Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Autumn 2026 - NO 79

Research Article
DOI: 10.22070/negareh.2025.18752.3329

Recognition and Reading of Eight Qajar-Era Paintings on the Theme of 'Yusuf and Zulaikha' at Bonhams Auction, UK

Elaheh Panjehbashi

Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, (Corresponding author).

Abstract

Introduction: Paintings related to literature, beyond their historical significance, constitute one of the important manifestations of the relationship between visual art and literature in the history of Iranian painting. The present research examines eight rare and relatively complete paintings depicting the story of Yusuf and Zuleikha during the Qajar period. These works are influenced by the characteristics of courtly painting and portraiture of the period and are analyzed from visual and stylistic perspectives. The selected collection consists of eight paintings that form a relatively continuous narrative sequence based on the story of Yusuf and Zuleikha, one of the classical narratives of Iranian literature, which has been repeatedly represented by artists throughout different historical periods. These paintings reflect characteristics of early Qajar court painting in the representation of figures, costumes, ornaments, decorative motifs, and architectural spaces, while drawing upon two major sources of inspiration: religious narratives and literary traditions. The examination of this collection is significant because it provides an opportunity to identify the characteristics of early Qajar court painting and to investigate the principles through which literary narratives were transformed into visual representations. Studying these works can therefore contribute to a better understanding of the interaction between literature and painting during the early Qajar period.

Purposes & Questions: The main objective of this research is to examine eight paintings of Yusuf and Zuleikha that display the characteristics of courtly portrait painting and constitute a relatively complete and continuous narrative sequence. As a lesser-known example of the representation of this narrative in early Qajar painting, the collection has not previously been the subject of an independent and comprehensive study. Another objective is to investigate the possible identification of the artists responsible for these works. The research addresses the following questions: What are the visual characteristics through which the story of Yusuf and Zuleikha is represented in these paintings in comparison with the literary accounts of Jami and the Qur'an? What are the visual and stylistic characteristics of the works? The significance and originality of the research derive from the fact that this collection appears to have been influenced by the literary tradition of Jami, while the identities of its artists remain uncertain. Therefore, examining the stylistic characteristics of the paintings and comparing their visual elements with Jami's poetry is important and has not previously been undertaken in an independent study. The artists appear to have sought to represent Yu-

CC BY

Received: 2025-08-14
Final revision: 2026-01-05
Accepted: 2026-03-17
Early online access: 2026-03-21
Published: 2026-10-01

1
Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

suf's legitimacy and spiritual authority, as well as Zuleikha's beauty, with considerable visual precision and emphasis.
Methods: This study employs a descriptive-analytical research method. Data were collected through library research and the examination of eight paintings depicting Yusuf and Zuleikha. The works were analyzed in terms of their visual, stylistic, compositional, and iconographic characteristics, with particular attention to the representation of the main figures, costumes, ornaments, architectural settings, and landscape elements. Comparative consideration was also given to the literary narrative of Yusuf and Zuleikha in the Qur'an and Jami's literary account.
Findings and Results: The findings indicate that the continuity of the religious narrative is combined with royal representation, particularly through the visual association of Yusuf with the status and authority of Qajar rulers. In two or three of the paintings, Yusuf is depicted wearing royal attire richly decorated with jewelry and a pearl- and jewel-encrusted crown. He is also shown on horseback in a manner reminiscent of the representation of Qajar kings. At the same time, he is portrayed without a beard, and his idealized facial features emphasize his youth, purity, and exceptional status. The form of Yusuf's crown can be compared with crowns represented in portraits of Qajar rulers, suggesting a visual relationship between the representation of Yusuf and contemporary conventions of royal portraiture. According to auction documentation, the works have been attributed to "Mohammad Hasan" and "Ahmad Naqqash"; however, this attribution requires further stylistic and comparative investigation. Throughout the paintings, Yusuf is consistently represented with an idealized, youthful, and beardless face, emphasizing his purity and distinguishing him from the other figures. His figure is generally presented with greater visual emphasis and idealization. Five of the eight paintings include extensive landscape settings, with broad natural scenery occupying the upper sections of the compositions. These landscapes contain wide grassy areas, relatively low mountains and hills, green trees, and blue skies. The varied treatment of foliage, particularly through different shades of green, reflects the continuity of Iranian landscape-painting traditions influenced by the Safavid period. Overall, examination of the collection indicates that Mohammad Hasan and Ahmad possessed considerable experience in the representation of both narrative and portrait painting. Their treatment of figures, costumes, ornaments, architectural spaces, and landscapes demonstrates familiarity with the visual characteristics and artistic conventions of the early Qajar period. The collection consequently provides significant evidence for understanding the interaction of religious narrative, classical Persian literature, and royal visual culture in early Qajar painting.
Keywords: Qajar, Painting, Court iconography, Yusuf and Zuleikha, Jami, Bonhams Auction.

بازشناسی و خوانش هشت نقاشی با موضوع «یوسف و زلیخا» دورۀ قاجار در حراج بونامز انگلستان

الهه پنجه باشی *

دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۲۳ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۲۶ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۹
بازنگری نهایی: ۱۴۰۴/۱۰/۱۶ زودآیند: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

صفحه ۹۲ تا ۱۳۱
نوع مقاله: پژوهشی
DOI: 10.22070/negareh.2025.18752.3329

CC BY

چکیده

مقدمه: در این پژوهش، هشت اثر نادر و کامل پیکرنگاری با تأثیر از داستان یوسف و زلیخا در دورۀ قاجار تصویر شده است که متأثر از ویژگی‌های هنر پیکرنگاری درباری در این دوره بوده‌اند، مورد واکاوی بصری قرار می‌گیرند. این مجموعۀ پیوسته، دارای هشت نقاشی کامل از داستان یوسف و زلیخاست که از داستان‌های کلاسیک ادبیات ایرانی بوده و بارها در دوره‌های مختلف توسط هنرمندان مورد بازنمایی و نقاشی شده است.

اهداف و سؤال‌ها: اهداف اصلی این پژوهش، مطالعۀ هشت نقاشی یوسف و زلیخا با ویژگی‌های نقاشی پیکرنگاری درباری، به‌صورت مجموعه‌ای کامل و پیوسته در توالی داستان، شناخت هنرمندان این آثار با توجه به نبود امضای مشخص و تحلیل و ویژگی‌های ساختاری و بصری آثار در تطبیق با قرآن و اشعار جامی، شاعر قرن نهم ه.ق.، است. سؤال‌های پژوهش عبارت‌اند از: ۱. خوانش نقاشی‌های داستان یوسف و زلیخا دارای چه ویژگی‌های بصری در تطبیق با اشعار ادبی جامی و قرآن است؟ ۲. ویژگی‌های بصری و سبک‌شناسی آثار چگونه است؟

روش‌ها: روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی و شیوۀ جمع‌آوری اطلاعات، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و بررسی هشت نمونه نقاشی از یوسف و زلیخا انجام‌شده است.

یافته‌ها و نتایج: نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که این نقاشی‌ها با موضوع یوسف و زلیخا، با تأثیرپذیری از سورۀ یوسف در قرآن و اشعار جامی و با بهره‌گیری از ویژگی‌های ساختاری و بصری نقاشی پیکرنگاری درباری دورۀ اول قاجار شکل‌گرفته‌اند. ترکیب‌بندی‌ها پویا و شخصیت محور بوده و با تأکید بر سورۀ حضرت یوسف(ع) تصویر شده‌اند و تلاش بر نمایش داستانی تصویری با موضوعی عاشقانه و تغزلی است. هنرمندان این آثار نامعلوم‌اند، اما احتمال می‌رود محمدحسن، احمد یا شاگردان آن‌ها باشند که با این سبک کار می‌کرده‌اند و از ویژگی‌های نقاشی پیکرنگاری درباری و قوانین تصویری آن شناخت کامل داشته‌اند.

واژگان کلیدی: قاجار، نقاشی، پیکرنگاری درباری، یوسف و زلیخا، جامی، بونامز انگلستان.

* دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، هیئت‌علمی دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، (نویسنده مسئول).
Email:e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

مقدمه

داستان‌ها و روایت‌های تاریخی مهم همواره در طول تاریخ بارها بازنمایی شده و ویژگی‌های زمانه خود را در تصاویر انعکاس داده‌اند. مطالعهٔ حاضر به معرفی و بررسی یک مجموعهٔ درخشان از نقاشی یوسف و زلیخا می‌پردازد که به‌عنوان مجموعه‌ای نادر و بی‌نظیر از داستان یوسف و زلیخا، به‌صورت کامل و در ابعاد بزرگ، با نقاشی رنگ و روغن، احتمالاً برای تزیین کاخ و یا تالاری از عمارتی تهیه‌شده است؛ صحنه‌های داستان کامل و متوالی بوده و دارای قوس جناقی در بالای بوم نقاشی است که نشان می‌دهد برای نصب در تالار یا عمارتی درباری تهیه‌شده بوده است.

در طراحی این مجموعه نقاشی، احتمالاً تأثیرات نقاشی پیکرنگاری درباری دورهٔ اول قاجار به‌دقت لحاظ شده است. به گفته لیلا دیبا، کارشناس هنر دورهٔ قاجار تا قبل از این مجموعه نمونه‌ای کامل از صحنه‌های متوالی یافت نشده است و تنها نمونه موجود با این سطح و کیفیت، نمونه موزه‌ای موردبحث در پژوهش حاضر است. به همین دلیل، این پژوهش به بررسی این نقاشی‌ها و مطالعهٔ شاخصه‌های بصری آن می‌پردازد. اهداف اصلی این پژوهش مطالعهٔ هشت نقاشی یوسف و زلیخا با ویژگی‌های نقاشی پیکرنگاری درباری، به‌صورت مجموعه‌ای کامل و پیوسته در توالی داستان، است که به‌عنوان نمونه‌ای کمتر شناخته‌شده از این روایت در نقاشی دورهٔ اول قاجار، موردپژوهش مستقلی واقع نشده و در این پژوهش مطالعه می‌شود. شناخت هنرمندان این آثار که امضای مشخصی ندارند، تحلیل و ویژگی‌های ساختاری و بصری آثار، تطبیق آثار با اشعار جامی شاعر قرن نهم ه.ق و روایت داستان در قرآن از دیگر اهداف پژوهش حاضر است.

سؤال‌های این پژوهش عبارت‌اند از: ۱. نقاشی‌های داستان یوسف و زلیخا دارای چه ویژگی‌های بصری در تطبیق با اشعار ادبی جامی و قرآن است؟ ۲. ویژگی‌های بصری و سبک‌شناسی آثار چگونه است؟ شبیه‌سازی این هشت اثر نقاشی در بازشناسی این نقاشی‌ها و ارتباط و تأثیر آن با پیکرنگاری درباری دورهٔ اول قاجار را مشخص می‌کند. این مجموعه دارای شاخصه‌های اصلی شناخته‌شده نقاشی پیکرنگاری درباری دورهٔ اول قاجار بوده و ویژگی‌های سبک نقاشی این دوره را به‌خوبی نشان می‌دهد. بازنمایی دقیق پیکرها، بازنمایی تزیینات جامه‌ها و نقوش، فضاسازی و محیط، نمونهٔ موردی بازنمایی بوتیفار باهیبت فتحعلی‌شاه قاجار در خاقان نامه، غرق در جواهرات و البسه فاخر، ازجمله ویژگی‌های این مجموعه است.

در نگاه نخست، این نقاشی‌ها یکی از چشم‌گیرترین نمونه‌های بازسازی روایت یوسف و زلیخا از دورهٔ قاجار بوده که از کیفیت بصری درباری بالایی برخوردار بوده و تاکنون موردبحث و بررسی قرار نگرفته است. ضرورت و اهمیت پژوهش در ذکر این مسئله است که این مجموعه تصویری از داستان یوسف و زلیخا، با تأثیرپذیری از قرآن و اشعار ادبی جامی، نقاشی شده و هنرمندان آن مشخص نیستند. بر اساس سبک‌شناسی هنرمندان، ویژگی‌های بصری و تطبیق با قرآن و اشعار جامی، این مجموعه حائز اهمیت است و تاکنون موردبررسی قرار نگرفته است؛ ازاین‌رو ضرورت پژوهش حاضر و نوآوری آن را نشان می‌دهد.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد توصیفی- تحلیلی و روش کیفی، بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای و فیش‌برداری انجام‌شده است. تصاویر نقاشی‌های یوسف و زلیخا نیز از منابع مربوط و از طریق گردآوری تصاویر اینترنتی استخراج شده‌اند. جامعهٔ آماری این پژوهش، هشت نقاشی کمتر شناخته‌شده و کمتر دیده‌شده از روایت یوسف و زلیخاست که به پیکرنگاری درباری دورهٔ اول قاجار تعلق دارند و در انگلستان با شمارهٔ موزه‌ای Lot77 نگه‌داری می‌شوند. پژوهش حاضر با توجه به سبک‌شناسی آثار و تجزیه‌وتحلیل آن‌ها صورت پذیرفته و شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل آثار به‌صورت کمی است.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تعداد معدودی از پژوهشگران هنر پیکرنگاری درباری دورهٔ قاجار به نقاشی‌های درباری این دوره پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها بیشتر به ویژگی‌های کلی این سبک نقاشی در این دوره محدود شده‌اند و این نمونهٔ تاریخی، به لحاظ هنری و تجسمی موردبررسی قرار نگرفته است. همچنین، سیرتوالی این نقاشی‌ها یوسف و زلیخا با ویژگی‌های هنر نقاشی قاجار بررسی نشده است، همین موضوع، ضرورت پژوهش حاضر را نشان می‌دهد. در ادامه، به معرفی پژوهش‌های نام‌برده پرداخته می‌شود.

خیام پور (۱۳۳۹) در کتاب خود به روایت یوسف و زلیخا پرداخته است؛ ستاری (۱۳۷۳) در کتاب خود به درد هجران و فراغ در این روایت پرداخته است. فتحی نجف‌آبادی و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «کارکردهای وصف در روایت با تکیه بر یوسف و زلیخای جامی»، به وصف و شخصیت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم اشاره‌کرده و شخصیت‌های اصلی این داستان را از این منظر بررسی کرده‌اند. همچنین، کرمی و حقیقی (۱۳۸۸) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی ساختار روایی در دو روایت از داستان غنائی یوسف و زلیخا»، به بررسی تطبیقی این روایت در دو منظومه پرداخته‌اند. سید صادقی (۱۳۸٦) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی تطبیقی به داستان یوسف و زلیخا در قرآن مجید و تورات»، ادبیات تطبیقی جیرفت، به بررسی این روایت در دو کتاب دینی قرآن و انجیل پرداخته و تفاوت‌های آن را مشخص و بررسی کرده است. براتی (۱۳۸۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل و مقایسه منظومه یوسف و زلیخای جامی با قصه یوسف(ع) در قرآن کریم»، به تطبیق روایت این داستان و منظومه هفت‌اورنگ جامی پرداخته است. در مجموع، می‌توان چنین نتیجه گرفت که کتب و مقالات مربوط به داستان یوسف و زلیخا بیشتر بر محورادبی و روایت‌گونهٔ داستان در قرآن و ادبیات در میان افراد مختلف، متمرکز بوده و اشاره‌ای به تصویر آن در نسخه‌های خطی و نقاشی دورهٔ قاجار نشده است. همچنین، ارتباط آن با هنر پیکرنگاری در دورهٔ قاجار و این مجموعه، به‌خصوص هشت تصویر موردبحث، در هیچ‌یک از پژوهش‌های مورد بحث و بررسی قرار نگرفته و به آن توجهی نشده است. این موضوع، زمینهٔ مغایرت پژوهش حاضر با دیگر پژوهش‌های نام برده و وجه تمایز آن را مشخص می‌کند. بنابراین، در پژوهش حاضر سعی می‌شود با بهره‌گیری از منابع مرتبط و استفاده از تصاویر نقاشی‌های موردبحث، به بررسی علمی و تحلیل این مجموعه نفیس دورهٔ قاجار پرداخته شود.

داستان یوسف و زلیخا در قرآن و تورات

داستان حضرت یوسف(ع) و به تعبیر قرآن «احسن القصص»، تنها داستان قرآنی است که به‌صورت یکپارچه در یک سوره آمده است. روایت قرآن موجزتر از تورات است و با آن تفاوت‌هایی دارد (خیام پور، ۱۳۳۹، صص. ٦-۹). در قرآن کریم، داستان حضرت یوسف(ع) ساختاری نمادین دارد وجهان بینی الهی-عرفانی بر آن حاکم است، تقابل دو نیروی یادشده به پیروزی نهایی خیر و نیکی با راهنمایی و دستگیری حق ختم می‌شود که نماد آن، سلطنت ظاهری یوسف(ع) بر مصر است (ستاری،۱۳۷۳، ص. ۹۵). اصل داستان یوسف و زلیخا عبری بوده که با اندک تفاوتی در قرآن کریم آمده است. تمامی نظریه‌پردازان با توجه به روایت قرآن این داستان را منظوم کرده‌اند و برای تکمیل آن از نوشته‌های مفسران بهره گرفته‌اند که آن‌ها نیز به‌نوبه خود متکی به متون عبری هستند، نظریه‌ها تا حد زیادی به روایت قرآن وفادار هستند (زواری و ذوالفقاری، ۱۳۸۸، ص. ٦٤). داستان یوسف و زلیخا به‌واسطهٔ منابع مقدس همچون قرآن و تورات و همچنین نوع شکل‌گیری حوادث و پیش روی داستان، همواره موردتوجه راویان، مفسران و داستان‌سرایان بوده است. سورهٔ حضرت یوسف(ع) در فرهنگ اسلامی«احسن القصص»، خوش‌ترین قصه‌ها، نیکوترین برگفتنی‌ها و ... نامیده شده و در تفاسیر اسلامی بهترین داستان دانسته شده و احسن القصص نام گرفته است (میبدی،۱۳۷۱، ج. ٥، ص. ٤). در قرآن مجید بیست‌وشش بار از یوسف(ع) نام برده شده است: بیست‌وچهار بار در سورهٔ یوسف که برخلاف سبک و سیاق سایر قصص قرآن به یک موضوع؛ یعنی قصه یوسف اختصاص دارد، یک‌بار در سورهٔ انعام آیه ۸٤ که نام او را در شمار انبیا یاد کرده و یک‌بار در سورهٔ مؤمن، آیه ۳٤ که بازهم به پیامبری او اشاره‌شده است (سیدصادقی، ۱۳۸٦، ص. ۹٤). دربارهٔ نام یوسف در حدایق الحقایق آمده است: «این نام در روز میثاق آدم صفی(ع) بر وی اجراشده بود و بعضی گویند نامی عبرانی است و برخی گویند عربی است: از اسف و آن اندوه است، چراکه بیشتر عمر مبارکش مصروف به اندوه گشت» (فراهی هروی، ۱۳٦٤، ص. ۹۳). در کشف‌الاسرار ذکرشده است: «یوسف نامی عجمی، یعنی افزون فیروزه و گفته‌شده اسم عربی است به معنی حزن» (میبدی،۱۳۷۱، ج. ٥، ص. ۱٥). عین القضات همدانی (۱۳۷۷، ص. ۱۳۰) در نامه‌ای به دوستی این‌چنین ذکر می‌کند: «از جلال ازل بشنو که احسن القصص است قصه عشق؛ چرا چنین گفت؟ زیرا که در قصه یوسف عشق بازی است».

