Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

Comparative analysis of mythological role of Layla in poems of Nezami and Jami and its representation in Iranian painting

Sareh Rezaee
MA in painting, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, IRAN
Alireza Sheikhi*
Assistant Professor, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, IRAN

Abstract
In Iranian paintings, both signs of physical beauty and feminine spiritual beauty have emerged with applications of artistic and design principles. In harmony with literature, painters have attempted to show the concept of women with good outward and inward qualities, and finally to present a beautiful and chaste image of them in their paintings. According to Iranian literature and paintings, a considerable part belongs to female myths such as Layla, moreover with Majnun, which is the cause of numerous literary and artistic works. In fact, the fame of the story of Layla and Majnun and their love, was born owing to of Iranian poets. Iranian paintings and poems have an old relationship, insofar as they have merged with ancient Iranian wisdom and Islamic mysticism. In visual art, the artist tries to picture his or her views of a particular subject, which is the set of visual messages created a visual connection. The concept of Layla (appearance and nature) is significant in drawings of painters such as Kamal Al-Din Behzad, Mir Khalil Naqash, Mozaffar Ali Torbati and Qasem Ali. The aim of this research is visual analyzing the role of Layla and her postures in one side and the conformity between poetry diwans of Khamseh of Nezami and Haft Awrang of Jami and drawings created during Timurid and Safavid dynasties, on the other side. The role of Layla in drawings of the mentioned periods and diwans was analyzed to figure out the compatibility and incompatibility points between drawings and poems descriptions. In addition, this research tries to answer two questions. First, what are the visual specials of Layla in the diwans of Khamseh of Nezami and Haft Awrang of Jami during the Timurid and Safavid dynasties? Second, how compatible can be drawings and original poems descriptions? According to the paintings created during mentioned dynasties periods, there are some paintings which the Layla was depicted according to the poet explanation while in some others the painters entered their ideas into their works. Therefore, in some paintings there is huge difference between poems description and the drawings. Layla was portraited as a virtuous and charm girl, who has bright skin, long and tiny hands. As a rule, she was drawn at the center of paintings and spotlighted but always looked at downward. In most of the cases, she was sitting in heavy and dignified posture but in others she had special position which is related to the location and surrounding atmosphere. According to poems, Layla was a modest girl and in most paintings, Layla was drawn with her servants while the aristocratic temperament was not seen in her. Whereas many mystical sects existed during mentioned dynasties, the most painters often portrayed a person with some interferences which had an ideological and religious background. Therefore, it is obvious difference between drawings and the poems descriptions. In addition, to understand the poems meaning, knowledge of literature and getting help of some professors are required. The notable point in the poems mentioned by professors were their tension in the meaning, hence, the consensus idea were applied to understand the meaning of a poem.

Keywords: Timurid, Safavid, Khamseh of Nezami, Haft Awrang of Jami, Layla.

* Email (corresponding author): a.sheikhi@art.ac.ir

سال چهارم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۸ دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی
صفحات: ۳۹-۵۲
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۰۴ •• تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۵

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

مقاله پژوهشی

تحلیل تطبیقی نقش اسطوره‌ای لیلی در آثار نظامی و جامی و بازنمود آن در نقاشی ایرانی

ساره رضایی
کارشناسی ارشد نقاشی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
علیرضا شیخی*
استادیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

چکیده
شهرت داستان لیلی و مجنون و مثل شدن آن‌ها در عشق و عاشقی، درواقع از دولت سر شاعران ایرانی حاصل آمده است. نقاشی ایرانی با شعر و ادب فارسی الفت دیرینه دارد و به‌مرورزمان با حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی درآمیخته است. در هر اثر تجسمی، هنرمند نحوه نگرش خود را به موضوعی خاص به تصویر می‌کشد و مجموعه پیام‌های تصویری باعث ایجاد ارتباط بصری می‌شود. نقش لیلی همواره در طول تاریخ هنر و ادب ایران به‌عنوان یکی از اسطوره‌های زنانه مطرح بوده است. ازجمله در آثار کمال‌الدین بهزاد، میر خلیل نقاش، مظفر علی تربتی و قاسم علی، به‌عنوان مفهومی مهم، سیما و سرشت خاصی دارد. هدف این پژوهش تحلیل بصری نقش لیلی و همخوانی متن و تصویر این شخصیت در نگاره‌های کتب خمسه نظامی و هفت‌اورنگ جامی در دوره‌های تیموری و صفوی است. با تحلیل و بررسی نگاره‌های موجود در دوران مذکور به جایگاه لیلی در این کتب پرداخته‌شده و سپس با نگاهی تطبیقی به نقش لیلی و استخراج نقاط افتراق و اشتراک آن و همخوانی متن و تصویرسازی پرداخته‌شده و تلاش شده است تا به این سؤالات پاسخ داده شود که نخست ویژگی‌های تجسمی لیلی در خمسه نظامی و هفت‌اورنگ جامی در عصر تیموری و صفوی چیست؟ و همچنین انطباق متن و تصویر تا چه اندازه بوده است؟ در نگاره‌های عصر تیموری و صفوی لیلی زنی نجیب و افسونگر بارنگ پوستی روشن و دست‌های باریک و کشیده به تصویر کشیده شده که عمدتاً در مرکز توجه بوده ولی خودش به بیرون از تصویر نگاه می‌کرده است. در دوران مذکور با توجه به تعدد فرقه‌های عرفانی اغلب نقاشان برداشت شخصی خود را از متن به تصویر درآورده‌اند که درنتیجه در برخی موارد هنرمند تعهد کمی به متن توصیفی داشته است.

واژگان کلیدی:
تیموری، صفوی، خمسه نظامی، هفت‌اورنگ جامی، لیلی.

* مسئول مکاتبات: تهران. خیابان ولیعصر، بالاتر از چهارراه ولیعصر، دانشگاه هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، کد پستی: ۱۱۳۶۸۱۳۵۱۸
پست الکترونیکی: a.sheikhi@art.ac.ir
(این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان تحلیل تطبیقی نقش اسطوره‌ای لیلی در آثار نظامی و جامی و بازنمود آن در نقاشی ایرانی به راهنمایی دکتر علیرضا شیخی (استادیار دانشگاه هنر) در موسسه آموزش عالی فردوس است.)

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

مقدمه

اسطوره‌های عاشقی بخش مهمی از فراورده‌ای زیستی را در دوران مختلف ساخته است و در زبان، فرهنگ و هنر تأثیر بلامنازعی گذاشته است. نظر به اینکه شاعران ایرانی، ازجمله نظامی که در ۴۲۸- ۵۵۲ هجری قمری (۱۰۳۷- ۱۱۵۷ م.) و جامی ۸۱۷-۸۹۸ هجری قمری (۱۴۱۴- ۱۴۹۳ م.)، تأثیری شگرف در نقاشی ایرانی داشته‌اند. روایت لیلی و مجنون نظامی و جامی منبع بسیار مهمی از منظومه‌های عاشقانه به شمار می‌رود که در نقاشی ایرانی تأثیر فراوان گذاشته است. چنانکه به نظر می‌رسد، لیلی بن‌مایه‌ای است در رابطه با استعارات عاشقانه که در عشق زمینی و عرفانی در ذهن و زبان عاشق قرارگرفته است. داستان لیلی که همواره بانام مجنون در ادبیات و نقاشی ایرانی مطرح‌شده است، یکی از داستان‌های دلکش فرهنگ ایرانی به شمار می‌آید که جایگاه ویژه‌ای را در جامعه ایرانی به خود اختصاص داده است.

ضرورت و اهمیت پژوهش در این است که سیمای زن از مباحث پردامنه و بسیار چالش‌برانگیز روزگار کنونی ما در ایران به شمار می‌رود و پیرامون هویت زن ایرانی و نسبت آن با تاریخ، زبان و اسطوره‌های ملی و فرهنگی ایران مجادلات و مباحثات فراوان و ناتمامی صورت گرفته است. گمان می‌شود این پژوهش بتواند با بررسی یک شخصیت اسطوره‌ای خاص (لیلی) که همچنان در ادبیات عامه جایگاه بسیار مهمی دارد، بتواند به نتایج قابل‌تأملی دست پیدا کند.

در پژوهش حاضر تلاش شده است که نخست تحلیل بصری نقش لیلی در خمسه نظامی و هفت‌اورنگ جامی در دوره‌های تیموری و صفوی انجام شود و سپس تعهد هنرمندان به متون ادبی در کتب مذکور موردنقد و بررسی قرار گیرد و تلاش شده است تا حد امکان به این سؤالات پاسخ داده شود که نخست ویژگی‌های تجسمی لیلی در خمسه نظامی و هفت‌اورنگ جامی در عصر تیموری و صفوی چیست؟ و همچنین انطباق متن و تصویر تا چه اندازه بوده و به عبارتی نقاش به متن ادبی کتب تا چه اندازه متعهد بوده است؟

۱. روش‌شناسی و رویکرد

روش تحقیق این پژوهش از نوع توصیفی و تحلیلی و جمع‌آوری داده‌های کتابخانه‌ای و همچنین روش‌های میدانی نظیر مصاحبه با منتقدان ایرانی چون دکتر یعقوب آژند و رضا یساولی است. در گام اول، جمع‌آوری نگاره‌های حاوی نقش لیلی موجود در کتب خمسه نظامی عصر تیموری و هفت‌اورنگ جامی عصر صفوی (دوره ابراهیم میرزا) مدنظر بوده و در گام دوم با توجه به آن نگاره‌ها به نقش بصری و جایگاه لیلی در کتب مصور مذکور پرداخته‌شده است. سپس با نگاهی تطبیقی به نقش لیلی در این کتاب‌ها به استخراج نقاط افترا و اشتراک آن و همخوانی متن و تصویرسازی پرداخته‌شده است.

۲. پیشینه پژوهش

بهروز، ثروتیان. (2015) در کتاب «اندیشه‌های نظامی گنجه‌ای» آراء و اندیشه‌های خاصی را در شرح بعضی از آثار نظامی ارائه کرده است که شامل پنج فصل است، فصل اول شامل زندگی‌نامه نظامی گنجه‌ای. فصل دوم جایگاه نظامی در ادبیات منظوم فارسی بررسی می‌شود. فصل سوم درباره جهان‌بینی نظامی است. فصل چهارم به نمادگرایی آثار نظامی اختصاص دارد و در فصل پنجم درباره پنج گنج نظامی سخن رفته است.

ایگناتی یولیانوویچ، کراچکوفسکی. (2012) در کتاب « لیلی و مجنون: پژوهشی در ریشه های تاریخی و اجتماعی داستان» پژوهشی درباره ریشه های تاریخی داستان لیلی و مجنون انجام داده است، و از آنجا که این داستان در ادب فارسی منظومه های متعددی بر اساس آن به وجود آمده است، بی شک در شناخت بهتر و بیشتر ریشه های داستان کمک می کند.

بهروز، ثروتیان. (2008) در کتاب «راز عشق در مثنوی عارفانه نظامی گنجوی» لیلی مرشد عشق است و مجنون مرید عشق، این کتاب برگزیده و اقتباسی از لیلی و مجنون اثر نظامی گنجوی- شاعر قرن ششم هجری است.

مهدی، ستودیان. (2008) در مقاله «ریشه‌یابی داستان لیلی و مجنون» معتقد است برخی محققین شخصیت‌های لیلی و مجنون را زاده تصورات شاعران و نویسندگان عرب می‌دانند و برخی دیگر بر هویت تاریخی داستان پای فشرده‌اند. این دوگانگی سبب بررسی داستان لیلی و مجنون و ریشه‌یابی آن از منظر تاریخی شده است.

آرتور، پوپ. (2005) در کتاب «سیر و صور نقاشی ایران» به بیان دیدگاه‌های ۶۳ تن از محققان و هنرشناسان جهان در قلمرو هنر ایران را که مباحث آنان دوران نوسنگی تا سده نوزدهم میلادی را شامل می‌شود پرداخته است. در این کتاب معماری، نقاشی و هنرهای صناعی ایران به‌طور مجزا شرح و ارزیابی‌شده است.

رحیموا، زخری و پولیاکووآ، آ. (2002) در کتاب «نقاشی و ادبیات ایرانی» وابستگی نقاشی و ادبیات ایران به یکدیگر و این‌که نقاشی درگذشته در خدمت ادبیات ایران بوده است پرداخته‌شده است. تعدادی از نگاره‌ها در پایان کتاب رنگی چاپ‌شده است.

عبدالرحمن بن احمد، جامی. (1999) در کتاب «هفت‌اورنگ جامی» بخشی از مثنوی روایت داستان لیلی و مجنون است و به گفته جامی، مجنون جوانی عیاش است و عاشق لیلی می‌شود ولی به کام نمی‌رسد.

۳. معرفی کوتاه نظامی و جامی

جمال‌الدین ابومحمّد الیاس بن یوسف بن زکی بن مؤیّد، متخلص به

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

نظامی و نامور حکیم نظامی ۴۲۸- ۵۵۲ هجری قمری (۱۰۳۷-۱۱۵۷ م.) شاعر و داستان‌سرای ایرانی و پارسی‌گوی حوزه تمدن ایرانی در قرن ششم هجری (دوازدهم میلادی) که به‌عنوان پیشوای داستان‌سرایی در ادب فارسی شناخته‌شده است.آرامگاه حکیم نظامی، در گنجه قرار دارد. اگرچه نام لیلی و مجنون پیش از نظامی گنجوی نیز در اشعار و ادبیات فارسی به چشم می‌خورد، ولی نظامی برای نخستین بار، آن را به شکل منظومه‌ای واحد به زبان فارسی در ۴۷۰۰ بیت به درخواست پادشاه شروان به نظم کشید.

نظامی: رفتن مجنون به نظاره لیلی

لیلی چو ستاره در عماری
مجنون چو فلک به پرده‌داری
لیلی ز خروش چنگ در بر
مجنون چو رکاب دست‌برسر
لیلی ز خروش چنگ در بر
مجنون نه که شمع خویشتن سوز
(Nezami, 2015, p: 68)

لیلی به گداز باغ در باغ
مجنون غلطم که داغ بر داغ
لیلی چو قمر به‌روشنی چیست
مجنون چو قصب برابرش سست
لیلی به درخت گل نشاندن
مجنون به نثار در فشاندن
لیلی چه سخن؟ پری فشی بودی
مجنون چه حکایت؟ آتشی بود
لیلی سمن خزان ندیده
مجنون چمن خزان‌رسیده
لیلی دم‌صبح پیش می‌برد
مجنون چو چراغ پیش می‌برد
لیلی به کرشمه زلف بر دوش
مجنون به وفایش حلقه در گوش
(Nezami, 2015, p: 69)

نورالدین عبدالرحمن بن احمد بن محمد ۷۹۳-۸۷۱ هجری (۱۴۱۴ م.) معروف به جامی و ملقب به خاتم‌الشعرا، شاعر، موسیقی‌دان، ادیب و صوفی نامدار ایرانی و فارسی‌زبان سده ۹ قمری (قرن پانزدهم میلادی) است. هفت‌اورنگ با ۲۳۶۴۰ بیت سرشار از قصه‌ها و داستان‌های تعلیمی و تمثیلی است. سه منظومه از این میان، عاشقانه‌های تمثیلی است، مشتمل بر یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و سلامان و آبسال. مثنوی‌های سلسلةالذهب، سبحةالابرار و تحفةالاحرار راوی داستان‌هایی آموزنده‌اند و اسکندرنامه یا خردنامه اسکندری منظومه‌ای است حماسی و آموزنده. تاریخ سرایش اثر به‌یقین مشخص نیست ۸۷۳ هجری قمری روایت‌شده (۱۴۶۹ م.). البته روشن است که جامی در شیوه سرایش این اثر، از شعرای پیشین و به‌طور مشخص از نظامی گنجوی تأثیر پذیرفته است. مضمون هفت‌اورنگ از اندیشه‌های صوفیه، علی‌الخصوص فرقه نقشبندیه متأثر است که جامی در جوانی پیرو آن بود. چه اینکه در ۸۶۱ هجری قمری (۱۴۵۷ م.)، مرشد نقشبندیه در هرات بود. زبان جامی در این اثر، چون دیگر ادیبان صوفی مسلک، سرشار از استعاره و نماد عارفانه است. با این فرض که انتقال و درک مفاهیم عرفانی، فلسفی و اخلاقی به مخاطب ساده نیست، حکایت‌ها در قالبی تمثیلی و از زبان شخصیت‌های انسانی و حیوانی روایت‌شده است.

۴. تصویرگری

در مثنوی جامی، مجنون به قبیله‌ای رسید و گروهی از زیبارویان را دید تا اینکه آوازه زیبایی لیلی را شنید. به قبیله لیلی رفت. مردم قبیله حرمتش را داشتند. تا اینکه لیلی را دید:

لیلی آمد بدین شمایل
وز جای برفت قیس را دل
گشتند بروی همدگر خوش
در خرمن هم زدند آتش
(Jami, 2006, p: 169)

هردو دلباخته هم شدند و از هر دری باهم سخن گفتند. روزی لیلی قصد امتحان مجنون کرد، درحالی‌که با دختران و پسران قبیله نشسته بود، مجنون بر آنان وارد شد:

رویی ز غبار راه پر گرد
جانی ز فراق یار پردرد
بوسید زمین و مرحبا گفت
بر لیلی و خیل او دی گفت
لیلی سوی او نظر نینداخت
زان جمع به‌سوی او نپرداخت
با هر که نه قیس خنده آمیز
با هر که نه قیس در شکرریز
(Jami, 2006, p: 250)

روایت جامی، سراپا معنای عرفانی دارد و هدف روایت جامی عشق صادقانه و صدق عاشقانه است.

کس ز میان آدمیان چه دون چه عالی
از معنی عشق نیست خالی
معشوق یکی زر است و سیم است
بی سیم دلش چو زر دو نیم است
معشوق یکی زرست و باغ است
زینهاش به سینه مانده داغ است
خوش آنکه به مهر شاهدی جست
زین دغدغه‌ها ضمیر خود شست
(Jami, 2006, p: 758)

نورالدین عبدالرحمن جامی هدف نهایی عشق را به حقیقت رسیدن می‌داند و به‌اصطلاح، عشق مجازی را پلی برای رسیدن به حقیقت می‌خواند.

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

عشـقت چـو از ایـن دو جـا بخوانـد
صـحرای وجـود را گـل اسـت ایـن
محمـــل بـــه حقیقـــت رســـاند
دریـای مجـاز را پـل اسـت ایـن
(Jami, 2006, p: 758)

۵. تحلیل سیماوسرشت لیلی در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون نظامی و جامی عصر تیموری و صفوی

زیبایی‌شناسی تصویر زن در نگارگری ایرانی، برآمده از جایگاه زن از منظر دین اسلام و از نگاه ادیبان و عارفان مسلمان است که منبع الهام هنرمندان نگارگر قرارگرفته است. بررسی ممیزات زیبایی ظاهری زن در ادب فارسی، ملاک‌هایی از زیبایی‌شناسی اندام و چهره او را ارائه می‌دهد که می‌توان آن‌ها را مبنای نگرش زیبایی‌شناسی هنر نگارگری در این خصوص دانست. این ویژگی‌ها که شامل نسبت‌ها در شکل و نوع و رنگ‌ها است، اغلب بابیان حالت‌ها نیز درهم‌آمیخته و بیان کاملی از زیبایی را جلوه‌گر می‌سازد. ترسیم چهره و اندام لیلی، برگرفته از نشانه‌هایی در ادب و عرفان اسلامی است. هنرمند با عنایت به جلوه‌های عرفانی، چهره لیلی را که نمادی از معشوق حقیقی انسان فرض می‌شود، محل تجلی نور حقیقت می‌داند و صورتی مهتاب گون برای وی تصویر می‌کند تا همچون ماه بی‌آنکه از خود نوری داشته باشد مجلای تابش نور خورشید شود. تصویر لیلی در آثار نگارگری بسیار عفیف است. نگارگران با نظر به عفت و پاکی وجود لیلی که حکما و عرفای مسلمان نیز بر آن تأکید کرده‌اند. لیلی در آثار سرآمدان نگارگران اسلامی ایران، در سیمای پاک و روحانی تصویر می‌شود. این تقدس و روحانیت که هم در صورت ظاهر و هم در باطن به آن توجه شده است. آنچه در بررسی سیمای لیلی در کناره‌ها حاصل می‌شود، جلوه‌ای از پوشیدگی و مستوری است که لیلی را گوهری عفیف می‌نمایاند. سیمای لیلی در نگارگری اسلامی مبتنی بر توصیفات ادبی نظامی و جامی و با استناد به حکمت و عرفان اسلامی ترسیم‌شده است.

