پیوند ادبیات و نگارگری؛
خوانش تطبیقی *لیلی و مجنون* جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی

عبدالله آلبوغبیش [*۱] نرگس آشتیانی عراقی [۲]

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی دانشگاه علامه طباطبائی

دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۱۰ پذیرش: ۱۳۹۶/۵/۱۹

چکیده

ادبیات تطبیقی در فرایند تکامل خود روش‌شناسی‌های متنوعی را عرضه کرده است. رهیافت نقدبنیاد ادبیات تطبیقی ضمن گسستن قیدوبندهای رهیافت تاریخ‌گرا، بر ضرورت کشف پیوند ادبیات با دیگر هنرها و دانش‌ها برای استخراج و طبقه‌بندی قوانین عام حاکم بر ادبیات و درنتیجه درک بهتر و جامع‌تر آن تأکید ورزیده است. پژوهش حاضر با تکیه بر این دیدگاه، بخشی از روایت لیلی و مجنون عبدالرحمن جامی در مثنوی ***هفت اورنگ*** را با نگاره‌ای منسوب به مظفرعلی، از پیروان مکتب نگارگری تبریز، با عنوان «دیدن قیس لیلی را بار اول» واکاوی کرده است. بر اساس پژوهش پیشِ رو، عناصر زمان، پیرامتنیت، توصیف و دلالتمندی جزو اصول کلی ادبیات هستند. این مسئله از رهگذر مقایسهٔ ادبیات با نگارگری بر ما آشکار می‌شود و می‌توان آن را به نگارگری نیز تعمیم داد. در بخش دیگری از این پژوهش، دلالت‌های ضمنی نهفته در نگاره نیز استخراج شده است. کشف پیوند ادبیات با نگارگری می‌تواند میزان التذاذ هنری مخاطب حرفه‌ای را دوچندان سازد و نگرنده در عین قرار گرفتن در برابر یک نگاره، از هر دو اثر لذت هنری حاصل کند. از رهگذر کشف این پیوند می‌توان به ظرفیت‌های نهفته در متن ادبی نیز پی برد. دریافت مخاطب از متن نوشتاری نسبت به دریافت وی از متن دیداری متمایز است؛ زیرا دریافت یک متن روایی به گونه‌ای استدلالی و درنتیجه غیرمستقیم و تدریجی رخ می‌دهد؛ اما دربارهٔ یک نگاره با نوعی فهم حسی و مستقیم روبه‌رو هستیم. همچنین، پژوهش حاضر نشان می‌دهد متن ادبی پس از انتقال به یک میدان دلالتگرانهٔ دیگر، ناگزیر بخشی از عناصر شکل‌دهندهٔ خود را از دست می‌دهد یا این عناصر با شکل و شمایل متفاوتی ظاهر می‌شوند. این امر خصوصیت زمانمندی ادبیات و مکانمندی نگارگری را بیش از پیش نمایان می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، رهیافت نقدبنیاد، عبدالرحمن جامی، نگارگری، مظفرعلی.

۱. مقدمه

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: ghobeishi@atu.ac.ir

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۷، صص ۳۱-۵۸

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

ادبیات و نقاشی از روزگاران کهن با هم پیوند و ارتباط داشته‌اند و خط و نگارش در ابتدا از ابزار ترسیم نگاره بهره می‌گرفت و از همین روست که در زبان فارسی واژهٔ «نگاشتن» از دیرباز در معنای نوشتن به کار رفته است و همچنان نیز به‌کار می‌رود: «تا آنگاه که مضربان و حاسدان دل آن خداوند را بر ما درشت کردند و تضریب‌ها نگاشتند» (بیهقی، ۱۳۸۴: ۲۱۴). این خصوصیت علاوه بر متون منثور کلاسیک، در متون نظم کهن نیز کاربرد یافته است:

چون کتاب الله به سرخ و زرد می‌باید نگاشت گر تو سرخ و زرد پوشی هم بشاید بی‌گمان

(خاقانی، ۱۳۳۶: ۲۹۵)

ادبیات و نقاشی در ادوار مختلف تاریخی همسو با همدیگر حرکت کرده‌اند و سخن از «نقش و نگاره‌ها» و «صورتگری» در ادبیات فارسی در سروده‌های اغلب شاعران انعکاس یافته است:

نوروز برنگاشت به صحرا به مشک و می تمثال‌های عزه و تصویرهای می

(منوچهری دامغانی، ۱۳۹۰: ۱۳۴)

یا

هر کو نکند فهمی زین کلک خیال انگیز نقشش به حرام ار خود صورتگر چین باشد

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۸۲)

پیوند ادبیات و نقاشی در دورهٔ صفویه نمود و بروز بیشتری داشته است. تعامل نزدیک ایرانیان با نقاشان چینی، گرایش شاهان صفوی به الگوگیری از پادشاهان گذشتهٔ ایران به‌عنوان پیش‌نمونه‌هایی سیاسی و همچنین پیوند تفکر و مشی سیاسی صفویان با عرفان و تصوف، همگی عواملی بودند که باعث شدند شاهان صفوی هنر نگارگری را تقویت کنند. بدین‌ترتیب، مکتب آغازگر و پیشروِ هرات و بخارا ـ که با شخصیتی نظیر کمال‌الدین بهزاد شاخص و برجسته شده بود ـ امتداد خود را در مکتب تبریز یافت و در این مکتب، نگارگری و پیوند این هنر با ادبیات و عرفان به اوج خود رسید. این امر بستر و زمینه‌ای را برای واکاوی و تحلیل این پیوند و ارتباط فراهم می‌آورد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

در حوزهٔ مطالعات تطبیقی ادبیات و نگارگری پژوهش‌های متعددی انجام گرفته است. «اسطوره‌زدایی و اسطوره‌پردازی کاخ خورنق در نگاه نظامی و بهزاد» عنوان پژوهشی است که در آن به تفاوت نگاه این دو هنرمند به کاخ خورنق پرداخته شده است (نک: نامور مطلق، ۱۳۸۲: ۴۸–۵۷). «نقد معناشناختی در مطالعهٔ تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون» نیز پژوهش دیگری است که نگارنده در آن به بررسی تطبیقی ادبیات و نقاشی با رویکردی به نظریات معناشناختی و نشانه‌شناسی در تعدادی از نگاره‌های داستان لیلی و مجنون پرداخته (نک: محمدی وکیل، ۱۳۸۸: ۲۵)است. نگاره‌های تحلیل‌شده در این پژوهش متکی بر داستان لیلی و مجنونِ نظامی است. در پژوهش «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب» به مقایسهٔ اشعار و سروده‌های سهراب سپهری با نقاشی‌های وی پرداخته شده است (انوشیروانی و آتشی، ۱۳۹۱: ۱–۲۴).

پژوهش حاضر نیز می‌کوشد با درک وجوه تشابه و اشتراک میان ادبیات و نگارگری، دیدگاه‌های رهیافت نقدبنیاد (آمریکایی) را تبیین کند؛ اما وجه تمایز پژوهش پیش رو با پژوهش‌های دیگر در آن است که می‌کوشد ادبیات را نه به‌عنوان ابژه‌ای برای نگارگری و نقاشی، بلکه در کنار آن و به موازات آن قرار دهد و این دو هنر را با همدیگر مقایسه کند.

۳. پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های پژوهش پیشِ رو بدین شرح است:

۱. ادبیات و نگارگری در مقام دو نظام دلالتگرانه در کدام حوزه‌ها تلاقی می‌یابند و در عین حال، چه وجوه تمایز و تفاوتی با همدیگر دارند؟
۲. آیا این وجوه تشابه‌ها و تمایزات می‌توانند قواعدی عام دربارهٔ ادبیات عرضه کنند؟
۳. چگونه یک متن ادبی با مختصات ویژهٔ خود می‌تواند در نظام دلالتگر دیگری به نام نگارگری انعکاس یابد؟
۴. پی بردن به پیوند میان ادبیات و نگارگری چه دستاوردی می‌تواند برای مطالعات ادبی به دنبال داشته باشد؟

۴. روش پژوهش

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

پژوهش حاضر با تکیه بر رهیافت نقدبنیاد یا همان رهیافت آمریکایی می‌کوشد نمونه‌ای عملی از مقایسهٔ ادبیات با هنرهای دیگر و به‌ویژه هنر نگارگری ارائه دهد و در همین سیاق بر آن است تا نگاره‌ای منسوب به مظفرعلی از نگارگران مکتب تبریز را با روایت ادبی لیلی و مجنون در *مثنوی* ***هفت اورنگ*** عبدالرحمن جامی مقایسه کند و ضمن تبیین وجوه تشابه میان ادبیات و نقاشی و استخراج مختصات هر کدام از این دو هنرِ نوشتاری و دیداری، به واکاوی کیفیت بازخورد و انعکاس ادبیات را در نقاشی بپردازد. چنان که می‌دانیم نظریه‌پردازان رهیافتِ نقدبنیاد ضمن انتقاد از رویکرد تاریخ‌گرای رهیافت فرانسوی، محدودیت‌ها و تنگناهای آن را از میان برداشتند و امکان مقایسهٔ ادبیات را با هنرها، علوم و باورهای مختلف فراهم ساختند. از نگاه نظریه‌پردازانی نظیر رنه ولک[1] و هنری رماک[2]، ادبیات تطبیقی یک نوع نقد و پژوهش ادبی است. ولک با اشاره به منحصر ماندن ادبیات تطبیقی تاریخ‌گرا در دایرهٔ تنگ روابط واقعیت‌بنیاد[3]، منابع و نفوذها یا همان تأثیرات ادبی، بر ضرورت حرکت این نوع مطالعات به سوی «جریان بزرگ پژوهش‌های ادبی معاصر و نقد ادبی» تأکید می‌ورزد (Wellek, 2009: 169). رماک نیز در تعریف ادبیات تطبیقی آن را «مطالعهٔ ادبیات[4]» می‌داند (3 :1961). بر این اساس، مطالعهٔ تطبیقی ادبیات یک نوع خوانش و یک نوع نقد است و بر همین اساس، این رهیافت را باید رهیافت نقدبنیاد نامید؛ اما هدف حقیقی این پژوهشگران از تعریف چنین کارکردی برای مطالعات تطبیقی ادبیات، دستیابی به درکی بهتر و جامع‌تر از ادبیات است (Ibid,10) و در این سیاق، مقایسهٔ متون ادبی با همدیگر یا با دیگر هنرها و دانش‌ها و باورها تأثیر بنیادین دارد.

۵. بحث و بررسی

پیش از مقایسهٔ میان دو نظام دلالتگرانهٔ ادبیات و نگارگری باید به خود متن ادبی که الهام‌بخش مظفرعلی برای ترسیم نگاره است، رجوع کرد.

روایت دیدار لیلی و مجنون در داستان «لیلی و مجنون» از ***هفت اورنگ*** نورالدین جامی، شاعر قرن نهم هجری، با روایت نظامی گنجه‌ای متفاوت است. بر اساس روایت جامی، این دو عاشق و معشوق، نخستین بار در مکتب‌خانه همدیگر را دیدار نمی‌کنند؛ بلکه قیس بنی عامر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

پس از شنیدن اوصاف لیلی از شماری از افراد، عازم دیار او می‌شود و او را برای نخستین بار در کوی قبیله‌اش دیدار می‌کند:

جمعی به دیار وی رسیدند — و آن میل و شغف ز وی بدیدند
گفتند که در فلان قبیله — ماهی ست چو حور عین جمیله
لیلی آمد به نام و، خیلی — هر سو به هواش کرده میلی ...
خون گشت ز ناامیدیش دل — ناگاه برآمد از مقابل
آواز حلی و بانگ خلخال — گرداند سماع آن برو حال
در حلهٔ ناز دید سروی — چون کبک دری روان تذروی
رویی ز حساب وصف بیرون — گلگونه نکرده لیک گلگون

(جامی، ۱۳۵۱: ۷۶۸ –۷۶۹).

به نظر می‌رسد آنچه را نگارگر از روایت شیدایی مجنون و تعلق خاطر او به لیلی نقش‌پردازی کرده، به این بخش از روایت یعنی «دیدار قیس لیلی را بار اول» منحصر شده و دیگر جنبه‌های روایت فرونهاده شده است. بنابراین، باید دید که این بخش از روایت جامی به چه شیوه‌ای در متن نگاره منعکس شده و نگارگر با توجه به بسنده کردن به این بخش از روایت با چه شگردهایی نگارهٔ خود را ترسیم کرده است.

۱-۵. پویایی و ایستایی زمان در ادبیات و نگارگری

با تأمل در ترکیب‌بندی نگاره، پیکره‌ها و فیگورهای متعددی – که البته از خصوصیات مکتب تبریز است – مشاهده می‌شوند. این ترکیب‌بندی در یک وجه عام یک پیش‌زمینه و یک پس‌زمینه دارد. در پیش‌زمینهٔ نگاره، قیس بنی عامر با یکی از همراهان خود در مقابل دو فرد سرخ و سبز جامه‌ای ایستاده و در پشت آنان، لیلی همراه ندیمهٔ خود از خرگاه بیرون آمده و در عمل نخستین دیدار این دو عاشق و معشوق تحقق یافته است. در این میان، نگارگر نیز کوشیده است تا به برخی از توصیف‌های جامی دربارهٔ گلگون بودن چهرهٔ لیلی بدون نیاز به گلگون کردن و به طور کلی به زیباییِ وصف‌شده در متن ادبی لیلی و مجنون وفادار بماند؛ اما با حرکت از پیش‌زمینه به پس‌زمینهٔ نگاره می‌رسیم.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

نگارهٔ شمارهٔ ۱: «دیدن قیس لیلی را بار اول». منسوب به مظفرعلی.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

در پس‌زمینه کنشگرهای متعددی دیده می‌شوند. چشم با حرکتی موزون از موقعیت مجنون در جهت چپِ نگاره، به سمت بالا حرکت می‌کند. جوانی سرخ جامه و کتاب به دست دیده می‌شود، سپس فردی کهنسال که با کودکی تکیه داده به مادر سخن می‌گوید. در ادامهٔ تصویر، جوان زیباروی صراحی در دستی و نیز پیرمردی بر در خرگاهی دیده می‌شود که کودکی زرد جامه از آن سر به بیرون آورده است. در امتداد این پیکره‌ها مردی تکیه داده به درخت بید مجنون در حال نی‌نوازی است و در نهایت به زن و مردی می‌رسیم که سرگرم فعالیتی مربوط به امور خانه‌داری هستند.

این پیکره‌های متعدد هر چند گسسته از همدیگر به نظر می‌رسند؛ اما پیوندی تام و تمام با همدیگر دارند و کلیتی را شکل داده‌اند که در سیاق پیش‌زمینه است. چنان که می‌دانیم مظفرعلی از شاگردان کمال‌الدین بهزاد و از پیروان مکتب تبریز است. هر چند در بیشتر نگاره‌های بهزاد و پیروانش ازجمله مظفرعلی «هر بخش فضایی مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است» (پاکباز، ۱۳۹۳: ۹۳)؛ اما می‌توان نوعی پیوند دلالتمند را دست‌کم از منظری زمانی میان اجزای مختلف نگارهٔ مورد مطالعه لمس کرد. برای عیان کردن این رابطهٔ نهفته میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه باید نگاره را به سه جزء و نما تقسیم کرد:

نمای نخست همان پیش‌زمینه‌ای است که محور و موضوع اصلی نگاره را شکل می‌دهد و در آن، نخستین دیدار لیلی و مجنون حاصل می‌شود. نمای دوم که از پس‌زمینه قابل استخراج است، مرحلهٔ زمانی پیش از عزیمت قیس به دیار لیلی و عاشق شدن بر او را بیان می‌کند. آن بخش از نگاره که تصویر کودکی را نشان می‌دهد که در حال پا گذاشتن از خرگاه خویش است و پیرمردی بر در آن خرگاه نشسته و نیز آنجایی که جوان صراحی در دست دیده می‌شود و گفت‌وگوی پیرمرد با کودکی که تکیه بر مادر خویش کرده است، همگی در این بخش قرار می‌گیرند. این نما از پس‌زمینه، نوعی عقب‌گرد زمانی[۵] را نشان می‌دهد. به تعبیری دیگر، نگارگر علاوه بر پرداختن به زمانِ اکنون (دیدار قیس و لیلی)، در یک عقب‌گرد زمانی، مراحل پیش از شیفتگی قیس به لیلی و مرحلهٔ شنیدن اوصاف لیلی را نیز روایت کرده است:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

تاریخ هنر موارد بسیاری را سراغ دارد که مراحل مختلف یک رویداد در اثری مصور شده و درنتیجه، شخصیت‌ها تکرار شده‌اند. با اینکه خود تفکیک مکانی - زمانی مینیاتور به قسمت‌های مختلف بیش از حد جالب است؛ اما در مینیاتورشناسی کاملاً بررسی نشده است (نظرلی، ۱۳۹۰: ۴۱).