قصه یوسف(ع) در قرآن، چون در کلام خدا است، به مصداقِ خیرالکلام و در کمال ایجاز بیان‌شده است. اولاً، نام داستان یوسف و زلیخا نیست، بلکه تحت عنوان سورهٔ یوسف به قصهٔ زندگی یوسف(ع)

شکل‌گرفته و نامی نیز از زلیخا در قرآن نیامده است (براتی،۱۳۸۱، ص. ۹۳). قصهٔ قرآنی یوسف در کلیت خود، داستان دلدادگی هوس آلود زلیخا و پاکدامنی رنج‌بار و زندانی شدن یوسف(ع)، مبتلا شدن زلیخا به رنج و پیری؛ شکست و فراق زلیخا (گره‌افکنی داستان)؛ و سرانجام داستان بازگشت به جوانی و وصال(گره‌گشایی) است. این قصه روایت‌های متعددی دارد و هر یک از راویان و قصه‌پردازان، روایت خاص خود را ارائه کرده‌اند (سام خانیانی و همه‌چیزفهم رودی، ۱٤۰۱، ص. ۱٤۰). در یک مقایسه، حجم داستان در قرآن کریم و منظومهٔ یوسف و زلیخای جامی و میزان مطالبی که در داستان یوسف و زلیخا و قصه یوسف(ع) در قرآن است، می‌توان به اعجاز قرآن بیشتر پی برد. تعداد آیات سورهٔ یوسف در قرآن ۱۱۱ آیه است و تعداد کلمات به‌کاررفته در سوره درکل ۱۷۳٦ کلمه است. درحالی‌که تعداد کلمات منظومهٔ یوسف و زلیخای جامی حدود چهل‌ونه هزار کلمه تخمین زده می‌شود که تقریباً ۵/۲۸ برابر تعداد کلمات سوره یوسف است. از تعداد ۱۱۱ آیهٔ سورهٔ یوسف، فقط ۱۳ آیه، یعنی از آیه ۲۲ تا ۳۵، به ماجرای زلیخا اختصاص دارد. در قرآن نامی از زلیخا برده نمی‌شود و فقط با اشاره «آن زن» خوانده می‌شود. درحالی‌که نام یوسف ۱۲ بار در این سوره آمده است و شخصیت اصلی و محوری داستان است. این نشان می‌دهد که در قصه یوسف، زلیخا فقط یک شخصیت کناری و زمینه‌ای است و داستان بیشتر گرد محور عفاف و عظمت یوسف می‌گردد و در پایان نیز نتیجه داستان را عبرت معرفی می‌کند. درحالی‌که داستان منظومه جامی (هفت‌اورنگ) بر مبنای محوریت عشق بین یوسف و زلیخا است و جامی این نکته را درهمان اوایل داستان یادآوری می‌کند؛ خط‌مشی منظومه کم‌کم از قصه یوسف فاصله می‌گیرد و شاعر می‌کوشد ضمن بیان داستان؛ ظرایف بینش و دانش خود را در داستان بگنجاند. عشقی که جامی درصدد تبیین آن است از حسن و جمال برخاسته؛ آن حسنی که ازلی است و به معشوق حقیقی اختصاص دارد و گاه‌گاه جلوه‌هایی از آن روزن وجود مخلوق و در آینه هستی جلوه‌گر می‌شود (براتی،۱۳۸۱، ص. ۹۵)

ساختار داستانی یوسف و زلیخا در هفت‌اورنگ اثر نورالدین عبدالرحمن جامی ۸۱۷ ه.ق

از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی‌اش با ادبیات فارسی است. نقاش از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد. اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را می‌نمایاند و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌کند. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و هم‌خوانی ذاتی داشته‌اند، زیرا هنر و سخنور مسلمان هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش زده‌اند. آنان از خلال زیبایی‌های این جهان به عالم ملکوتی نظر داشتند. هدف‌شان دست‌یابی به صور مثالی و درک حقایق ازلی بود؛ در هنر آنان قلمرو زیبایی با جهان معنا قرین بود (مقدم اشرفی، ۱۳٦۷، ص. ۱۱). نورالدین عبدالرحمن جامی۸۱۷ ه.ق، ادیب و صوفی نامدار ایرانی؛ شاعری است که با گرایش به روایات؛ احادیث و قصه‌های دینی و با استفاده از ذوق ادبی و احساس هنری و خلاقیت ذهنی خود داستان یوسف و زلیخا را با خلاقیتی قابل ستایش بازنویسی کرده است (صادقی و همکاران، ۱۳۹۱، ص. ۱۰٤). یوسف و زلیخای جامی از امتیازات بیشتری نسبت به سایر منظومه‌ها دارا بوده است؛ زیرا جامی به‌عنوان خاتم‌الشعرا در قرن نهم ه.ق. توانسته با ابتکار و جامع گرایی بر دیگر منظومه‌پردازان یوسف و زلیخای بعد تأثیر گذارد و یکی از بهترین نمونه‌های ادبیات غنائی به شمار می‌رود (براتی، ۱۳۸۱، ص. ۹۲). جامی از شاعران عارف است؛ او با الهام از کتاب خدا و آمیختن بن‌مایه‌های دینی‌اش با احساس و ذوق ادبی؛ تصویری متفاوت از داستان خلق کرده است. منظومهٔ یوسف و زلیخای جامی که پنجمین مثنوی است ملهم از تأثیر قرآن بوده و نگاه عارفانه و شاعرانه جامی زیبایی بدیعی به آن افزوده است. تبدیل عشق خاکی زلیخا به عشق افلاکی، ازجمله این آفرینش‌های هنری است؛ در این منظومه برخلاف کتب مقدس بیشتر به عشق زلیخا به یوسف توجه شده است (کرمی و حقیقی، ۱۳۸۸، ص. ۹۰). داستان یوسف و زلیخای جامی یکی از زیباترین قصه‌های قرآن و تورات است که مقبولیت ویژه‌ای در فرهنگ‌عامه یافته و شخصیت‌ها، رویدادها، شکل‌گیری حوادث و حتی ارقام ذکرشده در این حکایت همواره مورد پژوهشگران بوده است (اسدی حبیب و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۷۳). داستان یوسف و زلیخا یکی از داستان‌های عشقی صوفیانه است. در این داستان عاطفه انسانی، پند و اندرز دینی و ... آرمان‌گرایی معنوی به هم درآمیخته؛ این قصه با دلپذیرترین و باشکوه‌ترین شکل شاعرانه

برساخته شده است (خسروی، ۱۳۸۸، ص. ۳٤). جامی ازآن‌جهت که برای حالت درونی انسان، اصالت بیشتری قایل است؛ عشق صوری و تمایلات جسمانی را زودگذر می‌داند و در پرداختن به این داستان علاوه بر توصیف ظاهری شخصیت‌ها؛ به بیان کیفیات درونی و احساسات‌شان پرداخته است. نگاه جامی به زن نیز استثنایی است و برخلاف دیگر شاعران هم‌عصر خود تنها برای صحنه‌های عاشقانه از زلیخا بهره نمی‌جوید (صادقی و همکاران، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۹). کم‌تر دیوان شعری را می‌توان یافت که اشارت؛ عبارت؛ تلمیح و استعاراتی به این زیباترین داستان نداشته باشد. نقشی که قصهٔ یوسف و زلیخا در ادبیات افکنده بسیار گسترده و جذاب است؛ غیر از منظومه‌های مستقلی که از یوسف و زلیخا به زبان فارسی سروده شده است در دیگر آثار شعرا و نویسندگان کم‌وبیش به اشکال گوناگون؛ برداشت‌های مختلف از زندگی یوسف صدیق به مضمون‌پردازی پرداخته‌اند و از یوسف و به‌تبع آن زلیخا و یعقوب ذکری به این میان آورده‌اند. به‌طور مثال در غزلیات شمس بیش از ۲۷۰ بار؛ در مثنوی مولانا بیش از ۸۰ بار؛ در دیوان عطار ۳۰ بار و در منطق‌الطیر حدود ۵۰ بار؛ در آثار سعدی حدود ۳۰بار؛ در دیوان صائب بیش از ۰٤ بار؛ در آثار نظامی؛ دیوان‌های سنایی؛ خاقانی؛ حافظ و دیگر شاعران نام یوسف به‌طور مستقیم به‌کاررفته یا اشاره‌ای به آن شده است (براتی، ۱۳۸۱، ص. ۹۰). جامی اثر خود را به نظیره سازی خسرو و شیرین نظامی آفریده است (صفا، ۱۳۷۸، ج. ۵، ص. ۳٦۰). قصه یوسف که این‌گونه در ادبیات فارسی مضمون ساز شده است به‌تدریج به‌صورت یک داستان دل‌انگیز و عاشقانه درآمده است و منظومه‌های غنائی یوسف و زلیخا از آن سر برآورده است (براتی، ۱۳۸۱، ص. ۹۱).

جامی در منظومه یوسف و زلیخا با کاربرد وصف‌های ماهرانه، شخصیت‌ها را شکل داده است؛ همچنین اوصاف به‌جا و شاعرانه، روح عاشقانه در متن دمیده و فضایی غنائی و روحانی بر منظومه حاکم کرده است. وصف در این منظومه، ابزار مهم شخصیت‌پردازی است که به‌طور مستقیم از زبان شاعر و شخصیت‌ها و یا به‌صورت گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها یا تک‌گویی ذهنی آشکار می‌شود. کارکرد دیگر وصف در منظومهٔ یوسف و زلیخا، فضاسازی در داستان است. شاعر به‌گونه‌ای خاص از وصف برای این جزء از روایت بهره برده است. جامی با استفاده از وصف در ارائه اشیا، شخصیت‌های فرعی و اصلی، صحنه یا نما، بیان نیرنگ روزگار و فلک، فضایی می‌آفریند که مقدس، با عظمت و شکوه آمیز و گاهی جبری است. او برای آماده کردن ذهن مخاطب، از شکل‌های مختلفی در روایت استفاده می‌کند (فتحی نجف آبادی و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ۵۸). در روایت جامی عشق تنانهٔ مادی به عشقی روحانی بدل می‌شود (سام خانیانی و همه‌چیزفهم رودی، ۱٤۰۱، ص. ۱۳۹). گفتن جزئیات؛ درنگ؛ مکث توضیحی و توصیفی و تفسیرها عوامل ایجاد شتاب منفی در روایت است. در این حالت، خالق اثر با ارائه وصف‌های کوتاه یا طولانی در میان متن، روایت را توقف می‌کند و به هنرنمایی می‌پردازد. همه وصف‌هایی که کارکرد شخصیت‌پردازی و فضاسازی دارد به ایجاد شتاب منفی در منظومه یوسف و زلیخا انجامیده و البته تصاویر ارائه‌شده در باورپذیر کردن مفاهیم مؤثر بوده است (فتحی نجف آبادی و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ٤۸). قصد اصلی جامی در منظومه، بیان زیبایی‌های ظاهری دو دلداده نیست؛ جامی ازآن‌جهت که برای حالات درونی انسان؛ اصالت قائل است عشق صوری و تمایلات جسمانی را زودگذر دانسته و بیشتر به بیان کیفیات درونی و احساسات افراد پرداخته است (صادقی و همکاران، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۹). در این منظومه، شاعر افزون بر وصف شخصیت‌های اصلی گاه اشیا یا حیوانات مربوط به این شخصیت‌ها را وصف می‌کند که به‌تنهایی در روند داستان و پیرنگ تأثیری ندارد، اما برای ایجاد حس قداست یا عظمت شخصیت در ذهن خواننده و همچنین برای شخصیت‌پردازی کاربرد دارد؛ زیرا مفهومی نمادین را به شخصیت می‌افزاید (فتحی نجف آبادی و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ٤۹). هنرمند ایرانی با پس‌زمینه تفکرات عرفانی–شرقی خود به جهانی فراسوی این جهان می‌نگرد و قهرمان تصاویرش موجوداتی خارق‌العاده با صفاتی خاص هستند که در تبادلی پیوسته با ادبیات شکل‌گرفته‌اند (مقدم اشرفی، ۱۳٦۷، ص. ۱٤).

تأملی بر ویژگی‌های نقاشی پیکرنگاری درباری دورهٔ اول قاجار

تحولات هنر تصویری در ایران، به‌رغم گسست‌های تاریخی، نفوذ فرهنگ‌های بیگانه و آمیخته به سنت‌های غیرمتجانس، از پیوستگی و تداوم نسبی برخوردار بوده‌اند؛ البته این خط کمابیش پیوسته را

بیشتر می‌توان در استمرار روح فرهنگی و جوهر زیبایی‌شناسی این دوره دید. آنچه تصاویر نقاشی را به لحاظ سبک، مقیاس و کارکرد در ریشه به هم مربوط می‌کند، عدم رغبت هنرمند ایرانی به تقلید از طبیعت و تأکید او بر مفاهیم ذهنی و نمادین است. ازاین‌رو، می‌توان چکیده‌نگاری، تزیین و انتزاع را خصلت‌های عام نقاشی ایرانی دانست (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۵۷۶). مکتب پیکرنگاری درباری دورهٔ قاجار، در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار آغاز و به‌عنوان نخستین جریان هنری این دوره شناخته می‌شود (حاتم، ۱۳۸۷، ص. ۳۵). فتحعلی‌شاه هنرمندان دربار زند را به بارگاه خود فراخواند و به دلیل حمایت زیاد او از هنرهای نقاشی و هنرهای وابسته به آن، دربار او را دربار احیای هنر خوانده‌اند؛ پیکرنگاری در این احیای هنر نقش اساسی را دارا است (آژند، ۱۳۸۹، ج. ۲، ص. ۸۰۳). «پیکرنگاری درباری» اصطلاحی برای توصیف مکتبی در نقاشی ایرانی به کار می‌رود که درنتیجهٔ تجربه فرنگی‌سازی در دورهٔ قاجار پدید آمد. آغاز شکل‌گیری این مکتب از اواخر سدهٔ هجدهم م/ دوازده ه.ق. و اوج شکوفایی آن در زمان فتحعلی‌شاه قاجار بود. مکتب پیکرنگاری اگرچه عناصری را از طبیعت‌گرایی اروپایی وام گرفته بود، شیوه سنتی آرمانی نمودن واقعیت را از طریق چکیده نگاری با تأثیرپذیری از نقاشی ایرانی حفظ نمود (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۱٤۷).

الگوی صحنه‌آرایی در نقاشی‌های ابتدای قاجار برگرفته از معماری داخل کاخ‌ها بود. پیکرهای زنان و مردان درباری بالباس‌های فاخر، ایستاده برکنار پنجره‌ای با پس‌زمینهٔ طبیعت و پرده‌ای جمع شده، بیشتر با رنگ سرخ تصویر شده‌اند. در تصاویر نقاشی دورهٔ قاجار، شباهت چهرهٔ زن و مرد به یکدیگر بسیار بوده و تفکیک آن‌ها ازلحاظ چهره‌پردازی از هم دشوار است. پیکرها به‌واسطه نوع پوشش، آرایش، اشیا و وسایل همراه‌شان از هم قابل‌تشخیص جنسیتی بوده‌اند. در چهره‌نگاری از زنان، لباس زنان پرنقش و نگارتر، موهای زنان بلندتر از مردان و به نمایش درآوردن جنبه‌های فیزیولوژیک بدن زن، یکی از راه‌های شناسایی و تمایز پیکر زن از مرد است (حسینی مطلق، ۱۳۸۸، ص. ۵۷). مشخصات صوری عام در نقاشی‌های این مکتب عبارت‌اند از: ساختار متقارن بر اساس خطوط عمودی، افقی و منحنی؛ تلفیق نقشمایه‌های تزیینی و تصویری؛ رنگ‌گزینی محدود با تسلط رنگ‌های گرم به‌ویژه فام قرمز؛ استفاده از رنگ‌روغن. در این مکتب، بازنمایی پیکر آدمی اهمیت اساسی داشته و شبیه‌سازی مدنظر هنرمند نبوده است. اشخاص بر اساس قوانین ثابت قراردادی این دوره تصویر می‌شده‌اند و هدف نقاش، نمایش جلال، وقار و زیبایی مثالی در نمایش انسانی است. طرز نمایش خصوصیات جسمانی در پیکرهای انسانی، بازتابی از تجمل‌پرستی و خودپسندی اشخاص سفارش‌دهنده بوده که با ذوق زیبایی‌شناسی هنرمند نقاش آمیخته‌شده و جلوه‌ای شکوهمند به نقاشی این دوره بخشیده است (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۱٤۷). در دورهٔ قاجار، زیبایی مطلوب عبارت بود از: صورت گرد، چشمان بادامی خمار و ابروان پیوستهٔ کمانی، بینی باریک و دهانی به کوچکی غنچه گل؛ زنان به این شمایل زیبا محسوب می‌شدند (حسینی مطلق، ۱۳۸۸، ص. ۵۷). پیکرهای قاجاری آرمانی ترسیم‌شده و در چارچوب آداب و آیینهای درباری، حرکت و سکون‌شان به‌قاعده تصویر تنظیم‌شده است (مسکوب، ۱۳۷۸، ص. ٤۱۰).

به‌طورکلی، در نقاشی‌های پیکرنگاری درباری در این دوره، دو هدف اصلی توسط دربار قاجار دنبال می‌شد: استفاده از نقاشی پیکرنگاری درباری برای اهداف سیاسی و ارسال به کشورهای اروپایی و حمایت از هنر و استفاده از آن برای تزیین کاخ‌های متعدد ساخته‌شده در این دوره برای تزیینات داخلی آن‌ها (پنجه باشی، ۱٤۰٤، ص. ۲۸). در نقاشی قاجار، مردان غالباً با سبیل و ریش‌بلند، کمر باریک و نگاه خیره و زنان با چهرهٔ بیضی، ابروان پیوسته؛ چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنابسته تصویر شده‌اند. اشخاص در هر سن و بسته به نوع مقام اجتماعی، با جامگان زربفت و در مواردی نشانی بر تن کرده و خود را با انواع جواهر و زینت‌ها آراسته‌اند. سریر، تاج، سلاح، قالیچه و مخده به‌کاررفته در تصویر سراسر منقوش و مزین هستند (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۱٤۸). در آغاز پادشاهی فتحعلی‌شاه، از سال ۱۲۱۱ ه.ق. جریان تازهٔ نقاشی رنگ‌روغنی در ایران که بر پایهٔ تحولات پیشین شکل‌گرفته بود از عوامل تأثیرگذار بر نقاشی این دوره بوده است (فلور، ۱۳۹۵/۲۰۰۵، ص. ۱۷۳). در نقاشی زنان این دوره، صورت با زیبایی آرمانی تصویر شده و حضور و نقش و نگار فراوان مطرح بوده و برگرفته از صورت ادبیات خیالی و تمثیلی ایرانی در شعر شاعران بوده و دارای اغراق است (پنجه باشی، ۱٤۰۲، ص. ۳۳). فتحعلی‌شاه در این دوره با تشکیل «انجمن خاقان»

