صفحات ۴۹-۵۸ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی ● دوره ۶ ● شماره ۳ ● پاییز ۱۴۰۲

شناسایی و تحلیل وضعیت‌های نمایشی موجود در نگاره‌های *لیلی و مجنون* از *خمسه* طهماسبی (بر اساس سی‌وشش وضعیت نمایشی مطرح در آرای ژرژ پولتی)*

مرجان برات طرقی[۱]، مهدی محمدزاده[۲]**

[۱] دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲] استاد گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۸، پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۰۸)

چکیده

نگارگری ایرانی به‌عنوان هنری وابسته به ادبیات از لحاظ موضوع و روایت و شخصیت‌پردازی، واجد یک سری وضعیت‌های نمایشی است. مقاله حاضر در بستر یک تحقیق توصیفی، تحلیلی و تطبیقی و با مبنا قرار دادن نظریه ژرژ پولتی (که همه وضعیت‌های نمایشی را در سی‌وشش وضعیت خلاصه کرده است) به واکاوی وضعیت‌های نمایشی در نگاره‌های لیلی و مجنون از *خمسه* نظامی گنجوی (نسخه طهماسبی) پرداخته است. هدف از انجام این تحقیق، بررسی وضعیت‌های نمایشی متبلور در هنر نگارگری ایران بوده است که با استناد به شناسایی و تحلیل دو اثر شاخص به انجام رسیده است. سؤالات مطرح در این مقاله، با تکیه بر وضعیت‌های نمایشی در روایت نظامی از داستان *لیلی و مجنون*، میزان تبعیت نگارگران از اشعار نظامی و میزان موفقیت آن‌ها در القای بصری وضعیت‌های نمایشی را مورد جست‌وجو قرار داده است. در جست‌وجوی پاسخ برای یافتن میزان تبعیت نگارگران از داستان‌ها، بازنگاری بصری عین‌به‌عین سه وضعیت نمایشی در شعر نظامی مردود دانسته شده و به‌جای آن‌ها وضعیت نمایشی شانزدهم، یعنی جنون مورد تصویرگری قرار گرفته است. به‌این‌ترتیب هر دو نگاره روایت‌گر زاویه دید خاص نگارگران بوده و ضمن ایجاد اثری مستقل، برداشت‌های دارای پیوندهای ظریف با متن مرجع را به نمایش گذاشته‌اند.

واژگان کلیدی
نگارگری ایرانی، *خمسه* طهماسبی، *لیلی و مجنون*، وضعیت‌های نمایشی، ژرژ پولتی.

استناد: برات طرقی، مرجان؛ محمدزاده، مهدی (۱۴۰۲)، شناسایی و تحلیل وضعیت‌های نمایشی موجود در نگاره‌های *لیلی و مجنون* از *خمسه* طهماسبی (بر اساس سی‌وشش وضعیت نمایشی مطرح در آرای ژرژ پولتی)، نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۳)، ۴۹-۵۸.
DOI: https://doi.org/10.22034/ra.2023.535690.1087

* مقاله حاضر برگرفته از مطالب درسی دوره دکتری با عنوان «بررسی و تحلیل هنرهای اسلامی معاصر» می‌باشد که توسط دکتر مهدی محمدزاده در دانشگاه هنر اسلامی تبریز انجام گرفته است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۴۸۲۸۱۱۲۵، E-mail: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir.

مقدمه

نگارگری ایرانی، پیوندی ناگسستنی با ادبیات دارد. به‌طور صریح، نگارگری ایرانی در بسیاری از نقاط اوج خود، تصویرسازی متون معتبر ادبی بوده است. این سنت بصری، دارای ویژگی‌های هنری منحصربه‌فردی است؛ برای مثال در تصویرگری داستان‌ها، برای شخصیت‌های تاریخی از لباس‌های دوران خود استفاده کرده و آن‌ها را فضاهای ساختمانی عصر خود جا داده است. نگارگر ایرانی برای ترسیم داستان‌های *شاهنامه* فردوسی، از پرچم‌های حاوی آیات *قرآن* کریم استفاده کرده و این پرچم‌ها را در دستان پهلوانان *شاهنامه* قرار داده است. این موارد و نمونه‌های شبیه به آن استقلال هنری نگارگران را بازتاب می‌دهد.

در تصویرگری جوهره داستان‌ها نیز نگارگران مسیر خود را پیموده‌اند. در بیشتر آثار نگارگری ایرانی، در آثار نوعی استقلال‌خواهی قابل مشاهده است؛ به این معنی که نگارگر علیرغم تعهد به تصویرگری جوهره داستان‌ها، به برداشت بصری خود از موضوعات وزن بیشتری می‌بخشیده است. مقاله حاضر با تمرکز بر یکی از داستان‌های ادبی مهم در تاریخ ادبیات ایران، یعنی داستان لیلی و مجنون به روایت نظامی گنجوی، قصد کالبدشکافی یکی از وجوه مهم ادبی در این اثر، یعنی «وضعیت‌های نمایشی» موجود در آن و تطبیق میزان رهیافت نگارگران به بازنمایی بصری این وضعیت‌های نمایشی را دارد.

به این منظور، مهم‌ترین نمونه نگاره‌های تاریخ نگارگری ایران که متعلق به این داستان هستند، از نسخه *خمسه* طهماسبی انتخاب شده و به‌عنوان دو نگاره شاخص مورد مطالعه قرار خواهند گرفت. *خمسه* نظامی به همراه *شاهنامه* فردوسی، آثاری هستند که در مکاتب مختلف نگارگری بسیار مورد توجه قرار گرفته و نگاره‌های زیادی بر اساس آن‌ها شکل گرفته است. اما *خمسه طهماسبی* به‌زعم صاحب‌نظران؛ از هم‌آمیزی سنت‌های خاوری (با محوریت هرات) و باختری (با محوریت تبریز) به وجود آمده و حاوی سبک اصیل و کاملی در تاریخ نگارگری ایران بوده است (پاکباز، ۱۳۸۰: ۸۷).

> *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. اما کار او بیشتر از مصورسازی در معنای متعارف آن است.* (زمانی و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۵)

از برجسته‌ترین نمونه‌های پیوند نگارگری و *پنج گنج* نظامی را می‌توان در *خمسه طهماسبی* مشاهده کرد؛ نسخه‌ای از شاهکار نظامی که به دستور شاه‌طهماسب در فاصله سال‌های ۹۴۹-۹۴۶ ه.ق مصور شد. «این کتاب به خط محمود نیشابوری و دارای هفده نگاره می‌باشد و اکنون در موزه بریتانیا لندن نگهداری می‌شود» (منشی، ۱۳۵۰: ۱۷۵).

خمسه نظامی گنجوی یا *پنج گنج*، شامل سی هزار بیت شعر و دارای منظومه‌هایی با عناوین؛ *لیلی و مجنون*، *خسرو و شیرین*، *اسکندرنامه*، *هفت‌پیکر* و *مخزن‌الاسرار* است که در قرن ششم هجری قمری توسط نظامی سروده شده است. جایگاه بی‌بدیل نظامی گنجوی در داستان‌سرایی موجب شده تا از وی با نام پیشوای داستان‌سرایی در ادبیات فارسی نام برده شود (متینی، ۱۳۷۰: ۴۵۳).او در برخی از آثار خویش، از داستان‌های پیش از خود، نظیر داستان‌های ذکرشده در *شاهنامه* فردوسی بهره برده و در سبک و سخنوری نیز متأثر از فخرالدین اسعد گرگانی و اثر معروف او *ویس و رامین* بوده است. از سوی دیگر، وی تأثیری انکارناپذیر بر شعرای پس از خود مانند امیر خسرو دهلوی، نورالدین عبدالرحمن جامی، هاتفی خرجردی، میرزا محمدقاسم گنابادی و هلالی جغتایی گذاشت که همگی به بازآفرینی داستان‌های او دست یافته‌اند (رضایی اردانی، ۱۳۸۷).

در این پژوهش که به روش توصیفی، تحلیلی و تطبیقی انجام خواهد شد، بر روی دو نگاره منتخب از این مجموعه که بر اساس منظومه *لیلی و مجنون* تصویر شده‌اند متمرکز خواهد بود. دلیل انتخاب نگاره‌های *خمسه* طهماسبی، ویژگی‌های برجسته آن از جنبه‌های تجسمی، زیبایی‌شناسانه، معنایی، صوری و فنی است که این اثر را از سایر نسخه‌ها متمایز می‌کند. همچنین تعلق این نسخه به مکتب تبریز دوم و دوران سلطنت شاه‌طهماسب اول صفوی که خود یک نگارگر بوده و کتابخانه‌ای بسیار غنی از جهت وجود افراد فرهیخته داشته نیز از جمله عواملی بوده که موجب ارزش‌یابی ویژه این نسخه شده است.