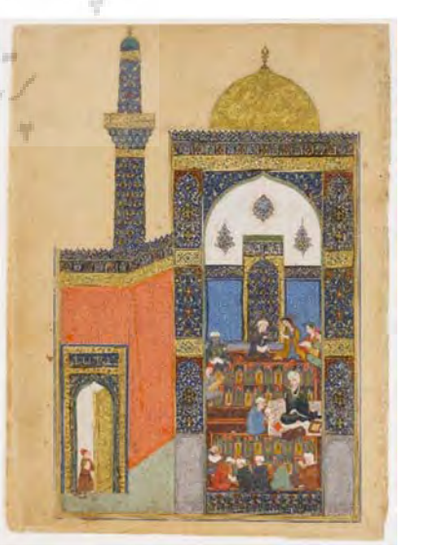
عشقی که در روایت به تصویر کشیده می‌شود یک عشق عرفانی و فرازمینی است. در روایت لیلی حسابگری‌های زنانه و مصلحت بینی‌هایی دارد که لازمه حیات بادیه است. بااین‌حال شخصیت لیلی ازنظر زندگی سراسر تسلیم وی اهمیت دارد. لیلی شخصیتی است فاقد هرگونه تلاش. او را از مکتب‌خانه بازمی‌گیرند. در خانه زندانی می‌کنند. او را به شوهر می‌دهند، به شوهری که همه‌روزه نگهبان اوست. کار لیلی اما در این میان فقط گریه و تسلیم است. او حتی راز دل به مادر هم نمی‌گوید. مادرش سال‌ها بعد و از زبان همکلاسان او پی به راز عشقش می‌برد. لیلی پرورده جامعه‌ای است که دل‌بستگی و تعلق‌خاطر را مقدمه انحرافی می‌پندارد که نتیجه‌اش سقوط حتمی است. نخستین لبخند محبت «لیلی و مجنون» اندک‌سال در فضای محدود مکتبخانه، نه از چشم تیزبین ملای ترکه به دست مکتب پوشیده می‌ماند و نه ازنظر کنجکاو بچه‌های هم‌درس و هم‌مکتبی. عشق لیلی و مجنون از علاقه معصومانه دو کودک مکتبی سرچشمه می‌گیرد، تعلق‌خاطری دور از تمنیات جنسی که هردو در یک مکتب‌خانه‌اند با نظامت قبیله‌ای و سنت‌های قومی. دو کودک معصوم که لابد فاصله‌ای تا مرز بلوغ در مکتب ملای قبیله دارند. تصویر لیلی در نگارگری به‌تبع تصویر سایر اجزای نگاره‌ها، تصویری مثالین است. این تصویر مثالی ویژگی‌ها بصری ویژه‌ای دارد که مشتمل بر عناصر و نیز نیروهای موجود در آثار نگارگری است. از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری تصویر مثالی در نگارگری، می‌توان به‌نظام طراحی حاکم بر طراحی پیکره‌ها اشاره کرد که مبتنی بر قواعد طراحی و ترسیمات پرگاری است .این نوع از طراحی بیشترین سهم را در میان عوامل ایجاد تصویر مثالی در نگارگری به‌طورکلی و نیز در نمایش تصویر زن به عهده دارد. در این نظام طراحی، کلیت اندام و نیز اجزای آن در قالب خطوط منحنی منطبق بر قسمت‌هایی از محیط دایره‌های متعدد و در اندازه‌های متفاوت قابلیت بازیابی دارد. این نظام هندسی که یادآور مناسبات کیهانی و عالمی فراملکی است، در کل ترکیب نگاره‌ها نیز مشاهده می‌شود. از سوی دیگر، نوع خاص خطوط در طراحی پیکر زنان در نگارگری ـ قلم‌گیری‌های منحنی ـ همچون خطوط سایر شکل‌ها، واجد صفت لطیف روحانی است. خطوط نگارگری فاقد هر نوع وضع و حالتی است که حاکی از پیری و تخدیر روح باشد. در طراحی تصویر زنان، بخصوص زنانی که همچون لیلی نقشی محوری در داستان ایفا می‌کنند نشانی از خطوط بریده‌شده یا شکسته یا حتی خطوط کامل یکدست دیده نمی‌شود. خطوط قلم‌گیری بسیار کشیده و درعین‌حال ظریف است که به فراخور موقعیت اشکال، تنوع ضخامت، حالت و حرکت در آن مشاهده می‌شود. بهره‌مندی از این نوع خط، از عوامل مهمی است که ترسیم صورت مثالی را در پیکر زنی همچون لیلی محقق می‌سازد. رعایت اصول متعدد دیگر، ازجمله کاربرد رنگ‌های خالص و ناب و پرهیز از پرسپکتیویته حاصل از خطای بصری نیز به این امر کمک می‌کند و تصویری مثالین را محقق می‌سازد. چنین تمهیداتی سبب ظهور صفت «جوانی؟» در سیمای لیلی در نگاره‌ها است که از مهم‌ترین نشانه‌های صورت مثالی او به شمار می‌روند؛ زیرا در این صورت که به عالم ملک تعلق ندارد، پیری حقیقت ندارد. این امر بدان معنی نیست که از تصویر کردن زنان در سنین مختلف پرهیز شده است، بلکه جوهره ذاتی شکل و رنگ در نگاره‌ها «جوان» است؛ هرچند فردی را در سنین پیری به نمایش درآورده باشد. نوع طراحی خطی، بافت و رنگ در نگارگری، به خدمت تجسم عالم جوانی در نگاره‌ها، ازجمله تصویر لیلی در نگارگری درآمده است. صورت جوانی که حاکم بر کل نگاره است، صفتی است که از جزء تا کل اثر را در همه حال دربرمی گیرد و نگاره را مملو از «هستی» و «نشاط» و جاودانگی می‌سازد. همه عناصر نگاره‌ها در بافتی موزون و هماهنگ، تصویر صفت «جوانی» را رقم می‌زنند و در صورتی جوان، نمایشگر روح جاودان انسان می‌شوند که پیری بر آن متصور نیست. انتخاب رنگ در ترسیم این صورت مثالی بسیار مهم است. نگارگر در عین حفظ متانت رنگ‌ها، قدرتمند و با اصالت رنگ را برمی‌گزیند و با به‌کارگیری دانش رنگ‌آمیزی خود، از ترکیب این سطوح رنگی مجموعه‌ای دل‌نشین پدید می‌آورد که هر جزء آن در تشدید صفت جوانی و زیبایی لیلی مؤثر است. به‌طورکلی به نظر می‌رسد لباس لیلی در دوران تیموری با سادگی بیشتر و تزئینات کمتری نسبت به دوران صفوی به تصویر درآمده و از تجملات تا

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

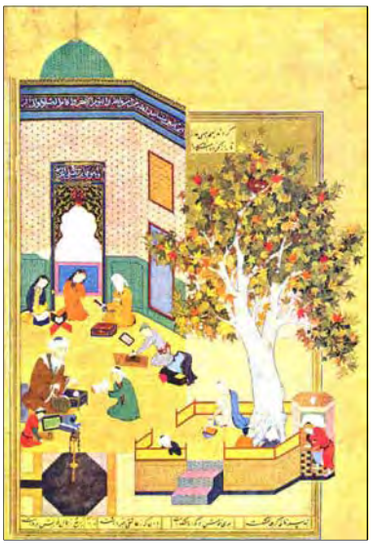
حدودی دور نگاه داشته شده است. حالت سر لیلی در اغلب نگاره‌ها مورب و سوی نگاهش به سمت پایین است. گرچه در اکثر نگاره‌ها لیلی همراه با ملازمانش بـه تصـویر درآمـده اسـت، لـیکن خـوی اشرافیت در او دیده نمـی‌شـود. حالـت نشسـتن او از سـبک‌هـای تصویرسازی رایج زمانه پیروی می‌کند و به‌غیراز چند مورد خاص که در داستان لیلی در حالاتی خـاص توصـیف‌شـده اسـت، در مـابقی نگاره‌ها حالتی سنگین و موقر دارد. رنگ پوست او در تمامی نگاره‌ها روشن است و از دست‌های باریک و کشیده‌ای برخوردار است. فیگور لیلی در نگاره‌های عصر صفوی پویایی و تحرک بیشتری نسبت به نگاره‌های دوره تیموری دارد که این نیز به دلیـل دگرگـونی‌هـای سبکی و فرمالیستی در دوران صفوی بـوده اسـت. حضـور لیلـی و مجنون در کلاس درس از سـوژه‌هـای مهـم ایـن داسـتان بـرای نگارگران به شمار می‌رود و در اکثر نسخ خمسه نظامی این صحنه به تصویر کشیده شده است.

لیلی روشن‌ترین و درخشنده‌ترین جامه را در میان جمع بر تن دارد. رنگ زرد لباس لیلی در مقابل رنگ سیاه مجنون سبب نقطـه تأکیدی در تصویر شده است (Mohammadi Vakil, 2009, p.29). موقعیت قرار گرفتن او درصحنه به‌گونه‌ای است کـه مرکـز توجـه تصویر به شمار مـی‌رود و دو دختـر دیگـر کـه در سـمت چـپ او نشسته‌اند گویی به زیبایی او رشک می‌ورزند و نگاه‌هـا بـه سـمت اوست. لیلی در اینجا نجیب، معصوم و افسونگر اسـت و نمـودی از معشوق حقیقی دارد و واسطه‌ای برای دستیابی بـه عشـق معنـوی معرفی می‌شود. لیلی در این اثر با سری رو به پایین که نشان‌دهنده نجابت او است به تصویر درآمـده اسـت و گیسـوانش بـر گـردن و شانه‌ها آویخته شده است.