با هدف «بازخوانی و بازشناسی پیشینهٔ تاریخی ادب و فرهنگ ایرانی»، نقش پررنگی در رشد و حمایت هنرهای این دوره دارد (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۱، صص. ۷ـ۸). او هنرمندان برجستهٔ دورهٔ زند را به کارگاه سلطنتی خویش آورد و مورد حمایت قرار داد و به این دلایل، دربار او را دربار احیای هنر نامیدهاند (آژند،۱۳۸۹، ج. ۲، ص. ۸۰۳). فتحعلی‌شاه قاجار در طی سال‌های سلطنتش کوشش کرد تا یادمان‌های ایران پیش از اسلام را از نو زنده کند؛ «آن‌چنان‌که شاه و اشراف اذعان داشتند؛ تلاش‌شان در احیای شکوه و عظمت دوره‌های هخامنشی و ساسانی بود» (آداموا، ۱۳۸۳، ص. ۸). اتینگهاوزن در مورد نقاشی این دوره معتقد است: «سبک نقاشی قاجار ظاهری دو رگه و ساختگی دارد و اختلاطی است نامطمئن از شگردهای برجسته‌نمایی و ژرف نمایی اروپایی با برداشت ترکیب‌بندی و شیوهٔ روایی ایرانی» (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹، ص. ۳٤۱). پیکرنگاری‌های دربار غالباً با چهره‌هایی آرمانی ترسیم شده‌اند و در چارچوب آداب و آیینهای درباری، حرکت و سکون‌شان به‌قاعده است (مسکوب، ۱۳۷۸، ص. ٤۱۰). همه افراد در نقاشی‌های پیکرنگاری درباری دورهٔ ابتدایی قاجار، در هر سن، قامت رعنا و چهرهٔ با طراوتی داشته‌اند؛ تمامی صحنههای نقاشی درباری حالتی رسمی داشته و در اکثر موارد، تک‌پیکر اصلی در جلوی طاقچه یا ارسی تصویر شده است (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۱٤۷). چشمانداز یا طبیعت همراه با معماری در پشت نقاشی اصلی، غالباً به شیوهٔ فرنگیسازی نقاشی شده است (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۱٤۸). شاه و شاهزادگان دربار قاجار همراه در نقاشی‌ها در حالات مختلف و همواره در حال جنگاوری و شکار نمایش داده میشدند؛ آنها را در تصاویر، در زین و یراق آماده به جنگ تصویر کرده‌اند (فلور، ۱۳۹٥/۲۰۰٥، ص. ۲۷). لباس‌های افراد و کاخ با نقوش اسلیمی و هندسی، به‌صورت مجزا و باظرافت تزیین شده‌اند. از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی آن با ادبیات فارسی است. نگارگری ایرانی از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد و اشخاص و صحنه‌های داستان را می‌نمایاند و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌کند (مقدم اشرفی، ۱۳٦۷، ص. ۱۱). زنان بیشتر از مردان جواهرات به همراه داشته و تمام پیکر به انواع جواهرات قیمتی آراسته است. جقه بر سر و آویزهای ثمین، جواهرات و مروارید بر گردن داشته؛ کمربندهای مرصع بر کمر، حلقه‌های انگشتری الماس و یاقوت در انگشت، تزییناتی از جواهر در ساعد و ساق پا داشته و حاشیهٔ زرین در لباس می‌دوختند (اولیویه، ۱۳۷۱، ص. ۱٥٥). در اوایل دورهٔ قاجار، هنرمند نقاش نه‌تنها در ترسیم چهره به آرمان‌گرایی و عدم شبیه‌سازی گرایش داشت، بلکه در ترسیم بدن و اندام نیز این اصل را رعایت کرده و آن را به شکلی ساده و انتزاعی به نقش در می‌آورده است (زارعی و طهماسبی زاده، ۱۳۹۷، ص. ٥۹۰). زنان ایرانی به زر و زیور از هر نوع آراسته بوده و بانوان اغلب تاج الماس گران‌بها بر سر می‌گذاشتند (پولاک، ۱۳٦۱، ص. ۱۱۷). مهم‌ترین زیور بانوان درباری، تاجی سنگین است که به سر فشار می‌آورد؛ آن را فقط در مواقع رسمی بر سر گذاشته و در مواقع غیررسمی به نیم تاجی با جواهرات بسنده می‌کنند؛ این تاج را روی پیشیانی و یا یک‌طرف سر قرار می‌دهند (دآلمانی، ۱۳۳٥، ص. ۲۸۸). زنان در نقاشی‌ها با حرکات موزون و اعمال اغراق‌آمیز و عجیب، همچون تکیه بر کف دستان و ساعد و بندبازی، ترسیم شده‌اند که با تأکید بر ریتم حرکت در نقاشی هماهنگ بوده و از موضوعات موردعلاقهٔ نقاشان در دورهٔ قاجار است (جلالی جعفری، ۱۳۸۲، ص. ۳۳). در دورهٔ ابتدایی، در نقاشی با موضوع زنان نیمه‌برهنه با تأثیرپذیری از هنر اروپایی روبه‌رو هستیم که نخستین بار است که نقاش اندام زنان در نقاشی‌ها را این‌گونه واضح نمایان می‌کند. این امر را هم می‌توان تحت تأثیر آثار نقاشی اروپایی که به ایران راه پیداکرده بود دانست و هم متأثر از مسافرت شاهزادگان ایرانی به اروپا به‌عنوان سفارش‌دهنده آثار (رضایی و همکاران، ۱٤۰۱). هنرهای تصویری دورهٔ قاجار از تأثیرات مواجهه با غرب برکنار نبوده است. رنگ و آرایش چهرهٔ زنان در تصاویر قاجاری بسیار بیشتر از دوره‌های قبل بوده و این شیوه در جهت اروتیک کردن تصاویر زنان به کار می‌رفته است. در نقاشی‌های بازنمایی زنان در دورهٔ ابتدایی، آثار نقاشی برجای‌مانده فاقد تاریخ و امضای مشخص است (زارعی و طهماسبی زاده، ۱۳۹۷، ص. ٥۹۰). یکی از مضامین رایج در نقاشی قاجار، بازنمایی مضامین احساسی بوده که در هنرهای تجسمی، صرف‌نظر از مقاصد سیاسی برای تحریک احساسات و ارضای حس زیبایی‌شناسی و علاقه سفارش‌دهنده به کار می‌رفت. این نقاشی‌ها با موضوعات گل، مناظر، نقاشی از زنان

تصاویر۱-۲. منظره طبیعت بیجان در مقابل باغ قصر با پرنده و خرگوش، هنرمند ناشناخته، ایران، اوایل یا نیمه قرن ۱۹م/ رنگ و روغن روی بوم ۱۳۵ × ۱۵۲/۵ سانتی‌متر، مجموعه هاشم خسروانی قاجار (Diba & Ekhtiar, 1998, pp. 214-215)

Figures 1–2. Still Life Scene Before a Palace Garden with a Bird and a Rabbit, Unknown Artist, Iran, early or mid-19th Century CE, oil on canvas, 135 × 152.5 cm, Hashem Khosrovani Qajar Collection (Diba & Ekhtiar, 1998, pp. 214–215)

با نقوش تزیینی فراوان و مضامین عاشقانه برای بناهای قاجاری تهیه می‌شده است (فلور و همکاران، ۱۳۸۱، ص. ٤١). «بسیاری از نقاشی‌های رنگ و روغن دورهٔ فتحعلی‌شاه و پس از آن در دسترس‌اند؛ اغلب آن‌ها در قسمت فوقانی به‌صورت جناقی‌شکل بریده شده‌اند تا برای طاقچه‌ها و دیوارهایی با همان شکل مناسب باشند. بسیاری از این تصاویر با موضوعاتی نظیر رقاصه‌ها و مجالس بزم و رزم برای مجموعه‌های شخصی ساخته‌شده‌اند» (کن بای، ۱۳۸۲، ص. ۱۲۱). اغلب نقاشی‌های رنگ‌روغن این دوره در قسمت فوقانی به‌صورت جناقی‌شکل طراحی شده‌اند (افتخاری یکتا و نصری، ۱۳۹۹، ص. ۱۰۰). در این بخش به نقاشی‌های مورد بحث متأثر از زمانهٔ قاجار پرداخته می‌شود که متأثر از ادبیات کلاسیک ایرانی با موضوع عاشقانه بوده و در قسمت بالای اثر دارای قوس جناقی است که احتمالاً برای تزیین بنا یا عمارتی درباری توسط نقاشان دربار تهیه شده‌اند. پیوسته بودن داستان و پرداختن به بخش‌های مهم آن و یکپارچگی و وحدت تصویری در این مجموعه به چشم می‌خورد. در دورهٔ قاجار، پیکرهای نقاشی شده جایگاه سیاسی اجتماعی داشته و نقاشی به‌عنوان اسبابی برای نمایش قدرت و ثروت به شمار می‌رفته است، ولی شماری نقاشی‌های غیررسمی با مضامین عاشقانه نیز برای تزیین بنا به چشم می‌خورد (تصاویر۱ و ۲).

بازشناسی مؤلفه‌های تصویری و مضامین هشت نقاشی یوسف و زلیخا

مشخصات تصویری و معرفی آثار

یک چرخهٔ تصویری نادر و کامل، مشتمل بر هشت نقاشی از قسمت‌هایی از شعر عاشقانهٔ جامی با موضوع داستان یوسف و زلیخا، به تصویر کشیده شده است. نقاشان این آثار، به‌احتمال بر اساس سبک هنری، محمدحسن خان، احمد یا شاگردان آن‌ها هستند. تاریخ نقاشی‌ها حدود ۱۲۳۰ ه.ق. / ۱۵-۱۸۱٤ م. است. نقاشی‌ها با رنگ‌روغن روی بوم اجراشده و در بالای بوم، با قوس‌های نوک‌تیز تهیه شده‌اند. عناوین فارسی هر داستان با خط نستعلیق و به رنگ سفید، در ارتباط با موضوع هر مجلس نقاشی، بر روی آن نوشته‌شده است. سطح رنگ هر تصویر به‌تازگی کمی تمیز و خط‌کشی شده و چند قسمت کوچک آن تعمیر شده است آثار در شرایط خوبی قرار دارند. هرکدام از آثار نقاشی بین ۱٦٦ تا ۱٦٨ سانتی‌متر طول، ارتفاع ۸۳ و ۸۹ سانتی‌متر

عرض دارند. این آثار یک‌بار در تاریخ ۱۹۸۱ م. به موزهٔ اشمولین، آکسفورد، امانت‌داده شده‌اند (Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE).

در سال ۱۹۲۱ م. توسط دیپلمات رجینالد فرانسیس اورلاندو بریجمن OVMGMC (۱۹٦۸ -۱۸۸٤) در حین مأموریت دیپلماتیک خود به تهران، خریداری شد و در سال ۱۹۲۲ م (طبق نامه‌ای به تاریخ ۱۷ اکتبر ۱۹۳۰) به انگلستان بازگردانده شد. این مجموعه نادر و کامل از نقاشی‌های رنگ و روغن را احتمالاً برای تزیین دیوارهای بالایی اتاقی در تالار عمومی یا خصوصی در یک بنای قاجاری در نظر گرفته‌شده است. لیلا دیبا در این مورد ذکر کرده است: «این اولین چرخهٔ کامل داستان یوسف و زلیخا است که به‌صورت نقاشی پیداشده است». این چرخه، به‌طور انحصاری تمام بخش‌های مهم زندگی حضرت یوسف(ع) را به تصویر می‌کشد. رجینالد فرانسیس اورلاندو بریجمن در سال ۱۹۲۰ م. به تهران منتقل شد و از هند و تعدادی از کشورهای خاورمیانه بازدید داشت، این اثر توسط او خریداری و به انگلستان برده شده است (Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE).

هنرمندان آثار

ازجمله نقاشان بسیاری که در دورهٔ فتحعلی‌شاه در دربار کار می‌کردند، محمدحسن خان و احمد بودند. به گفتهٔ لیلا دیبا، سبک این نقاشی‌های یوسف و زلیخا شباهت‌هایی به سبک این دو هنرمند دارد. به‌ویژه برخورد نقاش با چهره، لباس و جواهرات که به‌وضوح می‌توان آن را در تابلوی بریدن نارنج زنان و غش کردن بانوان در نقطه اوج داستان با لباس و تزیینات قاجاری مشاهده کرد که با حضور یوسف زیبا در حجرهٔ زلیخا، زنان سهواً انگشتان خود را بریدند (Carswell, 1968, p.79). در خصوص دو هنرمند موردبحث، «احمد از نقاشان مکتب پیکرنگاری درباری بوده و پرده‌هایی از رقصندگان و نوازندگان زن را نقاشی کرده است» (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۷). احمد نقاش، دارای تک‌چهره‌هایی از فتحعلی‌شاه است که یکی به تاریخ ۱۲۳۸ ه.ق. در سفارت انگلستان در تهران موجود و دیگری به تاریخ ۱۲۳٤ ه.ق. دیده‌شده است (آژند، ۱۳۸۹، ج. ۲، ص. ۸۰٤). او نقاش دورهٔ فتحعلی‌شاه و محمدشاه بوده و از او به‌عنوان نقاشی زبردست و پرکار به شیوهٔ رنگ و روغن یادشده است. از آثار به‌جای مانده وی چنین معلوم می‌شود

تصویر۳. هنرمند: منسوب به احمد، عنوان: زنی قاجاری در حال نواختن سنتور، شیوه: رنگ‌روغن روی بوم
(Shirin Painter, ca. 1840 CE)
Figure 3. Attributed to Ahmad, Qajar Woman Playing Santur, oil on canvas (Shirin Painter, ca. 1840 CE)

که در شبیه‌سازی، چهره‌پردازی، انتخاب رنگ‌ها، مجالس بزمی ورزمی چابک‌دست بوده و در ارائه ریزه‌کاری‌ها و اجزای آن وسواس به‌خصوصی داشته است. رقم نقاش در آثار او به خط زیبای نستعلیق و خوش‌تراش نوشته‌شده و مشخص است که گویا در خط نستعلیق نیز مهارت داشته است. نقاش از نقاشان درباری بوده و آثار خود را از میان تصاویر سلاطین و مجالس رزمی و بزمی و موضوعات مربوط به آن‌ها انتخاب کرده است. نقاشی از زنان در آثار او با لباس‌هایی از پارچه‌های منقوش و گل‌دار نمایش داده‌شده است (کریم زاده تبریزی، ۱۳٦۷، ج. ۱، ص. ۵۲). محمدحسن، هنرمند فعال در نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم م./ سدهٔ سیزدهم ه.ق.، از نمایندگان مکتب پیکرنگاری درباری به شمار می‌آید. در شیوهٔ خاص این مکتب، به چهره‌نگاری از فتحعلی‌شاه و شاهزادگان می‌پرداخته و عمدتاً

تصویر ٤. هنرمند: محمدحسن، عنوان: شاهزاده یحیی، شیوه: رنگ و روغن روی بوم، هدیه: چارلزویلکینسون
(Muhammad Hasan Khan, ca. 1830s CE)
Figure 4. Mohammad Hasan, Prince Yahya, oil on canvas, Gift of Charles Wilkinson
(Muhammad Hasan Khan, ca. 1830s CE)

به شیوهٔ رنگ و روغن کار می‌کرده است (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۵۱۷). این نقاش آثار خود را اغلب به شیوهٔ رنگ و روغنی کار می‌کرده و به درج نام ساده‌اش (محمدحسن) اکتفا می‌کرده و در ارائه چهره‌های متنوع، البسهٔ منقوش و رنگارنگ تصویر می‌کرده است. او در نمایش افراد وسواس زیادی داشته و کوچک‌ترین نکته‌ای را ازنظر دور نمی‌داشته است. درآمیختن رنگ‌ها و به کار بردن اصولی آن، استعداد مخصوصی داشته و به شیوهٔ شخصی خود عمل می‌کرده است. او سعی داشته حالات و شباهات را در نهایت کمال نقش کرده و جزئیات را باحوصله نمایش دهد (کریم زاده تبریزی، ۱۳٦۹، ج. ۲، ص. ٦۸۹) (تصاویر ۳ و ٤).

تطبیق با ادبیات و اشعار جامی

مهم‌ترین وظیفه نقاشی، مصورسازی بود، نقاشی تصویر بصری از طرحی ادبی را ارائه می‌داد و ابزاری هنری بود که به فهم سخن پر آب و تاب آدم داستان یاری می‌رساند. نقاشی در مسیر تحولش در جست‌وجوی زبانی شاعرانه و هنری بود که بتواند آرایش ظریف و پرداخت کامل، استعاره بدیع و پیرایش با سلیقه را با هم بیامیزد. نقاشی کتاب، همسازی ژرفی را با شعر به دست آورد (مقدم اشرفی، ۱۳٦۷، ص. ۲۵). منظومه جامی یوسف و زلیخا بارها در دست‌نوشته‌های دورهٔ قاجار به تصویر کشیده شده و در مجموعه نمونه نادر مورد بحث، تصاویر روی بوم در ابعاد بزرگ و به‌صورت متوالی دیده می‌شود. تابلویی که یوسف را در حال خرید در بازار مصر به تصویر می‌کشد، می‌توان با نگاره‌ای از نسخه خطی شهنشاه‌نامه فتحعلی‌خان صبا به تاریخ ۱۸۱۰ م. مقایسه کرد. فتحعلی‌شاه روی صندلی را می‌توان در نگارهٔ روی برگ کاغذ شماره ۱۲٤۵ مشاهده کرد که دارای وضعیتی مشابه تصویر شده است، درحالی‌که در نقاشی مجموعه هشت‌تایی حاضر، عزیز مصر مشابه فتحعلی‌شاه قاجار تصویر شده است (Robinson, 1976, pp. 244-249).

به گفته ماریانا شری و سیمپسون، یوسف و زلیخا به‌عنوان شاهکار جامی شناخته‌شده و این اثر محبوب‌ترین اقتباس فارسی از این داستان ادبیات کلاسیک ایران است و قهرمان‌های آن در خارج از خاورمیانه به‌عنوان همسر یوسف و پوتیفار مصری شناخته‌شده بوده و این مثنوی هفت‌گانه جامی بیشتر به تصویر کشیده شده است.

سنت اسلامی که یوسف و زلیخا به آن تعلق دارد با داستانی در قرآن آغاز می‌شود که در آن یک سوره کامل به پیامبر یهودی- مسیحی و آزمایش‌هایی که او بر او رفت: ابتدا به دست برادرانش و سپس پیشنهادهای همسر صاحب او اختصاص دارد. مفسران اسلامی در تفسیر این سوره قرآن، یوسف را پیامبری توحیدی معرفی کرده‌اند. یوسف را به «مثال سه‌گانهٔ خلوص، الهام نبوی و بالاتر از همه زیبایی ظاهری» تبدیل کرده است. جامی این شخصیت را در شعر حماسی بلند خود زینت بخشیده و او را مظهر زیبایی الهی ساخت و «روابط یوسف و زلیخا را تمثیلی عارفانه برای رسیدن به عشق حقیقی خداوند متجلی ساخت». هنرمندان نقاش ایرانی صحنه‌هایی اصلی از داستان را انتخاب کرده و از منابع کتب مقدس قرآن و تورات استفاده کرده‌اند. موضوع زندگی یوسف در قرآن (قرآن کریم، ترجمه

یزدی، ۱۳۹٤، یوسف: ۱-۱۰٤(و در عهد عتیق (کتاب مقدس: تورات و انجیل، بی نا، پیدایش: ۳۷-۵۰) ذکرشده است. داستان با بیان این‌که چگونه برادران یوسف، پسر موردعلاقه یعقوب به او حسادت کرد و یوسف را به چاهی در بیابان انداختند آغاز می‌شود. کاروانی از بازرگانان در حال عبور یوسف را نجات داده و با خود به مصر بردند و در آنجا در بازار به حراج گذاشته شد و عزیز مصر که زلیخا او را متقاعد کرد تا یوسف را خریده و به‌عنوان پسرش نگه دارد. او پیش از رسیدن به مقامی عالی در کاخ عزیز مصر، با چالش و امتحان‌های زیادی روبه‌رو شد، ازجمله تلاش‌های مکرر زلیخا برای اغوای یوسف و درنهایت زندانی شدن او؛ در انتهای داستان او پدر و برادرانش را به مصر آورد تا با او زندگی کنند (تنها هفت برادر از ده برادرش در این چرخه به تصویر کشیده شده‌اند). داستان با دیدار دوبارهٔ عاشقان و مرگ یوسف و به دنبال آن زلیخا که نمی‌توانست بدون او زندگی کند به پایان می‌رسد.

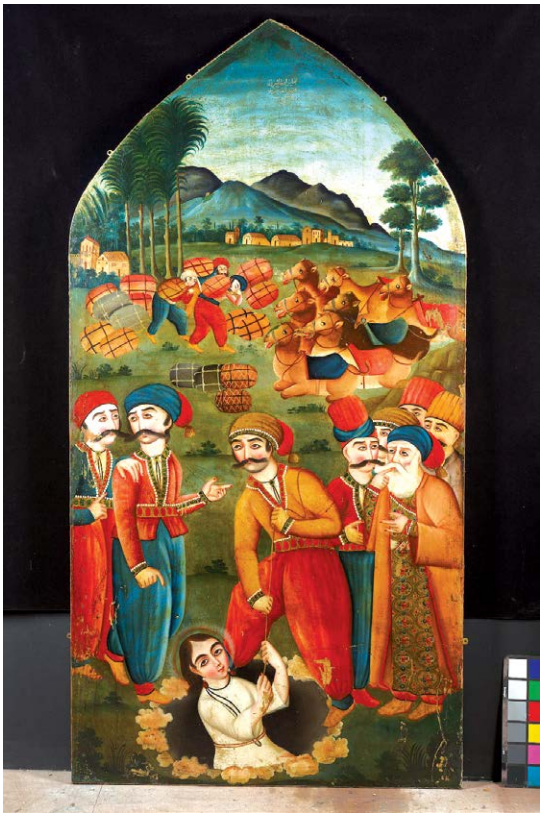
این چرخه متشکل از هشت نگاره مربوط به سال‌های ۱۵-۱۸۱٤ است که ازنظر سبکی، به دوره‌ای تعلق دارد که نیمهٔ اول قرن نوزده میلادی را در بر می‌گیرد و در آن نقاشی قاجار تحت حمایت فتحعلی‌شاه قاجار (حکومت ۱۷۹۸-۱۸۳٤) به اوج خود می‌رسد. به گفتهٔ توبی فالک، «شاه برای سرگرمی، درباری باشکوه و حرم‌سرای بزرگی از بانوان داشت که به کمال ذائقه ایرانی آراسته‌شده بودند. کاخ‌ها، اقامتگاه‌های شکار و آلاچیق‌های باغ باسلیقهٔ عجیب‌وغریب و مجلل تزیین می‌شدند و این آرایه‌ها اغلب شامل نقاشی بود». فالک (Falk, 1972, pp. 22-24) همچنین ذکر می‌کند که جدای از تصاویر شاه و دربار، محبوب‌ترین موضوعات «آن‌هایی بودند که از داستان‌های کلاسیک و عاشقانه‌های رایجی سنتی ایرانی، مانند شخصیتی وسفو همسر پوتیفار و صحنه‌هایی از اشعار نظامی شاعر قرن دوازده میلادی که خمسه نظامی او همیشه محبوب‌ترین کتاب‌های فارسی بوده است، تزیین‌شده بود».

ویژگی‌های بصری در هر مجلس نقاشی یوسف و زلیخا

مجلس اول: بیرون آوردن یوسف از چاه

تطبیق با ادبیات

گرفتار شدن یوسف در چاه، بازتاب عمیقی در ادب فارسی داشته است و تعبیرهایی همچون «چاه یوسف»-«چاه کنعان»، «یوسف چاهی» و «پیغمبر چاهی» همه به این واقعه اشاره داشته‌اند (ذوالفقاری، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۹). در حقیقت رسیدن رمزآمیز یوسف به تخت سلطنت مصر از بن چاه کنعان آغازشده است (ستاری، ۱۳۷۳، ص. ۱۵۱). در تورات، در این باره آمده است: «برادران بعد از اینکه یوسف را در چاه انداختند، به غذا خوردن نشستند، کاروانی آمد آن‌ها با دیدن کاروان فکر کردند که بهتر است یوسف را به کاروانیان بفروشند و او را به بیست پاره نقره فروختند (کتاب مقدس: تورات و انجیل، بی‌نا، سفر پیدایش: ۵۸). ولی قرآن تصریح می‌کند که کاروانیان برای برداشتن آب آمدند و مأمور آب، غلام را در دلو مشاهده کرد و او را از بضاعت خود پنداشتند (قرآن



تصویر۵. بیرون آمدن یوسف از چاه، دورهٔ قاجار، ۱۲۳۰ ه.ق/ ۱۸۱٤-۱۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱٦٦ تا ۱٦۸ سانتی‌متر. ارتفاع ۸۳ و ۸۹ سانتی‌متر
(Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)
Figure 5. Joseph Emerging from the Well, Qajar Period, 1814–15 CE, oil on canvas, 166–168 × 83–89 cm (Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)

تصویر٦. فروش یوسف در بازار مصر، ۱۲۳۰ ه.ق/ ۱۸۱٤–۱۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱٦٦ تا ۱٦۸ سانتی‌متر. ارتفاع ۸۳ و ۸۹ سانتی‌متر (جامی، ۱۳۷۰)

Figure 6. Joseph Being Sold in the Egyptian Bazaar, 1814–15 CE, oil on canvas, 166–168 × 83–89 cm (Jami, 1991)(Muhammad Hasan Khan, ca. 1830s CE)

کریم، ترجمه یزدی، ۱۳۹٤، یوسف: ۱۹(. کاروانی که عازم مصر بود و از آن حوالی می‌گذشت، وی را از چاه برکشید و به مصر برد و به معرض فروش گذاشت (براتی، ۱۳۸۱، ص. ۹۳).

ز حال کاروان آگاه گشتند/ خبرجویان به گرد چاه گشتند/نهان، کردند یوسف را ندایی/برون نامد زچاه الا صدایی/به‌سوی کاروان کردند آهنگ/که تا آرند یوسف را فراچنگ/پس از جهد تمام و جد بسیار/میان کاروان آمد پدیدار/گرفتندش که ما را بنده است این/سر از طوق وفا تابنده است این (جامی، ۱۳۷۰، ص. ۹۹۸).

مشخصات تصویر

این نگاره به‌صورت جناقی تصویر شده است، ترکیب‌بندی اثر در بالای آن منظره نگاری مفصلی دارد. پیکرنگاری متأثر از قوانین نقاشی دورهٔ فتحعلی‌شاه است. در پس‌زمینه، کاروانیان دیده می‌شوند و در قسمت پایین تصویر، درست در انتهای جناق، تصویر دایره سیاهی برای نمایش چاه دیده می‌شود که یوسف با لباس سپید در تضاد با سیاهی نشانی از پاکی و تضاد خیر و شر، در این اثر دیده می‌شود.

مجلس دوم: فروش یوسف در بازار مصر
تطبیق با ادبیات و متون دینی

صاحب تفسیر اطیب ابیان می‌گوید: «باری یوسف را بردند مصر و اهل مصر آمدند برای اینکه مشاهده کنند که قافله چه امتعه‌ای آورده تا خریداری کنند، دیدند عجب متاعی آورده است. مشتریان زیادی آمدند و اهل کاروان قیمت را بالا بردند، حتی رسید به اینکه هم‌وزن او طلا یا ابریشم یا مشک دهند. عزیز مصر که نامش «قطفیر» بود، نخست‌وزیر ملک، رئیس قشون و خزانه‌دار دربار مصر ملقب به عزیز بود که هرکس غیر از او را عزیز می‌نامیدند، زبانش را قطع می‌کردند؛ او عنین بود و عیالش که نامش راعیل بود که ملقب به زلیخا خوانده می‌شد. عزیز مصر او را به قیمتی گزاف خریداری و به دست زلیخا سپرد (طیب ۱۳۷۰، ج. ۷، ص. ۱۷۳). ابوالفتوح رازی (۱۳۷۱، ج. ۱۱، ص. ۳٦) در ذیل آیه، به نقل از وهب بن منبع آمده که وقتی یوسف(ع) را به بازار آوردند و برای فروش عرضه کردند، چشم‌ها بر جمال او خیره ماند؛ زیرا فردی به زیبایی او ندیده بودند. هرکس بر بهای او چیزی زیادتر را پیشنهاد می‌داد و بهای او آن‌قدر افزوده شد تا جایی رسید که برابر وزن او طلا و مشک و حریر و نقره می‌دادند. قطفیر عزیز، یوسف را خرید و به خانه برد. زنی داشت فکا به نام دختر ینوس. به وی گفت «این غلام را به‌خوبی نگه‌دار که شاید نفعی و خیری از این غلام به ما برسد یا آنکه او را به فرزندی بگیریم که ما فرزند نداریم». عزیز مصر که مردی عنین بود، به اصرار همسر نیکو رویش (زلیخا) یوسف را خرید و به زن گفت او را گرامی دار تا چون بزرگ شود او را به فرزندی بگیریم (براتی، ۱۳۸۱، ص. ۹۳). بنا به فرموده قرآن: «یوسف یک‌بار بیشتر فروخته نشده است و آن هم به بهای اندک»؛ ولی تورات می‌گوید: «برادران یوسف او را به کاروانیان فروختند و آنان او را در مصر به سردار لشگریان فروختند، پس بنا به گفته تورات یوسف

دو بار فروخته‌شده است» (سفر پیدایش، باب۳۷: ۵۸). داستان یوسف(ع) در ۱۱۱ آیه و در نهایت ایجاز بیان‌شده است. بااین‌حال، مهم‌ترین مسائل و رویدادها درباره زندگی یوسف گزارش‌شده است، ولی در تورات این داستان مفصل‌تر ذکرشده و از زندگی پدران یوسف(ع) نیز سخن رفته است (سیدصادقی، ۱۳۸٦، ص. ۱۰٦).

به مصر آمد چو نزدیک از راه دور/میان مصریان شد قصه مشهور / که آمد مالک اینک از سفر باز /به عبرانی غلامی گشته دمساز/بر اوج می‌گویی تابنده ماهی/به ملک دلبری فرخنده شاهی/عزیز آنکه زغالک شد طلبکار/که شه آرد تا در شاه جهاندار (جامی، ۱۳۷۰، ص. ۱۱۰۹).

مشخصات تصویر

نگاره به‌صورت جناقی تصویر شده است، ترکیب‌بندی اثر در بالای اثر منظره‌نگاری به چشم می‌خورد. پیکرنگاری متأثر از قوانین نقاشی دورهٔ فتحعلی‌شاه تصویر شده و ظاهر و هیبت بوتیفار همچون فتحعلی‌شاه تصویر شده که نشان از اهمیت و قدرت داشته و بازنمایی از دورهٔ شته زمان است. رنگ‌بندی تصویر در استفاده از رنگ‌های آثار نقاشی‌های درباری الهام پذیرفته است.

مجلس سوم: تماشای مخفیانه یوسف در حال چوپانی توسط زلیخا

تطبیق با ادبیات

در روایت یوسف و زلیخا بیشتر اوصاف مربوط به شخصیت‌پردازی و فضاسازی، کارکردی تزیینی یا نمادین دارد، برای مثال، آنجا که جامی در بیان چوپانی یوسف، گوسفندان را توصیف می‌کند، تصویر ارائه‌شده از گوسفندان کاملاً تزیینی است. همه اوصاف تزیینی با هدف غنائی شدن متن و باورپذیر کردن مفهوم یا تصویرسازی گنجانده می‌شود (فتحی نجف آبادی و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ٤۸). شبانی کردن یوسف بنا بر درخواست زلیخا بود که برایش گله‌ای فراهم می‌آورد تا شبانی گله را بکند زیرا هیچ پیامبری نبوده است که شبانی نکرده باشد زیرا تمرینی برای هدایت خلق است.

به‌حکم آنکه امت پروری را/ شبان لایق بود پیغمبری را/زیوسف با هزاران کامرانی/همی زد سر تمنای شبانی/زلیخا آن تمنا را چو دریافت/به تحصیل تمنایش عنان تافت/میان آن رمه یوسف شتابان/چو در برج حمل، خورشید تابان/زلیخا صبر و هوش و

تصویر۷. تماشای یوسف در حال چوپانی توسط زلیخا، ۱۲۳۰ ه.ق/ ۱۸۱٤-۱۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱٦٦ تا ۱٦۸ سانتی‌متر. ارتفاع ۸۳ و ۸۹ سانتی‌متر (جامی، ۱۳۷۰)

Figure 7. *Zuleykha Watching Joseph as a Shepherd,* 1230 AH/1814–1815 CE, oil on canvas, 166–168 × 83–89 cm (Jami, 1991).

عقل و جان را/شگ دنباله کش کرده شبان را/نگهبان موکل ساخت چندی/که دارندش نگاه از هر گزندی/ بدین‌سان بود تا می‌خواست کارش/ نبود از دست بیرون اختیارش/اگر می‌خواست در صحرا شبان بود/ و گر می‌خواست شاه ملک جان بود/ولی در ذات خود بود آن پری‌زاد/ زشاهی و شبانی هر دو آزاد (جامی، ۱۳۷۰، ص. ٦۵۸).

مشخصات تصویر

اثر به‌صورت جناقی تصویر شده و ترکیب‌بندی اثر

تصویر۸. درخواست زلیخا به یوسف،۱۲۳۰ ه.ق/ ۱۸۱٤–۱۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱٦٦ تا ۱٦۸ سانتی‌متر. ارتفاع ۸۳ و ۸۹ سانتی‌متر (جامی، ۱۳۷۰)

Figure 8. Zuleikha Watching Joseph Shepherding, 1814–15 CE, oil on canvas, 166–168 × 83–89 cm (Jami, 1991)

تمرکز بر دو پیکر و در میان طبیعت حکایت دارد. این صحنه، یکی از زیباترین صحنه‌های این مجموعه است که در آن زلیخا با چادری گل‌دار و کفش قونداره به پا، در پشت درختی پنهان‌شده، ولی برای مخاطب قابل‌مشاهده است و یوسف را در لباس قرمز با آتش نور در حال شبانی می‌نگرد. طبیعت‌پردازی اثر و پرداختن بر دو پیکر درصحنه‌های اختصاصی یوسف و زلیخا حائز اهمیت است. در دو صحنه، زلیخا به‌صورت پنهان یوسف را می‌نگرد، یکی این صحنه و دیگری صحنه‌ای در زندان است. این صحنه، پیکربندی زلیخا کامل و درصحنه دیگر فقط چهره زلیخا قابل‌مشاهده است. رنگ‌بندی تصویر در استفاده از رنگ‌های آثار نقاشی‌های درباری و نوع پوشش متأثر از نقاشی دورهٔ اول قاجار است.

مجلس چهارم: درخواست زلیخا از یوسف برای وصال

تطبیق با ادبیات

بخش مهم دیگری که در منظومهٔ جامی به اصل داستان یوسف افزوده‌شده است، موضوع عمارت هفت خانه‌ای است که به‌وسیله تصویرگران؛ شش جانب آخرین خانه (اتاق) آن را به تمثال یوسف و زلیخا آراسته بودند، به‌طوری‌که وقتی یوسف را به خانه هفتم می‌برد، یوسف به هر طرف نگاه می‌کند آن تصاویر را می‌بیند، ناگزیر از آن‌ها روی برمی‌گرداند و چشمش در چشم زلیخا می‌افتد، کاری که پیوسته از آن ابا می‌کرد و زلیخا او را با این کار در عذابی الیم قرار می‌داد (براتی، ۱۳۸۱، ص. ۱۰۰). برخلاف منابع اصلی داستان، یعنی قرآن و تورات که همسر عزیز مصر را عامل اهریمنی و ترغیب‌کننده به گناه توصیف کرده‌اند؛ از دیدگاه جامی جایگاه زلیخا، بسیار بدیع و تازه است شاید قصد جامی از اهمیت دادن به عشق زلیخا نشان دادن پاکی و زلالی عشق است و ریشه این تفکر را باید در اندیشه‌های عرفانی جست‌وجو کرد که در چنین ساختی بی‌تأثیر نبوده است (پایور، ۱۳۸۰، ص. ۱۰۰). دربارهٔ برهان پروردگار بر منع یوسف سخن بسیار گفته‌اند؛ یکی آنکه جبرئیل بانگی برآورد و او را ترساند و از این کار منع کرد. صحبت دیگر آن است که فرشته‌ای از آسمان ندا داد که: «یوسف، نام تو در آسمان ازجمله صدیقان و پیغمبران است، اما تو در زمین درجای خیانت کنندگان نشسته‌ای!»؛ به روایت دیگر دریچه‌ای در مقابل یوسف پدید آمد و یعقوب را دید که از روی تهدید انگشت به دندان گرفته و در حال منع یوسف است (موحدی، ۱۳۸٤، ج. ۲، ص. ٤٤).

حریمی یافت از اغیار خالی/زچشم حاشدان دورش حوالی/درش زآمد شد بیگانه بسته/امید آشنایان از آن گسسته/در او جز عاشق و معشوق کس نی/ گزند شحنه، آسیب عسس نی/رخ معشوق در پیرایه ناز/دل عاشق سروده شوق پرداز/هوش را عرضه میدان گشاده/طمع را آتش اندر جان فتاده/زلیخا دیده و دل مست جانان/نهاده دست خود در دست جانان/ به شیرین نکته‌ای دلپذیرش/خرامان برد تا پای سریرش/ولی نگشاد یوسف بر هدف شست/پی گوهر، صدف را مهر نشکست/فتادش چشم ناگه در

میانه به زرکش پرده‌ای در کنج خانه/سؤالش کرد کین پرده پی چیست؟/در آن پرده نشسته پردگی کیست؟ (جامی، ۱۳۷۰، ص. ۱۱۲۱).

مشخصات تصویر

این تصویر حالت جناقی داشته و پردهٔ سرخی از کنار زلیخا آویزان است و از پشت پرده، یوسف را به داخل دعوت می‌کند. این صحنه فاقد پیکر دیگری است و تنها دو پیکر مقابل هم قرار دارند، تقابل خیر و شر، دیده می‌شود. زلیخا سریر و نیم‌تاج به سر و یوسف آتش نور بر سر دارد. معنویت و مادیت در تصویر قابل‌مشاهده است. رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی اثر، رنگ‌های خاموش و خنثی و فاقد هیچ تزیینی بوده که تمرکز تصویر بر دو پیکر زن و مرد قرار گیرد. نقوش و تزیینات لباس و نوع پوشش و رنگ گذاری و آرایش و پیرایش چهره‌ها متأثر از هنر پیکرنگاری در باری دورهٔ ابتدایی قاجار است.

مجلس پنجم: نارنج آوردن یوسف به مجلس زلیخا تطبیق با ادبیات

به گفته ماریانا شری و سیمپسون: «یوسف و زلیخا به‌عنوان شاهکاری از شاعر جامی شناخته می‌شود و این اثر همچنین محبوب‌ترین اقتباس فارسی از داستان ادبیات کلاسیک ایران به شمار می‌رود که قهرمان‌های آن در خارج از خاورمیانه، به‌عنوان همسر یوسف و پوتیفار مصری شناخته‌شده بوده‌اند و این مثنوی هفت‌گانه جامی به‌کرات به تصویر کشیده می‌شده است». دورهٔ اسلامی که داستان یوسف و زلیخا به آن تعلق داشته با داستانی در قرآن آغازشده است که در آن یک سورهٔ کامل به پیامبر یهودی-مسیحی و امتحان‌هایی که بر او رفت اختصاص یافته: ابتدا به دست برادرانش، سپس پیشنهادهای همسر صاحب او اختصاص دارد. مفسران اسلامی در تفسیر این سوره قرآن، او را پیامبری توحیدی معرفی کرده‌اند. یوسف را به «مثال سه‌گانهٔ خلوص، الهام نبوی و بالاتر از همه زیبایی ظاهری» تبدیل کرده است. جامی این شخصیت را در شعر حماسی بلند خود زینت بخشیده و یوسف را مظهر زیبایی الهی ساخت؛ «روابط یوسف و زلیخا را تمثیلی عارفانه و عاشقانه برای رسیدن به عشق حقیقی خداوند متجلی ساخت». هنرمندان نقاش ایرانی صحنه‌هایی اصلی از داستان را انتخاب و از منابع دو کتب مقدس قرآن و تورات استفاده کرده‌اند. موضوع زندگی حضرت یوسف(ع) در قرآن (قرآن کریم، ترجمه یزدی، ۱۳۹٤، یوسف: ۱-۱۰٤(و در عهد عتیق (کتاب مقدس: تورات و انجیل، بی نا، پیدایش: ۳۷-۵۰) ذکرشده است. به گفتهٔ توبی فالک (Falk, 1972, pp. 22-24)، «شاه برای سرگرمی خود، درباری باشکوه و حرم‌سرای بزرگی از بانوان داشت که همگان به کمال ذائقه ایرانی آراسته‌شده بودند. در این دوره، کاخ‌ها، اقامتگاه‌های شکار و آلاچیق‌های این دوره در باغ‌ها باسلیقه‌های عجیب و غریب و مجلل تزیین‌شده و این تزیینات اغلب شامل نقاشی بود. فالک همچنین بیان کرده که جدای از تصاویر شاه و دربار، محبوب‌ترین موضوعات داستان‌ها برای تصویر آن داستان‌هایی بودند که از داستان‌های کلاسیک و عاشقانه‌های رایجی سنتی ایرانی، مانند داستان یوسف و زلیخا و خسرو شیرین و لیلی و مجنون

تصویر۹. آوردن نارنج در مجلس زلیخا وزنان و بریدن دست آنان، ۱۲۳۰ ه.ق/ ۱۸۱٤-۱۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱٦٦ تا ۱٦۸ سانتی‌متر. ارتفاع ۸۳ و ۸۹ سانتی‌متر (جامی، ۱۳۷۰)

Figure 9. Serving Oranges at Zuleikha's Gathering and the Women Cutting Their Hands, 1814–15 CE, oil on canvas, 166–168 × 83–89 cm (Jami, 1991)

