The Interaction of Pre-text and Text in the Manuscript of Layli and Majnun Maktabi (1232 AH) Preserved in the Razavi Collection, Based on Genetic Criticism

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/jivsa.2025.511819.1114

Mostafa Lal Shateri[1*], **Hoda Loloie**[2]

Correspondin Author: Mostafa Lal Shateri

[1*] Assistant Professor, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.
[2] M.A in Graphic Design, Department, of Arts, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Email: mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

Citation: Lal Shateri. M. & Loloie, H. (2025), The Interaction of Pre-text and Text in the Manuscript of Layli and Majnun Maktabi (1232 AH) Preserved in the Razavi Collection, Based on Genetic Criticism, *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 2025, 3 (6), P. 101-122.

Received: *11 March 2025*
Revised: *15 May 2025*
Accepted: *10 July 2025*
Published: *12 July 2025*

Abstract

Among the illustrated manuscripts preserved in the Razavi Collection, the manuscript of Layli and Majnun by Maktabi, dated 1232 AH (Registration No. 4926), contains romantic-themed poetry and includes 10 narrative illustrations. In this context, developmental criticism in the analysis of illustrations, with a focus on the creative process, enables a deeper understanding of the pathway of idea formation, the artist's decision-making, and the influence of external factors. This approach, rather than providing a final judgment, emphasizes uncovering the pivotal moments of creativity and the rationale behind changes throughout the illustration production process. The present study, relying on a descriptive-analytical method, aims to answer the following question: Based on genetic criticism of this manuscript, to what extent do the images, as text, converge or diverge with the poems, as pre-text, and how has the interaction between pre-text and text manifested itself? According to the findings, the anonymous illustrator of this manuscript was well-versed in the visual principles of their era and utilized all the characteristics and nuances of the period in their illustrations. On the other hand, the text generally maintains a complementary relationship with the pre-text. In instances where the pre-text lacked detailed explanations—such as in depictions of clothing and environmental settings—the artist adopted an additive approach based on prevailing norms and personal beliefs, introducing elements into the text. This process resulted in a predominant trend of convergence, with occasional instances of divergence.

Keywords: Qajar period. Manuscript. Layli and Majnun Maktabi. Genetic criticism. Text and pre-text. Convergence and divergence

مقاله پژوهشی

برهم‌کنش پیشامتن و متن در نسخهٔ خطی *لیلی و مجنون* مکتبی ۱۲۳۲ ق. محفوظ در گنجینهٔ رضوی با تکیه بر نقد تکوینی

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/jivsa.2025.511819.1114

مصطفی لعل شاطری *[۱]، **هدی لولویی** [۲]

*[۱] نویسنده مسئول: استادیار، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، ایران
Email: mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه گرافیک، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۲۱

چکیده

ازجمله نسخه‌های مصور خطی محفوظ در گنجینه رضوی، *لیلی و مجنون* مکتبی ۱۲۳۲ق (به شماره ثبت ۴۹۲۶)، حاوی اشعاری با محتوای عاشقانه، شامل ۱۰ تصویرسازی داستانی است. در این بین، نقد تکوینی در تحلیل تصویرسازی‌ها، با تمرکز بر فرآیند خلق اثر، امکان فهم عمیق‌تری از مسیر شکل‌گیری ایده، تصمیم‌گیری‌های هنرمند و تأثیر عوامل بیرونی را فراهم می‌کند. این رویکرد، به جای قضاوت نهایی، بر کشف نقاط عطف خلاقیت و منطق تغییرات در مسیر تولید تصویرسازی تأکید دارد. هدف پژوهش حاضر با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی پاسخ به این پرسش است که مبنی بر نقد تکوینی در نسخهٔ مذکور، تصاویر به مثابهٔ متن تا چه حد با اشعار به مثابهٔ پیشامتن همگرایی و واگرایی داشته و برهم‌کنش پیشامتن بر متن چگونه بروز یافته است؟ مبنی بر یافته‌ها، تصویرساز ناشناس این نسخه به‌خوبی با اصول تصویری دورهٔ خود آشنایی داشته و از تمامی نکات و ویژگی‌های این دوره در تصویرسازی‌هایش بهره برده است. از سویی، متن به‌طور کلی با پیشامتن ارتباط مکمل‌گونه دارد، چنانکه هنرمند در مواردی که پیشامتن فاقد توضیحات جزیی بوده است، همچون پوشش‌ها و فضاسازی محیطی با رویکرد افزایشی مبنی بر هنجارهای حاکم و باورهای ذهنی خود به ارائه عناصری در متن پرداخته که این جریان موجب جریان همگرایی غالب و واگرایی موردی شده است.

کلیدواژه‌ها: دورهٔ قاجار، نسخه خطی، *لیلی و مجنون* مکتبی، نقد تکوینی، متن و پیشامتن، همگرایی و واگرایی.

۱. مقدمه

هنرهای بصری و ادبیات، هر کدام به تنهایی دنیایی از احساسات، افکار و نمادها را در خود جای داده‌اند، اما پیوند میان این دو حوزه، می‌تواند به شکلی عمیق و تاثیرگذار بر شناخت و دریافت متون ادبی و آثار هنری موثر باشد. یکی از جذاب‌ترین و غنی‌ترین نمونه‌ها در این زمینه، نسخ خطی ادبی مصور است که در آن متن و تصویر به صورتی هماهنگ و مرتبط به یکدیگر ارائه می‌شوند. این نوع آثار به دلیل ظرفیت بالای فرهنگی و تاریخی، فضای مناسبی برای پژوهش و تحلیل فراهم می‌آورند و می‌توانند مددرسانِ درک بهتری از دنیای ادبی و بصری یک دورهٔ خاص تاریخی باشند. نسخهٔ *لیلی و مجنون* مکتبی که در ۱۲۳۲ق تولید شده و هم‌اکنون در کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود، یکی از این نوآوری‌ها و آثار ارزشمند به شمار می‌آید. نسخهٔ موردمطالعه، به دلیل برخورداری از نگاره‌های متعدد و ارزشمند، به عنوان یک منبع برای تحلیل پیوندهای میان متن و پیشامتن با تکیه بر معیارهای مطرح در دیدگاه نقد تکوینی در نظر گرفته شده است. نقد تکوینی به عنوان یکی از رویکردهای معتبر در تحلیل آثار هنری و ادبی، می‌تواند ابزار مناسبی برای بررسی چگونگی تاثیر اشعار (پیشامتن) بر تصویرسازی‌ها (متن) باشد. همچنین، انتخاب‌ها و برداشت‌های تصویرساز از محتوای داستان، بر شکل‌دهی و ساختار نگاره‌ها اثر زیادی دارد. در این بین، حذف و اضافاتی در تصاویر مشاهده می‌شود که می‌توان این جریان را تا حد گسترده‌ای نشات گرفته از هنجارهای حاکم بر جامعه و گاه علایق هنری هنرمند، قلمداد نمود. در نهایت، این پژوهش تلاش دارد تا نگاهی عمیق به متن و تصویر در نسخهٔ موجود بیافکند و نشان دهد که چطور ممکن است یک اثر ادبی در کنار تصویرسازی‌هایش، تحلیلی تازه و نو از موضوعاتی مانند عشق، جدایی و فراق را به نمایش بگذارد و به درک ما از آثار ادبی و هنری کمک کند.

پیشینه پژوهش

پژوهش در حوزهٔ نسخ خطی مصور طی چند دههٔ گذشته با استقبال فراوانی همرا بوده در این بین *لیلی و مجنون* نیز موردتوجه قرار داشته است، ازجمله شاهقلیان قهفرخی (۱۴۰۳) در پایان‌نامهٔ «جلوه‌های معنوی نور و رنگ در نگاره‌های لیلی و مجنون هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا و خمسه تهماسبی از دیدگاه نجم الدین رازی»، طاهر و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بازتاب باورهای دینی و فرهنگی عصر صفوی در نمادپردازی نگاره‌های نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا (با تاکید بر دو داستان یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون)»، برات طرقی و محمد زاده (۱۴۰۲) در مقالهٔ «شناسایی و تحلیل وضعیت‌های نمایشی موجود در نگاره‌های لیلی و مجنون از خمسه طهماسبی (براساس سی و شش وضعیت نمایشی مطرح در آرای ژرژ پولتی)»، رجبی و حسنوند (۱۴۰۱) «ترجمان بصری استعارهٔ نی در نگاره‌های لیلی و مجنون»، متفکرآزاد و همکاران (۱۴۰۱) «بررسی مفاهیم به‌کاررفته در نگارهٔ مکتب‌خانهٔ لیلی و مجنون با رویکرد اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران»، سیف (۱۴۰۱) در پایان‌نامهٔ «مطالعهٔ تطبیقی رنگ در نگاره‌های لیلی و مجنون (مطالعهٔ موردی، نسخه خمسه نظامی محفوظ در کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران و هفت‌اورنگ جامی گالری فریر از دو مکتب هرات و تبریز)»، زلفعلی پورفر (۱۴۰۰) در پایان‌نامهٔ «مفهوم صورت و معنا در نگاره‌های لیلی و مجنون در پیوند با ادبیات ایران (موردمطالعه: نگاره‌های لیلی و مجنون از قرن ۶ تا ۱۰ هجری قمری)» فرهنگ (۱۴۰۰) در پایان‌نامهٔ «مطالعهٔ تطبیقی تصویر زن در نگاره‌های خسرو و شیرین، بیژن و منیژه، لیلی و مجنون در دورهٔ صفوی»، جوانمرد (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ «بازشناسی فیگور انسان از منظر جامعه‌شناسی بوردیو در نگاره‌های منظومهٔ لیلی و مجنون در موزهٔ ارمیتاژ»، قاضی‌زاده و حاصلی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه تهماسبی»، گرگانی فیروزجائی (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ «مطالعهٔ میزان همگامی متن و نگاره در نسخ لیلی و مجنون مکاتب سدهٔ هشتم تا یازدهم ه.ق در ایران»، نامی (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ «پژوهشی پیرامون زبان و بیان تصویری چند نسخهٔ مصور منظومهٔ لیلی و مجنون»، کاظمی (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ «پژوهش تحلیلی بر نگاره‌های منتخب از نسخهٔ خمسه نظامی با تأکید بر دو داستان از منظومهٔ لیلی و مجنون»، رضائی (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ «تحلیل تطبیقی نقش اسطوره‌ای لیلی در آثار نظامی و جامی و بازنمود آن در نقاشی ایرانی»، آفرین (۱۳۹۶) در مقالهٔ «خوانش نوفرمالیستی از نگاره دیدار لیلی و مجنون هفت اورنگ ابراهیم میرزا»، چاوشی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ «مقایسهٔ تطبیقی پوشش‌های خسرو و شیرین و لیلی

و مجنون بر اساس منظومه‌های نظامی و آثار نگارگری مرتبط»، سادات مشیری (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ «بررسی سمبلیک و تصویری ثنویت (نگاره‌ها) لیلی و مجنون، رومئو و ژولیت، آنتونی و کلئوپاترا و خسرو و شیرین»، گودرزی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ «بررسی سیر تحول تصویرسازی مثنوی لیلی و مجنون نظامی در هنر نگارگری از ابتدای سده هشتم تا پایان سده دهم هجری قمری (با تاکید بر نسخه‌های موجود از نگارگری مکتب هرات)»، پورمند (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ «تحلیل و بررسی رابطهٔ متن و تصویر در سه منظومهٔ خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت‌پیکر خمسه نظامی (تیموریان-مکتب هرات ۸۰۰ تا ۹۰۰ ق)»، فهیمی فر و همکاران (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی روان شناختی رنگ جامهٔ مجنون (نگاره های لیلی و مجنون خمسهٔ نظامی محفوظ در گنجینهٔ موزه ارمیتاژ)»، بهپور (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ «بررسی شخصیت‌پردازی در خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی» و فتحی کورایم (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ «نگاهی بر نگاره‌های لیلی و مجنون خمسه نظامی از سدهٔ پنجم تا سدهٔ دهم هجری». مبنی بر بررسی پیشینه پژوهش، جریان این پژوهش‌ها، عمدتاً بر جنبه‌های بصری داستان *لیلی و مجنون* در روایات نظامی متمرکز شده و عناصر گوناگونی آن موردبررسی قرارگرفته است. در این میان، روایت *لیلی و مجنون* مکتبی از منظر بصری موردتوجه واقع نشده‌اند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی، با رویکرد کمی و مبنی بر نظریه نقد تکوینی متمرکز بر کلیه تصویرسازی‌های نسخهٔ ۱۲۳۲ق *لیلی و مجنون* مکتبی سامان یافته است. از این‌رو، پژوهش بر بازسازی فرآیند شکل‌گیری اثر تمرکز دارد. ابتدا پیشامتن (اشعار) با متن نهایی مقایسه می‌شود تا تغییرات تصویری شناسایی شود. سپس زمینه تاریخی، فرهنگی و هنری دورهٔ قاجار به عنوان عوامل بیرونی تحلیل می‌شوند تا تأثیر آنها بر تحول متن و تصویرسازی روشن گردد. این رویکرد چندوجهی، با تلفیق تحلیل ادبی، نشانه‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر، امکان فهم عمیق و دقیق از تعامل پویا میان پیشامتن و متن نهایی را فراهم می‌کند. درنهایت، این روش چارچوبی علمی برای درک فرآیند خلاقانه و تحول تصویرسازی‌های نسخه موردمطالعه ارائه می‌دهد که فراتر از بررسی صرف محصول نهایی، به کشف لایه‌های پنهان خلاقیت و تأثیرات تاریخی می‌پردازد.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. نسخهٔ لیلی و مجنونِ مکتبی ۱۲۳۲ق

مکتبی شیرازی (متوفی ۹۱۶ق)، از شاعران بزرگ شیراز در قرن نهم هجری است که سفرهایی به هندوستان و خراسان داشته است. او در سرودن انواع شعر طبع‌آزمایی کرده و به پیروی از *خمسهٔ نظامی*، خمسه‌ای پرداخته است که از میان آن‌ها، *لیلی و مجنون*[1] باقی مانده و شهرت بسیاری یافته است. در برخی از جنگ‌های قدیمی، ابیاتی پراکنده به او نسبت داده شده که به نظر می‌رسد از دیگر منظومه‌های او برگرفته شده باشد (نوایی، ۱۳۲۴، ص۵۸). *لیلی و مجنون* مکتبی، پس از *لیلی و مجنون* نظامی، یکی از بهترین و لطیف‌ترین مثنوی‌های موجود به شمار می‌آید. او در این اثر، غیر از نظامی، تنها از امیرخسرو دهلوی یاد کرده و هدف خود را از سرودن آن، ترویج عشق پاک، دلدادگی بی‌توقع، و دوستی صادقانه میان همسران عنوان کرده است. ترکیبات و تعبیرات به‌کاررفته در این اثر، کمتر در *لیلی و مجنون* امیرخسرو دهلوی و جامی مشاهده می‌شود. این منظومه در اواخر دوران زندگی شاعر سروده شده است (نظمی‌تبریزی، ۱۳۸۶، ص ۶۵۹). مکتبی در این منظومه، عشق و دلدادگی لیلی و مجنون را به تصویر کشیده است، عشقی که در نگاه نخست شاید ظاهری و زودگذر به نظر برسد، اما ریشه در عشق حقیقی دارد که در عمق وجود آن دو ریشه دوانده است. مکتبی این منظومه را پس از سفر به هند، که تاریخ دقیق آن مشخص نیست، سرود. او فکر و مضمون این داستان را در یکی از بلاد عربستان، طی مصاحبت با مردم آن دیار، فراهم آورده و روایت آن را مبتنی بر نقل قصه‌گویان عرب دانسته است، چنانکه حتی به وجود آرامگاه لیلی و مجنون و عجایب نقل‌شده دربارهٔ آن نیز اشاره کرده است. این داستان که گاه *عشق‌نامهٔ لیلی و مجنون*، *لیلی و مجنون* یا *لیلی مجنون* نامیده می‌شود، با همان وزن *لیلی و مجنون* نظامی، یعنی بحر هزج (مفعول مفاعلن فعولن)، سروده شده است. این اثر، در دو هزار و یکصد و شصت بیت تنظیم شده و مکتبی آن را در خطّهٔ پارس، به تاریخ ۸۹۵ق، به پایان رسانده

و به ادعای خود، بدان (قیاس نو) بخشیده است (صفا، ۱۳۶۳، ص۳۹۰؛ اختیاری، ۱۳۸۹، ص۱۸۲).

آنچه مشهود است، *لیلی و مجنون* مکتبی پس از سرایش بارها در ادوار گوناگون مورد استنساخ قرار گرفته است، چنانچه یکی از این موارد مربوط به اوایل دورهٔ قاجار و در کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی (به شماره ثبت ۴۹۲۶)، نگهداری می‌شود. در سرلوح این نسخه، نام خدا با سفیداب بر زمینهٔ قلمدانی زرپوش نوشته شده و شاعر آن را در سال ۸۹۵ق به نام امیرقاسم بایندری، حاکم فارس، به اتمام رسانده است. حاشیه‌های پهن بیرونی این دو صفحه با گل و برگ‌های نفیس مزین شده و نسخه به خط نستعلیق دوازده‌سطری، با تزیینات ختایی و پیچ‌وخم‌های اسلیمی زرین و الوان، کتابت شده است. این منظومه توسط محمدعلی اصفهانی، از خوشنویسان گمنام دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار، و با مجلس تصویر به شیوهٔ نگارگری مرتبط با اشعار هر مبحث، در اصفهان کتابت گردیده است. بااین‌حال، متأسفانه در منابع موجود، شرح حال دقیقی از این هنرمند در دست نیست. با این وجود، ظرافت و هنر تزیینات نسخه بر نفاست آن افزوده است .تاریخ کتابت نسخه ربیع‌الثانی ۱۲۳۲ق و محل نگارش آن دارالسلطنهٔ اصفهان است. اندازهٔ نسخه ۱۷×۱۱cm و شامل ۹۴ برگ است که با هنر کتاب‌آرایی زیبا مزین شده است. نوع کاغذ آن حنایی آهارمُهرهٔ اصفهانی است. این نسخه دارای دو جلد روغنی دورو است. جلد بیرونی با گل و بوته‌هایی در زمینهٔ مرقش تزیین شده و صفحهٔ آغازین نسخه به‌طور کامل تذهیب شده است. سرلوح آن، مزدوج و مُرصّع بوده و با جداول زنجیره‌ای زرین احاطه شده است. درون نسخه نیز دارای یک ترنج و دو سرترنج با حاشیه‌های زنجیره‌ای زرین و سوزن‌کاری‌شده است. همچنین، حاشیهٔ قلمدانی آن با گل و بوته، گل‌های زرین خوشه‌ای، لاجورد، سرخی و گل‌های ختایی تزیین شده است. کتیبهٔ متصل به سرلوح با طرح‌های اسلیمی در زمینهٔ زرشکی آراسته شده است (ناصری‌مهر، ۱۴۰۱، ص۲۶۶).

تصویر ۱. جلد پشت و روی نسخه

تصویر۲. صفحات آغازین مذهب نسخه

تصویر ۳. صفحات پایانی نسخه

۲-۲. نقد تکوینی

نقد تکوینی ازجمله نقدهایی است که در نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی در فضای فکری و هنری آن شکل گرفت. این هنگام به‌عنوان دوران ساختارگرایی و گذار از آن شناخته می‌شود و نقد تکوینی به نوعی در برابر برخی اصول ساختارگرایی قرار دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۳، ص۱۲). نقد تکوینی به عنوان فرایند زایش و تولد یک اثر، می‌تواند به نوعی به جنین‌شناسی اثر تشبیه شود. در واقع، مطالعهٔ اثر در لحظهٔ تولد آن همان مطالعه نقد تکوینی است. در این نوع نقد، منتقد تلاش می‌کند انواع متن‌هایی که به نوعی به متن نهایی و آفرینش اثر مربوط می‌شوند را جمع‌آوری کرده و آن‌ها را برای مطالعه مورد بررسی قرار دهد. با بررسی و مطالعهٔ مراحل مختلف خلق اثر، نقد تکوینی به موضوعات مهمی پرداخته و به تحلیل چگونگی خلق و آفرینش یک اثر می‌پردازد. این نقد همچنین به نقش پیشامتن و تأثیر تخیل و ذهنیت هنرمند و هنجارهای جامعه در این فرایند توجه دارد. به عبارت دیگر، خلق یک اثر هنری به هیچ‌وجه فرآیندی یک‌باره و ساده نیست، بلکه مجموعه‌ای از مراحل مختلف است که با تغییرات و بازنگری‌ها همراه است (نخجیری، ۱۳۹۴، ص۱).

نقد تکوینی کارکرد اصلی خود را در نفوذ به عرصه‌های ناشناخته و نانوشته آثار هنری می‌بیند. این نقد از این طریق به منتقدان کمک می‌کند که به‌طور مستقیم به مطالعهٔ آثار بپردازند. پیش از شکل‌گیری نقد تکوینی، مسائل مربوط به پیشامتن غالباً به‌عنوان موضوعاتی فرعی برای پژوهش در نظر گرفته می‌شدند. به عبارت دیگر، پیشامتن همیشه به عنوان یک جنبه کم‌اهمیت در تحلیل آثار هنری محسوب می‌شد، اما نقد تکوینی دقیقاً این مسائل را برای تحقیق و بررسی انتخاب کرده و پیشامتن را به عنوان محور اصلی مطالعات خود قرار داد. به همین دلیل، دامنهٔ مطالعاتی نقد تکوینی گسترده‌تر از سایر نقدها است. این نقد از یک سو به مطالعهٔ مکانیزم‌های تفکر هنرمند در حین فرآیند خلاقیت می‌پردازد و از سوی دیگر، توجه خاصی به روند خلق اثر و پیچیدگی‌های موجود در آن دارد. نقد تکوینی به طور عمده به رازهای درونی متن و به تبع آن، به خالق متن می‌پردازد. به عبارت دیگر، این نوع نقد توجه ویژه‌ای به محدودهٔ قبل از پیدایش متن دارد و به بررسی جریان‌ها و فرایندهایی می‌پردازد که به خلق اثر یا متن منجر می‌شوند. از این طریق، نقد تکوینی پرده‌های اسرار ذهنی و فکری هنرمند را یکی‌یکی از میان تحولات و تغییرات مختلف اثر برمی‌دارد و به تحلیل آن‌ها می‌پردازد (باغبان ماهر، ۱۳۸۷، ص۱۷).

در نقد تکوینی، یکی از اهداف اساسی پاسخ به این پرسش است که اثر هنری چگونه خلق می‌شود و فرآیند شکل‌گیری و آفرینش آن به چه صورت است. این فرآیند به‌طور کلی به دو مرحله تقسیم می‌شود: نخست، پیشامتن که از آغاز تا متن نهایی را شامل می‌شود. دوم، متن نهایی که نتیجهٔ فرآیند خلق اثر است. در نقد تکوینی، مهم‌ترین و اصلی‌ترین بخش مطالعه، پیشامتن است. بیشتر مواقع، جنس پیشامتن مشابه متن نهایی است، چراکه در مراحل ابتدایی تکامل آن قرار دارد. متن نهایی در فرآیند تکامل پیشامتن به وجود می‌آید. همان‌طور که متن نهایی جنبه‌ها و بخش‌های مختلفی دارد، هر یک از این بخش‌ها نیز ممکن است پیشامتن‌های خاص خود را داشته باشد. پیشامتن‌ها با توجه به مراحل مختلفی که در آن قرار دارند، مانند دوری و نزدیکی به متن نهایی، ممکن است انواع مختلفی داشته باشند، از جمله پیشامتن اولیه، پیشامتن پایه و پیشامتن نهایی. همچنین، پیشامتن‌ها با توجه به شاخه‌های مختلف هنری نیز انواع مختلفی دارند. به‌طور کلی، پیشامتن مهم‌ترین عنصر برای معرفی مراحل تکوین یک اثر هنری است. پیشامتن‌ها به شناخت بهتر و دقیق‌تر متن نهایی کمک می‌کنند و اطلاعات ارزشمندی در اختیار منتقدان قرار می‌دهند. از جمله کارکردهای دیگر پیشامتن می‌توان به شناخت فرآیند تولید اثر، کشف ذهنیت هنرمند و استفاده از آن برای آموزش یا بررسی اصالت و ویژگی‌های اثر اشاره کرد. در نهایت، پیشامتن اطلاعات مفیدی در اختیار منتقدان قرار می‌دهد که به درک عمیق‌تر و کامل‌تری از متن نهایی کمک می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ص۱۳-۱۶). مبنی بر ظرفیت و اهمیت این گونه از نقد، در ادامه به بررسی تاثیرگذاری پیشامتن بر متن (اشعار هر بخش از داستان بر مجموعه تصویرسازی‌های نسخهٔ *لیلی و مجنون* مکتبی ۱۲۳۲ق) پرداخته می‌شود.

۳. برهم‌کنش پیشامتن و متن در نسخهٔ خطی *لیلی و مجنون* با تکیه بر نقد تکوینی

۳-۱. گوید از ترس معلم ز عتاب[۲]

نخستین تصویرسازی این نسخه به قرارگیری لیلی و مجنون در مقابل یکدیگر در فضای مکتبخانه اختصاص یافته است، چنانکه در پیشامتن به این موضوع چنین اشاره شده است:

«از گوش بگوش گفتن راز — در گوش معلم آمد آواز
ترسید معلم مودب — کاوازه برون رود ز مکتب
ننشاند دو مه مقابل هم — باشد که روند از دل هم
کائینه چو گردد از مقابل — صورت رودش ضرورت از دل
آگه نه که آن دو کس یکی بود — قالب دو ولی نفس یکی بود
یکدم که بدیده هم بدیدند — چون مژه بسوی هم دویدند
کوشید ادیب دل فتاده — وان شعله بچوب شد زیاده
چوب ارچه ز گلشن بهشتست — کس در گل دوزخش نکشتست
نخلی که در آب دل فروزد — در آتش اگر بری بسوزد
تا عاقبت از نفیر و ناله — شد پرده ز داغشان چو لاله [...]»

مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۱۶)

متن، بازنمایی بصری صحنه‌ای از مکتب‌خانه است که لیلی و مجنون در کنار سایر دانش‌آموزان و معلم حضور دارند. عناصر مهم تصویر عبارتند از معلم در مرکز که در حال تعامل با دانش‌آموزان و نشان‌دهنده نقش او در شکل‌دهی به داستان است. لیلی و مجنون در مقابل هم، چنانکه در سمت چپ، مجنون و مقابل آن لیلی نشسته و حالت چهره آنان نشان‌دهندهٔ پیوند عاطفی است. فضای آموزشی مبنی بر وجود کتاب‌ها و رحل‌های مطالعه، فضای مکتب‌خانه را برجسته ساخته است. در این بین، تضاد میان جمع و فرد مضمونی مشهود است. اگرچه لیلی و مجنون در میان جمعیت هستند، اما توجه ویژه به آنان، تنهایی در میان جمع را به نمایش می‌دهد. نورپردازی در تصویر به گونه‌ای است که بر روی شخصیت‌ها و عناصر موجود در اتاق تمرکز دارد. نور ممکن است به صورت طبیعی از پنجره‌ها وارد شود و به ایجاد حس گرما و صمیمیت در فضا کمک کند. تضاد بین نور و سایه به تفکیک شخصیت‌ها و اجزاء تصویر کمک کرده و بر جذابیت بصری می‌افزاید. رنگ‌ها در این تصویر زنده و متنوع هستند. لباس‌های شخصیت‌ها با رنگ‌های گرم و سرد به خوبی ترکیب شده‌اند که باعث جلب توجه بیننده به شخصیت‌ها و فعالیت‌هایشان می‌شود. لباس لیلی و مجنون هر دو قرمز به نشانهٔ عشق و شور الهی عشق است. شخصیت‌ها در حالت‌های مختلفی قرار دارند که نشان‌دهندهٔ تعامل و یادگیری است. برخی نشسته و برخی دیگر در حال ایستادن یا خم شدن برای گوش دادن به شخص دیگر هستند. حالت چهره‌ها نشان دهندهٔ احساسات مختلفی همچون کنجکاوی، خوشحالی یا متفکر است که این احساسات به تعامل در حال انجام کمک می‌کند.

جایگاه تصویر درون متن

تصویر ۴. گوید از ترس معلم ز عتاب (مکتبی شیرازی، ۱۶، ص۱۲۳۲)

همگرایی: در پیشامتن به نقش معلم به‌عنوان فردی که سعی دارد تعادل و صلح میان لیلی و مجنون برقرار کند، اشاره شده

است (ننشاند دو مه مقابل هم/ باشد که روند از دل هم). مکتب‌خانه نه تنها مکانی آموزشی، بلکه فضای ایجاد رابطه‌ای عمیق میان شخصیت‌هاست. متن بر وحدت روحی و عاطفی لیلی و مجنون تأکید دارد (آگه نه که آن دو کس یکی بود/ قالب دو ولی نفس یکی بود). گفتوگوی مورد اشاره در پیشامتن در متن بروزیافته است و متن به تدریج از عشقی معصوم در مکتب‌خانه به رنج، داغ و تراژدی می‌رسد (تا عاقبت از نفیر و ناله/ شد پرده ز داغشان چو لاله).

واگرایی: پیشامتن به جنبه‌های درونی عشق، استعاره‌های پیچیده و تراژدی اشاره دارد، درحالی‌که متن بیشتر بر جنبه بیرونی و روایی داستان تمرکز دارد. جنبه‌های تراژیک عشق لیلی و مجنون که در انتهای پیشامتن برجسته است (داغ و خون جگر) در تصویر بازتاب نیافته است. تصویر تنها لحظه آغازین و معصومانهٔ این رابطه را نشان می‌دهد. در پیشامتن به ۳ فرد اشاره شده است درصورتی‌که متن ۶ شخصیت اضافه (۳ شاگرد دختر و ۳ شاگرد پسر) را نیز نمایش می‌دهد. فضاسازی انجام شده در متن، با وجود پرده‌های فاخر و ستون‌های اشرافی چندان به فضای مکتبخانه شباهت ندارد، زیرا مکتبخانه غالباً مکانی ساده و غیرمجلل بوده است. بااین‌حال می توان این جریان را نشات گرفته از درک و نگرش هنرمند دانست، زیرا لیلی و مجنون فرزندان سران قبایل بزرگی بوده‌اند. صورت معلم به سمت چپ و به روی مجنون است و بدن به سمت جلو خم شده است این مطلب در شعر بیان نشده است. همچنین پوشش موضوعی دیگر است که لیلی و مجنون به صورت بسیار متمایز نسبت به سایرین (لیلی با سر برهنه و لباس مجلل و مجنون با تاجی بر سر) مشاهده می‌شوند.

۳-۲. خواستگاری تب مهر شکوه

دومین تصویرسازی این نسخه به خواستگاری پدر مجنون از پدر لیلی در فضای منزل لیلی اختصاص یافته است، چنانکه در پیشامتن به این موضوع چنین اشاره شده است:

«با دسته گل چو صبح روشن — گلچین شد از این کبود گلشن
برداشت سپهر انجم افروز — خشت زری از دریچه روز
شد پیرو سپاه و کوس برداشت — راه طلب عروس برداشت
چون شد پدر عروس آگاه — آمد بپذیره‌اش بسی راه
بردش بسرا و بزم آراست — دلخواه‌تر از چنانکه دل خواست
چون صیقل می جلای خون داد — زان آینه راز دل برون داد
خندان پدر عروس دُر سفت — با سید عامری چنین گفت:
کز آمدن تو شرمسارم — مقصود بگوی تا برآرم
چون سید عامری محل دید — وز باد شکار درد حل دید
گفت: این گهر ستوده من — قیس هنر آزموده من
گر زانکه پسنده تو باشد — داماد نه، بنده تو باشد
[...] چون این پدر عروس بشنفت — چون آتش از آن نفس برآشفت
گفت: این سخن از جواب دور است — گو تشنه بمیر کآب دور است
[...] فرزند تو هست دیو سرکش — با دیو فرشته چون بود خوش؟
صد جغد بهر خرابه یابی — جا کرده خراب در خرابی
بر دختر خویش چون پسندم — کورا بخرابه حجله بندم؟
آنگه بخدای خورد سوگند — کین رشته نمیرسد بپیوند [...]»

(مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۲۴)

جایگاه تصویر درون نسخه

تصویر ۵. خواستگاری تب مهر شکوه (مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۲۴)

تصویر شامل چهار شخصیت است: فردی مسن و مردی میانسال (پدران لیلی و مجنون) و دو مرد جوان (همراهی پدر عروس و مجنون) که دو فرد در حال گفتوگو با یکدیگر هستند. نورپردازی در تصویر به گونه‌ای است که بر روی چهره‌ها و لباس‌ها تمرکز دارد. ممکن است از نور طبیعی یا منابع مصنوعی استفاده شده باشد که به ایجاد عمق و بعد در تصویر کمک می‌کند. بخش‌هایی از تصویر که شخصیت‌های اصلی در آن قرار دارند معمولاً با نور بیشتری کار شده‌اند و به‌نوعی تأکید بر اهمیت داستان و احساسات درونی شخصیت‌هاست. تضاد بین نور و سایه به تفکیک شخصیت‌ها و اجزاء تصویر کمک می‌کند و بر جذابیت بصری می‌افزاید. سایه‌ها به خوبی در تصویر جای‌گذاری شده‌اند و به ایجاد عمق و بعد کمک می‌کنند. سایه‌های نرم بر روی چهره‌ها و لباس‌ها، حس واقع‌گرایی را افزایش می‌دهند. در برخی صحنه‌ها جزئیاتی از سایه‌ها وجود دارد که به حجم‌دهی و عمق‌بخشی فضا کمک می‌کند و نشان‌دهندهٔ هماهنگی و تعادل در جهان‌بینی هنرمند ناشناس است. رنگ‌ها به طور کلی زنده و متنوع هستند. لباس‌های قرمز، آبی و خاکستری به خوبی با هم ترکیب شده‌اند و توجه بیننده را جلب می‌کنند. رنگ‌های گرم مانند قرمز و نارنجی احساس گرما و نزدیکی را منتقل می‌کنند. رنگ‌های سرد مانند آبی و سبز برای آرامش و سکون به کار می‌روند. این تقابل رنگ‌ها در ترکیب‌بندی کلی، تأثیر بسزایی در برجسته‌سازی حس دراماتیک صحنه‌ها دارد. فیگورها در حالت‌های مختلفی قرار دارند که نشان‌دهندهٔ تعامل و گفتگو است. افراد در حال نشستن و در حال تبادل نظر هستند. حرکات دست‌ها به خوبی نشان‌دهندهٔ ارتباط و تبادل موضوعی است. این حرکات به تصویر دینامیک و زندگی می‌بخشند. چهره‌ها با حالتی ملایم تصویر گردیده که این آرامش می‌تواند نمادی از تسلیم و پذیرش سرنوشت باشد که در داستان عاشقانه و عرفانی آن‌ها وجود دارد. جزئیاتی مانند خطوط ظریف ابروها، لب‌ها و انحنای چانه‌ها در ترسیم چهره‌ها به دقت رعایت شده‌اند تا تفاوت‌های ظریفی در حالات چهره ایجاد شود. چشمان شخصیت‌ها با دقت و عمق ترسیم شده‌اند تا بیانگر احساسات درونی همچون مانند اشتیاق یا غم، باشند. ، بدون اینکه از ظرافت کلی کاسته شود. پس‌زمینه با پرده‌ها و رنگ‌های مختلف به تصویر عمق بخشیده و به آن زندگی داده است. استفاده از لایه‌های مختلف (پیش‌زمینه، میانه و پس‌زمینه) برای نشان دادن عمق و فاصله به چشم می‌خورد. این به بیننده کمک می‌کند تا احساس کند در فضای تصویر حرکت می‌کند. این چیدمان به نوعی بیننده را به درون صحنه جذب می‌کند و او را به بخشی از داستان تبدیل می‌کند.

همگرایی: متن راوی خانه‌ای با پنجره‌های مزین به پرده و فضای نسبتاً رسمی است. این فضای داخلی با بیت‌هایی از پیشامتن که اشاره به «بردش بسرا و بزم آراست»، همخوانی دارد. مبنای اصلی متن، نمایش گفت‌وگوها، احساسات و رفتار شخصیت‌هاست. بخش‌هایی مانند (چون این پدر عروس بشنفت/ چون آتش از آن نفس برآشفت) به نوعی حس تعامل مستقیم و تنش را تداعی می‌کند که در تصویر با گرفتن دست‌ها و حالت‌های چهره نمایان شده است. همچنین، تضاد میان آرامش همراهان و نگرانی دو مرد در متن، تطابق با بار احساسی پیشامتن دارد. مرد مسنِ در حال گفت‌وگو با مرد مقابلش، نمایانگر سید عامری است. در پیشامتن نیز نقش پدر عروس در تصمیم‌گیری و مذاکره خصوصاً در بیت‌های (چندی پدر عروس دُر سفت/ با سید عامری چنین گفت) برجسته است.

واگرایی: در تصویر، چهار شخصیت دیده می‌شود. فرد چهارم (نظاره‌گر) مردی که در سمت راست تصویر قرار دارد و در پیشامتن هیچ اشاره‌ای به او نشده است. به نظر می‌رسد او یک همراه یا نظاره‌گر باشد که وظیفهٔ واسطه‌گری دارد. در پیشامتن، تمرکز کاملاً بر سید عامری است. تصویر فضایی داخلی را نشان می‌دهد که شامل پرده‌های زرد و پنجره‌های مزین با طرح‌های شبکه‌ای است. در پیشامتن اشاره‌ای به جزئیات محیطی یا مکان

گفت‌وگو نشده است و تنها به خانه و بزم اشاره دارد. در پیشامتن تأکیدی بر شکوه یا تزئینات خانه نشده، اما متن به‌وضوح یک فضای متمول‌تر را تا حد زیادی مشابه تصویرسازی پیشین نشان می‌دهد. در متن، احساسات از طریق زبان بدن (نگاه‌ها، ژست‌ها) کاملاً به نمایش درآمده است، درحالی‌که در پیشامتن بیشتر از طریق زبان توصیفی و استعاری به این موارد پرداخته شده است.

۳-۳. صفت پیر و دعا کردن او

سومین تصویرسازی این نسخه به رفتن مجنون سوی عالمی توسط پدرش برای نصیحت‌شنوی اختصاص یافته است، چنانکه در پیشامتن به این موضوع چنین اشاره شده است:

«گویـند بروزگار مجنون
پیری بده توامان گردون

بر پشته کوهی از جهان دور
نزدیک بحق ز مردمان دور

[...] بر هر که زدی دم دعایش
دادی همه حاجتی خدایش

هر حرف که از دلش بجستی
بر آتش و آب نقش بستی

شد سید عامری محزون
در خلوت پیر و برد مجنون

شاید نفسی دمد بکارش
وز چهره فشاند آن غبارش

گفت این پسر لطیف منظر
شوریش فتاده است بر سر

از ماش پریرخی ربودست
ناید چوبکف پری چه سودست

فکر دل زخم دار او کن
چون نی نفسی بکار او کن

زاهد چو حدیث عشق بشنید
لرزید چنانکه کوه لرزید

از گریه که کوه و سنگ را رفت
نی کوه که سنگ خاره را سفت

گفتا ز من این دعا روانیست
کامین کسیش در قفا نیست

در عشق که آتشیست معلم
با داست فسون هر دو عالم

گر جمله سپهر بادگیرد
قندیل ستارگان نمیرد

زنجیری عشق بایدش بود
کین سلسله میرسد بمقصود

پروانه که شمع برق نور است
از سوزش عشق غرق نور است

گفت این و فتاد دیده پرخون
با قد چو نون بپای مجنون

بگریست که یارب این جوانمرد
هرگز مدهش خلاص از این درد

سوز ابدی ده از عطایش
وانگه بعدم فکن دوایش[...]»

(مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۲۶)

جایگاه تصویر درون نسخه

تصویر ۶. صفت پیر و دعا کردن او (مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۲۶)

در متن، سه فرد (پیر، پدر مجنون و مجنون) به عنوان شخصیت‌های اصلی و کانونی حضور دارند. شخصیت‌ها در حالت‌های مختلفی قرار دارند که نشان‌دهندهٔ تعامل و ارتباط آنها با یکدیگر است. وضعیت نشسته و ایستاده نشان‌دهندهٔ نوعی تبادل نظر یا درخواست کمک است. حرکات دست‌ها به خوبی احساسات را منتقل می‌کنند. به‌خصوص دست‌هایی که به سمت دیگری دراز شده‌اند، نشان‌دهندهٔ نیاز به ارتباط و همدلی و حالات چهره‌ها نشان‌دهندهٔ احساسات مختلفی هستند، چنانکه به خوبی احساسات و افکار شخصیت‌ها را منتقل می‌کنند، که به جذابیت کلی متن تولیدی افزوده است. رنگ‌ها در متن متنوع و زنده هستند. لباس‌های قرمز و آبی با رنگ‌های طبیعی زمینه تضاد داشته و توجه بیننده را جلب می‌کند که در این بین آبی نشان‌دهندهٔ آرامش، معنویت و پاکی است و استفاده از آن در

لباس پیر به تقویت جنبه‌های روحانی اشاره داشته و رنگ قرمز در تضاد این موضوع است. در متن، نورپردازی به صورت مسطح و یکنواخت به کار رفته، بدون اینکه سایه‌ها یا منابع نور مشخصی وجود داشته باشد.

همگرایی: متن به تبعیت از پیشامتن، سه شخصیت اصلی را نشان می‌دهد: پیر زاهد (نشسته در کنار صخره با لباس آبی)، سید عامری (در لباس قرمز)، و مجنون (پسر جوان با حالت برهنه). پیشامتن نیز به‌صورت توصیفی، ویژگی‌های این شخصیت‌ها را شرح می‌دهد: پیر زاهد که از دنیا کناره‌گیری کرده و در مکان دورافتاده زندگی می‌کند، سید عامری که برای شفاعت آمده و با پیر گفت‌وگو می‌کند و مجنون که فردی سرگشته و اسیر عشق است و در متن نیز با وضعیت برهنه و آشفتگی نشان داده شده است. پیشامتن از قله کوه و کهنه حصار کوه به‌عنوان مکان زندگانی پیر یاد می‌کند و در متن نیز پیر در چنین مکانی قرار دارد که حالت انزوای محیط، به‌خوبی از پیشامتن الهام گرفته است. در متن، حالت دستان سید عامری (التماس یا مذاکره) بازتابی از گفت‌وگوی او با پیر زاهد در پیشامتن است (شد سید عامری محزون/ در خلوت پیرو و برد مجنون). مجنون در متن با وضعیت برهنه و حالت بی‌قرار نشان داده شده که نمایانگر دیوانگی و عاشق‌پیشگی اوست که این جزئیات در پیشامتن (تن خواست درید همچو جامه) و (دیوانه دگر فتاد در بند) آمده است.

واگرایی: پیر زاهد در متن با لباس آبی و دست به سینه و پدر مجنون با پوشش قرمزرنگ مشاهده می‌شود که این جزئیات در پیشامتن نیامده و هنرمند برای تکمیل شخصیت‌پردازی و نمایش درونیات، از خلاقیت خود استفاده کرده است.

۳-۴. حال مجنون و حج کردن او

چهارمین تصویرسازی این نسخه به رفتن مجنون به حج همراه پدرش اختصاص یافته است، چنانکه در پیشامتن به این موضوع چنین اشاره شده است:

«[...] پس قافله را دراز کردند — آهنگ ره حجاز کردند
[...] چون قافله راه رفت خیلی — آمد بقبیله گاه لیلی
مجنون چو دیار یار را دید — افتاد بخاک راه و غلتید
بگریست که کعبهٔ من اینست — حاجتگه جانم این زمینست
زان کعبه کجا فزایدم نور — کز منزل لیلیم کند دور
آن کز طلبش بکعبه پوید — در کعبه همین مراد جوید
گفت این و بر اشترش نشاندند — زانجاش بتا زیانه راندند
[...] چون بر در کعبه حلقه بستند — عقد گره کرم گسستند
کردند خزانه خیر چندان — کز گنج زمین مکه شد کان
شد پیر خمیده پشت محزون — پیش در کعبه برد مجنون
گفت این در کعبه است برخیز — در حلقه زلف کعبه آویز
گو یارب از این بلا رهانم — وز دست دلم ستان عنانم
از تیره شب غمم سیه روز — زین روز مرا چراغی افروز
ثابت قدمم کن از اقامت — زین تفرقه‌ام ده استقامت
از محنت لیلیم برون آر — مجنـــونیـم از دماغ بردار
مجنون چو بکعبه دید خیلی — رو کرد سوی دیار لیلی
گفتا منشان ز لطف یارب — چون اخگر از استخوانم این تب
در دل غم لیلیم فزون کن — جز مهر وی از دلم برون کن
هرکس که ز لیلیم دهد پند — از قفل عدم زبان او بند
گفت این و قدم نهاد در دشت — زان ره که رسیده بـود برگشـت [...]»

مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص ۳۰)

جایگاه تصویر درون نسخه

تصویر ۷. حال مجنون و حج کردن او (مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۲۴)

این تصویرسازی به حضور مجنون در کعبه و حالات عاشقانه و جنون‌آمیز او اشاره دارد. استفاده از رنگ‌های گرم و سرد به‌طور همزمان، تضاد احساسات را به تصویر می‌کشد. رنگ قرمز لباس پدر مجنون نماد قدرت و کنترل است، در حالی که رنگ‌های ملایم و روشن‌تر برای مجنون نشان‌دهندهٔ آسیب‌پذیری و غم اوست. مجنون در سمت چپ و پدرش در سمت راست قرار دارند که این چیدمان به خوبی تضاد بین دو شخصیت را نشان می‌دهد. پدر به‌عنوان نماد عقل و واقعیت، در مقابل مجنون که نماد عشق و احساسات است، قرار دارد. نور در تصویر به‌طور طبیعی و ملایم است. این نوع نورپردازی می‌تواند حس آرامش و تفکر را منتقل کند، اما در عین حال، می‌تواند نشانه‌ای از تنهایی و غم مجنون نیز باشد. سایه‌ها در تصویر به عمق و واقع‌گرایی آن کمک می‌کنند. سایه‌های نرم بر روی شخصیت‌ها و محیط، به تصویر بعد و حجم می‌بخشد. سایه‌ها می‌توانند نمادی از احساسات نهفته و غم درونی مجنون باشند. وجود دیوارها و عناصر معماری در پس‌زمینه، عمق و بُعد به تصویر می‌دهد. این عناصر به ایجاد حس مکان و فضای داستان کمک می‌کنند. فضای خالی و ساده در پیش‌زمینه، توجه بیننده را به شخصیت‌ها جلب می‌کند و احساس تنهایی و جدایی را تقویت می‌کند. این فضا می‌تواند نمادی از دنیای داخلی مجنون باشد که در آن غرق در افکار و احساساتش است. این مکان می‌تواند نمادی از مکه و تلاش برای فراموشی عشق باشد. چهرهٔ مجنون نشان‌دهندهٔ غم و اندوه عمیق اوست. او به سمت پدرش نگاه می‌کند که این نگاه می‌تواند نشان‌دهندهٔ درخواست کمک یا امید به تغییر باشد. پدر نیز با چهره‌ای نگران و مملو از احساس در تلاش است تا پسرش را آرام کند. حرکات دست مجنون و پدر به خوبی احساساتشان را منتقل می‌کند. مجنون با دستان باز و حالتی نگران در حال ابراز احساساتش است، درحالی‌که پدرش با دستانی دراز شده، سعی دارد او را به آرامش دعوت کند.

همگرایی: مجنون به کعبه می‌رود و در آنجا به درگاه خدا دعا می‌کند تا عشق لیلی در دلش افزون شود (مجنون چو بکعبه دید خیلی/ رو کرد سوی دیار لیلی). این لحظه با حضور مجنون، سید عامری (پدر مجنون) و فضایی که نمایانگر کعبه است به تصویر کشیده شده است. درپیشامتن به کعبه و فضای اطراف آن اشاره می‌شود (چون بر در کعبه حلقه بستند/ عقد گره کرم گسستند). متن نیز با طراحی گنبدی سیاه و دروازه کعبه، سعی در بازتاب این توصیفات داشته است. حالات مجنون از نظر احساسی بسیار شدید توصیف شده است (مجنون چو دیار یار را دید/ افتاد بخاک و روی مالید). حالت چهره مجنون، بدن برهنه و نحیف او و ایستادن بی‌قرارش این آشفتگی را منعکس می‌کند.

واگرایی: مجنون در متن به صورت ایستاده و با دستانی که گویا در حال پاسخ به سید عامری است نشان داده شده، در حالی که در پیشامتن، او بیشتر در حالت افتاده و بی‌رمق توصیف شده است. در متن، کعبه و گنبد تزئینی سیاه طراحی شده است، اما در پیشامتن هیچ اشاره‌ای به جزئیات ظاهری این محیطوجود ندارد. پیشامتن با جزئیات بیشتری به سفر مجنون به کعبه و سختی‌های این مسیر اشاره دارد که این مراحل در متن حذف شده‌اند. در پیشامتن، شخصیت مجنون دائماً در حرکت و تلاطم است: (زان ره که رسید بود برگشت)، اما متن بیشتر حالتی ایستا و تمرکز بر لحظه دعا و مکالمه دارد.

۳-۵. وصف لیلی و مقامش در باغ

پنجمین تصویرسازی این نسخه به حضور لیلی در باغ به همراه خدمتکارانش اختصاص یافته است (تصویر ۸).

جایگاه تصویر درون نسخه

تصویر ۸. وصف لیلی و مقامش در باغ (مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۳۹)

در پیشامتن به این موضوع چنین اشاره شده است:

«[...] لیلی چو بریده شاخی از بید — از خرمی بهار نومید
هر خار که از زمین دمیده — در جان فگار او خلیده
هر غنچه تر که از گل آمد — پیکان غمیش در دل آمد
میخواست که از سر فراغی — چون سرو قدم نهد بباغی
سر برزند از حصار در گشت — مجنون رمیده جوید از دشت
گه سینه درد نهان ز غماز — وز رشته رگ گره کند باز
گه سرمه زدود آه سازد — وز گریه جهان سیاه سازد
پهلوی قبیله بود باغی — پر لاله چو بزم پر چراغی
بادش بفلک عبیر پیمای — آبش ز شکوفه گوهر آمای
[...] لیلی و دگر بتان بدستور — رفتند در آن بهشت چون حور
چون خیل بهار گلشن آرای — کردند بصحن گلستان جای
صف بسته چو نارون ببستان — گلنار رخان نار پستان
هر یک بنشاط و دلنوازی — با لاله و گل بدستبازی
آن برگ بنفشه خال میکرد — گل آینه جمال میکرد
وین خنده تر چو جام ملزد — گل بر زنخ و زنخ بگلزد
خوبان چو بهار و گل بخنده — لیلی چو بنفشه سر فکنده
خوبان شده نرگس نچیده — لیلی زده ناخنان بدیده
لیلی چو بناز و دلنوازی — دید آنهمه لعبتان ببازی
بگریخت از آن میان پریوار — آورد ز باغ رو بدیوار [...]»

(مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۳۹)

پیشامتن به توصیف بهار، باغ و احساسات لیلی پرداخته و تأثیر مستقیمی بر عناصر تصویری داشته است، چنانکه محیطی غنی از گل‌ها، درختان و زیبایی‌های طبیعی را توصیف می‌کند که این عناصر در تصویر بازتاب یافته‌اند. لیلی، شخصیت اصلی داستان در تصویر مرکزی است . پیشامتن به برجسته‌سازی احساسات و وضعیت روانی او می‌پردازد. لیلی در مرکز تصویر قرار دارد و پیش‌خدمت‌ها در اطرافش. این چیدمان به بیننده این احساس را می‌دهد که لیلی در کانون توجه است و دیگران در حال خدمت به او هستند. حالات چهره لیلی و پیش‌خدمت‌ها به خوبی احساسات را منتقل می‌کند. لیلی ممکن است در حال تفکر یا ابراز احساسات باشد، در حالی که پیش‌خدمت‌ها به او توجه دارند. حرکات دست و بدن شخصیت‌ها نشان‌دهندهٔ ارتباط و تعامل آنهاست. این حرکات می‌تواند به تصویر دینامیک و زنده‌ای ببخشد. استفاده از رنگ‌های گرم و ملایم، حس زندگی و احساسات عمیق را منتقل می‌کند. رنگ‌های لباس‌ها نیز می‌تواند نماد شخصیت‌ها و ویژگی‌هایشان باشد. نور ملایم و طبیعی به تصویر حس آرامش و صمیمیت می‌دهد. این نوع نورپردازی می‌تواند نمادی از عشق و احساسات عمیق باشد. سایه‌ها به عمق و واقع‌گرایی متن کمک می‌کنند. وجود عناصر طبیعی در پس‌زمینه، به تصویر عمق و بعد می‌بخشد و حس مکانی را ایجاد می‌کند که داستان در آن جریان دارد.

همگرایی: در متن، لیلی با حالتی رسمی روی صندلی نشسته است، که می‌توان آن را به حالت اندوه و تأمل مذکور در پیشامتن مرتبط دانست (لیلی چو بریده شاخی از بید/ از خرمی بهار نومید). نشستن لیلی بر روی صندلی می‌تواند به نمادی از جایگاه و شأن لیلی نیز باشد. در تصویر، درختان، گل‌ها و فضای سبز مشاهده می‌شود که نشان‌دهندهٔ محیط طبیعی باغ است. این فضای باغ با بخش‌های متعددی از شعر مرتبط است که زیبایی طبیعت را توصیف می‌کند (پهلو قبیله بود باغی/ پر لاله چو بزم پر چراغی). گل‌های موجود در پیش‌زمینه و پس‌زمینهٔ تصویر با توصیفات گستردهٔ پیشامتن دربارهٔ طبیعت همخوانی دارد. متن فاقد بازتاب عمیق اندوه لیلی است که در پیشامتن به وضوح بیان شده است. با وجود اینکه در پیشامتن به وضوح اندوه و حسرت لیلی توصیف گردیده، اما در متن این جنبه تنها به صورت غیرمستقیم از طریق حالت چهره و موقعیت لیلی روی صندلی بازتاب یافته است.

واگرایی: در متن، همراهانی در اطراف لیلی حاظر هستند و به او توجه دارند. این همراهان مستقیماً در پیشامتن ذکر نشده‌اند، اما فضای پیشامتن که به حضور دیگر زیبارویان در کنار لیلی اشاره دارد، می‌تواند توجیه‌کنندهٔ آنان باشد.(لیلی و دگر بتان

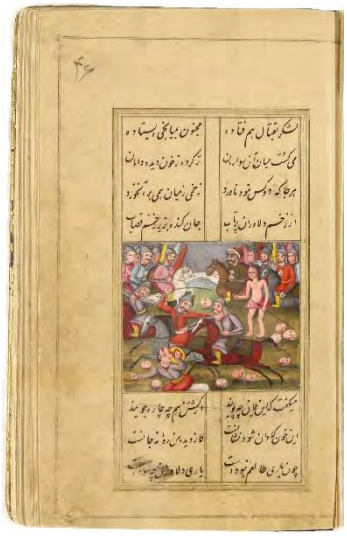
بدستور/ رفتند در آن بهشت چون حور). هنرمند این بخش را با اضافه کردن افراد دیگر در تصویر به‌صورت بصری نشان داده است. پیشامتن به حرکات لیلی اشاره می‌کند، مانند زمانی که از باغ به سمت دیوار می‌رود (بگریخت از آن میان پریوار/ آورد ز باغ رو بدیوار) این حرکت از پویایی لیلی و جدا شدن او از دیگران حکایت دارد، اما در متن این بخش از پیشامتن بازنمایی نشده و هنرمند به نمایش یک لحظه ایستا (لیلی نشسته) اکتفا کرده است. حرکات دست لیلی و افراد روبه‌رو نشان‌دهندهٔ نوعی گفت‌وگو یا تعامل است که در پیشامتن به‌صراحت بیان نشده است. متن به لباس‌های فاخر و جواهرات شخصیت‌ها تأکید دارد که در پیشامتن مورد اشاره قرار نگرفته است. در پیشامتن از حیواناتی مانند کبک و آهو در توصیف طبیعت یاد شده است، اما در تصویر هیچ حیوانی مشاهده نمی‌شود.

۳-۶. جنگ نوفل بسپاه لیلی

ششمین تصویرسازی این نسخه به لشکرکشی نوفل به سپاه لیلی برای مجنون اختصاص یافته است، چنانکه در پیشامتن به این موضوع چنین اشاره شده است:

«از طبل زدن که گوش جان برد — در گاوزمین شد استخوان خرد
از نعره زدن بهفت کشور — فرزند کر آمدی ز مادر
باد نفس از دمیدن نای — نه دایره برگرفته از جای
چون سبزه بیکدگر فتادند — شمشیر بیکدگر نهادند
از گرد سپه که شد هویدا — خورشید نهان ستاره پیدا
آواز خدنگ پر نشانده — پیغام اجل بجان رسانده
پیکان ز هوا ببانگ شیپور — ریزان چو ستاره از دم صور
از خون مبارزان پیکار — شمشیر اجل گرفته زنگار
[...] لشکر بقتال هم فتاده — مجنون بمیانجی ایستاده
میگفت و همی گریست دلتنگ — لشکر بهم او بخویش در جنگ
آخر ز نشانه گاه پیکار — آمد بقبیله گاه دلدار
چون لشکر لیلیش بدیدند — یکرویه بکشتنش دویدند [...]»

(مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۴۶)



جایگاه تصویر درون نسخه

تصویر ۹. جنگ نوفل بسپاه لیلی (مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۴۶)

در متن، عناصر مختلف به‌خوبی در کنار هم قرار گرفته‌اند. نبرد در مرکز تصویر قرار دارد و این باعث می‌شود که توجه بیننده به‌طور طبیعی به آن جلب گردد. تصویر دارای توازن و شخصیت‌های موجود در دو طرف به‌طور متوازن قرار گرفته‌اند و این احساس تعادل را به تصویر می‌بخشد. فیگورهای موجود در متن، حالت حرکت را نشان می‌دهند. این احساس حرکت، تنش و درام صحنه را افزایش می‌دهد.حالات چهرهٔ شخصیت‌ها، احساسات مختلفی از جمله خشم، ترس و شجاعت را منتقل می‌کند که این حالات به داستان و مضمون تصویر عمق بیشتری می‌بخشد. رنگ‌ها در این تصویر به‌طور زنده و متنوع استفاده

شده‌اند. رنگ‌های گرم مانند قرمز و زرد در لباس‌ها و رنگ‌های سرد مانند آبی و سبز در پس‌زمینه، تضاد ملموسی ایجاد کرده‌اند. نور در متن به‌گونه‌ای تنظیم شده که بر روی شخصیت‌های اصلی و جزئیات مهم تأکید کند. سایه‌ها به‌خوبی نشان‌دهندهٔ عمق و بعد در تصویر هستند و کمک می‌کنند تا اجزاء مختلف تصویر از هم تفکیک شوند و فضای سه‌بعدی نسبی ایجاد شود. جزئیات در لباس‌ها، زین اسب‌ها و حتی چهره‌ها به متن غنای بیشتری می‌بخشد و نشان‌دهندهٔ دقت هنرمند در ترسیم این صحنه است، چنانکه احساسات و تنش‌های درونی شخصیت‌ها را نیز منتقل می‌کند. استفاده از رنگ، نور، سایه و ترکیب‌بندی به‌طور کلی به جذابیت و عمق این اثر هنری افزوده است.

همگرایی: پیشامتن فضای سنگینی از جنگ و نزاع را مجسم می‌سازد. توصیف خشونت‌آمیز میدان نبرد (از طبل زدن که گوش جان برد/ در گاوزمین شد استخوان خرد)، اشاره به شدت جنگ دارد که در متن با سرهای بریده و سربازان زخمی به وضوح نمایش داده شده است. هنرمند از این توصیفات برای ایجاد فضایی خونین و پرتنش استفاده کرده است. پرتاب تیرها و شمشیرزنی (از گرد سیه که شد هویدا/ خورشید نهان، ستاره پیدا) در پیشامتن با متن هماهنگی دارند که این گرد و غبار حالت هرج و مرج و تاریکی جنگ را تداعی می‌کند. مبنی بر پیشامتن شکوه و شلوغی هر دو سپاه (شاخ نی و نیزه را گره بود/ بر تن ذره بود) متن، به‌خوبی آن را بازتاب می‌دهند و جمعیت زیاد افراد و تراکم آنان در میدان جنگ، نشانگرکثرت سپاهیان است. همچنین، در پیشامتن، مجنون در میان نبرد حضور پیدا کرده و از سپاهیان می‌خواهد که همدیگر را نکشند (می‌گفت که ای یلان بگویید/ کز کشتن یکدیگر چه جویید)که این بعد انسانی و احساسی در متن بازتاب یافته است.

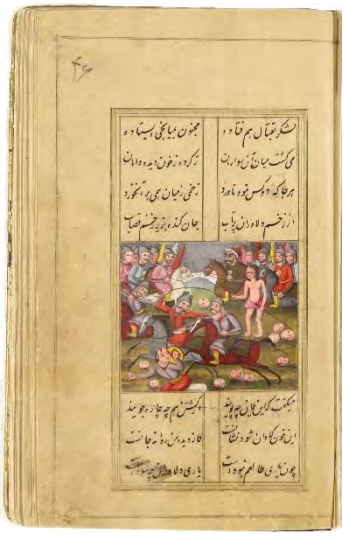
واگرایی: متن، سرهای بریده متعددی را نشان می‌دهد که فضای هولناک میدان جنگ را تشدید می‌کند. این عنصر در پیشامتن به‌صورت مستقیم اشاره نشده و تنها به مرگ و خشونت از طریق استعاره‌ها پرداخته شده است. در متن، گروهی از افراد در پس‌زمینه به‌عنوان سرباز در جنگ حضور دارند. این حضور در پیشامتن مطرح نشده و می‌تواند ابتکار هنرمند برای افزودن لایه‌ای روایی به متن باشد. پیشامتن به نقش نوفل در هدایت جنگ و تلاش او برای صلح اشاره دارد: (نوفل چو بدید کرد فریاد/ فی الحال میانجئی فرستاد) اما در تصویر، نوفل یا شخصیت مشابهی که بتوان او را شناخت، به وضوح مشاهده نمی‌شود.

۳-۷. پوست پوشیدن مجنون گه شام

هفتمین تصویرسازی این نسخه به پوشیدن پوست گوسفند توسط مجنون برای دیدن لیلی اختصاص یافته است، چنانکه در پیشامتن به این موضوع چنین اشاره شده است:

«[...] روزی گله کرده غرقه درخون — پیش گله‌بان گریست مجنون
یک شام چو گوسفند در پوست — با این گله‌ام ببر سوی دوست
باشد که ببینمش که خندان — آید بمیان گوسفندان
شایست که گوسفندوارم — در مسلخ او کشند زارم
چون گفته او شبان نیوشید — بیچاره شد و بچاره کوشید
یک شام ، تنش کشید در پوست — تا سر گله شد بگله دوست
او ناله‌کنان ز درد و تیمار — چون در گله گوسفند بیمار
میرفت و چو گوسفند بریان — خونابه چکان ز چشم گریان
چون گله بکوی یار جا کرد — همچون سگ گله ناله‌ها کرد
میگشت بگرد خیمه دوست — چون طبل فغان کشیده از پوست
میگفت بسوز سینه کای ماه — ای در رگ و پوستم تو را راه
[...] بی‌تو بدنم بنیش هر خار — افکنده هزار پوست چون مار
گفت این و ز گفت گشت خاموش — کز خیمه حکایتی کند گوش
لیلی بدرون خیمه دلتنک — در نیل غم از شب سیه رنگ
بودش ز ملازمان محرم — طفلی ز جنونیان عالم
آری برهی که لیلی آید — مجنون همه زاندیار زاید
بنهاده بد آن نگار موزون — مجنون لقبش بیاد مجنون
هر دم ببهانه‌ایش خواندی — زان نام خجسته جان فشاندی
آن شب ز نشاط نام دلدار — مجنون طلبید شوخ عیار
مجنون چوصدای یار بشنید — نام خود از آن نگار بشنید
بیخود ز درون پوست وه کرد — آن ریش درون پوست ره کرد
چون زائر کعبه گرد آن فرد — لبیک زنان طواف میکرد
و انگاه بناله شعفناک — افتاد و همی تپید بر خاک
رفتند بناله خلق چندی — دیدند فتاده گوسفندی
قصاب دوید و تیغ و ساطور — سوهان زده تاسرش کند دور
حالی که شبان شنید بشتافت — بزغاله گرگ دیده را یافت
گفتا شده گوسفند بیمار — من چاره شناسمش ز تیمار
و انگاه بخانه برد مجنون — آورد تنش ز پوست بیرون
زان گله گوسفنـــــــد بیمـــــار — شد گرگ و گرفــت راه کهسار»

(مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۵۹)



جایگاه تصویر درون نسخه

تصویر ۱۰. پوست پوشیدن مجنون گه شام (مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ۵۹)

شخصیت‌ها به گونه‌ای در متن قرار گرفته‌اند که تعادل بصری خوبی ایجاد می‌کند و این چیدمان به نوعی گفت‌وگو و تعامل بین آنان را نشان می‌دهد. پس‌زمینه با استفاده از رنگ‌های سبز و آبی، حس طبیعت را منتقل می‌کند و به تصویر عمق می‌بخشد. لیلی در حالتی نشسته و آرام به نظر می‌رسد. این حالت می‌تواند نشان‌دهندهٔ قدرت و تسلط او باشد. دست او در حال اشاره یا حرکت است که به تعامل و ارتباط بین آن‌ها اشاره دارد. لیلی در موقعیتی بالاتر نشسته است، که به نوعی نماد قدرت و مقام او در این داستان است. رنگ‌ها به طور عمده شامل طیف گرم و طبیعی است. رنگ قرمز لباس شخصیت زن و رنگ‌های ملایم‌تر در لباس فرد مقابل، تضاد جالبی ایجاد کرده که توجه بیننده را جلب می‌کند. نور طبیعی به تصویر حس زندگی و واقعیت می‌بخشد. سایه‌ها و نورپردازی نرم به جزئیات چهره‌ها و لباس‌ها عمق می‌دهد.

همگرایی: پیشامتن چندین بار اشاره دارد که مجنون خود را در پوست گوسفند پنهان می‌کند تا به گله نزدیک شود (یک شام تنش کشید در پوست/ تا سرگله شد به گله دوست) و این ماجرا به خوبی در متن بازتاب یافته است، چنانکه مجنون با سر انسان، اما بدنی در پوست گوسفند مشاهده می‌شود. پیشامتن به حضور مجنون در کنار گله‌ها اشاره دارد و تأکید دارد که او مانند یک چوپان، همواره همراه گوسفندان است (چون گله بکوی یار جا کرد/ همچون سگ گله ناله‌ها کرد)و در متن گوسفندان در کنار چادر لیلی قرار دارند. مجنون درپیشامتن همواره در حال ناله و زاری است (او ناله کنان ز درد و تیمار/ چون در گله گوسفند بیمار) در متن، حالت خمیده و صورت غمگین او این توصیف را تجسم می‌بخشد. در متن، مردی با چاقو در دست، مقابل چادر لیلی حضور دارد. این شخصیت مبنی بر پیشامتن (قصاب دوید و تیغ و ساطور/ سوهان زده تاسرش کند دور) برای تقویت صحنه اضافه شده است.

واگرایی: پیشامتن به جزئیات محیط اطراف چادر لیلی نمی‌پردازد، اما در متن چادر به همراه زینت‌آلات، لباس فاخر لیلی و حالت نشستن او بر تخت به‌دقت نمایش داده شده است. پیشامتن به ناله‌های شدید مجنون اشاره دارد (چو طبل فغان کشیده از پوست)، اما در متن این حالت ناله با شدت کمتری بازنمایی شده است. در پیشامتن، مجنون همواره در حال حرکت اطراف خیمه لیلی است، اما در متن او در وضعیتی ثابت و ایستا نشان داده شده است.

۳-۸. نامه یار بمجنون فگار

هشتمین تصویرسازی این نسخه به آوردن نامه لیلی توسط قاصد اختصاص یافته است، چنانکه در پیشامتن به این موضوع چنین اشاره شده است:

«[...] مجنون چو بخواند نامه یار — از صفحه دل گرفت طومار
زان نی که ز آب دیده اش رست — خونین قلمی بچابکی جست
بنوشت بخون دل ز خامه — بر پشت ورق جواب نامه
با دل قلمش چو یکزبان شد — خون دل از او چو رگ روان شد
گشته ز لطیفه‌های موزون — گلگونه بکر معنی آن خون
هر حرف وی از دل پر آوخ — چو غلغل عاصیان دوزخ

چون نامه نوشته شد بمیلی | شد قاصد و برد سوی لیلی
افزود صنم ز نامه دوست | چون نافه ناگشوده صد پوست
وان نامه همچو آتشین باغ | بگشود چوداغ بندی از داغ»

(مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۷۳)

جایگاه تصویر درون نسخه

تصویر ۱۱. نامه یار بمجنون فگار (مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۷۲)

شخصیت‌ها نسبتاً در مرکز قرار دارند و به خوبی توجه بیننده را جلب می‌کنند. وجود شتر در سمت چپ به توازن تصویر کمک می‌کند. خطوط افقی و عمودی در پس‌زمینه به چشم کمک می‌کند که به آرامی به سمت شخصیت‌ها حرکت کند. دو شخصیت اصلی در حال گفتگو هستند. شتر به عنوان یک عنصر حیاتی در فرهنگ و زندگی روزمره عرب، نشان‌دهندهٔ سفر و حرکت است. رنگ‌های استفاده شده در تصویر عمدتاً شامل رنگ‌های ملایم و طبیعی است. سبزها و قهوه‌ای‌ها در پس‌زمینه به خوبی حس طبیعت را منتقل می‌کنند. لباس شخصیت‌ها با رنگ‌های گرم (صورتی و قرمز) به تصویر زندگی و احساسات عاطفی بیشتری می‌بخشد. لباس‌های رنگارنگ و متنوع، هویت فرهنگی و اجتماعی شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. رنگ‌های گرم و شاداب می‌تواند به احساس شادی و زندگی اشاره کند. تضاد بین رنگ لباس و رنگ‌های طبیعی پس‌زمینه، قاصد را از محیط اطراف متمایز می‌کند. به نظر می‌رسد که نور به طور ملایم از سمت چپ تصویر می‌تابد که سایه‌ها و برجستگی‌هایی را بر روی شخصیت‌ها و عناصر دیگر ایجاد کرده است.

همگرایی: تصویر دو شخصیت اصلی را نشان می‌دهد: قاصد در حال بیان موضوعی و مجنون که اندوهناک تمرکز بر نوشتن است در پشت نامه لیلی است (مجنون چو بخواند نامه یار/ از صفحه دل گرفت طومار/ بنوشت بخون دل ز خامه/ بر پشت ورق جواب نامه) متن با توجه به پیشامتن، حالتی از عمیق‌ترین احساسات عاشقانه و غم مجنون در زمان نوشتن نامه را به‌خوبی بازتاب می‌دهد. در پیشامتن، از «خون دل» به‌عنوان مرکب مجنون یاد شده است (خون دل از او چو رگ روان شد) در متن نیز مرکب‌دان در کنار مجنون می‌تواند به این مرکب نمادین اشاره داشته باشد.

واگرایی: شتری با بار در کنار قاصد حضور دارد. این عنصر در پیشامتن ذکر نشده و احتمالاً به عنوان یک عنصر هنری اضافه شده است تا به فضای بیابانی و سفر اشاره کند. فردی که در کنار مجنون نشسته است، لباس فاخر و شاد به تن دارد. این توصیف درپیشامتن نیامده است و ممکن است برای تمایز اجتماعی میان مجنون و دیگران یا برای نشان دادن قاصد لیلی ترسین شده باشد. در پیشامتن، باز کردن نامه لیلی و تأثیر آن بر مجنون به‌وضوح توصیف شده است. همچنین محل ملاقات و ویژگی‌های محیطی موضوعی است که به واسطه نگاه و سبک هنرمند در متن بروز یافته است.

۳-۹. سرزنش کردن مجنون را خال

نهمین تصویرسازی این نسخه به سرزنش مجنون توسط سلیم عامری مجنون اختصاص یافته است، چنانکه در پیشامتن به این موضوع چنین اشاره شده است:

«کز تب‌زدگان حال مجنون / یک سوخته بود خال مجنون
[...] یکروز روانه شد بدستور / بر پرسش آن غریب رنجور
تا یافت بچشم اشکبارش / چون کوه میانه غبارش
از بیم درندگان که ره بست / از دور سلام کرد و بنشست
مجنون چوبخال دیده واکرد / چون مردمکش بدیده جا کرد
آویخته شد چوموئی از خال / آن جانوران چو خط بدنبال
گفتا چه پیام یار داری / کو نامه که از نگار داری
آن مه که بهیچ از او نیم شاد / هیچ از من خسته میکند یاد
دلسوزی او سلیم چون دید / گریان برخش چو شمع خندید [...]»

(مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۷۶)

جایگاه تصویر درون نسخه

تصویر ۱۲. سرزنش کردن مجنون را خال (مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۷۶)

تصویر شامل دو شخصیت اصلی است که در مرکز صحنه قرار دارند. این دو نفر در تعامل با یکدیگر هستند و حیوانات مختلف در اطرافشان قرار دارند. تعادل بین شخصیت‌ها و حیوانات در تصویر برقرار است. شخصیت‌ها در سمت چپ و راست با حیوانات احاطه شده‌اند که حس حرکت و زندگی را به تصویر می‌بخشد. چهره‌های شخصیت‌ها بیانگر احساسات و تعاملات آن‌هاست. این احساسات به بیننده اجازه می‌دهد تا با تصویر ارتباط برقرار کند. نحوهٔ نشستن و ایستادن شخصیت‌ها، حرکات دست‌ها و بدن آنان نشان‌دهندهٔ تعامل و ارتباط نزدیک است. رنگ‌ها زنده و متنوع هستند. لباس سلیم عامری به رنگ روشن و شاداب (صورتی و آبی) است که توجه مخاطب را جلب می‌کند. تضاد بین رنگ‌های لباس و رنگ‌های طبیعی پس‌زمینه (سبز و آبی) به وضوح شخصیت‌ها کمک کرده و آنان را از پس‌زمینه متمایز می‌کند. نور به صورت نرم و طبیعی تابیده شده که باعث ایجاد سایه‌های ملایم در اطراف شخصیت‌ها و حیوانات می‌شود. سایه‌ها به عمق تصویر افزوده و حس سه‌بعدی بودن را تقویت می‌کنند.

همگرایی: متن مردی را نشان می‌دهد که سلیم عامری است، کسی که در پیشامتن به او اشاره شده است. از این‌رو، ارتباط مستقیماً در متن لحاظ شده و حالت گفتمانی میان دو شخصیت قابل مشاهده است. در پیشامتن، سلیم با مجنون با دلسوزی رفتار می‌کند. این عنصر در تصویر، در چهره و حالت با دستان سلیم تجسم یافته است. در پیشامتن به حضور مجنون در طبیعت و همنشینی با جانوران اشاره شده است (از بیم درندگان که ره بست/ از دور سلام کرد و بنشست/ مجنون چوبخال دیده واکرد/ چون مردمکش بدیده جا کرد/ آویخته شد چوموئی از خال/ آن جانوران چو خط بدنبال) و حضور او در کنار حیوانات در متن و توجه آنان به سلیم، به همین دلیل است.

واگرایی: متن، حیواناتی مانند خرگوش، پلنگ، سگ، آهو و لاک‌پشت را نشان می‌دهد که کاملاً نمادین هستند و در پیشامتن اشاره‌ای به آن‌ها نشده است. این حیوانات ممکن است به حالت آرامش و همنشینی مجنون با طبیعت اشاره داشته باشد. متن فضایی سبز و دلپذیر را نشان می‌دهد، درحالی‌که پیشامتن بیشتر بر محیط دشوار و چالش‌های مجنون تأکید دارد. پیشامتن به‌صراحت به حال مجنون و حال پریشان او اشاره دارد، اما در متن آشکارا بازتاب نیافته است. همچنین، حالات روحی حاصل از گفتوگوهای مهمی که در پیشامتن میان مجنون و سلیم مطرح می‌شود در متن چندان بازتابی نیافته است.

۳-۱۰. مردن ابن‌سلام اندر بر

دهمین و آخرین تصویرسازی این نسخه به مردن ابن‌سلام (همسر لیلی) اختصاص یافته است، چنانکه در پیشامتن به این موضوع چنین اشاره شده است:

«چون ابن‌سلام را بلیلی — هر لحظه زیاده گشت میلی
چون مرغ بصد زبان سخن گفت — زان غنچه یکی جواب نشنفت
[...] میدید که آن نگار مهوش — از دیدن او شود مشوش
دانست که پیش آن شمایل — مجنون رمیده است حایل
[...] برداشت ره هلاک مجنون — بر تیغ کمر، چو دور گردون
[...] راند ابن‌سلام تیغ چون برق — تا چون شفقش بخون کند غرق
زانسو چو درندگانش دیدند — گرد آمده از همش دریدند
هر پاره از او چو میش قصاب — از چنگ درنده‌ای بقلاب
چون قافله آن گروه برداشت — از بادیه راه کوه برداشت
آنانکه بهر کنار بودند — با ابن‌سلام یار بودند
چون آن گل پاره پاره دیدند — چون غنچه بر او کفن کشیدند
چون گل همه سینه چاک کردند — در بادیه اش بخاک کردند

(مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۸۲)

جایگاه تصویر درون نسخه

تصویر ۱۲. سرزنش کردن مجنون را خال (مکتبی شیرازی، ۱۲۳۲، ص۸۲)

تصویر شامل دو شخصیت اصلی است که در مرکز صحنه قرار دارند. ابن‌سلام به سمت مجنون در حال یورش است و این تعامل، احساس داستانی را منتقل می‌کند. تعادل مطلوبی بین شخصیت‌ها و حیوانات وجود دارد. مجنون با حالتی آرام و در میان حیوانات قرار دارد. رنگ‌ها زنده و متنوع هستند. لباس ابن‌سلام با رنگ‌های تیره و روشن ترکیب شده که توجه بیننده را جلب می‌کند. تضاد بین رنگ‌های لباس ابن‌سلام و پس‌زمینه (سبز و آبی) به وضوح شخصیت. نور به صورت نرم و طبیعی به تصویر تابیده شده و باعث ایجاد سایه‌های ملایم در اطراف شخصیت‌ها و حیوانات می‌شود. سایه‌ها به عمق تصویر افزوده و حس سه‌بعدی بودن را تقویت می‌کنند.

همگرایی: در متن، مردی مسلح با شمشیر مشاهده می‌شود که به سمت مجنون حمله‌ور است (راند ابن‌سلام تیغ چون برق/ تا چون شفقش بخون کند غرق). فضای باز و طبیعت در تصویر، تطابقی ضمنی با پیشامتن دارد، چرا که پیشامتن به زیست مجنون در بادیه اشاره دارد (چون قافله آن گروه برداشت/ از بادیه راه کوه برداشت). مجنون در متن با چهره‌ای آرام و در حالتی نشسته ترسیم شده که با توصیفات غیرمستقیم پیشامتن از حال و هوای مجنون هماهنگی دارد.