این اثر همچون سایر نگـاره‌هـای مکتـب هـرات از سـاختار بصری عمودی برخوردار است و نگارگر با بکـار بـردن رنـگ‌هـای شفاف (و سرد) بر زمینـه‌ای نخـودی رنـگ کـه مکمـل یکـدیگر هستند، کنتراست مطلوبی به تصویر بخشیده است. اگرچه در سایر نگـاره‌هـایی کـه بـه ایـن بخـش از داسـتان لیلـی و مجنـون



تصویر ۱: لیلی و مجنون در مکتب‌خانه، ۸۸۱ هجری قمری، هرات، توپکای سرای استانبول، اثر میرخلیل مصور.
(Kevorkian, 1998, Fig. 15th)
Fig. 1 : Layla and Majnun at Maktab, 1476 A.D. Herat, Topkapi Palace Museum, Istanbul, Mir Khalil Mosavar.



تصویر ۲: لیلی و مجنون در مکتب‌خانه، نسخه سال ۹۰۱ هجری، هرات، نسخه خطی موزه بریتانیا، لندن، اثر قاسم علی.
(Poliakova & Rakhimova, 2002, p. 204)
Fig. 2 : Layla and Majnun at Maktab, Linear version in 1495 A.D. Herat, Linear version of British Museum, London, Qasem Ali.

اختصاص‌یافته‌اند، درختان و سایر گیاهان پیرامون ساختمان مدرسه به تصویر درآمده‌اند که هـم شـادابی بیشـتری بـه فضـای نگـاره ببخشند و هم معرف «باغ مدرسه» ایرانی باشند که درگذشته ایران بسیار رایج بوده‌اند. همچنین حضور گیاهـان تـداعی‌گـر رویـش و زایندگی است که از این نظر با مفهوم کـودک و مدرسـه ارتبـاطی مفهومی برقرار می‌کند.(تصویر ۱).

همچون نگاره پیشین، این نگاره نیز بـه‌گونـه‌ای بـه تصـویر درآمده است که لیلی در کانون توجه قرارگرفته اسـت و سـر را بـه نشانه وقار و نجابت به سمت پایین گرفته است.(تصویر ۲).

هـر کـودکی از امیـد و از بـیم
مشـغول شـده بـه درس و تعلـیم
بـا آن پسـران خـرد پیونـد
هـم لـوح نشسـته دختـری چنـد
هـر یـک ز قبیلـه‌ای و جـایی
جمـع آمـده در ادب سـرایی
قـیس هنـری بـه علـم خوانـدن
یـاقوت لـبش بـه در فشـاندن
(Nezami, 1984, P: 60)

و سپس این‌گونه به وصف لیلی می‌پردازد:

آهوچشـمی کـه هرزمـانی
کشـتی بـه کرشـمه‌ای جهـانی
مـاه عربـی بـه رخ نمـودن
تـرک عجمـی بـه دل ربـودن
زلفش چو شبی رخـش چراغـی
یا مشعله ای بـه چنـگ زاغـی
کوچـک دهنـی بـزرگ سـایه
چـون تنـگ شـکر فـراخ مایـه

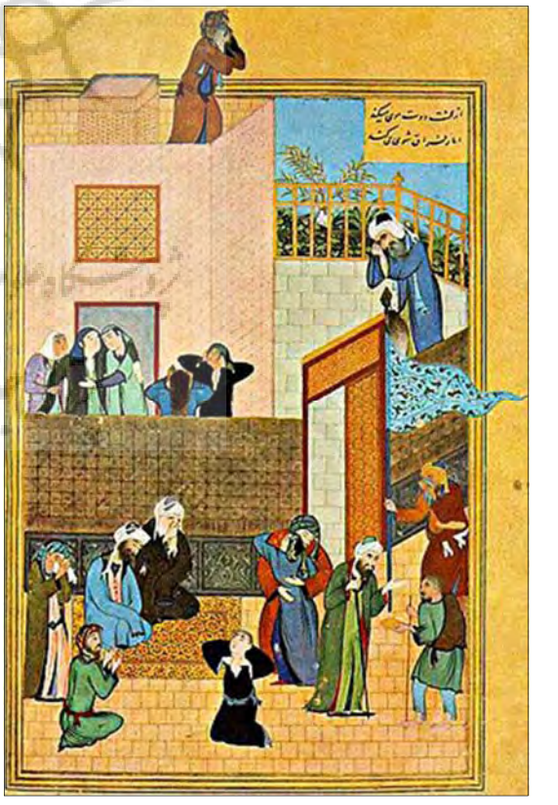
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

شکرشکنی به هر چه خواهی
لشگرشان از شکر چه خواهی
تعویذ میان هم‌نشینان
در خورد کنار نازنینان
لشگرشان از شکر چه خواهی
محجوبه بیت زندگانی
شه بیت قصیده جوانی
عقد ز نخ از خوی جبینش
وز حلقه زلف عنبرینش
گلگونه ز خون شیرپرورد
سرمه ز سواد مادر آورد
بر رشته زلف و عقد خالش
افزوده جواهر جمالش
در هر دلی از هوای میلی
گیسوش چو لیل و نام لیلی

(Nezami, 1984, P: 61)

باوجود تمرکز نظامی بر حالات درونی لیلی که در ظاهر عزادار شوهر و درواقع محزون از فراق محبوب است و تصریح شعر به‌تنهایی او، شیخ‌زاده یک مجلس سوگواری واقع‌گرایانه 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 موبه‌مو نبوده و دو هنرمند دو نوع نگاه متفاوت بیرونی و درونی به یک موضوع داشته‌اند.

بااین‌وجود، نگاره فوق به لحاظ تجسمی دارای ساختاری بسیار پویا و درعین‌حال هماهنگ است. تنوع رنگی و فرمی پیکره‌ها و تکاپوی موجود در آن‌ها با قرار گرفتن در فضای معماری هندسی نگاره، جلوه پرتحرکی به تصویر بخشیده است و این تضاد، با قرار گرفتن فیگورهایی بالباس‌های تیره درزمینه روشن تصویر، شور به پا خواسته در اثر مرگ شوهر لیلی را به‌خوبی القا می‌کند. همچنین پیکره‌ای که در طبقه فوقانی ساختمان در حال شیون و زاری ترسیم‌شده است، به همراه پرچم آبی‌رنگی که در سمت راست تصویر قرارگرفته است، با بیرون زدن از کادر تصویر، تحرک موجود در نگاره را به بیرون از قاب منتشر می‌کند که این مهم ازجمله ترفندهای نگارگران ایران از دوران تیموری به بعد بوده است. (تصویر ۳).



تصویر ۳: سوگواری در مرگ شوهر لیلی، سال ۸۹۹ هجری قمری، هرات، کتابخانه بریتانیا، لندن، منسوب به قاسم علی (Pakbaz, 2015, V.12: p.85)

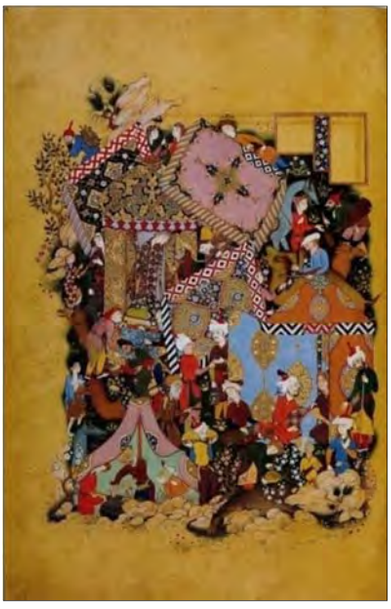
Fig. 3: Mourning to death of husband of Layla, 1494 A.D. Herat, British library, London, Attributed to Qasim Ali

لیلی ز فراق شوی بی کام
می‌جست ز جا چو گور از دام
از رفتنش ارچه سود سنجید
بااین‌همه شوری بود رنجید
می‌کرد ز بهر شوی فریاد
و آورده نهفته دوست را یاد
از محنت دوست موی می کند
اما به طفیل شوی می‌کند
اشک از پی دوست دانه می‌کرد
شوی شده را بهانه می‌کرد
برشوی ز شیونی که خواندی
در شیوه دوست نکته راندی
مغزش همه دوست بودی
شویش ز برون‌پوست بودی
رسم عربست کز پس شوی
ننماید زن به هیچکس روی
سالی دو به خانه در نشیند
او در کس و کس در او نبیند
نالد به تضرعی که داند
بیتی به مراد خویش خواند
لیلی به چنین بهانه حالی
خرگاه ز خلق کرد خالی
بر قاعده مصیبت شوی
باغم بنشست روی درروی
چون یافت غریو را بهانه
برخاست صبوری از میانه
می‌برد به شرط سوگواری
بر هفت‌فلک خروش و زاری
شوریدگی دلیر می‌کرد
خود را به تپانچه سیر می‌کرد
می‌زد نفسی چنانکه می‌خواست
خوف و خطرش ز راه برخاست

(Nezami, 1984, p: 236)

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

تصویر ۴: دیدار لیلی و مجنون در بیابان، قرن ۱۰ هجری قمری، هرات، موزه کاخ گلستان، مظفر علی تربتی.
(Internet Website: sovieteramuseum.com)
Fig. 4 : Layla and Majnun met in the desert, 16th century A.D. Golestan Palace Museum, Mozaffarali Torbati.



تصویر ۵: مجنون در گوشه‌ای از خیمه لیلی به گوش ایستاده است، نسخه‌ای از هفت‌اورنگ جامی، مشهد، بین مهروموم‌های ۹۶۴ تا ۹۷۳ هجری قمری، نگارخانه فری یر، واشنگتن، منسوب به شیخ محمد.
(Internet Website: si.edu/museums/freer-gallery)
Fig. 5 : Majnun is standing at the corner of tent of Layla and listen, Version of Haft Awrang of Jami, Mashhad, Between the years 1539 to 1565 A.D. Freer gallery, Washington, Attributed to Sheikh Mohammad.

دیدار لیلی و مجنون در بیابان یکی از سوژه‌های رایج در نگارگری خمسه نظامی بوده است و این صحنه بارها توسط نگارگران به تصویر درآمده است.

مظفر علی در نگاره دیدار لیلی و مجنون در بیابان، لیلی را در دل طبیعت، گویی درون جعبه‌ای زندانی و دست‌نیافتنی کرده است.

مظفر علی تربتی در این نگاره دست به ابتکار جالبی زده است که به نظر می‌رسد ناشی از اعتمادبه‌نفس نگارگر مکتب هرات در ارائه تفسیر خویش از بخشی از داستان لیلی و مجنون است و اتکای کمتری به آنچه حقیقتاً در داستان آمده است دارد. چراکه در هیچ کجای داستان لیلی و مجنون نظامی، این دو در بیابان به‌تنهایی دیدار نمی‌کنند و این نگاره درواقع مربوط به آن بخش از داستان است که مجنون با وحوش در بیابان‌ها محشور و دمخور شده است و با شنیدن خبر ازدواج لیلی او را دست‌نیافتنی‌تر از هرزمانی تصور می‌کند. نگارنده بر این گمان است که لیلی در این نگاره حضوری فیزیکی ندارد، بلکه تفسیری از اوهام مجنون است که توسط مظفر علی تربتی نمود تصویری یافته است. چنان‌که مرزی میان حقیقت و رؤیا برای مجنون وجود نداشته است. (تصویر ۴).

در بررسی نگاره‌های دوره صفوی از روایت لیلی و مجنون هفت‌اورنگ جامی به تصاویری نسبتاً شلوغ و پر جزئیات برمی‌خوریم که به خلاف نگاره‌های پیشین یافتن لیلی در آن‌ها نیاز به‌دقت بیشتری دارد.

در این نگاره پرجنب‌وجوش که دارای فیگورهای بسیاری است، مجنون با خرقه آبی‌رنگ خود در گوشه سمت چپ تصویر قرارگرفته و لیلی کمی آن‌سوتر در میان ورودی خیمه پرنقش‌ونگار خویش ایستاده است. لباس لیلی ارغوانی رنگ بوده که تزئینات زیادی دارد و آستین خود را بر لب گرفته است. حالت ایستادن او دارای غمزه خاصی بوده که این حالت کمک می‌کند تا لیلی را در میان زنان زیادی که در این نگاره قرارگرفته‌اند تشخیص دهیم. (تصویر ۵).

گفتند که در فلان قبیله
لیلی آمد به نام و خیلی
حسن رخش از صف برون است
از گوش مجوی کاردیده!
این قصه شنید قیس برخاست
از شوق درون فغان برآورد
می‌راند در آرزوی لیلی
چون مردم لیلی‌اش بدیدند
ماهی ست چو حور عین جمیله
هر سو به هوایش کرده میلی
هم خود برو و ببین که چون است!
فرق است ز دیده تا شنیده
خود را به لباس دیگر آراست
و آن ناقه به زیر ران درآورد
تا سر برود به کوی لیلی
بر وی دم مردمی دمیدند
گفتند به نیکویی تنایش
لیک از هر سو نظر همی تافت
خون گشت ز ناامیدش دل
آواز حلی و بانگ خلخال
در حله ناز دید سروی
روی ز حساب وصف بیرون
آهوچشمی که گویی آهو
هر موی ز زلف او کمندی
گشتند به روی یکدگر خوش
کردند به صدر خانه جایش

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

از مقصد خود اثر نمی‌یافت
ناگاه برآمد از مقابل
گردانند سماع آن بر او حال
چون کبک دری روان تذروی
گلگونه نکرده، لیک گلگون
چشمش به نظاره دوخت بر رو
بر پای دلی نهاده بندی
در خرمن هم زدند آتش

(Jami, 2006, P: 247)

این پیکره‌های متعدد هرچند گسسته از همدیگر به نظر می‌رسند؛ اما پیوندی تام و تمام با همدیگر دارند و کلیتی را شکل داده‌اند که در سیاق پیش‌زمینه است. چنان‌که می‌دانیم مظفر علی از شاگردان کمال‌الدین بهزاد و از پیروان مکتب تبریز است. هرچند در بیشتر نگاره‌های بهزاد و پیروانش ازجمله مظفر علی «هر بخش فضایی مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است» (Pakbaz, 2015, V.12 : p.39)؛ اما می‌توان نوعی پیوند دلالت‌اند را دست‌کم از منظری زمانی میان اجزای مختلف نگارهٔ موردمطالعه لمس کرد.

از منظری زمانی، این بخش از نگاره با جلو رفت زمانی پیوند می‌خورد که بر اساس این قاعده زمانی، رویدادهایی که در آینده رخ خواهند داد با شگردهای گوناگون پیش از وقوع، روایت می‌شوند.

درواقع ابراهیم میرزا با حمایت هنری خویش به نظر می‌رسد قصد تلفیق تحرک و گیرایی نگاره‌های پدربزرگش اسماعیل و کمال‌گرایی زیبایی‌شناختی عمویش شاه‌تهماسب را داشته باشد. به نظر می‌رسد سبک تبریز با سنت‌های پیشین خراسان آمیخته‌شده است. ولی در اغلب آن‌ها گرایشی نو به چشم می‌خورد. (Pakbaz, 2015, V.12 : p.45).

شیوه نگارگر در نسخه هفت‌اورنگ با نگارگران دوره صفوی متفاوت است. نگارگر بسیاری از قسمت‌های ابیات را در تصویرگری خود پوشانده است. آنچه به نظر می‌رسد در ابیات جامی، نگارگر در ترسیم شخصیت‌ها به نقش لیلی زیاد توجه نکرده است؛ و همان‌طور که گفته شد جامی تحت تأثیر عرفان بوده است و نگارگران آن زمان با توجه به تأثیرپذیری از عرفان و دستورات شاه به تصویرگری می‌پرداختند.

۶. نقش کارگاه‌های دوره تیموری و صفوی در هنر نگارگری

از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین عرفا بر روند شکل‌گیری هنر نگارگری می‌توان به جامی اشاره نمود (Sadati Zarini & Merasi, 2008, p.95). کارگاه‌های تبریز و مشهد به‌عنوان دو مکتب شاخص دوران صفوی در تاریخ نگارگری ایران شناخته‌شده‌اند. درواقع شکوه و درخشندگی نگارگری دوره صفوی را می‌توان در نسخه‌هایی مشاهده کرد که روزگار جوانی شاه‌طهماسب در تبریز تولید می‌شدند و در دربار برادرزاده او ابراهیم میرزا در مشهد، آینه‌ای از توازن، تناسب و تعادل نگاره‌های مکتب تبریز همراه با پیکره‌هایی با ویژگی‌های نقاشی و طراحی مکتب قزوین در نسخه هفت‌اورنگ جامی نمایان شده است. نگاره‌های «مجنون با زنجیر بر در خیمه لیلی » و «رفتن مجنون به‌سوی اتراقگاه کاروان لیلی » متعلق به کارگاه‌های شاه‌طهماسب و ابراهیم سلطان که در فاصله زمانی نزدیک به یکدیگر و در مضمونی مشابه نقش شده‌اند.

«شاهان صفوی نیز همچون تیموریان حامیان خوب هنر و هنرمندان بودند. شاه‌تهماسب از علاقه‌مندان و دوستداران شدید هنر و هنرمندان بود که در بین سال‌های ۹۲۸- ۹۲۱ هجری قمری (۱۵۲۲- ۱۵۱۵ م.) در هرات، نزد کمال‌الدین بهزاد مشق نقاشی کرده بود، در تبریز هم از سلطان محمد تعلیم گرفت». (Azhand, 2008, p.8)

«در تصاویر نگارگری هنرمند بخشی از داستان را انتخاب می‌کند و بر اساس بعد عرفانی، شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد. در بررسی نگاره‌ها لازم است به نقش عرفان توجه شود و باید دید تا چه حد هنرمندان توانسته‌اند متن و تصویر را تطبیق بدهند. در هفت‌اورنگ جامی، دیدگاه داستانی یک دیدگاه عرفانی است». (Interview with Azhand, 2017)

«نقاش بیشتر از جنبه عرفانی مطلب را به تصویر می‌کشیده، در بعضی تصاویر لیلی دیده نمی‌شود، اما در تصاویری که لیلی حضور دارد بنا به گفته بعضی شاعران زشت و لاغر بوده، پس نقاش باید تصویر یک دختر لاغر و زشت را می‌کشیده و زیبایی در کار ایجاد نمی‌کرده است. درواقع به مخاطب این‌گونه گفته می‌شود که لیلی که در ظاهر زشت دیده می‌شده لیلی دیگری بوده که برای مجنون جان می‌داده و سختی می‌کشیده و مجنون همیشه چشم بصیرت داشته است. در اینجا لیلی یک بهانه است. شاید خیلی از نظرات عرفانی به معبود برمی‌گردد». (Interview with Yasavoli, 2017)

جدا از مباحث سبک‌شناختی، تحول نگارگری عهد تیموری و صفوی ازنظر فکری به‌وضوح در آثار این دوران مشخص است و نمی‌توان این تحولات را متعلق به تکامل سبک هنری نسبت داد، زیرا آثار بسیاری هستند که به‌طور هم‌زمان و در یک مکان یکسان، تحت یک عنوان خلق‌شده‌اند، هیچ سنخیتی با یکدیگر، چه ازلحاظ شیوه تصویرگری و چه ازنظر کاربرد عناصر تصویر ندارند و این خودآگاهی است بر این مسئله که نحوه تفکر هنرمند تأثیر بسیاری در اجرای اثر هنری داشته است.

۷. بحث و تحلیل

داستان لیلی و مجنون، زبان رمز حال همه عاشقان صادق است. در تمامی این داستان‌ها به‌رغم تفاوت‌های بسیار در روایات مختلف، ناکامی در عشق دنیایی و مردن از درد نامردی مشترک است. این ماجرای کهن افسانه‌ای را نخستین بار نظامی به نظم فارسی درآورد و آنگاه به تقلید از او شاعران و گویندگان بسیاری آن را به نظم و نثر روایت کرده‌اند که معروف‌ترین آن‌ها از آن عبدالرحمن جامی است و او ۳۰۰ سال بعد از نظامی این داستان را سروده است. سیمای لیلی در نگارگری ایرانی مبتنی بر توصیفات ادبی شاعران و با استناد به حکمت و عرفان اسلامی ترسیم‌شده است. این تصویر گرچه واجد زیبایی تعالی‌یافته، به‌ویژه در وجه باطنی و پنهانی وی است، اما هرگز صرفاً محملی برای نمایش ظاهر زیبای او قرار نگرفته است. درحالی‌که در آثار نقاشی غربی تصویر زن غالباً مجلای زیبایی صرف اوست، نگارگری اسلامی زیبایی پیکر و اندام زن را فقط در

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

جلوه مادی و طبیعی او ندانسته و جمال این جهانی‌اش را در پس پرده‌ای از عفاف پنهان کرده است و بدین‌سان زیبایی فوق طبیعی را در تصویر او به نمایش گذارده است که با ظواهر زیبای زنانه قیاس شدنی نیست و این مهم در تصویر کردن شخصیت لیلی در نگاره‌ها قابل‌مشاهده است.

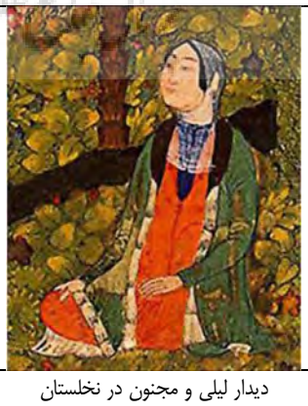
چهره زنان در نگارگری اغلب همان چهره‌هایی است که شعرا در وصف زیبارویان توصیف کرده‌اند و درواقع شامل عناصر نمادین در ادبیات ایران است. در نگارگری ایران زن با ابروان کمان و لبان کوچک و چشمانی بادامی تصویر شده اما در چهره‌ها حالت‌های فردی دیده نمی‌شود. چهره‌ها نه خوشحال است و نه غمگین و حالتی رمزگونه دارد و سیمای لیلی نیز از این قاعده مستثنا نیست. نگارگری و ادبیات همیشه دارای پیوند درونی و همخوانی ذاتی بوده‌اند، شاعر و هنرمند در عین آفرینش زیبایی‌های این جهان همواره به عالم ملکوت توجه داشته‌اند و دست یافتن به صور مثالی و درک حقایق ازلی اهداف آن‌ها تشکیل می‌داده است. در تصویرسازی نگاره‌های عاشقانه توسط نگارگر، محور اصلی زن است؛ مانند نگاره‌های خسرو و شیرین، شیرین و فرهاد، لیلی و مجنون، شیخ صنعان و دختر ترسا و غیره که در کتب تصویرسازی شده و کتاب‌آرایی در دوره‌های مختلف، در منظومه‌هایی چون هفت‌پیکر، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، ویس ورامین، شاهنامه فردوسی و هزارویک‌شب، نگارگر به‌نوعی زن را به تصویر کشیده است.

جدول ۱: مقایسه تطبیقی سیمای لیلی در نگاره‌های دوره تیموری و صفوی
Table 1: Comparative comparison of appearance of Layla in the paintings during Timurid and Safavid dynasties

پرتره لیلی Portrait of Layla		
نام نگاره Name of Painting	لیلی و مجنون در مکتب‌خانه Layla and Majnun at Maktab	دیدار لیلی و مجنون در بیابان Layla and Madman meet at the desert
دوره هنری Art movement	مکتب هرات Herat Movement	مکتب هرات Herat Movement
حالات چهره Facial expressions	سه رخ، واقع‌گرایانه، نگاه متمایل به چپ پایین Three faces, Realistic, Look at down left	سه رخ، مغولی، نگاه متمایل به راست Three faces, Mongolian, Look at right
تزئینات لباس Clothes decorating	خال‌خالی polka dots	فاقد تزئینات Without decorating
رنگ‌بندی Coloring	ردای نارنجی بر روی لباس آبی‌رنگ Orange cloak on blue dress	ردای زردرنگ Yellow cloak
ترکیب‌بندی Composition	مرکز ثقل، ایستا Center of gravity, Static	نقطه طلایی، پویا Golden point, dynamic
نوع فیگور Figure	نشسته، با کاغذی در دست Sit and a paper in hand	سوار بر شتر Riding a camel
تعامل رنگی با زمینه Color interaction with background	متباین و هماهنگ Separated and harmonic	متباین Separated
عنصر بصری خط Visual element of the line	رنگ متضاد، ضعیف Contrasting colors, weak	سیاه، قوی Black, Powerful
سربند یا تاج Headband or crown	شال سرخ Red scarf	سربند سفید White headband
محل نقش لیلی Location of Layla	راست مرکز Right center	چپ پایین Left down
نوع نشستن Sitting type	دوزانو Sit on two knees	نامعلوم! !unclear
منبع تصویر Source	توپکای سرای استانبول، اثر میرخلیل مصور. (Kevorkian, 1998, Fig. 15th) Topkapi Palace Museum, Istanbul, Mir Khalil Mosavar.	موزه کاخ گلستان، اثر مظفرعلی تربتی. (Internet Website: sovieteramuseum.com) Golestan Palace Museum, Mozaffarali Torbati.

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

		پرتره لیلی Portrait of Layla
دفاع جانوران وحشی از مجنون در برابر اجیرشدگان پدر لیلی Wild animals defend Majnun against mercenaries of Layla's father	دیدار لیلی و مجنون در بیابان Layla and Majnun meet at the desert	نام نگاره Name of Painting
مکتب هرات Herat Movement	مکتب هرات Herat Movement	دوره هنری Art movement
سه رخ، نگاه متمایل به چپ Three faces, Look at left	سه رخ، نگاه متمایل به راست پایین Three faces, Look at down right	حالات چهره Facial expressions
گل‌های ریز طلایی روی لباس Tiny golden flowers on clothes	فاقد تزئینات Without decorating	تزئینات لباس Clothes decorating
ردای قرمزرنگ بر روی لباس آبی روشن و دامن آبی تیره Yellow cloak on light blue dress and dark blue skirt	ردای بنفش‌رنگ بر روی لباس سبزرنگ Violet cloak on green dress	رنگ‌بندی Coloring
پویا Dynamic	ایستا Static	ترکیب‌بندی Composition
مدهوش، در حال نوشیدن دارو Intoxicated, Taking medicine	نشسته، انگشت‌بر دهان گرفته Sit and catch her finger in the mouth	نوع فیگور Figure
هماهنگ Harmonic	هماهنگ Harmonic	تعامل رنگی با زمینه Color interaction with background
سیاه، ضخیم Black, Thick	سیاه، قوی Black, Powerful	عنصر بصری خط Visual element of the line
مقنعه Wimple	تاج و روسری Crown and scarf	سربند یا تاج Headband or crown
مرکز، پایین Center, Down	مرکز Center	محل نقش لیلی Location of Layla
لمیده Recumbent	دوزانو Sit on two knees	نوع نشستن Sitting type
کتابخانه کنگره آمریکا Library of Congress of USA	موزه متروپولیتن نیویورک (Internet Website: metmusum.org)	منبع تصویر Source

		پرتره لیلی Portrait of Layla
آوردن مجنون به چادر لیلی Majnun is brought to the tent of Layla	دیدار لیلی و مجنون در نخلستان Layla and Majnun meet at the palm-grove	نام نگاره Name of Painting
مکتب شیراز Shiraz Movement	مکتب هرات Herat Movement	دوره هنری Art movement
سه رخ، نگاه متمایل به چپ پایین Three faces, Look at down left	سه رخ، نگاه متمایل به چپ بالا Three faces, Look at up left	حالات چهره Facial expressions

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

تزئینات لباس Clothes decorating	گردنبند آبی، گل‌های ریز زردروی ردا Blue necklace, Tiny yellow flowers on the cloak	گل‌های ریز طلایی روی لباس Tiny golden flowers on clothes
رنگ‌بندی Coloring	ردای سبزرنگ بر روی لباس نارنجی‌رنگ Green cloak on orange dress	ردای سبز روشن بر روی لباس آبی‌رنگ با یقه و آستین زردرنگ Green cloak on blue dress with yellow collar and sleeves
ترکیب‌بندی Composition	متقارن، ایستا Symmetrical, Static	پویا Dynamic
نوع فیگور Figure	نشسته درحالی‌که چهارزانو Cross sitting	نشسته و در حال گفتگو Sit and talking
تعامل رنگی با زمینه Color interaction with background	هماهنگ Harmonic	هماهنگ Harmonic
عنصر بصری خط Visual element of the line	ظریف و نازک Delicate and thin	نازک، قوی Thin, Powerful
سربند یا تاج Headband or crown	سربند آبی Blue headband	سربند سفید White headband
محل نقش لیلی Location of Layla	گوشه پایین راست At the corner down right	راست، پایین Right, Down
نوع نشستن Sitting type	دوزانو Sit on two knees	دست بر زانو Hand on the knee
منبع تصویر Source	نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی، ۱۳۸۶ (Adamova, 2007, p:78) Persian Manuscripts Paintings and Drawings: From the 15th to the Early 20th Century in the Hermitage Collection	همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ۱۳۶۷، موزه بریتانیا، لندن، اثر میرسیدعلی. (Ashrafi, 1988) Persian - Tajik poetry In XIV-XVII Centuries Miniatures, British Museum, London, Mir Seyyed Ali
پرتره لیلی Portrait of Layla		
نام نگاره Name of Painting	واپسین دیدار مجنون و لیلی The last meeting between Layla and Majnun	مجنون در گوشه‌ای از خیمه لیلی به گوش ایستاده است Majnun is brought to the tent of Layla Majnun is standing at the corner of tent of Layla and listen
دوره هنری Art movement	مکتب قزوین Qazvin Movement	مکتب مشهد Mashhad Movement
حالات چهره Facial expressions	سه رخ، نگاه متمایل به راست پایین Three faces, Look at down right	سه رخ، نگاه متمایل به راست پایین Three faces, Look at down right
تزئینات لباس Clothes decorating	فاقد تزئینات Without decorating	گل‌های رنگارنگ و متنوع Colorful and varied flowers
رنگ‌بندی Coloring	ردای قرمزرنگ The red cloak	ردای زرشکی‌رنگ با تزئینات زیاد Crimson cloak with high decorating
ترکیب‌بندی Composition	پویا، حلزونی Dynamic, Spiral	پویا Dynamic
نوع فیگور Figure	مدهوش افتاده در حال تقلا Intoxicated and struggling	ایستاده و دست بر لب‌ها نهاده Standing and put her hands on her lips
تعامل رنگی با زمینه Color interaction with background	متباین Separated	هماهنگ Harmonic
عنصر بصری خط Visual element of the	نازک، قوی Thin, Powerful	قوی Powerful

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

line		
سربند یا تاج Headband or crown	سربند سفید White headband	تاج پر تزئین High decorated crown
محل نقش لیلی Location of Layla	متمایل به مرکز Inclined to the center	متمایل به چپ بالا Inclined to up left
نوع نشستن Sitting type	افتاده بر زمین Fallen to the ground	ایستاده Standing
منبع تصویر Source	موزه رضا عباسی Reza Abbasi Museum	نگارخانه فری یر، واشنگتن، منسوب به شیخ محمد. (Internet Website: si.edu/museums/freer-gallery) Freer gallery, Washington, Attributed to Sheikh Mohammad.

