بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در خمسه تهماسبی و هفت اورنگ ابراهیم‌میرزا بر اساس نظریه رنگ ایتن(مطاله موردی دو نگاره)[1]

زهره طاهر[2]
هاشم حسینی[3]

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۱۷

چکیده

ادبیات و نگارگری ایران، به‌ویژه در دوره صفویه، پیوندی عمیق دارند که حاصل آن خلق نسخه‌های باشکوه مصوری چون خمسه تهماسبی و هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا است. این دو نسخه ارزشمند به فاصله زمانی اندک، در سال‌های ۹۵۰-۹۴۶ ه.ق و ۹۷۳-۹۶۳ ه.ق توسط نگارگران مکتب دوم تبریز و مکتب مشهد به‌تصویر درآمده‌اند؛ بنابراین بررسی تطبیقی نگاره‌های آنها می‌تواند اطلاعات ارزشمندی را از هر دو مکتب به‌دست دهد. بدین‌منظور دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» از خمسه تهماسبی و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی» از هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا، به‌دلیل تقارب موضوعی، انتخاب و کاربرد رنگ در آن‌ها بر اساس نظریه رنگ ایتن بررسی شد. بر اساس این نظریه، زیبایی‌شناسی رنگ را می‌توان از سه جنبه بصری، احساسی و نمادین بررسی کرد؛ بنابراین پرسش اصلی این است که کاربرد رنگ در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی» بر اساس نظریه رنگ ایتن چگونه است؛ و هدف این پژوهش بررسی تطبیقی کاربرد رنگ به لحاظ بصری، احساسی و نمادین در دو نگاره منتخب است. روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بر اساس نظریه رنگ ایتن، تفاوت‌های آشکاری در کاربرد رنگ در دو نگاره وجود دارد که تفاوت معنایی و محتوایی این دو نگاره را باوجود تقارب موضوعی سبب شده است. درواقع، تطبیق یافته‌ها نشان می‌دهد علیرغم زیبایی جلوه‌های بصری رنگ در نگاره هفت‌اورنگ و استفاده از رنگ‌های گرم، روشن و شاد در مکتب مشهد و باوجود فضای محتاطانه کارگاه تبریز و به‌مدد کاربرد هوشمندانه رنگ‌های خاموش و سرد، به‌لحاظ احساسی و نمادین، شاهد بازتاب بهتر معنای عمیق و والای عشق در نگاره خمسه تهماسبی در مکتب دوم تبریز نسبت به نگاره هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا در مکتب مشهد هستیم.

واژگان کلیدی: هنر عصر صفوی، مکتب دوم نگارگری تبریز، مکتب نگارگری مشهد، خمسه تهماسبی، هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا، نظریه رنگ ایتن

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35605.1628

۲-دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران، نویسنده مسئول. ztaher@neyshabur.ac.ir
۳-دانشیار گروه پژوهش هنر. دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. h.hoseini@neyshabur.ac.ir

مقدمه

دوران صفویه از درخشان‌ترین ادوار هنر و ادبیات ایران است. ازجمله شاهکارهای بی‌نظیر ادبیات و نگارگری ایران در این دوران، دو نسخه مصور ارزشمند خمسه تهماسبی و هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا است. خمسه تهماسبی به دستور شاه‌تهماسب در فاصله سال‌های ۹۴۶ تا ۹۵۰ ه.ق در تبریز مصور شد و دارای ۱۷ نگاره است. هفت‌اورنگ جامی، در میانه سال‌های ۹۶۳ تا ۹۷۳ ه.ق، به دستور شاهزاده ابراهیم میرزا صفوی، برادرزاده شاه تهماسب، در مشهد مصور شد و دارای ۲۸ نگاره است؛ بنابراین با بررسی تطبیقی نگاره‌های این دو نسخه، می‌توان اطلاعات زیادی درباره نگارگری مکتب دوم تبریز و مکتب مشهد به‌دست آورد. از بین نگاره‌های این دو نسخه، با توجه به تقارب موضوعی موجود، بررسی تطبیقی دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به‌نزدیک کاروان لیلی»، می‌تواند به درک تشابهات و تفاوت‌های این دو مکتب در کاربرد رنگ کمک کند. به‌ویژه در پژوهش حاضر بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در این دو نگاره، براساس نظریه رنگ ایتن مدنظر است. براساس این نظریه، زیبایی‌شناسی رنگ را می‌توان از سه جهت بررسی کرد: امپرسیون (بصری)، اکسپرسیون (احساسی) و کانستراکسیون (نمادین) (یوهانس ایتن، ۱۳۸۸)؛ بنابراین پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که کاربرد رنگ در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به‌نزدیک کاروان لیلی» براساس نظریه رنگ ایتن چگونه است؛ و هدف این پژوهش بررسی تطبیقی کاربرد رنگ به لحاظ بصری، احساسی و نمادین در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» از مکتب دوم تبریز و «آمدن مجنون به‌نزدیک کاروان لیلی» از مکتب مشهد است. فرضیه تحقیق بر این است که براساس نظریه رنگ ایتن، تفاوت‌هایی در کاربرد رنگ به لحاظ بصری، احساسی و نمادین بین دو نگاره وجود دارد. شناخت هرچه بیشتر آثار ادبی و نگارگری ایران، به‌ویژه در دوره صفوی، نه‌تنها به دلیل ارزش ادبی و هنری آنها، بلکه به دلیل بازشناسی پیشینه فرهنگ و هویت ایرانی، حائز اهمیت است. به نظر می‌رسد تاکنون پژوهشی که به بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در نگاره‌های این دو نسخه مهم ادبیات و نگارگری ایران بپردازد، صورت نگرفته است. به‌ویژه رویکرد جدید این پژوهش، تحلیل کاربرد رنگ بر مبنای نظریه رنگ ایتن است. امید است نتایج این پژوهش به بازشناسی سیر تحول مکاتب نگارگری ایران در دوره صفویه نیز، کمک کند.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌ها درباره خمسه تهماسبی و هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا اندک است و پژوهشی که به کاربرد رنگ در هر دو پرداخته باشد، یافت نشد؛ بنابراین پیشینه پژوهش در دو دسته بررسی می‌شود: دسته اول پژوهش‌های مربوط به خمسه تهماسبی: شایسته‌فر (۱۳۸۶) در مقاله خود با عنوان جایگاه مضمونی و زیبایی‌شناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه‌تهماسبی به بررسی نگاره‌های خمسه تهماسبی با توجه به شعر نظامی می‌پردازد اما این بررسی در قلمرو این نسخه باقی می‌ماند و به سایر مکاتب و نسخ مصور اشاره نشده است. قاضی‌زاده و همکارانش (۱۳۹۷) در مقاله خود با عنوان بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه تهماسبی پرداخته و به این نتیجه می‌رسند که هنرمندان خمسه در عین توجه به مضامین داستان، با استفاده از نمادهای بصری و ایجاد ارتباطات گوناگون در فضاسازی و ترکیب‌بندی، به ترجمان تصویری متن، با بیانی هنرمندانه و گسترده‌تر پرداخته‌اند و اشاره‌ای به سایر نسخ مصور دوره صفویه ندارند. شریف‌زاده و همکارانش (۱۳۹۸) به بررسی تطبیقی داستان نگاره مجنون در میان ددان خمسه تهماسبی با نگارهٔ پارچهٔ مضبوط در موزه بوستون به شماره ثبت ۱۹۲۸٫۲، براساس نظریه بینامتنیت پرداخته و نقاط اشتراک شعر، نگاره و پارچه موردنظر را بررسی کرده و اشاره‌ای به دیگر نسخ مصور آن دوره ندارند. شهنوازی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای به بررسی تطبیقی جلوه گوناگون خورشید براساس نجوم قدیم در اشعار نظامی و انعکاس آن در خمسه شاه‌تهماسبی پرداخته و بازتاب جلوه‌های خورشید را در آن بررسی می‌کند، اما بر کاربرد رنگ در نگاره‌ها متمرکز نیست.

دسته دوم پژوهش‌های مربوط به هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا: شرو سیمپسون[1] (۱۳۸۲) در کتابی با عنوان شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران، به بررسی و تحلیل کامل نگاره‌های هفت‌اورنگ با توجه به موقعیت دربار شاهزاده ابراهیم میرزا و مکتب مشهد پرداخته است؛ اما مقایسه‌ای بین مکتب مشهد و سایر مکاتب نگارگری ندارد. هاشمی و همکارانش (۱۳۹۸) در مقاله مطالعه تطبیقی تزئینات معماری در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا به بررسی معماری ابنیه در نگاره‌های دو نسخه می‌پردازند؛ اما به رنگ تنها براساس کاربرد در تزئینات بناها توجه می‌کنند. محبی و همکارانش (۱۳۹۷) در مقاله بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های

دوره صفویه به این نکته اشاره می‌کنند که در دوره صفویه هر فرد بسته به طبقه یا گروهی که در آن قرار داشت، ملزم به رعایت نحوه‌ای خاص از نوع و رنگ پوشش بود. عظیمی‌نژاد و همکارانش (۱۳۹۶) در مقاله خود با عنوان تحلیل ساختاری نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی در کارستان هنری شاهزاده ابراهیم میرزا به تحلیل ساختاری نگاره‌ها پرداخته و نتیجه می‌گیرند که برخی نگاره‌ها دارای ویژگی‌هایی از قبیل تأکیدهای رنگی و ریتم متنوع خطوط می‌باشند که حالتی پرتحرک به صحنه داده است اما به چگونگی کاربرد رنگ در سایر مکاتب نگارگری، توجهی ندارند؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد تاکنون پژوهشی که به بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در نگاره‌های مکتب دوم تبریز و مکتب مشهد بپردازد، صورت نگرفته است. بعلاوه رویکرد جدید این پژوهش در بهره‌گیری از نظریه رنگ ایتن و تحلیل بصری، احساسی و نمادین نگاره‌ها می‌تواند زوایای بسیاری از تفاوت‌ها و تشابه‌های این دو مکتب در کاربرد رنگ را آشکار سازد.

رویکرد نظری پژوهش

یوهانس ایتن[۲] (۲۰۰۹) نظریه رنگ خود را در قالب کتاب هنر رنگ مطرح نمود. او در این کتاب به مباحث علمی و عملی رنگ‌ها پرداخته و بر این باور است که: «رنگ زندگی است؛ زیرا دنیای بدون رنگ به نظر مرده می‌رسد. همان‌طور که شعله نور می‌آفریند، نور، رنگ را می‌سازد. همچنان‌که آهنگ صدا به کلمات رنگ و جلا می‌دهد، رنگ، آوایی روحانی به شکل منتقل می‌کند» (ایتن، ۱۳۸۸). به نظر ایتن، زیبایی‌شناسی رنگ را در سه جهت می‌توان بررسی کرد: امپرسیون (بصری)، اکسپرسیون (احساسی) و کانستراکسیون (نمادین). امپرسیون رنگ بیشتر به نمودهای رنگ در طبیعت می‌پردازد. اکسپرسیون رنگ، ارزش‌های ذهنی و احساسی که با رنگ بیان شده‌اند را بررسی می‌کند و درنهایت معنای نمادین رنگ در کانستراکسیون بررسی می‌شود که در فصول جداگانه این کتاب مفصل به آن پرداخته است؛ بنابراین در این پژوهش، بر اساس این نظریه در هر نگاره کاربرد رنگ از سه منظر بصری، احساسی و نمادین تجزیه‌وتحلیل می‌شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع بنیادین و روش به‌کاررفته در آن تطبیقی-تحلیلی است. برای گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای و در فرآیند پژوهش، برای تحلیل رنگ نگاره‌ها از نظریه رنگ ایتن استفاده شده و به عنصر رنگ از منظر بصری، احساسی و نمادین توجه شده است. شیوه مورداستفاده برای تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی است. جهت تفکیک رنگ نگاره‌ها و تعیین سهم هر کدام در نگاره از نرم‌افزار «تشخیص سهم رنگ تصویر» (Jégou,2013) و تصاویر برگرفته از نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا موجود در گالری فریر واشنگتن[۳] و نسخه خمسه تهماسبی موجود در کتابخانه موزه بریتانیا در لندن[۴] استفاده شده است. توجه به این نکته ضروری است که درصد خطای حاصل از کیفیت و رزولوشن[۵] تصاویر به دلیل ماهیت پژوهش حاضر، قابل چشم‌پوشی است. چراکه این خطا بر نتایج حاصل تاثیری نخواهد داشت.

مبانی نظری

رنگ در نگارگری ایران

رنگ‌ها در نگارگری ایران جنبه کیمیایی دارند و آمیختن آن‌ها خود یک هنر مشابه کیمیاگری است. هر رنگ، دارای تمثیلی خاص و رابطه‌ای با یکی از احوالات درونی انسان و روح است. بازتاب وجود رنگ‌ها در نگارگری ایرانی، بیش ازآنکه مقلد رنگ‌های طبیعی پیرامون باشد، حقیقتی فرازمینی و خارج از دنیای محسوسات را نشان می‌دهد. هوشیاری و بینش دقیق در چینش رنگ‌ها و انتخاب درست هر رنگ به مفهومی نمادین از رنگ‌ها و تاثیرهای متقابل آنها اشاره دارد که بر جان و روح آدمی نفوذ می‌کند (نصیری و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۹). به‌عنوان مثال درباره فام[۶]ها یا رنگ‌های اصلی سبز، زرد، آبی و قرمز، آنچه در نگارگری به‌چشم می‌خورد نه‌تنها زیبایی بصری و حس‌آمیزی رنگ بلکه، معناهای عمیق و نمادین این رنگ‌هاست که نگارگران به‌خوبی از آن آگاه بوده و آن‌ها را به‌کار برده‌اند: رنگ سبز نزد ایرانیان نشانه‌ی خیر و امیدواری و نماد زندگی است. آمیزشی از دانش و ایمان، رنگی آرامش‌بخش، پیام‌آور صلح و طراوت و بیانگر ثبات قدم و استقامت است. در مذهب، سبز نماد ایمان و عقیده و در اعیاد، مظهر رستاخیز و محشر است (حسین زاده قشلاقی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۰۱). آبی نوعی قضاوت درونی در انسان به وجود می‌آورد و آدمی را به اندیشیدن درباره‌ی خود و احساساتش وامی‌دارد (پورعلیخان، ۱۳۸۰: ۷۵) رنگ آبی، رنگ خرقه‌ی صوفیان مبتدی است که در ابتدای مسیر سلوک قرار دارند (مراثی، ۱۳۹۴: ۶۰). لاجورد سمبل ملکوت است و رحمت بی‌انتهای خداوند را نشان می‌دهد. آبی لاجوردی بیانگر بی‌کرانگی

آسمان آرام و تفکربرانگیز سحرگاهان صاف است و سرخ نشان معرفت و حکمت (نصیری و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۲).

رنگ در مکتب دوم نگارگری تبریز

در مکتب دوم تبریز که در کارگاه و کتابخانه سلطنتی شاه اسماعیل اول صفوی و شاه‌تهماسب شکل گرفت، حمایت شاه اسماعیل از هنرمندان کارگاه ترکمانان در تبریز و مهاجرت بهزاد و جمعی از هنرمندان هرات به این شهر، باعث ایجاد شیوه تازه‌ای در نگارگری سده دهم در تبریز شد. حاصل کار هنرمندان مکتب دوم تبریز زیر نظر و مدیریت هنری بهزاد و سلطان محمد، دو نسخه‌ی باشکوه شاهنامه تهماسبی و خمسه تهماسبی است (آژند، ۱۳۸۴: ۲۰). نخستین ویژگی و تمایز این مکتب، در جامه پیکره‌ها رخ نمود که کلاه دوازده ترک قزلباشی بر سر داشتند. از مهم‌ترین ویژگی‌های مکتب دوم تبریز، می‌توان به این موارد اشاره کرد: فضاسازی چندساحتی، رنگ‌بندی موزون با رنگ‌های متنوع و درخشان، عدم تمرکز ترکیب‌بندی بر شخصیت اصلی داستان، نمایش همزمان رویدادهای اصلی و فرعی، توجه به واقعیت و برقراری ارتباط میان آدم‌ها، اشیا و محیط (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۷). بعد از مرگ بهزاد، ویژگی‌های دیگری هم رخ نمود؛ از جمله، نگاره‌ها بزرگ‌تر و باشکوه‌تر شدند (آژند، ۱۳۸۴: ۱۰۲). به‌عنوان مثال، در نسخه خمسه تهماسبی هنرمندان تمایل داشتند که از رنگ‌های گرم کمتر استفاده کنند. رنگ‌های پرتلالو، زنده و روشن برای نگارگری انتخاب نمی‌شود و به‌جای آن از رنگ‌های خاموش استفاده می‌شود. به خاطر مراعات جَو اجتماعی مضامین نگاره‌ها نیز تا جایی که امکان دارد محترمانه انتخاب شده‌اند. پیکره‌سازی‌ها، رنگ‌بندی‌ها و منظره‌پردازی‌ها در سبک تبریز و ترکیب‌بندی‌ها متعادل و متوازن نگاره‌ها با سبک هرات هم‌کاسگی دارد (حاجی نژاد، ۱۳۹۶: ۱۲).

رنگ در مکتب نگارگری مشهد

در مشهد و در کارگاه شاهزاده ابراهیم میرزا، هنرمندانی چون آقامیرک، عبدالعزیز، شیخ‌محمد و میرزاعلی، با ترسیم تعداد بی‌شماری از شخصیت‌های گوناگون، نمونه‌های جدید و نمایش آنها در حین حرکت و تأثیر متقابل و جایگزینی در کل فضای نگاره، سعی بر آن داشتند که تا حد امکان زندگی را کامل‌تر و حقیقی‌تر منعکس سازند. می‌توان گفت مکتب مشهد به‌نوعی در ادامه شکوفایی مکتب دوم تبریز قرار دارد و هنرمندان این مکتب با بهره‌گیری از اسلوب مکتب دوم تبریز آثار درخور توجهی خلق نموده‌اند که شاخص‌ترین آن‌ها هفت‌اورنگ ابراهیم میرزاست (رئیسی گیگلو و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۹). در این مکتب بیشتر به موضوعات روزمره و عادی توجه شده است؛ تاکیدهای رنگی به‌خصوص استفاده از رنگ سبز سیر در زمینه اثر و ریتم متنوع خطوط و لکه‌های سفید با طیف صورتی حالتی پرجنبش به صحنه بخشیده‌اند؛ همچنین خط‌های نرم و منحنی، پیکره جوان‌های لاغر با گردن بلند و صورت‌های گرد، صخره‌های قطعه‌قطعه و درختان کهنسال با تنه و شاخه گره‌دار در نگاره‌های مکتب مشهد به چشم می‌آیند. شخصیت‌ها و اشیا بدون ارتباط با موضوع اصلی در جایگاه باارزشی در صحنه قرار گرفته‌اند؛ در بعضی از نگاره‌ها عناصر به سوی حاشیه‌ها، کشیده شده‌اند و ساختار مستحکم تصویر از بین رفته است (آژند، ۱۳۹۲: ۵۲۳؛ پاکباز، ۱۳۹۰: ۹۴). سربند سپید زنان و خطوط سپید جامگان، ترکیب شگفت‌انگیزی از حرکت خط‌ها و لکه‌های سفید پدید آورده است (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۴۴).

به‌طورکلی پژوهشگران، نگارگری دوره شاه‌تهماسب را به دو دوره تقسیم می‌کنند؛ دوره اول با توجه و عنایت زیاد او به هنر و هنرمندان همراه است که به‌راستی آثاری گران‌بها و نادر تولید شد (۹۴۶-۹۳۰ ه.ق). دوره دوم، دوره تشدید پرهیزگاری و تعدیل در حمایت هنری اوست (۹۵۰ ه.ق تا مرگ وی) (مهدی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۳). در پژوهش حاضر به بررسی دو نسخه مهم خواهیم پرداخت: نسخه خمسه تهماسبی که در دوره اول و نسخه هفت‌اورنگ شاهزاده ابراهیم میرزا که در خلال دوره دوم حکومت شاه‌تهماسب مصور شدند.

نسخه خمسه تهماسبی

قطع این نسخه در حدود ۲۵۰×۳۶۰ میلی‌متر و کوچک‌تر از نسخه‌ی شاهنامه‌ی تهماسبی است و در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود (شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۱۱). این اثر ارزشمند دارای پنج بخش است که به نام‌های مخزن‌الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر و اسکندرنامه معروفند که اسکندرنامه به دو بخش اقبال‌نامه و شرف‌نامه تقسیم شده است (قاضی‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷: ۷۹). این نسخه توسط شاه محمود نیشابوری در ۹۴۹-۹۴۵ ه.ق کتابت شده و چهارده نگاره به قلم شاهزاده‌محمد، آقامیرک، میرسیدعلی، میرزاعلی و مظفرعلی دارد. در سده ۱۱ ه.ق محمدزمان نیز سه نگاره به این نسخه افزوده است (آژند،

۱۳۹۲: ۴۹۹). چهار نگاره خمسه با نام پیرزن و شاهزاده سنجر، معراج پیامبر، بهرام گور در شکار شیران و اندام شستن شیرین در چشمه سار منسوب به شاهزاده محمد هستند (رهنورد، ۱۳۹۳: ۱۲۳). در پنج نگاره، رقم آقامیرک آمده است: نوشیروان و گفتگوی مرغان در ویرانه، مجنون در بیابان، تاج‌گذاری خسرو، دو حکیم متنازع و سرگرم شدن خسرو و شیرین با داستان های عاشقانه. تنها، نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» به دست میرسیدعلی کار شده است. دو نگاره منسوب به میرزاعلی هستند: نغمه سرایی باربد برای خسرو و شناختن نوشابه اسکندر را از روی صورتش. نگاره شکار گورخر توسط بهرام هم دارای رقم مظفرعلی است. سه نگاره‌ای که محمدزمان به این نسخه افزوده است عبارت‌اند: فتنه‌ی گاو بردوش در برابر بهرام گور، بهرام گور در حال کشتن اژدها و بزم بهرام گور و شاهدخت هندی (آژند، ۱۳۹۲: ۱۶۴). در متن کتاب برای نگاره‌ها فضایی را خالی گذاشته‌اند. نگاره‌ها به صورت مجزا کار شده و سپس در جای خویش چسبانده شده است. برخی از نگاره‌ها درشت‌تر از فضای ورق‌ها هستند و از سه طرف کادر اختصاص یافته بیرون زده‌اند. نگاره‌ها از نظر ترکیب بندی، مفهوم، اجرا و پرداخت دارای هماهنگی هستند. در طی کتابت این نسخه، شاه‌تهماسب توجه خاصی نسبت به مسایل مذهبی دارد و روحیه‌ی هنرگریزی شاه‌تهماسب بر کتابت این نسخه تاثیرگذار بوده است (حاجی نژاد، ۱۳۹۶: ۱۲).

نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا

نورالدین عبدالرحمن بن احمد بن محمد متخلص به جامی (۸۹۸- ۸۱۷ ه.ق) عارف و شاعر مشهور در خرجرد جام از توابع خراسان متولد شد (جامی، ۱۳۷۸:۶). یکی از مهم‌ترین سروده‌های جامی که درکارگاه ابراهیم میرزا در سال‌های ۹۷۲-۹۶۳ ه.ق کتابت و مصور شد، هفت‌اورنگ یا صورت فلکی خرس بزرگ است و دارای ۳۰۴ برگ کاغذ کرم رنگ، ۲۸ مجلس مصور و حاشیه‌هایی با تشعیر طلایی است، ۹ تذهیب نیز در سرلوح‌های آغاز و خاتمه هر مثنوی به چشم می‌آید (شرو سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۷). این نسخه هم‌اکنون در گالری فریر واشنگتن به شناسه 1946.12F نگهداری می‌شود و دارای هفت منظومه است که دفتر اول آن سلسله‌الذهب دارای شش تصویر و به رقم مالک دیلمی، دفتر دوم؛ یوسف و زلیخا، شش تصویر و رقم محب علی، دفتر سوم؛ سبحه‌الابرار، پنج تصویر و رقم محمود نیشابوری، دفتر چهارم؛ سلامان و آبسال، دو تصویر و رقم عیش بن عشرتی، دفتر پنجم؛ تحفه‌الاحرار، سه تصویر به رقم رستم علی، دفتر ششم؛ لیلی و مجنون، سه تصویر و رقم محب علی و دفتر هفتم؛ خردنامه دارای سه تصویر است (حسینی، ۱۳۸۵: ۶). همچنین تذهیب سرلوح‌های آغاز و خاتمه توسط ابراهیم میرزا به همراه عبدالله مذهب شیرازی انجام گرفته و در ۹ صفحه آخر کتاب نام کاتبان و تاریخ شروع رونویسی آورده شده است (شعبان پور، ۱۳۸۲: ۸۶).

جامعه آماری

جامعه آماری پژوهش حاضر بر دو نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا موجود در گالری فریر واشنگتن و نسخه خمسه تهماسبی در موزه بریتانیا تمرکز دارد. از میان ۲۸ نگاره هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا و ۱۷ نگاره خمسه تهماسبی، با توجه به تقارب موضوعی موجود، دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی»، انتخاب شدند و کاربرد رنگ در نگاره‌ها بر اساس نظریه رنگ ایتن و به لحاظ بصری، احساسی و نمادین صورت گرفت و درنهایت تحلیل یافته‌ها می‌تواند به پرسش پژوهش پاسخ گفته و به درک تشابهات و تفاوت‌های کاربرد رنگ در مکتب دوم نگارگری تبریز و مکتب نگارگری مشهد کمک کند.

توصیف نگاره‌ها

توصیف نگاره منتخب ۱: آمدن مجنون به خیمه لیلی از خمسه تهماسبی

این داستان در گنج سوم خمسه به نام لیلی و مجنون آمده است (تصویر ۱). داستان نگاره این‌گونه است که مجنون که بی‌قرار دوری معشوق است، روزی پیرزنی را می‌بیند که مردی را در زنجیر به دنبال خود می‌کشاند. علت این عمل را از پیرزن می‌پرسد و پیرزن در پاسخ می‌گوید که به علت فقر با گردانیدن مردِ در زنجیر در کوی و برزن، گدایی می‌کنند و در پایان روز آنچه کسب می‌کنند را بین خود تقسیم می‌نمایند. مجنون با زاری و التماس پیرزن را متقاعد نمود تا این بار او را به جای درویش در غل و زنجیر نماید و هرچه از طریق گدایی کسب کنند، متعلق به پیرزن باشد. پیرزن چنین کرده و این‌گونه مجنون به فرصتی برای دیدار محبوبش دست می‌یابد. نگاره نمایشگر لحظه‌ای است که مجنون به خیمه لیلی رسیده است. اثر، فضایی عشایری و زندگی روزمره مردم بادیه‌نشین را نشان می‌دهد. لیلی درون خیمه‌ای سفیدرنگ، بر پشتی سفید

تصویر۱- نگاره آمدن مجنون به خیمه لیلی، منسوب به میرسیدعلي، ۱۸/۲×۳۲ سانتی‌متر، خمسه تهماسبي، کتابخانه موزه بریتانیا، لندن (Keworkian,1983: 202)

تکیه داده است. در مقابل او مجنون و پیرزنی که زنجیر او را در دست گرفته ایستاده‌اند. در این نگاره ۱۴ زن، چهار مرد و چهار کودک حضور دارند. زنانی در حال پختن نان یا غذای محلی، دوشیدن شیر و کارهای روزمره و مردی در کنار گله و دیگری در حال نواختن نی هستند. این نگاره منسوب به میرسیدعلی[۷] است.

توصیف نگاره منتخب ۲: آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی از هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا

نگاره آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی در دفتر ششم هفت‌اورنگ قرار دارد و منسوب به شیخ‌محمد[۸] است. قیس، در اثر عشق سودایی خود نسبت به لیلی با عقل بیگانه می‌شود و نام مجنون بر خود نهاده و سر به بیابان می‌گذارد (تصویر۲). روزی کاروانی از دور می‌بیند و شترسواری به او می‌گوید که این کاروان قبیله لیلی است و راهی خانه کعبه هستند. مجنون به نزدیک کاروان می‌رود تا مگر توفیق نیم‌نگاهی به لیلی نصیب او شود. در این نگاره شیب ملایمی از بالا به پایین تصویر احساس می‌شود که افراد (۳۳ نفر) در آن به‌کار و جنبش و بده بستان مشغولند: دو مرد شترسوار و دو نفر که با توجه به حالت دست‌هایشان، در حال برداشتن جهاز شتر هستند، مرد و زنی که در نزدیک خیمه لیلی به استراحت مشغولند، دو زن که در سایبان بالای خیمه لیلی به صحبت پرداخته و جوانی که آن سوتر به آنها نگاه می‌کند، مرد مشک به دست، دو مرد که در حال سروغذا هستند و سه نفر که در چادر کوچک‌تر به آشپزی مشغولند و دیگران که گرم صحبت و استراحتند.

