Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 41
November – December *2021*
Research Article

A Metaphorical Reading of Folk Culture in the Painting oT Tkigg eee e ajooe ee ee di's Tttt ”

Received: 24/07/2021
Accepted: 09/10/2021

Zeinab Rajabi[1], Mohammadkazem Hassanvand[*2]

¯Corresponding Author's E-mail: mkh@modares.ac.ir

Research Background

Regarding the definition of popular culture, for example, Tamimdari in Folk Culture, explains the general meanings of popular culture and analyzes its characteristics, history, and sources. Also, Folk Beliefs of the Iranian People by Zolfaghari defines the folk culture and explains the forewords about the popular culture of the Iranians. But little research has been done on folk culture in Persian paintings. For example, in an article by Elahi and Farrokhfar, while reading the social types of personalities in the text and image of the Khavaran-Nameh manuscript, they examined the type of clothing in the images and identified the hidden layers of the culture of that period. Also, Ghazizadeh and Haseli have analyzed the spiritual and aesthetic aspects of a number of works with the theme of Leili and Majnoon in Khamseh of Tahmasebi.

However, no independent research on various aspects of folk culture, especially its metaphorical role in painting, has been presented so far. Therefore, this research can fill in the existing gap.

1. PhD Candidate, Islamic Art, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding author).
https://orcid.org/000-000-03213-25210
2. PhD Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0001-7456-3533

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 41
November – December *2021*
Research Article

Goals, questions, and assumptions

Showing the different moods of people at work, the behavior of different characters and their actions, as well as how they live in relation to the tools and materials of life, are among the elements of folk culture that have been used in this painting to associate meanings. The purpose of this study is to examine the appearances of popular culture in Persian painting with emphasis on this particular painting, and analysis the possibility of metaphorical expression of these elements in order to move from appearance to interior and help to better understanding of meaning. This research also seeks to answer the question: what are the metaphorical functions of the elements of folk culture in painting of "Taking the Majnoon to Leili's Tent"?

Main discussion

Painters who were generally present in literary circles and some of them were also poets, created valuable works that were not only in relation with literary text, but also able to provide an expression appropriate to Persian literature. The fact that the painters visualized their thoughts through literary texts, not only harmonized the literary and visual methods, but also created a common language for expressing the truth.

Metaphor is actually a way of thinking and makes it possible to understand one conceptual domain through another conceptual domain. In this view, metaphor is used in the visual realm to express the hidden and far-fetched meanings, and painters associate meaning with this expressive ability by using a variety of possibilities.

Meanwhile, the realm of folk culture is vast, and it is defined as "a general term for aspects of human culture that are transmitted to people's lives orally and also by observation, experience and imitation. People usually contribute to the cultural structure which can be understood through common language, types of professions, racial

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 41
November – December *2021*
Research Article

affiliation, certain historical or age periods, and geographical environment" (Tamimdari, 2017, p. 13).

Throughout the history of painting, especially after Herat school, Realism and the display of folk culture have been considered. The public life of the people has always been the pretext of the painters to express the themes and they have intended to show the folk relations with a metaphorical interpretation of it; so, an artist like Mirseyed Ali became famous for depicting folk and shepherding scenes, and the painting of "Taking the Majnoon to Leili's Tent" is one of the metaphorical uses of folk culture in painting.

Conclusion

By reading this painting metaphorically from the perspective of folk culture, and in response to the question of the article (what are the metaphorical functions of the elements of folk culture in painting of "Taking the Majnoon to Leili's Tent"?), it was found that the painter has been able to convey a far-fetched meaning to the audience through a love story in a rural or nomadic environment to an interior one by associating the meaning of the colors of clothes, such as green, blue, red, yellow and white, the states and conditions of human beings, such as the states of surprise, astonishment, and compassion, their occupation and function in various situations such as providing dough, providing fire, cooking, milking, shepherding, spinning, and reedplaying, the type of tents and the difference in their structure and color in expressing different meanings, along with the constituent elements and combination of painting, and the artist's tricks of depicting different times and places. In other word, it invites the principle of existence and the true beloved. Therefore, in this image, popular culture is metaphorically expressed as "the voice of nature".

Reference

Tamimadari, A. (2017). *Folk culture*. Mahkameh.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۹، شمـارهٔ ۴۱، آذر و دی ۱۴۰۰
مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.41.2.4

خوانش استعاری فرهنگ عامه در نگارهٔ «بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی»

زینب رجبی[۱]، محمدکاظم حسنوند*[۲]

(دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۰۲ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۷)

چکیده

وجوه گوناگون فرهنگ عامه در نگارگری ایران، سنتی است که قرن‌ها در آثار نگارگری موردتوجه بوده است. نگارگران از این عناصر فرهنگی نه‌تنها برای فضاسازی آثارشان بهره برده‌اند، بلکه نقشی استعاری به آن‌ها بخشیده‌اند تا بتوانند بخشی از لایه‌های معنایی را از این طریق به مخاطب عرضه کنند، تا درک بهتری از مضمون اثر حاصل شود. انسان‌ها و ابزار مادی‌شان، در کنش‌ها، حالت‌ها و حرکات قشرهای گوناگون، موضوعاتی از فرهنگ عامه در نگارگری ایران به‌حساب می‌آیند که با ترفندهای مختلف در تداعی معنا ایفای نقش می‌کنند.

این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و به‌صورت موردپژوهی انجام گرفته، درپی پاسخ به این پرسش است که عناصر فرهنگ عامه در «نگارهٔ بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی» چه کارکرد استعاری دارد؟ هدف از این پژوهش، بررسی فرهنگ عامه در نگارگری ایران و چگونگی بیان استعاری این عناصر فرهنگی به‌منظور توجه به باطن نگاره است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که نگارگری از طریق قابلیت استعاره، توسط رنگ لباس‌ها، حالت‌ها و حرکات و مشغله‌های گوناگون و کنش‌گری این موارد با سایر عناصر و ملزومات بشری در فرهنگ عامه، توانسته است مخاطب را از ظاهر اثر به باطن و حقیقت آن دعوت کند.

واژه‌های کلیدی: فرهنگ عامه، استعاره، لیلی و مجنون، نگارگری، میرسیدعلی.

---

۱. دانشجوی دکتری هنر اسلامی دانشکدهٔ هنر دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
https://orcid.org/000-000-03213-25210
۲. دانشیار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
mkh@modares.ac.ir
https://orcid.org/0000-0001-7456-3533

۱. مقدمه

هنرمندان نگارگر که عموماً در محافل ادبی و حکمی حضور داشته و بعضاً ادیب و شاعر نیز بوده‌اند، آثار گران‌بهایی به‌وجود آوردند که نه‌تنها با متن ادبی هماهنگ بوده، بلکه توانستند بیانی متعالی و متناسب با فرهنگ غنی ادبیات فارسی ارائه دهند. اینکه نگارگران توانسته‌اند تفکرات و معانی موردنظر خود را از طریق متون ادبی، جلوه‌ای بصری دهند، نه‌تنها موجب هماهنگی شیوه‌های ادبی و تجسمی شده است، بلکه در این هم‌سخنی، زبانی مشترک برای بیان حقایق به‌وجود آمده است. در این میان استعاره و قابلیت بیانی آن به‌خصوص در بستر ادبیات و هنر عارفانه نقش بسزایی در بیان لایه‌های عمیق معنا دارد و مخاطب را از ظاهر اثر به باطن آن دعوت می‌کند.

استعاره درواقع نوعی شیوهٔ اندیشیدن است و درک حوزه‌ای مفهومی را به‌واسطهٔ حوزهٔ مفهومی دیگر ممکن می‌سازد. با این دیدگاه، استعاره در حوزه‌های بصری و به‌منظور بیان معانی پنهان و دور از ذهن به‌کار می‌رود و هنرمندان نگارگر از این قابلیت بیانی در آثارشان به‌وفور استفاده کرده‌اند. نگارگران با استفاده از امکانات بصری مختلف همچون رنگ، شکل، بافت و غیره به تداعی معنا می‌پردازند.

