مقالهٔ پژوهشی
10.30508/fhja.2024.2013401.1169

واکاوی پیوند متن و تصویر در منطق‌الطیر عطار

(مطالعه موردی: نسخه خطی ۱۲۶۱ ه.ق)

سارا غفاریان صدر*[۱]
۱. دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران ghafariansadr.sara@yahoo.com
مصطفی لعل شاطری**[۲]
۲. استادیار، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۰۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۰۵
صفحه ۵۵-۲۶

فردوس هنر
شماره دوازدهم
بهـــــار ۱۴۰۲

چکیده

بیان مسئله: منطق‌الطیر اثر منظومِ عطار، دربردارنده محتوای فرازمینی و تجلی روحیات و گرایش‌های عرفانی است. در طی ادوار مختلف نسخه‌هایی از منطق‌الطیر تولیدشده 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 موردنقد و تحلیلِ پژوهشی قرار نگرفته است.

هدف پژوهش: بررسی ریشه‌های خلق تصاویر نسخه خطی ۱۲۶۱ ق منطق‌الطیر (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 منطق‌الطیر توجه داشته است؟ و دراین‌بین به‌صورت 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 موردمطالعه (۱۰ تصویر) پرداخته‌شده است.

نتیجه‌گیری: تصویرسازِ ناشناسِ 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 به‌طورکلی 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 دراین‌بین هنجارهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری و سبک شخصی هنرمند، مؤثر بوده است.

کلیدواژه‌ها: منطق‌الطیر، نقاشی دوره قاجار، نقد تکوینی، پیشامتن، متن

Article Research Original
10.30508/fhja.2024.2013401.1169

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-Tuyur* (*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-jeqeh*, 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 (منطق‌الطیر)، مصیبت‌نامه، تذکرةالاولیاء و دیوان غزلیات و قصاید. در این میان، منطق‌الطیر، معروف‌ترین اثر عطار و از شاهکارهای کم‌نظیر ادبیات عرفانی محسوب می‌شود، اما نسخه‌های مصور و تصاویر موجود از این کتاب بسیار اندک است. نسخه موردبررسی این پژوهش منطق‌الطیر، کتابت شده در ۱۲۶۱ه.ق دارای ۴۶۰۳ بیت به زبان فارسی و ۱۰ تصویر نقاشی در دوره قاجار است. تصاویر به‌قرار ذیل ترسیم‌شده 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. دربیان 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 درزمینهٔ بررسی ریشه‌های خلق تصویرسازی این نسخه صورت نگرفته است. ازاین‌رو، مسئله پژوهش حاضر، پاسخ به این پرسش است که تا چه میزان تصاویر مذکور، از اشعار تأثیر پذیرفته و تصویرسازِ 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 موردتوجه کدامین داستان‌ها بوده‌اند، سهل گردیده است. در پژوهش حاضر، بررسی پیشامتن‌اصلی (اشعار) از حیث تحلیل متن (تصویرسازی‌ها) به‌صورت تفصیلی و خصوصیات تصویری، رنگ پردازی، صحنه‌پردازی (ترکیب‌بندی) و شخصیت‌پردازی، مختصراً موردتوجه قرارگرفته است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد توأمان کمی-کیفی به بررسی کلیه تصویرسازی‌های نسخه ۱۲۶۱ ه.ق (۱۰ تصویر) می‌پردازد. ازاین‌رو، نخست به شرح مختصری از چارچوب نظری (نقد تکوینی) پرداخته و سپس جامعه آماری مذکور مورد تجزیه‌وتحلیل قرار خواهد گرفت.

پیشینه پژوهش

در دو دهه اخیر، پژوهش‌هایی درزمینه نسخ خطی مصورِ بسیار اندکِ صورت پذیرفته است ازجمله خزایی (۱۳۸۲) در مقالهٔ «بررسی تصویر نماد سیمرغ (با تأکید بر شاهنامه فردوسی و منطق‌الطیر عطار)»، تراجی (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ «بررسی نگاره‌های منطق‌الطیر در مکتب هرات»، نجفی (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ «بررسی تطبیقی تصویرسازی سیمرغ در هنر ایران از دوره ایلخانی تا اواخر دوره صفوی»، فرشته فر (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ «مطالعه سیر زیباشناسانه پرندگان در منطق‌الطیر از دوره جلایریان تا دوره معاصر»، آهنگری‌شیرزی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ «تحلیل موردی داستان شیخ صنعان و دختر ترسا (منطق‌الطیر عطار) و چگونگی بازنمود آن در نقاشی ایران»، حسینی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ «توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق‌الطیر نسخه متروپولیتن»، کساییان (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ «مطالعه تطبیقی ساختار زیبایی و محتوای نگاره‌های نسخ خطی منطق‌الطیر کتابخانهٔ ملی بریتانیا و کتابخانهٔ ملی برلین»، سیفی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «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. ازاین‌رو، پژوهش حاضر ضروری می‌نماید.