تصویر۲- نگاره آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی، منسوب به شیخ‌محمد، ۹/۵*۲/۳۵ سانتی‌متر، هفت اورنگ ابراهیم میرزا، گالری فریر واشنگتن (simpson,1997: 198)

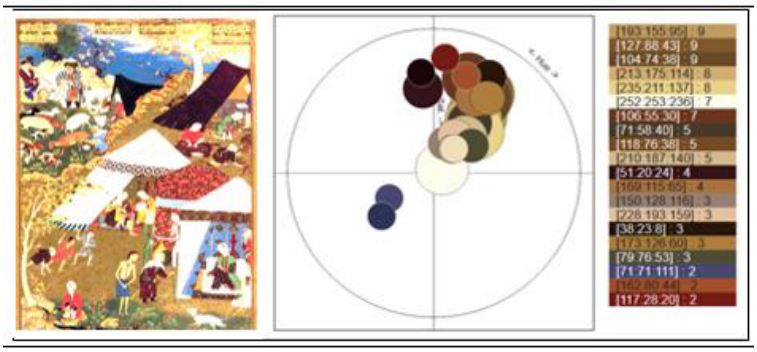
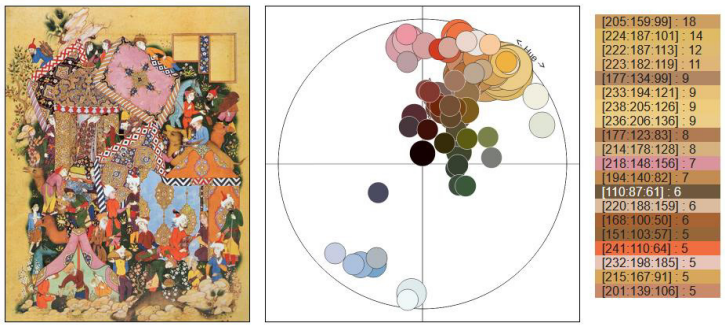
تحلیل نگاره‌ها

نگاره منتخب۱: آمدن مجنون به خیمه لیلی از خمسه

تحلیل بصری رنگ در نگاره منتخب۱

بر اساس تفکیک فام نگاره (جدول ۱)، سهم فام‌های قهوه‌ای و طلایی بیشتر و رنگ سفید نیز بسیار به‌کار رفته است. خیمه لیلی به رنگ سفید و لیلی با لباس لاجورد و بالاپوش سبز بر زیرانداز سفیدی در آن نشسته است. مجنون نیم‌تنه‌ای آبی ساده به تن دارد و در غل و زنجیر در کنار پیرزنی با رنگ پوست و لباس تیره ایستاده است. سه خیمه؛ دو سفید و یک قرمز و دو سیاه چادر در نگاره به‌تصویر درآمده است که در فاصله دورتر و پشت این خیمه‌ها قرار دارند و متعلق به خدمه‌اند که در آن مشغول پختن نان و دوشیدن شیر و محافظت از گله‌اند. رنگ لباس کودکان، قرمز و خاکستری است و لباس ندیمه‌ها سفید، قرمز، سبز و زرد و خاکستری است و همه آنها سربند سفید دارند. لباس مردان، یکی قهوه‌ای و دیگری بالاپوشی سیاه و سفید مخصوص عشایر عرب است. رنگ زمینه سبز پررنگ

جدول۱- تفکیک فام نگاره‌های منتخب (نگارندگان)

تفکیک فام نگاره منتخب ۱: آمدن مجنون به خیمه لیلی	
تفکیک فام نگاره منتخب ۲: آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی	

و طلایی و رنگ آسمان آبی لاجوردی است. در این نگاره از تمایزرنگ برای جداسازی عرصه‌ها استفاده شده‌است. رنگ صخره‌ها به رنگ زرد روشن و منطبق با جلوه واقعی آنها در طبیعت است. یک درخت چنار کهنسال با برگ‌های زرد و نارنجی در بالای تصویر و درخت سپیداری جوان‌تر و با برگ‌های سبز و زرد در پایین تصویر دیده می شوند. رنگ گرم طلایی، سطح وسیعی از نگاره را در بر گرفته است و در عین تقابل با رنگ سرد آبی آسمان، زمینه مناسبی را برای نمایش رنگ‌های متضاد خیمه‌های سفید، سیاه و سرخ، فراهم نموده است. تضاد میان رنگ‌های گرم و سرد، تیره و روشن و رنگ‌های مکمل به چشم می‌خورد. تکرار رنگ ساز و رنگ سفید در جای جای نگاره موجب حرکت بصری دایره‌وار در اثر می‌گردد. مشابه چنین گردش‌های رنگی، در رنگ‌های سیاه چادرها و لباس برخی از افراد وجود دارد

تحلیل احساسی رنگ در نگاره منتخب۱

رنگ‌های پراکنده و یکنواخت تصویر، آرامش کاروان در یک روز عادی را بر پهنه دشت نشان می‌دهد. رنگ سبز و سدری چمن‌ها و جوی آب جلوی تصویر و درخت سپیدار، بر صفای مکان افزوده است. رنگ نیم‌تنه و تن عریان مجنون، حالت زار و مدهوش او را در مقابل خیمه لیلی محسوس می‌سازد. رنگ متضاد سیاه و سفید خیمه‌ها و سیاه چادرها پایداری و استواری بصری خاصی را ایجاد کرده است. خیمه سرخ بین دو خیمه سفید که دارای نقوش اسلیمی است و دختری با لباس قرمز که زیر درخت و در کنار جوی آب نشسته، به احساس عاشقانه صحنه افزوده است. شدت اختلاف بین سطوح تیره و روشن خیمه‌ها و یا تنوع رنگی سطوح تشکیل دهنده پوشش و پیکر انسان‌ها و اندام حیوانات در متن وسیع نگاره، باعث ایجاد پویایی و حرکت در نگاره می‌شود.

تحلیل نمادین رنگ در نگاره منتخب۱

رنگ لباس مجنون در این نگاره آبی روشن انتخاب شده و تن نیمه برهنه و لاغر او نمایان است. رنگ آبی، رنگ خرقه صوفیان مبتدی است که در ابتدای مسیر سلوک قرار دارند. رنگ لباس لیلی لاجوردی و سبز است. لاجوردی نشان پیوند با ملکوت و سبز نشانه خیر و امیدواری و نماد زندگی است. رنگ سفید خیمه لیلی در تقابل و تضاد با رنگ سیاه چادرها بر بزرگی و مقام او دلالت دارد و اسلیمی‌های قرمز بر زمینه لاجوردی خیمه سرخ رنگ میان دو خیمه سفید، یادآور عشقی آسمانی است. لیلی بر زیراندازی سپید درون خیمه سپید، نه قرمز، نشسته است که پاکی درون عاشق را تداعی می‌کند که عشق مادی را پشت سرنهاده و به نور سپید عشق الهی رسیده است. طلایی گرمی که در زمینه

به‌کار گرفته شده و آسمان لاجوردی نگاره فضایی معنوی و وسیع را به وجود آورده است.

نگاره منتخب ۲: آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی از هفت‌اورنگ

تحلیل بصری رنگ در نگاره منتخب ۲

جدول تفکیک فام نگاره (جدول ۱) نشان می‌دهد که فام‌های صورتی و طلایی در این نگاره بیشتر به‌کار گرفته شده است. خیمه لیلی که در بالای نگاره جای گرفته بسیار زیبا و مجلل است و این به کمک نقوش زیبای طلایی بر زمینه لاجورد نشان داده شده است. نیم‌تاج و لباس لیلی نیز طلایی با گل‌های قرمز و بسیار فاخر است. در مقابل مجنون لباسی کهنه و بالاپوشی آبی ساده بر تن دارد. طرح‌های طلایی و رنگین لباس ندیمه‌ها در جای جای صحنه دیده می‌شود. بیشتر آن‌ها نیم‌تاج و روبنده سفید دارند که مطابق لباس زنان دوره صفویه است و از مکنت و اعتبار دارنده آن خبر می‌دهد. دو خیمه، سه سایبان و یک چادر کوچک‌تر برای آشپزی در این نگاره وجود دارد که احتمالا خیمه نارنجی با لایه درونی آبی، مردانه و آن‌که بسیار مجلل و منقوش است و سایبانی صورتی دارد و لیلی بر در آن ایستاده، زنانه است. ۲۶ مرد و شش زن در نگاره حضور دارند که رنگ لباس آنها بسیار متنوع است. بیشتر مردان تاج قزلباش به سر دارند. اساس تاج قزلباش، کلاه سرخ نمدی بلندی بود که به دوازده ترك یا چین، نمادی از دوازده امام شیعه، منتهی می‌شد. گرد کلاه یا تاج نمدین سرخ، دستاری سپید یا سبز (سادات) و با طلایی گلابتون دوزی شده یا رنگارنگ از جنس پشم، ابریشم، کتان، زربفت می‌پیچیدند (شیخی و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۵). رنگ پوست افراد در نگاره‌ها متناسب با سن آنها انتخاب شده است؛ افراد جوان‌تر رنگ پوست روشن‌تر و پیران رنگ پوست تیره‌تر دارند.

تحلیل احساسی رنگ در نگاره منتخب ۲

رنگ صورتی استفاده شده در سایبان و چادر لطافت خاصی به صحنه بخشیده است. خدم و حشم بسیار، ظروف دربدار طلایی، پارچه‌های منقوش رنگارنگ سبز و لاجورد لباس افراد، سایبان‌های منقوش و زیبا، زین و یراق مذهب و منقوش چهارپایان همه و همه نشان از ثروت و تمکن کاروان لیلی دارد. به نظر می‌رسد پراکندگی رنگ‌ها در این نگاره، بیشتر در خدمت ریتم و حرکت هستند و به پویایی آن کمک کرده‌اند. علاوه بر این نوعی لطافت و زنانگی در رنگ‌های صورتی و طلایی نگاره محسوس است.