اما آنچه موضوع این پژوهش است، بازتاب فرهنگ عامه در یکی از آثار نگارگری با مضمون «بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی» و «خوانش استعاری» از آن برای شناخت لایه‌های درونی معنای اثر است. نمایش حالت‌های مختلف کار، رفتار شخصیت‌های گوناگون و کنش‌های ایشان با یکدیگر و نیز چگونگی زیست آن‌ها در نسبت با ابزار و مواد زندگی، ازجمله عناصر فرهنگ عامه است که در این نگاره، از آن‌ها برای تداعی معانی استفاده شده است. در این میان توجه به مردم عادی به‌ویژه در فضای روستایی و غیرشهری و استفادهٔ استعاری از آن‌ها برای کمک به فهم بهتر مضمون اصلی نگاره، از

خصلت‌هایی است که در بعضی از نگاره‌های ایرانی استفاده شده است. لذا در این پژوهش سعی شده تا با خوانش استعاری عناصر گوناگون فرهنگ عامه در این نگاره از میرسیدعلی، توجه مخاطب به قابلیت بیان استعاری کاربرد فرهنگ عامه جلب شود. هدف از پژوهش حاضر آن است که نمود فرهنگ عامه در نگارگری ایران با تأکید بر این اثر خاص، موردبررسی قرار گیرد و امکان بیان استعاری این عناصر به‌منظور گذر از ظاهر به باطن و کمک به فهم بهتر مضمون اثر موردتجزیه و تحلیل قرار گیرد.

۱ـ۱. پرسش پژوهش

عناصر فرهنگ عامه در نگارهٔ «بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی» چه کارکرد استعاری دارد؟

۲. روش تحقیق

این مقاله به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی انجام گرفته و در آن از مطالعهٔ موردی استفاده شده است؛ بدین صورت که در این پژوهش ابتدا با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای و از طریق ابزارهای کتاب و مقاله به تحلیل مباحث نظری موضوع مورد بحث پرداخته شده و سپس نگارهٔ «بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی» به‌منزلهٔ نمونه‌ای از تحقیق موردپژوهی، از نظر کاربرد فرهنگ عامه، موردخوانش و تجزیه و تحلیل استعاری قرار گرفته است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

درمورد تعریف فرهنگ عامه کتاب‌های مختلفی تألیف شده که تعدادی از آن‌ها در این مقاله مورداستفاده قرار گرفته است. ازجمله کتاب *فرهنگ عامهٔ ایران* نوشتهٔ تمیم‌داری (۱۳۹۸). نویسنده در این کتاب معانی و مفاهیم کلی فرهنگ و فرهنگ عامه را شرح

داده و ویژگی‌های فرهنگ عامه و تاریخچه و منابع آن را تحلیل کرده است. همچنین کتاب *باورهای عامیانهٔ مردم ایران* نوشتهٔ ذوالفقاری (۱۳۹۴) نیز منبع ارزشمندی است که فرهنگ عامه را تبیین و تعریف کرده و سپس ۶۵۰ مدخل درخصوص باورها و اعتقادات و به‌طورکلی فرهنگ عامهٔ ایرانیان را توضیح داده است.

اما دربارهٔ جلوه‌های فرهنگ عامه در نگارگری ایران تحقیق کمی صورت گرفته است. برای نمونه در مقاله‌ای با عنوان «بازشناسی فولکلور مادی (پوشاک) در ترسیم سیمای اشخاص داستانی در نسخهٔ مصور خاوران‌نامه»، نوشتهٔ الهی و فرخ‌فر (۱۴۰۰)، نویسندگان ضمن خوانش طبقات اجتماعی و انواع شخصیت‌پردازی‌ها در متن و تصویر نسخهٔ خاوران‌نامه، نوع پوشاک آن‌ها در تصاویر را بررسی و لایه‌های پنهان فرهنگ آن روزگار را شناسایی کرده‌اند. اما برخی منابع که آثار عرفانی نگارگری ایران را از نظر معنا و ساختار موردبررسی قرار داده‌اند، در تألیف این مقاله از آن‌ها بهره برده شده است. قاضی‌زاده و حاصلی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسهٔ طهماسبی»، جلوه‌های معنوی و زیبایی‌شناسی تعدادی از آثار با مضمون *لیلی و مجنون* نظامی را تحلیل کرده‌اند. همچنین آلبوغبیش و آشتیانی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش *لیلی و مجنون* جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی»، ضمن بیان دلایل و چگونگی ارتباط ادبیات با نگارگری، عناصر و نمادپردازی‌هایی را که هنرمند نگارگر برای بیان مضامین عرفانی باتوجه به یکی از نگاره‌هایی که به تصویرگری داستان لیلی و مجنون پرداخته، تجزیه و تحلیل کرده است.

چنانچه ملاحظه می‌شود، تحقیق مستقلی درمورد ابعاد گوناگون فرهنگ عامه به‌خصوص نقش استعاری آن در نگارگری تاکنون ارائه نشده است و ازاین‌رو این

پژوهش می‌تواند با پر کردن خلأ موجود، فتح بابی در پژوهش‌های آینده در این زمینه باشد.

۴. چارچوب نظری

۴ـ۱. فرهنگ عامه

مجموعه اموری که فرد از جامعه کسب می‌کند و تمام فرآورده‌ها و کردارها ازجمله رسوم، باورها، علوم، فنون، عادات، پیشه‌ها، سازمان‌ها، مهارت‌ها و احکام، فرهنگ به‌حساب می‌آیند. گروهی نیز در تعریف فرهنگ، تکیه بر راه و روش و قاعده دارند و معتقدند شیوهٔ زندگی و رفتار هر اجتماع در طول تاریخ است که فرهنگ نامیده می‌شود. «درواقع فرهنگ حقیقتی است که به انسان، انسانیت و هویت می‌بخشد و آن را از حیوان متمایز می‌کند و به‌منزلهٔ اشرف مخلوقات، او را جانشین خدا بر زمین قرار می‌دهد و فرهنگ عامه همان فرهنگ مردم است که در متن زندگی مردم جریان دارد» (نوری سرخنی و حیدری، ۱۴۰۰، ص.۱۰۳).

قلمرو فرهنگ عامه گسترده است. ذهنیات هر فرد از باورها، پندارها، اندیشه‌ها و سخن و ادب عامه انباشته است. «فرهنگ عامه اصطلاحی کلی است، برای جنبه‌هایی از فرهنگ بشری که به‌صورت شفاهی، مشاهده، تجربه و تقلید، به زندگی مردم منتقل می‌شود. مردم معمولاً در ساختار فرهنگی سهیم هستند که شناخت آن از طریق زبان رایج، انواع پیشه‌ها، پیوستگی نژادها، دوره‌های تاریخی یا سنّی معین و یا محیط جغرافیایی میسر می‌شود» (تمیم‌داری، ۱۳۹۶، ص. ۱۳). بسیاری از تدابیری را که انسان برای برآوردن نیازهای اولیهٔ خود ازقبیل تهیهٔ پوشاک و خوراک و ابزار کار و مسکن به‌کار می‌گیرد و سهم عمده‌ای از آنچه را برای گذران اوقات فراغت درنظر دارد در

بخشی از رفتار اجتماعی مثل آداب رفت‌وآمد، آداب سفر، نشست‌وبرخاست، دیدوبازدید، تعارفات، مراسم و آداب زندگی از زادن تا مردن، همگی گوشه‌هایی از فرهنگ عامه را تشکیل می‌دهند. «افکار و باورهای انسان‌ها در جوامع مختلف در فرهنگ چندهزار سالهٔ هر تمدن ریشه دارد و برای برقراری ارتباط با افراد هر جامعه (چه عالم، چه بی‌سواد)، ناگزیر از رسوخ به لایه‌های فرهنگی، روش خاص زندگی، عقاید، نمادها و اساطیر آن جامعه هستیم» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴، ص. ۹، ۱۰).

