نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۳۸ • تابستان ۱۳۸۸

سـوگواری برشـوی لیلـی
(مطالعه تطبیقی شعر و نگاره)

دکتر زهرا رهنورد[۱]*، فاطمه منتظری[۲]

[۱] استاد گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۸/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۱۰/۷)

چکیده:

نقاشی ایرانی همواره متاثر از ادبیات بوده است. مقاله حاضر در پی آنست که میان نگاره "سوگ شوی لیلی" منسوب به شیخ زاده و اشعاری از لیلی و مجنون نظامی در این باره، مقایسه‌ای تطبیقی صورت دهد. نظامی از سردمداران شعر تغزلی است که منظومه‌های او، بالاخص لیلی و مجنون با قدرت تصویرگرانه ویژه، همواره مورد تقلید شاعران و توجه نگارگران بوده است. در این جستار پس از شرح ابیات فوق از نظامی و بررسی نگاره همتای آن از خمسه سال ۹۰۰ ه‍.ق مکتب هرات، کنکاشی در شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر صورت می گیرد. علیرغم القای فضای سوگ در دو اثر، کانون توجه دو هنرمند متفاوت بوده و نقاش خود را مقید به وفاداری تام به کلام شاعر نکرده است. با وجود تمرکز نظامی بر حالات درونی لیلی، که در ظاهر عزادار شوهر و در واقع محزون از فراق محبوب و تصریح شعر به تنهایی او، شیخ زاده یک مجلس سوگواری واقع گرایانه با افراد زیاد را نقش کرده و توصیفات نظامی از احوال لیلی را به اشخاص مختلف نسبت داده است. می‌توان گفت به دلیل تفاوت در ابزارهای بیانی دو هنر و فضاهای فرهنگی متفاوت در زمان خلق آثار، همگامی نگاره با شعر آن مو به مو نبوده و دو هنرمند دو نوع نگاه متفاوت بیرونی و درونی به یک موضوع داشته‌اند.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه های کلیدی:

نقاشی ایرانی، شعر نظامی، مطالعه تطبیقی شعر و نقاشی، سوگ شوی لیلی.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۴۱۵۸۳۴-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، **E-mail:** rahnavardkzm@ut.ac.ir.

مقدمه

شعر عاشقانه و شاعرانه فارسی در قرن ۴ ه.ق با منظومه ویس و رامین اثر فخر الدین اسعد گرگانی متولد شد. پس از آن منظومه‌هایی چون وامق و عذرا اثر عنصری و ورقه و گلشاه اثر عیوقی پدید آمدند و سرانجام نظامی گنجوی با خلق پنج شاهکار خود فصل نوینی در ادبیات فارسی گشود. نظامی که معاصر عطار بود در حدود سال ۵۳۵ ه.ق. به دنیا آمد و در ۶۰۵ ه.ق پس از گذراندن تمام عمر خود در آذربایجان -جایی که به صورت قهرمان ملی در آمد- در گذشت. در نگاه اول پنج مثنوی بلند خمسه به خاطر طول و موضوع خود حماسی به نظر می‌رسند؛ اما از آنجا که در کنار صحنه‌های سنتی نبرد، در آنها ضیافت‌های مجلل، شکار، صحنه‌های عاشقانه، سفرهای عجیب یا دیدارها و رویاهای غیر منتظره نیز وجود دارد، در مجموع در دسته ادبیات غنایی طبقه بندی می‌شوند. مضامین عمده شعر تغزلی و نمادهای ویژه آن تا پایان قرن ۶ ه.ق کمابیش توسط نظامی شکل گرفت و شاعران و نویسندگان مختلف سده‌های بعدی در این زمینه از او و عطار پیروی کردند.

همگام با تحول ادب فارسی و پیدایش گونه‌های جدید ادبی، نگارگری، که تا آن زمان اغلب وابسته به ادبیات بود نیز دستخوش تغییر می‌شد و نگارگران از امکانات بیشتر و جدیدتری برای مصور کردن کتاب‌ها بهره می‌بردند. نگارگر ایرانی به این ترتیب می‌کوشید تا بدیع ترین معانی حکمی را به مدد استعارات و نمادهای هنری، به خط و رنگ مبدل سازد (رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، ۹). او می‌خواست به شیوه خود با خلق معادلی بصری از طرح ادبی، به فهم مخاطب از سخن پر آب و تاب داستان یاری رساند. این تحولات در نقاشی ایرانی به ویژه با رونق شعر تغزلی در ادب فارسی به اوج خود رسید. گرابر یکی از مضامین اصلی نقاشی ایرانی را شعر تغزلی می‌داند و عقیده دارد که در روند رشد نگارگری ایرانی به مرور، لحن تازه‌ای وارد نقاشی ایران شد؛ به این ترتیب که جهان مشهود، اعم از جهان طبیعی یا آفریده بشر تمامی صفحه یا تقریباً تمامی آن را با رنگ‌های تصنعی درخشان پر کرد؛ و عناصری چون درختانی که همیشه شکوفه دارند، آسمان پر ستاره یا زرین و پیکره‌های انسانی تقریبا عاری از جنسیت وارد نگاره‌های ایرانی شدند. او عقیده دارد که "در مورد جزئیات این شیوه شاعرانه و تغزلی پژوهش کافی صورت نگرفته است و همین‌هاست که موجب اصالت نقاشی ایرانی می‌شود" (گرابر، ۱۳۸۳، ۱۰۰). شاید بتوان همپای ادبیات تغزلی را در نگارگری مکتب با شکوه هرات دانست. نگارگر این مکتب در تصویرسازی خود از کنایات و اشارات شاعرانه برای بیان روح اشعار تغزلی بهره‌های بسیار برد. به طور کلی، رنگ‌های درخشان مکتب هرات، دقت بسیار در جزئیات، وحدت کامل ترکیب بندی، شخصیت پردازی چشم‌گیر افراد و در نهایت حساسیت در انتقال جوهر فضا و دیگر ویژگی‌های سبک هرات را می‌توانیم معادل بصری ادبیات تغزلی به شمار آوریم.

نکته اصلی که این مقاله در پی آن است، تبیین رابطه میان اشعاری تغزلی از منظومه لیلی و مجنون نظامی با موضوع مرگ ابن سلام شوهر لیلی و نگاره‌ای از خمسه نظامی است که با همین موضوع در مکتب هرات نقش شده است. در واقع در بحث حاضر میان این دو اثر -نگاره "سوگ شوی لیلی" و اشعار نظامی در این باره- مطالعه تطبیقی صورت گرفته تا لایه‌های درونی دو اثر، نوع تاثیر پذیری و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن دو آشکار شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. عاشقانه‌ها و لیلی و مجنون

بخش اعظم ادبیات تغزلی سرزمین ما را داستان های عاشقانه و حکایات عشاقی چون یوسف و زلیخا، وامق و عذرا، بیژن و منیژه، سلامان و ابسال، همای و همایون، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون تشکیل می‌دهند. با این حال نویسنده کتاب "مجنون از دیدگاه بهزاد و محمد زمان" عقیده دارد که در میان آنان بیش از همه عشق لیلی و مجنون مورد اقبال عارفان، شاعران و نگارگران قرار گرفته است. "لیلی و مجنون نظامی تا سالیان دراز مورد تقلید واقع شد. سی و هشت شاعر فارسی زبان و یک شاعر اردو زبان و سیزده شاعر ترک زبان، کتاب لیلی و مجنون را سرمشق قرار داده اند و لیلی و مجنون یا مجنون و لیلی سروده اند" (امین پور، ۱۳۸۴، ۹). معروف‌ترین آنها مجنون و لیلی امیر خسرو دهلوی (۶۹۸ ه.ق)، لیلی و مجنون جامی (۸۸۹ ه.ق)، لیلی و مجنون هلالی استرآبادی (۹۳۵ ه.ق)، لیلی و مجنون ثنایی مشهدی (۹۹۶ ه.ق)، لیلی و مجنون صبای کاشانی (متوفی ۱۲۳۸ ه.ق) به زبان فارسی و اثر فضولی بغدادی به زبان ترکی است (همان، ۹).

داستان عاشقانه لیلی و مجنون در سده‌های میانی از دیدگاه عرفانی مورد توجه قرار گرفت: مجنون، تجلی خدا را در لیلی می‌بیند و از این رو عاشق اوست (بری، ۱۳۸۵، ۵۰). در اشعار شاعران بزرگ عرفانی چون عطار، جامی و مولوی حکایات و اشاراتی به عشق لیلی و مجنون همراه با رنگ و بوی عارفانه وجود دارد[۱]. به عنوان مثال جامی، آخرین شاعر بزرگ عرفانی در سده ۹ ه.ق، این داستان را با اندک تفاوتی از نسخه رایج آن به شیوه نظامی بیان کرده است. در داستان او، لیلی و مجنون در مکتب خانه با هم آشنا نمی‌شوند. قیس تنها به شنیدن وصف زیبایی آن دوشیزه جوان است که مجنون و بی‌قرار می‌گردد.

این داستان عاشقانه کهن علاوه بر اقبال شاعران در میان نگارگران نیز موقعیت قابل توجهی یافت. به ویژه چند صحنه خاص این داستان به طرز گسترده‌تری توسط نقاشان مکاتب مختلف به تصویر کشیده شد. از این جمله می‌توان از صحنه "لیلی و مجنون در مکتب خانه" یا "دیدار لیلی و مجنون در بیابان" نام برد. به عنوان مثال، در تصاویر ۱ تا ۴ مجلس

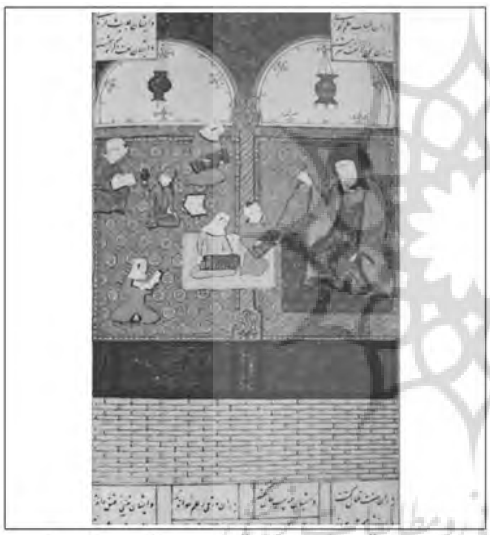
مکتب خانه را در چهار نسخه متفاوت لیلی و مجنون از مکاتب متفاوت نگارگری مشاهده می‌کنید (تصاویر ۴-۱).

تصاویر با موضوعات یکسان در نسخ متفاوت هر چند از الگوهای تصویری خاص پیروی کرده و بی‌شک از یکدیگر تاثیر پذیرفته اند، اما هر یک رنگ و بوی مکتب خاص خود و طرز نگاه و تاکیدات ویژه نگارگر خود را نیز به همراه دارند. به عنوان مثال مجنون سر گشته در بیابان اغلب به صورت قراردادی به شکل جوانی بسیار تکیده و لاغر بدون پیراهنی که دنده‌های بیرون زده اش را بپوشاند نقش شده است؛ با این حال از جمله تفاوت‌های تصویر او در نسخ مختلف آنکه "در نقاشی مکتب شیراز، مجنون طبق نمونه سنتی با سر برهنه و صورت پوشیده از ریش پر پشت و سیاه رنگ تصویر شده، و در همان ایام در نگاره‌های هرات، در هیئت مرد جوانی به نمایش در آمده است" (رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، ۱۷۸).

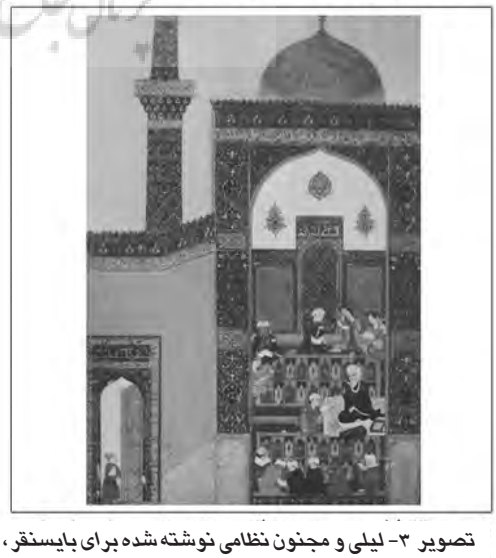
۲. ابیات نظامی و مرگ شوهر لیلی

در میان شاعران سراینده لیلی و مجنون و بلکه تمام اشعار عاشقانه فارسی، نظامی جایگاه ویژه‌ای دارد. جدا از نقش خاص شاعرانه و قدرت بی نظیر او در داستانسرایی، زبان شعری نظامی سرشار از تصاویر تجسمی است. او در منظومه‌های خود مهارت و ابتکار بی‌بدیلی در توصیف صحنه‌هایی چون طلوع و غروب خورشید، بهار و پائیز، بارش برف و باران، صحنه‌های جنگ و شکار و نیز بیان حالات درونی و عواطف روحانی چون عاشقی و حالات دلدادگان و شرح غم هجران و شوق وصال و گله‌ها و شکایت‌ها و سوگندها، همراه با تشبیهات و ترکیبات و استعارات نشان داده است (آیتی، ۱۳۸۰، ۲۱). شاید از همین روست که می‌بینیم خمسه نظامی همواره یکی از مهم ترین کتاب هایی است که به طور وسیعی مورد توجه نگارگران و کتابخانه‌های دربارهای گوناگون بوده است.

تصویر ۱- "لیلی و مجنون در مکتب"، ادب فارسی، خمسه دهنوی.
ماخذ: (امین پور، ۱۳۸۴، ۱۴۶)



تصویر ۲- "در مکتب خانه"، خمسه نظامی، ۸۹۶ ه.ق.، کتابخانه دولتی لنینگراد.
ماخذ: (امین پور، ۱۳۸۴، ۱۲۰)



تصویر ۳- لیلی و مجنون نظامی نوشته شده برای بایسنقر، منسوب به میرخلیل، ۸۳۸ ه.ق.، موزه متروپولیتن، نیویورک.
ماخذ: (امین پور، ۱۳۸۴، ۱۱۸)

تصویر ۴- خمسه نظامی، منسوب به قاسم علی، ۹۰۰ ه.ق.، کتابخانه بریتانیا، لندن.
ماخذ: (امین پور، ۱۳۸۴، ۱۲۴)

شخصیت‌های داستان‌های نظامی دارای ابعاد خاص و پیچیده روحی‌اند و پیوسته در حال تغییر و تکامل اند. نظامی در بخشی از منظومه لیلی و مجنون -که مورد بررسی این جستار است- پس از شرح اینکه چگونه پدر و سپس مادر مجنون درگذشتند، در حالی که او هنوز سرگشته در بیابان بود، داستان را به اینجا می‌رساند که ابن سلام، شوهر لیلی بیمار می‌شود و از دنیا می‌رود. نظامی در ۱۷ بیت پایانی بخش "وفات یافتن ابن سلام شوهر لیلی" که در ادامه آمده است، به شرح این سوگ می‌پردازد:

لیلی ز فراق شوی بی کام — می جست زجا چو گور از دام
از رفتنش ار چه سود سنجید — با اینهمه شوی بود رنجید
می کرد زبهر شوی فریاد — وآورده نهفته دوست را یاد
از محنت دوست موی می کند — اما به طفیل شوی می کند
در هر چه به کاخ و کوخ گفتی — ای دوست زدی و شوی گفتی
اشک از پی دوست دانه می کرد — شوی شده را بهانه می کرد
برشوی ز شیونی که خواندی — در شیوه دوست نکته راندی
شویش ز برون پوست بودی — مغزش همه‌دوست‌دوست‌بودی
رسم عربست کز پس شوی — ننماید زن به هیچ کس روی
سالی دو به خانه درنشیند — او در کس و کس در او نبیند
تا او به تضرعی که داند — بیتی به مراد خویش خواند
زلیلی به چنین بهانه حالی — خرگاه ز خلق کرد خالی
بر قاعده مصیبت شوی — با غم بنشست روی در روی
چون یافت غریو را بهانه — برخاست صبوری از میانه
می برد به شرط سوگواری — بر هفت فلک خروش و خواری
شوریدگی دلیر می کرد — خود را به تپانچه سیر می کرد
می زدنفسی چنانکه می خواست — خوف و خطرش ز راه برخاست

اثر خود جای داده است؟ چه چیزی در ورای چهره‌های گرد شخصیت‌ها، جزئیات بناها و تزیینات دقیق آنها نهفته است که بیننده را به سوی مقصود شاعر و بلکه ورای آن پیش می‌برد؟

۳. نگاره "سوگ شوی لیلی"

بر خلاف صحنه‌هایی چون لیلی و مجنون در مکتب خانه که اغلب و به دفعات در مصورسازی لیلی و مجنون مورد توجه قرار گرفته‌اند (تصاویر ۴-۱)، کمتر به مجلس سوگواری در مرگ شوهر لیلی پرداخته شده است. این ماجرا، با توجه به اینکه لیلی در عین عشق به مجنون وادار به ازدواج با ابن سلام شده بود و مرگ شوهرش می‌توانست راهگشای وصال دو دلباخته باشد، در روند کلی داستان یک نقطه تعلیقی مهم محسوب می‌شود. اما شاید از آن رو که در نهایت گره گشا نیست و تاثیر مثبتی در سرانجام فراق آن دو نمی‌گذارد چندان مورد توجه نبوده است. گویی نگارگران که از سرانجام داستان آگاه بودند، به این کورسوها دل نبسته و در طول سده‌ها ترجیح داده اند[۱] بیشتر از عشق لیلی و مجنون حکایت کنند و شرح بیقراری و شیفتگی آن دو را باز گویند. تنها نگاره مشهوری که به این ابیات از داستان نظامی نظر دارد و مورد بررسی این پژوهش است، نگاره سوگ شوی لیلی متعلق به مکتب هرات است (تصویر ۵).

تصویر ۵- "سوگ شوی لیلی"، خمسه نظامی، منسوب به شیخ زاده، ۹۰۰ه.ق.، کتابخانه ملی انگلستان، لندن.
ماخذ: (گرابر، ۱۳۸۳، ۱۳۱)

۳-۱- مشخصات نگاره "سوگ شوی لیلی"

نگاره "سوگ شوی لیلی"، در سال ۹۰۰ ه.ق در مکتب هرات تصویر شده و منسوب به شیخ زاده می‌باشد. نسخه خمسه نظامی مشتمل بر این نگاره حاوی ۲۲ تصویر بوده و در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌شود. این نسخه به حمایت امیر علی برلاس از امیران هنرپرور دربار سلطان حسین بایقرا و برای کتابخانه او تهیه شده است (آژند، ۱۳۸۷، ۲۳۸). کمال الدین بهزاد و شاگردان او تصاویر آن را در سال‌هایی که در محیط خردمندانه دربار سلطان حسین بایقرا کار می‌کرده‌اند، کشیده اند (پاکباز، ۱۳۸۴، ۸۲-۸۱).

۳-۲- انتساب نگاره "سوگ شوی لیلی"

در این نگاره به وضوح ردپایی از بهزاد به چشم می‌خورد. نقاش این نگاره -هر چند به طور یقین مشخص نیست- آشکارا از مهم ترین اقدامات تاریخ ساز استاد خود تبعیت کرده است. این دو اقدام عبارتند از: ۱- بخشیدن حالات بیانی به چهره‌ها و شخصیت‌ها به گونه‌ای که بر خلاف سنت نگارگری قبل از بهزاد، همگی یکسان نبوده و گویای مکنونات درونی اشخاص باشد. ۲- تبدیل بصری موضوعات تاریخی و ادبی به موضوعات زندگی روزمره (رهنورد، ۱۳۸۵، ۹۳). نگارگر در کشیدن این پرده با ترسیم حالات بیانگر چهره‌ها و حرکات خاص هر شخص، و نیز با طراحی صحنه مجلس سوگواری به صورت یک عزاداری واقع گرایانه که هر روزه ممکن بود رخ دهد، از استادش پیروی کرده است. بازیل گری (۱۳۸۳، ۱۰۹) عقیده دارد که این نگاره بایستی از کارهای اولیه شیخ زاده باشد. "زیرا شیخ زاده در یکی از کارهای امضا شده‌اش - مجلس وعظ در کتاب حافظ ۱۵۳۳ م. [۹۳۴ ه.ق.]- به همین بیان قوی رسیده است[۲]" (تصویر ۶). اغلب پژوهشگران چون بازیل گری، رابینسون، کورکیان و سیکر این اثر را متعلق به شیخ زاده می‌دانند، اما عده ای نیز آن را به قاسم علی[۳] منسوب دانسته اند[۴]. بر اساس اقوال قوی‌تر نگارنده نیز انتساب اثر به شیخ زاده را مدنظر قرار می‌دهد.

تصویر ۶- "وعظ در مسجد"، دیوان حافظ، شیخ زاده، تبریز، ۹۳۴ ه.ق.، مجموعه خصوصی.
ماخذ: (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷، ۳۰)

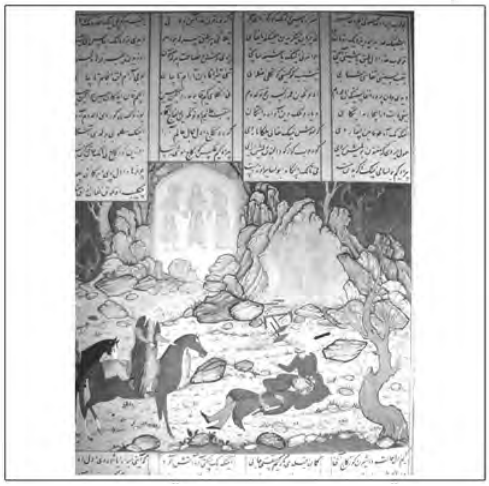
٤. شیخ زاده

"شیخ زاده هنرمندی از اهالی خراسان و شاگرد بهزاد بوده است. برخی معتقدند که او همراه بهزاد به تبریز آمده و برخی معتقدند که شیخ زاده هرگز به تبریز نرفته است" (رهنورد، ۱۳۸۶، ۱۳۰). اما اغلب هنر پژوهان با استناد به نگاره‌ای که امضای قطعی او را دارد[5] (تصویر۶)، بر این باورند که او در التزام شاه طهماسب جوان و تازه به سلطنت رسیده به تبریز رفت. ولی شیخ زاده هنرمندی چنان با مناعت طبع بود که نمی‌خواست خود را در زمره هنرمندان آشفته حالی که شاه طهماسب به گرد خود جمع کرده بود، جا انداخته و با مکتب نوپای تبریز هماهنگ شود. وی که - با توجه به دلبستگی اش به دیوان حافظ می‌توان گفت- مردی آزاد اندیش و نگارگری مشکل پسند بود، از اینکه مزایای فردی اش مورد توجه شاه و اطرافیان قرار نگرفته، راضی نبود. بنابراین تبریز را به قصد بخارا ترک کرد، در حالیکه آخرین رازهای فنی استادش بهزاد را در آستین داشت. "بنا به قول مصطفی عالی -وقایع نگار ترک- او از دربار صفویان به دربار ازبکان روی آورد و بر اساس شیوه بهزاد نقاشی بخارا را بنا نهاد" (اشرفی، ۱۳۶۷، ۹۹). این عزیمت شیخ زاده به بخارا بنا بر دیگر اقوال دلایل دیگری نیز می‌توانست داشته باشد. سودآور دلیل آن را همراه نشدن شیخ زاده با اعتقادات شیعی دربار صفوی می‌داند (آژند، ۱۳۸۴، ۵۸). از دیگر آثار شیخ زاده می‌توان به خمسه نظامی سال ۹۳۱ ه.ق که در موزه مترو پولیتن است و ۴ عدد از نگاره‌های نسخه نامدار امیر علیشیر نوایی سال ۹۳۳ ه.ق. که در کتابخانه ملی پاریس است، اشاره کرد (تصاویر ۱۰-۷).

تصویر ۷- "شیخ صنعان و دختر ترسا"، از کلیات امیرعلیشیر نوایی، منسوب به شیخ زاده، ۹۳۳ ه.ق.، کتابخانه ملی پاریس.
ماخذ: (Welch, 1976)

تصویر ۸- "بهرام در مقابل آزاده گور شکار می کند"، از کلیات امیرعلیشیر نوایی، منسوب به شیخ زاده، ۹۳۳ ه.ق.، کتابخانه ملی پاریس.
ماخذ: (Welch, 1976)

تصویر ۹- "نبرد اسکند با داریوش"، از کلیات امیرعلیشیر نوایی، منسوب به شیخ زاده، ۹۳۳ ه.ق.، کتابخانه ملی پاریس.
ماخذ: (Welch, 1976)



تصویر ۱۰- "دیدن شیرین جسد فرهاد را"، از کلیات امیرعلیشیر نوایی، منسوب به شیخ زاده، ۹۳۳ ه.ق.، کتابخانه ملی پاریس.
ماخذ: (Welch, 1976)

در مجموع می‌توان گفت از زندگی شیخ زاده اطلاعات دقیقی در دست نیست و هنر پژوهان در مورد میزان مهارت او نظرات متفاوتی دارند. گری او را بهترین شاگرد بهزاد می‌داند؛ اما رابینسون عقیده دارد که آثار او فاقد گرمی و حرارت و نشانه‌های انسانی نگارگران بزرگی چون سلطان محمد است (رهنورد، ۱۳۸۶، ۱۳۰).

به طور کلی، از نقل قول‌های مورخین و آثار به دست آمده می‌دانیم که: شیخ زاده در چهره سازی، منظره پردازی و مجالس بزمی و رزمی ماهر بود. افزون بر این در تذهیب، تشعیر و حتی خوش نویسی نیز دستی قوی داشت (رادفر، ۱۳۸۵، ۵۳). از همین رو نقاشی‌های او آکنده از نقوش اسلیمی و طرح‌های هندسی ریز نقش است. از جمله مهارت‌های کم نظیر شیخ زاده تغییرات ظریف پرده‌های رنگی آثارش است، از جمله در اثر او از دیوان حافظ (تصویر۶) می‌توان تا ده پرده رنگ آبی را تشخیص داد (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷، ۱۹۲). شیخ زاده پس از عزیمت به بخارا در سال ۹۳۶ ه.ق. تا حدود سال ۹۴۶ ه.ق. فعالیت می‌کند و احتمالاً در بخارا از دنیا می‌رود (آژند، ۱۳۸۴، ۵۹).

۵. بررسی تطبیقی دو اثر

در مقایسه تطبیقی این دو اثر، باید توجه داشت که رویکرد مورد نظر رویکردی محتوایی-شکلی است. چرا که دو هنرمند شاعر و نگارگر از طریق دو رسانه و شکل هنری مختلف به یک مضمون یکسان پرداخته اند. در واقع شعر نظامی را می‌توان نسخه اصلی تلقی نمود که اثر نقاشی از روی آن و برای آن تصویر شده است. اما آیا نقاشی دقیقا به بیان همان مضمون شعری پرداخته است یا تفاوتی وجود دارد؟ آیا این تفاوت ناشی از تفاوت ابزار بیانی در دو رسانه هنری است؟ یعنی آیا نقاشی توان بیان کامل و دقیق مقصود شاعر را نداشته یا تفاوت نگاه دو هنرمند به یک واقعه مشترک این تفاوت‌ها را ایجاد کرده است؟ آیا می‌توان ادعا کرد دو برهه تاریخی خلق دو اثر یعنی قرن ششم و قرن نهم و شرایط فرهنگی و سفارش دهندگان آنها بر چگونگی نگاه دو هنرمند به این موضوع مشترک تاثیر گذار بوده است؟ برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها، باید تفاوت‌ها و شباهت‌های دو اثر را بررسی نمود.

۵-۱- تفاوت‌ها

• مرکز ثقل دو اثر

تفاوت اصلی دو اثر را می‌توان در نقطه مرکزی هر یک از آثار دانست. هر یک از دو هنرمند - نظامی و شیخ زاده - دو عنصر متفاوت را مرکز اثر خود قرار داده و بر آن تاکید کرده‌اند. نظامی همانطور که در ابیات فوق قابل مشاهده است، از کل ماجرای سوگواری شوهر لیلی، تنها و تنها به لیلی و شرح افکار و احساسات و اعمال او پرداخته است. گویی در این مراسم هیچ شخص و واقعه دیگری وجود ندارد. او به هیچ جزء دیگر چون مکان یا زمان سوگواری نیز اشاره‌ای نکرده است. پیام اصلی ماجرای نظامی را می‌توان چنین دانست که: لیلی سوگواری بسیار نمود؛ این عزاداری هرچند به بهانه مرگ شوهر بود، اما بیشتر از "محنت دوست" و یاد مجنون نشان داشت. گویی لیلی دلخون که مدت‌ها دور از محبوب، عزادار واقعی بوده، اکنون فرصتی برای ابراز آن یافته است. درحالیکه در نگاره شیخ زاده، نقطه ثقلی که مرکز توجه هنرمند باشد نمی‌توان یافت. در عوض جزئیات یک مجلس سوگ را می‌بینیم که در آن عده نسبتاً زیادی مشغول عزاداری هستند. اولک گرابر این تصویر نیرومند همراه با شخصیت‌های آبی پوش و سیاه پوش را مانند نوعی لال بازی می‌داند که "در آن هفده نفر بازیگر به ایفای نقش‌ها یا ابراز عواطف متضمن تعزیت می‌پردازند" (گرابر، ۱۳۸۳، ۱۳۱). این افراد در مکان‌ها و پلان‌های مختلف صحنه شامل روی زمین، ورودی بنا، ایوان بنا و روی پشت بام قرار گرفته اند. در مجموع شاهد یک ترکیب بندی نامتمرکز و پراکنده هستیم که حتی تشخیص اینکه لیلی و شخص صاحب عزا کدام است، میسر نیست. مگر اینکه به قرینه حدس بزنیم زنی که گردش را دو نفر دیگر گرفته‌اند و دلداریش می‌دهند، لیلی است. نقاش که به دلیل محدودیت توصیفی ابزار کارش یعنی خط و رنگ امکان توصیف حالات درونی لیلی را در اختیار نداشته است، حتی از طریق شگردهای خاص نقاشی چون محور قرار دادن یک شخص نیز تاکیدی بر متمایز کردن لیلی از دیگران ننموده است.

• حذف لیلی و بار عارفانه نقاشی

زمان سروده شدن لیلی و مجنون نظامی یعنی قرن ششم، دوران آغازین تاثیر تحولات عرفانی محسوب می‌شود. در این دوران مباحث عارفانه بیشتر در اذهان نخبگانی چون نظامی جای دارد و هنوز مخاطب عام خود را نیافته است. این مباحث به تدریج در عصر نظامی و پس از او وارد قلمرو ادب فارسی شد. تا اینکه پس از تاثیرات حمله سلجوقی و یورش ویرانگر مغول به ایران، که منجر به درونگرایی اغلب اقشار گردید، فرهنگ عرفانی به حمایت هنرپرورانی عارف مسلک چون امیر علیشیر نوائی و ظهور هنرمندانی چون حافظ و جامی در دسترس عموم قرار گرفت. این جریان عارفانه، در قرن نهم هجری که همزمان با دوران پسین مکتب هرات و تصویرسازی این نگاره است، به اوج خود رسید. در این دوران بر خلاف دوران پیشین، دیگر شاهنامه نگاری موضوع اصلی نبود؛ بلکه اشعار تعلیمی، شاعرانه و عارفانه و به ویژه خمسه نظامی تصویر می‌شد. حتی در میان مجالسی که با موضوعات سابق نقش می‌شد نیز، تفاوت نگاه به موضوع مشهود است. عشق‌ها رنگ و بوی عرفانی به خود گرفتند و معشوق ها به معشوق مطلق نزدیک شدند. "در نگاره‌های خمسه نظامی بیشتر به موضوع مرگ و یک عشق الهی توجه شد" (آژند، ۱۳۸۷، ۲۳۲). به همین دلیل است که در نگاره شیخ زاده نیز می‌بینیم اولا صحنه ای با موضوع مرگ انتخاب شده است. در ثانی شخص لیلی که محور اصلی شعر نظامی است، اصلاً حضور مشخصی ندارد. لیلی، که خود عاشق و معشوق مجنون است، گویی به حکم "یحبهم و یحبونه"[۶] به فنا رسیده و در عشق محو شده است. مسلماً در شعر نظامی نیز ابعاد عارفانه داستان مورد توجه شاعر بوده است، اما با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی زمان، در لایه‌های زیرین و در پشت عشق زمینی مشهور پنهان بوده است. در حالی که فرهنگ عرفانی رایج در زمان تصویر کردن نگاره، به نگارگر اجازه می‌دهد که بی پرده‌تر از زمان نظامی

جنبه‌های عارفانه اشعار را بنمایاند؛ به گونه‌ای که حتی دیگر اثری از لیلی در تصویر نمی‌توان یافت. علاوه بر این نمی‌توان از یاد برد که شعر نظامی بدون سفارش خاصی گفته شده و بنابراین فضای فرهنگی جامعه مخاطب شاعر بوده است. اما شیخ زاده که به سفارش حامی چون امیر علی برلاس نگاره اش را کشیده است، به مخاطبانی خاص و آشنا به فرهنگ عرفانی توجه داشته است.

• لیلی شاعر، لیلی‌های نقاش

تمام آنچه نظامی به لیلی و حالات او نسبت داده، در نقاشی بین افراد مختلف تقسیم شده به گونـــه‌ای که هر یک مشغول انجام بخشـــی از مراسم سوگواری هستند. پس شاید بتوان گفت هر یک از افراد حاضر در مجلس به نوعی نمادی از لیلی و حالات روحی او هستند که به انگیزه‌ها و طرق مختلف، هر یک به کاری مشغولند. عده‌ای فقط نشسته اند و نظاره می‌کنند، عده‌ای زاری می‌کنند و بر سر و موی می‌زنند و حتی شخصی گدایی می‌کند یا چیزی می‌خواهد و دیگری با او سخن می‌گوید. به راستی نقاش از چه راه دیگری می‌توانست، بدون در اختیار داشتن ابزار کلامی مانند شاعر، حالات لیلی و احساسات ضد و نقیض او، خشنود از امکان وصال معشوق و در عین حال غمین از مرگ شوهر، را به نمایش بگذارد؟ شاید پیچیدگی ارتباطات انسان‌های تصویر که در همه جهات، از روبرو و پشت سر و نیمرخ و سه رخ وچپ و راست، در فواصل دور یا نزدیک به هم کشیده شده اند، تلویحی از پیچیدگی احساسات لیلی باشد. نقاش هر چند شخص لیلی را از صحنه حذف کرده، اما گویی به جای او هفده لیلی دیگر نشانده که هر یک هر چند به تمامی لیلی نیستند، اما به سوی لیلی حقیقی اشارت دارند.

• جزئی نگری شاعر، کلی گویی نقاش

از دیگر تفاوت‌های مهم دو اثر این است نقاش برای نشان دادن مجلس سوگ شوهر لیلی با هر مجلس سوگ دیگر تفاوت خاصی قائل نشده است و یک سوگواری واقع گرایانه را به تصویر کشیده است.

او بر اساس سنت نگارگری ایرانی از بیتی شعر در گوشه سمت راست بالای تصویرش استفاده کرده است، اما انتخاب این بیت نیز به گونه‌ای ذکاوتمندانه است که در عین تضمین وابستگی نگاره به شعر، هیچ دلالتی بر نام لیلی و مجنون ندارد. اگر بیت را حذف کنیم -که تازه در بیت هم اشاره‌ای به اسامی نشده است- هیچ نشان دیگری به اینکه این مجلس شوهر لیلی است، دلالت نمی‌کند. مسلما این امر، یا حداقل بخشی از آن، به محدودیت‌ها و امکانات نقاشی باز می‌گردد. نگارگر که امکانات کلامی شاعر را برای اشاره به داستان معروف نظامی در اختیار نداشته، تنها می‌توانسته از نشانه‌های بصری خاص معرف لیلی و مجنون استفاده کند که این کار را نیز نکرده‌است؛ حال یا به دلیل اینکه مجنون در صحنه حاضر نبوده، نخواسته او را با شمایل شناخته شده خاصش بکشد، و یا اصولا لزومی به این کار ندیده است. به هر حال تاکید نگارگر در وهله اول بر نمایاندن یک صحنه سوگواری است. او از عناصر خاص زیبایی شناسی نقاشی ایرانی، مانند نقش کردن بناها، نقوش هندسی تزئینی بر روی در و دیوارها و ازاره‌ها و قالی، شکافتن قاب تصویر در بالا و راست توسط یک شخص و یک پرچم و چیدمان خاص انسان‌ها بهره برده است و جزئیات واقع گرایانه یک مجلس سوگواری را نشان داده است.

۵-۲- شباهت‌ها

• عناصر مشترک بیان سوگ و پریشانی: طرح، رنگ، کلام

به عنوان یکی از شباهت‌ها می‌توان به استفاده از عناصر سوگوارانه در هر دو اثر، شعر و نقاشی، اشاره کرد. نظامی با بکاربردن واژه‌های مربوط به عزاداری و اندوه در ابیات خود چنین حسی را القا کرده، در حالیکه شیخ زاده این اوصاف را در حالات اشخاص حاضر در صحنه تصویر کرده است. فعل های دارای بار منفی و مربوط به عزاداری در شعر نظامی عبارتند از: جستن از جا، رنجیدن، موی کندن، اشک دانه کردن، شیون کردن، با غم نشستن، برخاستن صبوری. و اسامی مشابه آن: فریاد، شیون، مصیبت شوی، سوگواری، خروش و خواری و شوریدگی. چنانکه در تصویر می‌بینیم به طور متقابل چنین افعالی در اشخاصی در حال شیون و دستمال در مقابل چهره گرفتن، موی افشان کردن، گریبان چاک دادن و یا حتی تنها زانوی غم به بر گرفتن، نمایانده شده است. علاوه بر این، نقاش طیف‌های رنگی ناشاد سیاه و آبی را به عنوان معادلی برای کلمات اندوه بار شاعر به کار برده است. رنگمایه‌های تیره، ملایم و رنگ پریده در این تصویر، به طور ضمنی القای سوگ و ناشادی می‌کند. "حالت آزاد و طبیعی سوگوارها و ملایم بودن رنگ لباس ها این تابلو را به پایه یک نقاشی پیشرفته‌ای می‌رساند که به ندرت می‌توان نظیر آن را پیدا کرد" (گری، ۱۳۸۳، ۱۰۹).

• هفده نفر، هفده بیت

نکته ظریف دیگر که می‌تواند از ابتکارات شیخ زاده به حساب آید انتخاب هفده نفر برای ترسیم در این مجلس سوگ است که همسانی عجیبی با تعداد ابیات این بخش از منظومه لیلی و مجنون نظامی دارد. اگر این کمیت را شباهتی اتفاقی ندانیم، ناگزیر باید بپذیریم نقاش -که در بیان بخش هایی از داستان از قوه خلاقیت و بینش خود مستقل از کلام شاعر بهره برده است- در بخش هایی نیز ترجمان نقاشی گونه منظور شاعر را وارد اثر خود کرده است و در این صورت اقدامی نمادین و شگرف نموده است.

نتیجه‌گیری

بنابراین، مشخص شد که دو اثر سوگ شوی لیلی، یکی ابیات نظامی و دیگری نگاره منسوب به شیخ زاده، هر چند به موضوعی واحد اشاره دارند، اما ناگزیر از تفاوت‌های آشکاری برخوردارند. تفاوت اصلی را می‌توان در متمرکز بودن شعر نظامی بر شخص لیلی و حالات او دانست؛ در حالیکه نگارگر، بدون تاکید بر شخص لیلی یا اصراری بر متمایز ساختن او از دیگران، با استفاده از عناصر زیبایی شناسی نقاشی ایرانی، یک مجلس سوگواری واقع گرایانه و پر حالت را به نمایش گذاشته و در اثرش هیچ اشاره ویژه‌ای به داستان لیلی و مجنون نکرده

است. حذف لیلی توسط نقاش، می‌تواند دو دلیل عرفانی و یا تکنیکی داشته باشد:

۱- بار معنایی عارفانه تر عشق لیلی در دوران پسین مکتب هرات، منجر به فنای او در عشق شده و به لحاظ تصویری، تمرکز را از او برداشته و در افراد گوناگونی که به طور ضمنی به او اشاره دارند، توزیع نموده است.

۲- نگارگر که به دلیل محدودیت ابزار کار خود نمی‌توانسته چون شاعر دوگانگی احساس لیلی را نشان دهد، تنها از بیتی شعر در بیان مستقیم این معنی استفاده کرده است و توصیفات شاعر از حالات او را در هفده فرد دیگر نمایانده است.

در عوض نقاش با تغییر و تبدیل خلاقانه بعضی عناصر شعری اثر نظامی به اجزای نگاره خود، ارتباط خود را با فضای شعری حفظ کرده و تشابهاتی غیرمستقیم ایجاد نموده است. از جمله آنکه حالات و رفتارهایی که نظامی به لیلی نسبت داده بوده را به افراد مختلف حاضر در صحنه مربوط ساخته و از طریق قرارگیری آشفته این افراد، پیچیدگی‌های درونی و احساسات متناقض او را نشان داده است. او همچنین رنگ های تیره و کدر نگاره و حالات مربوط به سوگواری را جایگزین استفاده شاعر از واژه‌های غمگین ساخته و فضای سوگوارانه ایجاد نموده است. او حتی با اقدامی شگرف، تعداد ابیات این بخش از داستان یعنی هفده بیت را در تعداد عزاداران نگاره اش متجلی ساخته است! می‌توان نتیجه گرفت که شیخ زاده، ضمن اینکه امکانات بیانی شاعر را برای توصیف حالات درونی افراد در اختیار نداشته، همان موضوع را با دیدی عارفانه تر و از دیدگاهی بیرونی ترسیم کرده است. او بدون اینکه خود را مجبور به وفاداری مطلق به شعر کند، با استفاده از ابزار و روش های خاص هنر خود و با تاثیر پذیری از شرایط باز فرهنگی دوران برای اشاره به نکات عرفانی اثر، روح اشعار نظامی را در نگاره‌اش آورده است. به این ترتیب هر دو عامل امکانات و محدودیت‌های هر هنر، و همچنین تفاوت نگاه دو هنرمند بر اثر تفاوت شرایط فرهنگی زمان، در شکل گرفتن این دو اثر متفاوت و در عین حال دارای پیوندهای عمیق با هم موثر بوده اند.

پی‌نوشت‌ها:

۱ حتی در اشعار حافظ به عنوان شاعری عرفانی نیز اشاراتی به لیلی و مجنون که به تدریج به نمادهایی از عشق بدل شده اند، وجود دارد:
در ره منزل لیلی که خطرهاست در آن شرط اول قدم آنست که مجنون باشی

۲ این نگاره پس از سال ۹۴۲ ه.ق. برای سام میرزا برادر کهتر شاه طهماسب اجرا شده و امروزه در مجموعه لوئی کارتیه نگهداری می‌شود (پوپ، ۱۳۷۷، ۱۰۴).

۳ قاسم علی، نزدیکترین شاگرد و همکار بهزاد بوده است. گفته شده که وی مردی مومن، پرهیزگار و عالم بوده است (دیماند، س.م. به نقل از شایسته فر، ۱۳۸۵، ۱۱۴).

۴ رجوع کنید به: (گری، ۱۳۸۳، ۲۰۹ و گرابر، ۱۳۸۳، ۱۰۱).

۵ بازل گری می‌گوید نام شیخ زاده در منابع فارسی که دیده است وجود نداشته و تنها در گزارشات و شرح حال‌های کم اهمیت تر به چشم می‌خورد. با این حال او عقیده دارد که "احتیاجی نیست نسبت به این امضا شک کنیم. این امضا بر خلاف امضای سلطان محمد که بر روی نقوش دیوار نوشته می‌شده، بر روی یکی از کاشی‌های کف زمینه جلو نقش بسته است" (گری، ۱۳۸۳، ۱۱۸).

۶ ر.ک. قرآن مجید، سوره مائده، آیه ۵۴.

فهرست منابع

قرآن مجید.
آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز و "قزوین-مشهد"، فرهنگستان هنر، تهران.
آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری هرات، فرهنگستان هنر، تهران.
اشرفی، م.م. (۱۳۶۷)، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه رویین پاکباز، انتشارات نگاه، تهران.
امین پور، ثریا (۱۳۸۴)، مجنون از دیدگاه کمال الدین بهزاد و محمد زمان، نشر یهان، تهران.
بری، مایکل (۱۳۸۵)، تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی، ترجمه جلال علوی نیا، نشر نی، تهران.
پوپ، آرتور (۱۳۷۷)، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران.
رادفر، ابوالقاسم (۱۳۸۵)، تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان، فرهنگستان هنر، تهران.
رحیموا، ر.ی. و پولیاکووا، آ. (۱۳۸۱)، نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، انتشارات روزنه، تهران.
پاکباز، روئین (۱۳۸۴)، نقاشی ایران: از دیر باز تا امروز، انتشارات سیمین و زرین، تهران.
رهنورد، زهرا (۱۳۸۵)، نقد و بررسی آثار بهزاد با دو رویکرد نقد مدرن: حضور مولف و مرگ مولف، نشریه خیال، ش۱۸، صص ۹۵-۷۶.
رهنورد، زهرا (۱۳۸۶)، نگارگری، سمت، تهران.
شایسته فر، مهناز (۱۳۸۵)، جایگاه و نمود مذهب در نگارگری ایرانی، نشریه هنر اسلامی، ش۵، صص ۱۱۹-۹۷.
کورکیان، ا.م. و سیکر، ژ.پ. (۱۳۷۷)، باغهای خیال، ترجمه پرویز مرزبان، نشر فرزان، تهران.
گرابر، اولک (۱۳۸۳)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، فرهنگستان هنر، تهران.
گری، بازل (۱۳۸۳)، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه، نشر دنیای نو، تهران.
نظامی گنجوی (۱۳۸۰)، گزیده خسرو و شیرین، عبدالمحمد آیتی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
Welch, Stuart Cary (1976), Royal Persian Manuscripts, Thames & Hudson Ltd, London.