-- Mysticism in Persian Literature --------
Spring & Summer 2024, 3 (5), 67-114
msil. atu. ac. ir
DOI: 10.22054/MSIL.2024.80890.1126

ATU PRESS

Original research
Received: 21/05/2024 Accepted: 13/09/2024
EISSN: 2821-0751 ISSN: 2821-0743

The Romantic Gaze: An Analysis of the Visual Phenomenon in Jami's 'Majnun and Leyla' Painting within the 'Haft Awrang' Series of the Mashhad School in Comparison with the Poetic Narratives of Jami and Attar

Monireh Panjtani *
PhD in Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Mohamad Khazaei
Professor, Department of Islamic Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Abstract
In Persian literature, the romantic gaze and perspective of lovers, especially in the story of Layla and Majnun, is a recurrent theme. This article seeks to compare the poetic narratives put forth by Attar and Jami with the visual representation in Jami's "Haft Orang" manuscript. The comparison between these narratives is explored, focusing on the pivotal moment of the lovers' encounter. Attar accentuates the union and Majnun's well-being, whereas Jami offers a more detailed portrayal of Layla and Majnun's eye contact and Majnun's loss of consciousness. The visual portrayal illustrates Majnun's arrival at Layla's tent but does not depict their meeting gaze. The research method employed in this study is descriptive-analytic, drawing upon library resources and manuscripts for analysis. The findings reveal that both poets adapt the tale according to their individual poetic styles, with notable variations in form and content. In Attar's text, the climax is the union of the lovers, with an emphasis on Majnun's well-being and his loss of consciousness. Jami's narrative, on the other hand, includes more details about Layla recognizing Majnun, their eye contact, and Majnun losing consciousness. Attar's narrative culminates in a sarcastic exchange, emphasizing Majnun's sacrificial devotion. Conversely, Jami's narrative describes the lovers' meeting up until dawn and then reverts back to the metaphor of returning to their original state. The visual portrayal depicts Layla's tent situated in a tranquil space, encircled by flowers and rocks, with Majnun concealed among the flora. The painting captures the instant when Majnun, disguised as a shepherd, arrives at Layla's tent and gazes at Layla, who is tenderly caressing a lamb. The interplay between human, floral, and fauna motifs symbolizes unity and the notion of existence. Notably, the painter illustrates Majnun's arrival but does not depict the meeting gaze of the lovers, differentiating from Jami's narrative.

Keyword: The Romantic Gaze; Layla and Majnun; Attar; Jami; Ibrahim Mirza's Haft Awrang.

- The present article is derived from the research activities of the "Design in Islamic Arts" class at the Ph.D. University of Islamic Arts in Tabriz.

*Corresponding Author: mo.panjtani@tabriziau.ac.ir

How to Cite: Panjtani, M., Khazaei, M. (2024). The Romantic Gaze: The Phenomenon of the Visual in the Majnun and Leyla Painting of Jami's Haft Awrang, the Mashhad School in Comparison with Poetic Narratives of Jami and Attar. *Mysticism in Persian Literature*, Vol. 3, No. 5, 67-114. doi: 10.22054/MSIL.2024.80890.1126

-- دو فصلنامهٔ علمی- تخصصی عرفان‌پژوهی در ادبیات ---------
دوره ۳، شماره ۵، بهار و تابستان ۱۴۰۳، ۶۷-۱۱۴
msil. atu. ac. ir
DOI: 10.22054/MSIL.2024.80890.1126

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۰۳/۰۳/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۳
ISSN: ۲۸۲۱-۰۷۴۳ EISSN: ۲۸۲۱-۰۷۵۱

نگاه و نظرِ عاشقانه: پدیدارِ مضامینِ دیداری نگارهٔ مجنون در هیأتِ گوسفندی به دیدارِ لیلی می‌آید از هفت *اورنگِ ابراهیم‌میرزا* متعلق به مکتبِ نگارگریِ مشهد در مقایسه با مضامینِ شاعرانه از روایتِ عطار و جامی

منیره پنج‌تنی * دانش‌آموختهٔ دکتری هنرهای اسلامی، دانشکدهٔ هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

محمد خزایی استاد گروه هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

نگاه و نظرِ عاشقانهٔ دلدادگان یکی از موضوعاتِ پر تکرارِ شعر فارسی است و در این میان کوششِ مجنون برای دیدارِ لیلی بارها به نظم درآمده است. در مجلسی از این حکایت، مجنون به هیأت گوسفندی درمی‌آید و به دیدار لیلی می‌رود. این بخش از حکایت را عطار و جامی به دو شکل متفاوت روایت کرده‌اند. شکلِ تصویری این رخداد نیز در نسخهٔ *هفت اورنگ* جامیِ فریر نگارگری شده است. هدفِ پژوهش استخراجِ مؤلفه‌های دیداری و شاعرانهٔ هر سه متن برای نزدیک شدن به جهانِ معنایِ آن‌هاست. روشِ پژوهش توصیفی-تفسیری و شیوهٔ گردآوریِ داده‌ها کتابخانه‌ای و برخط است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که در متنِ عطار، دیدارِ دو یار سروده نشده و صرفاً خوش شدنِ حالِ مجنون آمده است. در روایتِ جامی جزییاتِ بیشتری از بیرون آمدنِ لیلی از خیمه، شناختنِ مجنون، تلاقیِ نگاه و از هوش رفتن مجنون وجود دارد. نگاره لحظهٔ رسیدنِ مجنون در پوستِ گوسفند بر در خیمهٔ لیلی و خیره‌شدن به او را نگاریده است. نگارگر با اینکه رسیدن مجنون نزد لیلی را روایت کرده، اما باز هم در روایتِ بصری، تلاقیِ نگاهِ دو دلداده را مجسم نکرده است؛ این در حالی است که در روایتِ جامی لحظهٔ دیدار و به هوش آمدنِ مجنون توصیف شده است. اهمیتِ پژوهش به تأکید بر جایگاه توصیف و مقایسه برای آشکارگی دوبارهٔ متون است. نتیجهٔ عمده افزون بر یافته‌های پژوهش، تأکید بر جایگاهِ رخدادِ نگاه و نگریستنِ عاشقانه در سنت ادبی و تصویری است.

واژه‌های کلیدی: نگاهِ عاشقانه، لیلی‌ومجنون، عطار، جامی، *هفت اورنگِ ابراهیم‌میرزا (فریر)*.

- مقالهٔ حاضر مستخرج از فعالیت‌های پژوهشیِ کلاس درس «طراحی در هنرهای اسلامی» مقطع دکتری در دانشگاه هنر اسلامی تبریز است.

* نویسنده مسئول: mo.panjtani@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

در سنت ادبی و عرفانی زبان فارسی نگاه و نظرِ عاشق و عارف بر معشوق و جلوه‌های معبود جایگاه ویژه‌ای دارد. گویی توانِ عاشقِ دور از معشوق به‌طور کامل برای لحظهٔ دیدار ذخیره می‌شود؛ دیداری که اغلب آنی و دمی است. در متونِ عرفانی نیز عارف بر هر چه نظر می‌کند جلوه و تجلی معشوق و معبودِ ازلی خویش را می‌بیند و از این رو سرخوش است.

مقالهٔ حاضر از میانِ خیل عظیم منابع ادبی و عرفانی که هر یک به شکلی به موضوع نگاه و نظر و دیدار عاشقانه و عارفانه پرداخته‌اند، تلاشِ مجنون برای دیدارِ لیلی در فرازِ پوشیدنِ پوستِ گوسفند را برگزیده است. از آنجا که این دیدار در نسخهٔ خطی *هفت اورنگ ابراهیم‌میرزا* نیز نگارگری شده است، این پژوهش می‌کوشد نشان دهد هر سه مؤلف چگونه این موضوع و رخداد را با امکاناتِ شعری و بصری خود آشکار کرده‌اند.

پرسش‌های پژوهش عبارتند از:

- بینِ روایتِ جامی و عطار از این رخداد چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی وجود دارد؟
- نگارگر چه عناصری از روایتِ جامی را مجسم کرده است؟
- نگاره تا چه اندازه به فضایِ شعرِ جامی نزدیک است؟

عطار و جامی و نگارگر هر سه این رخداد را با کلمه و نقش مجسم کرده‌اند؛ هریک به شکلی و بنابر مقصودی، اما شاید بتوان وجه اشتراکِ هر سه متن را شکوهِ لحظهٔ دیدار و فی‌نفسه و کامل بودن آن دانست.

مقالهٔ حاضر مشتمل بر دو بخش عمده است؛ بخش نخست با عنوانِ پیشینه و روش پژوهش به بررسی پیشینهٔ الهام‌بخش و اصلی این پژوهش و همچنین توضیحاتی دربارهٔ روشِ پژوهش اختصاص یافته است. سپس از پدیدارِ نگاه و نظر و معنای لغوی و اصطلاحی آن‌ها شرحی آمده و در ادامه دربارهٔ روایتِ متنیِ حکایتِ «مجنون در هیأتِ گوسفندی به دیدارِ لیلی می‌آید»، توصیفاتی داده شده است. پایانِ این بخش مشتمل بر روایتِ شعری عطار و جامی از حکایتِ لیلی و مجنون و معرفیِ متن دیداری؛ یعنی نگارهٔ منتخب با همین مضمون از *هفت اورنگ ابراهیم‌میرزا* است. بخش دوم مقاله مشتمل بر یافته‌های پژوهش است که ابتدا روایتِ عطار و جامی مقایسه شده و در ادامه توصیفی از جزییاتِ تصویر در

چهار بخشِ نقوشِ گیاهی، انسانی، حیوانی و تشعیر داده شده است. از آنجا که پیشینهٔ اصلی مقالهٔ حاضر، اثر گرانسنگ سیمسن[1] است، پیش از جمع‌بندی نگاهی گذرا بر تفسیر سیمسن از این نگاره شده و سه نسخهٔ دیگر در متن او که بخش‌هایی از همین مجلس را روایت می‌کنند، معرفی شده‌اند. بخش پایانی مقاله به جمع‌بندی، نتیجه‌گیری و پیوستی از تحلیل‌های دیداری[2] نگاره اختصاص دارد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ مکتب مشهد و نگاره‌های *هفت اورنگ ابراهیم‌میرزا* چندین پژوهش انجام شده است، اما تا آن‌جا که جستیم، هیچ‌کدام به طورمشخص بر نگارهٔ مجنون در هیأتِ گوسفندی به دیدار لیلی می‌آید، متمرکز نشده‌اند. از این رو، پیشینهٔ اصلیِ پژوهشِ حاضر، کتاب سیمسن با عنوان *هفت اورنگ سلطان ابراهیم‌میرزا* است که در صفحات ۲۰۳ به بعد به‌طور اختصاصی، اما مختصر به این نگاره پرداخته است. سیمسن ابتدا مشخصات نگاره را نگاشته و سپس به مضمون آن پرداخته است (Simpson, 1997: 205).[3]

۳. روشِ پژوهش

روشِ پژوهشِ حاضر توصیفی- تحلیلی است و برآن است که با الهام از اندیشهٔ ویتگنشتاین[4] متأخر و همین‌طور رویکردِ پدیدارشناسی از امکاناتِ توصیف در نزدیک شدن به جهانِ معنایِ آثار تجسمی بهره ببرد. ویتگنشتاین در دفاع از توصیف[5] در برابرِ تبیین می‌گوید: از طریقِ توصیفِ کامل دیگر همه چیز را گفته‌ایم، خودِ توصیف راه‌حل است، نه چیزی که از آن نتیجه می‌شود (عابدینی‌فرد، ۱۳۸۹: ۷۹). ویتگنشتاین بر این نظر است که توصیف باید جایگزین تبیین[6] شود. توصیف نور خود و هدف خود را از مسائل فلسفی

---

1. Simpson, M Sh.

۲. هدف از تحلیل‌های بصری عمدتاً آشکارگی بیشتر از تجمع یا پراکندگی نقوش، انرژی بصری، خطوط و رنگ‌هاست. در واقع کوشیده‌ایم به کمک دورگیری در بخش تحلیل بصری و توصیف در بخش متنی، صرفاً نگاره را بیشتر آشکار کنیم و قطعاً نمی‌خواستیم بگوییم که این تحلیل بصری، تحلیل نهایی و قطعی است.

3. Majnun coms before Layli disguised as a sheep
4. Wittgenstein, L.
5. description
6. explanation

به دست می‌آورد (Wittgenstein, 153: 47). همچنین نزد او نه یک مدل از توصیف یا صرفاً یک توصیف درست، بلکه انواعِ توصیف وجود دارد (Gert, 1997:223). در هر صورت هدف از توصیف، آشکارگی بیشترِ خودِ پدیده یا همان شعار معروف پدیدارشناسان؛ یعنی بازگشت به خود چیزهاست. در پدیدارشناسی نیز اولین مقصودِ روشِ پدیدارشناسانه بسط و تعمیق پهنۀ تجربۀ بی‌واسطۀ ما در حرکت به سویِ خود چیزهاست (اسپیگلبرگ[1]، ۱۳۹۴: ۹۸۲ و ۹۸۴) تا در این مسیر در وهلۀ نخست، اثر چنان که هست خودش را آشکار کند. ویتگنشتاین همچنین می‌افزاید: «به‌منظور فهم امر زیبایی‌شناسانه، بهتر است سعی کنیم، توصیف دقیقی از همۀ شرایط آن پدیده بیاوریم؛ از این لحاظ، گویی مقایسه و کنار هم گذاشتن آثار به منظورِ قرار دادنِ آن‌ها در بافت یا زمینۀ معنابخش‌شان انجام می‌پذیرد» (عابدینی‌فرد، ۱۳۸۹: ۱۱۵).

توصیف، اساسِ رویکرد پدیدارشناختی است و در هر دو روشِ پدیدارشناسیِ توصیفی[2] و پدیدارشناسی هرمنوتیکی[3]، مبنای کار پژوهشگر است (Leigh-Osroosh, 2021: 1818). این مقاله کوشیده است با تأکید و تمرکز بر توصیفِ تمام نقش‌مایه‌های نگاره و توصیفِ روایتِ عطار و جامی به جهانِ معنای این سه متن نزدیک شود.

٤. پدیدارِ نگاه و نظر

چنان‌که آمد، بخش اصلی پژوهش حاضر مبتنی بر توصیف است. از آنجا که موضوعِ نگارۀ حاضر نیز تلاقی نگاه و نظرِ عشاق و به ویژه نگاهِ عاشق بر معشوق است، نخست اندکی بر معانی مختلف این مفهوم درنگ کنیم. نظر و نگاه به صورت اسم و فعل با معانی گوناگون به‌کار رفته است. برخی کاربردهای آن در قالب فعل عبارتند از: نگریستن/ دیدن (مشاهده کردن)، نگریستن با تفکر، اندیشیدن، چاره اندیشیدن، نظاره کردن با حیرت، فهمیدن و دانستن، توجه کردن، جست‌وجو کردن و انتظار کشیدن. برخی از کاربردهای آن در قالب اسم عبارتند از: ناظر (بیننده)، ناظره (چشم‌انتظار)، نَظِرَه (مهلت دادن)، مُنظَر

1. Spiegelberg, H.
2. Descriptive phenomenology
3. Hermeneutic phenomenology

(مهلت داده شده) و منتظر (نیازکار، ۱۳۹۰: ۸۸-۹۱)[۱]. «نظر در لغت به معنای نگاه کردن با چشم یا قلب است برای درک حقایق اشیاء. در نظر صاحب‌نظران این واژه به معنای تأمل و بصیرت است و در نزد عموم مردم به معنای دیدن و نگاه کردن است» (همان: ۸۸).

نظربازی یا معاشقهٔ چشمی یکی از مفاهیم پرسابقه و پرتکرار در ادبیاتِ فارسی است. «نظربازی شیوهٔ نظر یا طرز نگاه است و در یک کلام دیدنِ روی زیبا، بهره‌مندی هنرمندانه از زیبایی و روی زیباست، چون عشق دوسویه شود؛ به نگاه دوسویه یا رد و بدل کردن نگاه تبدیل می‌شود و چنین است که اصطلاح نظربازی برای دیدن و بهره‌مند شدن از روی زیبا و سرانجام برای رد و بدل کردن عاشقانهٔ نگاه یا پرسش و پاسخ با نگاه شکل گرفت» (دادبه، ۱۳۹۶: ۴۸).

زبانِ نگاه «از همان اوانِ شکل‌گیری اشعارِ عاشقانه و عارفانه همچون زبانِ گفتار به عنوان یک زبانِ رسمی بین شاعران جا افتاده است؛ با این تفاوت که روان‌شناسان ساختار دستوری این زبان را با دقت مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌اند و برای آن اصول و قواعدی را پایه‌ریزی کرده‌اند» (گلی و زاهدی، ۱۳۹۴: ۴۵). همچنین توجه به اصطلاحات دیگری مانند صاحب‌نظر (ضدش: کوته‌نظر) و علمِ نظر جالب توجه است[۲].

نظربازی عرفانیِ نزد عرفا نیز معنای متفاوتی از نظربازی متداول نزد عموم مردم دارد؛ برخی از دلایلِ نظربازی عرفانی عبارتند از: نظریهٔ تجلی؛ یعنی باور به اینکه خداوند و جلوه‌هایش در تمام اجزا و عناصر جهان هستی جاری و ساری است، رسیدن به مقامِ دیدن خداوند در همه چیز و همه جا، حسن‌آباد و خودِ خدا بودنِ جهان نغز و نیکو و همچنین بازتاب و تجلیِ خداوند در چهرهٔ انسان‌های زیبا (راستگو، ۱۳۸۵: ۱۵۰-۱۶۰). افزون بر این، باید از مقام معشوقی در عرفان یا دکنیم که در سدهٔ پنجم به بعد در اندیشهٔ برخی عرفا پدیدار شده است. نزد سلطان ولد، مقام معشوقی از عاشقی برتر است و در این مقام سالک چنان در مراتب عشق رشد می‌کند که معشوقِ خداوند می‌شود و این امر مستلزم دیدار

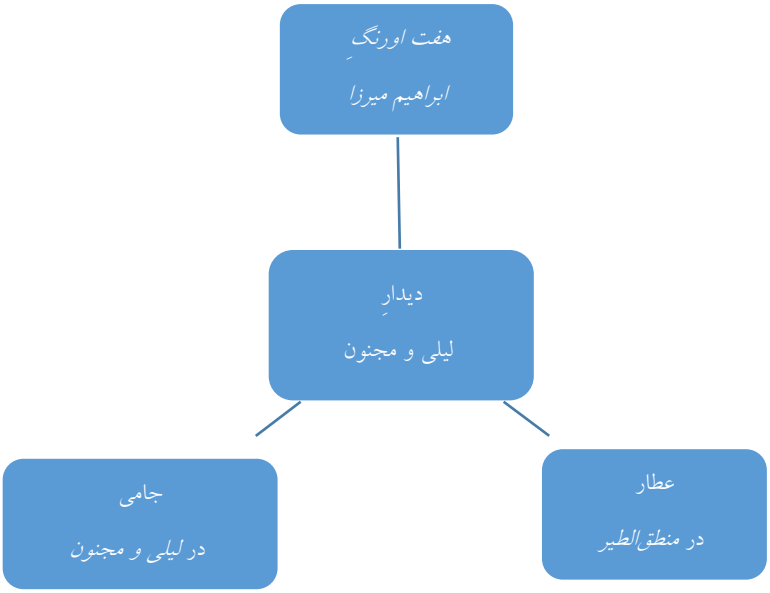
---

۱. برای مطالعهٔ بیشتر ر. ک؛ نیازکار، فرح. (۱۳۹۰). نظربازی سعدی؛ دغدغهٔ گناه. *نشریهٔ سعدی‌شناسی*، (۱۴)، ۸۷-۹۹.

۲. صاحب‌نظر (یا اهلِ نظر، بالغ نظر، نظرباز و دیده‌ور ذوالعین) کسی است که بر هر چه بنگرد، او را بیند؛ یا زیباییِ زمینی را با نگاه پاک و شسته بنگرد و یا در تجربه‌های شهودی زیبایی‌های غیبی را ببیند. علم نظر آگاهی از فوت و فن و رسم و راه نظربازی است (راستگو، ۱۳۸۵: ۱۷۲).

سالک با فردی است که به جایگاه معشوقی رسیده است (عشقی و پورالخاص: ۱۳۹۹: ۱۹۰). رد و بدل نگاه میان عشاق و تلاش برای رسیدن به لحظاتی که آن‌ها حتی برای آنی که یکدیگر را در یک نگاه و نظر ببینند از مضامین پرتکرار شعر فارسی است.

نمودار ۱- یک حکایت در سه متن



منبع: نگارنده

٤-١. روایت متنی: دیدارِ یار غایب

یکی از فرازهای معروف از روایتِ عشقِ لیلی و مجنون، آن است که مجنون در هیأت گوسفندی خودش را به خیمهٔ لیلی برای دیدار او می‌رساند. عطار و جامی هر دو متناسب با اهداف حکمی و با زبانِ ویژه‌شان این حکایت را سروده‌اند. این دو روایت در مواردی مشابه و در مواقعی متفاوت است. در ادامه ابتدا در قالبِ روایتِ متنی به مقایسهٔ روایتِ عطار و جامی می‌پردازیم و سپس بر روایتِ بصری نگاره متمرکز می‌شویم.

٤-١-١. روایت عطار: غیابِ حضور و دیدار

عطار حکایتِ «مجنون که پوست پوشید و با گوسفندان به کوی لیلی رفت» را در *منطق‌الطیر* در «بیان وادیِ عشق» در قالب مثنوی و در ۲۳ بیت و در وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مسدس محذوف یا وزن مثنوی) سروده است. در ابتدا فقط اشاره می‌کند که قبیلهٔ لیلی، مانع دیدار مجنون شده بودند. مجنون شبانی را دید و از می‌خواهد که به خاطر رضای کردگار پوستی به او دهد و در میان گوسفندان پنهانش کند و او را به سوی خیمهٔ لیلی بفرستد تا برای آنی یار را ببیند. عطار بدون توصیف بیشتر داستان را تا آنجا پیش می‌برد که عاقبت مجنون زیر پوست پنهان و رهسپار کوی دوست می‌شود. عطار وصفی از نظر افکندن مجنون بر لیلی نمی‌دهد فقط به خوش شدن جانِ مجنون و سپس از هوش رفتن او اکتفا می‌کند. لحظه‌ای دراماتیک که تصویرسازی‌اش بیشتر به خیالِ خوانندهٔ شعر واگذار می‌شود:

خوش خوشی برخاست اول جوش ازو　　پس به آخر گشت زایل هوش از او
(عطار، ۱۳۸۳: ۳۸۸)

عطار ادامه می‌دهد، پس از دیدار شبان مجنون را به دشت برد و و بر وجود آتش‌بار او آب ریخت. پس از آن عطار از گفت‌وگوی مجنون و یکی از اقوامش می‌گوید که گویا به مجنون طعنه می‌زند که «ای مستِ خراب برهنه مانده‌ای» و مجنون در جواب می‌گوید که جامهٔ اطلس و دیبای مجنون پوست است و هر که طالب لیلی‌ست باید پوست بپوشد؛ به این معنا که پوست او را ارزشمند می‌کند. مجنون ادامه می‌دهد که این پوست به بوی دوست آغشته است و با چیزی آن را عوض نمی‌کنم. عشق تو و صفات تو را به امر بهتری تبدیل می‌کند و کمترین چیز در این بدل شدن صفات ترک یاوه‌گویی و از جان گذشتن است و در نهایت به هم‌قومی‌اش می‌گوید اگر تو هم خواهان چنین سرافرازی هستی در این راه وارد شو؛ زیرا این مسیر نه شوخی و بازی، بلکه جان‌بازی است.