مبانی نظری

نقد تکوینی

نقد تکوینی به‌عنوان سرچشمه و فرایند زایش یک اثر را می‌توان جنین‌شناسی اثر نامید. منتقد تکوینی تلاش می‌کند تا انواع متن‌هایی که به‌نوعی به متن نهایی و آفرینش اثر مربوط می‌شود را برای مطالعه، جمع‌آوری کند. بامطالعه 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 موردقبول 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،۱:۱۳۹۴). شاید بتوان رمانتیسم آلمانی را از حرکت‌های اولیه نقد تکوینی نامید. در این جریان، نویسنده به‌عنوان 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 به‌نقد بیرونی و نقد درونی نظریه‌های اولیه نقد تکوینی را پایه‌ریزی کرد. پس از او، پی‌یر اودیا اولین منتقدی است که رابطه بین نویسنده و اثر هنری را به‌صورت جدی موردمطالعه قرارداد. او در ۱۹۲۴ میلادی کتاب شرح‌حال 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. به‌عنوان‌مثال، بخشی از نقد تکوینی بر اساس الگوی روابط بینامتنی ژرارژنت اخذشده است. درحالی‌که خود او در مقام یک ساختارگرا از منتقدین نقد تکوینی بوده است. به‌این‌ترتیب، گرایش‌های نوین نقد تکوینی، روش کار خویش را از منتقدین تاریخ گرا و مؤلف‌محورش تا حدودی جدا نموده و درواقع، تلفیقی از دو نگرش تاریخیت و ادبیت را برای بررسی مراحل شکل‌گیری متن اتخاذ می‌کند. نقد تکوینی ازجمله 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 به‌طور مستقیم موردمطالعه منتقدان واقع نمی‌شد، بلکه اغلب به‌صورت منابع و مدارک جنبی، توسط بعضی از محققین، موردبررسی قرار می‌گرفتند. به‌عبارت‌دیگر، 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 به‌عنوان محور مطالعاتی خویش برگزید. به همین خاطر، دامنه مطالعاتی نقد تکوینی بیش از سایر نقدها محسوب می‌شود، چراکه 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 به‌تبع 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 لابه‌لای تحولات و تغییرات بالا میزند (همان: ۱۷). درمجموع، نقد تکوینی بررسی هنر خلاقه اثر است، در دوره‌ای که مؤلف نقش چندانی در آن ندارد و بیشتر بر متن تکیه می‌کند وهم به خلاقیت اثر هنری توجه دارد. نقد تکوینی جریان منجر به خلق اثر است و نه خود اثر. سختی نقد تکوینی ازاین‌قرار است که برعکس نقدهای دیگر، باید به فرایند پویا و در حال تغیر 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 ازاین‌جهت 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، چگونگیِ شکل‌گیری و گسترش پیشامتن را موردمطالعه قرار می‌دهد. پیشامتن متنی پایان‌یافته نیست که مؤلف آن را در اختیار مخاطب هدف قرار دهد. جنس پیشامتن در بیشتر موارد و البته نه 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. درنتیجه، پیشامتن اطلاعات مناسبی را در مورد متن نهایی را در اختیار منتقدان قرارمی‌دهد (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 موردمطالعه، همچون متن، آثار کلامی، موسیقایی یا دیداری را شامل شود. به‌این‌ترتیب، متن می‌تواند نوشته 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 بابی‌امی برای مخاطب در قلمرو متن جای می‌گیرد نیاز به تفسیر دارد. (زحمتکش،۱۳۹۶: ۲۳). از میان متون و آثار گوناگونی که در جوامع بشری آفریده‌شده‌اند، متون ادبی ازلحاظ گستردگی، تنوع و بار هنری و محتوایی همواره جزء پراهمیت و جدایی‌ناپذیر هر فرهنگی بوده‌اند و به طبع، به‌طور گسترده‌ای موردتوجه هنرهای تجسمی به‌ویژه تصویرسازی قرارگرفته 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 موردبررسی دارای ۴۶۳ 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 سر ترنج لچکی و ترنج با نقش گل و مرغ، مجدول، با حاشیه ریسه‌ای در ابعاد ۲۱×۱۳cm است. نوع و درجه خط نستعلیق شکسته و نستعلیق خوش است. نوع کاغذ

به‌کاررفته در نسخه فرنگی شکری آهارمهره و دارای ۳۵۲ صفحهٔ ۱۷ سطری (اندازه سطور: ۱۳/۵×۷cm/۵) است. آغاز: آفرین جان‌آفرین پاکرا، انجامه: تمت الکتاب بعون الملک الوهاب سنه ۱۲۶۱. عناوین اشعار و کمنداندازی و جدول میان مصاریع به سرخی وجدول دور سطور به سرخی و آبی است. بعضی افتادگی‌های اشعار در حاشیه نوشته و اندکی در حاشیه تصحیح‌شده است. بعضی از مصاریع در پایان نسخه نانویس است. تصویرسازِ ناشناس با توجه به ذائقه خود و اولویت‌بندی داستانی که می‌تواند به خاطر اهمیت موضوعات داستانی مطرح‌شده 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 ش‌خ 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 بیان‌نشده است. تصاویر کتاب با توجه به دورهٔ 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 پرده‌در پلان بالای تصاویر اندرونی برای القا عمق و استفاده از فرش هندسی منظم ساده و قاب‌هایی بر دیوارِ پس‌زمینه برای آوردن بعد سوم به تصویر است. پرسپکتیو به‌طور ناقص و در مواردی با اشتباهات در تصاویر اعمال‌شده است.

مشخصات ظاهری چهره‌نگاری از مکتب زند و قاجار تبعیت می‌کند؛ به‌عنوان‌مثال خصوصیاتی همچون: ابروهای کمانی و چشمان کشیده و بعضاً خمار و اینکه اکثر چهره‌ها سه رخ تصویر شده‌اند و فارغ از پرسپکتیو صحیح می‌باشند. بینی با نسبت صحیح، اما نیم‌رخ، دهان کوچک متمایل به تمام‌رخ، گردن استوانه‌ای، گوش‌ها پنهان 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 فضاسازی 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 ازنظر 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 شق‌القمر 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 پرداخته‌شده است. ۴. در بیان نظیر آوردن هدهد جمله مرغان را: اجتماع مرغان وبیان 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 به‌پیش دختر آوردند. صبح غلام حیران از ماجرای شب قبل نمی‌دانست در خواب یا بیداری بوده است.۱۰. دربیان قصه مرغان: سرانجام سی مرغ در پایان راه دریافتند که سزاوار به سیمرغ هستند.

