تفسیر نقش لیلی و مجنون در آثار غیاث‌الدین بارویکرد آیکونولوژی*

شهره فضل‌وزیری**
احمد تندی***

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۵/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۲/۱۶

چکیده

احیای دوباره موضوع آیکونوگرافی(iconography) و آیکونولوژی (iconology) در نظام مطالعاتی اندیشه و فرهنگ غرب حضور پر اهمیتی یافته است. در این مقاله سعی شده، به دلایل انتخاب موضوع نقش لیلی و مجنون و جهان‌بینی شرایط خلق این آثار توسط غیاث‌الدین نقش‌بند تا حد قابل استنادی، دست یافت. به همین منظور با تکیه بر نظریه آیکونوگرافی وآیکونولوژی، درونمایه‌های تصویر لیلی و مجنون در ادبیات و تفکر غالب بر فرهنگ و زمینه‌ای که اثر در آن پدید آمده، بررسی می‌شود. جهت نیل به این مقصود پس از پرداختن به ادبیات داستانی لیلی و مجنون، پارچه‌هایی منقوش به این روایت را در دوره صفوی با تکیه بر مراحل: توصیف، تحلیل و تفسیر مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت. دردوره‌های تاریخی نساجی ایران خصوصاً در دوره صفوی موضوعات نگارگری در نقوش پارچه‌ها به کرات به کار گرفته شده است که در این مورد روایت تصویری از خمسه نظامی مورد توجه بافنده بوده که غیاث‌الدین با این انتخاب نقش بر پارچه زده است.

کلیدواژه‌ها: آیکونوگرافی، آیکونولوژی، پارچه‌های صفوی، غیاث‌الدین، لیلی و مجنون، نظامی

*. این مقاله از رساله دکتری با عنوان «مفاهیم نمادین آیینی در منسوجات صفوی» از دانشگاه هنر تهران استخراج شده است.

**. دانشجوی دکتری دانشگاه هنر تهران. Email: vaziri@asc.ac.ir
***.عضو هیأت علمی دانشگاه هنر، تهران. Email: Tondi@art.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

مقدمه

پارچه‌های صفوی بازنمای دوره‌ای از تاریخ هنر پر ارزش ایران است. نقوش منحصر به فرد پارچه‌ها، حمایت پرقدرت حامیان این هنر، فن آوری در بافت، از خصیصه‌های هنر پارچه‌بافی این دوره است. امروزه اهمیت شناخت بیشتر این آثار هنری، دانش بیشتری را به کمک می‌طلبد. در این راستا آیکونولوژی، رویکرد نظری مهمی در حیطهٔ هنر و روش‌شناختی است که آثار هنری را از ورای زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی هر دوره باز گو می‌سازد و اثر هنری را به عنوان سندی از یک دورهٔ تاریخی معرفی کرده و در نهایت دستیابی به محتوای معنایی اثر را ممکن می‌سازد. این رویکرد در زمره روش‌های تحقیق کیفی است که قدمتی به اندازه تاریخ هنر دارد. به همین جهت، بررسی نقش دو پارچه از غیاث‌الدین نقش‌بند با موضوع لیلی و مجنون، با بهره‌گیری از مراحل سه‌گانه آیکونولوژی پانوفسکی که به ترتیب سلسله مراتب، زمینه ساز یکدیگرند، می‌تواند در پیشبرد این تحقیق مناسب باشد. تلاش بر این است که به زمینه و لایه‌های درونی این دو اثر پرداخته شود که این امر موجب شناسایی بیشتر، احیا و بازخوانی مجدد آن‌ها خواهد شد. روش آیکونوگرافی و آیکونولوژی که می‌توانند با نمادنگاری و نمادشناسی تصویر مترادف باشند، تنها در حوزه‌های میان رشته‌ای قابل اجرا هستند. از این رو دانش‌های گوناگون را به یاری می‌طلبند. به همین منظور روایت داستان لیلی و مجنون و بازتاب تصویری آن در ادبیات منظوم، نگارگری و نقوش پارچه‌های صفوی از این دیدگاه که هدف آن ورود به دنیای رمزگان اثر است، مقدور خواهد شد. در این مقاله، توصیف تحولات تاریخی و جغرافیایی و باورهای فرهنگی با بررسی‌های دقیق ساختاری و بازتاب آن‌ها درسبک‌های رایج هنری دوره صفوی صورت خواهد گرفت. دستیابی به این رویکرد و مطالعات شمایل شناسانه این امکان را فراهم می‌سازد که با استفاده از خوانش دوگانه ادبیات و هنر به ویژه نگارگری و تأثیر آن‌ها بر نقش پارچه‌های صفوی، بستر مناسبی را برای مطالعات تاریخ هنر نساجی دوره صفویه فراهم گردد.

بررسی ریشه‌های تاریخی ـ اجتماعی شخصیت داستان لیلی و مجنون در ادبیات عربی و فارسی

منابع داستان

در مورد نام مجنون و هویّت او و داستان عشق‌ورزی او، روایات گوناگون و متناقضی نقل شده است. امّا از مقایسه روایت‌هایی که نقل کرده است چنین بر می‌آید که اگر مجنون، حقیقت تاریخی هم داشته باشد و داستان او نیز ساختگی نباشد دست کم دربارهٔ وی مبالغهٔ فراوانی شده است. «امّا آنچه مسلّم است اینکه در جزیرهٔ العرب در دوره مورد نظر تعدادی از شاعران به مجنون ملقّب بوده‌اند و این لقب دامنهٔ معنایی گسترده‌ای داشته و ابوبکر والبی نیز که گردآوری کنندهٔ اشعار مجنون است؛ این مطلب را تأیید کرده است» (اردانی، ۱۳۹۱: ۴۵).

محدودهٔ زمانی و مکانی داستان

محدودهٔ زمانی و مکانی داستان لیلی و مجنون هم به درستی مشخّص نشده است. «در آثار عربی مربوط به مجنون، از دو شخصّیت تاریخی مشهور؛ یعنی عمر (محمد) بن عبدالرحمن بن عوف (م ۱۳ هـ ق) فرزند یکی از صحابه پیامبر اسلام و نوفل بن مساحق عامری (م ۷۸ هـ ق) یاد شده است. (نوفل از قبیله لیلی است و نقش میانجی را دارد. با مجنون ملاقات می‌کند و در راه رساندن او به لیلی تلاش هم می‌کند.) وی مأمور گردآوری صدقات مدینه است. این دو در داستان لیلی و مجنون در راه جلب رضایت قبیلهٔ لیلی برای ازدواج دخترشان با مجنون تلاش‌های بی‌حاصلی کرده‌اند. این مطالب ما را به این نتیجه می‌رساند که مجنون به احتمال بسیار زیاد حدود سال ۸۰ هجری از دنیا رفته است و یا دست کم باید تاریخ زندگی او را بی هیچ ابهامی به همین سال‌ها محدود دانست. حقیقت دیگری که همهٔ منابع آن را تأیید می‌کنند؛ انتساب مجنون به قبیلهٔ بنی‌عامر است. این قبیله، تیره‌ای از «هوزان» بوده است که در شمال جزیرهٔ العرب می‌زیسته‌اند. محل زندگی و رفت و آمد عامریان سرزمین گسترده‌ای بود که از حجاز تا نجد را شامل می‌شده است؛ این پهنه، از غرب به دریای

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

سرخ، از شرق به یمامه، از جنوب به ثقیف (بین مکه و طائف) می‌پیوست. ضریه نیز که نامش در داستان مجنون آمده و بنا به قول یاقوت جزء قلمرو حاکم مدینه بوده است؛ ناحیهٔ همجوار عامریان بوده و انگیزهٔ آمدن عاملان خراج را از مدینه به این سرزمین توجیه‌پذیر می‌نماید. (اردانی ۱۹۳۱: ۱۴)

لیلی و مجنون در زبان فارسی

داستان لیلی و مجنون از قرن چهارم هجری قمری مورد توجّه شاعران و ادیبان ایرانی قرار گرفته و در آثار آنان آمده است؛ درمیان رباعیّات منسوب به رودکی (م ۹۲۳ هـ .ق) در یک رباعی نام لیلی و مجنون ذکر شده و این آغاز قرن چهارم است. رابعه بنت کعب قزداری (م نیمه دوم ۴ ه.ق)، منوچهر دامغانی (م ۲۳۴ هـ .ق)، قطران تبریزی (قرن ۵ ه.ق)، مسعود سعد سلمان (نیمه دوم قرن ۵ ه.ق)، ناصر خسرو (م۱۸۴ هـ .ق)، امیر معزی (م ۸۱۵ هـ .ق)، بابا طاهر (اواخرسده ۴ ه.ق) در اشعار خود از لیلی و مجنون سخن گفته‌اند.

«در قرن ششم هجری نیز که اوج شهرت این داستان است، تقریباً اکثر متون نثر و نظم این قرن به این داستان اشارتی کرده و با تعابیر و بیان‌های مختلف، نام این دو دلدادهٔ بیابانی را در آثار خود آورده‌اند. شواهد نشان می‌دهد که داستان لیلی و مجنون در قرن ششم شهرتی به سزا داشته و زبانزد عامّ و خاصّ بوده است، به همین سبب هم شاه شروان، ابوالمظفراخستان بن منوچهر، که ادب دوست بوده است؛ نظامی را به ساختن و پرداختن این داستان تشویق کرده است (سجادی، ۲۷۳۱: ۲۲۲ -۶۰۲). از قرن هفتم به بعد نیز لیلی و مجنون نظامی شهرت یافت و حدود چهل مثنوی به تقلید او و سیزده مثنوی نیز به زبان ترکی سروده شد.

با توجه به اینکه ریشهٔ داستان لیلی و مجنون، عربی است، داستان نظامی با روایات عربی آن مورد تحلیلی، مقایسه و تطبیق قرار خواهد گرفت. بدیهی است که قبل از این عمل، ارائه مختصری از روایت‌های عربی و روایت نظامی از این داستان اجتناب‌ناپذیر است.

روایت‌های عربی

در مآخذ عربی مجموعاً، سه روایت اصلی برای پیدا شدن این داستان، موجود است:

۱.«قیس بن ملوّح با دختری به نام لیلی که هر دو خردسال بوده‌اند، هنگام چرانیدن چهارپایان خانوادهٔ خویش، آشنا می‌گردد. آندو به هم دل می‌بندند و پس از رسیدن به سن بلوغ، خانوادهٔ لیلی او را از دید قیس، دور نگاه می‌دارند. درپی آن جدایی، عشقی توان‌فرسا و جانکاه سراسر وجود قیس را فرا می‌گیرد و شور و غوغایی به پا می‌کند و ...

۲. قیس و لیلی از یک قبیله و با هم آشنا بوده‌اند و برای یکدیگر شعر می‌خواندند و سپس دل در گرو عشق هم نهادند و ...

۳. قیس و لیلی، هر دو جوانانی بلند بالا و خوش سخن و شاعر بوده‌اند. روزی قیس در بیابان از جایی می‌گذشت، گروهی از زنان و دختران که لیلی هم در میانشان بود، قیس را دعوت کردند که به جمع آن‌ها بپیوندد، او نیز پذیرفت، سرانجام شتر خود را کشت تا خوراکی برای آن‌ها بسازد امّا پس از گفت و شنود ادبی، جوانی دیگر پیدا شد و به جمع آنان پیوست. زنان و دختران از جمله لیلی قیس را رها کردند و به آن جوان روی آوردند. این کار برای قیس بسیار گران آمد. البته اندکی بعد، لیلی نیز عشق خود به قیس را بر زبان آورد. به دنبال این رویداد، آوازهٔ عشق آن دو بر سر زبان‌ها افتاد و ...

به هر حال لیلی و مجنون و داستان پرشور آنان، وجود خارجی داشته یا نداشته باشد، از ارزش گزارش‌ها و اشعار و روایت‌هایی که به مجنون نسبت داده‌اند، نمی‌کاهد، چرا که این اشعار، در ادب پارسی و ترکی، پایگاهی بس والا یافته‌اند (اردانی، ۱۹۳۱: ۷۴).

روایت نظامی

«در اواسط قرن پنجم هجری، بادیه نشینان حجاز به ناصر خسرو ویرانه‌های قلعه‌ای را در حوالی طائف نشان دادند که محل زندگی لیلی بود و او در سفرنامه خود نوشت: داستان آنان داستانی به غایت عجیب است. شهرت و انتشار این داستان شگفت، باعث آمد که اخستان بن منوچهر از نظامی بخواهد که آن داستان را

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

به نظم در آورد (احمدنژاد، ۱۳۷۲: ۳۱). برای داستان لیلی و مجنون شاید به تحقیق نتوان زمان تاریخی تعیین کرد. هر چند معلوم است، قصه‌ای است مربوط به عشق و دلدادگی که ریشه در پیش از ظهور اسلام دارد که درعصر امویان، صورتی آرمانی و مثالی یافته است. «طرح کلی این داستان در روایت نظامی که ۴۷۰۰ بیت برای آن سروده است، چنین است که بین کودکی به نام قیس‌بن بنی‌عامر و لیلی، دختر همسال او در مکتب، عشقی آغاز می‌شود و غیرت و تعصّب عربی در سر راه این عشق پرشور معصوم، مانع‌ها پدید می‌آورد. لیلی به خانهٔ شوهری به نام ابن سلام می‌رود و قیس که از مداخلهٔ پدر و از وساطت نوفل، بهره‌ای نمی‌یابد، مجنون واقعی می‌شود و سر به بیابان می‌گذارد و با جانوران صحرا انس می‌گیرد. نه خبر وفات پدر و مادر که دور از او و در غم او می‌میرند، او را از شیدایی باز می‌آورد و نه مرگ ابن سلام، او را به وصال و کام می‌رساند. در این میان لیلی نیز ناکام می‌میرد و مجنون هم وقتی بر سر تربت او می‌رود جان می‌دهد. نظامی صحنه‌های داستان را آنچنان جاندار و گویا رسم کرده است که خوانندهٔ خود را بی‌اختیار همراه قهرمانان داستان، پیش می‌برد. نظامی خود نیز صحنه‌هایی بر اصل عربی این داستان، افزوده است. از جملهٔ صحنه‌های افزوده شده عبارتند از: رفتن لیلی به تماشای بهار و بوستان و دیدن مادر مجنون، آشنا شدن و دیدار سلام بغدادی با مجنون، وفات یافتن ابن سلام، شوهر لیلی و ... که هیچ یک از این صحنه‌ها در دیوان مجنون و گزارش‌های روایتی پراکنده از این داستان به چشم نمی‌خورد (غلامرضایی، ۱۳۷۰: ۲۳۳ : ۲۲۶). در روایت نظامی علاوه بر اینکه آن استطراد و پراکندگی و نپختگی و نارسایی منطقی نظم داستان که در روایت‌های عربی داستان دیده می‌شود وجود ندارد، روح فرهنگ و ادب پارسی و ویژگی‌های تمدن و فرهنگ ایرانی، در جای جای داستان، لیلی و مجنون چشم‌گیر است. رفتار شخصّیت‌های داستان به رفتار کسانی که در بیابان تربیت یافته و از آموزش و پرورش شهرنشینی به دور مانده باشند، کمتر شباهت دارد. او صحنه دیدار مجنون و لیلی را در بوستان در فصل بهار تصویر می‌کند و به توصیف گل‌ها و گیاهان و پرندگان آوازخوان و بلبلان عاشق و ... می‌پردازد. گویی که این بوستان، بخشی از محیط بیابانی عرب نیست بلکه بهشت خداوند بر روی زمین است. دیگر شعرای فارسی زبان به شیوه دیگری به این داستان اشاره کرده‌اند؛ برخی از آنان مضامین دیگری بر داستان افزوده‌اند و یا حوادث فرعی داستان را به ابتکار خود تغییر داده و به گونه متفاوتی بیان کرده‌اند و به ذکر حوادثی پرداخته‌اند که در هیچ یک از روایات قبلی داستان گفته نشده است. برخی از این حکایات حتی با اصل داستان نظامی نیز در تناقض است. برای نمونه ـ عطار، مولوی و وحشی بافقی همگی از روی نا زیبای لیلی در اشعار جامی، بر خلاف روایات پیش از خود خبر می‌دهند.

ادبیات در دوره صفوی

صفویان دودمانی شیعه بودند که درسال‌های ۹۰۷ تا ۱۱۳۵ هجری بر ایران فرمانروایی کردند. در دورهٔ صفوی مذهب نقش مهمی در روند مطالعات فرهنگ و هنر داشت و ارتباط بین هنر و مفاهیم دینی به خوبی پایه‌گذاری شده بود. اما ادبیات از این توجه بهره چندانی نبرد و از رشد و آفرینش، کمی دور ماند. «نتیجه سیاست تعصب‌آمیز مذهبی شاه اسماعیل و جانشینانش آن بود که گویندگان خوش ذوق غزل‌سرا و مثنوی‌ساز و داستان‌پرداز که در ایران بودند از دربارها دوری جستند و یا برای اشاعه به دربارهای مشوق عثمانی و تیموری ـ هند روی آورند» (صفا، ۱۳۵۳: ۹۴). در میان هنرهای مورد توجه، کتاب‌آرایی، نگارگری و نساجی بسیار مورد توجه صفویان قرار داشتند. به طوری که طیف وسیعی از کتب ادبی و اشعار قدما بازنوشت و تصویرسازی شد. از جمله نسخه‌هایی از خمسهٔ نظامی که چندین بار در دورهٔ صفوی بازنویسی و تصویرسازی شد. گفته می‌شود از آثار نظامی حتی یک مثنوی از خمسهٔ او که در دورهٔ حیات شاعر به نسخ در آمده باشد دیده نشده است. قدیمی‌ترین و معتبرترین نسخه خمسهٔ مربوط به کتابخانه پاریس است و در سال ۷۶۳ هجری نوشته شده است. نسخ خمسه نظامی، هر قدر از زمان نظامی دور شده است، در ابیات و ضبط کلمات با هم اختلاف زیادی پیدا کرده‌اند. ده نسخه خطی از خمسه نظامی شناسایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

شده است که چهار نسخه از قرن هشتم و بقیه از قرن نهم و دهم هجری هستند. شاید دلایل اختلاف نسخ خمسه را بتوان به کاتبانی نسبت داد که در حین نوشتار متن به دلیل عدم دانش ادبی و یا ناتوانی در خواندن متون پیش از خود و یا از رواج افتادن بعضی از واژگان ادبی تغییراتی را در متن بوجود آورده باشند و یا حتی می‌توان این گونه قضاوت کرد که سلیقه حامیان هنر خوشنویسی و نگارگری در روند داستان دخیل بوده است. اما به طور یقین تاریخ کتابت نسخه هر قدر به عصر شاعر نزدیک باشد ارزش آن بیشتر است.

نقوش پارچه‌های صفوی

اصولاً در فرهنگ پیش از اسلام در ایران و حتی دوره اسلامی، هنرمندان به ندرت نشان و اثری که در آن به معرفی و موجودیت خود اشاره کرده باشند، دیده شده است. ویژگی هنر اسلامی نیز با تکیه بر این خصیصه فردیت در میان هنرهای ایرانی را نادیده می‌انگارد. این ویژگی در میان هنرمندان بافنده نیز مشاهده می‌شود. استفاده ماهرانه از نقوش، بافت‌های پیچیده و ترکیب رنگ‌ها در پارچه‌ها، ایرانیان را قادر ساخت، منسوجاتی تولید کنند که از ویژگی و تنوع منحصر به فردی برخوردار باشند. این هنر صنعت در دوره صفوی به چنان اوج شهرتی رسید که در روزگار خود خواستاران زیادی از گوشه و کنار جهان پیدا کرد. آنچه پارچه‌های صفوی را از دیگر دوران تاریخی متمایز می‌سازد، وجود تنوع نقوش گل و گیاه و تصاویری به سبک مکاتب نگارگری است. در بعضی از آثار موجود این دوره، نام بافنده و طراح به متن پارچه‌ها اضافه شد که در طبقه‌بندی تاریخی پارچه‌ها نقش ارزشمندی ایفا می‌کنند. اگر چه کتاب‌آرایی مکاتب صفوی از مکتب هرات تأثیر گرفت، اما تأثیر مشهود این مکتب بر نقوش پارچه‌های صفوی را در دوره انتقال پایتختی به اصفهان، خصوصاً دورهٔ حکومت شاه عباس‌کبیر می‌توان یافت. پس از انتقال پایتخت به اصفهان، سبک متفاوتی در نگارگری ابداع شد که تأثیری در نقش پارچه‌های بافت اصفهان نداشت، زیرا که بافندگان پارچه به آنچه که در آن زمان در حیطه نگارگری در اصفهان رخ می‌نمود توجه نداشتند.

«آنان پارچه‌هایی با موضوع داستان‌های ادبی به همراه نقوشی چون حیوانات و گل، گیاه در باغ و بوستان و ریزه‌کاری‌های تحت تأثیر مکتب تبریز را به تصویر در می‌آوردند. نسبت‌ها، طرز قرارگیری و جزییات پیکره‌های انسانی، حیوانی و پرندگانی که توسط هنرمندان دربار مورد استفاده بودند به صورتی قاعده‌مند در این گونه پارچه‌های فاخر بکار برده می‌شد و معمولاً روی زمینه‌ای تک‌رنگ، خالی از نوشته و اغلب در مناظر طبیعی نقش می‌شدند. جالب است بدانیم که طراحان به جای آن که بر روی پارچه‌ها، نشانه‌های دودمان سلطنتی صفوی را نقش کنند، در تزیین ازافسانه‌ها و ادبیات ایران، مانند: شاهنامه و خمسه نظامی الهام گرفته‌اند. بر روی پارچه‌های آن دوره، طرح‌های عمودی در بردارنده اشکال و صحنه‌هایی از این گونه داستان‌های معروف هستند؛ مانند: عاشقان تیره‌بخت، یعنی لیلی و مجنون، ملاقات خسرو و شیرین، ناکامی زلیخا برای وسوسه یوسف که بر آن‌ها نقش شده‌اند» (بیکر، ۱۳۸۵ :۱۲۷). هنرمندان نام‌آوری در دورهٔ صفوی بودند که هم به نگارگری می‌پرداختند و هم به بافت و نقش پارچه مبادرت می‌ورزیدند. در این دوره است که با نام طراحان پارچه برای نخستین بار در تاریخ هنربافندگی ایران، روبرو می‌شویم. از این دوره نام حدود دوازده نفر بر روی پارچه‌های فاخر، به عنوان بافنده به چشم می‌خورد، که سرآمد همه آنان، غیاث‌الدین علی یزدی معروف به غیاث‌الدین نقش‌بند است، هنرمند نام‌آوری که سرآمد روزگار صفوی در عرصه هنر بافندگی بود و داستان لیلی و مجنون نظامی را بر روی پارچه به تصویر در آورد. «تغییرات و جابجایی‌ها در زمینه سنت اعم از طرح و اندیشه یا موضوع، مقارن با ظهور هنرمندان بزرگ و به واسطه قدرت شخصیت ایشان در نگارگری، خصوصاً در ارتباط با مکتب هرات و تبریز با ظهور و حضور هنرمند بلندآوازه‌ای چون بهزاد بیش‌ازپیش موضوعیت و مصداق پیداکرد» (عبدی، ۱۳۹۰ :۱۳۶) به نظر می‌رسد، حضور موضوعاتی مانند: عشاق، زندگی اشراف در اقامتگاه‌ها و باغ و گل گشت بر روی پارچه‌های صفوی، نگارگر را از بند وابستگی به نگارش رها نموده و هنرش منزلتی والا بدست آورده و به مقامی نایل گشته که طراحی پارچه را

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

به زیر نفوذ خود کشانده است. «مجموعه زیبایی از این گونه پارچه‌ها در قصر روزنبرگ کوپنهاگ وجود دارد که در آغاز قرن ۱۱هجری/ ۱۷ میلادی، سفیران به آنجا برده بودند. از میان آن‌ها قطعه‌ای با تکرار بی‌پایان نقش از هر سو، صحنه اندوه‌بار لیلی و مجنون را نشان می‌دهد که به گفته بازل گری برخی از ایرانیان از روی فراموشی و بدون توجه به رقتی که از ملاقات دو دلداده در صحرا پس از مبارزه بسیار ناشی می‌شود و اینک مجنون به علت از دست دادن مشاعر خود قادر نیست از آن لذت ببرد، به تن می‌کنند. البته همگان با این داستان آشنایی داشتند و با پوشیدن جامه‌هایی که از این گونه پارچه‌ها دوخته شده بود، خود را با عصر قهرمانی مربوط می‌ساختند که بسیار از عصر واقعی خودشان دلپذیرتر بود» (گری، ۱۳۵۴: ۱۶۰). ناکامی در عشق به صورت استمرار در میان داستان‌های ادبی ایران دیده می‌شود. تلفیق زندگی آرمانی اشرافی و اندیشه‌ای عارفانه با احتیاط و خویشتن‌داری هنرمندان صفوی همراه بود که به بازنمایی تصویری از آن در هنرشان می‌پرداختند.

توصیف تصویر لیلی و مجنون در بافته‌های غیاث‌الدین

غیاث‌الدین نقش‌بند نقاش توانا، شاعری خوش قریحه و بافنده‌ای چیره‌دست بود. که به سفارش شاه عباس و سایربزرگان آن دوران به بافت پارچه‌های نفیس مبادرت می‌ورزید. خواجه‌غیاث‌الدین معاصر شاه‌عباس و از نوادگان مولانا کمال، خطاط مشهور به عصار بوده که ذوق هنری خود را از او به ارث برده بود. «صادقی بیک افشار در مجمع‌الخواص نامی از غیاث نقش‌بند برده، او را از اهل شیراز و از اولاد سعدی معرفی می‌نماید. مؤلف جامع مفیدی در مورد او می‌نویسد: هنرهای زیادی دارد، اولاً در فن نقش‌بندی و شعربافی می‌توان، نادر دوران و فرید زمانش خواند. شاهان و شاهزادگان ایران و توران کالای اختراعش را طالبند. در چابکی و نیرومندی و کمان‌گیری نظیر ندارد و با این حال کم آزار و مهربان است. شیوه طراحی و نقش‌بندی غیاث از طرح‌های قرن دهم یعنی دورهٔ اول سلطنت صفویان اقتباس شده است. به گواهی آثار باز مانده او در ایجاد طرح‌های گوناگون و نقل آن‌ها بر روی پارچه مهارت‌های به سزایی داشته و در این رشته در ایران بی نظیر بوده و کسی به پای او نرسیده است» (ذکاء،۱۳۴۱: ۷) وی پس از مدت‌ها زندگی در اصفهان و اداره کارخانه‌های زری و مخمل‌بافی شاه عباس به زادوبوم خود، یزد مراجعت کرد. چنین پیداست که خواجه در اواخر عمر خود به زهد و انزوا گراییده و به سرودن اشعاری که اندکی بوی تصوف از آن‌ها استشمام می‌شد، پرداخته است. تنها هشت قطعه پارچه ازغیاث‌الدین شناسایی شده است که در موزه‌های ایران و جهان نگهداری می‌شوند. دو قطعه از آن‌ها با نقشی از لیلی و مجنون هستند. گویی داستان عاشقانه لیلی و مجنون نظامی، این استاد را که در عین حال شاعر و بافنده و طراح بود، سخت مجذوب خود کرده بود. یکی از این دو قطعه مخمل سرخ رنگی است که در مجموعه خصوصی کُلکیان نگهداری می‌شود و تاریخ مشخصی ندارد، اما بنابر شواهد محل بافت آن اصفهان است. اندازه راپرت یا به اصطلاح سنتی، واگیره آن به ابعاد ۶۵ در ۳۲/۲ سانتی‌متر است. قطعه دیگر زری اطلس گلابتون با متن مشکی است که در موزهٔ هنر و تاریخ بروکسل و اندازه راپرت آن ۸۵ در ۲۳/۵ سانتی‌متر است. این نمونه نیز بنا بر شواهد در اصفهان بافته شده است. عناصر مشترکی در این آثار وجود دارد؛ به طوری که در هر دو قطعه لیلی و مجنون حضور دارند. انواع حیوانات اهلی و وحشی در هر دو اثر، دیده می‌شوند. حضور شتر در هر دو قطعه، تنها نماینده بیابان‌های سرزمین‌های عربی است که آن هم بر گرفته از سنت نقش‌اندازی بر روی ظروف فلزی از دورهٔ ساسانی است. معماری و فضای داخلی در دو اثر وجود ندارد و تنها کجاوه حامل لیلی فضای محصور در این آثار است. در هر دو قطعه لیلی از میان کجاوه نظاره‌گر وضعیت مجنون است «نمایش از پشت پنجره و بالاخانه معنی تازه‌ای در فضا بود که از دوره جلایر به نقاشی ایران راه یافت.» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۷۳) مکتب دورهٔ جلایر به موضوعات تغزلی و عرفانی و عاشقانه توجه ویژه‌ای داشت و برای اولین بار تصویر مجنون از این مکتب به نگارگری راه یافت. در این قطعه پارچه مجنون نیمه برهنه با تنی رنجور و بدون پوشش سر به سبک نقاشی‌های میرک، در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]



تصویر۱. پارچه مخمل در مجموعه کُلکیان http:/digitalcommons.unl.edu

کناری نشسته و با جانوران الفت گرفته است. رنگ‌ها تخت هستند و در هر دو قطعه غیاث‌الدین به شیوه قلم‌کاری و دورگیری از سبک رضا عباسی با ظرافت و استادی هر چه تمام‌تر به حجم‌نمایی و نمایش چین و چروک لباس‌ها پرداخته است. برای تزیین بیشتر و پر کردن زمینه خالی متن پارچه، بوته‌های گل و درختچه‌ها به مکتب تبریز شباهت دارند. هیچ تحرکی از جانب لیلی و مجنون دیده نمی‌شود به نظر می‌رسد در سکون و خلسه قرار دارند اما در مقابل، حیوانات در حرکت و جنبش هستند.

قطعه پارچه مخمل سرخ رنگ (تصویر شماره۱) به مجموعه کُلکیان تعلق دارد. با توجه به نقوش و ذکر نام غیاث بر متن آن، از قطعه دیگر قدیمی‌تراست. آن طور که روایت شده است، در سال‌های آغاز فعالیت‌اش در اصفهان نام خود را با عنوان غیاث در میان نقوش پارچه طراحی می‌کرد و به تدریج با گذشت زمان رقم عمل غیاث را بر پارچه‌ها نهاد. او در این قطعه بر کجاوه نام غیاث را در شمسه‌ای قرار داده است. در سال‌های فعالیت‌اش، خود را غیاث‌الدین نقش‌بند نیز معرفی کرده است. در متن پارچه، مجنون با تنی رنجور از ریاضت در میان حیوانات بر زمین نشسته است و غرق در افکار خویش است. لیلی بر کجاوه‌ای که شتری آن را حمل می‌کند، به دیدار مجنون آمده است. پارچه زیر کجاوه خشک و بدون چین و شکن تصویر شده است، لیلی لباس و سرپوشی به سبک زنان مکتب تبریز بر تن دارد. حضورش تأثیری بر مجنون ندارد زیرا مجنون غرق در تفکر است و گویی در این عالم نیست. رفتار و وقار لیلی به شخصیت‌های نگاره‌ای صفوی شباهت دارد. زمینه اثر با درختچه‌هایی که برگ‌های درشتی دارند به همراه گل‌های شاه‌عباسی پُرشده است. حضور پرنده‌ای نشسته برآن‌ها بازگو کننده درختی در باغ رویایی است.

تصویر شماره ۲ زری اطلس گلابتون با متن مشکی است که در موزه هنر و تاریخ بروکسل نگهداری می‌شود. این پارچه با زمینه ساتین و ریزه‌کاری‌های جناغی بافته و در آن از الیاف فلزی استفاده شده است. تاریخ بافت آن به اواخر سدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم می‌رسد. در این روایت، مجنون هوشیارتر از نمونه قبلی در حال نوازش آهویی است که به او پناه آورده است. نام غیاث را به صورت عمل غیاث بر کجاوه با سه شمسه تزیین کرده و رقمش را در شمسه میانی قرار داده است. غیاث با تأکید بر اینکه عمل بافت توسط او انجام پذیرفته، غرور حاصل از نقش منحصر بفردش را بازگو کرده است. در مقایسه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]



تصویر۲. زری اطلس گلابتون موزهٔ بوستون Museum of fine boston

با نمونه قبلی این اثر دارای هماهنگی و توازن بیشتری است. تصویر مجنون آن بخشی از داستان است که رها گشتن آهو از دام صیاد و رستن از مرگ به کمک مجنون را نشان می‌دهد. بر خلاف نمونه قبلی که در آنجا مجنون هوش و حواس درستی نداشت در اینجا نسبت به حضور لیلی آگاه است. با تنی رنجور آهویی را در آغوش گرفته و آهوی دیگری در همان نزدیکی در جست و خیز است. گوزن بزرگ که بسیار طبیعی و زیبا تصویر شده علی‌رغم حرکت شیر به طرفش آرام است و به مسیر حرکت شیر می‌نگرد. تصویر مجنون باز هم به شیوه میرک است. نگاه لیلی و مجنون به صورت مایل هم دوخته شده است. در اینجا بر روی لباس لیلی دگمه دیده می‌شود که در نگارگری‌های سبک اصفهان این عنصر تزیینی بر لباس‌ها اضافه شده بود. شخصی که افسار شتر حمل کننده لیلی را بر عهده دارد، به صورت مانعی در میان لیلی و مجنون است. این شخص برای به عقب راندن شتر از پیش روی کجاوه حامل لیلی به طرف مجنون، چوبی را به حالت تهدید بالا برده است و شتر برای جلوگیری از ضربه چوبدستی خود را به عقب کشیده و با دهان باز واکنش نشان داده است. شاید منظور از حضور این شخص، همسر لیلی ابن سلام باشد زیرا ظاهری آراسته دارد و لباس و سربندی به شیوه رایج پوشش مردان ممتاز مکتب اصفهان براندامش نقش شده و شباهتی به شتربانان ندارد. بر روی قبای او نیز دگمه دیده می‌شود. وی برای سهولت حرکت در بوستان دامن قبای خود را جمع کرده است و در شال کمرش فرو کرده است. در نگاره‌های مکتب هرات و پس از آن تبریز بود که فعالیت‌های غیر رسمی و عادی اشخاص به تصویر درآمد. محمل و تزیینات شتر زیباتر از نمونه قبل است و پارچه زیر کجاوه باحرکت شتر به پیچ و تاب افتاده است. همه جزییات کامل و بدون نقص به تصویر در آمده‌اند.

تحلیل تصویر لیلی و مجنون در بافته‌های غیاث‌الدین

آگاهی از نیت و قصد هنرمند در بوجود آورده این نقوش بر پارچه‌ها، تا حدی با احتمالات قابل قبولی روبرو است. به نظر می‌رسد تأثیر نظامی در انتخاب داستان توسط غیاث امری اتفاقی نباشد. سرودن اشعاری عارفانه از او در سال‌های مراجعتش به یزد که بوی تصوف می‌دهد، سخن از این دارد که او از روزگار جوانی با چنین اندیشه‌ای، آثارش را به تصویر و نقش در می‌آورده و عشق عذرا از میان اشعار نظامی در مورد این دو دلداده را از میان سروده‌های شعرای دیگر با روحیه صوفیانه خود سازگار می‌دیده. «مطابق آنچه از آثار نظامی و نوشته‌های دیگران بر می‌آید، نظامی را برادر و یا برادرزاده قوامی مطرزی (شاعر سدهٔ ششم هجری که در سرودن

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

اشعار مصنوع مهارت داشت)، دانسته‌اند. در اشعار او کلمات مطرز و طراز به تکرار آمده است و این امر احتمال اشتغال خانواده او را به شغل مطرزی قوت می‌بخشد. البته حریربافی هم در گنجه آن روز رواج داشت و حریر از بهترین محصولات آن شهر به شمار می‌آمد. اما در مورد اشتغال نظامی به حریربافی یا مطرزی سندی در دست نیست که ایجاد یقین کند. رواج صنعت حریربافی و مطرزی در گنجه نیز می‌توانسته عاملی در ایجاد تصویرهای ذهنی شاعر باشد و سبب تکرار کلماتی چون طراز و مطرز در شعر او گردد» (احمدنژاد، ۱۳۷۲: ۸) شاید یکی دیگر از دلایل انتخاب غیاث‌الدین در گزینش لیلی و مجنون نظامی، اشتغال تبار و خانواده نظامی به فن پارچه‌بافی باشد که نسبت به او احساس نزدیکی می‌کرده است و علی رغم اینکه روایات متفاوتی از لیلی و مجنون وجود داشته روایت نظامی را پسند کرده و در پارچه‌ها به تصویر در آورده است. بعضی از تحولات بافت در این گونه پارچه‌ها که مصارف خاص داشتند، در روزگار پایتختی اصفهان و خصوصاً حکومت شاه عباس به وقوع پیوست، حمایت شاه عباس و علاقه‌مندی او به هنر پارچه‌بافی در گسترش بافت پارچه‌هایی این چنین بی تأثیر نبود. از طرفی رفاه اقتصادی و اجتماعی این دوره بود که دست شاه را در سفارش پارچه‌های این چنین نفیس باز می‌گذاشت. تحت چنین حمایتی هنرمندان بافنده به آزادی عمل بیشتری دست یافتند و موضوعات و استعارات عرفانی، ادبی، تاریخی و رفاه اشرافی را در نقوش پارچه به تصویر در آوردند. پارچه‌هایی این گونه همیشه اشرافی بود و خاندان سلطنتی و طبقات ممتاز متقاضی آن‌ها بودند و قطعاً استفاده از آن مراسم و آداب خاص را به دنبال داشت، زیرا که هم تهیه مواد اولیه آن در دسترس عوام نبود و هم بافت آن ماهر و هم حامی پر قدرت و ثروتمندی را می‌طلبید. در هر دو قطعه تصویر لیلی در کجاوه‌ای که بر روی شتر قرار دارد دیده می‌شود. علی‌رغم عربی بودن داستان اصلی آن، شتر حامل کجاوه لیلی از میان بوستان‌های پسند صفویان، برخلاف بیابان‌های خشک سرزمین حجاز گذر می‌کند. در اینجا تأثیر نگارگری مکتب تبریز و سنت ترکمنی در ذهنی و حسی بودن تصویر قابل درک است.

به نظر می‌رسد غیاث از آن مکتب در ایجاد طرح پارچه تأثیر گرفته است و از آنجایی که هنرمندان نگارگر مکتب تبریز سرآمد روزگار خود بودند، همه خصوصیات و ویژگی‌های منحصر به فرد هر یک از نگارگران بنام مکتب تبریز، غیاث‌الدین را تحت تأثیر خود قرار داده‌اند، به طوری که از ویژگی سبکی هر یک از این هنرمندان در نقش لیلی و مجنون بر روی پارچه بهره برده است. مکتب تبریز واپسین تجربه بزرگ در هنر کتاب نگاری ایرانی بود که پس از آن نگارگری از کتاب‌آرایی جدا شد. در واقع به نوعی دوران جدیدی در تاریخ نقاشی ایران آغاز شد که دیگر مانند گذشته مخاطب درباری نداشت و متقاضی هنر نقاشی به سفارش تک نگاره‌ها بسنده می‌کردند. به عبارتی این هنر کمتر از قبل اشرافی بود در حقیقت پیوند میان نقاشی و ادبیات از بین رفته بود. در چنین فضایی بود که غیاث‌الدین به تصویر موضوعات ادبی بر روی پارچه‌ها پرداخت. او با به تصویر درآوردن شیوه استادان مکتب تبریز، شکوه و جلال هنری را که دیگر از یاری حامیان پر قدرت بی بهره بود را در تار و پود پارچه یادآور شد و شیوه‌های طراحی منحصر بفرد هر یک از هنرمندان نگارگر مکتب تبریز را به عنوان نشانه و یاد بودی از آن هنرمند در آثارش با ترکیب‌بندی موزون به هم پیوند داد. همچنین ابتکارات فنی و نوینی را در عرصه بافت پارچه بوجود آورد؛ از جمله بافت پارچه‌های چند تایی که طرح‌ها را به صورت برجسته از زمینه مجزا می‌کرد. غیاث‌الدین از واقع‌گرایی‌های مکتب اصفهان هم در پیش‌برد روایت بر تار و پود پارچه کمک گرفته است. طراحی شتر حامل کجاوه لیلی بسیار واقعگرایانه‌تر از نگاره هفت اورنگ جامی است، که مظفرعلی و شیخ محمد به تصویر درآورده‌اند. شیوه طراحی مجنون و حیواناتی که لیلی و مجنون را احاطه کرده‌اند باز هم نشان از تأثیر میرک بر غیاث دارد. این ویژگی‌ها شامل بازی‌های حرکتی جانوران نظیر به عقب نگریستن بز، شیوه بازنمایی گرگ، شیر در حال استراحت و تصویر ببر، همه در نگاه نخست یادآور هنرنمایی میرک هستند؛ اما نسبت به کار میرک کمتر واقع‌گرایانه به نظر می‌رسند. میدان و زمینه اثر از گوناگونی و تنوع نقوش تنگ است، با همه شلوغی و ازدحام نقش در این اثر،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

غیاث با توان هنر نمایی بالای خود توانسته نگاه بیننده را در وهله اول متوجه لیلی و مجنون، سازد تا آن‌ها از زمینه پر نقش باز شناسایی شوند. این ویژگی، قدرت و تسلط بالای او را در بازنمایی نقش بر پارچه نشان می‌دهد که توانسته طرح را متناسب با پارچه، کاربردی سازد.علاوه بر تأثیری که سلطان‌محمد بر تصویرسازی فضای روایت داستان بر او داشته است، امضای غیاث‌الدین هم بی‌شباهت به رقم او نیست. در نگاره‌هایی که به میرک مصور منسوب است، سربندهای سفید بر روی سر زنان دیده می‌شود، ضمن اینکه درآثار غیاث، مانند نگاره‌های میرک، سرها با زاویه‌ای مایل به تصویر در آمده‌اند. دراثر دیگری منسوب به میرک با عنوان مجنون در بیابان، مجنون عریان با موهای بلند و بدنی استخوانی که رنج و ریاضت بدنش را به آن روز درآورده، بر روی زمین نشسته است و در حال نوازش آهویی دیده می‌شود. در پارچه غیاث آهو از آغوش مجنون رهیده و در حال جست و خیز است و لیلی چهره‌ای ایرانی دارد. نقش گل‌های شاه عباسی بر زمینه پارچه تأکیدی بر زمان بافت و دوره پادشاهی شاه عباس است. گل‌های شاه عباسی که در متن پارچه بزرگ‌نمایی شده‌اند، نشان از حرمت به سلیقه، علاقه و توجه شاه عباس به این نقش است. مانند اثر قبل برگ‌های درختان، بزرگ‌نمایی شده‌اند و به بوته بیشتر شبیه‌اند. در نگاره‌های منسوب به سلطان محمد او نیز برگ درختان را همین گونه به تصویر در آورده است. برگ‌ها به درختان سپیدار تعلق دارد که منحصراً در آب و هوای سرزمین ایران می‌رویند نقش واقع‌گرایانه تصاویر حیوانات، این نظر را که او ناتوان در ارایه اندازه نقوش است را رد می‌کند. بر روی برگ‌های بزرگ درخت سپیدار، پرنده‌ای نشسته است که در حال آوازخوانی در این باغ خوش آب و هوا است. به جز حیوانات که در چرخش و حرکتی توام با آرامش هستند، همه چیز سیال و در سکون است؛ قرار نیست غریبه‌ای در این جا حضور داشته باشد. تمامی دنیای پیرامون این دو دلداده غرق در این سکوت ازلی‌اند گویی غیاث‌الدین مظهر عشق افلاطونی و صوفیانه را به تصویر در آورده است.

در هیچ یک از نگاره‌های خمسهٔ نظامی تصویری از ابن سلام همسر لیلی نقش نشده است. تنها در یک نگاره از خمسه نظامی که توسط بهزاد در هرات به تصویر در آمده سوگ شوی لیلی وجود دارد که آن هم فاقد تصویر ابن سلام است. شاید غیاث برای اولین بار به این نوآوری در نقش پرداخته باشد. بر خلاف پارچه شماره ۱، همه حیوانات در این پارچه در حال رمیدن هستند. شیر و ببر در غرشند و بسیار طبیعی به تصویر درآمده‌اند. به نظر از حضور اشخاص تازه وارد به حریمشان ناراضی‌اند. شیر با دهان باز و حرکت پر شتاب و ببر در خیزش و حمله و غران اعتراض خود را نشان می‌دهند. گنبدی که بر روی کجاوه لیلی است، بی شباهت به کارهای میرزاعلی نیست. میرزا علی در به تصویر در آوردن آداب و رسوم، وزندگی روزمره استاد بود به طوریکه، از روی آثار وی موضوعات اجتماعی در آن دوره را می‌توان باز شناخت. بر روی گنبد کجاوه پرنده‌ای نشسته است که یادآور نغمه‌سرایی بلبلان در بوستان است. تصویر پرنده نسبت به نمونه قبل ظرافت بیشتری دارد. نظامی که خود در اشعار این منظومه عاشقانه نسبت به داستان عربی اولیه آن صحنه‌هایی را اضافه کرده، بر غیاث تأثیرگذار بوده است. صحنه‌های چون رفتن لیلی به تماشای بهار و بوستان و دیدن مادر مجنون، آشنا شدن و دیدار سلام بغدادی با مجنون و ... که در دیوان مجنون و گزارش‌های روایتی پراکنده از این داستان به چشم نمی‌خورد، در نقش پارچه‌های غیاث به تصویر در آمده است. علاقه صفویان به گل و بوستان و استفاده از نقوش گل و گیاه از ویژگی‌های پارچه‌های صفوی است، به طوری که هیچ پارچه‌ای از آن دوران را بدون نقش گل و گیاه نمی‌توان یافت. بر زمینه این پارچه‌ها که از تنوع نقوش گل و گیاهان و درختان سرشاراند، همه به صورت واقعی در طبیعت قابل شناسایی هستند. گل‌هایی چون زنبق، شقایق، بنفشه، واقع‌گرایانه در کنار گل شاه‌عباسی با ظرافتی چشم‌گیر در متن پارچه قرارگرفته‌اند. تصویر گل زنبق و شقایق به کار میرک و میرزاعلی و ترسیم درختچه‌ها به کار سلطان محمد در خمسه تهماسبی شباهت دارد. از آنجایی که این پارچه‌ها در اصفهان بافته و تهیه شده‌اند فاصله زمانی یک قرن پس از انتقال پایتختی تبریز به قزوین و از آنجا به اصفهان نتوانسته ارزش نگارگری مکتب تبریز را در خاطر غیاث کمرنگ سازد. او ضمن تأثیرپذیری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

از یکایک هنرمندان بنام مکتب تبریز در بکاربردن ویژگی‌های منحصر بفرد هر یک از آنان چنان خلاقیتی از خود نشان داده است که گویی خود آن تصاویر را آفریده است. غیاث در پارچه دوم، بیش از نمونه قبل با واقع‌گرایی بیشتری تجربه و قابلیت خود را به نمایش گذاشته است. این داستان در دوره صفوی توسط بافندگان دیگری بر پارچه به تصویر در آمد که نمونه‌های قابل استنادی از آن‌ها وجود دارد. در یکی از نمونه‌های موجود که بافنده آن نامشخص است، فرجام و تغییر داستان این دو دلداده با انتخاب اشعار جامی در مورد وصل لیلی و مجنون تغییر کرده است. اینجاست که به نظر می‌رسد انتخاب فرجام این داستان به سلیقه هنرمند صورت گرفته است.

تفسیر تصویر لیلی و مجنون در بافته‌های غیاث‌الدین

بافته‌هایی با نقوش انسانی از دوران باستان در میان پارچه‌های تاریخی ایران همواره رایج بود. نقوش آن‌ها از روایات و باورهای اسطوره‌ای گرفته شده بود که با مراسم آیینی زمان خود هماهنگ بود. در میان آثار دورهٔ ساسانی نقوشی از پادشاه یا قهرمانی شکست ناپذیر که از سنتی زرتشتی بهره می‌برد، زینت بخش پارچه‌های آن دوران هستند. تصویر این شخصیت‌های خاص که اکثراً شاهان و پهلوانان شامل آن‌ها می‌شد، پر قدرت به صورت قرینه در حال پاسداری و محافظت از درخت مقدس، بیان کننده قدرتی جادویی و راز و رمزی تمثیلی‌اند. در دوران اسلامی خصوصاً در دورهٔ آل بویه، پارچه‌هایی با نقوش و مضامینی ماورایی، عرفانی و دینی چون: عروج انسان و مواردی این چنینی که از باورها، دین و عرفان اسلامی گرفته شده بود، به صورت پارچه‌هایی برای مراسم آیینی مورد توجه قرار گرفت. این ویژگی به پارچه‌های سلجوقی راه یافت. در مورد نمونه‌های بافته شده غیاث‌الدین، مانند نمونه‌های پیشین، واقع‌گرایی در نقوش انسانی دیده نمی‌شود اما ماهیتی روایت‌گرایانه دارند. داستانی عاشقانه که با درکی فلسفی نمود پیدا کرد. نکته قابل توجه در این دو قطعه، طبیعتی است که اتفاق در آنجا روایت می‌شود. تأثیر و تلفیق زندگی آرمانی اشرافی و اندیشه‌های فکری غالب مکتب صفوی در نقش پارچه‌ها محسوس است. به طوری که رویارویی لیلی و مجنون با احتیاط و خویشتن‌داری و تحت تأثیر مکتب فکری هنرمند شکل گرفته است. در این داستان (بر خلاف خسرو و شیرین) روایت بر پایه تألمات روحی مرد جریان دارد که بیشتر مجنون را درگیر خود کرده است زیرا که لیلی از امکانات زنان مرفه زمان خود برخوردار است. با وجود تکاپوی حیوانات و شخص هدایت کننده شتر، لیلی و مجنون از زمان باز مانده‌اند و غیاث‌الدین آن صحنه را در خاطره خود ثبت نموده است. مجنون همه چیز را رها کرده است. او عاشق رنج بردن و خواری کشیدن و ناله کردن است. از نشاط و سبک روحی به دور است و آن را مطابق شأن انسانی نمی‌داند و خود آزار است ولی لیلی این گونه نمی‌اندیشد و رنجور خودکم بینی مجنون است. چرا که می‌داند تا این خود کم‌بینی و حقارت هست، به وصال او نخواهد رسید. به گفته سعیدی سیرجانی لیلی پرورده جامعه‌ای است که دلبستگی و تعلق خاطر را مقدمه انحرافی می‌پندارد که نتیجه‌اش سقوط حتمی است و به دلالت همین اعتقاد، همه قدرت قبیله مصروف این است که آتش و پنبه را از یکدیگر جدا نگه دارند تا با تمهید مقدمات گناه، آدمی‌زاده ظلوم و جهول در خسران ابدی نیفتد. لیلی تنها برای دیدار معشوق خویش به آنجا می‌رود، بی آنکه هیچیک از مردم بادیه او را ببینند. شاید در تفسیر این موضوع غیاث‌الدین با داستان هم‌زاد پنداری کرده باشد. بر خلاف اکثر داستان‌های دلدادگی، این روایت در سرزمینی اسلامی رخ نموده و لیلی و مجنون هر دو مسلمانند. حضور همسر لیلی ابن‌سلام بدون برداشتی از آثار قبلی به نوعی معرف طرز تلقی احساسی است که غیاث‌الدین به آن پرداخته است. غیاث‌الدین جدال میان عشق و آداب و رسوم را از ورای تلفیق تمامی روایات مکتوب و شفاهی و تصویری با کمک تخیل‌اش، آفریده است و تکه‌پاره‌هایی را تبدیل به یک روایت تصویری منسجم و واحد و با ارزش کرده‌است. ممکن است کشف و تفسیر ارزش‌های نمادین داستان لیلی و مجنون بر غیاث‌الدین ناشناخته باشد، اما پیوندی که وی با خلق تصویرش برقرار نموده کاملاً برگرفته از حسی درونی است. با دقت و شناسایی نگارگری‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

خمسه نظامی متوجه این موضوع می‌شویم که از ابن‌سلام هیچ تصویری موجود نیست، این گونه برداشت می‌شود که حضور این شخص از دیدگاه آیکونوگرافی به منزله معرفی موضوعی جدیدی در دیدگاه فکری آن زمان است. هنرمند بر خلاف دیگر نقاشی‌های دلدادگان که فضایی آرمانی و عرفانی را در نظر داشته‌اند، دلبستگی لیلی و مجنون را زمینی دانسته و برای جلوگیری از گناه، شخصی را مانع قرار داده است.

سخن آخر

نقوش تصویری در پارچه صفوی با موضوع لیلی و مجنون، از منظر آیکونولوژی در این نوشتار مورد توصیف، تحلیل و تفسیر قرار گرفت. در این ارتباط قراردادهای تصویری نگارگری، نقش پارچه با مضمون مشابه، جهان‌بینی و فرهنگ غالب بر غیاث مورد بررسی واقع شد. با این رویکرد از منظر پانوفسکی روابط متقابل اثر و ارتباط آن با، ادبیات، فلسفه، مذهب و جامعه مورد بررسی قرارگرفت. شکل گیری اثر وارتباط مستقیم با نگارگری در همان دوره و شرایط اجتماعی و بستر فرهنگی زمانه‌ای که اثر در آن خلق شده است، ما را با تحلیلی جامعه‌شناسی روبرو می‌سازد که نخست پس از توصیف روایت و مرور پس زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی روایت لیلی و مجنون، شرایط سرودن این مثنوی عاشقانه توسط نظامی را نیز آشکار می‌سازد. از آنجایی که نقوش پارچه‌های بافت غیاث با این مضمون به نگارگری‌های دوره صفوی در مکتب تبریز شباهت داشتند، لازم بود قرار دادهای حاکم بر تصویر که از فهم سنت رایج در دوره صفویان نشأت می‌گرفت مورد بررسی قرار گیرد. باز تاب عوامل فرهنگی در پسند این گونه نقوش بر لباس صفویان تنها از راه شناخت قواعد درونی حاکم بر دوران صفوی، مقدور شد. همان گونه که پانوفسکی عقیده دارد، مولفه‌ها در معنایی فراتر از آن چیزی که دارند، دیده می‌شوند. بنابر این نقوش انسانی و روایی بر پارچه‌های صفوی، شیوه‌هایی از آزمون انسان در برابر هوای نفسانی و رسیدن به عشق ازلی را در معنای ثانوی به همراه دارد.

علی‌رغم اینکه در تهیه نسخه خمسهٔ تهماسبی هنرمندان بنامی به تصویرسازی پرداخته‌اند اما همه این هنرمندان شیوه‌های خود را بر پایه یک ایدئولوژی مشترک آفریده‌اند که در کل بیانگر تمایزشان از دیگر مکاتب هنری است. اینکه غیاث‌الدین عامدانه و یا غیر عامدانه این موضوع را انتخاب کرده را به یقین نمی‌توان اظهار نمود. از جهتی او هنرمندی کامل است که بدیهه سراست و با اشعار شعرای پیش از خود آشنایی دارد و او را از اولاد سعدی نیز می‌دانند و از جهتی دیگر قادر است هر نقشی را بر پارچه ببافد. نزدیکی پیشه‌اش با نظامی و خاندانش در انتخاب داستان لیلی و مجنون را نمی‌توان نادیده گرفت. اوج شهرت و فعالیتش در اصفهان را به رفاه گذرانده و اداره کننده کارخانه‌های زری و مخمل بافی شاه عباس بوده است. اما پس از سپری شدن روزگار جوانی به یزد مراجعت کرده است. در سال‌های پایانی زندگیش به سرودن اشعاری به تصوف روی آورده است. نیت و قصد این هنرمند در بوجود آورده تصویر لیلی و مجنون بر پارچه‌ها احتمالاً دلیلی بر اعتقاد او به عشق عذری است. ضمن اینکه در دورهٔ شاه عباس عرفای بزرگی در دربار بودند که ممکن است حضورشان بر او تأثیرگذار بوده باشد. از طرفی این هنرمند در ارایه رقمش در متن پارچه‌ها به نوعی برتری خود را به نمایش گذاشته است که با عمل هنرمندان پیشین منافات دارد. به نظر می‌رسد غرور او را موعوب خود ساخته بوده است. با وجود اینکه پارچه شماره ۱ قبل از پارچه دوم تهیه و به ثمر رسیده است، هر چند ممکن است، به تصویر در آمدن نقوش در آن خام به نظر برسد، اما از ارزش هنری آن کاسته نمی‌شود. حتی می‌توان نتیجه گرفت که غیاث در اثر اول خود بیشتر جنبه احتیاط را در سلوک اخلاقی زمانه‌اش رعایت نموده است. به‌طوری که استفاده از عناصر تجرید شده اندیشه او را در خصوص عشقی عرفانی و غیر زمینی بیشتر القا می‌کند. در پارچه دوم واقع‌گرایی مکتب اصفهان بر هنرمند تأثیر داشته و تصویر از دو بخش سکون و حرکت برخوردار است. شخصی که شوی لیلی نامیده شد و حیوانات در حرکتند و لیلی و مجنون بی‌حرکت و در سکون قرار دارند. تماشاگر در مواجهه با این تصویر، با فضایی دوگانه روبرو می‌شود. شناسایی ارزش‌های مستتر در این روایت و باز

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

آفرینی آن در شکل استحاله یافته دیگر، به روش‌های اندیشه ملتی متکی است که در مذهب و سبک فلسفی در روزگار خود سرآمد بوده‌اند.

کتابنامه

احمدنژاد، کامل. (۱۳۷۲)، *تحلیل آثار نظامی گنجوی*، تهران: شرکت چاپ و انتشارات علمی.

باروکان، ماریان. (۱۳۸۵)، *مطالعات صفوی، گزیده مقالات همایش پاریس*، زیر نظر ژان کالسمار، ترجمهٔ سید داوود طبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

بیکر، پاتریشیا. (۱۳۸۵)، *منسوجات اسلامی*، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات اسلامی.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۸)، *نقاشی ایران از دیر باز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

ذکا، یحیی. (۱۳۴۱)، *غیاث نقش‌بند، نقاشی توانا، شاعری خوش قریحه و بافنده‌ای چیره‌دست*، تهران: هنر و مردم.

تجویدی، اکبر. (۱۳۷۵)، *نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

رضایی، عبدالعظیم. (۱۳۷۷)، *تاریخ ده هزار ساله ایران*، ج۴، تهران: انتشارات اقبال.

روح‌فر، زهره. (۱۳۸۰)، *نگاهی بر پارچه بافی دوران اسلامی*، تهران: انتشارات سمت.

زنجانی، برات. (۱۳۸۵)، *لیلی و مجنون نظامی گنجوی*، چ۳، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۵۳)، *مختصری در تاریخ تحول نظم و نثر فارسی*، چ۸، تهران: انتشارات امیر کبیر.

سجّادی، ضیاءالدّین. (۱۳۷۲)، *لیلی و مجنون در قرن ششم هجری و لیلی و مجنون نظامی*، مندرج در مجموعه مقالات کنگرهٔ بین‌المللی نهمین سده تولّد نظامی گنجوی(۱۳۷۰)، ج۲، به اهتمام منصور ثروت، تهران: انتشارات دانشگاه تبریز.

سعیدی‌سیرجانی، علی اکبر. (۱۳۶۷)، *سیمای دو زن*، تهران: نشر نو.

شریف‌زاده، عبدالمجید. (۱۳۷۵)، *تاریخ نگارگری در ایران*، تهران: حوزه هنری.

شوپه، مایا. (۱۳۸۵)، *اقامتگاه‌های سلطنتی در هرات، گزیده مقالات همایش پاریس*، زیر نظر ژان کالسمار، ترجمهٔ سیدداوود طبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

عبدی، ناهید. (۱۳۹۰)، *درآمدی بر آیکونولوژی*، تهران: انتشارات سخن .

غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۰)، داستان‌های غنایی منظوم از آغاز شعر دری تا ابتدای قرن هفتم، تهران: انتشارات فردابه.

کری‌ولش، استوارت. (۱۳۸۴)، *نقاشی ایرانی، نسخه نگاره‌های عهد صفوی*، ترجمهٔ احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.

گری، بازل. (۱۳۵۴)، *نگاهی به نگارگری ایران*، ترجمهٔ فیروز شیروانلو، تهران: انتشارات توس.

کفافی، محمدعبدالسلام. (۱۳۸۲)، *ادبیات تطبیقی، پژوهش در باب نظریه ادبیات و شعر روایی*، ترجمهٔ سیدحسین سیّدی، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

نصری، امیر. (۱۳۹۱)، «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»، فصلنامه *کیمیای هنر*، ش۶.

نامورمطلق، بهمن.(۱۳۹۰)، «پیشینه شناسی تحلیلی آیکونوگرافی از سزار تا امیل مال»، *نقد نامه* هنر.

بی نام. (۱۳۹۰)، «درآمدی بر نقد شمایل‌شناسی»، *نقدنامه* هنر.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]