تحلیل نمادین رنگ در نگاره منتخب ۲

رنگ لباس مجنون در این نگاره بالاپوشی به رنگ آبی و نشانی از سالکین مبتدی است. رنگ لباس لیلی قرمز با گل‌هایی طلایی است و بسیار فاخر که نشان از تمکن و ثروت او و نماینده ظاهری زیبا در کسوت دنیوی معشوق است که چون زر، گران‌بها و درعین حال دنیوی و ناسوتی است. در مقابل آسمان طلایی این نگاره، رمز روشنی، تابناکی و خلوص و پاکی لاهوتی است. درختی با سیب‌های قرمز هم در بالای تصویر قرار دارد که معنای نمادین عشق، در فرهنگ ایرانی است.

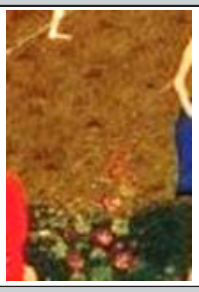
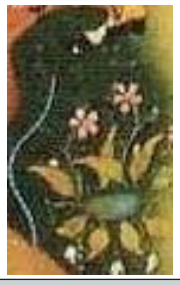
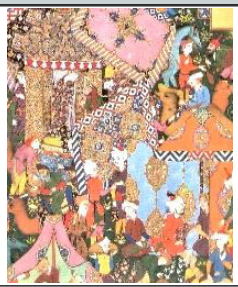
تحلیل یافته‌ها

بررسی تطبیقی تحلیل بصری رنگ در دو نگاره

بررسی تطبیقی دو نگاره منتخب نشان می‌دهد که برخلاف تقارب موضوعی دو نگاره، نگارگران از جلوه‌های بصری رنگی متفاوت برای روایت داستان استفاده کرده‌اند. بررسی تطبیقی تحلیل بصری کاربرد رنگ این دو نگاره، در جدول ۲ آمده است. داده‌های جداول ۱ و ۲ نشان می‌دهند که:

- رنگ‌های سفید و طلایی بسیاری در نگاره خمسه تهماسبی استفاده شده، درحالی‌که برتری سهم رنگ صورتی و طلایی در نگاره هفت‌اورنگ مشهود است. بعلاوه رنگ‌های سرد و خاموش در نگاره خمسه تهماسبی و در مقابل رنگ‌های گرم و روشن در نگاره هفت‌اورنگ بیشترند.
- دو نگاره در کاربرد سبز تیره برای سبزه‌زار دشت در نگاره اول و سبزی دامنه کوه در نگاره دوم تطابق دارند. طلایی گرم زمینه در نگاره خمسه تهماسبی، گستردگی دشت و فضای فراخ محل اسکان قبیله لیلی را نشان می‌دهد ولی تعدد آبژه‌ها در نگاره هفت‌اورنگ مجالی برای دیدن زمینه نداده و محدودیت فضای کاروان و شلوغی آن محسوس است. درعوض طلایی در آسمان این نگاره استفاده شده است.
- رنگ لباس زنان در نگاره خمسه تهماسبی عبارتند از: قرمز، سبز، لاجوردی، زرد، صورتی و آبی که بیشتر ساده و بدون طرح هستند که حاصل سادگی زندگی عشایری است اما لباس زنان در نگاره هفت‌اورنگ به رنگ‌های طلایی، قرمز، سبز و اکثرا با نقوش زربفت و گل‌دار است.
- رنگ لباس مردان در نگاره خمسه تهماسبی، سیاه و سفید راه‌راه لباس عشایر و قهوه‌ای سیر و آبی ساده است اما در

جدول ۲- بررسی تطبیقی تحلیل بصری رنگ در دو نگاره منتخب (نگارندگان)

	موضوع	نگاره منتخب ۱	نگاره منتخب ۲
تحلیل بصری رنگ	رنگ زمینه		
		سبز تیره و طلایی	سبز تیره
	رنگ لباس زنان		
		قرمز، سبز، لاجوردی، زرد، صورتی و آبی اکثرا ساده و بدون طرح	طلایی، قرمز، سبز و اکثرا با نقوش زربفت و گل‌دار
	رنگ لباس مردان		
		سیاه و سفید راه‌راه، قهوه‌ای سیر و آبی ساده	سبز، قرمز، قهوه‌ای کمرنگ و پررنگ، زرد، آبی ساده و بدون طرح
	رنگ خیمه‌ها		
		سفید، سیاه ساده و قرمز طرح دار	طلایی، لاجورد، نارنجی، صورتی طرح دار و فاخر
	رنگ آسمان		
		لاجوردی	طلایی

نگاره هفت‌اورنگ بسیار متنوع و سبز، قرمز، قهوه‌ای کمرنگ و پررنگ، زرد، آبی ساده و بدون طرح است.

- رنگ خیمه‌های سفید، سیاه‌چادرها و خیمه‌ی قرمز نگاره خمسه تهماسبی در مقابل تنوع رنگ‌های شاد و روشن، صورتی و آبی خیمه‌های هفت‌اورنگ و اسلیمی‌ها و ختایی‌های زیبای لاجورد و طلا و سبز در خیمه‌های هفت‌اورنگ، تفاوت آشکار این دو نگاره را در کاربرد رنگ و تزئینات نگاره نشان می‌دهد.

به‌طورکلی کیفیت بصری رنگ و تنوع رنگ‌های به‌کاررفته در دو نگاره بسیار متفاوت است و این نشان‌دهنده تمایز نحوه کاربرد رنگ توسط نگارگران مکتب دوم تبریز و نگارگران مکتب مشهد است. کثرت کاربرد رنگ‌های روشن و گرم مکتب مشهد در مقایسه با برتری رنگ‌های سرد و خاموش به‌کاررفته در مکتب دوم تبریز، در این دو نگاره به‌وضوح پیداست که جلوه زیباتر بصری را در نگاره هفت‌اورنگ سبب شده است.

بررسی تطبیقی تحلیل احساسی رنگ در دو نگاره

همان‌طور که در جدول ۳ آمده است، بررسی تطبیقی حس‌آمیزی رنگ در دو نگاره منتخب نشان می‌دهد که در مکتب مشهد از گزینه‌های رنگی متنوع‌تری برای بیان احساسی رنگ استفاده شده است:

- رنگ‌های قرمز آتشین در مجاورت سیاه و سفید در خمسه تهماسبی و قرمز و صورتی‌ها در کنار طلایی و لاجوردی هر دو برالقای حس عاشقانه ناظرند اما در نگاره خمسه این عشق، گویی با حسی واقع‌بینانه و با معرفت، بینش و سکون همراه است و در نگاره هفت‌اورنگ با شکوهی شاعرانه و لطافتی زنانه.

- رنگ‌های سبز، طلایی و لاجوردی نگاره خمسه تهماسبی حسی معنوی و ملکوتی را القا می‌کنند درحالی‌که رنگ‌های صورتی، لاجورد و طلایی نگاره هفت‌اورنگ احساسی فرح‌بخش و لطیف را تداعی می‌کنند و این شاید بیش از پیش تمایز دو نگاره را در عین تقارب موضوعشان نشان می‌دهد.

- شور و حرکت حاصل از کاربرد زیاد رنگ‌های سفید و قرمز حاصل در نگاره خمسه تهماسبی بسیار کمتر از شور و حرارت و تکاپویی است که رنگ‌های متنوع، شاد و روشن، نارنجی و زرد فراوان نگاره هفت‌اورنگ به بیننده القا می‌کند و این به سبب حالت سکون حاکم بر نگاره خمسه تهماسبی حاصل از اسکان قبیله لیلی در دشت باشد که در تضاد با حال و هوای حرکت و اطراق موقت نگاره هفت‌اورنگ است که توسط نگارگران توانای هر دو نگاره به مدد رنگ، به‌خوبی نشان داده شده است. بعلاوه تن برهنه، لاغر و نیم‌تنه آبی ساده در نگاره خمسه تهماسبی بر تن مجنون، همچنان‌که در نگاره هفت‌اورنگ هم تن برهنه و بالاپوش آبی ساده بر تن مجنون است، هر دو حس رقتی را به بیننده القا می‌کند که هم حاصل تن زرد و پژمرده اوست که در هر دو نگاره پیداست و هم حاصل یک‌رنگی‌اش.

بررسی تطبیقی تحلیل نمادین رنگ در دو نگاره

همان‌طور که در جدول ۴ آمده است، تحلیل نمادین رنگ در دو نگاره نیز دارای تفاوت و شباهت‌هایی است:

- رنگ لباس مجنون در هر دو نگاره منطبق است و این آبی ساده نماد سالکیست بی‌پیرایه و مدهوش که در مرحله‌ای از وجد و استغراق است که جز لیلی نمی‌بیند و برای نیم نگاهی، حاضر است آزادی خویش به دست غل و زنجیر بسپارد و تا جلوی خیمه لیلی برسد، همانطورکه به نزدیک کاروان او می‌رود تا مگر لحظه‌ای او را ببیند.

- رنگ لباس مردان در نگاره خمسه تهماسبی، رنگ‌های نمادین بادیه‌نشینان و عشایر عرب است که در این دشت وسیع سکنی گزیده‌اند و رنگ‌های سرد نگاره هم به این آرامش و ایستایی ناظر است اما رنگ و طرح لباس مردان در نگاره هفت‌اورنگ، رنگ‌هایی متنوع با طرح‌هایی طلایی، الوان و فاخر و همان لباس قزلباش‌هاست که نشان از تمکن کاروانیانی دارد که به‌سویی روانه و در حال سفرند که به‌خوبی در رنگ‌های گرم و پرتحرک این نگاره انعکاس یافته است.

