تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۷/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۲۷

فاطمه نصیری[۱]، محمد تقی آشوری[۲]، فتانه محمودی[۳]

# مطالعهٔ تطبیقی بازنمایی داستان لیلی و مجنون در پارچه‌های دورهٔ صفوی[۴]

## چکیده

از دوره‌ی صفوی حدود شش قطعه پارچه برجای مانده است که جلوه‌هایی از منظومه‌ی عاشقانه‌ی لیلی و مجنون را به نمایش می‌گذارند. با وجود این‌که این منظومه با نظامی شناخته شده و تصویرگری‌های زیادی پیرو اشعار او انجام گرفته اما در زمینه‌ی صحنه‌ی دیدار دو دلداده در این پارچه‌ها، نسبت به روایت نظامی تفاوت‌هایی دیده می‌شود؛ لذا این پژوهش با هدف تبیین صحنه‌ی دیدار لیلی و مجنون در روایت شاعران پس از نظامی به انعکاس آنها بر پارچه‌های دوره‌ی صفوی می‌پردازد و در پی پاسخگویی به این پرسش است که مرجع اصلی هنرمندان طراح پارچه در خلق و تولید این پارچه‌ها و دلایل انتخاب این صحنه‌ها چه بوده است؟ برای این منظور با دقت در روایت جامی و شاعران دنباله‌رو او در دوره‌ی صفوی و همچنین متون عرفانی منظوم مانند حافظ که بر صحنه‌ی دیدار دو دلداده تأکید کرده‌اند، می‌توان قرابت زیادی با نقش پارچه‌ها پیدا کرد که این فرضیه با وجود نگاره‌های پیرو اشعارشان، قوت بیشتری می‌گیرد. بر این اساس، پژوهش حاضر با رویکردی تطبیقی و تحلیلی به بررسی اشتراکات بین نقش منسوجات با نمونهٔ اشعار و نگاره‌ها می‌پردازد و نتیجه‌ی حاصل از آن نشان می‌دهد که طراحان پارچه با آشنایی کامل از روایت‌های مربوطه به ویژه روایت جامی و نیز با در دست داشتن نمونه‌های نگارگری و بر اساس مقاصد مورد نظر حامیان صوفیِ صفوی به طراحی این پارچه‌ها به ویژه برای پوشاک پرداختند که برای استفاده کنندگانش اغلب یک سیر معرفتی را با رویکرد همانی یافتن با شخصیت‌های نقش شده بر آن به ویژه مجنون، به ارمغان می‌آوردند.

**واژگان کلیدی:** پارچه‌های دوره‌ی صفوی، لیلی و مجنون، نگارگری، نظامی، جامی

[۱] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران (نویسنده مسئول).
Email: fatemeh7.nasiri61@gmail.com

[۲] دانشیار، دانشکده‌ی علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران.

[۳] دانشیار، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر.

[۴] برگرفته از رساله‌ی دکتری نویسنده‌ی اول به راهنمایی نویسنده‌ی دوم و مشاوره‌ی نویسنده‌ی سوم در دانشگاه هنر ایران.

## مقدمه

دوره‌ی صفوی در طول تاریخ هنر ایران تنها دوره‌ای است که روایت لیلی و مجنون را علاوه بر نگاره‌ها بر روی پارچه‌ها نیز منعکس کرده است. تعداد پارچه‌های شناخته شده با این نقش‌مایه حدود شش قطعه هستند که بیشتر آنها صحنه‌ی دیدار دو دلداده را در بیابان نشان می‌دهند. با وجود این‌که منظومه‌ی لیلی و مجنون با نظامی (تألیف ۵۸۴ ه ق) شناخته شده و تصویرگری‌های زیادی پیرو اشعار او انجام گرفته اما در زمینه‌ی صحنهٔ دیدار دو دلداده در این پارچه‌ها، نسبت به روایت نظامی تضادهایی دیده می‌شود؛ «همه‌ی ترسیمات لیلی و مجنون، یک صحنه را نشان می‌دهند که هرگز در ترجمه‌ی نظامی از داستان اتفاق نیفتاده است» (Shenasa,2017: 24). دلیل این امر به ملاقات‌هایی مربوط می‌شود که برای دو دلداده در جریان روایت پیش می‌آید به طوری که نظامی این دیدار را نه از نزدیک و در مقابل هم که با فاصله و با حضور یک واسطه بین دلدادگان بیان می‌دارد اما این صحنه در روایت دیگر شاعران پس از نظامی از جمله امیرخسرو دهلوی (۶۹۸ ه ق)، جامی (تألیف ۸۸۹ ه ق) و شاعران پیرو او از جمله هاتِفی خَرجِردی که خواهرزاده‌ی جامی بوده است (تألیف ۸۹۷ ه ق) در دوره‌ی تیموری و و هِلالی جُغَتایی استرآبادی (تألیف ۹۲۰ ه ق) و قاسمی گُنابادی (تألیف۹۷۱ ه ق) در دوره‌یصفوی به گونه‌ای بیان می‌شود که لیلی سرزده به منزلگاه مجنون در بیابان وارد می‌شود و دیداری اتفاقی صورت می‌گیرد که این صحنه‌ی دیدار در برخی نگاره‌های این دوره از جمله پیرو اشعار جامی و اشعار عرفانی حافظ (۷۲۷ -۷۹۲ ق) نمود یافته و مطابقت نقش پارچه‌ها را با آن ممکن می‌سازد اما نحوه‌ی برخورد دو دلداده باهم و حاصل این دیدار، بیشتر بر اساس مطابقت نوع نقش‌پردازی شخصیت‌ها و عناصر صحنه در نقش پارچه‌ها با روایات ممکن است که حالات و حرکات دلدادگان در پارچه و برخی عناصر تصویر که به صورت نمادین نقش شده‌اند در این تطبیق‌پذیری سهیم هستند. با در نظر گرفتن این نکته که این پارچه‌های کاربردی به منظور پوشاک در مراسمات خاص صوفی، استفاده می‌شدند که در آن پس از طی اعمالی ویژه، وحدت با معبود صورت می‌گرفته می‌توان قرابت بیشتر این پارچه‌ها با نوع روایاتی که دیدگاهی معنوی به آن داشته‌اند را هویدا کرد. لذا تدقیق در روایات مربوطه به ویژه روایت جامی و پیروان او که با گونه‌ای رویکرد عرفانی به موضوع دیدار پرداختند می‌تواند به فهم چرایی و چگونگی انتخاب این صحنه‌های خاص از داستان لیلی و مجنون توسط طراحان پارچه و نوع دیدگاه حامیان هنری درباری برای سفارش دادن این پارچه‌ها مدد رساند و به‌طورکلی احتمال عمومیت داشتن باورهایی مبنی بر دیدار دلدادگان در فضای بیابان به صورت غیرمنتظره و نتیجهٔ معنوی حاصل از این دیدار را در دوره‌ی صفوی به قطعیت تبدیل نماید.

## پیشینه‌ی پژوهش

در علوم ادبی، بسیار به روایت لیلی و مجنون نظامی و شاعران پس از او پرداخته شده اما از جنبه‌های هنری در زمینه‌ی بازنمایی این روایات بر پارچه‌ها، به نمونه‌های محدودی می‌توان اشاره کرد؛ از پژوهش‌های داخلی در رابطه با نقش لیلی و مجنون بر پارچه، رساله‌ی دکترای شهره فضل‌وزیری با عنوان: "نقوش نمادین منسوجات آیینی دوره‌ی صفوی" در دانشگاه هنر و مقاله‌اش با عنوان: "تفسیر نقش لیلی و مجنون در آثار غیاثِ الدّین با رویکرد آیکونولوژی" در ۱۳۹۸ که در نشریه‌ی کیمیای هنر به چاپ رسیده است قابل ذکر می‌باشد؛ در این پژوهش‌ها، دلایل انتخاب موضوع نقش لیلی و مجنون و جهان بینی شرایط خلق این آثار

توسط غیاث الدین نقشبند، بیان شده است. اما از پژوهش‌های خارجی، پژوهش مفصل نازنین هدایت شِناسا (مونرو) با عنوان: "درهم بافتن عشاق: ابریشم‌های داستانی صفوی ترسیم‌کنندهٔ شخصیت‌هایی از خمسه" در ۲۰۱۷ م برای کسب درجه‌ی دکترا در دانشکده‌ی تاریخی- فلسفی دانشگاه بِرن قابل ذکر است که به طور مبسوطی در رابطه با نقش لیلی و مجنون بر پارچه‌های دوره‌ی صفوی و مطابقت آن با پیش‌متن‌های ادبی‌اش به تحقیق پرداخته است. بررسی این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که هنوز گونه‌ای ابهام در مرجع متنی و تصویری نقوش این پارچه‌ها و چرایی انتخاب این صحنه‌های خاص از لحظه‌ی دیدار دو دلداده وجود دارد که در پژوهش حاضر با بررسی و تطبیق روایت نظامی و شاعران پس از او و تدقیق در نمونه نگاره‌های تصویرگری شده در دوره‌ی صفوی و دوره‌های قبل به این مهم پرداخته می‌شود.

## روش تحقیق

این پژوهش با رویکردی تطبیقی به توصیف و تحلیل منسوجات دوره‌ی صفوی با نقش لیلی و مجنون در مقایسه با متون ادبی و هنری آن به عنوان پیش‌متن‌های این نقش می‌پردازد و در این سیر تطبیقی ابتدا نوع نقش‌پردازی و حالات و حرکات شخصیت‌های تصویر و عناصر کاربردی نقش در منسوجات توجه می‌شود و با مطابقت آن‌ها با نمونه‌ی هنری از این موضوع [نگاره‌ها] در مرحله‌ی بعد چگونگی ارتباط بین نقش منسوجات و نگاره‌هایی که مرتبط با آن هستند بر اساس شیوه‌ی بیان روایات مربوط بدان‌ها و توجه به نوع کاربرد منسوجات، بیان می‌شود. روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و اسنادی است؛ پارچه‌های مورد نظر در موزه‌ها و مجموعه‌های جهان همانند نمونه‌های نگارگری موجود جمع‌آوری شده و با تدقیق در اشعار شاعران به کنکاش در نوع بیان روایت و شیوه‌ی نقش‌اندازی آنها بر منسوجات و نگاره‌ها پرداخته می‌شود و با در نظر گرفتن نظریه‌هایی که از نحوه‌ی کاربرد منسوجات به عنوان پوشاک در دوره‌های اسلامی و به ویژه در طی دوره‌ی صفوی با جامعیت شاخصه‌های روانشاسانه‌ی موجود می‌باشند، تحلیل دلایل انتخاب این صحنه‌های خاص از روایت لیلی و مجنون بر پارچه‌ها صورت می‌گیرد.

## صحنهٔ دیدار لیلی و مجنون در روایت نظامی

جذابیت داستان لیلی و مجنون بیش از تمام بخش‌ها به مرحلهٔ دیدار دو دلداده و نتیجهٔ حاصل از آن مربوط می‌شود که در شعر نظامی و اشعار شاعران پس از او به شیوه‌های مختلفی بیان شده و بر سوز و گداز عشق افزوده است چراکه در بیشتر موارد وصالی ممکن نیست و به مرگ دلدادگان می‌انجامد. با این وجود، این دیدار در روایت نظامی، نقطهٔ اوج داستان را رقم نمی‌زند بلکه به گونه‌ای برنامه‌ریزی شده در چند مرحله در بطن داستان اتفاق می‌افتد و اغلب شخصیت دیدارکننده، نیز مجنون است که به محل ملاقات می‌رود. نظامی در اولین مرحله، قبل از ازدواج لیلی با ابن سلام، دیدار مجنون با لیلی را بر در خیمهٔ لیلی بیان می‌کند که به واسطه‌ی پیرزن و با غُل و زنجیر می‌باشد. بعد از بیان مراحل مختلف جنون و سرگشتگی در بیابان، در اواخر داستان نیز دیداری را قرار می‌دهد که توسط لیلی و به خواهش او از پیر دانا (سلیم عامری، دایی مجنون) ممکن می‌شود اما در لحظهٔ موعود، دیدار از دور انجام می‌گیرد و دو دلداده از نزدیک با یکدیگر روبرو نمی‌شوند. پس از این دیدار، در آخر داستان نیز بعد از مرگ ابن سلام، مرگ لیلی و جدایی همیشگی او از مجنون را قرار می‌دهد و با مرگ مجنون بر سر مزار لیلی، داستان را به پایان می‌رساند.

**صحنه‌ی دیدار لیلی و مجنون در روایت جامی و شاعران پیرو او**

پس از نظامی، امیرخسرو دهلوی اولین کسی بود که حدود یک قرنِ بعد به بازگویی روایت لیلی و مجنون پرداخت. اما بعد از دهلوی، عبدالرحمن جامی[1] در قرن نهم ه.ق در دوره‌ی تیموری منظومهٔ لیلی و مجنون را در اثر بزرگ خود، هفت‌اورنگ جای داد. جامی با نگاهی متفاوت که نشأت گرفته از دیدگاه عرفانی او یعنی فرقهٔ نقشبندیه[2] بوده، به بازگویی این روایت پرداخته و تغییراتی در آن ایجاد کرد به‌طوری‌که مفاهیمی مانند عشق، وحدت وجود و فنای فی‌الله را در آن وارد نمود که به آن، رنگی عرفانی بخشید. به احتمال قریب به یقین، تعابیری که شاعرانِ عارف قبل از جامی به مفاهیم عشق و فناءِ فِی‌الله و وحدت وجود به طور کلی نمودند مانند عطار و مولوی و شاعرانی که به طور خاص مبانی عاشقانهٔ داستان لیلی و مجنون را مدّنظر قرار دادند و به شاخصه‌های خاص داستان به عنوان معارف زاهدانه توجه نمودند به ویژه سعدی و حافظ، تأثیراتی در تغییر ذهنیت جامی در این داستان نسبت به آثار قبل از او به ویژه نظامی داشته است. بدین ترتیب، جامی برای گنجاندن اندیشه‌ی عرفانی خود به منظومه، به تغییر و تحول روایت نظامی و امیرخسرو از طریق تدوین ماجراهایی بدیع‌تر در مسیر سرنوشت دو دلداده، پرداخته است و آن‌چه که این امر را ممکن کرده، همان ملاقات‌های ناخواسته‌ی دو دلداده و چگونگی برخورد آنها با یکدیگر در لحظهٔ دیدار بوده است. جامی چند دیدار را پس از سرگشتگی مجنون در بیابان در منظومه‌ی خود وارد کرد که واپسین دیدار، سرنوشت نهایی آنها را رقم زد؛ بدین ترتیب که لیلی با قومش در حال عبور از گذرگاهی در بیابان در وقت استراحت، زمانی که هوای گشت می‌کند به منزلگاه مجنون وارد می‌شود و او را می‌بیند. در روایت جامی این واپسین دیدار، همان مرحله‌ای است که به تحول روحی مجنون می‌انجامد و لیلی که روزی کمال نیازهای درونی مجنون بود اما حضورش در این لحظه برای همیشه آتش عشق مجنون را خاموش می‌کند و این خاموشی، گویی روزنی بود برای حلول نوری از روشنای معرفت الهی در قلب و روح مجنون، چنان‌که در لحظهٔ بازگشت لیلی، مجنون دیگر او را نمی‌شناسد زیرا از وجود لیلی عبور کرده و به ماورای وجود رسیده است. دوباره‌گویی این صحنه‌ی دیدار در روایت شاعران پس از جامی از جمله هاتفی خرجردی و هلالی جغتایی و شاعر زمان شاه طهماسب، قاسمی گنابادی، نشان‌دهنده‌ی تأثیرات دیدگاه او بر این شاعران و نیاز زمانه بدان است که در شکل تغییراتی در بیان عشق لیلی و مجنون در نقطه‌ی اوج داستان، نمود می‌یابد. خلاصه‌ای از روایت شاعران مذکور در رابطه با چگونگی دیدار دو دلداده و نتیجه‌ی دیدارشان در جدول ۱ بیان شده است.