بهره گرفته و تزیین می‌شده است».
اوج داستان و زیباترین بخش آن، رسوایی و بدنامی زلیخا است؛ زلیخایی که در اوج شهرت، آماج ملامت زنان مصری می‌شود و قصهٔ دلدادگی او به غلام عبرانی‌اش در میان مردم شهر دهان به دهان می‌چرخد. زلیخا پس از بدنامی و رسوا شدن، مجلسی مهیا می‌کند تا ملامت کنندگان، خود ملامت شوند، برخی مفسران در نگاه اول، تدارک این مجلس را توجیهی دانسته‌اند بر گناه عاشقی و سودجویی از مکر و خدعه، «زلیخا بی‌گمان تصویر الگو مانندی از زن وسوسه‌گر، فتنه‌انگیز، فریبکار، نیرنگ‌باز، دروغگو است، اما بسی هوشمند و پر مکر و فن است»؛ «صفتی که در قرآن برای زلیخا ذکرشده است» درعین‌حال، فسون و خدعه، شرارت، شیطنت، ساده‌دلی دروغین و بی‌گناهی ظاهری یا تظاهر به بی‌گناهی و پاکدامنی است (ستاری،۱۳۷۳، ص. ۵۱). زنانی که جمال یوسف را ندیده‌اند، زلیخا را ملامت می‌کنند، اما در این مجلس چون یوسف به آنان گذر می‌کند «زنان مصر در وقت دیدن یوسف چنان از خود غایب می‌شوند که دست بریدن خود را نیافتند» (باخرزی، ۱۳۸۳، ص. ۲٦۷). در میانهٔ داستان یوسف و زلیخا؛ آنجا که زلیخا قصد مبرا کردن خود دارد، ضیافتی بر پا می‌کند و به هرکدام از بانوان بلندمرتبه شهر، ترنج و کاردی می‌دهد. حضور و نقش ترنج در داستان بی‌حکمت نیست (اسدی حبیب و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ٦۱). در آیهٔ ۳۱ سورهٔ یوسف در قرآن کریم، این موضوع آمده است: «آنگاه‌که زن عزیز، مکر ایشان بشنید و بر گفت ایشان را؛ گفته‌اند که سخن ایشان مکر خواند از بهر آنکه ایشان صفت جمال و حسن یوسف را شنیده بودند این ملامت درگرفتند تا مگر زلیخا یوسف را به ایشان نماید و این برای مکری بود که ساخته بودند» (قرآن کریم، ترجمه یزدی، ۱۳۹٤، یوسف:۳۱(. گفته‌اند زلیخا سِر خود با جماعتی از زنان گفته بود و از ایشان خواسته بود که پنهان دارند؛ آنان آشکار کردند و این مکر ایشان بود (اسدی حبیب و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ٦٤). آنگاه زنان بنشستند و پیش هر یک طبقی ترنج و کاردی بر آن نهاده؛ زمانی برآمد و حدیث می‌کردند و آنگاه دست به کارد و ترنج و زلیخا بر تخت نشسته و کنیزکان بر پای ایستاده روی به زنان کرد و گفت شما مرا عیب کردید و مستوجب ملامت و طعن دیدید در کار یوسف؟! ایشان گفتند بله چنین است؛ زلیخا گفت: یا یوسف به در آی. یوسف پرده برگرفت و بیرون آمد. چون نظر زنان بر یوسف افتاد، دهشت بر ایشان پیدا شد از خود غافل شدند، کارد بر دست نهادند و دست‌ها به‌جای ترنج بریدند (میبدی، ۱۳۷۱، ج. ۵، صص. ۵۵- ٥٦). بنا بر باور یهود، ترنج نماد قلب است و این‌گونه با اشاره قرآن به عشقی که در اعماق قلب رسوخ کرده، حضور ترنج در مجلس ملامت زنان مصر، بی‌حکمت نیست و می‌تواند نشان از عشقی واقعی و حقیقی باشد که در نگاه عارفانه به داستان کاملاً مشهود است (اسدی حبیب و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۷۲). جامی شرح می‌دهد که زنان مصری بر زلیخا طعن می‌زدند و عشق او را تمسخر می‌کردند. توصیف مجلس قبل از ورود یوسف(ع) در اشعار جامی چنین است:

پری رویان مصری حلقه بسته/ به مسندهای زرکش خوش نشسته/هر خوان آنچه می‌بایست خوردند/ زهرکار آنچه می‌شایست کردند/چو خوان برداشتند از پیش آنان/زلیخا شکر گویان مدح خوانان/نهاد از طبع حیلت‌ساز پر فن/ ترنج و گزلکی بر دست هر تن/به یک کف گزلکی در کار خود تیز/ به دیگر کف ترنجی شادی انگیز (جامی،۱۳٦٦، ص. ۳٤۸).

وضعیت زنان مصر بعد از مشاهده جمال یوسف(ع) توسط جامی چنین شرح داده‌شده است:

زنان مصر که گلزار دیدند/ زگلزارش گل دیدار چیدند/ به یک دیدار کار از دست‌شان رفت/ ز زیبا شکل او حیران بماندند/ زحیرت چون تن بی‌جان بماندند/چو هریک را در آن دیدار دیدن/ تمنا شد ترنج خود بریدن/ندانسته ترنج از دست خود باز/ زدست خود بریدن کرد آغاز (جامی،۱۳٦٦، ص. ۳٥٦).

مشخصات تصویر

این صحنه، یکی از صحنه‌های متعارف نقاشی یوسف و زلیخا در دورهٔ قاجار است که یوسف به مجلس زلیخا و زنان وارد می‌شود. نقاشی دارای قوس جناقی بوده و در بالای جناق، با پرده‌ای سرخ جمع شده در کنار ستون دیده می‌شود. رنگ قالب تصویر قرمز و آبی و رنگ لباس یوسف بنفش‌رنگ است. در این صحنه نیز یوسف دارای آتش نور است و بر الوهیت او تأکید شده است. زنان در تصویر بی‌هوش و مدهوش شده و در اطراف آن‌ها نارنج‌هایی پراکنده دیده می‌شود. تنها یوسف و زلیخا در تصویر آرام دیده می‌شوند و یوسف در حال تعارف نارنجی به زلیخا است و در بین آن دو ستونی که شاید نماد ایمان باشد قرار دارد.

مجلس ششم: به زندان افتادن یوسف

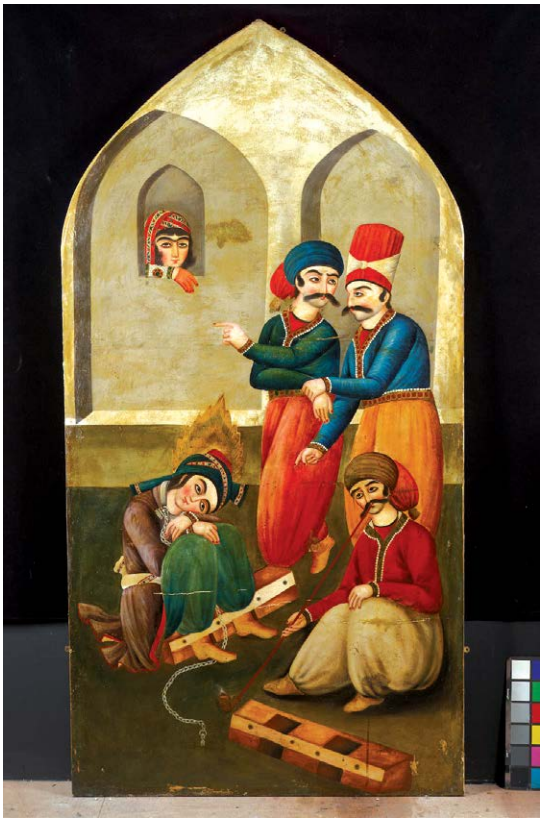
تطبیق با ادبیات

یوسف از زنان روی برگرداند و با خداوند متعال مناجات کرد: «ای پروردگار من، زندان را ازآنچه آنان مرا به انجام آن دعوت می‌کنند دوست‌تر می‌دارم و اگر به لطف خود مکر ایشان را از من برنگردانی و مرا به حال خود رها نکنی من به خواسته ایشان میل می‌کنم و اگر لطف تو مرا درنیابد از زمره جاهلان باشم»؛ خداوند سمیع دعای او را اجابت کرد و آنان را از او دور کرد (قرآن کریم، ترجمه یزدی، ۱۳۹٤، یوسف: ۳۳-۳٤). عزیز پیش ملک آمد و گفت غلامی دارم که مرتکب گناهی شده است دستور بده تا او را به زندان اندازند» (موحدی، ۱۳۸٤، ج. ۲، صص. ۵۱-۵۰). زلیخا به عزیز مصر دستور می‌دهد یوسف زندانی شود؛ اما به‌جای احساس آرامش به مویه می‌پردازد؛ خاک بر سر می‌ریزد؛ صورت را خراش می‌دهد و... شاعر با وصف این کنش‌ها جنبه عاشقانه و پشیمانی شخصیت را در پنجاه بیت به نمایش می‌گذارد:

چون آن سرو از گلستانش به در شد/گلستانش ز زندان تیره‌تر شد/به تنگ آمد در آن زندان دل او/یکی صد شد زهجران مشکل او/چو خالی دید از آن گل گلشن خویش/چو غنچه چاک می‌زد پیرهن خویش/ به ناخن همچو گل رخسار می‌کند/چو سنبل موی عنبر بار می‌کند (جامی، ۱۳۸۷، ج. ۲، ص. ۱۵٤).

منادی زن منادی برکشیده/که هر سرکش غلام شوخ دیده/که گیرد شیوهٔ بی‌حرمتی پیش/نهد پا در فراش خواجه خویش/بود لایق که همچون ناپسندان/ بدین خواری برندش سوی زندان/چو در زندان گرفت از جنبش آرام/به زندان بان زلیخا داد پیغام/کزین پس محنت اش مپسند بر دل!/زگردن غل، زپایش بند بگسل!/ یکی خانه برای او جدا کن/جدا از دیگران آنجاش جا کن (جامی، ۱۳۸۷، ج. ۲، ص. ۲۱۰).

شاعر در این بخش از متن، ترکیب روایت‌گری و وصف را نشان داده؛ زیرا «اگر راوی به بازنمایی کنش‌ها و رفتارهای شخصیت بپردازد، این مقطع از متن در زمره بعد روایت‌گری متن است و نه‌فقط توصیف» (امامی و قاسم پور،۱۳۸۷، ص. ۱۵۱). جامی به‌جای اینکه بگوید زلیخا عزاداری کرد، با شگردهای بلاغی، مانند تشبیه، استعاره، تناسب، کنایه و... سوگواری زلیخا را وصف می‌کند و در برابر دیدگان خواننده به تصویر می‌کشد» (امامی و قاسم پور، ۱۳۸۷، ص. ۵۳). زلیخا هنگامی‌که به مقصود خویش نائل نشد و رسوایی او در نشانه تیر ملامت ساخت چاره‌ای جز زندانی کردن یوسف نیافت و ماهرانه عزیز مصر را به زندانی کردن یوسف ترغیب نمود، اما در مدتی که یوسف در زندان بود از هجر دیدار او بیتاب می‌شد و مستقیم و غیرمستقیم به دیدار او در زندان می‌رفت. در اینجا جامی فصلی دربارهٔ هجران و برتری آن نسبت به وصل بیان می‌کند (براتی، ۱۳۸۱، ص. ۱۰۱).

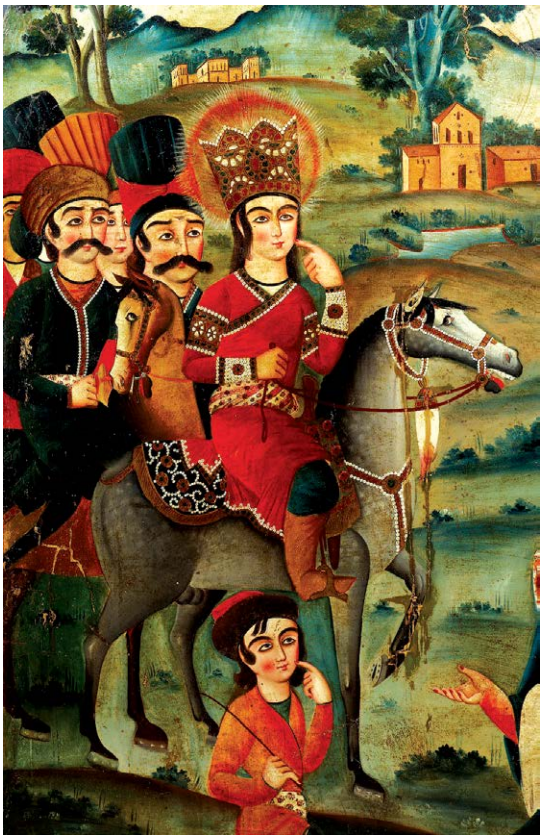


تصویر۱۰. تماشای یوسف توسط زلیخا در زندان،۱۲۳۰ ه.ق/ ۱۸۱٤-۱۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱٦٦ تا ۱٦۸ سانتی‌متر. ارتفاع ۸۳ و ۸۹ سانتی‌متر (جامی، ۱۳٦٦)

Figure 10. Zuleikha Watching Joseph in Prison, 1814–15 CE, oil on canvas, 166–168 × 83–89 cm (Jami, 1987)

مشخصات تصویر

اثر به‌صورت جناقی تصویر شده است، ترکیب‌بندی اثر در بالای اثر، بر دو طاقی اشاره دارد که در میان یکی از طاقی‌ها یک روزنه مربع شکل است که زلیخا از میان آن به داخل سلول زندان یوسف می‌نگرد. دو طاق، نمادی از دو چشم و دل‌تنگی زلیخا است.



تصویر۱۱. زلیخای نابینای پیر در سر راه یوسف، ۱۲۳۰ ه.ق/ ۱۸۱۴–۱۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱۶۶ تا ۱۶۸ سانتی‌متر. ارتفاع ۸۳ و ۸۹ سانتی‌متر (جامی، ۱۳۸۷)

Figure 11. The Blind Zuleikha in Joseph's Path, 1814–15 CE, oil on canvas, 166–168 × 83–89 cm (Jami, 1999)

زلیخا و یوسف در یک راستا تصویر شده‌اند و سه پیکر دیگر در تصویر دیده می‌شود که در مقابل آنان قرار دارند.

مجلس هفتم: شاه شدن یوسف و دیدن زلیخای پیر و نابینا در مسیر

تطبیق با ادبیات

زمانی که عزیز مصر از دنیا رفت در سال‌های خشکی، همسر او دچار فقر شدید شد و به گدایی افتاد تا اینکه مردم به او پیشنهاد کردند که بر سر راه یوسف عزیز مصر بنشیند (نعیم آبادی، ۱۳۸۹، ص. ۱۳۳). بعد از نومیدی و بی‌اعتنایی‌هایی که در حق او می‌شود و هر بار بر سر راه معشوق می‌نشیند و او را صدا می‌زند، صدایش به گوش نمی‌رسد و نالان و غمین بر سرای سرد و بی‌روح خود بازمی‌گردد. دلش رنجور است و با پریشانی روی به بت‌ها کرده و آن‌ها را سد راه خوشبختی خود می‌خواند (خانلری، ۱۳۸۹، ص. ۱۸۳). زلیخا در راه عشق هستی خود را فدا کرد؛ شوکت و قدرت، زیبایی و جوانی، آبرو و ثروتش همه و همه فدای محبوب رفت:

بگفت آنم که چون روی تو دیدم/ تو را ازجمله عالم برگزیدم/ فشاندم گنج و گوهر در بهایت/ دل و جان وقف کردم بر هوایت/جوانی در غمت بر باد دادم/ بدین پیری که بینی فتادم/گرفتی شاهد ملک اندر آغوش/ مرا یکبارگی کردی فراموش (جامی، ۱۳۶۶، ص. ۲۹۷).

در منظومهٔ جامی پس از نجات یوسف از زندان و پادشاهی وی، داستانی نمادین را بیان می‌کند که در آن زلیخا درحالی‌که از مکانت و اعتبار افتاده است، خانه‌ای از نی ساخته، به‌گونه‌ای که صدای باد در نی‌ها می‌افتد و ناله‌های عشق از آن بیرون می‌تراود. زلیخا در این خانه نیین زیسته و روزی در گذرگاه یوسف ظاهر می‌شود و خود را برای وی عرضه می‌کند، ولی یوسف به وی التفاتی نمی‌کند، پس از مدتی دوباره راه را بر یوسف می‌گیرد، باز یوسف به او توجهی نشان نمی‌دهد تا اینکه زلیخا قدری به خود می‌اندیشد و درمی‌یابد که بت‌پرستی مانع دیدار و توجه یوسف به او است؛ بنابراین توبه می‌کند و دست از بت‌پرستی می‌کشد؛ آنگاه شایسته دیدار محبوب می‌گردد و به‌پاس بت‌شکنی و خودشکنی و یگانه‌پرستی، یوسف او را می‌پذیرد و از خدا می‌خواهد که بینایی و جوانی و جمال او را به وی بازگرداند.

بجنبانید لب یوسف دعا را/ روان کرد از دو لب آب بقا را/ جمال مرده‌اش را زندگی داد/ رخش را طلعت فرخندگی داد/به جوی رفته بازآورد آبش/ وزان شد تازه گلزار شبابش/ زکافورش برآمد مشک تاتار/ زصبحش آشکارا شد شب تار/ سپیدی شد زمشکین مهره‌اش روی/ درآمد در سواد نرگسش نور/ خم از سرو گل‌اندامش برون رفت/ شکنج از نقره و خامش برون رفت/ جوانی پیریش را گشت چاله/ پس از چل سالگی شده هژده ساله (جامی، ۱۳۸۷، ج. ۲، ص. ۷۲۵).

زلیخا که از دوری یوسف پیر شده و به عشق حقیقی دست‌یافته است، با دعای یوسف جوان می‌شود و با هم ازدواج می‌کنند و در پایان یوسف می‌میرد و زلیخا نیز پس از او از دنیا می‌رود (فتحی نجف آبادی و همکاران، ۱۳۹۸، ص.

٤٤). بعد از اینکه یوسف به مقام عزیزی مصر رسید، شاعر در بیست‌وپنج بیت اسب یوسف را وصف می‌کند. بر پایهٔ سنت داستان‌پردازی در داستان‌های ایرانی، داشتن اسب تیزگام و شجاع و وفادار یکی از ملزومات شاهی و پهلوانی است؛ چنان‌که در شاهنامه اوصاف قهرمانی‌های رخش بسیار نمود دارد و در خسرو و شیرین وصف شبدیز دیده می‌شود که نیای خسرو در خواب به‌پاس نیک‌رفتاری وی را وعده می‌دهد (فتحی نجف آبادی و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ۵۰). زلیخا عمر خویش را در راه عشق می‌بازد و پس از تحمل رنج و سختی فراوان، پیری، فرتوتی و نابینایی به کوی یوسف می‌رسد و یوسف با فرمان خدا عشق او را می‌پذیرد (سام خانیانی و همه‌چیزفهم رودی، ۱٤۰۱، ص. ۱٤۸). بلاهایی که بر سر زلیخا می‌آید بدین‌جهت است که نقد وجودش به محک اندوه آزموده شود تا نقد آن آشکار گردد (ستاری، ۱۳۷۳، ص. ۱٤٤).

مشخصات تصویر

نگاره به‌صورت جناقی تصویر شده است، ترکیب‌بندی اثر در بالای اثر منظره نگاری و در دوردست درختان و شهرنگاری و ساختمان‌ها به چشم می‌خورد. عمامه یوسف تبدیل به تاج شده است و تاج یوسف در آتش نور می‌درخشد. در بالای اثر، یوسف انگشت حیرت بر دهان برده و در پایین پای او پسربچه‌ای نیز حیران همچون یوسف دیده می‌شود که نشان از تأکید بر حیرت است. در تصویر زلیخا، در یک سمت برای تأکید بیشتر و یوسف و همراهان سوار بر اسب تصویر شده‌اند. زلیخا با چادر سیاه و لباس سفید و رختی سرخ‌رنگ و اندک دیده می‌شود.

مجلس هشتم: دیدار دوباره یوسف و یعقوب تطبیق با ادبیات

یعقوب پیش از رسیدن پیراهن، بوی یوسف را استشمام کرد. بشیر آمد و پیراهن را به‌صورت یعقوب انداخت و چشم‌های او بینا شد. یوسف، پدر و همه افراد خاندان را دعوت کرده بود تا به مصر بیایند، یعقوب پذیرفت؛ یوسف از پدر و برادرانش استقبالی شایان به عمل آورد و آنان را در دربار پذیرفت. چون بر کرسی عزت نشست، پدر و همه برادران در حضورش به سجده افتادند و به شکرانه

تصویر۱۲.رسیدن یوسف به‌پدرش یعقوب،۱۲۳۰ ه.ق/۱۸۱٤-۱۵،رنگ و روغن روی بوم، ۱٦٦ تا ۱٦۸ سانتی‌متر. ارتفاع ۸۳ و ۸۹ سانتی‌متر (Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)

Figure 12. Joseph Reunited with His Father Jacob, 1814–15 CE, oil on canvas, 166–168 × 83–89 cm (Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)

لطف خداوندی زمین را بوسیدند؛ یوسف خدای را سپاس گفت و از تأویل رؤیایش اظهار شادمانی کرد. یوسف صد و ده سال عمر کرد و چون وفات یافت در کنار رود نیل دفن شد (سیدصادقی، ۱۳۸٦، صص. ۹۹-۱۰۰). یعقوب و یوسف(ع) یکدیگر را در مصر ملاقات می‌کنند و او پدرش را بر تخت پادشاهی می‌نشاند و همگان به وی سجده می‌کنند و سپس می‌گوید که این تأویل خواب من است (قرآن کریم، ترجمه یزدی، ۱۳۹٤، یوسف: ۱۰۰).

بحمدالله که بر رغم زمانه/به پایان آمد این دلکش فسانه/ دلم کز نظم سنجی در عنا بود/زفکر قافیه در تنگنا بود/ بیفکند از کف فکرت ترازو/نشست از نظم سنجی سست بازو/سرم برداشت از زانو گرانی/سبک شد خاطر از یار نهانی/ پی راحت زمرکب شد پیاده/ دراز افتاد بی مهد و ساده (جامی، ۱۳۸۷، ج. ۲، ص. ۸۲٤).

تصویر ۱۳. عزیز مصر بوتیفار، در بازار مصر، بخش از اثر
(Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)
Figure 13. Potiphar, the Aziz of Egypt, in the Egyptian Bazaar, detail (Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)

تصویر ۱۴ صفحه‌ای از تصویر فتحعلی‌شاه قاجار از شهنشاهنامه از فتحعلی خان صبا، کتابخانه انگلیس، بخش اسلامی ش: f64v
(Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)
Figure 14. A Page Depicting Fath-Ali Shah Qajar from the Shahanshah-nameh by Fath-Ali Khan Saba, British Library, Islamic Section, f. 64v.
(Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)

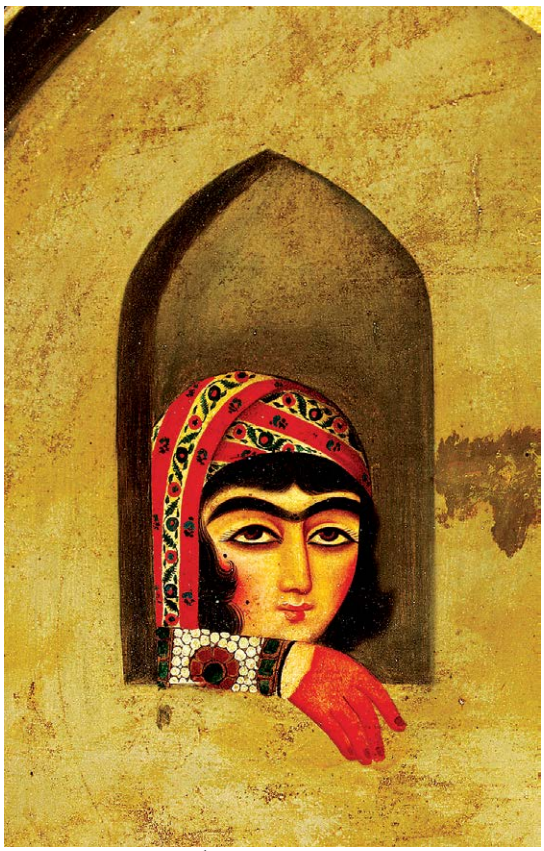
مشخصات تصویر

در این تصویر، عمامه یوسف مبدل به تاج شده است و در آتشی از نور می‌درخشد. در بالای تصویر، منظره‌نگاری و شهرنگاری دیده می‌شود. تجمع پیکرهای افراد در این تصویر زیاد بوده و در میانه تصویر، یوسف و یعقوب در تصویر، در آغوش یکدیگر تقابل پیری و جوانی دیده می‌شوند. در بالای سر هر دو هاله نور دیده می‌شود. همچنین، در پشت یعقوب برادران یوسف و در پشت یوسف همراهان او دیده می‌شوند. در این تصویر هیچ رد و نشانی از زلیخا نیست و فاقد پیکر زن در تصویر است.

بررسی و تحلیل هشت نقاشی یوسف و زلیخا با ویژگی‌های ساختاری نقاشی پیکرنگاری درباری قاجار

در هشت اثر مورد بحث و تحلیل نقاشی یوسف و زلیخا در دورهٔ قاجار، تأکید بر بازنمایی داستان و نقشمایه‌های دورهٔ قاجار، اسباب و لوازم این دوره و نقشمایه‌های تکرارپذیر در نقاشی‌ها دیده می‌شود. این نقاشی‌ها با ویژگی‌های بصری و شاخصه‌های تصاویر نقاشی پیکرنگاری درباری دورهٔ اول قاجار با محوریت روایت داستان یوسف و زلیخا با تأکید بیشتر بر شخصیت یوسف نمایش داده شده‌اند. این مجموعه نقاشی کمتر دیده‌شده که به گفته لیلا دیبا، شاهکار نادر این دوره است. سنت پیکرنگاری درباری را در نمایش تصاویر نشان می‌دهد و پایبندی به قواعد پیکرنگاری را آشکار می‌کند. پایبندی هنرمند به واقع‌نمایی، روایت داستان و ترکیب‌بندی و لباس‌های قاجاری و صحنه‌آرایی این دوره، ویژگی‌های نقاشی‌ها را با انعکاسی از زمانهٔ قاجار نشان می‌دهد. اشیا و نقوش و ترکیب‌بندی‌های

بازشناسی و خوانش هشت نقاشی
با موضوع «یوسف و زلیخا» دورهٔ
قاجار در حراج بونامز انگلستان
/۹۲-۱۳۱/ الهه پنجه باشی



تصویر ۱۵. چهرهٔ زلیخا با روسری گل‌دار، بخشی از اثر
(Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)
Figure 15. Zuleikha's Face Wearing a Floral Headscarf, detail
(Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)

تصویر ۱۶. زلیخا با چادر گل‌دار، بخشی از اثر
(Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)
Figure 16 . Zuleikha Wearing a Floral Chador, detail (Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)

به‌کاررفته در هر تابلو چشمگیرند و نمایش موفقی از بازنمایی داستان یوسف و زلیخا است. در تمامی نقاشی‌ها یکپارچگی و وحدت بصری در سبک و اجرا دیده می‌شود. این نقاشی‌ها احتمالاً کاربردی با هدف تزیین دیوارهای قصر یا عمارتی بوده است و حالت جناقی بالای بوم نقاشی این امر را تأکید می‌کند و همچنین اندازه یکدست نقاشی‌ها این امر را مستند می‌سازد.

بازنمایی اندرون، بیرون، طبیعت‌گرایی، لباس‌های مرصع و آراسته، منقوش، تزیینات مشابه با نمونه‌های درباری؛ نشان می‌دهد این هنرمندان جزو نقاش‌باشی‌های دربار قاجار بوده و با فنون این هنر آشنایی و شناخت کامل داشته‌اند. مضامین رایج در این نقاشی، با توجه به روایت هر داستان بر پایهٔ نتایج نقاشی پیکرنگاری درباری در نمایش شاه و مستخدمان و زنان درباری است. هنرمندان در چهره‌پردازی و پیکرنگاری مهارت داشته و تلاش داشته‌اند چهره‌های زیبایی برای یوسف و زلیخا را در حالات مختلف تصویر کنند. تنوع و فراوانی پیکره‌ها در تصویر و ترکیب‌بندی آثار و ترکیب آن با عناصر حیوانی و معماری، آشنایی هنرمند با هنر نقاشی این دوره را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد هنرمند در شبیه‌سازی و چهره‌پردازی یکسان یوسف و زلیخا، در همه نقاشی‌ها مهارت داشته و داستان را با تخیل عمیق خود با آرایش و تزیینات و نقوش قاجاری همراه کرده است. تجسم حالت پیکره‌های اصلی و فرعی، آرایش و نمایش نقوش، تزیینات، حیوان نگاری و منظره نگاری، دقت و شکیبایی هنرمند را در همه صحنه‌ها به‌خوبی نشان می‌دهد. لباس‌های زلیخا و یوسف و آرایه‌های تزیینی آن به‌خصوص در نقاشی زلیخا در پشت درخت، صحنهٔ زلیخا و نارنج بریدن زنان، دیدار زلیخا و یوسف از پس پرده، مخاطب

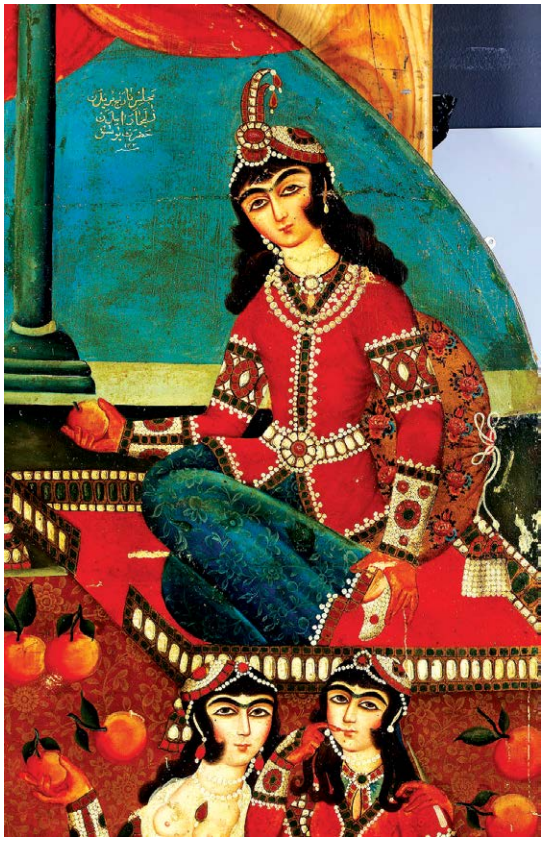
تصویر ۱۷. کفش زلیخا با تزیینات مروارید، بخشی از اثر
(Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)
Figure 17. Zuleikha's Pearl-Decorated Shoe, detail (Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)

را به تحیر وا می‌دارد و اقتباس هنرمندانهٔ نقاش از روایت داستان را با بازتعریف قاجاری، به‌خوبی نمایش می‌دهد. تزیینات و گل‌آرایی چادر و لباس زلیخا بسیار منظم، یکسان و یکدست نقاشی شده است. دربارهٔ کفش در دورهٔ قاجار «کفش زنان در دورهٔ اول قاجار از ساغری‌های نوک‌تیز نوک‌برگشته به رنگ‌های سبز، آبی و قرمز ساخته می‌شد که پاشنه‌دار و ناراحت بود» (غیبی، ۱۳۸۵، ص. ٦٠٤). همان‌طور که در تصویر ۱۳ دیده می‌شود زلیخا کفش پاشنه‌بلند، مرواریددوزی شده و پشت‌باز به پا دارد که شاید یکی از نمونه‌های درخشان نمایش کفش با جزئیات در آثار پیکرنگاری از زنان است.

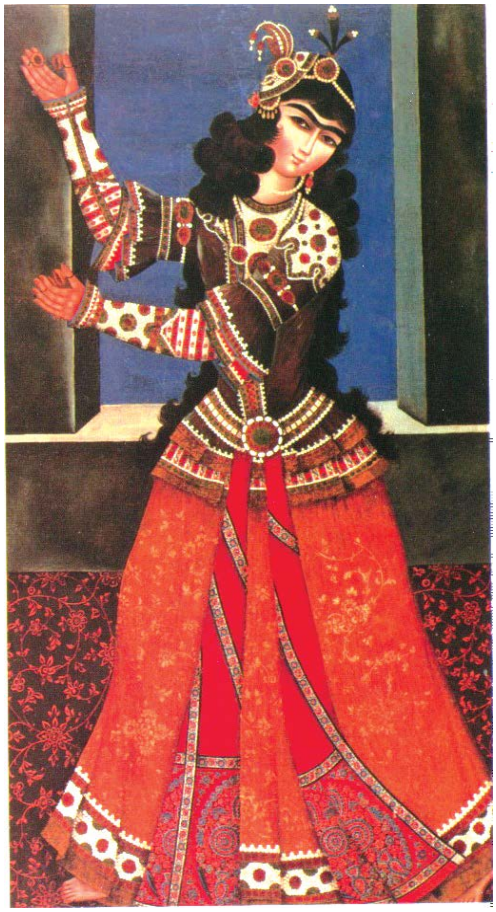
ویژگی‌های هنر پیکرنگاری درباری در این آثار، ساختار کلی تصاویر با پیکرهای متعدد تزیینی، صحنه‌آرایی و طبیعت‌پردازی سبک قاجاری، ساختار متقارن و افقی تصویر، استفاده از نقشمایه‌های تزیینی، رنگ‌گزینی درخشان بارنگ‌های قرمز به‌صورت یکدست، در همهٔ نقاشی‌ها دیده می‌شود. پیکره‌های اصلی، یعنی یوسف و زلیخا، مشابه در همه نقاشی‌ها و با ویژگی زیبایی آرمانی تصویر شده‌اند. زنان با چهره‌های زیبا و بیضی‌شکل، ابروان پیوسته و چشمان سیاه سرمه کشیده، موهای آرایش‌شده طبقه، انگشتان حنابسته؛ لباس‌های تزیین‌شده با نقوش پیکرنگاری زنان قاجار دیده می‌شوند. مردان باریش و سبیل بلند، ابروان پیوسته، نگاه خیره و کمر باریک و متناسب تصویر شده‌اند و چهرهٔ یوسف مانند چهره زنان آرایش‌شده است.

چهرهٔ یوسف در همه نقاشی‌ها، جوان، با طراوت و زیبا بوده و با آتشی از نور درخشان از دیگران متمایز می‌شود. برخی صحنه‌ها حالت رسمی و درباری داشته و به نظر می‌رسد از نقاشی‌های فتحعلی‌شاه قاجار الگو گرفته‌شده باشد و حتی

بازشناسی و خوانش هشت نقاشی با موضوع «یوسف و زلیخا» دورهٔ قاجار در حراج بونامز انگلستان /۹۲-۱۳۱/ الهه پنجه باشی



تصویر ۱۸. بارگاه زلیخا، زنان قاجاری، بخشی از اثر
(Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)
Figure 18. Zuleikha's Court, Qajar Women, detail
(Muhammad Hasan Khan & Ahmad, 1814-1815 CE)



تصویر ۱۹. زن رقصنده با قاشقک موسیقی، هنرمند ناشناخته، ایران، اوایل قرن ۱۹، رنگ و روغن روی بوم، ۹۰ × ۱۵۸ سانتی‌متر، موزه ارمیتاژ، سن‌پترزبورگ، به شماره VR-IIIO
(Diba & Ekhtiar, 1998, p. 263)
Figure 19. Female Dancer Playing Castanets, Unknown Artist, Iran, early 19th Century CE, oil on canvas, 158 × 90 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg (VR-IIIO)
(Diba & Ekhtiar, 1998, p. 263)

عزیز مصر با هیبت فتحعلی‌شاه بازنمایی شده است. نقاشی‌ها حالت رسمی داشته و از معماری در نقاشی‌های دورهٔ اول قاجار الهام گرفته‌شده است. درصحنه‌های جوانی، زلیخا مانند نمونه‌های این دوره در میان طاقچه یا ارسی تصویر شده است. چشم‌انداز طبیعت در بالای نقاشی‌ها و در قسمت جناقی دیده می‌شود و گاه با مناظر معماری همراه بوده و تأثیرات فرنگی‌سازی غربی را نمایش می‌دهد. بازنمایی لباس‌ها و زیورآلات زنان درصحنه دربار زلیخا، در لباس زربفت و جامگان درباری تزیین‌شده با جواهرات، تاج و مروارید و نقوش ... مطابق با سنت نقاشی درباری قاجار روبرداری شده از نقاشی‌های پیکرنگاری زنان دربار قاجار در تزیین پیکرها است. آثار نقاشی دربار زلیخا، مانند دربار فتحعلی‌شاه نمایش و بازنمایی شوکت و ثروت دربار او است. لباس‌ها و جامگان فاخر، تاج و سریر و تخت و جواهرات به یاری مخاطب می‌آید تا این شکوه را درک کند. همهٔ نقاشی‌های این مجموعه، دارای ویژگی‌های بصری مشترک با الگوهای بصری نقاشی پیکرنگاری درباری قاجار را دارا بوده و دارای ظاهر متفاوت بر مبنای روایت داستان است. در این تصاویر، هنرمندان آگاهانه و عامدانه از قدرت تصویر برای تجسم کلام و روایت داستان بهره برده و سعی داشتند اثری فاخر تولید کنند. آگاهی هنرمند از فضای دینی داستان نیز دارای اهمیت است و او به‌خوبی توانسته است فضای نقاشی قاجار در

تصویر ۲۰. (چپ). زلیخا در حال درخواست به یوسف از پشت پرده، بخشی از اثر (Diba & Ekhtiar, 1998, p. 263)
Figure 20 (Left). Zuleikha Beseeching Joseph from Behind a Curtain, detail (Diba & Ekhtiar, 1998, p. 263)

نمایش شکوه و جلال با دین‌گرایی و روایت دینی توصیف کند.

هنرمندان با دقت و وسواس خیره‌کننده، سعی داشته‌اند مشروعیت یوسف و اقتدار و زیبایی زلیخا را به تصویر بکشند. پیوستگی روایت دینی و نمایش شاهانه در قالب هیات شاهان قاجاری برای یوسف و زلیخا و بازنمایی شکوه و جلال آنان در این نقاشی‌ها، حائز اهمیت است. در دو سه مجلس از تصاویر نقاشی، یوسف با لباس شاهانه و غرق در جواهرات با تاج مرصع مروارید و جواهرنشان، سوار بر اسب مانند شاه قاجار تصویر شده، ولی فاقد ریش است و بر جاودانگی و چهرهٔ آرمانی او تأکید شده است. تاج یوسف با تاج‌های پرده‌های نقاشی از شاه قاجار قابل تطابق است. این نقاشی‌ها به‌صورت مجموعه‌ای کامل و همگی دارای عنوان بوده و اسم مجلس در قسمت جناقی آن، نوشته‌شده است. تاریخ همهٔ نقاشی‌ها ۱۲۳۰ه. ق. ذکرشده و هنرمندان آن طبق نوشته حراج، «محمدحسن و احمد نقاش» معرفی‌شده‌اند. یوسف در همه نقاشی‌ها، با چهره‌ای آسمانی و بدون ریش و آرمانی خلوص و پاکی را تداعی می‌کند و از دیگر پیکره‌ها جدا و زیباتر تصویر شده است. یوسف در همه نقاشی‌ها، به‌عنوان پیکر اصلی بسیار زیبا و موفق تصویر شده است و داستان و روایت حول پیکر او شکل می‌گیرد و در همه نقاشی‌ها به محل قرارگیری او در صحنه‌آرایی تصویر دقت شده است و هنگامی‌که در تقابل با پیکر زلیخا قرار می‌گیرد؛ ازلحاظ بصری زلیخا پیکر مکمل در مقابل یوسف را داشته و بر جلوه بیشتر یوسف تأکید شده است. از میان هشت نقاشی، پنج نقاشی دارای منظره‌نگاری بوده و طبیعت گسترده‌ای را در بالای نقاشی، در قسمت جناقی به تصویر می‌کشد. این نقاشی‌ها همچون دیگر نقاشی‌های این دوره در بالای نقاشی، سنت منظره نگاری متأثر از فرنگی‌سازی دورهٔ صفوی را به تصویر می‌کشند. چمن‌زار وسیع، کوه‌های نه‌چندان بلند، تپه‌ها و درختان سرسبز، در قسمت برگ‌ها با سبزهای متنوع و آسمان آبی دیده می‌شود. در این نقاشی‌ها برای نمایش شهر بر بازنمایی ساختمان‌ها تأکید شده و ژرفانمایی آن گاهی از شرق و گاهی از غرب و گاهی هر دو طرف است. ارتباط و پیوستگی بخش منظره‌نگاری و پیکرنگاری در این نقاشی‌ها موفق بوده و نمایش عمق را همچون دیگر آثار این دوره می‌توان دید.

بررسی مجموعهٔ نقاشی‌های مورد بحث نشان می‌دهد، محمدحسن و احمد در بازنمایی روایت و نقاشی پیکرنگاری در این دوره تجارب درخشانی داشته و در بازنمایی دقیق پیکرنگاری و هنرهای وابسته به آن دارای تجاربی درخشان در ویژگی‌ها و نقاشی این دوره بوده‌اند. یک داستان عاشقانه بر مبنای سورهٔ یوسف در قرآن تصویر شده است. در جدول ۱، ویژگی‌های نقاشی‌های یوسف و زلیخا دیده می‌شود، در جدول ۲، نحوهٔ تصویرسازی یوسف و زلیخا در همهٔ نقاشی‌ها دیده می‌شود.

تصویر ۱۰. تماشای یوسف توسط زلیخا در زندان، ۱۲۳۰ ه.ق/ ۱۸۱۴-۱۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱۶۶ تا ۱۶۸ سانتی‌متر. ارتفاع ۸۳ و ۸۹ سانتی‌متر (جامی، ۱۳۶۶)

Figure 10. Zuleikha Watching Joseph in Prison, 1814–15 CE, oil on canvas, 166–168 × 83–89 cm (Jami, 1987)

عنوان نقاشی	ویژگی غالب	یوسف	زلیخا	فضای طبیعت	فضای معماری	تصویر
بیرون آمدن یوسف از چاه	تأکید بر پاکی یوسف با لباس سفید و آتش نور	جوان و زیبا دارای آتش نوربالای سر	ندارد	دارد در بالای نقاشی	دارد	
فروش یوسف در بازار مصر	یوسف در بالای تصویر با آتش نور	دارد جوان و زیبا با لباس فاخر قاجاری	ندارد	دارد سرسبز نمایش کوه و نمای شهر در عمق	دارد نمایش شهر در عمق تصویر	
درخواست زلیخا به یوسف	تقابل خیر و شر حضور دو پیکر اصلی در مقابل هم دو پرده سفید و قرمز تقابل خیر و شر	جوان با لباس فاخر متحیر دارای آتش نور	دارد جوان و زیبا با چهره زنان قاجار	ندارد	فضای داخلی نمایش سه حجرهٔ داخلی که با پارچه‌ای منقوش از هم جداشده‌اند	
تماشای یوسف توسط زلیخا در زندان	دیدار پنهانی زلیخا از یوسف	سر بر زانو با غل و زنجیر	دارد چهره: زنان قاجار	ندارد	فضای داخلی زندان با دو قوس هلالی یکی دارای پنجره	
رسیدن یوسف به پدرش یعقوب	بزرگ‌نمایی دو پیکر یوسف و یعقوب در آغوش هم	تقابل پیری و جوانی هر دو دارای آتش نور یوسف در مقابل یعقوب	ندارد	دارد در بالای نقاشی شهر و ساختمان	دارد سه ساختمان	
زلیخای نابینای پیر در سر راه یوسف	تقابل پیری زلیخا و جوانی یوسف	دارای تاج سوار بر اسب بالباس فاخر قاجاری منقوش با تزیینات بسیار	پیر نابینا نشسته سر راه یوسف	دارد فضای سرسبز با نمای شهر	دارد دو ساختمان	
آوردن نارنج در مجلس زلیخا وزنان و بریدن دست آنان	تأکید بر یوسف و زلیخای در مقابل هم در بالای تصویر	جوان و زیبا دارای آتش نور بالای سر لباس منقوش قاجار بنفش رنگی زمینی و آسمانی	دارد زیبا با تزیینات و لباس فاخر و ویژگی‌های زنان در دورهٔ قاجار	ندارد فضای داخلی قصر	دارد ستونی حائل بین یوسف و زلیخا تطبیق با قرآن	
تماشای یوسف در حال چوپانی توسط زلیخا	تأکید بر پیکر یوسف بزرگ‌نمایی لباس قرمز در تضاد با سبز طبیعت	جوان و زیبا دارای آتش نوربالای سر	دارد با چادر گل‌دار نقش ماه‌های دورهٔ قاجار در پشت درخت	دارد درخت برومند نماد جوانی یوسف	بسیار کوچک در دوردست	

تصویر ۱۰. تماشای یوسف توسط زلیخا در زندان، ۱۲۳۰ ه.ق/ ۱۸۱٤–۱۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱٦٦ تا ۱٦۸ سانتی‌متر. ارتفاع ۸۳ و ۸۹ سانتی‌متر (جامی، ۱۳٦٦)

Figure 10. Zuleikha Watching Joseph in Prison, 1814–15 CE, oil on canvas, 166–168 × 83–89 cm (Jami, 1987)

عنوان نقاشی	تناسب تجسمی پیکرنگاری قاجار	یوسف	زلیخا	تصویر
بیرون آمدن یوسف از چاه	متأثر از پیکرنگاری دورهٔ قاجار	دارد نیم‌تنه	ندارد	
فروش یوسف در بازار مصر	متأثر از پیکرنگاری درباری و قوانین در نمایش لباس و تاج و جواهرات، نمایش عزیز مصر در هیبت فتحعلی شاه قاجار در شهنشاه‌نامه	با لباس قاجار و مرصع و مروارید نشان با آتش نور در بالای سر	ندارد	
درخواست زلیخا به یوسف	نمایش یوسف و زلیخا با قوانین پیکرنگاری درباری زنان و مردان، تقابل دو پیکر در ابعاد هم‌اندازه با آرایش و تزیینات البسه قاجاری با نقشمایه‌های زیبا	با لباس گران‌بها و زربفت منقوش دارای آتش نور انگشت تحیر به لب	دارد زیبا با ویژگی‌های پیکرنگاری زنان در دورهٔ اول قاجار لباس زربفت جواهرنشان با نیم‌تاج و سریر	
تماشای یوسف توسط زلیخا در زندان	متأثر از قوانین پیکرنگاری زنان، نمایش زلیخا از روزنه مطابقت با استانداردهای چهره‌نگاری زنان قاجار	نشسته سر بر زانو شلوار سبز نماد پاکی آتش نور غمگین زیبا جوان	دارد چهره تطابق با چهره‌نگاری درباری قاجار محصور در قاب روزنه پنجره دیوار زندان	
رسیدن یوسف به پدرش یعقوب	نمایش چهره‌نگاری، پوشش، جواهرات یوسف دو پیکر اصلی بزرگ‌نمایی ژرفانمایی مقامی در پلان اصلی و جلوی تصویر یوسف و یعقوب در آغوش با آتش نور	لباس منقوش با تاج و آتش نور لباس زربفت و مروارید نشان	ندارد	
زلیخای نابینای پیر در سر راه یوسف	نمایش لباس و پوشش و ظاهر و جواهرات یوسف متأثر از پیکرنگاری دورهٔ نخست قاجار؛ یوسف سوار در اسب باهیبت شاه با تاج آتش نور	با لباس شاهانه تاج جواهرنشان لباس زربفت تزیین‌شده با مرصع و مروارید	دارد پیر و نابینا و فرتوت نشسته بر سر راه یوسف	

ادامه جدول ۲

آوردن نارنج در مجلس زلیخا وزنان و بریدن دست آنان	کاملاً متأثر از پیکرنگاری درباری زنان در الگوها و تقسیم‌بندی؛ الگو گرفته از صحنه مشهور زنان در بریدن دست که بارها در دورهٔ قاجار تصویر شده است	دارد با عمامه و آتش نور لباس منقوش زیبای قاجار با سینی نارنج	دارد نشسته بر تخت شاهی لباس مروارید نشان	
تماشای یوسف در حال چوپانی توسط زلیخا	رعایت قوانین پیکرنگاری زن و کرد قاجار در چهره‌نگاری و پیکرنگاری، پیکر یوسف بزرگ‌تر ژرفانمایی مقامی	یوسف با لباس قرمز در حال چوپانی گوسفندان آتش نور	زلیخا با چهره قاجاری چادر قاجاری منقوش دزدانه یوسف را از پشت درختی می‌بیند	

نتیجه

در نقاشی ایرانی، اقتباس از ادبیات کلاسیک ایرانی در دوره‌های مختلف دیده می‌شود و در دورهٔ قاجار نیز این امر متداول بوده است. بازنمایی تصاویر نقاشی متأثر از ادبیات کلاسیک ایرانی و به‌ویژه داستان‌های عاشقانه، مورد علاقهٔ شاه و درباریان به‌عنوان سفارش‌دهندگان بوده است. در این میان، داستان یوسف و زلیخا، هم به لحاظ قرآنی بودن داستان و ملقب بودن آن به احسن القصص در کتاب مقدس قرآن و هم به دلیل داشتن مضمونی عاشقانه، مورد علاقهٔ سفارش‌دهندگان دورهٔ قاجار بوده است. مجموعه حاضر که با بازنمایی واقع‌گرایانه، متأثر از نقاشی درباری دورهٔ اول قاجار در زمینهٔ پیکرنگاری و با تأثیرپذیری از قرآن و منظومهٔ جامی، در هشت تصویر به‌صورت کامل و متوالی شکل‌گرفته است، یکی از نمونه‌های درخشان در دورهٔ قاجار است که با توجه صحنه‌های مهم زندگی حضرت یوسف(ع) و با تأکید بر دو شخصیت اصلی این داستان، یعنی یوسف و زلیخا در تطبیق با قرآن به‌عنوان مرجع تصویر شده است. در مشخصات کلی، همهٔ تصاویر دارای طاق جناقی و برای تزیین معماری و فضای داخلی بوده‌اند. در بالای آثار، منظره‌سازی و فضای طبیعت و شهرنگاری دیده می‌شود. مجموعهٔ تصاویر متوالی و در ادامه یکدیگر بوده و به صحنه‌های مهم داستان پرداخته است. وابستگی و رعایت قوانین پیکرنگاری درباری و تزیینات و چکیده‌نگاری در تمامی صحنه‌ها قابل بازیابی است. هنرمندان اثر ناشناس بوده، ولی حدس بر محمدحسن، احمد یا شاگردان آن‌هاست که با سبک مشابه آثار حاضر کار می‌کرده‌اند و از ویژگی‌های نقاشی پیکرنگاری درباری و قوانین تصویری آن شناخت کامل داشته‌اند. این مجموعه، با سبک نقاشی دورهٔ قاجار در کیفیت و بازنمایی پیکرنگاری، سبک پوشش زن و مرد، فضاسازی، طبیعت‌نگاری، در هر تصویر نسبت به بازیابی و خصایص و جزئیات مربوط، دارای تفاوت با صحنه‌های قبل و درعین‌حال دارای یک وحدت تصویری یکسان در قالب یک مجموعهٔ واحد است. این هشت نقاشی، طبیعت زمانه و سبک هنری رایج این دوره در قالب ادبیات و مذهب، در پیوند با نقاشی پیکرنگاری درباری بازتاب می‌دهد. ارتباط مستقیم داستان و روند تصاویر، نشان از آگاهی هنرمندان از ادبیات جامی و روند کلی داستان و تطبیق آن با سورهٔ حضرت یوسف(ع) در قرآن دارد که هنرمندان وفادارانه به هر دو استناد تصویری داشته‌اند. هنرمندان با الهام از کتاب خدا و آمیختن بن‌مایه‌های دینی آن با احساس و ذوق هنری، تصویری متفاوت از داستان خلق کرده‌اند.

تقدیر و تشکر (Acknowledgement)
این مقاله حاصل یک پژوهش مستقل است که تحت حمایت هیچ دانشگاه یا سازمانی نبوده است.

تعارض منافع (Conflict of Interest)
نویسندگان اعلام می‌دارند که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این، موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسندگان رعایت شده است.

منابع و مآخذ

آداموواا، آ. ت. (۱۳۸۶). نگاره‌های ایرانی گنجینه ارمیتاژ سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی (ز. فیضی، مترجم). فرهنگستان هنر

https://lib.ut.ac.ir/site/catalogue/121949

آژند، ی. (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران) (ج. ۲). سازمان مطالعه و تدوین کتب دانشگاهی در علوم انسانی و اسلامی (سمت).

https://samt.ac.ir/fa/book/1389

ابوالفتوح رازی، ح. ع. (۱۳۷۱). روض الجنان و روح الجنان فی تفسیر القرآن، مشهور به: تفسیر شیخ ابوالفتوح رازی (م. ج. یاحقی، و م. م. ناصح، مصححان؛ ج. ۱۱). مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

https://noorlib.ir/book/info/1931

اتینگهاوزن، ر.، و یارشاطر، الف. (ویراستاران). (۱۳۷۹). نقاشی ایران در دوره قاجار (اوجهای درخشان هنر ایران). (ر. پاکباز و ه. عبداللهی، مترجمان). آگه.

https://www.gisoom.com/book/1183502/1379

اسدی حبیب، ح.، کوپا، ف.، و غنی، گ. س. (۱۳۹۳). تحلیل وجوه نمادین در داستان یوسف و زلیخای جامی با تأکید بر ترنج. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۱۲ (۳۵)، ۵۵-۸۰.

https://literature.ihss.ac.ir/Article/10207/literature.ihss.ac.ir

افتخاری یکتا، ش.، و نصری، الف. (۱۳۹۹). نگاه زنانه در پیوند با عناصر تصویری در طوطی با ظرف میوه و تک‌چهره زن. هنرهای صناعی اسلامی، ۴ (۲)، ۹۷-۱۰۶.

http://dx.doi.org/10.52547/jic.4.2.97

امامی، ن.، و قاسمی پور، ق. (۱۳۸۷). تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی، نقد ادبی، ۱ (۱)، ۱۴۵-۱۶۲

https://lcq.modares.ac.ir/article_18604_5670721a44da5f1e001fd7b662c1dfe9.pdf

اولیویه، گ. آ. (۱۳۷۱). سفرنامه اولیویه (تاریخ اجتماعی - اقتصادی ایران در دوران آغازین قاجاریه) (م. میرزا، مترجم، غ. ورهام، مصحح). اطلاعات.

https://noorlib.ir/book/info/11369/Safar1371

باخرزی، ی. الف. (۱۳۸۳). أوراد الأحباب و فصوص الآداب (الف. افشار، مصحح). دانشگاه تهران، موسسه چاپ و انتشارات.

https://fa.wikinoor.ir/wiki/1383

براتی، م. (۱۳۸۱). تحلیل و مقایسه منظومه یوسف و زلیخای جامی با قصه یوسف(ع) در قرآن کریم. مجله ادبیات تطبیقی ۲۸-۲۹، ۹۳-۱۰۸.

https://www.ensani.ir/fa/article/155628

پاکباز، ر. (۱۳۷۹). دائرةالمعارف هنر. فرهنگ معاصر.

https://www.iranketab.ir/book/14985-encyclopedia-of-art

پایور، ج. (۱۳۸۰). شیخ در بوته. اشراقیه.

https://www.eshraghie.com/product/1380

پنجه باشی، الف. (۱۴۰۲). کارکرد زیبایی‌شناسی پیکرنگاری زنان رقصنده و نوازنده در نقاشی دورهٔ اول قاجار. پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، ۱۳ (۲)، ۱۹- ۳۸.

https://ijar.ut.ac.ir/article_91812.html?lang=en

پنجه باشی، الف. (۱۴۰۴). تحولات ساختاری و پیکرنگاری درباری از دورهٔ فتحعلی شاه تا ناصرالدین شاه قاجار. دانشگاه الزهرا.

https://book.alzahra.ac.ir/book_321.html

پولاک، ی. الف. (۱۳۶۱). سفرنامه پولاک: ایران و ایرانیان (ک. جهانداری، مترجم). خوارزمی.

HTTPS://WWW.IRANKETAB.IR/BOOK/31422-PERSIEN

جامی، ع. الف. (۱۳۶۶). منظومه یوسف و زلیخا جامی (خ. زعیمی، مصحح: ک. خروش، خطاط). خسرو زعیمی.

https://ketab.ir/book/ed1c454b-8645-4249-87e6-cf257e430537

جامی، ع. الف. (۱۳۷۰). مثنوی هفت‌اورنگ (م. مدرس گیلانی، مصحح). گلستان کتاب.

https://www.iranketab.ir/book/102249-haft-awrang

جامی، ع. الف. (۱۳۸۷). مثنوی هفت‌اورنگ (الف. افصح زاد، الف. جانفدا، ج. دادعلیشا، ظ. احراری، و ح. الف. تربیت، مصححان و محققان؛ ج. ۲). دفتر نشر میراث مکتوب.

https://noorlib.ir/book/info/35648

جلالی جعفری، ب. (۱۳۸۲). نقاشی قاجاریه نقد زیبایی‌شناختی. کاوش قلم.

HTTPS://ELMNET.IR/DOC/31331500-12031

حاتم، ج. (۱۳۸۷). نگاهی به نقاشی قاجار. مجله نقش‌مایه، ۱ (۲)، ۲۹-۳۶.

https://ensani.ir/fa/article/292860

ادامه از صفحه قبل

حسینی مطلق، م. (۱۳۸۸). پژوهشی پیرامون رایج‌ترین شیوه نقاشی در عهد قاجار. کتاب ماه هنر، ۱۳۸، ۵۴- ۶۱.

https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/486353

خانلری، ز. (۱۳۸۹). داستان‌های دل‌انگیز ادبیات فارسی. انتشارات توس.

https://www.iranketab.ir/book/54331-stories

خسروی، ز. (۱۳۸۸). پژوهش تطبیقی داستان یوسف و زلیخا در ادبیات اسلامی. دانشنامه، ۲، ۳۳- ۷۷.

https://www.noormags.ir/fa/1186922

خیام پور، ع. (۱۳۳۹). یوسف و زلیخا. تبریز: انتشارات شفق.

https://www.iranketab.ir/book/140686-yusuf-and-zulaykha

دآلمانی، ه. د. ر. (۱۳۳۵). سفرنامه از خراسان تا بختیاری؛ مشتمل بر طرز زندگی، آداب و رسوم، اوضاع اداری، اجتماعی، اقتصادی، فلاحتی و صنایع ایران از زمان قدیم تا پایان سلطنت قاجاریه (ب. فره وشی، مترجم). ابن‌سینا؛ امیرکبیر.

https://fa.wikinoor.ir/wiki/%d8

ذوالفقاری، ح. (۱۳۸۵). تأملی در مثنوی جمال- جلال. مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، ۲۵(۳)، ۱۰۱-۱۱۵

https://www.ensani.ir/177307

رضایی، ف.، نظری ارشد، ر.، طهماسبی زاده، س.، عسگرکافی، ف. (۱۴۰۱). مقایسه تصویر زن در هنر دوره‌ی صفوی و قاجار (نمونه مورد پژوهی: نگارگری). مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی،۱(۱)، ۹۹- ۱۱۸.

https://doi.org/10.22080/jiar.2020.3091

زارعی، م. الف.، و طهماسبی زاده، س. (۱۳۹۷). شمایل‌شناسی تصویر زن در دوره قاجار با تأکید بر سفرنامه‌ها، نگارگری‌ها و عکس‌های به‌جای مانده از این دوره. زن در فرهنگ و هنر، ۱۰(۴)، ۵۷۷-۵۹۴.

https://doi.org/10.22059/jwica.2019.257328.1064

زواری، م. الف.، و ذوالفقاری، ح. (۱۳۸۸). روایت شناسی قصه یوسف (ع) و زلیخا (مقایسه سه روایت و بن‌مایه‌های مشترک یوسف و زلیخای طغانشاهی، خواجه مسعود قمی و جامی. کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، ۱۰(۱۹)، ۳۷-۶۹.

https://kavoshnameh.yazd.ac.ir/article_2478.html?lang=en

سام خانیانی، ع.، همه‌چیزفهم رودی، ع. (۱۴۰۱). فروپاشی ایدئولوژی و دگردیسی شخصیت زلیخا در تطبیق روایت یوسف و زلیخای جامی و منطق‌الطیر عطار. مطالعات عرفانی،۱۸(۲)، ۱۳۹- ۱۷۰.

https://s-erfani.kashanu.ac.ir/article_113771.html

ستاری، ج. (۱۳۷۳). درد عشق زلیخا. توس.

https://library.art.ac.ir/inventory/405/6736.htm

سید صادقی، س. م. (۱۳۸۶). نگاهی تطبیقی به داستان یوسف و زلیخا در قرآن مجید و تورات. ادبیات تطبیقی دانشگاه آزاد جیرفت، ۱(۴)، ۹۳-۱۰۸.

https://sanad.iau.ir/Journal/clq/Article/850617/FullText

صادقی، الف.، آقاخانی بیژنی، م.، و رضایی، ح. (۱۳۹۱). تحلیل ساختاری طرح داستان غنائی یوسف و زلیخای جامی. پژوهش نامه ادب غنائی، ۱۰(۱۹)، ۱۰۳-۱۲۴.

https://jllr.usb.ac.ir/article_981.html?lang=en

صفا، ذ. (۱۳۷۸). تاریخ ادبیات در ایران (ج. ۵). فردوس.

https://www.iranketab.ir/book/25646-epic-in-iran

طیب، ع. (۱۳۷۰). تفسیر الطیب البیان فی تفسیر القرآن (ج. ۷). تهران: کتابفروشی اسلامی.

https://lohedana.ir/books/reader/1004056007/7/1/1

علیمحمدی اردکانی، ج. (۱۳۹۱). همگامی ادبیات و نقاشی قاجار. انتشارات یساولی.

https://www.iranketab.ir/book/53585-qajar-literature-and-painting

عین القضات همدانی، ع. م. (۱۳۷۷). نامه‌های عین القضات همدانی (ع. ن. منزوی، مصحح). عفیف عسیران؛ اساطیر.

https://alefbalib.com/Metadata/390312

غیبی، م. (۱۳۸۵). هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی. هیرمند.

https://www.iranketab.ir/book/13569-eight-thousand-years-of-ethnic-garment-history

فتحی نجف آبادی، ه.، طغیانی، الف.، و نجفی، ز. (۱۳۹۸). کارکردهای وصف در روایت با تکیه بر یوسف و زلیخای جامی. متن شناسی ادب فارسی، ۱۱(۲)، ۴۳-۵۸.

https://doi.org/10.22108/rpll.2018.110174.1291

فراهی هروی، م. م. (۱۳۸۴). تفسیر حدائق الحقایق: قسمت سوره یوسف (س. ج. سجادی، مصحح؛ ویرایش ۲). دانشگاه تهران، مؤسسه چاپ و انتشارات.

https://noorlib.ir/book/info/10231

فلور، و. م. (۱۳۹۵). نقاشی دیواری در دورهٔ قاجار (ع. بهارلو، مترجم). پیکره.

https://www.avangard.ir/book/1395

(نسخه اصلی منتشرشده در ۲۰۰۵).