از میان نگارگرانی که به تصویر کردن لیلی پرداخته‌اند مظفر علی بیش از سایرین موردتوجه است چراکه بیش از سایر نگارگران به تفسیر و تحلیل شخصی روی آورده است و برخی نگاره‌هایی که به امضای وی درآمده‌اند را به‌سختی می‌توان به قسمت مشخصی از داستان تعمیم داد. به‌عنوان‌مثال مظفرعلی در نگاره دیدار لیلی و مجنون در بیابان (تصویر ۵) لیلی را در دل طبیعت گویی درون جعبه‌ای زندانی و دست‌نیافتنی کرده است و از این طریق تفسیر خود را از این بخش از قصه ارائه می‌دهد که در نوع خود بسیار قابل‌توجه است. هرچند دیدار مجنون و لیلی در بیابان یکی از سوژه‌های رایج در نگارگری خمسه نظامی بوده است و این صحنه بارها توسط نگارگران به تصویر درآمده است.

همچنین می‌توان گفت در تمامی نگاره‌های تیموری و صفوی نمی‌توان تفاوت خاصی را بین چهره لیلی با چهره سایر زنان موجود در نگاره در نظر گرفت و می‌توان گفت همه چهره‌ها در قالبی یکسان تصویر شده‌اند و تفاوت تنها در حالت قرارگیری لیلی در تصویر و شکل لباس اوست.

چهره‌ی زن در تاریخ ادبی ایران از آغاز تا عصر حاضر و در ادوار مختلف با اوج و حضیضی نابرابر همراه بوده است. جستجو درگذشته‌های دور و اوراق پاره‌پاره و گاه نوشته‌نشده تاریخ، در پی هویت راستین زن و اثبات قدرت زنانه درگذشته او می‌تواند بار دیگر به جلا و درخشندگی موقعیت او کمک کند. پرده برداشتن از چنین واقعیتی در گستره‌ی تاریخ ادبی ایران در نگاه اول شاید انگشت نهادن بر طرد زن از محدوده‌ی مردانه‌ای است که تاریخ ایران گواه آن است ولی در زندگی امروزه‌ی ایران زن ایرانی که به جبر یا اشتیاق به‌سوی تغییر شکل کیفی در زندگی به‌پیش می‌رود. اثبات حضور قاطع زن در کنار مرد صرف‌نظر از برخی تنگ‌نظری‌های تاریخی و ادبی نه به‌صورت یک تقابل بلکه در هیبتی همسو و واقعیتی است که می‌تواند روزنه‌ای به کشف آن حقیقت دیگر یعنی اهمیت و نقش و توانایی و آگاهی برای رویارویی با جهان معاصر وی است. پنداشتی که از طریق فرهنگ قدیم ما سینه‌به‌سینه به ما رسیده است غالباً در جهت نفی سرافرازی و ارج نهادن او درحرکت بوده و حتی به خودزن نیز باورانده شده است.

در حیطه ادب، به‌جز افسانه‌ها و ضرب‌المثل‌ها بخشی از میراث فرهنگی که توده‌ی مردم نگاهبانان آن هستند در هیچ جای دیگر نامی از زن نیست. در ادبیات آموزشی و مکتبی و تعلیمی وجود زن نفی و حتی انکار شده است. در ادبیات شاعرانه و غنائی عرفانی ازآنجاکه باز صحنه غلبه ذهن بر رفتار است، تقدیس و ستایش زن درپوششی دگرگون‌شده است و گواه آن حجم عظیمی از اشعار عاشقانه و توصیفی است که در سرزمین‌های دیگر کمتر می‌توان نظیرش را یافت. اگر از شاهنامه فردوسی که نشانه‌هایی از مادر محوری و مادر سالاری گاهی به چشم می‌خورد بگذریم بسیاری از متون ادب تاریخی با تبعیت از پیشینگان ادب خویش، نیمی از اجتماع بشری ایران را از مقام و موقعیت اسطوره‌ای و ممتاز او در دوره‌های تاریخی پیشین به طرز چشمگیری تنزل داده و موجودی که در هزاره‌های پیش‌ازاین مانند یک الهه‌ی باستانی تقدیس می‌شد و تندیس او بر بلندای رفیع‌ترین بناها و عبادتگاه‌های شهرها عظمت اسطوره‌ای داشت راهی زاویه انزوا گردانید و حضور او درصحنه‌ی اجتماع کمرنگ و کمرنگ‌تر شد و سپس به مردان سپرده شد.

منظومه‌های عاشقانه‌ای که از شاعران پرآوازه برجای‌مانده است گویای این حقیقت است که آنچه آنان یا عرف حاکم بر جامعه از یک زن انتظار داشته است عشوه‌گری، زیبایی، دلربایی، فریبندگی و کام بخشی است، درمجموع دید منفی بر زن چربش بیشتری داشته دارد و در ادبیات فارسی ما چه در نظم و چه در نثر او موجودی است که در ردیف آلات و اسباب فساد و حتی جادوگری تلقی شده و سیمای مرد پیوسته به‌عنوان موجودی برتر و والاتر از زن در جامعه مطرح بوده تصویربرداری از زن مبنی بر ظرافت و فتنه‌انگیزی و دلبری بوده است. این‌چنین ذهنیتی نیز در اندیشه بسیاری از شعرا و اندیشمندان ریشه دوانده است که حتی اگرچه شاعر مستقیماً به این واقعیت تلخ اشاره نمی‌کند ولی باکمی تأمل می‌توان رگه‌های چنین تفکری را در اثر او یافت. در دایره‌ی منظومه غنائی که رابطه زن و مرد به نحو بارزتری نمایان است و عاشق و معشوق در اصطکاک بیشتری به ایفای نقش می‌پردازند، قطعاً افکار زن ستیزانه ای که به روح جامعه‌ی مردسالاری و در دوره‌های مختلف حاکم بوده به‌طور صریح یا تلویحی در شعر رسوخ می‌یابد. نظامی یکی از بزرگ‌ترین شاعران صاحب سبک در سرودن منظومه‌های عاشقانه است که سبک نمایشی و نگارشی کاملاً متمایزی در ادب فارسی از خود بجای گذاشته است. گرایش شاعران زمانه همچنین توجه عوام به داستان‌های عشق و عاشقی و هوس نامه‌ها در این دوره رنگ بیشتری به خود می‌گیرد.

در دوره نابسامان فرهنگی و تعصب‌ها، سقوط معنویت و ارزش‌های اخلاقی و خردگرایی و ابتذال نسبتاً عمومی در پی سختی‌هایی چون ستم شاهان، زلزله، قحطی، جنگ‌های خانگی، نظامی به‌دوراز تمام نابسامانی‌ها سر در گریبان ریاضت فروبرده و در خلوت صوفیانه‌ی خویش دست‌به‌قلم برده و مخزن‌الاسرار را که

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021

منظومه‌ای کاملاً حکمی و اخلاقی است می‌نویسد.

داستان لیلی و مجنون داستان نافرجام قیس بن‌بنی عامر و لیلی بنت اسعد از همان قبیله است. اصل این داستان عربی است. داستانی که نویسندگان بزرگی چون ابن ندیم، ابوالفرج اصفهانی، ابن نباته به آن اشاره‌کرده‌اند. نظامی در تنظیم حکایت لیلی و مجنون غالباً به منابع عربی نظر داشته و تا آنجا که ممکن بوده است تلاش داشته اساس قصه را دستخوش تغییر و تحول قرار ندهد. بنابراین نگاهی که در این منظومه به زن شده اغلب معلول نوامیس عصر جاهلیت و آداب‌ورسوم اعراب بادیه‌نشین است (Sotudian, 2008, p.98). تا عقاید نظامی. هرچند نظامی نیز با مقایسه‌ی اساس داستان و چهارچوب این منظومه و جایگاه زن در عصر جاهلیت با جایگاه زن در عصر خویش کامل بی‌طرف نبوده است و هر جا مجالی می‌یافته، نمایی از وضعیت زن را هرچند مختصر در نقاشی منظوم خویش ترسیم کرده است.

در داستان لیلی و مجنون، لیلی تصویری است از یک زن که حتی از آزادی انتخاب همسر نیز محروم است و نمی‌تواند در پاسخ به عشق راستین خویش همسر آتی را برگزیند. موجودی که در یک نظام پوسیده مانند دوران فئودالیته حق انتخاب در هیچ موردی را ندارد. به همین جهت اگرنه همه بلکه اکثر غم‌ها، اضطراب‌ها و ناتوانی‌های او، حاصل مقام و موقعیت زن در آن دوران است. احساس انسانی او به‌عنوان یک زن بایستی در میانه‌ی آداب‌ورسوم راکد و منجمد عصر جاهلیت مدفون شود اینجاست که با طنز تلخی نظامی می‌گوید:

زن گر چه بود مبارز افکن
آخر چو زن است، هم بود زن

نظامی در سیمای لیلی، عصیان زن و خویشتن را علیه اجبارهای زیستن ناشی از نظام غلط و غیرانسانی نمایش می‌دهد. شخصیت وی را باآنکه به‌زور و به‌اکراه به ابن سلام داده‌اند گونه‌ای می‌پرورد که به‌جای تسلیم، مبارزه می‌کند. عمل لیلی در تپانچه زدن به چهره‌ی ابن سلام و عدم تمکین او، حرکتی نمادین است علیه نظم قرون‌وسطایی و بی‌توجهی جامعه به زن. لیلی تپانچه‌ای چنان زد....

نتیجه‌گیری

ادیبان و سپس هنرمندان نگارگر از تعابیر و تفاسیر حکیمانه درباره وجود زن، همچون مرجعی مطمئن استفاده می‌کنند؛ چنانکه تصویری مثالی از زن را در نگاره‌ها رقم می‌زنند. بررسی ویژگی‌هایی که از زن در منابع حکمی، عرفانی و ادبی تفکر اسلامی ایران وجود دارد زمینه را برای بررسی چگونگی ارائه تصویر زن در نگاره‌ها هموار می‌کند.

در جواب سؤال اول می‌توان مطرح کرد که فیگور لیلی در نگاره‌های عصر صفوی پویایی و تحرک بیشتری نسبت به نگاره‌های دوره تیموری دارد و این نیز به دلیل دگرگونی‌های سبکی و فرمالیستی در دوران صفوی است. موقعیت قرار گرفتن لیلی درصحنه‌ها به‌گونه‌ای است که عمدتاً مرکز توجه تصویر به شمار می‌رود. در نگاره‌های عصر تیموری و صفوی می‌توان لیلی را نجیب، معصوم و افسونگر توصیف کرد که توجه مجنون و سایرین را به خود جلب کرده است و خود به‌جایی بیرون از نگاره چشم دوخته است. لباس لیلی در دوران تیموری با سادگی بیشتر و تزئینات کمتری نسبت به دوران صفوی به تصویر درآمده و از تجملات تا حدودی دور نگاه داشته شده است. حالت سر لیلی در اغلب نگاره‌ها مورب و سوی نگاهش به سمت پایین است. گرچه در اکثر نگاره‌ها لیلی همراه با ملازمانش به تصویر درآمده است، لیکن خوی اشرافیت در او دیده نمی‌شود. حالت نشستن او از سبک‌های تصویرسازی رایج زمانه پیروی می‌کند و به‌غیراز چند مورد خاص که در داستان لیلی در حالاتی خاص توصیف‌شده است، در مابقی نگاره‌ها حالتی سنگین و موقر دارد. رنگ پوست او در تمامی نگاره‌ها روشن است و از دست‌های باریک و کشیده‌ای برخوردار است.

جواب سؤال دوم را این‌گونه می‌توان مطرح کرد که در بررسی نقش اسطوره‌ای لیلی در ادبیات، یک سری تصاویر هستند که عین متن کشیده شده‌اند و در بعضی تصاویر بالعکس. در اینجا بازنمایی زمانی است که ما با آن پدیده روبرو شدیم و نقاشان به‌صورت بازنمایی برداشت شخصی خود را از متن اصلی به تصویر می‌کشیدند. با توجه به تعدد فرقه‌های عرفانی، شکل صور نگاره‌ها نیز متفاوت بوده است؛ یعنی این ابتدا در محتوای شعر تجلی کرده، سپس در سیرت و روش زندگی هنرمند از طریق پایبندی او به فرقه‌های خاص عرفانی مانند فرقه نقشبندیه نمایان شده است و درنهایت در شیوه اجرای اثر تأثیر گذاشته است. منبع الهام اصلی آثار نگارگری که به‌نوعی تصویرگری متون ادبی است، همین آثار هستند. پس نمی‌توان منکر تأثیرات اندیشه‌های عرفانی بر نگارگری شد.

پی‌نوشت

از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری تصویر مثالی در نگارگری، می‌توان به‌نظام طراحی حاکم بر پیکره‌ها اشاره کرد که مبتنی بر قواعد طراحی و ترسیمات پرگاری است .این نوع از طراحی بیشترین سهم را در میان عوامل ایجاد تصویر مثالی در نگارگری به‌طورکلی و نیز در نمایش تصویر زن به عهده دارد. در این نظام طراحی، کلیت اندام و نیز اجزای آن در قالب خطوط منحنی منطبق بر قسمت‌هایی از محیط دایره‌های متعدد و در اندازه‌های متفاوت قابلیت بازیابی دارد. این نظام هندسی که

یادآور مناسبات کیهانی و عالمی فراملکی است، در کل ترکیب نگاره‌ها نیز مشاهده می‌شود.

References

Adamova, A. T. (2007). Persian Manuscripts Paintings and Drawings: From the 15th to the Early 20th Century in the Hermitage Collection. (Translated by Feyzi, Z). Ver. 1. Tehran: Iranian Academy of the Arts. [in Persian]

[آداموا، آ.ت. (۱۳۸۶) نگاره های ایرانی گنجینه آرمیتاژ: سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی. ترجمه زهره فیضی. تهران: فرهنگستان هنر، چاپ اول (۷۸).]

Ashrafi, M. M. (1998). Persian - Tajik poetry in XIV-XVII Centuries Miniatures. (Translated by Pakbaz, R.). Tehran: Negah. [in Persian]

[اشرفی، م. م. (۱۳۶۷) همگامی نقاشی با ادبیات در ایران. ترجمه روئین پاکباز. تهران: نگاه.]

Azhand, Y. (2008). Painting school of Herat. Tehran: Iranian Academy of the Arts. [in Persian]

[آژند، یعقوب. (۱۳۸۷) مکتب نگارگری هرات، تهران: فرهنگستان هنر.]

Jami, A. (2006). Diwan Haft Awrang. (Corrected by Modarres Gilani, M.). Tehran: Ahura. [in Persian]

[جامی، عبدالرحمن. (۱۳۸۵) مثنوی هفت اورنگ. تصحیح مرتضی مدرس گیلانی. تهران: اهورا.]

Kevorkian, A. M., & Sicre, J. P. (1998). The gardens of desire: seven centuries of Persian painting. (Translated by Marzban, P.). Ver. 1. Tehran: Farzan Rooz. [in Persian]

[کوورکیان، آ. م. سیکر، ژ. پ. (۱۳۷۷) باغ های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران، ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان روز.]

Mohammadi Vakil, M. (2009). Semantic critique in the comparative study of literature and painting based on the story of Layla and Majnun. Scientific quarterly journal of the Glory of Art. Ver. 2. Tehran: Al Zahra University. [in Persian]

[محمدی وکیل، مینا. (۱۳۸۸) نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون، فصلنامه علمی – پژوهشی جلوه هنر. دوره جدید، شماره ۲. تهران: دانشگاه هنر (۳۶ – ۲۶).]

Nazarli, M. (2011). The Double World of Iranian Miniature: A Practical Interpretation of Safavid Painting. (Translated by Ezzati, A. A.). Ver. 1. Tehran: Iranian Academy of the Arts. [in Persian]

[نظرلی، مائیس. (۱۳۹۰) جهان دوگانه مینیاتور ایرانی: تفسیر کاربردی نقاشی دوره صفویه. ترجمه عباس علی عزتی. تهران: فرهنگستان هنر. چاپ اول.]

Nizami Ganjavi. (1984). Layla and Majnun. (Corrected by Servatian, B.). Ver. 1. Tehran: Toos Book Publisher. [in Persian]

[نظامی گنجه ای، الیاس بن یوسف. (۱۳۶۳) لیلی و مجنون، تصحیح بهروز ثروتیان. تهران: انتشارات توس. چاپ اول.]

Nizami Ganjavi. (2015). Layla and Majnun. (Corrected by Vahid Dastgerdi, H.). Ver. 16. Tehran: Ghatreh Publisher. [in Persian]

[نظامی گنجه ای، الیاس بن یوسف. (۱۳۹۴) لیلی و مجنون. تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: انتشارات قطره، چاپ شانزدهم.]

Pakbaz, R. (2015). Iranian painting from long ago to today. Tehran: Zarrin and Simin. [in Persian]

[پاکباز، روئین. (۱۳۹۴) نقاشی ایرانی: از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین]

Poliakova, E. A., & Rakhimova, Z. I. (2002). Iranian painting and literature. (Translated by Feyzi, Z.). Tehran: Rozaneh. [in Persian]

[پولیاکووآ، ی. رحیموا، ز،ی. (۱۳۸۱) نقاشی و ادبیات ایرانی. ترجمه زهره فیضی. تهران: روزنه.]

Rezaee, S. (2017). Investigating the mythical role of Layla in literature and its representation in Iranian painting. (Interviewees: Azhand, Y., & Yasavoli, R.).

[رضائی، ساره. (تیر ۹۶) بررسی نقش اسطوره ای لیلی در ادبیات و بازنمود آن در نقاشی ایرانی. تهران. مصاحبه شوندگان: یعقوب آژند، رضا یساولی.]

Sadati Zarini, S., & Merasi, M. (2008). A Study of Islamic mysticism impacts on the Formation of Painting of Herat Timurid and Tabriz Safavid movements. Negareh journal. Ver. 7. Nowshera: Shahed University. [in Persian]

[ساداتی زرینی، سپیده. مراثی، محسن. (۱۳۸۷) بررسی چگونگی تاثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی. فصلنامه تحلیلی – پژوهشی نگره. شماره ۷. نوشهر: دانشگاه هنر (۱۳– ۴).]

Sootodian, M. (2008). The Origin of the Story of Layla and Majnun. Persian Literature Quarterly. Mashhad: Islamic Azad University. [in Persian]

[ستودیان، مهدی. (۱۳۸۷) ریشه یابی داستان لیلی و مجنون. فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی. مشهد: دانشگاه آزاد اسلامی (۹۶–۹۵).]

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:23 +0330 on Saturday March 6th 2021