تجزیه‌وتحلیل تصویرسازی‌ها

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

هنـری به‌مثابـه پیرامتـن محسـوب می‌شـود کـه دربردارنـده خصوصیـات تصویـری همچـون رنـگ، ترکیب‌بنـدی، صحنه‌پـردازی و غیـره اسـت.

در نعت رسول اکرم (ص)

عطـار در ایـن بخـش توصیفـات بدیـع و زیبایـی در مـورد مقـام و شـأن حضـرت رسـول اکـرم، فـارغ از ذکـر ویژگی‌هـای جسـمانی، آورده اسـت. بـا توجـه بـه متـن، در ابیـات پایانـی نکتـه‌ای موردتوجـه اسـت، ازاین‌جهـت کـه گویـی مکالمـه‌ای میـان پیامبـر (ص) و عطـار در حـال انجـام می‌باشـد کـه بن‌مایه تصویرسـازی را ایجـاد نمـوده اسـت:

«بیکسـان راکس تویی در هر نفس
من ندارم در دوعالم جز توکس

یک‌نفـس سـوی مـن غمخـوار کـن
چـارهٔ کارِ مـنِ بیچـاره کـن

گرچـه ضایـع کـرده‌ام عمـر از گنـاه
توبه کردم، عذرِ من از حق بخواه

از گُنَه رویـم نگردانـی سـیاه
حـقّ هـم نامـیّ مـن داری نـگاه

طفـلِ راهِ تـو منـم غرقـه شـده
گـرد مـن آب سـیه حلقـه شـده

چشـم آن دارم کـز ایـن آب‌سـیاه
دسـت من گیری و بازآری به راه»

(عطار،۱۲۶۱: ۲۴-۲۵)

بـا توجـه بـه پیشـامتن، گویـا شـخص دوم تصویرسـازی شـده، در تصویـر اول عطـار اسـت. بـه خاطـر وجـود هالـه دور سـر نمی‌توانـد فـردی عـادی در تصویرسـازی باشـد. در متـن ابیـات، عطـار خـود را طفیـل راه پیامبـر (ص) خوانـده اسـت. تصویرسـاز نوجوانـی تصویـر کـرده در مقابـل پیامبـر (ص) بـا احتـرام زانـوزده اسـت. ازایـن‌جهـت می‌توانـد متـن بـا تصویـر هم‌خوانـی داشـته باشـد. درنتیجـه اگـر شـخص دوم (عطـار) منظـور تصویرگـر باشـد، متـن بـا تصویـر هماهنگـی مطلوبـی دارد. خصوصیـات رنـگ پـردازی تصویـر عبـارت اسـت از: رنـگ پس‌زمینـه تـم خنثـی وارد و رنگ‌هـای به‌کاررفتـه در پیش‌زمینـه رنگ‌هـای گـرم کـه شـامل (فیگورهـای انسـانی) هسـتند. اسـتفاده از رنـگ قرمـز در پس‌زمینـه و زمینـه به‌صـورت پراکنـده، خط‌گیـری قـوی دور شـخصیت‌ها بـرای جداسـازی از زمینـه و برجسته‌سـازی. در مـورد خصوصیـات صحنه‌پـردازی بایـد گفـت: ازآنجایی‌کـه فضـای خاصـی در شـعر بـرای تصویـر گفتـه نشـده، تصویرسـاز در چندیـن تصویـر ازجملـه ایـن تصویـر یـک صحنـه اندرونـی را انتخـاب کـرده اسـت کـه در نقاشـی ایـن دوره رواج دارد. ترکیب‌بنـدی مثلثـی بـرای گردانـدن چشـم بـه وسـط تصویـر بـرای مرکـز توجـه بـودن پیامبـر (ص)، برطـرف کـردن نقـص ترکیب‌بنـدی مثلثـی انسـانی بـا مربعـی قرمـز در سـمت راسـت درزمینـهٔ تصویـر، آوردن (سـایه) فیگـور نوجـوان به‌صـورت نامحسـوس روی زمینـه و تصویـر کـردن زمینـه و فضـای اندرونـی به‌صـورت سـاده بـرای تأکیـد بـه بـار معنـوی و عرفانـی تصویـر، مشـهود اسـت.

تصویر۱: در نعت رسول اکرم (ص) (عطار،۱۲۶۱: 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)

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

اجزای تصویر			پیشامتن	متن
پیامبر (ص)	حالت فیزیکی	نشسته، دست‌ها متمایل به حالت سخنوری		•
	حالت روحی	دارای روبند		•
	چهره‌نگاری	پوشیده		
	پوشش	عمامه سبز، قبای قهوه‌ای، هاله دور سر		
(عطار)	حالت فیزیکی	نوجوان، مقداری به جلو خم‌شده به نشانه احترام	•	•
	حالت روحی	نگاه با احترام و دستان به حالت تواضع	•	•
	چهره‌نگاری	صورت سه‌رخ، چشم‌ها به سمت بالا و نگاه تضرع و احترام، آرام، زیبا		•
	پوشش	قبا، شال، عمامه سبز نشان قداست، هاله دور سر (از فاصله با خطای دید متمایل به طلایی دیده می‌شود)		•
	اجزا	دیوار و پنجره، زیرانداز ساده		•
زمینه	رنگ	قهوه‌ای تیره و سبز آبی		•
	ترکیب‌بندی	تقسیم به دو پلان		•

ترکیب‌بندی	رنگ‌بندی
به نحوی یک ترکیب مثلث پنهان در تصویر پرسپکتیو ناقص تراز دید در «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر پس‌زمینه از تراز روبرو	رنگ‌های گرم، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز، سفید (رنگ زرد زمینه)، ازجمله رنگ‌های مشخص در دوره قاجار رنگ قرمز هست.