از ویژگی‌های فرهنگ عامه که سبب شده است تا روح زندگی و فلسفهٔ حیات در آن جاری و ساری باشد، یاری گرفتن از نمادها و استعاره‌ها در قالب الفاظ، حرکات و اعمال انسان‌ها برای بیان مفاهیم فرهنگی است. همچنین زندگی عامیانه، مجموعهٔ به‌هم‌پیوسته‌ای شامل زندگی اجتماعی و عواطف اجتماعی و فردی است. ازاین‌رو در فرهنگ عامه کنشگری یا نوعی جامعه‌شناسی تعاون وجود دارد. این خصوصیات را به‌ویژه در برخی از آثار نگارگری به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد و هنرمندان برداشت‌های استعاری خود را از این عوامل برای بیان افکار خویش داشته‌اند.

۴ـ۲. واقع‌نگاری در نگارگری ایران

آثار اولیهٔ نگارگری ایران به‌سبب خاصیت تصویری و عینی و واقعی بودن، در کتب و نسخ علمی مورد استفاده قرار می‌گرفت. کتب علوم طبیعی ازجمله گیاه‌شناسی، طب، نجوم، علم‌الحیل یا مکانیک، علوم صناعی و امثال آن، همگی با جنبه‌هایی از واقع‌گرایی و به‌صورت عینی تصویر می‌شدند. به جز کتب علمی، نگارگران به روایتگری تصویری متن ادبی نیز می‌پرداختند. بدین معنا که داستان یا حکایت موردنظر را به‌طور ساده و با تکنیک‌های هنری، تصویرسازی می‌کردند.

آنچه در تاریخ هنر نگارگری ایران نقطهٔ عطف تلقی می‌شود ظهور هنرمند خلاق و اهل فکری به‌نام کمال‌الدین‌بهزاد است که توجه ویژه‌ای به انسان و نقش او در مناسبات اجتماعی دارد. وی با نمایش زندگی مردم عادی در حالت‌ها و شغل‌های گوناگون برای اولین‌بار به نمایش فرهنگ عامه به‌طور گسترده پرداخت. در اغلب موارد، استفاده از فرهنگ عامه در آثار او، مقید به متن داستان ادبی نبوده است. اهمیت واقع‌گرایی و مردم‌نگاری خاصی که بهزاد به‌تصویر کشیده، در آن است که وی این موارد را در متن تصویرسازی داستان‌های ادبی مطرح می‌کرد و ضمن تصویرگری متن ادبی که به‌ظاهر مقصد اصلی ایجاد اثر هنری است، به نمایش قشرهای مردم و مناسبات ایشان و برقراری ارتباط میان فرهنگ عامه و هدف داستان پرداخته است. اما گاهی برداشتی استعاری از فرهنگ عامه برای بیان افکار خویش دارد و این امر سبب شده است تا جنبه‌های پنهان معنا با جنبه‌های ظاهری و در قالب فرهنگ عامه نمایش داده شود. «داستان تصویرشده بهانه‌ای است که بهزاد به‌مدد آن، با دیدی عمیق و آگاهانه به ثبت زندگی مردم عادی پیرامون خویش می‌پردازد و ایشان را موضوع آثار خویش قرار می‌دهد و درعین‌حال با ظرافت تمام به بازگویی حقیقت پنهان زندگی آن‌ها می‌پردازد» (قاضی‌زاده، ۱۳۸۳، ص. ۳۰۳).

این نگرش و سنت تصویری به مردم و فرهنگ و روابط ایشان در دوره‌های بعد، به‌ویژه در دورهٔ صفویه و مکتب تبریز دو نیز موردتوجه هنرمندان قرار گرفت. با این تفاوت که به‌دلیل آشنایی بیشتر نگارگران با زبان و بیان ادبیات فارسی و درک قابلیت‌های بیانی استعاره، به‌منزلهٔ یکی از ابزارهای اصلی بیان تصویری، نمایش فرهنگ عامه با جنبه‌های بیانی و استعاریِ وسیع‌تری همراه شد. عملکرد این مسئله بیشتر در نگاره‌های عرفانی و برای درک بهتر لایه‌های معنایی آن، از طریق نمایش صحنه‌های

زندگی مادی و جلوه‌های فرهنگ عامه مشاهده می‌شود. در این میان آثار میرسیدعلی ازجمله نگاره‌هایی است که به‌طور خاص از این امکان تصویری و معنایی بهره جسته است.

۴ـ۳. نقش بیانی استعاره در آثار نگارگری

استعاره در کلام و به‌تبع آن در تصویر، به‌صورتی است که مخاطب را از ظاهر به باطن یا به‌عبارت دیگر از امری آشنا به امری غریب دعوت می‌کند، لذا هنرمند از طریق آشنایی‌زدایی سعی می‌کند تا خواننده یا بینندهٔ اثر هنری را از حد زبان عبارت و امور عادی و روزمره جدا و او را با عالم و حقیقتی دیگر آشنا سازد. استعاره یکی از هنرمندانه‌ترین آرایه‌هایی است که در ادبیات فارسی و به‌تبع آن در نگارگری مورداستفاده قرار گرفته است. استعاره وسعت زیبایی زبان را بیشتر می‌کند و به آن جذابیت می‌بخشد. استعاره دربردارندهٔ لایه‌های معنایی است و از ظاهر لفظ یا تصویر گذر می‌کند و به عمق معنا رهنمون می‌شود و لایه‌های جدیدی را به مخاطب عرضه می‌کند.

این خصوصیات بیانی استعاره را در قالب تصویر و اشکال بصری نیز می‌توان ملاحظه کرد. باید اذعان کرد که نگارگران به‌خصوص در دورهٔ تیموری و اوایل صفوی، به‌دلیل آشنایی با معارف عرفانی و زبان رمزگونهٔ آن توانسته‌اند در آثار هنری خویش، از قابلیت‌های بیانی استعاره بهره ببرند و واقعیتی فراتر از جهان محسوس را نمایش دهند. «جهان هنرمند ایرانی جهان واقعیت خاکی نیست، زیرا عالم هنر ایرانی آنچنان‌که نمود متعارف آن در شعر و ادبیات فارسی جلوه‌گر شده است، عالم معارف روحانی و حقایق معنوی است» (حسینی‌راد، ۱۳۸۳، ص. ۴۷۵). در چنین رویکردی میان شاعر و نگارگر نسبتی مشابه برقرار است؛ بدین معنا که هر دو حقایق یکسانی را درک و مشاهده می‌کنند، اما یکی آن را به زبان شعر و دیگری به زبان تصویر بیان می‌کند. به این جهت

نگارگران تلاش کردند تا از طریق کاربست قابلیت بیانی استعاره، زبان جدیدی در نمایش حقایق معنوی داشته باشند.

۴ـ۴. خوانش استعاری «نگارهٔ بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی»

داستان لیلی و مجنون به‌خصوص به روایت نظامی، از ویژگی‌هایی برخوردار است که می‌توان همهٔ صحنه‌های روایت را در تأویلی باطنی و عرفانی موردبحث و بررسی قرار داد. این مسئله در هنر نگارگری ایران نیز تأثیر شگرف داشته است. بدین جهت در تاریخ نگارگری یکی از پرطرفدارترین مضامین آثار نگارگری، خمسهٔ نظامی و به‌خصوص داستان لیلی و مجنون است. خمسه‌های مصور که در طول تاریخ نگارگری تصویر شده‌اند به‌خصوص پس از مکتب هرات و آشنایی نگارگران با عرفان اسلامی و ادبیات عرفانی، دارای بیان استعاری و رمزگونه بوده و نگارگران ضمن تصویرگری ظاهری این داستان‌ها توانسته‌اند با استفاده از عناصر گوناگون بصری، توجه مخاطب را به حقیقتی ورای تصویر ظاهری داستان جلب کنند. یکی از این عناصر بصری اشکال انسانی با حالت‌ها، رفتار، حرکات، مناسبات و ابزارهای گوناگون در فرهنگ عامه است.