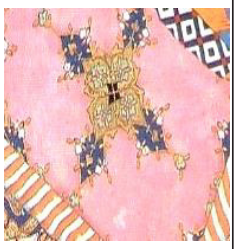
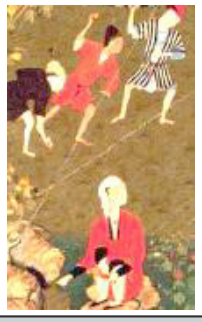
- در نگاره خمسه تهماسبی، لیلی در لباس لاجوردی و سبز نشسته بر زیراندازی سپید در درون خیمه، معنایی مقدس، عمیق و لاهوتی از عشق را نشان می‌دهد. درحالی‌که رنگ سرخ و طلایی لباس لیلی درحالی‌که بیرون از خیمه ایستاده است، در نگاره هفت‌اورنگ نتوانسته معنای عمیق و معنوی عشق را نشان دهد و آن را به ظواهر دنیوی آراسته است که این امر هم می‌تواند نماینده برداشت متفاوت معنای عشق توسط نگارگران باشد و هم به‌دلیل فضای اجتماعی و مذهبی خاص کارگاه تبریز زیر نظر شاه تهماسب که ظاهرا در مکتب مشهد کمتر مورد توجه قرار گرفته و نگارگان کارگاه شاهزاده ابراهیم میرزا در کاربرد رنگ مجبور به رعایت چنین ملاحظاتی نبوده‌اند. در نسخه خمسه تهماسبی هنرمندان تمایل داشتند که از رنگ‌های گرم کمتر استفاده کنند.

محدود به سفید و سیاه و قرمز است. نمادی از روشنایی آتشین عشق در میان نور سفید مطلق ازلی و سیاهی ظلمت گمراهی. سپیدی خیمه‌ها نمادی از آگاهی است و لیلی نه درون خیمه قرمز بلکه درون خیمه سفید بر زیراندازی سفید، نشسته است و به مجنون نظاره می‌کند. حال آنکه خیمه‌های رنگارنگ کاروان لیلی در نگاره هفت اورنگ، نمادی از جلوه دنیایی عشق است در صورت ظاهری فاخر و فریبنده و البته خیمه لیلی فاخرتر و منقوش با اسلیمی‌های لاجورد و طلایی و بسیار تجملی.

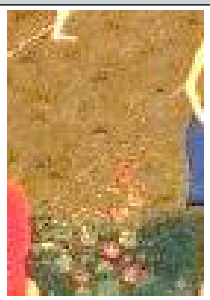
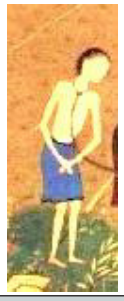
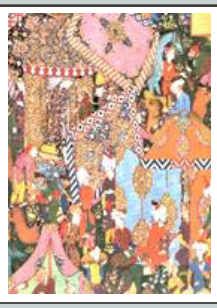
- در نگاره خمسه تهماسبی، رنگ‌های پاییزی برگ درخت کهنسال چنار که خود نماد جاودانگیست، در تضاد آشکار با درختی که شکوفه‌های صورتی آن از دور پیداست، نمادی از وارستگی است. زرد شدن و درنهایت افتادن برگ‌ها بر برائت از گناهان و رسیدن به مقامی بالاتر در مسیر سیر و سلوک بنده، دلالت دارد و درخت سپیدار جوان با برگ‌های سبز و زرد که در مسیر نسیمی قامت خم نموده است، می‌تواند نماد نوپایی عشق مجنون باشد در برابر لیلی. این در مقابل معنای سیب‌های سرخ ممنوعه درخت پربار نگاره هفت اورنگ ابراهیم میرزاست که عشق را وادی پرمخاطره و پرجاذبه‌ای می‌نمایاند که سالک نوپای آواره را به هرسو می‌کشاند.

- رنگ‌های طلایی، سبز و لاجوردی زمینه در نگاره خمسه

جدول ۳- بررسی تطبیقی تحلیل احساسی رنگ در دو نگاره منتخب (نگارندگان)

موضوع		نگاره منتخب ۱	نگاره منتخب ۲
تحلیل احساسی رنگ	رنگ‌های عاشقانه		
		قرمزهای آتشین در کنار سفید و سبز و لاجوردی	قرمز و صورتی‌های بسیار
	رنگ‌های فرح‌بخش		
		طلایی، سفید، قرمز، آبی و لاجوردی	طلایی، نارنجی، صورتی و آبی
	رنگ‌های پر شور و حرکت		
		زرد و قرمز بسیار	نارنجی و قرمز بسیار

جدول ۴- بررسی تطبیقی تحلیل نمادین رنگ در دو نگاره منتخب (نگارندگان)

موضوع		نماد	نگاره منتخب ۱	نماد	نگاره منتخب ۲
تحلیل نمادین رنگ	رنگ زمینه	وسعت و ملکوت	 زمین طلایی، سبز و لاجوردی	ملکوت و معنویت	آسمان طلایی
	رنگ لباس لیلی	پاکی و معصومیت و ثروت	لاجوردی و سبز	ثروت و عشق	طلایی و قرمز
	رنگ لباس مجنون	سادگی و سلوک	 آبی ساده	سادگی و سلوک	آبی ساده
	رنگ‌های خیمه‌ها و لباس افراد	سادگی زندگی عشایری	سفید سیاه و قرمز- رنگ مخصوص لباس‌های عشایری	مردانه و زنانه بودن ثروت و تمکن مالی	 طلایی، لاجورد، نارنجی، صورتی طرح دار و فاخر

رنگ‌های پرتلالو، زنده و روشن برای نگارگری انتخاب نمی‌شود و به‌جای آن از رنگ‌های خاموش استفاده می‌شود. به خاطر مراعات جَو اجتماعی مضامین نگاره‌ها نیز تا جایی که امکان دارد محترمانه انتخاب شده‌اند (حاجی نژاد، ۱۳۹۶: ۱۲).

رنگ خیمه‌ها در نگاره خمسه تهماسبی ساده و بی آلایش و

تهماسبی نمادی از پیوند لاجوردی ملکوت و سبز باغ بهشت با طلایی خاک است که در مقابل رنگ طلایی آسمان در نگاره هفت‌اورنگ که مراتب سیر و سلوک انسان را تداعی می‌کند از خاک تا به افلاک و این ممکن نیست الا به مدد عشق، آنچه محتوای نگاره بر آن ناظر است.

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» از خمسه تهماسبی و نگاره «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی» از هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا بر اساس نظریه رنگ ایتن پرداختیم. استفاده از رنگ‌های متنوع‌تر، گرم‌تر و روشن‌تر، تضادهای رنگی زیبا و همجواری رنگ‌های مکمل در رنگ لباس مردان و زنان، رنگ خیمه‌ها و سایر اجزا در نگاره هفت‌اورنگ نشان از تمایز آشکار بصری و جلوه زیباتر کاربرد رنگ در مکتب مشهد نسبت به مکتب دوم تبریز دارد که در آن رنگ‌های سرد بسیار، محدود، خاموش و محتاطانه به‌کار رفته‌اند. از طرفی یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد این دو نگاره به‌لحاظ کاربرد احساسی و نمادین رنگ، دارای تفاوت معنایی‌اند. رنگ‌های نگاره خمسه تهماسبی حس آرامشی توام با سکون، معرفت و ملکوت را القا می‌کنند اما رنگ‌ها در نگاره هفت‌اورنگ پرشور و حرکت، لطیف و درعین‌حال تجملی هستند. همچنین کاربرد رنگ در معنای نمادین در نگاره خمسه تهماسبی، مفهوم عشق با معنویت، آگاهی، ملکوت و لاهوت را نشان می‌دهد و در نگاره هفت‌اورنگ، کاربرد نمادین رنگ معنای دیگری از مفهوم عشق را تداعی می‌کند که معنایی شاعرانه، پرزرق‌وبرق، دنیوی، در حال تغییر، پرشور و تکاپو است.

تنها شباهت دو نگاره، رنگ آبی لباس مجنون است که نماد سالکی است نوپا و بی‌پیرایه که با رسیدن به نزدیک لیلی، به مرحله‌ای از وجد و استغراق می‌رسد که جزلیلی نمی‌بیند. به‌طورکلی، بررسی تطبیقی دو نگاره منتخب بر اساس نظریه رنگ این نشان می‌دهد که تفاوت‌های آشکاری در کاربرد رنگ در دو نگاره وجود دارد که به‌نظر می‌رسد هم به تمایز نحوه کاربرد رنگ در مکاتب دوم تبریز و مشهد مربوط باشد، هم به تفاوت بین دریافت مفهوم وجودی عشق توسط دو نگارگر و شاید هم به فضای خاص اجتماعی و مذهبی حاکم بر کارگاه تبریز تحت حمایت شاه تهماسب و کارگاه مشهد تحت حمایت شاهزاده ابراهیم میرزای صفوی مربوط باشد که تفاوت معنایی و محتوایی این دو نگاره را با وجود تقارب موضوعی سبب شده است.

درواقع، تطبیق یافته‌ها نشان می‌دهد که بر اساس نظریه رنگ ایتن، علیرغم زیبایی جلوه‌های بصری رنگ در نگاره هفت‌اورنگ و استفاده از رنگ‌های گرم، شاد و لطیف در مکتب مشهد و باوجود فضای محتاطانه و خاص کارگاه تبریز و به‌مدد کاربرد هوشمندانه رنگ‌های خاموش و سرد، برخلاف انتظار و به‌لحاظ احساسی و نمادین، شاهد بازتاب بهتر معنای عمیق و والای عشق در نگاره خمسه تهماسبی در مکتب دوم تبریز نسبت به نگاره هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا در مکتب مشهد هستیم.