در فضیلت امیرالمؤمنین علی (ع)

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

«مقتدای دین به استحقاق اوست / معنی مطلق علی الاطلاق اوست
چون علی از غیب‌های حق یکی‌ست / عقل در بینش او کی شکی‌ست
از دم عیسی کسی کر زنده خواست / او به دم دست‌بریده کرد راست
گشت اندر کعبه آن صاحب قبول / کشت اندر کعبه آن صاحب قبول
در ضمیرش بود مکنونات غیب / زان ید بیضا برآوردی زِ جیب
گرید بیضا نبودش آشکار / کی گرفتی ذوالفقار آنجا قرار
گاه در جوش آمدی از کار خویش / گه فرو گفتی به چه اسرار خویش
در همه آفاق همدم می نیافت / در درون می‌گفت و محرم می نیافت
نیست کس همچون علی مرتضی / در دو عالم هست او شیر خدا»

(عطار،۱۲۶۱: ۲۷)

عطار در بیتی به ید بیضا و شمشیر حضرت اشاره دارد و به‌تبع 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 رنگ‌بندی چرخش رنگ قرمز در پس‌زمینه در پرده‌ها و در غلاف شمشیر و لباس امام حسین (ع) دیده می‌شود. رنگ‌های سرد در پس‌زمینه و گرم در جلوی تصویر دیده می‌شوند. رنگ سبز و قرمز لباس، هاله اطراف سر و روبند 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) بزرگ‌تر کشیده شده است[1]. از منظر خصوصیات صحنه‌پردازی، موقعیت مکانی و زمانی خاصی در پیشامتن ذکر نشده است. ترکیب‌بندی قرینه، تراز دید در «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر معماری پس‌زمینه 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 روی‌هم آمدن لباس امام حسن (ع) بر روی لباس امام حسین (ع) نشان داده است. دیوار و پس‌زمینه فاقد تزیین هندسی و ساده، 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 روبند 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)

۱- برای مشاهده موارد مشابه از حضور حسنین (ع) وحضرت علی (ع) در نقاشی‌های رنگی دورهٔ قاجار، ر.ک: (لعلشاطری، 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)

اجزای تصویر			پیشامتن	متن
امام علی (ع)	حالت فیزیکی	نشسته، شمشیر به دست، دارای لبخند	•	
	حالت روحی	جوان، نگاه مستقیم و مهربان		•
	چهره‌نگاری	چهره حضرت بدون روبند و صورت ایشان تصویر شده است. چهره با نگاه روبرو، بینی سه رخ.	•	
	پوشش	عمامه، قبای قهوه‌ای، هاله دور سر		•
حسین (ع)	حالت فیزیکی	جوان، مقداری به جلو خم‌شده به نشانه احترام		•
	حالت روحی	دارای روبند		•
	چهره‌نگاری	دارای روبند		•
	پوشش	قبای سبز (امام حسن (ع)، شال، عمامه سبز نشان قداست، سید، هاله دور سر)، قبای قرمز (امام حسین (ع)، شال سفید، عمامه سبز)		•
	اجزا	دیوار و پنجره، زیرانداز ساده		•
زمینه	رنگ	قهوه‌ای، سبز آبی، قرمز		•
	ترکیب‌بندی	دو پلان		•

ترکیب‌بندی	رنگ‌بندی
قرینه پرسپکتیو ناقص، پرسپکتیو مقامی	رنگ‌های گرم، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز، سفید همان رنگ زرد زمینه. رنگ قرمز در تصویر منتشر هست.

حکایت بلال

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

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

با توجه به آگاهی از برده بودن بلال، چهرهٔ سیاه او در تصویرسازی‌اش 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. ازآنجایی‌که عطار اشاره‌ای به شخص دوم، به‌عنوان 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[1]. از منظر خصوصیات رنگ پردازی، رنگ‌بندی: آبی، خاکستری، رنگ‌های قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز و (رنگ سفید که: درواقع 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 باوجود 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. شئ تزئینی بر روی زمینه: (فنجان و نعلبکی در زیر آن) با پرسپکتیو اشتباه به تصویر درآمده، فرش درزمینهٔ 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)

۱- مولانا در دفتر ششم از مثنوی معنوی، به داستان بلال وسخن 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 ارتباط 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 (عناصرمعماری) 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 بس صاحب‌جمال — در جهان حسن بی‌مثل و مثال
ملک عالم مصحف اصرار او — در نکویی آیتی دیدار او»
(عطار،۱۲۶۱: ۶۸)

دراین‌بین، هیچ‌گونه توصیف ظاهری از سیمرغ در پیشامتن وجود ندارد و تصویرساز صرفاً مجمع پرندگان را تصویرسازی نموده است؛ به تعداد ۱۵ پرنده که ۱۴ پرنده دیگر نگاهشان به‌سوی هدهد و متوجه سخنان او هستند. هدهد، طاووس، مرغابی، باز، طوطی، کبک، باز، گنجشک در تصویر قابل‌تشخیص هستند. از منظر خصوصیات رنگ پردازی، غلبه رنگ سرد و خاکستری فام در تصویر مشهود است و دردورگیری تعدادی از پرندگان از رنگ قرمز استفاده‌شده است. تم رنگی با صفحات قبل نسخه مطابقت دارد. در زمینهٔ جلوی تصویر، رنگ سبز جاندارتری نسبت به سبز آبی سرد عقب استفاده شده است. خصوصیات صحنه‌پردازی عبارت‌اند از این‌که تصویر دارای پرسپکتیو مقامی است. هدهد باوجوداینکه دورتر از بقیه پرندگان جایگذاری شده، با اندازه کوچک‌تر تصویر نشده است. هدهد به‌واسطه 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 اوباشت. در تصویر پرندگان با جزئیات ساده نمایش داده‌شده‌اند. ترکیب‌بندی مرغان در یک دایره محاط می‌شود و پرندگان به‌صورت دسته‌هایی از خطوط مورب در آن سازمان‌دهی شده‌اند. موضوع مورد اهمیت تصویر پرندگان است و در تصویر فضای بیشتری به آن‌ها اختصاص‌یافته است.