واگرایی: در متن، حیوانات مختلفی مانند شیر، خرگوش و سگ دیده می‌شوند که در پیشامتن صرفا به صورت کلی به آنان اشاره داشته است (زانسو چو درندگانش دیدند/ گرد آمده از همش دریدند). در این بین، پوشش نظامی و ابزارش، بازتاب مشهودی از هنجارهای حاکم بر دورهٔ قاجار است.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بررسی پیوند متن با پیشامتن در نسخهٔ خطی لیلی و مجنون مکتبی شیرازی ۱۲۳۲ق با استفاده از نقد تکوینی انجام شد. یافته‌های به‌دست‌آمده نشان‌دهندهٔ پیچیدگی‌ها و جنبه‌های چندلایه‌ای تعامل متن با پیشامتن در این نسخه است. هنرمند ناشناس این نسخه، به اصول هنری رایج دورهٔ قاجار پایبند بوده، اما در بسیاری از موارد نتوانسته به بازتاب کامل پیشامتن وفادار بماند. برای نمونه، اگرچه مضمون اصلی داستان بر عشق معنوی و شوریده‌حالی عاشقانه متمرکز است، حالات روحی و فیزیکی شخصیت‌ها در تصاویر به‌صورت محدود و گاه اغراق‌آمیز به تصویر کشیده شده‌اند. این عدم انطباق در ترسیم حالات مجنون، نظیر جنون و زاری او در بیابان، به‌وضوح مشهود است. از سوی دیگر، محیط‌های طبیعی و معماری، هرچند به‌صورت تزئینی و زیبا خلق شده‌اند، بیشتر از دیدگاه هنری و زیبایی‌شناختی پیروی کرده و کمتر بازتاب دقیق توصیفات پیشامتن هستند. یکی دیگر از ویژگی‌های برجستهٔ این نسخه، هماهنگی نسبی در انتخاب رنگ‌ها و سبک طراحی است. تصویرسار ناشناس از هویت رنگی واحدی بهره برده که متناسب با سبک نقاشی دورهٔ قاجار بوده و در بسیاری از تصاویر، رنگ‌های روشن و زنده مانند آبی لاجوردی، قرمز و طلایی به‌کار رفته است. این رنگ‌ها، ضمن ایجاد وحدت بصری، تأثیر روان‌شناختی و احساسی خاصی نیز بر مخاطب می‌گذارند. بازتاب هنجارهای فرهنگی و اجتماعی در تصاویر این نسخه قابل‌تأمل است. درحالی‌که پیشامتن بر عشق پاک و معنوی تأکید دارد، متن تأثیرات ارزش‌های اخلاقی و عرفانی جامعهٔ دورهٔ قاجار را نشان می‌دهد. نقد تکوینی به عنوان چارچوب تحلیلی این پژوهش، بر شناسایی پیشامتن‌ها و فرآیندهای خلاقانه مؤلف و تصویرساز تمرکز داشت. بررسی این نسخه نشان داد که تصویرسازی‌ها، حاصل ترکیبی از الهامات پیشامتن و برداشت‌های شخصی هنرمند هستند. تغییرات و حذف و اضافه‌هایی که در متن مشاهده می‌شود، بازتاب‌دهندهٔ تخیل تصویرگر و همچنین محدودیت‌های تکنیکی او بوده‌اند. متن‌های تولیدی نه‌تنها به خوانش بصری پیشامتن کمک می‌کنند، بلکه به‌طور هم‌زمان نشان‌دهندهٔ دیدگاه خاص هنرمند به نمایندگی جامعه نسبت به موضوع عشق و فراق است و تصویرسازی‌ها به‌خوبی هنجارهای اجتماعی و ارزش‌های فرهنگی دورهٔ قاجار را بازتاب می‌دهند. درون‌مایه‌های تصویرسازی‌های این نسخه عمدتاً حول مفاهیمی همچون عشق عرفانی، فراق و شوریدگی عاشقانه می‌چرخد. هرچند متن مفاهیمی همچون جنون و بی‌قراری مجنون در بیابان، لحظات ملاقات لیلی و مجنون، و تجلی عشق درونی را به نمایش می‌گذارند، این مفاهیم گاه با اغراق در حالات روحی یا جنبه‌های زیبایی‌شناختی جایگزین توصیفات دقیق پیشامتن شده‌اند. به‌ویژه حالت‌های احساسی چهره‌ها و محیط‌های طبیعی بیشتر به‌صورت تزئینی و در راستای خلق تأثیر بصری بر مخاطب طراحی شده‌اند تا اینکه کاملاً به پیشامتن وفادار باشند. درمجموع، تصویرسازی‌های این نسخه ضمن قرارگیری در حالت مکملی پیشامتن، بازتاب‌دهندهٔ هنجارها به مثابهٔ پیرامتن و در عین حال نشان‌دهندهٔ محدودیت‌ها و خلاقیت‌های هنرمند در بازآفرینی مفاهیم عاشقانه و عرفانی است.

پی‌نوشت:

[۱] اصل و ریشهٔ این داستان به اعراب تعلق دارد و قدمت آن به اواخر سدهٔ نخست هجری یا اوایل سدهٔ دوم هجری، یعنی دههٔ پایانی حکومت امویان، مربوط باشد (کراچکوفسکی، ۱۳۷۳، ص۲۴؛ ستودیان، ۱۳۸۷، ص۱۱۲).

[۲] عناوین ذکر شده برای هر تصویر، مبنی بر عبارت نوشتاریِ درون کتیبهٔ آغازین هر داستان است.

کتاب‌نامه:

- آفرین، فریده. (۱۳۹۶). «خوانش نوفرمالیستی از نگاره دیدار لیلی و مجنون هفت اورنگ ابراهیم میرزا». *الهیات هنر*. (شماره ۱۱)، صص ۱۶۲-۱۹۵.
- اختیاری، زهرا. (۱۳۸۹). «لیلی و مجنون قاسمی گنابادی و مقایسه با لیلی و مجنون‌های برجسته سده نهم». *جستارهای نوین ادبی*. (شماره ۱۷۱)، صص ۱۶۹-۲۰۳.
- برات‌طرقی، مرجان ؛ محمد زاده، مهدی. (۱۴۰۲). « شناسایی و تحلیل وضعیت‌های نمایشی موجود در نگاره‌های لیلی و مجنون از خمسه طهماسبی (براساس سی و شش وضعیت نمایشی مطرح در آرای ژرژ پولتی)». *رهپویه هنرهای تجسمی*. (شماره ۳)، صص ۴۹-۵۸.

- بنی‌اسدی، محمدعلی. (۱۳۹۸). «پژوهشی پیرامون زبان و بیان تصویری چند نسخه مصور منظومه لیلی و مجنون». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر.
- بهپور، علی‌اکبر. (۱۳۹۲). «بررسی شخصیت‌پردازی در خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. یزد: دانشگاه آزاد اسلامی.
- باغبان ماهر، سجاد. (۱۳۸۷). «نقد تکوینی یکی از آثار نگارگری معاصر ایران». *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*. (شماره ۷)، صص ۱۳۶-۱۵۱.
- پورمند، فریماه. (۱۳۹۳). «تحلیل و بررسی رابطه متن و تصویر در سه منظومه خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت‌پیکر خمسه نظامی)». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. سمنان: دانشکده هنر.
- جوانمرد، زهره. (۱۳۹۹). «بازشناسی فیگور انسان از منظر جامعه‌شناسی بوردیو در نگاره‌های منظومه لیلی و مجنون در موزه ارمیتاژ». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه الزهرا(س).
- چاوشی، فاطمه. (۱۳۹۵). «مقایسه تطبیقی پوشش‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون بر اساس منظومه‌های نظامی و آثار نگارگری مرتبط». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. یزد: دانشگاه علم و هنر.
- رجبی، زینب؛ حسنوند، محمدکاظم. (۱۴۰۱). «ترجمان بصری استعارهٔ نی در نگاره‌های لیلی و مجنون». *هنرهای صناعی ایران*. (شماره ۱)، صص ۵-۱۸.
- رضائی، ساره. (۱۳۹۷). «تحلیل تطبیقی نقش اسطوره‌ای لیلی در آثار نظامی و جامی و بازنمود آن در نقاشی ایرانی». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. مشهد: موسسه آموزش عالی فردوس.
- زلفعلی پورفر، طاهره. (۱۴۰۰). مفهوم صورت و معنا در نگاره‌های لیلی و مجنون در پیوند با ادبیات ایران (موردمطالعه: نگاره‌های لیلی و مجنون از قرن ۶ تا ۱۰ قمری». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. مازندران: دانشگاه مازندران.
- سیف، هاجر. (۱۴۰۱). مطالعه تطبیقی رنگ در نگاره‌های لیلی و مجنون (مطالعه موردی، نسخه خمسه نظامی محفوظ در کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران و هفت‌اورنگ جامی گالری فریر از دو مکتب هرات و تبریز». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه علم و فرهنگ.
- سادات مشیری، روناک. (۱۳۸۸). «بررسی سمبلیک و تصویری ثنویت (نگاره‌ها) لیلی و مجنون، رومئو و ژولیت، آنتونی و کلئوپاترا و خسرو و شیرین». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه هنر.
- ستودیان، مهدی.(۱۳۸۷). «ریشه‌یابی داستان لیلی و مجنون». *ادبیات فارسی*. (شماره ۱۸)، صص ۹۵-۱۱۹.
- شاهقلیان قهفرخی، عاطفه. (۱۴۰۳). «جلوه‌های معنوی نور و رنگ در نگاره‌های لیلی و مجنون هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا و خمسه تهماسبی از دیدگاه نجم‌الدین رازی». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. اصفهان: موسسه آموزش عالی سپهر.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۳). *تاریخ ادبیات ایران*. تهران: فردوسی.
- طاهر، زهره؛ فرخ‌فر، فرزانه؛ فدوی، صبا. (۱۴۰۲). «بازتاب باورهای دینی و فرهنگی عصر صفوی در نمادپردازی نگاره‌های نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا (با تاکید بر دو داستان یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون)». *نگره*. (شماره ۶۷)، صص ۸۷ -۱۰۲.
- ناصری‌مهر، علی‌اصغر. (۱۴۰۱). *شاهکارهای هنری آستان قدس رضوی: نسخه‌های نفیس کتب ادبی*. مشهد: آستان قدس رضوی.
- فرهنگ، آیدا. (۱۴۰۰). «مطالعهٔ تطبیقی تصویر زن در نگاره‌های خسرو و شیرین، بیژن و منیژه، لیلی و مجنون در دورهٔ صفوی». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. اصفهان: دانشگاه هنر.
- کاظمی، مریم. (۱۳۹۷). «پژوهش تحلیلی بر نگاره‌های منتخب از نسخه خمسه نظامی با تأکید بر دو داستان از منظومه لیلی و مجنون». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر.
- کورایم، ستاره. (۱۴۰۱). «نگاهی بر نگاره‌های لیلی و مجنون خمسه نظامی از سده پنجم تا سده دهم هجری». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.
- کراچکوفسکی، ایگناتی. (۱۳۷۳) *لیلی و مجنون*. ترجمه کامل احمدنژاد. تهران: زوار.
- گرگانی فیروزجائی، زهرا. (۱۳۹۸). «مطالعهٔ میزان همگامی متن و نگاره در نسخ لیلی و مجنون مکاتب سدهٔ هشتم تا یازدهم ه.ق در ایران». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه سوره.
- گودرزی، سمانه. (۱۳۹۴). «بررسی سیر تحول تصویرسازی مثنوی لیلی و مجنون نظامی در هنر نگارگری از ابتدای سده هشتم تا پایان سده دهم هجری قمری (با تأکید بر نسخه‌های موجود از نگارگری مکتب هرات)». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه پیام نور.
- فهیمی‌فر، علی‌اصغر؛ مهرنگار، منصور؛ شریف، حبیبه. (۱۳۹۲). «بررسی روان شناختی رنگ جامهٔ مجنون (نگاره‌های لیلی و مجنون خمسهٔ نظامی محفوظ در گنجینهٔ موزه ارمیتاژ)». *کتاب ماه هنر*. (شماره ۱۷۹)، صص ۷۸-۸۵ .

- قاضی‌زاده، خشایار؛ حاصلی، پرویز. (۱۳۹۸). «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه تهماسبی». *نگره*. (شماره ۵۰)، صص ۷۷-۹۰.
- نظامی محفوظ در گنجینهٔ موزه ارمیتاژ) با تأکید بر رنگ آبی». *کتاب ماه هنر*. (شماره ۱۷۹)، صص ۷۸-۸۵ .
- نخجیری، هدی.(۱۳۹۴). «نقد تکوینی نقاشی معاصر ایرانی». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه پیام نور.
- نظمی تبریزی، علی.(۱۳۸۶). *دویست سخنور تذکره الشعرای منظوم و منثور*.تبریز: یاران.
- نوایی، عبدالحسین. (۱۳۲۴). «شعرای گمنام: مکتبی شیرازی». *یادگار*. (شماره ۱۵)، صص ۵۳-۵۸.
- نامی، میترا. (۱۳۹۸). «پژوهشی پیرامون زبان و بیان تصویری چند نسخه مصور منظومه لیلی و مجنون». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۳). *نقد تکوینی در هنر و ادبیات*. تهران: علمی و فرهنگی.
- متفکرآزاد، مریم؛ نامورمطلق، بهمن؛ سلیم‌پور، روح‌الله. (۱۴۰۱). «بررسی مفاهیم به‌کاررفته در نگارهٔ مکتب‌خانهٔ لیلی و مجنون با رویکرد اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران». *هنرهای صناعی اسلامی*. (شماره ۹)، صص ۱۳۱-۱۴۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی