

واکای پیوند متن و تصویر در منطق الطیر عطار

(مطالعه موردی: نسخه خطی ۱۲۶۱ ه.ق)

سارا غفاریان صدر^{۱*}

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد،
ghafariansadr.sara@yahoo.com

ایران

مصطفی لعل شاطری^{۲**}

۲. استادیار، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور،
mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

نیشابور، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۰۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۰۵

صفحه ۵۵-۲۶

چکیده

بیان مسئله: منطق الطیر اثر منظوم عطار، دربردارنده محتوای فرازمینی و تجلی روحيات و گرایش‌های عرفانی است. در طی ادوار مختلف نسخه‌هایی از منطق الطیر تولید شده است. یکی از نسخه‌های خطی مصور بسیار محدود این اثر، در دوره قاجار تولید و امروزه در کتابخانه ملی ایران نگهداری می‌شود و تاکنون تصاویر آن مورد نقد و تحلیل پژوهشی قرار نگرفته است.

هدف پژوهش: بررسی ریشه‌های خلق تصاویر نسخه خطی ۱۲۶۱ ق منطق الطیر (محفوظ در کتابخانه ملی با شماره بازیابی ۱۹۰۳۹)، در راستای بازنمایی و ضریب تأثیر گفتمان بصری تولیدی از روایت مکتوب و بررسی میزان وفاداری تصویرگر به پیشامتن، مبنی بر نقد تکوینی.

سؤال پژوهش: سؤال کل‌گرایانه پژوهش بر این محور قرار دارد که تصویرسازی‌های نسخه ۱۲۶۱ ق تا چه میزان به حفظ اصالت و یا تغییر گفتمان روایی در گفتمان بصری منطق الطیر توجه داشته است؟ و در این بین به صورت جزگرایانه، میزان تأثیر پیشامتن بر متن نهایی، صحنه‌پردازی‌های تصویری ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌های موجود در این نسخه چگونه بازنمایی شده است؟

روش پژوهش: با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی و مبنی بر چارچوب نظری نقد تکوینی به بررسی جامعه مورد مطالعه (۱۰ تصویر) پرداخته شده است.

نتیجه‌گیری: تصویرسازی ناشناس این اثر از اصول تصویری دوره خود (دوره اول قاجار) آگاهی کامل داشته و از تمامی نکات ویژگی‌های این دوره در تصویرسازی‌هایش استفاده نموده است. از سویی دیگر، تصاویر داستان به‌طور کلی با متن اشعار مطابقت دارد، اما تصویرگر در شخصیت‌پردازی و تعداد شخصیت‌ها، فضاسازی و به تصویر کشیدن حالات روحی و جسمی شخصیت‌ها به‌طور کامل به متن پایبند نبوده و در این بین هنجارهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری و سبک شخصی هنرمند، مؤثر بوده است.

کلیدواژه‌ها: منطق الطیر، نقاشی دوره قاجار، نقد تکوینی، پیشامتن، متن



An Analysis of the Interrelation of Text and Image in Attar's *The Conference of the Birds*

(Case Study: Manuscript dated 1261 AH)

Sara GHafariansadr*¹

1. Master's student, Department of Illustration, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Mostafa La'l Shateri**²

2. Assistant Professor, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.

Received: 26/09/2024

Accepted: 26/10/2024

Page 27-55

Abstract

Problem Statement: Sheikh Farid al-Din Abu Hamid Muhammad Attar of Nishabur is one of the eminent and illustrious mystics, Sufis, and poets of Persian literature. The most important sources for our understanding of Attar are his own works. In the *Mukhtarnama* (a collection of his quatrains), Attar's definite and authenticated works include *Mukhtarnama*, *Asrar-nama*, *Maqamat al-Tayyur* (*Mantiq al-Tayr*), *Musibat-nama*, *Tazkirat al-Awliya*, and his *Divan* of ghazals and qasidas. Among these, *Mantiq al-Tayr* is considered Attar's most famous work and is regarded as one of the rare masterpieces of mystical literature. However, illustrated versions and existing images from this book are extremely rare.

The manuscript examined in this study is a copy of *Mantiq al-Tayr*, transcribed in 1261 AH (1845 CE), containing 4,603 verses in Persian along with ten paintings from the Qajar period. The images are organized as follows: Praise of the Prophet Muhammad, Seal of the Prophets (peace and blessings be upon him and his progeny), The virtues of the Commander of the Faithful, Ali (may Allah ennoble his face), The story of Bilal, The hoopoe encouraging all the birds to embark on the journey, The story of Sheikh San'an traveling to Rome and falling in love with a Christian maiden, The tale of drinking a cup from the hand of the Christian maiden, The story of Sheikh San'an tending swine, The story of Sheikh San'an returning to the Christian maiden and her conversion to Islam, The story of the daughter of Khosrow and the servant, The narrative of the birds' quest. Until now, no research has been conducted regarding the origins of the illustration production in this particular manuscript. Therefore, the central issue of the present study is to respond to the question: to what extent were these illustrations influenced by the poems, and to what degree did the anonymous illustrator adhere to the specific

points mentioned in the poems when creating the images? In various historical periods, only a few attempts at illustrating this mystical work have been undertaken, each reflecting the social and spiritual concerns of its era, thereby influencing which parts of the stories were prioritized for visual depiction. With respect to the illustrations in this manuscript, it becomes easier to understand which narratives drew particular attention during the Qajar period.

In the present research, a detailed examination of the pre-text (the poems) in terms of textual analysis (the illustrations) has been conducted, along with a focused study of visual characteristics such as color usage, scene composition, and character portrayal.

Research Objective: The objective of this study is to explore the origins behind the creation of the illustrations in the 1261 AH manuscript of *Mantiq al-Tayr* (preserved in the National Library under retrieval number 19039), with the aim of investigating the representation and the degree of visual discourse generated from the written narrative, and examining the extent of the illustrator's fidelity to the pre-text based on the framework of genetic criticism.

Research Question: The overarching research question is centered on the extent to which the illustrations of the 1261 AH manuscript preserved the authenticity or altered the narrative discourse of *Mantiq al-Tayr* in their visual representation. In a more detailed approach, the study further investigates how the pre-text influenced the final illustrations, the nature of scene compositions, and the depiction of the external features of characters within this manuscript.

Research Methodology: The study employs a descriptive-analytical method and, based on the theoretical framework of genetic criticism, examines the selected corpus (ten images).

Conclusion: Throughout different historical periods, a few illustrated versions of *Mantiq al-Tayr* have been produced. The present research focused on the illustrated 1261 AH manuscript created during the Qajar period. In order to understand the representation of the images in this manuscript and to evaluate the illustrator's fidelity to the pre-text (the poems), the theory of genetic criticism was adopted.

Based on the findings, it can be stated that the

anonymous illustrator of this manuscript was familiar

with the visual principles of his time (the early Qajar period) and incorporated the features and stylistic characteristics of this era into his illustrations. Moreover, by examining the images and their corresponding poems, it becomes evident that while the illustrations are generally consistent with the narrative content of the poems, the illustrator did not remain fully faithful to the text in certain aspects, particularly in character portrayal, the number of figures, scene setting, and the depiction of emotional and physical states of the characters.

The visual elements that contributed to the differences between the pre-text and the visual text, considering the era of creation, include the following:

- 1- Observance of symmetry and mirror imaging in composition,
- 2- Division of spatial settings into two parts, upper and lower sections, and separation into foreground and background planes in terms of depth,
- 3- In the illustrations, multiple figures with lower status are positioned in the background, whereas individuals of higher rank are placed in the foreground, reflecting the ambition and power dynamics typical of depictions of kings in this period. Despite the mystical nature of the narratives, this hierarchical visual convention has been maintained, with spiritually superior figures placed prominently in the foreground,
- 4- In keeping with the common practice of this period, most figures are inclined to the right side, and in this manuscript, the main figure in each illustration is located on the right side,
- 5- In the early illustrations, especially in interior scenes, although window frames are depicted, the background skies are rendered simply to emphasize the characters, while the foregrounds are illustrated with greater detail,
- 6- Early Qajar painters, influenced by aesthetic ideals of literary beauty, portrayed poetically inspired faces and physiques with a human-centered perspective, thereby reinforcing their connection to literary traditions. The anonymous illustrator of this manuscript, being aware
- 7- of these aesthetic principles, also adhered to them, thus maintaining harmony with the

literary text,

8- Use of curtains and windows in the images to suggest depth,

9- Symmetrical compositions conveying a sense of calm and balance,

10- Suggestion of third-dimensional space through the depiction of carpets, frames, and background landscapes,

11- Fine detailing in the rendering of small elements,

12- Use of cool-warm color contrast: cooler hues (such as blues) are employed in the upper parts of images to enhance the sense of depth, while warmer tones dominate the foregrounds,

13- Limited and repetitive color selection, indicating the illustrator utilized a consistent color palette across all illustrations,

14- Employment of various shades of cool blue to evoke a sense of ambiguity and dreaminess,

15- Application of simple and minimal decorative motifs, such as flowers, buds, and *boteh-jegeh*, on clothing and carpets, reflecting the manuscript's mystical and spiritual themes.

References:

Ahangari-Shirazi, S. (2016). *A case study analysis of the story of Sheikh San'an and the Christian girl (from The Conference of the Birds) and its representation in Iranian painting* (Master's thesis, University of Tehran).

Ashrafzadeh, R. (1994). *The tale of Sheikh San'an*. Tehran: Asatir.

Baghban Maher, S. (2008). *A genetic criticism of a contemporary Iranian miniature* (Master's thesis, Islamic Art University of Tabriz).

Farashtefar, M. (2019). *Aesthetic study of birds in The Conference of the Birds from the Jalayirid period to the contemporary era* (Master's thesis, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad).

Hosseini, T. (2016). *Description, analysis, and interpretation of eight paintings from The Conference*

of the Birds, Metropolitan manuscript (Master's thesis, University of Art, Tehran).

Khazaei, M. (2003). Symbolic imagery of Simurgh (with emphasis on Ferdowsi's Shahnameh and Attar's Conference of the Birds). *Visual Arts Studies*, (20), 4–14.

Kasaaian, H. (2020). *A comparative study of the aesthetic and structural content of illustrations of The Conference of the Birds in the British Library and the Berlin State Library manuscripts* (Master's thesis, Sepehr Institute of Higher Education, Isfahan).

Laleh Shateri, M. (2015). Analytical study of the depiction of Imam Hussein (A) in the presence of Imam Ali (A) (with emphasis on Qajar period colored paintings). *The Journal of Ahl al-Bayt (A)*, (2), 487–530.

Namvar Motlagh, B. (2012). *Genetic criticism in art and literature*. Tehran: Elmi va Farhangi Publishing.

Najafi, Z. (2013). *A comparative study of Simurgh illustration in Iranian art from the Ilkhanid period to the late Safavid era* (Master's thesis, University of Tehran).

Nakhejiri, H. (2015). *Genetic criticism of contemporary Iranian painting: Case study of Reza Derakhshani's "Golayeh"* (Master's thesis, Payam Noor University, Tehran).

Seifi, M. (2021). *The evolution of Simurgh imagery in Iranian illustration from the beginning of the Safavid era to the end of the Qajar era*. Paper presented at the International Conference on Language, Literature, History, and Civilization, Georgia.

Tahraji, M. (2009). *Study of the illustrations of The Conference of the Birds in the Herat School* (Master's thesis, University of Tehran).

Zahtekash, F. (2017). *Examining the relationship between text and image in the illustrations of Tuti Nameh* (Master's thesis, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad).

مقدمه و بیان مسئله

شیخ فریدالدین ابو حامد محمد عطار نیشابوری از عارفان، صوفیان و شاعران ایرانی سترگ و بلندمرتبه ادبیات فارسی است. مهم‌ترین منبع شناخت عطار برای ما آثار اوست. در کتاب مختارنامه (مجموعه رباعیات او) آثار مسلم و قطعی عطار عبارت‌اند از مختارنامه، اسرارنامه، مقامات طیور (منطق الطیر)، مصیبت‌نامه، تذکرة الاولیاء و دیوان غزلیات و قصاید. در این میان، منطق الطیر، معروف‌ترین اثر عطار و از شاهکارهای کم‌نظیر ادبیات عرفانی محسوب می‌شود، اما نسخه‌های مصور و تصاویر موجود از این کتاب بسیار اندک است. نسخه مورد بررسی این پژوهش منطق الطیر، کتابت شده در ۵۱۲۶۱ ه. ق دارای ۴۶۳ بیت به زبان فارسی و ۱۰ تصویر نقاشی در دوره قاجار است. تصاویر به‌قرار ذیل ترسیم شده است: ۱. در نعت رسول خاتم و النبیین صلی‌الله و آل و سلم، ۲. در فضیلت امیرالمؤمنین علی کرم الله وجهه، ۳. در حکایت بلال، ۴. در بیان نظیر آوردن هدهد جمله مرغان را، ۵. در بیان حکایت شیخ صنعان و رفتن به روم و به دختر ترسا عاشق شدن، ۶. در حکایت نوشیدن جامی از دست دختر ترسا، ۷. در حکایت خوکبانی شیخ صنعان، ۸. در حکایت بازگشت شیخ نزد دختر ترسا و اسلام آوردن دختر، ۹. حکایت دختر خسرو غلام، ۱۰. در بیان قصه مرغان. تاکنون پژوهشی در زمینه بررسی ریشه‌های خلق تصویرسازی این نسخه صورت نگرفته است. از این رو، مسئله پژوهش حاضر، پاسخ به این پرسش است که تا چه میزان تصاویر مذکور، از اشعار تأثیر پذیرفته و تصویرسازی ناشناس نسبت به نکات مذکور در اشعار، برای خلق تصویر تا چه حد پایبند بوده است. از این مجموعه عرفانی در ادوار مختلف تصویرسازی‌هایی به‌صورت انگشت‌شمار صورت گرفته که هر دوره برحسب مسائل اجتماعی و عرفانی بخشی از داستان‌های این کتاب اولویت تصویرسازی داشته‌اند. با توجه به تصاویر نسخه مذکور، فهم اینکه در دوره قاجار تصاویر مورد توجه کدامین

داستان‌ها بوده‌اند، سهل گردیده است. در پژوهش حاضر، بررسی پیشامتن اصلی (اشعار) از حیث تحلیل متن (تصویرسازی‌ها) به‌صورت تفصیلی و خصوصیات تصویری، رنگ پردازی، صحنه‌پردازی (ترکیب‌بندی) و شخصیت‌پردازی، مختصراً مورد توجه قرار گرفته است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد توأمان کمی-کیفی به بررسی کلیه تصویرسازی‌های نسخه ۵۱۲۶۱ ه. ق (۱۰ تصویر) می‌پردازد. از این رو، نخست به شرح مختصری از چارچوب نظری (نقد تکوینی) پرداخته و سپس جامعه آماری مذکور مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهد گرفت.

پیشینه پژوهش

در دودهمه اخیر، پژوهش‌هایی در زمینه نسخ خطی مصور بسیار اندک صورت پذیرفته است از جمله خزایی (۱۳۸۲) در مقاله «بررسی تصویر نماد سیمرغ (با تأکید بر شاهنامه فردوسی و منطق الطیر عطار)»، تراجی (۱۳۸۸) در پایان‌نامه «بررسی نگاره‌های منطق الطیر در مکتب هرات»، نجفی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه «بررسی تطبیقی تصویرسازی سیمرغ در هنر ایران از دوره ایلخانی تا اواخر دوره صفوی»، فرشته فر (۱۳۹۸) در پایان‌نامه «مطالعه سیر زیباشناسانه پرندگان در منطق الطیر از دوره جلایریان تا دوره معاصر»، آهنگری شیرزی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه «تحلیل موردی داستان شیخ صنعان و دختر ترسا (منطق الطیر عطار) و چگونگی باز نمود آن در نقاشی ایران»، حسینی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه «توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق الطیر نسخه متروپولیتن»، کسایان (۱۳۹۹) در پایان‌نامه «مطالعه تطبیقی ساختار زیبایی و محتوای نگاره‌های نسخ خطی منطق الطیر کتابخانه ملی بریتانیا و کتابخانه ملی برلین»، سیفی (۱۴۰۰) در مقاله «سیر تحول سیمرغ در تصویرسازی ایران از آغاز دوره صفویه

تا پایان دوره قاجاریه». با بررسی پژوهش‌های مذکور دریافت می‌شود که نخست هیچ‌یک از این تحقیقات مبنی بر نسخه ۱۲۶۱ ه.ق صورت نپذیرفته و نیز رویکرد نقد تکوینی مدنظر قرار نداشته است. از این رو، پژوهش حاضر ضروری می‌نماید.

مبانی نظری

نقد تکوینی

نقد تکوینی به عنوان سرچشمه و فرایند زایش یک اثر را می‌توان جنین‌شناسی اثر نامید. منتقد تکوینی تلاش می‌کند تا انواع متن‌هایی که به نوعی به متن نهایی و آفرینش اثر مربوط می‌شود را برای مطالعه، جمع‌آوری کند. با مطالعه مراحل خلق اثر به موضوع مهم چگونگی خلق یک اثر و مراحل شکل‌گیری پیشامتن و نقش پیرامتن‌ها و پیش‌متن‌ها و نقش تخیل و ذهنیت مؤلف یا مؤلفان می‌پردازد. همچنین این نقد بستری برای استفاده در نظام آموزش هنری محسوب می‌شود و از آن برای آموزش نقدهای دیگر نیز می‌توان استفاده نمود. اینکه فرایند آفرینش هنر با یک الهام ساده شکل می‌گیرد نزد محققان نقد تکوینی مورد قبول نیست و این افراد می‌دانند که یک اثر دارای مراحل و فرایند ساخت و خلق است و در اغلب موارد چندین بار مورد اصلاح، کاهش یا افزایش قرار می‌گیرد (نخجیری، ۱۳۹۴: ۱). شاید بتوان رمانتیسیم آلمانی را از حرکت‌های اولیه نقد تکوینی نامید. در این جریان، نویسندگان به عنوان شخصی برخوردار از استعداد خاص، تلقی می‌شود. توجه به نوشتار و پیدایش متن از مسائل مهم در انگلستان به شمار می‌رفت. گوستاورودلر در دانشگاه آکسفورد با تقسیم‌بندی نقد به نقد بیرونی و نقد درونی نظریه‌های اولیه نقد تکوینی را پایه‌ریزی کرد. پس از او، پی‌یر اودیو اولین منتقدی است که رابطه بین نویسنده و اثر هنری را به صورت جدی مورد مطالعه قرار داد. او در ۱۹۲۴ میلادی کتاب شرح حال اثر هنری را نوشت و در آن مقدمات بسیاری از اصول پژوهش‌های تکوینی مدرن را فراهم ساخت. بعد از او آثار متعددی در فرانسه تا قبل از شروع و آغاز نقد تکوینی منتشر شد و احتمالاً به خاطر همین موضوع فرانسه مهد ظهور شروع نقد تکوینی محسوب می‌شود (باغبان ماهر، ۱۳۸۷: ۱۱-۱۲).

نقد تکوینی شکل متدولوژیک فعلی‌اش را از تصحیح انتقاداتی که به شیوه‌های قبلی نقد از قبیل سنتی، نقد

مؤلف‌محور، نقد تاریخی و اجتماعی، نقد زندگی‌نامه‌ای یافته است. به عنوان مثال، بخشی از نقد تکوینی بر اساس الگوی روابط بینامتنی ژرارنت اخذ شده است. در حالی که خود او در مقام یک ساختارگرا از منتقدین نقد تکوینی بوده است. به این ترتیب، گرایش‌های نوین نقد تکوینی، روش کار خویش را از منتقدین تاریخ‌گرا و مؤلف‌محورش تا حدودی جدا نموده و در واقع، تلفیقی از دو نگرش تاریخت و ادبیت را برای بررسی مراحل شکل‌گیری متن اتخاذ می‌کند. نقد تکوینی از جمله جدیدترین شیوه‌های نقد هنری است که پایه‌های بسیاری در نقد سنتی دارد (همان: ۲). کارکرد اصلی نقد تکوینی نفوذ به عرصه‌های ناشناخته آثار است که از این طریق راه را برای سایر منتقدین هموار می‌کند. قبل از آغاز پیدایش نقد تکوینی، مسائل مربوط به پیشامتن و پیش‌طرح به طور مستقیم مورد مطالعه منتقدان واقع نمی‌شد، بلکه اغلب به صورت منابع و مدارک جنبی، توسط بعضی از محققین، مورد بررسی قرار می‌گرفتند. به عبارت دیگر، پیشامتن همواره موضوعی فرعی برای پژوهش درباره آثار محسوب می‌شد، اما نقد تکوینی دقیقاً همین نکات را برای تحقیق بیشتر انتخاب نمود و پیش‌طرح‌ها را به عنوان محور مطالعاتی خویش برگزید. به همین خاطر، دامنه مطالعاتی نقد تکوینی بیش از سایر نقدها محسوب می‌شود، چرا که این نقد از سویی به مطالعه مکانیسم‌های تفکر هنرمند در حین خلاقیت می‌پردازد و از سوی دیگر به روند خلق اثر و پیچیدگی‌های موجود در آن توجه دارد. نقد تکوینی اصولاً به رازهای درونی متن و به تبع آن خالق متن واقف می‌شود و به محدوده قبل از پیدایش متن توجه دارد و به بررسی جریانی می‌پردازد که به خلق متن یا اثر منجر می‌شود و از این طریق، پرده‌های اسرار ذهنی و فکری هنرمند را یک‌به‌یک از لایه‌های تحولات و تغییرات بالا می‌زند (همان: ۱۷). در مجموع، نقد تکوینی بررسی هنر خلاقه اثر است، در دوره‌ای که مؤلف نقش چندانی در آن ندارد و بیشتر بر متن تکیه می‌کند و هم به خلاقیت اثر هنری توجه دارد. نقد تکوینی جریان منجر به خلق اثر است و نه خود اثر. سختی نقد تکوینی از این قرار است که برعکس نقدهای دیگر، باید به فرایند پویا و در حال تغییر تولید اثر توجه شود. نقد تکوینی نقدی روشمند است، گرچه شیوه‌های این نقد در شاخه‌های گوناگون ادبی هنری دارای تفاوت‌هایی خواهد بود. این نقد از جدیدترین روش‌های علمی بهره

می‌گیرد؛ روش‌هایی که برخی از آن‌ها در باستان‌شناسی و جرم‌شناسی استفاده می‌شوند و منتقد تکوینی را به اطلاعاتی می‌رساند که درگذشته قابل‌دسترسی نبوده است. حضور این کشفیات جدید به این نقد جنبه علمی می‌دهد (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۱-۱۳).

پیشامتن: از اهداف مهم نقد تکوینی، پاسخ به این سؤال است که اثر هنری چگونه خلق می‌شود و فرایند شکل‌گیری و آفرینش آن چگونه است که با تقسیم سرگذشت و فرایند اثر هنری به سه مرحله بزرگ عبارت خواهند بود از: پیشامتن از شروع تا متن نهایی، متن نهایی و پسامتن (تحولات متن پس از متن نهایی). مهم‌ترین متن و عنصر مطالعاتی در نقد تکوینی پیشامتن است. پیشامتن از این جهت که هنوز به مرحله تولد و بروز نرسیده، متن جنینی است. این نوع از متن مرکز توجه و مطالعات منتقد تکوینی محسوب می‌شود. به همین دلیل، منتقد تکوینی همانند جنین‌شناس، چگونگی شکل‌گیری و گسترش پیشامتن را مورد مطالعه قرار می‌دهد. پیشامتن متنی پایان‌یافته نیست که مؤلف آن را در اختیار مخاطب هدف قرار دهد. جنس پیشامتن در بیشتر موارد والبتنه همیشه، همان جنس متن نهایی است، زیرا از مراحل اولیه آن حساب می‌شود. متن نهایی در فرایند تکامل پیشامتن به وجود می‌آید. همان‌گونه که متن نهایی جنبه‌ها بخش‌های گوناگونی دارد، هریک از این جنبه‌ها و بخش‌ها نیز ممکن است پیشامتن‌های خاص خود را داشته باشد. پیشامتن با توجه به مراحل آن، یعنی دوری و نزدیکی با متن نهایی، اقسام گوناگونی همچون (پیشامتن اولیه، پیشامتن پایه، پیشامتن نهایی و غیره) می‌تواند داشته باشد. پیشامتن‌ها با توجه به شاخه‌های هنری نیز اقسام گوناگونی دارند. پیشامتن مهم‌ترین عنصر برای معرفی مراحل تکوین یک اثر است. پیشامتن متنی باز محسوب می‌شود که البته این مسئله، نسبی است. پیشامتن باعث شناسایی بهتر متن می‌شود و می‌تواند اطلاعات ارزشمندی در مورد متن در اختیار منتقد قرار دهد. از کارکردهای دیگر پیشامتن می‌توان به شناخت فرایند تولید یک اثر، ذهنیت هنرمند آن و استفاده از آن برای آموزش یا بررسی اصالت و خصوصیات اثر اشاره داشت. در نتیجه، پیشامتن اطلاعات مناسبی را در مورد متن نهایی را در اختیار منتقدان قرار می‌دهد (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۳-۱۶).

متن: این بخش در نقد تکوینی با مفهوم امروزی‌اش، مفاهیم گسترده‌ای را در بردارد، متن به‌نوعی در جهان امروز دارای معانی جامعی است. واژه‌ای پوششی است تا همه مباحث مورد مطالعه، همچون متن، آثار کلامی، موسیقایی یا دیداری را شامل شود. به این ترتیب، متن می‌تواند نوشته‌شده منثور یا منظوم، صحبتی روزمره، نقاشی، عکاسی، طراحی، پویانمایی، نقش برجسته، مجسمه یا ساختمانی باشد. با این تعریف‌ها، متن همچون کلمه هنر از گسترده‌ترین واژه‌هایی است که در حیطه مطالعاتی وجود دارد و این جامعیت مفهوم، آن را مسبب به وجود آمدن حجم بسیاری از یافته‌ها در این زمینه می‌سازد (آهنگری‌شریزی، ۱۳۹۵: ۷۱). هر اثر دارای پیام برای مخاطب، متنی است که باید آن را تفسیر کرد. در کتاب *فلسفه تفسیر* در تعریف متن چنین آمده است که متن مجموعه‌ای از واقعیات به‌عنوان نشانه‌ها است که به‌وسیله مؤلف به انتقال معانی و مفاهیم خاص به یک شنونده، در یک سطح مشخص انتخاب و تنظیم می‌گردد. متن تنها آثار مکتوب نیست، بلکه هر سخن و اثر هنری مانند نقاشی، سینما و موسیقی را شامل می‌شود. هر اثر بابتی‌امی برای مخاطب در قلمرو متن جای می‌گیرد نیاز به تفسیر دارد. (زحمتکش، ۱۳۹۶: ۲۳). از میان متون و آثار گوناگونی که در جوامع بشری آفریده شده‌اند، متون ادبی از لحاظ گستردگی، تنوع و بار هنری و محتوایی همواره جزء پراهمیت و جدایی‌ناپذیر هر فرهنگی بوده‌اند و به طبع، به‌طور گسترده‌ای مورد توجه هنرهای تجسمی به‌ویژه تصویرسازی قرار گرفته است. هنرمند تصویرگر در تلاش برای انتقال پیام به شیوه تصویری (متن) است. برای هنرمندان ایرانی در ادوار مختلف آثار نفیس ادبی بهترین الهام‌بخش برای تصویرسازی‌هایشان بوده است.

بحث

نسخه ۱۲۶۱ ق

نسخه مورد بررسی دارای ۴۶۰۳ بیت و ۱۰ تصویرسازی به سبک دوره قاجار به شیوه آبرنگ و فاقد ذکر نام تصویرساز است. نوع تزئینات جلد شامل می‌شد قهوه‌ای سوخته، ضربی، دارای سرترنج لچکی و ترنج با نقش گل و مرغ، مجدول، با حاشیه ریشه‌ای در ابعاد ۱۳cm×۲۱ است. نوع و درجه خط نستعلیق شکسته و نستعلیق خوش است. نوع کاغذ

یا قسمتی از یکی از گوش‌ها دیده می‌شود. استفاده از تکنیک پرداز برای حجم‌نمایی چهره، عدم استفاده از رنگ سفید و بهره‌گیری از رنگ زرد اوراق نسخه برای روشنایی‌ها و پختگی رنگ‌ها در تصاویر مشهود است. تصویرگر با یک تم تکرارشونده تصاویر را در کتاب به تصویر کشیده که شامل ترکیب‌بندی و فضا سازی و رنگ می‌شود. رنگ‌های به‌کاررفته در تصاویر یک تم تکرارشونده و یک پالت رنگی مشخص هستند. رنگ قرمز که از خصوصیات مشخصه تصویرسازی دوره قاجار است در تصاویر دیده می‌شود. با توجه به ارتباطات و تأثیرات غرب در نقاشی دوره قاجار، داستان شیخ صنعان از نظر موضوعی جزو موضوعات جذاب برای تصویرگر این نسخه بوده که چهار تصویر را به این داستان اختصاص داده است. داستان‌های مرتبط با تصاویر دارای عناوین زیر هستند: ۱. در نعت سید المرسلین: توصیف شأن و منزلت پیامبر اسلام مبنای اکثر ابیات و بر پایه احادیث و روایتی در فضیلت حضرت محمد (ص) است؛ مانند حدیث شق القمر و معراج. ۲. فضیلت امیرالمؤمنین (علی) (ع): در این بخش عطار فضائل حضرت را بیان و رفتار او را با خلفای سه‌گانه شرح می‌دهد. ۳. در حکایت بلال: به مرارت‌های بلال و گویا مکالمه او با ابوبکر پرداخته شده است. ۴. در بیان نظیر آوردن هدهد جمله مرغان را: اجتماع مرغان و بیان لزوم داشتن پادشاهی برای آن‌ها. سخنان هدهد در توصیف سیمرغ و سخن او از راه رسیدن به او سختی‌های آن راه. ۵. حکایت شیخ صنعان و دختر ترسا. ۶. نوشیدن جام می از دست دختر ترسا. ۷. خوکبانی شیخ صنعان. ۸. بازگشت شیخ نزد دختر ترسا و اسلام آوردن دختر. ۹. دختر خسرو غلام: پادشاهی غلامی زیبا داشت و دخترش خواستار او شد، اما می‌دانست امری نادرست و محال است. این موضوع را به خدمتکاران خود گفت و خدمتکاران غلام را بی‌هوش و مست به پیش دختر آوردند. صبح غلام حیران از ماجرای شب قبل نمی‌دانست در خواب یا بیداری بوده است. ۱۰. در بیان قصه مرغان: سرانجام سی مرغ در پایان راه دریافتند که سزاوار به سیمرغ هستند.

تجزیه و تحلیل تصویرسازی‌ها

در این بخش با توجه به اشعار منطق‌الطیر به مثابه پیشامتن به بررسی تصویرسازی‌ها (متن نهایی) و میزان انطباق پرداخته می‌شود. در این بین هنجارهای حاکم

به‌کاررفته در نسخه فرنگی شکری آهارمهره و دارای ۳۵۲ صفحه ۱۷ سطر (اندازه سطور: ۱۳/۵×۷cm) است. آغاز: آفرین جان آفرین پاکرا، انجامه: تمت الكتاب بعون الملك الوهاب سنه ۱۲۶۱. عناوین اشعار و کمنداندازی و جدول میان مصاریع به سرخی و جدول دور سطور به سرخی و آبی است. بعضی افتادگی‌های اشعار در حاشیه نوشته و اندکی در حاشیه تصحیح شده است. بعضی از مصاریع در پایان نسخه نانویس است. تصویرساز ناشناس با توجه به ذائقه خود و اولویت‌بندی داستانی که می‌تواند به خاطر اهمیت موضوعات داستانی مطرح شده در کتاب و اهمیت موضوع‌ها در زمان خلق آن، به تصویرسازی پرداخته است. در صفحه ۷۷، نشانی شبیه به امضا آمده است که حروف آن شبیه حروف (چرا... داه Chi) است. در بررسی نقاشان چنین مورد یا مواردی با حروف مشابه مانند ش‌خ‌خ مشاهده نشد. لازم به ذکر است تصویرسازی‌ها به سبک هندی نیست و حروف انگلیسی هم به معنای این نیست که نقاش هندی باشد. تصاویر در قالب مستطیل در میان متن و در جدول‌کشی اشعار قرا گرفته‌اند. نسبتاً اندازه تصاویر باهم یکسان است. در متن اشعار عطار خصوصیات ظاهری و مکانی خاصی برای تصاویر بیان نشده است. تصاویر کتاب با توجه به دوره زمانی، دوره نخست قاجار، با ترکیب‌بندی‌هایی در اندرونی و بیرونی تصویر شده‌اند. در مورد خصوصیات صحنه‌پردازی در این نسخه می‌توان گفت در نقاشی‌های دوران قاجار می‌توان فراوان از ترکیب‌بندی‌های با عناصر عمودی و افقی در یک فضای بسته اندرونی سراغ گرفت که در این تصاویر هم فضای تصویری پنج تصویر در اندرونی است. استفاده از ترکیب‌بندی‌های قرینه برای ایجاد تصاویری آرام و متعادل در نسخه قابل‌رؤیت است. استفاده از پرده در پلان بالای تصاویر اندرونی برای القا عمق و استفاده از فرش هندسی منظم ساده و قاب‌هایی بر دیوار پس‌زمینه برای آوردن بعد سوم به تصویر است. پرسپکتیو به‌طور ناقص و در مواردی با اشتباهات در تصاویر اعمال شده است.

مشخصات ظاهری چهره‌نگاری از مکتب زند و قاجار تبعیت می‌کند؛ به‌عنوان مثال خصوصیات هم‌چون: ابروهای کم‌ان و چشمان کشیده و بعضاً خمار و اینکه اکثر چهره‌ها سه‌رخ تصویر شده‌اند و فارغ از پرسپکتیو صحیح می‌باشند. بینی با نسبت صحیح، اما نیم‌رخ، دهان کوچک متمایل به تمام‌رخ، گردن استوانه‌ای، گوش‌ها پنهان

مقام و شأن حضرت رسول اکرم، فارغ از ذکر ویژگی‌های جسمانی، آورده است. با توجه به متن، در ابیات پایانی نکته‌ای مورد توجه است، از این جهت که گویی مکالمه‌ای میان پیامبر (ص) و عطار در حال انجام می‌باشد که بن‌مایه تصویرسازی را ایجاد نموده است:

من ندارم در دو عالم جز تو کس
چاره کار من بیچاره کن
توبه کردم، عذر من از حق بخواه
حق هم نامی من داری نگاه
گرد من آب سیه حلقه شده
دست من گیری و باز آری به راه»

هنری به مثابه پیرامتن محسوب می‌شود که دربردارنده خصوصیات تصویری همچون رنگ، ترکیب‌بندی، صحنه‌پردازی و غیره است.

در نعت رسول اکرم (ص)

عطار در این بخش توصیفات بدیع و زیبایی در مورد

«بیکسان را کس تویی در هر نفس
یک نفس سوی من غمخوار کن
گرچه ضایع کرده‌ام عمر از گناه
از گنه رویم نگردانی سیاه
طفلی راه تو منم غرقه شده
چشم آن دارم کز این آب سیاه

(عطار، ۱۴۶۱: ۲۴-۲۵)

به صورت نامحسوس روی زمینه و تصویر کردن زمینه و فضای اندرونی به صورت ساده برای تأکید به بار معنوی و عرفانی تصویر، مشهود است.



تصویر ۱: در نعت رسول اکرم (ص) (عطار، ۱۴۶۱: ۱۷)

Image 1: In Praise of the Holy Prophet Muhammad (PBUH) (Attar, 1261 AH: 17)

Table 1: Comparative Analysis of the Praise of the Holy Prophet Muhammad (PBUH) (Source: Authors)

با توجه به پیشامتن، گویا شخص دوم تصویرسازی شده، در تصویر اول عطار است. به خاطر وجود هاله دور سر نمی‌تواند فردی عادی در تصویرسازی باشد. در متن ابیات، عطار خود را طفیل راه پیامبر (ص) خوانده است. تصویرساز نوجوانی تصویر کرده در مقابل پیامبر (ص) با احترام زانو زده است. از این جهت می‌تواند متن با تصویر هم‌خوانی داشته باشد. در نتیجه اگر شخص دوم (عطار) منظور تصویرگر باشد، متن با تصویر هماهنگی مطلوبی دارد. خصوصیات رنگ پردازی تصویر عبارت است از: رنگ پس زمینه تم خنثی وارد و رنگ‌های به کار رفته در پیش زمینه رنگ‌های گرم که شامل (فیگورهای انسانی) هستند. استفاده از رنگ قرمز در پس زمینه و زمینه به صورت پراکنده، خطگیری قوی دور شخصیت‌ها برای جداسازی از زمینه و برجسته‌سازی. در مورد خصوصیات صحنه‌پردازی باید گفت: از آنجایی که فضای خاصی در شعر برای تصویر گفته نشده، تصویرساز در چندین تصویر از جمله این تصویر یک صحنه اندرونی را انتخاب کرده است که در نقاشی این دوره رواج دارد. ترکیب‌بندی مثلثی برای گرداندن چشم به وسط تصویر برای مرکز توجه بودن پیامبر (ص)، برطرف کردن نقص ترکیب‌بندی مثلثی انسانی با مربعی قرمز در سمت راست در زمینه تصویر، آوردن (سایه) فیگور نوجوان

جدول ۱: بررسی تطبیقی در نعت رسول اکرم (ص) (مأخذ: نگارندگان)

جدول ۱: بررسی تطبیقی در نعت رسول اکرم (ص) (مأخذ: نگارندگان)				
متن	پیشامتن	اجزای تصویر		
•		نشسته، دست‌ها متمایل به حالت سخنوری	حالت فیزیکی	پیامبر (ص)
•		دارای رویند	حالت روحی	
		پوشیده	چهره‌نگاری	
		عمامه سبز، قبا، قهوه‌ای، هاله دور سر	پوشش	
•	•	نوجوان، مقداری به جلو خم شده به نشانه احترام	حالت فیزیکی	(عطار)
•	•	نگاه با احترام و دستان به حالت تواضع	حالت روحی	
•		صورت سه رخ، چشم‌ها به سمت بالا و نگاه تضرع و احترام، آرام، زیبا	چهره‌نگاری	
•		قبا، شال، عمامه سبز نشان قداست، هاله دور سر (از فاصله یا خطای دید متمایل به طلایی دیده می‌شود)	پوشش	
•		دیوار و پنجره، زیرانداز ساده	اجزا	
•		قهوه‌ای تیره و سبز آبی	رنگ	زمینه
•		تقسیم به دو پلان	ترکیب بندی	
رنگ بندی			ترکیب بندی	
رنگ‌های گرم، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز، سفید (رنگ زرد زمینه)، از جمله رنگ‌های مشخص در دوره قاجار رنگ قرمز هست.			به نحوی یک ترکیب مثلث پنهان در تصویر پرسپکتیو ناقص تراز دید در «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر پس زمینه از تراز روبرو	

در فضیلت امیرالمؤمنین علی (ع)

در ابیات اولیه عطار در مورد امیرالمؤمنین به مدح و بیان شأن و منزلت ایشان پرداخته است:

معنی مطلق علی الاطلاق اوست
عقل در بینش او کی شکیست
او به دم دست بریده کرد راست
کشت اندر کعبه آن صاحب قبول
زان ید بیضا برآوردی ز جیب
کی گرفتی ذوالفقار آنجا قرار
گه فروگفتی به چه اسرار خویش
در درون می گفت و محرم می نیافت
در دو عالم هست او شیر خدا^۱

«مقتدای دین به استحقاق اوست
چون علی از غیب های حق یکیست
از دم عیسی کسی کر زنده خواست
گشت اندر کعبه آن صاحب قبول
در ضمیرش بود مکنونات غیب
گرید بیضا نبودش آشکار
گاه در جوش آمدی از کار خویش
در همه آفاق همدم می نیافت
نیست کس همچون علی مرتضی

(عطار، ۱۲۶۱: ۲۷)

مطابق با روحیه معنوی و عرفانی موضوع است. چهره امام علی (ع) با خصوصیات تصویرسازی دوره قاجار نزدیک به چهره رجال سرشناس قاجاری در آثار نقاشان این دوره است. در این تصویرسازی، چهره حضرت علی (ع) فاقد روئند ترسیم شده است.



تصویر ۲: در فضیلت امیرالمؤمنین علی (ع) (عطار، ۱۲۶۱: ۲۷)

Image 2: On the Virtues of the Commander of the Faithful, Ali (AS)
(Attar, 1261 AH: 27)

عطار در بیتی به ید بیضا و شمشیر حضرت اشاره دارد و به تبع آن، تصویرساز، ذوالفقار را در دست حضرت علی (ع) به تصویر کشیده است، اما سخنی در مورد حسین (ع) در پیشامتن نیست، ولی تصویرگر آنان را تصویرسازی نموده و از این لحاظ همخوانی و پیوند میان پیشامتن و متن برقرار نیست. از منظر خصوصیات رنگ پردازی، در رنگ بندی چرخش رنگ قرمز در پس زمینه در پرده ها و در غلاف شمشیر و لباس امام حسین (ع) دیده می شود. رنگ های سرد در پس زمینه و گرم در جلوی تصویر دیده می شوند. رنگ سبز و قرمز لباس، هاله اطراف سر و روئند مشخصه دو فیگور دیگر در تصویر هستند امام حسین (ع) و امام حسن (ع). تصویر دارای پرسپکتیو مقامی است، چنانکه فیگور حضرت علی (ع) از حسین (ع) بزرگ تر کشیده شده است. از منظر خصوصیات صحنه پردازی، موقعیت مکانی و زمانی خاصی در پیشامتن ذکر نشده است. ترکیب بندی قرینه، تراز دید در «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر معماری پس زمینه از تراز روبرو هستند. در تصویرسازی امام حسن (ع) و امام حسین (ع) به مبنای سنی توجه شده و امام حسن (ع) را جلوتر از امام حسین (ع) ترسیم نموده و جلو عقب بودن فیگورها را تصویرساز با روی هم آمدن لباس امام حسن (ع) بر روی لباس امام حسین (ع) نشان داده است. دیوار و پس زمینه فاقد تزئین هندسی و ساده،

۱- برای مشاهده موارد مشابه از حضور حسنین (ع) و حضرت علی (ع) در نقاشی های رنگی دوره قاجار، رک: (لعلشاطر، ۱۳۹۴).

جدول ۲: بررسی تطبیقی در فضیلت امیرالمؤمنین علی (ع) (مأخذ: نگارندگان)

Table 2: Comparative Analysis of the Virtues of the Commander of the Faithful, Ali (AS) (Source: Authors)

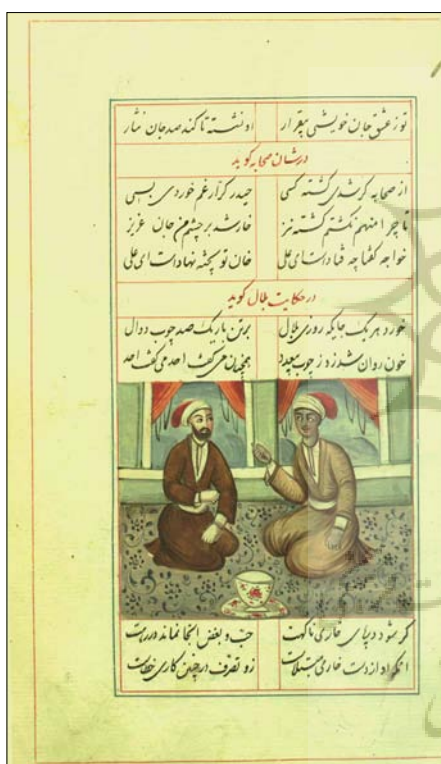
متن	پیشامتن	اجزای تصویر	
	•	نشسته، شمشیر به دست، دارای لبخند	حالت فیزیکی
•		جوان، نگاه مستقیم و مهربان	حالت روحی
	•	چهره حضرت بدون روپند و صورت ایشان تصویر شده است. چهره با نگاه روبرو، بینی سه رخ.	چهره نگاری
•		عمامه، قبا ی قهوه ای، هاله دور سر	پوشش
•		جوان، مقداری به جلو خم شده به نشانه احترام	حالت فیزیکی
•		دارای روپند	حالت روحی
•		دارای روپند	چهره نگاری
•		قبا ی سبز (امام حسن ع)، شال، عمامه سبز نشان قداست، سید، هاله دور سر)، قبا ی قرمز (امام حسین ع)، شال سفید، عمامه سبز)	پوشش
•		دیوار و پنجره، زیرافراز ساده	اجزا
•		قهوه ای، سبز آبی، قرمز	رنگ
•		دو پلان	ترکیب بندی
رنگ بندی		ترکیب بندی	
رنگ های گرم، غنی، قرمز، آبی، قهوه ای، سبز، سفید همان رنگ زرد زمینه، رنگ قرمز در تصویر منتشر هست.		قرینه پرسپکتیو ناقص، پرسپکتیو مقامی	

حکایت بلال

در پیشامتن خصوصیت فردی بلال ذکر نگردیده، به جز توصیف متنی شکنجه بلال که در ابیات اولیه آمده است:

«خورد در یک جایگه روزی بلال
خون روان شد زو ز چوب بی عدد
بر تن باریک صد چوب زوال
همچنان می گفت احد، می گفت احد»
(عطار، ۱۲۶۱: ۳۳)

درآمده، فرش درزمینه دارای تزیین گل و برگ ساده از دیگر ویژگی‌های این تصویر محسوب می‌شود.



تصویر ۳: در حکایت بلال (عطار، ۱۲۶۱: ۳۲)
Image 3: The Story of Bilal (Attar, 1261 AH: 32)

با توجه به آگاهی از برده بودن بلال، چهره سیاه او در تصویرسازی اش لحاظ شده است. در متن شعر هیچ‌گونه اشاره‌ای به فرد دوم نگردیده و بالباسی هم‌رنگ لباس و پوششی همچون حضرت علی (ع) و پیامبر (ص) تصویر شده است، ولی هاله دور سر ندارد و کلاه روی سرش، مشابه کلاه بلال است. وجود فرد دوم در تصویر باعث شده که تصویر با متن مطابقت کامل نداشته باشد. از آنجایی که عطار اشاره‌ای به شخص دوم، به عنوان فردی که با بلال سخن بگوید در شعر نکرده است، اما با شنیدن روایت بلال در داستان مولانا در مثنوی می‌توان این احتمال را مطرح نمود که تصویرگر ابوبکر را در تصویر آورده است. از منظر خصوصیات رنگ پردازی، رنگ‌بندی: آبی، خاکستری، رنگ‌های قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز و (رنگ سفید که در واقع همان رنگ زرد زمینه اوراق کتاب است) مشاهده می‌شود. خصوصیات صحنه‌پردازی عبارت است از: تقسیم پس‌زمینه به دو قسمت، ترکیب‌بندی قرینه تصویر، تراز دید: «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر پس‌زمینه، عناصر معماری از تراز روبرو هستند. پس‌زمینه تصویر با وجود پنجره و فرش یا زیرانداز به دو تصویر قبل شباهت دارد. منظره محو در قاب پنجره‌ها دیده می‌شود که در دو تصویر قبل نبوده است. شیء تزئینی بر روی زمینه: (فنجان و نعلبکی در زیر آن) با پرسپکتیو اشتباه به تصویر

۱- مولانا در دفتر ششم از مثنوی معنوی، به داستان بلال و سخن گفتن ابوبکر با او اشاره دارد.

جدول ۳: بررسی تطبیقی در حکایت بلال (مأخذ: نگارندگان)

Table 3: Comparative Analysis of the Story of Bilal (Source: Authors)

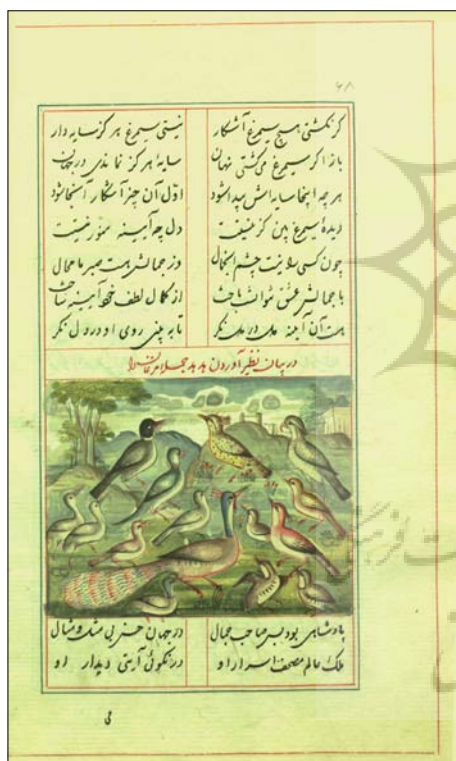
اجزای تصویر		پیشامتن	متن
بلال	حالت فیزیکی		• نشسته، حالت دست‌ها از بطن و حواس متوجه به فرد دوم (ابوبکر)، در حال تعریف ماجرا
	حالت روحی		• سیه چهره، بشاش، نگاه متوجه نفر دوم
	چهره‌نگاری		• زیبا
	پوشش		• قبا، کلاه
ابوبکر	حالت فیزیکی		• جوان
	حالت روحی		• متفکر
	چهره‌نگاری		• نگاه متوجه بلال، نگاه توأم با تأمل
	پوشش		• قبا، شال، کلاه مشابه بلال، رنگ قبا هم‌رنگ لباس پیامبر (ص) و حضرت علی (ع)
زمینه	اجزا		• زیرانداز با طرح گل، دیوار و پنجره و پرده‌های چین‌دار
	رنگ		• قهوه‌ای، آبی سبز، قرمز
	ترکیب‌بندی		• دو پلان
	ترکیب‌بندی		رنگ‌بندی
قرینه پرسپکتیو ناقص تراز دید در «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر پس‌زمینه (عناصر معماری) از تراز روبرو		رنگ‌های گرم، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز، رنگ سفید که همان رنگ زرد (رنگ اوراق) است. رنگ قرمز در تصویر منتشر.	

دربیان نظیر آوردن هدهد جمله مرغان را

پیشامتن این بخش، مدح و توصیف سیمرغ است که از زبان هدهد توصیف می‌شود:

«پادشاهی بود بیس صاحب جمال
ملک عالم مصحف اصرار او
در جهان حسن بی مثل و مثال
در نکویی آیتی دیدار او»
(عطار، ۱۲۶۱: ۶۸)

زمینه تصویر با چند سنگ و گل و بوته خیلی ساده تصویر گردیده و در آن نمای سه ساختمان و عنصر معماری دیده می‌شود. تصویر با چند تپه و چند درخت عمق نمایی گشته و دوری نزدیکی در پلان دوم و بالا القاشده است.



تصویر ۴: دربیان نظیر آوردن هدهد جمله مرغان را (عطار، ۱۲۶۱: ۶۸)

Image 4: On the Hoopoe Encouraging All the Birds (Attar, 1261 AH: 68)

در این بین، هیچ‌گونه توصیف ظاهری از سیمرغ در پیشامتن وجود ندارد و تصویر ساز صرفاً مجمع پرندگان را تصویر سازی نموده است؛ به تعداد ۱۵ پرنده که ۱۴ پرنده دیگر نگاهشان به سوی هدهد و متوجه سخنان او هستند. هدهد، طاووس، مرغابی، باز، طوطی، کبک، باز، گنجشک در تصویر قابل تشخیص هستند. از منظر خصوصیات رنگ پردازی، غلبه رنگ سرد و خاکستری فام در تصویر مشهود است و در دورگیری تعدادی از پرندگان از رنگ قرمز استفاده شده است. تم رنگی با صفحات قبل نسخه مطابقت دارد. در زمینه جلوی تصویر، رنگ سبز جاندارتری نسبت به سبز آبی سرد عقب استفاده شده است. خصوصیات صحنه پردازی عبارت‌اند از این که تصویر دارای پرسپکتیو مقامی است. هدهد با وجود اینکه دورتر از بقیه پرندگان جایگذاری شده، با اندازه کوچک‌تر تصویر نشده است. هدهد به واسطه رنگ زرد بیشتر از دیگر پرندگان متمایز شده است نحوه جایگیری هدهد در بالا و متمایل به وسط صفحه باعث شده در زاویه دید پرندگان دیگر قرار گیرد و همه نگاه‌ها به سمت او باشد. در تصویر پرندگان با جزئیات ساده نمایش داده شده‌اند. ترکیب بندی مرغان در یک دایره محاط می‌شود و پرندگان به صورت دسته‌هایی از خطوط مورب در آن سازمان‌دهی شده‌اند. موضوع مورد اهمیت تصویر پرندگان است و در تصویر فضای بیشتری به آن‌ها اختصاص یافته است.

جدول ۴: بررسی تطبیقی در بیان نظیر آوردن هدهد جمله مرغان را (مأخذ: نگارندگان) Table 4: Comparative Analysis of the Hoopoe Encouraging All the Birds (Source: Authors)				
متن	پیشامتن		اجزای تصویر	
•		ندارد	حالت فیزیکی	پرنندگان
•		ندارد	حالت روحی	
•		ساده	چهره‌نگاری	
•		ندارد	پوشش	
•		فضای بیرون، تپه، سه ساختمان و عنصر معماری، درخت	اجزا	زمینه
•		سبز آبی، سبز سرد	رنگ	
رنگ‌بندی		ترکیب‌بندی		
تم رنگ‌های سرد قالب، سبز آبی سرد، زرد، قرمز، سبز تیره‌تر، مشکی در زاغ		ترکیب‌بندی مرغان در یک دایره محاط و پرنندگان به صورت دسته‌ای مورب در آن هستند. پرسپکتیو مقامی، در این تصویر تصویرگر به پرسپکتیو خوبی دست یافته.		

حکایت شیخ صنعان و دختر ترسا

در ابیات آغازین داستان، اشاره به زهد و مقام شیخ صنعان است. او چهارصد مرید دارد. چند شب پیاپی خواب می‌بیند که در برابر بتی سجده کرده با مریدان خود برای یافتن پاسخ پرسشش، قصد رفتن به روم می‌کند. در روم با دختر ترسایی روبرو می‌شود و در همان نگاه اول عاشق او می‌شود. شیخ صنعان در منطق الطیر جزو پراهمیت‌ترین داستان‌هاست، چنانکه یک روایت کامل و طولانی با مضمون عارفانه-عاشقانه محسوب می‌شود. در این روایت عطار سعی دارد نقش پیر و من وجودی و درونی (نفس) را نشان دهد و ارتباط عشق عرفانی با سختی و بلا و صبر توأم با رضا را مورد توجه قرار می‌دهد:

«دختر ترسا چو برق برگرفت
چون نمود از زیر برق روی خویش
عشق دختر کرد غارت جان او
شیخ ایمان داد و ترسایی خرید
چون مریدانش چنان دیدند زار
سربه‌سر در کار او حیران شدند
عاشق آشفته، فرمان چون برد
(عطار، ۱۳۶۱: ۷۷)

بندیدند شیخ آتش درگرفت
بست صد زنا را از یک موی خویش
ریخت کفر از زلف بر ایمان او
عافیت بفروخت رسوایی خرید
جمله فهمیدند کافتادست کار
سرنگون گشتند و سرگردان شدند
درد درمان سوز درمان چون برد»

۱- عطار گویا اصل داستان را از داستان غزالی که پیش از او می‌زیسته (۷۰۶ ق)، اخذ کرده نموده؛ حکایتی در باب دهم از تحفه/الملوک غزالی (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۱۸۷-۱۸۸).



تصویر ۵: در بیان حکایت شیخ صنعان و رفتن به روم و به دختر ترسا عاشق شدن (عطار، ۱۲۶۱: ۷۷)

Image 5: On the Story of Sheikh San'an Traveling to Rome and Falling in Love with a Christian Maiden (Attar, 1261 AH: 77)

در آغاز، زیبایی و خوبی دختر ترسا توصیف گشته و در ادامه گویا دختر ترسا لحظه‌ای برق‌آسا از رویش برمی‌گیرد و شیخ با دیدنش عاشق او می‌شود. این تصویر با پیشامتن مطابقت دارد. تصویر در کنار ابیات برق‌کنار گذاردن دختر جاگذاری شده و صحنه دیداری که مسبب عاشق شدن شیخ می‌شود تصویر گشته است. در تصویر دختر برق‌کنار ندارد. در دیری قرار دارد که تناسبات دیرو دختر نسبت به هم صحیح نیستند و پرسپکتیو در نظر گرفته شده ناقص است؛ اما به راحتی نمی‌توان نظام تصویری این نقاش را زیر سؤال برد، نقاش تماماً چهره دختر را بزرگ‌تر تصویر کرده است و پرسپکتیو مقامی در نظر گرفته است، چنانکه او را هم‌اندازه با شیخ و مریدان کشیده است. تصویر ۴ و ۷ این نسخه به وضوح توانایی نقاش قاجاری را در کنترل تناسبات نشان می‌دهد. خصوصیات رنگ پردازی: رنگ‌های در نظر گرفته شده در تصویر سبز و زرد و قهوه‌ای و قرمز و سبز آبی است. سبز زمینه در جلوی تصویر گرم‌تر و در پس زمینه تصویر سبز آبی سردی است. از منظر خصوصیات صحنه پردازی، در ترکیب بندی قرینگی وجود دارد. دختر و ساختمان دیرو و شیخ و مریدان در طرف دیگر تصویر قرار دارند. شیخ از زیبایی دختر حیران و انگشت حیرت به صورت نزدیک کرده است. رنگ لباس دختر قرمز و نشان از موضوع عشق زمینی (عشق-هوس) در تصویر دارد.

جدول ۵: بررسی تطبیقی در بیان حکایت شیخ صنعان و رفتن به روم و به دختر ترسا عاشق شدن (مأخذ: نگارندگان)

Table 5: Comparative Analysis of the Story of Sheikh San'an Traveling to Rome and Falling in Love with a Christian Maiden (Source: Authors)

متن	پیشامتن	اجزای تصویر
	•	حالت فیزیکی
	•	حالت روحی
•		چهره نگاری
•		پوشش

•		جوان، پیر، میان سال	حالت فیزیکی	مریدان
•		متفکر، متأثر	حالت روحی	
•		نگاه‌ها متوجه دختر ترسا	چهره‌نگاری	
•		قبا، شال، کلاه، قباها قرمز، بنفش آبی، سبز و قهوه‌ای	پوشش	
	•	جوان، زیبا، چشمان خمار، ابرو قوسی پیوند، موی سیاه	حالت فیزیکی	دختر ترسا
•		متوجه شیخ و مریدان	حالت روحی	
•		نگاه متوجه شیخ و مریدان	چهره‌نگاری	
•		لباس قرمز رنگ به نشانه عشق زمینی	پوشش	
	•	فضای بیرون، دیر، تپه، درخت	اجزا	زمینه
•		سبز آبی، سبز	رنگ	
رنگ بندی		ترکیب بندی		
رنگ های گرم، غنی، قرمز، آبی، قهوه ای، سبز، رنگ قرمز و صورتی		قرینه پرسپکتیو مقامی		

در حکایت نوشیدن جامی از دست دختر ترسا

دختر ترسا پس از آگاه شدن از عشق شیخ صنعان و گفتگو با او دیدن آتش عشق او شروطی برای پذیرفتنش می‌گذارد از جمله آتش زدن قرآن، خوردن شراب، سجده بر بتان و دست کشیدن از دینش که شیخ خوردن شراب را قبول می‌کند. پیشامتن اشاره به فضای اتفاق افتادن این قسمت از روایت در دیر مغان دارد:

«شیخ را بردند تا دیر مغان آمدند آنجا مریدان در فغان
چون به یکجا شد شراب و عشق یار
عشق بامستی یکی شد صد هزار
چون حریف آب دندان دید شیخ
لعل او در حقه خندان دید شیخ
آتشی از شوق درجانش فتاد
سیل خونین سوی مژگانش فتاد
باده دیگر گرفت و نوش کرد
حلقه از زلف او در گوش کرد
قرب صد تصنیف در دل یاد داشت
حفظ قرآن را بسی استاد داشت
چون می از ساغر به ناف او رسید
معنی او رفت و لاف او رسید
هر چه یادش بود از یادش برفت
باده آمد عقل چون بادش برفت»
(عطار، ۸۵: ۱۲۶۱-۸۶)



تصویر در قسمتی از پیشامتن قرار دارد که گویای رفتن شیخ با دختر ترسا به دیر و شراب نوشیدن او را نشان می‌دهد. تصویر با متن مطابقت دارد. خصوصیات رنگ پردازی عبارت است از رنگ قالب تصویر قرمز، به نشان عشق زمینی. رنگ‌های قهوه‌ای، سبز، آبی، نیز در تصویر وجود دارند. خصوصیات صحنه پردازی حاکی از آن است که تزیینات در زمینه تصویر به نسبت تصاویر قبلی بیشتر است. لباس دختر ترسا نیز تزیینات و جواهرات و آویز دارد که نشانی از تمول دختر ترسا است. دیوار نیز در پس زمینه تزیین دارد. ترکیب بندی تصویر قرینه است. عقب و جلو بودن افراد با هم پوشانی پایین دامن و لباس نشان داده شده است. فیگور اصلی (شخصیت اصلی) دختر ترسا است که در این تصویر متمایل به راست ترسیم شده است. جوان خدمتکار سمت چپ در پوشش خود لباس فرنگی و کلاه خاص بر سر و همچنین دستمال گردن دارد.

تصویر ۶: در حکایت نوشیدن جامی از دست دختر ترسا (عطاری، ۱۲۶۱: ۸۵)

Image 6: The Story of Drinking a Cup from the Hand of the Christian Maiden (Attar, 1261 AH: 85)

جدول ۶: بررسی تطبیقی در حکایت نوشیدن جامی از دست دختر ترسا (مأخذ: نگارندگان)

Table 6: Comparative Analysis of the Story of Drinking a Cup from the Hand of the Christian Maiden (Source: Authors)

متن	پیشامتن	اجزای تصویر
•		حالت فیزیکی
•		حالت روحی
•		چهره نگاری
•		پوشش

خدمتکاران دختر پوشش	حالت فیزیکی	دختر و پسر جوان، ایستاده، دست به سینه	•
	حالت روحی	سرزنده و متبسم و نگاه هر دو به دختر ترسا	•
	چهره‌نگاری	نگاه‌ها متوجه دختر ترسا	•
	چهره‌نگاری	پسر: کلاه‌فرنگی شلوار قبا و شال گردن دختر: لباس و دامن	•
دختر ترسا	حالت فیزیکی	جوان، زیبا، با معیارهای چهره زن در دوره قاجار منطبق، چشمان خمار، ابرو قوسی پیوند، موی سیاه بلند	•
	حالت روحی	متبسم	•
	چهره‌نگاری	نگاه متوجه ظرف شراب	•
	پوشش	لباس بنفش و دامن قرمز شال کمر با تزیینات و گردنبند	•
	اجزا	زیرانداز با تزیین، دیوار با تزیین و پرده	•
	رنگ	قهوه‌ای، آبی سبز، قرمز	•
	ترکیب‌بندی	دو پلان	•
ترکیب‌بندی		رنگ‌بندی	
ترکیب قرینه پرسپکتیو ناقص		رنگ قالب تصویر قرمز است. سبز آبی قهوه‌ای بنفش و قرمز نیز مشاهده می‌شود.	

خوکبانی شیخ صنعان

در ادامه پس از زناار بستن شیخ صنعان در گفتگوی او دختر ترسا، بر سر ثروت و زور و سیم، دختر ترسا از وضعیت شیخ برهم می‌آید و دلش برای او می‌سوزد و شرط یک سال خوکبانی برای رسیدن به وصالش می‌گذارد:

«عاقبت چون شیخ آمد مرد راه
گفت کاس را کنون ای ناتمام
شیخ از فرمان جانان سر نتافت
رفت پیر کعبه و شیخ کبار
(عطار، ۱۳۶۱: ۸۹)

دل بسوخت آن ماه را از درد او
خوکبانی کن مرا سالی تمام
کانکه سر تابد زجانان، برنتافت
خوکبانی کرد سالی اختیار»



تصویر ۷: خوکبانی شیخ صنعان (عطار، ۱۳۶۱: ۸۹)

Image 7: Sheikh San'an Tending Swine (Attar, 1261 AH: 89)

در تصویر، شیخ به خوکبانی مشغول است و پیشامتن و متن باهم مطابقت دارد. رنگ‌های قالب تصویر آبی سرد است. پوشش لباسی شیخ تغییر یافته و بنفش و کوتاه و هم‌رنگ لباس دختر ترسا گشته که می‌تواند نشان این باشد که او هم‌رنگ و هم دین دختر ترسا شده است. رنگ‌های زرد، بنفش، سبز، آبی و سبز و قهوه‌ای در تصویر وجود دارند. از منظر خصوصیات صحنه‌پردازی، تصویرساز ناشناس این نسخه، خوک‌ها را از نوع گراز (خوک وحشی) کشیده است. تصویر قرینه و متعادل است. تم تصویری فضای باز و تصویر مشابه تصاویر قبل است. دورنمایی و عمق با ترسیم ساختمان در بالای تصویر القاشده است.

جدول ۷: بررسی تطبیقی خوکبانی شیخ صنعان (مأخذ: نگارندگان)
Table 7: Comparative Analysis of Sheikh San'an Tending Swine (Source: Authors)

اجزای تصویر		پیشامتن	متن
شیخ صنعان	حالت فیزیکی	پیر، ایستاده، آناتومی دست اشتباه کشیده شده، دست به سینه، در حال حرکت	•
	حالت روحی	متفکر و عاشق	•
	چهره‌نگاری	متبسم	•
	پوشش	کلاه، شال، قبا، بنفش و کوتاه	•
خوک‌ها و سگ	حالت فیزیکی	در حال دویدن	•
	حالت روحی	ندارند	•
	چهره‌نگاری	سگ در حال پارس	•
	اجزا	درخت، تپه، ساختمان	•
زمینه	رنگ	سبز آبی، سبز	•
ترکیب‌بندی		رنگ‌بندی	
تقارن نامتوازن، دارای دوری و نزدیکی و عمق پرسپکتیو تا حدودی صحیح		رنگ‌های سرد، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز آبی خاکستری سبز، مشکی در پیش‌زمینه	

بازگشت شیخ نزد دختر ترسا و اسلام آوردن دختر

دختر درخواست می‌کند که شیخ، اسلام را بر او عرضه دارد و پس از آن نیم جانش را هم به جانان می‌سپارد:

«چون نظر بر شیخ افکند آن نگار
گفت از تشویر تو جانم بسوخت
شیخ بر وی عرضه اسلام داد
چون شد آن بت روی از اهل عیان
گفت شیخا طاقت من گشت طاق
می‌روم زین خاک‌دان پر صداع
این بگفت آن ماه و دست از جان فشاند
گشت پنهان آفتابش زیر میغ
قطره‌ای بود او در این بحر مجاز
(عطار، ۱۳۶۱: ۹۷)

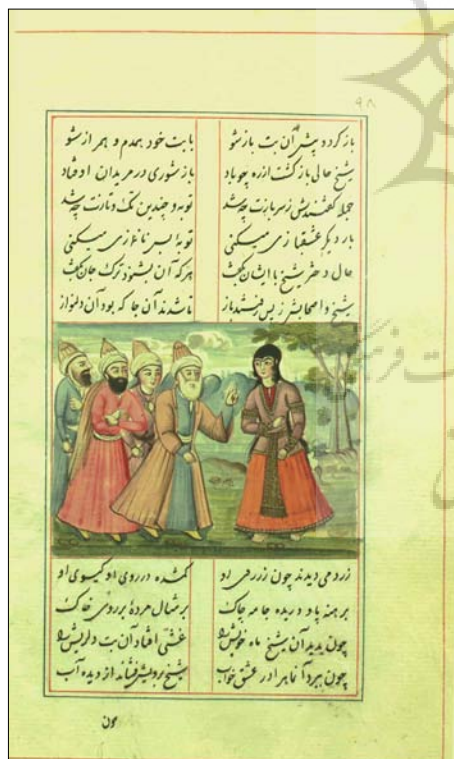
اشک می‌بارید چون ابر بهار
بیش از این دریند نتوانم بسوخت
غلغلی در جمله یاران اوفتاد
اشک یاران موج‌زن شد در میان
من ندارم هیچ طاقت در فراق
الوداع ای شیخ عالم الوداع
نیم جانی داشت بر جانان فشاند
جان شیرین زو جدا شد ای دریغ
سوی دریای حقیقت رفت باز»

در بخشی از پیشامتن به صورت پراکنده به وضعیت ظاهری دختر ترسا چنین اشاره شده است:

«زر دمیدند چون زر روی او
پابرنه‌پا و دریده جامه چاک
«چون بدید آن شیخ ماه خویش را
«چون برد آن ماه را در عشق خواب
«چون نظر افکند بر شیخ آن نگار
«دیده بر عهد و وفای او فکند
(همان: ۹۷-۹۸)

گمشده در روی او گیسوی او»
بر مثال مرده بر روی خاک»
غشی افتاد آن بت دلداری را»
شیخ برویش فشاند از دیده آب»
اشک می‌بارید چون ابر بهار»
خویش را بردست و پای او فکند»

از این که پس زمینه ساده و فضا باز است، بدون گل و گیاه. همچنین هم پوشانی گوشه لباس‌ها برای نشان دادن جلو عقب بودن افراد ایجاد شده است.



در پیشامتن دختر ترسا زرد روی، گیسوی در روی پریشان، پابرنه، دریده جامه، افتاده بر خاک به حالتی چون غش و خود را بر دست و پای شیخ افکنده توصیف شده و شیخ نیز گریان وصف گردیده است. تصویر ساز ناشناس کتاب دختر ترسا را ایستاده و پابرنه تصویر کرده و سایر خصوصیات مذکور در متن را استفاده نکرده است. شیخ را هم ایستاده و در حال صحبت تصویر سازی نموده است. از این جهت با متن تصویر تطابق کامل در جزئیات روحی شخصیت‌ها ندارد، اما در کلیت مطابق است. از منظر خصوصیات رنگ پردازی، شیخ دوباره پوشش قبلی خود را دارا است، با قبایی به رنگ قهوه‌ای روشن که نشان از توبه شیخ و بازگشت اوست. رنگ‌های به کار رفته در تصویر قرمز، صورتی، قهوه‌ای، سبز آبی، سبز، آبی که بار دیگر ما را متوجه این نکته می‌کند که طیف رنگی در تمام تصاویر یکدست است. تیرگی غلظت رنگی لباس دختر ترسا در یک سمت و مریدان و شیخ در طرف دیگر با هم برابری می‌کند. نقاش در این صحنه برای برقراری تعادل در ترکیب بندی وزن بصری و تعدد فیگور در سمت چپ، از جاگذاری درختان در سمت راست در پس زمینه دختر ترسا استفاده کرده است. خصوصیات صحنه پردازی عبارت‌اند

تصویر ۸: در حکایت بازگشت شیخ نزد دختر ترسا و اسلام آوردن او (عطار، ۱۲۶۱: ۹۸)

Image 8: On Sheikh San'an's Return to the Christian Maiden and Her Conversion to Islam (Attar, 1261 AH: 98)

Table 8: Comparative Analysis of Sheikh San'an's Return to the Christian Maiden and Her Conversion to Islam (Source: Authors)				
متن		پیشامتن	اجزای تصویر	
•	•	پیر، ایستاده، نگاه به سوی دختر در حال موعظه	حالت فیزیکی	شیخ صنعان
		بالبند	حالت روحی	
		خوشحال	چهره‌نگاری	
		کلاه، شال، قبای قهوه‌ای	پوشش	
•	•	ایستاده، دست به سینه، نگاه به سوی دختر	حالت فیزیکی	مردان شیخ
		متبسم متفکر	حالت روحی	
		نگاه‌ها متوجه دختر ترسا	چهره‌نگاری	
		کلاه شلوار قبا	پوشش	
•	•	جوان، زیبا، پوشش دارای تزیینات، پابره‌نه	حالت فیزیکی	دختر ترسا
		متبسم	حالت روحی	
		نگاه متوجه شیخ	چهره‌نگاری	
		لباس بنفش و دامن قرمز، شال کمر با تزیینات و بدون گردنبند	پوشش	
•	•	درخت، فضای بیرون، تپه	اجزا	زمینه
		سبز آبی، سبز	رنگ	
رنگ بندی			ترکیب بندی	
رنگ‌های سرد، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز آبی خاکستری سبز، سبز تیره در زمینه، صورتی			قرینه نامتوازن بر سپکتیو درست	

دختر خسرو غلام

مبنی بر پیشامتن، پادشاهی دختری زیبارو در قصر داشت:

یوسف و چاه زنخندان بررسی
هر سر مویش رگی با روح داشت
وانگه از ابروش در قوس آمده
در ره افکندی بسی هشیار را
هفده عذرا برده از ماه سپهر
دائماً روح القدوس مبهوت بود
تشنه مردی وز لبش جستی زکات
از پی خدمت غلامی همچو ماه
مهر و مه راهم محاق وهم زوال
مثل او در حسن سر غوغا نبود
خیره ماندندی در آن خورشید روی
دید روی آن غلام پادشاه
جان شیرینش به تلخی شور یافت»

«از نکویی بود آن رشک پری
طره او صد دل مجروح داشت
ماه رویش مثل فردوس آمده
نرگس مستش ز مزگان خار را
روی آن عذراوش خورشید چهر
درد و یاقوتش که جان را قوت بود
چون بخندیدی لبش آب حیات
آمدی القصه پیش پادشاه
چون غلامی، آنکه داد او از جمال
در بسیط عالمش همتا نبود
صد هزاران خلق رابازار و کوی
کرد روزی از قضا دختر نگاه
عقل رفت و عشق بروی زور یافت
(عطار، ۱۲۶۱: ۲۴۱-۲۴۲)

بیهوشی ریخت و او را از خود بی خود کرد. نیمه شب آن غلام
چون نیم مستی چشم گشاد و قصری دید چون فردوس
از کران تا کران همه تخت زرین و نقش و نگار، ده شمع
عنبرین برافروخته، عود را همچون هیزم می سوختند. غلام
چون بیدار شد می گفت: حالتی بود که نه نهان بود و نه
آشکارا، نه می توانم آنچه را که دیده ام بگویم و نه می توانم
خموش بمانم:

«پی نبردش هیچ کس در هیچ حال
گرچه او را دیده ام من بیش از این
در میان این و آن شوریده ام»

تا اینکه غلامی زیبارو برای خدمت به قصر آمد و دختر
عاشق او شد. آن دختر ده کنیزک خنیاگر و مطربه داشت
که در آواز استاد بودند. دختر راز عاشقی خود بر آنان گفت.
چون کنیزان این سخنان شنیدند گفتند: او را همین
امشب نهانی پیش تو می آوریم آن چنان که او خود نیز
ندانم چگونه و کجا آمده است. کنیزکی پیش غلام رفت و
به او گفت بیا باده خواری کنیم. کنیزک در جام غلام داری

«دیده ام صاحب جمالی کز کمال
چون نمی دانم چه گویم بیش از این
من خود او را دیده یا نادیده ام
(همان: ۲۴۶)

جام شراب به غلام را توسط دختر تصویرسازی کرده
است. غلام با چشم تر و حیران و در حال خاراندن سر
توصیف شده که در تصویر لحاظ نشده است. تم رنگی

در پیشامتن، توصیفی از فضای حاکم بر داستان وجود
دارد که اشاره به رقصندگان، تخت زرین و سوزاندن عود
دارد که در متن مشاهده نمی شود. تصویرگر لحظه دادن



مانند سایر تصاویر است، با این تفاوت که غلبه رنگ قرمز بر کل تصویر مشهود است که به خاطر موضوع عاشقانه و مجلس نوشیدن شراب (هوس) است. از منظر خصوصیات صحنه پردازی، تصویر قرینه، تراز دید در «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر پس زمینه از تراز روبرو تصویر شده است. فرش و دیوار دارای تزئین است. عقب و جلو بودن افراد با همپوشانی پایین لباس نشان داده شده است.

تصویر ۹: حکایت دختر خسرو غلام (عطار، ۱۲۶۱: ۲۴۴)

Image 9: The Story of the Daughter (Attar, 1261 AH: 244)

جدول ۹: بررسی تطبیقی حکایت دختر خسرو غلام (مأخذ: نگارندگان)				
Table 9: Comparative Analysis of the Story of the Daughter of Khosrow and the Servant (Source: Authors)				
متن	پیشامتن	اجزای تصویر		
	•	زیبا، نشسته، کمان ابرو، جوان، جام به دست	حالت فیزیکی	دختر خسرو
•		تبسم	حالت روحی	
•		خمار	چهره نگاری	
•		دامن، بالاتنه دارای تزئینات	پوشش	
	•	جوان، زیبا، متأثر و متوجه دختر، دست به جلو برای گرفتن جام	حالت فیزیکی	غلام
•		متبسم و متوجه دختر خسرو	حالت روحی	
•		نگاه متوجه دختر خسرو	چهره نگاری	
•		کلاه، قبای قرمز، شال کمر	پوشش	

•		جوان، زیبا، ایستاده، دست به سینه و آماده به خدمت، کوتاه و ظریف چته	حالت فیزیکی	ندیمگان
•		توجه به غلام و دختر خسرو	حالت روحی	
•		متبسم	چهره‌نگاری	
•		لباس بنفش و صورتی، دامن قرمز و سبز آبی	پوشش	
•		زیرانداز و دیوار و پنجره با تزیین جام شراب در وسط پایین صفحه	اجزا	زمینه
•		قهوه‌ای، سبز آبی، قرمز	رنگ	
رنگ‌بندی			ترکیب‌بندی	
سرد، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز آبی خاکستری سبز، سبز تیره در زمینه، صورتی			قرینه متوازن پرسپکتیو درست	

در بیان قصه مرغان

در پیشامتن، تنها سیمرغ، پس از سفری سخت به دنبال سیمرغ باقی ماندند:

«جان آن مرغان ز تشویر و حیا
چون شدند از کل کل پاک آن همه
باز از سر بنده نوجان شدند
خویش را دیدند سیمرغ تمام
شد فنای محض و تن شد توتیا
یافتند از نور حضرت جان همه
باز از نوع دگر حیران شدند
بود خود سی مرغ سیمرغ مدام»
(عطار، ۱۲۶۱: ۲۶۶)



تصویر ۱۰: در بیان قصه مرغان گوید (عطار، ۱۲۶۱: ۲۶۷)

Image 10: On the Narrative of the Birds (Attar, 1261 AH: 267)

تصویرسازِ ناشناسِ این نسخه هشت پرنده را ترسیم کرده، اما در متن به سی مرغ اشاره شده است. رهبر و راهبری در متن آمده که دیگر نیست در تصویر هم هدهد کشیده نشده است. تصویر با متن در کلیات مطابقت دارد، اما در جزئیات که مثلاً تعداد پرندگان باید سی مرغ تصویر می‌شد، مطابقت ندارد. تصویرساز همان صحنه قبلی مربوط به داستان مرغان را در زمینه با تغییراتی جزئی ترسیم نموده است. نگاه مرغان به سمت بالاست. رنگ‌بندی نیز همان رنگ‌بندی استفاده‌شده در دیگر تصاویر است. ترکیب‌بندی و کلیت تصویر شبیه تصویر در نظیر آوردن مرغان توسط هدهد است. در رسم پای پرندگان و زیر سینه و قسمت‌هایی از طاووس رنگ قرمز به کار رفته است. زمینه آبی سبز و سبز و تصویر از ترکیب‌بندی دایره برخوردار است.

Table 10: Comparative Analysis of the Narrative of the Birds (Source: Authors)

جدول ۱۰: بررسی تطبیقی در بیان قصه مرغان گوید (مأخذ: نگارندگان)

متن	پیشامتن	اجزای تصویر	
•		حالت فیزیکی	پرندگان
•		حالت روحی	
•		چهره‌نگاری	
•		اجزا	زمینه
•		رنگ	
رنگ‌بندی		ترکیب‌بندی	
تم رنگ‌های سرد قالب سبز آبی سرد، زرد، قرمز، سبز تیره‌تر، مشکی در زاغ		قرینه در بی‌قرینگی و پرندگان دایره‌وار، حلزونی، مارپیچ پرسپکتیو ناقص	

نتیجه‌گیری

در طی ادوار مختلف نسخه‌هایی با تصاویر اندک از منطق‌الطیر خلق شده است. در این پژوهش بررسی تصاویر نسخه خطی ۱۲۶۱ ق منطق‌الطیر عطار در دوره قاجار مدنظر قرار داشت و برای درک بازنمایی تصاویر این نسخه و بررسی میزان وفاداری تصویرگر به پیشامتن (اشعار)، نظریه نقد تکوینی اتخاذ شد. مبنی بر یافته‌ها تصویرسازی ناشناس این نسخه، از اصول تصویری زمان خود (دوره اول قاجار) آگاهی داشته و از نکات ویژگی‌های این دوره در تصویرسازی‌هایش استفاده نموده است. از سویی دیگر، در بررسی تصاویر این نسخه و متن اشعار مربوط به تصاویر می‌توان دریافت تصاویر داستان به‌طور کلی با متن اشعار مطابقت دارد، اما تصویرگر در شخصیت‌پردازی، تعداد شخصیت‌ها، فضا سازی و به تصویر کشیدن حالات روحی و جسمی شخصیت‌ها به‌طور کامل به متن پایبند نبوده است. از آن جمله به تصویر کشیدن شخصیت‌هایی همچون حسین (ع) و ابوبکر در سه داستان مربوط به حضرت محمد (ص)، امیرالمؤمنین علی (ع) و داستان بلال که در پیشامتن سخنی از آن‌ها نیست. در تصاویری هم خصوصیات روحی شخصیت‌ها را آن‌گونه که در پیشامتن شعر آمده بازتاب نداده است، از آن جمله خصوصیات روحی و فیزیکی که برای دختر ترسا و شیخ صنعان در (داستان اسلام آوردن دختر ترسا) در پیشامتن آمده و یا غلام در داستان دختر خسرو. در بررسی تصاویر از نظر خصوصیات رنگ پردازی می‌توان بیان داشت که تصویرساز تم رنگی یکسانی را برای تمام تصاویر استفاده کرده است. برای صحنه پردازی تصویرگر در انتخاب فضا مختار بوده، زیرا در اشعار فضا و مکان خاصی ذکر نشده است و بر طبق رسوم تصویرسازی دوره خود تصاویر را در اندرونی و بیرون به تصویر کشیده است. در بررسی مسائل فرهنگی حاکم بر دوره خلق این کتاب با توجه به روابط قابل توجه با کشورهای غربی تأثیر این جریان را در اختصاص دادن چهار تصویر به داستان شیخ صنعان که نشان از علاقه تصویرساز به این مطلب را دارد نظاره‌گریم. از جمله موضوعات مطرح در ایجاد تفاوت میان پیشامتن و متن می‌توان به نکات بصری زیر در نگاره‌ها با توجه به دوره خلق آثار اشاره نمود از جمله: ۱. رعایت تقارن در ترکیب‌بندی و قرینه‌سازی. ۲. تقسیم فضا سازی

به دو قسمت بالا و پائین و از نظر عمق به دو پلان جلو عقب. ۳. در تصاویر بیش از یک پیکره افراد با مقام و موقعیت پایین‌تر در پس‌زمینه قرار گرفته‌اند و اشخاص با رتبه بالاتر در پیش‌زمینه که نشان از جاه‌طلبی و قدرت خواهی در تصاویر پادشاهان این دوره دارد که در تصاویر این نسخه با توجه به ماهیت عرفانی روایت‌ها، اشخاص همچنان به همین شیوه تصویر شده‌اند و افراد با رتبه و شأن معنوی بالاتر در پیش‌زمینه جاگذاری شده‌اند. ۴. بر رسم معمول این دوره غالباً پیکره‌های به راست متمایل هستند که در این نسخه نیز پیکره اصلی در هر تصویر در سمت راست تصویر قرار دارد. ۵. در تصاویر نخستین که در اندرونی تصویرسازی شده‌اند، با وجود ترسیم قاب پنجره آسمان در پس‌زمینه ساده تصویر گردیده تا تأکید بیشتر بر شخصیت‌ها باشد و در مقابل آن پس‌زمینه ساده، پیش‌زمینه با جزییات تأکید بیشتری تصویرسازی شده است. ۶. نقاشان دوره نخست قاجار با توجه به معیارهای زیبایی‌شناسی معشوق ادبی به بازنمایی تصویرسازی‌های شاعرانه از چهره و اندام با نگاه انسان‌مدارانه پرداخته‌اند و بدین ترتیب پیوند خود را با ادبیات به‌گونه‌ای استحکام بخشیدند. تصویرگر ناشناس این نسخه نیز به این اصول زیباشناسی معشوق واقف بوده و آن‌ها را در تصویرگری‌هایش لحاظ نموده و از این حیث می‌توان گفت با ادبیات منطبق بوده است. ۷. استفاده از پرده و پنجره را در تصاویر برای القای عمق داریم. ۸. استفاده از ترکیب‌بندی‌های قرینه که معرف محیط و ذهنیتی آرام و متعادل هستند. ۹. القا بعد سوم با استفاده از فرش و قاب و منظره در پس‌زمینه. ۱۰. ریز کاری در پرداخت جزئیات. ۱۱. استفاده از کنتراست سردی و گرمی (پلان بالای تصاویر از رنگ‌های سرد و به عمق نمایی کمک نموده و در پیش‌زمینه از رنگ‌های گرم استفاده شده است). ۱۲. رنگ‌گزینی‌های محدود و تکرارشونده (حاکمی از این است که تصویرساز یک پالت رنگی برای تمام تصاویر استفاده نموده است). ۱۳. استفاده از درجات سرد رنگ آبی برای القا فضای با ابهام و خیال‌انگیزی. ۱۴. به‌کارگیری عنصر تزئین نقوش از گل و غنچه و بته‌جقه و دیگر نقوش تزئینی در سطح لباس و فرش، به‌صورت ساده و کم به دلیل مفاهیم عرفانی و معنوی.

منابع و مآخذ

- آهنگری شریزی، صدیقه. (۱۳۹۵). «تحلیل موردی داستان شیخ صنعان و دختر ترسا (منطق الطیر) و چگونگی بازنمود آن در نقاشی ایرانی». پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تهران.
- اشرف زاده، رضا. (۱۳۷۳). حکایت شیخ صنعان. تهران: اساطیر.
- باغبان ماهر، سجاد. (۱۳۸۷). «نقد تکوینی یکی از آثار نگارگری معاصر ایران». پایان نامه کارشناسی ارشد. تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.
- تراجی، مرضیه. (۱۳۸۸). «بررسی نگاره های منطق الطیر در مکتب هرات». پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تهران.
- حسینی، تکت. (۱۳۹۵). «توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق الطیر نسخه متروپولیتن». پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه هنر.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۲). «بررسی تصویر نماد سیمرغ (با تأکید بر شاهنامه فردوسی و منطق الطیر عطار)». مطالعات هنرهای تجسمی. (شماره ۲)، ۴-۱۴.
- زحمتکش، فاطمه. (۱۳۹۶). «بررسی رابطه متن و تصویر در نگاره های طوطی نامه». پایان نامه کارشناسی ارشد. مشهد: موسسه آموزش عالی فردوس.
- سیفی، معصومه. (۱۴۰۰). «سیر تحول سیمرغ در تصویرسازی ایران از آغاز دوره صفویه تا پایان دوره قاجاریه». کنفرانس بین المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن. گرجستان.
- فرشته فر، مهدیه. (۱۳۹۸). «مطالعه سیر زیباشناسانه پرندگان در منطق الطیر از دوره جلایریان تا دوره معاصر». پایان نامه کارشناسی ارشد. مشهد: موسسه آموزش عالی فردوس.
- کسایان، حجت. (۱۳۹۹). «مطالعه تطبیقی ساختار زیبایی و محتوای نگاره های نسخ خطی منطق الطیر کتابخانه ملی بریتانیا و کتابخانه ملی برلین». پایان نامه کارشناسی ارشد. اصفهان: موسسه آموزش عالی سپهر.
- لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۴). «بررسی تحلیلی تصاویر التزام حسین (ع) در محضر حضرت علی (ع) (با تکیه بر نقاشی های رنگی دوره قاجار)». صحیفه اهل بیت (ع). (شماره ۲)، ۴۸۷-۵۳۰.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۱). نقد تکوینی در هنر و ادبیات. تهران: علمی و فرهنگی.
- نجفی، زهرا. (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی تصویرسازی سیمرغ در هنر ایران از دوره ایلخانی تا اواخر دوره صفوی». پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تهران.
- نخجیری، هدی. (۱۳۹۴). «نقد تکوینی نقاشی معاصر ایرانی مورد مطالعاتی: اثر گلایه رضاینه ای». پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه پیام نور.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