بر اساس روایت عبدالرحمن جامی، قیس بنی‌عامر در ناز و نعمت رشد کرده و بالیده و متعلق به خانواده‌ای از طبقهٔ بالای اجتماعی است:

تاریخ نویس عشقبازان *شیرین رقم سخن طرازان*
از سرور عاشقان چو دم زد *بر لوح بیان چنین رقم زد*
کز عامریان بلند قدری *بر صدر صرف خجسته بدری*
مقبول عرب بکار سازی *محبوب عجم بدلنوازی*
از مال و منال بودش اسباب *افزون ز عمارت گل و آب*

(جامی، ۱۳۵۱: ۷۶۳)

این ابیات توصیف جایگاه اجتماعی پدر قیس است. نگارگر این جایگاه اجتماعی را با نقش‌پردازی خرگاهی باشکوه و آراسته به گل‌نگاره‌ها به مخاطب عرضه کرده است. کمااینکه عرضه کردن جام شراب به نوجوان توسط جوانِ صراحی به دست، استعاره‌ای از جام شراب عشقی است که به مجنون نوشانده می‌شود و درنتیجه او را مست و شیفتهٔ عشق لیلی می‌سازد. بدین‌ترتیب، پیکرهٔ پیرمردی که در حال گفت‌وگو با کودک تکیه داده به پشت مادر است، بیانگر مرحلهٔ وصف زیبایی لیلی و روایت زیبایی او برای مجنون است.

در نمای دیگری از پس‌زمینهٔ نگاره، جوانی کتاب به دست و مردی نی‌نواز دیده می‌شوند. این دو شخصیت در یک نکته مشترک‌اند و آن مقولهٔ روایتگری است. روایت یک حکایت یا یک قصه، یا از رهگذر کتاب و خوانش آن انجام می‌گیرد یا از طریق نوازندگی و موسیقی. هر چند روش‌های روایتگری دیگری نظیر نقالی (درباب متون حماسی) یا مقامه‌گویی (در مقامات) هم مطرح هستند؛ اما دو گونهٔ نخست غالب‌ترین روش‌های رایج روایتگری در سنت فرهنگی ـ ادبی ایران‌اند. در این بین، روایت دوم خلاف روایت نخست نه با کتاب که با

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

سازهای موسیقی نظیر «نی» پیوند می‌خورد و براساس سنت ادبی ایرانی، نی نواگر فراق و جدایی‌هاست:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند وز جدایی‌ها شکایت می‌کند

(مولوی، ۱۳۶۰: ۳)

بنابراین، می‌توان کنش هر دو شخصیت را در یک سیاق مشترک قرار داد و آن بر سر زبان افتادن عشق مجنون به لیلی و روایت آن در کتاب‌ها و آثار مختلف است. تعدد روایت‌ها و گزارش‌ها در باب لیلی و مجنون هم در آثار بزمی نظیر ***لیلی و مجنون*** نظامی، جامی و امیر خسرو دهلوی و هم در متون عرفانی منظوم و منثور نظیر غزلیات حافظ و دیگر آثار عرفانی فارسی دال بر این امر است.

از منظری زمانی، این بخش از نگاره با جلورفت زمانی[۶] پیوند می‌خورد که بر اساس این قاعدهٔ زمانی، رویدادهایی که در آینده رخ خواهند داد با شگردهای گوناگون پیش از وقوع، روایت می‌شوند.

آخرین بخش از نگاره هم که در پس‌زمینه دیده می‌شود، پیکره‌های مرد و زنی هستند که در حال انجام فعالیت‌هایی مرتبط با زندگی روزمره‌اند. کنشگری این پیکره‌ها دلالتگر این نکته است که به رغم این عشق و شیدایی که باعث آوارگی مجنون در کوه و بیابان شده است، زندگی جریان و ادامه دارد. این بخش از نگاره نه در مجموعهٔ عقب‌گرد زمانی قرار می‌گیرد و نه در جلورفت زمانی، بلکه به موازات دیدار لیلی و مجنون و هم‌زمان با آن حاصل می‌شود و به تعبیری زمان اکنون و حال را نشان می‌دهد؛ زمان به وقوع پیوستن دیدار قیس و لیلی، و به همین علت هم موقعیت قرار گرفتن این دو پیکره در نگاره در امتداد پیکرهٔ قیس است تا هم-زمانی را بیشتر بنمایانند.

بدین‌ترتیب، با مقایسه نگارهٔ رقم مظفرعلی با روایت جامی از لیلی و مجنون می‌توان به قاعده‌ای عام دست یافت و آن اهمیت و جایگاه ویژهٔ عنصر زمان در شکل دادن به ساختار روایت است و اینکه نگارگر در الهام‌گیری از روایت ادبی لیلی و مجنون به عنصر زمان توجه

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

داشته و کوشیده است آن را هنگام به تصویرکشیدن نگاره مراعات کند. در عین حال، این امر نشان می‌دهد دو هنر ادبیات و نگارگری در توجه به مقولهٔ زمان مشترک‌اند (ساختار درونی)؛ اما نحوهٔ پردازش این عنصر در دو هنر متفاوت است (ساختار برونی).

۲-۵. زمانمندی ادبیات و مکانمندی نگارگری

نویسنده یا شاعر و نیز نگارگران هر کدام در خلق فضای هنری خویش از ابزارهای متنوع و متفاوتی بهره می‌گیرند. نویسنده با ابزار زبان که حرکت در زمان جزو ویژگی‌های ذاتی آن است به خلق متنی ادبی می‌پردازد. اصولاً زمان جزو ویژگی‌های ذاتی زبان و درنتیجه متون روایی است. شلومیت ریمون‌کنان[۷] در اثر خویش با عنوان ***داستان روایی، بوطیقای معاصر*** ضمن تأکید بر ضروری بودن زمان برای داستان و متن، می‌افزاید: «حذف آن [زمان] (اگر امکان‌پذیر باشد) به معنای حذف تمام داستان خواهد بود» (58 :1983). علت این امر، روابط علی و زمانی میان رویدادهای داستان است؛ زیرا اگر این روابط را از داستان حذف کنیم داستان ماهیت روایی خود را از دست خواهد داد:

> در حالی که هنرهای موسیقی، رقص و تئاتر در زمان بسط می‌یابند، هنرهای بصری معمولاً از نظر زمانی ثابت‌اند. این امر بدین معناست که زمانِ تمرکز بیننده بر بیشتر آثار بصری و مدت وحدت ذهنی او با این آثار، در مقایسه با دیگر هنرها محدود است (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۳۷).

این خصوصیت ناشی از آن است که متنِ تصویری در چارچوبی محدود شکل می‌گیرد و نگارگر ناگزیر است در درون این چارچوب/ مکان محدود، عناصر متعددی نظیر پیکره‌ها، مکان، زمان، توصیف و موارد دیگر را جای دهد و به نمایش گذارد. بی‌تردید، ادبیات در ردیف هنرهایی چون موسیقی و تئاتر قرار می‌گیرد و رویدادهای روایت‌شده در متن ادبی، چه نثر و چه نظم در زمان حرکت می‌کند و در پرتو آن، خواننده را در عرصهٔ زمانی با خود حرکت می‌دهد، به پیش می‌برد و یا به گذشته سوق می‌دهد؛ اما نگارگری خلاف ادبیات ـ که

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

هنری زمان‌مبناست ـ هنری مکانمند و متکی بر مکان است و اصولاً نگارگر، نگارهٔ خود را در درون یک قاب/ مکان ترسیم می‌کند و از این رو، باید از رهگذر مکان و فضاسازی، زمان را به دیدار درآورد و این یکی از وجوه تفاوت ادبیات و نگارگری است.

در نگارهٔ واکاوی‌شده، نگارگر با انتقال دادن قیس به دوران کودکی و ترسیم دو کودک در پس‌زمینه، عقب‌گرد زمانی را به دیدار درآورده است. کودک نخستینی که در درون خرگاه است، مرحلهٔ کودکی مجنون را نشان می‌دهد و کودک یا نوجوانی که در حال شنیدن توصیفات لیلی است و جام شراب عشق به او تقدیم می‌شود، مرحلهٔ زمانی دیگری از زیست و زندگی مجنون پیش از شیفتگی به لیلی را نشان می‌دهد. از سوی دیگر، موقعیت مکانی این دو پیکره در پس‌زمینه (یکی در مرکز و دیگری جهت راست نگاره)، نشانهٔ دیگری از اشارهٔ نگاره به زمان گذشته و ماضی است. اصولاً زمان حرکتی رو به جلو دارد و هر آنچه پشت سر می‌گذاریم، جزو ماضی و گذشته قلمداد می‌شود. بنابراین، عنصر زمان از رهگذر پیکره‌ها به دوران کودکی در نگارهٔ عینی و دیداری اشاره دارد.

این نکته دربارهٔ آن بخش از نگاره که در پیوند با جلورفت زمانی است نیز مصداق می‌یابد. چنان‌که گفتیم پیکره‌های جوانِ کتاب به دست و مرد نی‌نواز متعلق به زمان آینده هستند.

در عین حال، موقعیت مرد نی‌نواز در بالاترین قسمت از نگاره نشان از آینده و جلورفت زمانی نگاره دارد، خاصه اینکه خلاف موقعیتِ پشت ـ که گفتیم تعلق به گذشته دارد ـ موقعیت بالا بیانگر مفهوم آینده و رو به جلو دارد و آینده را بیشتر نشان می‌دهد. بنابراین، نگارگر برای بیان توالی رویدادها یا عقب‌گردها و جلورفت‌های زمانی، ناچار نیست نگاره‌های متعددی بیافریند که در هر کدام از آن‌ها، به بخشی از زمان اشاره شود؛ بلکه با تکنیک‌های خاص خود می‌تواند رویدادهای متنوع زمانی را در درون یک قاب ـ مکان عرضه کند.

چنین رویکردی از جانب نگارگر برای ترسیم بخش‌های بیشتری از روایت مکتوب جامی است. بنابراین، هر چند در سطور پیشین گفتیم که به نظر می‌رسد[۸] نگارگر تنها بخش مربوط به اولین دیدار مجنون با لیلی را نقش‌پردازی کرده باشد؛ اما در عمل او علاوه بر این بخش از

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

روایت لیلی و مجنون، بخش‌های دیگری را که مرتبط با پیش و پس از این رویداد است، با ابزار نگارگری (پیش‌زمینه و پس‌زمینه) به تصویر کشیده است. در واقع آنچه را جامی به‌مثابهٔ مقدمه‌چینی و بسترسازی برای ورود به قلب روایت لیلی و مجنون نگاشته است، نگارگر آن‌ها را در پس‌زمینه و قلب روایت را در پیش‌زمینه قرار داده است.

بدین ترتیب، زمان از منظری روایی در روایت جامی از لیلی و مجنون، سیری کاملاً خطی دارد و ضمن آنکه از یک مرحله آغاز می‌شود، به یک مرحله نیز ختم می‌شود. این خصوصیت در نگارهٔ رقم مظفرعلی نیز مشهود است؛ اما این روند خطی بنا به ماهیت نگارگری و مکانمندی آن، به گونه‌ای متفاوت از شعر/ ادبیات تجلی می‌یابد و با دور و نزدیک‌سازی پیکره‌ها و بِه‌گزینی موقعیت آن‌ها در نگاره محقق می‌شود. بر این اساس، نگارگری با موقعیت‌گزینی صحیح و با ترسیم پیکره‌هایی که نمودار مقاطع زمانی مختلف هستند می‌تواند ویژگی زمانمندی ادبیات را به ویژگی‌های مکانمند خویش تبدیل سازد و مقصود و غایت ادبیات را در خود جلوه دهد.

۳-۵. پیرامتن نگارگری و ادبیات

بر اساس دیدگاه‌های ژرار ژنت[۹]، نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی، پیرامتنیت[۱۰] تمام عناصری را دربرمی‌گیرد که در پیرامون متن اصلی قرار می‌گیرند و شبکهٔ معنایی متن را تقویت یا بازگو می‌کنند. از این منظر، عنوان «لیلی و مجنون» برای روایت جامی و عنوان نگارهٔ «دیدار قیس لیلی را بار اول» پیرامتن‌هایی هستند که می‌توانند در رمزگشایی از معنای نهفته در متن و نگاره سهیم باشند. در متن ادبی جامی، گزینش نام دو عاشق و معشوق بیانگر آن است که این دو شخصیت هستهٔ مرکزی روایت را شکل می‌دهند. در پیرامتن نگاره نیز محور اصلی عنوان نگاره واژهٔ «قیس» است که یکی از مراحل حیات مجنون را بیان می‌کند. بر اساس داده‌های تاریخی، نام اصلی مجنون تا پیش از شیفتگی به لیلی، قیس بنی‌عامر بوده است و پس از دلدادگی به لیلی است که با نام «مجنون» شهره می‌شود. بنابراین، واژهٔ «قیس» در درون خود دلالتی زمانی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

دارد و به یکی از مراحل زمانی اشاره دارد که همان پیش از شیفتگی به لیلی است. این امر در وهلهٔ بعد ما را به این نکته سوق می‌دهد که محور اصلی نگاره، همان دیدار قیس و لیلی است و روایت‌های دیگر، روایت‌های پیرامونی این پیش‌زمینه یا روایت اصلی تلقی می‌شوند.

پیرامتن دیگری که در نگارهٔ رقم مظفرعلی وجود دارد، کادرهای مستطیلی بالا و پایین پیکره‌هاست. این کادرها که ابیاتی از مثنوی لیلی و مجنون را روایت می‌کنند، منبع الهام‌گیری نگارگر را به بیننده معرفی می‌کنند و به این طریق، عامل پیوند دیگری میان شعر و نقاشی پدید می‌آورند. مضمون هر دو کادر مستطیلی بالا و پایین نگاره، به لیلی اشاره دارد و در آن توصیف زیبایی او آمده است. در بیت دوم کادر بالا، واژهٔ سرو و تذرو استعاره از لیلی است و همین امر از طریق ترسیم یک درخت و نشستن پرندگان (تذرو و کبک دری) بر آن دیداری شده است؛ خاصه اینکه این ابیات بر روی تصویر درخت حک شده است.

با این حال در نگارگری، پیرامتنیت صرفاً به نوشته‌های پیرامون ترکیب‌بندی یا عنوان نگاره منحصر نیست؛ تزیین نیز چنین نقشی را ایفا می‌کند: «تزیین نوعی نقش اساسی میانجی‌گرانه دارد که فهم تصویر را از طریق ایجاد ساختارهای مجاور و تنظیم سطوح تسهیل می‌کند» (گرابر،۱۳۹۰: ۱۵۹). تعبیر «نقش میانجی‌گرانه» در سخن گرابر همان معنای پیرامتنی است و واسطه بودن عنصر تزیین میان بیننده و متن اصلی از آن استنباط می‌شود. برای نمونه، خروج ترکیب‌بندی از قاب و اصولاً شکست قاب و کادر تصویر یکی از شاخصه‌هایی است که علاوه بر اینکه می‌تواند تعلق نگارهٔ واکاوی‌شده به یکی از مکاتب نگارگری ایرانی را مشخص سازد، می‌تواند به عنوان عنصری دلالتمند و پیرامونی، در معنابخشی به متن نگاره نیز اثرگذار باشد. بر این اساس، ادبیات و نگارگری در مقولهٔ پیرامتنیت نیز به هم می‌رسند و همان‌گونه که پیرامتن در ادبیات بخشی از بار معنایی و قسمتی از دلالت‌های ضمنی متن را برعهده دارد، در نگارگری نیز چنین کارکردی دارد؛ به طوری که بخشی از دلالت‌های ضمنی نگاره را بر عهده گرفته است.