**جدول۱: روایات شاعران مختلف در رابطه با دیدار لیلی و مجنون (نگارندگان)**

| شاعران | موضوع دیدار | نحوهٔ دیدار | نتیجه‌ی دیدار |
|---|---|---|---|
| نظامی (تألیف ۵۸۴ ه ق) | ۱- گرفتار شدن مجنون به دست پیرزن با میل خود او و رفتن به کوی لیلی ۲- ملاقات لیلی و مجنون به واسطه سلیم عامری، دور از همسر لیلی با یکدیگر به طور غیر مستقیم (از دور) | برنامه‌ریزی شده | در هر دو مورد مجنون پس از گفتن راز دل به لیلی سر به کوه و بیابان می‌گذارد. |
| امیرخسرو دهلوی (تألیف ۶۹۸ ه ق) | دیدار لیلی با مجنون در بیابان بر اثر خوابی که لیلی می‌بیند (لیلی از جمازه پیاده می‌شود و به سوی او می‌رود و آن‌چنان بر بالین مجنون می‌گرید که اشک‌های او بر صورت مجنون می‌چکد و ...) | برنامه‌ریزی شده | لیلی و مجنون تا غروب در کنار هم هستند و غروب لیلی به خانه بر می‌گردد و در اندیشه عاشق خود ناله سر می‌دهد. |
| جامی (تألیف ۸۸۹ ه ق) | دیدار اول رویارویی اتفاقی مجنون با کاروان لیلی در بیابان و دیدار دوم بر اثر برنامه‌ریزی برای ملاقات بعدی در هنگام بازگشت از سفرش | ۱- غیر منتظره و اتفاقی ۲- برنامه‌ریزی شده | گفت‌وگوی دو دلداده و قرار ملاقات در بازگشت لیلی و ساکن ماندن مجنون در آن مکان و لانه ساختن پرندگان بر روی سر او و در نهایت تحول روحی مجنون (گذشتن از مرحله‌ی عشق مجازی و نایل شدن به عشق حقیقی) |
| **شاعران پس از جامی** | | | |
| هاتفی‌خرجردی (تألیف ۸۹۷ ه ق) | دیدار مجنون با لیلی در سفری که لیلی به همراه قوم خود می‌رود بر اثر به خواب رفتن لیلی هنگام سوار بر ناقه و دور افتادن ناقه از کاروان | اتفاقی و غیر منتظره | ردِّ وصال از طرف مجنون و آرام گرفتن تنها با یاد لیلی (دست‌یابی به عشقی حقیقی‌تر از عشق لیلی) |
| هلالی‌جغتایی (تألیف ۹۲۰ ه ق) | دیدار مجنون با لیلی در اثر گسیخته شدن مهار شتر لیلی در هنگام شب و جدا شدن ناقه از مسیر | اتفاقی و غیر منتظره | نشناختن مجنون لیلی را پس از بازگشت (دست‌یابی به عشقی حقیقی‌تر از عشق لیلی) |
| قاسمی‌گنابادی (تألیف ۹۷۱ ه ق) | دیدار مجنون با لیلی در اثر گسیخته شدن مهار شتر لیلی در هنگام شب و جدا شدن ناقه از مسیر | اتفاقی و غیر منتظره | دیدار دوباره دو دلداده و بیان وصال هر چند کوتاه. |

## صحنه‌ی دیدار لیلی و مجنون بر پارچه‌ها و نگاره‌ها

هر شش قطعه پارچه‌ای که از دوره‌ی صفوی باقی مانده از نوع ابریشم زربفت یا مخمل هستند و در هیچ دو پارچه‌ای با یک صحنه‌ی مشابه از داستان لیلی و مجنون خلق نشده‌اند و به موازات تفاوت در تکنیک بافت، نقش‌ها نیز متفاوت شدند. این پارچه‌ها که طراحی و بافت آنها متعلق به اواخر قرن دهم ه ق تا اوایل قرن یازدهم ه. ق. است از ویژگی‌های طراحی مکتب تبریز و اصفهان برخوردار هستند اما تاریخ دقیق و محل بافت آنها مشخص نیست. با توجه به یک نمونه‌ی آن که نقش مجنون را به تنهایی در میان ددان با آهویی در آغوشش نشان داده و در شِنِل به کار رفته و برخی نمونه‌های دیگر که قطعاتی از پارچه با طرح الگوی مشخص هستند احتمالاً کاربرد پوشاک داشته‌اند. از این پارچه‌ها دو نمونه امضای غیاثِ الدّین نقشبند یزدی[۳]را بر خود دارند (تصاویر ۱ و ۳) و یک نمونه‌ی دیگر نیز به گفته‌ی پوپ بر مبنای سبک تصویرگری احتمالاً کار غیاث است (تصویر۹). بقیه قطعات مشخص نیست کار کدام هنرمند هستند. نخستین مرحله برای کشف منبع الهام طراحان این پارچه‌ها، به علت وابستگی عمیق بین آن‌ها و نگارگران در کارگاه درباری، شناسایی نمونه‌های تصویری این صحنه‌های دیدار در قالب نگارگری و تصویرگری کتاب است؛ چراکه «درکارگاه‌های سلطنتی، کتاب‌آرایی، طراحی سایر هنرها همچون منسوجات، قالی‌ها و معماری تزیینی پیگیری می‌شد» (بِلِر و بلوم، ۱۳۸۱: ۴۲۸). بنابراین شیوهٔ کار طراحان پارچه و نقاشان تصویرگر کتاب به ویژه در مورد نقش‌مایه‌های انسانی مشابه بوده به‌طوری‌که در مورد ارتباط بین آنها چنین گفته شده: «پارچه‌هایی که بیشتر با نقش انسانی تزیین شده‌اند و مربوط به نیمه‌ی دوم سده دهم هجری هستند، هریک با روشی طراحی

شده‌اند که به نوعی مرتبط با کار و شیوهٔ برخی از نقاشان معروف این زمان هستند» (پوپ و آکِرمَن، ۱۳۸۷: ۲۳۹۷). و همین دورهٔ زمانی است که بعد از مدت‌ها بی‌توجهی به جامی و اعتقاداتش[۴] سرانجام شاهان صفوی به مرور به او توجه کرده و آثاری پیرو اشعارش خلق شدند؛ «شاه طهماسب که در اواسط قرن دهم به رویکردی متعصبانه متمایل شده بود اما سخت‌گیری به هنرمندان و ممنوعیت کامل محرمات از جانب او در اواخر عمرش اندکی تعدیل گشت و با همراهی برادرزادهٔ خود، ابراهیم میرزا که در مشهد هنرمندان را در دربارش گرد آورده بود به حمایت دوباره هنرمندان پرداخت و مهم‌ترین و آخرین شاهکار دوره‌ی سلطنت طهماسب و ابراهیم میرزا در قالب یک نسخه‌ی نفیس از هفت‌اورنگ جامی رخ نمود» (حق‌گو، ۱۳۹۴: ۱۱۲). این اثر در زمینه‌ی بیان صحنهٔ دیدار متفاوت از دیگر آثار و مطابق با نقش منسوجات مربوطه است ضمن این‌که چندین نگاره از آن باقی مانده که برخی از آن‌ها به عینه ارتباط با منسوجات را نشان می‌دهند. اولین قطعه از پارچه‌های مذکو مرتبط با نگاره‌های خمسه‌ی جامی، مخملِ سرخ رنگی است اثر غیاث‌الدین نقشبندِ یزدی (تصویر۱) که لیلی را تنها بر کجاوه نشان می‌دهد که به منزلگاه مجنون در بیابان وارد می‌شود و احتمالاً در اصفهان بافته شده است. معادل این صحنه در نگاره‌های خمسه جامی، نسخه‌ای اثر مظفرعلی[۵] است (تصویر۲) که به صحنهٔ دیدار لیلی سوار بر کجاوه با مجنون سرگشته در بیابان مربوط می‌شود؛ این صحنه نقطه‌ی اوج روایت نقل شده توسط جامی و شاعران پس از اوست که به دیدار و گفت‌وگوی بین لیلی و مجنون منجر می‌شود. تلاش نگارگر برای نمایاندن«پویایی و حرکت که اصولاً یکی از ویژگی‌های عام مکتب تبریز است» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۵۱). با قابلیت‌های هنری غیاث که او نیز در یک برهه‌ی زمانی تحت تأثیر سبک هنرمندان مکتب تبریز قرار داشته، مطابقت دارد؛ به‌طوری‌که در نقش پارچه «لیلی لباس و سرپوشی به سبک زنان مکتب تبریز بر تن دارد» (فضل‌وزیری و تندی، ۱۳۹۶: ۶۷) و زمینه‌ی تصویر نیز با عناصر گیاهی و حیوانی پر شده است. مجموع این عوامل نشان‌دهنده‌ی تأثیرگذاری نگارهٔ مظفرعلی بر شکل‌گیری این نقش پارچه است.

قطعه‌ی دیگر، زری اطلس گلابتون با زمینه‌ی مشکی و با امضای غیاث است (تصویر۳) که احتمالاً در اصفهان بافته شده است. در این پارچه که به دلیل ویژگی‌های واقعگرایانه‌اش در نقش پیکره‌های انسانی و حیوانی و عناصر گیاهی، جدیدتر از نمونه قبل به نظر می‌رسد با حضور شخص سومی که به عنوان ساربان با سِماجت در حال کشیدن شتر چَموشِ لیلی است بر بیان نیاز دو دلداده به دیدار و گفت‌وگوی با یکدیگر بیشتر تأکید می‌کند. این پارچه نیز قابل ردیابی در نمونه نگاره‌هایی است که پیرو متون منظوم عرفانی مانند غزلیات حافظ از صحنه‌ی دیدار لیلی و مجنون در بیابان تصویرگری شدند (تصاویر۴ و ۵). در تمام این نمونه‌ها، ساربانِ حضور یافته در تصویر، به‌طوردقیق مشخص نیست چه کسی است کمااین‌که در پژوهش‌های مختلف نیز تاکنون با تردید هویت‌یابی شده است: «ممکن است منظور از حضور این شخص، همسر لیلی، اِبن سَلام باشد زیرا ظاهری آراسته دارد و لباس و سربندی به شیوه‌ی رایج پوشش مردان ممتاز مکتب اصفهان بر اندامش نقش شده و شباهتی به شتربانان ندارد» (فضل‌وزیری و تندی، ۱۳۹۶: ۶۸). بنابراین همان‌طور که در روایات مختلف وجودش به عنوان مانعی برای وصال دو دلداده بیان شده، در دید نگارگران و غیاث نیز مغفول واقع نشده است. شاعران دیگری نیز که موضوع دیدار لیلی و مجنون را مدّنظر قرار داده‌اند، از وجود ساربان به عنوان یک مانع برای وصال دو دلداده نام برده‌اند؛ محتشم کاشانی این صحنه را این‌گونه بیان می‌کند:

ساقیا طی کن بساط غم در آن بحرِ نشاط　　کز نمِ فیضش گذار از حاتمِ طِی می‌کنی
محمل لیلی به سرعت می‌بری ای ساربان　　گر بدانی حال مجنون ناقه را پِی می‌کنی
(محتشم کاشانی، غزل شماره‌ی ۵۸۶، دیوان اشعار)

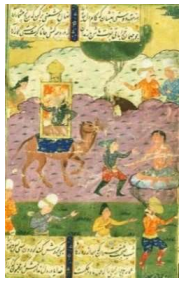
نموه‌ی سوم، قطعه‌ی پارچه‌ی مخملی است با زمینه قرمز درخشان که در قسمت وسط آن از بین رفته است. این قطعه، لیلی را در کنار مجنون نشان می‌دهد که در مقابل او نشسته و محزون از شرایط اوست (تصویر۶). این صحنه شایع‌ترین نمونه در تصویرگری‌های کتاب پیرو روایت امیرخسرو دهلوی است (تصویر۷) ضمن این‌که نمونه‌هایی از این صحنه در منظومه‌ی عرفانی حافظ نیز دیده می‌شود (تصویر۸) اما با توجه به فراوانی و گستردگی نمونه‌های باقی مانده از تصاویر پیرو اشعار امیر خسرو در این زمینه می‌توان احتمال داد که این صحنه و شرایط حضور شخصیت‌ها به صورت نشسته در مقابل هم و حضور حیوانات بیابان در اطراف و شترِ در حال استراحت، گونه‌ای طرح قرادادی برای نمایش دلدادگان در کنار هم در میان ددان بیابان را بیان می‌دارد که با وجود دوباره‌گویی صحنه‌ی مشابه آن در اشعار حافظ و جامی و پیروان او اما طرح اولیه‌اش همانا توسط امیرخسرو پی‌ریزی شده است و طرح‌های نگاره‌ها و پارچه نیز بازنمایی دوباره از این صحنه می‌باشند. قطعه پارچه‌ی چهارم نیز که احتمالاً از کارهای غیاث است از نوع بافت دورو با نخ فلزی با زمینه قرمز و سفید تشکیل شده که لیلیِ ایستاده را در مقابل مجنون نشسته در حال گفت‌وگو نشان می‌دهد. در این‌جا، لیلی قبایی اشرافی بر تن و تاجی بر سر دارد. با یک دستش گوشهٔ قبایش را گرفته و با دست دیگرش به سمت مجنون اشاره می‌کند. مجنون نیز همانند همیشه نیمه‌برهنه و لاغر با خط برجستهٔ قفسهٔ سینه، در حالی که آهویی را در آغوش گرفته بر روی صخره در زیر تک درخت گلداری نشسته، سرش را بالا گرفته و با دست دیگرش به زمین (محل مورد نظر) اشاره می‌کند (تصویر۹). برای این نمونه معادلی در هنر نگارگری نمی‌توان پیدا نمود و به نظر می‌رسد که جلوه‌ای است از برداشت طراح پارچه از روایات مربوطه به طوری‌که هیچ پیش‌زمینه‌ی هنری برای آن، وجود نداشته است.

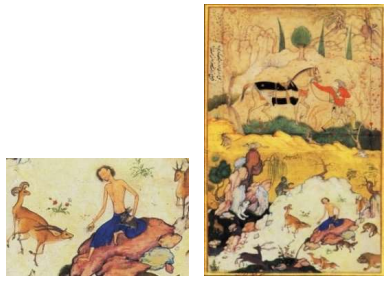
قطعه پارچه‌ی دیگری که این نیز پارچهٔ ابریشم دوتایی است با زمینه قرمز و سفید و با نقش ترکیبی از سه دلداده‌ی معروف، لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا و خسرو و شیرین که در کادر مستطیل‌شکل با نوارهایی از حروف کوفی و ردیف‌هایی از غزل حافظ از یکدیگر جدا شده‌اند (تصویر ۱۰). در اینجا نیز همانند قبل، لیلی در لباسی فاخر و اشرافی در مقابل مجنون ایستاده و مجنون رنجورتر از قبل با موهای ژولیده بر صخره زیر تک درخت گلدار نشسته است که این بار به جای آهو، خرگوشی را در آغوش دارد. مشابه این تصویر، نگاره‌ای نمی‌توان یافت اما در رابطه با جابه‌جایی آهو با خرگوش در آغوش مجنون در تصویرگری کتاب، نگاره‌ای از عبدالصمد در مرقع گلشنِ کاخ گلستان را می‌توان بیان نمود که مجنون را با خرگوشی در یک دستش که با دست دیگرش به آهوان نیز علف می‌دهد، تصویر کرده است (تصویر۱۱).

اما نمونه‌ی آخر، مخملِ نقش برجسته است با تارهای فلزی با زمینه‌ی روشن و نقوش تیره‌تر که متفاوت‌تر از پارچه‌های قبل می‌باشد چراکه مجنون را به تنهایی در حالی که آهویی را در آغوش گرفته و چهره‌ای حاکی از رضایت دارد در میان ددان نشان می‌دهد (تصویر ۱۲). همان‌طور که ذکر شد نقش آهو در همهٔ این قطعه پارچه‌ها به‌جز تصویر۶ جزء جدایی‌ناپذیرِ نقش است که همانند روایاتِ منظومه‌ها به عنوان یکی از جنبه‌های شاخص در بیان نمادین حضور لیلی (عشق زمینی و مادّی) در کنار یا آغوش مجنون قرار دارد.

گرچه نمونه نگاره‌های زیادی از این صحنه در دوره‌ی صفوی انجام گرفته اما شبیه‌ترینشان به این نقش پارچه، برگی از خمسه‌ی امیر علیشیر نوایی مربوط به دوره‌ی تیموری (تصویر ۱۳) است که احتمالاً اولین نمونه‌ی نگاره از این صحنه بوده است و نگاره‌های بعدی بازنمایی دوباره از این موضوع را نشان می‌دهند. جدول ۱ به تطبیق نقش پارچه‌ها و نگاره‌ها می‌پردازد.

**جدول ۲- تطبیق تصاویر پارچه و نگاره‌ها با موضوع لیلی و مجنون (نگارندگان)**

| | |
|---|---|
| | |
| تصویر۱: قطعه پارچه‌ی ابریشم با تارهای فلزی، با امضای غیاث، ایران، صفوی، اواخر قرن ۱۰ یا اوایل قرن ۱۱ ه ق، موزه‌ی واشنگتن دی سی، (https://www.si.edu/museums) | تصویر۲: برگی از خمسه‌ی [پنج گنج] جامی، مکتب تبریز، ۹۲۸ ه ق، اثر مظفرعلی، در موزه‌ی کاخ گلستان، (http://Islamoriente.com) |
| |  تصویر۴ تصویر۵ |
| تصویر۳: قطعه پارچه‌ی ابریشم با بافت لمپاس، امضای غیاث، ایران، صفوی، قرن ۱۰ ه ق، هدیه از طرف جان پیرپونت مورگان به موزه‌ی کوپر- هویت (http://cprhw.tt/o/2AWir) | تصویر۴: برگی از دیوان حافظ، قرن ۱۰ ه ق، هند، موجود در موزه‌ی بریتانیا (https://museum.ganjoor.net) تصویر ۵: نسخهٔ دستنویس دیوان حافظ، ایران، صفوی، نیمه‌ی اول قرن ۱۰ ه ق، موزه‌ی والتر، (https://thewalters.org) |
| | تصویر۷ تصویر۸ |
| تصویر ۶: مخمل ابریشم، در وسط از بین رفته، ایران، صفوی، ۹۵۰ تا ۱۰۰۰ ه ق، بدون نام بافنده، در مالکیت کورکیان [اینک در مجموعه‌ی کیر]، (پوپ، ۱۳۸۸: ۱۰۲۰)، تصویر سمت چپ: نسخه‌ی طرح خطی. (شناسا، ۲۰۱۷: ۱۴۴). | تصویر۷: خمسه‌ی امیرخسرو دهلوی، قرن ۱۰ ه ق، دوره‌ی صفوی یا گورکانی، ایران یا هند، موزه‌ی والتر، (Ahttps://thewalters.org ) تصویر۸: دیوان حافظ، نسخه‌برداری شده توسط غلام محمد معروف بن ملامحمد قاسم همدانی، ۱۲۱۰ ه.ق، در هند، موزه‌ی والتر، (https://thewalters.org) |

| | |
|---|---|
| تصویر۹: قطعه پارچه‌ی ابریشم دو روی دوتایی با تارهای فلزی با نقش لیلی و مجنون، ایران، صفوی، قرن ۱۰ ه ق، به دست آمده از موزه‌ی کوپر هویت، موزه‌ی واشنگتن دی سی، (مأخذ: https://www.si.edu/museums). | - |
| تصویر۱۰: قطعه پارچه‌ی ابریشم دو رو با نقش دلدادگان، ابریشم دو رو، ایران، صفوی، اوایل قرن ۱۰ ه ق، موزه‌ی بریتانیا. (https://www.britishmuseum.org) |  تصویر ۱۱: مجنون در بیابان، نگاره‌ای از عبدالصمد، مرقع گلشن، ۱۰۱۴ تا ۱۰۳۷ ه ق، ص ۱۵۸، هنر نگارگری ایران و هند، مجموعه‌ی کاخ گلستان، (http://Islamoriente.com) |
| تصویر۱۲: قطعه پارچه‌ی ابریشم و مخمل بدون پرز، ایران، صفوی، قرن ۱۰ ه ق، بدون نام بافنده، موزه‌ی دولتی ارمیتاژ، (https://www.hermitagemuseum.org). | تصویر۱۳: برگی از خمسه‌ی امیرعلیشیر نوایی، ۸۴۵ تا ۹۰۷ ه ق، موزه‌ی والتر، (https://thewalters.org) |

## تحلیل تطبیق نقش پارچه‌ها و نگاره‌ها بر مبنای روایت‌های ذکرشده در اشعار

با تطبیق نقش پارچه‌ها و نمونه نگاره‌های مشابه، در درجه‌ی اول می‌توان به این نکته اشاره کرد که بر مبنای رسوم مکتب تبریز که طراحان پارچه بسیاری از طرح‌ها را از نمونه نگاره‌های هنرمندان فعال در کارگاه‌های درباری الهام می‌گرفتند در سال‌های پایانی سده دهم و سده یازدهم ه ق که شیوه‌های سبک تبریز هم‌چنان پابرجا بوده، نخستین ایده‌ها برای خلق صحنه‌های ویژه از روایت عاشقانهٔ لیلی و مجنون از همین نگاره‌ها

ایجاد شده بود که با توجه به نمونه آثار ادبی شناخته شده و رایج در این زمان از نسخ اشعار امیرخسرو دهلوی، حافظ و جامی و پیروان او الهام گرفته می‌شد و نقش این منسوجات نیز برداشت‌هایی از این نگاره‌ها و به ویژه منبع ادبی مورد پسند زمانه را به نمایش می‌گذاشت که مهم‌ترینشان نسخه‌ی عرفانی هفت اورنگ جامی بود که از دربار سلطان ابراهیم میرزا در مشهد نضج گرفته و محبوبیتش از نظر نوع پرداخت ویژه به نقطه‌ی اوج روایت که صحنه‌ی دیدار دو دلداده است با تدوین مکرر نسخه‌های متعدد از آن در مکاتب هنری قزوین و شیراز به اثبات رسید. بنابراین به عینه می‌توان به برخی شُبَهات در رابطه با این که کمتر پیش‌زمینهٔ هنری برای این منسوجات منقّش به نقش لیلی و مجنون وجود دارد، پاسخ گفت؛ در این زمینه، نازنین هدایت شناسا می‌گوید: «در تصویرگری دستنویس صفوی و تیموریِ شناخته شده، صحنه‌ی دو دلداده با هم در چنین محیطی وجود ندارد» (Shenasa,2007: 28). در حالی‌که نگاره‌ی مظفرعلی از نسخه‌ی هفت اورنگ جامی به‌طوردقیق اشاره به همان صحنه‌ای دارد که جامی و پیروانش بیان می‌دارند مبنی بر این‌که؛ لیلی با قومش در حال عبور از گذرگاهی در بیابان در وقت استراحت، زمانی که هوای گشت می‌کند به منزلگاه مجنون وارد می‌شود و او را می‌بیند. این دیدار با حضور لیلیِ نشسته بر کجاوه بر پشت شتر که آرام آرام به مجنون نشسته، در میان دَدان نزدیک می‌شود و دیداری و گفتگویی بین آنها صورت می‌گیرد هم در نگاره و هم در پارچه‌ی کار غیاث به یک شیوه، نمایش داده شده است. پارچه‌ی دیگری از غیاث که امضای او را دارد و به نظر می‌رسد جدیدتر است با نمونه‌هایی از نگاره‌های پیرو اشعار عرفانی حافظ همخوانی دارد که در همه‌ی این نمونه‌ها شوق فراوان لیلی از حالت بدنی او که سعی دارد از کجاوه بیرون جهیده به سمت مجنون برود در حالی‌که حضور ساربان مانع از این وصال می شود، نمایان است. با وجود این‌که در اشعار حافظ اثری از وجود ساربان نیست اما به نظر می‌رسد که نگارگر با آشنایی از روایت جامی که در آن لیلی با جوانی از قبیله بنی ثقیف ازدواج می‌کند و مجنون، ناکام در عشق‌ورزی به او می‌شود و سر به بیابان می‌گذارد، به این تصویر پرداخته که احتمالاً با مضمون نهفته در غزل حافظ هماهنگ شده است:

درختِ دوستی بنشان که کام دل به بار آرد — نهالِ دشمنی برکن که رنج بی‌شمار آرد
چو مهمان خراباتی به عزت باش با رندان — که درد سر کشی جانا گرت مستی خمار آرد
شب صحبت غنیمت دان که بعد از روزگار ما — بسی گردش کند گردون بسی لیل و نهار آرد
عَماری‌دارِ لیلی را که مهد ماه در حکم است — خدا را در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد

(حافظ، غزل شماره‌ی ۱۱۵ دیوان)

بنابراین با تشابه بین نقش این پارچه و نگاره‌های مربوطه می‌توان بر دیدگاه رایج زمانه در رابطه با موانع موجود در راه وصال دلدادگان با عمومیت داشتن متون ادبی موجود از خمسه‌ی جامی و اشعار عرفانی حافظ تأکید کرد بدون این که تنها با مرجع قراردادن نگاره‌های عدیده‌ی پیرو اشعار امیر خسرو دهلوی در مکتب گورکانی هند، مرجع مورد نظر طراحان پارچه را صرفاً وابسته به اشعار او دانست: «این که یک خدمتکار [ساربان] در نقش، حضور پیدا کرده، یک انحراف از روایت اصلی امیر خسرو است که در آن لیلی به تنهایی برای دیدن مجنون عزیمت کرده؛ این ممکن است خلق یک صحنه از مراعات ادب و نزاکت برای مخاطب بوده باشد تا علاوه بر دو دلداده، شخص سومی را نیز در نقش مشاهده نماید» (همان: ۶۷).

سه قطعه پارچه‌ی دیگری که یکی مخمل در وسط از میان رفته است و لیلی و مجنون را نشسته در مقابل هم

در بیابان نشان می‌دهد (تصویر۶). و دو قطعه‌ی دیگر که لیلی و مجنون را در حال صحبت کردن، تصویر کرده که یکی از آنها منحصراً به نقش لیلی و مجنون اختصاص دارد و از کارهای غیاث است (تصویر۹). و دیگری ترکیبی از سه طرح لیلی و مجنون و خسرو و شیرین و یوسف و زلیخاست که در کادرهایی قرار گرفتند و با غزلی از حافظ و ردیف‌هایی از نوشته‌ای به خطّ کوفی از یکدیگر جدا شده‌اند (تصویر ۱۰). هر سه به نظر می‌رسند بازگوکننده‌ی ادامه‌ی صحنه‌ای باشند که در اثر نخست غیاث نمایش داده شده است یعنی همان صحنه‌ای که لیلی سوار بر کجاوه به مجنون نزدیک می‌شود و با متوجه شدن از وجود مجنون و فرود آمدن از کجاوه و نشستن در کنار او ادامه می‌یابد. در نخستین پارچه، نحوه‌ی ارتباط گرفتن لیلی با مجنون با نمایش لیلی نشسته در مقابل مجنون مشاهده می‌شود که نمونه‌های مشابه فراوانی در نگاره‌های پیرو اشعار امیرخسرو داشته و قرابت بیشتری با این نگاره‌ها می‌رساند بنابراین احتمالاً از این مرجع ادبی الهام گرفته باشد. دو پارچهٔ دیگر، نقش لیلی و مجنون را در صحنه‌ای مشابه نشان می‌دهند به طوری‌که مجنون نشسته بر روی صخره‌ای و لیلی در مقابل او ایستاده و در حال گفت‌وگو هستند اما از حالات متفاوت چهره و دستان لیلی و مجنون در دو پارچه مشخص است که هر دو به یک مضمون مشابه نمی‌پردازند. جست‌وجو در روایات ادبی از این موضوع دیدار نیز بر این امر صحه می‌گذارد که این دو پارچه، دو موقعیت متفاوت که احتمالاً در پی هم آمده‌اند را بیان می‌دارد؛ این دیدار اتفاقی برای نخستین بار در روایت جامی بیان شده که در آن لیلی و مجنون با یکدیگر قرار دیدار دیگری در زمان برگشتِ لیلی می‌گذارند. این صحنه مکرراً در روایت هاتفی خرجردی، هلالی جغتایی، قاسمی گنابادی دوباره‌گویی شده است. پارچه‌ی تصویر ۹ به نظر می‌رسد یادآور اولین صحنه باشد چراکه مجنون، آهویی[۶] را در آغوش گرفته و از حالت دستان هر دو دلداده مشخص است که به محلّی که در آن هستند، اشاره می‌کنند. این صحنه در روایت شاعران مزبور، نقطه‌ی اوج داستان را تشکیل می‌دهد که با دیداری در بازگشت لیلی تکمیل می‌شود اما نتیجه‌ی این دیدار در بازگشت در این روایت‌ها متغیر است به‌طوری‌که در روایت جامی فاصله زمانی بین دو دیدار موجب تحول روحی مجنون شده و مجنون به روشنگری می‌رسد و از عشق مجازی می‌گذرد و به عشق حقیقی یعنی عشق الهی دست می‌یابد. در این زمان است که مجنون لیلی را نمی‌شناسد و از او نام و نشانش را می‌پرسد:

گفتا تو که‌ای و از کجایی  بیهوده به سوی من چه آیی

(لیلی و مجنون جامی: بخش ۱۹)

هاتفی خرجردی و هلالی جغتایی نیز مشابه جامی همین حالت را برای مجنون تداعی می‌کنند اما در روایت قاسمی گنابادی، لیلی و مجنون راضی از دیدار دوباره به وصالی هرچند موقتی تن در می‌دهند. پارچه تصویر ۱۳ احتمالاً نمایندهٔ صحنه‌ی نهایی دیداری باشد که مجنون به روشنگری رسیده همانند روایت جامی و هاتفی و هلالی چراکه مجنون را در حالتی نشان می‌دهد که سرش پایین است و حرکت یک دست لیلی که به طرف مجنون دراز کرده و دست دیگرش را به سمت سینه خود اشاره کرده، مبنی بر نبود توجه مجنون به اوست به‌طوری‌که به نظر می‌رسد خود را معرفی می‌کند اما مجنون او را نمی‌شناسد [یا وانمود به نشناختن می‌کند]. عنصر تأکیدکننده بر این بی‌توجهی، خرگوشی است که در آغوش مجنون قرار دارد به جای آهویی که نماد لیلی است چراکه «خصوصیات خرگوش همیشه منبع الهام انسان بوده به صورتی که این حیوان

در اسطوره‌ها تا بالاترین درجه و مقام دینی پیش رفته و ملازم همیشگی خدایان گشته است» (شکری و علی‌اکبری‌نظر، ۱۳۹۴: نتیجه). «در روایات فارسی نیز خرگوش مظهر عقل و وحی است که الهامش را از خداوند می‌گیرد» (همان: ۱۳)؛ در مثنوی، آن‌جا که یاران از چگونگی هلاکت شیر می‌پرسند، خرگوش این‌گونه پاسخ می‌دهد:

ای یاران حقم الهام داد  مَر ضعیفی را قوی رأی فتاد
(مثنوی: ص ۴۹)

بنابراین وجود خرگوش در این پارچه به طور ضمنی بیانگر تحولات معنوی در وجود مجنون است و بر این اساس می‌توان احتمال داد که این صحنه بیانگر غلبهٔ مجنون بر وسوسه‌های دنیوی است همان‌گونه که در کنار پای مریم عذرا، نقطهٔ اوج پاکدامنی را می‌رساند بدین ترتیب که «خرگوش در پای مریم عذرا یا در مناظر مربوط به مریم مقدّس و جانور اسب تک شاخ دیده می‌شود که نماد غلبه بر شهوت است» (هال، ۱۳۸۰: ۴۵). لذا طراح این قطعه پارچه با آگاهی از دیدگاه الهام‌بخشی خرگوش، نقش آهو را که عنصر جدانشدنی در روایت و تصاویر لیلی و مجنون است با نقش خرگوش جایگزین کرده تا مفاهیم نهفته در صحنه‌ی دیدار را به شکلی نمادین به مخاطب عرضه نماید.
آخرین قطعه از این دست پارچه‌ها یعنی همان مخمل ابریشمی با تارهای فلزی (تصویر ۶) تنها قطعه‌ایست که مجنون را به تنهایی با آهویی در آغوشش در میان ددان در بیابان نشان می‌دهد. این پارچه همچنین تنها نمونه‌ای از این گروه است که در قالب پوشاک (شِنِل) ارائه شده است. کما این که پارچه‌های قبل نیز احتمالاً برای هدف پوشاک خلق شده‌اند. در این پارچه وجود آهو یکی از شاخص‌ترین بخش‌های روایت نظامی است که البته در روایات پس از او حتی بیشتر و بهتر پرورده شده است؛ جامی موضوع آهو را در چندین مورد آورده است به‌طوری‌که علاوه بر موضوع صیاد، موضوع آهو را در نقطهٔ اوج داستان پس از دیدار مجنون با لیلی قرار می‌دهد. او این موضوع نهایی را از زبان یک اعرابی نقل می‌کند که دو بار مجنون را دیده، یک بار، او را در میان آهوان غزل خوان می‌بیند و با وی همدم می‌شود:

ناگه گلّه‌ای ز آهوان دید  و او را چو شبان در آن میان دید
(لیلی و مجنون جامی: بخش ۵۰)

و بار دیگر مجنون را میان آهوان مرده می‌یابد:

با آهویَکی[۷] سفید و روشن  همچون لیلی به چشم و گردن
خفته به مَغاکیی[۸] هم آغوش  وزمرگ شده به خوابِ خرگوش
بر بالش خاک و بستر خار  جان داده ز داغِ فرقتِ یار
(لیلی و مجنون جامی: بخش ۵۱)

با این اشعار، قرابت این روایت با تصویر این پارچه قطعیّت بیشتری می‌یابد؛ نسبت این نگاره با روایت جامی به دلیل ارتباط نزدیک بین او و امیرعلیشیر نوایی که خواندمیر بیان می‌کند، قابل ارزیابی است: «میان جناب مولوی (جامی) و امیرنظام الدین علیشیر، قاعدهٔ مودّت و ارادت، ارتباط و استحکام مالاکلام وجود داشت. لاجَرَم آن جناب در اکثر تصانیفِ منظوم و منثور خویش مدح و ثنای آن امیر نیکوکیش را بر لوحِ بیان می‌نگاشت و مصنّفات مقرّبِ حضرت سلطانی نیز به تعریف و توصیف آن حاوی کمالات انسانی اشتمال دارد» (خواندمیر، ۱۳۶۲، جلد ۳: ۳۳۸). همچنین در جایی دیگر بیان کرده: «... ارتباط میان او و جامی، سبب نفوذ اندیشه‌های عارفانه وی در تفکرات علیشیر شد چنان‌که در این نقل‌قول نیز آمده، این اندیشه‌ها در نوشتن او تأثیر داشته است و در حقیقت بر روی هنرمندانی که زیر نظر وی و باحمایت او کار می‌کردند تأثیر مستقیم گذاشته است» (همان: ۳۶۲). با قرار دادن موضوع آهو توسط جامی در نقطهٔ انتهایی منظومه به عنوان نشانه‌ای از حضور لیلی که مجنون به خواسته خود از عشقش سرباز زده است و مرگ مجنون با آهویی در آغوشش، نسبت به نظامی که تنها به موضوع آزاد کردن آهو یا آهوان از دست صیاد پرداخته، نشان از معرفتی نهانی دارد که توسط طراحان پارچه به خوبی قابل درک بوده است این امر با توجه به نوع کاربرد این پارچه در پوشش شنل به رویکرد حامیان هنری که سفارش دهندگان و مصرف‌کنندگان این پارچه‌ها بودند نیز مربوط می‌شود. در پژوهش‌های اخیر با در نظر گرفتن مباحث روان‌شناسی از مدیریت احساس، دلایل کاربرد این شنل را (به عنوان یک پوشش رویی) تحلیل شده و پوشنده‌ی این شنل (شاه یا درباریان) با شخصیت نقش‌شده و افکار و احوالات وجودی‌اش همانی یافته و از این طریق به درجات عرفانی نائل می‌شده است «در تعریف مدیریت احساس، ابریشمینه‌های تصویری با وظیفه‌ی اریه‌ی شخصیت فردی که این لباس‌ها را می‌پوشد، به کارگرفته می‌شوند» (Shenasa, 2007: 13). و «سبک پوشش خارجی بدن نه تنها به شخص اجازه می‌دهد تا شخصیت درونی خود را بنمایاند بلکه همچنین بیانگر شخصیتی است که او آرزو می‌کند تا باشد[۹]» (همان). آنِه ماری شیمِل که در زمینه‌ی صوفیسم و اشعار صوفی مشهور می‌باشد، در این مورد بیان می‌دارد: «پوشیدن یک لباس (روپوش) جدید[در سنت‌های اسلامی] معادل تغییر شخصیت یک فرد بوده است... عرفا در همه سنّت‌های مذهبی تجربه کرده‌اند که ظاهر افراد (پوشش ظاهری افراد) همانند ملبّس (مزیّن) شدن در خدا یا زیبایی‌اش بوده است» (Shimmel, 1992: 220). با در نظر گرفتن این نکته که حامیان هنری خود را به عنوان صوفی مطرح می‌کردند احتمال می‌رود که از این لباس‌ها در مراسمات خاص و در مواقع تقرّبشان به درگاه الهی استفاده می‌کردند.

## نتیجه‌گیری

با توجه به تطبیقی که بین نقش پارچه‌ها با روایات نقل شده و نگاره‌های تصویر شده انجام گرفت، جای هیچ‌گونه تردیدی باقی نمی‌ماند که روایت جامی و شاعران دنباله‌رو او، بر شکل‌گیری نقش لیلی و مجنون بر پارچه‌های صفوی، بیشتر از روایات دیگر شاعران (نظامی و امیر خسرو دهلوی) تأثیرگذار بوده‌اند چرا که همانند روایت آنان که نقطه‌ی اوج داستان را در صحنه‌ی دیدار لیلی و مجنون در بیابان و در حال گفت‌وگو با یکدیگر قرار دادند، تصاویر نقش شده از آنها بر پارچه‌ها نیز از بین تمام موضوعات مطرح شده در داستان، تنها به بازنمایی این صحنه‌های ویژه از دیدار پرداخته‌اند. ضمن این‌که طراح پارچه‌ی دوره‌ی صفوی نیز هنر و خلاقیت خود را وارد عمل کرده و با آگاهی کامل از روایات مربوطه، به شایستگی، مضامین مربوط به فراغ

و دلدادگی را با سبکی چکیده‌نگارانه در چند حرکت مهم مانند حالات پیکره‌های انسانی و حیوانی و تغییر یا جابه‌جایی عناصر تصویری به انجام رسانده است؛ در این روند، تصاویر نگاره‌های پیرو اشعار جامی یا اشعار عرفانی حافظ نیز در تعیین انتخاب صحنه‌ی مورد نظر و شکل‌پذیری نقش مؤثر بوده است. کیفیت بصری این نقش پارچه‌ها از این نظر حائز اهمیت است که نقش هر پارچه بدون تکرار نقش قبل به بازنمایی قسمتی از صحنه‌ی دیدار ذکر شده در روایت‌ها پرداخته و این امر موجب شده است تا مجموع این پارچه‌ها در کنار هم همانند یک کتاب تصویری به نظر برسند. گرچه ممکن است هر کدام از طراحان پارچه در این شش قطعه به یک روایت خاص از جامی یا شاعران دنباله‌رو او نظر نداشته باشند اما جملگی در یک نقطهٔ مشترک با یکدیگر تلاقی می‌کنند و آن چگونگی برخورد دو دلداده در لحظه‌ی دیدار است؛ در این رابطه همانند نمونه‌ی روایات، در برخی از این پارچه‌ها که اولین لحظات دیدار را نشان می‌دهند، شور و اشتیاق لیلی و مجنون برای دیدن یکدیگر در حالات بدن و چهره‌شان موج می‌زند اما در پارچه‌هایی که به دیدارهای نهایی ختم می‌شوند، میل مجنون در اثر تفکر و تأمل، برای دیدن و هم کلامی با لیلی [به طور کلی وصال با او] کمرنگ شده و به نظر می‌رسد که با خاموش شدن سوز عشق به لیلی در روح و روانش، نیازمند وصال با محبوب حقیقی یا "فنای‌فِی‌الله" می‌گردد؛ این حالت با نمایش خرگوشی [به نشانه پاکدامنی و غلبه او بر شهوت] در آغوشش که در مقابل لیلی ایستاده و سر به زیر افکنده و با حالت دستانِ لیلی که جسورانه به سمت خود اشاره می‌کند، قوت بیشتری می‌گیرد و در نهایت، آخرین قرابت نقش پارچه‌ها با روایت جامی نیز تأکید او بر موضوع آهوست که حتی نقطه‌ی پایانی روایتش که به مرگ مجنون ختم می‌شود او را با آهویی در آغوشش تصور کرده و این امر نیز در پارچه‌ای که برای شنل به کار رفته به صورت نقش مجنون به تنهایی با آهویی در آغوشش، بازنمود یافته است. این قرابت‌های تصویری و ادبی به واسطهٔ ویژگی کاربردی پارچه‌های منظور[ احتمالاً برای پوشاک و به منظور مراسمات خاص] توجیه بیشتری می‌یابد و بدین ترتیب مضامین نهفته در آنها که نمایش یک سیر معرفتی با گذر از نفس پس از جنون و دیوانگی است و عاشق را به مراتب بالای انسانی و تا مقام انسان کامل به پیش می‌راند، بهتر آشکار می شود. بنابراین، این پارچه‌ها حامل مفاهیم عمیقی برای حامیان صوفی صفوی که سفارش دهندگان و مصرف‌کنندگان اصلی آنها بوده‌اند، می‌باشد که امید می‌رود پژوهش‌های متعاقب به این مسئله با نگاهی دقیق‌تر بپردازند.

## پی نوشت

۱. «بعضی مستشرقان، مرگ جامی را نقطه‌ی پایان عصر طلایی ادبیات کلاسیک فارسی دانسته‌اند» (آربِری، ۱۳۷۱: ۴۰۶). لقب "خاتمُ الشُّعرا" برای جامی هم از همین دیدگاه حکایت می‌کند.

۲. «جامی که از عارفان دوره‌ی حکومت تیموری بود با گرایش به فرقه‌ی نقشبندیه، بسیاری از آثارش را با مبادیِ عرفانی این فرقه خلق کرد مانند اورنگِ اول مثنوی "سلسلهٔ الذّهب" که یان رِیپکا آن را صوفیانه‌ترین سروده وی می‌داند» (رک: ریپکا، یان و دیگران، تاریخ ادبیات ایران، ترجمه‌ی خسرو کشاورزی، تهران و گوتنبرگ و جاویدان خرد، ۱۳۷۰: ص ۴۱۸).

۳. خواجه غیاث الدین نقشبند همچنین نقاشی توانا و شاعری خوش قریحه و بافنده‌ای چیره‌دست بود که به سفارش شاه عباس و سایر بزرگان آن دوران به بافت پارچه‌های نفیس مبادرت می‌ورزید. صاحبِ جامع مفیدی در مورد او می‌نویسد: «شیوه‌ی طراحی و نقشبندی غیاث از طرح‌های قرن دهم ه ق یعنی دوره‌ی اول سلطنت صفویان اقتباس شده است» (ذکاء، ۱۳۴۱: ۷).

۴. با وجود مخالفت شاه اسماعیل صفوی با جامی اما فرزندش سام میرزای صفوی که در هرات حکومت می‌راند او و آثارش را بزرگ می‌داشت. این مسأله باعث شد تا بار دیگر توجه به آثار و افکار او بیشتر شود. سام میرزای صفوي پسر شاه

اسماعیل صفوي مؤلف کتاب تحفه‌ی سامي نام جامي را در صحیفه‌ی پنجم از کتاب خود، اول از همه ذکر کرده و نوشته است: «جامي آنکه غایتِ علوِّ فطرت و نهایت حدّت، احتیاج به تقریر حال و تبیین مقام ندارد. چه پرتوِ فضایل از شرق تا به اقصاي غرب رسیده و خوان نوالش از کران تا کران کشیده. بیت:

نه دیوان شعر است این بلکه جامي کشیده است خواني به رسمِ کریم
زالوانِ نعمت در او هر چه خواهي بیابي مگر مدح و ذمِّ لئیمان» (تحفه‌ی سامی، ۱۳۱۴)

۵. «فرزند حیدرعلی خواهرزاده استاد بهزاد از ولایت تربت بود که در هدایت حال شاگرد استاد بهزاد به‌شمار می‌آمد و در شهرهای تبریز و قزوین از سایر استادان نیز کسب فیض کرده و در حرفه‌ی خود به استادی نائل آمده است» (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۱۶۴).

۶. حضور آهو نشان‌دهنده‌ی معشوق زمینی است که در این صحنه با لیلی قرابت دارد مبنی بر این که عشق لیلی هنوز در وجود مجنون زنده است و همچنین به نشانه‌ی این که در لحظه‌ی فراق یار نیز به جای وجود لیلی، آن آهو، تسلّی‌بخش مجنون خواهد بود تا فراق لیلی را برای او آسان کند.

۷. آهویکی: آهوی کوچکی

۸. مغاک: گودال _ مغاکیی: گودالی

۹. نخستین پژوهشگران پارچه این نوع از پارچه‌های تصویری (حاملِ نقش انسان) را با عنوان "پارچه‌ی شخصیت" نامگذاری نمودند (برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به آکرمن، ۱۹۳۹: ۲۰۷۸)

## فهرست منابع


- آربری، آرتورجان (۱۳۷۱). ادبیات کلاسیک فارسی. ج۱. ترجمه‌ی اسدالله آزاد. ناشر: آستان قدس رضوی، معاونت فرهنگی.
- اشرفی، مقدمه مرجان (۱۳۶۷). همگامی ادبیات با نقاشی در ایران. ج ۱. ترجمه‌ی رویین پاکباز. تهران: نگاه.
- بلر، شیلا و بلوم، جاناتان (۱۳۹۰). هنر و معماری اسلامی ۲. ترجمه‌ی یعقوب آژند. تهران: سمت.
- پوپ، آرتور آپهام و آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران. ترجمهٔ سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- حق‌گو، محسن (۱۳۹۴). بررسی نسخه خطی جامی (به شماره ثبت ۵۹۶۵). آستان هنر. دوره‌ی ۵. شماره۱۳.
- خلیل‌زاده مقدم، مریم و صادق پورفیروزآباد، ابوالفضل (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های صفوی و گورکانی. فصلنامه علمی پژوهشی نگره.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام حسینی (۱۳۶۲). تاریخ حبیب السیر، تصحیح دکتر محمد دبیر سیاقی. ج ۳ و ۴. چاپ سوم. تهران: کتابفروشی خیام.
- رپیکا، یان و دیگران (۱۳۷۰). تاریخ ادبیات ایران. ترجمه‌ی خسرو کشاورزی. تهران و گوتنبرگ و جاویدان خرد.
- سام‌میرزای صفوی (۱۳۱۴). تحفه سامی. مشتمل بر اسامی و آثار قریب هفتصد شاعر از شعرای نامدار و گمنام. با تصحیح و مقابله وحید دستگردی. ضمیمه سال شانزدهم ارمغان. تهران: چاپ ارمغان.
- شکری، سجاد و علی اکبری، رضا (۱۳۹۴). رمزهای خرگوش (نگرشی بر نقش خرگوش در اساطیر. ادیان، ادبیات و فرهنگ عامه). همایش بین المللی جستارهای ادبی. زبان و ارتباطات فرهنگی.
- فضل وزیری، شهره و تندی، احمد (۱۳۹۶). تفسیر نقش لیلی و مجنون در آثار غیاث الدین با رویکرد آیکونولوژی. فصل نامهٔ علمی پژوهشی کیمیای هنر. سال ششم. شمارهٔ ۲۲.
- کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۰). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. ج۳. لندن: انتشارات مستوفی.
- هال، جِیْمز (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادهای هنر شرق و غرب. ترجمه‌ی رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
- Ackerman, P. (1939). *Textiles of the Islamic Periods*. a History: The early Islamic and Seljuq Periods. in A Survey of Persian Art from prehistoric times to the present. vol3. London.
- Bloom, J & Blair, Sh. (1976). *Islamic Arts*. Phaidon. London.

- Lassikova, G. V. (2006). *Naqshband and Naqqāsh—Two Creators of One Design*. Painters in the Safavid Weaving Workshops. Scientific Bulletin of the State Museum of Oriental Art. XXVI. 67- 92 [in Russian].
- Shenasa (Munroe), N. H. (2017). "Interwoven Lovers: Safavid Narrative Silks Depicting Characters from the Khamsa". this work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-No derivative works 2.5 Switzerland licence.
- Shenasa (Munroe), N. H. (2007). "Donning the cloak: Safavid figural silks the display of identity. San Jose State university". Master These. 3421. *http://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/3421*.
- Shimmel, Annemarie. (1992). A Two-Colored Brocade (*Chapel Hill: University of North Carolina Press*.
- http://go.si.edu/si-give (access date: 1399/5/12)
- http://cprhw.tt/o/2AWir/ (access date: 1399/5/3)
- http://go.si.edu/si-give (access date: 1399/4/10)
- https://www.britishmuseum.org (1399/4/18)
- https://srv1.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage(access date: 1399/6/20)
- https://islamoriente.com/Kauzar(access date: 1400/1/28)
- https ://museum.ganjoor.net/items/hafez-w638/p0133 (access date: 1400/3/3)
- https://thewalters.org/experience/collections/(access date: 1400/ 2/3)
- https://thewalters.org/experience/collections/(access date: 1400/ 2/21)
- https://thewalters.org/experience/collections/(access date: 1400/ 3/16)
- https://islamoriente.com/Kauzar(access date: 1400/1/30)
- https://thewalters.org/experience/collections/(access date: 1400/ 3/11)

Received: 2021/2/10
Accepted: 2022/10/17

# A comparative study of the representation of the story of Lily and Majnoon in the fabrics of the Safavid period

**Fatemeh Nasiri,** PhD Student in Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, Tehran University of Arts, Tehran, Iran.

**Mohammad Taghi Ashouri,** Associate Professor, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, Tehran University of Arts, Tehran, Iran.

**Fataneh Mahmoudi,** Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, Mazandaran University, Babolsar, Iran.

**Abstract**

About six pieces of cloth from the Safavid period are left, which show the effects of Lily and Majnoon's love poem. Although this poem is known to Nezami and many illustrations have been done following her poems, but in the context of the meeting of two lovers in these pieces, there are some different of Nezami's narration; Therefore, this study aims to explain the scene of the meeting of Lily and Majnoon in the narration of post-Nezami poets and reflects them on the fabrics of the Safavid period. And it seeks to answer the question that what was the main reference of textile artists in the creation and production of these fabrics and the reasons for choosing these scenes? For this purpose, by carefully examining the narration of Jami and the poets who followed him in the Safavid period, as well as poetic mystical texts such as Hafez, which emphasize the scene of the meeting of two lovers, one can find a close affinity with the role of fabrics. Despite the drawings of their poems, it becomes more powerful. Accordingly, the present study, with a comparative and analytical approach, examines the commonalities between the role of textiles with the sample of poems and drawings. And the result shows that the fabric designers with a complete familiarity with the relevant narrations, especially the Jami narration, and also with painting samples and based on the intentions of the Safavid Sufi supporters to design these fabrics to They paid special attention to clothing, which often brings an epistemological journey with the approach of finding identities with the characters engraved on it, especially the insane.

**Keywords:** Fabrics of the Safavid period, Lily and Majnoon, painting, Nezami, Jami.