ظرفیت‌های نمایشی این منظومه به ما اجازه می‌دهد تا با برگزیدن نظریه‌های حوزه نمایش و تحلیل نگاره‌های مبتنی بر آن، از شگردهای پیدا و پنهان نگارگر در به‌کارگیری اصول و مبانی نمایش در ساحت نگارگری پرده برداریم. رویکرد نمایش‌محور به این نگاره‌ها ضمن در برداشتن اصل بداعت، مخاطب را قادر می‌سازد تا از زاویه‌ای متفاوت به نگارگر و نگارگری ایرانی بپردازد؛ زاویه‌ای که متضمن تحلیل لایه‌های دراماتیک این اثر بوده و می‌تواند در خلق اقتباس‌های هنری از *خمسه* نظامی و سایر شاهکارهای ادبیات کهن فارسی راهگشا باشد.

هدف از نگارش این مقاله، درک بخشی از زوایای پنهان هنر نگارگری از جهت میزان تبعیت تصاویر از متونی است که نگاره‌ها بر اساس آن‌ها شکل گرفته‌اند. به‌طور دقیق‌تر، هدف از نگارش این مقاله، شناسایی و تحلیل میزان حضور وجه نمایشی در دو نگاره شاخص از تاریخ نگارگری ایران است. در این راستا، دو نگاره اقتباس‌شده از منظومه‌ی *لیلی و مجنون*، با استفاده از نظریه «سی‌وشش وضعیت نمایشی» ژرژ پولتی[1] مورد بررسی قرار خواهند گرفت. پولتی نویسنده و نظریه‌پرداز فرانسوی است که از طریق مطالعه درباره انواع نمایشنامه‌های کهن و مدرن، به سی‌وشش وضعیت نمایشی مرجع دست پیدا کرد که طی سالیان متوالی برای تحلیل متن‌های نمایشی مورد استناد قرار گرفت. بر این اساس دو سؤال اصلی نیز برای پژوهش قابل تصور است. این دو سؤال به شرح ذیل می‌باشند؛

۱. بر اساس دو نگاره موجود در *خمسه* طهماسبی که به داستان *لیلی و مجنون* اختصاص دارند، بخش‌های داستانی مربوط به این دو نگاره در متن *خمسه* نظامی، بیانگر کدام وضعیت‌های نمایشی است؟ (بر اساس وضعیت‌های نمایشی ژرژ پولتی)

۲. وضعیت‌های نمایشی موجود در فرازهای تبدیل به نگاره‌شده از

متن *خمسه* نظامی گنجوی، از جهت بصری شدن در نگاره‌ها چه وضعیتی دارند؟ آیا همان وضعیت‌های نمایشی تبدیل به مابه‌ازای تصویری شده یا نگارگر از وضعیت‌های نمایشی دیگری بهره گرفته است؟

روش پژوهش

روش پژوهش در پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی و تطبیقی است. این تحقیق به‌طور هم‌زمان از شیوه‌های کمّی و کیفی برای تحلیل اطلاعات بهره خواهد گرفت و روش گردآوری اطلاعات نیز بر مبتنی بر مطالعه کتابخانه‌ای، مطالعه اسنادی، فیش‌نگاری و در نهایت استفاده ترکیبی از آن‌ها خواهد بود. چهارچوب مطالعاتی این پژوهش نیز مبتنی بر وضعیت‌های نمایشی تعیین‌شده توسط ژرژ پولتی است که برای مدت‌های طولانی به‌عنوان تنها وضعیت‌های نمایشی موجود مورد استناد قرار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که در رابطه با تحلیل و بررسی نگاره‌های داستان *لیلی و مجنون* در *خمسه* طهماسبی صورت گرفته‌اند، هر کدام از منظر خاصی به تحلیل این نگاره‌ها پرداخته و اهداف به‌خصوصی را دنبال کرده‌اند که در این بخش به آن‌ها اشاره خواهد شد.

برخی از پژوهش‌ها به ویژگی‌های بیان هنری در این نگاره‌ها پرداخته‌اند مانند مقاله‌ی «بیان هنری در نگاره‌های داستان *لیلی و مجنون* در *خمسه* طهماسبی» نوشته خشایار قاضی‌زاده و پرویز حاصلی، فصلنامه علمی *نگره* در سال ۱۳۹۸. نویسندگان مقاله، بدون توجه به وضعیت‌های نمایشی موجود در این نگاره‌ها (که محور موضوعات مقاله حاضر است)، عنوانی کلی‌تر، یعنی «بیان هنری» را در نگاره‌های داستان *لیلی و مجنون* مورد جست‌وجو قرار داده‌اند. ازاین‌جهت، مقاله‌ی حاضر حاوی یافته‌هایی است که آن را در زمره پیشینه‌های این تحقیق قرار می‌دهد. این مقاله، هدف خود را شناخت کیفیت بیان هنری و خصوصیات تصویری نگاره‌های با محوریت لیلی و مجنون در *خمسه* طهماسبی دانسته است. نویسندگان مقاله، با تمرکز بر دو سؤال اصلی، به پیگیری پاسخ برای آن‌ها پرداخته‌اند؛ سؤال اول نشانه‌ها و نمادهای استفاده شده در نگاره‌ها برای بیان هنری مطلوب را مورد کاوش قرار داده و سؤال دوم به‌طور تخصصی‌تر به جایگاه عواملی مانند ترکیب‌بندی، عناصر، نیروهای بصری و ارتباط عناصر تصویری هر نگاره، برای بیان هنری بهتر آن پرداخته است.

پژوهش قابل‌تأمل دیگری نیز با رویکرد پژوهشی مشخص به تحلیل بینامتنی و تطبیقی میان نگاره و پارچه‌هایی با موضوع داستان *لیلی و مجنون* پرداخته است؛ پژوهش محمدرضا شریف‌زاده و زهرا تقدس نژاد با عنوان «بررسی تطبیقی داستان نگاره مجنون در میان داستان *خمسه* طهماسبی با نگاره *پارچه مضبوط* در موزه بوستون بر اساس نظریه بینامتنیت» که در نشریه علمی-پژوهشی *مطالعات هنر اسلامی* و در سال ۱۳۹۸ چاپ شده است. این پژوهش به شناسایی و خوانش نقاط اشتراک ادبیات با نگاره و نقوش این داستان بر روی پارچه در دوره صفوی و تطبیق این دو پرداخته و نتیجه گرفته است که در این دوره نگارگران، طراح پارچه نیز بوده‌اند (شریف‌زاده و تقدنژاد، ۱۳۹۸: ۲۹-۴۵).

مقالاتی نیز وجود دارند که کلیدواژه لیلی و مجنون را از زوایای ادبی و هنری دیگر مورد کاوش قرار داده‌اند. مقالاتی مانند «نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان *لیلی و مجنون*» نوشته مینا محمدی وکیل در شماره بیست‌ونهم از فصلنامه علمی و ترویجی *جلوه هنر* (۱۳۸۸)، مقاله «بررسی روان‌شناختی رنگ جامه‌ی مجنون (نگاره‌های *لیلی و مجنون خمسه* نظامی محفوظ در گنجینه موزه آرمیتاژ) با تأکید بر رنگ آبی نوشته علی‌اصغر فهیمی‌فر و همکاران (۱۳۹۲) که در کتاب *ماه هنر* چاپ شده است و همچنین مقالاتی مثل «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه *لیلی و مجنون* نظامی» که از منظر ادبی به موضوع پرداخته است (درپر و یاحقی، ۱۳۸۹).در نهایت تعدادی از پژوهش‌ها به نحوی به هنرهای دیداری مثل نگارگری و نمایش اشاره کرده‌اند، مانند پژوهشی با عنوان «بازخوانی مکان و فضای نمایش ایرانی در منتخبی از نگارگری ایرانی» که نتایج آن نشان می‌دهد که نگارگران موضوعات را از حساس‌ترین لحظه‌های دراماتیک و قابل مقایسه با کهن‌الگوهای آیینی و نمایشی انتخاب کرده‌اند (درودیان و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۹-۶۸).

برخی پژوهش‌ها نیز به وجه تطبیقی این داستان با دیگر مدیوم‌های هنری ازجمله سینما و نمایش اشاره کرده‌اند. مانند پژوهشی با عنوان «داستان *لیلی و مجنون* در گسترهٔ ادبیات تطبیقی (مطالعهٔ موردی: ادبیات و هنرهای زیبا)» که نشان می‌دهد این فراز ادبی در بسیاری از هنرهای زیبای ایرانی از قبیل نگارگری، خوشنویسی، تئاتر (نمایش)، سینما، موسیقی، فرشبافی و غیره تأثیرگذار و الهام‌بخش بوده‌اند. در ادبیات ترکی نیز بیش از سی منظومه به تقلید از *لیلی و مجنون* نظامی سروده شده که تئاتر (نمایش و اُپرا)، موسیقی و سینمای آذربایجان را هم باید به آن اضافه کنیم. در هندوستان، این داستان، بیشتر از ادبیات، در صنعت فیلم‌سازی بازتاب داشته است که از همین رهگذر، کشورهایی چون ایران، تاجیکستان، آذربایجان و مالزی، درصدد ساختن فیلم‌هایی با عنوان *لیلی و مجنون* برآمدند (پیرمرادیان و همکاران، ۱۳۹۳: ۱-۲۰). چنان‌که مشاهده شد، در میان پژوهش‌هایی که از کلیدواژه‌های «لیلی و مجنون»، «نظامی گنجوی»، «*خمسه* طهماسبی» و «تحلیل وضعیت نمایشی» بهره برده‌اند، هیچ‌کدام موضوع، اهداف و سؤالات مطرح در پژوهش حاضر را دنبال نکرده‌اند. ازاین‌رو، مقاله حاضر یک پژوهش نو در این عرصه به‌حساب می‌آید.

مبانی نظری پژوهش

مبنای نظری پژوهش حاضر، آرای ژرژ پولتی در حوزه تعیین وضعیت‌های نمایشی می‌باشد. ولی کلیه وضعیت‌های نمایشی در طول تاریخ را در سی‌وشش وضعیت خلاصه کرده است.

در دنیای ادبیات و نمایش، نویسندگان، پیرنگ[۲] (یا همان طرح و نقشه داستانی) موردنظرشان را بر اساس سه منبع شکل می‌دهند: ۱. دستمایه‌ای بسط‌پذیر؛ ۲. درونمایه‌ای تصویرپذیر و ۳. شخصیت‌هایی درام‌پذیر. «دستمایه» (یا موقعیت)، همان واقعه یا رویدادی است که بر اساس درون‌مایه یا مضمون شکل می‌گیرد. هر پیرنگ می‌تواند شامل یک یا چند موقعیت نمایشی باشد. این موقعیت‌ها از اجزاء کوچک‌تری به نام کنش[۳] تشکیل می‌شوند. کنش به مجموعه‌ای از اعمال و حرکات شخصیت‌های اثر گفته می‌شود که داستان را قدم‌به‌قدم پیش می‌برد (نصیری، ۱۳۹۱: ۱۴۲).

در پیرنگ ارسطویی «میانه نمایشنامه مبتنی بر لحظه‌ای هیجان‌انگیز است که کنش را به سمت اوج[۴] یا همان بالاترین نقطه تنش هدایت می‌کند» (Knopf, 2017: 4).ساختار نمایشی سه‌بخشی ارسطو ـ مقدمه (آغاز)، اوج (میانه)، و نتیجه (پایان) ـ الهام‌بخش پژوهشگران تئاتر، از جمله نویسنده آلمانی (گوستاو فریتاگ)[۵] بود که الگوهای مشابهی برای نمایش ایجاد کردند. در سال ۱۸۶۳ میلادی، فریتاگ در اثر مهم خود که با عنوان «فن نمایش: تفسیر ترکیب‌بندی نمایشی و هنر» شناخته می‌شود، الگویی پنج‌بخشی برای ساختار نمایشی ارائه داد که عموماً آن را به‌عنوان هرم فریتاگ[۶] می‌شناسند. هرم فریتاگ بهترین الگو برای صورت‌بندی نمایشنامه‌هایی است که غالباً ساختار اوج‌گیرنده دارند (همان: ۳-۴). اوج نمایش در رأس هرم فریتاگ رخ می‌دهد؛ آنجا که سرنوشت قهرمان تغییر کرده و نقطه تغییر را در پیرنگ نشانه‌گذاری می‌کند. این مسئله با افول کنش دنبال می‌شود که در آن کشمکش به سرانجام می‌رسد. فریتاگ مدعی می‌شود که برخلاف نمایش‌هایی که بر اساس مهارت و شرارت ضدقهرمان به اوج می‌رسند، قوی‌ترین اوج‌ها در نمایش‌هایی روی می‌دهد که در آن قهرمان عامل پیشبرنده کنش است. در موارد مشخصی «اوج» می‌تواند شکل رأسی دوگانه را به خود گیرد که در آن پیوند نزدیک اوج و نیروی تراژیک ـ رویداد یا نیرویی که آغازگر حرکت رو به پایین نمایشنامه است ـ بخش میانه را گسترش می‌دهد (همانجا).

ارسطو نخستین کسی بود که با برشمردن شش عنصر نمایشی، با نگاهی ساختارگرایانه به تحلیل تراژدی‌های یونان باستان پرداخت. نظریه‌پردازان دیگری نیز تلاش کرده‌اند تا به شیوه‌ای ساختارگرایانه عناصر نمایشی را بررسی کنند. در قرن هجدهم میلادی کارلو گوتزی[۷] ـ ملقب به «شکسپیر ایتالیا» ـ حدود بیست کمدی اقتباس کرد و به روشی فنی تلاش نمود تا وضعیت‌های نمایشی را دسته‌بندی کند. ژرژ پولتی نویسنده و پژوهشگر فرانسوی در قرن بیستم میلادی این طبقه‌بندی را تنظیم و بازیابی کرد. پولتی با ارجاع به هزار و دویست اثر ادبی و نمایشی نشان داد که همه پیرنگ‌ها در سی‌وشش وضعیت خلاصه می‌شوند. او در رابطه با تعداد و ترتیب این وضعیت‌ها چنین توضیح می‌دهد: «من صرفاً آن‌ها را تنظیم کردم تا در آن‌ها مکان مناسب را برای نمایش‌هایی که نیاز به طبقه‌بندی داشتند، پیدا کنم. باید فوراً اضافه کنم که در این عدد هیچ موضوع اسرارآمیز یا هیچ تفسیر زبانی خاصی وجود ندارد و می‌شد عدد بزرگ‌تر یا کوچک‌تری را انتخاب کرد، اما از نظر من این عدد از همه مناسب‌تر است» (پولتی، ۱۳۸۳: ۹).سی‌وشش وضعیت نمایشی مورد نظر او از این قرار است:

۱. لابه، ۲. رهایی، ۳. انتقام جنایت، ۴. انتقام‌جویی میان خویشاوندان، ۵. تعقیب، ۶. بلا، ۷. قربانی خشونت یا بدبختی، ۸. شورش، ۹. تهور جسورانه، ۱۰. آدم‌ربایی، ۱۱. معما، ۱۲. دستیابی، ۱۳. عداوت با خویشاوندان، ۱۴. رقابت میان خویشاوندان، ۱۵. زنای مرگبار، ۱۶. جنون، ۱۷. وضعیت شوم، ۱۸. جنایت ناخواسته عشق، ۱۹. قتل خویشاوندی ناشناخته، ۲۰. ایثار در راه آرمان، ۲۱. فداکاری به سبب خویشاوندی، ۲۲. همه چیز فدای هوس، ۲۳. ضرورت قربانی کردن عزیزان، ۲۴. رقابت فرادست و فرودست، ۲۵. زنا، ۲۶. جنایت عشقی، ۲۷. خطاکاری محبوب، ۲۸. موانع عشق ورزیدن، ۲۹. عشق به دشمن، ۳۰. جاه‌طلبی، ۳۱. تعارض با یک خدا، ۳۲. حسادت بیجا، ۳۳. قضاوت اشتباه، ۳۴. پشیمانی، ۳۵. بازیابی گمشده و ۳۶. از دست‌دادن محبوب.

پولتی معتقد بود که آگاهی از این وضعیت‌ها موجب خلق و در بعضی مواقع بازسازی داستان زندگی مردمی زیسته در داخل و خارج روزگار نویسنده می‌شود. وی همچنین معتقد بود که بررسی وضعیت‌های سی‌وشش‌گانه در آثار هر دوره بیانگر میزان اهمیت آن‌ها در آن دوره است (همان: ۱۳). به‌عنوان‌مثال وقتی اثری کهن، بارها مورد اقتباس قرار می‌گیرد؛ هر اقتباس ممکن است با تغییر وضعیت نمایشی داستان و پیرنگ همراه باشد. این مسئله ابعاد دیگری از اثر، خالق آن و نیز دلالت‌های عصر پیدایش آن را برملا می‌سازد.

مصورسازی خمسه طهماسبی

خمسه نظامی گنجوی شامل پنج منظومه است: *مخزن‌الاسرار*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *هفت‌پیکر* و *اسکندرنامه*. در این میان منظومه *لیلی و مجنون* از شهرت و تأثیر بیشتری در میان عموم مردم برخوردار بوده است. داستان *لیلی و مجنون* پیش از نظامی نیز در ادبیات فارسی نقل شده بود، اما نظامی برای اولین‌بار آن را به نظم کشید و بدین‌ترتیب مشهورترین اثر عاشقانه ادبیات کهن فارسی را از خود به یادگار گذاشت. گفته می‌شود که این داستان ریشه در ادبیات و فرهنگ عرب دارد و نظامی تلاش کرد تا ضمن ایرانیزه کردن قصه اصلی، ریشه‌های آن را حفظ نماید (وحید دستگردی، ۱۳۴۷).در عصر صفوی برخی از شاهکارهای ادبیات فارسی با کمک خوشنویسان و نگارگران بزرگ آن دوره بازآفرینی شدند. در این راستا اولین پروژه مهم نقاش‌خانه مکتب تبریز دوره صفوی (مکتب قزلباشی) *شاهنامه* طهماسبی بود. همچنین، دومین پروژه نسخه مصوری از *خمسه* نظامی است که بین سال‌های ۹۴۶-۹۴۹ ه.ق. تهیه شده و به *خمسه* طهماسبی معروف است (محفوظ در موزه بریتانیا، لندن به شماره or.2265). این نسخه نفیس مشتمل بر ۴۰۴ ورق (۸۰۸ صفحه) در قطع سلطانی کوچک (۲۴/۵×۳۷ سانتی‌متر) است. *خمسه* طهماسبی دربرگیرنده متن کامل پنج مثنوی نظامی بوده و به هفده مجلس نقاشی، یک جفت شمسه، سرلوح مزدوج، ده‌ها کتیبه مذهب و بیش از هشت‌صد گونه تشعیر آراسته است (نظامی گنجوی، ۱۳۹۸).

چهار منظومه از *خمسه* نظامی شامل *مخزن‌الاسرار*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون* و *اسکندرنامه* به دست نگارگران مکتب تبریز در زمان حیات شاه‌طهماسب نگارگری شده است و مشخص نیست چرا برای مثنوی هفت‌پیکر (به استثنای نگاره *معراج* منتسب به سلطان محمد) تا زمان سلطنت شاه‌سلیمان صفوی مجلسی طراحی و نگارگری نشد. *خمسه* طهماسبی چهارده نگاره از آقامیرک، سلطان‌محمد، میر سید علی، میرزاعلی و مظفر علی داشته و سه نگاره را محمد زمان در سال ۱۰۸۶ هجری قمری بدان افزوده است. تمام نگاره‌های این مجموعه از لحاظ ترکیب‌بندی، مفهوم، اجرا و پرداخت، هماهنگ و یکدست هستند. نگاره‌ها به‌صورت مجزا کار شده و سپس به‌صورت قطاعی در جاهای خالی قرار گرفته‌اند. این نگاره‌ها نمونه اعلای سبک نگارگری تبریز است. از منظر زیبایی‌شناسی تصویری، متنوع و چندگونه می‌نمایند و گستره

سبک‌های متفاوت در هر یک از آن‌ها قابل تشخیص است. هم‌آمیزی سبک تیموری هرات و سبک ترکمانی تبریز در آن‌ها کاملاً مشهود بوده، نوع منظره‌پردازی‌ها و رنگ‌بندی و پیکره‌سازی خاص سبک تبریز است و ترکیب‌بندی‌های متعادل و متوازن آن‌ها با سبک هرات همخوانی دارد. علاوه بر این، در آن‌ها می‌توان فعالیت‌های روزمره مردم را مشاهده کرد. ویژگی‌های ترکیب‌بندی‌های سنتی و نگارگری ایرانی در تصویرگری آن‌ها کاملاً رعایت شده و بیشتر ترکیب‌بندی‌ها شامل فضاهای بیرونی مانند باغات هستند. همچنین، در بعضی از نگاره‌های آن تراکم پیکره‌ها دیده می‌شود و صحنه‌های درباری نشان‌دهنده ویژگی‌های دربار شاه‌طهماسب است (آژند، ۱۳۹۲: ۵۱۷-۵۱۹).

به‌طور کلی در نگاره‌های این نسخه خصوصیات قهرمانی رخت بسته و داستان‌ها به‌مثابه اتفاقاتی روزمره در حاشیه شهر نشان داده شده‌اند. نگاهی دقیق به هر یک از تصاویر *خمسه* جنبه پنهان و رازآمیز دل‌بستگی‌های زمینی را مخفیانه از لابه‌لای صخره‌ها و کنده‌های درختان آشکار می‌سازد. چنین موجوداتی میان نسل جدید نقاشان صفوی که آثار خام‌دستانه و تکامل‌نیافته آن‌ها در *شاهنامه* طهماسبی یافت می‌شد، دیگر پذیرفتنی نبود؛ تابه‌حال این موجودات عجیب‌وغریب معادل با خرافات، دروغ و نظامی‌گری دوره شاه اسماعیل شمرده می‌شدند. قهرمانان قبلی اکنون به عجایب و غرایب کهن و زننده مردود می‌شدند. همچنین، در نگاره‌های این نسخه، تمایل هنرمندان به پرهیز از کاربرد رنگ‌های گرم به دیده می‌نشیند (رهنورد، ۱۳۹۳: ۱۲۳). همه این‌ها ویژگی‌هایی منحصربه‌فرد به نگاره‌های *خمسه* طهماسبی داده‌اند و آن‌ها را تبدیل به آثاری ماندگار در حیطه ادبیات و هنر ایران کرده‌اند.

داستان منظومه *لیلی و مجنون*

لیلی و مجنون حکایت عشق دو کودک به نام‌های قیس و لیلی است که در مکتبخانه به یکدیگر دل می‌بندند. عشق قیس به لیلی روزبه‌روز بیشتر شده و باعث می‌شود که در کوه نجد ـ نزدیک قبیله یار ساکن شود و ازآن‌جهت مجنون نام بگیرد. پدر مجنون از لیلی خواستگاری می‌کند، اما قبیله لیلی و پدرش با این وصلت مخالفت می‌کنند و دیوانگی و شیدایی عاشق را ننگی برای قبیله می‌دانند. ازاین‌رو پدر قیس فرزندش را به سفر حج می‌برد تا بلکه این دلدادگی از سر وی بیفتد. اما در آنجا هم مجنون دعا می‌کند که عشقش فزون شود. از سوی دیگر، لیلی نیز دلباخته مجنون است و از این عشق با مادرش می‌گوید. در این میان شخصی به نام ابن سلام از لیلی خواستگاری می‌کند و از طرف دیگر، دلاوری به نام نوفل قول می‌دهد تا لیلی را به مجنون برساند. نوفل دوبار به جنگ با قبیله لیلی می‌رود و وقت پیروزی لیلی را خواستگاری می‌کند، ولی با پاسخ منفی مواجه می‌گردد. مجنون دوباره راهی بیابان شده و آنجا از پیرزنی می‌خواهد تا بر او زنجیر بسته و وی را به خیمه لیلی ببرد. در نهایت ابن سلام با لیلی ازدواج می‌کند و فصل بعدی این حکایت با آگاهی مجنون از ازدواج آن دو شروع می‌شود. مجنون که دیوانگی‌اش بیشتر شده، دیگر پدرش را نمی‌شناسد و در این دلدادگی اول پدر و بعد مادرش را از دست می‌دهد. سرانجام شوهر لیلی می‌میرد و خبر مرگ وی را به گوش مجنون می‌رسانند. لیلی که یک‌بار در غفلت شوهر به نظاره مجنون از دور رفته بود، حالا با وعده دیدار او را به خیمه خاص خود می‌برد. در فصل بعد تصویر خزان و مرگ لیلی روایت می‌گردد. مجنون با شنیدن خبر مرگ لیلی دیوانه‌تر از پیش شده و به همراه حیواناتی که در بیابان با آنان مأنوس گشته، بر سر مزار لیلی می‌رود. مرگ معشوقه وی را به ناله و فغان واداشته و از خدا می‌خواهد تا او را از این رنج رهایی دهد. سرانجام مجنون در حال زمزمه کردن نام لیلی، بر سر مزار او جان می‌دهد.

نگاره‌های لیلی و مجنون در *خمسه* طهماسبی و اساساً کل نگاره‌های این مجموعه در آرای صاحب‌نظران با صفاتی چون ظریف، شادی‌انگیز و نشاط‌آور ستوده شده است. در میان این توصیفات نگاره‌ها، رنگ‌های آثار نیز بسیار شگفت‌انگیز و بهره‌مند از شکوه و درخشندگی ویژه لقب گرفته است (رابینسون، ۱۳۸۴: ۵۵). مجنون در نگارگری ایرانی، بخصوص از نیمه دوم سده نهم هجری قمری که عرفان به شکل ویژه‌ای وارد این هنر شد، حتی از جهت رنگ پارچه‌ای که به کمر می‌بست، واجد معنا شد؛

> *بررسی نگاره‌های مربوط به داستان لیلی و مجنون که پس از دوران تیموری اجرا شده‌اند، نشان می‌دهد که نگارگران با آگاهی از محتوای عرفانی این داستان، مجنون را سالک طریق عرفان و در آغاز آن دانسته و با استفاده از نماد رنگی معرفی کرده‌اند. به همین دلیل، در انتخاب رنگ تن‌پوش او از رنگ آبی که رنگ خرقه صوفیان مبتدی است استفاده شده است. نگارگر در استفاده از این رنگ، پیش از آنکه از روایات داستان مؤثر باشد، به آموزه‌های عرفانی و سنت صوفیه وابسته بوده و متأثر از محتوای داستان است.* (مراثی، ۱۳۹۵: ۶۰)

وضعیت‌های نمایشی در نگاره *مجنون بر در خیمه لیلی*

اولین نگاره (تصویر ۱) مربوط به داستان *لیلی و مجنون* نمایشگر لحظه‌ای است که مجنون به در خیمه لیلی رسیده است. این نگاره که گمان می‌رود اثر میر سید علی باشد، در بیشترین سطح نگاره، فضای عشایری و زندگی روزمره مردم بادیه‌نشین را به تصویر کشیده است. به این معنی که در دو/سوم بالایی نگاره، زندگی عادی در جریان است و مردان در حال چرانیدن گوسفندان و زنان در حال کارهای روزمره هستند. هسته اصلی داستان در قسمت یک/سوم پایین نگاره که در عرف نگارگری مربوط به فضاهای نزدیک‌تر است به تصویر درآمده است. در گوشه سمت راست و پایین نگاره، درون خیمه‌ای سفیدرنگ که داخل آن با آرایه‌هایی از گل‌های ختایی بر متن آبی تزیین شده، لیلی بر پشتی سفیدرنگی تکیه داده و حرکت دست او نشان از پرسش نسبت به وضعیت پیش رو دارد. در مقابل او مجنون و پیرزنی که زنجیر او را در دست گرفته، ایستاده‌اند. مجنون در حالتی نگون‌بخت و غرق در جنون عشق به تصویر درآمده است. درباره این صحنه تعابیر مختلفی مطرح شده است. روایت‌هایی که در پس واقعیات مطرح در شعر نظامی گنجوی، وجوهی شاعرانه‌تر پیدا کرده‌اند.[۸] اما بر مبنای آنچه در متن منظومه آمده، نبرد نوفل با قبیله لیلی و در نهایت پیروزی‌اش موجب خواستگاری دوم مجنون از لیلی می‌شود؛ درخواستی که باز به جهت جنونِ مجنون رد می‌شود و در نهایت معشوقه به عقد ابن سلام درمی‌آید. نگاره فوق برگرفته از این فراز داستان است؛ یعنی جایی

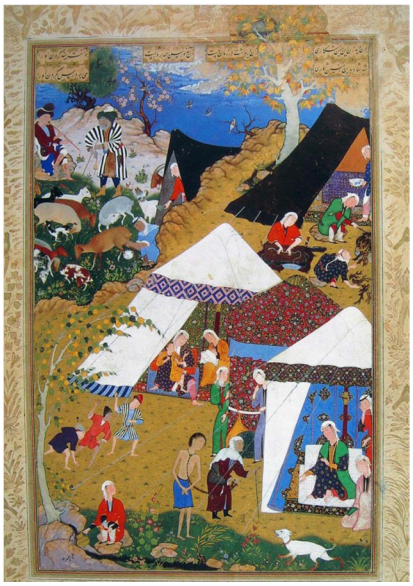
که مجنون از وصال ناامید گشته و در عوض ابن سلام امیدوار شده است. پس مجنون در پی دیدار با معشوقه به پیرزنی می‌رسد که زنجیر به گردن خرسی دارد. مجنون از او می‌خواهد زنجیر را از گردن خرس برگرفته و به گردن او ببندد تا به این بهانه بتواند به در خیمه لیلی رفته و او را ببیند. در این دیدار رگه‌های جنون پدیدار می‌شود:

مجنون چو اسیر دید در بند زن را به خدای داد سوگند
...مجنون ز سر شکسته بالی در پای زن اوفتاد حالی
بر من نه از این رفیق برگیر کاین سلسله و طناب و زنجیر
کاشفته و مستمند مائیم او نیست سزای بند مائیم
....چون بر در خیمه‌ای رسیدی مستانه سرود برکشیدی
لیلی گفتی و سنگ خوردی در خوردن سنگ رقص کردی
....باشد که وفائی آید از تو یا تیر خطائی آید از تو
...گر تیغ روان کنی بدین سر قربان خودم کنی بدین در
...این گفت وز جای جست چون تیر دیوانه شد و برید زنجیر
از کوهه غم شکوه بگرفت چون کوهه گرفته کوه بگرفت

(نظامی، ۱۳۷۸: ۵۱۵-۵۱۶)

برای به تصویر کشیدن فردی که عشق سبب جنون و دیوانگی‌اش شده چه لحظه‌ای می‌تواند نمایانگر حال واقعی‌اش باشد؟ قابی که در دقایق بعدش مجنون جن‌زده و دیوانه‌وار سر به بیابان می گذارد. در ادامه لیلی با ابن سلام ازدواج می کند و پدر مجنون می‌میرد. این‌چنین است که فقدان‌های مکرر و رنج‌های بی‌پایان مجنون را به انس با حیوانات و وحوش می‌رساند.

نگاره فوق با دخل و تصرفی قابل‌تأمل نقطه عطف این داستان را به تصویر کشیده است. دخل و تصرف ازاین‌جهت که برخلاف نص صریح شعر نظامی، مجنون موفق به دیدار لیلی نشده و یا نخواسته او را ببیند؛ و لیلی برخلاف جو حاکم بر منظومه که او را دلداده مجنون توصیف کرده، با تفاخر و بی‌خبر از حال مجنون در حضور ندیمان و خدمتگزاران با حالت دست خود، دلیل زنجیرشدن مرد همراه پیرزن (که شاید اساساً مورد



تصویر ۱. *مجنون بر در خیمه لیلی*، *خمسه* طهماسبی، اثر میر سید علی، ۹۴۹-۹۴۶ ه.ق، تبریز، محفوظ در کتابخانه سلطنتی لندن. منبع: (*خمسه* نظامی شاه‌طهماسبی، ۱۳۹۸؛ فرهنگستان هنر)

شناسایی لیلی قرار نگرفته باشد) را سؤال می کند. اما در مقابل، نگارگر در ترسیم عاشقانگی مجنون موفق عمل کرده است؛ لاغر، نیمه‌عریان، بی‌اعتنا به سنگ‌پرانی کودکان، محو لیلی آن‌هم در وضعیتی که ابراز ارادتمندی وی را از نوع ایستادنش بر خیمه لیلی می‌توان تشخیص داد. حتی می‌توان عشق یک‌طرفه مجنون نسبت به معشوقه را از این نگاره دریافت. سگ سفیدی که از جلوی خیمه لیلی برای مجنون پارس می‌کند نیز به یک نشانه بصری دیگر برای تکمیل تیره‌روزی‌های او بدل شده است.

اما در نیمه بالایی تصویر، زندگی گویا جریان طبیعی‌اش را از سر می‌گذراند؛ جریانی که ریشه در متن منظومه ندارد. ممکن است بخش فوقانی نگاره جهت زینت‌بخشی اضافه شده باشد و یا بازتاب‌دهنده تفکرات و منویات شخص نگارگر باشد. یا ممکن است هدف از آن ایجاد تضاد میان زندگی معمول و عشقی آتشین باشد که خود را از روزمرگی جدا کرده است. هرچه باشد، قسمت فوقانی نگاره نقش مرکزی در این تصویر ندارد و در حاشیه قرار گرفته است. به‌این‌ترتیب وضعیت کلی نگاره، مواجهه دیوانه‌وار یک عاشق را با معشوقه‌ای بی‌اعتنا نشان می‌دهد؛ فضایی که بر طبق آرای ژرژ پولتی، با شانزدهمین وضعیت نمایشی یعنی وضعیت جنون همخوانی دارد.

بر طبق نظریهٔ پولتی، از دست‌دادن معشوقه می‌تواند از عوامل شکل‌گیری جنون باشد. پولتی معتقد است که جنون تنها نقطه آغاز است برای خلق موقعیتی که نهایت آن و تأیید نهایی‌اش احیای هرچند رنج‌آور عقل قهرمان است و نمایش در طی این مسیر شکل می‌گیرد. او در ادامه می‌گوید اگر این سه مرحله یعنی علت‌شناسی جنون، حمله بیماری و بازگشت به موقعیت عادی با قدرت و استحکام مساوی پرداخت شود، اثری بسیار شایسته حاصل خواهد شد (پولتی، ۱۳۸۳: ۸۱).

وضعیت شانزدهم بر اساس دو عامل «دیوانه» و «قربانی» شکل می‌گیرد. در اینجا دیوانگی در برابر عقل قرار دارد. «وقتی‌که عقل، سرنوشت محتومش را در میان انبوه پراکنده‌ای از جسدها یا رسوایی‌ها می‌بیند، سرنوشتی که دیگری[۸] برای لذت خود رقم زده است، دچار بیداری تکان‌دهنده‌ای می‌شود» (پولتی ۱۳۸۳: ۷۹). از بین سه مرحله جنون (شامل شکل‌گیری، اوج و فرجام)، این نگاره بخش دوم یعنی اوج‌گیری جنونِ مجنون را نمایش می‌دهد. نقطه اوج از عناصر یک اثر ادبی یا نمایشی است که در آن داستان به حداکثر تنش رسیده و مخاطب را کاملاً با خود درگیر می‌کند. در این نقطه نیروها و عناصری که تاکنون معرفی شده‌اند روبروی یکدیگر قرار می‌گیرند و سعی در جمع‌بندی حوادثی دارند که تاکنون داستان را پیش می‌برده‌اند.

انتخاب این صحنه توسط نگارگر ناشی از توجه او به نقطه‌ای مهم و سرنوشت‌ساز از داستان لیلی و مجنون است. مجنون با شنیدن پاسخ منفی، راهی بیابان شده و آنجا از پیرزنی می‌خواهد تا بر وی زنجیر بسته و او را به خیمه لیلی ببرد (نقطه اوج). این رویداد با ازدواج ابن سلام با لیلی پایان خواهد گرفت که جایی در این نگاره ندارد و نیازی به آن احساس نمی‌شود (نقطه فرجام). چنان واقعه‌ای اثر را از اوج به پایان آن بخش از قصه هدایت می‌کند و ازاین‌رو فاقد جاذبه کافی برای نگارگری ست. گمان می‌رود که میر سید علی بنا داشته تا مخاطب را در اوج یک کشمکش عاطفی با

وضعیتی غیرمعمول مواجه کند؛ شرایطی که نیاز به تأکیدی دوچندان دارد تا بتواند بر اهمیت این وضعیت که هسته اصلی منظومه است، تأکید نماید. حتی شاه‌بیت‌های مصور در کتیبه‌های بالای نگاره نیز به شکلی منظم و متقارن نگاشته شده و بر بی‌اختیاری مجنون تأکید کرده‌اند:

چون دید زن این‌چنین شکاری شد شاد به این‌چنین شماری
زان یار بداشت در زمان دست آن بند و رسن همه در این بست
بنواخت به بند کردن او را می‌برد رسن به گردن او را

بنابراین مطابق با آنچه گفته شد، نگارگر به‌صورت آگاهانه این بخش از داستان را مطابق با این وضعیت نمایشی (یعنی جنون) انتخاب کرده و از جذابیت‌های نمایشی این وضعیت و کارکردهای تصویری آن آگاه بوده و تمایل به ارائه آن به مخاطب داشته است. اما کار نگارگر در این نقطه پایان نمی‌یابد. او برای تأکید بر این وضعیت نمایشی، شگردهای هنرمندانه را نیز به کار می‌گیرد تا به بهترین وجه، با کاربست خلاقیت‌های بصری، مخاطب را با این وضعیت نمایشی روبرو نماید. این شگردها در جدول (۱) نشان داده شده است.

جدول ۱. شگردهای تصویری نگارگر برای نشان دادن وضعیت نمایشی جنون، در نگاره *مجنون بر در خیمه لیلی*.

عناصر و اشکال	تصویر	شگرد نقاشانه
عنصر زنجیر، دستان روی‌هم دیگر قرار گرفته‌اند، بدون اینکه بسته شوند.		نگارگر بخشی از داستان که به زنجیر کردن مجنون اختصاص دارد، را انتخاب کرده تا بر وضعیت نمایشی جنون تأکید گردد و زنجیری در ادبیات فارسی: «کنایه از دیوانه است» (دهخدا، ۱۳۷۷) اما کار به اینجا به پایان نمی‌رسد زیرا دیوانه‌ی زنجیری: «دیوانه‌ای که او را جز به زنجیر کردن نگاه نتوان داشت».(همان) بااین‌حال، نگارگر، برای جدا نمودن این نوع مفهوم جنون، از جنون‌های معمولی، حالت فیگور و دست‌های او را طوری به تصویر کشیده که آرام، متواضع و مطیع به‌نظر آید. این تضاد عمدی نیز، شگرد دیگر او برای نشان دادن تضادی عمدی در نمایش هم‌زمان جنون و عشق است.
رقص بازیگوشانه سه نوجوان		شگرد دیگر نقاش در تصویر نمودن وضعیت نمایشی جنون، نقاشی بازی و رقص بازیگوشانه سه کودک درست در بالا و سمت چپ، که به نحوی مسیر آمدن مجنون و پیرزن است که ممکن است به نحوی، عبور مجنون با چنین وضعیتی و تمسخر کودکان را به مخاطب القا نماید.
اختصاص فضای اندک تصویری به مجنون و پیرزن		شگرد دیگر نگارگر این است که همه فضای نگاره را به انسان‌هایی که به کارهای معمولی، روزمره و عادی مشغول‌اند اختصاص داده و در مقابل، فضای اختصاصی به کار عجیب مجنون و پیرزن را اندک و در پایین نگاره انتخاب نموده تا با ارائه این تضاد، بر وضعیت خاصی که بر مجنون رخ داده یعنی جنون در مقابل عادی بودن، تأکید نماید.
نگاه‌های متعجب		از دیگر شگردهای نقاشی برای تصویر نمودن وضعیت نمایشی جنون، نشان دادن نگاه‌های متعجب چند نفر در صحنه، درست در جهت واقعه عجیب و دیوانه‌وار پیرزن و مجنون است.
پرنده روی درخت خشک و پرندگانی روی درخت پرشکوفه		در بالاترین بخش تصویر، نقاش، شگرد دیگری برای تأکید بر وضعیت نمایشی جنون به‌کار برده است. پرنده‌ای بر روی شاخه‌های درخت خشک شده، که در واقع پنداری از مجنون است که یار خود را از دست داده به دو پرنده بر روی درختی پر شکوفه که پنداره‌ای از لیلی و ابن سلام است، نگاه می‌کند. در واقع این امر اشاره‌ای به حوادث قبل از جنون عشق مجنون دارد.
نی نوازی		در تصویر مرد چوپان در حال نواختن نی است. در واقع نگارگر، با این ترفند تصویری، موسیقی جدایی‌ها را بر روی صحنه‌ای که جنون عشق را روایت می‌کند، را نوای نی چوپان، انتخاب نموده است.

وضعیت‌های نمایشی در نگاره *مجنون در بیابان*

تنها پنج نگاره از *خمسه طهماسبی* را منسوب به آقامیرک دانسته شده است (Binyon, 1971: 115) که یکی از معروف‌ترین آن‌ها نگاره مجنون در بیابان (تصویر ۲)است. آقامیرک در این نگاره با بهره‌گیری از رنگ‌بندی سرد و درخشان متشکل از آبی کمرنگ، بنفش، انواع سبزها، قهوه‌ای روشن و طلایی، فضایی آفریده که تنها آن را می‌توان در یک بیابان برهوت با گل‌های روشن، ردیف پرندگان و وحوش حس کرد؛ استوارت کری ولش نیز در وصف نگاره مجنون در بیابان از *خمسه* طهماسبی، بهره‌گیری آقامیرک از تعدادی رنگ مثل آبی، سبز، خرمایی، بنفش و طلایی را موجب ایجاد رنگ‌بندی درخشان و بدیع اثر دانسته است (ولش، ۱۳۸۹: ۸۶). در این نگاره پیکره مجنون با وجود نحیفی و لاغری، جذاب‌تر از پیکره غزال تصویر شده است. بزهای کوهی لقمه‌های چرب و نرمی برای شکارچیان هستند که با پنجه پا در سرازیری صخره‌ها می‌خرامند، درحالی‌که ببر و پلنگ در فضایی غیرمنتظره چنگ و دندان نشان می‌دهند. گفتنی ست تصویر ببر در دوره صفوی از عنایت خاصی برخوردار شد و چندین بار در نگاره‌ها ظاهر گشت (آژند، ۱۳۹۴: ۱۱۷).

بناهای زیبای معماری و مجالس فاخر پادشاه و درباریان، در این نگاره جای خود را به فضایی کاملاً بیابانی با گیاهان و حیوانات گوناگون سپرده‌اند. در این اثر مجنون همچون یک پادشاه است و به‌جای درباریان و نجبا، وحوش صحرا مونس و ندیم او هستند. در وصف مضمون این نگاره می‌توان گفت، ماجرای دل‌انگیز و سوزناک لیلی و مجنون به‌جایی می‌رسد که سرانجام مجنون پس از آگاهی از مرگ پدر، سر به بیابان نهاده و با وحوش هم‌نشین می‌گردد. خوی نرم و شیدایی مجنون باعث می‌شود که درندگان پس از مدتی کوتاه با او انس گیرند و شب‌ها شیر و پلنگ و ببر به همراه غزال و آهو و سایر پرندگان و حیوانات گرد او جمع شوند و به

تصویر ۲. ***مجنون در بیابان*****، خمسه طهماسبی، اثر آقامیرک، ۹۴۹-۹۴۶ ه.ق، تبریز، محفوظ در کتابخانه سلطنتی لندن. منبع: (*خمسه* نظامی شاه‌طهماسبی، ۱۳۹۸؛ فرهنگستان هنر)**

نغمه‌های عاشقانه و سوزناک وی در فراغ لیلی گوش سپارند.

با توجه به مضمون شعر، فضای انتخاب شده برای این نگاره شامل تپه‌ماهورهای رنگین با فام‌های ملایم است. مجنون در هیئت جوانی نحیف و لاغر در گوشه سمت راست تصویر نشسته است، درحالی‌که غزالی که به او نزدیک شده را نوازش می‌کند. در اطراف او حیوانات دیگری مانند شیر، آهو، گوزن، خرگوش، روباه، ببر و پلنگ به‌سان موجوداتی اهلی قرار گرفته‌اند و گونه‌های مختلف حیوانات در سراسر نگاره پراکنده شده‌اند. نگاره دارای لایه‌ها و نماهای متعددی است که تقسیمات آن به‌وسیله تپه‌ماهورها مشخص می‌گردد. در این اثر نظام منحنی و حرکات ایجادشده در آن و سپس ارتباط اشکال بر اساس نظام مایل دارای بیشترین اهمیت است (قاضی‌زاده، ۱۳۹۸: ۸۰). مردم مجنون را از خود رانده‌اند و او در بیابان در ستایش کسی که امیدی به وصلش نیست ترانه می‌سراید. حیوانات همگی برای همدردی با وی گرد آمده‌اند، اما مجنون مهری هرچه‌تمام‌تر به غزال در دل دارد؛ غزالی که چشمانش یادآور چشمان لیلی‌اند (کورکیان، ۱۳۷۷: ۲۰۳).

همچون نگاره پیشین، وضعیت نمایشی در این نگاره نیز وضعیت شانزدهم یعنی جنون است. برخلاف روایت نظامی، نگارگر مجنون عاشق را در یک بیابان واقعی ترسیم نکرده، بلکه بیابانی پر از گیاهان و درختان پرشکوفه را به همراه پرندگان و حیوانات به تصویر کشیده است. دوستی حیوانات وحشی با مجنون و غذا خوردن آن‌ها از دست او به وی حالتی فراانسانی داده است؛ انگار همه چیز در طبیعت دچار جنون و تغییر شده است. در واقع جنون مصور در این نگاره تفاوتی بنیادین با جنونی دارد که در اغلب روایات موجود از منظومه لیلی و مجنون با آن مواجهیم. این جنون وی را نه‌تنها در مقامی شکست‌خورده و ناتوان قرار نداده، بلکه او را دارای نیرویی فرابشری نشان می‌دهد که به وی قدرت هم‌نشینی با جانوران را بخشیده است. چنین قدرتی مجنون را هم‌ردیف پیامبری همچون حضرت سلیمان(ع) قرار می‌دهد که از معجزات وی سخن گفتن با جانوران بود. شاه‌بیت‌های به‌کاررفته در این نگاره نیز چنین قدرتی را برجسته‌ساخته‌اند:

هر وحش که بود در بیابان در خدمت او شده شتابان
از شیر و گوزن و گرگ و روباه لشکرگاهی کشیده بر راه
ایشان همه گشته بنده فرمان او بر همه شاه چون سلیمان

این نگاره روزگار فردی جنون‌زده را نشان می‌دهد که انس با حیوانات را به آدمیان ترجیح داده است. تصاویری که در دنیای واقعی وجود ندارند و خیال‌انگیزی شگرف موجود در آن‌ها، خود تبدیل به ویژگی این نگاره گشته است. توصیفات و قاب‌هایی چون مکتب رفتن دو عاشق، دیدار و نزدیکی آن دو، عروسی معشوقه و حتی مرگ وی چیزهایی نیستند که نگارگر به دنبال آن بوده باشد؛ او به دنبال نقاطی از داستان است که نظیرش در عالم واقع وجود ندارند، چراکه چنین عشق و چنان جنونی نیز فرابشری می‌نمایند. در واقع ترجمان ویژه نگارگر از جنون، وی را به خلق چنین نگاره‌ای رهنمون کرده است. این همان بیداری تکان‌دهنده‌ای ست که به قول پولتی در مواجهه با انبوهی از جسدها و رسوایی‌ها رخ می‌دهد. در این وضعیت انواع متنوعی از بی‌خبری وجود دارد: بلاهت، جن‌زدگی،

جدول ۲. شگردهای تصویری نگارگر برای نشان‌دادن وضعیت نمایشی جنون، در نگاره *مجنون در بیابان*.

عناصر و اشکال	تصویر	شگرد نقاشانه
زوج‌بودن حیوانات		نگارگر با زوج نشان‌دادن کلیه حیوانات در تصویر، به دلایل به بیابان کشیده شدن او اشاره می‌کند. این بیابان نیز، یک بیابان عادی نیست. عشقی جنون‌آمیز میان حیوانات آن برقرار است. آنچه طبیعی است، زوجیت است و هر کسی که زوج نیست، غیرعادی است. و این غیرعادی بودن، مخاطب را به مفهوم جنون مجنون که اکنون در بیابانی این‌چنین آمده، نزدیک می‌کند.
صخره‌های نامنظم در یک پلان		از دیگر شگردهای نقاش، برای نشان دادن وضعیت جنون، استفاده از ترکیب‌بندی‌ای است که در آن، صخره‌ها، زمین‌ها و سطوح، به شیوه‌ای نامنظم در هم فرو می‌روند و بلندی یا ارتفاع یا دیگر عوارض زمین که در یک بیابان قابل‌رؤیت است، تبدیل به یک وضعیت مغشوش از سطوح رنگی شده است.
هم‌نشینی شکار و شکارگر		در این نگاره، نقاش، برای نشان دادن وضعیت نمایشی جنون، وضعیت طبیعی که میان حیوانات برقرار است را به حالتی غیرطبیعی تغییر داده است.
پوشش گیاهی زیاد		نقاش، برای نشان‌دادن جنون حاکم بر صحنه، بیابان خشک و بی‌آب‌وعلف را به‌صورت صخره‌ها و سطوح همراه با تضاد گل‌ها و بوته‌ها و درخت‌ها نشان داده است.

عقب‌افتادگی، خواب مصنوعی، مستی و فراموشی، کشتن و زخمی‌کردن خویشاوندان، از دست دادن عزیزان به سبب دیوانگی و تحقیری که جنون برای فرد به بار می‌آورد همگی زیرمجموعه وضعیت شانزدهم هستند (پولتی، ۱۳۸۳: ۷۹–۸۰). در جدول (۲) به شگردهای نقاشانه نگارگر برای بیان وضعیت نمایشی جنون اشاره شده است.

نتیجه‌گیری

تحلیل‌های تطبیقی در این مقاله بر یافتن پاسخ سؤالاتی متمرکز بود که طی آن‌ها، نسبت وضعیت‌های نمایشی در شعر نظامی گنجوی با آنچه توسط نگارگران *خمسه* نسخه طهماسبی به شکل بصری درآمده، مورد پرسش قرار گرفته بود. وضعیت‌های نمایشی موجود در این فراز از داستان *لیلی و مجنون* منظومه نظامی را می‌توان تحت سه عنوان کلی برشمرد: موانع عشق‌ورزیدن (وضعیت بیست‌وهشتم)، پشیمانی (وضعیت سی‌وچهارم) و از دست‌دادن محبوب (وضعیت سی‌وششم). هیچ‌یک از این وضعیت‌ها در نگاره‌های موجود در *خمسه* طهماسبی نقش محوری نداشته‌اند و جای خود را به جنون (وضعیت شانزدهم) داده‌اند. اولین نگاره *خمسه* طهماسبی برگرفته از نقطه‌ای است که مجنون به دلیل جایگاه بالاتر ابن سلام از وصال لیلی ناامید گشته است. او در جست‌وجوی بهانه برای رسیدن به دیدارهایی هرچند کوتاه با لیلی با پیرزنی مواجه می‌شود و از او می‌خواهد تا زنجیر به گردنش انداخته و وی را به در خیمه لیلی ببرد. این اتفاق، حالتی جنون‌آمیز را بیان می‌کند که در اینجا تبدیل به هسته مرکزی نگاره شده است. نگارگر، با یک انتخاب آگاهانه، وضعیت نمایشی جنون را در شعر انتخاب و سپس با شگردهای نقاشانه، به نمایش آن در تصویر پرداخته است. استفاده از عنصر زنجیر و دستانی که روی همدیگر قرارگرفته‌اند، بدون اینکه بسته شوند، رقص بازیگوشانه سه نوجوان، اختصاص فضای اندک تصویری به مجنون و پیرزن، نگاه‌های متعجب، پرنده روی درخت خشک و پرندگانی روی درخت پرشکوفه و نینوازی، ازاین‌دست شگردهای نقاشانه او برای نشان دادن این وضعیت نمایشی در نگاره لیلی و مجنون است.

نگاره دوم نیز شرح روزگار فردی جنون‌زده است؛ فردی که انس با حیوانات را به آدمیان ترجیح داده و با وحوش هم‌نشین می‌شود. البته باید در نظر داشت که وضعیت جنون در لیلی و مجنون نیز وجود دارد، اما برخلاف این نگاره‌ها، نقشی فرعی را در منظومه ایفا می‌کند. از جمله شگردهای نقاشانه در این نگاره برای نشان دادن وضعیت نمایشی جنون، به‌جز انتخاب آگاهانه نقاش، می‌توان به زوج بودن حیوانات، صخره‌های نامنظم در یک پلان، هم‌نشینی شکار و شکارگر، پوشش گیاهی زیاد در

بیابان اشاره نمود. رویکرد نگارگران در القای حس درونی داستان و افزودن نگاه خلاقانه خود به آن‌ها، موجب غنای بصری نگاره‌ها شده است؛ به‌این‌ترتیب، نگاره‌ها هم روایتگر لیلی و مجنون نظامی‌اند، هم وجودی مستقل و خلاقانه دارند که به مخاطب ابعاد پنهان اثر نظامی را می‌نمایانند. نقطه قوت دیگر این نگاره‌ها، تمرکز بر شخصیت اصلی یا همان قهرمان اثر است. نگارگران *خمسه* طهماسبی به‌خوبی توانسته‌اند از ظرفیت‌های شخصیت مجنون برای نمایش نقاط اوج منظومه *لیلی و مجنون* بهره گیرند. این امر می‌تواند تبدیل به الگویی مناسب برای هنرمندانی شود که آثار خود را با اقتباس از انواع ادبیات خلق می‌نمایند.

پی‌نوشت‌ها

1.Georges Polti.
2. Plot.
3. Action.
4. Climax
5. Gustav Freytag.
6. Fretag's Pyramid.
7. Carlo Gozzi.

۸. خود را به هیئت گدایی دوره‌گرد و ساده‌لوح درمی‌آورد تا بلکه بتواند برای لحظه‌ای هم که شده نظری به آن جمال که سالیان دراز قلبش را زندانی خود کرده بود، بیندازد. بچه‌های پابرهنه هم هرچه به او سنگ‌اندازی می‌کنند، نمی‌توانند وی را از دنیای خویش بیرون بکشند. اینک مجنون را به جلوی سراپرده لیلی آورده‌اند. دیگر عنان اختیار از دستش خارج شده و دیری نخواهد گذشت تا ندای دیوانگی از سینه‌اش بیرون بزند. او زنجیرهایش را پاره خواهد کرد و خود را رسوای خاص و عام خواهد ساخت (نجارپور جباری، ۱۳۹۵: ۱۳۰).

فهرست منابع فارسی

آژند، یعقوب (۱۳۹۲)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، تهران: سمت.

پاکباز، رویین (۱۳۸۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

پیرمرادیان، حمیدرضا؛ آبدانان مهدی‌زاده، محمود؛ کریمی‌فرد، غلامرضا و امامی، نصرالله (۱۳۹۳)، داستان *لیلی و مجنون* در گستره ادبیات تطبیقی (مطالعه موردی: ادبیات و هنرهای زیبا)، کاوش‌نامه *ادبیات تطبیقی*، ۴(۱۳)، ۱-۲۰.

پولتی، ژرژ (۱۳۸۳)، *سی‌وشش وضعیت نمایشی*، ترجمه سید جمال آل احمد، تهران: سروش.

ثروتیان، بهروز (۱۳۸۹)، *شرح مخزن‌الاسرار نظامی گنجه‌ای*، جلد دوم، تهران: مهتاب.

درپر، مریم؛ یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۹)، تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه *لیلی و مجنون*، مجله شعرپژوهی *بوستان ادب*، ۲(۳)، ۶۵-۸۹.

درودیان، مریم؛ بمانیان، محمدرضا و انصاری، مجتبی (۱۳۹۸)، بازخوانی مکان و فضای نمایش ایرانی در منتخبی از نگارگری ایرانی، نشریه *هنرهای زیبا هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۴(۱)، ۵۹-۶۸.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه دهخدا*، جلد پنجم، چاپ دوم از دوره جدید، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

رابینسون، بزیل ویلیام (۱۳۸۴)، *هنر نگارگری ایران*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

رضایی اردانی، فضل‌الله (۱۳۸۷)، نقد تحلیلی-تطبیقی منظومه *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی گنجوی، دوفصلنامه *زبان و ادبیات فارسی* (پژوهشنامه ادب غنایی)، زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره ۱۱.

رهنورد، زهرا (۱۳۹۳)، *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی نگارگری*، چاپ چهارم، تهران: سمت.

زمانی، احسان؛ امیرخانی، آرین؛ اخوت، هانیه و انصاری، مجتبی (۱۳۸۸)، نقش متقابل هنر منظرپردازی و نگارگری ایران، کتاب *ماه هنر*، شماره ۱۳۵، ۸۰-۹۱.

شریف‌زاده، محمدرضا؛ تقدس نژاد، زهرا (۱۳۹۸)، بررسی تطبیقی داستان نگاره مجنون در میان داستان *خمسه* طهماسبی با نگاره *پارچه مضبوط* در موزه بوستون به شماره ثبت 1928.2 بر اساس نظریه بینا متنیت، نشریه علمی پژوهشی *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۵(۳۴) ۲۹-۴۶.

فهیمی‌فر، علی‌اصغر؛ مهرنگار، منصور و شریف، حبیبه (۱۳۹۲)، بررسی روان‌شناختی رنگ جامه مجنون، ماهنامه کتاب *ماه هنر*، شماره ۱۷۹، ۷۸-۸۵.

قاضی‌زاده، خشایار و پرویز حاصلی (۱۳۹۸)، بیان هنری در نگاره‌های داستان *لیلی و مجنون* در *خمسه* طهماسبی، فصلنامه *نگره*، شماره ۵۰، ۷۷-۹۰.

کورکیان، .ا.م (۱۳۷۷)، و ژ.پ. سیکر، *باغ‌های خیال*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان.

محمدی وکیل، مینا (۱۳۸۸)، نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان *لیلی و مجنون*، مجله علمی-ترویجی *جلوه هنر*، شماره ۲، ۲۵-۳۸.

متینی، جلال (۱۳۷۰)، حکیم نظامی شاعری اندیشه‌ور، نشریه *ایران‌شناسی*، ۳(۱۱)، ۴۵۳-۴۵۷.

مراثی، محسن (۱۳۸۹)، شناسایی مبانی نظری کاربرد رنگ در نگارگری ایرانی، *رساله دکتری* در رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه شاهد، استاد راهنما: حبیب‌الله آیت‌اللهی.

منشی، اسکندر (۱۳۵۰)، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، ج. ۱، تهران: امیرکبیر.

نجارپور جباری، صمد (۱۳۹۵)، *تاریخ نقاشی ایرانی (با تأکید بر نگارگری مکتب دوم تبریز)*، تبریز: فادیا.

نصیری، روح‌الله (۱۳۹۱)، بررسی طرح نمایشی و معیارهای دراماتیزه‌شدن در مقامات حریری (بر مبنای سه مقامه)، مجله علمی پژوهشی *زبان و ادبیات عربی*، سال ششم، ۱۳۷-۱۶۵.

نظامی گنجوی (۱۳۸۸)، *کلیات*، به تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: نگاه.

ولش، استوارت کری (۱۳۸۹)، *نقاشی ایرانی*؛ نسخه‌نگاره‌های عهد صفوی، احمدرضا تقاء، تهران: متن.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۸) *خمسه نظامی شاه‌طهماسبی*، مصور و به خط شاه محمود نیشابوری (چاپ عین‌به‌عین نسخه نیمه سده دهم هجری قمری، تهران: فرهنگستان هنر.

وحید دستگردی، حسن (۱۳۴۷)، منظومه *لیلی و مجنون* حکیم نظامی گنجوی/ تصحیح و تحشیه شاعر و دانشمند ایرانی وحید دستگردی، ماهنامه *ارمغان ادبی*، ۳۷(۲)، ۵۷-۶۵.

فهرست منابع لاتین

Binyon, Laurence; J.V.S Wilkinson, & Basil Gray (1971). *Persian Miniature Painting*: Including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House, January-March 1931. New York: Dover Publication.

Knopf, Robert (2017). *Script Analysis for Theatre*, London: Bloomsbury.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)