نمودار ۲. روایتِ عطار از این رخداد عاشقانه

منبع: نگارنده

٤-١-٢. روایتِ جامی: تلاقی نگاه؟

جامی این حکایت را در *هفت اورنگ* در کتاب لیلی و مجنون در ۱۰۳ بیت و با وزن مفعول مفاعلن فعولن (هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف) با استعارهٔ پوست و مغز آغاز کرده که پوست پدیداریِ از مغزی نهان شده است:

آن پوست و مغز قصه اش نغز — از پوست چنین برون دهد مغز
کان پوست شناس مغز دیده — از پوست به مغز آن رسیده
(جامی، ۱۳۶۶: ۸۷۹)

پس از آن ادامه می‌دهد که مجنون با دلی خونین بی‌قرارِ دیدار یار بود که در دشت از دور رمه و شبانی دید، شبان پرنور و نجات‌بخش چون موسی بر او پدیدار شد او درخواست یاری کرد:

با تشنه لبی منم اسیری　　زین خوان کرم نخورده شیری
با تشنه لبان چو چرخ مستیز　　یک جرعه شیر بر لبم ریز
شیری نه که تن بپروراند　　شیری که غذا به جان رساند
(همان: ۸۸۰)

مجنون پس از ستایش شبان و خاکسپاری خود در محضر او، درخواست می‌کند که پوست گوسفند بر تن او کند و در میان گوسفندان به کوی لیلی رهسپار کند. این را می‌گوید و چونان جسدی از هوش می‌رود. جامی در ابیات ۱۰ تا ۴۰ این بخش از حکایت را سروده است. شبان بر مجنون ترحم می‌کند و خواسته‌اش را می‌پذیرد. مجنون پوست را بر تن می‌کند و با دستانش چون چهارپایان دو پای دیگر می‌سازد. در این بخش جامی ابیاتی را دربارهٔ گفت‌وگوی مجنون با خود از شوق دیدار یار سروده است. پس از آن به لحظهٔ دیدار می‌رسیم:

لیلی آمد زخانه بیرون　　چون چارده مه ز دور گردون
گردن ز حلی بلند آواز　　ساق از خلخال نغمه‌پرداز
پر کرده ز زلف پر خم و تاب　　دامان جهان ز عنبر ناب
کرد از رمه جا به یک کناره　　بگشاد نظر پی نظاره
هر زنده به نوبت از بز و میش　　زان گله همی گذشتش از پیش
نوبت چو به آن رمیده افتاد　　از پوست به دوست دیده بگشاد
نی صبر بماند و نه قرارش　　وز دست برفت اختیارش
بانگی زد و بی‌خبر بیفتاد　　چون سایه به رهگذر بیفتاد
(همان: ۸۸۲)

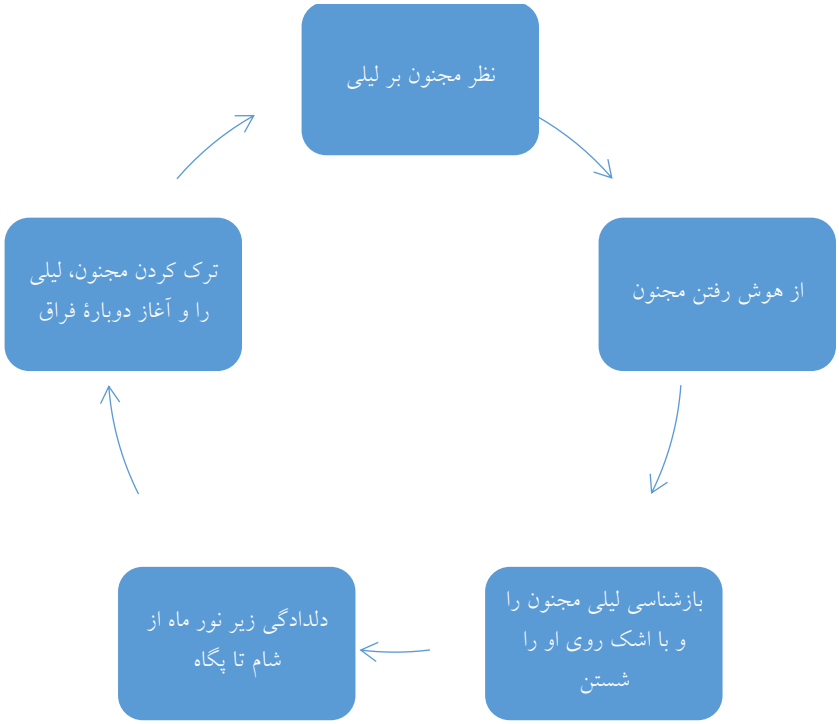
لیلی صدایِ مجنون را می‌شناسد و تن بیهوش او را در پوست می‌بیند. به بالینش می‌رود و با اشک گرد چهرهٔ مجنون را می‌شوید و با عطر تن‌اش (آمیزهٔ عرق و گلاب) مجنون به هوش می‌آید. مجنون به هوش می‌آید به لیلی سجده می‌کند و از ابیات ۷۹ تا ۸۸ لیلی را ستایش می‌کند. لیلی حالِ مجنون را می‌بیند و به او می‌گوید که امشب را مهمانش باشد:

گفت ای شده مهمانم امشب — آسوده به توست جانم امشب
این پوست بود ز دوست مانع — از دوست شو به پوست قانع
از گردن خود بیفکن این پوست — بی‌پوست نشین چو مغز با دوست
تا چند سخن ز پرده گوییم — رازی دو سه پوست کرده گوییم

(همان: ۸۸۳)

از بیت ۹۴ تا ۹۹ روایتِ خلوت و دلدادگی لیلی و مجنون در زیر نور ماه تا پگاه است. جامی حکایت را این چنین به پایان می‌رساند که این کار آسمان و سرنوشت است که بعد از رنجِ بسیارِ عاشق در نهایت راهی برای دیدارِ معشوق و بازگشتن به زندگی پیش رویش قرار می‌دهد.

نمودار ۳. روایت جامی از این رخداد عاشقانه



منبع: نگارنده

٤-١-٣. نگاره: در آستانهٔ دیدار

نگارهٔ مجنون در هیأت گوسفندی به دیدار لیلی می‌آید متعلق به *هفت اورنگ* ابراهیم‌میرزا و نگارگری‌شده در مکتب مشهد و حدود ۹۶۳- ۹۷۲ و محفوظ در گالری هنری فریر[1] در واشنگتن است.

تصویر ۱. نگارهٔ مجنون در هیأت گوسفندی به دیدارِ لیلی می‌آید، هفت‌اورنگ جامی، مشهد، ۹۶۳-۹۷۲، محفوظ در گالری هنری فریر در واشنگتن

۵. بحث و یافته‌های پژوهش: مقایسهٔ روایت عطار و جامی

عطار و جامی هر کدام بر اساس مقصود و زبانِ شعری خود به حکایت ورود کرده‌اند. در روایتِ جامی سوز و گدازِ عاشق و معشوق به زیبایی بیان شده است، اما توصیف عناصر طبیعت در آن کمتر است و پیچیدگی‌های زبانیِ کمتری دارد، چنان‌که خواننده به راحتی آن را درک می‌کند (Shadchehr, 2008: 174). یکی از دلایل این درک هم به بسطِ

1. Freer Gallery of Art

حکایت در تعدادِ ابیات بیشتر است. در هر دو روایت، شباهت‌ها و البته تفاوت‌های آشکاری در فرم و محتوایِ روایت وجود دارد که در جدول (۱) طبقه‌بندی شده است.

جدول ۱. مقایسه روایت عطار و جامی

ردیف	مشخصات	روایتِ عطار	روایتِ جامی
۱	نام اثر	*منطق‌الطیر*: «در بیانِ وادی عشق»	*هفت اورنگ* در لیلی و مجنون
۲	قالب	مثنوی	مثنوی
۳	ابیات	۲۳	۱۰۳
٤	وزن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مسدس محذوف یا وزن مثنوی)	مفعول مفاعلن فعولن (هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف)
٥	مطلع	اهل لیلی نیز مجنون را دمی در قبیله ره ندادندی همی	آن پوست و مغز قصه‌اش نغز از پوست چنین برون دهد مغز
٦	مقطع	پای درنه گر سرافرازی چنین زانک بازی نیست جان بازی چنین	ناکرده نگاه در رخش تیز دستش گیرد که زود برخیز
۷	نقطهٔ شروع	با خودِ حکایت: فقط اشاره به ممانعت قبیلهٔ لیلی از دیدار و درخواست مجنون از شبان	با استعارهٔ پوست و مغز
۸	اوج	غیاب حضور و دیدار: نبود وصفی از نظر افکندن مجنون بر لیلی و اکتفا به خوش شدنِ جانِ مجنون و سپس از هوش رفتنِ او	بیرون آمدن لیلی از خیمه شناختن مجنون از هوش رفتن مجنون
۹	پایان‌بندی	گفت‌وگوی طعنه‌آمیز یکی از هم‌قومی‌های مجنون با او	دیدار مبسوط دو دلداده تا پگاه بازگشت به استعارهٔ پوست و مغز با صدای خروس و نعرهٔ گرگ و آمدنِ خبر صبح، وداع دو دلداده آغاز دوبارهٔ هجران و فراق
۱۰	نتیجه‌گیری شاعر	عشق انسان و صفات او را بهتر می‌کند، اما این مسیر نیازمند از خود گذشتن است	زدودن موانع و ظاهر
۱۱	استعارهٔ پوست	سختی‌های راه	سختی‌ها و ناخالصی‌ها

منبع: نگارنده

۲-٤. روایت دیداری نگاره: *هفت اورنگ ابراهیم‌میرزا*

نگارهٔ «مجنون در هیأت گوسفندی به دیدار لیلی می‌آید» (تصویر (۱)) به لحاظ بصری از دو بخش عمده تشکیل شده است؛ انگار پس‌زمینه حذف شده و یا بخش کمی از آن در نگاره ترسیم شده است. درخت کهنسالی که حاصلِ پیچشِ دو تنهٔ درهم است با شاخه‌های تاب‌دار و درهم‌تنیده، با تنه‌ای گره‌دار میان‌زمینه و پس‌زمینه را اشغال کرده است. زمینهٔ درخت آسمانی صاف به رنگِ طلایی براق است. پیش‌زمینه و میان‌زمینه حاویِ خیمه و نقش‌مایه‌های انسانی و حیوانی و گیاهچه‌های کوچک است. در پیش‌زمینه (سمتِ راست)، چند شاخه گلِ نازک، نوک برآمدهٔ چادر لیلی و چندین صخرهٔ ظریف و بهم پیوسته، درختی شکوفان و مایل که از بالای صخره‌ها برآمده و نهر باریکِ جاری را می‌بینیم. در سمت چپ تصویر زمینِ سبزِ کوچکی با چند گل دیده می‌شود که سبزی و گستردگی‌اش تا پایان نگاره ادامه می‌یابد و بخش پیش‌زمینه را پر می‌کند. حدفاصل درخت با شبان و گلهٔ گوسفندان، برکهٔ –ظاهرا- دست‌سازی را می‌بینیم. کنارِ درخت یک بوته گلِ -احتمالاً- زنبق خودنمایی می‌کنند.

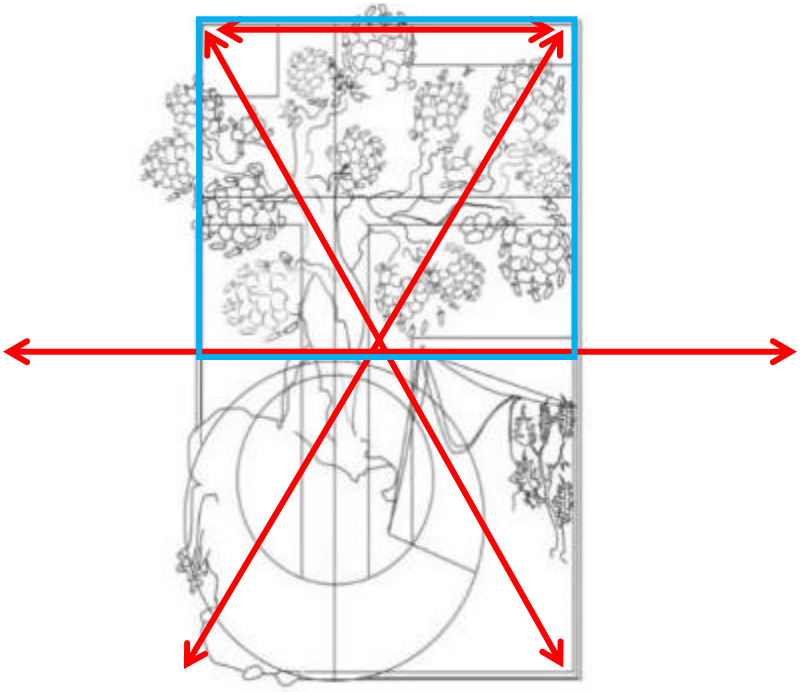
در امتداد تصویر در گوشهٔ سمت چپ شبانی را با کاسهٔ شیر در دست می‌بینیم که رو به خیمهٔ لیلی دارد. غیر از سگِ گله، پنج رأس حیوان دیگر روبه‌روی درگاه خیمه ایستاده‌اند که در میان آن‌ها مجنونِ هم با لباس مبدل و به هیأت گوسفند به چشم می‌خورد.

در بخش راستِ نگاره، خیمهٔ لیلی در مرکز و گروه دیگری از صخره‌های درهم‌تنیده به قرینهٔ صخره‌های بالا با گل‌هایی ریز و تازه در پایین قرار دارند. بر سفیدی بخش بیرونی خیمه یک نهال کوتاه با شکوفه‌های صورتی و گلبهی به چشم می‌خورد. در آستانهٔ خیمهٔ با پس‌زمینه‌ای سفید-آبی‌رنگ لیلی و کمی عقب‌تر، ندیمه‌اش ایستاده‌اند. نقش خطوط در این نگاره به شدت واضح است که سبب استمرار تصویر شده است.