۴-۵. توصیف در ادبیات و نگارگری

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

در کنار قواعد عام و فراگیری که به موازات همدیگر در ادبیات و نگارگری انعکاس یافته‌اند، توصیف نیز توانسته است در این دو هنر جایگاهی ویژه یابد. این امر به‌ویژه دربارهٔ شاعران قرن نهم و ازجمله نورالدین جامی ـ که سرودهٔ لیلی و مجنون او منبع الهام مظفرعلی در این نگاره شده است ـ و نیز سایر نگارگران مکتب تبریز نظیر میرزا علی و سلطان محمد مصداق می‌یابد.

درنگ در نگارهٔ مظفرعلی نشان می‌دهد که تمام اجزای این نگاره به صورتی کنشگرانه و فعال در شکل دادن به کلیت روایت تصویری سهیم هستند و هیچ پیکره‌ای در نگاره بی‌هدف نقش‌پردازی نشده است.

> نقاشان تبریزی، علی‌رغم ریزه‌کاری بسیار، آدم‌ها را تنها نشان نمی‌دادند. آنان برای ترسیم محیط زندگی و دقایق روزمره و هر آنچه که به نحوهٔ زندگی مربوط است، شور و شوق بسیار داشتند. آن‌ها می‌کوشیدند تا تمامی دنیای پیرامون را در این تصاویرِ ریزنقش بنمایانند و بنابراین، سراسر فضای صفحه را پر می‌کردند. ا. برتلس E.Bertels طی یک بررسی جامع به وجود همین روند در تألیفات جامی و نوایی توجه می‌کند. او متذکر می‌شود که در شعر، روند توصیف ملموس از طریق پرداختن به جزئیات به‌خاطر غنی کردن «محیط روایت» حاصل شده است. همین جنبه در نقاشی‌های بهزاد و آثار اخلاف او نیز مورد توجه قرار گرفته است (اشرفی، ۱۳۶۷: ۹۶-۹۷).

برای نمونه، جامی (۱۳۵۱: ۷۶۳-۷۶۴) به هنگام سخن از ثروتمندی پدر مجنون، در قالب توصیف‌هایی که به پرده‌های نقاشی شبیه است، او را وصف می‌کند. هنگامی که به پیکرهٔ پدر مجنون در جهت راست نگاره می‌نگریم، جامه و خرگاه پر نقش و نگار او دلالتگر ثروتمندی اوست و نگارگر از این طریق غنای او را به نگرنده نشان داده است. همچنین، زمانی که جامی به توصیف لیلی می‌پردازد، اوصاف او را به دقت بیان می‌کند و گویی از زاویهٔ دید افقی روبه‌رو (صدقی و همکاران، ۱۳۹۰: ۷) شبیه آنچه در نگارگری شاهد آنیم، برای تحقق این غایت بهره می‌گیرد و بدین‌ترتیب، خواننده/ نگرنده احساس می‌کند که لیلی را در مقابل خویش می‌بیند:

رویی ز حساب وصف بیرون گلگونه نکرده لیک گلگون

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

جبهه چو کشیده لوح سیمی نی نی ز مه تمام نیمی
ابروش کمان عنبرین توز مژگانش ز مشک تیر دلدوز
آهو چشمی که گویی آهو چشمش بنظاره دوخت در رو
چون لعل لبی ولی نه از سنگ چون می در لطف و لعل در رنگ ...

(جامی، ۱۳۵۱: ۷۶۹)

این توصیفات ادامه می‌یابد و عبدالرحمن جامی، دهان، غبغب و زلفِ چون کمند لیلی و سیب در دست او را به دقت توصیف می‌کند. این توصیفات که دربارهٔ امور دیگر چون مجنون یا کنشگری‌های مجنون یا لیلی در مراحل بعد انجام می‌گیرد، هر کدام چونان پرده‌ای پر نقش و نگار در برابر خواننده/ نگرنده به تصویر کشیده می‌شود. با این حال، آنچه از پیکرهٔ لیلی در نگاره می‌بینیم، مطابقت دقیقی با توصیفات جامی ندارد و درحقیقت، نگارگر چندان به جزئیات بصری لیلی نپرداخته؛ بلکه با تکیه بر خلاقیت هنری خویش و متناسب با نظام فکری و تعلقش به مکتب تبریز، پیکرهٔ لیلی را ترسیم کرده است.

بدین سان، قواعدی که بر ادبیات در مقام یک نظام دلالتگر در دوره‌ای مشخص نمود می‌یابد، در هنرهای دیگر ازجمله نگارگری نیز مصداق می‌یابد؛ اما هر کدام از آن‌ها متناسب با خصوصیت‌های ویژهٔ خویش با ابزارها و مکانیزم‌های ویژه‌ای این توصیفات را به مخاطب ـ بیننده منتقل می‌کنند.

۵-۵. دلالتمندی ادبیات و نگارگری

شاخص‌ترین وجه تلاقی ادبیات و نگارگری دلالتمندی آن‌هاست. هر دو هنر به‌مثابهٔ نظام‌های دلالتگرانه‌ای هستند که هر کدام با شگردهای ویژه‌ای پیامی دلالت‌محور را به خواننده/ بیننده منتقل می‌کنند. در نگارهٔ رقم مظفرعلی رنگ‌پردازی‌ها به گونه‌ای دلالتمند کاربرد یافته است. در قسمت پیش‌زمینه، مجنون با جامه‌ای به رنگ آبی دیده می‌شود. در دلالت‌شناسی رنگ‌ها، رنگ آبی نشان و نماد آرامش، پاکی و بی‌آلایشی است. «آبی‌ها را می‌توان برای اشاره به درستی، قابل

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

اعتمادی، وفاداری و شرافت استفاده کرد؛ در حالی که قرمزها خطر، شجاعت، گناه، شور یا خشونت مرگ را القا می‌کنند» (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۳۶). در عین حال، این رنگ که در سنت ادبی ایرانی همان رنگ کبود است، در بافت عرفانی دلالت دیگری نیز دارد:

> و (گفته‌اند این رنگ) [رنگ کبود] جامهٔ مصیبت‌زدگان است که طالبانند و طالب مصیبت-زده بُود خاصه در طلبی که آن را نهایت نیست. هر که این جامه پوشد باید که چون آسمان عالی‌قدر و بلندهمت بود و بر همه کس سایه افکند و روز و شب از (حرکت) طلب نیاساید (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۶۹).

این خصوصیات در شخصیت مجنون گرد آمده است: طالب بودن، مصیبت‌زده بودن، بلند همت بودن و از طلب نیاسودن. بنابراین، رنگ آبی با کارکردی دلالتمند برگزیده شده است. در واقع، نگارگر با این تمهید و شگرد، دلالت معنایی این رنگ را به مخاطب - نگرنده منتقل می‌کند و فرازمینی بودن عشق قیس به لیلی و پاک و بی‌آلایش بودن آن را بیان می‌کند. در این میان، رنگ قرمز جامه‌های دو پرسوناژ قرار گرفته در پیش و پس قیس/ مجنون، ضمن تشدید کارکرد دلالتگرانهٔ رنگ آبی (جامهٔ مجنون) به علت تباین موجود میان دو رنگ آبی و قرمز، احاطه شدن مجنون با خطرات را نیز بیشتر القا می‌کند. گزینش و غالب بودن رنگ‌های گرم قرمز، زرد و قهوه‌ای روشن و تیره علاوه بر اینکه نشان می‌دهد نقاش از رنگ‌های متباین برای القای مفهوم بهره برده، هماهنگی و تناسب در نگاره نیز از طریق آن به شکل مطلوبی منعکس شده است.

این دلالتِ نشانه‌شناسانهٔ متکی بر رنگ‌پردازی در پیکرهٔ لیلی نیز ملموس است. لیلی با جامه‌ای زردرنگ در پیش‌زمینهٔ نگاره ظاهر شده است. در کارکرد نشانه‌شناختی رنگ‌ها، رنگ زرد دلالت‌های معنایی متنوعی دارد و در اینجا دلالتگر آتش عشق و پویایی و نشاط است که در مراحل بعد به جان مجنون می‌افتد و او را آواره می‌سازد. درواقع، پرسوناژهای با رنگ زرد در ساختار هندسی مثلثی شور شاعرانگی بیشتری به فضای نگاره افزوده‌اند. از این منظر، می‌توان گفت که نگارگر علاوه بر وقوف به کارکرد دلالتمندانهٔ رنگ زرد، عنصر خلاقیت و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

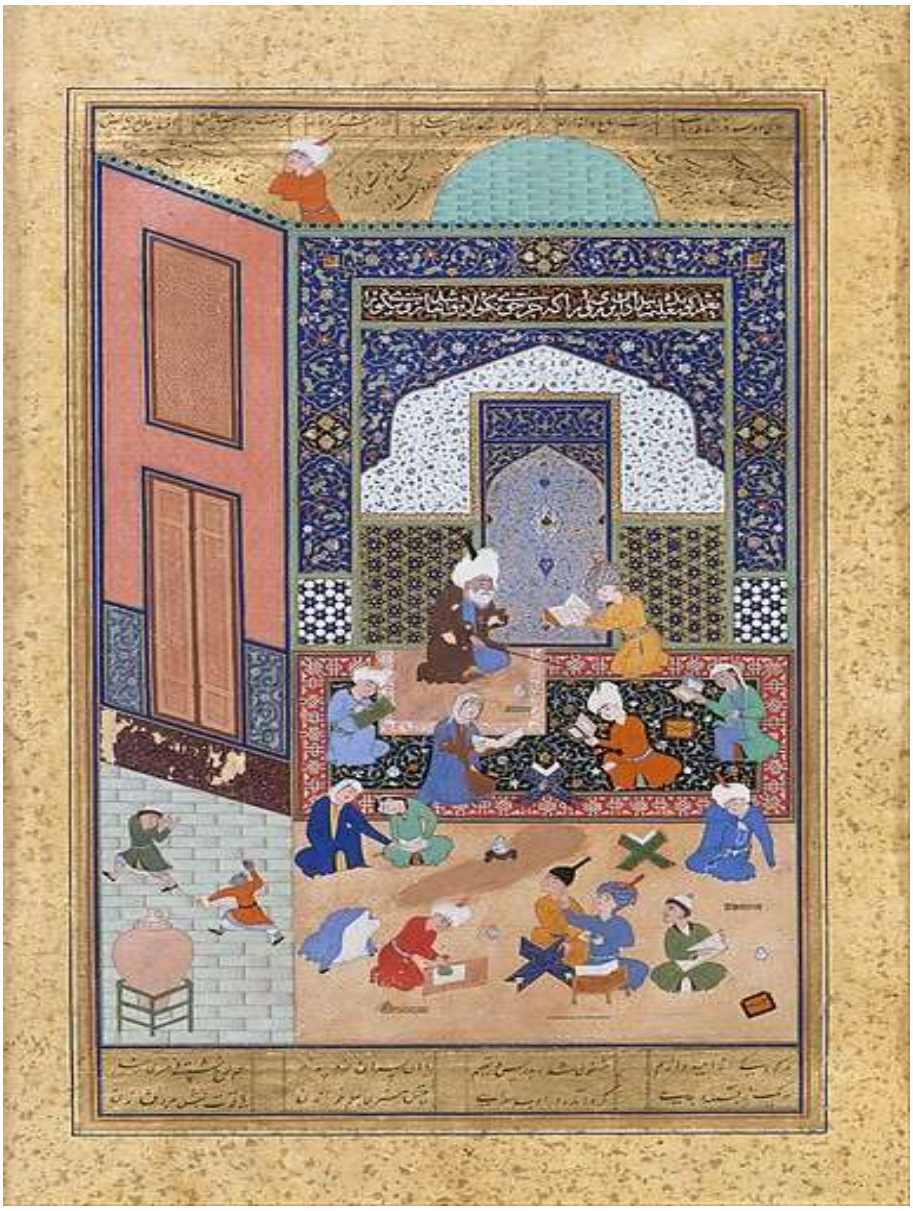
تخیل خویش را نیز دخیل کرده و در یک ساختار هندسی دو پیکرهٔ دیگر را نیز به رنگ زرد درآورده است.

همچنین، نگارگر برای نمایاندن پویایی و حرکت در نگاره که اصولاً یکی از ویژگی‌های عام نگاره‌های مکتب تبریز است (اشرفی، ۱۳۸۸: ۵۱)، از چند ابزار پویایی بهره گرفته است: حرکت بال فرشتگان در خرگاه لیلی، حرکت دستان پیکره‌های نشسته در برابر مجنون، حرکت دست ساقی صراحی در دست و نیز حرکت دستان دیگر پیکره‌ها در شمار شگردهای نگارگر در تلقین و تشدید ضرب‌آهنگ یاد شده است. در روایت نوشتاری نیز شاعر این مکانیزم را با ابزار دیگری، یعنی وزن عملی کرده است. وزنِ پویا و ریتم پرشتاب روایت، پویایی و دگرگونی‌ها و شیدایی‌هایِ رخ داده در این قصه را در ذهن مخاطب تداعی می‌سازد. درحقیقت، جامی با گزینش وزن مفعول مفاعلن فعولن ـ که در شمار اوزان پویای شعر فارسی قرار می‌گیرد و متعلق به بحر هزج است ـ حرکت و پویایی این روایت را به خواننده منتقل کرده است. طبعاً گزینش این وزن بر اساس الگوگیری جامی از نظامی هم بوده است؛ زیرا نظامی نیز روایت لیلی و مجنون خود را با همین وزن سروده است.

جانب دیگری از دلالتمندی نگارهٔ رقم مظفرعلی در نحوهٔ قرار گرفتن پیکره‌های مجنون و لیلی نمود می‌یابد. رودرروی هم قرار گرفتن و چشم دوختن آن‌ها به همدیگر، دلالتگر عشق و شیدایی آن دو به همدیگر است. این تقابل لیلی و مجنون در نگاره‌های دیگر نیز تکرار شده است. در نگارهٔ «لیلی و مجنون در مکتب» رقم سلطان محمد تبریزی این خصوصیت دیده می‌شود (نک: تصویر ۲).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]



نگارهٔ شمارهٔ ۲: «لیلی و مجنون در مکتب»؛ رقم سلطان محمد تبریزی.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

در این نگاره که متکی بر سرودهٔ ***لیلی و مجنون*** نظامی گنجه‌ای است، خلاف نگارهٔ مورد بررسی، لیلی و مجنون برای نخستین بار همدیگر را در مکتب‌خانه می‌بینند.

از سوی دیگر، تصاویر اژدهاگون در ورای لیلی و نیز گرگ و گربه در همان موقعیت لیلی نشان از دشواری‌ها و رنج‌هایی دارند که مجنون در ورای این عشق با آن‌ها مواجه خواهد شد. این نقش‌پردازی‌ها بیش از آنکه متکی بر روایت جامی باشد، ابتکار و ابداع نگارگر است که برای بیان مفهوم رنج و دشواری‌های پیشِ روی مجنون از آن‌ها بهره گرفته است. به بیانی دیگر، این رویکرد نگارگر تأکیدی دوباره بر تفاوت ماهوی ادبیات و نگارگری است که هر کدام با ابزارهای ویژهٔ خود، پیام و مقصود خود را به خواننده ـ نگرنده منتقل می‌کنند.

در حالی که در موقعیت پشت لیلی تصاویری از حیوانات درنده دیده می‌شوند، در موقعیت مجاور مجنون و در درون خرگاهی که مجنون در مقابل آن نشسته است، تصاویری از فرشتگان دیده می‌شوند. فرشتگان در نشانه‌شناسی عرفانی همواره دلالتگر پاکی و طهارت و قدسیت بوده‌اند. این تضاد تصویری علاوه بر آنکه پاکی و بی‌آلایشی مجنون و درنتیجه عذری بودن عشق این دو را بیان می‌کند، شدت دشواری‌های ناشی از شیفتگی مجنون به لیلی را نیز به نگرنده منتقل می‌کند. به عبارتی دیگر، نگارگر با قرار دادن دو تصویر کاملاً متضاد در مجاورت همدیگر (اژدها و گرگ در مقابل فرشتگان) میزان این دشواری‌ها و خطرات را تشدید کرده است.

پاکی عشق مجنون در نمای دیگری از نگاره لمس می‌شود. اگر پیکرهٔ مجنون را به سمت بالا ادامه دهیم، علاوه بر پرسوناژ جوانِ کتاب به دست، درخت تنومندی را مشاهده می‌کنیم که از چارچوب قاب خارج شده است: «ترکیب‌بندی‌های نقاشان مکتب تبریز اغلب از حد فوقانی کادر - قاب ـ بیرون می‌زند. همچنین تمام اجزای ترکیب‌کنندهٔ اثر برای هنرمند به یک اندازه ضروری و مهم‌اند» (گودرزی، ۱۳۹۳: ۵۵). از این منظر، خروج تصویر درخت تنومند از قاب، کارکردی دلالتمند می‌یابد و مجدداً نشان‌دهندهٔ همان عشق پاک و آسمانی مجنون است که با قوت و صلابت بر تمام زندگی مردمان از پیر و جوان و از هر حرفه و شغلی سایه گسترده است و خروج آن از قاب نگاره، در خوانشی نشانه‌شناختی می‌تواند ناظر به خروج این عشق از چارچوب‌های مادی و زمینی و موسوم شدن آن به صفت آسمانی باشد؛ خصوصیتی که از تصاویر فرشتگان مجاور مجنون و از رنگ‌پردازی جامهٔ او نیز قابل استنباط بود. تنومندی و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

صلابت و استواری درختِ قرار گرفته در امتداد پیکرهٔ مجنون بیانگر عشق استوار مجنون در مقایسه با لیلی است و این امری طبیعی است؛ زیرا عاشق همواره شدت عشقی بیش از معشوق دارد و همواره اوست که در طلب و در جست‌وجوی معشوق خواهد بود. این مقوله در معنای عرفانی آن نیز صادق است و هرگز عشق بدون دشواری نخواهد بود. کما اینکه «درختانی چون بید، کاج، سرو و چنار وقتی که در مضامین عرفانی آن هم در سرچشمه‌ها روییده باشند، نشانی از بقا و جاودانگی را با خود همراه دارند که سالکی چون مجنون با گذشت از وادی‌های سلوک و معرفت به آن دست یافته است» (صدری، ۱۳۹۲: ۵۹).

در مقابل، این درخت تنومند و استوار و بی‌اعوجاج، درخت کوتاهِ پر پیچ و تابی در پشت لیلی در کنار پیکره‌های گرگ و اژدها قرار گرفته است. اساساً تمام این نما از نگاره، پرپیچ و تاب و پیچیده و ناصاف است که خود تأکید دیگری بر همان مفهوم دشواری‌ها و معضلاتی است که عشق لیلی برای مجنون به همراه خواهد داشت. از دشواری و خطرات راه عشق لیلی بسیار در سنت ادبی فارسی سخن رفته است. برای نمونه، مولوی از این راه با عنوان «راه پرخون» یاد می‌کند::

نـــی حـــدیث راه پرخـــون مـــی‌کنـــد قصـــه‌هـــای عشـــق مجنـــون مـــی‌کنـــد

(مولوی، ۱۳۶۰ :۳)

حافظ نیز در غزلی می‌گوید:

در ره منـــزل لیلـــی کـــه خطرهاســـت در آن شرط اول قدم آن است کـه مجنـون باشـی

(۱۳۷۷: ۳۴۷)

قرار گرفتن فردی با جامهٔ سبز و دیگری با جامه‌ای سرخ در برابر خرگاه لیلی نیز کارکردی دلالتمند دارد؛ رنگ سبز در سنت ایرانی - اسلامی دلالتگر پاکی و طهارت است:

> اگر پرسند که لون سبز از آنِ کیست؟ بگوی رنگ سبز رنگ سبزه و آب است و از آنِ عالی‌همتان و زنده‌دلان است [...] و هر که این رنگ جامه (پوشد باید که چون سبزه) خندان و خرم باشد و مانند آبِ حیات‌بخش و دلپذیر باشد (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۶۸).

رنگ سرخ هم در مفهومی عرفانی دلالتگر خون و خطرات است. درواقع، فرد سبز جامه علاوه بر آنکه نشانگر پاکی و طهارت فضای پیرامونی لیلی است، حرکت دستش نوعی هشدار

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

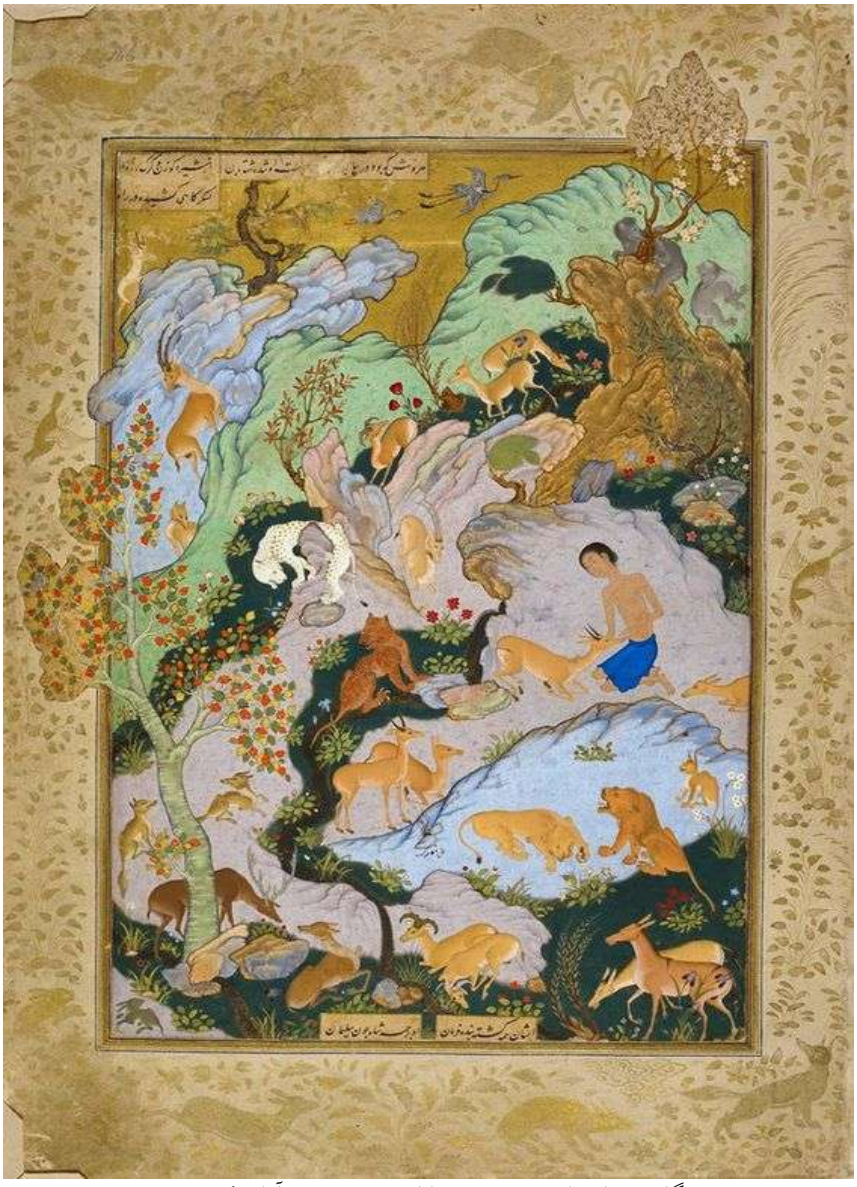
[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

به مجنون است و برحذر داشتن او از ورود به این راه پرخطر را بیان می‌کند؛ کما اینکه فرد سرخ‌جامه دلالتگر خطرات و خونین بودن راه عشق و رسیدن به لیلی است.

بدین‌سان، نگارگر در یک روند انتقالی از پس‌زمینه به پیش‌زمینه، سیر حرکتی بیان شده در روایت شعری را به نظام دلالتگرانه دیگری یعنی نقاشی تبدیل کرده است. درواقع، شنیدن وصف زیبایی‌های لیلی تمهیدی است که مجنون را از پس‌زمینه به پیش‌زمینه منتقل می‌سازد. در این مرحله، جامهٔ آبی مجنون شاخصه‌ای است که باید به‌عنوان تمهیدی برای انتقال او از پس‌زمینه به پیش‌زمینه تلقی شود. به بیانی روشن‌تر، رنگ دلالتمند آبی علاوه بر کارکرد دلالتمندش ذهن نگرنده را برای پذیرش هم‌پیوندی میان پیکرهٔ مجنون در پس‌زمینه و پیش‌زمینه آماده می‌کند. تصویر مجنون در این مرحله به صورتی کلی شبیه به تصویر او در تابلوهای دیگر نظیر نگارهٔ «مجنون در بیابان» منسوب به آقامیرک (نک: تصویر ۳) است. این امر همچنین می‌تواند نشان از آن داشته باشد که نگارگران عهد صفوی درک و دریافتی واحد از چهره و جامهٔ مجنون داشته‌اند و همگی علاوه بر آنکه او را لاغراندام و نحیف تصویر کرده‌اند، او را به‌عنوان پروتوتیپی عرفانی در جامه‌ای آبی‌رنگ همراه با رنگ سفید که عفت و پاکدامنی‌اش را نشان می‌دهد، به تصویر کشیده‌اند. (نک: مراثی، ۱۳۹۵: ۶۲-۴۹) صخره‌های نگاره نیز حالت نرمی و سستی دارند و بر نرمی و لطافت روح مجنون و عشق پاک این دو عاشق دلالت می‌کنند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]



نگارهٔ شمارهٔ ۳: «مجنون در بیابان»، منسوب به آقامیرک.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

۶. نتیجه

پژوهش حاضر با تکیه بر رهیافت نقدبنیاد ادبیات تطبیقی، ضمن مقایسهٔ متن ادبی لیلی و مجنون از جامی با نگاره‌ای منسوب به مظفرعلی متعلق به عهد صفوی، نشان می‌دهد که به رغم تفاوت‌های ابزاری موجود میان این دو هنرِ زبانی و بصری، هر دو هنر در برخی از شاخصه‌ها و مؤلفه‌ها به تلاقی می‌رسند. محوریت مقولهٔ زمان، توجه به پیرامتنیت، توجه به توصیف و در نهایت خصوصیت دلالتمندی ویژگی‌هایی هستند که می‌توانند قواعد حاکم بر هنرها یا دست‌کم بر متن ادبی و هنر نگارگری عهد صفوی (مکتب تبریز) تلقی شوند. هر چند در این میان، هر کدام از هنرها متناسب با ویژگی‌های خاص خود، به شیوه‌های مختلف این قواعد را در درون خود منعکس می‌کنند؛ اما ماهیتاً این قواعد در درون آن‌ها وجود دارد. از منظری ساختارگرایانه که اساس و بنیان اندیشه‌های رهیافت نقدبنیاد را شکل می‌دهد، اکنون می‌توان قواعد حاکم بر ادبیات را بر هنرهایی نظیر نگارگری نیز تعمیم بخشید و این نکته را مطرح کرد که تمام یا بخشی از این قواعد و اصول و مبانی در نگاره‌های مختلف نمود می‌یابد و درنتیجه می‌توان این قواعد را بر هنرهایی نظیر نگارگری تسری داد و بدین ترتیب، می‌توان به شناختی دقیق‌تر از قواعد جهانی ادبیات در مقام یک کلیت دست یافت و نیز به ظرفیت‌های نهفته در متن ادبی پی برد. این همان اندیشه‌ای است که رهیافت نقدبنیاد در اندیشهٔ تحقق آن است و آن را به‌عنوان هدف اصلی ادبیات تطبیقی تلقی می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Rene Wellek.
2 .Henry H.H.Remak.
3. Factual Relations.
4 . The Study of Literature.
5 . Flashback.
6 . Flash forward
7. Rimmon -Kenan

۸ . ر.ک: صفحهٔ ۴ پژوهش حاضر.

9. Gérard Genette.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

10. Paratextuality.

منابع

اشرفی، مقدمه مرجان (۱۳۶۷). ***همگامی ادبیات با نقاشی در ایران***. ترجمهٔ رویین پاکباز. چ ۱. تهران: نگاه.

---------- (۱۳۸۸). ***از بهزاد تا رضا عباسی***. ترجمهٔ نسترن زندی. چ ۱. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» و فرهنگستان هنر.

انوشیروانی، علیرضا و لاله آتشی (۱۳۹۱). «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب». ***جستارهای زبانی***. د ۳. ش ۹۱. صص ۱-۲۴.

اوکویرک اوتو و دیگران (۱۳۹۳). ***مبانی هنر: نظریه و عمل***. ترجمهٔ محمدرضا یگانه‌دوست. چ ۲. تهران: سمت.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۴). ***تاریخ بیهقی***. تصحیح ابوالفضل فیاض. چ ۱. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

پاکباز، رویین (۱۳۹۳). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز***. چ ۱۲. تهران: زرین و سیمین.

جامی، عبدالرحمن (۱۳۵۱). ***مثنوی هفت اورنگ***. تصحیح و مقدمهٔ مرتضی مدرس گیلانی. چ ۲. تهران: کتابفروشی سعدی.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین (۱۳۷۷). ***دیوان***، تصحیح علامه محمد قزوینی و قاسم غنی. به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار. چ ۶. تهران: اساطیر.

خاقانی شروانی، بدیل بن علی (۱۳۳۶). ***دیوان***. به کوشش حسین نخعی. چ ۱. تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر.

صدری، مینا (۱۳۹۲). ***نگاره‌های عرفانی***. چ ۱. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

صدقی، مهرداد و همکاران (۱۳۹۰). «تغییرات زاویهٔ دید و همبستگی آن با دگرگونی‌های معنایی در هنرهای دیداری». ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***. د ۳. ش ۴۶. صص ۵-۱۴.

کاشفی سبزواری، حسین (۱۳۵۰). ***فتوت‌نامهٔ سلطانی***. به اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

کری ولش، استوارت (۱۳۸۹)؛ ***نقاشی ایرانی، نسخهٔ نگاره‌های عهد صفوی***. ترجمهٔ احمدرضا تقاء. چ ۲. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن) و فرهنگستان هنر.

گرابر، اولگ (۱۳۹۰). ***مروری بر نگارگری ایرانی***. ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند. چ ۲. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» و فرهنگستان هنر.

گودرزی، مرتضی (۱۳۹۳).***تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر***. چ ۴. تهران: سمت.

محمدی وکیل، مینا (۱۳۸۸). «نقد معناشناختی در مطالعهٔ تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون». ***جلوهٔ هنر***. دورهٔ جدید. ش ۲. صص ۲۵-۳۸.

مراثی، محسن (۱۳۹۵). «تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویرسازی شخصیت «مجنون» در نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی». ***نگره***. ش ۳۷. صص ۴۹-۶۲.

منوچهری دامغانی، احمد بن قوص (۱۳۹۰). ***دیوان***. به اهتمام سید محمد دبیرسیاقی. چ ۷. تهران: زوار.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۰). ***مثنوی معنوی***. به کوشش ر. ا. نیکلسون. دفتر اول و پنجم. تهران: مولی.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۲). «اسطوره‌زدایی و اسطوره‌پردازی در کاخ خورنق نظامی و بهزاد». ***کتاب ماه هنر***. ش ۶۳ ـ ۶۴. صص ۴۸-۵۷.

نظرلی، مائیس (۱۳۹۰). ***جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی. تفسیر کاربردی نقاشی دورهٔ صفوی***. ترجمهٔ عباس علی عزتی. چ ۱. تهران: فرهنگستان هنر و مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

Remak. Henry (1961). "Comparative Literature: Its Definition and Function". Pp. 3-37. *Comparative Literature: Methods and Perspective*. Ed. Newton P. Stalknecht and Horst Frenz. First Published. USA: Southern Illinois University Press.

Rimmon - Kenan, Shlomith. (1983). *Narrative Fiction Contemporary Poetics*. London: Methuen & Co .Ltd.

Wellek, Rene. (2009). "The Crisis of Comparative Literature". Pp: 161-172. *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature, From the European Enlightenment to the Global Present*. Ed.: David Damrosch, Natalie Melas and Mbongiseni Buthelezi. USA: Princeton University Press.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]
[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.6.7]
[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-19]