Research article

An Analysis of the Hypertextual and Intertextual Relations of the Female Motif in the Qajar Tile Painting "The Meeting of Layli and Majnun in the Desert," with Emphasis on Gérard Genette's Theories

Farnia Farhad[1], Elaheh Panjehbashi[2], Tahir Rezazadeh[3]

1- Ph.D. Candidate in Art Research, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

2- Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

3- Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

https://doi.org/10.22077/nia.2026.11280.2063

Received: 09 May 2026, **Revised:** 17 Oct 2026, **Accepted:** 17 Oct 2026

Abstract

In the pictorial representations of the narrative of Layli and Majnun in Qajar art, the female motif functions not merely as a narrative element, but as an iconographic construct that contributes to the formation of meaning. The origin of this meaning lies first and foremost in the literary source text, Nizami Ganjavi's Layli u Majnun (composed in 584 AH / 1188 CE); the pictorial hypotexts are the artists' mediating readings of that same source text. Gérard Genette's theory of transtextuality, by explaining the various levels of relations among texts, provides a theoretical framework for analysing the implicit and explicit connections between works of art, interpreting each work in relation to a network of earlier and contemporaneous texts. The present study examines the female motif in a Qajar tile painting housed in the Golestan Palace, centred on the story of "The Meeting of Layli and Majnun in the Desert." The aim of this research is to identify the visual characteristics of the female motif in the Qajar tile painting and to investigate how this work derives from literary and pictorial hypotexts within the Iranian artistic tradition. The research questions are as follows: What are the iconographic and corporeal characteristics of the motif of Layli in the Qajar tile painting of the Golestan Palace? How do these characteristics relate to the literary hypotext (Nizami's poem) and to pre-Qajar pictorial hypotexts, and how have they been reconfigured within the medium of tile? How does this reconfiguration, in the absence of any written text, enable the viewer to recognise the narrative? This qualitative study adopts a descriptive-analytical method and, drawing on library-based data, analyses the work in accordance with Gérard Genette's theoretical framework, focusing on the two relations of hypertextuality and intertextuality. The findings indicate that Layli is represented in this tile with full clothing, a contracted body posture, a calm facial expression, and a Qajar aesthetic type, marked by large eyes and joined eyebrows. Some transformations, such as the shift of the face towards the Qajar type and the condensation of the scene, occur in relation to all hypotexts, while others, such as the colour of Layli's garment and her posture, are

1- Email: Farniaafarhad@Gmail.com

2- Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

2- Email: tahirrizazadeh@gmail.com

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

specific to each hypotext. It further emerges that only works with a clear date preceding the tile may be treated as its hypotexts; on this basis, works contemporaneous with the tile have been excluded from the analysis. As a result, the motif of Layli in the Qajar tile painting becomes an organizing element within the semantic structure of the work; through the transformative derivation from hypotexts and the activation of iconographic codes, the narrative is reproduced in a condensed and architectural form. The originality of this study lies in three points: it proposes an operational criterion for selecting hypotexts and identifying intertextual relations in the traditional arts; it distinguishes transformations common to all hypotexts from those specific to each; and it shows that the meeting place in Nizami's text is a palm grove rather than a desert, and that the pictorial tradition, inherited by the Qajar tile, merged this palm grove with Majnun's desert habitat; a conflation not previously reported in studies of the Golestan Palace tiles.

Key words: woman, tile, Layli and Majnun, Qajar, Gérard Genette, hypertextuality, intertextuality.

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

نگارینه هنر اسلامی (دوفصلنامه)
جلد سیزدهم، شماره سی و یک، بهار و تابستان ۱۴۰۵
شماره صفحه: ۱۹۲-۱۶۹

مقاله پژوهشی

تحلیل روابط بیش‌متنی و بینامتنی نقش‌مایهٔ زن در کاشی‌نگارهٔ «ملاقات لیلی و مجنون در بیابان» در دورهٔ قاجار با تأکید بر آرای ژرار ژنت

فرنیا فرهد[۱]، الهه پنجه باشی[۲]، طاهر رضازاده[۳]

۱- دانشجو دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

۲- دانشیارگروه نقاشی، دانشکده هنر، دکتری پژوهش هنر، هیات علمی دانشگاه الزهرا س، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

۳- استادیار گروه هنر، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

https://doi.org/10.22077/nia.2026.11280.2063

دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۱۹، بازنگری: ۱۴۰۵/۰۷/۲۵، پذیرش: ۱۴۰۵/۰۷/۲۵

چکیده

نقش‌مایهٔ زن در بازنمایی‌های تصویری روایت لیلی و مجنون در هنر قاجار، نه صرفاً به‌عنوان عنصری روایی، بلکه همچون ساختاری شمایل‌نگارانه در شکل‌دهی معنا عمل می‌کند. خاستگاه معنا در این بازنمایی‌ها پیش از هر چیز، متن ادبی منظومهٔ لیلی و مجنون (۵۸۴ ق./ ۱۱۸۸م.) نظامی گنجوی است و پیش‌متن‌های تصویری، خوانش‌های واسط هنرمندان از همین متن مادر به شمار می‌آیند. نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت با تبیین سطوح گوناگون روابط میان متون، چهارچوبی نظری برای تحلیل پیوندهای پنهان و آشکار آثار هنری فراهم می‌آورد و هر اثر را در نسبت با شبکه‌ای از متن‌های پیشین و هم‌زمان معنا می‌کند. پژوهش حاضر به مطالعهٔ نقش‌مایهٔ زن در یک کاشی‌نگارهٔ قاجار، موجود در کاخ گلستان و با محوریت داستان «ملاقات لیلی و مجنون در بیابان» می‌پردازد. این پژوهش با هدف شناسایی ویژگی‌های ظاهری نقش‌مایهٔ زن در کاشی‌نگارهٔ قاجار و چگونگی برگرفتگی این اثر از پیش‌متن‌های ادبی و تصویری سنت هنری ایران انجام شده است. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارت است از: ویژگی‌های شمایلی نقش‌مایهٔ لیلی در کاشی‌نگارهٔ قاجاری کاخ گلستان چیست؟ این ویژگی‌ها چه نسبتی با پیش‌متن ادبی (منظومهٔ نظامی) و پیش‌متن‌های تصویری پیش از قاجار دارد و در بستر رسانهٔ کاشی چگونه بازتنظیم شده است؟ این بازتنظیم چگونه، بدون حضور متن مکتوب، به بازشناسی روایت نزد مخاطب می‌انجامد؟ پژوهش حاضر کیفی است و به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است؛ داده‌های آن به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری و برپایهٔ دو رابطهٔ بیش‌متنیت و بینامتنیت از آرای ژرار ژنت تحلیل شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که لیلی در این کاشی با پوشش کامل، بدن جمع‌شده، چهره‌ای آرام و تیپ زیبایی‌شناختی قاجاری (چشم‌های درشت و ابروهای پیوسته) بازنمایی شده است. دگرگونی‌هایی مانند گرایش چهره به تیپ قاجاری و فشرده‌سازی صحنه نسبت به همهٔ پیش‌متن‌ها رخ داده و دگرگونی‌هایی مانند رنگ جامه و حالت بدن لیلی ویژهٔ هر پیش‌متن است؛ درنتیجه، نقش‌مایهٔ لیلی در کاشی‌نگارهٔ قاجار به عنصری سامان‌دهنده در ساختار معنایی اثر بدل می‌شود که از راه برگرفتگی دگرگون‌ساز پیش‌متن‌ها و فعال‌سازی رمزگان‌های شمایل‌نگارانه، روایت را در قالبی فشرده و معمارانه بازتولید می‌کند. همچنین پژوهش حاضر نشان می‌دهد که میعادگاه دیدار در متن نظامی «نخلستان» است و نه بیابان؛ سنت تصویری، زیستگاه بیابانی مجنون را با میعادگاه یکی کرده و کاشی قاجاری همین تلفیق را به ارث برده است.

واژه‌های کلیدی: زن، کاشی، لیلی و مجنون، قاجار، ژرار ژنت، بیش‌متنیت، بینامتنیت.

1- Email: Farniaafarhad@Gmail.com

2- Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

3- Email: tahirrizazadeh@gmail.com

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

۱. مقدمه

روایت لیلی و مجنون از پایدارترین مضامین عاشقانه در سنت ادبی و تصویری ایران است که در دوره‌های مختلف تاریخی همچون دورهٔ قاجار، در رسانه‌های گوناگون بازنمایی شده است. این روایت نخستین‌بار در ادبیات فارسی و به دست نظامی گنجوی در سال ۵۸۴ ق./ ۱۱۸۸م. به‌شکل منظومه‌ای واحد درآمد و همین متن، مبنای شکل‌گیری سنت تصویری این داستان در ایران شده است. در تداوم این روند، کاشی‌کاری قاجار را می‌توان محل پیوند سنت‌های دیرپای ایرانی و اسلامی با دگرگونی‌های عصر تجدد دانست. استفاده از نقش‌مایه‌های انسانی، به‌ویژه چهرهٔ زن، در این دوران افزایش می‌یابد و بازنمایی زن در کاشی‌نگاری‌های قاجار، بازتابی از تحولات اجتماعی، فرهنگی و زیبایی‌شناختی آن دوره می‌شود. هدف از این پژوهش تحلیل روابط بیش‌متنی و بینامتنی در بازنمایی نقش‌مایهٔ زن و ارتباط آن با پیش‌متن‌های تصویری در بستر کاشی‌نگارهٔ قاجاری است. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: ویژگی‌های شمایلی نقش‌مایهٔ لیلی در کاشی‌نگارهٔ قاجاری کاخ گلستان چیست؟ این ویژگی‌ها چه نسبتی با پیش‌متن ادبی (منظومهٔ نظامی) و پیش‌متن‌های تصویری پیش از قاجار دارد و در بستر رسانهٔ کاشی چگونه بازتنظیم شده است؟ این بازتنظیم چگونه، بدون حضور متن مکتوب، به بازشناسی روایت نزد مخاطب می‌انجامد؟ پژوهش حاضر با تکیه بر آرای ژرار ژنت و برپایهٔ دو رابطهٔ بیش‌متنیت و بینامتنیت می‌کوشد این مسئله را تبیین کند. پژوهش کیفی حاضر ضمن گزینش روش توصیفی‌ـ تحلیلی و با ماهیتی تاریخی، داده‌ها را از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری کرده است. نمونهٔ مطالعاتی این پژوهش، یک کاشی‌نگارهٔ قاجاری در تالار اختصاصی کاخ گلستان است. نتایج نشان می‌دهد که نقش‌مایهٔ لیلی، نه صرفاً شخصیت معشوق، بلکه عنصری سامان‌دهنده در ساختار معنایی تصویر است. پوشش کامل، ژست آرام، تیپ زیبایی‌شناختی قاجاری و موقعیت فضایی او در تقابل با بدن رها و نیمه‌برهنهٔ مجنون، مجموعه‌ای از نشانه‌های بصری را می‌سازد که در تثبیت معنای صحنه نقش اساسی دارد. در سطح بیش‌متنیت، کاشی به‌عنوان متنی متأخر بررسی می‌شود که ازطریق برگرفتگی دگرگون‌ساز، عناصر پیش‌متنی را در قالبی متناسب با رسانهٔ کاشی بازتنظیم کرده است. در سطح بینامتنیت، چگونگی فعال‌سازی رمزگان‌های شمایل‌نگارانه در ویژگی‌های پیکرهٔ لیلی تحلیل می‌شود؛ رمزگان‌هایی که از راه پوشش، ژست، چهره‌پردازی و تقابل فضایی‌ـ بدنی با مجنون، امکان بازشناسی روایت «ملاقات لیلی و مجنون در بیابان» را فراهم می‌آورد. بدین‌ترتیب، کاشی‌نگارهٔ مورد مطالعه، نه بازتاب منفعل روایت، بلکه عرصه‌ای برای تولید معنا در بستر تعامل پیش‌متن‌ها و نظام نشانه‌ای تصویر است و نقش‌مایهٔ لیلی در آن به یکی از دو قطب اصلی معنای صحنه بدل می‌شود. وجه تمایز پژوهش حاضر از مطالعات پیشین در آن است که یک کاشی‌نگارهٔ معین را در نسبت مستقیم با متن نظامی و با آثار تصویری پیش از قاجار می‌سنجد و نشانه‌هایی را تحلیل می‌کند که در پژوهش‌های پیشین بی‌تفسیر مانده است.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر در گردآوری اطلاعات از شیوهٔ کتابخانه‌ای و میدانی بهره برده است و شامل مطالعهٔ متون نظری، منابع تاریخی و پژوهش‌های مرتبط با هنر قاجار، کاشی‌نگاری تصویری و داستان «لیلی و مجنون» است. در گردآوری داده‌های ادبی، تنها منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی گنجوی به‌عنوان نخستین روایت منظوم فارسی این داستان مبنا قرار گرفته است؛ زیرا در بازنویسی‌های متأخرتر، تفسیرها و افزوده‌های تازه‌ای وارد روایت شده که آن‌ها را برای سنجش معنای اصلی داستان نامناسب می‌کند. این پژوهش ضمن گزینش شیوه توصیفی‌ـ تحلیلی، یک کاشی‌نگارهٔ قاجاری با مضمون داستانی «ملاقات لیلی و مجنون در بیابان» را به‌صورت انتخابی مورد تحلیل قرار داده است. این پژوهش ازنظر هدف، بنیادی است و در دستهٔ پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد. همچنین تصاویر مورد استفاده در پژوهش ازطریق عکاسی و بارگیری از نسخه‌های دیجیتال معتبر گردآوری شده است. در کنار آن، به‌منظور تبیین روابط بیش‌متنی و بینامتنی، سه نمونهٔ شاخص از پیش‌متن‌های تصویری مرتبط با همین داستان در سنت هنری ایران، مورد مطالعه قرار گرفته است؛ با این تأکید که تمرکز اصلی تحلیل بر خود کاشی‌نگارهٔ

قاجاری است. در اجرای تحلیل، کاشی مورد مطالعه، هر بار در برابر یک اثر معین سنجیده شده است؛ یک بار در برابر منظومهٔ نظامی، یک بار در برابر نقاشی، یک بار در برابر نگاره و یک بار در برابر نمونه‌ای از منسوجات. بدین‌ترتیب هر رابطه میان دو متن مشخص برقرار شده و یافته‌های این سنجش‌های جداگانه در پایان هر بخش جمع‌بندی می‌شود. تحلیل داده‌ها براساس رویکرد منطقی و قیاسی انجام شده است و روابط بیش‌متنی و بینامتنی اثر برپایهٔ آرای ژرار ژنت مورد واکاوی قرار می‌گیرد تا چگونگی انتقال، بازخوانی و دگرگونی نقش‌مایهٔ زن در کاشی‌نگاره قاجاری تبیین شود.

۳. پیشینهٔ پژوهش

بازنمایی زن در هنر قاجار و کاربست نظریهٔ ترامتنیت بر آثار تصویری ایران، در سال‌های اخیر موضوع شمار قابل توجهی از پژوهش‌ها بوده است. نایب‌پور و دیگران (۱۴۰۴) در مقالهٔ «خوانش تطبیقی نگارهٔ ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان در دو نسخهٔ یوسف و زلیخای جامی در دورهٔ صفویان و گورکانیان براساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت»، دو نگارهٔ صفوی و گورکانی از یک صحنه را با هم سنجیده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگر گورکانی چهره‌پردازی، رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی را از راه کاهش، افزایش و جایگزینی با فرهنگ دربار خود سازگار کرده است. این یافته با دگرگونی چهرهٔ لیلی در جهت تیپ قاجاری در پژوهش حاضر هم‌خوان است. افروغ (۱۴۰۴) در مقالهٔ «خوانش و تحلیل عناصر قالی داستان مجلس زلیخا و یوسف بافت تهران براساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت»، یک قالی تصویری قاجاری را ازمنظر بینامتنیت، بیش‌متنیت و پیرامتنیت بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که این قالی با داستان‌های دینی و اشعار فارسی پیوند بینامتنی آشکار دارد و خود برای قالی‌های هم‌موضوع پس از خود، پیش‌متن به شمار می‌آید. خواجه‌احمد عطاری و دیگران (۱۴۰۳) در مقالهٔ «تحلیل روایت‌شناسانهٔ به‌بندکشیدن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری برمبنای نظریهٔ ژرار ژنت»، سازوکار تبدیل روایت کلامی به روایت تصویری را در یک نگاره بررسی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگر به‌سبب تفاوت ساختار متن کلامی و تصویری، توالی زمانی رویدادها را شکسته و چند رویداد را در یک صحنه گرد آورده است. این یافته با فشرده‌سازی روایت در کاشی مورد مطالعه هم‌سو است؛ اما تحلیل آن پژوهش بر روایت‌شناسی ژنت استوار است. افروغ (۱۴۰۳) در مقالهٔ «برگرفتگی مناسبات کلامی و تصویری قالیچهٔ لیلی و مجنون از متن‌های درون‌رشته‌ای و میان‌رشته‌ای»، یک قالیچهٔ تصویری قاجاری با موضوع لیلی و مجنون را یک بار با قالی‌های پیشین و یک بار با سه نگاره سنجیده است. این پژوهش نشان می‌دهد که طراحان، پیش‌متن‌های ادبی و تصویری را از راه تقلید و دگرگونی به کار گرفته و نقش‌مایه‌ها و صحنه‌های تازه‌ای نیز به آن‌ها افزوده‌اند. این پژوهش ازنظر موضوع و روش، نزدیک‌ترین پژوهش به مقالهٔ حاضر است؛ اما رسانهٔ آن قالی است و تحلیل آن بر کل صحنه استوار است. واثق و موسوی (۱۴۰۲) در مقالهٔ «شمایل‌نگاری تزئینات کاشی‌کاری خانه‌های تاریخی شیراز در عصر قاجاری»، کاشی‌کاری ۱۵خانهٔ قاجاری شیراز را با روش شمایل‌نگاری پانوفسکی[1] بررسی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که فرهنگ عامه، علاقهٔ صاحب‌خانه به مضامین نوین اروپایی و خواسته‌های شخصی او بر این نقوش اثر گذاشته و پیکرهٔ انسانی پرتکرارترین موضوع آن‌ها بوده است. میرزایی و باقری‌زاده (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بازتاب تصاویر زنان در قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار»، اثر هنر غرب، عکاسی و چاپ را بر شکل‌گیری تصویر زن در قالی‌های تصویری قاجار بررسی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که بیشتر این قالی‌ها در کرمان بافته شده و زنان فرنگی در آن‌ها واقع‌گرایانه و زنان ایرانی خیال‌پردازانه‌تر بازنمایی شده‌اند. اسدپور (۱۴۰۲) در مقالهٔ «پژوهشی در آثار و احوال میرزا عبدالرزاق کاشی‌پز: پیشگام کاشی‌نگاران شیراز در عصر قاجار»، زندگی و آثار این کاشی‌نگار شیرازی را بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که آثار او در پنج دستهٔ موضوعی جای می‌گیرد و شیوهٔ کارش در دورهٔ پهلوی اول دگرگون شده است.

ازهری و نامورمطلق (۱۴۰۱) در مقالهٔ «اقتباس و برگرفتگی بینافرهنگی در دو نسخهٔ تصویرسازی‌شده از داستان هفتواد و کرم»، نگارهٔ دوست‌محمد، نگارگر صفوی، را با نگارهٔ رضا هروی، هنرمند دربار هند، سنجیده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که جایگزینی شخصیت‌ها در نگارهٔ دوم، معنای اثر را

به‌کلی دگرگون کرده است. این پژوهش نیز بر سنجش دو اثر معین تکیه دارد و بر نقش بستر فرهنگی در دگرگونی بیش‌متنی تأکید می‌کند. خوشدل و عابدی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «نقش و نماد در کاشی‌های ارگ تاریخی گلستان تهران» کاشی‌های کاخ گلستان را برپایهٔ جایگاه آن‌ها در فضاهای درونی و بیرونی بررسی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که کاشی‌های فضاهای درونی، بیشتر نقوش داستانی، انسانی و اسطوره‌ای دارد و عکاسی و صنعت چاپ بر نقاشی این کاشی‌ها اثر گذاشته است. قاضی‌زاده و حاصلی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسهٔ تهماسبی»، دو نگارهٔ «مجنون در بیابان» و «آوردن مجنون به خیمهٔ لیلی» را تحلیل کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگران با بهره‌گیری از نمادهای تصویری، فضا و ترکیب‌بندی، مفاهیم داستان را فراتر از برگردان لفظی متن به تصویر درآورده‌اند. اعتمادی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «خوانش آیکونولوژیک "مجنون" در نگاره‌های دوران صفویه»، نگاره‌هایی را که مجنون را پس از جدایی از قبیله در بیابان نشان می‌دهد، با روش پانوفسکی تحلیل کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که برهنگی نسبی و نداشتن سرپوش در پیکرهٔ مجنون، بی‌بهرگی او از هرگونه جایگاه اجتماعی را بیان می‌کند. کیاوش و عاشوری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «شمایل‌نگاری پوشش و آرایه‌های زن قاجار به‌روایت تابلوی "دختر با طوطی" اثر مهرعلی»، پوشش و آرایه‌های زن را در این نقاشی با پوشش رایج زنان قاجار سنجیده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که پوشش این زن به پوشش زنان هند گورکانی نزدیک‌تر است و آرایش چهرهٔ او از تشبیه‌های ادبی پیروی می‌کند. نمازعلیزاده و موسوی‌لر (۱۳۹۸) در مقالهٔ «آیکونولوژی نگارهٔ لیلی و مجنون در سفال سلجوقی»، کهن‌ترین تصویر شناخته‌شدهٔ این داستان بر سفال، یعنی صحنهٔ لیلی و مجنون در مکتب‌خانه را تحلیل کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که الگوهای تصویری این اثر از پیوند روایت نظامی با اندیشهٔ احمد غزالی دربارهٔ عشق شکل گرفته است. اکبری و شمشیری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «خوانش ترامتنی صحنهٔ درخواست زلیخا از یوسف (نمونهٔ موردی: پاکدامن اثر محمود فرشچیان و یوسف و زن پوطیفار اثر گیدو رنی)»، دو نقاشی ایرانی و اروپایی از یک صحنه را با رویکرد ترامتنی سنجیده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که تفاوت این دو اثر از تفاوت متن‌های دینی مرجع و سنت‌های فرهنگی و هنری دو نقاش سرچشمه گرفته است. قاسمی و عرب‌بیگی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی انتساب زمانی، مکانی و هویت هنرمند یک دروازهٔ مزین به کاشی هفت‌رنگ»، یک سردر کاشی‌کاری‌شدهٔ اواخر دورهٔ قاجار را با بناهای هم‌دورهٔ آن در شیراز سنجیده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که این اثر به مکتب کاشی‌کاری شیراز تعلق دارد و کتیبه‌های آن به کاشی‌کاری به نام ابراهیم بن فریدون اشاره می‌کند. مراثی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویرسازی شخصیت "مجنون" در نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی»، رنگ جامهٔ مجنون را در نگاره‌های این دو دوره بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که جامهٔ مجنون بیشتر آبی است و این رنگ، به پیروی از آموزه‌های صوفیانه، او را سالک راه عشق الهی معرفی می‌کند.

شیرازی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بازیابی لایه‌های هویتی در نسخه‌های مصور چاپ سنگی قاجار (مطالعهٔ موردی: تعداد سیزده نسخه با محتوای حماسی و ادبی)»، تصاویر سیزده نسخهٔ چاپ سنگی قاجار را بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که چهار لایهٔ هویتی باستان‌گرا، ایرانی‌اسلامی، فرنگی‌مآب و شیعی در این تصاویر حضور دارد و دو لایهٔ فرنگی‌مآب و باستان‌گرا از بقیه برجسته‌تر است. مؤمنی لندی و چیت‌سازیان (۱۳۹۵) در مقالهٔ «نگاهی بر عناصر نمادین کاشی‌نگاره‌های قاجار کرمان (مطالعهٔ موردی: ده اثر)»، نقوش نمادین ۱۰ کاشی‌نگارهٔ قاجاری کرمان را بررسی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که این نقوش افزون بر کارکرد تزیینی، معانی فرهنگی ویژه‌ای را منتقل می‌کنند. جباری و مراثی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی تصاویر نسخ چاپ سنگی و کاشی‌های مصور دورهٔ قاجار»، کاشی‌های مصور کاخ گلستان و آثار منسوب به اصفهان را با تصاویر نسخه‌های چاپ سنگی سنجیده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که دسترسی آسان به چاپ‌های سنگی در رواج سبک تصویری نزدیک به اروپا و شکل‌گیری نقش‌های کاشی نقش داشته است. افضل طوسی و دیگران (۱۳۹۲) در مقالهٔ «مطالعهٔ کاشی‌نگاره‌هایی با نقوش زنان قاجاری در خانه‌های شیراز»، تک‌پیکره‌های زنان را در کاشی‌های خانه‌های

قاجاری شیراز بررسی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که زنان در این کاشی‌ها در تعامل با تصویر زن فرنگی، چهرهٔ تازه‌ای از زن ایرانی را نمایش می‌دهند و هویت ایرانی، اسلامی و فرنگی در آن‌ها هم‌زمان حضور دارد. شایسته‌فر و صباغ‌پور (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار موجود در موزهٔ فرش ایران»، قالی‌های تصویری قاجاری این موزه را معرفی و دسته‌بندی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که نفوذ هنر غرب، گرایش به واقع‌گرایی و گسترش چاپ و عکاسی بر این قالی‌ها اثر گذاشته و داستان‌های ادبی یکی از مضامین اصلی آن‌ها بوده است. نامورمطلق (۱۳۹۰) در کتاب درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، نظریه‌های بینامتنیت، ازجمله ترامتنیت ژنت را معرفی کرده است. این کتاب نشان می‌دهد که این نظریه‌ها در تحلیل آثار هنری نیز به کار می‌آید. رهنورد و منتظری (۱۳۸۸) در مقالهٔ «سوگواری بر شوی لیلی (مطالعهٔ تطبیقی شعر و نگاره)»، نگارهٔ سوگواری لیلی بر همسرش، منسوب به شیخ‌زاده را با ابیات نظامی سنجیده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگر به‌جای اشتیاق پنهان لیلی به مجنون که در شعر برجسته است، نگاهی بیرونی به صحنهٔ سوگواری داشته است. مرادی شورچه و افشاری (۱۳۸۷) در مقالهٔ «تأثیر تصاویر چاپ سنگی بر نقاشی معاصر ایران»، نسبت تصاویر چاپ سنگی قاجار با نقاشی معاصر ایران را بررسی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد این تصاویر که خود از سنت نقاشی ایرانی برآمده است، در ترکیب‌بندی، طراحی و استفادهٔ مستقیم، الهام‌بخش نقاشان معاصر بوده است.

بابایی (۲۰۰۸) در کتاب «اصفهان و کاخ‌هایش»، کاخ‌های اصفهان صفوی و تزیینات آن‌ها را بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که معماری و تزیینات این کاخ‌ها در خدمت آیین‌های درباری و نمایش قدرت شاهی بوده است. نجم‌آبادی (۲۰۰۵) در کتاب «زنان سبیلو و مردان بی‌ریش»، دگرگونی معیارهای زیبایی و جنسیت را در فرهنگ تصویری دورهٔ قاجار بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که این معیارها در رویارویی با فرهنگ اروپایی در اواخر دورهٔ قاجار تغییر کرده است. تامپسون و کن‌بای (۲۰۰۳) در کتاب «در جست‌وجوی بهشت: هنرهای درباری ایران صفوی، ۱۵۰۱ تا ۱۵۷۶ م.»، هنرهای درباری صفوی، ازجمله نسخه‌های مصور، قالی و منسوجات را معرفی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که مضامین ادبی و پیکره‌ای در این دوره از کتاب‌آرایی، به رسانه‌هایی چون منسوجات نیز راه یافته است. سیمز (۲۰۰۲) در کتاب «تصاویر بی‌همتا: نقاشی ایرانی و سرچشمه‌های آن»، سرچشمه‌ها و مضامین نقاشی ایرانی را بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که الگوهای ترکیب‌بندی و موضوعی نقاشی ایرانی در طول سده‌ها بارها تکرار و بازآفرینی شده است. آلن (۲۰۰۰) در کتاب «بینامتنیت»، سیر نظریهٔ بینامتنیت را از باختین[۲] و کریستوا[۳] تا بارت[۴] و ژنت شرح داده است. این پژوهش نشان می‌دهد که ژنت با طرح ترامتنیت، بینامتنیت را به یکی از گونه‌های رابطهٔ میان متن‌ها محدود کرده است. رابی (۱۹۹۹) در کتاب «چهره‌نگاره‌های قاجاری» که همراه نمایشگاه «نقاشی‌های درباری ایران» در لندن منتشر شد، پیکره‌نگاری قاجاری را بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که این پیکره‌نگاری بر تکرار الگوهای ثابت و تیپ‌سازی استوار است و چهره در آن از بازنمایی فردی به نشانه‌ای قراردادی بدل شده است. دیبا و اختیار (۱۹۹۸) در کتاب «نقاشی‌های درباری ایران: دورهٔ قاجار»، آثار نقاشی درباری قاجار را در قالب کتاب نمایشگاه موزهٔ بروکلین معرفی کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که تیپ‌سازی، شالودهٔ شمایل‌نگاری درباری قاجار است. پورتر (۱۹۹۵) در کتاب «کاشی‌های اسلامی»، سیر کاشی‌کاری در جهان اسلام را از سده‌های نخستین تا دورهٔ قاجار بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که کاشی‌کاری دورهٔ قاجار با بازگشت به نقش‌های پیکره‌ای و صحنه‌های روایی همراه بوده است. کن‌بای (۱۹۹۳) در کتاب «نقاشی ایرانی»، تاریخ نقاشی ایرانی را از دورهٔ ایلخانی تا قاجار مرور کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که مصورسازی متون ادبی، به‌ویژه شاهنامه و خمسهٔ نظامی، پایهٔ اصلی سنت نقاشی ایرانی بوده است. ولش (۱۹۷۶) در کتاب «نسخه‌های خطی درباری ایران»، نگاره‌هایی از نسخه‌های درباری صفوی، ازجمله شاهنامه و خمسهٔ شاه‌طهماسبی را معرفی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که این نسخه‌ها اوج کتاب‌آرایی صفوی بوده و الگوی بسیاری از آثار پس از خود شده است. رابینسون (۱۹۶۷) در کتاب «نگارگری ایرانی در مجموعه‌های جزایر بریتانیا»، نگاره‌های فراوانی از نسخه‌های مصور ادب

فارسی را در قالب کتاب نمایشگاه موزهٔ ویکتوریا و آلبرت معرفی و تاریخ‌گذاری کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که بخشی از این نگاره‌ها به نسخه‌های خمسهٔ نظامی تعلق دارد. گری (۱۹۶۱) در کتاب «نقاشی ایرانی»، تحول نقاشی ایرانی را از دورهٔ ایلخانی تا صفوی بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که مکتب‌های نگارگری ایران در پیوند با مصورسازی متون ادبی شکل گرفته است.

مرور این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که کاربست نظریهٔ ژنت بر هنرهای تصویری ایران تاکنون بیشتر بر نگارگری کتابی، قالی و نقاشی متمرکز بوده و کاشی‌نگارهٔ وابسته به معماری، کمتر از این منظر بررسی شده است. افزون بر این، در بیشتر این مطالعات مرز میان پیش‌متن و قراردادهای عمومی روشن نشده است. نوآوری پژوهش حاضر در سه نکته است؛ نخست، نقش‌مایهٔ زن در یک کاشی‌نگارهٔ قاجاری برپایهٔ دو رابطهٔ بیش‌متنی و بینامتنی تحلیل می‌شود؛ رسانه‌ای که در مطالعات پیشین کمتر از این منظر بررسی شده است؛ دوم، پیش‌متن‌ها با دو معیار تقدم زمانی و مشخص‌بودن مرجع گزینش شده‌اند و کاشی هر بار تنها با یک اثر معین سنجیده شده است؛ بدین‌ترتیب دگرگونی‌هایی که نسبت به همهٔ پیش‌متن‌ها رخ داده است، از دگرگونی‌های ویژهٔ هر پیش‌متن جدا می‌شود و تیپ چهرهٔ قاجاری، نه پیش‌متن، بلکه جهت دگرگونی شمرده می‌شود؛ سوم، سنجش آثار تصویری با متن نظامی نشان می‌دهد که میعادگاه دیدار در متن، نخلستان است و بستر بیابانی، افزودهٔ سنت تصویری است. اهمیت این پژوهش در آن است که نشان می‌دهد کاشی‌نگارهٔ قاجاری چگونه روایتی ادبی را بدون متن همراه و در مقیاس معماری به مخاطب عام می‌رساند؛ همچنین روش آن برای تحلیل دیگر کاشی‌نگاره‌های روایی این دوره نیز به کار می‌آید.

۴. مبانی نظری پژوهش

نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت[5] امکان خوانش چندلایهٔ آثار ادبی و هنری را فراهم می‌کند. ژنت با تأکید بر این اصل که هیچ متنی به‌صورت مستقل معنا نمی‌یابد، پیوندهای آشکار و پنهان متن با دیگر متون را ذیل مفهوم کلی ترامتنیت سامان می‌دهد و آن را به پنج گونه تقسیم می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۵ـ۸۶). «بینامتنیت» هم‌حضوری دو متن است و به حضور قابل ردیابی متنی مشخص در متن مشخصی دیگر، به‌صورت نقل‌قول، اشاره یا سرقت ادبی، گفته می‌شود (همان: ۸۷). در آثار تصویری، این رابطه هنگامی برقرار است که بتوان نشان داد هنرمند عنصری معین، مانند ژست یک پیکره یا یک عنصر منحصربه‌فرد تصویری را از اثری مشخص و قابل شناسایی برگرفته است. «پیرامتنیت» به عناصر پیرامونی متن، مانند عنوان، مقدمه، حاشیه و توضیحات اشاره دارد که پیش از متن، خوانش مخاطب را جهت می‌دهد (Genette, 1997: 3). در آثار وابسته به معماری، کتیبه همراه اثر، قاب، حاشیهٔ تزیینی، رقم هنرمند و جایگاه استقرار اثر در بنا، نمونه‌های این رابطه به شمار می‌آیند. «فرامتنیت» رابطهٔ تفسیری یا انتقادی یک متن با متن دیگر است؛ رابطه‌ای که در آن، متن دوم دربارهٔ متن نخست سخن می‌گوید، بی‌آنکه لزوماً آن را نقل کند (همان: ۴). تصویرگری‌ای که با برجسته‌کردن وجه عرفانی یک داستان، خوانشی صوفیانه از روایت عاشقانه به دست می‌دهد، نمونهٔ این رابطه است. «بیش‌متنیت» رابطه‌ای است که در آن، متن متأخر (بیش‌متن) برپایهٔ متنی پیشین (پیش‌متن) و از راه دگرگونی یا تقلید ساخته می‌شود (همان: ۵). شرط اساسی این رابطه، تقدم زمانی پیش‌متن و مشخص‌بودن آن است؛ اثری که هم‌زمان با اثر مورد مطالعه پدید آمده باشد، پیش‌متن آن به شمار نمی‌آید. ژنت این رابطه را کنشی فعال می‌داند که از راه تقلید، تغییر سبک، جابه‌جایی کارکرد یا دگرگونی معنا تحقق می‌یابد (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵). بازآفرینی یک صحنهٔ نگارگری در رسانه‌ای دیگر، همراه با حذف جزئیات و فشرده‌سازی ترکیب‌بندی، نمونهٔ روشن آن است. «سرمتنیت» عام‌ترین گونهٔ ترامتنیت است و به رابطهٔ اثر با گونه یا مجموعه‌ای از قراردادهای مشترک اشاره دارد؛ رابطه‌ای که اثر را در طبقه‌ای معین جای می‌دهد (Genette, 1997: 4–5). از میان این پنج گونه، پژوهش حاضر بر دو رابطهٔ بیش‌متنیت و بینامتنیت استوار است. جدول ۱، تعریف هر پنج گونه را نشان می‌دهد. پژوهشگران ایرانی نیز با تعمیم این نظریه به هنرهای تجسمی، آثار تصویری را متن‌های بصری می‌دانند که در شبکه‌ای از روابط ترامتنی با متون ادبی و تصویری پیشین معنا می‌یابند (ازهری و نامورمطلق، ۱۴۰۱: ۷۵). این گونه‌ها اغلب به‌صورت هم‌زمان در یک متن حضور دارند و

همین ویژگی، نظریهٔ ترامتنیت را به ابزاری کارآمد برای تحلیل آثار روایی بدل کرده است؛ زیرا اثر هنری را، نه بازتابی منفعل از پیش‌متن‌ها، بلکه متنی پویا می‌خواند که از راه انتخاب، حذف و دگرگونی عناصر پیشین، معنای تازه تولید می‌کند.

جدول ۱. تعریف گونه‌های ترامتنی ژنت و معیار تشخیص آن‌ها در هنرهای تصویری (نگارندگان، ۱۴۰۵)

گونهٔ ترامتنی	تعریف و شرط تحقق	معیار تشخیص در هنرهای تصویری
بینامتنیت	هم‌حضوری دو متن معین؛ حضور قابل ردیابی عنصری از متن (الف) در متن (ب)	وجود عنصر بصری مشترک و منحصربه‌فرد با اثری مشخص و قابل استناد
پیرامتنیت	عناصر پیرامونی متن که خوانش را جهت می‌دهد.	کتیبه، قاب، حاشیهٔ تزیینی، رقم هنرمند، محل استقرار اثر در بنا
فرامتنیت	رابطهٔ تفسیری یا انتقادی متن دوم دربارهٔ متن نخست	ارائهٔ خوانشی تفسیری از روایت به جای بازگویی آن
بیش‌متنیت	دگرگونی یا تقلید متنی مقدم و معین در متنی متأخر شرط: تقدم زمانی و مشخص‌بودن مرجع	دگرگونی فرمول صحنه، حذف، فشرده‌سازی، انتقال میان‌رسانه‌ای
سرمتنیت	نسبت اثر با گونه یا مجموعه‌ای از قراردادهای مشترک؛ بدون تقدم و تأخر	اشتراک با «دسته‌ای از آثار» یا با قراردادهای عمومی یک سنت

۵. زمینهٔ تاریخی و هنری کاشی‌نگاری در دورهٔ قاجار

دورهٔ قاجار را می‌توان یکی از برجسته‌ترین دوره‌های احیای هنر کاشی‌کاری دانست که با تمرکز بر بازسازی و توسعهٔ شهری همراه بوده است. این هنر، به‌ویژه از زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه رونق بیشتری می‌یابد و ایجاد کاخ‌ها و عمارت‌های تشریفاتی موجب رونق کارگاه‌های کاشی‌پزی در تهران و شهرهایی چون کاشان می‌شود؛ از این‌رو سفارش‌های مرتبط با کاربرد کاشی در فضاهای درباری، سهم مهمی در تعیین مضامین و کیفیت اجرای کاشی‌ها در این دوره ایفا می‌کند (Diba & Ekhtiar, 1998: 52–55). تحول در فناوری لعاب و تثبیت شیوهٔ هفت‌رنگ، اجرای نقوش پیچیده و صحنه‌های چندلایه را آسان‌تر و سطح دیوار را به بستری مناسب برای تصویرپردازی گسترده بدل کرده است (خوشدل و عابدی، ۱۴۰۱: ۲۳). از مهم‌ترین ویژگی‌های کاشی‌های لعابی دوران قاجار، تنوع رنگ، تنوع نقوش، برجسته‌بودن و کاربردهای مختلف کاشی در این دوره است. طیف رنگ‌ها گسترده بود و افزون بر رنگ‌های مورد استفاده در دوره‌های پیشین، از رنگ‌های جدیدی نیز استفاده می‌شد (Fehérvári, 2000: 232). در این دوره، تحولات زیادی در ساختار اجتماعی و فرهنگی ایران نیز رخ داد که به‌طور مستقیم بر تولیدات هنری، ازجمله کاشی‌نگاری، تأثیر گذاشت. همچنین با تمرکز قدرت سیاسی در تهران و افزایش ارتباطات خارجی، به‌ویژه با اروپا، نوعی گرایش دوگانه در هنر قاجار شکل گرفت که از یک‌سو از راه بازنمایی مضامین سنتی بر هویت ایرانی و اسلامی تأکید دارد و ازسوی دیگر، نفوذ عناصر فرنگی در فرم و رنگ‌پردازی را پدید می‌آورد (شیرازی، ۱۳۹۵: ۲۸). هم‌زمان، گسترش عکاسی در دربار ناصری و آشنایی با شیوه‌های بازنمایی اروپایی بر شیوهٔ ترسیم چهره و پیکره در هنرهای وابسته به معماری نیز تأثیرگذار بوده و گرایش به طبیعت‌گرایی نسبی را تقویت کرده است (Najmabadi, 2005: 110–113). این تحول که از رواج نقاشی درباری، نگارگری متأخر و چاپ سنگی نیز متأثر بوده، موجب شده است که روایت‌های ادبی کلاسیک، به‌ویژه داستان‌های عاشقانه‌ای چون «لیلی و مجنون»، به‌صورت صحنه‌پردازی‌شده بر سطوح معماری ظاهر شود (جباری و مراثی، ۱۳۹۲: ۱). کاشی‌های تصویری این دوره، به‌ویژه در فضاهای کاخ‌ها و بناهای سلطنتی، در مقیاسی بزرگ‌تر و با مخاطبی عام‌تر، ساختاری روایی دارد و کارکردی فراتر از تزیین می‌یابد (مؤمنی لندی و چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۴). در این راستا، مجموعهٔ کاخ گلستان ازجمله بناهای دورهٔ قاجار است که در آن شاهد استفاده از کاشی‌نگاره‌های فراوان هستیم (خوشدل و عابدی، ۱۴۰۱: ۱۴). کاشی‌های تصویری موجود در این مجموعه، به‌ویژه در دیواره‌های تالار اختصاصی را می‌توان براساس نوع روایت‌های عاشقانه و ساختار بازنمایی، در چهار دستهٔ کلی طبقه‌بندی کرد که شامل عاشقانه‌های حماسی و رمانتیک، روایت‌های قرآنی و عاشقانه، عاشقانه‌های کلاسیک ادبی و مجالس بزم عاشقانهٔ شاهان است. این موارد در جدول ۲، طبقه‌بندی شده و نشان می‌دهد که بازنمایی عشق

در کاشی‌کاری قاجار صرفاً به یک روایت مشخص محدود نبوده؛ بلکه طیفی از مضامین ادبی، دینی و درباری را دربرمی‌گرفته است؛ از این‌رو، پژوهش حاضر در میان گونه‌های عاشقانهٔ کاشی‌نگارهٔ قاجار، تحلیل خود را بر روایت «ملاقات لیلی و مجنون در بیابان» متمرکز کرده است.

جدول۲. دسته‌بندی موضوعات عاشقانه در کاشی‌کاری دورهٔ قاجار موجود در کاخ گلستان (نگارندگان، ۱۴۰۵)

دستهٔ موضوعی	نمونهٔ روایی	تصویر
عاشقانه‌های حماسی و رمانتیک	خسرو و شیرین	
روایت‌های قرآنی و عاشقانه	یوسف و زلیخا	
عاشقانه‌های کلاسیک ادبی	لیلی و مجنون	
مجالس بزم عاشقانه	شاه و معشوق	

۶. روایت «ملاقات لیلی و مجنون در بیابان» در سنت ادبی و بازتاب آن در هنرهای تصویری

شناخت لایه‌های معنایی کاشی مورد مطالعه، در گرو آشنایی با روایتی است که این اثر از آن برآمده است؛ از این‌رو در این بخش، نخست به‌اختصار به سرچشمهٔ ادبی داستان اشاره می‌شود و سپس آثار تصویری پیش از قاجار که این روایت را بازنمایی کرده است، معرفی می‌شود. روایت لیلی و مجنون از دسته روایت‌های عاشقانه در سنت ادبی ایران است. کهن‌ترین اشاره‌ها به این داستان در منابع عربی سده‌های سوم و چهارم ق. آمده؛ اما نظامی گنجوی نخستین کسی

است که آن را در سال ۵۸۴ق./ ۱۱۸۸م. به‌شکل منظومه‌ای واحد به فارسی درآورد و همین متن، مبنای شکل‌گیری سنت تصویری این داستان در ایران شده است. داستان، عشق ناکام قیس عامری به لیلی را بازمی‌نماید که به‌سبب موانع اجتماعی به وصال نمی‌انجامد و سرانجام مجنون را به انزوا و پناه‌بردن به بیابان سوق می‌دهد (اعتمادی، ۱۳۹۸: ۵۹). صحنهٔ دیدار این دو در بیابان، نقطهٔ اوج روایت و پرتکرارترین صحنهٔ آن در هنرهای تصویری است. چند بیت از این صحنه در منظومهٔ نظامی، پایه‌های تصویری آن را روشن می‌کند:

«نخلستانی‌ست خوب و خوش‌رنگ/ درهم شده همچو بیشهٔ تنگ/ با او ددگان به عهد همراه/ چون لشگر نیک‌عهد با شاه/ زآن‌سوتر یار خود به ده گام/ آرام گرفت و رفت از آرام/ او خواند بیت و من کنم گوش/ او آرد باده من کنم نوش» (۱۳۹۵: بخش ۴۰).

این ابیات سه نکته را روشن می‌کند که در خوانش تصویری صحنه به کار می‌آید: فاصلهٔ میان دو پیکره در متن معین است و خود لیلی آن را برمی‌گزیند؛ مجنون می‌خواند و لیلی می‌شنود؛ حیوانات نیز همراهان مجنون‌اند. هر سه نکته در آثار تصویری این روایت بازتاب یافته است. در برابر، یک تفاوت مهم نیز در کار است. در متن نظامی مجنون همواره در بیابان به سر می‌برد؛ اما بستر همین دیدار خاص، نخلستانی سرسبز است. سنت تصویری، این دو فضا را در هم ادغام کرده و صحنهٔ دیدار را در همان بیابان نشانده است؛ الگویی که کاشی مورد مطالعه نیز از آن پیروی می‌کند.

بدین‌ترتیب زنجیره‌ای سه‌حلقه‌ای شکل می‌گیرد که از منظومهٔ نظامی به‌عنوان متن مادر، آثار تصویری پیش از قاجار و سرانجام کاشی‌نگارهٔ قاجاری تشکیل شده است. هر حلقه نسبت به حلقهٔ پیشین خود، بیش‌متن است و تمرکز پژوهش حاضر بر نسبت کاشی با حلقهٔ پیشین آن، یعنی آثار تصویری پیش از قاجار است؛ این آثار یک‌به‌یک و هر بار در برابر کاشی، تحلیل و واکاوی می‌شوند.

نمونهٔ پیش‌متن‌های تصویری: در طول دوران‌های مختلف تاریخی، آثار هنری متعددی، ازجمله نقاشی، نگارگری و منسوجات با مضمون روایت «ملاقات لیلی و مجنون در بیابان» پدید آمده است. در گزینش نمونه‌های این بخش دو معیارِ تقدم زمانی و مشخص‌بودن مرجع رعایت شده و بر همین اساس، نقاشی رنگ‌روغن (حدود ۱۱۷۰-۱۱۶۰ق./ ۱۷۵۷-۱۷۴۷م.)، نگاره (حدود ۱۰۰۹-۹۹۸ق./ ۱۶۰۰-۱۵۹۰م.) و زربفت صفوی (حدود ۱۰۰۹-۹۵۷ق./ ۱۶۰۰-۱۵۵۰م.) برگزیده شده است. در نقاشی و نگارگری‌های ایرانی، به‌ویژه نسخه‌های مصور متأخر، این صحنه اغلب به‌عنوان لحظه‌ای تأملی و نمادین تصویر شده است. همچنین بررسی‌ها نشان می‌دهد که از دورهٔ صفوی، مضامین ادبی و عاشقانه به‌تدریج وارد حوزهٔ منسوجات تزیینی نیز شده است (Victoria and Albert Museum, n.d.) و در دورهٔ قاجار، داستان‌های ادبی، یکی از مضامین اصلی قالی‌های تصویری بوده است (شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۹۰: ۶۳). در این آثار، صحنهٔ بیابان اغلب با تأکید بر طبیعت بکر، حیوانات وحشی و وضعیت ریاضت‌کشانهٔ مجنون ترسیم شده است؛ نشانهٔ آنکه گذار به بستر بیابانی، پیش از دورهٔ قاجار و در همین سنت تصویری رخ داده است. در مقابل، نقش‌مایهٔ انسانی، بسته به بافت فرهنگی، کارکرد اثر و سفارش‌دهنده، به‌صورت متفاوتی در ساختار روایت جای می‌گرفته است (ازهری و نامورمطلق، ۱۴۰۱: ۷۵). این سه اثر در جدول ۳ معرفی شده است.

جدول۳. معرفی سه پیش‌متن تصویری روایت «ملاقات لیلی و مجنون در بیابان» پیش از دورهٔ قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۵)

	نقاشی	نگارگری	منسوجات
تصویر اثر			

	نقاشی	نگارگری	منسوجات
اطلاعات اثر	لیلی و مجنون، نقاشی رنگ‌روغن روی بوم، منسوب به ایران (شیراز)، حدود ۱۱۷۰-۱۱۶۰ق./ ۱۷۵۷-۱۷۴۷م.، محل نگهداری: موزهٔ متروپولیتن، نیویورک، شمارهٔ ثبت ۱۹۸۷٫۳۵۵٫۱ (The Metropolitan Museum of Art, n.d.)	لیلی و مجنون در بیابان، نگاره‌ای از خمسهٔ امیرخسرو دهلوی، دربار گورکانی هند، حدود ۱۰۰۹-۹۹۸ق./ ۱۶۰۰-۱۵۹۰م.، محل نگهداری: موزهٔ هنر کلیولند، کلیولند، شمارهٔ ثبت ۲۰۱۳٫۳۰۱ (Cleveland Museum of Art, n.d.)	لیلی و مجنون، زربفت صفوی، ایران، حدود ۱۰۰۹-۹۵۷ق./ ۱۶۰۰-۱۵۵۰م.، محل نگهداری: موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن، شمارهٔ ثبت O85119 (Victoria and Albert Museum, n.d.)
تصویر لیلی و مجنون			
ویژگی نقش‌مایهٔ لیلی	ـ تصویر لیلی ـ واقع‌گرایانه و پرجزئیات ـ چشمان درشت، صورت پرآرایش و اندام درشت ـ نشسته، در فاصلهٔ دورتر از مجنون ـ دارای سربند، لباس قرمز و فاخر	ـ تصویر لیلی ـ واقع‌گرایانه با جزئیات کمتر ـ چشمان ریز، صورت بی‌رنگ و اندام ظریف ـ نشسته در فاصلهٔ نزدیک به مجنون دارای سربند بلند و لباس زرد	ـ تصویر لیلی ـ واقع‌گرایانه با جزئیات کمتر ـ چشمان ریز، اندام کشیده و صورت بی‌رنگ ـ ایستاده در فاصلهٔ دور از مجنون ـ دارای سربند و لباس بلند

مقایسهٔ این سه رسانه نشان می‌دهد که بازنمایی این روایت، بسته به ماهیت رسانه، از جایگاهی روایی و کنش‌مند در نقاشی و نگارگری، به‌شیوه‌ای نمادین و شمایلی در منسوجات تبدیل می‌شود. پژوهش‌ها نشان می‌دهد که در این آثار، لیلی در فاصله‌ای مکانی و معنایی از مجنون قرار می‌گیرد؛ امری که بر نرسیدن به وصال و فاصلهٔ میان عشق زمینی و آرمانی دلالت دارد (نمازعلیزاده و موسوی‌لر، ۱۳۹۸: ۵۱). پژوهش حاضر این نتیجهٔ کلی را در دو جهت کامل‌تر می‌کند: نخست، نشان می‌دهد که فاصله‌گذاری میان دو پیکره در آثار تصویری پیش از قاجار به الگویی ثابت بدل شده و کاشی قاجاری همان الگو را به ارث برده است؛ دوم، برخلاف خوانش رایج، این فاصله را نشانهٔ امتناع یا دست‌نیافتنی‌بودن لیلی نمی‌داند؛ بلکه آن را نشانهٔ میل مهارشده می‌خواند. درواقع شیوهٔ ترسیم و بازنمایی نقش‌مایهٔ لیلی با درجات متفاوتی از حضور و واقع‌گرایی همراه است. در نقاشی و نگارگری، لیلی با جزئیات بیشتر، واقع‌نماتر و براساس الگوی ساختاری دورهٔ پیدایش اثر ترسیم شده است. درمقابل، ازمنظر ساختار بصری، بازنمایی نقش‌مایهٔ لیلی در منسوجات نسبت به نگارگری با نوعی ایجاز و خلاصه‌پردازی همراه بوده است.

۷. خوانش درون‌متنی نقش‌مایهٔ زن در نمونهٔ کاشی‌نگارهٔ کاخ گلستان

کاشی مورد مطالعه در این پژوهش، یکی از نمونه‌های شاخص کاشی‌نگارهٔ قاجاری با موضوع روایت‌های عاشقانه است. این کاشی از میان چند نمونهٔ هم‌موضوع در تالار اختصاصی کاخ گلستان برگزیده شده است؛ نمونه‌ای که کامل‌ترین وضعیت حفاظتی و روشن‌ترین جزئیات پیکرهٔ لیلی را دارد. از ویژگی‌های کلی این کاشی می‌توان به قالب دایره‌ای، تصویر مرکزی با حاشیه‌ای تزیینی محصورشده با نقوش اسلیمی و برجسته‌بودن تصویرها اشاره کرد. لعاب شفاف این کاشی باعث ایجاد درخشندگی در رنگ‌ها شده است. کاربرد رنگ آبی لاجوردی در این کاشی یادآور سنت کاشی‌نگاری ایرانی در دورهٔ قاجار است و سبک اجرایی کاشی‌ها با خطوط دورگیر تیره و نسبتاً ضخیم صورت گرفته است. سایه‌روشن در تصاویر ازطریق هاشورهای تیرهٔ قلم ایجاد شده و ترکیب‌بندی عناصر دارای تقارن نسبی حول محور عمودی تصویر است (تصویر ۱).



تصویر ۱. «ملاقات لیلی و مجنون در بیابان»، دورهٔ قاجار، کاشی نقش‌برجستهٔ تصویری، ابعاد ۲۰×۲۰ سانتی‌متر، محل نگهداری: تالار اختصاصی کاخ گلستان (نگارندگان، ۱۴۰۵)

درخت خمیده با شاخه‌های آویزان، گل‌های تکرارشونده در سراسر زمینه، ابرهای تزیینی در بالای تصویر و یک بنای کاخ‌مانند در دوردست تصویر که در گوشهٔ سمت چپ تصویر قرار گرفته است نیز از دیگر عناصر بصری تشکیل‌دهندهٔ این کاشی است. هم‌نشینی حیوانات درنده و اهلی در یک فضا شامل شیر، شتر، خرگوش و آهو اشاره به فضای آرمانی، بهشتی یا تمثیلی صحنه دارد. تمرکز بصری بر دو پیکرهٔ مرکزی است و نگاه بیننده از حاشیهٔ تزیینی به سمت مرکز تصویر حرکت می‌کند. حاشیهٔ تزیینی، مانند یک قاب است که فضای تصویر را از دنیای بیرون جدا می‌کند. جدول ۴، عناصر تصویری نمونهٔ کاشی مورد مطالعه را به تفکیک نشان می‌دهد.

سنجش این عناصر با سه پیش‌متن تصویری معرفی‌شده در جدول ۳، نشان می‌دهد کاشی قاجاری بخش عمدهٔ عناصر بصری خود را از همان سنت گرفته است: بستر بیابانی، درخت خمیده در پشت پیکرهٔ مجنون، تجمع حیوانات در قطب او و فاصلهٔ ثابت میان دو پیکره، در هر سه نمونهٔ پیشین نیز دیده می‌شود. دربرابر، ابرهای تزیینی، قاب مدور و زمینهٔ بی‌عمق لاجوردی، افزوده‌های خاص رسانهٔ کاشی است و در نمونه‌های پیشین همتایی ندارد. بنای دوردست نیز که در نگاره‌های پیشین به‌صورت خرگاه یا چادر ترسیم می‌شد، در کاشی به بنایی کاخ‌مانند بدل شده است. همچنین سنجش این عناصر با متن نظامی نشان می‌دهد که بستر سبز میعادگاه در روایت، در هیچ‌یک از آثار تصویری بازنمایی نشده و همهٔ آن‌ها صحنه را در بیابان نشانده‌اند. این سه دسته، یعنی عناصر برگرفته، عناصر دگرگون‌شده و عناصر افزوده، ماهیت بیش‌متنی اثر را آشکار می‌کنند.

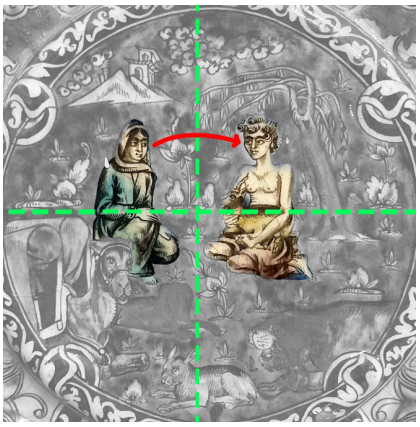
جدول ۴. ویژگی‌های کلی نمونهٔ کاشی‌نگارهٔ قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۵)

مؤلفه‌ها و نمادها	ویژگی	تصویر
ساختار کلی	ـ ترکیب‌بندی مرکزی ـ قاب دایره‌ای ـ محصور در حاشیهٔ تزیینی اسلیمی و ختایی	
جایگاه پیکره‌های انسانی	ـ حضور دو پیکرهٔ نشسته روبه‌روی هم ـ وجود فاصله بین لیلی و مجنون ـ اندام نحیف مجنون، نیمه‌برهنه، نشسته بر زمین و در ارتباط با حیوانات	
نقوش گیاهی	ـ حضور گل‌های تکرارشونده ـ درخت خمیده با شاخه‌های آویزان (بیدمجنون)	

مؤلفه‌ها و نمادها	ویژگی	تصویر
نقوش حیوانی	هم‌نشینی حیوانات اهلی و درنده در یک فضا	
معماری پس‌زمینه	حضور بنایی کاخ‌مانند در بخش بالایی تصویر	
رنگ‌پردازی	غلبهٔ رنگ آبی لاجوردی به‌عنوان زمینه	

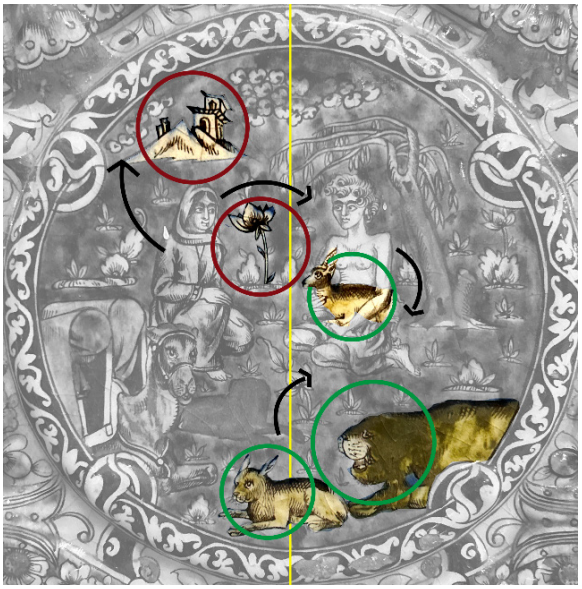
ویژگی‌های نقش‌مایهٔ زن: هم‌زمان با دگرگونی جایگاه زن در جامعهٔ دورهٔ قاجار به‌وضوح شاهد تغییراتی در شیوهٔ ترسیم نقش‌مایهٔ زنان در هنرهای تصویری، به‌ویژه در کاشی‌نگاره‌های این دوره هستیم. زنان در آثار این دوره با شخصیت‌هایی مستقل‌تر و آرمانی نمایش داده می‌شوند و شیوهٔ ترسیم آن‌ها اغلب با یک تیپ زیبایی‌شناختی تثبیت‌شده همراه است که بیانگر الگوی زیبایی‌شناسی رایج آن دوره است (کیاوش و عاشوری، ۱۳۹۸: ۲۹). همچنین ازنظر جایگاه فضایی، در دورهٔ قاجار، کاشی با نقش‌مایهٔ انسانی زن اغلب در بخش‌هایی از بنا قرار می‌گرفته است که بیشترین دید بصری را داشته باشد. در اینجا نیز کاشی مورد مطالعه در دیواره‌های تالار اختصاصی کاخ گلستان قرار دارد و نگاه بیننده را به خود جلب می‌کند. همین موقعیت استقرار، پیش از خوانش تصویر، شیوهٔ مواجههٔ مخاطب با آن را تعیین می‌کند. در خوانش درون‌متنی این کاشی، نقش‌مایهٔ لیلی به‌عنوان یکی از دو کانون اصلی روایت، حضوری فراتر از یک پیکرهٔ تزیینی می‌یابد و به‌عنوان عنصری بنیادین در شکل‌دهی به ساختار روایی تصویر ظاهر می‌شود و دارای ویژگی‌های خاصی ازنظر موقعیت قرارگیری، ترکیب‌بندی، حالت بدن، نوع پوشش و ویژگی‌های چهره است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

الف. موقعیت قرارگیری: لیلی در سمت چپ قاب و در وضعیت نشسته بر زمین ترسیم شده است؛ جایگاهی که نه بر مرکز هندسی تصویر، بلکه بر تعادلی سنجیده با پیکرهٔ مجنون استوار است. پیکرهٔ لیلی در حالت قرینگی با پیکرهٔ مجنون قرار دارد. این جانمایی، رابطه‌ای مبتنی بر تقابل و در عین‌حال پیوند روایی میان دو شخصیت را ایجاد می‌کند و نگاه مخاطب را به‌گونه‌ای هدایت می‌کند که خوانش تصویر، نه به‌صورت خطی، بلکه برپایهٔ مقایسه و تعامل میان دو پیکره شکل گیرد. بدین‌ترتیب، تصویر از بازنمایی یک‌لحظهٔ منفرد فراتر می‌رود و به میدان تنش معنایی میان «دو وضعیت وجودی» بدل می‌شود. در تصویر، نگاه لیلی به‌سوی مجنون معطوف است؛ اما این نگاه بیش از آنکه کنش‌مند باشد، نظاره‌گرانه و آگاهانه است. لیلی در مقام «محبوب»، بیش از آنکه کنشگر جسمی باشد، کنشگر معنایی است و حضورش ازطریق سکون، نگاه و فاصله، روایت را سامان می‌دهد (تصویر ۲).



تصویر ۲. بررسی جایگاه نقش‌مایهٔ لیلی در تصویر و تقابل جهت نگاه بین دو شخصیت اصلی داستان (نگارندگان، ۱۴۰۵)

ب. ترکیب‌بندی: در سطح ترکیب‌بندی، نسبت لیلی با عناصر نیز معنادار است. اگرچه هر دو پیکره در دل طبیعت و فضای بیابانی قرار گرفته‌اند؛ اما پیوند لیلی با جهان حیوانی محدود و غیرمستقیم است. حیوانات بیشتر پیرامون مجنون تجمع یافته‌اند و همین امر باعث می‌شود لیلی در فضایی نیمه‌جدا از این جهان تصویر شود. همین تفکیک در هر سه پیش‌متن تصویری نیز دیده می‌شود؛ در نگاره کلیولند و نقاشی متروپولیتن، حیوانات در نیمهٔ مربوط به مجنون متمرکزند و فضای پیرامون لیلی از آن‌ها تهی است. این جداسازی بصری، نقش لیلی را به‌عنوان مرز میان انسان اجتماعی و انسان گسسته از جامعه تثبیت می‌کند. همچنین نقش‌مایهٔ لیلی در پس‌زمینه‌ای با نقوش گیاهی و گل قرار دارد که افزون بر جنبهٔ تزیینی، به‌نوعی بیانگر شادابی، زیبایی و طراوت لیلی نیز هست. افزون بر این، انبوهی نقوش گیاهی در سمت لیلی و کم‌بودن آن در سمت مجنون، در زربفت صفوی نیز به‌صورت تقابل زمینهٔ پرنقش و تهی دیده می‌شود؛ با این تفاوت که در کاشی، این تقابل از بستر صحنه به پس‌زمینهٔ تزیینی کاهش یافته است. حضور گل نیز در میان شخصیت لیلی و مجنون نشانی از عشق و دلدادگی او به مجنون است. این گل میانی که در پژوهش‌های پیشین بی‌تفسیر مانده است، در ساختار ترکیب‌بندی، نقش «حلقهٔ واسط» را ایفا می‌کند: تنها عنصری است که دو قطب جدا را به یکدیگر پیوند می‌زند؛ بدین معنا، گل جانشین بصری همان کلامی است که در متن، میان دو دلداده ردوبدل می‌شود. همچنین، حضور تصویر بنای معماری در دوردست و در قسمت بالای نقش‌مایهٔ لیلی، افزون بر اینکه به حالت روایی داستان کمک می‌کند، به نظر می‌رسد به حضور شخصیت اجتماعی و فعال زن در جامعهٔ آن زمان نیز اشاره دارد و بیانگر این است که لیلی به‌عنوان یک زن مستقل از اندرونی خارج شده، از خانه دور شده و به ملاقات مجنون آمده است. در نگاره‌های پیش از قاجار، همین نقش را خرگاه یا چادری ایفا می‌کرد که لیلی از آن بیرون می‌آمد؛ کاشی قاجاری آن را به بنایی کاخ‌مانند بدل کرده است. قرارگرفتن این بنا پشت سر لیلی و در دوردست، مبدأ حرکت او را نشان می‌دهد و جهت‌داری صحنه را می‌سازد: لیلی از جهان معماری و اجتماع به‌سوی جهان طبیعت آمده است و همین جهت، تقابل دو قطب را بصری می‌کند (تصویر ۳).



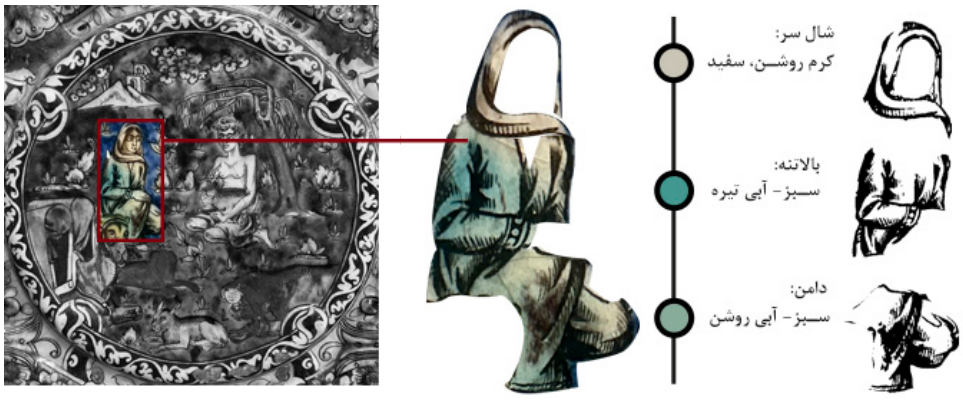
تصویر ۳. بررسی ترکیب‌بندی نقش‌مایهٔ لیلی در نمونهٔ کاشی‌نگارهٔ مورد مطالعه (نگارندگان، ۱۴۰۵)

ج. حالت بدن: دستان لیلی به بدن او نزدیک است و قامت او جمع‌شده ترسیم شده است؛ بالاتنهٔ او آرام و با حرکاتی کنترل‌شده نمایش داده شده و جهت بدن او متمایل به سمت مجنون است. بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که وضعیت نشستن لیلی با وضعیت مجنون یکسان نیست: مجنون کاملاً و با تماس کامل پاها بر زمین نشسته است؛ حال آنکه لیلی در حالتی نیم‌خیز و با پاهایی که تنها بخشی از آن‌ها بر زمین تکیه دارد ترسیم شده است. این نیم‌خیزی به‌روشنی نشان می‌دهد که حضور او پایدار نیست و موقت است؛ لیلی مستقر نیست؛ بلکه در آستانهٔ ماندن و رفتن است. قرارگرفتن دست‌ها بر زانو نیز، برخلاف خوانشی که آن را صرفاً نشانهٔ انفعال می‌داند، ژستی از آمادگی و توجه است. بدن همراه با خمیدگی ملایم اندام‌ها و قرارگیری دست‌ها در نزدیکی خود، معنای وقار، سکون و خویشتن‌داری را منتقل می‌کند. از دیدگاه جامعه‌شناختی، بدن آرام و جمع‌شدهٔ لیلی بیانگر رفتار مؤدبانه و خویشتن‌داری زنانه در فرهنگ قاجاری است؛ اما این خویشتن‌داری نشانهٔ بی‌میلی نیست؛ بدن جمع‌شدهٔ لیلی نشان می‌دهد که میل او مهار شده است؛ نه آنکه میلی در کار نباشد. این تمایز در تفسیر صحنه، اهمیت بنیادی دارد و در نمونه‌های تصویری پیشین نیز که لیلی را در حالتی متمایل به مجنون ترسیم کرده است، دیده می‌شود (تصویر ۴).



تصویر۴. بررسی و تفکیک حالت بدن نقش‌مایهٔ لیلی در نمونهٔ کاشی‌نگارهٔ مورد مطالعه (نگارندگان، ۱۴۰۵)

د. نوع پوشش: پوشش لیلی یکی از مهم‌ترین عناصر بصری در تثبیت هویت و جایگاه او به شمار می‌آید. لباس لیلی متشکل از دامن بلند و تن‌پوشی در قسمت بالاتنه است. بر روی سرآستین‌های لباس نقش‌ونگاری ساده ترسیم شده است؛ گویی زیورآلاتی دارد. سربندی ساده و بدون نقش موهای لیلی را دربرگرفته و لباس او بلند و پوشیده ترسیم شده است. تنها دست‌ها و قسمتی از پای او خارج از پوشش لباس در تصویر مشخص است. این پوشیدگی را می‌توان در دو سطح خواند: در سطح نخست، سطح اجتماعی، پوشش مرزی میان جهان اجتماع و فضای بیرون از آن ترسیم می‌کند؛ اما در سطح دوم که با ماهیت عرفانی روایت سازگارتر است، حجاب لیلی معنایی شناختی دارد: حجابی که حقیقت وجود لیلی را از نگاه دیگران پنهان می‌کند. لیلی در این خوانش، حقیقتی است که برای همگان پوشیده و تنها بر مجنون آشکار است؛ از این‌رو پوشیدگی پیکرهٔ او، نه محدودیتی اخلاقی، بلکه نشانهٔ دسترسی‌ناپذیری حقیقت برای نگاه عام است. همین خوانش با فضای صوفیانهٔ روایت، سازگاری بیشتری دارد. همچنین رنگ لباس لیلی در طیفی از سبز و آبی ملایم است که با زمینهٔ آبی کاشی هم‌نشینی می‌یابد. این دو رنگ را نباید صرفاً انتخابی زیبایی‌شناختی دانست؛ سبز و آبی در نظام نمادین ایرانی و اسلامی هر دو رنگ طبیعت است و پیکرهٔ لیلی را به فضای طبیعی صحنه پیوند می‌زند؛ نه آنکه از آن جدا کند. همین هم‌رنگی با طبیعت در زربفت صفوی نیز، در پیوند رنگ جامهٔ لیلی با زمینهٔ گیاهی، دیده می‌شود. شال سر او نیز به رنگ کرم روشن مایل به سفید است که به کمک خطوط دورگیر تیره و تفکیک فرمی، از پس‌زمینه متمایز شده است (تصویر ۵).



تصویر۵. بررسی و تفکیک پوشش نقش‌مایهٔ لیلی در نمونهٔ کاشی‌نگارهٔ مورد مطالعه (نگارندگان، ۱۴۰۵)

هـ . ویژگی‌های چهره: صورت لیلی با خطوطی نرم، لبخندی ملایم و نگاهی آرام ترسیم شده است؛ نگاهی که نه حامل هیجان اغراق‌شده و نه بیانگر اندوه آشکار است. این لبخند ملایم، خود نشانه‌ای است که در پژوهش‌های پیشین نادیده مانده است: لبخند، تمایل و اشتیاق لیلی را آشکار می‌کند و همراه با دستان قرارگرفته بر زانو، خوانش او به‌عنوان

پیکره‌ای «دست‌نیافتنی» یا صرفاً منفعل را نقض می‌کند. آنچه تصویر نشان می‌دهد، نه امتناع، بلکه میل مهارشده است. این کنترل احساسی، نشان‌دهندهٔ نوعی فاصلهٔ عاطفی سنجیده است که با روایت کلی داستان هم‌خوان است. همچنین این شیوهٔ ترسیم از چهرهٔ لیلی، با چشم‌های درشت، بینی بزرگ، ابروهای به‌هم‌پیوسته و گیسوان مشکی که از وسط باز شده، همراه است؛ ویژگی‌هایی که همگی با الهام از تیپ زن آرمانی قاجاری و نه از تصویر عینی و مستند یک زن واقعی، ترسیم شده است؛ به‌بیان دیگر، هنرمند نقش‌پرداز با الهام از الگوهای زیبایی‌شناختی زمانهٔ خود، شخصیت افسانه‌ای لیلی را به زبانی آشنا برای مخاطبان عصر خویش بازنمایی کرده است (تصویر ۶).

و. نشانه‌های تکمیلی: افزون بر پنج مؤلفهٔ بالا، چند نشانهٔ بصری دیگر نیز در ساخت معنای صحنه سهیم است که تفکیک آن‌ها ضروری است. نخست، درخت خمیده با شاخه‌های آویزان که در سنت تصویری ایران با نام «بیدِمجنون» شناخته می‌شود؛ نام‌گذاری‌ای که خود، پیوندی زبانی و تصویری با شخصیت مجنون برقرار می‌کند و خمیدگی آن، بازتاب فرمی قامت خمیدهٔ عاشق است. دوم، هم‌نشینی حیوانات درنده و اهلی (شیر، شتر، خرگوش و آهو) در یک فضا که به آشتی وحوش در حضور مجنون اشاره دارد و در هر سه پیش‌متن تصویری نیز به همین صورت بازنمایی شده است. سوم، ابرهای تزیینی در بخش بالایی که مرز میان زمین و آسمان را نرم می‌کند و بر تمثیلی‌بودن فضا تأکید دارد. چهارم، قاب مدور و حاشیهٔ اسلیمی که صحنه را از جهان بیرون جدا و آن را به شمایل نزدیک می‌کند. پنجم، غلبهٔ آبی لاجوردی که فضای صحنه را از واقع‌گرایی دور و به فضایی آرمانی نزدیک می‌کند.



تصویر۶. بررسی و تفکیک خصوصیات چهرهٔ نقش‌مایهٔ لیلی در نمونهٔ کاشی‌نگارهٔ مورد مطالعه (نگارندگان، ۱۴۰۵)

درمجموع، خوانش درون‌متنی این کاشی‌نگاره نشان می‌دهد که نقش‌مایهٔ لیلی ازطریق مجموعه‌ای از مؤلفه‌های بصری، شامل جانمایی فضایی، وضعیت بدن، پوشش، چهره‌پردازی و نشانه‌های تکمیلی، به عنصری فعال در تولید معنا و سازمان‌دهی روایت تصویری بدل شده است و زمینه را برای تحلیل تفکیکی برپایهٔ دو رابطهٔ بیش‌متنیت و بینامتنیت فراهم می‌کند. در جدول ۵، ویژگی‌های نقش‌مایهٔ لیلی به‌تفکیک نشان داده شده است.

جدول۵. ویژگی‌های ظاهری نقش‌مایهٔ زن در صحنهٔ «ملاقات لیلی و مجنون در بیابان» در نمونهٔ کاشی‌نگارهٔ قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۵)

حالت بدن	نوع پوشش	رنگ لباس	نوع چهره‌پردازی	موقعیت قرارگیری
ـ قامت جمع‌شده ـ نشستن آرام و کنترل‌شده ـ خمیدگی ملایم اندام‌ها ـ قرارگیری دست‌ها نزدیک بدن (نشانهٔ وقار)	ـ لباس بلند و پوشیده ـ سربند پوشانندهٔ موها ـ پوشیدگی کامل (نشانهٔ وقار) ـ پوشش هماهنگ با نظم اجتماعی و اخلاقی	ـ طیف سبز و آبی ملایم ـ هماهنگ با زمینهٔ آبی کاشی ـ تفکیک پیکره از پس‌زمینه با خطوط دورگیر تیره ـ القای حس آرامش	ـ خطوط نرم و ساده در ترسیم صورت ـ چشم‌های درشت و بادامی ـ ابروهای پیوسته ـ نگاه آرام و خنثی، فاقد هیجان اغراق‌شده ـ منطبق با الگوی چهره‌پردازی زن در دورهٔ قاجار	ـ سمت چپ قاب ـ در نقطهٔ طلایی قاب ـ در حالت قرینه با مجنون ـ با فاصله از مجنون ـ جهت نگاه رو به مجنون

۸. تحلیل بیش‌متنیت نقش‌مایهٔ زن در نمونهٔ کاشی‌نگارهٔ کاخ گلستان

در چهارچوب نظری ژرار ژنت، بیش‌متنیت رابطه‌ای است که در آن متن متأخر (بیش‌متن) برپایهٔ متنی پیشین (پیش‌متن) ساخته می‌شود؛ بی‌آنکه الزاماً نقل مستقیم صورت گیرد. این رابطه می‌تواند از نوع «برگرفتگی» باشد که به‌معنای بازآفرینی انتخاب‌گرانه و دگرگون‌ساز یک الگوی پیشین در رسانه‌ای تازه است. پیش‌متن‌های این اثر برپایهٔ دو معیار تقدم زمانی و مشخص‌بودن مرجع برگزیده شده و همان سه اثر معرفی‌شده در جدول ۳ است: نقاشی رنگ‌روغن منسوب به شیراز در موزهٔ متروپولیتن (شمارهٔ ثبت ۱۹۸۷٫۳۵۵٫۱)، نگارهٔ خمسهٔ امیرخسرو دهلوی در موزهٔ کلیولند (شمارهٔ ثبت ۲۰۱۳٫۳۰۱) و زربفت صفوی موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (شمارهٔ O۸۵۱۱۹). هر یک از این آثار، جداگانه و در برابر کاشی مورد مطالعه سنجیده شده است. کاشی تصویری قاجاری کاخ گلستان را می‌توان بیش‌متنی دانست که برپایهٔ این پیش‌متن‌های مشخص و مقدم شکل گرفته است. آنچه در کاشی رخ می‌دهد، «انتقال میان‌رسانه‌ای» یک فرمول صحنه است؛ یعنی الگوی «ملاقات در بیابان» از کتاب‌آرایی و نقاشی به سطح لعاب‌دار کاشی منتقل شده و در این انتقال، دچار فشرده‌سازی و بازتنظیم فرمی شده است. روشن‌ترین نمونهٔ این دگرگونی، بستر صحنه است. سنت تصویری، بیابان را که در روایت، زیستگاه مجنون است، به محل دیدار دو دلداده بدل کرده و هر سه، پیش‌متن تصویری همین الگو را نشان می‌دهد. کاشی قاجاری این الگو را به ارث برده و با یک درخت خمیده و زمینهٔ بی‌عمق لاجوردی، به‌صورتی فشرده‌تر بازسازی کرده است؛ چنان‌که پوشش گیاهی گستردهٔ نمونه‌های پیشین، در کاشی به گل‌های تکرارشوندهٔ پس‌زمینه کاهش یافته است. در نگارگری‌های روایت لیلی و مجنون، فرمول دو پیکرهٔ روبه‌رو، حضور حیوانات پیرامون مجنون و سکون موقر لیلی در کاشی تثبیت شده است. این فرمول، تصویر را از «روایت پراکنده» به «تمرکز بر لحظهٔ ملاقات» می‌برد و پیش‌متن‌های روایی را به یک لحظهٔ فشرده ترجمه می‌کند. درواقع کاشی تصویری قاجار، همان فرمول قدیم را برگرفته؛ اما آن را با ضرورت‌های رسانه‌ای خود بازسازی کرده است: قاب مدور مرکزی، حذف جزئیات روایی فرعی، تأکید بر خوانایی خطوط دورگیر تیره و کاهش روایت به «هستهٔ ملاقات»، همگی نمونه‌ای از برگرفتگی دگرگون‌ساز است. همچنین در نقش‌مایهٔ زن در کاشی قاجاری نوعی تثبیت تیپ زنانهٔ قاجاری دیده می‌شود. باید توجه داشت که این تیپ، برخلاف موارد پیشین، پیش‌متنی معین ندارد؛ بلکه قراردادی مشترک میان آثار هم‌دوره است؛ از این‌رو در این پژوهش به‌عنوان زمینهٔ خوانش اثر در نظر گرفته شده و پیش‌متن آن به شمار نمی‌آید. کاشی مورد مطالعه، این تیپ را جذب کرده و آن را در قالب کاشی بازتنظیم کرده است؛ به‌گونه‌ای که لیلی، نه یک فرد تاریخی، بلکه یک «تیپ شمایلی قابل بازشناسی» می‌شود. همچنین در این فضا حیوانات کنار مجنون قرار می‌گیرند و او را در مرکز شبکهٔ زیستی بیابان می‌نشانند؛ عنصری که در هر سه پیش‌متن تصویری نیز حاضر است و یکی از پایدارترین نشانه‌های این روایت به شمار می‌آید. از دیگر تفاوت‌های بنیادی میان کاشی و پیش‌متن‌های تصویری این است که کاشی باید در فاصلهٔ دید معماری و در بستر تزیینی خوانده شود؛ بنابراین ناچار به «بازآرایی» می‌شود. به‌دلیل محدودیت سطح و ضرورت خوانایی، صحنه به «هستهٔ عاطفی داستان» کاهش می‌یابد و جزئیات فرعی حذف می‌شوند. همچنین حاشیهٔ تزیینی و زمینهٔ پر از گل‌های تکرارشونده، روایت را در قاب تزیینی ادغام می‌کند. در چنین ساختاری، لیلی باید هم «نقش روایی» داشته باشد و هم «آرامش ترکیب‌بندی» را حفظ کند؛ بنابراین بدن او آرام و بسته طراحی شده است تا با آهنگ تزیینی زمینه ناسازگار نشود. کاشی، این عناصر را در رسانه‌ای معماری بازآرایی کرده و از راه ایجاز، خوانایی و تأکید بر تقابل بدن‌ها، آن‌ها را به‌صورتی فشرده و معمارانه بازتولید می‌کند. به‌این‌ترتیب، لیلی در کاشی، نه رونوشت پیش‌متن‌ها، بلکه «نتیجهٔ بازتنظیم انتخاب‌گرانهٔ» آن‌هاست. دگرگونی‌های یادشده، یعنی گرایش چهره به تیپ قاجاری، فشرده‌سازی صحنه، قاب مدور، زمینهٔ لاجوردی و مقیاس معماری، نسبت به هر سه پیش‌متن رخ داده و به پیش‌متن خاصی تعلق ندارد. در کنار آن‌ها، سنجش جداگانهٔ هر پیش‌متن با کاشی، دگرگونی‌های ویژه‌ای را نیز نشان می‌دهد: جامهٔ سرخ و فاخر لیلی در نقاشی متروپولیتن و جامهٔ زرد او در نگارهٔ کلیولند، در

کاشی به جامه‌ای بلند و پوشیده در طیف سبز و آبی بدل شده است؛ پیکرۀ ایستادۀ لیلی در زربفت صفوی نیز در کاشی به حالت نیم‌خیز و روبه‌روی مجنون درآمده و نقش تکرارشوندۀ پارچۀ دورنگ، جای خود را به صحنه‌ای یگانه و چندرنگ داده است. جدول ۶، سطوح بیش‌متنیت را با تأکید بر برگرفتگی به تفکیک نشان می‌دهد.

نکتۀ مهم آن است که پیش‌متن‌های هنری را نمی‌توان سند دست‌یابی به «معنای اصلی» داستان دانست. هر نگاره یا نقاشی، خود خوانشی تفسیری از متن ادبی است که در بستر تاریخی، حامی سفارش‌دهنده و قراردادهای کارگاهی زمانۀ خویش شکل گرفته است؛ از این‌رو در زنجیرۀ بیش‌متنی، این آثار در جایگاه «متن واسط» قرار دارد و «متن مرجع» به شمار نمی‌آید. بر این اساس، پیش‌متن‌های هنری در پژوهش حاضر به دو منظور به کار رفته است: نخست، مسیر انتقال فرمول تصویری از نگارگری به کاشی با کمک آن‌ها بازسازی شده است؛ دوم، برداشت هنرمندان هر دوره از متن ادبی از راه آن‌ها آشکار شده است؛ اما هر جا سخن از معنای بنیادین روایت بوده است، متن نظامی ملاک سنجش قرار گرفته و آثار تصویری در نسبت با آن سنجیده شده است. همین تفکیک امکان می‌دهد دگرگونی نخلستان به بیابان را، نه خطای هنرمند، بلکه دگرگونی‌ای معنادار در زنجیرۀ بیش‌متنی بخوانیم.

جدول۶. سطوح برگرفتگی بیش‌متنی نقش‌مایۀ زن در نمونۀ کاشی‌نگارۀ قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۵)

سطح برگرفتگی	کد/ فرمول برگرفته و پیش‌متن مرجع	بازتنظیم در کاشی
برگرفتگی ساختاری	ـ فرمول دوپیکره‌ای روبه‌رو ـ صحنه (ملاقات در بیابان) ـ تمرکز بر لحظۀ روایت (مرجع: نگارۀ کلیولند و نقاشی متروپولیتن)	ـ فشرده‌سازی ـ حذف رویدادهای فرعی ـ کاهش روایت (به هستۀ ملاقات)
برگرفتگی در تیپ پیکره	ـ تیپ زن محبوب (چهرۀ بیضی، چشم درشت، ابروی پیوسته) - پوشش کامل و وقار بدنی (توجه: مرجع این سطح اثری معین نیست؛ بلکه قراردادهای عمومی تیپ قاجاری است؛ از این‌رو زمینۀ خوانش شمرده می‌شود و نه پیش‌متن).	ـ تثبیت تیپ شمایلی لیلی ـ تأکید بر بدن جمع‌شده و کنترل‌شده
برگرفتگی فضایی	ـ حضور حیوانات پیرامون مجنون ـ بیابان تمثیلی با درخت خمیده ـ تقابل دو قطب (اجتماع/ بیابان) (مرجع: منظومۀ نظامی، بخش ۴۰؛ نخلستان که به بیابان، دگرگون شده است).	ـ تمرکز حیوانات در قطب مجنون ـ جداسازی لیلی از شبکۀ زیستی ـ بازنمایی بیابان به‌صورت فضای آرمانی
برگرفتگی میان‌رسانه‌ای	ـ روایت تفصیلی و چندصحنه‌ای در نگارگری (مرجع: نسخه‌های مصور خمسه، پیش از دورۀ قاجار) ـ جزئیات چهره و پوشاک در نسخه‌های خطی ـ تنوع عناصر طبیعت در تصویرگری کتابی	ـ ایجاز روایی ـ حذف جزئیات ریز ـ افزایش خوانایی در مقیاس معماری با استفاده از خطوط دورگیر ـ ادغام روایت در نظام تزیینی

۹. تحلیل بینامتنیت نقش‌مایۀ زن در نمونۀ کاشی‌نگارۀ کاخ گلستان

در دیدگاه ژنت، بینامتنیت الزاماً به «نقل‌قول» محدود نیست؛ بلکه هرگونه حضور قابل ردیابی متنی دیگر در متن حاضر را دربرمی‌گیرد. بر همین پایه، کاشی مورد مطالعه هر بار در برابر یک اثر معین سنجیده شده و عناصر مشترک میان آن دو شناسایی شده است. در کنار این سنجش دوتایی، نظام رمزگانی سنت تصویری نیز معرفی می‌شود؛ نه به‌عنوان پیش‌متن اثر، بلکه به‌عنوان زمینه‌ای که بازشناسی روایت را برای مخاطب ممکن می‌کند؛ از این‌رو بخش حاضر دو سطح دارد:

الف. رابطۀ بینامتنی با پیش‌متن‌های معین: نخست، فرمول «دو پیکرۀ نشسته روبه‌رو با فاصله، در حضور حیوانات متمرکز در قطب مجنون» که در نگارۀ خمسۀ امیرخسرو دهلوی و در نقاشی موزۀ متروپولیتن به همین ترتیب دیده می‌شود و در کاشی نیز تکرار شده است. دوم، عنصر «درخت خمیده با شاخه‌های آویزان در پشت پیکرۀ مجنون» که در همان دو اثر حاضر است و در کاشی عیناً بازتولید شده است. سوم، هم‌رنگی جامۀ لیلی با زمینۀ گیاهی که میان کاشی و

زربفت صفوی مشترک است. در هر سه مورد، رابطه‌ای میان دو اثر مشخص است و از این‌رو بینامتنی به شمار می‌آید.

ب. رمزگان‌های سنت تصویری (زمینهٔ خوانش): پوشیدگی کامل، سربند، تیپ چهرهٔ قاجاری با چشم درشت و ابروی پیوسته، بدن جمع‌شده و متقارن و بیان کنترل‌شده، رمزگان‌هایی است که در حافظهٔ تصویری ایران، پیکرهٔ زن را در روایت‌های عاشقانه قابل تشخیص می‌کند. کارکرد این رمزگان‌ها فعال‌سازی افق انتظار مخاطب است و همین سطح سبب می‌شود مخاطب بدون متن همراه، پیکرهٔ زن را در دستهٔ «معشوق روایت عاشقانه» جای دهد. در توضیح اصطلاح «زن محبوب» که در این پژوهش به کار رفته است باید گفت که مقصود، دسته‌ای شمایل‌نگارانه است و نه داوری ارزشی؛ پیکرهٔ زنی که در سنت تصویری ایران با مجموعه‌ای از نشانه‌های ثابت (پوشیدگی، سکون، تیپ چهرهٔ آرمانی و جایگاه قرینه با عاشق) بازنمایی می‌شود و در ساختار روایت، نقش کانون میل عاشق را برعهده دارد.

جدول۷. سطوح تحلیل بینامتنی نقش‌مایهٔ لیلی در نمونهٔ کاشی‌نگارهٔ قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۵)

سطح تحلیل	عناصر و الگوهای مشترک	کارکرد معنایی در اثر
رابطهٔ بینامتنی با نقاشی متروپولیتن	فرمول دو پیکرهٔ نشسته روبه‌رو با فاصله؛ تمرکز حیوانات در قطب مجنون	تثبیت الگوی صحنهٔ دیدار و بازشناسی فوری روایت
رابطهٔ بینامتنی با نگارهٔ کلیولند	درخت خمیده با شاخه‌های آویزان در پشت پیکرهٔ مجنون؛ آرایش دوقطبی صحنه	تعریف لیلی به‌عنوان قطب مقابل جهان وحشی
رابطهٔ بینامتنی با زربفت صفوی	هم‌رنگی جامهٔ لیلی با زمینهٔ گیاهی؛ ایجاز در پیکره‌پردازی	پیوند پیکرهٔ لیلی با فضای طبیعی صحنه
رمزگان سنت تصویری (زمینهٔ خوانش)	پوشش کامل و سربند؛ تیپ چهرهٔ قاجاری؛ بدن جمع‌شده و متقارن؛ بیان کنترل‌شده	تثبیت هویت «زن محبوب» بدون ارجاع لفظی؛ فعال‌سازی حافظهٔ تصویری سنت عاشقانه
معنای روایی صحنه	فاصله‌گذاری جسمی؛ نبود تماس بدنی؛ بدن پوشیدهٔ لیلی در برابر بدن رهای مجنون	بازنمایی میل مهارشده و نه امتناع؛ دوگانهٔ نظم/ گسست و اجتماع/ بیابان

در سطح معنای روایی، فاصله‌گذاری میان دو پیکره و نبود تماس بدنی، ترجمهٔ فضایی ساختار روایت است؛ اما این فاصله در متن نظامی به خود لیلی نسبت داده شده و از سر شدت میل توجیه شده است؛ از این‌رو تفسیر آن به «زن دست‌نیافتنی» با متن مرجع سازگار نیست؛ لبخند ملایم لیلی و دستان قرارگرفته بر زانوی او، اشتیاق و توجه او را نشان می‌دهد و خوانش دقیق‌تر، آن است که تصویر «میل مهارشده» را بازنمایی می‌کند و «امتناع» را نشان نمی‌دهد. تصویر از راه این تقابل‌ها به مخاطب می‌گوید که یکی «نمایندهٔ نظم اجتماعی» و دیگری «نمایندهٔ گسست از جامعه» است. این دوگانه در متن ادبی نیز وجود دارد؛ اما اینجا به زبان بدن ترجمه شده است. در جدول ۷، نقش‌مایهٔ لیلی براساس این دو سطح بررسی شده است.

۱۰. نتیجه‌گیری

کاشی‌نگارهٔ «ملاقات لیلی و مجنون در بیابان» در کاخ گلستان، اثری متأخر در زنجیره‌ای از بازنمایی‌های تصویری این روایت است. پژوهش حاضر این اثر را با تأکید بر آرای ژرار ژنت و برپایهٔ دو رابطهٔ بیش‌متنیت و بینامتنیت بررسی کرد و آن را هر بار در برابر یک اثر معین پیش از قاجار سنجید. در پاسخ به پرسش نخست، یافته‌ها نشان می‌دهد که پیکرهٔ لیلی با پوشیدگی کامل و سربند، لباس بلند در طیف سبز و آبی، بدن جمع‌شده در وضعیتی نیم‌خیز، دستان قرارگرفته بر زانو، لبخند ملایم و تیپ چهرهٔ قاجاری با چشم درشت و ابروی پیوسته بازنمایی شده است. هم‌نشینی نیم‌خیزی، دستان بر زانو و لبخند نشان می‌دهد که این پیکره، نه دست‌نیافتنی و منفعل، بلکه مشتاق و در حالت گوش‌سپاری است؛ خوانشی که با تفسیر رایج «زن دست‌نیافتنی» فاصله دارد. در پاسخ به پرسش دوم، در هر سه سنجش، رابطه‌ای بیش‌متنی برقرار است. کاشی بستر بیابانی صحنه، فرمول دو پیکرهٔ روبه‌رو، درخت خمیده و تجمع حیوانات در قطب مجنون را از پیش‌متن‌ها برگرفته است. دگرگونی‌های کاشی دو دسته است: دستهٔ نخست نسبت به هر سه پیش‌متن رخ داده است؛

صورت‌پردازی لیلی در جهت تیپ رایج قاجاری دگرگون شده و صحنه با حذف جزئیات فرعی، قاب مدور و زمینهٔ بی‌عمق لاجوردی فشرده‌تر شده است. دستهٔ دوم، ویژهٔ هر پیش‌متنی است: جامهٔ سرخ نقاشی متروپولیتن و جامهٔ زرد نگارهٔ کلیولند، به جامه‌ای پوشیده در طیف سبز و آبی بدل شده و پیکرهٔ ایستاده لیلی در زربفت صفوی، در کاشی نیم‌خیز و روبه‌روی مجنون ترسیم شده است. در سطح بینامتنی نیز عناصری مانند فرمول دو پیکره و درخت خمیده که با نقاشی موزهٔ متروپولیتن و نگارهٔ موزهٔ کلیولند مشترک است، بدون دگرگونی بازتولید شده است. با این حال، تیپ زیبایی‌شناختی قاجاری پیش‌متن این اثر نیست؛ زیرا به هیچ اثر معینی تعلق ندارد؛ این تیپ جهت دگرگونی را نشان می‌دهد و سرچشمهٔ آن به شمار نمی‌آید. در پاسخ به پرسش سوم، بازشناسی روایت بدون حضور متن مکتوب بر دوش رمزگان‌های سنت تصویری است؛ مخاطب، پیکرهٔ زن را از راه انطباق با قراردادهای آشنای این سنت بازمی‌شناسد و آنچه بازشناسی را قطعی می‌کند، هم‌نشینی این قراردادها با نشانه‌های ویژهٔ این روایت است؛ نشانه‌هایی مانند تمرکز حیوانات در قطب مجنون، بدن لاغر و نیمه‌برهنهٔ او، فاصلهٔ ثابت میان دو پیکره و درخت خمیده که بیننده را به همین داستان رهنمون می‌شود.

برپایهٔ این سه پاسخ، نقش‌مایهٔ لیلی در کاشی مورد مطالعه، نه عنصری حاشیه‌ای، بلکه معیار بصری معناست؛ بدن پوشیده و آرام او مرزی می‌کشد که تنها در نسبت با آن، رهایی و گسست مجنون معنا می‌یابد. کاشی نیز نه رونوشت پیش‌متن‌های خود، بلکه نتیجهٔ بازتنظیم انتخاب‌گرانهٔ آن‌ها در بستر رسانه‌ای تازه است. جدول ۸، این روابط را نشان می‌دهد؛ دگرگونی‌های مشترک میان هر سه پیش‌متن در ردیف نخست و دگرگونی‌های ویژهٔ هر پیش‌متن در ردیف‌های بعد آمده است.

جدول۸. جمع‌بندی روابط بیش‌متنی و بینامتنی کاشی مورد مطالعه با هر یک از سه پیش‌متن تصویری (نگارندگان، ۱۴۰۵)

گونهٔ رابطه	اثر مرجع	آنچه برگرفته یا مشترک است	آنچه دگرگون شده
بیش‌متنیت	هر سه پیش‌متن (دگرگونی‌های مشترک)	بستر بیابانی صحنه؛ تجمع حیوانات در قطب مجنون؛ فاصلهٔ میان دو پیکره	صورت‌پردازی لیلی در جهت تیپ قاجاری؛ فشرده‌سازی صحنه و حذف جزئیات فرعی؛ قاب مدور با حاشیهٔ اسلیمی؛ زمینهٔ بی‌عمق لاجوردی؛ خوانایی در مقیاس معماری
بیش‌متنیت	نقاشی موزهٔ متروپولیتن	نشستن لیلی روبه‌روی مجنون با فاصله	جامهٔ سرخ و فاخر به جامهٔ بلند و پوشیده در طیف سبز و آبی؛ اندام درشت به قامت جمع‌شده و نیم‌خیز
بیش‌متنیت	نگارهٔ خمسهٔ امیرخسرو دهلوی (موزهٔ کلیولند)	فرمول دو پیکرهٔ روبه‌رو؛ درخت خمیده؛ آرایش دوقطبی	جامهٔ زرد به جامه بلند در طیف سبز و آبی؛ اندام ظریف به قامت جمع‌شده و نیم‌خیز
بیش‌متنیت	زربفت صفوی (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت)	ایجاز در پیکره‌پردازی؛ هم‌رنگی جامه با زمینه	پیکرهٔ ایستاده به پیکرهٔ نیم‌خیز روبه‌روی مجنون؛ نقش تکرارشوندهٔ پارچهٔ دورنگ به صحنهٔ یگانه و چندرنگ
بینامتنیت	نقاشی متروپولیتن و نگارهٔ کلیولند	فرمول دو پیکرهٔ نشسته روبه‌رو با فاصله؛ درخت خمیدهٔ پشت مجنون	بدون دگرگونی؛ عیناً بازتولید شده است.
بینامتنیت	زربفت صفوی	هم‌رنگی جامهٔ لیلی با زمینهٔ گیاهی	بدون دگرگونی

دستاورد نظری پژوهش در چهار نکته است؛ نخست، این پژوهش معیاری روشن و دوبخشی برای گزینش پیش‌متن در هنرهای سنتی پیشنهاد می‌کند که شامل تقدم زمانی و مشخص‌بودن مرجع است؛ کاربست این معیار نشان می‌دهد که بخشی از روابطی که در این حوزهٔ بینامتنی خوانده می‌شود، مرجع معینی ندارد و بینامتنی به شمار نمی‌آید. دوم، سنجش جداگانهٔ کاشی با هر پیش‌متن نشان داد که بخشی از دگرگونی‌ها، مانند گرایش چهره به تیپ قاجاری و فشرده‌سازی صحنه، نسبت به همهٔ پیش‌متن‌ها رخ داده و جهت دگرگونی را نشان می‌دهد؛ حال آنکه بخشی دیگر، مانند رنگ جامه و حالت بدن لیلی، ویژهٔ هر پیش‌متن است. سوم، این پژوهش نشان می‌دهد که در کاربست نظریهٔ ژنت بر هنرهای وابسته به معماری، ضرورت‌های رسانه، شامل مقیاس، فاصلهٔ دید و کارکرد تزیینی، خود عامل مستقل دگرگونی است و باید در کنار پیش‌متن‌ها در نظر گرفته شود. چهارم، این پژوهش نشان می‌دهد که بستر بیابانی صحنه، برخلاف متن نظامی که میعادگاه دیدار را نخلستانی سرسبز وصف می‌کند، افزودهٔ سنت تصویری است؛ تلفیقی که پیش از دورهٔ قاجار تثبیت شده و کاشی آن را به ارث برده است.

پی‌نوشت‌ها:

1- Erwin Panofsky
2- Mikhail Bakhtin
3- Julia Kristeva
4- Roland Barthes
5- Gérard Genette

منابع و ماخذ

- ازهری، فریبا؛ نامورمطلق، بهمن (۱۴۰۱). «اقتباس و برگرفتگی بینافرهنگی در دو نسخهٔ تصویرسازی‌شده از داستان هفتواد و کرم، با استفاده از نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت». *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، دورهٔ بیست‌وهفتم، شمارهٔ ۴، صص. ۸۶-۷۵.
- اسدپور، علی (۱۴۰۲). پژوهشی در آثار و احوال میرزا عبدالرزاق کاشی‌پز: پیشگام کاشی‌نگاران شیراز در عصر قاجار». *نگره*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۶۸، صص. ۷۷-۵۹.
- اعتمادی، الهام (۱۳۹۸). «خوانش آیکونولوژیک "مجنون" در نگاره‌های دوران صفویه». *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، دورهٔ بیست‌وچهارم، شمارهٔ ۱، صص. ۶۸-۵۹
- افروغ، محمد (۱۴۰۳). «برگرفتگی مناسبات کلامی و تصویری قالیچهٔ لیلی و مجنون از متن‌های درون‌رشته‌ای و میان‌رشته‌ای». *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، در دست انتشار. https://doi.org/10.22059/jfava.2024.371075.667234
ـــــــ (۱۴۰۴). «خوانش و تحلیل عناصر قالی داستان مجلس زلیخا و یوسف بافت تهران براساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت». *نگره*، دورهٔ بیستم، شمارهٔ ۷۳، صص. ۹۵-۸۱.
- افضل‌طوسی، عفت‌السادات؛ سلاحی، گلناز؛ سلاحی، لادن (۱۳۹۲). «مطالعهٔ کاشی‌نگاره‌هایی با نقوش زنان قاجاری در خانه‌های شیراز». *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۴، صص. ۵۹۴-۵۷۷.
- اکبری، مرضیه؛ شمشیری، الهام (۱۳۹۸). «خوانش ترامتنی صحنهٔ درخواست زلیخا از یوسف (نمونهٔ موردی: پاکدامن اثر محمود فرشچیان و یوسف و زن پوطیفار اثر گیدو رنی)». *پژوهشنامهٔ گرافیک و نقاشی*، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳، صص. ۴۱-۳۱.
- جباری، فاطمه؛ مراثی، محسن (۱۳۹۲). «مطالعهٔ تطبیقی تصاویر نسخ چاپ سنگی و کاشی‌های مصور دورهٔ قاجار». *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۱، صص. ۱۴-۱.
- خواجه‌احمد عطاری، علیرضا؛ تقوی‌نژاد، بهاره؛ طغان، نرگس‌خاتون (۱۴۰۳). «تحلیل روایت‌شناسانهٔ به‌بندکشیدن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری برمبنای نظریه ژرار ژنت». *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، دورهٔ بیست‌ونهم، شمارهٔ ۱، صص. ۸۴-۷۳.
- خوشدل، زهرا؛ عابدی، کبری (۱۴۰۱). «نقش و نماد در کاشی‌های ارگ تاریخی گلستان تهران». *مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی*، دورهٔ هشتاد و یکم، شمارهٔ ۴، صص. ۳۷-۱۳.
- رهنورد، زهرا؛ منتظری، فاطمه (۱۳۸۸). «سوگواری بر شوی لیلی: مطالعهٔ تطبیقی شعر و نگاره». *هنرهای زیبا*، شمارهٔ ۳۸، صص. ۳۲-۲۵.
- شایسته‌فر، مهناز؛ صباغ‌پور، طیبه (۱۳۹۰). «بررسی قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار موجود در موزهٔ فرش ایران». *باغ نظر*، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۱۸، صص. ۷۴-۶۴.
- شیرازی، ماه‌منیر (۱۳۹۵). «بازیابی لایه‌های هویتی در نسخه‌های مصور چاپ سنگی قاجار (مطالعهٔ موردی: تعداد سیزده نسخه با محتوای حماسی و ادبی)». *نگارینهٔ هنر اسلامی*، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۱، صص. ۴۵-۲۸.
- قاسمی، زهرا؛ عرب‌بیگی، ابوالفضل (۱۳۹۷). «بررسی انتساب زمانی، مکانی و هویت هنرمند یک دروازهٔ مزین به کاشی هفت‌رنگ». *نگره*، دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۴۶، صص. ۸۶-۷۴.
- قاضی‌زاده، خشایار؛ حاصلی، پرویز (۱۳۹۸). «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسهٔ تهماسبی». *نگره*، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ۵۰، صص. ۸۹-۷۶.
- کیاوش، فرشته؛ عاشوری، محمدتقی (۱۳۹۸). «شمایل‌نگاری پوشش و آرایه‌های زن قاجار به‌روایت تابلوی «دختر با طوطی» اثر مهرعلی». *باغ نظر*، دورهٔ شانزدهم، شمارهٔ ۷۹ صص. ۳۸-۲۹.
- مراثی، محسن (۱۳۹۵). «تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویرسازی شخصیت "مجنون" در نگارگری ایرانی دوره‌های

تیموری و صفوی». *نگره*، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۳۷، صص. ۶۱-۴۹.
- مرادی شورچه، مهدی؛ افشاری، مرتضی (۱۳۸۷). «تأثیر تصاویر چاپ سنگی بر نقاشی معاصر ایران». *نگره*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۷، صص. ۴۹-۳۱.
- مؤمنی لندی، مهناز؛ چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۹۵). «نگاهی بر عناصر نمادین کاشی‌نگاره‌های قاجار کرمان (مطالعهٔ موردی ده اثر)». *نگارینهٔ هنر اسلامی*، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۱، صص. ۱۸-۴.
- میرزایی، عبدالله؛ باقری‌زاده، فاطمه (۱۴۰۲). «بازتاب تصاویر زنان در قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار». *نگره*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۶۵، صص. ۱۲۹-۱۱۱.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت: مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامهٔ علوم‌انسانی*، شمارهٔ ۵۶، صص. ۹۸-۸۳.
ـــــــــ (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
- نایب‌پور، صفورا؛ خواجه‌احمد عطاری، علیرضا؛ رهروی پوده، ساناز (۱۴۰۴). «خوانش تطبیقی نگارهٔ "ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان" در دو نسخهٔ یوسف و زلیخای جامی در دورهٔ صفویان و گورکانیان براساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت». *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، دورهٔ سی‌ام، شمارهٔ ۳، صص. ۲۲-۷.
- نظامی گنجوی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۹۵). *لیلی و مجنون (از خمسه)*. به‌تصحیح حسن وحید دستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- نمازعلیزاده، سهیلا؛ موسوی‌لر، اشرف‌السادات (۱۳۹۸). «آیکونولوژی نگارهٔ لیلی و مجنون در سفال سلجوقی». *باغ نظر*، دورهٔ شانزدهم، شمارهٔ ۷۵، صص. ۵۲-۴۷.
- واثق، بهزاد؛ موسوی، رقیه (۱۴۰۲). «شمایل‌نگاری تزئینات کاشی‌کاری خانه‌های تاریخی شیراز در عصر قاجاری». *نگره*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۶۸، صص. ۴۱-۲۳.

- Allen, Graham. (2000). Intertextuality. London: Routledge.
- Babaie, Sussan. (2008). Isfahan and Its Palaces: Statecraft, Shi'ism and the Architecture of Conviviality in Early Modern Iran. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Canby, Sheila R. (1993). Persian Painting. London: British Museum Press.
- Cleveland Museum of Art. (n.d.). Layla and Majnun in the wilderness with animals, from a Khamsa (Quintet of Amir Khusrau Dihlavi) (Accession no. 2013.301). Retrieved 20 June 2025, from https://www.clevelandart.org/art/2013.301
- Diba, Layla S., & Ekhtiar, Maryam (Eds.). (1998). Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785–1925. New York: Brooklyn Museum of Art in - Fehérvári, Géza. (2000). Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum. London: I.B. Tauris.
- Genette, Gérard. (1997). Palimpsests: Literature in the Second Degree (C. Newman & C. Doubinsky, Trans.). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gray, Basil. (1961). Persian Painting. Geneva: Skira.
- Najmabadi, Afsaneh. (2005). Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity. Berkeley: University of California Press.
- Porter, Venetia. (1995). Islamic Tiles. London: British Museum Press.
- Raby, Julian. (1999). Qajar Portraits: Figure Paintings from Nineteenth Century Persia. London: Azimuth Editions in association with the Iran Heritage Foundation.
- Robinson, B. W. (1967). Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles. London: Her Majesty's Stationery Office.
- Sims, Eleanor, with Marshak, Boris I., & Grube, Ernst J. (2002). Peerless Images: Persian Painting and Its Sources. New Haven: Yale University Press.

- The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). Laila and Majnun (Accession no. 1987.355.1). Retrieved 20 June 2025, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453283
- Thompson, Jon, & Canby, Sheila R. (Eds.). (2003). Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran 1501–1576. Milan: Skira.
- Victoria and Albert Museum. (n.d.). Woven silk (Museum no. O85119). Safavid Iran, 1550–1600. Retrieved 20 June 2025, from https://collections.vam.ac.uk/item/O85119/woven-silk/
- Welch, Stuart Cary. (1976). Royal Persian Manuscripts. New York: George Braziller.