زمینه تصویر با چند سنگ و گل‌وبوته 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)

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)

اجزای تصویر			پیشامتن	متن
پرندگان	حالت فیزیکی	ندارد		•
	حالت روحی	ندارد		•
	چهره‌نگاری	ساده		•
	پوشش	ندارد		•
زمینه	اجزا	فضای بیرون، تپه، سه ساختمان وعنصرمعماری، درخت		•
	رنگ	سبز آبی، سبز سرد		•

ترکیب‌بندی	رنگ‌بندی
ترکیب‌بندی مرغان دریک دایره محاط و پرندگان به‌صورت دسته‌ای مورب در آن هستند. پرسپکتیو مقامی، در این تصویر تصویرگر به پرسپکتیو خوبی دست‌یافته.	تم رنگ‌های سرد قالب، سبز آبی سرد، زرد، قرمز، سبز تیره‌تر، مشکی در زاغ

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 منطق‌الطیر 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 موردتوجه قرارمی‌دهد[1]:

«دختر ترسا چو برقع برگرفت — بندبند شیخ آتش درگرفت
چون نمود از زیر برقع روی خویش — بست صد زنار از یک موی خویش
عشق دختر کرد غارت جان او — ریخت کفراز زلف برایمان او
شیخ ایمان داد و ترسایی خرید — عافیت بفروخت رسوایی خرید
چون مریدانش چنان دیدند زار — جمله فهمیدند کافتادست کار
سربه‌سر در کار او حیران شدند — سرنگون گشتند و سرگردان شدند
عاشق آشفته، فرمان چون برد — درد درمان سوز درمان چون برد»
(عطار،۱۲۶۱: ۷۷)

۱- عطار گویا اصل داستان را از داستان غزالی که پیش از او می‌زیسته (۷۰۶ ق)، اخذ کرده نموده؛ حکایتی در باب دهم از *تحفه‌الملوک* غزالی (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۱۸۷-۱۷).

در آغاز، زیبایی و خوبی دختر ترسا توصیف گشته و در ادامه گویا دختر ترسا لحظه‌ای برقع از رویش برمی‌گیرد و شیخ با دیدنش عاشق او می‌شود. این تصویر با پیشامتن مطابقت دارد. تصویر در کنار ابیات برقع کنار گذاردن دختر جاگذاری شده و صحنهٔ دیداری که مسبب عاشق شدن شیخ می‌شود تصویر گشته است. در تصویر دختر برقع ندارد. در دیری قرار دارد که تناسبات دیر و دختر نسبت به هم صحیح نیستند و پرسپکتیو در نظر گرفته‌شده ناقص است؛ اما به‌راحتی نمی‌توان نظام تصویری این نقاش را زیر سؤال برد، نقاش تعمداً چهره دخترک را بزرگ‌تر تصویر کرده است و پرسپکتیو مقامی درنظرگرفته است، چنانکه او را هم‌اندازه با شیخ و مریدان کشیده است. تصویر ۴ و ۷ این نسخه به‌وضوح توانایی نقاش قاجاری را در کنترل تناسبات نشان می‌دهد. خصوصیات رنگ پردازی: رنگ‌های درنظرگرفته‌شده در تصویر سبز و زرد و قهوه‌ای و قرمز و سبز آبی است. سبز زمینه در جلوی تصویرگرم‌تر و در پس‌زمینه تصویر سبز آبی سردی است. از منظر خصوصیات صحنه‌پردازی، در ترکیب‌بندی قرینگی وجود دارد. دختر و ساختمان دیر و شیخ و مریدان در طرف دیگر تصویر قرار دارند. شیخ از زیبایی دختر حیران و انگشت حیرت به‌صورت نزدیک کرده است. رنگ لباس دختر قرمز و نشان از موضوع عشق زمینی (عشق-هوس) در تصویر دارد.

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)

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)

اجزای تصویر			پیشامتن	متن
شیخ صنعان	حالت فیزیکی	پیر، ایستاده، انگشت حیرت نزدیک صورت	•	
	حالت روحی	حیران	•	
	چهره‌نگاری	متأثر، پیر		•
	پوشش	قبا، کلاه، شال، قبای قهوه‌ای، کفش قرمز		•

مریدان	حالت فیزیکی	جوان، پیر، میان‌سال		•
	حالت روحی	متفکر، متأثر		•
	چهره‌نگاری	نگاه‌ها متوجه دختر ترسا		•
	پوشش	قبا، شال، کلاه، قباها قرمز، بنفش آبی، سبز و قهوه‌ای		•
دخترترسا	حالت فیزیکی	جوان، زیبا، چشمان خمار، ابرو قوسی پیوند، موی سیاه	•	
	حالت روحی	متوجه شیخ و مریدان		•
	چهره‌نگاری	نگاه متوجه شیخ و مریدان		•
	پوشش	لباس قرمزرنگ به نشانه عشق زمینی		•
زمینه	اجزا	فضای بیرون، دیر، تپه، درخت	•	
	رنگ	سبز آبی، سبز		•