فلور، و. م.، چلکووسکی، پ.، و اختیار، م. (۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه (ی. آژند، مترجم) [کتاب چاپی]. تهران: ایل شاهسون بغدادی.

https://elmnet.ir/doc/31337577-91218

قرآن کریم (م. یزدی، مترجم). (۱۳۹۴). دانشگاه تهران، مؤسسه چاپ و انتشارات.

https://fa.wikinoor.ir/wiki/Quran

کتاب مقدس: تورات و انجیل. (بی تا). (بی نا). بازیابی شده در ۲۱ مهر، ۱۴۰۳، از
https://www.ketabnak.com/15976

کرمی، م. ح.، و حقیقی، ش. (۱۳۸۸). بررسی ساختار روایی در دو روایت از داستان غنائی یوسف و زلیخا. پژوهشنامه ادب غنائی، ۷(۱۳)، ۸۹- ۱۲۴.

https://jllr.usb.ac.ir/article_935.html?lang=en

کریمزاده تبریزی، م. ع. (۱۳۶۷). احوال و آثار نقّاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. لندن، مستوفی.
https://noorlib.ir/book/info/106962

کریمزاده تبریزی، م. ع. (۱۳۶۹). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران (و برخی مشاهیر کارگر هند و عثمانی). ساتراپ.

https://ketab.cafe/1370

کنبی، ش. (۱۳۸۲). نقاشی ایرانی (م. حسینی، مترجم). تهران: دانشگاه هنر.

https://classicbooks.ir/product/Canby

مسکوب، ش. (۱۳۷۸). درباره تاریخ نقاشی قاجار. مجله ایران نامه، ۱۷ (۶۷)، ۴۰۵- ۴۲۲.

https://www.noormags.ir/364067

مقدم اشرفی، م. (۱۳۶۷). همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (ر. پاکباز، مترجم). نگاه.
https://fanuus.org/library

موحدی، م. (۱۳۸۴). داستان پیامبران بر گرفته از روضه الجنان (۲ ج.). قم: انتشارات موسسه علمی فرهنگی دارالحدیث.

https://noorlib.ir/book/info/16177

میبدی، الف. ر. (۱۳۷۱). کشف الاسرار و عده الابرار: معروف به تفسیر خواجه عبدالله انصاری (ع. الف. حکمت، مصحح؛ ج. ۵). امیرکبیر.

https://noorlib.ir/book/info/1905

نعیم آبادی، ح. (۱۳۸۹). بررسی حوادث مربوط به یوسف و زلیخا در منابع. سخن تاریخ، ۴(۱۰)، ۱۱۴-۱۴۴.

https://sokhanetarikh.com/articles/1389

Reference

Abolfotouh Razi, H. A. (1992). *Rawd al-Jinan wa Ruh al-Janan fi Tafsir al-Qur'an, Known as: Interpretation of Sheikh Abolfotouh Razi* (M. J. Yahaghi & M. M. Naseh, Eds.; Vol. 11). Islamic Research Foundation of Astan Quds Razavi. https://noorlib.ir/book/info/1931 **[In Persian]**.

Adamova, A. T. (2007). *Persian Painting and Drawing of the 15th - 19th Centuries from the Hermitage Museum* (R. Feyzi, Trans.). Farhangestan-e-Honar. https://lib.ut.ac.ir/site/catalogue/121949 **[In Persian]**.

Alimohammadi Ardakani, J. (2012). *Qajar Literature and Painting*. Yassavoli Publications. https://www.iranketab.ir/book/53585-qajar-literature-and-painting **[In Persian]**.

Asadi Habib, H., Kouppa, F., & Ghani, G. S. (2014). Analyzing the symbolic aspects in Joseph and Zoleikha story by Jami focusing on Bergamot (Toranj). *Pazhūhish-i Źabān va Adabiyyāt-i Farsī (Research in Persian Language & Literature), 12*(35), 55-80. https://literature.ihss.ac.ir/Article/10207/literature.ihss.ac.ir **[In Persian]**.

Ayn al-Qudat Hamadani, A. M. (1998). *The Letters of 'Ayn al-Qudat Hamadani* (A. N. Monzavi, Ed.; A. Osseiran, Ed.). Asatir. https://alefbalib.com/Metadata/390312 **[In Persian]**.

Azhand, Y. (2010). *A Research on Persian Painting and Miniature* (Vol. 2). The Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Islamic Sciences and the Humanities (SAMT). https://samt.ac.ir/fa/book/1389 **[In Persian]**.

Bakharzi, Y. A. (2004). *Awrad al-Ahbab wa Fusus al-Adab* (I. Afshar, Ed.). University of Tehran Press. https://fa.wikinoor.ir/wiki/1383 **[In Persian]**.

Barati, M. (2002). Analysis and comparison of Jami's Yusuf and Zulaikha poem with the story of Prophet Joseph in the Holy Quran. *Journal of Comparative Literature*, 28–29, 93–108. https://www.ensani.ir/fa/article/155628 **[In Persian]**.

Canby, S. R. (2003). *Iranian Painting* (M. Hosseini, Trans.). Iran University of Art. https://classicbooks.ir/product/Canby **[In Persian]**.

Carswell, J. (1968). *New Julfa: The Armenian Churches and other Buildings*. Clarendon Press. https://archive.org/details/carswell1968newjulfa

d'Allemagne, H. R. (1956). *Travelogue From Khorasan to Bakhtiari: Comprising the Lifestyle, Customs, Administrative, Social, Economic, Agricultural, and Industrial Conditions of Iran From Ancient Times to the End of the Qajar Reign* (B. Farahvashi, Trans.). Ebn-e Sina; Amirkabir. https://fa.wikinoor.ir/wiki/%d8 **[In Persian]**.

Diba, L. S., & Ekhtiar, M. (Eds.) (1998). *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785- 1925*. Brooklyn Museum of Art; I. B. Tauris Publishers. https://archive.org/details/royalpersianpain0000unse/mode/2up

Eftekhari Yekta, S., & Nasri, A. (2021). The Female gaze in proportion to pictorial elements in A Parrot with Fruit and a Portrait of a Girl. *Journal of Islamic Crafts, 4*(2), 97-106. http://dx.doi.org/10.52547/jic.4.2.97 **[In Persian]**.

Emami, N., & Ghasemipour, G. (2008). The opposition of narration and description in Nezami's Haft Paykar. *Literary Criticism*, *1*(1), 145–162. https://lcq.modares.ac.ir/article_18604_5670721a44da5f1e001fd7b662c1dfe9.pdf **[In Persian]**.

Ettinghausen, R., & Yarshater, A. (Eds.) (2000). *Iranian Painting in the Qajar Period (The Brilliant Peaks of Iranian Art)* (R. Pakbaz, & H. Abdollahi, Trans.). Agah. https://www.gisoom.com/book/1183502/1379 **[In Persian]**.

Falk, S. J. (1972). *Qajar Paintings: Persian Oil Paintings of the 18th & 19th Centuries*. Faber; Sotheby Parke-Bennet Publications. https://archive.org/details/qajarpaintingspe0000falk/page/n5/mode/2up

Farahi Heravi, M. M. (2006). *Tafsir Hadaeq al-Haqayeq: Surah Yusuf Section* (S. J. Sajjadi, Ed.; 2nd ed.). University of Tehran Press. https://noorlib.ir/book/info/10231 **[In Persian]**.

Fathi Najafabadi, H., Toghiani, E., & Najafi, Z. (2019). The functions of description in the narration with the emphasis on the Jami's Yusuf and Zulaikha. *Textual Criticism of Persian Literature*, *11*(2), 43-58. https://doi.org/10.22108/rpll.2018.110174.1291 **[In Persian]**.

Floor, W. M. (2015). *Wall Paintings and other Figurative Mural Art in Qajar Iran* (A. Baharloo, Trans.). Peykareh. https://www.avangard.ir/book/1395 (Original work published 2005) **[In Persian]**.

Floor, W. M., Chełkowski, P., & Ekhtiār, M. (2002). *Art and Artists in Qajar Persia* (Y. Āzhand, Trans.) [Print Book]. Īle Shāhsavane Baqdādī. https://elmnet.ir/doc/31337577-91218 **[In Persian]**.

Gheybi, M. (2006). *Eight Thousand Years of Ethnic Garment History*. Hirmand. https://www.iranketab.ir/book/13569-eight-thousand-years-of-ethnic-garment-history **[In Persian]**.

Hatam, J. (2009). A Look at Qajar Painting. *Naghshmayeh Semi-annual of Visual Arts, 1*(2), 29-36. https://ensani.ir/fa/article/292860 **[In Persian]**.

Hosseini Motlagh, M. (2010). A study on the most common painting style in the Qajar era. *Book of the Month: Art*, 138, 54–61. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/486353 **[In Persian]**.

Jalali Jafari, B. (2003). *Qajar Painting: An Aesthetic Critique*. Kavosh-e Qalam. HTTPS://ELMNET.IR/DOC/31331500-12031 **[In Persian]**.

Jami, N. A. (1987). *Jami's Yusuf and Zulaikha Masnavi* (K. Zaeimi, Ed.; K. Khoroush, Calligrapher). Khosrow Zaeimi. https://ketab.ir/book/ed1c454b-8645-4249-87e6-cf257e430537 **[In Persian]**.

Jami, N. A. (1991). *Haft Owrang Mathnawi* (M. Modarres Gilani, Ed.). Golestan-e Ketab. https://www.iranketab.ir/book/102249-haft-awrang **[In Persian]**.

Jami, N. A. (2008). *Haft Owrang Masnavi* (A. Afsahzad, A. Janfada, J. Dodalishoev, Z. Ahrari, & H. A. Tarbiyat, Eds. & Comps.; Vol. 2). Miras-e Maktoob. https://noorlib.ir/book/info/35648 **[In Persian]**.

Karami, M. H., & Haghighi, S. (2009). Study the narration structure of two tales from the lyric story of Yousef and Zoleikh. *Journal of Lyrical Literature Researches*, *7*(13), 89-124. https://jllr.usb.ac.ir/article_935.html?lang=en **[In Persian]**.

Karimzadeh Tabrizi, M. A. (1988). *Lives and Works of the Old Painters of Iran and Some Famous Painters of India and the Ottoman Empire*. London: Mostofi. https://noorlib.ir/book/info/106962 **[In Persian]**.

Karimzadeh Tabrizi, M. A. (1990). *The Crcumstances and Works of the Ancient Iranian Painters (and Some Famous Indian and Ottoman Workers)*. Satrap. https://ketab.cafe/1370 **[In Persian]**.

Khanlari, Z. (2010). *Enchanting Stories of Persian Literature*. Toos. https://www.iranketab.ir/book/54331-stories **[In Persian]**.

Khayyampour, A. (1960). *Yusuf and Zulaikha*. Shafaq. https://www.iranketab.ir/book/140686-yusuf-and-zulaykha **[In Persian]**.

Khosravi, Z. (2009). A comparative study of the story of Yusuf and Zulaikha in Islamic literature. *Daneshnameh*, 2, 33–77. https://www.noormags.ir/fa/1186922 **[In Persian]**.

Maskoob, S. (1999). On the history of Qajar painting. *Iran Nameh*, *17*(67), 405–422. https://www.noormags.ir/364067. **[In Persian]**.

Maybodi, A. R. (1982). *Kashf al-asrar va 'oddat al-abrar: Ma'ruf beh tafsir-e Khwajah 'Abd Allah Ansari* [Unveiling of the secrets and the provision of the righteous: Known as Khwajah Abdullah Ansari's commentary] (A. A. Hekmat, Ed.; Vol. 5). Amirkabir. https://noorlib.ir/book/info/1905 **[In Persian]**.

Moqaddam Ashrafi, M. (1988). *Harmony of Painting and Literature in Iran* (R. Pakbaz, Trans.). Tehran: Negah Publishing. https://fanuus.org/library **[In Persian]**.

Movahedi, M. (2005). *Stories of the Prophets Derived from Rawd al-Jinan* (2 Vols.). Dar al-Hadith Scientific and Cultural Institute. https://noorlib.ir/book/info/16177 **[In Persian]**.

Muhammad Hasan Khan (ca. 1830s CE). *Prince Yahya* [Oil on canvas, 70 1/2 x 38 x 2.25 in. frame: 70 1/2 x 38 x 2 1/4 in. (179.1 x 96.5 x 5.7 cm, Iran). Brooklyn Museum. Accession no. 72.26.5. Retrieved July 22, 2025, from https://www.brooklynmuseum.org/objects/4822

Muhammad Hasan Khan, & Ahmad (1814-1815 CE). *A rare and complete pictorial cycle consisting of eight paintings illustrating episodes from Jami's love poem Yusuf va Zulaykha* [School of the court painters; Qajar Persia; oil on canvas, with pointed arched tops, Persian titles written in nasta'liq script in white, the paint surface of each picture lightly cleaned recently, relined and a few small areas repaired at an earlier date; each between 166 and 168 cm. high, 83 and 89 cm. wide (8)]. Bonhams. Folio no. 1245. Retrieved June 21, 2025, from https://www.bonhams.com/auction/13523/lot/77/a-rare-and-complete-pictorial-cycle-consisting-of-eight-paintings-illustrating-episodes-from-jamis-love-poem-yusuf-va-zulaykha-school-of-the-court-painters-muhammad-hasan-khan-and-ahmad-qajar-persia-dated-ah-1230ad-1814-158

Naeimabadi, H. (2010). Investigating the events related to Yusuf and Zulaikha in sources. *Sokhan-e Tarikh*, *4*(10), 114–144. https://sokhanetarikh.com/articles/1389 **[In Persian]**.

Ollivier, G. A. (1992). *Safarnameh-ye Ollivier (Tarikh-e Ejtemayi-Eghtesadi-ye Iran dar Dowran-e Aghazin-e Qajariyeh)* [Ollivier's travelogue (The Social-economic History of Iran in the Early Qajar Period)] (M. Mirza, Trans.; G. Varham, Ed.). Ettela'at. https://noorlib.ir/book/info/11369/Safar1371 **[In Persian]**.

Pakbaz, R. (2000). *The Encyclopedia of Art*. Farhang-e-Moaser. https://www.iranketab.ir/book/14985-encyclopedia-of-art **[In Persian]**.

Panjehbashi, E. (2024). The iconography of women dancers and musicians in the paintings of the First Qajar Period. *Iranian Journal of Anthropological Research*, *13*(2), 19-38. https://ijar.ut.ac.ir/article_91812.html?lang=en **[In Persian]**.

Panjehbashi, E. (2025). *Structural Developments and Court Iconography from the Reign of Fath-Ali Shah to Naser al-Din Shah Qajar*. Alzahra University. https://book.alzahra.ac.ir/book_321.html **[In Persian]**.

Payvar, J. (2001). *Sheikh in the Crucible*. Eshraqiyeh. https://www.iranketab.ir/book/14985-encyclopedia-of-art **[In Persian]**.

Polak, J. E. (1982). *Polak's Travelogue: Iran and Iranians* (K. Jahandari, Trans.). Kharazmi. HTTPS://WWW.IRANKETAB.IR/BOOK/31422-PERSIEN **[In Persian]**.

Rezaei, F., Nazari Arshad, R., Tahmasbizadeh, S., & Asqarkafi, F. (2021). Comparing the image of women in Safavid and Qajar Art (Case study: Miniature paintings). *Journal of Islamic Archaeology Studies*, *1*(1), 99-118. https://doi.org/10.22080/jiar.2020.3091 **[In Persian]**.

Robinson, B. W. (1976). *Persian Painting in the India Office Library: A Descriptive Catalogue*. Sotheby Parke Bernet. https://archive.org/details/persianpaintings0000indi

Sadeghi, E., Aghakhani Bijani, M., & Rezaei, H. (2012). Structural analysis of the plot of Jami's lyrical story of Yusof and Zoleikha. *Journal of Lyrical Literature Researches, 10*(19), 103-124. https://jllr.usb.ac.ir/article_981.html?lang=en **[In Persian]**.

Safa, Z. (1999). *Epic Writing in Iran* (Vol. 5). Ferdows. https://www.iranketab.ir/book/25646-epic-in-iran **[In Persian]**.

Samkhaniani, A., & Hamechizfahm Roudi, A. (2022). Ideological collapse and metamorphosis of Zulaikha's character in comparing the narrative of Jami's Yusuf and Zulaikha and Attar's Mantiq al-Tayr. *Mystical Studies*, *18*(2), 139–170. https://s-erfani.kashanu.ac.ir/article_113771.html **[In Persian]**.

Sattari, J. (1994). *The Pain of Zulaikha's Love*. Toos. https://library.art.ac.ir/inventory/405/6736.htm **[In Persian]**.

Seyed Sadeghi, S. M. (2007). A comparative study of the story of Yusuf and Zulaikha in the Holy Quran and Torah. *Comparative Literature of Islamic Azad University, Jiroft Branch*, *1*(4), 93–108. https://sanad.iau.ir/Journal/clq/Article/850617/FullText **[In Persian]**.

Shirin Painter. (ca. 1840 CE). *A Court Lady Playing a Santour* [Oil on canvas, 148 x 75.5 cm, Qajar, Persia]. Reena Ahluwalia. Retrieved June 14, 2025, from https://www.reenaahluwalia.com/blog/2016/2/17/bejeweled-persia-historic-jewelry-from-the-qajar-dynasty

Tahmasbizade, S., & Zarei, M. E. (2018). The iconography of the woman's image during the Qajar Period, with an emphasis on journeys, paintings and photographs left from this period. *Journal of Woman in Culture and Arts*, *10*(4), 577-594. https://doi.org/10.22059/jwica.2019.257328.1064 **[In Persian]**.

Tayyeb, A. (1991). *Tafsir Atyab al-Bayan fi Tafsir al-Quran* (Vol. 7). Eslami Bookstore. https://lohedana.ir/books/reader/1004056007/7/1/1 **[In Persian]**.

The Holy Bible: The Torah and the Gospel. (n.d.). Retrieved October 12, 2024, from https://www.ketabnak.com/15976 **[In Persian]**.

The Qur'an (M. Yazdi, Trans.). (2015). University of Tehran Press. https://fa.wikinoor.ir/wiki/Quran **[In Persian]**.

Zawari, M. A., & Zolfaghari, H. (2010). Comparison of three Narrations ofYousef and Zoleikha. *Journal of Kavoshnameh in Persian Language and Literature*, *10*(19), 37-69. https://kavoshnameh.yazd.ac.ir/article_2478.html?lang=en **[In Persian]**.

Zolfaghari, H. (2006). A reflection on the Jamal-Jalal Mathnawi. *Journal of Social Sciences and Humanities of Shiraz University*, *25*(3), 101–115. https://www.ensani.ir/177307 **[In Persian]**.