بررسی معنا در سوره یوسف و نمود آن در نگاره‌های ایرانی با رویکرد دلالت‌های صریح و ضمنی[1]

سمیرا ربیع‌زاده [2]
زهره طباطبایی جبلی [3]
مرضیه پیراوی ونک [4]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۸/۲۶

چکیده

سوره یوسف(ع) یکی از عالی‌ترین نمودهای تصویرپردازی در میان داستان‌های قرآنی است. این سوره دارای چنان جوهری است که باعث شده مفسران و هنرمندان آن را در قاب واژگان و قاب تصاویر به نمایش درآورند و دریچه‌ای، نو پیش روی مخاطب بگشایند. هدف اصلی این پژوهش، یافتن ساختار تشکیل دهنده دو متن نوشتاری و تصویری این قصه است، که هم‌دیگر را در ترکیب بندی منسجم، تقویت کرده‌اند. اما در این جستار با این پرسش‌ها روبه رو می‌شویم: ۱) چگونه مولفه‌های تصویری سوره حضرت یوسف(ع) در تفاسیر و نگاره‌ها بازنمایی شده‌اند؟ ۲) چگونه دلالت‌های صریح و ضمنی از سوره یوسف(ع) در تفاسیر و نگاره‌های ایرانی به کار برده شده‌اند؟ برای این منظور، با بهره گیری از روش توصیفی- تحلیلی در ابتدا، تصاویری را -که منطبق بر آیات بودند- از بین نگاره‌های موجود در موزه‌ها انتخاب شد و در گام دوم، مولفه‌های تصویری سوره یوسف(ع) را در تفاسیر با نگاره‌ها تطبیق داده شد و بر اساس دلالت‌های صریح و ضمنی مورد تحلیل قرار گرفت. نگارگر با توجه به رمزگان تجسمی، سعی دارد تا در گام نخست، مخاطب را با داستان آشنا کند؛ و در لایه‌های پنهان، معناهای عمیق تری از آیات را تصویر نماید. بررسی‌ها نشانگر این مطلب هستند که نگارگر با انتقال این مولفه‌ها از متن نوشتاری به متن تصویری و با استفاده از رمزگان تجسمی سعی در انتقال معانی و مفاهیم موجود در آیات و تفاسیر را دارد.

واژگان کلیدی: سوره یوسف(ع)، تفاسیر، نگاره‌های ایرانی، دلالت معنایی

1. DOI: 10.22051/jjh.2019.24499.1392
این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد سمیرا ربیع‌زاده با عنوان « معرفی مولفه های تصویرگونه در سوره یوسف(ع) و بازنمود آن در نگاره های ایرانی» است.

۲. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسئول. s.rabizadeh29@gmail.com
۳. استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. Z.tabatabaei@aui.ac.ir
۴. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.M.piravi@aui.ac.ir

مقدمه

زبان تصویری در یک متن، دارای یک مفهوم ذهنی و انتزاعی است که آن را در قاب نوشتاری و تصویری ارائه می‌کند. طوری که در تحلیل جهان متن نوشتاری و دیداری استفاده از دستورهای ساختارگرایانه برای رسیدن به ساز و کار تولید معنا در نظام‌های زیرین متن مورد توجه است؛ تا از طریق چنین فرآیندی به دلالت -که نوعی انتقال معنا است- دست پیدا کرد. می‌توان برای تحلیل نشانه شناسی متن از دو دلالت صریح و ضمنی بهره گرفت؛ که در قالب تعامل دو نظام کلامی و دیداری سبب بروز فرآیندی معنایی می شوند. در آثار هنری، دلالت صریح در نگاه مخاطب، همان معنای اولیه را به وجود می‌آورد؛ یعنی منطبق کردن عینی دال بر مدلول؛ اما در لایه بعدی، این دلالت ضمنی است که باید در اثرکشف نمود، و نظام‌های موجود در متن را یافت. می‌توان چنین فرآیند معنایی هماهنگ شده در میان متن و تصویر را در سوره یوسف(ع) یافت؛ که ابعاد متفاوتی از مولفه‌های تصویر هنری در آن وجود دارند که خیلی زود در ذهن جان می‌گیرند و پی بردن به لایه‌های زیرین متن را میسر می‌سازند. در تفاسیر و نگاره‌ها گاه، مواردی به مولفه‌های تصویری افزوده شده است؛ ولی از حوزه موضوع و محتوای اصلی فراتر نرفته‌اند. به عبارتی دیگر، این مولفه‌ها برگرفته شده از سوره در تفاسیر و نگاره‌ها با متن پیشین خود از لحاظ صورت و مضمون به هم پیوند دارند. مطابقت متن سوره با تفاسیر و نگاره‌ها انجام شد،که راهگشای دلالت‌های صریح و ضمنی در متن تصویری است؛ هم‌چنین، یافته‌های به دست آمده از مولفه‌های تصویری مرتبط با سوره در نگاره‌ها از نظر رمزگان تجسمی نیز مورد مطالعه قرار گرفت و از این طریق دلالت‌های صریح و ضمنی در آثار نشان داده شد.

چارچوب نظری

رابطه بین دال و مدلول را اصطلاحا دلالت می‌نامند. فرآیند تولید معنا بر اساس دلالت صورت می‌پذیرد؛ طوری که در جهان متنی چه گفتاری و چه نوشتاری و چه دیداری، دلالت نوعی انتقال معناست. هر متن دو سطح دلالت دارد؛ دلالت صریح[1] و دلالت ضمنی.[2] امبرتو اکو[3] از دلالت چنین تعریف داده است: دلالت، زمانی اتفاق می‌افتد که گیرنده، انسان تفسیرگر باشد؛ که از طریق دستگاه رمزگان موجود در دلالت، قادر به شناسایی و تفسیر موضوع است. دلالت ضمنی، همواره، با دلالت صریح همراه است. در واقع، کوچک‌ترین عملی که صورت می‌گیرد، معنایی پنهانی در خود دارد؛ که با تغییر بافت به صورت‌های متفاوتی درک و دریافت می شود. دلالت، یک پدیداری انسانی است، که پیام در یک طرف و گاه، دو طرف به یک مخاطب انسانی مرتبط می‌شود. این فرآیند انتقالی پیام، به یاری رمزگان ممکن است. در واقع، رمزگان‌ها اساس نظام‌های دلالتی‌اند؛ در نتیجه، هر دال، مدلولی دارد و هر واژه، معنایی دارد؛ اما این معنا گاه، دلالت‌های صریح و گاه، ضمنی دارد(خیری، ۱۳۹۲: ۳۳). هم‌چنان که رولان بارت تحت تاثیر ترول یِلْمْزلِف،[4] به این نتیجه می‌رسد که معنی دارای سطوح مختلفی است؛ در سطح اول یا دستور اول، نظام معنایی دال و مدلول صریح با یک‌دیگر دارای معنایی جایگاهی است، برای فعالیت دال و مدلول متوارد شده به ذهن، یا ضمنی که نشات گرفته از نشانه صریح است. در همین سطح از ترکیب دال و مدلول متوارد شده به ذهن، نشانهٔ متوارد شده به ذهن تشکیل می‌شود(نرسیسیانس، ۱۳۸۵: ۷۹). بنابراین، «در دلالت صریح با مدلولی روبه رو هستیم که به صورت عینی و چنان که هست، به تصور درآمده است. حال آن‌که، دلالت ضمنی بیانگر ارزش‌های ذهنی هستند که به واسطه صورت و کارکرد نشانه به آن منسوب می‌شوند»(گیرو، ۱۳۸۰: ۴۷). امبرتو اکو، تعریفی دقیق از دلالت بیان نموده؛ دلالت زمانی اتفاق می افتد که گیرنده، انسان تفسیرگر باشد که از طریق دستگاه رمزگان موجود در دلالت، قادر به شناسایی و تفسیر موضوع است؛ بنابراین، فرآیند دلالت در هنرهای دیداری، مانند نقاشی به واسطه تصویر و پیام ذهنی(ذهنیت) هنرمند را شکل می‌دهد(سجودی، ۱۳۹۳: ۷۱). اروین پانوفسکی[5] ،معتقد است به طور کلی، در هنرهای تجسمی و تصاویر، دلالت صریح در ابتدا، همان معنا و دریافتی است که همه افراد در برخورد با آن اثر در ذهنشان نقش می‌بندد. یعنی منطبق کردن عینی دال بر مدلول؛ اما در لایه بعدی، این دلالت ضمنی است و باید معنای اثر را از دل عواملی چون بینامتنیت کشف نمود و نظام های موجود در متن را یافت(خیری، ۱۳۹۲ : ۳۳). دلالت صریح و ضمنی در هر متنی رابطه مستقیم با رمزگان آن دارد. معنای نشانه به رمزی که در آن قرار دارد، بستگی دارد. رمزگان چارچوبی است که نشانه در آن معنا می‌یابد(چندلر، ۱۳۹۴ :۲۲۲). اثر تجسمی دارای رمزگان تصویری، چون کادر، رنگ، فرم، ترکیب بندی

است و هنرمند در غالب این رمزگان، معنای اثر را به مخاطب می‌رساند.

روش پژوهش

این پژوهش، به صورت توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای به انجام رسیده است. همین‌طور، از طریق بررسی تصاویر موجود در موزه‌ها -که منطبق بر آیات سوره یوسف بودند- از بین نگاره‌ها مشخص نموده و سعی گردیده مولفه‌های تصویری سوره یوسف(ع) را بر اساس دلالت‌های صریح و ضمنی در تفاسیر با نگاره‌ها تطبیق داده و هم‌چنین، از نظر رمزگان تجسمی نیز مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته شده‌اند. جامعه آماری پژوهش، شامل بررسی آثار موجود در موزه‌های متروپولیتن، فیلکر و فریر و ساکلر است. تعداد نمونه آماری برای این مولفه‌های تصویری بر اساس سوره یوسف(ع) و آنچه از نگاره‌ها یافت شد، ۱۲ تصویر است که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

مطالعات و تحقیقاتی چند در خصوص این موضوع و بیش‌تر در حوزه علوم انسانی صورت گرفته است و به بررسی مولفه‌های تصویری سوره یوسف پرداخته شده است؛ اما از نحوه چگونگی مولفه‌های تصویری در سوره یوسف(ع) و بازنمود آن‌ها در نگاره‌ها با توجه به اصل داستان، پژوهش خاصی صورت نگرفته است. در این میان، می‌توان پژوهش‌های مربوطه را به دو دسته تقسیم کرد: اولین دسته، پژوهش‌هایی که مولفه‌های تصویری سوره یوسف(ع) را از نظر ادبی بررسی نموده‌اند، مانند پایان نامه ارشد مهین اشراقی(۱۳۷۸)، با عنوان «بررسی تحلیل داستان حضرت یوسف(ع) از نظر قرآن و تورات»؛ اشراقی در این پژوهش، به بررسی تطبیقی قصهِ حضرت یوسف در قرآن و تورات پرداخته است و در دو فصل به فرقه‌هایِ یهود، سوره یوسف و شأن نزول آن، یوسف در کنعان، یوسف در مصر، یوسف در زندان، یوسف در منصب وزارت و صدارت در آخر به عبرت آموزی‌هایِ این قصه اشاره کرده است. کتاب «حکمت، هنر، زیبایی و عناصر نمایشی قصه یوسف(ع) در قرآن کریم» نوشته محمدعلی خبری(۱۳۸۷)؛ نویسنده با تحلیل قسمت‌های مختلف سوره حضرت یوسف(ع)، آن‌ها را مانند هنر نمایشی پشت سرهم روایت کرده است. در مقاله «بررسی و تحلیل طرح داستان یوسف در قرآن با تاکید بر نظریه پیرنگ لاری وای»، زهرا رجبی و سمیه آذر(۱۳۹۱) به مطالعه کنش‌های اصلی در سرگذشت حضرت یوسف (ع) پرداخته و جایگاه هر کنش را در طرح کلی بیان کرده‌اند. یگانه کمیل ظریفیان(۱۳۹۲)، در پایان نامه ارشد «بررسی مصادیق تصویری و تجسمی قصه یوسف (ع) در قرآن کریم»، اساس قصه یوسف(ع) را نمونه اعجاز تصویری و تجسمی در قرآن برشمرده است. بر اساس یافته‌ها و نتایج این تحقیق در بازه و محدوده پژوهشی مورد نظر، یعنی حدود صد آیه از قرآن‌کریم، تعداد هشتاد و هشت کلید واژه تصویری و تجسمی استحصال شده است و این عناصر عینی و بصری در مجموع دویست و پنجاه و دو مرتبه با ترکیبات و مشتقات مختلف تکرار شده‌اند. در مقاله بتول اشرفی(۱۳۹۴)، باعنوان «تجزیه و تحلیل داستان حضرت یوسف(ع) در قرآن کریم بر اساس نظریه پراپ و گریماس»، طرح داستان توسط صورت‌گرایان به‌خصوص پراپ وارد دنیای ادبیات گردیده و زنجیره‌های سه گانه گریماس، یعنی زنجیره‌های اجرایی، میثاقی و انفصالی در پی رفت‌های داستان حضرت یوسف(ع) مشهود گردیده است؛ و دومین دسته پژوهش‌هایی که به رابطه آیات و تفاسیر سوره یوسف و نگاره‌های آن پرداخته‌اند، مانند پایان‌نامه «رویکرد چندگانه تصویری برای یک داستان مذهبی (یوسف و زلیخا)» نوشته علی جمشیدی فر(۱۳۸۲)؛ مولف آثار سرآمدان مصورسازان قرن نهم ه.ق. از بهزاد تا دوران معاصر را انتخاب کرده و به روایت تاریخ مصورسازی آثار هنرمندان ایرانی در قالب و ابعاد و ویژگی‌های کیفی و بصری پرداخته است. هم‌چنین، مهسا اکبری چالشتری(۱۳۹۴)، در پایان نامه ارشد «خوانش عرفانی داستان یوسف و زلیخا با تاکید بر نگاره‌های موجود»، عرفان و گرایش اهل عرفان به باطن و استفاده فراوان عرفا از رمز و نماد برای بیان آموزه‌های معرفتی را در شعاع کار خود قرار داده است و این ویژگی را در داستان یوسف و زلیخا به کار برده است. به طوری که تعابیر و تفاسیر اهل عرفان نسبت به این داستان را با نگاره‌هایی -که با موضوع یوسف و زلیخا است- منطبق کرده است. با وجود مُطالعاتی که بر روی این سوره قرآنی انجام گرفته و با رویکردهای متفاوت، ولی پژوهشی که ارتباط دو متن نوشتاری و تصویری را به هم مرتبط کند و آن‌ها را در رمزگان تجسمی مورد بررسی قرار دهد، انجام نگرفته شده است. حال سعی بر آن است، تا دلالت های صریح و ضمنی در تفاسیر با نگاره ها

تطبیق داده شود و از نظر رمزگان تجسمی نیز مورد بررسی و تحلیل قرار بگیرند.

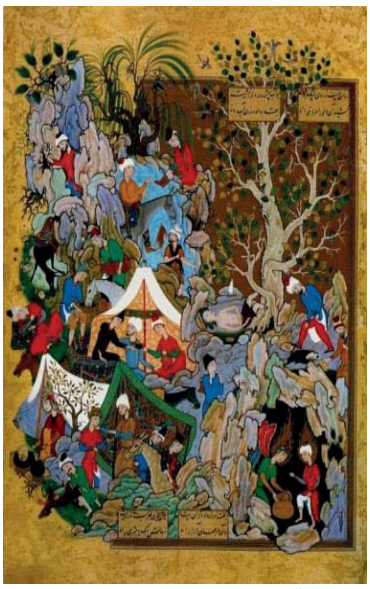
مضامین تصویری در سوره حضرت یوسف (ع)

در داستان‌های قرآنی کریم تصویری که عرضه می‌شود، کاملا واقعی و صادق از حوادث و سرگذشت‌های عبرت آموزی است، که عاری از عیب و نقص است. داستان حضرت یوسف(ع) از معدود قصه‌هایی است که به طور یک‌پارچه در قرآن بیان شده است؛ و به خاطر داشتن بهترین مضامین و بهترین شکل بیان به احسن القصص شناخته می‌شود(اشرفی، ۱۳۹۴: ۳۴). در این سوره با توجه به ویژگی خاصی که دارد، با یک رویا آغاز می‌شود و سرانجام با به حقیقت پیوستن آن رویا خاتمه می یابد(سید قطب، ۱۳۶۷: ۱۱۲). قصه‌های قرآن از لحاظ روش، این ویژگی‌ها را دارند: در مقدمه، همگی یا اغلب، دارای تم(فکر غالب بر قصه)هستند، مقدمه‌ای کوتاه، بحران، گره و نقطه اوج، پایان، نتیجه و پیام دارند(راستگو، ۱۳۸۷: ۳-۷). این قواعد را می‌توان در سوره یوسف و در تم قصه(خواب یوسف و خطری که او را تهدید می‌کند)، از مقام بلند حضرت یوسف، بلند نظر بودن پدرش و حسادت برادرانش مشاهده کرد. توطئه برادران و در چاه انداختن وی و فروختن یوسف بحران اول قصه است؛ زیرا از این لحظه سرنوشت یوسف تغییر می‌کند. بحران دوم، مبارزه با زلیخا و زندان رفتن وی و بحران سوم، به دربار رفتن یوسف است. شاید اوج داستان هم در همین جاست، از این به بعد، گره‌های داستان باز می‌شود و عاقبت همگی به دربار آمده و به سجده می‌افتند و سجده ستاره‌ها در اول داستان(تم) با سجده آخر داستان کاملا مرتبط می‌گردد. پس می‌توان طرح کلی به کار رفته در سوره یوسف(ع) را -که حول محوری تصاویری از وقایع زندگی و سرگذشت یوسف است- به سه مرحله آغازین، میانی و پایانی تقسیم کرد. این مراحل به گونه‌ای طرح ریزی شده‌اند که می‌توان فراز و فرود تصاویر هنری به کار رفته در این سوره را یافت.

مطابقت مولفه‌های تصویری سوره یوسف(ع) در تفاسیر و نگاره‌ها

در ادامه، تفاسیر و تصاویر داستان حضرت یوسف(ع) مورد بررسی قرار گرفته شده است. که در ابتدا، آیات، به عنوان دلالت صریح و تفاسیر، به عنوان دلالت ضمنی آن‌ها -که معانی پنهان را آشکار می‌نمایند- شناسایی شده و در ادامه، آیات و تفاسیر را با نگاره‌ها منطبق نموده و رمزگان تجسمی -که نگارگر برای بیان معانی استفاده کرده- مورد بررسی واقع شده‌اند.

تصویر۱- از راست به چپ، نجات یوسف از چاه توسط مالک، مکتب بخارا، قرن نهم ه. ق.(URL1).



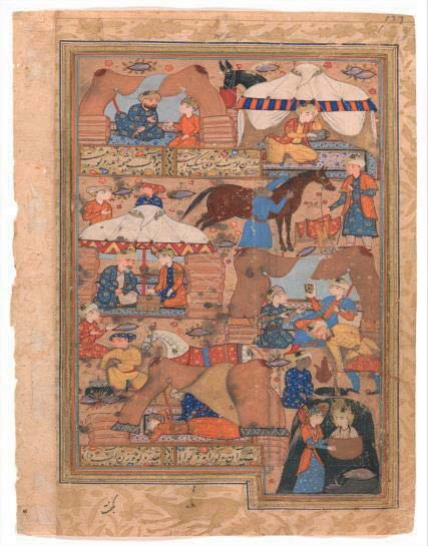
تصویر۲- بیرون آمدن یوسف از چاه، نسخه‌ای از یوسف و زلیخا، مولانا نورالدین عبدالرحمان جامی، مکتب شیراز، نیمه دوم قرن دهم ه.ق. (URL3).

یوسف در اسارت چاه و بردگی

۱) **تطبیق آیات و تفاسیر با نگاره**: أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ : فردا او (یوسف) را با ما بفرست تا (در چمن، خارج از شهر ، صحرا) بگردد و بازی کند و ما به خوبی نگهبان او خواهیم بود (یوسف: ۱۲)، فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِ وَأَجْمَعُواْ أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَآ إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ: پس

وقتی او را بردند و هم‌داستان شدند تا او را در نهان‌خانه چاه بگذارند(چنین کردند)؛ و به او وحی کردیم، قطعا، آنان را از این کارشان در حالی که نمی دانند، با خبر خواهی کرد(یوسف: ۱۵)، وَجَاءتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُواْ وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلاَمٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ: و کاروانی آمد پس آب آور خود را فرستادند و دلوش را در چاه افکند و گفت، مژده این پسر(غلام) است و او را چون کالایی پنهان داشتند و خدا به آنچه می‌کردند دانا بود(یوسف: ۱۹). از نکاتی که در تفاسیر این آیات آمده و مفسر به پر کردن قسمت‌های خالی داستان پرداخته، می توان به موارد زیر اشاره نمود: ۱) برادران او را کنار چاه آورده، پیراهن او به‌در آوردند؛ ۲) چون به نیمه چاه رسید، از دست رها کردند، و ربّ العزه او را به قعر آن چاه رسانید؛ چنانچه هیچ رنجی به وی نرسید؛ ۳) در میان آب سنگی بود، یوسف بر آن سنگ نشست و برادران از سر چاه رفتند؛ ۴) کسی را فرستاد تا از چاه آب بیاورد، دلو انداخت و یوسف در آن نشست، دلو سنگین شد و او طاقت کشیدن نداشت؛ تا دیگری را به یاری خواند؛ چون دلو به نزدیکی سر چاه رسید، شخصی را دید زیبا در آن نشسته! فریاد زد که بشارت باد که پسری این‌جاست. از دیگر سو چنین آمده، وقتی کاروان به سر چاه می‌رسد، دو غلام به نام های«بشری» و «بشارت» برای کشیدن آب، دلوی به چاه می اندازند(میبدی، ۱۳۸۷: ۳۲۴). تفاوت نگاره‌های زیر با تفاسیر صرفا، در برهنه نشدن یوسف است؛ و به نظر می‌رسد نگارگر، به دلیل فرهنگی و اعتقادی از این مساله چشم پوشی نموده است.

مولفه‌های تصویری بیان شده درآیات فوق را می‌توان در تصاویر۱و۲ و۳ مشاهده نمود؛ به طوری که برخی از عناصر داستان، مانند کاروانیان و وجود آنان در صحرا، فضای بیرون از شهر، حضرت یوسف(ع) و بیرون کشیدن ایشان از چاه توسط شخص آب آورنده به تصویر کشیده شده است. از دیگر واژه‌های تصویرسازی شده، اَوْحَيْنَآ و دلوه است؛ که به ترتیب، به معنای وحی کردیم و سطل درون چاه، که می‌تواند اشاره به حضور فرشته باشد و چنین عناصر تصویری را نگارگر در اثر خویش دخیل کرده است؛ به گونه‌ای که فرشته همان جبرییل است که از جانب خداوند بر یوسف وحی شده است که در دلو بنشیند و از چاه ظلمت و تاریک بیرون آید. این عناصر در تصویر۱، حذف شده و به آن‌ها پرداخته نشده است، ولی در تصاویر ۲ و۳، نگارگر، این عناصر را به خوبی نشان داده است.



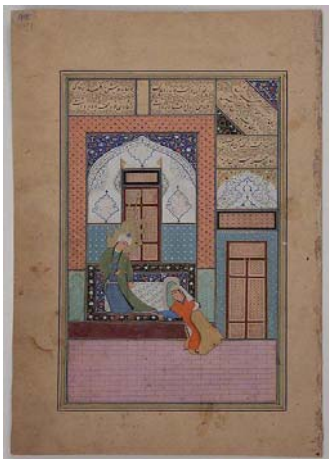
تصویر۳ - نگاره نجات حضرت یوسف از چاه، منسوب به مظفر علی، مکتب صفویه، قرن دهم ه.ق.(سیمپسون،۱۳۸۲: ۴۰).

۲) **رمزگان تجسمی:** در دلالت‌های صریح تصاویر، می‌توان به نکاتی اشاره کرد که در تصاویر۱ و۲ و۳، شاهد کادرهای عمودی هستیم. عناصردو تصویر ۱ و ۲، در یک حرکت افقی قرار دارند و نگارگر با استفاده از این روش درصدد القای آرامش و سکون و استراحت کاروانیان است. اما در تصویر ۳، نگارگر از حرکت مورب در چیدمان عناصر استفاده کرده است. در هر سه تصویر، کل افراد کاروان در بالای صفحه و بیش‌ترین فضای تصویر را به خود اختصاص داده اند. در ترکیب تصویر ۲، حرکت چشم از لابه لای کاروانیان -که هر کدام به کاری مشغول هستند- به سمت راست نگاره، جایی که حضرت یوسف(ع) و جبرییل داخل چاه می باشند و مالک و آب آوردنده در بالای چاه ایستاده اند، امتداد پیدا می‌کند. در نگاره، چشم مسیری همچون شکل حرف Z را دنبال می‌کند تا به پایین تصویر ختم شود. در تصویر ۳، ترکیب بندی به گونه‌ای به‌کار برده شده که کل ترکیب نگاره، بیش‌تر خیمه‌گاه کاروانیان را نمایش می دهد که در شیب میان صخره ها برپای است و در نگاره، حرکتی اریب از بالا سمت راست به پایین سمت چپ امتداد پیدا کرده است. در

ترکیب بندی نگاره، قسمتی از کاروانیان در سمت چپ تصویر شده‌اند؛ که به باز بودن ترکیب اشاره دارد؛ به طوری که، در این ترکیب نسبت به دو ترکیب قبلی فضای بسته از حرکت کاروانیان را نشان نمی‌دهد؛ بلکه در آن، شاهد حرکت کاروان هستیم که ادامه دار بودن روایت را بیان می‌کند. کادر تصویر از سه طرف باز است و حسی از رهایی یوسف را بازنمایی می‌کند. دلالت ضمنی تصویر - که رابطه با معناهای تفاسیر و معناهای فرهنگی دارد- در ترکیب بندی سکون و آرامش و ازهمه جا بی‌خبر بودن کاروان و به نوعی رهایی و نجات را نمایان می‌کند؛ کادر تصویر این معنای رهایی را تشدید می‌کند. در تصویر سوم، فرشته با رنگ سبز و حضرت یوسف با رنگ قرمز تصویر شدند؛ هر دو این رنگ‌ها براساس فرهنگ ایرانی- اسلامی، معنای قداست و زمینی را می‌دهند.

جدول۱. رمزگان تجسمی، نگاره‌های نجات حضرت یوسف(ع) از چاه(نگارندگان)

رمزگان تجسمی	دلالت صریح	دلالت ضمنی
نجات حضرت یوسف(ع) از چاه		
ترکیب بندی	حرکت افقی و مورب در ترکیب بندی نگاره ها/ قرار گرفتن موضوع اصلی در پایین ترکیب و سمت راست/ تصویر افراد کاروانیان در قسمت بالا و سمت چپ	نجات و رهایی/ آرامش و سکون در میان کاروانیان
کادر	کادرهای مستطیلی و عمودی/ شکسته شدن کادرها/ تقسیم به قسمت های مختلف	یافتن راهی برای بیرون آمدن از چاه
رنگ	هاله‌ای از نور با رنگ طلایی در بالای سر حضرت یوسف(ع) و فرشته وحی/ رنگ لباس فرشته آبی، قرمز و سبز/ رنگ لباس حضرت یوسف(ع) روشن یا قرمز	قداست/آسمانی/زمینی/ برهنگی



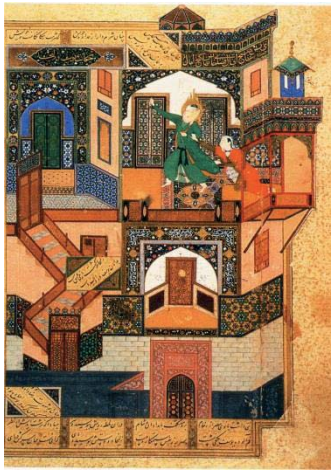
تصویر۴- از راست به چپ- زلیخا و گرفتن لباس یوسف، برگی از یوسف و زلیخا مولانا عبدالرحمان جامی، مکتب بخارا، قرن هشتم ه.ق. (URL4).

تصویر۵-یوسف وزلیخا، برگی از نسخه خطی بوستان سعدی، مکتب بخارا ، قرن نهم ه.ق.(URL5).

گریز حضرت یوسف(ع) از زلیخا

۱) **تطبیق آیات و تفاسیر با نگاره**: وَرَاوَدَتْهُ الَّتِی هُوَ فِی بَیْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَیْتَ لَکَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّی أَحْسَنَ مَثْوَایَ إِنَّهُ لاَ یُفْلِحُ الظَّالِمُونَ : و آن (بانو) -که وی در خانه اش بود- خواست از او کام گیرد و درها را (پیاپی) چفت کرد و گفت، بیا که از آن توام؛ (یوسف) گفت، پناه برخدا! او آقای من است؛ به من جای نیکو داده است؛ قطعاً ستمکاران رستگار نمی‌شوند(یوسف: ۲۳)؛ وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِیصَهُ مِن دُبُرٍ... و آن دو به سوی در بر یک‌دیگر سبقت گرفتند و(آن زن) پیراهن او را از پشت بدرید....(یوسف: ۲۵). مولفه‌هایی که در متن آیه نیامده و مفسر اضافه نموده است: ۱) زلیخا خانه‌ای(کاخ بزرگ) با هفت اتاق می‌سازد؛ که هریک از اتاق‌ها به اتاق دیگر منتهی می‌گردد و نقاشی‌هایی بر دیوارها و زمین و سقف آن نقش بسته‌اند؛ ۲) هم‌چنین، در تفسیر کشف‌الاسرار چنین بیان شده: زلیخا پس از آماده ساختن و تزیین کردن آن خلوت خانه، بهترین جامه را پوشید و تاج بر سرنهاد(میبدی، ۱۳۸۷: ۳۲۵). عناصر تصویری در آیات فوق را می‌توان در تصاویر ۴ و ۵ و ۶، جست و جو نمود. به طوری که، در دو نگاره مربوط به نسخه عبدالرحمن جامی و بوستان سعدی، نگارگر، عناصری را که در آیه به آن اشاره شده، مانند خانه، فضای بسته و گرفتن پیراهن را البته، بدون دریده شدن پیراهن نشان داده است. نگارگر، پاره شدن پیراهن را حذف نموده و در این موضوع از متن آیه فاصله گرفته است. در نگاره بهزاد نیز همین مساله صادق

است؛ اما نکته جذاب کار بهزاد نمایش در های متعدد و حس پیاپی دراثرش است، که در آیه به آن اشاره شده و بهزاد نیز آن را به‌خوبی، به تصویر کشیده است.



تصویر ۶- گریز حضرت یوسف(ع) از زلیخا، بوستان سعدی، اثر کمال الدین بهزاد، مکتب هرات، اواخر قرن نهم(پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۰۲).

۲)**رمزگان تجسمی:** در معنای صریح در هر سه تصویر، نگاره‌ها در یک کادر عمودی قرار گرفته‌اند؛ در همین کادر، کادرهای مستطیلی عمودی و افقی به کار برده شده است. معنای ضمنی کادرهای موجود در ترکیب‌ها، فضاهای بسته و خفه را نشان می‌دهند که به جای راه ندارند. در تصاویر۴ و ۵، خطوط اریب، کم‌تر وجود دارد؛ به طوری که در نگاره ۵، خطوط اریب در کادر وسط نگاره ترسیم شده؛ ولی در نگاره ۴، این خطوط در کادری، گوشه نگاره ترسیم شده‌اند و جهت خطوط با حرکت یوسف و زلیخا برابر است. ولی در نگاره ۶، بهزاد از خطوط اریب برای اتصال خطوط عمودی و افقی بهره برده است و فضایی با این خطوط اریب ایجاد کرده که وسوسه و تشویش را نمایش می‌دهد. گزینش رنگ‌های لباس هر پیکره در نگاره ها، نمادی از خصوصیات درونی آن‌هاست. در نگاره ۶، تضاد بین رنگ سبز و قرمز در لباس حضرت یوسف(ع) و زلیخا تجلی یافته است؛ در معنای ضمنی به‌کارگیری این رنگ ها در این اثر با مفاهیم روان شناختی و شخصیتی فیگورها پیوند داده و از تقابل شخصیت زلیخا و یوسف پرده بر می‌دارد. رنگ قرمز که رنگی است مادی، زمینی، سرشار از نیروی جاذبه جنسی بر تن زلیخا می‌نشیند و در القای حرکت تهاجمی او نقش موثری می‌یابد و چون در سایر عناصر تصویر به‌کار نرفته است، چشم را روی زلیخا متمرکز می‌سازد. رنگ سبز که رنگی است معنوی، نشان دانش و ایمان است.

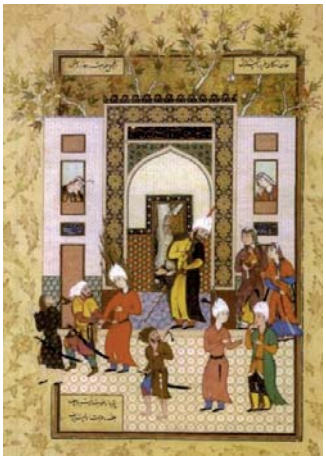
جدول۲. رمزگان تجسمی، نگاره های گریز حضرت یوسف(ع) از زلیخا(نگارندگان).

رمزگان تجسمی	دلالت صریح	دلالت ضمنی
گریز حضرت یوسف(ع) از زلیخا		
ترکیب بندی	خطوط عمودی و افقی/ خطوط اریب برابر با حرکت حضرت یوسف(ع) و زلیخا	فضای بسته و خفه/ محتوایی پرتنش و دارای تزلزل و نا استواری
کادر	کادر عمودی/ کادرهای مستطیلی در درون کادر اصلی	یافتن راهی برای نجات و رهایی/ القای فضای تو در تو
رنگ	هاله‌ای از نور با رنگ طلایی در بالای سر حضرت یوسف(ع)/ رنگ لباس حضرت یوسف (ع) آبی و سبز/ رنگ لباس زلیخا قرمز و سرمه‌ای	قداست/ دور شدن از لذات دنیوی/ ایمان و دانش درونی/ مادی و زمینی/ هیجان درونی

گواهی کودک بر بی گناهی حضرت یوسف(ع)

۱) **تطبیق آیات و تفاسیر با نگاره:** ...وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاء مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوَءًا إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ : ...و در آستانه در، آقای آن زن را یافتند؛ آن گفت کیفر کسی که قصد بد به خانواده تو کرده چیست جز این‌که زندانی یا (دچار) عذابی دردناک شود(یوسف:۲۵)؛ قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَن نَّفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الكَاذِبِينَ: (یوسف) گفت، او از من کام خواست و شاهدی از خانواده آن زن شهادت داد؛ اگر پیراهن او از جلو چاک خورده، زن راست گفته و او از دروغگویان است(یوسف: ۲۶)؛ وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِن الصَّادِقِينَ: و اگر پیراهن او از پشت دریده شده، زن دروغ گفته و او از راستگویان است(یوسف: ۲۷). تفاسیر و آیات در این صحنه کاملا، بر هم منطبق هستند. به جز سن شهادت دهنده که در تفاسیرآمده طفل چهل روزه بوده و تصمیم گرفت از راه محبت شهادت بدهد(غزالی،۱۳۹۱: ۸۴). شخصیت‌های نام برده شده در آیات فوق، از جمله یوسف، آن زن(زلیخا)، عزیز مصر، شاهدی از خانواده زن عزیز مصر را می‌توان در نگاره ۷، جست وجو نمود. ولی درمورد زلیخا و حضور او در تصویر شکی وجود دارد؛ آیا زلیخا همان زنی است که از پنجره سمت راست بیرون را می‌نگرد، یا شخص دیگری است. در آیات بیان شده، آقای

زن(عزیز مصر) در آستانه بیرونی است. عزیز مصر، به عنوان قضاوت گر در مرکز تصویر قرار دارد و با شاهد این صحنه در مورد چگونگی پاره شدن لباس یوسف در حال گفت‌گو است. اما در نگاره، نشانی از پارگی لباس یوسف مشخص نیست. با این که قرآن در مورد سن و شخصیت شاهدی از خانواده زن چیزی نگفته است، ولی نگارگر بر اساس تفاسیر، شاهد را کودکی در آغوش مادرش تصویر کرده است و با عزیز مصر هم صحبت شده است.



تصویر۷- نوزاد به معصومیت حضرت یوسف(ع) شهادت می‌دهد، کتیبه شیخ محمد مصور، ابعاد نگاره: ۱۴ × ۶. ۲۱ سانتی‌متر(سیمپسون، ۱۳۸۲: ۴۴).

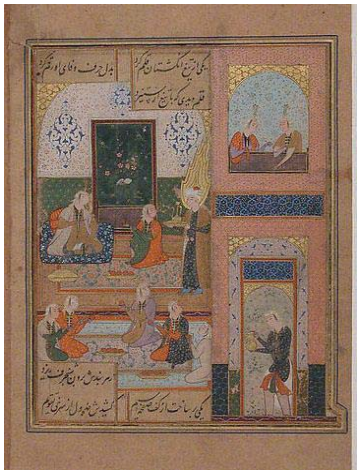
۲) **رمزگان تجسمی:** در تصویر ۷، کادر عمودی مشخص‌کننده کل فضای نگاره است و از دو طرف شکسته شده، به طوری که، باز بودن کادر اصلی از دو طرف، یعنی سمت چپ نگاره و قسمت فوقانی، نشان از ادامه دار بودن روایت و حرکت به بیرون از فضای بسته را بیان می‌کند. عزیز مصر، در این نگاره تقریبا، در مرکز تصویر قرار گرفته است -که به عنوان یک قاضی در روایت نقش دارد- و نگارگر برای تاکید بر امر محوری بودن وی در این مجلس، تنه درخت چنار کهن‌سالی را از روی دریچه جناقی بنا، در پشت سر وی قرار داده است(حسینی، ۱۳۸۵: ۱۰). در معنای ضمنی اثر، می‌توان به قداست با هاله دور سر یوسف و یا مفهوم قضاوت با نمایش عزیز مصر در مرکز و یا شکستن کادر -که با خود معنای دوپهلوی دارد هم اسارت، هم آزادی از نفس یوسف و هم ادامه دار بودن داستان- اشاره کرد.

جدول۳. رمزگان تجسمی، نگاره گواهی کودک بر بی گناهی حضرت یوسف(ع)(نگارندگان).

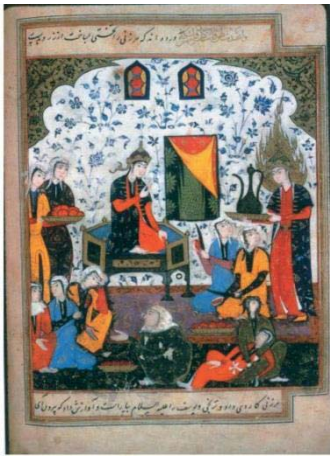
رمزگان تجسمی	دلالت صریح	دلالت ضمنی
گواهی کودک بر بی گناهی حضرت یوسف(ع)		
ترکیب بندی	ترکیب بندی قرینه و ترکیبی با قوس حلزونی	قضاوت و داوری
کادر	کادر عمودی و شکسته شدن کادر	ادامه دار بودن روایت/ رهایی و حرکت به فضای بیرون از قصر
رنگ	هاله‌ای از نور با رنگ طلایی در بالاسر حضرت یوسف(ع)/ رنگ لباس عزیز مصر زرد و ردای زرشکی	تقدس(یوسف)/ قدرت و داوری(عزیز مصر)

مهمانی زلیخا و زنان مصر

۱) تطبیق آیات و تفاسیر با نگاره: فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ : پس چون (همسر عزیز) از مکرشان اطلاع یافت، نزد آنان (کسی) فرستاد و محفلی برایشان آماده ساخت و به هر یک از آنان(میوه) کاردی داد و (به یوسف) گفت، برآنان در آی؛ پس چون (زنان) او را دیدند، وی را بس شگرف یافتند و (از شدت هیجان) دست‌های خود را بریدند و گفتند، منزّه است خدا، این بشر نیست؛ این جز فرشته ای بزرگوار نیست(یوسف:۳۱). تفاسیر و آیات در این صحنه، کاملا بر هم منطبق هستند. آنچه از مجلس مهمانی زلیخا به صورت مفهومی در قاب ذهن نقش می‌بندد، در آیه فوق دیده می‌شود. آن‌ها هم‌چون زنجیره ای در پس یک دیگر صحنه را روایت می‌کنند؛ که می‌توان به عناصر تشکیل دهنده این صحنه، همسر عزیز(زلیخا)، دعوت زنان (مصر)، آماده کردن مهمانی، دادن کاردها و میوه ها به مهمانان، وارد شدن یوسف بر مجلس مهمانی زنان و شگفت زده شدن آن‌ها از دیدن حضرت یوسف(ع) و بریده شدن دستهایشان با کارد، اشاره کرد. یکایک این عناصر در روایت مهمانی زلیخا در تصاویر۸ و ۹، به نمایش درآورده شده‌اند. در این تصاویر، نگارگران، همواره، به اصل موضوع پای بند بوده و توانسته‌اند، محتوای موضوع را مطابق با دلالت‌های صریح در متن آیه در قاب تصویر با کمک رنگ‌ها و سطوح و ترکیب بندی و... به خوبی نشان دهند.



تصویر ۸- ورود یوسف به سرای زلیخا، مکتب شیراز، نیمه دوم قرن دهم ه.ق. (URL6).



تصویر ۹- حضرت یوسف(ع) در مجلس زلیخا، قصص الانبیاء(URL7).

۲) **رمزگان تجسمی:** وجود عناصراصلی در موضوع مهمانی زلیخا، همواره توصیفات مشابهی را هم در متن نوشتاری و هم متن تصویری به همراه داشته است؛ در تصاویر،کادر عمودی گویای صحنه است؛ ولی در تصویر ۸، در درون کادر اصلی، کادرهای مستطیل شکل عمودی و افقی در اندازه های مختلفی نشان داده شده است و به نظر می‌رسد، نگارگر، فضای حیرت و بهت را توسط دو گروه از ناظرین در صحنه ایجاد نموده است. گروه اول، ناظرینی هستند که درکادر بزرگ‌تر قرار دارند و شاهد جمال زیبای یوسف هستند و در حیرت و بهت این جمال مانده‌اند؛ گروه دوم از ناظرین، کسانی هستند که در کادرهای کوچک‌تر قرار دارند و ناظر بهت و حیرت گروه اول هستند. درمعنای ضمنی، نگارگر فضایی از حیرت و بهت را با کادرهای متفاوت نشان داده است. ولی در نگاره ۹، کادرهای مختلف وجود ندارد؛ بلکه نگارگر با شکستن قسمت راست کادر، به گونه‌ای، چنین ویژگی را در آن افزوده و می‌خواسته یوسف را از مجلس جدا جلوه بدهد. در ترکیب بندی این دو نگاره، زنان گرداگرد مجلس زلیخا و با مرتبه‌ای که در آن مجلس دارند، دور هم(شکل دایره وار) نشسته‌اند. در هر دو نگاره، حضرت یوسف در سمت راست کادر اصلی و در بالاترین نقطه کادر قرار گرفته و القای ورود وی به صحنه است. هم‌چنین، در همه ترکیب‌ها، رنگ قرمز در کنار رنگ‌های دیگر به کار رفته است؛ به نظر می‌رسد در معنای ضمنی، نگارگر برای نشان دادن آتش شهوت در بین افراد، این رنگ را برای بیش‌تر لباس زنان مبهوت یوسف به‌کار برده است.

جدول۴. رمزگان تجسمی، نگاره های مهمانی زلیخا و زنان مصر(نگارندگان).

رمزگان تجسمی	دلالت صریح	دلالت ضمنی
مهمانی زلیخا و زنان مصر		
ترکیب بندی	ترکیب دایره/ قرار گرفتن حضرت یوسف در وسط ترکیب/ امتداد نگاه زنان به سمت حضرت یوسف(ع)	القای ورود حضرت یوسف به مجلس/ حیرت و مدهوش شدن زنان
کادر	کادر عمودی/ تقسیم فضا به کادرهای کوچک و بزرگ	القای چندین فضا و ناظرین متفاوت
رنگ	هاله‌ای از نور در بالای سر حضرت یوسف(ع)/ رنگ لباس حضرت یوسف(ع) قرمز، آبی یا سبز/ غالب بودن رنگ قرمز در نگاره‌ها	تقدس و پاکدامنی(یوسف)/ آتش شهوت درون زلیخا و زنان مصر

پادشاهی حضرت یوسف(ع) در مصر

۱) **تطبیق آیات و تفاسیر با نگاره**: وَقَالَ الْمَلِکُ ائْتُونِی بِهِ أَسْتَخْلِصْهُ لِنَفْسِی فَلَمَّا کَلَّمَهُ قَالَ إِنَّکَ الْیَوْمَ لَدَیْنَا مَکِینٌ أَمِینٌ: و پادشاه گفت او(یوسف) را نزد من آورید، تا وی را خاص خود کنم؛ پس چون با او سخن راند، گفت، امروز نزد ما با منزلت و امین هستی(یوسف: ۵۴)؛ قَالَ اجْعَلْنِی عَلَی خَزَآئِنِ الأَرْضِ إِنِّی حَفِیظٌ عَلِیمٌ: (یوسف) گفت، مرا بر خزانه های این سرزمین بگمار که من نگهبانی دانا هستم(یوسف: ۵۵)؛ کَذَلِکَ مَکَّنَّا لِیُوسُفَ فِی الأَرْضِ یَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَیْثُ یَشَاءُ نُصِیبُ بِرَحْمَتِنَا مَن نَّشَاء وَلاَ نُضِیعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِینَ: و بدین‌گونه یوسف را در سرزمینی(مصر) قدرت دادیم که در آن، هرجا که می خواست سکونت می‌کرد؛ هر که را بخواهیم، به رحمت خود می‌رسانیم و اجر نیکوکاران را تباه نمی‌سازیم(یوسف: ۵۶). از مولفه‌هایی که در متن آیه نیامده و مفسر به آن اضافه نموده، می‌توان به این موارد اشاره نمود: ۱)

در این هنگام یوسف در میان کاروانی با شکوه به کاخ پادشاه می‌رود؛ پادشاه مجذوب وی می‌شود و او را عزیز مصر می‌گرداند(جامی، ۱۳۷۵: ۷۰۱-۷۱۴)؛ ۲) شاه دستور می‌دهد، مصر را زینت کنند و سرزمین مصر را به انواع زینت‌ها مزین سازند و دستور داد، سینی‌هایی از انواع بخور و خلعت به نزد وی بفرستند و لشکرش را به استقبال او فرستاد(غزالی، ۱۳۹۱: ۱۰۱)؛ ۳) پادشاه مصر بعد از ملاقات با حضرت یوسف(ع) و مذاکره‌ای که با او کرد از تدبیر و عقل او به حیرت آمد، و در پی تقاضای حضرت یوسف(ع)، او را خزانه دار مصر کرد و یک سال بعد او را بر تخت نشاند و تاج بر سرش نهاد و مملکت مصر را به او تقدیم کرد(میبدی، ۱۳۸۷: ۳۲۷). تصویر ۱۰، گویای صحنه بر تخت نشستن حضرت یوسف(ع) است. نگارگر با بهره‌گیری از عناصری -که در آیات و تفاسیر آمده- همچون درباریان پادشاه و خدمت‌کاران، زینت کردن شهر، سینی های بخور و خلعت و بر تخت نشاندن حضرت یوسف(ع) تصویرسازی کرده است.

تصویر ۱۰- یوسف نشسته برتخت، برگی از فال نما، پیش‌گویی، مکتب قزوین، قرن نهم ه.ق.(URL2).

۲)**رمزگان تجسمی:** عناصر به کار رفته در ترکیب‌بندی نگاره ۱۰، در برگیرنده شخصیت‌های اصلی و فرعی است که گرداگرد حضرت یوسف(ع)، همچون دانه‌های تسبیحی در اطرافش نشسته‌اند و یا در حال آوردن هدایایی برای او هستند. کادر عمودی در یک تقسیم بندی با خط افقی، جایی که زمین از آسمان جدا می شود و همه پیکره‌ها در پایین آن جای می‌گیرند، کادری مربع شکل را تشکیل می‌دهد. در نگاره، پیکره و اشیای موجود با پوشش‌های رنگین و متنوع تصویر شده‌اند و تاثیری مثبت در برقراری یک ترکیب پرشور و فضای جشن دارند؛ تخت‌گاه یوسف در مرکز تصویر نقطه تمرکز و توجه در نگاره است. فضا و ساختار تجسمی به‌کار رفته در نگاره با این‌که پرشور و پرتکاپو به نظر می‌رسد، ولی از ترکیبی نظام‌مند برخوردار است. در ترکیب‌بندی رنگ‌ها، نگارگر، رنگ‌های سرد و گرم، متضاد و مکمل را در فضای آن به گردش در آورده، به گونه‌ای که چشم مخاطب را به حرکت و پویش در این فضا فرا می‌خواند. وجود رنگ‌هایی شاد و متنوع و جایگاه حضرت یوسف در بالای کادر معنای ضمنی، چون قدرت و عظمت و جشن و سرور را یادآور می‌شود.

جدول ۵. رمزگان تجسمی، نگاره پادشاهی حضرت یوسف(ع) در مصر(نگارندگان).

رمزگان تجسمی	دلالت صریح	دلالت ضمنی
پادشاهی حضرت یوسف(ع) در مصر		
ترکیب بندی	ترکیب بندی مدور/ توجه به یک نقطه	پادشاهی و قدرت
رنگ	هاله‌ای از نور در بالای سر حضرت یوسف(ع)/ رنگ های سرد و گرم در کنار هم	قداست/ جشن و سرور

ورود برادران به مصر

۱) **تطبیق آیات و تفاسیر با نگاره:** وَجَاء إِخْوَةُ يُوسُفَ فَدَخَلُواْ عَلَيْهِ فَعَرَفَهُمْ وَهُمْ لَهُ مُنكِرُون: و برادران یوسف آمدند و بر او وارد شدند(او) آنان را شناخت؛ ولی آنان او را نشناختند(یوسف:۵۸). وَلَمَّا جَهَّزَهُم بِجَهَازِهِمْ قَالَ ائْتُونِي بِأَخٍ لَّكُم مِّنْ أَبِيكُمْ أَلاَ تَرَوْنَ أَنِّي أُوفِي الْكَيْلَ وَأَنَاْ خَيْرُ الْمُنزِلِينَ: و چون آنان را به خوار و بارشان مجهز کرد، گفت برادر پدری خود را نزد من آورید؛ مگر نمی‌بینید که من پیمانه را تمام می‌دهم و من بهترین میزبانم(یوسف: ۵۹)، فَإِن لَّمْ تَأْتُونِي بِهِ فَلاَ كَيْلَ لَكُمْ عِندِي وَلاَ تَقْرَبُونِ: پس اگر او را نزد من نیاورید، برای شما نزد من پیمانه ای نیست و به من نزدیک نشوید(یوسف: ۶۰). مولفه‌های تصویری تفاسیر و متن آیات در مورد این صحنه بر هم منطبق هستند. در تصویر ۱۱، یوسف در نگاره با اقتدار درحال صحبت با برادرانش است. هم‌چنین،

برادران در اولین برخورد با یوسف نقش دیگری را ایفا می‌کنند. در نگاره، تنها دو برادر از ده برادر - که به شهر مصر آمده بودند- در مقابل یوسف نشان داده شده است و نگارگر، عناصر دیگر مربوط به روایت را همچون آماده کردن بار و پیمانه یوسف برای برادرانش را نمایش نداده است و فقط به همین صحنه اکتفا نموده است.

تصویر۱۱- یوسف و برادرانش در مصر، در نسخ خطی جامع‌التواریخ، قرن هفتم ه.ق.، لندن، مجموعه ناصر خلیلی(صداقت و خورشیدی، ۱۳۸۸: ۸۳).

۲) رمزگان تجسمی: در نگاره ۱۱، توجه به حالات و حرکات، چین لباس‌ها، کادربندی و ترکیب بندی فضا با ایجاد تعادل در فضای مثبت و منفی از ویژگی‌های بارز در این نگاره است. با توجه به کادر عریض در این تصویر، نگارگر با قرار دادن ستون‌هایی با عرض و ارتفاعی یک‌سان، نگاره را به سه بخش تقسیم کرده است؛ درسمت راست، حضرت یوسف(ع) تاجی بر سر دارد و برتختی نشسته و نگارگر برای تمایز او از دیگر افراد، تخت را بدون هیچ عمق نمایی، مسطح نمایش داده، ولی با اشکال هندسی و نقوش ختایی آن را تزیین کرده است و در قسمت میانی، برادران یوسف در پیش پای او نشسته اند و ملازمان در حال بیرون رفتن از تصویر را نشان می دهد و به نوعی در این کادر قاب ها پشت سرهم تصویر شده‌اند.

جدول۶. رمزگان تجسمی، نگاره پادشاهی حضرت یوسف(ع) در مصر(نگارندگان).

رمزگان تجسمی	دلالت صریح	دلالت ضمنی
پادشاهی حضرت یوسف(ع) در مصر		
ترکیب بندی	ترکیب افقی و سه لته‌ای	ایفای نقش های متفاوت
کادر	کادر مستطیل افقی/ تقسیم کادر به سه بخش	فضای تو در تو

دیدارحضرت یوسف (ع) و حضرت یعقوب(ع)

۱) **تطبیق آیات و تفاسیر با نگاره**: فَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَى يُوسُفَ آوَى إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ وَقَالَ ادْخُلُواْ مِصْرَ إِن شَاء اللّهُ آمِنِينَ: پس چون بر یوسف واردشدند، پدر و مادر خود را در کنار گرفت و گفت انشاالله با (امن و) امان داخل مصر شوید(یوسف: ۹۹). از مولفه‌هایی که در متن آیه نیامده و مفسر به آن اضافه نموده، می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱) یوسف و ملک با تمام حشم -که چهارهزار نفر بودند- و به همراه مصریان به استقبال رفتند. یوسف از اسب پیاده شد و پیشانی پدر بوسید و هر دو گریستند و شکر خدای کردند(میبدی، ۱۳۸۷: ۳۲۸). ۲) هم‌چنین، غزالی این دیدار را هنگام صبح دانسته؛ هنگام صبح بود که ناگهان دید، سی هزار اسب سوار پهلوان آن‌جا هستند(غزالی، ۱۳۹۱: ۱۳۰-۱۳۲). از عناصراصلی مشخص کننده این آیه در نگاره ۱۲، حضرت یوسف(ع) و حضرت یعقوب(ع) که مرکز نگاره هستند و این دیدار در بیرون از شهر مصر نمایش داده شده است. بر اساس تفاسیر جمعیتی همراه یوسف و یعقوب هستند که هرکدام در تصویر نمایش داده شده‌اند وهم‌چنین، به نظر می‌رسد انتخاب رنگ آبی، صبح را نشان می‌دهد.

تصویر۱۲- دیدار حضرت یعقوب(ع) و حضرت یوسف(ع)، قصص النبیاء(URL7).

۲) **رمزگان تجسمی**: کادر انتخاب شده برای نگاره ۱۲، مستطیل است؛ ولی با حذف کادرهای مستطیل افقی دو سمت نگاره، کادر مربع، در برگیرنده صحنه اصلی روایت است. نگارگر با اضافه کردن قسمتی به سمت راست کادر، شاید منظورش همان ورود یعقوب به مصر باشد و استقبال یوسف و مصریان از آنان؛ ولی در سمت چپ، چنین اتفاقی برای کادر صورت نگرفته و شاید از پایان روایت خبر می‌دهد. موضوع اصلی روایت(وصال یوسف و یعقوب) در مرکز ترکیب واقع شده است و همه تمرکز ترکیب برهمین قسمت است. اندام پیکره‌ها در ترکیب از ایستایی برخوردارند و هم‌چنین، تنوع در چهره ها و حالت‌های ترسیم شده است. استفاده از ته رنگ آبی برای رنگ‌های پیش زمینه، همچون در صخره‌ها و آسمان و حتی ابرهای سفید در آبی تیره آسمان، شاید به سردی هوا صبح اشاره دارند؛ استفاده از رنگ‌های متضاد، پیش زمینه را در تقابلی متین و استوار و با بینشی خاص و تدبیری موفق صحنه را با ارائه مضمون کلی به بیننده عرضه می‌کند. معنای ضمنی اثر همان وصال است که با مرکزیت حضرت یوسف و حضرت یعقوب به بیننده القا می‌شود. هم‌چنین، وجود رنگ آبی یادآور اتمام سیاهی شب و آغاز صبح و روشن شدن دیدگان است.

جدول۷. رمزگان تجسمی، نگاره دیدار حضرت یوسف(ع) با حضرت یعقوب(ع)(نگارندگان).

رمزگان تجسمی	دلالت صریح	دلالت ضمنی
دیدار حضرت یوسف(ع) با حضرت یعقوب(ع)		
ترکیب بندی	ترکیبی متقارن و متمرکز	وصال
کادر	کادر مستطیل/ شکست کادر از سمت یعقوب(ع) و بسته شدن کادر در سمت یوسف(ع)	اتمام غم و اندوه
رنگ	هاله‌ای از نور در اطراف سر حضرت یوسف(ع) و حضرت یعقوب(ع) با رنگ طلایی/ رنگ‌های گرم لباس یوسف و رنگ آبی لباس یعقوب	قداست/ عظمت و پادشاهی در کنار الوهیت

نتیجه‌گیری

در طی بررسی انجام گرفته بر مولفه‌های تصویرگونه در سوره یوسف، ما با دو متن(نوشتاری و تصویری) روبه رو می‌شویم، که در کنار یک‌دیگر مشارکت داشته اند و هم‌دیگر را در ترکیب بندی منسجم تقویت کرده اند. در واقع، هر متن در نسبت با متن های پیشین خود خلق شده است و از لحاظ صورت و مضمون به هم پیوند دارند؛ و در عین حال، متن ها از ساختاری تشکیل شده‌اند، که می توان ازطریق دلالت‌های صریح و ضمنی، به ساز و کار تولید معنا در متن نوشتاری و تصویری دست یافت. بر همین اساس، در برخی از تصاویر این مولفه‌های تصویری در تفاسیر و نگاره‌ها با جزییاتی جدید همراه شده‌اند؛ جزییاتی که مفسر و نگارگر خود به متن یا تصویر افزوده است و در دو قاب متفاوت نوشتاری و تصویری موضوع را آشکار کرده‌اند. از مولفه‌های تصویری -که به نوعی هم در تفاسیر و هم در نگاره‌ها به آن ها پرداخته شده- می توان به نجات یوسف از چاه، گریز حضرت یوسف(ع) از زلیخا، گواهی کودک به بی‌گناهی حضرت یوسف(ع)، مجلس زلیخا و زنان مصر، پادشاهی یوسف(ع) در مصر، حضرت یوسف(ع) و برادرانش در مصر، دیدار حضرت یعقوب(ع) و حضرت یوسف(ع) اشاره نمود که شاخه‌های اصلی روایت را در بر می‌گیرند؛ مفسران و شاعران با دریافت مفهوم ذهنی خود از این متن، بخش‌های مختلفی را بدان افزوده و داستان‌های مستقلی را آفریده‌اند؛ و با بهره‌گیری از مفاهیم و زاویه دیدهای متفاوت، ولی با حفظ اصل موضوع به روایت‌های مختلفی از داستان پرداخته‌اند. هم‌چنین، نگارگران نیز ضمن وفادار بودن به مولفه‌های تصویری در سوره یوسف(ع)، از زوایای مختلفی آن را بر سطح دو بعدی آشکار ساخته اند. با توجه به این که در این پژوهش، ۱۲ نگاره مورد بررسی واقع شده است، که در هر نگاره، با تغییراتی در رمزگان تجسمی روبه‌رو هستیم و در آن‌ها عوامل متعددی از جمله ویژگی‌های سبکی، دامنه تخیل و محدودیت‌های تصویرسازی نگارگری در هر دوره زمانی دیده می‌شود؛ اما با این وجود، به خوبی، می‌توان شاهد عواملی بود که انتقال یک به یک نشانه‌ها از متن نوشتاری به متن تصویری انتقال داده شده بود و این‌که نگارگر با استفاده از رمزگان تجسمی به خوبی مفاهیم پنهانی و ضمنی آیات و تفاسیر را در نگاره‌ها به تصویر کشیده است.

پی‌نوشت

[1] Denotation significance.
[2] Connotation significance.
[3] Eco, Umberto.
[4] Louis Trolle Hjelmslev
[5] Erwin Panofsky.

منابع

قرآن کریم(۱۳۸۰). ترجمه آیت‌الله مکارم شیرازی، تهران: دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی.

اشراقی، مهین(۱۳۷۸). ***بررسی تحلیل داستان حضرت یوسف(ع) از نظر قرآن و تورات***، قم: دانشکده اصول دین.

اشرفی، بتول(۱۳۹۴). تجزیه و تحلیل داستان حضرت یوسف(ع) در قرآن کریم بر اساس نظریه پراپ و گریماس، ***جستارهای زبانی***، شماره ۶ و ۷، ۳۳-۵۲.

اکبری، مهسا(۱۳۹۴). ***خوانش عرفانی داستان یوسف و زلیخا با تاکید بر نگاره های موجود***، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

پاکباز، رویین(۱۳۹۰). ***نقاشی ایرانی(از دیرباز تا امروز)***، چ. دهم، تهران: زرین و سیمین.

چندلر، دانیل(۱۳۹۴). ***مبانی نشانه شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، زیر نظر فرزان سجودی، تهران: سوره مهر.

جامی خراسانی، عبدالرحمن بن احمد(۱۳۷۵). ***مثنوی هفت اورنگ***، با تصحیح و *مقدمه‌ای* مرتضی مدرس گیلانی، تهران: مهتاب.

جمشیدی فر، علی(۱۳۸۲). ***رویکرد چندگانه تصویری برای یک داستان مذهبی (یوسف و زلیخا)***، تهران: دانشکده هنرهای زیبا.

حسینی، مهدی(۱۳۸۵). هفت اورنگ جامی به روایت تصویر، ***ماه هنر***، شماره ۱۰۱و ۱۰۲، ۶-۱۰.

خبری، محمدعلی(۱۳۸۷). ***حکمت، هنر، زیبایی و عناصر نمایشی قصه یوسف (ع) درقرآن کریم***،تهران: سوره مهر.

خیری، مریم و دادور و ابوالقاسم(۱۳۹۲). کارکرد دلالت صریح ضمنی در مطالعه موردی آثار محمد سیاه قلم، ***جلوه هنر***، شماره ۹، ۳۱- ۴۱.

راستگو، محمد(۱۳۸۷). ***تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی***، تهران: سمت.

رجبی، زهرا و آذر، سمیه(۱۳۹۱). بررسی و تحلیل طرح داستان یوسف در قرآن با تاکید بر نظریه پیرنگ لاری وای، ***پژوهش های ادبی***، شماره ۳۶و ۳۷، ۱۱۱-۱۲۸.

سجودی، فرزان(۱۳۹۳). ***نشانه شناسی کاربردی***، تهران: قصه.

سید قطب، محمد(۱۳۶۷). ***آفرینش هنری در قرآن***، ترجمه محمد مهدی فولادوند، تهران: بنیاد قرآن.

سیمپسون، ماریانا شرو(۱۳۸۲). ***شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر در ایران***، ترجمه عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، تهران: نسیم دانش.