این نگاره یکی از بهترین نمونه‌های نمایش فرهنگ عامه در قالب بیان استعاری است. میرسیدعلی شاگرد پدر خود، میرمصور بوده است و از هنرمندانی چون سلطان‌محمد و آقامیرک نیز بهره برده است. او از هنرمندان صاحب‌قریحه و نازک‌قلم آن دوران به‌حساب می‌آید که علاوه‌بر هنر نگارگری، شاعر نیز بوده است و به ظاهر شعر او موردقبول و پسند اهل فن زمانه‌اش قرار داشته است: «عموم تذکره‌نویسان و مورخین آن دوره، اشعار وی را ستوده و ازجمله میرعلاءالدوله نظر داده که در فن شعر و دریافت آن، به‌غایت بهره‌مند و خبیر است و قصاید و مقطعات و رباعیات بسیار دارد که همه مطبوع و مقبول هستند» (کریم‌زاده‌تبریزی، ۱۳۷۰، ص. ۱۳۲۲). در زمینهٔ سبک

هنری میرسیدعلی باید گفت که وی یکی از نگارگرانی است که علاقهٔ خاصی به تصویرگری زندگی روستایی و مناظر بکر و بیرون شهری داشته است و ازاین‌رو «این استاد را در ردیف نقاشان صحنه‌های روزمرهٔ زندگی قرار می‌دهند ... نگاره‌های این هنرمند، به‌سبب بعضی از ریزه‌کاری‌ها و دقیقه‌پردازی‌ها، در مقام سند و شاهدی از زندگی فرهنگی آن دوره، ارزشمند و بسیار ستودنی است» (پوپ، ۱۹۷۳، ترجمهٔ آژند، ۱۳۷۸، ص. ۱۱۴). غنای ریزه‌کاری و علاقه به منظره‌پردازی دقیق و توجه به جزئیات عناصر تصویری و تصویرگری متون عرفانی و حماسی از دیگر ویژگی‌های سبک اوست.

نگارهٔ موردبحث یکی از آثار ماندگار و شاخص نگارگری ایران و مربوط به نسخهٔ خمسهٔ طهماسبی است (تصویر ۱). داستان نگاره این‌گونه رقم می‌خورد که با اوج گرفتن ماجرای عشق لیلی و مجنون و مخالفت پدر لیلی با وصال آن‌ها، مجنون انگشت‌نمای خاص و عام و بی‌قرار از دوری معشوق رهسپار بیابان‌ها شده است. روزی پیرزنی را می‌بیند که مردی را در زنجیر به‌دنبال خود برای امرار معاش می‌کشاند. مجنون با زاری و التماس، پیرزن را متقاعد کرد تا او را به جای مرد درویش در غل و زنجیر کند تا به این طریق شاید مجالی یابد که به دیدار محبوب نائل شود. مجنون در راه از خود دیوانگی سر می‌دهد و کودکان او را سنگ می‌زنند. با رسیدن به خیمهٔ لیلی، مجنون بی‌تاب می‌شود و شروع به خواندن آوازهای سوزناک از غم فراق می‌کند و در اوج بی‌تابی و پریشان‌حالی، زنجیرها را پاره می‌کند و سر به بیابان می‌گذارد.

میرسیدعلی نگاره را به سه بخش تقسیم کرده است. بخشی در پیش‌پرده نشان داده شده که ماجرای اصلی داستان در آن دیده می‌شود. مجنون، رسن بر گردن توسط پیرزن به خیمه‌گاه لیلی آورده شده است. در این صحنه کودکانی با لباس‌های بعضاً محلی و راه‌راه و کلاه نمدی، در حال سنگ زدن به مجنون‌اند که می‌تواند نشان از بی‌خبران و

غافلان از احوال عشق باشد. بررسی پوشاک مجموعهٔ انسان‌ها در این نگاره قابل‌تأمل است.

تصویر۱: بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی، میرسیدعلی، خمسهٔ طهماسبی، قرن۱۰ق (Cary Welch, 1976, p. 89)

Picture 1: Taking the Majnoon to Leili's Tent, Mirseyed Ali, Khamseh of Tahmasbi, sixteen century, (Cary Welch, 1976, p. 89)

اساساً پوشاک و نوع و رنگ آن یکی از مصادیق فرهنگی در تمدن و فرهنگ عامهٔ هر کشوری محسوب می‌شود. «تاریخ لباس را نمی‌توان از تاریخ تفکر بشری منفک دانست، زیرا تغییر در نوع پوشش در ادوار گوناگون بشری تناسب مستقیم با منظر

هستی‌شناسانهٔ انسان دارد و مظهر نگاه او به جایگاه خود در عالم تلقی می‌شود. بر این مبنا پوشاک، چیستی و کیستی انسان را تعریف می‌کند و ازاین‌رو از مؤلفه‌های فهم هویتی و فرهنگی به‌شمار می‌رود» (یاسینی، ۱۳۹۵، ص. ۵). در این نگاره مجنون به‌صورت نیمه‌عریان و با حداقل پوشش و پابرهنه تصویر شده که ترک تعلقات دنیوی و اعراض از نفسانیات را القا می‌کند (تصویر۲). یکی از روش‌هایی که نگارگران برای تداعی معنا در آثارشان به‌کار می‌برند، استفادهٔ استعاری از رنگ‌ها در پوشش لباس افراد است. به‌خصوص زمانی که آثار نگارگری با مضامین عرفانی تصویر می‌شود، رنگ از جایگاه بیانی ویژه‌ای برخوردار می‌شود، زیرا «عرفا برای ذکر منازل سلوک خود از نمادهای رنگی استفاده کرده‌اند» (مونسی‌سرخه و همکاران، ۱۳۸۹، ص. ۸). رنگ‌ها در ارتباط با طبیعت، فرهنگ، باورهای دینی و تجربه‌های زندگی، هر یک معنای ویژه‌ای به‌خود می‌گیرند. در عرفان نیز همین تداعی وجود دارد تا جایی که بیان شده است که: «صورت درویش باید مناسب سیرت او باشد. اگر رنگ و صورت آن در وی نبود، شعبه‌ای از نفاق است» (باخرزی، ۱۳۴۵، ص. ۳۰). به همین دلیل در آثار نگارگری نیز رنگ لباس‌ها در تناسب با موضوع نگاره دارای جنبهٔ بیان استعاری می‌شود. در اینجا نیز لباس مجنون آبی به نشانهٔ پاکدامنی رنگ‌آمیزی شده، درحالی‌که در داستان نظامی سخنی از رنگ و پوشش لباس مجنون نشده است. باخرزی درمورد رنگ ازرق یا آبی می‌نویسد: «جامهٔ ازرق کسی را مسلم است که مراد خود را ترک کند و از نفس خود روی بگرداند و اشتغال دنیا را از پیش خود بردارد و فی‌الجمله بهترین الوان جامع درویش، ازرق است و این لون مناسب‌تر است» (همان، ص. ۲۲ـ۳۰). این خصوصیات یعنی طلب عشق، مصیبت‌زدگی، بلندهمتی و از طلب نیاسودن همگی در شخصیت مجنون گرد آمده است. «نگارگر با این تمهید و شگرد، دلالت معنایی این رنگ را به

مخاطب نگرنده منتقل می‌کند و فرازمینی بودن عشق قیس به لیلی و پاک و بی‌آلایش بودن آن را بیان می‌کند» (آلوغبیش و آشتیانی، ۱۳۹۷، ص. ۴۶).

تصویر۲: بخشی از تصویر۱

Picture 2: detail of picture 1

نکتهٔ دیگر درمورد شخصیت مجنون نحوهٔ ایستادن وی در مقابل لیلی است که در کمال ادب و حیا، دو دست خود را بر روی یکدیگر نهاده و سر را به سمت جلو خم کرده است. این حالت در فرهنگ و آداب ایرانی دلالت استعاری از حالت ادب و حیا در مقابل فردی بزرگ دارد. اگر قرار بود نگارگر تنها قصد تصویرسازی از متن داستان را داشته باشد، می‌بایست مجنون را آشفته و ژولیده نمایش می‌داد، زیرا طبق داستان زمانی که به ملاقات لیلی نائل می‌شود از خود بیخود می‌شود و زنجیر پاره می‌کند و سر به بیابان می‌گذارد. بنابراین، هنرمند نوعی دیگر از نمایش فرهنگ و آداب معاشرت را

در اینجا به نمایش گذاشته و با استفاده از بیان استعاری از طریق حرکت اندام مجنون، مرتبهٔ «تمکین» و «رضا» در عشق را تداعی کرده است.