چنانکه در تصویر (۲) به کمک خطوط و دورگیری طرح می‌بینیم، سه ترکیب‌بندی مستطیلی، مدور و مثلثی در سه گوشهٔ تصویر دیده می‌شود. با اینکه در بخش پایین نگاره تجمع عناصر ریز بصری را داریم، اما گستردگی درخت در بخش بالای نگاره، توازن قابل توجهی به نگاره داده است.

در تصویر (۳) با حذف نقشمایه‌های گیاهی و حیوانی، شاهد نحوۀ قرارگیری نقش‌مایه‌های انسانی هستیم. ایوپورتر[1] موضوعات نگاره‌ها را به چهار بخش چهره، منظره‌ها و حیوانات، نقوش تزیینی طبقه‌بندی کرده است (پورتر، ۱۳۹۲، ۱۴۹). بر این اساس، با تغییر اندکی می‌توان نقشمایه‌های این نگاره را در چهار گروه انسانی، گیاهی، حیوانی، هندسی/تزیینی مطالعه کرد. نگاره لحظۀ رسیدن مجنون در لباس گوسفند بر در خیمۀ لیلی را مجسم کرده است. لحظه‌ای که لیلی هنوز مجنون را ندیده و در حال نوازش بزی در جلوی خیمه و بارگاه‌اش است. در حالی که مجنون در هیأت گوسفندی به لیلی خیره شده است.

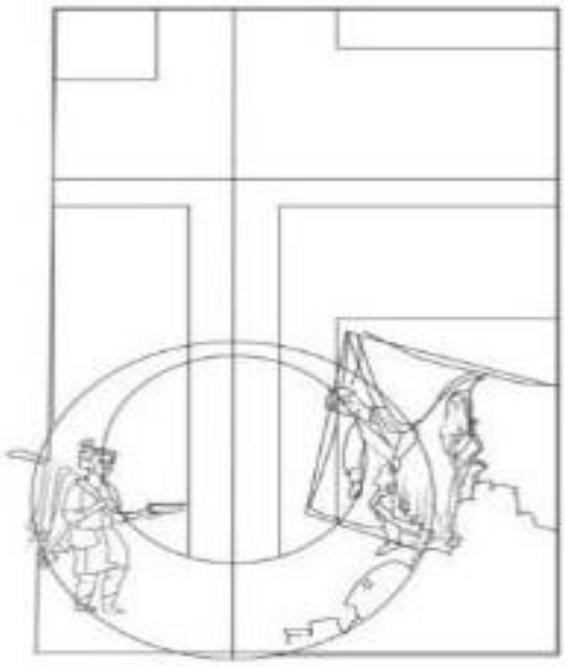
تصویر ۲. دورگیری با تمرکز بر عناصر بصری بخش بالای تصویر



منبع: نگارنده

تصویر ۳. دورگیری نگاره با تمرکز بر عناصر بصری بخش پایین

1. Porter, Y.



منبع: نگارنده

تصویر ٤. نقوش گیاهی: درخت مرکزی

منبع: نگارنده

٤-۲-۱. نقوش گیاهی نگاره

همان‌طور که در تصویر (۱)[۱] دیده می‌شود، نقش‌مایۀ اصلی نگاره متعلق به درخت است که به تنهایی بخش میان‌زمینه را با تنۀ تناورش و پس‌زمینه را با شاخه‌ها و برگ‌هایش اشغال کرده است (تصاویر ۴ و ۵). درخت بر تمام اجزا و عناصر موجود در پیش‌زمینه سایه گسترده است، اما اثری از سایه در تصویر دیده نمی‌شود. سیمسن ظاهراً حدسی دربارۀ گونۀ درخت نزده است و فقط به جوانه‌های قرمز چرخان اشاره کرده که به تربچۀ کشیدۀ قرمز شباهت دارند (Simpson,1997:205)؛ این در حالی است که با توجه به اقلیمی که نگاره در آن ترسیم شده، احتمالاً درخت از گونۀ بلوط باشد و میوه‌ها نیز بلوط باشند. با اینکه شاید برخی از درخت‌های تصویر شده در نگاره‌های مکتب مشهد، چنار و متأثر از گونه‌های گیاهی همان منطقۀ کویری هستند، اما در این نگاره، درختی تصویر شده که نمی‌توان آن را عینا مطابق با واقعیت دانست. با این حال می‌توان حدس زد که منبع الهام نگارگر احتمالا بیش از همه درخت بلوط بوده است. بر سر هر شاخۀ پیچ‌وتاب‌دار، کپه‌ای از برگ‌های سبز دیده می‌شود که بر آستانه‌شان میوه‌های سرخ/ قهوه‌ای رنگی آویزان است. شکل این میوه‌ها ما را اندکی بیشتر به بلوط بودن این درخت مطمئن‌تر می‌کند (تصویر ۴).

نحوۀ قرارگیری تنه و ساقه و شاخۀ درخت -بلوط- به‌گونه‌ای است که با خیمۀ لیلی در سمت راست و شبان و رمه‌اش در سمت چپ هماهنگی دارد (تصاویر ۱ تا ۴) تنۀ گره‌دار درخت به رنگ قهوه‌ای تیره است و رگه‌های سرخ‌رنگ به زیبایی‌اش افزوده است. همچنین در پایین درخت برکۀ دست‌سازِ پرآبی با قلوه‌سنگ‌های به رنگ تیره دیده می‌شود. از لابه‌لای سنگ‌ها گل‌های ظریفی بیرون آمده‌اند (تصویر ۱۷).

علاوه بر درخت کهنسالی که تاکنون وصف کردیم، نگاره حاوی نقش‌مایه‌های گیاهی دیگری نیز هست (تصاویر ۸ تا ۱۷). چنانکه در دورگیری نگاره حضور درختچه‌ها، نهال‌ها و گل‌ها را می‌بینیم؛ تجمع این گیاه‌ها در بخش راست نگاره بیشتر است و پراکندگی این نقش‌مایه‌ها حرکتی دایره‌وار به خود گرفته و تعادلی که در نگاره پدید آورده مشابه تعادلی است که نحوۀ قرارگیری پیکره‌های انسانی ایجاد کرده‌اند (تصاویر ۶ و ۷).

---

۱. مبنای شمارۀ تصاویر در این بخش از متن، جدول ارائه شده در پیوست مقاله است.

پیش‌زمینه در سمت راستِ نگاره، درختچهٔ کوچکی را می‌بینیم. این درختچه با ساقهٔ ظریفِ قهوه‌ای رنگ، چند شاخهٔ کم‌تعداد و برگ‌های دوتایی سبزرنگ دارد. نوک شاخه‌ها با برگ‌هایی که رنگش به روشنی گراییده بر روی بدن بزی نقش‌بسته که در آستانهٔ خیمهٔ لیلی ایستاده است (تصویر ۸). سمتِ راست پیش‌زمینه مماس با خیمهٔ لیلی درختِ جوانِ کم‌ارتفاع مایلی غرق در شکوفه‌های صورتی به چشم می‌خورد (تصویر ۹). حالتِ قرینهٔ تنهٔ هر دو درخت نسبت به یکدیگر است (تصویر ۶). اگر از این درخت جوان، خطی به بخش روبه‌رویی کادر ترسیم کنیم (تصویر ۶) با سه گونه گل متفاوت روبه‌روییم. نخست در حاشیهٔ کادر در همان سمت چپ تصویر بوته‌ای حاوی چند شاخه گلِ چندپر و مجاورش، دسته‌ای احتمالا زنبق بنفش‌رنگ و همچنین سمت راست درخت، دسته‌ای گل – احتمالا صدتومانی- را می‌بینیم (تصویر ۱۰). سمت راست نگاره، بالایِ بخشِ برآمدهٔ چادر لیلی بر سرصخره‌هایی ظریف و تکرار شده تک‌گلی سرخ و چندینَ گل آبیِ مایل به بنفش را به چشم می‌خورد (تصویر ۱۱). این احتمالاً تک‌شقایقِ تنهای چسبیده به حاشیه است که با سرخی گلبرگ‌هایش در زمینهٔ صخره‌ها کنتراست لذت‌بخشی پدید آورده است. در سمت چپ تصویر تکه چمنی سرسبز با گل‌هایی زیبا و ظریف، تصویر را به دو بخش تقسیم کرده است. بخش پایینی پیش‌زمینه، مملو گل‌های ریز و زیباست: نخست در گوشهٔ سمت راستِ پیش‌زمینه (تصویر ۱۲) و سپس بالا و پایین قلوه‌سنگی به نسبت بزرگ دو گونهٔ متفاوت از گل (تصویر ۱۳) بوته‌ای از گل‌های چندپر کبود و سپس دقیقاً در بخش میانی پیش‌زمینه چسبیده به کادر عرضی نگاره، پس از درختچهٔ کوتاه (تصویر ۸)، گل چندپر یاسی‌رنگ، حدفاصل قوچ و صخره‌های پایینی (تصویر ۱۴) و تک‌گل پنج پرِ ارغوانی رنگی روی بدن برهٔ سفید (تصویر ۱۵)، نقوش گیاهی دو سمت نگاره را از یکدیگر تفکیک کرده است. پشت پای بره و تکیه داده به قلوه‌سنگی، همین‌طور جلوی پای سگ گله و پشت سر شبان، چند دسته گل شاداب و رنگین دیگر را شاهد هستیم (تصویر ۱۷) که به توازن بصری نگاره انجامیده است[۱].

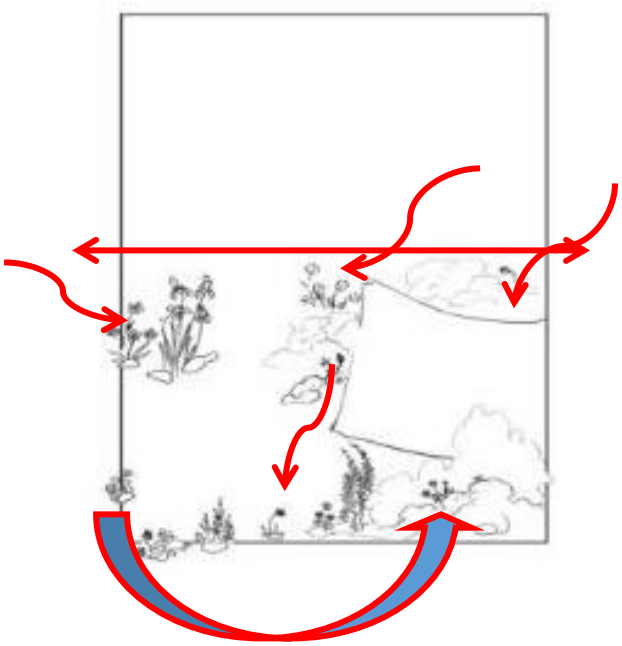
---

۱. ر. ج؛ به تصاویر ۱۲ تا ۱۷ در بخش پایانی مقاله تحت عنوان پیوست.

تصویر ۵. دورگیری نقوش گیاهی: درخت‌ها

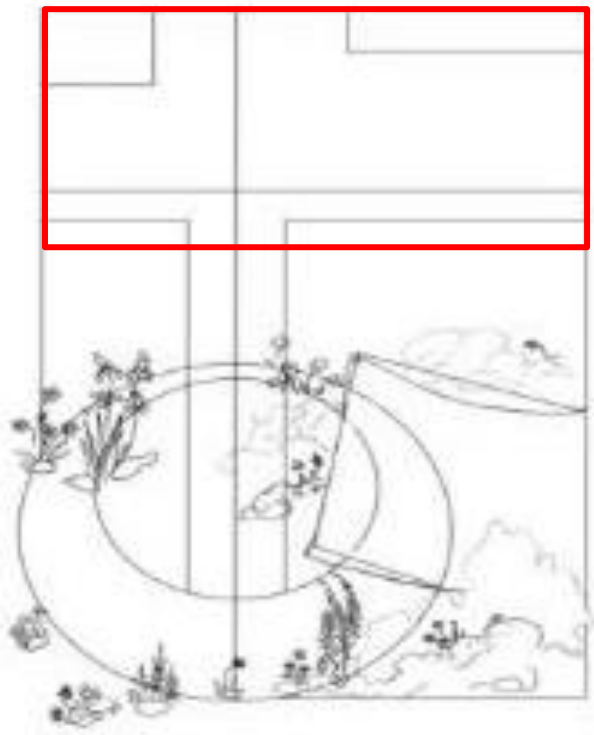
منبع: نگارنده

تصویر ٦. دورگیری نگاره با تمرکز بر نقوش گیاهی: درختچه‌ها، نهال‌ها وگل‌ها



منبع: نگارنده

تصویر ۷. دورگیری نگاره با تمرکز بر نقوش گیاهی: تقسیم و تعادل عناصر بصری



منبع: نگارنده

٤-۲-۲. نقوش انسانی

در این نگاره علاوه بر نقوش گیاهی، نقوش انسانی دیده‌می‌شوند. باید توجه کنیم که چهره که در انگلیسی پرتره نامیده می‌شود، در فارسی غالباً به صورت گفته می‌شود، اما از نظر لغوی به معنای شکل است. کلمات متعددی که به چهره اشاره دارند در واقع مترادف هستند؛ همچون چهره‌گشایی چهره/ صورت‌پردازی، شبیه‌کشی. (پورتر، ۱۳۹۲: ۱۴۹-۱۵۱). بر این اساس در این نگاره چهار چهره و سه فیگور کامل انسانی به چشم می‌خورد. در سمت راست و بر زمینهٔ آبی- سفید خیمه، دو فیگور انسانی دیده می‌شود: در منتهی‌الیهِ سمت راستِ نگاره، ندیمهٔ لیلی دیده می‌شود. از تمامِ تن او چهره‌اش بی‌پوشش است؛ دستی بر آستانهٔ خیمهٔ نهاده و با آستینی که دست و سرانگشتانش کاملاً در آن نهان شده، پایین صورت -چانه، لب، بالای لب تا زیر بینی- را پوشانده است. حالت بدنش که نه

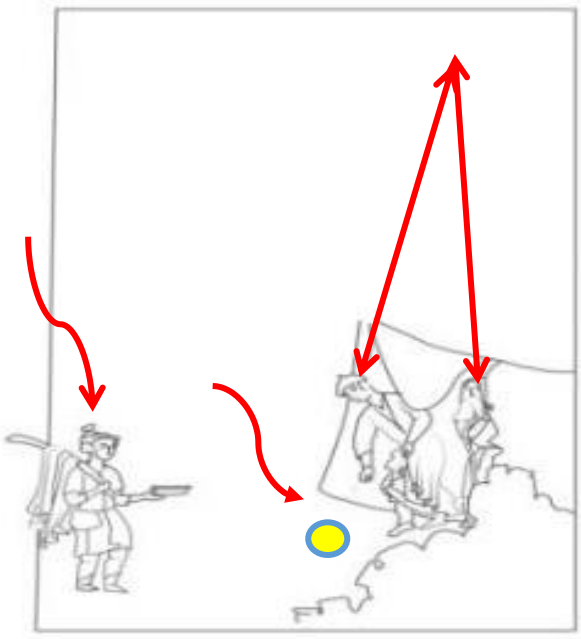
کاملاً بیرون و نه کاملاً درون خیمه است، این را تداعی می‌کند که راوی و ناظرِ رخداد است. پوشش او ترکیبی از رنگ قهوه‌ای و زرد است. بالای سرش نقوشی ناهمسان به رنگ زرد بر پارچه‌ای به زمینه‌ای قهوه‌ای نشسته و حالت کلاهچه دارند. کمربندی زردرنگ دور کمرش گره خورده و شلواری به همان رنگ به پا دارد. روی یکی از پاهایش پاپوشی خاکستری یا سبزیشمی دیده می‌شود. افزون بر این‌ها شال کم عرضی به رنگ صورتی- سفید بر دستش آویزان است که با درختِ به شکوفه نشستهٔ کنارش هماهنگی دارد.

نقش‌مایهٔ انسانی بعدی لیلی است که برخلاف ندیمه‌اش بخش‌های بیشتری از بدنش دیده می‌شود: صورت، گردن، کمی از قسمت بالایی جناغ سینه و رویِ پاها. پارچه‌ای تورمانند با زمینه‌ای قهوه‌ای- خردلی با نقوش نامنظم زرد و سبز، کلاهچه یا شالی را بر سر لیلی پدید آورده است. لیلی ردایی به رنگِ سرخِ گوجه‌ای، پیراهنی یشمی‌رنگ با آستری سفید و یقعه‌ای هفت‌شکل با گردبندی کوتاه -یا دوختی بر لبهٔ یقعه- بر تن دارد. شلوار لیلی یا ساق‌پوشی متشکل از لایه‌های مارپیچِ پارچه است و یا پارچه‌ای با طرحی مارپیچ با رنگ‌های سفید- طوسی، قرمز، قهوه‌ای و حاشیه‌های سیاه است. لیلی روی زانوهایش خم شده و در حال نوازش بزی است.

پشت سر لیلی، ندیمه‌اش با لباسی سیاه با حاشیه‌های قهوه‌ای و بندی سفید، سرخ و قهوه‌ای، چپ صورتش را تا نیمه پوشانده و با دست راست کنارهٔ خیمه را نگه داشته است(تصویر ۱۸). دقیقا در میانه و مرکز تصویر، مجنون با لباس مبدل یا درآمده به هیأت گوسفندی دیده می‌شود (تصویر ۲۱).

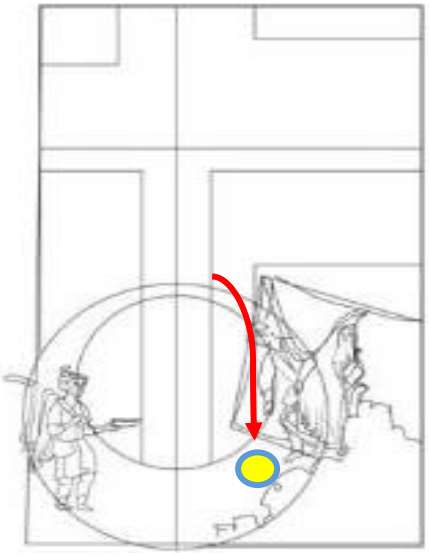
در گوشهٔ سمت چپ کادر که تنها بخش باز تصویر است، شبانی با قامت نه‌چندان بلند، با پیراهنی به رنگ قهوه‌ای روشن، در دست چپ کاسه‌ای شیر دارد و دست راستش حاوی بالاپوشی بر چوب شبانی است که بر شانه‌اش گذاشته است (تصویر ۱۹). شبان دستار سرخی به سر و کیفی ظاهرا از جنس نمد بر کمر دارد. رنگ سرخ دستار او با رنگ سرخ شقایق، بالای خیمهٔ لیلی، طیف‌های متفاوتی دارند، اما سبب توازن در تصویر شده‌اند. در تصویر ۱۷ و ۱۸ نحوهٔ قرارگیری نقش‌مایه‌های انسانی را می‌بینیم.

تصویر ۲۰ ج. نقوش انسانی: لیلی و ندیمه‌اش در سمت راست



منبع: نگارنده

تصویر ۲۰ب. نقوش انسانی: تعادل عناصر بصری



منبع: نگارنده

تصویر ۲۱. چهرهٔ مجنون در پوستِ گوسفند در میان نگاره

منبع: نگارنده

تصویر ٢٤. نقوش انسانی: لیلی و ندیمه‌اش در سمت راست

منبع: نگارنده

تصویر ۱۹. نقوش انسانی: شبان شیربه‌دست

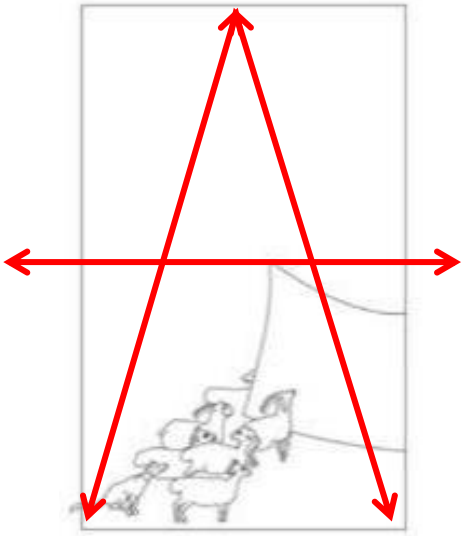
منبع: نگارنده

٤-۲-۳. نقوش حیوانی

پورتر اشاره می‌کند منظره‌سازی، بدون پیکره در نگارگری ایران به ندرت یافت می‌شود و دربارهٔ جانورسازی بر این نظر است که طرحی معمول در نگارگری و حتی بخش اصلی تزیینات حواشی بوده است. علاوه بر این‌ها، او به گل و مرغ نیز اشاره کرده است (پورتر، ۱۳۹۲: ۱۵۳). پرداختِ نقوش حیوانی/ جانوری در اغلب نگاره‌های ایرانی قابل مشاهده است. نکتهٔ جالب در این نگاره این است که علاوه بر نقوش حیوانیِ مشخص که در این نگاره رمهٔ گوسفندان است؛ ترکیبی از انسان- حیوان یا به دیگر سخن، نقوش انسانی- حیوانی را در قالب شخصیت مجنون در پوستِ گوسفند شاهد هستیم (تصویر ۲۱). نقوش حیوانی شامل چهار گوسفند و بز، یک سگ گله و مجنونِ با لباس مبدل است. در میان این نقوش حیوانی، بزی که بر آستانهٔ خیمهٔ لیلی ایستاده و مجنونِ به هیأتِ گوسفند درآمده، تماشایی‌ترند و نگارگر محوریت بیشتری به آن‌ها داده است (تصویر ۲۲). نحوهٔ پراکندگی

و قرارگیری بدن گلهٔ گوسفندان را در تصویر (۲۱) می‌بینیم که با صخره‌های سمت راست نگاره هماهنگی قابل توجهی دارند؛ به‌ویژه حالت گردن و سرافراشتهٔ بزی که در آستانهٔ خیمهٔ لیلی ایستاده است با حالت عمودی صخره‌ها اسباب توازن بصری بیشتری را در نگاره پدید آورده است.

تصویر ۲۱ب. نقوش حیوانی: دورگیری گلهٔ گوسفندان، در پیش‌زمینه



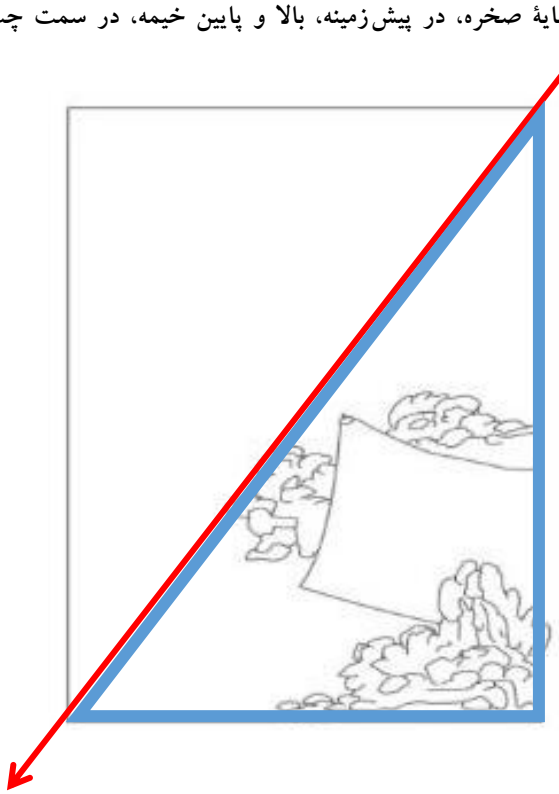
منبع: نگارنده

تصویر ۲۳. نقوش حیوانی: دورگیری گلهٔ گوسفندان، در پیش‌زمینه

منبع: نگارنده

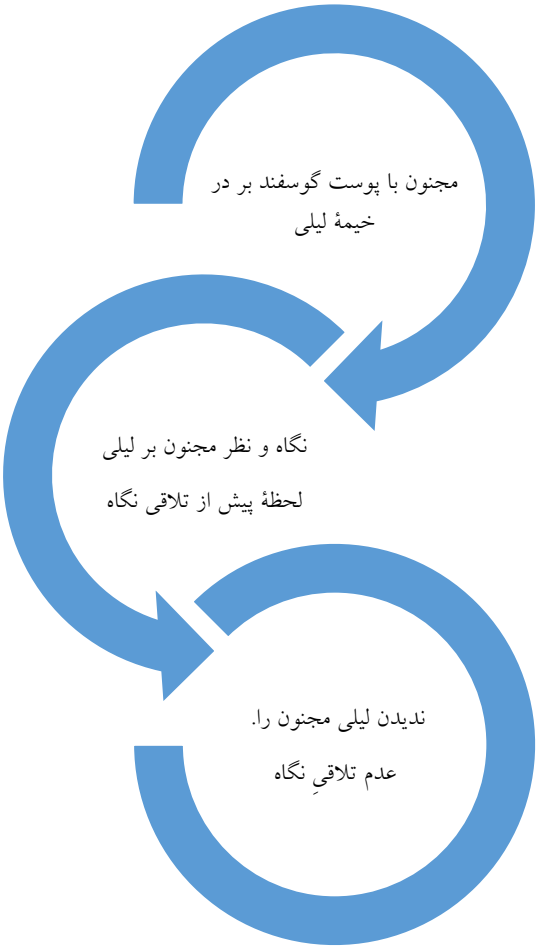
علاوه بر نقوش گیاهی، حیوانی و انسانی در این نگاره به طور مستقل باید به صخره‌ها اشاره کنیم (تصاویر ۲۵ و ۲۶). صخره‌ها در سمت راست نگاره در بخش پایین و بالای خیمه با رنگ‌های صورتی، گلبهی، خاکستری، سبزآبی کم‌رنگ و پیش روی‌اش تا جلوی خیمه، نگاره را به دو بخش تقسیم کرده است. همچنین چنان که در تصاویر ۲۵ و ۲۶ می‌بینیم، نحوهٔ قرارگیری صخره‌ها در کلیت‌شان ترکیب‌بندی مثلثی شکل دارند و خیمه نیز همین ترکیب‌بندی را حفظ کرده است. می‌توان گفت دو مثلث برعکس درهم تنیده شده‌اند.

تصویر ۲۶ ب. نقش‌مایهٔ صخره، در پیش‌زمینه، بالا و پایین خیمه، در سمت چپ نگاره، تعادل عناصر بصری



منبع: نگارنده

نمودار ٤. روایتِ بصری نگارگر از این رخداد عاشقانه



منبع: نگارنده

٤-۳. تذهیب و تشعیر: حاشیهٔ نگاره

یکی از ویژگی‌های برگ‌های مصور *هفت اورنگ* فریر، حاشیه‌های مذهب و تشعیرشدهٔ نگاره‌هاست. پورتر دربارهٔ نقوش تزیینی، تحریم برخی تصاویر در جهان اسلام را عامل گسترش نقاشی‌های تزیینی ناپیکرنما به‌ویژه در حواشی یا سرلوح نسخ دانسته و طراحی تذهیب‌ها و تشعیرها را پیرو هفت اصلی نقاشی اسلیمی، ختایی، بند رومی/ گره‌بندی،

فرنگی، فصالی، ابر و واق توصیف کرده است (پورتر، ۱۳۹۲: ۱۵۴-۱۵۷). صرف‌نظر از دلایل منشأ پیدایش این نقوش که از دغدغهٔ این مقاله خارج است باید بپردازیم به حاشیهٔ طلایی‌رنگ نگاره که مملو از نقوش ظریف گیاهی است. از آن‌جا که پیشتر هم اشاره کردیم حاشیهٔ نگاره‌های *هفت اورنگ* فریر[1] با هم متفاوت‌اند؛ در اینجا صرفاً شاهد نقوش گیاهی، اسلیمی‌ها و گل‌های معلق و رها هستیم. این اثر هشت تذهیب اصلی در عنوان هر مثنوی دارد و تمامی برگ‌های آن دارای تشعیر با شاخ و برگ‌های اسلیمی است (آژند، ۱۳۹۴: ۱۶۳). یکی از ویژگی‌های زمینهٔ طلایی‌رنگ حاشیهٔ این نگاره پرندهٔ کوچک و ناپیدایی است که در میانهٔ سمت چپ نگاره بین تذهیب و تشعیر قرار گرفته است.

٤-٤. جهانِ دیداری نگاره

خیمهٔ لیلی در گوشه‌ای از زمینِ سبز و گلگون در آرامشی جان‌فزا زیر سایهٔ درختی تنومند نگاریده شده است. درخت، پهنهٔ آسمانِ زرنگ را پوشانده و زمین با جزییاتِ بسیاری از انواعِ پوششِ گیاهی و صخره و سنگ و گل‌های ریز و درشت لحظهٔ دیدار را دربر گرفته است. مجنون در هیأتِ گوسفند عاشقِ ناظر و خیره به معشوق‌اش است، شبان و ندیمهٔ لیلی چونان ناظران و راویانِ خاموش، نگرندگانِ دیگر لحظهٔ دیدارعشاق‌اند. لیلی به نوازش بزی مشغول است و هنوز مجنون را ندیده است. نگارگر با اینکه می‌توانست لحظهٔ تلاقیِ دیدار این دو یار را بنگارد، اما با ترسیم لحظهٔ پیش از دیدار، هیجان و لذتی ظریف به نگرنده داده و دست او را در خیال‌پردازی باز گذاشته است. رخداد عظیمی در نگاره برپاست، اما حال و هوای کلی آن آرام و باثبات است؛ چنین تضادی دلپذیر و تأمل‌برانگیز است؛ این امر را می‌توان ناشی از فی‌نفسه و کامل بودنِ لحظهٔ دیدار و آرامش عشاق در حضور معشوق‌شان -یا عارف در محضر معبودش- دانست.

۵. نگاهی به تفسیر سیمسن

سیمسن در کتاب *سلطان ابراهیم* مجنون را در قالب کسی که ترک دنیا کرده و شبان را مراد و پیرِ هادی تفسیر کرده که مجنون را در راه وصال/ اتحاد با معشوق‌اش هدایت می‌کند. از نظر او، لیلی نمادی از نورِ درخشانِ خداوند است. سیسمن همچنین به این بخش

1. Freer.

از روایتِ جامی اشاره کرده که با گفتاری دربارۀ تمثیل پوسته و مغز آغاز شده است. او همچنین بافتِ ضخیم پشمِ بز در رنگ و طرح و لایه‌های مختلف را تأکیدی بر نمایش ماهرانه‌ای بر نوعی تصویرسازی از معنایی صوفیانه در حکایتِ لیلی و مجنون می‌داند (Simpson,1997: 205-206).

٦. اشاره به نسخه‌های دیگر با این مضمون

نگارۀ «مجنون در هیأت گوسفندی به دیدارِ لیلی می‌آید» متعلق به تاریخ ۹۶۳ هجری قمری مطابق با ۱۵۵۶ میلادی است و لحظه‌ای را تصویر می‌کند که مجنون در پوست به چادر لیلی رسیده است در حالی که شعر جامی پیش و پس از این بخش از حکایت را نیز توصیف کرده است. سیمسن در کتابش از سه نسخۀ دیگر دربارۀ این داستان نام برده است که به ترتیب عبارتند از:

- یک نسخۀ بی‌نامِ بخارا به تاریخ ۷۵-۹۵۴ هـ ق (۶۸-۱۵۴۷ م) است که لیلی را در پیش‌زمینه و مجنون را سر بر دامان او با پاهایی لرزان در هوا، شبانِ ایستاده را در سمتِ راستِّ نگاره با اشاره‌ای به بیرون در میانِ گله‌ای از بزهای رنگارنگ تصویر کرده است.
- نگارۀ دوم متعلق به خراسان به تاریخ ذی‌القعدۀ سال ۹۷۱ (ژوئن ۱۵۶۴ م) است که شبیه نسخۀ قبلی است با این تفاوت که مجنون استوار ایستاده و شبان در سمت چپش ایستاده و گله‌اش در پایین و بالای نگاره دیده می‌شود.
- نگارۀ سوم متعلق به بخارا به تاریخ محرم سال ۹۵۱ (مارس ۱۵۴۴ م) و لحظۀ به هوش آمدن مجنون و نماز خواندن به قبلۀ لیلی را تصویر کرده است. در این نگاره مجنون پوست گوسفند بر تن دارد و بر پاهای لیلی به خاک افتاده است (همان).

۷. جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر بر مجلسِ مجنون در هیأت گوسفندی به دیدار لیلی می‌آید از حکایتِ لیلی و مجنون با محوریتِ موضوعِ نگاه و دیدار تمرکز کرده است. این مجلس را در روایتِ عطار و جامی کاویدیم و افزون بر مقایسۀ دو متن، روایتِ دیداری این مجلس را نیز که در مجموعۀ *هفت اورنگِ* ابراهیم‌میرزا آمده بود، توصیف و تحلیل کردیم. افزون بر

شباهتِ کلی میان هر سه متن و روایت، تفاوت‌های آشکاری هم میان آن‌ها بود که در ادامه به تفکیک در قالب پرسش‌های پژوهش به آن‌ها پاسخ می‌دهیم.

سؤال اول- بینِ روایتِ جامی و عطار از این رخداد چه تفاوت‌های وجود دارد؟

عطار مجلس مجنون در هیأت گوسفندی به دیدار لیلی می‌آید را از حکایت لیلی و مجنون در *منطق‌الطیر* و در بخش «بیانِ وادی عشق» در قالبِ مثنوی در ۲۳ بیت در وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مسدس محذوف) آورده است. جامی این مجلس را در کتاب *لیلی و مجنون* از *هفت اورنگ* در قالب مثنوی و در ۱۰۳ بیت و در وزن مفعول مفاعلن فعولن (هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف) آورده است. عطار واقعه را با فراق و دوری این دو دلداده و اشاره به ممانعت قبیلهٔ لیلی از دیدارِ آن‌ها آغاز می‌کند و اینکه مجنون از شبانی درخواست می‌کند او را در رمه‌اش نهان کند و به سوی خیمهٔ لیلی ببرد. در حالی که جامی با استعارهٔ پوست و مغز آغاز کرده که پوست پدیداریِ از مغزِ نهان است و پس از آن به سراغِ دردِ فراقِ مجنون و دیدار شبان و درخواست از او می‌رود. چنان‌که از تعداد ابیات آشکار است، عطار جزییات کمتر و جامی جزییات بیشتری را وصف کرده است.

در روایتِ عطار نقطهٔ اوج که بناست وصال و دیدارِ دو یار باشد، روایت نشده است و عطار وصفی از نظر افکندنِ مجنون بر لیلی نمی‌دهد و صرفاً به خوش شدنِ حالِ مجنون و سپس از هوش رفتن او بسنده می‌کند. این در حالی است که در روایتِ جامی جزییاتِ بیشتری از بیرون آمدنِ لیلی از خیمه، شناختنِ مجنون، تلاقیِ نگاه و نظر و از هوش رفتنِ مجنون وجود دارد.

در روایتِ عطار پایان‌بندی گفت‌وگویِ طعنه‌آمیزِ یکی از هم‌قومی‌های مجنون با او و تأکید بر جان‌بازی در راه معشوق و بازگشت به پوست همچون استعاره‌ای برای سختی‌های راه است. حال آنکه در روایتِ جامی جزییاتِ بیشتری از دیدارِ دو دلداده تا پگاه آمده و سپس شاعر دوباره به استعارهٔ پوست و مغز بازگشته است و حکایت با صدای خروس و نعرهٔ گرگ و آمدن خبر صبح، وداع کردن و آغاز دوبارهٔ هجران به‌پایان رسیده است.

سؤال دوم- نگارگر چه عناصری از روایتِ جامی را مجسم کرده است؟

نگارگر خیمهٔ لیلی را در فضایی آرام زیر سایهٔ درختی کهن و پهناور با شاخه‌های سر به فلک کشیده میان گل‌ها و صخره‌ها ترسیم‌کرده است. ندیمهٔ لیلی به عنوان همراه و چشمِ ناظر و راوی رخداد کنار اوست. مجنون به عنوانِ دیگر شخصیتِ اصلی داستان که از دیدارِ لیلی منع شده به هیأت گوسفندی در میانِ گله پنهان شده است. همچنین شبان به عنوان دیگر راوی و ناظر همراه با رمه‌اش مجسم شده‌است. نگارگر بر تصویرسازی دیدار، نگاه، نگریستن و نظرکردن متمرکز است و سکوتِ دیدار را باشکوه به‌تصویر درآورده است.

سؤال سوم- نگاره تا چه اندازه به فضایِ شعر جامی نزدیک است؟ نقطهٔ اوجِ دو روایتِ شاعرانه و روایتِ بصری چیست؟

نگاره لحظهٔ رسیدن مجنون در لباسِ گوسفند بر در خیمهٔ لیلی را مجسم کرده است. لحظه‌ای که لیلی هنوز مجنون را ندیده و در حالِ نوازشِ بزی در جلویِ خیمه و بارگاه‌اش است. در حالی که مجنون در هیأتِ گوسفندی به لیلی خیره شده است. همچنین در نگاره شبانِ شیر به دست و رمهٔ گوسفندانش دیده می‌شود. نقوشِ گیاهی نگاره به گونه‌ای است که لیلی در محل خیمه‌اش در دامان طبیعت آرمیده است و تمامِ عناصر اطرافش از درخت و صخره و گل‌ها او را دربر گرفته‌اند. درخت نیز با حضوری فراگیر بر سر این «لحظه» سایه افکنده است.

یکی از نکاتِ قابلِ‌توجه این نگاره هم‌کناری نقوش انسانی، گیاهی و حیوانی در پرتو مفهوم عشق و دلدادگی است که تمامِ عناصر را همگن و در اتحاد با یکدیگر منقوش‌کرده است. شاید بتوان این اجتماع عناصر را پدیداری از وجود و تحقق مفهوم زمین تفسیرکرد. این نگاره با جزییات وصف شده در روایتِ جامی هماهنگی بیشتری دارد؛ چنان که متن مورد اعتنای نگار هم *هفت اورنگ* جامی و نه *منطق‌الطیر* عطار بوده است.

می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که نگارگر با اینکه رسیدن مجنون نزد لیلی را روایت کرده، اما باز هم در روایتِ دیداری، تلاقی نگاهِ دو دلداده را مجسم نکرده است و نگاره بر تجسمِ لحظهٔ پیش از تلاقیِ نگاه و البته نگاه مجنون بر لیلی متمرکز شده است؛ در حالی

که در روایتِ جامی لحظهٔ دیدار و از هوش رفتنِ و به هوش‌آمدنِ مجنون و همکناری عشاق نیز توصیف شده است.

در پایان می‌توان گفت، هر سه مؤلف به زبانِ شعر و نقش، بر اهمیتِ نگاهِ عاشق بر معشوق، لحظهٔ دیدار، تاب‌آوریِ دردِ فراق برای تحقق چنین آنی و در نهایت خوش شدن حالِ عاشق پس از دیدار و تماشا اشاره کرده‌اند.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Monireh Panjtani https://orcid.org/0000-0001-7803-5295

Mohamad khazaei https://orcid.org/0000-0001-8829-6253

منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

پورتر، ایو. (۱۳۹۲). *آداب و فنون نقاشی و کتاب‌آرایی*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

جامی، نورالدین عبدالرحمان‌بن‌احمد. (۱۳۶۶). *هفت‌اورنگ*. تصحیح آقا مرتضی-مدرس گیلانی. تهران: انتشارات سعدی (سرای اخوان).

دادبه، اصغر. (۱۳۹۶). جستارهای ادبی (ادبیات تعلیمی)، ۱۰ (۱- ۳۷)، ۴۶-۶۹.

راستگو، سیدمحمد. (۱۳۸۵). نظربازی. *مطالعات عرفانی*، ۱ (۳)، ۱۴۵-۱۷۷.

عابدینی‌فرد، مرتضی. (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی ویتگنشتاین*. تهران: انتشارات ققنوس.

عشقی، جعفر، پورالخاص، شکرالله. (۱۳۹۹). مقام معشوقی در عرفان (با تکیه بر مقام معشوقی شمس تبریزی و مولانا). *فصلنامهٔ پژوهشنامهٔ عرفان*، ۱۱(۲۲)، ۱۹۲-۱۷۳.

عطار، محمدبن‌ابراهیم. (۱۳۸۳). *منطق‌الطیر*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.

گلی، احمد، زاهدی، راضیه. (۱۳۹۴). «بررسی زبان نگاه در شعر فارسی». *فصلنامهٔ علمی-تخصصی دُر دری* (ادبیات غنایی، عرفانی)، ۵ (۱۵)، ۳۳-۴۸.

نیازکار، فرح. (۱۳۹۰). «نظربازی سعدی: دغدغهٔ گناه». *نشریهٔ سعدی‌شناسی*، (۱۴)، ۸۷-۹۹.

References

"Abedini-Fard, M. (2010). *An Introduction to Wittgenstein's Aesthetics.* Tehran: Ghoghnoos Publishing. [In Persian]

Ajand, Y. (2015). *The School of Painting in Tabriz and Qazvin-Mashhad*. Tehran: Academy of Arts Publishing. [In Persian]

Attar, M. (2004). *The Conference of the Birds. Introduction*, Editing, and Commentary by Mohammad Reza Shafiei Kadkani. Tehran: Sokhan Publishing. [In Persian]

Dadbeh, A. (2017). *Literary Essays* (Didactic Literature). 10(37), 46-69. [In Persian]

Eshghi, J. and Pouralkhass, Sh. (2020). *The Status of the Beloved in Mysticism* (*Focusing on the Status of the Beloved in Shams Tabrizi and Rumi*). Journal of Mystical Studies, 11(22), 192-173. [In Persian]

Gert, H. J. (1997). Wittgenstein on Description. *Philosophical Studies*, 88(3). 221-243.

Goli, A. and Zahedi, R. (2015). *An Examination of the Language of Glance in Persian Poetry*." Scientific-Technical Journal Dur Dari (Lyric and Mystical Literature), 5(15), 33-48. [In Persian]

https://collections.si.edu/search/detail/edanmdm:fsg_F1946.12.264?q=%22Majnun%22&record=61&hlterm=%26quot%3BMajnun%26quot%3B

Jami, N. (1987). *Haft Awrang (Seven Thrones)*. Edited by Agha Morteza Modarres Gilani. Tehran: Saadi (Saray-e Ekvan) Publishing. . [In Persian]

Leigh-Osroosh, K. T. (2021). *The Phenomenological House: A Metaphoric Framework for Descriptive Phenomenological Psychological Design and Analysis*.The Qualitative Report, 26 (6), 1817-1829. https://doi.org/10.46743/2160-3715/2021.4815.

Niyazkar, F. (2011). "*Saadi's Nazarbazi (The Game of Glances): The Concern of Sin."* Saadi Studies Journal, (14), 87-99. [In Persian]

Porter, Y. (2013). *The Etiquette and Techniques of Painting and Bookbinding*. Tehran: Academy of Arts Publishing. [In Persian]

Rastgoo, M. (2006). *Nazarbazi (The Game of Glances).* Mystical Studies, Issue 1(3), 145-177. [In Persian]

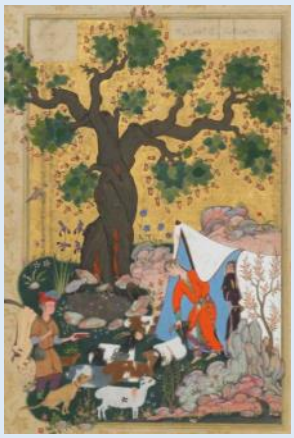
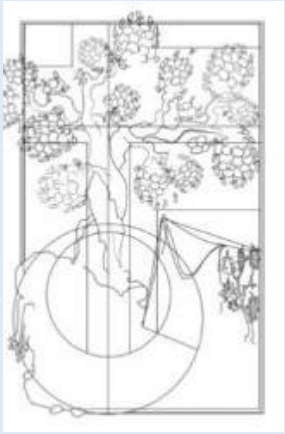
Shadchehr, F. and Golparvaran, F. (2008). *ABD AL-RAHMAN JAMI*: "NAQSHBANDI SUFI, PERSIAN POET. Presented in Partial Fulfillment of the Requirement for The Degree Doctor of Philosophy in the Graduate School of the Ohio State University.

Simpson, M. Sh. and Freer Gallery of Art. (1997). *Sultan Ibrahim Mirza's Haft awrang*. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution. Retrieved from 10.5479/sil.891574.39088015778137

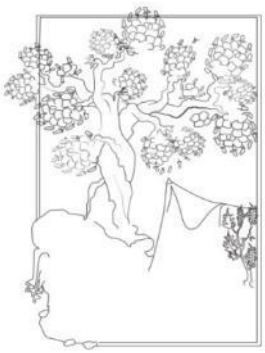
Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical Investigations*. New York, NY, USA: Wiley-Blackwell. Edited by G. E. M. Anscombe.

پیوست

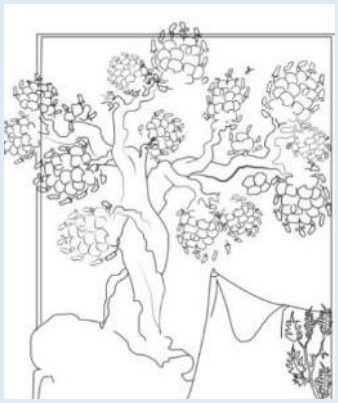
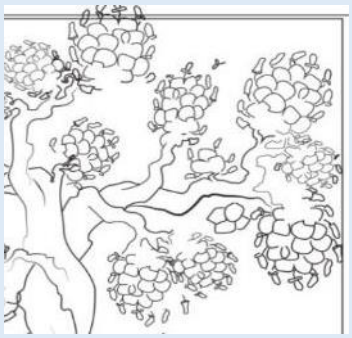
جدول ۲. تحلیل‌های بصری و خلاصۀ توصیفاتِ متنی

نگاره	دورگیری طرح
الف  تصویر ۱، نگارۀ مجنون در هیأت گوسفندی به نزد لیلی می‌آید، هفت‌اورنگ جامی، مشهد، ۹۶۳-۹۷۲، محفوظ در گالری هنری فریر در واشنگتن.	ب  تصویر ۲، دورگیری نگارۀ مجنون در هیأت گوسفندی به نزد لیلی می‌آید، دورگیری با تمرکز بر عناصر بصری بخش بالای تصویر سه ترکیب‌بندی مستطیلی، مدور و مثلثی در سه گوشۀ تصویر دیده می‌شود. با این‌که در بخش پایین نگاره تجمع عناصر ریز بصری را داریم اما گستردگی درخت در بخش بالای نگاره، توازن قابل توجهی به نگاره داده است.
توصیف: نگاره از دو بخش میان‌زمینه و پیش‌زمینه تشکیل شده است. گویی پس‌زمینه در میان‌زمینه با درختی عظیم و با شاخ و برگ گسترده ادغام شده است. در بخش پیش‌زمینه هم هم دو بخش مستقل و در عین‌حال در هم تنیده داریم: بخش راست نگاره حاوی صخره‌ها، خیمۀ لیلی و ندیمه‌اش و بخش مرکز پیش‌زمینه حاوی رمۀ گوسفندان و بخش چپ تصویر حاوی چشمه یا گودالی دست‌ساز و شبان و سگ گله است.	

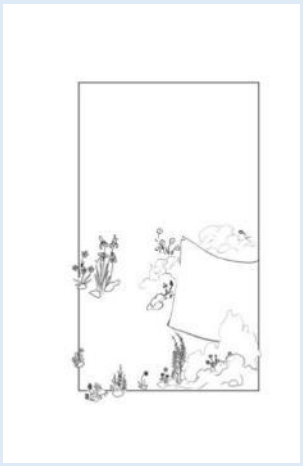
ادامه جدول ۲.

نگاره	دورگیری طرح
الف 	ب تصویر ۲، دورگیری نگارهٔ مجنون در هیأت گوسفندی به نزد لیلی می‌آید، دورگیری با تمرکز بر عناصر بصری بخش پایین تصویر
در تصویر ۲ با حذف نقشمایه‌های گیاهی و حیوانی، شاهد نحوهٔ قرارگیری نقش‌مایه‌های انسانی هستیم.	
الف تصویر ۳، نقوش گیاهی: درخت مرکزی، بخشی از تصویر	ب 
تصویر ۳ دورگیری نگاره با تمرکز بر نقوش گیاهی: درخت‌ها (تصویر مقابل) نحوهٔ قرارگیری تنه و ساقه و شاخهٔ درخت-بلوط- به‌گونه‌ای است که با خیمهٔ لیلی در سمت راست و شبان و رمه‌اش در سمت چپ هماهنگی دارد.	

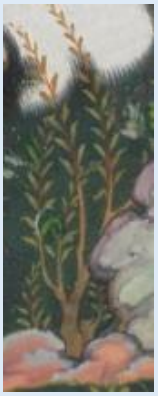
ادامه جدول ۲.

نگاره	دورگیری طرح
الف تصویر ٤، نقوش گیاهی: درخت مرکزی، بخشی از تصویر	ب 
این تصویر نمایش‌گر عظمت نقش‌مایهٔ درخت –بلوط– در نگاره است که به تنهایی بخش میان‌زمینه را با تنهٔ تناورش و پس‌زمینه را با شاخه‌ها و برگ‌هایش اشغال کرده است. درخت بر تمام اجزا و عناصر موجود در پیش‌زمینه سایه گسترده است اما اثری از سایه در تصویر دیده نمی‌شود.	
الف تصویر ٥، نقوش گیاهی: درخت مرکزی، بخشی از تصویر	ب 
بر سر هر شاخهٔ پیچ‌وتاب‌دار، کپه‌ای از برگ‌های سبز دیده می‌شود که بر آستانه‌شان میوه‌های سرخ/قهوه‌ای رنگی آویزان است. شکل این میوه‌ها ما را به بلوط بودن این درخت مطمئن‌تر می‌کند	

ادامه جدول ۲.

نگاره	دورگیری طرح
الف تصویر ٦،	ب 
تصویر ٦، دورگیری نگاره با تمرکز بر نقوش گیاهی: درخت‌چه‌ها، نهال‌ها وگل‌ها(تصویر مقابل).	
الف تصویر ۷،	ب
تصویر ۷، دورگیری نگاره با تمرکز بر نقوش گیاهی: تقسیم و تعادل عناصر بصری. چنانکه در دورگیری نگاره در تصویر ۷ حضور درخت‌چه‌ها، نهال‌ها و گل‌ها را می‌بینیم، تجمع این گیاه‌ها در بخش راست نگاره بیشتر است و پراکندگی این نقش‌مایه‌ها حرکتی دایره‌وار به خود گرفته و تعادلی که در نگاره پدید آورده مشابه تعادلی است که نحوهٔ قرارگیری پیکره‌های انسانی ایجاد کرده‌اند.	

ادامه جدول ۲.

نگاره	دورگیری طرح
الف  تصویر ۸، نقوش گیاهی: درختچهٔ واقع در پیش‌زمینه، بخشی از تصویر	ب
این تصویر درخت‌چهٔ کوچکی را بخش راست پیش‌زمینه در سمت راست نگاره نشان می‌دهد. این درخت‌چه با ساقهٔ ظریف قهوه‌ای رنگ، چند شاخهٔ محدود، دارای برگ‌های دوتایی سبزرنگ است که در نوک شاخه برگ‌ها کوچک و مایل به قرمز شده‌اند و بر بدن بز نقش‌بسته‌اند.	
الف تصویر ۹، نقوش گیاهی: درختچهٔ واقع در پیش‌زمینه، بخشی از تصویر	ب
تصویر ۹ درخت جوانِ کم‌ارتفاعی را غرق در شکوفه‌های صورتی کمرنگ نشان می‌دهد. نکتهٔ جالب حالتِ قرینهٔ تنهٔ هر دو درخت نسبت به یکدیگر است.	

ادامه جدول ۲.

نگاره	دورگیری طرح
الف تصاویر ۱۰، نقوش گیاهی: گیاهان ریز واقع در میان‌زمینه، در سمت چپ بخشی از تصویر	ب
با دو گونه گل متفاوت روبه‌روییم. نخست در حاشیهٔ کادر در همان سمت چپ تصویر بوته‌ای حاوی چند شاخه گلِ چندپر و مجاورش، دسته‌ای زنبق قد بنفش رنگ را می‌بینیم.	
الف تصویر ۱۱، نقوش گیاهی: گیاهان ریز واقع در میان‌زمینه، در سمت راست بخشی از تصویر	ب
سمت راست نگاره بر سرصخره‌هایی تک‌گلی سرخ و چندین گل آبیِ مایل به بنفش را شاهد هستیم. در یک حرکت رفت‌وبرگشتی، به موازات زنبق‌های قدافراشته، در تصویر ۱۱ زیر شاخه‌های خمیدهٔ درخت- بلوط- در سمت چپ خیمه دسته‌ای گل صدبرگ و در سمت راست خیمه، چسبیده به حاشیه یک شقایق تنها می‌بینیم که سرخی گلبرگ‌هایش در زمینهٔ صخره‌ها کنتراست لذت‌بخشی پدید آورده است.	

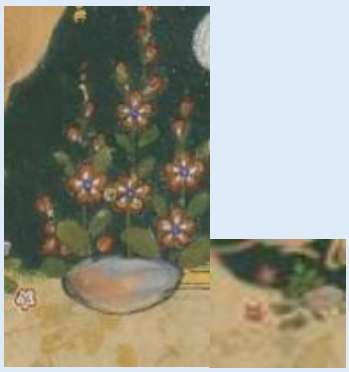
ادامه جدول ۲.

نگاره	دورگیری طرح
الف تصویر ۱۲، نقوش گیاهی: گیاهان ریز واقع در میان‌زمینه، در سمت راست بخشی از تصویر	ب
نخست بوته‌ای از گل‌های چندپر کبود و سپس دقیقا در بخش میانی پیش‌زمینه چسبیده به کادر عرضی نگاره، پس از درختچهٔ کوتاه (تصویر ۹)، گل چندپر ارغوانی رنگ.	
الف تصویر ۱۳، نقوش گیاهی	ب
گیاهان ریز واقع در میان‌زمینه، در سمت راست بخشی از تصویر	

ادامه جدول ۲.

نگاره	دورگیری طرح
الف تصویر ١٤ ، نقوش گیاهی: گیاهان ریز واقع در میان‌زمینه، در سمت چپ بخشی از تصویر	ب
الف تصویر ۱۵، نقوش گیاهی: گیاهان ریز واقع در میان‌زمینه، در سمت چپ بخشی از تصویر	ب
بر روی بدن برهٔ سفید، نقوش گیاهی دو سمت نگاره را از یکدیگر تفکیک کرده است	

ادامه جدول ۲.

<table>
<tr><th>نگاره</th><th>دورگیری طرح</th></tr>
<tr><td>الف
 
تصاویر شماره ۱۶، نقوش گیاهی: گیاهان ریز واقع در میان‌زمینه، در سمت چپ بخشی از تصویر</td><td>ب
 </td></tr>
<tr><td colspan="2">گیاهان ریز واقع در میان‌زمینه، در سمت چپ بخشی از تصویر
پشت پای بره و تکیه‌داده به قلوه‌سنگی، همین‌طور جلوی پای سگ گله و پشت سر شبان، چند دسته گل شاداب و رنگین دیگر را شاهد هستیم</td></tr>
<tr><td>الف

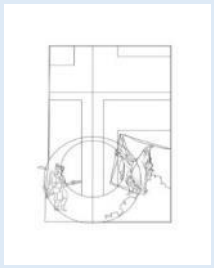
تصویر ۱۷: نقوش گیاهی: گیاهان ریز واقع در میان‌زمینه، در سمت چپ، برکهٔ دست‌سازِ پای درخت بخشی از تصویر</td><td>ب
 </td></tr>
<tr><td colspan="2">زیر درخت مرکزی تصویر چند سنگ کنار هم چیده شده و برکهٔ دست‌سازی را تشکیل داده‌اند. لابه‌لایِ سنگ‌ها چند شاخه گل و گیاه ظریف روییده‌اند.</td></tr>
</table>

ادامه جدول ۲.

نگاره	دورگیری طرح
الف تصویر ۱۸، نقوش انسانی: لیلی و ندیمه‌اش در میان‌زمینه، در سمت راست، بخشی از تصویر.	ب
در سمت راست نگاره لیلی با پیراهن سرخ رنگ، شلواری با حاشیهٔ آراسته و نقوش تزیینی ریز، کلاهچه‌ای بر سر در آستانهٔ خیمه، بر روی زانوهایش خمیده شده و در حال نوازش بزی است. پشت سر لیلی، ندیمه‌اش با لباسی سیاه با حاشیه‌های قهوه‌ای و بندی سفید، سرخ و قهوه‌ای، با چپ صورتش را تا نیمه‌پوشانده و با دست راست کنارهٔ خیمه را نگه داشته است	
الف تصویر ۱۹، نقوش انسانی: شبان شیر به دست، در میان‌زمینه، در سمت راست، بخشی از تصویر.	ب
در گوشهٔ سمت چپ کادر که تنها بخش باز تصویر است، شبانی با قامت نه‌چندان بلند، با پیراهنی به رنگ قهوه‌ای روشن، در دست چپ کاسه‌ای شیر دارد و دست راستش حاوی بالاپوشی بر چوب شبانی است که بر شانه‌اش گذاشته است	

ادامه جدول ۲.

<table>
<tr><th>نگاره</th><th>دورگیری طرح</th></tr>
<tr><td>الف

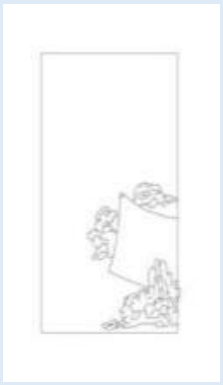
تصویر ۲۰</td><td>ب
 

نقوش انسانی: تعادل عناصر بصری.</td></tr>
<tr><td colspan="2">نقوش انسانی: لیلی و ندیمه‌اش در میان‌زمینه، در سمت راست، بخشی از تصویر و شبان شیربه‌دست در سمت چپ تصویر.</td></tr>
<tr><td>
تصویر ۲۱، نقوش حیوانی: گلهٔ گوسفندان، در پیش‌زمینه، در سمت چپ، بخشی از تصویر.</td><td>
نقوش حیوانی: دورگیری گلهٔ گوسفندان، در پیش‌زمینه، در سمت چپ، بخشی از تصویر.</td></tr>
<tr><td colspan="2">علاوه بر نقوش حیوانی مشخص که در این نگاره رمهٔ گوسفندان مد نظر است، ترکیبی از انسان–حیوان یا به دیگر سخن، نقوش انسانی–حیوانی را در قالب مجنون شاهد هستیم.</td></tr>
</table>

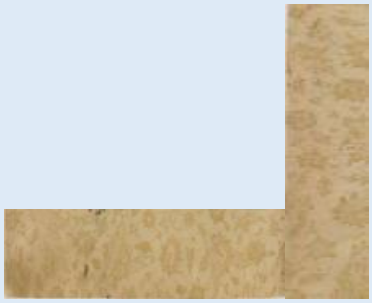
ادامه جدول ۲.

نگاره	دورگیری طرح
الف تصویر ۲۲ ، نقوش حیوانی: گلهٔ گوسفندان، در پیش‌زمینه، در سمت چپ، بخشی از تصویر	ب
در میان این نقوش حیوانی، لیلی بزی را در آستانهٔ خیمه‌اش نوازش می‌کند.	
الف تصویر ۲۳ ، نقوش حیوانی: گلهٔ گوسفندان، در پیش‌زمینه، در سمت چپ، بخشی از تصویر	ب
مجنونِ به هیأتِ گوسفند درآمده	

ادامه جدول ۲.

نگاره	دورگیری طرح
الف تصویر ۲٤	ب 
صخره‌ها در سمت راست نگاره در بخش پایین و بالای خیمه با رنگ‌های صورتی، گل‌بهی، خاکستری، سبزآبی کم‌رنگ، و پیش‌روی‌اش تا جلوی خیمه، نگاره را به دو بخش تقسیم کرده است.	
الف تصویر ۲۵ ، نقش‌مایهٔ صخره، در پیش‌زمینه، بالا و پایین خیمه، در سمت چپ نگاره ، بخشی از تصویر	ب تصویر ۲۳ ، نقش‌مایهٔ صخره، در پیش‌زمینه، بالا و پایین خیمه، در سمت چپ نگاره، تعادل عناصر بصری
نحوهٔ قرارگیری صخره‌ها در کلیت‌شان ترکیب‌بندی مثلثی شکل دارند.	

ادامه جدول ۲.

نگاره	دورگیری طرح
الف تصویر ۲۶ ، نقش‌مایهٔ صخره، در پیش‌زمینه، بالا و پایین خیمه، در سمت چپ نگاره ، بخشی از تصویر	قب
نقش‌مایهٔ صخره، در پیش‌زمینه، پایین خیمه، در سمت چپ نگاره، نوعی تعادل بصری در نگاره پدید آورده است.	
الف  ت ۲۷: نقوش تذهیب نگاره	

منبع: نگارنده

استناد به این مقاله: پنج‌تنی، منیره، خزایی، محمد. (۱۴۰۳). نگاه و نظرِ عاشقانه: پدیدارِ مضامینِ دیداری نگارهٔ مجنون در هیأتِ گوسفندی به دیدارِ لیلی می‌آید از هفت‌اورنگِ ابراهیم‌میرزا متعلق به مکتبِ نگارگریِ مشهد در مقایسه با مضامینِ شاعرانه از روایتِ عطار و جامی، *عرفان‌پژوهی در ادبیات*، (۵) ۳، ۶۷-۱۱۴.

Doi: 10.22054/MSIL.2024.80890.1126

Mysticism in Persian Literature is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4. 0 International License.