ترکیب‌بندی	رنگ‌بندی
قرینه پرسپکتیو مقامی	رنگ‌های گرم، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز، رنگ قرمز و صورتی

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 ازجمله آتش زدن قرآن، خوردن شراب، سجده بربتان 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 با مستی 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)

تصویـر در قسـمتی از پیشـامتن قـرار دارد کـه گویـای رفتـن شـیخ بـا دختـر ترسـا بـه دیـر و شـراب نوشـیدن او را نشـان می‌دهـد. تصویـر بـا متـن مطابقـت دارد. خصوصیـات رنـگ پـردازی عبـارت اسـت از رنـگ قالـب تصویـر قرمـز، بـه نشـان عشـق زمینـی. رنگ‌هـای قهـوه‌ای، سـبز، آبـی، نیـز در تصویـر وجـود دارنـد. خصوصیـات صحنه‌پـردازی حاکـی از آن اسـت کـه تزیینـات درزمینـهٔ تصویـر بـه نسـبت تصاویـر قبلـی بیشـتر اسـت. لبـاس دختـر ترسـا نیـز تزیینـات و جواهـرات و آویـز دارد کـه نشـانی از تمـول دختـر ترسـا اسـت. دیـوار نیـز در پس‌زمینـه تزییـن دارد. ترکیب‌بنـدی تصویـر قرینـه اسـت. عقـب و جلـو بـودن افـراد بـا هم‌پوشـانی پاییـن دامـن و لبـاس نشـان داده‌شـده اسـت. فیگـور اصلـی (شـخصیت اصلـی) دختـر ترساسـت کـه در ایـن تصویـر متمایـل بـه راسـت ترسیم‌شـده اسـت. جـوان خدمتـکار سـمت چـپ در پوشـش خـود لبـاس فرنگـی و کلاه خـاص بـر سـر و همچنیـن دسـتمال‌گردن دارد.

تصویر ۶: در حکایت نوشیدن جامی از دست دختر ترسا (عطار،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)

اجزای تصویر			پیشامتن	متن
شیخ صنعان	حالت فیزیکی	پیر، نشسته، نگاه متوجه دختر		•
	حالت روحی	عاشق		•
	چهره‌نگاری	متبسم		•
	پوشش	کلاه، شال، قبای قهوه‌ای روشن		•

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: کلاه فرنگی شلوار قبا و شال‌گردن دختر: لباس و دامن		•
دخترترسا	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		•
زمینه	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 زنار بستن شیخ صنعان در گفتگوی او دختر ترسا، بر سر ثروت وزر 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 — دل بسوخت آن ماه را از درد او
گفت کاس را کنون ای ناتمام — خوکبانی کن مرا سالی تمام
شیخ از فرمان جانان سر نتافت — کانکه سر تابد زجانان، برنتافت
رفت پیر کعبه و شیخ کبار — خوکبانی کردسالی اختیار»
(عطار،۱۲۶۱: ۸۹)

در تصویر، شیخ به خوکبانی مشغول است و پیشامتن و متن باهم مطابقت دارد. رنگ‌های قالب تصویر آبی سرد است. پوشش لباسی شیخ تغییریافته و بنفش و کوتاه و همرنگ لباس دختر ترسا گشته که می‌تواند نشان این باشد که او همرنگ وهم 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.

تصویر ۷: خوکبانی شیخ صنعان (عطار،۱۲۶۱: ۸۹)
Image 7: Sheikh San'an Tending Swine (Attar, 1261 AH: 89)

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، دست‌به‌سینه، در حال حرکت			•
	حالت روحی	متفکر و عاشق			•
	چهره‌نگاری	متبسم			•
	پوشش	کلاه، شال، قبای 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 پس‌ازآن نیم جانش راهم به جانان می‌سپارد:

«چون نظر بر شیخ افکند آن نگار — اشک می‌بارید چون ابر بهار
گفت از تشویرِ تو جانم بسوخت — بیش از این دربند نتوانم بسوخت
شیخ بر وی عرضهٔ اسلام داد — غلغلی در جمله یاران اوفتاد
چون شد آن بت روی از اهل عیان — اشک یاران موجزن شد در میان
گفت شیخا طاقت من گشت طاق — من ندارم هیچ طاقت در فراق
می‌روم زین خاکدانِ پر صداع — الوداع ای شیخ عالم الوداع
این بگفت آن ماه و دست از جان فشاند — نیم جانی داشت برجانان فشاند
گشت پنهان آفتابش زیرِ میغ — جان شیرین زو جدا شد ای دریغ
قطره‌ای بود او در این بحرِ مجاز — سوی دریای حقیقت رفت باز»

(عطار،۱۲۶۱: ۹۷)

در بخشی از پیشامتن به‌صورت پراکنده به وضعیت ظاهری دختر ترسا چنین اشاره‌شده است:

«زر دمیدیدند چون زر روی او — گمشده در روی او گیسوی او»
«برهنه‌پا و دریده جامه چاک — بر مثال مرده بر روی خاک»
«چون بدید آن شیخ ماه خویش را — غشّی افتاد آن بت دلدار را»
«چون ببرد آن ماه را در عشق خواب — شیخ برویش فشاند از دیده آب»
«چون نظر افکند بر شیخ آن نگار — اشک می‌بارید چون ابر بهار»
«دیده بر عهد و وفای او فکند — خویش را بر دست و پای او فکند»
(همان: ۹۷-۹۸)

در پیشامتن دختر ترسا زردروی، گیسوی در روی پریشان، پابرهنه، دریده جامه، افتاده بر خاک به حالتی چون غش و خود را بر دست‌وپای شیخ افکنده توصیف‌شده و شیخ نیز گریان وصف گردیده است. تصویرسازِ ناشناس کتاب دختر ترسا را ایستاده و پابرهنه تصویر کرده و سایر خصوصیات مذکور در متن را استفاده نکرده است. شیخ را هم ایستاده و در حال صحبت تصویرسازی نموده است. ازاین‌جهت 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 رادار است، با قبایی به رنگ قهوه‌ای روشن که نشان از توبه شیخ و بازگشت اوست. رنگ‌های به‌کاررفته 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 باهم برابری می‌کند. نقاش در این صحنه برای برقراری تعادل در ترکیب‌بندی وزن بصری و تعدد فیگور در سمت چپ، از جاگذاری درختان در سمت راست در پس‌زمینه دختر ترسا استفاده کرده است. خصوصیات صحنه‌پردازی عبارت‌اند از این‌که پس‌زمینه ساده و فضا باز است، بدون گل و گیاه. همچنین هم‌پوشانی گوشه لباس‌ها برای نشان دادن جلو عقب بودن افراد ایجادشده است.

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)

جدول ۸: بررسی تطبیقی در حکایت بازگشت شیخ نزد دختر ترسا و اسلام آوردن او (مأخذ: نگارندگان)

Table 8: Comparative Analysis of Sheikh San'an's Return to the Christian Maiden and Her Conversion to Islam (Source: Authors)

اجزای تصویر			پیشامتن	متن
شیخ صنعان	حالت فیزیکی	پیر، ایستاده، نگاه به‌سوی دختر در حال موعظه	•	•
	حالت روحی	با لبخند		•
	چهره‌نگاری	خوشحال		•
	پوشش	کلاه، شال، قبای قهوه‌ای		•
مریدان شیخ	حالت فیزیکی	ایستاده، دست‌به‌سینه، نگاه به‌سوی دختر		•
	حالت روحی	متبسم متفکر		•
	چهره‌نگاری	نگاه‌ها متوجه دختر ترسا		•
	پوشش	کلاه شلوار قبا		•
دخترترسا	حالت فیزیکی	جوان، زیبا، پوششِ دارای تزئینات، پابرهنه	•	•
	حالت روحی	متبسم		•
	چهره‌نگاری	نگاه متوجه شیخ		•
	پوشش	لباس بنفش و دامن قرمز، شال کمر با تزیینات و بدون گردنبند		•
زمینه	اجزا	درخت، فضای بیرون، تپه		•
	رنگ	سبز آبی، سبز		•

ترکیب‌بندی	رنگ‌بندی
قرینه نامتوازن‌پرسپکتیو درست	رنگ‌های سرد، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز آبی خاکستری سبز، سبز تیره درزمینهٔ، صورتی

دختر خسروغلام

مبنی بر پیشامتن، پادشاهی دختری زیبارو در قصر داشت:

«ازنکویی بود آن رشک پری / یوسف و چاه زنخدان برسری
طره او صد دل مجروح داشت / هر سر مویش رگی با روح داشت
ماه رویش مثل فردوس آمده / وانگه از ابروش در قوس آمده
نرگس مستش ز مژگان خاررا / در ره افکندی بسی هشیار را
روی آن عذراوش خورشید چهر / هفده عذرا برده از ماه سپهر
درد و یاقوتش که جان را قوت بود / دائماً روح القدوس مبهوت بود
چون بخندیدی لبش آب حیات / تشنه مردی وز لبش جستی زکات
آمدی القصه پیش پادشاه / از پی خدمت غلامی همچو ماه
چون غلامی، آنکه داد او از جمال / مهر و مه راهم محاق وهم زوال
در بسیط عالمش همتا نبود / مثل او در حسن سر غوغا نبود
صد هزاران خلق رابازار و کوی / خیره ماندندی در آن خورشید روی
کرد روزی ازقضا دختر نگاه / دید روی آن غلام پادشاه
عقل رفت و عشق بروی زور یافت / جان شیرینش به تلخی شور یافت»

(عطار، ۱۲۶۱: ۲۴۱-۲۴۲)

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 می‌آوریم آن‌چنان‌که او خود نیز نداند چگونه و کجا آمده است. کنیزکی پیش غلام رفت و به او گفت بیا باده‌خواری کنیم. کنیزک در جام غلام داروی بیهوشی ریخت واو را ازخودبی‌خود کرد. نیمه‌شب 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 می‌سوختند. غلام چون بیدار شد می‌گفت: حالتی بود که نه نهان بود ونِ آشکارا، نه می‌توانم آنچه را که دیده‌ام بگویم ونِ می‌توانم خموش بمانم:

«دیده‌ام صاحب‌جمالی کز کمال / پی نبردش هیچ‌کس در هیچ حال
چون نمی‌دانم چه گویم بیش از این / گر چه او را دیده‌ام من بیش از این
من خود او را دیده یا نادیده‌ام / در میان این و آن شوریده‌ام»

(همان: ۲۴۶)

در پیشامتن، توصیفی از فضای حاکم بر داستان وجود دارد که اشاره به رقصندگان، تخت زرین و سوزاندن عود دارد که در متن مشاهده نمی‌شود. تصویرگر لحظه دادن جام شراب به غلام را توسط دختر تصویرسازی کرده است. غلام با چشم تر و حیران و در حال خاراندن سر توصیف‌شده که در تصویر لحاظ نشده است. تم رنگی

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 صحنه‌پردازی، تصویر قرینه، تراز دید در «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر پس‌زمینه از تراز روبرو تصویر شده است. فرش و دیوار دارای تزئین است. عقب و جلو بودن افراد با همپوشانی پایین لباس نشان داده‌شده است.