پی‌نوشت

1 Sherve Simpson

2 Johannes Itten

۳. نسخه هفت‌اورنگ شاهزاده ابراهیم میرزا در گالری فریر واشنگتن به شناسه 1946/12F نگهداری می‌شود. آدرس الکترونیکی موزه: http://www.freersackler.si.edu.

۴. نسخه‌ی خمسه‌ی نظامی تهماسبی در موزه‌ی بریتانیا با شماره‌ی 1948,1209,0.1 ثبت شده است. آدرس الکترونیکی موزه: https://www.britishmuseum.org.

5 Resolution

۶. فام صفتی از رنگ است که جایگاه آن را در سلسله رنگی (از قرمز تا بنفش) مشخص می‌کند، فام را می‌توان مشخص‌کننده اسم عام رنگ‌ها تعریف کرد (قرمز، آبی یا زرد). به همین ترتیب رنگ‌های سفید، خاکستری و سیاه جزء دسته‌بندی عمومی بی‌فام محسوب می‌شوند. قرمز، زرد، آبی را فام‌های اولیه می‌گویند و چون مبنای سایر فام‌ها هستند، رنگ‌های اصلی نیز نام گرفته‌اند (حسینی راد، ۱۳۸۷: ۱۲۰-۱۱۶).

۷. میرسیدعلی فرزند میرمصور بود و در سال ۳۱۳ ه.ق در تبریز چشم به جهان گشود. در نزد پدر، شاهزاده محمد و آقامیرک آموزش دید و در چهره‌پردازی، تذهیب، آب‌رنگ و نقاشی‌های روغنی و به‌خصوص جلدسازی مهارت والایی داشت. با رویگردانی شاه‌تهماسب از هنر با پدرش میرمصور به نزد فرمانروای هند همایون گورکانی رفت و بدین‌ترتیب مکتب نگارگری گورکانی هند شکل گرفت (پاکباز، ۱۳۸۸: ۹۳).

۸. شیخ محمد اهل سبزوار بود و تا زمانی که ابراهیم میرزا در مشهد بود در کنار او کار می‌کرد و در حدود ۹۹۶ ه.ق در قزوین درگذشت وی در فاصله سال‌های ۹۶۳ تا ۹۷۲ ه.ق یازده نگاره از هفت‌اورنگ را کار کرد (آژند، ۱۳۸۴: ۷۲).

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۴). ***مکتب نگارگری تبریز- قزوین و مشهد***، تهران فرهنگستان هنر

آژند، یعقوب (۱۳۹۲). ***نگارگری ایران***، جلد دوم، تهران سمت.

ایتن، یوهانس (۱۳۹۱). ***کتاب هنر رنگ***، ترجمه عربعلی شروه. تهران:

یساولی.
پاکباز، رویین (۱۳۹۰). ***نقّاشی ایرانی از دیرباز تا امروز***، تهران: زرو سیمین.
پورعلیخان، هانیه (۱۳۸۰). ***دنیای اسرارآمیز رنگ‌ها***، تهران: هزاران.
جامی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد (۱۳۷۸)، ***مثنوی هفت اورنگ***، تهران: میراث مکتوب.
حاجی نژاد، سارا (۱۳۹۶). تحلیل نگاره‌های خمسه‌ی نظامی تهماسبی در بستر تاریخی-هنری مکتبِ نگارگریِ تبریزِ صفوی، ***چهارمین همایش متن‌پژوهی ادبی***، تهران.
حسین‌زاده قشلاقی، سارا و مونسی سرخه، مریم (۱۳۹۵). بررسی وجوه اشتراک و افتراق پارچه‌های عصر صفوی و عثمانی، ***نگره***، شماره ۴۱، ۹۴-۱۱۲.
حسینی، مهدی (۱۳۸۵). هفت اورنگ (جامی به روایت تصویر)، ***کتاب ماه هنر***. ۶-۱۹.
حسینی راد، عبدالمجید (۱۳۸۷). ***مبانی هنرهای تجسمی***، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی.
رهنورد، زهرا (۱۳۹۳). ***تاریخ هنر ایران در دوره‌ی اسلامی: نگارگری***، تهران: سمت.
رییسی‌گیگلو، اردلان و شهبازی شیران، حبیب (۱۳۹۵). مقایسه نگارگری مکاتب تبریز دوم (صفوی) و مشهد (ابراهیم میرزا) با تاکید بر نگاره‌های شاهنامه تهماسبی و هفت اورنگ جامی، ***سومین کنگره بین‌المللی پژوهش‌های کاربردی علوم انسانی اسلامی***، گرگان.
شایسته‌فر؛ مهناز (۱۳۸۶). جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه تهماسبی، ***مطالعات هنر اسلامی***، شماره ۷، ۷-۲۲.
شرو سیمپسون، ماریانا (۱۳۸۲). ***شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران. شاهکارهای نقاشی از قرن دهم***، مترجم: عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، مقدمه و ویرایش: آیدین آغداشلو. تهران: نسیم دانش.
شریف‌زاده، محمدرضا و تقدس نژاد، زهرا (۱۳۹۸). بررسی تطبیق داستان نگاره مجنون در میان ددان خمسه طهماسبی با نگاره پارچه مضبوط در موزه بوستون به شماره ثبت ۲، براساس نظریه بینا متنیت، ***مطالعات هنر اسلامی***، شماره ۲۹، ۳۴-۴۶.
شعبان پور، منیره (۱۳۸۲)، مکتب نگارگری هرات و هفت اورنگ، ***کتاب ماه هنر***، شماره ۶۳ و ۶۴، ۸۶-۹۲.
شهنوازی، بهناز (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی جلوه گوناگون خورشید براساس نجوم قدیم در اشعار نظامی و انعکاس آن در خمسه شاه تهماسبی، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۱۶(۳۸)، ۲۳۰-۲۴۴.
شیخی، علیرضا، میرصانع، عاطفه سادات. (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی فرم سرپوش شاهانه در دوره‌های صفویه و قاجار، ***جلوه هنر***، ش ۱۱، ۳۳-۴۲.
قاضی زاده، خشایارو خزایی، محمد (۱۳۸۴). مقامات رنگ در هفت پیکر نظامی، ***مطالعات هنر اسلامی***، سال ۲، شماره ۳، ۷-۲۴.
عظیمی نژاد، مریم؛ خواجه احمد عطاری، علیرضا؛ نجارپور جباری، صمد؛ تقوی نژاد، بهاره (۱۳۹۶). تحلیل ساختاری طرح‌های تذهیب در نگاره‌های هفت اورنگ ابراهیم میرزا، ***باغ نظر***، ۱۵ (۶۹)، ۳-۵۰.
کورکیان، ای ام و سیکر، ژ پ (۱۳۷۷). ***باغ‌های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران***، ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان روز.
محبی، بهزاد. حسن خانی قوام، فریدون. امانی، مریم (۱۳۹۷). بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دوره صفویه. ***هنرهای صناعی اسلامی***، شماره ۱، ۱۲۷-۱۳۹.
مهدی زاده، علی رضا. (۱۳۹۴). مقایسه تطبیقی نگاره «معراج» در خمسه نظامی و فال نامه تهماسبی، ***جلوه هنر***، ش ۷، ۵-۱۶.
نصیری، محمد؛ افراسیاب پور، علی اکبر. احمدی، فریبا (۱۳۹۵). نماد عرفانی رنگ در هنر و معماری اسلامی، ***عرفان اسلامی***، سال چهاردهم، شماره ۵۶، ۵۳-۷۱.
هاشمی، غلامرضا؛ شیخی، علیرضا؛ دولت آبادی، فهیمه (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی تزئینات معماری در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و هفت اورنگ ابراهیم میرزا، ***مطالعات تطبیقی هنر***، دوره ۹، شماره ۱۸، ۵۱-۷۰.

References

Azhand, Y. (2005). ***Tabriz and Qazvin - Mashhad painting***, Tehran: Farhangestan-E Honar (Text in Persian).
Azhand, Y. (2016). ***Iranian Painting (Research in the History of Iranian Painting)***, Tehran: Samt (Text in Persian).
Azimi Nejad, M., Khajeh, A., Najarpour, A., Taqvi Nejad, B. (2016). Structural analysis of gilding designs in Haft Orang paintings by Ebrahim Mirza, ***Bagh-e Nazar***, 15 (69), 3-50.
Ghazizadeh, K., Khazaei, M. (2005). Characteristic of Colors in Haft Peykar Nizami, ***Islamic Art Studies***, Volume 2, Number 3, 7-24. (Text in Persian).
Hajinejad, S. (2017). ***Analysis of Khamseh Nezami Tahmasebi paintings in the historical-artistic context of Safavid Tabriz School of Painting***, 4th Conference on Literary Text Studies, Tehran. (Text in Persian).
Hashemi, G., Sheikhi, A., Dolatabadi, F. (2018). Comparative study of architectural decorations in the Baysonghori Shahnameh and Ibrahim Mirza' s Haft Awrang Paintings, ***Comparative Studies of Art***, Volume 9, Number 18, 51-70. (Text in Persian).
Hosseinzadeh, G.S., Munsi, S.M. (2016). Investigating the commonalities and differences between the fabrics of the Safavid and Ottoman eras, ***Nagareh***, No. 41, 94-112. (Text in Persian).
Hosseini, M. (2006). Haft Awrang (Jami according to the picture), ***Ketabmah Honar***, 6-19. (Text in Persian).
Hosseini Rad, A. (2008). ***Foundations of Visual Arts***, Tehran: iran text school books.
Itten, J. (2012). ***The Art of Color; the Subjective Experience and Objective Rationale of color***. Tehran: yassavol.
Jami, N. (1999), ***Masnavi Haft Awrang***,Tehran: Miras Maktoob (Text in Persian).
Jégou, L. (2013) ***Color Proportion of an Image, A tool by L. Jégou***, Université de Toulouse-Le Mirail, Dépt. De Géographie, 2013-07, version 07/25/13
Kevorkian, A.M., Seeker, J. P. (1998). ***The Gardens of Desire: Seven Centuries of Persian Painting***, (translated by P. Marzban). Tehran: Farzan Rooz.
Mehdizadeh, A. (2014). Comparative comparison of «Meraj» diary in Khamseh Nezami and Tah-

masebi›s fortune-telling, ***jelve-y-honar***, vol. 7, 5-16. (Text in Persian).
Mohebbi, B., Hasankhani Ghavam, F., Amani, M. (2017). Investigating the relationship between social status and clothing color selection in Safavid period paintings, ***Islamic Industrial Arts***, No. 1, 127-139. (Text in Persian).
Nasiri, M., Afrasiabpour, A., Ahmadi, F. (2015). The Mystical Symbol of Color in Islamic Art and Architecture, ***Islamic Mysticism***, No. 56, 53-71 (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2011). ***Iranian Painting: From Past till Today***, Tehran: Zarin-o-Simin (Text in Persian).
Pour AliKhan, H. (2001). ***The Mysterious World of Colors***, Tehran: Hezareh (Text in Persian).
Rahnavard, Z. (2014). ***History of Iranian Art in the Islamic Period: Painting***, Tehran: Samat (Text in Persian).
Reisi G.A., Shahbazi, S.H. (2016). ***Comparison of Tabriz (Safavid) and Mashhad (Ebrahim Mirza) School of Painting with emphasis on the paintings of Shahnameh, Tahmasebi and Jami's Haft Awrang***, 3rd International Congress of Applied Research in Islamic Humanities, Gorgan (Text in Persian).
Shabanpour, M. (2003). Herat School of Painting and Haft Awrang, ***Ketabmah Honar***, No. 63 and 64, 86-92 (Text in Persian).
Shahnavazi, B. (2020). A Comparative Study of the Various Effects of the Sun Based on Ancient Astronomy in Nizami Poems and Its Reflection in Khamseh Shah Tahmasebi, ***Islamic Art Studies***, 16 (38), 230-244 (Text in Persian).
Sharifzadeh, M.R., Taqdasnejad, Z. (2019). A Comparative Study of Majnun Image Story Among Wild Beasts of Shah Tahmasp›s Khamseh (Five Persian books) with Textile Image Recorded in Boston Museum, Registration number: 1928.2, based on Intertextuality Theory, ***Islamic Art Studies***, No. 34, 29-46 (Text in Persian).
Shayestehfar, M. (2007). Thematic position and aesthetics of poetry in Khamseh Shah Tahmasebi›s paintings, ***Islamic Art Studies***, No. 7, 7-22 (Text in Persian).
Sheikhi, A., Mirsane, A. (2019). Comparative Study of the Form of Kings' Cap in the Safavid and Qajar Eras, ***jelve-y-honar***, Vol. 11, 33-42 (Text in Persian).
Simpson, S.M. (2003). ***Persian Poetry, Painting and Patronage: Illustrations in a 10th-Century Masterpiece***, (Translated by A. Barati and F. Kiani) Tehran: Nasim Danesh (Text in Persian).

A Comparative Study of the Use of Color in Shah Tahmaseb's Khamseh and Ibrahim Mirza's Haft Awrang Based on Itten's Theory of Color (A Case Study of Two Paintings) [1]

Zohreh Taher[2]
Hashem Hoseini [3]

Research Paper
Received: 2021-04-02
Accepted: 2021-09-08

Abstract

Iranian literature and painting have a deep connection, especially during the Safavid period, Iranian painters created magnificently illustrated manuscripts such as Shah Tahmaseb's Khamseh and Ibrahim Mirza's Haft Awrang. The painters of the Second Tabriz School and the Mashhad School painted these two valuable manuscripts in H. 946-950 (1539-1543 AD) and H. 963-973 (1556-1566 AD). Therefore, a comparative study of these paintings can yield valuable information from both schools. For this purpose, we chose two paintings named «Majnoon Coming to Lily's Tent» among 17 paintings of Shah Tahmaseb's Khamseh and «Majnoon Approaching Lily's Caravan» among 28 paintings of Ibrahim Mirza's Haft Awrang and studied the use of color according to Itten's color theory in these paintings. This theory examines color aesthetics from the three visual, emotional, and symbolic aspects.

Colors have a transcendent aspect in Iranian painting. Each color has its own allegory and there is a relationship between each color and sensations of man and the soul. The color in Iranian painting, instead of imitating the natural colors, reflects an extraterrestrial reality outside the world of the senses. Correct knowledge and understanding about color combinations and the right choice of each color express the symbolic meaning of colors and their interaction in the human psyche. For example, the colors green, yellow, blue, and red in Persian painting not only reflect the visual and sensory beauty of the color but also the deep and symbolic meanings behind these colors, which are known and used by Iranian painters very well. Based on the views of Muslim thinkers, green is a sign of goodness and a symbol of life, a blend of knowledge and belief, a soothing color, a harbinger of peace and freshness, a perseverance expression and determination. Green is also a symbol of faith and belief, and resurrection in religion. Blue creates a kind of inner judgment in people and makes them think about themselves and their feelings. Blue is the color of the cape of the Sufis who were at the beginning of the moral path. Sky blue symbolizes God's kingdom and infinite mercy. Azure blue represents the expanse of the calm sky on clear mornings, while red is a sign of knowledge and wisdom. To our knowledge, there is little research comparing the use of color in the two major schools of painting: the Second Tabriz School and the Mashhad School. It is also important to learn more and more about Iranian literary and painting works, especially during the Safavid period, not only because of their literary and artistic merits but also to recognize the background of Iranian culture and identity. Therefore, we aim to compare the use of color in two selected paintings from visual, emotional, and symbolic perspectives. The main question is: How the colors are used in the two paintings according to Itten's color theory? The research hypothesis is that there are probably visual, emotional, and symbolic differences in the use of color between the two paintings. The research method is comparative-analytical. The statistical population of this work are taken from Ibrahim Mirza's Haft Awrang in the Freer Washington Gallery and Khamseh Shah Tahmaseb in the British Museum. We used Itten color theory to analyze the data and studied the color use method visually, emotionally, and symbolically. Johannes Itten (2009) presented the color theory in a book called The Art of Color. In this book, he deals with the scientific and practical issues of color and believes: «It is the color of life. Because the world without color appears dead. Light creates color, just as light creates a flame. Like the tone of voice. It gives color and shines to words, color conveys a spiritual sound in form.» (Itten, 2009). Itten theory examines color aesthetics in three ways: an impression (visual), expression (emotional), and construction. Impression of color focuses more on the manifestations of color in the nature. Color expression examines the mental and emotional values that color expresses, and finally, it examines the symbolic meaning of color in construction. To separate the colors and determine the share of each color in the picture, we used the software «Image color share recognition» (Jégou, 2013). It is important to note that the error rate is due to the quality and we can neglect the image's resolution due to the nature of this study. Because this error will not affect the results. The findings show that there is a clear visual difference and a more beautiful use of color in the colors of men's and women's clothing, tents and other components in the Mashhad School compared to the Tabriz II School, due to the use of more diverse, warmer and more beautiful, and brighter colors, beautiful color contrasts and closeness of complementary colors in Haft Awrang; whereas In Tabriz II School, cold, limited, quiet and cau-

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35605.1628

2-Department of Art Research, Art Faculty, Neyshabur University, Neyshabur, Iran, Corresponding Author.
Email: ztaher@neyshabur.ac.ir

3-Associate Professor, Department of Art Research, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.
Email: h.hoseini@neyshabur.ac.ir.

tious colors were used. On the other hand, the findings of this study show that these two paintings have semantic differences in terms of the emotional and symbolic use of color. The colors of Khamseh Tahmasebi's painting evoke a sense of serenity, knowledge, and kingship, but the colors in the Haft Awrang paintings are passionate and vibrant, delicate, and at the same time luxurious. In addition, while the symbolic use of color in Khamseh Tahmasebi describes the concept of love with spirituality, consciousness, kingship, and divinity, the symbolic use of color in Haft Awrang paintings evokes another meaning of the concept of love, poetic, glamorous, passionate and eager. The only similarity between the two paintings is the blue color of the frantic dress, a symbol of a young and humble seeker approaching Leily, reaching a stage of enthusiasm and immersion in which he only sees Leily. Overally, a comparative study of the two selected paintings based on Itten's color theory shows that there are obvious differences in the use of color in the two paintings; Tabriz and Mashhad. Despite the thematic convergence, there is a difference in meaning and content between these two paintings, because the love had different meanings for the two painters, and there was deference depending on the special social and religious atmosphere of the Tabriz workshop under the auspices of Shah Tahmasb and the Mashhad workshop under the auspices of Prince Ibrahim Mirza.
In fact, the findings show that according to Itten color theory, despite the beauty of colorful visual effects in Haft Awrang and the use of warm, cheerful, and soft colors in Mashhad school, and also the cautious and private atmosphere of Tabriz workshop and school, emotionally and symbolically, we can see a better reflection of the deep and sublime meaning of love in Khamseh Tahmasebi's painting from Tabriz's second school rather than in Ibrahim Mirza's Haft Awrang from Mashhad school.
Keywords: Safavid Art, Mashhad School of Painting, Tabriz Second School of Painting, Ibrahim Mirza's Haft Awrang, Shah Tahmaseb's Khamseh, Itten's Theory of Color.