صداقت، فاطمه و خورشیدی، زهرا(۱۳۸۸). بررسی مضامین مذهبی در نسخ خطی جامع التواریخ، ***مطالعات هنر اسلامی***، شماره ۱۰، ۷۷-۹۸.

غزالی، احمد(۱۳۹۱). ***اسرار عشق***: تفسیر عرفانی سوره یوسف، ترجمه سید ابوتراب حسینی، اصفهان: کنکاش.

کمیل ظریفیان، یگانه(۱۳۹۲). ***بررسی مصادیق تصویری و تجسمی قصه یوسف(ع) در قرآن کریم***، تهران: دانشگاه علم و فرهنگ.

گیرو، پیر(۱۳۸۰). ***نشانه شناسی***، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.

میبدی، رشیدالدین ابوالفضل(۱۳۸۷). ***داستان‌های تفسیر کشف السرار***، گردآورنده مهدی شمس الدین، تهران: امیرکبیر.

نرسیسیانس، امیلیا(۱۳۸۵). ***انسان، نشانه، فرهنگ***، تهران: افکار.

References

Ashrafi B, Taki G, Behnamfar M,(2016), The Analysis of Joseph Story in The Quran according to Propp's and Greimas' Approaches, ***Language Related Research,*** No 6 (7) , pp 33-52 (Text in Persian).

Chandler, D, (2015), ***Fundamentals of Semiotics***. Translated by Mehdi Parsa, under the supervision of Farzan Sujoodi, Tehran: Sureh Mehr. (Text in Persian).

Dadvar, A, Kheiri, M, (2015), The Semantic Function of Explicit and Implicit Implications in a Case Study of the Works of Mohammad Siahghalam, ***jelve-y-honar***, Volume 5, No 1, Pp 31-42. (Text in Persian).

Ferdowsi, A, (1990). ***Yousef and Zoleikha***, With the Attempt of Hossein Mohammadzadeh Sediq, Tehran: Afarinesh Publications (Text in Persian).

Ghaeminia, A, (2010), ***Nas Biology (Semiotics and Interpretation of the Quran)***, Tehran: Institute for Islamic Culture and Thought, (Text in Persian).

Ghazali, A. (2012), ***Secrets of Love: Mystical Interpretation of Surah Yusuf***, Translated by Seyyed Abutrab Hosseini, First Edition, Isfahan: Kankash Publications.

Girou, P, (2001). ***Semiotics***, translation by Mohammad Nabavi, Tehran: Agah Publishing.

Husseini, M, (2006), The Seven Originals of Jami by Image Narrative. ***Mah-e Honar Book***, No. 101 , 102, pp 6-10 (Text in Persian).

Jami Khorasani, A, (1996), *Masnavi of Haft Orang***. With correction and introduction by Morteza** Modares **Gilani. Tehran: Mahtab. (Text in Persian).**

Meibody, R. (2008). ***Interpretation Stories of Kashf Al-Sarar***, Collected by Mehdi Shamsuddin, Tehran: Amir Kabir Publications (Text in Persian).

Nersissance, A. 2006. ***Man, Sign, Culture***, Tehran: Afshar Publishing (Text in Persian).

Pakbaz, R, (2011). ***persian painting from ancient times to today***, Tehran: Zarrin & Simin (Text in Persian)

Rastgo, M. (2008***). Manifestation of Quran and Hadith in Persian Poetry***, Tehran: Humanities Textbooks Study Organization. (Text in Persian).

Sadeghat, F, Solar, Z, (2009), A Study of Religious Themes in the Comprehensive Manuscript of Al-Tawarikh***, Islamic Art Studies***, No, 10, pp 77-98. (Text in Persian).

Seyyed Qutb, M, (1988***). Artistic Creation in the Quran***, translated by Mohammad Mehdi Fooladvand, Tehran: The Quran Foundation.
Simpson, M.S, (2003), ***Iranian Poetry and Painting, Supporting Art in Iran***, Translated by Abdolali Barati and Farzad Kiani, Tehran: Nasim Danesh.
Soduji, F, (2014), ***Applied Semiotics***, Tehran: Gheseh Publishin (Text in Persian).

URLs:

URL1. http//:www.flickr.com/photos/125761528@N06/154 02176882 .(Retrieved 2017/8/16).
URL2. http //:www.flickr.com/photos/125761528@N06/ 14802985979 . (Retrieved 2018/9/29).
URL3. http //:www.metmuseum.org/art/collection/search/ 451423. (Retrieved 2018/9/20).
URL4. http //:www.metmuseum.org/art/collection/search/ 455023. (Retrieved 2018/8/16).
URL5. https://www.metmuseum.org/art/ collection/search /452672. (Retrieved 2018/8/16).
URL6. http //:www.metmuseum.org/art/collection/search/ 446613. (Retrieved2019/7/10).
URL7.: http//:Milstein, Ruchel ,…&1999 .Stories of the Prophets, Ellustrated Manuscripts of Qisas Al anbia, California: Mazda Publishers. (Retrieved 2018/4/16).

An Investigation of Meaning in Surah Yusuf and its Representation in Persian Miniatures Explicit and Implicit Implications Approaches[1]

S. Rabizadeh [2]
Z. Tabatabai Jebeli[3]
M. Piravi Vanak[4]

Received: 2019-04-26
Accepted: 2019-11-17

Abstract

Surah Yusuf (pbuh) is one of the most wonderful visual representations of the stories in Quran. The very essence of this Surah has made many commentators and artists to represent it in terms and images, hence, open a new window for the audience. The main purpose of this study is to find the constitutive structure of two written and visual texts of the life story of Prophet Yusuf (pbuh) from childhood to middle age in the Holy Quran which has strengthened each other in coherent composition. Accordingly, the main questions are: 1. How are the visual components of Surah Yusuf (pbuh) represented in Persian miniatures and commentaries? 2. How are its explicit and implicit implication represented in Persian miniatures and commentaries?

It is worth noting that this research is among the theoretical fundamental researches in terms of purpose, because of its particular dependence on the epistemic field, its knowledge-making aspect is taken into account, but it is descriptive-analytical-comparative in nature. Thus, after describing the subject, the manuscript explores how the problem situation is and its dimensions, and provides a rational basis by adapting the pictorial elements to the Qur'an on a similar subject. Also the data collection is library-based. The tools for gathering the data were notes, computer and scanner. The statistical population consists of twelve paintings collected from the Metropolitan Museum of Art in New York. The visual language in a text has a subjective and abstract concept that presents this feature in the textual and visual context. In the analysis of the textual and visual text worlds, the use of structuralized instructions to arrive at the mechanism of meaning production in the underlying systems of text is considered to be achieved through such a process as to imply a kind of meaning transfer.

The relationship between the signifier and the signified is called the signification. Every text has two levels of implication, explicit and implicit. In works of art, explicit impression in the eyes of the audience gives the same basic meaning, namely the objective signification of the signifier, but in the next layer this implies that one must discover in the work and find the systems in the text.

Such coordinated semantic process between text and image can be searched in Surah Yusuf (pbuh), and there are different dimensions of the components of the artistic image, which they come to life very quickly and make it possible to understand the underlying layers of the text.

Sometimes commentaries and paintings have been added to the visual component, but have not gone beyond the subject matter and content, and are always linked to their former text in terms of form and content. Therefore, the painter, using visual codes, tries to introduce the audience to the story in the first step and to portray deeper meanings of the verses in the hidden layers. Image components that have been dealt with in both interpretations and paintings, and the painters have depicted the meaning with visual codes. Examples of visual components that have been dealt with in both interpretations and paintings, and painters have implicitly depicted visual codes, include: Rescue of Prophet Yusuf (pbuh), Prophet Yusuf's escape from Zulaikha, a child's witness about the innocence of Prophet Yusuf, the assembly of Zulaikha and Egyptian women, the kingdom of Prophet Joseph in Egypt, Prophet Yusuf and his brothers in Egypt and the visiting of Prophet Jacob with Prophet Yusuf (pbuh) mentioned. These beautifully illustrated images represent the story of Prophet Joseph in the Holy Qur'an.

In the meantime, the artist has implicit meaning in the artworks discussed with the artist's creations, which can be visualized as symbolic colors, coherent division of space, coherent composition, the use of line types to express a sense of temptation and excitement, color contrast between complementary colors, contrast between cold and warm colors, symbolic aspects of natural elements such as the tree and the halo around the prophet's head, space segmentation, geometric shapes, concordance and framing. Since there are 12 paintings studied in this study, in each image, we encounter changes in the visual code, and there are many factors in it, including stylistic features, imagination, and limitations of painting illustration in each time period; however, we can clearly see this feature. The transfer of all the implications from the written text to the visual text is well illustrated by the fact that the painter uses visual codes to illustrate well the hidden and implicit meanings of the verses and interpretations in the drawings.

Keywords: Surah Yusuf (pbuh), Commentaries, Persian Miniatures, Semantic Signification.

---

[1] DOI: 10.22051/jjh.2019.24499.1392
The present paper is extracted from the M.A. Thesis by S. Rabizadeh entitled: Introducing Illustrated Components in Surah Yusuf (pbuh) and Representing It in Iranian Paintings".

[2] Master of Art Research, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author). s.rabizadeh29@gmail.com
[3] Assistant Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. z.tabatabaei@aui.ac.ir
[4] Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Higher Research in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. m.piravi@aui.ac.ir