمی می‌تواند با گذرا از وجود مادی، از دوگانگی آن رها می‌شود:

ملک رها کن که غرورت دهد ظلمت این سایه چه نورت دهد

گردش این گنبد بازیچه رنگ از پی بازیچه گرفت این دو رنگ

(نظامی، ۱۳۷۸: ۳۰۷)

رنگ از منظر نظامی: «رنگ‌های هفت‌گنبد از نجوم عامیانه عصر، در باب اختران هفت‌گانه گرفته شده هرچند با آن چه در نقل نظامی آمده است، در بعضی موارد تفاوت‌هایی دارد» (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۵). افلاک نه‌گانه و رنگ ستاره‌ها ریشه در تفکر یونان باستان دارد، هفت اقلیم بنابر کیهان‌شناسی میان‌رودانی، هلنی و سپس گنوسی، مانوی و اسلام سده‌های میانی، به‌صورت هفت حصار، کره خاکی را دربر گرفته است. هر اقلیم از فلزی شفاف و لطیف ساخته شده که از لحاظ معنوی به یکی از هفت رنگ تشکیل‌دهنده طیف رنگ‌های این دنیا آراسته شده است.

۲. معرفی نسخه خطی هفت‌پیکر نظامی موزه هنری متروپولیتن

از نسخ دستنویس مصور نظامی که داستان هفت‌پیکر را تدوین کرده است می‌توان به اثری متعلق به سده ۱۰ ه.ق / ۱۷ م (۹۳۱ ه.ق / ۱۵۲۴-۱۵۲۵ م). اشاره نمود. ابعاد اوراق این کتاب در اندازه ۳۲.۱×۲۲.۲ سانتیمتر تنظیم شده است. چهارده نگاره در کادرهای ۱۹.۱×۱۱.۴ سانتی‌متر جای دارند که به شیخ‌زاده نسبت داده شده‌اند. کتابت و تذهیب این نسخه به ترتیب توسط سلطان محمد نور و محمود مذهب شکل گرفته است. صفحه افتتاحیه مزین به نقوش اسلیمی و ختایی است که با رنگ‌های الوان تزیین شده‌اند. حاشیه نگاره‌ها از تکنیک زر افشانی برخوردار است. در این پژوهش هفت نگاره از مجلس بهرام‌گور در قصرهای هفت رنگ تحلیل می‌شود.

کتاب‌آرایی به شیوه‌های نگارگری در هر دوره تاریخی، نشان از پیوند زبان هنری با متن ادبی بوده و طرز تلقی ایشان را از هستی نمایان می‌کند؛ از این‌رو، مطالعه و ترجمان تصویری نگاره و تجزیه و تحلیل عناصر متشکله آن را باید در راستای عواملی همچون بازتاب شعر و متن ادبی در رنگ‌ها و طرح‌ها و ... در نظر گرفت (جعفری دهکردی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۹۶).

۳. نور و رنگ در هفت‌پیکر

همان‌گونه که در مبحث نور گفته شد هنرمندان نگارگر نیز با توجه به مضمون غنی و در عین حال، تشبیهات تصویری در این داستان، آن را به‌عنوان موضوعی برای ترسیم آثار خویش مورد توجه قرار داده‌اند. در نشستن آسمان بر زمین یعنی یکپارچه‌شدن جسم و روح و یگانه‌شدن ماده و معنا. «هفت‌پیکر» داستان آشتی کردن آدمی با خود است. در این داستان از راه همین نمادهای مادینه و از راه نشانیدن آسمان بر زمین، فاصله میان عشق روحانی و عشق جسمانی، مجاز و حقیقت، نرینه و مادینه و ماده و معنا از میان برمی‌خیزد و مفهوم کمال و تمامیت بر یگانگی و یکپارچگی جسم و روح استوار می‌شود، نه بر چیرگی یکی بر دیگری (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۳۷).

۴. جلوه‌های نور و رنگ در نگاره‌های هفت‌گنبد

گنبد سیاه: افسانه‌ای که دختر پادشاه هند روز شنبه-درواقع شنبه شب- قصه‌ای است که قصه‌پرداز سیاه‌پوش، آن را از زبان زنی سیاه‌پوش (پریوار)، روایت می‌کند، سراسر قصه هم در فضایی سحرآمیز و خیال‌انگیز جریان دارد (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۷). پادشاه از کنیز دلیل رنگ پوشش را جويا می‌شود. وی می‌گوید در گذشته کنیز پادشاهی مهمان‌نواز بوده

است، مدتی از پادشاه خبری نمی‌شود و زمانی که باز می‌گردد، سراپا سیاه‌پوش بوده است، پادشاه می‌گوید یکی از میهمان‌ها برایم از شهری در چین که مردمش سیاه‌پوش هستند، تعریف کرد و من برای فهمیدن راز سیاه پوشیدنشان به شهر آن‌ها سفر کردم. شاه مرد قصاب ساده‌دلی را می‌یابد و او برای فاش شدن راز شب‌هنگام می‌نشانند این سبد جادویی که به نیروی طلسمی ناپیدا به آسمان می‌رود و بر میل بلندی جای می‌گیرد و آن‌جا مرغی سطر بر فراز میل می‌نشیند و پادشاه پای او را می‌گیرد و در اوج هوا پرواز می‌کند، مرغ او را به سرزمینی سحرآمیز می‌برد (ترکاشوند، ۱۳۸۸: ۳۶؛ زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۴). پادشاه در کنار زیبارویان آن‌جا، دختری که گویی همزاد شاه است او را به مهمانی می‌پذیرد. به مدت یک ماه، هر شب را به خوشی می‌گذرانند اما آن دلبر به پادشاه فرصت کام‌جویی نمی‌دهد. در شب سی‌ام دقیقاً زمانی که پادشاه به اصرار و الزام تمنای لذت‌جویی از دلبرش را می‌کند، خود را درون آن سبد می‌بیند (ترکاشوند، ۱۳۸۸: ۳۷). پادشاه درمی‌یابد که او به تجربه‌ای تن سپرده که آزمون خودشناسی بوده، گشوده‌شدن راز بر شاه، با سیاه‌پوش شدن او هم‌زمان است و شاه گنبد سیاه نیز به خبر گشته‌شدگانی می‌پیوندد که هرگز خبری را باز نگفته‌اند (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۰).

نظامی درباره رنگ سیاه می‌گوید:

داس ماهی چوپشت ماهی نیست

هیچ رنگی به از سیاهی نیست

چرگنی بر سیاه ننشیند

به سیاهی بصر جهان بیند

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۰۵)

رنگ سیاهی که نظامی آن‌را در پایان می‌ستاید گرچه در ظاهر داستان به دلیل زیاده‌خواهی و سوگواری از برای گناه، برتن سیاه‌پوشان می‌نشیند، اما خود گنبد سیاه نماد سکوت جهان و آغاز خلقت است، زمانی که هنوز لباس عینیت نیوشیده است (از این‌رو با آغاز هفته یعنی شنبه پیوند دارد)، (قاضی‌زاده، خزایی، ۱۳۸۴: ۱۰). رنگ سیاه نیز درواقع نماد سایه وجود آدمی است، پیش از آفرینش و کسوت شکوه و جلال اوست. سفر به دنیای درون، از دیدار با لایه‌های فردی سایه آغاز می‌شود و رفته‌رفته به لایه‌های ژرف‌تر روح می‌رسد (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۳۸).

شیخ شبستری می‌فرماید:

ولیکن مظهر عین ظهورند

ظلومی و جهولی ضد نورند

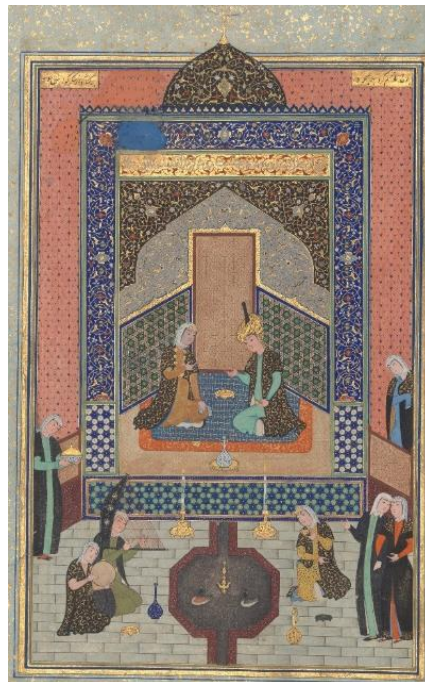
(شبستری، ۱۳۸۶: ۹۴).

اشاره به آیه ۷۲ سوره احزاب^۱ است: «یعنی ما عرض امانت جامعیت کردیم» و انسان حامل آن امانت شد، زیرا که «در استعداد وی بود. به درستی که انسان ظلوم و جهول است و این غایت مدح است اگرچه در صورت به ذم می ماند». این که شیخ شبستری فرموده: «ظلومی و جهولی ضد نورند» (لاهیجی، ۱۳۸۱: ۲۱۴).

نگاره قصر سیاه: در ترسیم نگاره گنبد سیاه، هنرمند با وجود بهره‌گیری از خاکستری رنگین و ایجاد نوعی تعادل و توازن رنگی بین رنگ‌های سرد، گرم، تیره و روشن با مهارت تمام رنگ سیاه را به‌گونه‌ای در نگاره گردش داده که بی‌اختیار حاکمیت این رنگ در صفحه احساس می‌شود، نقاش از رنگ‌های سنگین و تیره چون لاجوردی و نیز خاکستری‌های خاموشی که برای صحن حیاط و محراب درون عمارت انتخاب کرده که حتی استفاده از قرمزهای پخته و سنگین این غلبه نامریی را شدت می‌بخشد. در عین حال تأکید بر پوشانیدن ردای سیاه بر تمامی پیکرها و استفاده از این رنگ در ترکیب با رنگ طلایی در گنبد و لچک‌های محراب علاوه بر ایجاد تمرکز، باعث عظمت و جلال بیشتر نگاره گردیده است (قاضی‌زاده، خزانی، ۱۳۸۴: ۱۳). در ارتباط با جلال و شکوه رنگ سیاه نظامی گوید:

در سیاهی شکوه دارد ماه چتر سلطان از آن کنند سیاه

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۰۵)



تصویر ۱. قصر سیاه، نسخه مصور هفت گنبد موزه متروپولین. مأخذ: URL^۱

گنبد زرد: رنگ زرد رنگ آفتاب است؛ داستان دختر پادشاه روم در گنبد زرد متعلق به پادشاه کنیز فروش است که از توهم بی‌وفایی زنان، خود را نمونه بی‌غیرتی و در حقیقت نمونه بی‌بهرگی از غرور و ناموس شاهانه می‌سازد (زرین کوب،

^۱ «إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا

۱۳۷۴: ۱۵۵-۱۵۷). شهریاری که در یکی از شهرهای عراق ساکن بود که از قدرت، جمال و هنر چیزی کم نداشت، اما شهریار به دلیل پیش‌بینی منجمان، تن به ازدواج نمی‌داد؛ تا اینکه از تنهایی خسته شد و کنیزکانی اختیار کرد، اما هر کنیز بیش از یک هفته در قصر وی نمی‌ماند و کنیزی تازه جای دیگری را می‌گرفت، تا اینکه کنیزکی زیبارو وارد کاخ می‌شود و شهریار دل به او می‌بندد، اما همه زنان در خانواده این بانو پس از به دنیا آوردن فرزند اولشان، زرد روی شده و جان می‌سپردند، که این موضوع باعث کناره‌گیری کنیز از ازدواج شده بود. اما شاه با تعریف داستانی از سلیمان و بلقیس او را برای ازدواج فانع می‌کند (ترکاشوند، ۱۳۸۸: ۳۷). سرانجام او متوجه می‌شود که سبب همه اتفاقات ناگوار، پیرزنی است که سال‌ها در قصر او مشغول خدمت بوده و زنان شاه را می‌فریفته و بر او می‌شورانده است (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۷).

در پایان داستان گنبد زرد ستوده می‌شود و نماد شادمانی و البته نور می‌گردد.

زردی است آن که شادمانی از اوست ذوق حلوائی زعفران از اوست

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۱۲).

درواقع گنبد زرد نماد پیدایی و فرود نور و روشنایی خورشید و آغاز زندگی است و با طلوع حیات یکشنبه که روز خورشید نیز نام دارد مرتبط است (قاضی‌زاده، خزائی، ۱۳۸۴: ۱۰). نظامی در توصیف نور زرین می‌گوید:

روز یکشنبه آن چراغ جهان زیر زر شد چو آفتاب نهان
جام زر بر گرفت چون جمشید تاج زر بر نهاد چون خورشید

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۰۵).

نگاره قصر زرد: در این اثر تنها گنبد طلایی رنگ است که قاب تصویر را شکسته و سایر عناصر کاملاً درون قاب جای گرفته‌اند، وجود کتیبه‌های شعری در سمت راست بالای نگاره از یک‌سو و استفاده از رنگ آبی تیره برای آسمان و امتداد آن به صورت مستطیلی عمودی در سمت راست نگاره به‌عنوان رنگی سنگین و تیره، ضمن این که باعث ایجاد تضاد دل‌پذیری بین رنگ‌های زرد-طلایی با سیاه-لاجوردی می‌گردد. هنرمند برای حاکمیت‌بخشیدن به رنگ زرد در این نگاره، الوان طلایی و زرد را در اثر به‌گونه‌ای به‌کار برده که در عین تداعی ملایم، غلبه این رنگ بر سایر رنگ‌ها گردش مناسبی برای حرکت چشم ایجاد نموده است.

نوع چیدمان انسان‌ها در اطراف بهرام و شاهزاده رومی همراه با انتخاب رنگ زرد و طلایی باعث به‌وجود آمدن مثلث نامریی در اثر می‌گردد که چشم بیننده را از پایین نگاره به سمت مرکز یعنی جایی که بهرام و شاهزاده خانم در آن قرار گرفته‌اند هدایت می‌نماید. گردش رنگ طلایی در این اثر ضمن رنگ طلایی در اثر، باعث ایجاد نوعی ارتباط بین مجموعه رنگ‌های اثر نیز می‌گردد (قاضی‌زاده، خزائی، ۱۳۸۴: ۱۶). نظامی زر را در تشبیه به قفل زرین بکارت و توصیف گنج و زینت‌های زرین، هنگام وصال پادشاه و کنیز به‌کار برده است:

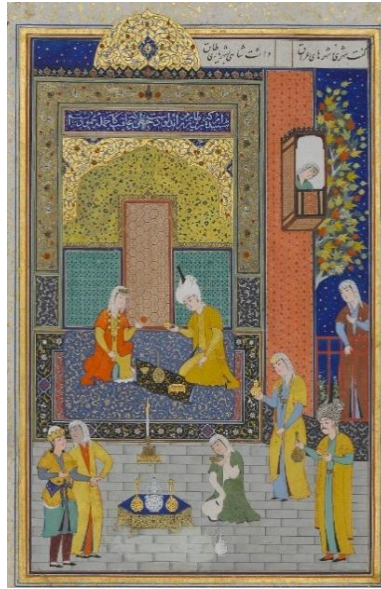
قفل زرین زدرج قند گشاد

شد چو آن نقش را پرند گشاد

کردش از زیبهای زرین زرد

دید گنجینه‌ای به زر درخورد

(نظامی، ۱۳۸۷: ۱۹۶-۱۹۷).



تصویر ۲. قصر زرد. نسخه مصور هفت گنبد موزه متروپولین. مأخذ: URL

گنبد سبز: افسانه‌ای که دختر پادشاه خوارزم دوشنبه شب در گنبد سبز نقل می‌کند داستان بشر پارساست. قصه او که نشان می‌دهد نیک‌اندیشی ضایع نمی‌شود و بدسگالی به تباهی می‌انجامد، ظاهراً یک داستان نصرانی سریانی است. (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۴). روزی بشر زنی را در کوچه‌ای خلوت می‌بیند که ناگهان باد چادر را از سر زن می‌اندازد. بشر دلباخته او می‌شود (ترکاشوند، ۱۳۸۸: ۳۷). وی برای رهایی از اندیشه عشقی گناه‌آلود به بیت‌المقدس سفر می‌کند. (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۷). ملیخا که اسم همسفر بدسگال اوست به دلیل بدبینی و نیت پلیدش، در بین راه به درون چاهی می‌افتد و به هلاکت می‌رسد. بشر پس از رسیدن به شهر؛ برای آگاه‌کردن خانواده ملیخا از مرگش، به خانه او می‌رود، که متوجه می‌شود وی همان زیبارویی بوده که در کوچه دیده است. شکر خدا را به جا آورده و با آن زیبا روزگار را به خوش می‌گذرانند (ترکاشوند، ۱۳۸۸: ۳۷).

گنبد سبز نیز گنبد ماه است؛ ماه که از خود نوری ندارد و برای روشن‌شدن به نور خورشید وابسته است، نمادی است از قلمرو ناخودآگاهی. نازپری، شاهزاده بانوی سرزمین خوارزم، در این گنبد برای بهرام داستانی از ماه تمام در ابر سیاه پیچیده‌ای می‌گوید که چون ماه عرفانی «عقل سرخ» از دسترس «عقل بالفصول» به دور است و ملیخای «آسمان فرهنگ» که جز به بیرون نمی‌نگرد و از سفر به دنیای درون و پرده برگرفتن از تاریکی‌های آن ناتوان است - هرگز این «گوی گرد روشن» را نخواهد دید، ظلمات درونش چراغان نخواهد شد و به چشمه جادویی جاودانگی و آگاهی دست

نخواهد یافت اما بهرام در پیکره بشر، قهرمان دیگر به این گوهر شب چراغ دست می‌یابد و در تاریکی‌های درون خود، به پرتو آن، به روشنی می‌نگرد (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۲).

جان به سبزی گراید از همه چیز چشم روشن به سبزه گردد نیز

(نظامی، ۱۳۸۷: ۲۱۴)

در مشاهدات عرفانی سالک نیز رنگ سبز آخرین رنگی است که باقی می‌ماند و از برکت همین رنگ است که ترقی‌ها برای سالک به وجود می‌آید و برق‌های درخشان باطنی جهان باطن او را منور می‌سازد. در آخرین مراحل طریق است که تو در چاه وجود نور سبز رنگی را مشاهده خواهی کرد که حاکی از نهایت پایان وجود و حدوث و راهنمای بدایت و آغاز قدم است. این نور سبز در کمال سبزی ست و از نور ذات حیات استشاره نموده است (کبری، ۱۳۶۸: ۷۶-۸۱).
نظامی گوید:

رستنی را به سبزی آهنگ است همه سرسبزی بدین رنگ است

(نظامی، ۱۳۸۷: ۲۱۴).