تصویر۳: بخشی از تصویر۱

Picture 3: detail of picture 1

تصویر۴: بخشی از تصویر۱

Picture 4: detail of picture 1

تصویر۵: بخشی از تصویر۱

Picture 5: detail of picture 1

همچنین، این مسئله را می‌توان توسط دختری که بین دو خیمهٔ پایینی با لباس بنفش تصویر شده، ملاحظه کرد (تصویر۳). این دختر انگشت خود را بر روی لب‌هایش قرار داده است که در فرهنگ عامه و بصری نگارگری اشاره به حالت تعجب دارد. همچنین، بانوی دیگری که پشت لیلی ایستاده است، یک دست را در کنار صورت و دست دیگر را به نشانهٔ حیرت از این ماجرا به‌سمت پایین گرفته است (تصویر ۴). ملاحظه می‌شود که حتی حرکات اندام افراد می‌تواند تداعی‌گر معنای «حیرت» باشد. در فرهنگ تصویری معمولاً برای بیان حالت‌ها گوناگون در یک فرد، از جلوه‌های آن حالت‌ها در

انسان‌هایی دیگر استفاده می‌کنند تا به صورت «تداعی معانی»، استعاره‌ای از حال شخصیت اصلی مضمون موردنظر باشد.

با اینکه نظر شاعر در مجموع داستان لیلی و مجنون و ازجمله در این صحنهٔ خاص، ماجرای عشق مجنون بود، و شخصیت لیلی در مرتبهٔ دوم قرار دارد، اما در این نگاره، نقش مهم و اصلی به لیلی اختصاص یافته است. لیلی در خیمه‌ای باشکوه بر پشتی سفیدرنگ و منقّش، با اقتدار و شکوه تکیه زده است (تصویر۵). حالت دست او نشان می‌دهد که در حال گفت‌وگو با مجنون است. نگارگر از نوعی پرسپکتیو مقامی برای شخصیت لیلی بهره برده است و پیکرهٔ او را نسبت‌به سایر افرادی که در این نگاره قرار دارند، بزرگ‌تر تصویر کرده است. مجموعه‌لباس‌های او ترکیبی از رنگ‌های سبز، کبود، قرمز و زرد است که هر یک می‌تواند دارای معنای ویژه‌ای باشد. برای مثال در دلالت معنایی رنگ سبز آمده است: «سبز از آنِ عالی‌همتان و زنده‌دلان است و هرکه این رنگ جامه پوشد، باید که چون سبزه، خندان و خرم باشد و مانند آب، حیات‌بخش» (کاشفی‌سبزواری، ۱۳۵۰، ص. ۱۶۸). نگارگر این رنگ را در بیرونی‌ترین پوشش لیلی قرار داده است. همچنین رنگ اصلی جامهٔ وی کبود است که طبق منابع «جامهٔ مصیبت‌دیدگان است که طالبانند و طالب، مصیبت‌زده بود. خاصه در طلبی که آن را نهایت نیست. هرکه این جامه پوشد، باید که چون آسمان، عالی‌قدر و بلندهمت بود و بر همه کس سایه افکند و روز و شب از طلب نیاساید» (همان، ص. ۱۶۹). رنگ قرمز نزد صوفیه فاقد اشاره و نماد است، اما در فرهنگ عامه، این رنگ را رنگ عشق می‌دانند و نگارگر از آنجا که لیلی معشوق است، این رنگ را در سطح درونی‌ترین پوشش او قرار داده و ازاین‌رو استعاره‌ای است از اینکه عشق او باید پنهان باشد. همچنین، رنگ زرد نمادی از زهد و خاکساری تلقی شده است. چنانچه ملاحظه می‌شود نگارگر از طریق

نمایش استعاری رنگ لباس‌های لیلی، وی را معشوقی والامقام، پرشکوه و باصلابت نشان داده که از این طریق نگارگر توانسته است همان ویژگی‌هایی که در فرهنگ عرفانی برای معشوق حقیقی و ازلی درنظر گرفته‌اند، برای لیلی به‌صورت مجسم تصویر کند. این مسئله درمورد مجنون نیز صدق می‌کند و مشاهده می‌شود نگارگر مقام عاشق را که در فرهنگ عرفانی، مقام سالکی ازخودگذشته برای رسیدن به حقیقت است درنظرگرفته است. جایگاه والای عاشق و معشوق و تأکید بر مقام «عشق» که ظهور نور فطرت از پس کثرات ظلمت دنیوی است، از طریق انتخاب رنگ طلایی برای زمین زیر پای آن‌ها نشان داده شده و ازاین‌رو مخاطب را متوجه اتفاقی مقدس می‌کند.

به غیر از دو سوژهٔ اصلی نگاره یعنی لیلی و مجنون، نگارگر به تصویرگری و فضاسازی اثر پرداخته و محیطی عشایری و زندگی ساده قبیله‌ای را تصویر کرده است. در این نگاره همچون فرهنگ عشایری، زنان در حال فعالیت و فراهم آوردن مایحتاج زندگی و خورد و خوراک و شیردوشی، پرورش فرزند و غیره هستند. نگارگر با توجه به فرهنگ عشایری، بخش اصلی نگاره را به بانوان در حالت‌ها گوناگون اختصاص داده و همچنین مردان را در شغل چوپانی نمایش داده است. می‌توان برای هریک از این افراد متناسب با مضمون نگاره، خوانشی استعاری داشت.

بخش میانهٔ نگاره دربردارندهٔ مباحث واسطه‌ای است. بدین معنا که با نمایش دادن زندگی عادی و آرام مردم هم بر گذر زندگی و هم بر مقام امن و آرامی که به‌واسطهٔ عشق ایجاد شده است تأکید می‌شود. «نگارگر با تصویر صحنه‌های متفاوت، سیر از مقامی به مقام دیگر را بیان نموده و بیننده را در این سیر همواره در حرکت قرار می‌دهد» (صدری، ۱۳۹۲، ص. ۲۸). در این نگاره افراد گوناگونی وجود دارند که هریک با لباس‌هایی به رنگ بخشی از لباس لیلی تصویر شده‌اند. تشابه میان لباس لیلی

در خیمهٔ جلویی، با مادری که در خیمهٔ مرکزی و لباس کبود تصویر شده، یکی از مصادیق آن است (تصویر۶). در این بخش مادر و کودکی تصویر شده‌اند که در زیر خیمهٔ سفیدرنگ با عطوفت و مهر در نسبت با یکدیگر ترسیم شده‌اند. این صحنه که در سایر نگاره‌های لیلی و مجنون نیز به‌گونه‌ای دیگر ترسیم شده است، می‌تواند نشانه‌ای از مهر و محبت «فطری» مادر به فرزند و بالعکس باشد و به‌عبارت دیگر بیانگر عشق فطری و پاک است. این مسئله درمورد داستان *لیلی و مجنون* نظامی که عشق آن‌ها در ایام کودکی و نابالغی شکل گرفته است، صدق می‌کند. قرار گرفتن مادر و کودک در خیمه‌ای سفیدرنگ که هم‌رنگ با خیمهٔ لیلی است و از آنجا که سفید در فرهنگ و باورهای مردم رنگ پاکی و بی‌آلایشی است، می‌تواند مدعای فطری بودن نقش ایشان در تصویر را صحه بگذارد.

تصویر۶: بخشی از تصویر۱

Picture 6: detail of picture 1

در همان خیمه که مادر و کودک قرار دارند دختری زردپوش درحال گل‌دوزی بر روی پارچهٔ سفیدرنگ که یکی از هنرهای دختران عشایر و روستایی است، ترسیم شده است.

