

خوانش آیکونولوژیک «مجنون» در نگاره‌های دوران صفویه

الهام اعتمادی*

استادیار گروه هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۳/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۶/۳)

چکیده

یکی از رویکردهایی که برای بررسی محتوای متون تصویری غالباً غربی سودمند است، رویکرد آیکونولوژی (= شمایل‌شناسی) است. با در نظر گرفتن پاره‌ای از ویژگی‌های خاص نگارگری ایرانی، این رویکرد برای مطالعه برخی نگاره‌های ایرانی نیز مناسب است. از نگاره‌های مربوط به داستان عاشقانه لیلی و مجنون، اثر منظوم نظامی گنجوی (۱۲۱۱-۱۱۴۱ م. / ۶۰۸-۵۳۵ ه. ق.)، می‌توان به عنوان متون تصویری ای یاد کرد که رویکرد آیکونولوژی برای بررسی آنها، بدون هیچ پیش شرطی، نتیجه بخش است. در این راستا، تمرکز مقاله پیش‌رو بر خوانش آیکونولوژیک انعکاس تصویری «مجنون» در نگاره‌هایی از دوران صفویه (۱۷۳۶-۱۵۰۱ م. / ۱۱۴۸-۹۰۷ ه. ق.) است که وی را پس از ترک قبیله خود به تصویر کشیده‌اند. هدف از این پژوهش، مطالعه بازتاب ارزش‌های نمادین در نگاره‌ها و شرح فرهنگی و اجتماعی آنها می‌باشد، که به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه، منجر به تولید ویژگی‌های بصری شخصیت مجنون در نگاره‌های مورد نظر گردیده است. نتیجه آن که نوع پوشش مجنون در نگاره‌های مورد نظر، نشان از عدم وابستگی او به هرگونه سامانه و یا جایگاه اجتماعی شناخته‌شده در دوران صفویه دارد. از این رو در این مقاله، پس از معرفی اجمالی رویکرد آیکونولوژی، با استفاده از سه لایه‌ی درک معنا در این رویکرد به بررسی و مطالعه انعکاس تصویری مجنون در نگاره‌های دوران صفویه پرداخته می‌شود.

واژه‌های کلیدی

آیکونولوژی، پانوفسکی، صفویه، مجنون، لباس.

مقدمه

پرسش پاسخ داده می‌شود که پوشش مجنون چگونه می‌تواند بازتاب‌دهنده بخشی از شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه صفوی باشد؟ برای پاسخ به سؤال مطرح شده، ارزش‌های نمادین جامعه صفویه که با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی آن دوران شکل گرفته و به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه توسط نگارگران در بازتاب تصویری شخصیت مجنون انعکاس داده شده است مورد بررسی قرار می‌گیرد. به بیانی دیگر، تلاش بر آن است که به شرح دلایلی پرداخته شود که منجر به مصور نمودن مجنون در این نگاره‌ها بدون سرپوش، با بالاتنه‌ای برهنه و شلوار کوتاه آبی رنگ گردیده است. با توجه به ماهیت این پژوهش، در این مقاله از رهیافت‌های کیفی بهره‌برداری شده است که بر اساس روش تحلیل بنیادی- نظری، گزاره‌های ارائه شده در آن شکل و توسعه یافته‌اند. همچنین، بر اساس ماهیت و روش، این پژوهش تاریخی، توصیفی-تحلیلی است، که به این منظور گردآوری اطلاعات مورد نیاز نیز با استفاده از ابزارهای گردآوری منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی، مانند کتاب، مقاله و اسناد، صورت گرفته است. شایان ذکر است نگاره‌های مورد مطالعه در این پژوهش نیز پس از شناسایی، بر اساس اهداف تحقیق به روش غیر احتمالی انتخاب و گردآوری شده‌اند.

برای انسجام بحث و همچنین دست‌یابی به اهداف این مقاله، مباحث مورد نظر در سه بخش رویکرد نظری، معرفی متون مطالعاتی و خوانش آیکونولوژیک متون تصویری ارائه می‌گردد. در بخش رویکرد نظری، به صورت بسیار خلاصه به شرح رویکرد آیکونولوژی پرداخته خواهد شد. سپس در بخش معرفی متون مطالعاتی، پس از ذکر شرایط لازم برای بررسی نگاره‌های ایرانی از زاویه رویکرد آیکونولوژی، نگاره‌های مورد مطالعه در این پژوهش معرفی می‌گردند. در بخش سوم، با ارجاع به نقش کلیدی مجنون، خوانشی آیکونولوژیک از وی در نگاره‌هایی که او را در بیابان و در میان حیوانات به تصویر کشیده‌اند، ارائه خواهد شد.

توجه پژوهشگران معاصر به محتوای نگاره‌های ایرانی طی سال‌های گذشته، منجر به ایجاد نگاهی عمیق‌تر به اهمیت بررسی محتوای آنها گردیده است؛ اما با توجه به غالب پژوهش‌هایی که تنها با تمرکز بر ظاهر بصری نگاره‌های ایرانی شکل گرفته‌اند، مطالعه محتوای آنها همچنان موضوعی حاشیه‌ای محسوب می‌گردد. از این رو تمرکز بر محتوای نگاره‌های ایرانی، امری درخور توجه به نظر می‌رسد. یکی از رویکردهایی که با هدف بررسی محتوای متون تصویری در دهه‌های اخیر مورد توجه پژوهشگران، به خصوص در زمینه هنر اروپایی، قرار گرفته، رویکرد آیکونولوژی^۱ است.^۲ از نظر تاریخی، بسط و گسترش این رویکرد به عنوان سامانه‌ی نقد منسجم، به دهه‌های اولیه قرن بیستم میلادی / چهاردهم هجری قمری و فعالیت‌هایی برمی‌گردد که طی آن سال‌ها در مؤسسه واربورگ^۳ در شهر هامبورگ صورت می‌گرفت. نظریات اروین پانوفسکی^۴ (۱۹۶۸-۱۸۹۲ م. / ۱۳۸۷-۱۳۰۹ ق.) از اعضای این مؤسسه، در شکل‌گیری، گسترش و انسجام بخشی به رویکرد آیکونولوژی در قالب مدرن آن نقش بسزایی ایفا کرد. وی نظریاتش در حوزه هنر را با مطرح کردن سطوح مختلف درک از یک اثر هنری و متعاقباً معنا در آن توسعه داد (Summer, 1995, 17).

در این پژوهش، با استفاده از رویکرد آیکونولوژی، به بررسی انعکاس تصویری شخصیت «مجنون»^۵ در نگاره‌های مربوط به داستان عاشقانه لیلی و مجنون، اثر منظوم نظامی گنجوی (۱۲۱۱-۱۱۴۱ م. / ۶۰۸-۵۳۵ ق.)، پرداخته می‌شود. جهت انسجام بحث، نگاره‌هایی از این داستان بررسی می‌شوند که در آنها مجنون بعد از ترک قبیله و دیار خود در بیابان به تصویر کشید شده است؛ همچنین، بازه زمانی مورد تمرکز تنها بر نگاره‌هایی خواهد بود که در دوران حکومت صفویان (۱۷۳۶-۱۵۰۱ م. / ۱۱۴۸-۹۰۷ ق.) خلق شده‌اند. در این تحلیل، پس از شناسایی ویژگی‌های بصری که منجر به شناخت مجنون در نگاره‌های مورد نظر می‌گردد، به این

۱. رویکرد نظری

متعدد با هدف شناسایی خصوصیات و معانی قراردادی منسوب به آن صورت می‌گیرد (Adams, 2010, 44). از نظر پانوفسکی، در مواجهه با محتوای یک اثر، درک معنای یک آیکون در سه مرحله پیش‌آیکونوگرافی (مرحله توصیفی)، آیکونوگرافی (مرحله تشخیصی) و آیکونولوژی (مرحله تفسیری) اتفاق می‌افتد. به صورت اجمالی، مرحله پیش‌آیکونوگرافی را می‌توان محدود به توصیف ظاهر بصری آیکون (های) مورد نظر دانست. در مرحله دوم، «عموماً»^۶ با اتکا و ارجاع به منابع بصری و مکتوب باقی‌مانده از دورانی که اثر مورد نظر در آن خلق شده است، شناسایی و تشخیص معنای منسوب به آیکون (های) مورد نظر اتفاق می‌افتد. در مرحله سوم، با توجه به

در رویکرد آیکونولوژی، واحد تولید معنا را «آیکون» می‌نامند؛ در متون تصویری، یک آیکون متشکل از یک جزء یا اجزایی از تصویر است که با ارجاع به شرایط فرهنگی و اجتماعی زمان مورد نظر و به منظور انتقال یک مفهوم، تم و یا یادآوری یک فرد، شیء، داستان و... خلق شده است. استمرار در استفاده از این جزء یا اجزای مصور شده در طول تاریخ، با حفظ معنای اولیه آن، منجر به ایجاد سنتی تصویری و در نهایت شکل‌گیری یک آیکون می‌گردد. در نتیجه، همواره معنایی عینی و از پیش شکل گرفته در خارج از متن تصویری به آیکون ترسیم شده در درون متن منسوب می‌گردد. از این رو، استفاده مجدد و آگاهانه از یک آیکون در متون تصویری

نخست، این نگاره‌ها به داستان شناخته شده لیلی و مجنون ارجاع دارند، و متن خمسه نظامی به عنوان منبع اولیه الهام در این نگاره‌ها در دسترس است؛ دوم، نگاره‌های متعددی از این داستان عاشقانه در طول تاریخ هنر ایران،^۶ به طور کلی، و دوران صفویه، به طور خاص، خلق شده است که در نتیجه دسترسی به منابع تصویری این داستان را امکان پذیر می‌سازد؛ سوم، اطلاعات موجود و قابل دسترس از طریق سفرنامه‌های مختلف و پژوهش‌های صورت گرفته در مورد جایگاه و شرایط اجتماعی و فرهنگی افراد^۷ در دوران صفویه، به پژوهشگر امکان تفسیر گسترده‌تری از این نگاره‌ها را می‌دهد. افزون بر این، با توجه به جایگاه مجنون به عنوان شخصیت کلیدی در این داستان، به طوری که حتی شخصیت لیلی نیز به واسطه وی در طول داستان شکل می‌گیرد، این پژوهش، تنها به بررسی نقش مجنون در نگاره‌های مورد نظر می‌پردازد. با توجه به تکرار مستمر شخصیت مجنون در این نگاره‌ها و شکل‌گیری حافظه جمعی در مورد ویژگی‌های بصری وی، انتخاب مجنون به عنوان آیکون مورد تمرکز در این پژوهش، دور از اشکال خواهد بود. لازم به ذکر است که جهت انسجام هر چه بیشتر تنها نگاره‌هایی مورد بررسی قرار می‌گیرد که مجنون را بعد از ترک قبیله و دیار خود به همراه حیوانات در بیابان به تصویر کشیده‌اند. از این رو، نگاره‌های مربوط به تصاویر ۱، ۲، ۳، ۴ و ۵ که بر اساس اهداف این تحقیق به روش غیراحتمالی گردآوری شده‌اند، به عنوان متون تصویری مورد تمرکز در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۳. خوانش آیکونولوژیک متون تصویری

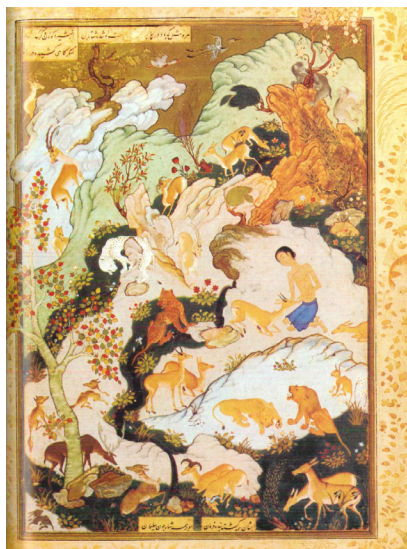
در ادامه به مطالعه مجنون در تصاویر ۱، ۲، ۳، ۴ و ۵ به عنوان آیکون مورد بحث در این پژوهش با توجه به سه مرحله قید شده،

اطلاعات به دست آمده از مراحل قبل، و نظر به شرایط فرهنگی و اجتماعی زمینه تولید اثر، «ارزش‌های نمادین» جامعه‌ای که سبب شکل‌گیری قراردادهای تصویری آیکون (ها) در آن گردیده است، تفسیر می‌گردد.^۸ در حالی که سه مرحله قید شده، لایه‌های بالقوه معنا در یک اثر را توضیح می‌دهند، اما دلالتی ضروری بر فرایند «واقعی» ذهن در درک معنا از یک متن تصویری ندارند، بلکه شرحی نظری برای توصیف فرایند درک و تشخیص و تفسیر در مواجهه با متون بصری هستند.

۲. معرفی متون مطالعاتی

نظر به این‌که این رویکرد بر پایه فرهنگ و تاریخ هنر اروپایی شکل و بسط یافته، بی‌شک تعمیم آن به تمامی نگاره‌های ایرانی، بدون در نظر گرفتن هیچ پیش‌فرضی، خالی از اشکال نخواهد بود. به عنوان مثال، با توجه به فرهنگ غالب شفاهی در ایران، بررسی محتوای برخی از نگاره‌های ایرانی با استفاده از روش آیکونولوژی، به طور جامع امکان‌پذیر نیست؛ رسیدن به نتیجه‌ای مطلوب با استفاده از این روش، وابسته به شناسایی موضوع ترسیم شده در نگاره (های) مورد نظر به واسطه متون نوشتاری و تصویری موجود و تفسیر آن (ها)، نیازمند وجود اطلاعاتی درباره شرایط فرهنگی و اجتماعی از زمینه تولید است (اعتمادی، ۱۳۹۶، ۵۷-۵۸). از این رو، برای بررسی محتوای نگاره‌های ایرانی با استفاده از رویکرد آیکونولوژی، انتخاب متن تصویری مناسب به منظور دست‌یابی به نتیجه‌ای قابل قبول ضروری است.

بنابر آنچه گفته شد، نگاره‌های مربوط به داستان عاشقانه لیلی و مجنون که در دوران صفویه خلق شده‌اند، موضوع این پژوهش می‌باشند. انتخاب این نگاره‌ها را به سه دلیل می‌توان نمونه مناسبی برای بررسی با استفاده از رویکرد آیکونولوژی دانست:



تصویر ۳- آقا میرک، مجنون در بیابان، نگاره ای از خمسه تهماسبی، تبریز، ۱۵۴۳/۱۵۴۴م/۹۴۶-۹۵۰ ق.، آب و رنگ روی کاغذ، کتابخانه بریتانیا، انگلیس. ماخذ: (پاکباز، ۱۳۸۰، ۱۰۶)



تصویر ۲- نامعلوم، داستان مجنون، ۱۵۲۰م/۹۲۷ ق.، روضه الانوار، موزه کاخ گلستان، ایران.



تصویر ۱- نامعلوم، لیلی و مجنون در نخلستان ملاقات می‌کنند، نگاره ای از خمسه نظامی، ۱۵۱۶م/۹۲۲ ق.، جوهر و رنگ بر روی کاغذ، موزه هنر والترز، آمریکا. ماخذ: (The Walters Art Museum)، تاریخ دسترسی ۱۵ خرداد ۱۳۹۷



تصویر ۶- نامعلوم، شکارکردن اسکندر کبیر در مسیرش به چین، نگاره‌ای از خمسه نظامی، قرن ۱۶م./۵۱۰.ق.، جوهر و رنگ روی کاغذ، موزه هنر والترز، آمریکا. ماخذ: (The Walters Art Museum). تاریخ دسترسی ۱۵ خرداد ۱۳۹۷



تصویر ۵- محمد زمان، مجنون پدرش را در جنگل ملاقات می‌کند، ۱۶۷۶م./۹۲۶.ق.، آب و رنگ، جوهر و طلا بر روی کاغذ، گالری آرژون. م. ساکلر، آمریکا. ماخذ: (پاکباز، ۱۳۸۰، تصویرنگی شماره ۲۹)



تصویر ۴- نامعلوم، مجنون در بیابان، ۱۵۷۰م./۹۷۷.ق.، آب و رنگ، جوهر و طلا بر روی کاغذ، کتابخانه بودلیان، دانشگاه آکسفورد، انگلیس. ماخذ: (Scollay, 2012, 186)

موارد ذکر شده این ایده اولیه را انتقال می‌دهد که میان مرد جوان و حیوانات رابطه‌ای صلح‌آمیز برقرار است. از سویی، پوشش مرد جوان و نبود هرگونه ابزار انسانی در اطراف او نیز دلالت بر حضور طولانی مدت وی در قلمرو حیات وحش دارد. اما آنچه از مرحله پیش‌آیکونوگرافی و تاریخ هنر توصیفی فراتر می‌رود، شناسایی و تشخیص مرد جوان و دلایلی است که با توجه به شرایط زمینه تولید نگاره‌ها، منجر به خلق و نمایش او به این شکل گردیده است. از این رو دست‌یابی به موارد ذکر شده به مرحله آیکونوگرافی و پس از آن آیکونولوژی موقوف می‌گردد.

۲.۳. آیکونوگرافی

چنانکه مطرح شد، آشنایی با مفاهیم، تم‌ها و یا داستان‌های گوناگونی که نگاره‌های موجود احتمالاً بر پایه آنها خلق گردیده‌اند، در مرحله آیکونوگرافی ضروری است. از این رو، به منظور شناسایی و تشخیص آیکون اصلی ترسیم شده در این نگاره‌ها، مجنون، به بررسی منابع نوشتاری و تصویری مربوط به آن پرداخته خواهد شد. در این راستا، اولین منبع نوشتاری که در تشخیص داستان این نگاره‌ها نقشی اساسی ایفا می‌کند، عنوان این نگاره است که اشاره‌ای مستقیم به مصورکردن مجنون و همچنین یادآور داستان عاشقانه او و لیلی هستند. همچنین، در درون نگاره‌های شماره ۱، ۲، ۳ و ۴، ابیاتی مربوط به داستان لیلی و مجنون خطاطی شده است که در نگاره‌های مورد نظر تصویر شده است. چنانکه در بخش مربوط به معرفی متون مطالعاتی به طور کامل شرح داده شد، تمامی نگاره‌های مورد بحث در این پژوهش به طور کلی مربوط به بخشی از داستان‌اند که مجنون قبیله خود را ترک کرده و با حیوانات و درندگان هم‌نشین شده است. از این رو، به عنوان

پیش‌آیکونوگرافی، آیکونوگرافی و آیکونولوژی، پرداخته خواهد شد. همان طور که عنوان شد، علی‌رغم جداسازی نظری سه مرحله مطرح شده در رویکرد آیکونولوژی، به طور عملی، در تجزیه و تحلیل محتوای یک اثر هنری، مراحل مذکور به طور مطلق قابل تفکیک نبوده و مرز میان آنها تا حدودی نامشخص و قابل جابه‌جایی است. اما در این مقاله با هدف درک بهتر از این رویکرد، سعی بر آن است هر یک از این مراحل به صورت جداگانه مورد مطالعه قرار گیرند.

۱.۳. پیش‌آیکونوگرافی

همان طور که پیش‌تر اشاره شد، در مرحله پیش‌آیکونوگرافی به توصیف ظاهری آیکون مورد نظر پرداخته می‌شود. از این رو، آنچه در این مرحله مورد توجه قرار می‌گیرد، حضور مردی جوان و لاغراندام با بالاتنه‌ای برهنه و شلوار کوتاه آبی رنگ در تمامی نگاره‌ها است. به غیر از تصویر ۳، افراد دیگری که نوع پوشش آنها با مرد جوان متفاوت می‌باشند نیز در این نگاره‌ها قابل شناسایی هستند. در اطراف مرد جوان، صخره‌ها، درختان و حیوانات متعددی همچون ببر، پلنگ، روباه و غیره ترسیم شده که گواه حضور وی در بیابان است. در تاریخ نگارگری ایرانی، هنرمندان بارها به ترسیم انسان در بیابان و در جوار حیوانات پرداخته‌اند؛ برای مثال، در نگاره «شکارکردن اسکندر کبیر در مسیرش به چین» (تصویر ۶)، شاهد حضور انسان در بیابان و در میان حیوانات وحشی هستیم. وجود جزئیاتی چون ابزار شکار و فرار حیوانات از اطراف افراد در این نوع نگاره‌ها، فضا و درک اولیه از آنها را با نگاره‌های مورد بحث در این پژوهش متفاوت می‌سازد؛ در هیچ یک از نگاره‌های مورد نظر در این پژوهش، ابزار شکاری ترسیم نشده است، هیچ تعقیب و گریزی به چشم نمی‌آید و حیوانات در آرامش و در نزدیک مرد جوان تصویر شده‌اند. تمامی

گوناگون و درک معنایی عینی از آن می‌گردد.

۳.۳. آیکونولوژی

بدون شک شرایط و ارزش‌های نمادین فرهنگی و اجتماعی زمینه تولید اثر نیز، در چگونگی شکل‌گیری قراردادهای تصویری و تکرار آنها تأثیرگذار است. از این رو، تکرار موارد ذکر شده در نگاره‌های گوناگون این دوران، منجر به طرح سؤال‌هایی در باب قراردادهای تصویری شکل‌گرفته و علل آنها می‌گردد؛ به چه دلیل مجنون در اکثر نگاره‌های مربوط به دوران صفویه با بالاتنه‌ای برهنه ترسیم شده است؟ چرا مجنون در اکثر نگاره‌های این دوران شلوار کوتاهی به رنگ آبی به پا دارد؟^{۱۱} این در حالی است که در متن اشعار داستان لیلی و مجنون، تنها در سه مورد نظامی‌گنجوی تلویحاً به توصیف پوشش مجنون می‌پردازد که در هر سه مورد توصیف نظامی از پوشش مجنون با آنچه در نگاره‌های این دوران قابل مشاهده می‌باشد، در تناقض است. در قسمتی از داستان به صراحت اشاره می‌شود که مجنون از غم فراق لیلی تنها پیراهن خود را می‌برد:

مجنون چو شنید پند خویشان

از تلخی پند شد پریشان

زد دست و درید پیرهن را

کاین مرده چه می‌کند کفن را (نظامی گنجوی، ۱۳۴۴، ۱۳۶).

در لغت‌نامه دهخدا، «جامه دریدن» به معنای پاره کردن لباس و پیراهن آمده است، و نه بدون بالاپوش بودن (لغت‌نامه آنلاین دهخدا، تاریخ دسترسی ۱۶ خرداد ۱۳۹۷). در نتیجه در صورت وفادار ماندن نگارگران به متن شعر، مجنون می‌بایست با پیراهنی پاره مصور می‌گشت نه با بالاتنه‌ای برهنه. از سویی، در دو مورد دیگر، نظامی مجنون را به طور کامل برهنه توصیف می‌کند:

نمونه در تصویر ۳، سه بیت خطاطی شده از داستان لیلی و مجنون قابل مشاهده است که گواه این امر می‌باشد. در دو بیت از ابیات خطاطی شده در قسمت فوقانی و در سمت چپ نگاره آمده است:

هر وحش که بود در بیابان

در خدمت او شده شتابان

از شیر و گوزن و گرگ و روباه

لشکرگاهی کشیده بر راه

همچنین در بیتی که در قسمت پایینی نگاره قرار دارد، این بیت خطاطی شده است:

ایشان همه گشته بنده فرمان

او بر همه شاه چون سلیمان

علاوه بر عنوان و ابیات موجود در این نگاره‌ها، که به شناسایی مجنون و داستان عاشقانه وی کمک می‌کند، منابع و دانش بصری مربوط به شخصیت مجنون، که بارها در طول بازه زمانی مورد نظر در این پژوهش به تصویر درآمده است نیز در تشخیص وی و متعاقباً اشاره به داستان لیلی و مجنون نقشی کلیدی ایفا می‌نمایند. در این راستا، بررسی دیگر نگاره‌های دوران صفویه همانند نگاره‌های تصاویر ۷ و ۸، که انعکاس‌دهنده شخصیت مجنون در بیابان و در میان حیوانات می‌باشند، جهت خوانش آیکونوگرافیک و در نتیجه تشخیص مجنون الزامی است. با نگاهی بر این متون تصویری می‌توان چنین گفت که در عمده نگاره‌های باقی‌مانده از دوران صفویه، مجنون با بالاتنه‌ای برهنه ترسیم گردیده، و غالباً شلوار کوتاهی با طیف‌های مختلف از رنگ آبی به پا دارد (به عنوان نمونه، نگاه کنید به تصاویر ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۷ و ۸). چنانکه پیش‌تر مطرح شد، تکرار مستمر این ویژگی‌های بصری منجر به تشکیل حافظه جمعی و در نتیجه تشخیص آیکون مورد نظر در متون تصویری



تصویر ۸- نامعلوم، پدر مجنون پسرش را در بیابان ملاقات می‌کند، ۱۵۶۳م. / ۹۷۱ق. ه. جوهر و رنگ روی کاغذ، موزه هنر والترز، آمریکا.

ماخذ: (The Walters Art Museum، تاریخ دسترسی ۱۵ خرداد ۱۳۹۷).



تصویر ۷- نامعلوم، ملاقات عشاق، نگاره‌های از دیوان سلطان حسین بایقرا، ۱۵۲۰م. / ۹۲۶ق. ه. مؤسسه شرق شناسی علوم آکادمیک روسیه، روسیه.

ماخذ: (Loukone and Ivanov, 2003, Cat 107).

راستای عدم ترسیم مجنون به صورت کاملاً برهنه در این نگاره‌ها خطور خواهد کرد، موضع‌گیری احتمالی جامعه دوران صفوی در برابر برهنه‌نگاری مجنون است. اما با نگاهی عمیق‌تر بر روی دیگر نگاره‌های این دوران با مواردی روبرو می‌شویم که با تکیه بر متن نوشتاری داستان، شخصیت محوری به طور کاملاً برهنه ترسیم شده است (به عنوان مثال رجوع شود به تصویر ۹). بنابراین جهت پاسخ به سؤال مطرح شده، دلایل و معانی نهفته در متن تصویری، که منجر به ایجاد تناقض موجود میان نگاره‌ها و متن اصلی داستان در نوع پوشش مجنون شده است، دارای اهمیت می‌گردد. علاوه بر برهنگی بالاتنه مجنون، موضوع دیگری که به خاطر تکرار قراردادهای تصویری شکل گرفته در نگاره‌های این دوران مطرح می‌شود، رنگ آبی شلوار کوتاه مجنون است؛ در هیچ کجا از اشعار نظامی گنجوی، اشاره‌ای به رنگ پوشش مجنون نشده است. اما چنانچه مطرح شد، مجنون غالباً با شلوار کوتاهی به رنگ آبی در عمده نگاره‌های این دوران ترسیم شده است.^{۱۲}

همانطور که مشخص است، صرفاً با بررسی ظاهری نگاره‌های مورد نظر و اجزای ترسیم شده در آن، علل و ارزش‌های فرهنگی اجتماعی‌ای که منجر به خلق و تکرار مستمر خصوصیات و قراردادهای تصویری مطرح شده گردیده است، توضیح داده نمی‌شود. از آنجا که یک آیکون در خلأ تولید نمی‌شود و محصول محیط اطرافش است، ویژگی‌های بصری آن حامل علائمی است که ریشه در رفتارها و ارزش‌های بصری دورانی دارد که در آن تولید گشته است. در نتیجه، تلاش بر آن است که در این مرحله به کشف ارزش‌هایی پرداخته شود که گاهی برای خالق اثر نیز ناشناخته بوده و به صورت ناآگاهانه و تحت تأثیر شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ای که در آن قرار گرفته به تولید و بازتولید تصویری آنها پرداخته است. در این راستا، برای بررسی دلایلی که منجر به ترسیم مجنون با بالاتنه‌ای برهنه همراه با شلوار کوتاه آبی‌رنگ در نگاره‌های این دوران گردیده است، اهمیت، معنا و ارزش‌های اجتماعی پوشاک و جایگاه رنگ لباس در دوران صفویه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

الف. پوشش مجنون

در دوران صفویه، البسه افراد، انعکاسی از طبقه و موقعیت اجتماعی آنها بوده است. در سفرنامه تاورنیه^{۱۳} می‌خوانیم: «... این ضرب‌المثل امروزه در میان ایرانیان رواج دارد: «قرب به لباس»، یعنی هر اندازه بهتر پوشیده باشید، به همان اندازه عزیز و محترم هستید و به دربار و خانه بزرگان دسترسی دارید» (تاورنیه، ۱۳۳۱، ۲۹۶). اما سامانه اجتماعی و فرهنگی دوران صفویه در مورد لباس، به‌عنوان نمادی برای جداسازی اجتماعی و یا، به بیان دیگر، نمادی از جایگاه و طبقه اجتماعی پوشنده، نیز بسیار سخت‌گیر بوده است. در این دوران، تمامی اقشار اجتماع، چه فرودستان چه فرادستان، به حفظ و رعایت این وجوه تمایز بسیار پای‌بند بودند. عدم انعطاف‌پذیری سامانه نمادین جامعه صفوی در حدی بود که در منابع می‌خوانیم روزی یکی از خدمتکاران شاه عباس جوراب زربفت به پا کرده بود؛ چون میزان عایدات او با این نوع پوشش

چون یافت سلیمش آنچنان عور
بی‌گور و کفن میان آن گور
آن جامه تن داشت در بار
آورد و نمود عذر بسیار
کاین جامه حلالی است در پوش
با من به حلال‌زادگی کوش
گفتا تن من ز جامه دور است

کاین آتش تیز و آن بخور است (نظامی گنجوی، ۱۳۴۴، ۳۶۴)
چنانچه قابل مشاهده است، نظامی در این ابیات از واژه «عور» به معنای کاملاً برهنه و لخت استفاده کرده است (لغت‌نامه آنلین دهخدا، تاریخ دسترسی ۱۶ خرداد ۱۳۹۷). در قسمت دیگری از داستان نیز که مجنون با پدر خویش ملاقات می‌کند، چنین می‌خوانیم که:

دیدش چو برهنگان محشر
هم پای برهنه مانده هم سر
از عیب‌ه گشاد کسوتی نغز
پوشید در او ز پای تا مغز
در هیکل او کشید جامه

از غایت کفش تا عمامه (نظامی گنجوی، ۱۳۴۴، ۳۴۶).

به‌کارگیری «برهنگان محشر» در این ابیات توسط نظامی گنجوی را نیز می‌توان اشاره‌ای به برهنگی کامل مجنون دانست. این ادعا بر این مطلب استوار می‌گردد که با توجه به روایات، در روز محشر به غیر از مؤمنین مقرب الهی، غالب مردم به صورت برهنه، به طوری که عورت آنها نیز قابل رویت است، محشور می‌گردند (المجلسی، ۱۴۵۷، ۶۹). در نتیجه این سؤال مطرح می‌گردد که چرا مجنون با استناد به اشعار نظامی، با پیراهنی پاره و یا به طور کامل برهنه در نگاره‌های این دوران به تصویر کشیده نشده است؟ یکی از دلایل احتمالی که در ابتدا به ذهن هر مخاطب معاصر در



تصویر ۹- منسوب به عبدالعزیز، کاروانی که زال را پیدا می‌کند، نگاره‌ای از شاهنامه‌ی شاه تهماسب، ۱۵۵۲ م. ۹۳۱/ق. آب و رنگ مات، مرکب و طلااندازی، گالری آرتورم. سکلر، آمریکا. ماخذ: (سودآور، ۱۳۸۰، ۱۶۵)

می‌بوده، فرد به طبقه اجتماعی بالاتری از جامعه تعلق داشته است (شاردن، ۱۳۷۴، ۸۰۳).

در نتیجه، با توجه به جایگاه و ارزش اجتماعی پوشاک در دوران صفویه، نوع پوشش مجنون در نگاره‌های مورد نظر انعکاسی است از جایگاه اجتماعی توصیف شده وی در داستان نظامی گنجوی، با تکیه بر ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی دوران صفویه؛ از آنجا که در متن داستان، مجنون از غم فراق لیلی، جامعه و قبیله خود را ترک کرده و به تنهایی در جنگل و در میان حیوانات وحشی زندگی می‌کند، در هیچ یک از طبقات اجتماعی شناخته شده در آن دوران قرار نمی‌گیرد. به بیان دیگر در نگاره‌های مورد بحث در این پژوهش، مجنون فاقد رده اجتماعی مشخصی است که با توجه به استانداردهای اجتماعی دوران صفویه قابل تشخیص و یا علامت‌گذاری باشد. از این رو، در زمانی که پوشش افراد به عنوان شاخصی جدی برای نشان دادن طبقه اجتماعی مورد توجه بود، منطقی به نظر می‌رسد که نگارگر، عدم تعلق کنونی مجنون به طبقات اجتماعی شناخته شده در آن دوران را از طریق پوشش او انعکاس دهد. در نتیجه علی‌رغم اشاره نظامی گنجوی به «دریدن» پیراهن مجنون از غم لیلی، ترسیم مجنون در نگاره‌های مورد نظر با پیراهنی پاره به صورت نمادین وی را به طبقه‌ای هرچند پایین در جامعه صفوی مرتبط می‌ساخت. علاوه بر این، در ابتدای داستان و پیش از اینکه مجنون به زندگی در بیابان و با حیوانات روی بیاورد، نظامی گنجوی وی را به عنوان یکی از اعضای قوم بنی‌عمر در نجد معرفی می‌نماید. در این راستا، ترسیم مجنون به طور کاملاً برهنه، چنانکه نظامی گنجوی در اشعار خود با استفاده از دو واژه «عور» و «برهنگان محشر» به آن اشاره کرده، نیز هرگونه وابستگی پیشین او به نظام طبقاتی قبیله خود قبل از ترک آن را به صورت بصری غیرقابل درک می‌نماید. بنابراین نگارگر با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی دوران صفویه، از طریق بالاتنه‌ای برهنه و بدون



تصویر ۱۱- منسوب به محمد قاسم، تفرج شاهزاده در بیلاق، ۱۶۵۰ م. / ۱۰۶۰ ق.، آب و رنگ، جوهر و طلا بر روی کاغذ، موزه بریتانیا، انگلیس. ماخذ: (Canby, 2009, Figure 73)

تناسب نداشت، شاه عباس دستور داد آن قدر او را زدند تا مرد (تاجبخش، ۱۳۷۸، ۳۲۷).

همچنین، با تکیه بر یادداشت‌ها و سفرنامه‌های باقی مانده از اروپایی‌هایی که در دوران صفویه مدتی را در ایران سپری کردند، به نظر می‌رسد که علی‌رغم اینکه در این دوران عموماً لباس متحدالشکلی برای گروه خاصی از افراد چون غلامان یا نظامیان وجود نداشته، اما در عین حال شغل و متعاقباً طبقه اجتماعی افراد از روی البسه آنان قابل تشخیص بوده است (کمپفر، ۱۳۶۰، ۹۳؛ دلاواله، ۱۳۴۸، ۲۲۰). به عنوان مثال، شاعران و فیلسوفان جنبه سفید جلو بازی همراه با آستین‌های پهن و گشادی بر تن می‌کردند و توبره‌ای نیز بر کمر می‌بستند که در آن کتاب، کاغذ یا قلمدان خود را قرار می‌دادند. بالاپوشی که بر روی کتشان می‌پوشیدند فاقد آستین بوده و برخلاف سایرین از جوراب یا مچ‌پیچ تنها در زمستان استفاده می‌کردند، که آن نیز تنها تا قوزک پای آنان می‌رسید، درحالی‌که شلوار آنها تا روی پایشان را می‌پوشاند (اولثاریوس، ۱۳۶۳، ۳۰۸-۳۰۷).

همچنین، پوشش مردان در دوران صفویه از چندین لایه تشکیل می‌شده است. مردان غالباً در کوچه و بازار، درحالی‌که شلوارهایی گشاد به پا داشتند، پیراهن‌هایی بدون یقه همراه با جلیقه و یا قباهایی بلند نیز بر روی آن به تن می‌کردند؛ تعداد لایه‌های بیشتر لباس مردان در این دوران، اشاره به رتبه اجتماعی بالاتر فرد پوشنده داشته است (یارشاطر، ۱۳۸۲، ۲۰۱-۲۰۸). نگاهی اجمالی بر نگاره‌های باقی مانده از این دوران (به عنوان مثال تصاویر ۱۰ و ۱۱)، رابطه مستقیم میان تعداد لایه‌های لباس مردان و طبقه اجتماعی آنها را نیز به صورت مصور آشکار می‌سازد. جزء دیگری که در لباس دوران صفویه به جایگاه اجتماعی فرد پوشنده اشاره دارد، سرپوش و یا کلاه است؛ بنا به گفته ژان شاردن^{۱۴}، جهانگرد فرانسوی، هر چه سرپوش فرد بزرگ‌تر و همراه با تزیینات بیشتری



تصویر ۱۰- نامعلوم، تجمع در باغ، ۱۶۲۵/۱۶۲۶ م. / ۱۰۳۵/۱۰۳۴ ق.، آب و رنگ، جوهر و طلا بر روی کاغذ، موزه هنر والترز، آمریکا. ماخذ: (The Walters Art Museum, تاریخ دسترسی ۱۵ خرداد ۱۳۹۷)

میثمی، رنگ آبی استفاده شده در شلوار مجنون را نمی توان براساس ارزش های نمادین جامعه صفوی، اشاره ای به غم و ماتم دانست. از نظر نگارنده، رنگ آبی تکرار شده در شلوار کوتاه مجنون، همانند برهنگی بالاتنه وی، انعکاسی از عدم وابستگی او به طبقات اجتماعی است. این ادعا برپایه پژوهش صورت گرفته با هدف بررسی پالت رنگی پارچه های ترسیم شده در نگاره های دوران صفویه استوار است. در این تحقیق، رنگ های به کاررفته در پارچه لباس ۱۳۶ پیکره موجود از ۶۸ نگاره مربوط به دوران صفویه مورد تحلیل آماری قرار گرفته و با توجه به درصد رنگی به دست آمده از بررسی رنگ پارچه های به کار رفته در البسه پیکره های ترسیم شده در این نگاره ها، رنگ آبی به عنوان رنگی کاملاً خنثی مشخص شده است.^{۱۸} در نتیجه، در مواردی که رنگ غالب البسه پیکره های ترسیم شده در نگاره های مورد مطالعه آبی و یا طیف های مختلفی از رنگ آبی است، طبقه اجتماعی، شغل و یا پیشه افراد تصویر شده در نگاره ها، توسط نقاش انعکاس داده نشده است. به عبارت دیگر، تشخیص و یا شناسایی ارتباط این پیکره ها با طبقه اجتماعی یا شغل مشخصی امکان پذیر نیست. این در حالی است که برای مثال، رنگ طلایی عموماً به عنوان رنگ غالب در پوشش افراد از طبقات اجتماعی بالا، همچون پادشاهان و درباریان، و رنگ قهوه ای به طور کلی برای ترسیم البسه افراد طبقات اجتماعی پایین، همانند چوپان ها، مورد استفاده قرار گرفته است (Etemadi, 2009, 83). در نتیجه، با توجه به ارزش های نمادین جامعه صفوی و شرایط فرهنگی و اجتماعی آن دوران، رنگ آبی شلوار کوتاه مجنون را نیز، همانند برهنگی بالاتنه وی، می توان تأکیدی بر عدم وابستگی مجنون به طبقات اجتماعی آن دوران دانست.

سربوش، عدم وابستگی «کنونی» مجنون در نگاره های مورد بحث در این پژوهش را به هرگونه سامانه اجتماعی به صورتی نمادین منعکس کرده است.^{۱۵} همچنین، با توجه به این که اندازه شلوار مردان در دوران صفویه تا قوزک پای آنان می رسیده، شلوار کوتاه مجنون نیز به نوبه خود مهر تأییدی بر این ادعا و انعکاسی تصویری از عدم وابستگی وی به استانداردهای ظاهری تعریف شده در آن جامعه دارد. لازم به ذکر است، چنانکه مطرح شد، با توجه به عدم انعطاف پذیری سیستم نمادین جامعه صفویه در مورد ارزش های اجتماعی پوشاک، نسبت دادن کد لباس هر طبقه اجتماعی به فردی که از جامعه جدا شده است، می توانسته برای نقاش اثر مشکل ساز باشد.^{۱۶}

ب. رنگ آبی شلوار کوتاه مجنون

موضوع قابل تأمل دیگر در این قسمت، بررسی رنگ آبی شلوار کوتاه مجنون و تکرار آن در نگاره های باقی مانده از این دوران است. جولی اسکات میثمی^{۱۷}، رنگ آبی لباس مجنون را اشاره ای به غم و سوگ وی در عدم وصال به لیلی می داند. در نظری، آبی رنگ ماتم است و از این طریق غم فراق لیلی، که همواره با مجنون بوده، در تمامی نگاره های موجود در این دوران به واسطه رنگ شلوار وی انعکاس داده شده است (Scott Meisami, 2009). اما این ادعا با بررسی سفرنامه های باقی مانده از دوران صفویه قابل اثبات نیست، زیرا در یادداشت های باقی مانده از اروپایی ها به این امر اشاره شده است که ایرانیان در این دوران در مواقع عزاداری ماه محرم و یا مرگ دوستانشان برای نشان دادن غم خود لباس سیاه رنگ به تن می کردند (دلواله، ۱۳۴۸، ۱۲۳-۱۲۴ و ۲۰۵). در نتیجه، برخلاف نظر اسکات

نتیجه

توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی دوران صفویه و ارزش و جایگاه اجتماعی لباس در این دوران، نوع پوشش مجنون در نگاره های مورد نظر، اشاره ای مبنی بر ترک قبیله توسط وی در غم فراق لیلی، و در نتیجه عدم وابستگی کنونی او در نگاره های مورد نظر به سامانه و جایگاه های اجتماعی شناخته شده در آن دوران است. از طرفی، رنگ آبی شلوار کوتاه مجنون نیز با توجه به رنگ های به کاررفته در البسه افراد در نگاره های این دوران، به عنوان رنگی خنثی شناخته شده که به نوبه خود تأکیدی مجدد بر گسست میان مجنون و جایگاه های اجتماعی است. در نتیجه می توان چنین نتیجه گرفت که یک اثر هنری، به عنوان مثال یک نگاره، در خلأ تولید نمی شود و شرایط اجتماعی و فرهنگی زمینه تولید اثر، آگاهانه و یا ناآگاهانه، در نحوه نمایش مضمون اثر هنری و متعاقباً درک آن توسط مخاطب مورد نظر تأثیرگذار است. بنابراین، بدون شک برای درک هر چه بهتر و شناسایی ارزش های نمادین نهفته در متن تصویری، شناخت کامل شرایط اجتماعی و فرهنگی زمینه ای که اثر در آن تولید گشته است لازم و ضروری است.

همان گونه که مطرح شد، ایکونولوژی یکی از روش های موجود در مطالعات هنر برای بررسی محتوای یک اثر هنری است. در این راستا، محتوای نگاره های مربوط به داستان لیلی و مجنون، که مجنون را پس از ترک قبیله و دیار خود در بیابان ترسیم نموده بود، با استفاده از این رویکرد مورد بررسی قرار گرفت. پس از مرحله پیشآیکونوگرافی، که محدود به توصیف ظاهری پیکره مرد جوان بود، در مرحله ایکونوگرافی با تکیه بر متون نوشتاری و تصویری و در نهایت تشخیص ویژگی های تکرار شده جهت توصیف بصری پوشش مرد جوان در نگاره ها، بالاتنه ای برهنه همراه با شلوار آبی کوتاه، وی به عنوان مجنون شناسایی شد. در مرحله ایکونولوژی، با تکیه بر تناقض موجود میان متن اصلی داستان با قراردادهای تصویری که منجر به شناخت مجنون در نگاره ها گردیده بود، به بررسی دلایل و ارزش های نمادین جامعه صفوی پرداخته شد که منجر به مصور نمودن مجنون با بالاتنه ای برهنه و با شلوار کوتاه آبی رنگ در نگاره های مورد نظر گردیده بود. بنابراین یافته های این پژوهش می توان چنین استدلال کرد که با

پی‌نوشت‌ها

دوران صفویه، مربوط به زندگی درباریان و افراد وابسته به دربار می‌باشد. با توجه به این که نگاره‌های مربوط به داستان لیلی و مجنون در کارگاه‌های سلطنتی دوران صفویه خلق شده‌اند، باید به این نکته توجه داشت که این نگاره‌ها با در نظر گرفتن شرایط و زندگی دربار و درباریان تولید می‌شدند. در نتیجه، نبود اطلاعات کافی در مورد مردم عادی، در خوانش حاضر از این نگاره‌ها خللی ایجاد نمی‌کند. شایان ذکر است با توجه به اطلاعات نگارنده، پژوهشی جامع و دقیق که به شرح و توضیح شرایط و یا فرهنگ غالب مردم عادی در این دوران پرداخته باشد، وجود ندارد.

۱۱ ترسیم مجنون با بالاتنه‌ای برهنه و با شلوار کوتاه آبی رنگ، تنها محدود به دوران صفویه نبوده است؛ در اجراهای پیشین از این داستان نیز، مجنون گاهی با بالاتنه‌ای برهنه و شلوار کوتاهی به رنگ آبی ترسیم شده است. یک روش برای توضیح دادن این نکته، استفاده مجدد نقاشان در دوران صفویه از قراردادهای تصویری تثبیت شده پیشین است که با ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی زمان خود هماهنگی داشته و معنای آن برای بیننده معاصر آن زمان قابل درک بوده است. در نتیجه در این مقاله، تلاش برای درک معنا و ارزش‌های اجتماعی نهفته‌ای که از طریق نحوه پوشش مجنون در نگاره‌های دوران صفویه منعکس می‌گردیده تنها محدود به این دوران و با تکیه بر شرایط اجتماعی و فرهنگی آن است. شایان ذکر است، معنای آیکونولوژیک بالاتنه برهنه مجنون و یا مفهوم رنگ شلوار کوتاه وی در دوران پیش از صفویه نیز موضوعی قابل بررسی است که می‌تواند مورد توجه پژوهشگران دیگر قرار بگیرد.

۱۲ در اکثر نگاره‌های باقی مانده از دوران صفویه، مجنون با شلوار کوتاه آبی رنگی ترسیم شده است، اما نگاره‌های محدودی از این دوران نیز موجود می‌باشد که شلوار کوتاه مجنون در آنها به رنگی به غیر از رنگ آبی مصور شده‌اند. در این نگاره‌ها، به طور غالب رنگ شلوار کوتاه مجنون دارای طیفی از قرمز و یا قهوه‌ای مایل به خاکستری است.

13 Tavernier.

14 Jean Chardin.

۱۵ با نگاهی بر دیگر نگاره‌های باقی مانده از دوران صفویه، این نکته قابل درک می‌باشد که تنها فرد دیگری که به جز مجنون در نگاره‌های این دوران با بالاتنه‌ای برهنه و بدون سرپوش ترسیم شده، ضحاک ماردوش است. ضحاک نیز تنها در نگاره‌های مربوط به انتهای داستان و پس از آنکه جایگاه اجتماعی خود را با چیرگی فریدون بر او از دست می‌دهد، بدین نحو ترسیم شده است.

۱۶ برای اطلاعات بیشتر در مورد پوشاک مردان در دوران صفویه رجوع شود به:

غیبی، مهرسا (۱۳۹۵)، هشت هزار سال پوشاک اقوام ایرانی، هیرمند، تهران.

17 Julie Scott Meisami.

۱۸ در این پژوهش، تمامی رنگ‌های به‌کار رفته در البسه افراد ترسیم شده در نگاره‌های مورد بررسی با استفاده از نرم‌افزار Photoshop به‌طور دقیق تفکیک و به نسبت وسعت لباسی که برای همان فرد در نگاره تعبیه گشته است، درصگیری شده است. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به:

Etemadi, Elham (2009), Safavid Clothing: Painting Disclose the Social Hierarchy and Power Relations, *Zaytoon*, 1, 73-90.

فهرست منابع

اعتمادی، الهام (۱۳۹۶)، بررسی رویکرد آیکونولوژی در مواجهه با نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی، مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۳، صص ۴۹-۶۰.

اولناریوس، آدام (۱۳۶۳)، سفرنامه آدام اولناریوس، ترجمه احمد بهپور،

1 Iconology.

۲ علی‌رغم تکیه این مقاله بر متون تصویری، کاربرد رویکرد آیکونولوژی را تنها نمی‌توان به این آثار محدود کرد. در این راستا، پژوهش‌های گوناگونی با استفاده از این رویکرد در زمینه هنرهای دیگر، همچون موسیقی، سینما، معماری و غیره صورت گرفته است.

3 Warburg Institute.

4 Ervin Panofsky.

۵ فرزند یکی از بزرگان عرب از قبیله بنی‌عمر به نام قیس در مکتب خانه عاشق دختری زیباروی به نام لیلی می‌شود. عشق قیس به لیلی به میزانی بود که در اثر حیرت و سرگستگی در کوچه و بازار برای لیلی شعر می‌سرایید؛ این امر در نهایت منجر به آن شد که مردم قبیله پس از مدتی به او لقب «مجنون» دادند. پدر قیس بعد از اطلاع از عشق مجنون به لیلی به خواستگاری وی می‌رود که با جواب منفی پدر لیلی روبرو می‌شود. این موضوع باعث می‌گردد که مجنون آشفته‌تر از پیش ترک قبیله و دیار خود کرده و سر به بیابان گذارد و با جانوران و درندگان هم‌گام و هم‌کلام شود. عشق مجنون به لیلی در حدی بود که بعد از آنکه خبر مرگ لیلی به وی رسید، مجنون آنقدر بر سر مزار لیلی تضرع و زاری نمود تا به او پیوست.

۶ پانوفسکی مرز میان مراحل دوم و سوم تولید معنا، آیکونوگرافی و آیکونولوژی، را در کتاب خود *Meaning in the Visual Arts* به‌طور مشخص آشکار نمی‌سازد؛ وی در مواردی جهت توضیح مرحله آیکونوگرافی از واژه «معنای قراردادی» (Conventional Meaning) و در مواردی محدود نیز از واژه «تحلیل» (Analysis) استفاده نموده است. این امر باعث اختلاف نظر در مشخص کردن مرز بین مراحل سه‌گانه تولید معنا، بخصوص در میان پژوهشگران فارسی زبان گردیده است. از این رو با توجه به استفاده غالب پانوفسکی از واژه «معنای قراردادی» و همچنین پذیرش این واژه توسط محققان غیر فارسی زبان، که منجر به جایگزینی آن با کلمه (Recognition) جهت سهولت در توضیح مرحله دوم در متون علمی انگلیسی زبان گردیده، در این پژوهش آیکونوگرافی برابر با «تشخیص» آیکون مورد نظر معرفی می‌گردد. برای نمونه از متون انگلیسی زبان رجوع شود به:

Baert, Barbara (2012), *To Touch with the Gaze: Noli me Tangere and the Iconic Space*, Sinthoris, Leuven.

Hope, Charls (1982), *Bronzino's Allegory in National Gallery, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 239-243.

McGreath, Elizabeth (2007), *Jacob Tordaens and Moses's Ethiopian Wife, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 70, 247-285.

Mitchel, W.J.T (1986), *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago.

۷ در حالی که به صورت سنتی موفقیت در مرحله آیکونوگرافی وابسته به وجود متون تصویری و مکتوب باقی مانده با هدف شناسایی و تشخیص یک آیکون می‌باشد، طی سال‌های اخیر پژوهشگران سعی در محدود نمودن این وابستگی داشته‌اند. به عنوان مثال رجوع شود به:

Taylor, Paul (2008), *Iconography without Text*, Warburg Institute, London.

۸ برای اطلاعات بیشتر از جزئیات سه مرحله قید شده به عنوان مثال رجوع شود به:

Panofsky, Erwin (1995), *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday and Co., New York.

عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، درآمدی بر آیکونولوژی، انتشارات سخن، تهران.

۹ با نگاهی به آثار نگارگری ایرانی به این نتیجه خواهیم رسید که تصویرسازی داستان لیلی و مجنون از سده چهاردهم م. / هشتم ه. ق مورد توجه نگارگران بوده است (مراتی، ۱۳۹۴، ۵۲).

۱۰ غالب پژوهش‌های صورت گرفته در مورد شرایط اجتماعی و فرهنگی

Canby, Sheila R (2009), *Shah 'Abbas the Remaking of Iran*, British Museum Press, London.

Etemadi, Elham (2009), Safavid Clothing: Painting Disclose the Social Hierarchy and Power Relations, *Zaytoon*, No. 1, pp.73-90.

Hope, Charls (1982), Bronzino's Allegory in National Gallery, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, No. 45, pp.239-243.

Loukonine, Vladimir, and Anatoli Ivanov (2003), *Persian Art: Lost Treasures*, MAGE Publishers, London.

McGreath, Elizabeth, (2007), Jacob Tordaens and Moses's Ethiopian Wife, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, No. 70, pp.247-285.

Mitchel, W.J.T (1986), *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago.

Panofsky, Erwin (1995), *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday and Co., New York.

Scollay, Susan, ed. (2012), *Love and Devotion; From Persia and Beyond*, Bodleian Library, Oxford.

Scott Meisami, Julie (2009), I Guess That's Why they Call it Blue: Depictions of Majnun in Persian Illustrated Manuscript, (paper presented at the *third biennale Hamed Bin Khalifa symposium on Islamic Art*, Cordoba, November 2-4).

Summers, David (1995), Meaning in the Visual Art as a Humanistic Discipline, in *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside, A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, ed. Irving Lavin, Institute for Advanced Study, Princeton.

Taylor, Paul (2008), *Iconography without Text*, Warburg Institute, London.

<http://www.vajehyab.com>

<https://thewalters.org>

انتشارات ابتکار، تهران.

پاکباز، روئین (۱۳۸۰)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، زرین و سیمین، تهران.

تاجبخش، احمد (۱۳۷۸)، تاریخ صفویه، جلد دوم، نوید شیراز، شیراز. تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۳۱)، سفرنامه تاورنیه، ترجمه ابوتراب نوری، نشر کتابخانه سنایی، تهران.

دلاواله، بیترو (۱۳۴۸)، سفرنامه بیترو دلاواله، ترجمه شعاع الدین شفا، نگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، نشر کارنگ، تهران.

شاردن، ژان (۱۳۷۴)، سفرنامه شاردن (متن کامل)، ترجمه اقبال یغمایی، جلد دوم، انتشارات طوس، تهران.

کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۰)، سفرنامه کمپفر، ترجمه کیکاووس جهاننداری، نشر خوارزمی، تهران.

عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، درآمدی بر آیکونولوژی، انتشارات سخن، تهران. غیبی، مهسا (۱۳۹۵)، هشت هزار سال پوشاک اقوام ایرانی، هیرمند، تهران.

مراثی، محسن (۱۳۹۴)، تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویرسازی شخصیت «مجنون» در نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی، نگره، شماره ۳۷، صص ۴۹-۶۱.

نظامی گنجوی (۱۳۴۴)، لیلی و مجنون، اداره انتشارات دانش، مسکو. یارشاطر، احسان (۱۳۸۲)، پوشاک در ایران زمین، ترجمه بیمان متین، امیرکبیر، تهران.

المجلسی، مُحَمَّدْبَاقِر (۱۴۵۷)، بِحَارُ الْأَنْوَارِ الْجَامِعَةُ لِذُرْرِ أَخْبَارِ الْأَيْمَةِ الْأَطَهَارِ، الجزء السابع، مؤسسه الوفاء، بیروت.

Adams, Laurie Schneider (2010), *The Methodologies of Art: An Introduction*, 2nd ed., Westview Press, Boulder.

Baert, Barbara (2012), *To Touch with the Gaze: Noli me Tangere and the Iconic Space*, Sinthoris, Leuven.