نقد معناشناختی در مطالعهٔ تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون

مینا محمدی وکیل*

چکیده

توجه و تعمّق در نگاره ها، کشف نشانه های تصویری و مطالعهٔ تطبیقی آن با نشانه های متنی از یک سو و بررسی برخی از اصولی ترین نظریات معناشناختی (به ویژه در حوزهٔ مطالعات زبان شناسی و نشانه شناسی جدید) در نقد تصاویر از سوی دیگر، باعث دست یابی به نتایج بسیار راهگشا و نوینی در مطالعات نگارگری ایرانی خواهد شد. در این مقاله، ابتدا در نگاهی کلی ارتباط متقابل ادبیات و نقاشی در سنت هنری ایران مطرح، و سپس تاریخچهٔ داستان لیلی و مجنون، پیشینه های داستان و چگونگی شکل گیری تراژدی بزرگ نظامی بررسی شده است. در ادامه و ضمن مطالعهٔ موردی، به بررسی تطبیقی ادبیات و نقاشی با رویکردی به نظریات معناشناختی و نشانه شناسی در تعدادی از نگاره های داستان لیلی و مجنون پرداخته شده است. نگاره های برگزیده بر اساس بخش هایی از داستان (مکتب خانه، دیدار از مجنون در بیابان و از هوش رفتن لیلی و مجنون) انتخاب شده است. پژوهش حاضر با بررسی تطبیقی متن و تصویر در این نگاره ها می کوشد وجوه معنایی نهفته در این آثار را کشف کند و برخی از خطاهای پژوهشگران غربی را در تفسیر تصاویر تصحیح کند؛ این اشتباه ها به سبب عدم دست یابی کامل محققان غربی به متن داستان و ناآگاهی آنان از محتوای عرفانی آن است. درواقع نویسنده در این مقاله ضمن بیان برخی معانی ادبی مؤثر بر این نگاره ها، شناخت و درک ابعاد معناشناختی نمادهای بصری آن تصاویر را ارائه می کند.

واژه های کلیدی: نقاشی ایران، ادبیات ایران، نقد معناشناختی، خمسهٔ نظامی، داستان لیلی و مجنون.

مقدمه

لازمهٔ تحقیق در هنر ایران و به ویژه نقاشی با توجه به خصوصیات منحصر به فرد آن، نخست به شناخت جهان بینی خاص نقاشی ایرانی و کشف دنیای آرمانی آن وابسته است. نگارگری ایرانی، آن گونه که در این پژوهش خواهیم دید، بخش اعظم نمونه های آرمانی و موضوعات تمثیلی خود را وامدار ادبیات است. هنرمند ایرانی با پس زمینهٔ تفکرات عرفانی- شرقی خود به جهانی فراسوی این جهان می نگرد و قهرمانان تصاویرش موجوداتی خارق العاده با صفاتی خاص هستند که در تبادلی پیوسته با ادبیات شکل گرفته اند. منشأ و سرچشمهٔ چنین ارتباطی بین هنر تصویری و نوشتاری در ایران تا آنجاست که "در زبان فارسی فعل نگاریدن یا نگاشتن و لغات و کلمات مشتق از آن ها هر دو معنا را می رساند." [مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ص۱۴]. این دو هنر در پیوندی نزدیک و با بهره گیری از ریشه هایی مشترک در هم تنیده می شوند و در دنیای آرمانی خود به زبان تمثیلی مشابه دست می یابند. این زبان مشترک و هماهنگی در بیان، سرانجام موجب پدید آمدن سبکی ظریف و بیانی شاعرانه در نقاشی شده است که به ویژه در بیان موضوعاتی با مفاهیم تغزلی جلوه ای ناب می یابد. تراژدی بزرگ لیلی و مجنون که از مهم ترین داستان های تغزلی تاریخ است، با ابعاد گستردهٔ عرفانی و مفاهیم حقیقت جویانهٔ نهفته در متن، رویکردی عارفانه را تعقیب کرده و تصاویر داستان نیز پیرو بیان عرفانی و مضامین اخلاقی، بر بستری از مفاهیم نمادین بنا شده است. مطالعهٔ نمادها و نشانه های تصویری و تطابق آن ها با نشانه های متنی، سبب کشف لایه های عمیق تر مفاهیم می شود و دست یابی به اهداف نگارگر را تا حدی ممکن می سازد. از سوی دیگر، با مطالعهٔ آراء و نظریات حوزهٔ زبان شناسی و نشانه شناسی و با بهره گیری از آن در تفسیر تصاویر، راهکارهایی مطمئن جهت نقد و تحلیل عمیق تر لایه های تصویری به دست می آید. مفاهیم شاخصی چون استعاره و مجاز در نظریات یاکوبسن[۱]، تعاریفی در باب دلالت ضمنی در حوزهٔ بحث یلمسلو[۲]، کارکرد نشانه و نظریهٔ رمزگان در اندیشهٔ اکو[۳]، و دیگر مباحث معناشناختی در آرای

* دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (minavakil@gmail.com)

بارت[۴]، گرماس[۵] و... همگی موجب کشف ابعاد نشانه شناختی تصاویر می شود. تطابق نشانه های ادبی، فرهنگی و اجتماعی حاکم بر متن و تصویر و همچنین کشف وجوه معناشناختی آن ها، علاوه بر اینکه به تعمیق یافته های مفهومی تصاویر یاری می رساند، از سوی دیگر می تواند نقاط مبهم و ناروشن تفاسیر پیشین را نیز تا حد زیادی شفاف کند؛ چراکه در مواردی برداشت های سطحی، شتابزده و کم لایه ای که برخی مفسّران و منتقدان غیرایرانی ارائه کرده اند به سبب ناتوانی در درک و دریافت مفاهیم متنی و فرهنگی و عناصر کلامی دخیل در تصاویر بوده است.

درادامهٔ بحث پس از یادآوری کلیاتی در باب داستان لیلی و مجنون، به بررسی معناشناختی برخی از نگاره های این داستان و بررسی تطبیقی نشانه های تصویری و کلامی در آن پرداخته شود.

گذری بر داستان لیلی و مجنون

مثنوی لیلی و مجنون که از کهن ترین داستان های عاشقانه است، موضوع عشق جوانی است از طوایف عرب با نام قیس بن ملوح بن مزاحم عامری ملقب به مجنون که به لیلی بنت سعد عامری دل می بندد. عاشق و معشوق هر دو از قبیلهٔ بنی عامرند. داستان با عشق زمینی آغاز می شود و با عشق معنوی و جاودانی که ناکامی از مقدمات و لوازم آن است، پایان می پذیرد[۶].

در اصل، این داستان بسیار کوتاه، ساده و کم حادثه بوده و وقایع آن از لحاظ فنّ داستان نویسی از پیوستگی و نظمی خاص پیروی نمی کرده است. ناقلان و گردآورندگان اولیهٔ داستان لیلی و مجنون به هیچ وجه در بند هنر داستان پردازی و اصول آن نبوده اند، بلکه تنها اشعار پراکنده ای منسوب به مجنون، شاعر عاشق پیشهٔ اهل نجد را نقل کرده اند. پس از گذشت زمان، کم کم وقایع ناپیوستهٔ این اشعار رنگ افسانه به خود گرفته است. بسیاری از شاعران عرب از این داستان نقل کرده اند و پیش از نظامی برخی شاعران پارسی گوی چون رودکی (متوفی ۳۲۹ هـ.ق.) و باباطاهر همدانی (قرن پنجم هجری) در آثار خویش از لیلی و مجنون نام برده اند. شاعران دیگری نیز همچون منوچهری دامغانی (قرن پنجم هجری)، رابعه کعب قزداری، امیر معزّی، قطران، مسعود سعد، ابوالفضل مسرور بن محمد طالقانی و... نیز از لیلی و مجنون یاد کرده اند. حکیم ناصرخسرو قبادیانی نیز در سفرنامه اش از آن دو یاد کرده و وصف خانهٔ لیلی را در حوالی شهر طایف آورده است. اما روایت های زیادی هم هست که حاکی از افسانه ای و غیرواقعی بودن این داستان است. سرانجام اینکه هنوز هیچ سند و مدرکی روشن نکرده است که آیا مجنون و لیلی وجود تاریخی داشته اند یا خیر. با فرض واقعی بودن این دو شخصیت، می توان گفت اشعاری که به مجنون منسوب بوده و در سدهٔ اول هجری در سراسر ممالک عربی رواج داشته است، تا قرن سوم به صورت اخبار و روایاتی در اذهان مردمان محفوظ بوده و سینه به سینه انتقال یافته است؛ تا اینکه در سدهٔ سوم هجری -که دورهٔ تألیف و تصنیف بوده است- به دست محققان و فاضلان در قالب داستان گردآوری شده است. از این دوره به بعد، در بسیاری از آثار ادبی و عرفانی به این داستان اشاره شده است. در قرن ششم هجری، تأثیر گسترده و نفوذ این داستان در ادب ایران به اوج خود می رسد و سرانجام نظامی را بر آن می دارد تا داستان را به شیواترین وضع و بر پایهٔ محکم ترین قواعد داستان نویسی به نظم درآورد. از معاصران نظامی که در قرن ششم به نقل داستان لیلی و مجنون پرداخته اند می توان از امام احمد غزالی (متوفی ۵۲۰ هـ.ق.)، عین القضات همدانی (متوفی ۵۲۵ هـ.ق.) با برداشتی عرفانی از داستان، سنایی غزنوی (متوفی ۵۴۵ هـ.ق.) ادیب صابر ترمذی (اوایل قرن ششم)، رشیدالدین وطواط، انوری ابیوردی (متوفی ۵۸۳ یا ۵۸۵ هـ.ق.)، اثیر اخسیکتی (متوفی ۵۸۶هـ.ق.) و... نام برد. سرانجام، نظامی به دستور شروان شاه اخستان بن منوچهر که قاصدی نزد او فرستاده بود، و به تشویق فرزندش محمد نظامی به سرودن لیلی و مجنون همت گماشت.

بررسی تعدادی از نگاره های داستان لیلی و مجنون

درمجموع داستان لیلی و مجنون با تنوع فراوان حوادث، بستری غنی برای تصویرسازی ایجاد کرده است. مجموعهٔ بسیار متنوعی از تصاویر این داستان باقی مانده است؛ صحنه های نبرد (نبرد نوفلیان با قبیلهٔ لیلی)، صحنه هایی از طبیعت (مجنون و حیوانات در بیابان و دیدار نزدیکان مجنون با او)، نمایی از فضاهای داخلی و خصوصیات معماری (صحنه هایی از مکتب خانه)، تصاویری از مناظر چوپانی و زندگی روستایی (با زنجیر آوردن مجنون به خیمهٔ لیلی)، ترسیم مکان های خاص (مجنون در زیارت کعبه)، صحنه های سوگواری (در سوگ همسر لیلی و زاری مجنون بر مزار لیلی) و... همگی طیف وسیعی از مضامین مختلف را در سراسر داستان به تصویر درآورده است. تنوع بی شمار وقایع داستان به نگارگر فرصت داده است تا مهارت و استادی خود را در هر زمینه ظاهر کند. برخی از این صحنه ها از این قرار است:

۱- مکتب خانه

اگرچه شاعران پیش از نظامی روایات مختلفی دربارهٔ پیدایی داستان نقل کرده اند، گروهی آشنایی لیلی و مجنون را هنگام به

چرا بردن گله می دانند و برخی دیگر نیز آشنایی آن ها را در بیابان و هنگام همراهی لیلی با گروهی از زنان و دختران و ملاقات ایشان با قیس دانسته اند. اما شعرای بزرگ فارسی زبان ازجمله نظامی و دو شاعر پس از او یعنی امیرخسرو دهلوی (متوفی۷۰۵ هـ .ق.) و جامی (متوفی۸۹۸ هـ .ق.) -که با تکیه بر این داستان شاهکارهایی از ادب پارسی را آفریده اند- مقدمهٔ عشق لیلی و مجنون را در مکتب خانه و در دوران خردسالی هر دو دانسته اند. در متن نظامی در زنجیرهٔ اول داستان، پس از شرح مقدمات اولیه وارد مرحلهٔ پویا و اصلی داستان می شویم. در این مرحله شخصیت ها از لحاظ نام و نسب و همچنین برخی ویژگی های ظاهری به شکلی مقدماتی به خواننده معرفی می شود و در نخستین مرحله وضعیت آن ها در بُعد مکانی ویژه ای که نقطهٔ آغازین داستان است، طرح می گردد:

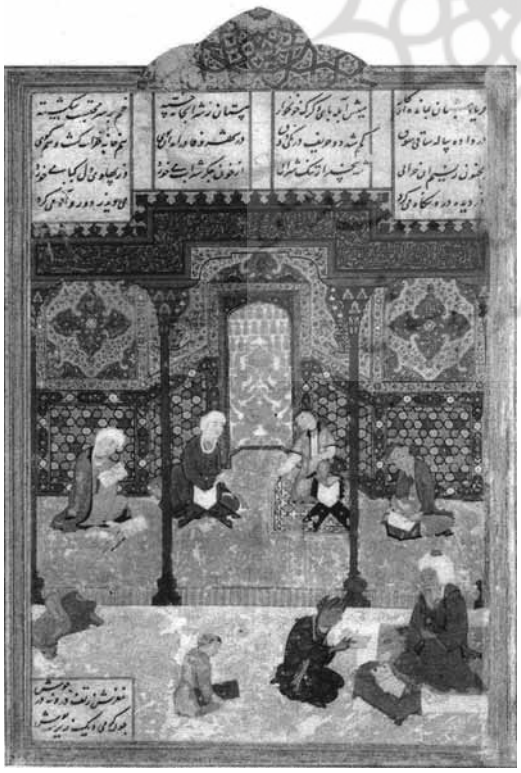
کز هفت به ده رسید سالش — افسانهٔ خلق شد جمالش
شد جان پدر به روی او شاد — از خانه به مکتبش فرستاد
جمع آمده از سر شکوهی — با او به موافقت گروهی
با آن پسران خرد پیوند — هم لوح نشسته دختری چند

شاعر در ادامه پس از ذکر کمالات و جمالات مجنون و لیلی، به مهرِ دوسویهٔ آن ها اشاره می کند و آن ها را در مکتب خانه به تصویر می کشد که همدرسان به تحصیل مشغول اند و عشاق از قید مکتب خود را رهانیده، در فضایی دیگر به درونیات می پردازند:

یاران به حساب علم خوانی — وایشان به حدیث مهربانی
یاران سخن از لغت سرشتند — و ایشان لغتی دگر نوشتند
یاران ورقی ز علم خواندند — وایشان نفسی به عشق راندند

"مکتب خانه" ترسیم کنندهٔ مهم ترین مکان داستان و درواقع محل تغییر وضع عوامل فاعلی از حالت منفعل اولیه به حالت پویای ثانوی است. پویایی در داستان که با مسئلهٔ گذر از مرحله ای به مرحلهٔ دیگر پیوستگی تام دارد، بحث "شدن[۷]" را ایجاد می کند. "شدن پایه و اساس معناشناسی گرماس را تشکیل می دهد؛ به قول این معناشناس، معنا هنگامی پدید می آید که تغییری رخ دهد." [شعیری، ۱۳۸۱: ص۸۱]. پیوستگی و استمراری که در این دگرگونی به ثبت می رسد، در واقع جریان اصلی داستان را رقم می زند که عشق وافر و ماندگار مجنون و لیلی به یکدیگر است.

پس از معرفی مکان داستان و بیان مختصات عوامل این مکان، شاعر به معرفی بُعد دیگری از مکان داستان، یعنی بُعد درونی آن اشاره می کند. این امر نشان از آن دارد که داده های کلامی این بخش از داستان به دو دسته تقسیم می شود: دستهٔ اول که به شناسایی مکان فیزیکی و ملموس و شرح چگونگی قرارگیری عوامل فاعلی داستان (لیلی و مجنون) و دیگران در این مکان می پردازد (برای مثال اشاره به فرستادن قیس به مکتب خانه، جمع شدن گروهی با او در مکتب، مشغول شدن کودکان به تعلیم و تحصیل و سرانجام حضور دختری در جمع پسران دانش آموز)؛ دستهٔ دوم داده ها به شرح وضعیت درونی عوامل اصلی می پردازد و شاعر بدین گونه لایهٔ دیگری را در کشف مختصات داستان به خواننده نشان می دهد (یاران به حساب علم خوانی / وایشان به حدیث مهربانی و الخ). بدین ترتیب، شاعر فضایی دو لایه ای را معرفی کرده که یادآور وجه تمایز بین لیلی و مجنون با سایر افراد و نیز جداسازی مکان آن دو از دیگران است. حضور آن دو در لایهٔ دوم که فضایی نه حقیقی بلکه مکانی ثانوی و مجازی است، نشان دهندهٔ خصلت غیرعمومی و خاص آن ها در عشق و معرّف وجوه تمایز ایشان از ویژگی های سایر انسان هاست که شاعر با درایت تمام توانسته است آن را شرح دهد. از سوی دیگر، نگارگران نیز عموماً با توجه به این گونه نکات ظریف و گاه با بهره گیری از وجوه استعاری شعر، به خلق نگاره هایی برای درج در کتاب پرداخته اند؛ بنابراین همانندی ها و نزدیکی های استعاری کلام شاعر و نقاش در این باره بسیار قابل تأمل است. تصویر شمارهٔ یک نگارهٔ قیس و لیلی در مکتب خانهٔ منسوب



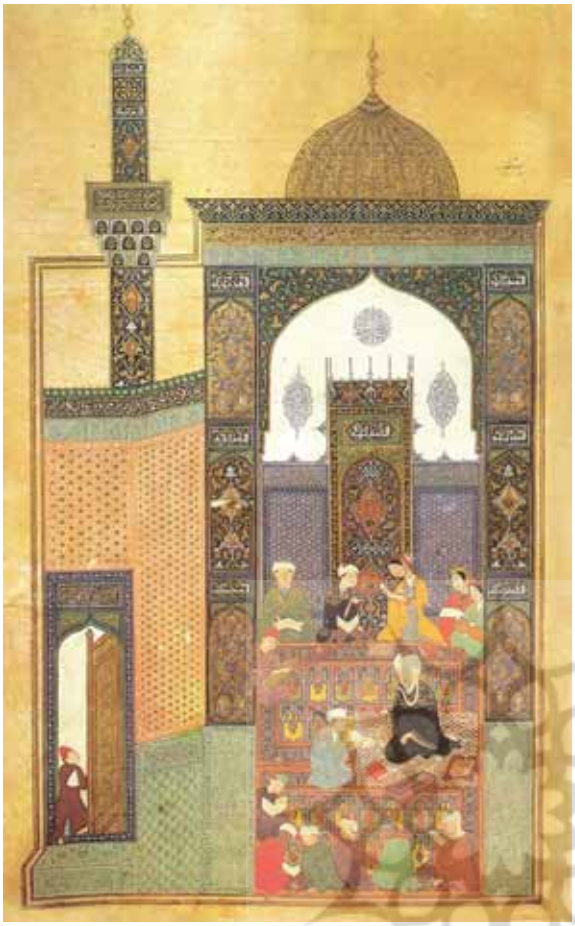
تصویر شماره (۱): قیس و لیلی در مکتب خانه. بهزاد، هرات، آغاز قرن ۱۰ هـ . ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.

به بهزاد است. در اینجا نقاش با ایجاد ارتباطی متناسب و متعادل میان پیکره های انسانی و فضاهای معماری، ترکیب بندی زیبایی خلق کرده است که در آن پیکره ها با تنظیمی استادانه به گونه ای بیضوی گسترش عمق را در فضا ایجاد کرده اند.
همان گونه که دیدیم، شاعر در توصیف مختصات داستانی در نخستین بخشِ آن، به معرفی وجوه تمایز در دو بُعد مکانی پرداخته است. در تصویر شمارهٔ یک نگارگر نیز همچون شاعر در وهلهٔ اول کلیتی از فضای مکتب خانه را با جزئیاتی از پیکره ها و فضای معماری به نمایش گذاشته است. فضایی از یک مکتب خانه که در آن دانش آموزان به فراگیری مشغول اند و استادی با تجربه نیز که در نقطهٔ تأکیدی صحنه قرار گرفته است، به آموزش ایشان می پردازد. تمام این ها بُعد اولیهٔ مکان را به گونه ای که باید باشد القا می کنند. در مرحلهٔ دوم فضای عاشقانه ای که بین لیلی و مجنون ایجاد می شود به صورت مجازی و فضایی غیرقابل رؤیت است که درون فضای مکانی نخست قرار دارد. نگارگر با زبردستی فراوان دو دلداده را در زیر یک طاق و میان دو ستون معماری قرار داده و بدین شکل فضایی ثانویه درون مکان اولیه ایجاد کرده است که قهرمانان داستان در آن جاسازی شده و بدین ترتیب آن ها را از سایرین و به طورکلی از جهان پیرامون جدا کرده است. نگارگر با این ترفند علاوه بر پیروی از نشانه های متنی و ترجمان آن به نشانه های تصویری، توانسته است درایت و استادی خویش را در کاربرد عمیق ترین تمثیلات تصویری به خوبی نشان دهد و بازنمایی ابعاد زبان شاعرانه را به وسیلهٔ تصویر به اجرا درآورد. چنانچه دقت کنیم، نکتهٔ دیگری را نیز در راستای نمایش وجه تمایز دو دلدادهٔ داستان با دیگران در تصویر مشاهده خواهیم کرد؛ در این نگاره تمامی دانش آموزان در حالت مطالعه و یا پرسش از استاد ترسیم شده اند؛ اما لیلی و مجنون در مکالمه ای دوطرفه و فارغ از مکتب خانه به مغازله می پردازند و گویا در دنیایی دیگر و دور از اطرافیان سیر می کنند. نقاش بدین شکل عیناً به پردازش نشانه های متنی در تصویر پرداخته است (...یاران ورقی ز علم خواندند / وایشان نفسی به عشق راندند).
نکتهٔ قابل توجه دیگر در این تصویر، ترکیب بندی بیضوی پیکره هاست. به یاد داریم که نظامی در سرودن تراژدی لیلی و مجنون داستان را با عشقی زمینی آغاز کرد و با عشقی معنوی و جاودانی پایان داد. از نشانه های آشکار دیدگاه عرفانی، حرکات دوّار و چرخشی است. ترکیب بندی های بی شمار بیضوی، دایره ای و حلزونی در نگارگری ایران نشان دهندهٔ وابستگی مفاهیم هنر نقاشی به عرفان اسلامی و اصولاً عشق های معنوی و جاودان است که خود در ریشه های عمیق تری به ادبیات عرفانی پیوند خورده است.
با تجزیه و تحلیل این نشانه مرحلهٔ دومی (مثلاً ترکیب بندی دوّار) و شناخت معانی فلسفی آن، نظریات یلمسلو در تعریف دلالت ضمنی و فرانشانه ها را به یاد می آوریم. به نظر او "در هر زبان رمزگان یا نشانه ها، سازندهٔ زبانی دوم هستند. دالی خاص، مدلولی در ذهن می آفرینند. این هر دو (نشانه) سازندهٔ دالی تازه می شوند که به گسترهٔ دلالت های ضمنی تعلق می گیرد." [Hjelmslev, 1961:p41].
کشف گسترهٔ دلالت ضمنی، مستلزم شناخت بُعد تازه ای از محتوا و یا به عبارت دیگر از نشانه است. برخی نشانه ها بنا به موقعیت فرازبانی خود مدلول جدیدی را می سازند که اصطلاحاً با لفظ "دلالت ضمنی" شناخته می شوند که در زمینه های پیچیده تری به داده های فرهنگی، موقعیت های معناشناسانهٔ یک زبان و... مربوط می شوند. معنای ضمنی و بُعد محتوایی در نشانه ای چون "حرکات دوّار" -که در نگاره های بی شماری ازجمله تصویر شمارهٔ یک مطرح شده است- می تواند نوعی نشانهٔ رمزگذاری شده پنداشته شود که در دایره ای از کارکرد دلالت ضمنی به کار گرفته شده است. به بیان دیگر، این نوع نشانه گذاری در متن، میانجی و واسطهٔ میان ارائهٔ صرفاً روایی تصویر و بُعد مفهومی ـ فلسفی داستان قرار می گیرد و باعث می شود تصویرسازی روایی همچون اثر ادبی، چندمعنایی و درنتیجه نیازمندِ تفسیر معنا شود. نگارگر به یاری ترکیب بندی، رنگ پردازی و سایر عناصر تصویری در عمق بیان خود، همان هدفی را دنبال می کند که شاعر به کمک توصیفات کلامی، استعارات و دیگر آرایه های ادبی انجام می دهد. نکتهٔ قابل توجه دیگر در بحث دلالت ضمنی، شناخت معنایی از سوی مخاطب است. شناخت و درک معانی ضمنی به افق دانش، ویژگی های فرهنگی و ابعاد شخصیتی مخاطب نیز بستگی دارد. از آنجایی که این دسته معانی گاه فراتر از درک مفهومی و پذیرش همگان است، حدود تأثیرگذاری این گونه نشانه های ضمنی نیز در هر مخاطب متفاوت خواهد بود. نقاش و شاعر هر یک درمقام عضوی از جامعهٔ فرهیختهٔ آن زمان به شناخت، گسترش و تولید این نشانه ها پرداخته اند که شاید برای بسیاری از مخاطبان آثارشان، درک این معانی ثانویه به گونه ای دریافت ناشدنی و غریب بوده است. به بیان دیگر و درحدود توصیفی نظری، می توان دلالت ضمنی را پلهٔ دوم دلالت دانست؛ به این معنا که در بررسی ساختاری هر اثر هنری، دلالت معنایی هر نشانه در نخستین مرحله مطرح می شود و سپس در گام بعدی دلالت

ضمنی همچون پیوستی به نشانه، به شناخت بُعد دیگری از آن می انجامد. در این نگاره نیز در وهلهٔ اول معرفی سویهٔ روایی و پدیده های داستانی مورد توجه و تأکید نگارگر قرار گرفته است، سپس نشانه های دستهٔ دوم یا همان دلالت های ضمنی (همچون مثالی که از نشانهٔ ترکیب بندی دوّار ذکر شد) در پلهٔ دوم ظاهر شده و همچون رویهٔ دیگری از مفاهیم، عنصری جدانشدنی در ساختار ترکیب بندی و بیان معانی را ایجاد کرده است. چنانچه بررسی و تحلیل متن یا تصویر فقط در مرحلهٔ اول و در حوزهٔ مطالعاتی روایی و شناخت امکانات معنایی آن رخ دهد، نتیجهٔ بررسی ناکامل و سطحی خواهد بود. بدین ترتیب، شناخت و مطالعهٔ عوامل ایجادکنندهٔ دلالت ضمنی به عنوان حوزه ای از گسترهٔ نمادها، از مهم ترین عناصر نقد نشانه شناختی به شمار می آید. به نظر بسیاری از پژوهشگران، دال جدیدی که در مرحلهٔ دوم شکل می گیرد و تنها به گسترهٔ دلالت ضمنی وابسته است، همواره در حوزهٔ نماد و نمادسازی جای دارد؛ به بیان دیگر، دلالت ضمنی یا نمادسازی از قاعده های اصلی هنرهای تصویری است و این مطلب به ویژه هنگام تأویل تصویر و نقد آن آشکار می شود.

حال نشانه ها را در تصویر دیگری با همین موضوع پی می گیریم. تصویر شمارهٔ دو (لیلی و مجنون در مکتب خانه) که یکی از شاهکارهای تصویری ایران است، در مکتب شیراز و برای نسخهٔ خمسهٔ نظامی در سال ۸۸۱ ق به تصویر درآمده و امروزه، در توپکاپی سرای استانبول نگهداری می شود. در این تصویر عناصر معماری، از یک سو شاخصهٔ اصلی و نشان دهندهٔ مهارت فراوان نگارگر در نمایش ریزه کاری ها و از سوی دیگر ترکیب بندی با تقسیمات بزرگ است.

به کارگیری عمودهای بارز معماری که حالت کلی ترکیب بندی را شکل بخشیده، دلالتی است بر صعود مجنونانهٔ عاشق به سوی معشوق که به گونه ای بر عشق معنوی و ماهیت آن در داستان لیلی و مجنون تکیه داشته است. ترکیبات رنگی در این نگاره به گونه ای است که گویا نگارگر وقایع داستان را یکسره از لحظهٔ نخست تا پایان داستان مدّ نظر داشته است؛ به همین سبب، رنگ ها را با طیفی وسیع از مشتقات قرمز، زرد و سیاه کنار هم نشانده و هماهنگی نهایی را ایجاد کرده و حالاتی از هیجان، شادمانی، عروج، یأس و ماتم پایانی را در مجموعه ای از رنگ های مختلف به نمایش درآورده است. از دیگر بهره گیری های رنگی در این تصویر، می توان به شباهت کاربرد رنگ سیاه در لباس استاد و مجنون اشاره کرد. شاید نگارگر می خواسته مجنون را در مقام استاد راه عشق با استاد و پیر مکتب خانه که بزرگ و آموزنده است، مقایسه، و بر خبرگی



تصویر شماره (۲): لیلی و مجنون در مکتب خانه. شیراز، ۸۸۱ هـ .ق. توپکاپی سرای استانبول.

و اعتبار او تأکید کند. لیلی نیز روشن ترین و درخشنده ترین جامه را در میان جمع بر تن دارد و با تضادی که با رنگ سیاه لباس مجنون ایجاد می کند، به نقطهٔ تأکید دیگری در تصویر بدل شده است. علاوه بر این، انتخاب رنگ زرد لباس او و هماهنگی آن با رنگ پس زمینه و فضای فوقانی تصویر، لیلی را به عنوان نمودی از معشوق حقیقی نشان داده و این گونه او را نشانه و واسطه ای برای دست یابی به عشق معنوی معرفی می کند. در این نگاره نیز همانند تصویر پیشین قهرمانان داستان با قرارگیری در چارچوب، در فضای ثانویه و خاصی که شرح آن گذشت قرار گرفته و بدین ترتیب از سایر پیکره های تصویر متمایز شده اند. امتداد فضای قرارگیری آن ها از بالا، به سمت گنبدی تا آسمان کشیده شده است و به جنبه های الوهیت داستان اشاره دارد. همچنین جای گرفتن پیکره های لیلی و مجنون در بالاترین نقطه ای که پیکره های تصویر قرار دارند، همگی مشخصاتی همچون تصویر پیشین در باب بیان

بلندمرتبگی و مقام بالای آن دو نسبت به دیگران را بازمی نمایند. بدین ترتیب می توان با مقایسهٔ تصاویر به کاربست برخی نشانه ها در میان نگارگران مختلف پی برد. گویی این نشانه ها و نحوهٔ استفاده از آن ها گاه به سنتی خاص در تصویرسازی ایرانی تبدیل شده است.

علاوه بر انطباق الگوهای متنی و تصویری، نکتهٔ دیگر در راهیابی به تفسیر روشن تر در شناخت نشانه ها، بررسی جنبه های معنوی مورد تأکید هنرمند و همچنین رویکرد ذهنی اوست. نگارگر ایرانی تصویر را نه تنها برای روایت داستان، بلکه در دایره ای بزرگ تر از دلالت ها و برای کسب معانی والاتری از آن می آفریند. بینش نقاش ایرانی در این باره را می توان یادآور مباحث طرح شدهٔ نشانه شناختی در اندیشه های اکو دانست. اگر براساس گفتهٔ امبرتو اکو، که نباید نشانه را به کارکرد بسیار محدود آن و صرفاً در یک نظام انتزاعی محدود کرد، به نگاره های ایرانی بنگریم، آن گاه گستردگی این نشانه ها را در نظام های دیگر معنایی روشن تر خواهیم یافت. اکو بر این است که نشانه شناسی دانشی است که با کلّ فرهنگ انسانی سروکار دارد و برای شناخت آن باید به دانش نامهٔ آن فرهنگ مراجعه کرد. بدین ترتیب اکو نشانه را از الگوی صرفاً زبان شناختی آن می رهاند و شرحی از ساختار نشانه در نظریهٔ رمزگان را ارائه می دهد. "نظام نشانه نظامی است گشوده و پویا و نه بسته و ایستا. [...] نشانه صرفاً چیزی نیست که جای چیز دیگری قرار گرفته باشد (و بنابراین معنایی واژه نامه ایی داشته باشد) بلکه چیزی است که باید تفسیر شود. [...] بنابراین الگوی واژه نامه ایی زبان نمی تواند نشانگی نامحدود را توضیح دهد. برعکس، به دانش نامه به شبکه ای بدون مرکز، به هزارتویی که هیچ راه خروجی از آن وجود ندارد، یا به الگوی استنتاجیِ پایان ناپذیری که بر روی عناصر نوینی گشوده است، مربوط می شود." [لچت، ۱۳۸۳: ص۱۹۳-۱۹۴]. او می گوید رمزگان می تواند بیان را با محتوا مرتبط کند و نقش نشانه ای در اینجا پدید می آید؛ یعنی نقش نشانه ای زمانی تحقق می یابد که دو نقشگر (بیان و محتوا) با هم پیوند خورده باشند و به نوعی همبستگی دوسویه دست یابند. هر نقشگر از سوی دیگر می تواند با نقشگر دیگری رابطهٔ همبستهٔ جدید ایجاد کند؛ بدین ترتیب نقش نشانه ای تازه ای ایجاد خواهد شد. بنابراین به باور اکو، نشانه ها نتیجهٔ مشروط قوانین رمزگانی هستند که موجب پدید آمدن همبستگی های ناپایدار و گذرا میان عناصر بیان و محتوا می شوند[Eco, 1979: p48]. بدین ترتیب و بر پایهٔ این نظریات، برای دست یابی به معنا و تفسیر درست نشانه ها در نظامی چون نگارگری ایرانی، نباید فقط تحلیل و تفسیر را به نشانه های تصویری این نظام محدود کرد، بلکه با شناخت و بررسی عوامل متغیر دیگری که بیرون از نظام تصویری و به عنوان رمزگان فرهنگی بر ساختار نگاره تأثیر داشته اند، می توان تفسیر را به سمت کامل تر و دقیق تر شدن سوق داد. برای مثال ما با در نظر آوردن عناصر فرهنگی ای همچون پیش زمینه های عرفانی و اصول تصوف که در بیان داستان و همچنین خلق تصاویر مورد نظر شاعر و نقاش بوده است، می توانیم به کشف رمزگان درونی آن اثر از منظر نظام دانش نامه ای - همان گونه که اکو از آن یاد کرده است- دست یابیم. با بررسی بیشتر این تصاویر درمی یابیم که در یک نگاره، تمامی عوامل با دقت بسیاری به هیئت نمادها و نشانه هایی درآمده اند که همگی در جهت دست یابی به یک هدف می کوشند؛ هدفی که شاعر پیشتر آن را برای نقاش تعریف کرده است: بیانی معنوی در قالب عشقی انسانی.

۲- ملاقات خویشاوندان با مجنون در بیابان

در داستان نظامی پس از آنکه قیس در عشق لیلی، بی پروا از تمامی نظام های جامعه می گریزد و سر به بیابان می نهد و لقب مجنون می گیرد، پیکرهٔ اصلی داستان شکل می پذیرد. بیشتر رخدادهای داستان در قالب محیطی خارج از جامعه، تمدن و انسان و فارغ از قواعد معمول اجتماعی رخ می دهد. در این بین، دوستداران مجنون گاه گاهی به دیدارش می آیند. آنان اغلب از نزدیکان مجنون اند: پدر، سلیم عامری (دایی مجنون)، مادر مجنون، جوانمردی به نام نوفل، زید ندیم لیلی و مریدی به نام سلام بغدادی که در رکابداری مجنون می کوشد و همچنین قاصدی که پیغام لیلی را به مجنون می رساند. اما آنچه در این دیدارها از لحاظ تصویری، بیش از سایر بخش ها مورد توجه نگارگران واقع شده، ابیاتی است که شاعر در توصیف دیدار پدر و یا دایی مجنون از او در بیابان سروده است؛ به ویژه نمایش گفت وگوی مجنون و سلیم باشد از آنجایی که این گفتار در داستان حامل اندیشه های عمیق عرفانی و روشن کنندهٔ وجوه معرفت شناختی کلام مجنون است- این صحنه را به یکی از نقاط کلیدی و مهم چه در داستان و چه به تبع آن در تصاویر بدل کرده است.

در صحنهٔ دیدار سلیم از مجنون که حاوی پیام های معرفت شناسانهٔ داستان و تأکید بر جنبه های معنوی عشق مجنون است، حقایق به گونه ای بیان می شود که سلیم را تحت تأثیر قرار می دهد و او از چشمهٔ معرفتی که مجنون نشانش می دهد، جرعه ای می نوشد. تصویر شمارهٔ سه: دیدار سلیم با مجنون در بیابان، نگاره ای با همین موضوع است. نشانه ها

تصویر شماره (۳):دیدار سلیم با مجنون در بیابان، مکتب بهزاد، قرن ۹ هـ .ق. کتابخانه جان رینالدز، منچستر.

در این نگاره بر پایهٔ متن و با توجه به جنبه هایی از حقیقت شکل گرفته است که در داستان مجنون بر سلیم آشکار می کند. مجنون طبق سنت و با نشانهٔ آشکار خود، یعنی لاغری و برهنگی در این تصویر نیز همچون غالب نگاره های داستان حضور یافته است. فضای بیابان با فام های خاکستری رنگی و با پختگی تمام با سبکی پیرو سبک بهزاد ترسیم شده است. سلیم که تقریباً در میانهٔ تصویر جای گرفته، در حال گفت وگو با مجنون است و بر اساس داستان در این گفت وگو نشانه های معرفتی در عشق مجنون بر او روشن می شود. این مفهوم توسط سایر نشانه های تصویری دیگر نیز تلویحاً بیان می شود. اگر دقت کنیم، غزالی را در قسمت پایینی کادر تصویری در امتداد پیکرهٔ سلیم می بینیم که از آب چشمهٔ جاری در محل می نوشد. جایگیری غزال در این حالت و دقیقاً در امتداد پیکرهٔ سلیم، نمادی از حسّ معرفت شناختی سلیم در این بخش است و به این معنا اشاره می کند که سلیم نیز در حال نوشیدن از چشمهٔ زلال حقیقت و بهره مندی از آن است. نکتهٔ جالب توجه دیگر، زمانمند نبودن تصویر است. این حالت در نگاره های دیگر با مفاهیم عرفانی نیز دیده می شود. در قسمت فوقانی کادر تصویر درختانی در حالت های فصلی مختلف ترسیم شده است. درخت سمت راست در زیر کتیبهٔ فوقانی نشان دهندهٔ پرباری درخت در تابستان است. در سمت چپ آن درخت خشک و بی برگی نقش شده که نماد زمستان است. درختان بهاری و پاییزی نیز به طور مشخص به ترتیب در امتداد بالایی پیکره های سلیم و مجنون واقع شده است. تمام این ها به یقین بر زمانمند نبودن و آرمانی بودن زمان و مکان وقوع داستان تأکید دارند. نگارگر توانا در اینجا توانسته است وجوه معنوی و فراطبیعی داستان را به خوبی به نمایش گذارد. نماد دیگری نیز شخصیت های تصویر را در قیاس با هم معرفی کرده است. هنگامی که به درختانی که در پس زمینه و در بالای سر دو پیکره قرار گرفته اند نگاه می کنیم، در امتداد بالایی هر پیکره درختی می بینیم که گویا معرّف وضعیت و حالت آن ها در قیاس با یکدیگر است. درخت پشت سر مجنون نمودار درختی تنومند در فصل خزان است و بر حالت پختگی، ثبات و قوّت عشق و معرفت او تأکید می کند. درخت دیگر که معرّف شخصیت سلیم است و در پس زمینه تقریباً در امتداد فوقانی پیکرهٔ او قرار گرفته، نسبت به درخت قبل جوان تر، شکننده تر و کم ثبات تر است و در فصل بهار، سرآغاز هستی دوباره، تصویر شده است. این دو در مقایسه با هم، دقیقاً دو شخصیت داستان را با یکدیگر می سنجند و وضعیت درونی و معرفتی آن دو را معرفی می کنند. در این زمینه، باید بحث آفرینش معنا در مناسبات درون بافتی از منظر گرماس را به یاد آوریم. گرماس می گوید باید معنا را با تمرکز بر شبکه تولید شده درون بافت بررسی کرد نه فقط با تکیه و تأکید بر عنصری مستقل و خارج از بافت. "[هر نشانه] می تواند در روابط بافتی مختلفی حضور داشته باشد و با تغییر بافت و زمینه معنای آن نیز می تواند تغییر کند." [دینه سن، ۱۳۸۰: ص۱۲۲]. اگر نظریه گرماس را در این نگاره دنبال کنیم، به روشنی کاربرد آن را در نقد تصاویر خواهیم یافت. چنانچه در این نگاره درختان و معانی تلویحی آن ها را در نظر آوریم، می بینیم که تنها در درون بافت و با تمرکز بر مناسبات شبکه عناصر درون بافتی می توان ارتباط بین معنای درختان و شخصیت های داستان را دریافت؛ یعنی این عناصر تنها در ارتباط با هم و درون بافت حامل چنین مفاهیمی خواهند بود و اگر آن ها را مستقل از یکدیگر و خارج از بافت تصور کنیم، تنها درختانی ساده هستند و بر مفهوم خاصی دلالت نمی کنند. به عبارت دیگر، هر عنصر (درخت) به واسطه حضور دیگری و به سبب تفاوت با آن، دارای مفهوم ثانویه می شود؛ همان گونه که گرماس در نظریات معنا شناختی خود بیان می کند: "ساختار بنیادین معنا عبارت است از وجود

هم زمان دو [یا چند] عنصر و رابطهٔ بین آن ها، یک عنصر به تنهایی نمایانگر معنایی نیست؛ زیرا دو عنصر بایستی وجود داشته باشند و این دو عنصر بایستی به گونه ای وجود داشته باشند که رابطهٔ بین آن ها نشانگر تفاوت آن ها باشد." [همان، ص۱۱۷]. ارائه چنین نشانه هایی علاوه بر اینکه وجوه معناشناختی داستان را نشان می دهد، پردهٔ دیگری از زبردستی نقاش آن را در نمادگرایی جلوه گر می کند. بر بالای هر دوی این درختان پرندگانی تصویر شده و در روی درختِ مجنون پرنده ای لانه کرده است؛ اما پرنده ای که بر فراز آسمان در حال پرواز است گویا قصد دارد بر روی درختِ سلیم فرود آید. شاید بتوان این پرندگان را نماد و نشانه ای از الهامات معنوی در اندیشه ها و گفته های مجنون و سلیم دانست. بی شک، این همه نماد و نشانه در بیان عرفانی بودن این صحنه نمی تواند تصادفی و بی منظور نقش شده باشد. نکتهٔ قابل توجه دیگر در تأیید آرمانی و عرفانی بودن صحنه، انتخاب رنگ آبی آسمانی برای بستر و زمینهٔ کادر است (محلی که زمین صحرا را نمایش می دهد) که به یقین بی دلیل انتخاب نشده است. این انتخاب که به ندرت در سایر نگاره ها دیده می شود، به وجوه آسمانی بودن عشق مجنون و گفتار حقیقت جویانهٔ او در این صحنه تأکید می کند. گویا این واقعه نه در صحرا و نه در زمین، بلکه در ملکوت اعلی و در طبقات آسمان رخ داده است. همان گونه که دیدیم، عوامل زیادی در تصویر گرد آمده تا هر چه محکم تر بر جوانب معنوی، عرفانی و حقیقی داستان تأکید کند و آن را به گونه ای تلویحی برای مخاطب هوشیار و نکته سنجی که در آن زمان با اصول معنویت و نمادهای عرفانی آشنایی داشته است، روشن کند. در اینجا نگارگر به بهترین شکل ممکن توانسته است جنبه های پنهان معنوی داستان را دریابد و آن را به گسترهٔ نمادهای تصویری ترجمه کرده، به گویاترین زبان نقل کند. برای درک این نمادهای تصویری مطمئن ترین و شاید تنها راه این است که نشانه ها را در متن مورد نظر جست وجو کنیم و در تطبیق این دو حوزه راهی مطمئن برای شناخت بهتر تصویر و کشف لایه های معنایی آن پیدا کنیم. به گفته بارت، نشانه ها میانجی ای هستند که افاده کننده جنبه های التزامی فرهنگ اند. بدین سبب، وجود این نشانه ها روشن کننده فرهنگ عارفانه حاکم بر ذهنیت هنرمند، ازجمله شاعر و نقاش است.

نگاره های بسیاری از موضوع دیدار با مجنون در ادوار مختلف تاریخ هنر ایران نگاشته، و سبب شده است تا این بخش از داستان لیلی و مجنون به موضوعی شناخته شده در تاریخ نگارگری ایران بدل شود.

تصویر شمارهٔ چهار: لیلی و مجنون در نخلستان، نگارهٔ دیگری از داستان لیلی و مجنون را نشان می دهد که در آن قهرمانان داستان با همراهی شخصی دیگر در فضای یک نخلستان ترسیم شده اند. همان گونه که اشاره شد، در داستان نظامی دیدار از مجنون در بیابان توسط پدر و دایی او، سلیم عامری، در چند مرحله صورت پذیرفته است. نگارگران در ادوار مختلف نیز بارها بر پایهٔ روایت داستان تصاویری از این صحنه ها را به نقش درآورده اند. مطالعهٔ دقیق در تطبیق متن و تصویر، روشن کنندهٔ شناسه ها و ابهام ها در این گونه نگاره ها خواهد بود که متأسفانه تاکنون به صورت جامع و مشخص انجام نشده است. شناخت نادقیق در دو سوی این طیف و عدم تطبیق عناصر مفهومی در آن دو هنر (ادبیات و نقاشی) موجب درک نادرست و فهم ناکامل ما از برخی از این تصاویر شده است. تصویر شمارهٔ چهار مصداقی از این تفاسیر شتابزده و سطحی را نشان می دهد که در برخی از کتاب های تحقیقی تاریخ هنر ایران وارد شده است. پژوهشگرانی چون کورکیان و سیکْر در پژوهشی که در باب هفت قرن نگارگری ایران انجام داده اند

تصویر شماره (۴): لیلی و مجنون در نخلستان، شیراز، حدود ۸۸۱ هـ.ق. توپکاپی سرای استانبول.

[نک: کورکیان، و سیکر، ۱۳۷۷] در توصیف این نگاره تنها به توضیحات مختصری از اوضاع و احوال مجنون بسنده کرده‌اند: "... در نظر عاشقان سرخورده، بیابان همچون پناهگاهی تسلی بخش می نماید؛ واحه، این عطای عرضه شده بر عطش زدگان از جانب طبیعت، همچون سرآمد تسلّی هاست. مجنون رانده شده از سوی مردمان میهمان عزیز جانوران می گردد، با آن قلب مهربان و پوست نوازشگرشان، نخل ها نیز با رویش شباب آسای خود مجنون را به زیر سایهٔ حمایت و ملاطفت می گیرد." [کورکیان، و سیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵].

در اینجا با نشانه های تصویری به گونه ای برخورد شده که گویا مجنونِ رهیده از جامعه به جای اینکه بر اساس داستان به بیابان گریخته باشد، سر به نخلستان سپرده است؛ یا شاید نگارگر ایرانی با تأکید بر مأخذ عربی داستان، در ترسیم بیابانِ سرزمین اعراب بیان خود را به استفاده از نشانه های جغرافیایی و شناسه های بومی در زندگی اعراب منحصر کرده است و آنچه شاعر در فضای بیابانی توصیف کرده، نقاش در نخلستان پربار و میان درختان انبوه رسم کرده است! حال اگر عمیق تر به ماجرای نگاره بنگریم، به نتایج دیگری دست می یابیم. در متن نظامی پس از آنکه سلیم در دومین دیدار خود خبر مرگ مادر را به مجنون می دهد، شاعر با توصیفاتی در شرح حال مجنون داستان را ادامه می دهد و این شرح احوال در ابیات بعدی به نصایحی از جانب راوی داستان بدل می شود. درست در بخش بعدی آن، نظامی داستان را پس از نقطهٔ فرود در توصیف مرگ مادر، با بیان اوج دیگری به فراز می کشاند؛ لیلی پیغام می فرستد و مجنون را به دیدار فرا می خواند. پاره‌ای از ابیات این بخش چنین است:

لیلی به در آمد از کوی — مشغول به یار و فارغ از شوی
می جست کسی که آید از راه — باشد ز حدیث یارش آگاه
ناگاه پدید شد همان پیر — کز چاره گری نکرد تقصیر
پرسیدش لعبت حصاری — از کار فلان خبر چه داری
آن وحش نشین وحشت آمیز — بر یادِ که می کند زبان تیز

پیر رهگذر با بیان احوال مجنون در فراق لیلی، دل او را بیش از پیش به خروش می آورد. لیلی گوهری به او می بخشد و او را در پی مجنون می فرستد تا بلکه راهی به دیدار یار بگشاید. او از پیر چنین می خواهد:

نزدیک من آرش از ره دور — چندان که نظر کنم در آن نور
حالی که بیاوری ز راهش — بنشان به فلان نشانه گاهش
نزدیک من آی تا من آیم — پنهان به رخش نظر گشایم

پیر پیغام لیلی را به مجنون می رساند. او که علاوه بر پیغام، جامه و لباس نیز برای مجنون آورده، او را به آمدن نزد لیلی دعوت می کند. مجنون نیز موافقت کرده، هر دو راهی کوی لیلی می شوند. شاعر فضایی را که قرار است مجنون به آنجا رود، از زبان پیغام رسان (پیر) باز می گوید:

نخلستانی است خوب و خوش رنگ
درهم شده همچو بیشهٔ تنگ
بر اوج سپهر سر کشیده
زیرش همه سبزه بر دمیده
میعادگه بهارت آنجاست
آنجاست کلید کارت آنجاست

آن گونه که مشاهده می کنید تا اینجا نشانه های تصویری به طور مشخص به پیروی از نشانه های متنی قرار دارند. چنانچه نشانه های متنی مطالعه و بررسی نشوند، این تصویر به دیدار پدر یا سلیم از مجنون تعبیر می شود و درنتیجه اشتباه های بسیاری در تفسیر آن به وجود می آید. دیدار خویشان مجنون از او در بیابان، در تمامی دوره ها مورد توجه و تأکید نگارگران قرار گرفته و همان گونه که پیش از این نمونه هایی از تصاویر آن بررسی شد، تداوم صحنه پردازی این بخش از داستان در دوره های مختلف هنری ایران به وجود آمده است. اما این نگاره (تصویر شماره۳) به قسمت دیگری از مثنوی لیلی و مجنون مربوط است و واقعه ای را بازمی نماید که در فضای یک واحه و در نخلستانی انبوه اتفاق افتاده است.

پس از آشنایی کوتاه با چگونگی بیان عناصر در متن، اینک نگاره را از نظر بررسی نشانه ها و کشف وجوه افتراق و اشتراک آن با متن بررسی می کنیم. این اثر که به مکتب شیراز متعلق است، در قرن نهم هجری حدود سال ۸۸۱ هـ.ق. نگاشته شده است و امروزه در موزهٔ توپکاپی سرای استانبول نگهداری می شود. ساختار ترکیب بندی در این نگاره به نوعی خاص ترسیم شده است؛ خطوط عمودی و قدرتمندی که سراسر کادر تصویری را پوشانده اند، حرکتی رو به بالا را تداعی می کنند. این حرکت که در قسمت بالا به برگ های سرزنده و ثمر بخش درختان پیوسته است، به گونه ای وضعیت عشق را در این داستان بازگو می کند. افق رفیع که از نشانه های تصویری مکتب شیراز است، در اینجا به فراخ جلوه دادن نخلستان و فضای حاکم بر آن یاری می رساند. ملاقات افراد در میان این درختستان چنان رخ نموده است که هر کدام از پیکره ها در حالتی نیمه پنهان به پشت تنهٔ یکی از درختان پناه آورده اند. این ترفند به نگارگر فرصت داده است تا به نوعی فضاسازی تصویری دست یابد. پیکرهٔ لیلی با جامهٔ زرد در فاصله ای دورتر و در کنارهٔ سمت راست کادر، نظاره گر ماجراست. نکتهٔ جالب

توجه در تأکید نقاش بر حضور لیلی، پنهان کردن او در پشت درختی است که تیره تر از سایر درختان رنگ آمیزی شده است و بدین ترتیب با ایجاد کنتراست رنگی و تمایز از سایر درختان، توجه بیننده را به این بخش از تصویر جلب می کند. تمامی اجزای داستان به استثنای لیلی، یعنی مجنون، مردی که با او گفت وگو می کند و حیوانات نشسته در اطراف آن ها در ترکیب بندی دایره ای ناکامل شکل گرفته اند؛ این حالت به خوبی پاسخ دهنده به خطوط پی درپی و قدرتمند عمودی است که سراسر تصویر را پوشانده اند. فاصلهٔ لیلی از دیگران باعث شده است تا او در خارج از این ساختار مدّور ترسیم شود؛ این حالت به پیروی از پاره ای دیگر از ابیات این بخش پدید آمده است:

زان سوتر یار خود به ده گام آرام گرفت و رفت از آرام
فرمود به پیر کای جوانمرد زین بیش مرا نماند ناورد
زین گونه که شمع می فروزم گر پیشترک شوم بسوزم
شویی است مرا و گرچه خفته است این حال نه از خدا نهفته است

در ادامهٔ داستان، ابیاتی آمده است که از زبان مجنون و به صورت پیغام هایی برای لیلی سروده شده است و لیلی که در جایگاه خود دورتر از مجنون نشسته، به این اشعار عاشقانه و عارفانه گوش می دهد. این نگاره از مصادیق بارز بهره مندیِ جزء به جزء نشانه های تصویری از عناصر متنی داستان است. خلاقیّت نقاش در اینجا در به کارگیری نشانه های متنی در حوزهٔ هنر تصویری، در مرتبهٔ بسیار بالایی قرار گرفته است. متن داستان در این بخش، به گونه ای است که فضای نگارگری سنتی با آن تا حد زیادی ناآشنا و غریب است. ترسیم نخلستان با آن همه عمودهای درختان، ترکیب بندی خاصی ایجاد کرده که در سوابق هنری ایران همتا ندارد؛ دیگر نه از ریزه کاری های معماری، نه از مناظر فراخ طبیعی و نه از صحنه های پرحرکت نبرد ـ که معمولاً پیرو قوانین و سنن خاص هنری تصویر می شوند ـ اثری نیست. فضای واقعهٔ داستانی، ترکیب بندی منحصربه فردی را پدید آورده است. این ترکیب بندی جدید با وجود دشواری اجرا، عرصه ای تازه از بیان را برای نگارگر فراهم آورده است. از نکات جالب توجه در این تصویر می توان به بهره گیری نگارگر از خواص معنایی رنگ ها اشاره کرد که به گونه ای کاملاً نمادین شکل گرفته است. علاوه بر انتخاب تیره ترین رنگ تنهٔ درختان برای درختی که لیلی در پس آن پنهان شده و پیشتر نیز به آن اشاره شد، می توان نمونه های دیگری را درباب خلاقیت نگارگر در استفاده از رنگ مشاهده کرد. آسمانی که به رنگ طلایی در پس افق رفیع به تصویر درآمده، با رنگ جامهٔ لیلی و خوشه های طلایی خرما هماهنگ شده است. درختان با پرباری و پرثمرگی خود حالتی از فضای آرمانی را ایجاد کرده اند و پرندگانی که در آسمان به پرواز درآمده اند، در امتداد عمودی جایگاه مجنون در زمین ترسیم شده اند. جامهٔ آبی مجنون علاوه بر اینکه نمادی از تقدس و پاکی اوست، رنگ لاجوردی آسمان را نیز به یاد می آورد؛ لیلی نیز که در جامهٔ طلایی خود نمودی از درخشندگی خورشید است، بی ارتباط با مجنون نمانده است. اما ظریف ترین و خلّاقانه ترین گزینش رنگی، در انتخاب رنگ جامهٔ پیغام رسان است که بسیار قابل تأمل است. این مرد میانسال که در داستان واسطهٔ دیدار لیلی و مجنون و پیام رسان دو جانبهٔ آنان است، سرانجام شرایط پیوند دیداری میان دو دلدادهٔ داستان را فراهم می آورد. نقشی که او میان دو قهرمان ایفا می کند، وی را به واسطه ای تمام عیار تبدیل کرده است. او نه کارگزار لیلی است و نه فرمانبر مجنون، بلکه واسطه ای است که برای وصال آن دو می کوشد و بی آنکه جانب یکی را بگیرد و دیگری را فرو گذارد، به یاری کامل هر دوی آن ها همت گماشته است. نگارگرِ این صحنه که به درک صحیح و کاملی از نقش این واسطه رسیده است، با مهارتی تمام و بیانی نمادین نقش میانجیگری او را در تصویر با انتخاب رنگ جامگان آن سه بیان کرده است. لباس سبز رنگ مرد میانسال، واسطهٔ رنگی آبی و زرد جامگان مجنون و لیلی است. بدین ترتیب، نگارگر با استفاده از این ترفند زیبا، در بیان نقش میانجی بودن او تأکید بسیار ظریف و مؤثری داشته است.

در مجموع، این نگاره زبان استعاری نقاش را در وسیع ترین شکل خود در کاربرد تمامی نشانه ها و جزئیات تصویری جلوه گر ساخته است. به کارگیری استعارات، نمادسازی های گسترده و بهره گیری دقیق از معانی رنگی، همگی نشان دهندهٔ درک بالای نگارگر از قوانین تصویری و همچنین ماهیت نماد و نشانه است.

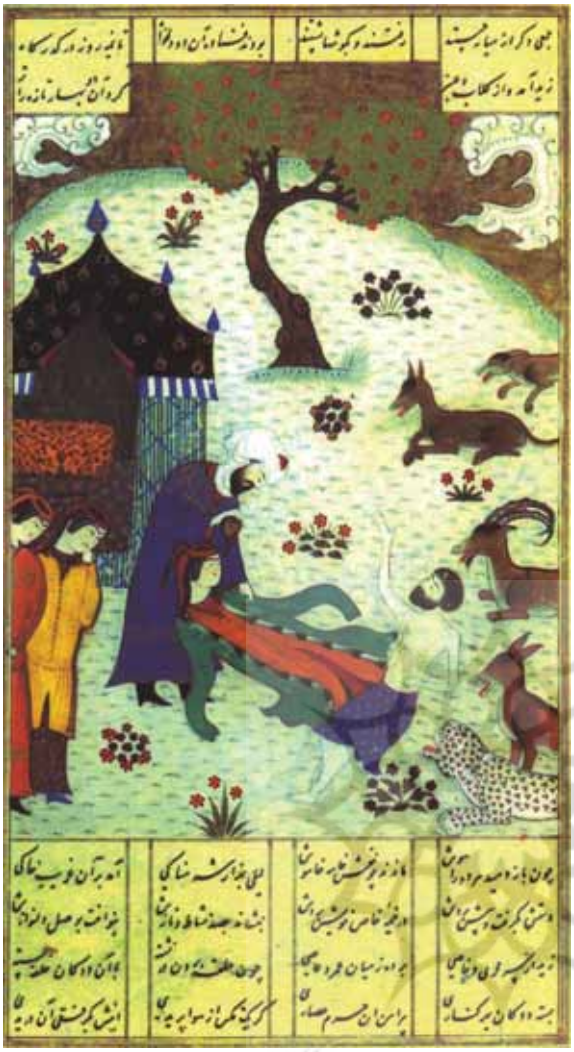
۳- از هوش رفتن لیلی و مجنون

در متن داستان آمده است که لیلی و مجنون، که پس از مدت ها فراق فرصت دیدار یکدیگر را می یابند، در نخستین لحظهٔ دیدار از هوش می روند و بر زمین می افتند. نظامی پس از توصیف احوال لیلی و تقاضای او از زید برای دیدار مجنون و آمدن مجنون به سرای لیلی به همراه لشکری از جانوران و... داستان را این گونه ادامه می دهد:

از خیمه برون دوید بی خود [لیلی]
نز دام هراس داشت نز دد
در پای مسافر خود افتاد

چون سبزه به زیر پای شمشاد
مـجنون چو جمال دلستان دید
در پردهٔ پای خویش جان دید
بـر زد شغـبی سپهر فـرسای
او نـیـز بـیـوفـتـاد از پـای
آن زنده ولـیک جـان سپـرده
وین جان نسپرده لیک مرده
افـتاده دو یـارِ هـوش رفـته
آواز جـهان ز گـوش رفـته
گـرد آمده آن ددان خـون‌ریز
کـرده به هلاک چنگ را تیز
پـیـرامـن آن دو یـار خـسـته
چون چنبر کوه حلقه بـسته

صحنهٔ از هوش رفتن دلدادگان، که بیانگر روشن‌ترین مظهر نیروی عشق است، در بسیاری از آثار ادبی و هنری به اشکال گوناگون آمده است؛ برای مثال در دیوان خواجوی کرمانی در داستان همای و همایون، مدهوش شدن همای با دیدن تصویر همایون و همچنین در کتاب مجالس العشاق اثر کمال الدین حسین گازرگاهی، بی‌هوشی سلطان محمود غزنوی و محبوبهٔ او در دیدار یکدیگر و موارد دیگری نشان دهندهٔ ابعاد معنوی عشقی است که توسط قهرمانان داستان متجلی می شود. "بی‌هوشی بیانگر حالت سرخوشی و وجدی است که از دیدار محبوب حاصل می‌آید و در نزد عرفا مظهری از معرفت نسبت به مقام ذات خداوندی تلقی می‌شود." [رحیموا، و پولیاکووا، ۱۳۸۱: ص۳۱۸]. در داستان لیلی و مجنون نیز شاعر با طرح این حالت، داستان را به سوی نشانه‌های عرفانی سوق داده و عشق میان آن دو را از احساسات بشری مبرّا دانسته است. همچنین علاوه بر استفاده از کاربست نشانه‌های معنوی-عرفانی همچون بی‌هوشی و مستی آن دو از یک سو و پیوند درندگان با انسانی که از شهوات حیوانی رهیده از سوی دیگر، در ابیاتی آشکارا این حالت عارفانه و نوع عشق معنوی آنان را توصیف کرده است. از آنجا که بیان هنری نگارگر نیز همچون شاعر تمایل به حقیقت جویی و مفاهیم عرفانی دارد و همان گونه که پیش از این نیز اشاره شد، فضای مشترک فکری ای که ذهنیت هنرمند از جمله شاعر و نقاش در آن شکل پذیرفته، از ریشه‌های آرمانی برخوردار است؛ در نتیجه، نگارگر نیز همپای شاعر به کاربرد این گونه نشانه‌های آرمانی در تصویر تأکید کرده و اگرچه گاه نشانه‌ها را کاملاً دقیق از متن دریافت نمی‌کند، با وجود این همواره می کوشد به خلق اثری نمادین و سرشار از نشانه‌ها بپردازد و بدین ترتیب



تصویر شماره (۵):دیدار لیلی و مجنون، شیراز، ۸۹۷ هـ. ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.

معناهای چندسویه در نگـاره ایجاد کند.

تصویر شماره ۵ یعنی دیدار لیلی و مجنون، این واقعهٔ عارفانه را از داستان نظامی به تصویر کشیده است. این نگاره در مکتب شیراز حدود اواخر سدهٔ نهم هجری و احتمالاً به سال ۸۹۷ هـ.ق. به تصویر کشیده شده و امروزه در کتابخانهٔ دولتی لنینگراد نگهداری می شود. در این اثر بنا بر سنت نگارگری مکتب شیراز و به پیروی از نمونه‌های سنتی از این داستان، مجنون با سر برهنه و صورت پوشیده از ریش سیاه و انبوه تصویر شده است؛ درحالی که در نگاره‌های مکتب هرات، که متعلق به همین زمان است، این نشانه‌ها دیده نمی شود و مجنون بیشتر در هیئت مردی جوان به نمایش درمی‌آید. بارزترین نشانهٔ شخصی مجنون، یعنی برهنگی و لاغری او در این نگاره با تأکیدی خاص ترسیم شده است. نقاش با

استفاده از خطوطی نمادین، حالت بیرون زدگی دنده ها و لاغری بیش از حد او را به گونه ای اغراق آمیزتر از سایر نگاره ها به نمایش درآورده است. در سمت راست تصویر و در اطراف پیکرهٔ ازهوش رفتهٔ مجنون شماری از حیوانات وحشی نقش شده که به منزلهٔ همراهان مجنون در کنار او قرار گرفته اند. در سمت چپ زید سعی در هوشیار کردن لیلی دارد و با گلاب پاش کوچکی که در دست گرفته، به صورت او گلاب می افشاند؛ بدین ترتیب با ظرافت هر چه تمام تر نشانهٔ متنی دقیقاً توسط نگارگر اجرا شده است:

زید آمد و از گلاب و عنبر کرد آن دو بهار تازه را تر

در سمت چپ نگاره علاوه بر زید، پیکرهٔ دو زن در قالب نظاره گران صحنه ترسیم شده است و در اینجا برخلاف دقتی که نگارگر در کاربرد نشانهٔ مربوط به موقعیت و عملکرد زید به کار برده است، این نشانه در متن دیده نمی شود. در متن داستان چنین آمده است:

ز انبوه ددان بدان گذرگاه نظاره نیافت در میان راه
ز آنان که در میان دویدند شخصی دو سه را ددان دریدند
باقی دگر از میانه جستند رفتند و به گوشه ها نشستند

آن گونه که می بینیم در تصویر شماره ۵ نقاش توجهی به این قسمت از متن ندارد و حضور اشخاص دیگری را در حالت نظاره کنندگان بر صحنهٔ بی هوشی لیلی و مجنون به تصویر درآورده است. نشانهٔ جالب دیگری که در این نگاره می توان آن را نقد و تحلیل توصیف گرانه کرد و بحث کاربرد نشانه های ضمنی را پیش می کشد، تصویر درخت خاصی است که در نیمهٔ فوقانی تصویر و در میانهٔ کادر دقیقاً در مرکز امتداد عمودی پیکره های لیلی و مجنون نقش شده است. تصویر این درخت تا حدی غیرطبیعی می نماید و با سنت های نگارگری در باب ترسیم درختان نیز هم خوانی ندارد؛ بدین معنا که حالت مشابه آن را در سایر نگاره ها نمی توان یافت. قرینگی در دو بخش بالایی، سبزی و پرباری و مهم تر از همه یگانگی در تنه و دوگانگی در شاخه و بار درخت، حالتی منحصر به فرد در آن ایجاد کرده است. اگر این نشانه را در متن داستان نظامی جست وجو کنیم، در پاره ای از ابیات که به صحنهٔ ازهوش-رفتگی آن دو مربوط است، چیزی نخواهیم یافت. با دقت بیشتر در متن، به ابیات پراکنده ای در بخش های دیگر داستان برمی خوریم؛ برای مثال در گوشه ای از داستان هنگامی که مجنون از خاک دیار لیلی می گذرد و می بیند بر ورقی نام لیلی و مجنون را به هم نوشته اند، با ناخن نام لیلی را می خراشد و نام خود را بر جای می گذارد و در جواب ناظران که علت کار او را می پرسند چنین می گوید:

گفتا رقمی به ار پس افتد کز ما دو رقم یکی بس افتد
من به که نقاب دوست باشم یا بر سرمغز پوست باشم

و در جای دیگر نیز نزد لیلی چنین سخن سرایی می کند:

زین پس تو و من من و تو زین پس
یک دل به میان ما دو تن بس
در خود کشمت که رشته یکتاست
تا زین دو عدد یکی شود راست
چون سکهٔ ما یگانه گردد
نقش دوئی از میانه گردد

در وهلهٔ اول آنچه در روایت نظامی فراتر از سویهٔ داستان پردازی او وجود دارد، تعبیرات عارفانه و ابعاد معنوی بیان عشق در قالب عشقی انسانی است که آشکارا از کمال جویی و خودشکنی برای رسیدن به گوهر راستین عشق خبر می دهد. آنچه در متن نشانهٔ یکی شدن و پیوستگی عاشق و معشوق است، در تصویر نمود دیگری به خود می گیرد تا همان مفهوم را به گونه ای بازنماید که شرایط حاکم بر تصویر ایجاب می کند. تصویر درخت افسانه ای در این نگاره، که ذکر آن گذشت، دیدگاه نقاش را همگام با شاعر در توصیف پیوستگی عارفانهٔ عشاق ظاهر می کند. دو بخشِ به بار نشستهٔ درخت، که در حالتی مساوی نسبت به یکدیگر شکل گرفته اند، حاکی از آن است که دو دلداده با پیشینه و ریشهٔ یکسان و مشترک خود (عشق به هم) حال که به وصال هم رسیده اند، همچون شاخه های سبز و پربار درخت انبوهی از ثمر را دارا شده اند. از خود گذشتن، یکی شدن و نابودی در عشق که در جای جای روایت نظامی با تعابیر عارفانه به چشم می خورد، در هنر تصویری ویژگی خاصی یافته و بیانی بسیار استعاری به خود گرفته است.

در اینجا، در پی مواجهه با زبان کاملاً استعاری نقاش، نظریات رومن یاکوبسن را در معرفی بُعد استعاری و مجازی آثار هنری به یاد می آوریم. به عقیدهٔ یاکوبسن "استعاره امکان معرفی دالی را به جای دال دیگر چنان پیش می کشد که همان معنای مورد نظر به دست آید." [احمدی، ۱۳۸۳: ص۳۲۹]. به معنای دیگر، استعاره مبتنی است بر شباهت میان عناصر و از این رهگذر کاربرد استعاره را می توان در قوهٔ انتخاب و جانشین-سازی عناصر معنایی برشمرد. این گونه توانایی در به کار بردن عناصر جایگزین شونده سرانجام به نوعی کارکرد زیبایی-شناختی در اثر هنری می انجامد. یاکوبسن برخی هنرها را به استعاره و شماری دیگر را به مجاز متکی دانسته است. او در این باره مکتب رمانتیسم و سمبولیسم را بر پایهٔ استعاره می داند و در مقابل رئالیسم را دارای پیوندهای تنگاتنگ با مجاز

برمی شمرد. در جنبش های رمانتیسم و سمبولیسم فرایند استعاری اولویت دارد؛ به این معنا که در این مکاتب رویکرد استعاری بیان برتری دارد. از آنجایی که نگارگری ایرانی بیانی رمزآمیز و نمادپردازانه دارد، بنابراین طبق نظریهٔ یاکوبسن وجه استعاری این هنر غالب است و باید مورد توجه قرار گیرد. نحوهٔ بیان استعاری نگارگر با توجه به مفاهیمی که شاعر در داستان به کار برده است، حاکی از خلاقیت بسیار نقاش در انتخاب و جانشینی نشانه های تصویری، و تبدیل نشانه های متنی به نشانه ها، یا به عبارت دیگر، به استعارات تصویری است.

نتیجه گیری

همان گونه که در تحلیل این تصاویر مشاهده می شود، نگارگر ایرانی با به کارگیری نشانه های قراردادی به بازآفرینی نمونه های آرمانی می پردازد. علاقهٔ او به استفاده از زبان تمثیلی به ایجاد نمونه هایی نمادین انجامیده است که کلام دراماتیک و وجوه مختلف پیام شاعر و نقاش در آن تجلی می یابد. این نوع بیانِ عمیق و تمثیلی بی شک نیازمند زبانی سمبولیک و بهره مند از استعارات است. نگارگر ایرانی در به کارگیری این زبان عملکردی واقعاً استادانه داشته است و به این سبب بحث نشانه شناسی در حوزهٔ مطالعات نگارگری بسیار جذاب و قابلیت پژوهش در آن بسیار گسترده است. از سوی دیگر، تقلیل و تحدید اثر نقاشی تنها به منشأ موضوعی، طبقه، گروه و دیگر خصوصیات اثر یا خالق آن، هرگز نمی تواند چندگانگی های معنایی اثر را به خوبی تبیین کند؛ اما نقد نقاشی بر پایهٔ گفتمان درونی اثر و با مطالعهٔ هم زمان زمینه های شکل گیری معنایی در آن اثر می تواند وضعیت تحلیل و تفسیر آن را تا حد زیادی تصحیح و تدقیق کند. بهره مندی از آرا و اندیشه های بزرگان حوزهٔ نشانه شناسی و معناشناسی ازجمله مفاهیم شاخصی چون کارکرد نشانه ها و رمزگان در آرای اکو، استعاره و مجاز در هنر در اندیشهٔ یاکوبسن، دلالت ضمنی در اندیشهٔ یلمسلو و یا دیگر نظریات اندیشمندان این حوزه همچون گرماس، بارت و ... همگی سبب کشف وجوه مختلف معنایی و رمزگان در آثار نگارگری ایرانی می شود. از سوی دیگر، با وجود تمایزات بسیار بین نقاشی و متون داستانی، نحوهٔ شکل گیری نمادها در کلام (یا متن) به طور گریز ناپذیری بر شیوه های بیان در هنر نگارگری مؤثر بوده است. بدین سبب، فراگرد پیچیده و طولانی تکامل ادبیات و نقاشی و تأثیر آن ها بر یکدیگر پدیدآور هم زیستی ناگسستنی کلام و تصویر در شاهکارهای هنری ایران شده است که ودیعه ای گرانبها در گنجینهٔ فرهنگ و تمدن جهانی شمرده می شود. تعامل عناصر تصویری با ریشه های ادبی در هنر ایرانی تا حدی است که برای شناخت و درک ابعاد معناشناختی تصاویر، ناگزیر باید به ادبیات ملحوظ در آن مراجعه کرد. نگاره های داستان لیلی و مجنون نظامی بنا بر ویژگی های قوی و مؤثر داستان، در پیروی از متن ادبی نمونه هایی کم نظیر به شمار می آید. شناخت و تطبیق عناصر مشترک متنی و تصویری و بررسی جوانب تأثیرگذاری این عناصر بر یکدیگر، موجب نقد صحیح تر تصاویر خواهد شد. از آنجا که اغلب، مستشرقان و منتقدان غیرایرانی تفسیر نگاره ها را در تاریخ نقاشی ایران انجام داده اند، خطاها و یا دست کم سطحی نگری هایی به سبب ناتوانایی این محققان در دست یابی به جوهر کلام و مفهوم متن رخ نموده است. به این دلیل به منظور رفع ابهام های موجود و تصحیح برداشت های نادرست، مطالعات معناشناختی به وسیله تطبیق متن و تصاویر و تعامل نشانه ها در دو حوزه ادبیات و نقاشی ضروری می نماید.

پی نوشت ها

1- Roman Jakobson

2- Louis Hjelmslev

3- Umberto Eco

4- Roland Barthes

5- A.J. Greimas

۶- در مقالهٔ حاضر مقصود از عشق زمینی، احساس عاطفی میان دو انسان و غرض از عشق معنوی رابطه ای کمالجویانه و عارفانه بین عاشق و معشوق است که درواقع سلوکی در کشف حقیقت به شمار می رود.

7- Devenir

منابع

- احمدی، بابک، (۱۳۸۳)، حقیقت و زیبایی، چ۷، تهران، نشر مرکز.
- ثروتیان، بهروز، (۱۳۷۲)، نظامی گنجه ای، تهران، دفتر پژوهش های فرهنگی.
- ثروتیان، بهروز، (۱۳۶۳)، لیلی و مجنون، تهران، توس.
- دینه سن، آنه ماری، (۱۳۸۰)، درآمدی بر نشانه شناسی، ترجمهٔ مظفر قهرمان، تهران، نشر پرسش.
- رحیموا، زخری، و پولیا کووآ، آ، (۱۳۸۱)، نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران، انتشارات روزبه با همکاری فرهنگستان هنر.
- زنجانی، برات، (۱۳۶۹)، لیلی و مجنون نظامی گنجوی (متن علمی و انتقادی)، انتشارات دانشگاه تهران.
- ستاری، جلال، (۱۳۶۶)، حالات عشق مجنون، تهران، توس.
- شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۱)، مبانی معناشناسی نوین، تهران، سمت.
- صادقی گیوی، مریم، (۱۳۸۱)، سیمای دو عاشق (لیلی و مجنون)، تهران، نشر سایه.
- صفوی، کوروش، (۱۳۷۹)، درآمدی بر معنی شناسی، تهران، حوزه هنری.
- کورکیان، م. و ژ. پ سیکر، (۱۳۷۷)، باغ های خیال/ هفت قرن مینیاتور ایران، تهران، فرزان روز.
- لچت، جان، (۱۳۸۳)، پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختگرایی تا پسامدرنیته، ترجمهٔ محسن حکیمی، چ۳، تهران، خجسته.
- مقدم اشرفی، م، (۱۳۶۷)، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران: از سدهٔ ششم تا یازدهم هجری قمری، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران، نگاه.

- Eco, U.Eco, U. (1979), A Theory of Semiotics. Bloomington, In: Indiana University Press. London.
- Hjelmslev, Louis. (1961), Prolegomena to a theory of language (trans Francia J Whitfield). Madison:University of Wisconsin press.
- Robinson, B. (1965), Persian drawing. New York: Shorewood publishers.

منابع تصاویر

تصویر شماره (۱): نقاشی و ادبیات ایرانی، رحیموا، زی و پولیاکووا، آ.ص ۱۸۵.
تصویر شماره (۲): باغ های خیال/ هفت قرن مینیاتور ایران. کورکیان،م. تصویر ۱۵.
تصویر شماره (۳): Persian drawings, B. W. Robinson. P 57
تصویر شماره (۴): باغهای خیال/ هفت قرن مینیاتور ایران. کورکیان،م. تصویر ۱۶.
تصویر شماره (۵): نقاشی و ادبیات ایرانی، رحیموا، زی و پولیاکووا، آ.ص ۳۶۰.