این دختر درحال دوختن نقوشی است که از نظر طرح با نقوش پشتی و زیرانداز لیلی مشابهت دارد و گویی وی در حال پروردن جایگاه معشوق و مقام عشق فاخر است.

در بخش سوم نگاره که در بالا واقع شده و از نظر زمانی عقب‌تر است، زندگی سادهٔ عشایری نشان داده شده است. در این بخش سه زن درحال آماده‌سازی غذا تصویر شده‌اند (تصویر۷). یکی خمیر درست می‌کند، دیگری آتش و هیمه زیر دیگ را شعله‌ور می‌کند و نفر سوم غذای درحال پخت را به‌هم می‌زند. این سه زن نیز که با پوشش‌هایی به رنگ سبز و قرمز و کبود که مشابه رنگ لباس لیلی تصویر شده‌اند، می‌توانند استعاره‌ای دیگر از وجود لیلی باشند. به این ترتیب که گویا لیلی در لباس قرمزرنگ و در ابتدای شروع عشقی خام، درحال فراهم کردن بساط عشق است. سپس در هیئت زنی با لباس کبود که تداعی‌گر مصیبت‌زدگی عاشق و معشوق و هجران و فراق ایشان است، درحال دمیدن آتش عشق در وجود مجنون نمایش داده شده است و در جلوه‌ای دیگر در لباس سبزرنگ، دیگ عشق و طعام پخته‌شدهٔ آن را به ثمر رسانده و به بلندهمتی و جایگاه والایی رسیده است.

تصویر۷: بخشی از تصویر ۱

Picture 7: detail of picture 1

میان این بخش از تصویر که جلوه‌های عشایری و سادهٔ شخصیت لیلی را نشان داده، با بخش پایین که جلوه‌ای فاخر و باشکوه از لیلی است، پیوندی زیبا از نظر تداعی معنایی برقرار است. چنانچه همهٔ این موارد می‌تواند:

> جلوه‌های نمادینی از موقعیت‌ها و آمال لیلی باشد. آنچه خواست لیلی از زندگی است، در اوج خود به‌شکل یک مادر جلوه‌گر شده است و آنچه واقعیت زندگی لیلی به‌عنوان یک دختر عشایر است، در قالب دخترکی درحال کار نمایانده شده است. اما قرار گرفتن لیلی در خیمه‌ای فاخر و مزین به نقوش زیبای تزیینی که با حالتی شاهوار به پشتی سفیدرنگ تکیه زده است، نمایشگر مقام و شکوه لیلی در چشم عاشق مجنون است (قاضی‌زاده و حاصلی، ۱۳۹۸، ص. ۸۸).

یکی از ویژگی‌های نگارگری ایران نمایش زمان‌ها و مکان‌های گوناگون در آنِ واحد در یک نگاره است. در این نگاره نیز هرچه از پیش‌زمینه به پس‌زمینه حرکت می‌شود، درواقع نوعی عقب‌گرد زمانی اتفاق افتاده است و گویا مراحل پرورش عشق لیلی و مجنون در آن نشان داده شده است. حقیقت این مسئله، غیر از نمایش لیلی در مقام‌های گوناگون توسط خیمه‌ها نیز قابلیت تداعی است. در قسمت بالایی نگاره سیاه‌چادرهایی به‌رسم عشایر وجود دارد که به‌وضوح، هنرمند میان چادر سیاه سادهٔ ایشان و خیمه‌های فاخر پایین تفاوت قائل شده است. خیمه‌های پایین نشان از نوعی زندگی متمدنانه و تکامل‌یافته‌تر دارد و گویا در این زندگی که ثمرهٔ عشق دو دلداده در آن اتفاق افتاده، به‌واسطهٔ عشق به کمال و زیبایی رسیده است. اما سیاه‌چادرها که از فرهنگ عامیانه عشایر گرفته شده است زمانی که با مجموعه عناصر و نشانه‌های استعاری نگاره درنظر گرفته شوند، می‌توانند دربردارندهٔ معنای پنهانی باشند که مخاطب را دعوت به تعمق بیشتر در موضوع نگاره می‌کند. هرچند که انتخاب رنگ سیاه برای چادرها از نظر فیزیکی به‌دلیل بازتاب نور آفتاب موجب درامان ماندن از مضرات آن

است، اما در عالم هنر، هنرمندان از چنین رویدادهای ساده‌ای برای بیان مکنونات قلبی خویش استفاده می‌کنند و با تداعی معانی و زبانی استعاری، علت سیاهی چادر صحرانشینان را عزاداری ابدی ایشان در رثای لیلی قلمداد می‌کنند. چنانکه در بیتی معروف در بین عامه آمده است:

هزار سال گذشت از حکایت لیلی هنوز مردم صحرانشین عزاداراند

بخش دیگری که در بالای تصویر قرار دارد و به‌طور مشخص توسط خطوط تپهٔ طلایی‌رنگ جدا شده، مربوط به بخشی است که چوپانان درحال چرای گله تصویر شده‌اند (تصویر ۸).

تصویر۸: بخشی از تصویر۱

Picture 8: detail of picture 1

تصویر۹: بخشی از تصویر۱

Picture 9: detail of picture 1

تصویر۱۰: بخشی از تصویر۱

Picture 10: detail of picture 1

یکی از چوپانان درحال نخ‌ریسیدن است (تصویر۹). از آنجایی که نخ‌ریسیدن با استفاده از تاباندن دوک، نیازمند صبر و تحمل زیاد است تا نخ حاصله بتواند کیفیت مطلوبی بدست آورد، شاید بتواند استعاره‌ای از تحمل و صبر در راه عاشقی یا پیوند رشتهٔ عشق و سپس محکم کردن آن در راه پرمخاطرهٔ عشق باشد.

اما چوپان دیگر درحال نواختن نی است (تصویر۱۰). اصولاً در فرهنگ عامه و زندگی روستایی و عشایری:

> چوپانان از راویان و خوانندگان مهم شعر روستایی هستند. چوپانان به‌دلیل فرهنگ غنی و آداب و رسوم خاصشان همواره یکی از مهم‌ترین تولیدکنندگان ادبیات شفاهی بوده‌اند و به‌دلیل آشنایی با موسیقی و ارتباط نزدیک با طبیعت، ناب‌ترین نغمه‌ها و مقام‌ها را تولید کرده‌اند. چوپانان و گله‌داران برای کم کردن بار خستگی و پر کردن تنهایی خود در دامنهٔ طبیعت، اشعاری را زمزمه می‌کنند و اغلب با صدای نی و همراه با آواز می‌خوانند (ذوالفقاری، ۱۳۹۴، ص. ۱۳۹).

«نی» یکی از آلات موسیقی است که با دهان نواخته می‌شود و به اصطلاح از زمرهٔ سازهای بادی به‌حساب می‌آید. این ساز که از نی طبیعی ساخته می‌شود، هفت بند دارد و جزو ساده‌ترین و درعین‌حال عجیب‌ترین سازهایی است که صدای عمیق و نافذی دارد: «نی از کهن‌سال‌ترین آلات بادی است که اختراعش ملهم از حنجرهٔ (نای) آدمی صورت گرفته و به همین مناسبت است که نزدیک‌ترین صوت را از لحاظ تُن و حالت، به صدای انسان دارد. فارابی بعد از حلق آدمی ــ اشرف آلات‌موسیقی ــ اشاره به آلات بادی به‌خصوص نی می‌کند» (طهماسبی‌مراغی، ۱۳۹۵، ص. ۲۵۹).

در کتاب *سازشناسی* نیز دربارهٔ کارکرد نی در فرهنگ چوپانی آمده است:

> نی مهم‌ترین و شاید یگانه‌ترین ساز در فرهنگ چوپانی، شبانی و ساربانی است. بیشتر چوپانان با نواختن نی آشنا هستند و در زندگی و آداب شبانی، نی یکی از لوازم مهم است. بسیاری از پیام‌های چوپان به دام‌ها با نی منتقل می‌شوند. در موسیقی نواحی ایران ورود و خروج دام به آغل، جمع کردن گله، آب خوردن و غیره هریک با نواختن آهنگ خاصی با نی صورت می‌گیرند. علاوه‌بر این‌ها، نی همدم تنهایی چوپانان در دشت و کویر و کوهستان است (اطرایی و درویشی، ۱۳۹۴، ص. ۱۵۴، ۱۵۵).