نگاره قصر سبز: استفاده از دو رنگ آبی و سبز در طبیعت و نزدیکی رنگی آن با دیواره‌های عمارت در تضاد با رنگ قرمز آجری دیواره سمت راست، باعث می‌گردد از سنگینی بنا در این بخش کاسته شود و وزن عناصر در نگاره دارای تقسیمی متعادل باشد. بهره‌گیری از رنگ‌های سرد، گرم و مکمل که بین خانواده رنگ‌های آبی-سبز و رنگ‌های قرمز-نارنجی ایجاد شده، چنین تعادلی را تقویت نموده است. گرایش به سمت بالا که توسط گردش رنگ‌های خانواده سبز در نگاره ایجاد شده و تأکید بر گنبد سبز در بالاترین نقطه اثر همانند نگاره‌های دیگر، از اصولی است که نقاش از آن پیروی نموده است؛ در این نگاره نیز همانند کوشک زرد، هنرمند به جای به کارگیری رنگ‌مایه‌های سبز در پاره‌ای از سطوح با کنار هم قراردادن رنگ طلایی با رنگ‌های پس‌زمینه مانند آبی، لاجوردی و حتی سیاه؛ تداعی رنگ سبز را به صورت غیرمستقیم در نظر بیننده ایجاد نموده است. مثل زیرانداز بهرام؛ تاج بنا و لباس برخی از افراد حاضر در نگاره. به کارگیری رنگ سبز بسیار تیره برای درخت سرو در پس‌زمینه آبی آسمان و نیز استفاده از متن سیاه رنگ لباس برای جوانی که در گوشه چپ و پایین ایستاده است؛ تعادل لازم را برای جبران سنگینی بنا که سمت راست نگاره را اشغال نموده، فراهم کرده است (قاضی‌زاده، خزائی، ۱۳۸۶: ۱۹-۱۶). همچنین سبز نماد طراوت زندگی است، در شعر نظامی، نگار خردمند سبزرنگ و سبزپوش نیز به سرو تشبیه شده است.

سبزی پوشی به از علامت زرد سبزی آمد به سرو بن درخورد

(نظامی، ۱۳۸۷: ۲۱۴).



تصویر ۳. قصر سبز، نسخه مصور هفت گنبد موزه متروپولین. مأخذ: URL^۱

گنبد سرخ: آنچه دختر پادشاه روس، در گنبد سرخ، در سه‌شنبه شب که به مریخ منسوب نقل می‌کند داستان آن دختر دسترس ناپذیرست که ده‌ها تن خواستگاران خود را که در پاسخ به سؤال‌های معماگونه وی در مانده‌اند، به دست هلاک می‌سپارد. قصه بی‌شک صورتی دیگر از یک بخش داستان دژهوش ربا است که در پایان دفتر ششم مثنوی ناتمام می‌ماند (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۵). به دلیل اینکه هیچ مردی به لحاظ علم و دانش همتای این دختر نبود؛ وی بر سر کوهی بلند قلعه‌ای محکم ساخت و بر راه دژ طلسمات عجیب نهاده و زندگی در آن حصار را آغاز نمود. او که نقاشی ماهر بود؛ چهره خود را به تصویر کشید، شروطی برای ازدواج در زیر تصویر قید کرد و به نقاط مختلف جهان فرستاد. شاهزادگان زیادی در راه گشودن طلسم‌های قلعه، جان خود را برای وصال با بانوی حصاری از دست دادند (ترکاشوند، ۱۳۸۸: ۳۷). در این میان، شاهزاده‌ای وارد شهر می‌شود و چون در تدبیر و فکر همتای دختر بود در نهانی دژ را به جادوی موسیقی می‌گشاید و رازهای این جهان در رمز و راز فرورفته را می‌یابد و نیروهای آن را در فرمان گرفته و به وصال بانو می‌رسد (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۲).

رنگ سرخ: از آنجاکه رنگ سرخ با سیاره مریخ که نماد جنگ و خونریزی است؛ پیوند دارد. در آغاز داستان، رنگ این گنبد (سیاره) از دیدگاه نظامی نماد خشم و قهر است؛ اگر به داستان گنبد سیاه بازگردیم، هنگامی که شهبانوی پریان گنبد سیاه معمای سرگیجه‌آور و وحشتناک هستی‌اش را زیر زرق و برق نمادهایش آرام‌آرام بر خواننده فارسی زبان آشکار می‌سازد، هم به صورت بانوی لطف و هم بانوی قهر نمایان می‌شود. هم بخشش است و هم مکافات، عشق یا میل

خونریزی است. زن بودن خدای نظامی باعث نمی‌شود که در حق روح درمانده بی‌رحمی کم‌تری از خود نشان دهد و این درباره بانوی رویین دژ افسانه گنبد سرخ که زندگی‌بخش و مرگ‌آور است نیز صدق می‌کند (بری، ۱۳۸۵: ۲۲۲).

بانوی سرخ روی سقلابی آن به رنگ آتشی، به لطف آبی

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۲۱)

این بانوی سرخ از ولایت روس نه تنها ماه تمام و افسونگر و سرکش است بلکه بنا بر سویه بخرد سرشت خویش دقیق و معانی را به درستی می‌شناسد (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۳)؛ لاهیجی چنین توضیح می‌دهد: «تجلی و ظهور حق جمالی می‌باشد و جلالی می‌باشد، جمالی آنست که مستلزم لطف و رحمت و قرب باشد و بی‌آنکه موجب قهر و غضب باشد و به حقیقت هر جمالی مستلزم جلالی است و در پس پرده هر جلالی نیز جمالی است، زیرا که جلال اجتناب حق است به حجاب عزت و کبریایی از عباد تا هیچکس او را به حقیقت و هویت چنانچه هست نشناسد که «سبحانک ما عرفناک حق معرفتک» و «ما قدر و الله حق قدره» و جمال تجلی حق است و وجه و حقیقت خود از برای ذات خود پس جمال مطلق را جلالی باشد و آن قهاریت حق است.» چون احتجاب و قهر لازم جلال و نور و لطف و رحمت لازمه جمالست (لاهیجی، ۱۳۸۱: ۵۵۱-۵۵۲).

تجلی، گه جمال و گه جلال است رخ و زلف آن معانی را مثال است
صفات حق تعالی، لطف و قهر است رخ و زلف بتان را زآن دو بهر است

(شبستری، ۱۳۸۶: ۹۴).

زلف، تشبیهی است برای بیان پوشش دل‌داده و رخس، به‌سان درکوب‌های دروازه رویین‌دژ بانوی گنبد سرخ نظامی، که با سر بریده همه کافرانی آراسته شده بود که نتوانسته بودند یگانگی پروردگار را در پس کثرت ظاهری باز بشناسند (بری، ۱۳۸۵: ۲۲۴). «وجود در درجه اول همان ظلمت و تیرگی بی‌نهایت است و آنگاه که اندکی صفا و روشنی در آن به‌وجود آید به شکل ابر تیره‌ای مجسم و هرگاه وجود با چنان وضعی که دارد در دست تسلط شیطان درآید به رنگ قرمز ظاهر می‌شود. «دجال»، یکی از نمادهای شیطان، همیشه یک چشم نمایان می‌گردد» (کبری، ۱۳۶۸: ۶۹). در پایان داستان نظامی رنگ سرخ را نماد لطافت روان و جان دانسته، اصل نیکوکاری را سرخ‌رویی بیان می‌کند (وحید دستگردی، ۱۳۸۷: ۲۳۴).

درکسانی که نیکویی جویی سرخ رویست اصل نیکویی

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۳۰).

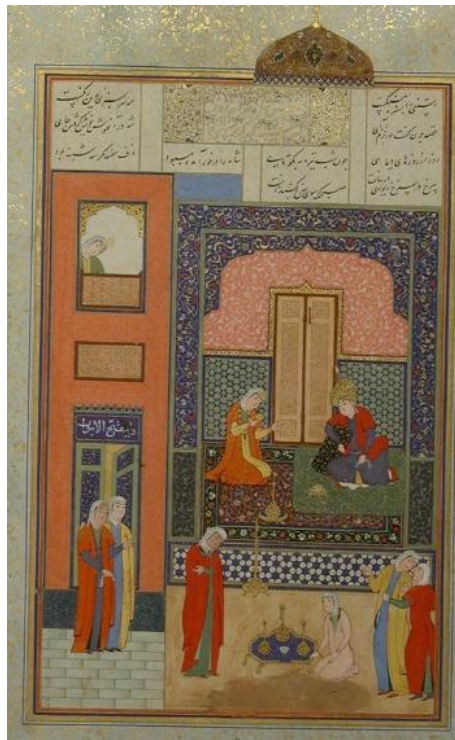
نگاره قصر سرخ: هنرمند دیوار مستطیلی بلند را با رنگ گرم قرمز-نارنجی و درب را به رنگ لاجوردی نمایش داده و گنبد سرخ‌رنگ که از قاب تصویر بیرون زده لطمه‌ای به ترکیب بنا نزده است.

به واسطه غلظت رنگ سرخ، هنرمند ترجیح داده قرمزهای پررنگ را تنها در البسه افراد و زوارها و قاب‌های پنجره‌ها و گل‌های ختایی قالی‌ها و عمارت نشان دهد و سطوح وسیع‌تر مانند دیوار جانبی عمارت، گنبد، تزئینات درون محراب و قالی سرخ‌رنگ توسط ترکیب این رنگ با رنگ‌های دیگر به‌صورتی خاموش‌تر و ملایم‌تر درآورده شده است، تا بدین وسیله تنفس کافی در فضای اثر فراهم گردد. استفاده از رنگ‌های متضاد مانند سبز در جوار قرمز و یا آبی و به‌کارگیری خاکستری‌های رنگین نیز که به‌صورت واسطه، دو گروه رنگ‌های متضاد را به آرامی با هم مرتبط می‌سازد تعادل رنگی مطلوب را در نگاره ایجاد شده؛ در این اثر نیز هنرمند رنگ سرخ را در متن الوان خاکستری‌ها، بنفش‌ها، آبی‌ها به‌صورت ریزنقش‌ها حرکت داده و بدین‌سان در نگاره احساس حاکمیت رنگ قرمز را پدید آورده است (قاضی‌زاده، خزایی، ۱۳۸۴: ۱۹). در شعر نظامی رنگ سرخ منسوب به بهرام فلک نیز هست، چنانکه شاه با سیاره بهرام همانم و هم‌رنگ شده بود:

شاه با هر دو کرده همانمی

روز بهرام و رنگ بهرامی

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۲۱).



تصویر ۴. بهرام‌گور در قصر سرخ، نسخه مصور هفت گنبد موزه متروپولین. مأخذ: ^۱ URL

گنبد پیروزه: قصه‌ای را که چهارشنبه شب، دختر پادشاه مغرب، در گنبد پیروزه‌فام نقل می‌کند داستان ماهان مصری است (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۸). وی مردی نیک‌منظر و نیک‌نام بود. روزی آزاده‌مردی از دوستان، او را در باغ میهمان کرد. شب هنگام، مرد غریبه‌ای به ماهان ساده‌دل وعده تجارتي پرسود می‌دهد. و او را در بیابانی گرم و سوزان رها می‌کند. چندین مرتبه دیگر افرادی با عناوین مختلف و وعده‌هایی برای دستیابی به شرایط بهتر، ماهان را با وضعیتی

سخت تر رها می‌کنند (ترکاشوند، ۱۳۸۸: ۳۸). ماجراهایی که برای ماهان در سرزمین غولان روی می‌دهد برخورد با دو غول نر و ماده به نام هیلا و غیلا، سروکار یافتنش با صحنه رقص غولان که طی آن اسب سحرآمیز خود او تبدیل به غولی بالدار و هفت‌سر می‌شود و رقص رقصان به باغی جادویی با میوه‌های شگفت می‌رسد، و آشناشدنش با پیر باغبانی که او را به فرزند می‌پذیرد و باز دچار ماده غولانش می‌کند و همه این‌ها با منظره‌هایی زیبا، هولناک و جادویی خواننده را تا پایان در عالمی آکنده از حیرت، اعجاب، ترس و لذت مستغرق می‌دارد (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۸).

رنگ پیروزه از دیدگاه نظامی رنگ آسمان روشن شده از نور و نماد نیکبختی و پیروزی است:

چهارشنبه که از شکوفه مهر
گشت پیروزه گون سواد سپهر

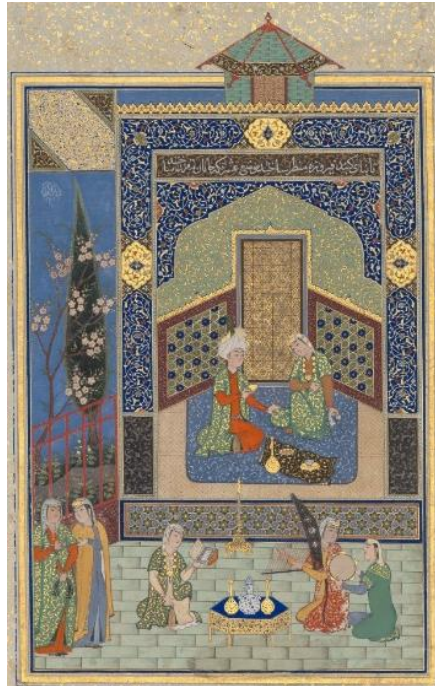
(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۳۱).

ازرق آن است که آسمان بلند
خوشر از رنگ او نیافت پرند
هر که هم‌رنگ آسمان گردد
آفتابش به قرص خوان گردد

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۴۴).

نجم‌الدین کبری این معنا را در سیر عرفانی سالک آورده است: «و نفس آدمی به مجردی که ظهور نماید به رنگ آسمان که رنگ کبودی است ملون گردد، و مانند آبی که از چشمه ساری جوشد به جوشش درمی‌آید، و در این موقع اگر در دست تسلط شیطان قرار بگیرد چنان ماند که چشمه‌ای تیره و یا آتش برافروخته‌ای باشد» (کبری ۱۳۶۸: ۶۹). در داستان گنبد پیروزه روشنایی روز بر می‌آید و سپیده آگاهی می‌دمد، ابلیسان و اشباح نیز ناپدید می‌شوند و رنگ ازرق آسمان نمایان می‌گردد. در این هنگام پیردانا بر بهرام (ماهان) تجلی می‌یابد و او خضر درون خود را که بازتابی از آگاهی و دانایی‌اش می‌باشد «درست به شکل و پیکر خویش» در برابر می‌بیند و این «خود» به آگاهی رسیده را به یک نگاه باز می‌شناسد (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۶).

نگاره قصر پیروزه: در این نگاره وسعت رنگ و حاکمیت آن بی‌تردید با رنگ‌های آبی، سبز-آبی و سبز است، اگرچه هنرمند با مهارت تمام به بهره‌گیری از تضاد بین رنگ‌های گرم، سرد، تیره و روشن پرداخته است. رنگ طلایی در این اثر همچون بقیه آثار به‌عنوان واسطه‌ای دقیق، به جا و فاخر عامل ارتباطی خوبی میان الوان گرم و سرد محسوب می‌گردد. در تجزیه رنگ‌های آبی و سبز-آبی در این اثر می‌توان اصل مهمی را که هنرمند در ترسیم نگاره‌ها بدان پایید بوده یافت، که آن تلاش، گسترش و کشش نگاه بیننده به سمت بالای نگاره است (قاضی‌زاده، خزانی، ۱۳۸۴: ۲۱).



تصویر ۵. قصر پیروزه‌ای، نسخه مصور هفت گنبد موزه متروپولین. مأخذ: URL^۱

گنبد صندل: افسانه‌ای که پنج‌شنبه شب، دختر پادشاه چین در گنبد صندل فام حکایت نماید؛ چنانکه از حکمت و ظرافت اهل چین، در سنت‌های ادبی آن ایام، انتظار می‌رود هم‌اخلاقی و هم‌رمزی است (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۰). دنیای درون بهرام در گنبد ششم؛ شر، یا همان کنش روان که از فرمان قلمرو خود آگاهی سرپیچیده است برای براندازی بنیاد خیر از هیچ نیرنگی فرو نمی‌گذارد و چشمان خیر را، که از تشنگی به جان آمده است در برابر پیمان‌های آب کور می‌کند؛ یعنی نیروی دیدن این جهان را از او می‌گیرد و چشم‌انداز دنیای درون را در برابرش می‌گشاید. بهرام رازمند نیروهای شر را در فرمان می‌گیرد و بینادل و روشن ضمیر، دوباره به جهان بیرون چشم می‌گشاید (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۸).

رنگ صندل: رنگ صندل رنگ زمین و خاک و پیوند آن با آسمان است؛ چراکه با درخت صندل در ارتباط است. درخت از آن رو که از زمین می‌روید و سر بر آسمان می‌ساید نماد سیر انسان به آگاهی است (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۶). نظامی گوید:

صندل آسایش روان دارد بوی صندل نشان جان دارد

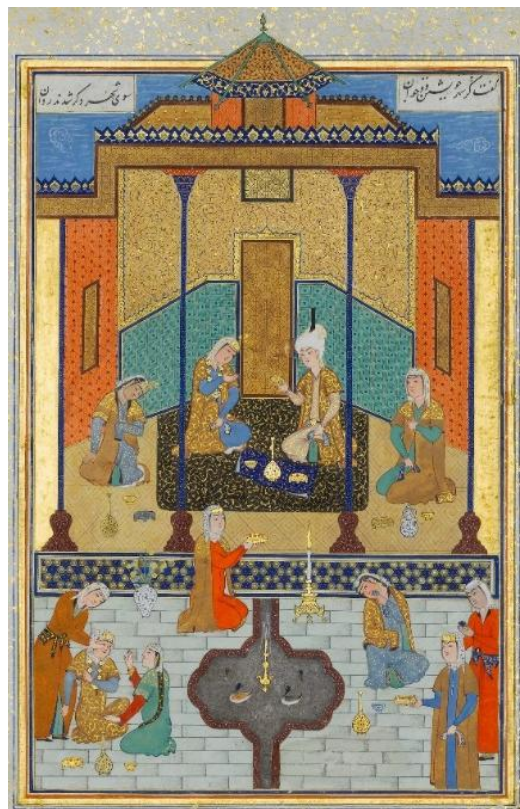
(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۵۶).

درواقع نظامی این معنا را در رمزپردازی درخت زندگی بررسی کرده و اینجاست که «رساله شجره‌الکون» اثر ابن عربی را یادآور می‌شود به معنای درخت آفرینش که عارف کامل تمامی آن را و ابلیس تنها قشر خارجی درخت را می‌بیند.

نگاره قصر صندل: به کارگیری رنگ آبی آسمانی در پس زمینه بنا و استفاده از رنگ ملایم سبز روشن در حیاط مقابل بنا و نیز دیوارهای پشت سر بهرام و شاهدخت، باعث گسترش گردش رنگ‌های سبز و صندل، طلایی و گرم گردیده و در عین حال، تعادل رنگی مطلوبی را پدید آورده است. در این نگاره هنرمند بیشترین ارزش رنگ را به صندل در بنای کوشک داده است. خانواده‌ای از رنگ‌های نزدیک به هم باعث غلبه این رنگ از لحاظ وسعت نسبت به سایر الوان گردیده و در این میان رنگ طلایی نقش نور در تصویر را ایفا کرده و به نوعی هم‌بستگی و قرابت با رنگ‌های صندل از لحاظ ارزش تیرگی، روشنی دارد. هنرمند با پوشش رنگی از خانواده رنگ‌های صندل فام، عاملی در جهت گردش عمومی این رنگ در نگاره پدید آورده است (قاضی‌زاده، خزائی، ۱۳۸۴: ۲۲-۲۳). این رنگ که در شعر نظامی نماد خاک بوده و منسوب به مشتری است:

بر نمودار خاک صندل فام صندلی کرد شاه جامه و جام

(نظامی، ۱۳۸۷: ۲۸۶).



تصویر ۶. کاخ صندل، نسخه مصور هفت گنبد موزه متروپولین. مأخذ: URL^۱

گنبد سپید: قصه‌ای که دختر پادشاه ایران - دخت کسری که خود او بعد از یزدگرد رقیب بهرام بود- در گنبد سپید و در آدینه شب نقل می‌کند که نماد آن سیاره زهره است، داستان عصمت و پارسایی مردی است که در باغ دور افتاده خویش، خود را با عده‌ای زنان مواجه می‌بیند که او را به عشق و کام می‌خوانند و دختری خوبروی را که وی بدو دل

باخته است با او جفت می‌کنند. اما او در طی چند خلوت که با دختر برایش حاصل می‌آید از آرایش به گناه مصون می‌ماند. یک بار رخنه غرغه می‌شکافد، یک بار گربه‌ای وحشی با مرغی درمی‌آویزد، بار دیگر موشی وحشی کدویی چند را که در گوشه باغ به ریسمانی بسته است، به زمین می‌ریزد و بار دیگر گرگ با روباهان به هم در می‌افتند، و تمام این ماجراها گویی حفظ ایزدیت که خواجه را از گناه باز می‌دارد و او سرانجام آن کس را که محبوب قلبی اوست خواستگاری می‌کند، و از راه حلال در کنار می‌آرد و از آرایش به گناه به دور می‌ماند (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۹-۱۶۰).

با گذر از این گنبد، که هفتمین دایره سرنوشت بهرامی است که درون خود را می‌شناسد، نیروهای قلمرو با خودآگاه روح خود را به سود سویه خودآگاه آن در فرمان می‌گیرد و به کمال و تمامیت دست می‌یابد که مرحله نخستین فرایند خودشناسی بر پایه آن شکل می‌گیرد (یاوری، ۱۳۷۴: ۴۹). بنابر آنچه گفته شد مهم‌ترین عنصر برای رنگ سفید از دیدگاه نظامی نور و روشنایی‌ست:

در سپیدیست روشنایی روز وز سپیدیست مه جهان افروز

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۶۷)

همان‌گونه که در بخش نور گفته شد، نور سپید در نقاشی ایرانی برای به تصویر کشیدن روشنی آب به رنگ نقره‌ای تصویر می‌شود. نظامی در پایان داستان پس از تجلیل از رنگ سپید نورانی، دیگر صفات نمادین آن را نیز بیان می‌کند:

همه رنگی تکلف اندودست جز سپیدی که او نیالودست

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۶۷)

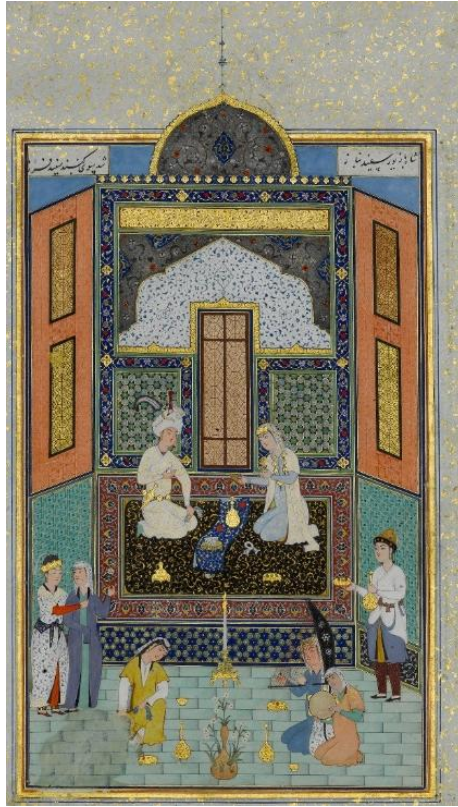
نگاره قصرسپید: در تجزیه رنگ‌های سفید فام نگاره حلقه دوار انسان‌ها در پایین و کشش نگاره به مدد رنگ‌های سفید و نقره‌ای برای القای نور سفید به سمت بالا در مستطیلی که وسط تصویر ایجاد گردیده، به‌خوبی مشهود است. نگاره کوشک سپید از سویی صورت متقابل نگاره کوشک سیاه بوده، زیرا کوشک سپید هفتمین منزل بهرام و نشانه ظهور مطلق است و در قیاس با کوشک سیاه شکلی منبسط‌تر، گسترده‌تر و جلوه‌ای آرام‌تر و دلگشا تر دارد. فرش که بهرام و شاهدخت ایرانی بر آن نشسته‌اند سیاه رنگ است که در مرکز و درون نگاره قرار دارد و دو پیکره سپیدپوش بهرام و شاهزاده ایرانی چشم را از درون به سمت محراب سپید و گنبد نقره‌ای نگاره هدایت می‌کنند و همزمان در دیواره سبز رنگ در جوانب ایشان، نگاه را به طرفین گسترش می‌دهند (قاضی‌زاده، خزائی، ۱۳۸۴: ۲۳). بر اساس متن شعر، عناصر فردی در این نقاشی وجود دارد. در متن ادبی بهرام‌گور را می‌گویند که سفیدترین لباس پوشیده و نگارگر با کشیدن پر سفیدی در عمامه‌اش با متن ادبی ارتباط برقرار کرده؛ همچنین نگارگر شاهزاده خانمی را نقاشی کرده که در متن ادبی، جلوی پایش گلدان‌های نیلوفر و نرگس توصیف می‌شود که گلبرگ‌های سفید آنها به سفیدی پوست او نیست (Barbara, ۲۰۰۳: ۱۹۰).

نظامی نور و روشنایی روز را با این رنگ، به تصویر کشیده:

روز آدینه کاین مقرنس بید

خانه را کرد از آفتاب سپید

(نظامی، ۱۳۸۷: ۲۷۲).



تصویر ۷. قصر سپید، نسخه مصور هفت گنبد موزه متروپولین. مأخذ: URL

نتیجه‌گیری

نور از دیدگاه نظامی نیز نور لایزالی ذات پروردگار بوده که بر جان و عقل و دل آدمی تجلی یافته است؛ یعنی انسان می‌تواند با زدودن آلودگی‌ها و پیش‌ساخته‌های ذهنی از طریق نور عقل هدایت گردد، از طریق نور جان به شناخت خود برسد و با نور دل عروج کند. رنگ نیز تجلی نور است و در اصل رنگ‌ها اختلاف انوار هستند و از دیدگاه عارفان جلوه‌هایی از تجلی نور حقیقت‌اند که در مراحل تکامل روحانی رهرو راه حق نمایان می‌شوند. «هفت‌گنبد» نمادی از ارتباط میان زمین و آسمان هستند زیرا از زمین سر برمی‌کشند و برای صعود انسانی بنا می‌شوند، که می‌خواهد از خاک به افلاک سیر کند. گنبد‌های رنگین محل آگاهی‌اند و بهرام‌گور که نماد انسان رهرو است از هر گنبد و هر رنگ معرفتی کسب می‌کند. هفت زن از هفت اقلیم که هر یک با یکی از روزهای هفته و یکی از رب‌های آسمانی و عناصر متناظر زمینی آن‌ها مانند فلزات و رنگ‌ها پیوند دارند، حاملان حقیقت و به زبان روح هستی مجهزند و رموز را در قالب داستان برای بهرام بازگو می‌کنند او را با آسمان و گستره هستی پیوند می‌دهند. رنگ‌ها از سیاه که ظلمت وجود آدمی است آغاز می‌شوند و با سپید که نور و روشنایی‌ست و بهرام را به مبدأ وجود خود باز می‌گردانند، پایان می‌یابند. بهرام

با بهره‌گیری از انعکاس معانی حقیقت که بازبان نمادین هفت رنگ بیان شده‌اند پس از طی طریق از هفت مرحله رنگین به انسان کامل تبدیل می‌شود. گفتنی است هرچند هنرمندان به مدد رنگ توانسته‌اند بر جذاب بودن اثر خود نزد مخاطب تأثیر بیشتری بگذارند اما، هر دو گروه (ادبا و هنرمند) هنوز بر یک نهج و روال هستند و اصولی را می‌توان دریافت که می‌توان از زاویه آن‌ها گفت: هنوز هم درب بر همان پاشنه می‌چرخد!

فهرست منابع و مآخذ

کتاب‌ها

قرآن کریم

- بری، مایکل. (۱۳۸۵). تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی. ترجمه: جلال علوی‌نیا، تهران: نی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۶). پیرگنجه در جستجوی ناکجاآباد. تهران: منوچهری.
- شبستری، محمود. (۱۳۸۶). گلشن راز. تهران: طهوری.
- کبری، نجم‌الدین. (۱۳۶۸). فوائج الجمال و فوائج الجلال. ترجمه: محمدباقر خراسانی، تهران: زوار.
- لاهیجی گیلانی، محمد. (۱۳۸۱). شرح گلشن راز مفاتیح الاعجاز شیخ محمود شبستری. تهران: علم.
- نظامی، الیاس‌بن‌یوسف. (۱۳۸۰). شرفنامه نظامی گنجوی. تهران: دانشگاه تهران.
- نظامی، الیاس‌بن‌یوسف. (۱۳۷۸). احوال و آثار و شرح مخزن‌الاسرار نظامی. تهران: دانشگاه تهران.
- نظامی، الیاس‌بن‌یوسف. (۱۳۶۹). لیلی و مجنون نظامی گنجوی. تهران: دانشگاه تهران.
- نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۷). هفت‌پیکر حکیم نظامی گنجوی. تهران: قطره.
- یاوری، حورا. (۱۳۷۴). روانکاوی و ادبیات، دو متن، دو انسان، دو جهان: از بهرام‌گور تا راوی بوف‌کور. تهران: تاریخ ایران.

مقالات

- بهنام‌فر، محمد و نظری، اعظم. (۱۳۸۹). «تحلیل تطبیقی دژ همش‌ربا با گنبد سرخ در هفت‌پیکر نظامی». مجله مطالعات ادبیات تطبیقی جیرفت، شماره ۱۳، ۱۱-۳۱.
- ترکاشوند، نازیانو. (۱۳۸۸). «بررسی تطبیقی کاربرد بومی رنگ‌ها در ایران با علم روانشناسی رنگ». مطالعه موردی منظومه هفت‌پیکر. کتاب ماه ادبیات، شماره ۳۴، ۳۶-۴۱.
- جعفری دهکردی و همکاران. (۱۳۹۸). «مطالعه تطبیقی متن و نگاره در شاهنامه صفوی W^{۶۰۲} والترز (درآوردن رستم بیژن را از چاه)». مجله مطالعات ادبیات تطبیقی جیرفت، شماره ۴۶، ۲۱۷-۱۹۵.
- رضانژاد، محمدرضا و همکاران. (۱۳۹۹). «مقایسه کاربرد رنگ در ابیات و عناصر بصری نگارگری در دو اثر منظوم «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون». مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳۷، ۱۵۳-۱۲۹.
- عباسی، سکینه. (۱۳۸۹). «نقد و بررسی قصه گنبد سفید (براساس قصه هفتم هفت‌پیکر)». کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۰، ۲۳۴-۲۲۳.

قاضی زاده، خشایار و خزائی، محمد. (۱۳۸۴). «مقامات رنگ در هفت پیکر و تجلی آن در آثار نگارگری». مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳، ۲۴-۷.

محمدی، محمدحسین. (۱۳۸۹). «نگاهی به عناصر داستانی در هفت پیکر». تحقیقات و تمثیل در زبان و ادب فارسی، شماره ۶، ۱۸۷-۱۷۱.

نظری، اعظم و نوروزی، زینب. (۱۳۸۹). «بررسی داستان گنبد سرخ در هفت پیکر نظامی». زبان و ادب فارسی، شماره ۴، ۱۹۲-۱۶۹.

منابع لاتین

Brend, B. (۲۰۰۳). "Illustrations to Amir Khusrau's Khamsa." In Perspectives on Persian Painting. New York: Routledge Curzon.

URL: <https://www.metmuseum.org>. ۱۴۰۱/۷/۲۰