تصویر ۹: حکایت دختر (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)

اجزای تصویر			پیشامتن	متن
دختر خسرو	حالت فیزیکی	زیبا، نشسته، کمان ابرو، جوان، جام به دست	•	
	حالت روحی	تبسم		•
	چهره‌نگاری	خمار		•
	پوشش	دامن، بالاتنه دارای تزئینات		•
غلام	حالت فیزیکی	جوان، زیبا، متأثر و متوجه دختر، دست به جلو برای گرفتن جام	•	
	حالت روحی	متبسم و متوجه دختر خسرو		•
	چهره‌نگاری	نگاه متوجه دختر خسرو		•
	پوشش	کلاه، قبای قرمز، شال کمر		•

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

در بیان قصه مرغان

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

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

تصویرسازِ ناشناسِ این نسخه هشت پرنده را ترسیم کرده، اما در متن به سی مرغ اشاره‌شده 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 جزییات که مثلاً تعداد پرندگان باید سی مرغ تصویر می‌شد، مطابقت ندارد. تصویرساز همان صحنه قبلی مربوط به داستان مرغان را درزمینهٔ 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 به‌کاررفته است. زمینه آبی سبز و سبز و تصویر از ترکیب‌بندی دایره برخوردار است.

تصویر ۱۰: دربیان قصه مرغان گوید (عطار،۱۲۶۱: ۲۶۷)
Image 10: On the Narrative of the Birds (Attar, 1261 AH: 267)

Table 10: Comparative Analysis of the Narrative of the Birds (Source: Authors)
جدول ۱۰: بررسی تطبیقی در بیان قصه مرغان گوید (مأخذ: نگارندگان)

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

نتیجه‌گیری

در طی ادوار مختلف نسخه‌هایی با تصاویر اندک از منطق‌الطیر خلق‌شده 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 تصویرسازِ ناشناسِ این نسخه، از اصول تصویری زمانِ 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 به‌طورکلی با متن اشعار مطابقت دارد، اما تصویرگر در شخصیت‌پردازی، تعداد شخصیت‌ها، فضاسازی 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 داستانِ 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 خصوصیاتی روحی و فیزیکی که برای دختر ترسا و شیخ صنعان در (داستان اسلام آوردن دخترترسا) در پیشامتن آمده و یا غلام در داستان دختر خسرو. در بررسی تصاویر ازنظر خصوصیات رنگ پردازی می‌توان بیان داشت که تصویرسازتم رنگی یکسانی را برای تمام تصاویر استفاده کرده است. برای صحنه‌پردازی 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 قابل‌توجه 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 نظاره گریم.

ازجمله موضوعات مطرح در ایجاد تفاوت میان پیشامتن و متن می‌توان به نکات بصری زیر در نگاره‌ها با توجه به دوره خلق آثار اشاره نمود ازجمله: ۱. رعایت تقارن در ترکیب‌بندی و قرینه‌سازی. ۲. تقسیم فضاسازی به دو قسمت بالا و پائین و ازنظر عمق به دو پلان جلو عقب. ۳. در تصاویر بیش از یک پیکره افراد با مقام و موقعیت پایین‌تر در پس‌زمینه قرارگرفته‌اند 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، باوجود 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 ناشناسِ 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 (حاکی 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 تزیینی در سطح لباس و فرش، به‌صورت ساده و کم به دلیل مفاهیم عرفانی و معنوی.

منابع و ماخذ

آهنگری‌شریزی، صدیقه. (۱۳۹۵). «تحلیل موردی داستان شیخ صنعان و دختر ترسا (منطق‌الطیر) و چگونگی بازنمود آن در نقاشی ایرانی». *پایان‌نامه 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». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.

تراجی، مرضیه. (۱۳۸۸). «بررسی نگاره‌های منطق‌الطیر در مکتب هرات». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه تهران.

حسینی، تکتم. (۱۳۹۵). «توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق‌الطیر نسخه متروپولیتن». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه هنر.

خزایی، محمد. (۱۳۸۲). «بررسی تصویر نماد سیمرغ (با تأکید بر شاهنامه فردوسی و منطق‌الطیر عطار)». *مطالعات هنرهای تجسمی*. (شماره ۲۰)، ۴-۱۴.

زحمتکش، فاطمه. (۱۳۹۶). «بررسی رابطه متن و تصویر در نگاره‌های طوطی نامه». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. مشهد: موسسه آموزش عالی فردوس.

سیفی، معصومه. (۱۴۰۰). «سیر تحول سیمرغ در تصویرسازی ایران از آغاز دورهٔ صفویه تا پایان دوره قاجاریه». *کنفرانس بین‌المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن*. گرجستان.

فرشته فر، مهدیه. (۱۳۹۸). «مطالعه سیر زیباشناسانه پرندگان در منطق‌الطیر از دوره جلایریان تا دوره معاصر». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. مشهد: موسسه آموزش عالی فردوس.

کساییان، حجت. (۱۳۹۹). «مطالعه تطبیقی ساختار زیبایی و محتوای نگاره‌های نسخ خطی منطق‌الطیر کتابخانهٔ ملی بریتانیا و کتابخانهٔ ملی برلین». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. اصفهان: موسسه آموزش عالی سپهر.

لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۴). «بررسی تحلیلی تصاویر التزام حسین (ع) در محضر حضرت علی (ع) (با تکیه‌بر نقاشی‌های رنگی دورهٔ 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». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه تهران.

نخجیری، هدی. (۱۳۹۴). «نقد تکوینی نقاشی معاصر ایرانی مورد مطالعاتی: اثر گلایه رضارینه‌ای». *پایان‌نامه 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/).