همچنین، برای افزایش بهره‌وری و شیردهی گوسفندان، از صدای خوش نی استفاده می‌شده است. «ایرانیان به‌خوبی می‌دانسته‌اند که حیوانات نه‌تنها تربیت‌پذیرند، بلکه با آواز و صدای ساز و اصوات آهنگین می‌توانند به بهره‌وری بیشتر از آنان دست یابند» (جاوید، ۱۳۸۵، ص. ۱۷). در ظاهر این تصویر هم، نگارگر همین موارد را نشان داده است. شیر گوسفندان زیاد شده و زنی در حال دوشیدن آن است. همچنین، یکی از گوسفندان به نوای نی واکنش نشان داده است و قرار دادن این صحنه در بالاترین

قسمت نگاره که از نظر زمانی دورترین زمان تلقی می‌شود، به عصر شبانی بشر یا عصر بی‌واسطگی او اشاره دارد.

به‌طور کلی نقش چوپان از تصاویر نمادین قدیم‌ترین دوران زندگی بشر است و حتی بیان شده که «در تمدن چادرنشینان دامدار، تصویر چوپان دارای نماد مذهبی است» (شوالیه و گربران، ۲۰۰۶، ترجمهٔ فضایلی، ۱۳۸۲، ص. ۵۴۷). از طرفی این قول مؤید این نکته نیز هست که انبیا و اولیای الهی اغلب به شغل چوپانی مشغول بودند، زیرا برای هدایت مردم صبری همچون یک چوپان لازم بود: «به حکمت الهی شبانی در زندگی پیامبران مقدمه‌ای قرار داده شده است تا آنان بتوانند در آینده راعی و شبان مردم باشند و امت‌ها رمه ایشان به حساب آیند» (مجلسی، ۱۳۶۱، ص. ۱۱۷). نگارگران از این تشابه استفاده کرده و نقش راهبر و هدایتگر را در آثارشان به چوپان داده‌اند. چوپان با نوای نی در آثار نگارگری که عمدتاً در تصاویر داستان لیلی و مجنون نمایش داده شده است، درحقیقت کلام حق را به خلق یا سالک می‌رساند و ایشان را در مقابل دشمنان درونی و برونی، جمع می‌کند و وحدت می‌دهد و به سوی حق دعوت می‌کند.

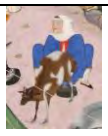
نی در ادبیات عرفانی نیز جایگاه ویژه‌ای دارد. از آنجا که عرفای مسلمان برای بیان معانی باطنی و عرفانی از زبان اشارت و به‌تبع آن از قابلیت تداعی معانی استعارهٔ نی در آثارشان استفاده کرده و توانسته‌اند حقایق زیادی را از آن برداشت کنند، همهٔ آن‌ها در یک موضع هم‌عقیده‌اند و آن این است که «نی رمز انسانی است که از خویش فانی شده است و در اختیار نی‌زن عالم وجود یعنی حق‌تعالی در آمده است» (تاجدینی، ۱۳۸۳ ، ص. ۸۷۷). نگارگران براساس آموزه‌های عرفانی، از استعارهٔ «نی» در قالب «چوپان نی‌نواز» به‌منزلهٔ عامل تذکر برای دعوت به روز الست و اصل و مبدأ وجود انسان استفاده کرده‌اند تا مخاطبان خود را به نوای عهد الست و عشق حقیقی انسان برای سیر

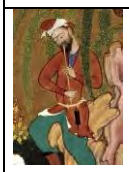
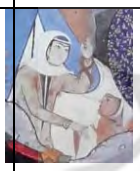
از وضع موجود به مقام محمود انسانی متوجه سازند. به بیان دیگر، نگارگر با تأکید بر این صحنه، مخاطب را به گذشت از ظاهر داستان و توجه به حقیقت درونی و پنهان آن دعوت می‌کند. این نشانه وقتی در کنار سایر نشانه‌های تصویری این نگاره از داستان لیلی و مجنون قرار گیرد، درواقع بازگشت به اصل وجودی و وصال با معشوق حقیقی را تداعی می‌کند.

در پایان گفتنی است که تداوم سنت‌های بصری در نگارگری ایران توسط هنرمندانی است که متوجه مباحث نظری و دارای ذوقی متناسب با چنین مباحثی بوده‌اند، خود دلیلی بر صحت این‌گونه خوانش‌هاست. چنانچه می‌توان تداعی‌های استعاری این عناصر مشترک از فرهنگ عامه را که در این مقاله ذکر شد در سایر آثار نگارگری با مضمون مشابه ملاحظه و تفسیر کرد که نمونه‌هایی از آن در جدول ۱ و برای مقایسه و درک بیشتر موضوع ارائه شده است.

جدول ۱: مقایسهٔ عناصر استعاری فرهنگ عامه در نگاره‌های لیلی و مجنون (مأخذ: نگارندگان)

Table 1: Comparison of metaphorical elements of popular culture in Leili and Majnoon paintings (Source: Authors)

مشخصات نگاره‌ها	مادر و کودک	آشپزی	شیردوشی	نخ‌ریسی	نی‌نوازی
«بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی» میرسیدعلی نسخهٔ خمسه طهماسبی قرن۱۰ق مکتب تبریز دو					
«خواستگاری پدر مجنون از لیلی» اثر میرسیدعلی نسخهٔ لیلی و مجنون نظامی					–

قرن ۱۰ ق مکتب تبریز دو					
«دیدار لیلی و مجنون» منسوب به مظفرعلی نسخهٔ پنج گنج جامی قرن۱۰ق مکتب تبریز دو		–		–	
«نخستین دیدار لیلی و مجنون» هنرمند نامعلوم نسخه *هفت اورنگ* جامی قرن ۱۰ه.ق مکتب مشهد		–			
«دیدار لیلی و مجنون» منسوب به محمدی نسخهٔ *سلسلة‌الذهب* جامی قرن ۹ق مکتب هرات		–	–		
«مجنون بر سر مزار لیلی» منسوب به قاسمعلی نسخهٔ لیلی و مجنون نظامی قرن ۹ق مکتب هرات	–	–			

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۵. نتیجه

واقع‌گرایی و نمایش فرهنگ عامه در طول تاریخ نگارگران به‌خصوص بعد از مکتب هرات، موردتوجه ویژه بوده است. زندگی مردم در حالت‌ها و مشغله‌ها و مناسبات مختلف، همواره دستاویز نگارگران برای بیان مضامین گوناگون بوده است. در برهه‌ای از تاریخ هنر ایران کمال‌الدین‌بهزاد نمایش مناسبات عامهٔ مردم را در متن تصویرسازی

داستان‌های ادبی مطرح کرد و با برداشتی استعاری از آن، افکار خویش را صورت بصری بخشید. پس از او نیز این سنت ادامه یافت تا جایی که هنرمندی همچون میرسیدعلی به تصویرگری صحنه‌های عامیانه و زندگی چوپانی معروف شد.

در این مقاله با خوانش استعاری نگاره «بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی» از منظر فرهنگ عامه و در پاسخ به پرسش مقاله که عناصر فرهنگ عامه در نگارهٔ «بردن مجنون به خیمه‌گاه لیلی» چه کارکرد استعاری دارند؟ مشخص شد که نگارگر از طریق تداعی معنای رنگ لباس‌ها، همچون رنگ‌های سبز، کبود، قرمز، زرد، سفید و آبی؛ حالت‌ها و اطوار انسان‌ها مانند حالت‌ها تعجب، حیرت و عطوفت؛ و شغل و عملکرد آن‌ها در موقعیت‌های گوناگون همچون فراهم آوردن خمیر، فراهم کردن آتش، پختن غذا، شیردوشی، چوپانی، نخ‌ریسی و نی‌نوازی، نوع خیمه‌های به‌کار برده و تفاوت ساختار و رنگ آن‌ها در بیان معنای متفاوت، در کنار عناصر سازنده و ترکیب نگاره و ترفندهای نگارگر در نمایش زمان‌ها و مکان‌های گوناگون، توانسته لایه‌های معنایی عمیق‌تری را به مخاطب عرضه کند و او را از ظاهر داستان عاشقانه در محیطی روستایی یا عشایری به باطنی رهنمون کند که درمجموع دعوت به اصل وجودی و وصال با معشوق حقیقی را تداعی می‌کند و ازاین‌رو، در این نگاره، فرهنگ عامه به‌طور استعاری مبین ندای فطرت شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اطرایی، ا.، و درویشی، م.ر. (۱۳۹۴). *سازشناسی ایران*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

اللهی، م.، و فرخ‌فر، ف. (۱۴۰۰). بازشناسی فولکلور مادی (پوشاک) در ترسیم سیمای اشخاص داستانی در نسخهٔ مصور خاوران‌نامه. *فرهنگ و ادبیات عامه*، *۳۷*، ۵ـ۳۸.

شوالیه، ژ.، و گربران، آ. (۲۰۰۶). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ س. فضایلی (۱۳۸۲). تهران: جیحون.

آلوغبیش، ع.، و آشتیانی، ن. (۱۳۹۷). پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی. *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، *۶* (۱)، ۳۱ـ۵۸.

باخرزی، ا. (۱۳۴۵). *اوراد الاحباب و فصوص‌الآداب*. ج۲. به‌کوشش ا. افشار. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

پوپ، آ.ا. (۱۹۷۳). *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمهٔ ی. آژند (۱۳۷۸). تهران: مولا.

تاجدینی، ع. (۱۳۸۳). *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا*. تهران: سروش.

تمیم‌داری، ا. (۱۳۹۸). *فرهنگ عامه*. تهران: مهکامه.

جاوید، ه. (۱۳۸۵). موسیقی شبانان (نگرشی کوتاه به موسیقی چوپانی در روستای خشکنه دهان ـ فومن). *مقام موسیقایی*، *۴۸*، ۱۴ـ۱۷.

حسینی‌راد، ع. (۱۳۸۳). ساختار تجسمی و شعری آثار کمال‌الدین‌بهزاد. *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*. فرهنگستان هنر، صص. ۴۶۵ـ ۴۸۲.

ذوالفقاری، ح. (۱۳۹۴). *باورهای عامیانهٔ مردم ایران*. تهران: چشمه.

ذوالفقاری، ح. (۱۳۹۴). خوانندگان و نوازندگان محلی، حافظان ترانه‌های ملی. *پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی*، *۲۴*، ۱۳۳ـ۱۵۰.

صدری، م. (۱۳۹۲). *نگاره‌های عرفانی*. تهران: علمی و فرهنگی.

طهماسبی مراغی، ط. (۱۳۹۵). *فرهنگ سازها*. تهران: سورهٔ مهر.

قاضی‌زاده، خ. (۱۳۸۳). بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب‌بندی نگارهٔ «بنای کاخ خورنق» کمال‌الدین بهزاد. *مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد*. فرهنگستان هنر، صص. ۲۹۹ـ۳۱۵.

قاضی‌زاده، خ.، و حاصلی، پ. (۱۳۹۸). بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسهٔ طهماسبی. *نگره*، *۵۰*، ۷۷ـ۹۰.

کاشفی‌سبزواری، ح. (۱۳۵۰). *فتوت‌نامهٔ سلطانی*. به اهتمام م. ج. محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

کریم‌زاده تبریزی، م.ح. (۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*. ترجمهٔ ی. آژند. لندن: بی نا.

مجلسی، م.ب. (۱۳۶۱). *بحارالانوار*. ج۶۴. بیروت: دارالتراث العربی.

مونسی سرخه، م.، طالب‌پور، ف.، و گودرزی، م. (۱۳۸۹). نوع لباس و نمادهای رنگ در عرفان اسلامی. *هنرهای زیبا*، ۴۴، ۵ـ۱۴.

نوری سرخنی، ز.، و حیدری، ف. (۱۴۰۰). بازتاب فرهنگ عامه در *هفت‌اورنگ* جامی. *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۳۹، ۹۷ـ۱۲۸.

یاسینی، ر. (۱۳۹۵). *شناخت پوشاک ایرانی زنان*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات.

References

Albughbish, A., & Ashtiyani, N. (2018). The connection between literature and miniature, Jāmī's Leyla and Majnun and a miniature by Muzaffar Ali as a case. *Comparative Literature Research*, *6*(1), 31-58.

Allhi M., & Farokhfar F. (2021) The study of material folklore (type of clothing) in characterization: the illustrated case of Khavaran-Nameh. *Culture and Folk Literature*, *9*(37), 1-38.

Atraei, A., & Darvishi, M. R. (1394). *Iranian musical instrumentation* (in Farsi). Iran Textbook Publishing Company.

Bakharzi, A. (1966). *Owrad-al-Ahbad va fosus-al-Adab* (in Farsi). Tehran University Press.

Cary Welch, S. (1976). *Royal Persian manuscripts*. Thames & Hudson.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2003). *Dictionnaire des symboles: mythes, reves, costumes.* (translated into Farsi by S. Fazaeli). Jeyhun.

Ghazizadeh, Kh. (2004). The Study of the element of unity in the compositional system of Kamal-ud-Din Behzad's Khovarnagh Palace Building, In *Collected Essays of International Conference of Kamal al-Din Bihzad*, Academy of Arts, pp. 299-315.

Ghazizadeh, Kh., & Haseli, P. (2019). Artistic expression in Persian paintings of the Leili and Majnoon story in Shah Tahmasp's quintet manuscript. *Negareh*, *50*, 77-90.

Hoseini Rad, A. M. (2004). Visual and poetic structure of Kamal al-Din Bihzad's works. In *Collected Essays of International Conference of Kamal al-Din Bihzad*, Academy of Arts, 465-482.

Javid, H. (2006). Shepherds' music (a brief look at the music of a shepherd in the village of Khoshkaneh Dahan Fooman). *Magham Musiqai Journal*, *48*, 14-17.

KarimZadeh Tabrizi, M. (1990). *The lives and art of old painters of Iran* (in Farsi). Unknown Publisher.

Kashefi Sabzevari, H. (1971). *The Fotovat-Nameh of Soltani* (edited by M. J. Mahjoob). Iranian Culture Foundation.

Majlesi, M. B. (1982). *Behar ol-Anvar*. Dar Al-Tarath Al-Arabi.

Mounesi Sorkheh, M., Talebpour, F., & Goudarzi, M. (2010). Costume type and color symbolism mysticism. *Fine Arts, 2*(44), 5-14.

Noori Sarkhani, Z., & Heidari, F. (2021). The reflection of popular culture in Jami's Haft Orang. *Culture and Folk Literature*, *39*, 97-128.

Pope, A. U. (1999). *A survey of Persian art, painting and the art of the book* (translated into Farsi by Y. Azhand). Mola.

Sadri, M. (2013). *Mystical Persian paintings* (in Farsi). Scientific and Cultural.

Tahmasbi Maraghi, T. (2016). *Dictionary of music instrument* (in Farsi). Sooreh.

Tajdini, A. (2004). *A Dictionary of symbols and signs in Mawlana's thought* (in Farsi). Soroosh.

Tamimadari, A. (2017). *Folk culture* (in Farsi). Mahkameh.

Yasini, R. (2016). *Recognition of Iranian Women's clothing* (in Farsi). Art Culture and Communication Research Institute.

Zolfaghari, H. (2015). *Folk beliefs of the Iranian people* (in Farsi). Cheshmeh.

Zolfaghari, H. (2015). Local singers and instrumentalists, the protectors of national songs (1) (north and west of Iran). *Journal of Lyrical Literature Researches*, *24*, 133-155.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی