مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۴-۲۲)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

خوانش نگارۀ «نجات یوسف از چاه» بر مبنای رویکرد بیش‌متنیت

چکیده

مهم‌ترین محمل‌ها برای مطالعه نظریه‌ها و رویکردهای ادبی، داستان‌های دینی، اساطیری، حماسی و غنایی مصوّرشده در نگارگری است که همزمان از دو نظام تصویری و نوشتاری برخوردار است. پژوهش حاضر به مطالعه، تحلیل و بررسی نگاره نجات یوسف نبی از چاه از نسخه مصوّر هفت اورنگ ابراهیم میرزا و بیش‌متن‌های درون‌رشته‌ای با موضوع بر اساس رویکرد بیش‌متنیّت از پنج‌گانه‌های ترامتنیت می‌پردازد. هدف پژوهش حاضر، بررسی، کشف و تحلیل میزان تعاملات و ارتباط میان متن ادبی (شعر) و تصویر و نیز بررسی دقیق ویژگی‌های دیداری و برگرفتگی این متن‌ها است. بر این مبنا پرسش اصلی از این قرار است که ویژگی‌های دیداری و ساختاری و محتوای نگاره و سایر بیش‌متن‌ها چیست و چگونگی تأثیرپذیری نگارگر از متن شعر به چه صورت بوده‌است؟ خلاصه یافته‌ها نشان می‌دهد که نگارگر در تصویرپردازی نگاره به‌صورت ضمنی جهان‌بینی و نگرش صوفیانۀ جامی خالق پیش‌متن نگاره را بازتاب داده‌است. نگارگر و طراح ضمن بروز خلاقیت و نبوغ خویش در تصویرکردن روایت‌های گوناگون و صحنه‌پردازی در فضای خیالی و مثالی نگاره، تا جایی که امکان داشته بر مبنای شیوه قراردادی رایج در فرآیند طراحی و نقش‌پردازی به پیش‌متن‌های داستان وفادار مانده و در پی القای هماهنگی بین متن ادبی و اثر هنری کوشش بوده‌است. همچنین نگارگر و طراح، مضمون اصلی و کانونی یعنی نجات یوسف را نه در مرکزیت نگاره و قالی، بلکه در فضای پیرامون و در فضای پایین آثار قرار داده‌است. این پژوهش از گونۀ کیفی و توسعه‌ای است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و شیوۀ گردآوری داده‌ها به روش اسنادی انجام پذیرفته‌است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، هفت اورنگ، یوسف، زلیخا، پیش‌متنیت، قالی.

محمد افروغ
دانشیار گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران.
m-afrough@Araku.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۰-۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۲-۲۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.46171.1241

مقدمه

شناخت و بررسی انواع روابط میان‌متنی در آثار هنری به‌ویژه نگارگری، مستلزم مطالعه گونه‌های ترامتنی به‌ویژه رویکرد بیش‌متنیت است که در تحلیل و رمزگشایی متن هنری وابستگی و تناسب بیش‌تری دارد. بیش‌متنیت به‌واقع رابطه‌ای است مبتنی بر برگرفتگی یک متن از متن دیگر به‌گونه‌ای که اگر متن نخست نباشد، متن دومی پدید نخواهد آمد و به دو بخش همان‌گونگی و تراگونگی دسته‌بندی می‌شود. در پژوهش حاضر، بر مبنای رویکرد بیش‌متنیت به خوانش و تحلیل یک نگاره از نسخهٔ مصور هفت اورنگ ابراهیم میرزا با موضوع «نجات یوسف از چاه»، به‌عنوان نگاره و متن اصلی به همراه دیگر بیش‌متن‌ها که شامل چهار نگاره از مکتب‌های مختلف و سه قالیچهٔ تصویری با موضوع یادشده است، خواهیم پرداخت. نگارهٔ انتخابی، از منظومهٔ عاشقانهٔ یوسف و زلیخا و یکی از اورنگ‌های هفت‌گانه اثر جامی شاعر دورهٔ تیموری است که به‌وسیلهٔ نگارگرانی همچون شیخ محمد، مظفرعلی، میرزاعلی، آقامیرک، به نقش درآمده‌است. اورنگ یوسف و زلیخا دارای شش نگاره و نقاش نگارهٔ مورد خوانش اثر مظفرعلی است. پرسش اصلی پژوهش از این قرار است که «ویژگی‌های دیداری و ساختاری و محتوای نگاره و سایر بیش‌متن‌ها چیست و چگونگی تأثیرپذیری نگارگر از متن شعر به چه صورت بوده‌است؟»

پیشینه پژوهش

در پیوند با موضوع حاضر به‌صورت مستقیم پژوهشی انجام نگرفته است، ولی در ارتباط با روایت نجات یوسف از چاه جدا از آثار ادبی و منظوم و نیز روایت‌های تصویرپردازی‌شده در نگارگری چه به‌عنوان موضوع اصلی و یا جزئی از داستان یوسف و زلیخا، پژوهش‌هایی به انجام رسیده که در ادامه معرفی می‌شوند. طاهر و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بازتاب باورهای دینی و فرهنگی عصر صفوی در نمادپردازی نگاره‌های نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا (با تأکید بر دو داستان لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا)» از منظر نمادپردازی به بررسی و مطالعهٔ داستان یوسف‌وزلیخا و لیلی‌ومجنون نسخهٔ هفت‌اورنگ بر اساس عقاید و باورهای دینی و فرهنگی صفوی، پرداخته‌اند. آفرین (۱۳۹۰) در مقاله «چالش ساختار و معنا: خوانش واساز از نگارهٔ بیرون آوردن یوسف از چاه» این موضوع را بر مبنای مفاهیم اصلی واسازی در اندیشه ژاک دریدا یعنی دلالت و روایت به بررسی نموده است. لونی و همکاران(۱۳۹۲) در مقاله «مطالعه تطبیقی اشعار جامی بر تصویرگری نگاره نجات یوسف از چاه در هفت اورنگ» به تطبیق شعرهای جامی در منظومه ادبی هفت اورنگ و مجلس نجات یوسف نبی از چاه منسوب به مظفرعلی پرداخته‌است. رجبی و پورمند (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل نگارهٔ یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد براساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت» به مطالعه و بررسی مجلس یوسف و زلیخا اثر بهزاد نگارگر با استفاده از نظریهٔ ترامتنیت ژنتی پرداخته‌اند. جهان‌یار و قاضی‌زاده (۱۳۹۶) در مقاله «معرفی و تحلیل نقوش ابنیه در نگاره‌های منظومه یوسف و زلیخا از نسخه هفت اورنگ جامی مکتب مشهد»، به شناسایی و معرفی نقوش ابنیه موجود در نگاره‌های منظومه یوسف و زلیخا از نسخه هفت اورنگ جامی پرداخته‌است. در پژوهش پیش رو کوشش شده است بر مبنای رویکرد پیش‌متنیت از نظریه ترامتنیت ژرار ژنت به خوانش نگاره نجات یوسف از چاه و بازتاب این موضوع در سه نمونه قالی دست‌باف، پرداخته شود.

روش انجام پژوهش

در این مقاله، از رویکرد بیش‌متنیت ژنتی به منظور خوانش و تحلیل روابط بین متون، عناصر آن‌ها، نوع و میزان برگرفتگی آن‌ها بهره گرفته شده‌است. پیکره اصلی و مطالعاتی پژوهش حاضر، نگاره نجات یوسف از چاه در نسخهٔ هفت اورنگ ابراهیم است که نخست نظام‌های تصویری و کلامی آن و سپس دیگر بیش‌متن‌های درون رشته‌ای شامل چهار نگاره و بیش‌متن‌های برون‌رشته‌ای شامل سه قالیچه مورد خوانش قرار خواهد گرفت. این پژوهش از گونهٔ بنیادین و کیفی و روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است. شیوه گردآوری داده‌ها به روش اسنادی انجام پذیرفته‌است.

مبانی نظری

رویکرد بیش‌متنیت

بیش‌متنیت یکی از گونه‌های نظریه ترامتنیت ژرار ژنت است که به‌واقع رابطه میان دو متن که یکی برگرفته از دیگری باشد را بررسی می‌کند. «هر

رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن (B) با یک متن پیشین (A) باشد، اگر این رابطه از نوع تفسیری نباشد» (Genette, ۱۹۸۲: ۵). همچنین، ژنت سه شرط اصلی را برای بیش‌متنیت در نظر می‌گیرد: متنی‌بودن موضوع، دارابودن دو یا بیش از دو متن، مسلم‌داشتن رابطه پیش‌متن و بیش‌متن (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۱). اساس این رویکرد، بر «برگرفتگی» استوار است و شامل دو نوع همان‌گونگی (تقلیدی) و تراگونگی[1](دگرگونگی) است. درگونه نخست تغییر، هدف و مقصود نیست ولی در دومی این تغییر شرط است. «در همان‌گونگی، هدف اساساً ایجاد تغییر نیست و بالطبع میزان آن نیز قابل توجه نخواهد بود؛ چراکه هدف، برجسته‌کردن و مشخص‌بودن پیش‌متن اثر است. ولی در تراگونگی تغییر آگاهانه با هدف تأکیدگذاری بر بیش‌متن است و اصولاً تغییر آگاهانه به قصد دگرگونی انجام می‌پذیرد» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۰). این تغییر شامل افزایشی، کاهشی و جابه‌جایی است که خود شامل عناصر دیگری است (تصویر ۱). «تراگونگی و تغییر بیش‌متن نسبت به پیش‌متن می‌تواند مضمونی، شکلی و موضوعی باشد» (حکیم و نامورمطلق، ۱۳۹۸: ۱۸).

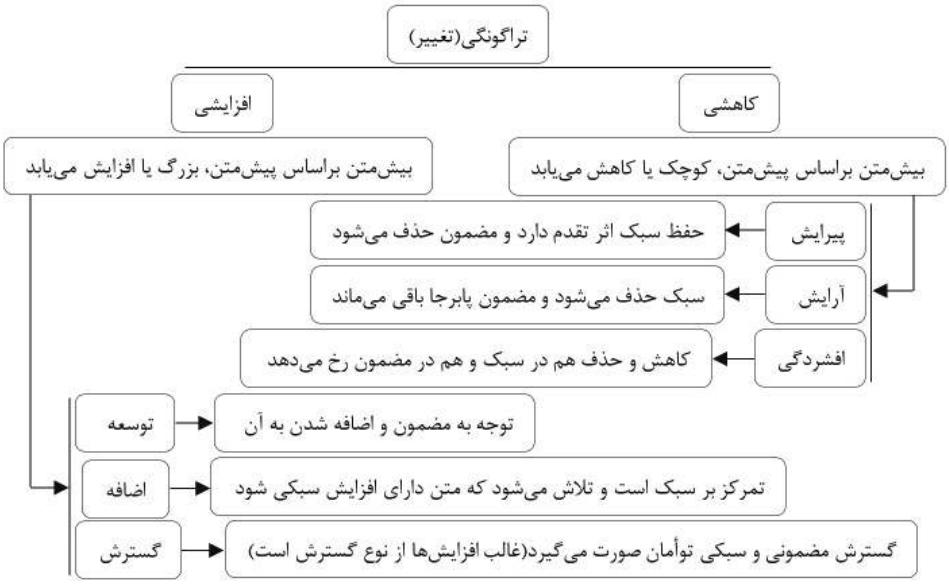
بیش‌متنیت بر اساس برگرفتگی بنا شده‌است. به بیانی در بیش‌متنی تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد نه حضور آن. البته در هر حضوری، تأثیر نیز وجود دارد و در هر تأثیری هم حضور وجود دارد، ولی در بیش‌متنیت تأثیر گسترده‌تر و عمیق‌تر موردِ توجه است (آذر، ۱۳۹۵: ۲۴). در بیش‌متنیت «همان‌گونگی یا تقلیدی، حفظ نسخهٔ اصلی بدون هیچ‌گونه تغییر یا دگرگونی مورد توجه است. دراین حالت هنرمند یا نویسنده می‌کوشد اثر خود را با تقلید و رونوشت‌کردن از اثری دیگر خلق کند؛ اگرچه هیچ تقلیدی را بدون دگرگونی جزئی نمی‌توان در نظر گرفت (کنگرانی، ۱۳۹۱: ۳۲۰).

جامی و هفت اورنگ

مولانا نورالدین عبدالرحمن، شُهره به جامی و خاتم شعرای پارسی، یکی از برجسته‌ترین ادیبان و عارفان ایران در عصر تیموری (قرن نهم ه.ق) است. از آثار مهم وی هفت مثنوی یا اورنگ است که به تقلید از خمسه نظامی نگارش یافته‌است. «سه مثنوی از هفت اورنگ عاشقانه‌های تمثیلی‌اند که نام شخصیت‌های اصلی این منظومه‌ها یوسف و زلیخا، سلامان و ابسال و لیلی و مجنون و سه مثنوی دیگر شامل گفتارهای آموزنده است» (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۴).

مکتب نگارگری مشهد و هفت اورنگ سلطان ابراهیم میرزا

آن‌چه که با نام مکتب نگارگری مشهد شناخته می‌شود، به‌واقع کارگاه و کتابخانه سلطنتی شاهزاده هنرمند[2] صفوی سلطان ابراهیم میرزا فرزند بهرام میرزا برادرزاده و داماد شاه تهماسب صفوی است که آثار ارزشمندی هم‌چون هفت اورنگ جامی درآن



تصویر ۱: گونه‌های بیش‌متنیت و زیرمجموعه‌های آن‌ها (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲؛ بر مبنای برداشتی از نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۰)

کتابت و تصویرسازی شد. «شاهزاده صفوی در ایام حکمرانی خود در مشهد همانند عموی خویش شاه تهماسب، کتابخانه‌ای را با هنرمندان بسیار تحت سرپرستی داشته‌است و محب‌علی در مقام کتاب‌دار یا سرپرست کتابخانه شاهزاده را در تهیه و تدارک هفت اورنگ یاری رسانده است» (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۷). ویژگی‌های فنی و هنری این منظومه نظیر اصالت و کیفیت مجالس، نمایانگر بالاترین معیارهای نقاشی دوران صفوی است که می‌تواند متأثر از سبک تبریز باشد. ویژگی‌های کلی و محتوایی این اثر که در نگارخانه هنر فریر واشنگتن نگهداری می‌شود، در جدول‌های (۱) و (۲) دیده می‌شود. چهار نگاره از شش نگاره این منظومه به دست مظفرعلی و شیخ محمد مصور گشته است (نایب‌پور و اسفندیاری، ۱۳۹۴: ۱). این هفت مثنوی «دارای ۳۰۴ برگ کاغذ کرم رنگ و حاشیه‌هایی با تشعیر طلایی است که ۲۸ مجلس مصور و ۹ تذهیب در سرلوح‌های آغاز و خاتمه هر مثنوی به چشم می‌آید (Simpson, ۱۹۹۷: ۳۳۹). نگاره‌ها به‌طور منظم عناصر آشنای تصویری را با عناصر نو و خلاق به هم می‌آمیزند، در حالی که برخی ویژگی‌های عام می‌تواند ناشی از خلاقیت نقاش باشد. آفرینش مجالس می‌تواند بازتابی از هم‌سویی نگاره‌ها با متن شمرده شود و هم‌آهنگی با شیوه‌ای که در آن قریحه و ذوق حامی منظومه ابراهیم سلطان منظور نظر بوده‌است. همچنین بخش گسترده‌ای از فضای نگاره‌ها به مناظر و چشم‌اندازها همراه با جزئیات بی‌نهایت پیچیده اختصاص یافته‌است.

جدول ۱: ویژگی‌های کلی نسخه هفت اورنگ (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

مکتب	شروع و ختم کتابت	نوع خطنگارهها	تعداد و ابعاد شمسه آغاز و پایان نسخه	تعداد مجالس	کل صفحات مثنوی	حامی (سفارشدهنده)	نقاشان و نگارگران احتمالی	تذهیبکار
مشهد	۹۶۳-۹۷۲ ه.ق	نستعلیق	۹ برگ (۲۳۴×۳۴۵مم)	۲۸ نگار	۳۰۰(۳۰۴) برگ	ابراهیم –میرزا	شیخ محمد، مظفرعلی، میرزاعلی، آقامیرک	عبدالله شیرزای

جدول ۲: هفت مثنوی ابراهیم میرزا به همراه محتوای آنها (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

مثنوی	دفتر	تاریخ تصنیف	مکتب تصنیف	راقم	تعداد تصویر	مثنوی	دفتر	تاریخ تصنیف	مکتب تصنیف	راقم	تعداد تصویر
سلسله‌الذهب	اول	۹۶۳ ه.ق	مشهد	مالک دیلمی	۶ نگاره	یوسف و زلیخا	–	۹۶۴ ه.ق	قزوین	محبعلی	۶ نگاره
	دوم	۹۶۴ه.ق	مشهد								
	سوم	۹۶۶ه.ق	قزوین			سلامان و ابسال	–	۹۶۸ ه.ق	–	عیشی ابن عشرتی	۲ نگاره
سبحه‌الابرار	–	۹۶۳ه.ق	–	شاه محمود نیشابوری	۵ نگاره	لیلی و مجنون	–	۹۷۲ ه.ق	–	محبعلی	۳ نگاره
تحفه‌الابرار	–	۹۶۳	–	رستم‌علی	۳ نگاره	خردنامه	–	–	–	–	۳ نگاره

نمادپردازی، تأویل و رمزگشایی در نگاره نجات یوسف از چاه

هنر افزون بر اساطیر، ادیان، آیین و باور، یکی از زمینه شکل‌گیری و محمل‌های ظهور نمادهاست و نگارگری یکی از مهم‌ترین ساحت‌ها و عرصه‌های هنر است که به‌صورتی کیفی سهمی برجسته در نمودارکردن نمادها دارد. نماد برخوردار از بن‌مایه فرهنگی و اعتقادی و بازگوکننده معنایی ضمنی ورای معنای ظاهری و آشکارکننده لایه‌های پنهانی یک پدیده یا نقش است. یونگ بر این باور است که نمادها در حقیقت نمایانگر چیزهایی هستند که ما نمی‌شناسیم (یاوری و وفایی، ۱۳۹۶: ۱۶۰). عارف و صوفی «جهان را رازناک می‌بینند و در ورای سطح ظاهر اشیاء، جهانی پنهان می‌جوید؛ بنابراین انسان را به شناسایی یک معنای مخفی در ورای واقعیت سطحی دعوت می‌کند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۲). وی با بهره‌گیری از نمادها جهانی از معناها را بر بیننده آشکار می‌نماید. آن‌چنان که جامی، مولانا، کبری و سمنانی در آثار ادبی و نگارگرانی چون بهزاد، مظفرعلی، سلطان محمد در نگاره‌ها و مجالس مصور خویش چنین کردند. از این رهگذر «در نگارگری

ایـران، عناصـری نمادیـن وجـود دارد کـه در بیش‌تـر نگاره‌هـا، توسـط نگارگـران در معنـای نمادیـن بـه‌کار رفته‌انـد. برخـی از آن‌هـا جـزء لاینفـک سـنت نگارگـری ایـران بـوده» (کلانتـر و صادقـی، ۱۳۹۵: ۸۸) و به دو شـکل طبیعـی و فرهنگـی در نسـخه‌ها یـا مجالـس نگارگـری می‌تواننـد نمایـان شـوند. «ایـن کاربـرد، آگاهانـه و نمادیـن اسـت و معناهـای مـورد نظـر نگارگـر را منعکـس می‌کنـد» (همـان: ۸۸). در نـگاره نجـات یوسـف از چـاه، مظفرعلـی سـعی نمـوده بخشـی از داسـتان منظـوم جامـی را باتوجـه و اهتمـام بـه سـاحت نمادپـردازی و بهره‌گیـری از عناصـر تمثیلـی و نشـانه‌های طبیعـی و فرهنگـی و نمادهایـی کـه منظـور نظـر خـود بـوده را تصویرپـردازی نمایـد. در ادامـه عناصـر و نشـانه‌های کلامـی و تصویـری نـگاره تحلیـل، تأویـل و تفسـیر می‌شـوند.

پیش‌متن‌هـای ادبـی مرتبـط بـا هفـت اورنـگ و مثنـوی یوسـف و زلیخـا

جامـی در تألیـف آثـار خویـش از پیش‌متن‌هـا و منابـع پیشـین هـم در حـوزه ادبیـات و هـم از منابـع بـا واسـطه از کتـب دینـی همچـون قـرآن، تـورات و انجیـل و بینـش عرفانـی و صوفیانـه کـه خـود نیـز وابسـته بـه آییـن نقشـبندیه بـود، بهـره برده‌اسـت. مثنـوی یوسـف و زلیخـا «بـر پایـه آیـات قرآنـی سـوره یوسـف بـه نظـم درآمـده و البتـه رّد پـای منابـع غیراسـلامی از تلمـود و اسـرائیلیات در آن دیـده می‌شـود. لیلـی و مجنـون بـه تقلیـد از لیلـی و مجنـون نظامـی و مجنـون و لیلـی امیرخسـرو دهلـوی و سـلامان از یکـی از دو شـرحی کـه خواجـه نصیرالدیـن توسـی بـر اشـارات ابن‌سـینا نوشـته، اقتبـاس گردیـده و تحفه‌الاحـرار بـه شـیوه مخزن‌الاسـرار نظامـی سـروده شـد» (خدیـور و شـریفی، ۱۳۸۹: ۸۱-۸۰). همچنیـن در مثنـوی سلسـله‌الذهب از مثنـوی معنـوی مولانـا، تذکره‌الاولیـای عطـار و نفحات‌الأنـس و چهارمقالـه عروضـی سـمرقندی، در سـبحه‌الابرار از کتـاب طواسـین منصـور حـلاج، در تحفه‌الاحـرار از کلیلـه و دمنـه نصـرالله منشـی و در خردنامـه از اسـکندرنامه نظامـی بهـره گرفته‌اسـت. افـزون بـر این‌هـا، منطق‌الطیـر عطـار نیـز از دیگـر پیش‌متن‌هـای ایـن نـگاره اسـت.

یافته‌ها

پیکره مطالعاتی پژوهش

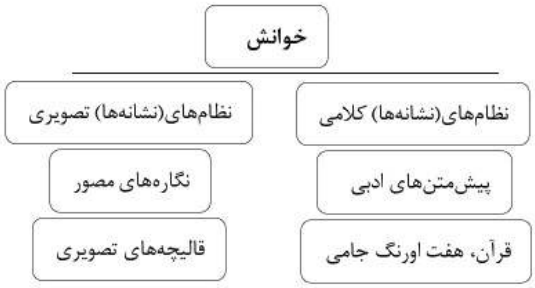
معرفی نگاره نجات یوسف از چاه

یکـی از مجالـس هفـت اورنـگ، نـگاره‌ای اسـت بـا عنـوان نجـات حضـرت یوسـف از چـاه توسـط کاروانیـان. جایـگاه داسـتان یوسـف و زلیخـا در قـرآن و لقـب احسـن القصـص از یـک طـرف و اهمیـت آن در نـزد جامـی به‌گونـه‌ای اسـت کـه یکـی از هفـت مثنـوی را بـه ایـن قصّـه و دو کنش‌گـر اصلـی آن اختصـاص داده‌اسـت. نگارگـر در ایـن فضـای مثالـی و هم‌زمانی(چنـد سـاحتی) بـر مبنـای نظـام زیبایی‌شـناختی برآمـده از قواعـد مـورد نظـر خویـش، هشـت روایـت را در سـطوح مختلـف تصویرپـردازی نمـوده کـه هـر یـک بـدون پیونـد منطقـی شـامل یـک رویـداد ویـژه و مسـتقل اسـت. ولـی کُلیّـت ایـن صحنه‌هـا نشـان از اُتـراق و اسـتراحت کاروان اسـت. چـه اینکـه ذبـح گوسـفند، آب کشـیدن از چـاه، پختـن نـان، گـردآوری هیـزم و ماننـد آن گویـای ایـن مطلـب اسـت. «ایـن سـطوح، فضایـی متحـرک ایجـاد می‌کنـد کـه به‌طـور عینـی دیـده نمی‌شـود، بلکـه تماشـاگر بـه کمـک مشـارکت بصـری خـود، آن را می‌سـازد» (شـایگان، ۱۳۹۳: ۸۳). در ایـن نـگاره بـا فضایـی شـلوغ، فشـرده و پُرتراکـم و چینشـی پراکنـده روبـه‌رو هسـتیم و گوناگونـی روایت‌هـا و انبوهـی پیکره‌هـای انسـانی درآن قابـل توجـه اسـت.

فضـای نـگاره و به‌ویـژه قُطـر پاییـن نـگاره به‌صـورت غالـب و البتـه بـه اسـتثنای بخـش بالایـی در گوشـه سـمت راسـت کـه بـه نقـش درخـت تنومنـد و بـدون شـاخ و بـرگ زیـاد همـراه بـا چنـد پرنـده (بلدرچیـن)؛ سرشـار از نقـوش و عناصـر به‌هم‌پیوسـته طبیعـت و میـدان صحنه‌پـردازی و بازگویـی روایت‌هـای گونه‌گـون شده‌اسـت. نکتـه در خـور نگریسـتن در پیکره‌بنـدی کـه بیش‌تـر بـه بینـش نگارگـر در سـنت نگارگـری ایرانـی برمی‌گـردد، جای‌گیـری مضمـون اصلـی در بیـرون از مرکـز، پاییـن و گوشـه راسـت نـگاره و همچنیـن رنـگ قرمـز -به‌عنـوان یـک رنـگ جسـمانی و زمینـی- لبـاس یوسـف کـه بـا توجـه بـه جایـگاه معنـوی و مقـام روحانـی وی انتظـار می‌رفـت کـه رنـگ معنـوی باشـد. اگرچـه در پاسـخ بایـد گفـت کـه در جهـان ویـژه و متفـاوت نگارگری ایرانـی لزومـاً نقطـه کانونـی و مرکـزی اجـرا نمی‌شـود بلکـه نقـاش هـر مکانـی از نـگاره را می‌توانـد بـرای موضوع یـا مضمـون اصلـی داسـتان انتخـاب نمایـد. بـر اسـاس ترکیب‌بنـدی و فضـای کیفـی و خیالـی، مظفرعلـی نقـاش چیره‌دسـت و ملقـب بـه «نقـاش شـاهی» را نگارگـر اثـر می‌داننـد؛ از ایـن رو کـه عنصـر ترکیب‌بنـدی در آثـار وی، کیفیتـی سـیال و آزاد داشـته و فـرد ناظـر پویایـی، غنـای کیفیـات و عناصـر دیـداری همچـون فضابنـدی، هم‌نشـینی در رنگ‌پـردازی، جای‌گیـری صحنه‌هـا، تناسـب و ماننـد آن را تجربـه می‌کنـد. ترکیب‌بنـدی در آثـار مظفرعلـی، کیفیتـی آزاد و رهـا دارد و بیننـده بـه

هـر سـوی تصویـر، حرکـت و از هـر لحظـهٔ آن حکایتـی بسـیار سرشـار از فـرم، رنـگ، تناسـب، بدعـت و شـعور را تجربـه می‌کنـد کـه بـدون زمـان و ابـدی اسـت (حسـینی، ۱۳۸۵: ۱۸). مظفرعلـی «در تصویرسـازی و چهره‌پـردازی و ارائـه گرفت‌وگیـر جانـوران اسـتاد بـود» (کریـم‌زاده تبریـزی، ۱۳۷۷: ۱۶۵). همچنیـن نگارگـر موضـوع نـگاره را از پاییـن و از سـقوط بـه اوج مـورد تأکیـد قـرار داده‌اسـت؛ گویـی بـا زبانـی رمـزی بـه سرگذشـت یوسـف، گـذر از فرودهـا و قرارگرفتـن در فرازهـا اشـاره دارد. نـگاره افـزون بـر بهره‌گیـری از پیش‌متن‌هـای دینـی و ادبـی، از دو نظـام نوشـتاری و تصویـری برخـوردار اسـت. انـدازه ایـن نـگاره ۲۴×۲۰/۸ سـانتی‌متر اسـت کـه بـه شـماره a۱۰۵ در گالـری فریـر نگهـداری می‌شـود (تصویـر ۲).

تصویر۲: نگاره نجات یوسف از چاه (منبع: گالری فریر شماره a ۱۰۵)



تصویر۳: فرآیند خوانش نگاره نجات یوسف از چاه (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

رویـهٔ خوانـش اثـر بـر مبنـای نشـانه‌ها و بیش متن هـا

در فرآینـد خوانـش نـگاره، نخسـت نشـانه‌های کلامـی و تصویـری موجـود در نـگاره و سـپس بیش‌متن‌هایـی کـه به‌صـورت درون رشـته‌ای و برون‌رشـته‌ای وجـود دارد، بررسـی و تحلیـل می‌شـوند. ایـن رونـد در تصویـر ۳، نشـان داده شده‌اسـت.

الف: نشانه‌های کلامی یا نوشتاری

ایـن نشـانه‌ها کـه در دسـتهٔ نظـام فرهنگـی قـرار می‌گیـرد، مشـتمل بـر چهـار کادر و هـر کادر شـامل دو مصـرع درارتبـاط بـا موضـوع نـگاره اسـت. نکته قابـل توجه دربـاره مصرع‌هـا ایـن اسـت کـه مصـرع تکمیل‌کننـده بیـت نـه بـا مصـرع پاییـن در همـان کادر، بلکـه بـا مصـرع مقابـل در کادر روبـه‌رو نـگارش یافته‌اسـت. موقعیـت قرارگیـری شـعرها در کادرهـای بـالا و پاییـن نـگاره و آوردن واژه یوسـف به‌گونـه‌ای اسـت کـه بیننـده بـا نـگاه بـه اشـعار بـه موضـوع نـگاره پـی خواهـد بـرد و ایـن تکنیـک یـک پیرامتـن در ترامتینـت اسـت. «پیرامتن‌هـا، متن‌هایـی هسـتند کـه بـا متـن اصلـی در ارتباطانـد و توضیحاتـی در مـورد آن می‌دهنـد» (کنگرانـی، ۱۳۹۳: ۱۲۳) و خواننـده را بـه درون متـن رهنمـون می‌کننـد. ایـن شـش مصـرع از شـعر مثنـوی یوسـف و زلیخـا[۳] و همچنیـن معانـی و مضامیـن نمادیـن و ضمنـی واژگان موجـود در ایـن مصرع‌هـا به‌ترتیـب در جـدول (۳) دیـده می‌شـود.

جدول۳: نظام کلامی نگاره نجات یوسف از چاه (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

روان یوسف ز روی سنگ برجست ❋ چو آب چشمه و در دلو بنشست		کشید آن دلو را مرد توانا ❋ به قدر دلو و وزن آب دانا
بگفت امروز دلو ما گران است ❋ یقین چیزی به جز آب اندر آن است		چون آن ماه جهان آرا برآمد ❋ زجانش بانگ یا بشری برآمد
بُشری	بشارت دهنده، یکی از صفات پروردگار	
طناب	واصل و نجات‌دهنده ظاهری، عهد و پیمان، برآورده شدن خواسته و اجابت، دین، امانت	

برای خوانش این نگاره باید پیش‌متن‌های ادبی و هنری و دلالت‌های صریح و ضمنی یادشده در نظام‌های کلامی و تصویری نگاره، بررسی شود. نظام کلامی شامل عنوان نگاره «نجات یوسف از چاه» که در حکم یک متن پیرامتن عمل می‌کند و درگاه ورودی به داستان و متن نگاره است و دیگری سه بیت شعری است که در جدول (۳)، به آن‌ها اشاره شده‌است. از این رو، ابتدا نظام کلامی نگاره برای آشکارشدن روایت و داستان، بررسی می‌شود که از کدام متن تأثیر پذیرفته و تصویرسازی شده‌است، سپس بیش‌متن‌های درون‌رشته‌ای و بینارشته‌ای (قالیچه‌های تصویری) تحلیل خواهد شد. نظام کلامی نگاره از متون دینی به‌ویژه قرآن و هفت اورنگ برگفته شده‌است. داستان یوسف و زلیخا احسن القصص و الگوی زیبایی در پیوند دین و هنر است. مضمون نگاره حاضر اگرچه صحنهٔ نجات و بردن یوسف به مصر است، ولی پیوندی به موضوع اصلی یعنی عشق زلیخا به یوسف دارد. از این رو یکی از مهم‌ترین کلیدواژه‌ها در پیوند با این موضوع عشق، است که موضوع محوری هفت اورنگ و منظومه یوسف و زلیخا است. «یکی از بن‌مایه‌های اصلی فکری وی که بی‌شک برخاسته از عرفان وی نیز می‌باشد داستان قدیمی عشق است» (حسنعلیان، ۱۳۹۴: ۵۴). قصه به دو بخش کودکی، مجازات و فروش یوسف توسط برادران به کاروان و آغاز زندگی و فراز و فرود آن در مصر بخش‌بندی می‌شود. روایت دلبستگی و عاشقی زلیخا به یوسف، مهم‌ترین بخش از این داستان عاشقانه و معنوی است. جامی به مناسبت جهان‌بینی و نگرش عرفانی درآثار خویش، عشق را جلوه‌گاه و شأنیّت داده‌است. چه اینکه کیمیای عشق جلوه‌گاه مهمی در منظومه‌های هفت اورنگ و خاصه یوسف و زلیخا، به‌شمار می‌رود. «جامی افلاک را زاده و ارکان زمین را افتادهٔ عشق و این گوهر شریف را خمیرمایهٔ حیات موجودات، راز آفرینش، سر منشأ کارهای خطیر، اساس شور و شوق و وجد و مبنای آفرینش و جود دانسته و با یادآوری فضیلت عشق حریم دل را بدون درد عشق دارای ارزش و رسالت نمی‌داند» (امینی‌منفرد، ۱۳۸۴: ۱۳۶). این جهان‌بینی جامی در واقع ارجاعی به سختی‌کشیدن در راه عشق و رسیدن به معشوق است. حال چه سختی‌های یوسف برای عشق حقیقی و چه سختی‌های زلیخا برای عشق مجازی. پیام داستان، رسیدن از عشق مجازی به عشق حقیقی است.

دلِ فارغ ز درد عشق، دل نیست
تن بی‌درد دل جز آب و گل نیست
ز عالم روی آور در غم عشق
که باشد عالمی خوش عالم عشق[۴]

از دیگر عناصر نشانه‌های نمادین در نظام کلامی در پیرامتن، دو شخصیت اصلی و محوری داستان یعنی «یوسف و زلیخا» است. یوسف که برگزیده و انتخاب حق‌تعالی از میان خاندان یعقوب نبی است در نزد پدر جایگاه و شوکت دارد و از این روی، مورد کینه و نفرت برادران قرار گرفته و در چاه حسادت و کینه‌ورزی ایشان گرفتار می‌شود. ولی در پرتو عشق و محبت خداوند و جهان‌بینی عرفانی جامی از این کیمیای رازآلود، به‌وسیلهٔ مالک کاروان‌بان از این چاه نجات می‌یابد. طناب به‌صورت ظاهری، ابزار نجات یوسف و واصل زمین و آسمان است، عشق نیز هم‌چون طناب، واصلی حقیقی بین او و معبود است. طناب نمادی از وصل، پیمان، عهد و وفا است که هم جامی و هم مظفرعلی با انتخاب این صحنه و روایت تصویری بر یادآوری و نگاهداشت عشق و وفا بین عابد و معبود، طالب و مطلوب و عاشق و معشوق تأکید می‌ورزند. به احتمال بالا، انتخاب داستان یوسف و زلیخا و منظوم کردن آن از سوی جامی به‌واسطه نزدیکی جهان‌بینی جامی و برخی تذکره‌های طریقت نقشبندیه با جوهره و ماهیت این داستان و نیز آموزه‌های عاشقانه-عارفانه، تربیتی، معنوی و اخلاقی آن، بوده‌است. آن‌جا که بر این باور است که عاشق برای وصال با معشوق باید از همه داشته‌های خویش بگذرد همچون زلیخا. به‌واقع جامی برای تفسیر عشق از سه داستان عاشقانه یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و سلامان و ابسال مدد می‌گیرد. «جز عشق در عالم چیزی نیست»، و کیف ینکر العشق و ما فی‌الوجود الاّ هو «چون ناشناخته ماند عشق و حال آن‌که در وجود نیست الاّ عشق» (جامی، ۱۳۸۳، اشعه اللّمعات، شرحه لمعه هفتم: ۳۷۹). نشانه‌های کلامیِ ضمنی دیگری در وصف یوسف در غزل مربوط موضوع وجود دارد که شامل «ماه نخشب، خضر سیما، ماه جهان‌آرا، جهان‌افروز ماهی، آب، گل، گنج (سعادت)، جنس جان، متاع جان»، است.

الف: نشانه‌های تصویری

این نشانه‌ها، شامل انواع نقوش منفرد همچون نقوش جانوری (حیوانات و پرندگان)، انسانی، فرشته، گیاهان، اشیاء، ابزارآلات و در سطحی دیگر، صحنه‌های روایی

است که در جدول (۴)، دیده می‌شود. اشاره به این نکته الزامی است که در خوانش تصویری متون به‌صورت کلی نشانه‌ها به دو طبقه اصلی شامل نشانه‌های فرهنگی و طبیعی دسته‌بندی می‌شوند که مهم‌ترین آن‌ها تحلیل و تفسیر می‌شوند. نشانه‌ها به‌صورت دیگری یعنی نمادهای فراورنده نیز قابل بازگویی است که در ادامه به شرح آن‌ها پرداخته‌ایم.

جدول ۴: انواع نشانه‌های (نقش‌ها) تصویری در نگاره (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

نمادهای منفرد	فرهنگی	انسانی	یوسف، افراد کاروان (مردان و یک زن)
	اشیاء (ابزار)	دلو، طناب، مشک آب، تُنگ، آبریز، کتاب، زین اسب، خیمه، لباس، پشتی، پای‌افزار	
	طبیعی	جانوری — حیوانی	اسب، شتر، درازگوش، گوسفند
		پرندگان	اردک، تذرو، کبک، قرقاول (قرقی)، بلدرچین، زاغ (کلاغ)، شاهین
	گیاهی	درخت نارون، درخت بید مجنون، گل و بوته، اسلیمی و ختایی	
نمادهای روحانی (استعلایی)، عرفانی		فرشته، سیمرغ، حاله‌های نورانی، بال فرشته، برهنگی، خواب.	
صحنه‌های روایی		بیرون‌آوردن یوسف از چاه، ذبح گوسفند، خواب (استراحت)، پخت نان، آب‌دادن به اسب، مردی با مشک آب، درآوردن زین اسب، گفتگو و کتاب خواندن، گردآوری هیزم.	

نشانه‌های فراورنده

برای خوانش و تحلیل نشانه‌ها در نگاره می‌توان یک طبقه‌بندی ویژه‌تری از آن‌ها نیز ارائه داد. بر مبنای رویکرد چارلز چدویک درباره نمادگرایی، نمادها به دو دسته «انسانی و فراورنده» گروه‌بندی می‌شوند. نمادهای انسانی مشتمل بر نشانه‌ها و نقوشی است که برساخته از جهان‌بینی و بینش و تخیّل و افکار هنرمند و ادیب است و به آن‌ها معناهایی رمزی و تمثیلی می‌بخشد. همانند مِی و کوزه در غزلیات حافظ و خیام. نمادهای فراورنده که شامل نمادهای دینی، فرهنگی و هنری است، نشانه‌های عینی از جهان کنونی و نمایش ناتمامی از آن است (چدویک، ۱۳۷۵: ۶۷). نمادهای فراورنده «دینی بر محتوای دینی و نمادهای فراورنده فرهنگی بر ادبیات و فرهنگ دلالت دارند و نمادهای فراورنده هنری برگرفته از اصول نگارگری ایران و عناصر طبیعت هستند» (طاهر و همکاران، ۱۴۰۲: ۸۹). چه اینکه نمادهای هنری خود به دو نوع هندسی (مربع، دایره، مثلث) و طبیعی و برگرفته از طبیعت (انواع نقش‌های گیاهی، حیوانی، پرندگان)، دسته‌بندی می‌شوند که در جدول (۴)، به‌گونه‌ای دیگر ارائه شدند. به هر روی، نظام تصویری نگاره شامل نمادهایی با ماهیت نمادین و تأویلی، در این جا معرفی، تحلیل و تفسیر می‌شوند.

نمادهای گیاهی

این نمادها شامل دو درخت سپیدار و بیدمجنون (تصویر ۴) و نیز گل نیلوفر یا آبزاد (تصویر ۵) است که درخت سپیدار در ترکیب‌بندی نگاره، سمت راست و بخش پایین و بالای چاه نقش‌پردازی شده‌است. سپیدار را به‌واسطه دورنگ بودن برگ‌هایش، نمادی از دوگانگی‌ها می‌دانند. «سپیدار به‌دلیل رنگ تیره و روشن برگ‌هایش نماد دوگانگی و خیر و شر و باز زایی و تولد است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۵۳۳) و از این‌رو که بر بالای چاه

تصویر ۴: درخت سپیدار و بیدمجنون در نگاره (منبع: گالری فریر شماره a ۱۰۵)

محل گرفتار شدن یوسف تصویرپردازی شده‌است گویی اشاره‌ای ضمنی و رمزی به فراز و فرود و انواع خیر و شر در زندگی یوسف که پس از افتادن در چاه برای او پیش می‌آید، دارد. این تغییرات را در قرارگرفتن یوسف در مکانی تاریک و ظلمانی، بیرون‌آمدن و تولدی دیگر و آغاز زندگی جدید، دوباره گرفتارشدن در چاه و سختی‌های خانه زلیخا،

زندانی‌شدن به‌وسیلۀ او و سپس آزادی و رسیدن به جایگاه بالا، می‌توان دید. در فرهنگ عامه، سپیدار نمودی از «مرد نیکو سرشت» است که درباره یوسف صدق می‌کند. درخت بید مجنون نیز که در بخش بالایی و چپ نگاره بین صخره‌های گونه‌گون و پس‌زمینه قهوه‌ای رنگ است، از آن به نمودی از غم و اندوه یاد کرده‌اند. «بید مجنون به نشانه غمی که یوسف پس از این بدان مبتلا و سرگردان می‌شود، دیده می‌شود.» (طاهر و همکاران، ۱۴۰۲: ۹۴). برخی بر این باورند که «بید مجنون یا بید گریان نمادی از غم و اندوه بوده و در فرش‌های عزا و برای پوشش قبر به خصوص در منطقه غرب ایران استفاده شده‌است» (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۴). همچنین این درخت را «نمادی از سوگواری» (هال، ۱۳۹۰: ۲۸۸)، دانسته‌اند. نقش‌مایه نیلوفر یا گل آب‌زاد، بر روی لبه چادر و خیمه، از دیگر نمادهای گیاهی است. نیلوفر نمادی از تولد آفرینش و خلقت دوباره است که در میان تمدن‌های یونان، مصر، ایران و هند جایگاه رمزی و تمثیلی دارد. باور بر این است که بودا و مهر هر دو از درون این گل متولد شدند. نیلوفر در میان مرداب- مکانی پلشت و بدیُمن- رشد می‌کند که می‌تواند اشاره‌ای ضمنی به یوسف داشته باشد از این رو که بیرون‌آمدن او از چاه هم تولدی دیگر است و از دیگر سو، رشد نمودن او درمیان برادران بد ذات و حسود، نمودی از شباهت به گل نیلوفر است.

تصویر۵: نگاره نمادین گل نیلوفر بر خیمه یا چادر کاروانیان (منبع: پیشین)

نمادهای جانوری

نمادهای جانوری شامل انواع پرنده‌ها و حیوانات است. در نگاره حاضر هفده پرنده مشتمل بر تذرو (تُرنگ، قرقاول)، کلاغ (زاغ)، مرغابی، کبک و چهار اسب و یک درازگوش، وجود دارد. برخی از آن‌ها به‌ویژه پرندگان جنبه نمادین داشته و مواردی نیز بی‌گمان نمی‌توان گفت که آیا جنبه نمادین داشته و یا صرفاً نقشی تزئینی است همچون اُردک بر زین اسب سیاه و دارکوب بر تنۀ درخت سپیدار.

پرندگان

تذرو (تُرنگ،قرقاول)

در آثار هنری و در رویارویی با اندیشه نمادین هنرمند، پرندگان به فراخور موقعیت و جایگاه نمادین خویش حضور دارند. یکی از اندک پرندگانی که در نگاره مورد بررسی حضوری پُر رنگ داشته و شمار آن‌ها تأکید نقاش را به دنبال دارد، تذرو است. بی‌گمان نگارگر هوشمندانه و بر اساس ارتباطی منطقی آن‌ها را نشانه‌گذاری و تصویر کرده‌است. به نظر می‌رسد مظفرعلی نگارگر برای تصویرپردازی تعدادی تذرو بر روی درخت سپیدار (تصویر ۶) افزون بر هفت اورنگ از پیش‌متن‌های دیگری همچون منطق‌الطیر عطار و ویژگی‌های پرنده تذرو در شعرهای داستان مرغان مسافر بهره برده‌است. او لطیفانه و به‌صورت رمزی و ضمنی اشتراکات یوسف و تذرو را یادآوری نموده و ارتباطی نمادین را شکل داده؛ تذرو به‌واسطه رنگ‌های گونه‌گون و درخشان (زردطلایی، قهوه‌ای و سبز)، پرنده‌ای زیباست؛ که بر مبنای باور عطار در چاه زندگی می‌کند، همچون یوسف زیباروی که در چاه گرفتار آمده‌است. عطار در آغاز و مقدمه داستان پرندگان مسافر در منطق‌الطیر برای آشنایی و آماده‌کردن خواننده، ساختاری سه‌جزئی (یک پرنده، یک هادی و رهنما و یک شخصیت مانع و بازدارنده (ضد قهرمان) را با استفاده از نمادهای موردِ نظر خویش زمینه‌سازی و آفریده است که در بیش‌تر موارد بین مرغ و رهنما (پیامبر) نوعی ارتباط و تناسب برقرار کرده مانند اشتراکاتی که بین هدهد با سلیمان، کبک با صالح، تذرو با یوسف (به‌اعتبار حضورشان در چاه)، وجود دارد. در جدول (۵)، توصیه نمادین عطار به تذرو که از چاه و زندان نفس خویش رها شو تا به جایگاه بزرگی و عزت برسی، مشاهده می‌شود.

جدول۵: ارتباط و اشتراک نمادین و سمبلیک تذرو(قرقاول) با یوسف از منظر عطار (منبع: عطار، ۱۳۶۸: ۶۶۰-۶۵۶)	
مرحبـــا ای خـــوش تـــذرو دوربـــین	چشـــمه دل غـــرق بحـــر نـــور بـــین
ای میـــــان چـــــاه ظلمـــــت مانـــــده	مبـــتلای حـــبس محنـــت مانـــده
خـــویش را ز ایـــن چـــاه ظلمـــانی بـــرآر	ســـر ز اوج عـــرش رحمـــانی بـــرآر
همچـو یوسف بگـذر از زندان و چاه	تـــا شـــوی در مصـــر عزت پادشـــاه
گـــر چنـــین ملکـــی مســـلم آیـــدت	یوســـف صـــدیق همـــدم آیـــدت

تصویر ۶: نقش پرنده تذرو بر روی درخت سپیدار (منبع: پیشین)

فاخته

از دیگـر پرنـدگان نمادیـن کـه بـر بـالای بیـد مجنـون غمگیـن نقش‌پـردازی شده‌اسـت، فاختـه یـا کوکـوی اسـت کـه همـواره درحـال سـرودن آوای حزن‌انگیـز اسـت (تصویـر۷). ایـن پرنـده در نماهـای مختلـف و متضـاد بـه کار رفته‌اسـت. عطـار آن را نمـاد «انسـان‌های دروغ‌گـو، بی‌وفـا و بی‌مهـر» (عطـار، ۱۳۹۲: ۵۲) دانسـته کـه می‌توانـد اشـاره بـه بـرادران یوسـف داشـته باشـد. فاختـه در قامـوس کتـاب مقـدس[5] نمـاد امانـت‌داری و بی‌گناهـی» (هاکـس،۱۴۰۰: ۱۰۷) اسـت. در ایـن نـگاره، فاختـه می‌توانـد دوگانـه نمادیـن و اشـاره بـه یوسـف و زلیخـا باشـد. اشـاره‌ای نمادیـن و رمـزی بـه یوسـف و بی‌گناهـی او در دو بزنـگاه فرورفتـن در چـاه حسـادت بـرادران و زنـدان نفـس و شـهوت زلیخـا دارد. چـه اینکـه همـواره و به‌ویـژه در خانـه عزیـز مصـر و در هنگامـه مدیریـت مصـر قحطـی زده، امانـت‌داری پـاک بـود. همچنیـن ایـن پرنـده را «نمـاد یـک عاشـق پنهـان و عشـق یـک طرفـه» (هـال،۱۳۹۰: ۷۲) دانسـته‌اند کـه می‌توانـد در اشـاره بـه زلیخـا و عشـق یک‌طرفـه او بـه یوسـف باشـد.

تصویر ۷: فاخته بر روی درخت بیدمجنون (منبع: پیشین)

سیمرغ

سـیمرغ از دیگـر پرنـدگان برجسـته و نمادهـای فراونـده فرهنگـی در ایـن نـگاره اسـت کـه بـا توجـه بـه جایـگاه و منزلـت آن، نـه در فضایـی قابـل انتظـار بلکـه در میـان انبوهـی از عناصـر و نشـانه‌های طبیعـت و بـر روی چـادر گروهـی از کاروان و بـر زمینـه‌ای قهـوه‌ای (دارچینـی)، نقش‌پـردازی شده‌اسـت (تصویـر۸). سـیمرغ نمـادی از «نیـروی ماورایـی حامـی و پشـتیبان شـخصیت اصلـی داسـتان و نمـاد نفـس پنهـان اسـت» (شـوالیه و گرابـرن،

۱۳۸۴، ج۳: ۷۱۰). از این رو یوسف هم پشتیبانی نیروی الهی را دارد و هم گویی سفر طولانی برای یافتن خویشتن در پیش دارد. سیمرغ نماد ذات باری‌تعالی و خیرخواهی است که در رویۀ درگیری با اژدها و پیروزی بر آن، در پی نجات طبیعت یا جان مردم از مرگ و زوال و سمبل زندگی بخشی است (عسگری و داوودی‌مقدم، ۱۳۹۷: ۱۶۰). با توجه به این صفت‌ها، نگارگر، نقش سیمرغ افزون بر تزئین، می‌تواند اشاره‌ای نمادین به یوسف و رسالت او داشته باشد.

تصویر ۸: نقش سیمرغ بر روی چادر خیمه کاروان (منبع: پیشین)

کبک

کبک از دیگر نمادهای جانوری در نگاره حاضر است (تصویر۹). احتمالاً مظفرعلی دو کبک در حال عشق‌بازی در فضای بالا و انتهایی نگاره بر روی درخت بیدمجنون و بالای صخره‌ها را برای اشاره‌ای تلویحی و ضمنی و هم‌سویی به عشق و دلداگی ابراهیم‌میرزا و همسر او گوهر سلطان‌خانم دختر شاه تهماسب، نقش‌پردازی کرده‌است. از دید عطار، کبک نمادی از «مردم دنیادوست، خوش‌گذران و محدود که چشم خود بر نعمات بسته‌اند» (عطار، ۱۳۹۲: ۵۴)، است.

تصویر ۹: نقش کبک بر درخت بیدمجنون (منبع: پیشین)

زاغ (کلاغ)

این پرنده که بر درخت بید مجنون (تصویر۱۰)، غمگین و گویی سر در جیب مراقبت فروبرده، دیده می‌شود. در فرهنگ عامیانه آن را نماد پیام‌رسانی، نفس هواپرست، خبرچینی، دلیری، زیرکی، حیله‌گیری، عداوت، وفاداری؛ محافظت، زمستان، کافربودن، زاهدان ریاکار می‌دانند (مولوی،۱۳۶۳: ۲۰۲؛ انوری،۱۳۴۰: ۲۱۶؛ قزوینی،۱۳۴۰: ۵۴۲؛ جاحظ،۱۹۹۷: ۲۹۳؛ ناصرخسرو، ۱۳۴۸: ۱۴۰). اگرچه کلاغ (زاغ) در جهان‌بینی جامی گاه چهره‌ای مثبت دارد، برای نمونه، در هم‌دمی با مجنون و رساننده پیام او به لیلی. [مجنون]...رخشنده بصر بدید زاغی * چون دود چراغی و چراغی (جامی،۱۳۶۱: ۷۳۹) و اینکه گاهی نیز به‌عنوان نماد تصوف و جهان دیگر، شناخته می‌شود. برای نمونه، در بیتی، صفت «توکل» به او نسبت داده شده‌است: مخور خون بهر طعمه از کلاغی کم نه‌ای کورا * توکّل چون درست آمد برآمد از زمین نانش (جامی، ۱۳۶۱: ۶۰). با توجه به برخی صفت‌های این پرنده و نیز موقعیت آن بر درخت و رواج صوفی‌گری، احتمالاً بر چهره و نماد نیک، نقش‌پردازی شده و گویی اشاره به خود مظفرعلی و یا جامی باشد که نمایانگر یادکرد و یادآوری آدمی است.

شتر

شتر (تصویر۱۱) در این نگاره و بر مبنای صفات و نمادهای مثبت آن، اشاره به یوسف و تداعی‌گر جنبه‌های مطلوب از دیدگاهی عرفانی و سلوک صوفیه باشد. در منظومه‌های ادبی و عرفانی و در نزد مولانا و سنایی، نماد اصحاب کشف و شهود، حقیقت پنهان، عشق، صنع و فطرت الهی، پیر راه‌دان، انسان کامل و عارف، نرم‌خو و با بصیرت است. این حیوان نماد «انسان‌های کامل و عارف، نرم‌خو و با بصیرتی هستند که همواره از مرتبه‌ای بالاتر به این جهان می‌نگرند و هرگز اسیر شهوات و کوته‌بینی‌های مادی نمی‌شوند و به مقام روشن‌بینی رسیده‌است (زمانی، ۱۳۷۷: ۴۴۵).

تصویر ۱۱: نقش شتر در نگاره (منبع: پیشین)

نماد فراطبیعی (فرشتهٔ جبرئیل، هاله نور) و انسانی (یوسف)

از دیگر نمادهای برجسته، شخصیت جبرئیل، یوسف و هالهٔ نور (تصویر ۱۲) است که کانون و عنوان نگاره است. در ارتباط با یوسف پیش‌تر سخن رفت. جبرئیل نمادی از واسط حق‌تعالی و رسول است. «دیدار با فرشته از بن‌مایه‌های اصلی بسیاری از داستان‌های رمزی است که صورت نمادین دیدار روح با اصل آسمانی خویش را نشان می‌دهد، این اصل آسمانی فرشته‌ای است که در پیکری انسانی در برابر دیدگان سالک نمایان می‌گردد. فرشتگان پیام‌آوران بال‌داری هستند که میان خدایان و بشر ارتباط برقرار می‌کنند» (هال، ۱۳۸۴: ۲۶۰). فرشته «موجودی از جنس روح، پیام‌آور و مجری دستورات است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۳۸۳). در این نگاره به اذن خداوند، برای کمک و حمایت یوسف فرود آمده‌است. نگارگر با رنگ‌های نمادین سبز و سرخ و نیز هاله نورانی بر گِرد سر فرشته و یوسف، جایگاه این دو را در نگاره تمییز داده‌است. رنگ سرخ نمادی از نشاط و «خوش‌بینی و جوانی» (الشاهر، ۲۰۰۲: ۲) و نیز «کنایه از فتنه و آشوب و غم و اندوه» (مولانا، ۱۳۸۹: ۴۱) و نمادی برای احیای حیات، معراج درون و پاکی نفس است. علاءالدوله سمنانی برای مراکز هفتگانه لطیفه، رنگی را یادکرده که سرخ در لطیفه سوم قراردارد. «سوم، لطیفهٔ «قلبیه»، پایگاه منِ معنوی که به «ابراهیم وجود تو» تعبیر شده. در این مرتبه، آدمی قدم در دایره اسلام و ایمان نهاده و از ظلمت طبیعت بیرون آمده که به رنگ سرخ عقیقی است» (سمنانی، ۱۳۹۱: ۲۶۹). بخشی از این جمله اشاره‌هایی نمادین به یوسف و نجات از چاه طبیعت و (ظلمت) دارد. رنگ سبز نیز نمادی از معنویت، آرامش و «ایمان و عرفان و استعاره از به کمال رسیدن و بقاء است» (مولانا، ۱۳۸۹: ۵۴۸). بال‌ها نمادی از حضور موجودی ماورایی و نیروی ملکوتی و متعالی است.

تصویر ۱۲: شمایل جبرئیل و یوسف (منبع: پیشین)

انسان برهنه و خفته

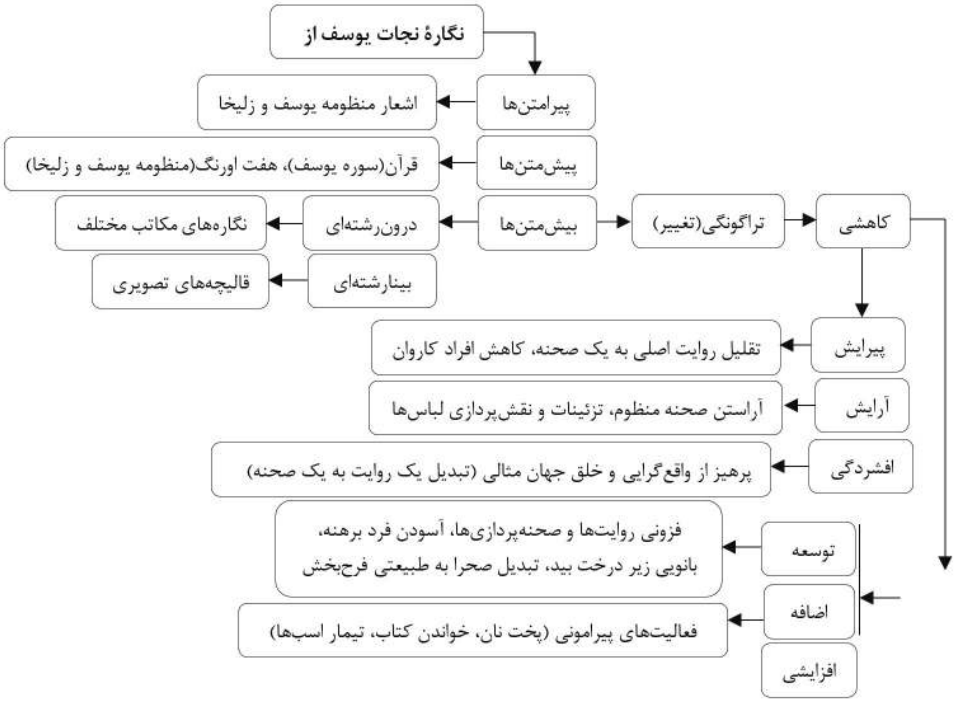
یکی از نمادهای غریب‌گونه و قابل نگریستن در نگاره، نقش انسانی برهنه و خفته (تصویر ۳۱) با پیاله‌ای آب (یا شراب) در زیر درخت سپیدار است که انبانی کوچک و کم‌حجم و سفید از بالای سر او آویزان است. خفتگی همراه با برهنگی بی‌گمان نمی‌تواند امری معمول از سوی نگارگر باشد، چه اینکه عمل خوابیدنِ معمول، در سمت چپ و میانه نگاره فردی از کاروان که بر پُشتی یا بالشتی مزیّن به نقوش اسلیمی، تکیه داده و درحال خوابیدن و استراحت است، دیده می‌شود. از این رو می‌توان گفت محتملاً مظفرعلی تمایل به نمودارکردن جهان‌بینی و باورهای صوفیانه و شخص جامی است. «برهنگی تن این پیکره احتمالاً اشاره به از میان برداشتن قالب تن برای پرواز روح باشد» (نبوی و دادگر،۱۳۹۱: ۴۶). چه اینکه «عریانی جسم نماد رهاشدن هستی جسم از قیدهای موجود است» (رهنورد، ۱۳۸۲: ۴۶). در این‌جا، خواب مجازی از گوشه‌گیری و عزلت -راهی برای خودسازی- همراه با برهنگی که اشاره‌ای به رهیدن انسان از تعلقات دنیا بوده، است. خواب رهایی روح از قید جسم است چنان که مولانا گوید: خواب نوعی آزادی روح و رهایی از تنگی است (محسنی و مرندی، ۱۳۸۸: ۱۸۰). در زمان خواب چون آزاد

شـــد * زان کان بنگـر کـه جـان چـون شـاد شـد (دفتـراول، ابیـات ۳۹۱-۳۸۸). خـواب کنایـه‌ای از خاموشـی، رازداری و بازگشـت بـه اصـل اسـت کـه یکـی از مهم‌تریـن سـاحت‌ها و الگوهـا در منظومـه عرفـان و تصوف و در نزد عرفا و صوفیان است.

تصویر۱۳: انسان برهنۀ خفته (منبع: پیشین)

بازتاب گونه‌های بیش‌متنیت و زیرمجموعه‌های وابسته به آن در نگاره

دسـتاورد آن‌چـه در رویکـرد بیش‌متنیـت به‌عنـوان گونـه‌ای از ترامتنیـت اشـاره شـد، به‌طـور مختصـر و در تصویـر (۱۴)، شـامل مجموعـه رویکردهـای پیرامتـن، پیش‌متـن، بیش‌متـن و انـواع آن (درون‌رشـته‌ای و بینارشـته‌ای) به‌همـراه مصداق‌هایـی از آن‌هـا، نشـان داده شده‌اسـت.



تصویر۱۴: گونه‌های بیش‌متنیت در نگاره نجات یوسف از چاه (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

بیش‌متن‌های درون رشته‌ای

در ایـن بخـش بـه بیش‌متن‌هـای درون رشـته‌ای مرتبـط بـا موضـوع (جـدول۶) پرداختـه می‌شـود. بنابرایـن چهـار نـگاره بـا موضـوع نجـات یوسـف از چـاه در ایـن بخـش معرفـی می‌شـود کـه منبـع نگهـداری، رقـم و امضـای آن‌ها نامعلـوم اسـت. ولـی به‌واسـطۀ ضـرورت موضـوع و نیـاز بـه پیش‌متـن دراین‌جـا بررسـی و تحلیـل می‌شـود. دو نمونـه مربـوط بـه مکتـب صفـوی و یـک نمونـه مربـوط بـه مکتب بخـارا اسـت. صحنـه اصلـی (نجـات یوسـف از چـاه) در ایـن بیش‌متن‌هـا، نـه در مناطـق کانونـی و طلایـی نگاره‌هـا، بلکـه در بخش‌هـای پایینـی و در گوشـه‌های راسـت، چـپ و یـا میانـه، تصویرپـردازی شده‌اسـت. در نگاره‌هـای (۱) تـا (۳)، هم‌چـون نـگاره مـورد بررسـی، زاویـه دیـد از روبـه‌رو بـوده و شـمایل یوسـف و جبرئیـل در داخـل چـاه و افـراد بـالای چـاه بـه تصویـر درآمده‌اسـت، ولـی در نـگاره (۴)، نگارگـر زاویـه دیـد بـالا را برگزیـده و فقـط بـه تصویرکـردن سَـر و چهـره یوسـف بسـنده کرده‌اسـت؛ گویـی دیگـر روایت‌هـای جانبـی از اهمیـت بالاتـری برخـوردار بـوده کـه بیش‌تـر بدان‌هـا پرداختـه شده‌اسـت.

نگارۀ اول

در نـگاره نخسـت(تصویر۱۵)، یوسـف در درون دلـو و در میانـه چـاه بـا لباسـی از جنـس خـاک و چهـره‌ای خنثـی در گفت‌وگـو بـا جبرئیـل اسـت کـه بـا بال‌هایـی بـه رنـگ قرمـز و دورگیـری طلایی‌گـون و لبـاس سـرخ مس‌گـون و آبـی دیـده می‌شـود. کلیّـت فضـا بهرمنـد از رنگ‌هـای نیمه‌گـرم و سـاده و تهـی از نقـش و نگاره‌هـای پُرکننـده به‌ویـژه در فضاهـای چادرهـا و خیمه‌هـا، اسـت. تنهـا نشـانه کلامـی نـگاره، یـک بیـت شـعر بـا مضمـون: روان یوسـف ز روی سـنگ برجسـت * چـو آب چشـمه در دلـو بنشـت (جامـی، منظومـۀ یوسـف و زلیخـا)، اسـت. نـگاره شـامل هشـت صحنـه مشـتمل بـر فـردی غـرق در تفکـر، گفت‌وگـو، تیمـارداری اسـبان، شـطرنج‌بازی، کتاب‌خوانـی، طبـخ خـوراک و ماسـاژدادن یـک فـرد (ارباب) است.

تصویـر۱۵: نـگارۀ نجـات یوسـف از چـاه و بخشـی از جزئیـات، مکتـب و رقـم نامشـخص (منبـع: URL1)

نگارۀ دوم

درایـن نگاره(تصویـر۱۶)، نگارگـر صحنـۀ اصلی را در سـمت چـپ، هـم در درون چـاه و هـم بـالای چـاه و در نزدیک‌تریـن موقعیـت بـه بیننـده و پیش‌زمینـه مجلـس نشـان داده‌اسـت، بـا ایـن تفـاوت کـه جـای فرشـته و یوسـف تغییـر یافتـه و عمـق چـاه نسـبتاً کم‌تـر و یوسـف درحـال رفتـن بـه دلـو، اسـت. در فضـای کلـی نـگاره، آشـفتگی برآمـده از اُتـراق، همچنیـن حضـور طبیعـت پُـر رنگ‌تـر و نقـش و نگاره‌هـا بیش‌تـر و برجسـته‌تر از نـگاره نخسـت، ولـی سـاده‌تر اسـت. ضمـن اینکـه حضـور زنـان و نیـز صحنه‌هایـی از پرداختـن بـه کارهـای روزمـره ماننـد تیمـارداری مرکبـان، هیـزم‌آوردن، رام‌کـردن شـتر، مـادر و نگهـداری نـوزاد، پختـن نـان، طبـخ خـوراک، روشـن‌کردن آتـش، گفت‌وگـوی زنـان، خوابیـدن، و حضـور جانورانـی همچـون خرس‌هـا بـر روی درخـت و پلنگـی بـر صخـره، در ایـن بیش‌متـن، بیش‌تـر از نـگاره پیشـین اسـت. همچنیـن نشـانه کلامـی شـامل دو مصـرع جـدا، یکـی در بـالا و و دیگـری در پاییـن نـگاره وجـود دارد: بـه گـرد چـاه منزلـگاه کردنـد * بقصـد آب رو در چاه کردند (پیشین).

تصویـر۱۶: نـگارۀ نجـات یوسـف از چـاه و بخشـی از جزئیـات، مکتـب و رقـم نامشـخص (منبـع: URL2)

نگارۀ سوم

درایـن نگاره(تصویـر۱۷) کـه در کتابخانـۀ پرینسـتون آمریـکا و نگارنـدۀ نامعلـوم، نگهـداری می‌شـود، بـا کُلیتـی از فضاهـا و پالت‌هـای رنگـی گـرم و سـرد و بـدون ریزنقش‌هـای پُرکننـده و بـه نسـبت خلـوت- در مقایسـه بـا نـگاره پیشـین-، روبـه‌رو هسـتیم. صحنـۀ اصلـی در سـمت چـپ قرارگرفتـه کـه درآن یوسـف بـا لباسـی بـه رنگـی آبـی و جبرئیـل بـا رنـگ قرمـز بـدون سَـربند و دَسـتار و فقـط یـک نفـر در بـالای چـاه، دیـده می‌شـود. ایـن نـگاره شـامل ویژگی‌هایـی همچـون نبـود نشـانۀ کلامـی، نشـان‌دادن شـب در بخـش بالایـی نـگاره و افـرادی بـر بـالای تپه‌هـا غـرق در عالم‌هـا و خیـالات خویـش و حضـور جانورانـی همچـون سـگ و آهـو و به‌مراتـب، کم‌تـر و کم‌رنـگ بـودن مَرکب‌هـا و اختصـاص بیش‌تـر فضـا بـه صخره‌هـا، اسـت. همچنیـن تعـداد صحنه‌هـا و روایت‌هـا در ایـن نـگاره نسـبت نگاره‌هـای پیشـین کم‌تـر اسـت، ضمـن اینکـه تهـی از آرایه‌هـا و پُـرکاری نقـوش تزئینـی اسـت.

تصویر ۱۷: نگارۀ نجات یوسف از چاه و صحنۀ اصلی، مکتب صفوی و رقم نامشخص (منبع: URL3)

تصویر ۱۸: نگارۀ نجات یوسف از چاه و صحنۀ اصلی، مکتب صفوی و رقم نامشخص (منبع: URL4)

نگارۀ چهارم

در نگاره چهارم (تصویر ۱۸) که دارای کلیّت و ساختاری بسیار متفاوت با آن‌چه که در سایر نگاره‌های بیش‌متن دیده شد، نگارگر، خالق صحنه‌ای متفاوت و تازه از موضوع نجات یوسف از چاه است. در این نگاره خبری از فرشته نجات و گفت‌وگوی او با یوسف و همچنین طبیعت و عناصر موجود آن و کاروانیان نیست و صحنه نجات در فضایی رسمی و بی‌روح با چند شخصیت شگفت‌زده و سرگشته دیده می‌شود. فضای نگاره تهی از تراکم نقوش، فشردگی و در هم فرورفتن صحنه‌های گوناگونِ مرتبط و غیر مرتبط با موضوع روایت است. به‌واقع در فضای این نگاره، طبیعت و عناصر آن غایب است. چاه در یک زمینه تخت و روشن، بدون درخت و گل‌بوته که فقط دهانه آن و نیم‌تنۀ بالایی یوسف و بدونِ جبرئیل، دیده می‌شود.

گویی نگارگر به ترسیم فضای بیرونی چاه نسبت به داخل آن و نیز مجلسی برآمده از حضور چهار فرد بر روی قالیچه‌ای مزیّن به پیچک‌های اسلیمی و ختایی همراه با دو خادم و ملازم در میانه نگاره و نیز اشترانی بر بالای تپه، تمایل بیش‌تری نشان داده‌است. از دیگر عناصر جلب‌کننده، دو کادر عمودی و افقی مربوط به نشانه‌های کلامی است که به خط نستعلیق محصور در اشکال ابری‌گون همراه با تزئینات حواشی گوش‌های آغازین و پایانی کادرها است. در پایان، به‌صورت خلاصه، یک جمع‌بندی از چهار نگاره بیش‌متن در جدول زیر آمده‌است.

نتیجه‌گیری

نگارگری ایرانی هم در شکل و ساختار و هم در متن و محتوا، همواره متأثر از مبانی و جهان‌بینی عرفان شرقی،

جدول۶: جمع‌بندی از توصیفات، عناصر افتراقی و اشتراکات نگاره‌ها (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

نگاره (۱)	غالب بودن رنگ‌های گرم و خنثی (نبود تنوع رنگ)، فضاهای ساده رنگی و بدون ریزنقش‌های پُرکننده، کم‌بودن صحنه‌های پیرامونی و حاشیه‌ای، قراگیری دَلو در میانۀ چاه، نبود درخت و نقش‌های گیاهی و وحوش، طراحی نیم‌تنۀ بالایی یوسف و قرارگرفتن در دلو، قرارگرفتن فرشته در سمت چپ تصویر. نشانه کلامی شامل دو بیت. لباس فرشته آبی و قرمز
نگاره (۲)	تنوع رنگی فزون‌تر، حضور ریزنقش‌ها (گل و بوته‌ها و اسلیمی) در فضاهای رنگی، افزایش تراکم و شلوغی زمینه و صحنه‌های پیرامونی، دلو در پایین نقطه و یوسف درحال رفتن به آن، حضور فرشته در سمت راست تصویر. نشانه کلامی شامل یک بیت. لباس فرشته آبی و خاکی. وجود درختان و وحوش (خرس‌ها).
نگاره (۳)	کم‌شدن صحنه‌های پیرامونی، حضور شب در نگاره و نیز صحنه‌های به نسبت متفاوت‌تر، متن فضاهای رنگی عاری از ریزنقش‌های پُرکننده، صحنه‌های پیرامونی به نسبت کم‌تر، حضور مرد برهنۀ خوابیده (صحنه‌ای متفاوت)، یوسف با لباس آبی فیروزه‌ای، به نسبت عامی‌تر و دارای هالۀ نور درخشان‌تر، حضور تنها یک جانور (آهو) در نگاره. نبود تنوع رنگی در زمینۀ نگاره.
نگاره (۴)	حضور فقط دو صحنۀ پیرامونی داستان در نگاره و تمرکز و توجه بر صحنۀ گفتگوی افراد که بر روی قالی پر نقش و نگار نشسته‌اند. رفتن صحنۀ اصلی (نجات یوسف) به حاشیه، عدم نمایش درون چاه و فرشته، تهی‌بودن زمینه از نقوش متنوع گیاهی و گل و بوته‌ها و انواع جانوران به نسبت دیگر نگاره‌ها. وجود نشانه‌های کلامی فزون‌تر، حضور دو شتر در بالای نگاره.

ایرانی و اسلامی است. در جهان این نوع از نقاشی، نگارگر که خود کمابیش وابسته به این بینش است؛ در روند آفرینش و مجلس‌آرایی موضوعات نگاره‌ها در پی به‌کارگیری زبان عرفانی و نمادین بوده‌اند. افزون بر این، برای خلق نگاره‌ها و موضوع‌های گوناگون نگارگر کوشیده تا از متون ادبی و متن‌های پیشین بهره ببرد و از این رهگذر، کتاب‌های دینی (قرآن و تورات)، ادبی و منظوم همچون منظومهٔ هفت‌اورنگ جامی و خاصه اورنگ یوسف‌وزلیخا یکی از منابع الهام‌بخش و پیش‌متن‌های برجسته در تصویرسازی موضوع زندگی یوسف و زلیخا بوده‌است. نگارهٔ «نجات یوسف از چاه»، یکی از بخش‌های مهم زندگی این پیامبر است که دست‌مایهٔ طراحی و نقاشی و خلق یک روایت تصویری در مکتب‌های مختلف نگارگری ایران است. این نگاره در پژوهش حاضر و بر مبنای پیش‌متن منظومهٔ یوسف‌وزلیخای جامی و درکنار آن، بیش‌متن‌های درون‌رشته‌ای (چهار نگاره) و بینارشته‌ای (سه قالیچه) مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. آن‌چه که به دست آمد این بود که نگارگر در نگارهٔ اصلی ضمن بهره‌گیری از کُلیت داستان در منظومهٔ پیش‌متن و وفاداری به آن، بر مبنای خلاقیت و سلیقهٔ خویش و نهفته‌های قلبی آن را ساخته و پرداخته نموده‌است و صحنه‌های جنبی و حاشیه‌ای مختلف و گوناگونی را برای نمایش یک جهان مثالی و یادآوری آموزه‌های دینی، اخلاقی و مهم‌تر نگرش‌های صوفیانه رایج در دورهٔ نگارگر که خود نیز متأثر از این جهان‌بینی بود، خلق کرده‌است. مظفرعلی با طراحی انواع نشانه‌ها به‌ویژه نقش‌های نمادین برگفته از عناصر طبیعت همچون درختان، حیوانات، پرندگان، چاه و ریسمان، رنگ‌ها، خزان و بهار زمینه‌ای برای بازتاب لایه‌های نهانی و ضمنی فراهم نموده و ضمن بازگوکردن اصل داستان، با یاری چنین عناصری مخاطب را به یادآوری و توجه به اصول، باورها و آموزه‌هایی دربارهٔ عشق، کامیابی برآمده از توکل، فناپذیری، بی‌مهری و مانند آن، فرا می‌خواند.

پی‌نوشت

1. Endnotes
2. Transformation

۳. ابراهیم میرزا در خطاطی و سرودن شعر و فنون بلاغت و صناعات ادبی سرآمد روزگار خویش بود و با تخلص جاهی اشعاری به زبان فارسی و ترکی دارد. هم‌چنین قاضی احمد به تحسین دست‌های طلایی شاهزاده در نقاشی و تذهیب پرداخته و از تسلط او بر جلدسازی، تذهیب، طلااندازی و ترکیب‌رنگ‌ها آفرین گفته است(شرو سیمپسون،۱۳۸۲: ۱۶).

٤. جامی،۱۳۸۶: ۶۴۳-۶۴۲.

٥. منظومه یوسف و زلیخا

٦. یک کتاب مرجع شامل واژگان و لغت‌های کتاب مقدس عهد عتیق (تورات) و عهد جدید (انجیل)، رسایل و نوشته‌های دینی اولیا، مذاهب یهود و مسیحیت است که برای هر واژه شرحی به همراه مرجع واژه آمده است.

منابع

- آذر، اسماعیل (۱۳۹۵). «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی»، ***پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***،۳ (۲۴)، ۱۱-۳۱.
- آفرین، فریده (۱۳۹۰). «چالش ساختار و معنا: خوانش واساز از نگاره «بیرون آوردن یوسف از چاه»»، ***باغ نظر***، ۸ (۱۶)، ۶۴-۵۵.
- امینی‌منفرد، تقی (۱۳۸۴). «کیمیای عشق در هفت اورنگ عبدالرحمن جامی»، ***ادبیات فارسی***، ۲ (۷ و ۸)، ۱۳۴-۱۴۴.
- انوری ابیوردی، اوحدالدین محمد (۱۳۴۰). ***دیوان***، مدرس رضوی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- جاحظ، ابی عثمان عمرو بن بحر (۱۹۹۷). ***الحیوان***، شرح و تحقیق یمینی شامی، ، بیروت: مکتب الهلال.
- جامی، نورالدین عبدالرّحمن (۱۳۶۱). ***هفت اورنگ***، تصحیح مدرس گیلانی، تهران: کتابفروشی سعدی.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۸۳). ***اشعه اللّمعات، شرحه لمعه هفتم***، قم، دفتر تبلیغات اسلامی.
- جهان‌یار، آذر؛ قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۹۶). «معرفی و تحلیل نقوش ابنیه در نگاره های منظومه یوسف و زلیخا از نسخه هفت اورنگ جامی

مکتب مشهد»، ***نگره***، ۱۲ (۴۴)، ۶۹-۵۹.
• چدویک، چالز (۱۳۷۵). ***سمبولیسم***، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز نشر.
• حسنعلیان، سمیه (۱۳۹۴). «حدیث عشق در غزلیات عبدالرحمن جامی»، ***مجموعه مقالات دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی***، به کوشش خدابخش اسداللهی، اردبیل: دانشگاه محقق اردبیلی، صص ۷۵۲-۷۳۸.
• حسینی، مهدی (۱۳۸۵). «هفت اورنگ جامی به روایت تصویر»، ***کتاب ماه هنر***، ۱۰۱، ۶-۱۹.
• حکیم، اعظم، نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۸)، «خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت براساس گونه‌شناسی ژرار ژنت»، ***نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی***، ۲۲، ۱۲-۵.
• خدیور، هادی؛ شریفی، فاطمه (۱۳۸۹). «تأثیرپذیری جامی از شعرا و نویسندگان پیش از خود در آفرینش مثنوی هفت اورنگ»، ***مطالعات تفسیر و تحلیل متون زبان و ادب فارسی*** (دهخدا)، ۶، ۱۶۸-۱۹۹.
• رهنورد، زهرا (۱۳۸۲). ***حکمت هنر اسلامی***، تهران، سمت.
• زمانی، کریم (۱۳۷۷). ***شرح جامع مثنوی معنوی***، تهران: اطلاعات.
• ژوله، تورج (۱۳۸۱). ***پژوهشی در فرش ایران***، تهران: یساولی.
• سمنانی، علاء الدوله (۱۳۹۱). ***مصنفات فارسی***، به کوشش نجیب مایل هروی، تهران: علمی و فرهنگی.
• سیمپسون شرو، ماریانا (۱۳۸۲). ***شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر در ایران***، ترجمه عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، تهران: نسیم دانش.
• الشاهر، عبدالله (۲۰۰۲). ***الأثر النفسی للون***، مجله الموقوف الأدبی، العدد ۳۷۹.
• شایگان، داریوش (۱۳۹۳). ***بُت‌های ذهنی و خاطره ازلی***، تهران: امیرکبیر.
• شوالیه، ژان، گربران، آلن (۱۳۸۴). ***فرهنگ نمادها (جلد اول)***، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران، جیحون.
• طاهر، زهره؛ فرخ‌فر، فرزانه؛ فدوی، صبا (۱۴۰۲). «بازتاب باورهای دینی و فرهنگی عصرصفوی در نمادپردازی نگاره‌های نسخه هفت اورنگ ابراهیم میرزا (با تأکید بر دو داستان یوسف و زلیخا لیلی و مجنون)»، ***نگره***، ۶۷، ۱۰۱-۸۷.
• عسگری، زهرا؛ داوودی‌مقدم، فریده (۱۳۹۷). «بررسی بازتاب نزاع سیمرغ و اژدها در قالی‌های ایرانی با تکیه بر اسطوره‌ها و متون ادبی»، ***ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***، ۱۴ (۵۰)، ۱۶۸-۱۳۷.
• عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۲). ***منطق الطیر***، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
• فتوحی، محمود (۱۳۸۵). ***بلاغت تصویر***، تهران: سخن
• قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۴۰). ***دیوان عارف قزوینی***، تهران: امیرکبیر.
• کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۷). ***احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی***، تهران: مستوفی.
• کلانتر، نوش‌آفرین؛ صادقی، طاهره (۱۳۹۵). «درخت در نمادپردازی عارفانه و ریشه‌های اسطوره‌ای آن»، ***ادبیات عرفانی***، ۸ (۱۵)، ۶۷-۹۳.
• کنگرانی، منیژه (۱۳۹۱). «ترامتنیت و از آن خودسازی»، ***نقدنامه هنر ۲***، به کوشش مجید سرسنگی، تهران: نشر موغام.
• کنگرانی، منیژه (۱۳۹۳). «خوانش نشانه‌شناسانهٔ یک اثر نگارگری»، ***نقدنامه***، ۵، ۱۳۸-۱۱۹.
• محسنی، محمدباقر؛ مرندی، لیلا (۱۳۸۸). «تجلّی خواب عارفان در مثنوی مولانا»، ***عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)***، ۵ (۱۹)، ۱۷۴- ۱۹۵.
• مولانا، جلال‌الدین (۱۳۸۹). ***مثنوی معنوی***، بر اساس نسخه نیکلسون، چاپ سوم، تهران، فرهنگسرای میردشتی.
• مولوی، جلال‌الدین (۱۳۶۳). ***کلیات شمس***، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
• ناصرخسرو قبادیانی (۱۳۴۸). ***کلیات (دیوان اشعار)***، به تصحیح نصرالله تقوی، تهران: طهوری.
• نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۱). «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، ***پژوهش‌های ادبی***، ۹ (۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲.
• نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۶). «ترامتنیّت: مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، ***پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی***، ۵۶، ۳۸-۹۸.
• نایب‌پور، صفورا؛ اسفندیاری، زهرا (۱۳۹۴). ***بررسی نمادین ساختار و موقعیت پیکره حضرت یوسف در نگاره های منظومه یوسف و زلیخا***، ارائه شده در همایش بین‌المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر، محیط زیست، تهران.
• نبوی، فرزانه، دادگر، محمدرضا (۱۳۹۱). ***بررسی تصویرگری‌های دیوان حافظ دوران صفوی و قاجار***، پایان نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشگاه هنر تهران.
• نبوی، فرزانه؛ دادگر، محمدرضا (۱۳۹۱). ***بررسی تصویرگری‌های دیوان حافظ دوران صفوی و قاجار***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
• هاکس، جیمز (۱۴۰۰). ***قاموس کتاب مقدس***، ترجمه و تألیف مستر هاکس، تهران، اساطیر.
• هال، جیمز (۱۳۸۴). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها درهنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.
• هال، جیمز (۱۳۹۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها درهنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.
• یاوری، فاطمه؛ وفایی، عباسعلی (۱۳۹۶). «واکاوی و تحلیل کهن الگو و نمادهای فرارونده عرفانی درگلشن راز با رویکرد به نظریه روان‌شناختی یونگ»، ***عرفانیات در ادب فارسی***، ۸ (۳۱)، ۱۷۴-۱۵۹.

References

• Afarin, F. (2011). "A Deconstructive Reading of the Persian Painting "The Drawing Out of Yusof from the Well", ***Bagh-e Nazar***, 8(16), 55-64 (Text in Persian).
• Al-Shahar, A. (2002). The psychological impact of color, ***Al-Mawqif Al-Adabi Magazine,*** No. 379. (Text in Persian).
• Amini-Monfared, T. (2014). The alchemy of love in Haft Awrang 'Abd ar-Rahmān Jāmī, ***Persian Literature,*** 2 (7 & 8), 134-144. (Text in Persian).
• Anvari- Abiverdi, O- M. (1963). ***"Divan"***, Modares Razavi, Tehran, Book Translation and Publishing Company. (Text in persian).
• Atar Neyshabouri, F. (2013). ***"Al-Tir logic, revised by Mohammad Reza Shafiei Kadkani"***, Tehran, Sokhn. (Text in persian).
• Azar, I. (2015). An Analysis of Genette's Intertextuality Theories, ***Literary Criticism and Stylistics Research***, 24 (7), 11-31 (Text in persian).
• Chadwick, C. (1996). ***Symbolism,*** Translated by Mehdi Sahabhi, Tehran: Publishing Center. (Text in Persian).
• Fotouhi, M. (2007). ***The rethoric of Image,*** Tehran: Sokhon (Text in Persian).
• Genette, G. (1982). ***"Palimpsestes. La littérature au second degré"***, Paris: Seuil. (Text in persian).
• Hakim, A., & Namvar Motlagh, B. (2019). Transtextuality reading on Joconde painting by Rene magritte based on the Gerard Genette`s typology**.** ***Journal of Visual and Applied Arts***, 11(22), 5-21. doi: 10.30480/vaa.2019.700 (Text in Persian).
• Hawks, J. (2021). ***Bible Dictionary***, Translated and compiled by Mr. Hawkes, Tehran: Asatir. (Text in Persian).
• Hall, J. (2005). ***Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art***, Translated by Roghieh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture. (Text in Persian).
• Hall, J. (2011). ***"Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art"***, Translated by Roghieh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture. (Text in Persian).
• Hasanaliyan, S. (2014). ***"Hadith of love in Abdurrahman Jami's poetry"***, In Kh. Asad allahi (Ed.), collection of articles of the International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature (pp. 738-752), Ardabil: University of Mohaghegh Ardabili (Text in persian).
• Hosseini, M. (1385). Haft Owrang Jami according to the image, ***Ketab-e-Mah-e-Honar, 101,*** 19-6. (Text in Persian).
• Jahan Yar, A., & Ghazizadeh, K. (2017). Introduction and analysis building designs in images of Joseph and Zuleikha poem of Haft awrang copy of Jami, school Mashhad. ***Negareh***, 12(44), 59-69 (Text in Persian)
• Jahez, A. (1997). ***"Al-Haiwan"***, commentary and research by Yamini Shami, Beirut, Al-Hilal School, (Text in persian).
• Jami, N. A. (2004) ***Ash'a'at ai-loma'at***. Tehran: Islamic Propagation Office (Text in Persian).
• Johle, T. (2013). ***"a research on Iranian carpets"***, Tehran, Yesavali.(Text in persian).
• Kalantar, N. A., & Sadeghi Tahsili, T. (2016). "Tree" in Mystical Symbolizations and Its Mythological Roots. ***Mystical Literature***, 8(15), 67-93. doi: 10.22051/jml.2017.13250.1255. (Text in persian).
• Kangrani, M. (2012), Transtextuality and its Self-Building, ***Art Criticism 2***, in Majid Sarsangi (Ed.). Tehran: Mogham (Text in Persian).
• Kangrani, M. (2013). Semiotic reading of a painting, ***Review***, 5, 119-138. (Text in Persian).
• Karim-zadeh Tabrizi, M. (1998), ***"the status and works of old Iranian painters and some famous Indian and Ottoman painters"***, Tehran, Mustofi.(Text in persian).
• Khadivar, H.; Sharifi, F. (2010). "Jami's influence of poets and writers before him in the creation of Haft Owrang Masnavi", ***Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)***, 6, 168-199 (Text in Persian).
• Maulavi, J. (1984). ***"Koliyyat Shams, with corrections and margins by Badi-ul-Zaman Forozanfar"***, Tehran, Amir Kabir. (Text in persian).
• Mohseni, M.; Marandi, L. (2009). Manifestation of the dreams of mystics in Maulana's Masnavi", ***Religions and Mysticism***, 5(19), 174-195. (Text in Persian).
• Mowlana, J.M. (2010). ***"Masnavi Manavi, based on Nicholson's edition"***, Ch3, Tehran, Farhangsarai Mirdashti. (Text in persian).
• Nabawi, F.; Dadgar, M. (2013), ***"study of paintings of Diwan Hafez during Safavid and Qajar eras, master's thesis in painting"***, Faculty of Fine Arts, University of Tehran (Text in persian).

• Namvar Motlagh, B. (2007). "Transtextuality: Studying the relationships of one text with other texts", ***Humanities Research,*** 56, 83-98. (Text in Persian).
• Namvar Motlagh, B. (2013), Hypotextual Genrologie, ***literary Research,*** 9 (38), 139-152. (Text in persian).
• Naser Khosro ghobadyani, A. (2005). ***"Koliyyat (Divan of Poems)"***, corrected by Nasrollah Taghavi, Tehran. (Text in persian).
• Nayebpour, S.; Esfandiari, Z. (2016). ***"Symbolic investigation of the structure and position of the figure of Prophet Yusuf in the paintings of Yusuf and Zuleikha"***, International Conference on Architecture, Urban Planning, Civil Engineering, Art, Environment, Tehran. (Text in Persian).
• Qazvini, A. (1961). ***"Divan Aref Qazvini"***, Tehran, Amirkabir. (Text in persian).
• Rahnavard, Z. (2003). ***"Islamic Art Hekmat"***, Tehran, position.(Text in persian).
• Semnani, A. (2013), ***"Persian works, by the efforts of Najib Mayel Heravi"***, Tehran, scientific & cultural. (Text in persian).
• Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (2005). ***Dictionnaire des symboles***, Translated by Soudabeh Fazeli, Tehran, Jayhun. (Text in Persian).
• Shaygan, D. (2013). ***"mental idols and eternal memory"***, Tehran, Amir Kabir. (Text in persian).
• Simpson, M. (2013). ***"Iranian poetry and painting - supporting art in Iran"***, [Introduction to Ayin Aghdashlo], translated by Abdul Ali Barati and Farzad Kiani, Nasim Danesh. (Text in persian).
• Simpson, M. (1997). ***"Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: a Pricely Manuscript from Sixteen Century Iran"***, Yale University Press. (Text in Persian).
• Taher, Z.; Farokhfar, F.; Fadavi, S. (2023). Reflection of religious and cultural beliefs of the Safavid era in the symbolism of the paintings of Ibrahim Mirza's Haft Awrang edition (with emphasis on the two stories of Yusuf and Zulaikha, Layla and Majnun), ***Negreh,*** 67, 101-87. (Text in Persian).
• Yavari, F.; Vafaei, A. (2016). The Analysis of Archetype and Theosophical Ultraism Symbols for Golshane Raz with Approach to Jung's Theory, ***Erfaniyat Dar Adab Farsi***, 8 (31), 159-174. (Text in Persian).
• Zamani, K. (1998). ***"comprehensive description of Masnavi Manavi"***, Tehran, information. (Text in persian).

URLs

• URL1:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Yusuf_is_Drawn_Up_from_the_Well%22,_Folio_from_a_Yusuf_and_Zulaikha_of_Jami_MET_DP318359.jpg. 2022/08/06.
• URL2: Jamis--allegorical-romance-Yusuf-or_4122_f069r. 2015/03/18
• URL3: http://pudl.princeton.ed. 2010/07/27
• URL4: http://pinterest.com. 2018/11/07
• گالری هنر فریر شماره a105

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Reading of Picture "Saving Yusef from the Well" Based on the Approach of Hypertextuality

Abstract:

The most important materials for studying literary theories and approaches are religious, mythological, epic, and lyrical stories depicted in the painting, which simultaneously has two visual and written systems. Also, knowing and investigating the types of intertextual relationships in works of art, especially paintings, requires the study of trans-textual types, especially the multi-textual approach, which has more affinity and relevance in analysing and decoding artistic text. This research studies Nejat-e Yusuf-e Nabi az Chah from the illustrated version of Haft Ourang-e Ebrahim Mirza with the approach of hyper-textuality which is one of the five kinds of trans-textuality. Its purpose is to analyse the interaction and connection between the literary text (poetry) and the image, as well as to study the visual characteristics of these texts. The main question is what are the visual and structural characteristics and content of the painting and other hypertexts, and how was the artist influenced by the text of the poem? Hypertextuality is one of the types of Gérard Genette's theory of transtextuality, which examines the relationship between two texts, one of which is derived from the other. "Any relationship that causes a link between a text (B) and a pre-text (A), as long as this relationship is not of an interpretative type" (Genette, 1982, 5). Also, Genette considers three main conditions for hypertextuality: textuality of the subject, having two or more texts, having a certain relationship between pre-text and hypertext (Namvar Motlagh, 2011, 141). The basis of this approach is based on "adaptation" and includes two types of identity (imitation) and transformation. In the first case, the change is not the goal, but in the second case, this change is necessary. "In the Identity, the goal is not to create change, and of course, the amount of change will not be significant either; because the goal is to highlight and be specific about the pre-text of the work. But in Transformation, the conscious change is to

m-afrough@Araku.ac.ir

Mohammad Afrough ,Associate Professor ,Department of Carpet ,Faculty of Art ,Arak University ,Arak ,Iran.
m-afrough@Araku.ac.ir

Date Received: 2024-01-13
Date Accepted: 2024-03-16

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.46171.1241

Makhzan-al-Asrar Nizami. (Khadivar & Sharifi, 2009, 81-80). Also, the Masnavi of Selsele-al-Zahb is adapted from the Masnavi of Rumi, the Tazkare-al-Awliya of Attar, and Nafahat-al-Ouns and the Chahar-Maghale of Aruzi Samarghandi. The Sabha-al-Abrar is adapted from the book of Tawasin by Mansour Hallaj, and the Tohfa-al-Ahrar is adapted from Kelileh and Demneh Nasrollah Monshi and the Kheradnameh from the Iskandarname Nezami. In addition, Mantehgh-al-Tayr Attar is also one of the other pre-texts of this painting. Haft Awrang was illustrated in the painting school of Mashhad during the reign of Sultan Ebrahim Mirza. What is known as the Mashhad School of Painting is the royal workshop and library of the Safavid artist Prince Sultan Ebrahim Mirza, the son of Bahram Mirza, the nephew and son-in-law of Shah Tahmasp Safavid, where valuable works such as Jami's Haft Awrang were written and illustrated. "During his reign in Mashhad, the Safavid prince, like his uncle Shah Tahmasp, had a library with many artists under his supervision, and Moheb-Ali, as a librarian or library supervisor, helped the prince in preparing Haft Awrang" (ibid., 17-18). This system's technical and artistic features, such as the originality and quality of the assemblies, show the highest standards of Safavid era painting, which can be under the influence of the Tabriz school. This work's general characteristics and content, which are kept in the Freer Art Gallery of Washington, can be seen in Tables 1 and 2. Four of the six paintings of this poem have been illustrated by Mozafarali and Sheikh Mohammad (Nayebpour & Esfandiari, 2016, 1). These seven Masnavis "have 304 leaves of cream-coloured paper and margins with golden gilding, with 28 illustrated frames and 9 gildings in the beginning and end of each Masnavi" (Simpson, 1997, 339). Paintings regularly mix familiar visual elements with new and creative ones, while some common features can show the artist's creativity. The creation of scenes can be considered a reflection of the alignment of the images with the text.Its style is in harmony with the taste of the patron, Ibrahim Sultan. Also, a large part of the space of the paintings is dedicated to landscapes with very complex details. One of the Haft Awrang

emphasize hypertextuality, and conscious change is done with the intention of transformation" (Namvar Motlagh, 2006, 10-11). This change includes increasing, decreasing, and displacement, which includes other elements. "Transformation and change of the hyper-textuality compared to the pre-text can be subjective, formal and thematic" (Hakim & Namvar Motlagh, 2017, 18). Hypertextuality is based on adaption, in other words, in hypertextuality, the effect of one text on another text is examined, not its presence. Of course, there is an impact in every presence and there is presence in every impact, but in hypertextuality, a broader and deeper impact is considered (Azar, 2015: 24). In hypertextuality "Identity or imitation, it is important to preserve the original version without any change or transformation. In this case, the artist or author tries to create his work by imitating and copying another work; However, no imitation can be imagined without partial transformation (Kangarani, 2011, 320). The main pre-text in this research is The Haft Awrang by Jami. Maulana Nur -ud-Din Abd-ur-Rahman, known as Jami and the last Persian poet, is one of the most prominent mystics of Iran in the Timurid era (ninth century A.H.). Among his important works are seven Masnavis or Haft Awrang, written in imitation of Nizami's Khamsa. "Three Masnavis out of Haft Awrang are allegorical romances, the names of the main characters of these poems are Yusuf and Zuleikha, Salaman and Absal, Layla and Majnun, and the other three Masnavis contain informative speeches" (Shru Simpson, 2002, 14). In composing his works, Jami used pre-texts and previous sources in literature and religious sources and books such as the Quran, Torah, and the Bible. He was a follower of Naghshbandiye religion in mystical thought. The Masnavi of Yusuf and Zuleikha "is based on the Quranic verses of Surah Yusuf, and of course, traces of non-Islamic sources from the Talmud and other literature can be seen in it. Layla and Majnun were adapted from Layla and Majnun by Nizami and Majnun and Layla by Amir Khosrau Dehlavi and Salaman adapted from one of the two commentaries written by Khajeh Nasiruddin Tousi on Avicenna's Esharat and Tuhfa-al-Ahrar was written in the style of

scenes is a picture of Prophet Yusuf's rescue from the well by caravans. Considering the important place of the story of Yusuf and Zuleikha in the Quran and the title of Ahsan al-Qasas (the best story), this story was very important for Jami in such a way that he dedicated one of the seven Masnavis to this story and its two main actors. In this symbolic and simultaneous (multidimensional) space, based on the aesthetic system resulting from his desired rules, the painter has depicted eight narratives on different levels, each of which contains a specific and independent event without any logical connection to others. But all of these scenes show the relaxation of the caravan, such as slaughtering sheep, drawing water from the well, baking bread, gathering firewood, etc. "These levels create a moving space that cannot be seen objectively, but the audience creates it with the help of their visual participation" (Shaygan, 2013: 83). In this painting, we are faced with a crowded, compact, and dense space and a scattered arrangement, and the variety of narratives and the crowding of human figures in it are remarkable. The main part of the current research is the image of Yusuf's rescue from the well in Haft Awrang Ebrahim's manuscript, first, its visual and verbal systems and then other hyper-texts, including the four rug images, will be studied. This research, based on the hypertextuality approach to reading and analyzing a picture from the Haft Awrang illustrated by Ebrahim Mirza with the theme "Rescuing Yusuf from the well", as the main picture and text along with other hypertexts that include four paintings from different schools and three pictorial rugs with the mentioned subject will be discussed. The chosen picture is from Yusuf and Zuleikha's love poem and one of the seven Masnavis of Haft Awrang by Jami, a poet of the Timurid period, which was illustrated by painters like Sheikh Mohammad, Mozafarali, Mirza Ali and Agha Mirak. The Masnavi of Yusuf and Zuleikha has six paintings and the painter is Mozafarali.

Keywords: Iranian Painting , Haft Awrang, Yusuf, Zuleikha, Pre-textuality, Carpet.