سال پنجم، شماره دوم، پیاپی ۱۰
پاییز و زمستان ۱٤۰٤، صص ۱۱٦-۸۵
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/islah.2025.7443.1426

دریافت: ۱٤۰۳/۰۱/۱۷ پذیرش: ۱٤۰۳/۱۲/۰٦

بازتاب اشعار عطار در نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا از دورهٔ قاجار با توجه به نظریهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی

الهه پنجه باشی[۱]

چکیده

نقاشی با تأثیرپذیری از ادبیات، یکی از نمودهای ارتباط هنر و ادبیات در حوزهٔ پژوهش‌های بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی است. دورهٔ قاجار با توجه به گرایش دربار به داستان‌های تغزلی و عرفانی، مصورسازی این مفاهیم بیش‌ازپیش مطرح شد. این رویکرد در نقاشی «شیخ صنعان و دختر ترسا» در نقاشی دورهٔ قاجار به‌عنوان یک نمونهٔ بدون رقم معرفی‌شده در حراج کریستیز قابل مشاهده است. هدف از پژوهش حاضر بررسی مضامین عرفانی شعر عطار و بازتاب آن به صورت نمادین وتصویری در این نقاشی است. اهمیت و ضرورت پژوهش حاضر به این لحاظ است که این نقاشی از اهمیت ادبی و هنری برخوردار است و ازحیث بررسی شیوهٔ طراحی، سبک نقاشی و مفاهیم نمادینِ به‌کاررفتهٔ متأثر از ادبیات عرفانی، جای بررسی و مطالعه دارد و حائز اهمیت است. سؤال اصلی پژوهش به این شرح است: عناصر نمادپردازانهٔ متأثر از اشعار عطار در نقاشی موردبحث چگونه تصویر شده و چه تأثیرپذیری‌ای از هنر نقاشی پیکرنگاری درباری قاجار داشته است؟ چگونه می‌توان آن را با سه مرحلهٔ خوانش پانوفسکی مورد تطبیق قرار داد؟ روش پژوهش حاضر کیفی و از حیث روش توصیفی- تحلیلی است و برمبنای نگاه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی به‌معنای نهفته در اثر می‌پردازد. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که این نقاشی موجبات هم‌آمیزی دستاوردهای عرفان، ادبیات و نقاشی را نشان داده و موضوع عارفانه ـ عاشقانه را به‌عنوان موضوع اصلی به تصویر می‌کشد و از نظر سبک با نقاشی قاجار دارای اشتراک بوده و نمایشی از شکوه عشق و عرفان است. این نقاشی با سه مرحلهٔ خوانش پانوفسکی قابل تطبیق بوده و در محتوای نهفتهٔ آن، هنرمند در ظاهر داستانی عاشقانه و عرفانی، سعی در به‌تصویرکشیدن امتحان الهی، نه ازسوی دختر ترسا؛ بلکه ازسوی خداوند برای محک ایمان شیخ دارد.

واژه‌های کلیدی: قاجار، نقاشی، پیکرنگاری، شیخ صنعان و دختر ترسا، عطار، معناشناسی، اروین پانوفسکی

۱. دانشیار نقاشی، گروه نقاشی، دانشگاه الزهراء تهران، ایران e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
الهه پنجه باشی. "بازتاب اشعار عطار در نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا از دورهٔ قاجار با توجه به نظریهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی. ۵، ۱۰، ۱٤۰٤، ۱۱٦-۸۵. doi: 10.22077/islah.2025.7443.1426

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

داستان‌های ادبی و عرفانی ایرانی، بخش عظیمی از فولکلور ایرانی را تشکیل می‌دهد و بخشی از حوزهٔ ادبیات بینارشته‌ای در ادبیات تطبیقی است. داستان شیخ صنعان و دختر ترسا ازجمله داستان‌های عرفانی است که مضامین بلند عرفانی و عاشقانهٔ آن باعث شده نگاره‌ها و نقاشی‌های زیادی این داستان عاشقانه را به تصویر بکشند. هدف از پژوهش حاضر بررسی مضامین عرفانی شعر عطار و بازتاب آن به‌صورت نمادین در نقاشی است. تطبیق این اثر با خوانش شمایلی پانوفسکی و دست‌یافتن به معنای پنهان اثر از اهداف پژوهش حاضر است. ضرورت و اهمیت تحقیق ازحیث بررسی شیوهٔ طراحی، سبک نقاشی و مفاهیم نمادین به‌کاررفتهٔ متأثر از ادبیات عرفانی عطار، جای مطالعه داشته و بیانگر ویژگی‌های فرهنگی هنری دورهٔ قاجار است. سؤال اصلی پژوهش به این شرح است: عناصر نمادپردازانهٔ متأثر از اشعار عطار در نقاشی مورد بحث چگونه تصویر شده و چه تأثیری از هنر نقاشی پیکرنگاری درباری قاجار داشته است؟ چگونه می‌توان آن را با سه مرحلهٔ خوانش و مطالعهٔ تصویر پانوفسکی مورد تطبیق قرار داد؟ این پژوهش با مطالعهٔ تفسیر هنرمند نقاش دورهٔ قاجار از اشعار عطار و متن ادبی شعر او، معنای باطنی یک اثر هنری را با سه مرحلهٔ خوانش پانوفسکی مورد بررسی قرار می‌دهد.

هدف پژوهش

پژوهش حاضر با هدف شناسایی معنا و لایه‌های پنهانی نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا و ارتباط آن به‌صورت بینارشته‌ای با ادبیات تطبیق داده شده است. هدف از این پژوهش بیان تطبیق دیدگاه عطار و هنرمند نقاش دربارهٔ لحظهٔ دیدار شیخ صنعان و دختر ترساست. شاعر در مطرح‌کردن مراحل مختلف امتحان از سوی دختر ترسا برای اثبات عشق شیخ صنعان آزمون‌هایی را طرح کرده و نقاش آن‌ها را به تصویر کشیده است.

چهارچوب نظری تحقیق

مبانی نظری: آیکونولوژی از منظر اروین پانوفسکی

اروین پانوفسکی، مورخ هنر اهل آلمان (۱۹۶۸ـ۱۸۹۲م.) برای دست‌یابی به معانی نهفته در آثار هنری، زمینه‌های تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی مرتبط با آثار را بررسی کرد و به جست‌وجوی باورهای مذهبی، فلسفی وگرایش‌های گوناگون در یک کشور و ملت برآمد (Panofsky 1972:16). او معتقد بود که روش وی در مطالعهٔ تصاویر، شامل کل تاریخ هنر می‌شود و نمی‌توان آن را به دوره یا

سبک خاصی منحصر کرد (نصری ۱۳۸۹: ۵۸). او شیوهٔ مطالعاتی‌ای را با عنوان «شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی» بنیان نهاد. از مهم‌ترین آثار پانوفسکی کتابی به نام *مطالعه در آیکونولوژی* است که در آن به شرح سه سطح متفاوت از تجزیه‌وتحلیل آثار پرداخته است (اخوانی و محمودی ۱۳۹۷: ۲۵). شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی، ازجمله رویکردهای مطالعهٔ تصویر است که قدمت آن به دورهٔ رنسانس بازمی‌گردد. شمایل‌نگاری، به هنر یا مذهب و آیین خاصی اختصاص ندارد و می‌تواند در همهٔ هنرها، مذاهب و آیین‌ها از کهن‌ترین ادوار تا روزگار معاصر را مورد بحث قرار دهد (نصری ۱۳۹۷: ۱۵). او در مقدمهٔ متن خود به مضامین و معنای یک اثر هنری به‌عنوان نقطهٔ مقابل فرم آن می‌پردازد (Panofsky 1955: 220). پانوفسکی با تعریف، تمایز و افتراق میان مضمون، معنا و محتوای فرمی، سه مرحله از تفسیر را در خوانش خود مورد بحث قرار داده است (عبدی ۱۳۹۱: ۳۲). او به‌منظور کشف لایه‌های پنهان معنایی در آثار هنری، این سه مرحله را پیشنهاد می‌کند؛ طرح وی با مرحلهٔ توصیف یا پیش‌آیکونوگرافی آغاز و شامل توصیف تصویر و الگوهای بصری می‌شود (Orrelle&Horwitz 2016: 6). مرحلهٔ دوم، تحلیل آیکونوگرافیک است که به تصاویر داستان و تمثیل‌ها می‌پردازد و شناخت نسبت به موضوعات یا مفاهیم خاص منتقل‌شده از راه منابع ادبی یا سنت‌های شفاهی را شامل می‌شود (پانوفسکی ۱۳۹٦: ٤٤). مرحلهٔ سوم، تفسیر آیکونوگرافی اثر است که پانوفسکی آن را آیکونولوژی نامیده است. آیکونولوژی با ارزش‌های نمادین مستتر در تصاویر در ارتباط است (Orrelle&Horwitz 2016: 6). مطالعات هنری به آیکون توجه ویژه‌ای دارد و آن را به‌عنوان روشی برای تحلیل آثار مطرح می‌کند (علی‌پور۱۳۹۳: ۲۰۰). آیکونولوژی به مضامین یا معنای آثار هنری در مقابل فرم می‌پردازد (عبدی ۱۳۹۰: ۸٤). سه سطح معنایی مجزا از درک و تفسیر اثر هنری باید وجود داشته باشد (علی‌پور۲۰۰). در مرحلهٔ پیشاآیکونوگرافی، اثر هنری براساس عناصر بصری، همچون رنگ، فرم، ترکیب‌بندی و غیره موردبررسی قرار می‌گیرد (Panofsky 1955: 33). در تحلیل شمایل‌نگارانه یا آیکونوگرافی، اثر هنری از جنبهٔ معنایی و قراردادی مورد بررسی قرار می‌گیرد و محقق می‌کوشد تا معنای ثانویه و مستتر در نقش‌مایه‌های تصویر را شناسایی کند. در این مرحله پژوهشگر به‌دنبال نزدیک‌شدن به نیت مؤلف با استفاده از جنبهٔ روایی اثر است (Panofsky 1972: 6). در مرحلهٔ سوم خوانش تفسیری پانوفسکی، تفسیر شمایل‌شناسانه یا آیکونولوژیک مورد بحث است و محقق با هدف دست‌یابی به معنای اثر و با درکنارهم قراردادن یافته‌ها به مرحله‌ای فراتر از تحلیل می‌رود و بر این اساس مورخ تاریخ هنر برای پی‌بردن به معنای درونی آثار هنری باید به جست‌وجو در مدارک و شواهد مرتبط با اثر، ازقبیل مدارک سیاسی، ادبیات، شعر،

مذهب، فلسفه و سایر گرایش‌ها در زمینه‌های اجتماعی هر دوره یا کشور بپردازد (۱۶)؛ بنابراین در پژوهش حاضر ابتدا شمایل‌شناسی از منظر اروین پانوفسکی در این نقاشی بررسی می‌شود؛ سپس برمبنای هدف پژوهش، نوآوری حاصل از تلفیق شعر و ادبیات، به هدف و کاربرد نمادپردازی و معنای پنهان اثر از منظر پانوفسکی پرداخته می‌شود.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع توصیفی ـ تحلیلی و در حیطهٔ پژوهش‌های کیفی است و براساس خوانش شمایل‌شناسی در نظریه اروین پانوفسکی در نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا و ارتباط آن با اشعار عطار است. جامعهٔ آماری پژوهش حاضر، نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا به شمارهٔ اموالی Lot۲۸۹ در حراج کریستیز است. جمع‌آوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و با ابزار فیش‌برداری و بارگیری نسخهٔ اینترنتی تصویر انجام شده است. روش نمونه‌گیری هدفمند با بررسی نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا مربوط به دورهٔ قاجار و مرتبط با اشعار عطار برای تطبیق انتخاب شده است. دلیل انتخاب این اثر، مضمون امتحان‌های شیخ در یک تصویر واحد است. در پژوهش حاضر ابتدا به معرفی اثر نقاشی مورد بحث پرداخته شده و سپس مضامین آن با اشعار عطار و نظریهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تعدادی از پژوهشگران به موضوع شیخ صنعان و دختر ترسا در نوشته‌های ادبی و هنری پرداخته‌اند. در پژوهش‌های تاریخی نیز بیشتر به مرور ادبیاتی بسنده شده است. درمجموع توجه محققین بیشتر به موضوعات ادبی دوره متمرکز بوده و به معناشناسی نقاشی‌ها با این مضمون پرداخته نشده است. ستاری (۱۳۸۷) در کتاب *پژوهشی در قصهٔ شیخ صنعان و دختر ترسا*، به این امر پرداخته است. مالکی (۱۳۸۰) در *راز درون پرده (هرمنوتیک داستان شیخ صنعان)*، به زیبایی‌شناسی این داستان پرداخته است. اشرف‌زاده (۱۳۸۰)در کتاب *حکایت شیخ صنعان*، داستان شیخ صنعان را بررسی کرده است. کزازی (۱۳۷۶)در *پارسا و ترسا*، این روایت عاشقانه را بررسی کرده است. اشرف‌زاده (۱۳۷۳) در *تجلی و رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*، به رمزپردازی در اشعار عطار و این روایت پرداخته است. پنجه‌باشی (۱۴۰۳) در مقالهٔ «تحلیل سبک‌شناختی مجلس نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تالار مسقف تکیهٔ هفت‌تنان شیراز» به این نقاشی در تکیهٔ هفت‌تنان پرداخته است.

آهـی و قـادری (۱۴۰۱) در مقالـهٔ «علـل و مصادیـق تابوشـکنی در داسـتان شـیخ صنعـان براسـاس نظریـهٔ یونـگ» بـه تحلیـل ایـن داسـتان و تطبیـق آن بـا نظریـهٔ روان‌شناسـی یونـگ پرداخته‌انـد. قاسـمی و محمـدزاده (۱۴۰۱) در مقالـهٔ «تحلیـل نشانه‌شـناختی نـگارهٔ عرفانـی دیـدار شـیخ صنعـان و دختـر ترسـا»، نشانه‌شناسـی نـگارهٔ دورهٔ صفـوی را مـورد تحلیـل قـرار داده‌انـد. آهنـی و دیگـران (۱۳۹۶)در مقالـهٔ «بررسـی جلوه‌هـای بصـری و محتوایـی حکایـت شـیخ صنعـان در هنرهـای تصویـری قاجـار» بـه ایـن داسـتان در دورهٔ قاجـار و هنرهـای تصویـری آن پرداخته‌انـد. امامـی و رضایـی (۱۳۹۵) در مقالـهٔ «ناقوس‌بوسـیدن در قصیـدهٔ ترسـائیهٔ خاقانـی»، بـه مرتدشـدن شـیخ صنعـان و برگشـت او از دیـن پرداخته‌انـد. نـوروزی و نامورمطلـق (۱۳۹۵) در مقالـهٔ «خوانـش بیش‌متنـی چهـار اثـر برگزیـدهٔ تصویرسـازی کلودیـا پالماروسـی بـا پیش‌متن‌هایـی از نقاشـی ایرانـی»، بـه بازنمایـی نـگارهٔ شـیخ صنعـان و دختـر ترسـا و اقتبـاس ایـن هنرمنـد ایتالیایـی از آن پرداخته‌انـد. احمدبیگـی (۱۳۹۲) در مقالـهٔ «شـخصیت‌پردازی در داسـتان شـیخ صنعـان»، شـخصیت‌پردازی دو فـرد اصلـی در داسـتان شـیخ صنعـان، را بررسـی کـرده اسـت. روحانـی و شـوبکلایی (۱۳۹۱) در مقالـهٔ «تحلیـل داسـتان شـیخ صنعـان *منطق‌الطیـر* عطـار براسـاس نظریـهٔ کنشـی گرمـاس» بـه ایـن داسـتان براسـاس نظریـهٔ گرمـاس پرداخته‌انـد. قلـی‌زاده (۱۳۸۷) در مقالـهٔ «بازخوانـی داسـتان شـیخ صنعـان» ایـن داسـتان را بازخوانـی کـرده اسـت. شـریف‌زاده (۱۳۸۵) در مقالـهٔ «شـیخ صنعـان و نگارگـران» ایـن موضـوع را در چنـد نـگارهٔ متفـاوت مـورد بررسـی قـرار داده اسـت. درمجمـوع می‌تـوان نتیجـه گرفـت کـه مقـالات و کتـب مربـوط بـه ایـن زمینـهٔ ادبـی در ارتبـاط بـا هنـر کـم اسـت. در انتهـا ذکـر ایـن نکتـه ضـروری اسـت کـه نقاشـی مـورد اسـتفاده در مقالـهٔ حاضـر در حـراج کریسـتیز ۲۰۰۷ معرفـی شـده و در سـایت ایـن حـراج موجـود اسـت.

نقاشی پیکرنگاری درباری دورهٔ قاجار

پیکرنـگاری دربـاری اصطلاحـی اسـت کـه بـرای توصیـف مکتبـی در نقاشـی ایرانـی بـه کارمـی‌رود کـه درنتیجـهٔ تجربـهٔ فرنگی‌سـازی در دورهٔ صفـوی پدیـد آمـد. اوج شـکوفایی آن در دورهٔ فتحعلی‌شـاه بـوده اسـت (پاکبـاز ۱۳۷۹: ۱۴۷). پیکرهـای نقاشـی قاجـار، غالبـاً آرمانـی ترسـیم شـده و در چهارچـوب آداب و آیین‌هـای دربـاری، حرکـت و سکونشـان دارای قاعـدهٔ تصویـر بـوده اسـت (مسـکوب ۱۳۷۸: ۴۱۰). آنچـه تصاویـر نقاشـی را به‌لحـاظ سـبک، مقیـاس، و کارکـرد در ریشـهٔ فرهنگـی بـه هـم متصـل می‌کنـد، عـدم رغبـت هنرمنـدان ایرانـی بـه تقلیـد صـرف از طبیعـت و تأکیـد بـر مفاهیـم ذهنـی و نمادین اسـت (پاکبـاز ۵۷۶). در دورهٔ فتحعلی‌شـاه به‌دلیـل حمایـت زیـاد از هنـر نقاشـی و هنرهـای وابسـته، آن دربـار را دربـار احیـای هنـر خوانده‌انـد (آژنـد ۱۳۸۹: ۸۰۳). «بسـیاری از نقاشـی‌های رنگ‌وروغـن

این دوره اغلب در قسمت فوقانی به‌صورت جناغی شکل گرفته تا برای طاقچه‌ها و دیوارهایی با همان شکل مناسب باشند» (کن بای ۱۳۸۲: ۱۲۱). نقاشی مورد بحث این پژوهش نیز دارای طاق جناغی است و طاق جناغی آن در قسمت بالای اثر احتمال قرارگیری آن برای تزیین در کاخ یا قصری را محتمل می‌کند.

نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در حراج کریستیز به شمارهٔ ۲۸۹Lot

ادبیات تطبیقی مطالعهٔ ادبیات فراسوی مرزهای یک کشور و مطالعهٔ روابط میان ادبیات و سایر قلمروهای دانش و معرفت، علوم و دین است (رماک ۱۳۹۱: ۵۵). مطالعات بینارشته‌ای با درهم‌تنیدن اطلاعات و نظریه‌های دو یا چند رشته با شاخه‌های مختلف علوم به حل مسائلی می‌پردازد که پاسخشان در فضای محدود یک رشته یا یک علم به دست نمی‌آید. بدین‌سان مطالعات بین‌رشته‌ای افق دید وسیع‌تر و عمیق‌تری بر پژوهشگر می‌گشاید (انوشیروانی ۱۳۹۲: ٤). ضرورت انجام مطالعات بینارشته‌ای و استفاده از روش‌های پژوهشی مختلف در حوزهٔ مطالعات ادبی، از این‌رو است که ادبیات ازجهت موضوعی، قلمرو وسیعی را دربرمی‌گیرد و با دانش‌های متعددی در ارتباط است (رحمدل و فرهنگی ۱۳۸۷: ۲۸). پژوهش‌های بین‌رشته‌ای، ما را در فهم بهتر ادبیات بومی یاری می‌دهد و نشان‌دهندهٔ این است که اندیشمندان ما درک عمیق و نگاهی خردورزانه به انسان و زندگی داشته‌اند (قدیری یگانه و دیگران ۱٤۰۱: ۵۵). ریشهٔ ادبیات تطبیقی بر روامداری و مداراپیشگی و تعامل با دیگری استوار است. ادبیات تطبیقی فلسفه و بینش جدیدی در مطالعات ادبی و فرهنگی است و حوزه‌های پژوهشی و تخصصی آن، روش‌های خاص خود را می‌طلبد (انوشیروانی ۱٤۰۲: ٤).

نظریات و تعاریف متعددی از مفهوم انواع نماد و نمادپردازی ارائه شده است. چدویک[1] معتقد است: «نماد عبارت است از حرکت گستردهٔ چیزهای مادی و احساسی که برانگیزنده به سوی گسترهٔ برداشت‌های انتزاعی و عواطف فردی است؛ یعنی از گسترهٔ بو، منظره و آواها به سوی برداشت‌ها یا عواطفی که این عوامل را برمی‌انگیزانند (۱۳۷۵: ۲٤). نمادهای انسانی جنبهٔ شخصی نمادپردازی بوده و به‌عبارتی این نمادها، احساسات نهفته در پس تصویر را القا می‌کنند (صرفی ۱۳۸۲: ١٦٤). نمادپردازی به‌عنوان یکی از مؤثرترین ابزارهای انتقال معنا همواره مورد توجه هنرمندان ایرانی بوده است. سنت دوری از واقع‌گرایی و عدم رغبت به تقلید صرف از طبیعت و تأکید بر بیان مفاهیم ذهنی و نمادین، همچون پیوند عمیق آن با ادبیات، از ویژگی‌های نقاشی ایرانی است (کفشچیان‌مقدم و یاحقی ۱۳۹۰: ٦٦). در این نقاشی صحنه‌ای از دیدار «شیخ صنعان و دختر ترسا» در روم دیده می‌شود. گروهی از یاران و مریدان، شیخ صنعان را احاطه

تصویر۱. دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا و امتحان‌کردن شیخ، هنرمند: گمنام، تکنیک: رنگ‌وروغن روی بوم، زمان: حدود قرن ۱۹م. ابعاد: ۱۷۸,٤×۷۸,۸ سانتی‌متر، در حراج کریستیز به شمارهٔ اموالی: Lot۲۸۹

https://www.christies.com/en/lot/lot-4892534

کرده‌انـد و شـیخ در حـال افتـادن اسـت و یـاران او را گرفته‌انـد. یـاران شـیخ کـه اشـاره بـه چهارصـد نفـری اسـت کـه شـیخ را در سـفر بـه روم همراهـی کرده‌انـد، دارای کلاه درویشـانند و کتابـی در دسـت دارنـد کـه اشـاره‌ای نمادیـن بـه مصحـف قـرآن اسـت. اطرافیـان شـیخ انگشـت تعجـب و تحیـر بـه دهـان گرفتـه و در حـال ملامـت شـیخ خویـش هسـتند. شـیخ صنعـان در مقابـل دختـر ترسـا زانـوزده و اختیـار ازکـف داده؛ بـا ریـش و مویـی سـفید تکیـه بـه یـاران و عصـا داده اسـت. در قسـمت روبه‌رویـی شـیخ، یـاران دختـر ترسـا بـه شـمایل زنـان

قاجاری با ابروهای پیوسته وگل‌هایی که موهایشان را آراسته، با جمعی از افراد با لباس و کلاه غربی دیده می‌شوند. دختر ترسا بطری شراب در دست دارد. رنگ‌آمیزی اثر متأثر از رنگ‌آمیزی نقاشی پیکرنگاری درباری دورهٔ قاجار و دارای سایه‌روشنی اندک با تمرکز بر رنگ‌های گرم است. نقاش در صورت دختر ترسا آرامش و در صورت شیخ درماندگی، اندوه و پریشانی را نشان داده است. چهرهٔ افراد دیگر حیران، متعجب و غالباً سرزنش‌گر است. در قسمت بالای تصویر و قسمت جناغی، دیر مسیحیان و ناقوسی دیده می‌شود که در اشعار عطار شکستن آن از سوی دختر ترسا از شروط خواسته‌شده از شیخ برای ازدواج با وی بوده که به‌صورت نمادین ترسیم شده است (عطار ۱۳٦٦: ۸٤). در پایین تصویر، کلاه و تسبیحی روی زمین دیده می‌شود که از آن شیخ است و از سر او افتاده و نشان از دین و آبروی ازدست‌رفتهٔ شیخ پس از سال‌ها عبادت است. دو خوک سیاه در پایین تصویر دیده می‌شوند که اشاره به یک سال خوکبانی شیخ صنعان در ازای مهریهٔ دختر ترساست.

جدول۱. معرفی نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسای دورهٔ قاجار (نگارنده ۱٤۰۳)

نام هنرمند	تکنیک	ابعاد و شمارهٔ اموال	سال اثر	ویژگی اثر	معنای غالب	مکان	تصویر
نامشخص	نقاشی رنگ و روغن	ابعاد: ۱۷۸.٤×۷۸.۸ سانتی‌متر، شمارهٔ Lot ۲۸۹	قرن ۱۹م.	عاشقانه، عشق شیخ صنعان و دختر ترسا	عرفانی تمثیلی	حراج کریستیز	

داستان شیخ صنعان و دختر ترسا اثر عطار در کتاب *منطق‌الطیر*

از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی‌اش با ادبیات و اشعار فارسی است. نقاش از مضامین متنوع ادبی مایه و الهام می‌گیرد؛ اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را بازمی‌نمایاند و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌کند (مقدم‌اشرفی ۱۳٦۷: ۱۱). فریدالدین محمد عطار نیشابوری (حدود ٦۲۷ـ۵۳۷ هـ‌ق.) شاعر و عارف ایرانی، حکایتی را در لابه‌لای داستانی بلند و کم‌نظیر در *منطق‌الطیر* گنجانده است. این داستان رمزی و

عارفانـه مربـوط بـه شـیخ صنعـان اسـت. عطـار مثنـوی «شـیخ صنعـان» را در قالـب ٤١٠ بیـت سـروده اسـت (قلـی‌زاده ۱۳۸۷ :۱۳۰). بـه احتمـال قـوی عطـار نخسـتین شـخصی اسـت کـه از شـیخ صنعـان (خـواه شـخصیت حقیقـی باشـد یـا افسـانه‌ای) نـام بـرده و در آثـار عرفـای پیـش از عطـار اثـری در ایـن بـاب یافـت نشـده اسـت. تنهـا رابطـهٔ عطـار و شـیخ صنعـان در ایـن اسـت کـه داسـتانش را در *منطق‌الطیـر* بـه نظـم کشـیده اسـت (سـلیم ۱۳۵۵: ۳۹۵). شـیخ صنعـان یکـی از شـخصیت‌های اصلـی منظومـهٔ عرفانـی *منطق‌الطیـر* و قهرمـان اصلـی داسـتان بـوده کـه در طـول زندگـی خـود، پیـر معـروف عهـد خویـش بـوده و حـدود پنجـاه سـال در جـوار کعبـه بـه عبـادت بـه سـر می‌بـرده و چهارصـد مریـد صاحب‌کمـال، نـزد او راه سـلوک آموختـه بودنـد. پنجـاه حـج و عمـره و تمتـع به‌جـای آورده و هیـچ سـنتی از دیـن اسـلام را فرونمی‌گذاشـته و همـواره در حـال به‌جـای‌آوردن فرایضـی مثـل نمـاز و روزه بـوده اسـت و از کرامـات او می‌تـوان بـه شـفادادن بیمـاران اشـاره کـرد؛ امـا شـیخ به‌یک‌بـاره چنـد شـب پیاپـی خواب‌هـای آشـفته‌ای می‌بینـد کـه در آن خواب‌هـا، گـذرش بـه شـهر روم افتـاده و بـر بتـی سـجده مـی‌آورد. او بـرای کشـف ایـن خواب‌هـا و تعبیـر آن، راهـی دیـار روم می‌شـود و در آنجـا عاشـق دختـر ترسـایی می‌شـود و در پـی آن تابوهایـی را در دیـن اسـلام و مسـیحیت می‌شـکند (عطـار ۱۳۸٤: ٦٧). داسـتان منظـوم شـیخ صنعـان، جـدال خواهش‌هـای تـن اسـت (دسـتغیب ۱۳٤۱: ۲۳). شـاعر از عناصـر و واژگان و اصطلاحـات رمـزی بـرای بیـان داسـتان خـود بهـره گرفتـه اسـت (قلـی‌زاده ۱۳۸۷: ۱۳۳). ایـن داسـتان بیشـتر ناظـر بـه سـیر درونـی انسـان و راه سـلوک اسـت (ریحانـی و عبـدالله‌زاده بـرزو ۱۳۹٦: ۹٦). گزینـش داسـتان و رمزآمیزبـودن آن و نیـز کیفیـت ترکیـب و انسـجام، منزلـت ادبـی و محتوایـی داسـتان را بازمی‌نمایانـد (قلـی‌زاده ۱۳۳). شـیخ صنعـان در نـزد عطـار پیـری بـوده کـه فقـط تکیـه بـر عبـادات ظاهـری خـود داشـته و بـا ایـن داسـتان درحقیقـت پنـد می‌دهـد کـه بی‌اثربـودن عبـادت و زهـد، درصـورت توجـه بـه نمـود ظاهـری عبـادت و بی‌بهرگـی و دوری از حقیقـت و نمایـش روح ایمـان اسـت (اشـرف‌زاده ۱۳۷۳: ۲۵۲). تمثیـل عاشق‌شـدن شـیخ صنعـان، بـا چهـرهٔ محبوبـی کـه عطـار در ابتـدای داسـتان از وی معرفـی می‌کنـد، بـرای تفهیـم نمادیـن عشـق بـه کارمـی‌رود (لاهوتـی ۱۳۷۵ :۲۳). دربـاب ایـن نکتـه کـه ایـن شـخص واقعـاً وجـود داشـته یـا خیـر، شـخصیتی بـه نـام عبدالـرزاق صنعانـی وجـود دارد کـه محـدث بزرگـی بـوده و در سـال ۱۲٦ هــق. متولـد و در سـال ۲۱۲ هـق. درگذشـته؛ امـا از ایـن شـخصیت هیچ‌گونـه ماجـرای عاشـقانه‌ای نقـل نشـده اسـت؛ به‌اضافـهٔ اینکـه در هیچ‌یـک از ایـن منابـع تاریخـی اشـاره‌ای بـه تمایـل وی بـه دیـن نصرانـی و یـا آمیختگـی‌اش بـا نصرانیـان نبـوده اسـت؛ درنتیجـه عجالتـاً هویـت تاریخـی عبدالـرزاق صنعانـی منتفـی و تـا ایـن حـد قـوت دارد کـه عطـار و مؤلـف *تحفه‌الملـوک* و حتـی پیشـینیان ایشـان فقـط خواسـته‌اند حکایـت عاشـقی عابـد را بـه تصویـر بکشـند کـه کارش بـه کفـر کشـید

و خداوند نجاتش داد (احمدبیگی ۱۳۹۲: ۸). جواهرکلام (۱۳٤۹) درمورد زیارت مزار شیخ صنعان در تفلیس گرجستان می‌نویسد: «در تفلیس زیارتگاه و نمازخانهٔ وسیعی وجود دارد که دو قبر در وسط آن است و به زبان‌های گرجی و روسی داستان شیخ صنعان و معشوقه‌اش تامارای گرجی روی آن حجاری شده است» (۱۳٤۹: ۷٦۲). داستان شیخ صنعان، داستان دگردیسی و تحول آدمی است. دختر ترسا بت‌شکنی بود که سترگ‌ترین بت پیر پارس (من) را درهم‌شکست (کزازی ۱۳۷٦: ۱۷٦ـ ۱۷۵). داستان رنگ و روی مثالی و اسطوره‌ای داشته است (ستاری ۱۳۸۷: ۷) که عطار در میان آن با مهارت خود در هنر داستان‌سرایی توانسته ضمن به‌کارگیری یک طرح جامع بر عناصر زبانی و رمزی، پیوند معنایی ایجاد کند (قلی‌زاده ۱۳۸۷: ۱۳۳). شیخ صنعان در شعر شاعران عارف‌مسلک بعد از عطار به‌عنوان سرحلقهٔ رندان جهان و پیر دیر و الگوی اعلای عاشقی و رندی معرفی می‌شود (مالکی ۱۳۸۰: ۱۵۱). اساس تصوف، انحلال من فردی در من کلی است (ردنکو ۱۳۵۱: ۵۳۳). در بررسی داستان در منظومهٔ *منطق‌الطیر* عطار تابوهای فراوانی مشاهده می‌شود که در دو فرهنگ و مذهب ایرانی - اسلامی و دین مسیح رعایت آن‌ها واجب بوده است (فریزر ۱۳۹۲: ۲۸۵). دختر ترسا اثبات راستی عشق شیخ را منوط به انجام چهار شرط می‌کند: سجده‌کردن بر بت، قرآن‌سوزاندن، خمرنوشیدن و دست از اسلام شستن. شیخ می‌پذیرد و او را برای نوشیدن خمر به دیر مغان می‌برند. شیخ از دست یار، جام شراب می‌نوشد و چون شراب در او اثر می‌کند، لاف سوزاندن مصحف در پای معشوق می‌زند و سه شرط دیگر را می‌پذیرد و به جای می‌آورد و چون از دختر ترسا وصال می‌خواهد، او کابین (مهریه) خود راگران می‌خواند و پیشنهاد یک سال خوکبانی را به شیخ می‌دهد که شیخ می‌پذیرد. مریدان برای گریز از شومی و خجالت کارهای شیخ، به مکه بازمی‌گردند. مریدی صادق از مریدان شیخ که در سفر حضور نداشته، آن‌ها را مورد سرزنش قرار می‌دهد که چرا شیخ را به حال خود رها کرده‌اند. مریدان نادم به‌سوی شیخ بازمی‌گردند و برای عافیت وی چهل شب معتکف می‌شوند. مرید صادق پس از چهل شب، پیامبر را در خواب می‌بیند که نوید نجات شیخ را به وی می‌دهد. مرید به سراغ شیخ می‌رود و او را بی‌قرار و زنارکمرگشوده می‌یابد؛ شیخ غسل می‌کند و با یاران، مسیر کعبه را درپیش می‌گیرد. ازسوی دیگر دختر ترسا درخواب می‌بیندکه آفتابی در کنارش افتاده است. آفتاب به وی می‌گوید مذهب شیخ را در پیش گیرد. ناگهان شیخ از درون ندایی می‌شنود که دختر ترسا از روم بیرون آمده و نزد او آمده است. شیخ دختر را ازهوش‌رفته می‌یابد. دختر با اشک‌های شیخ به هوش می‌آید و اسلام می‌آورد و بی‌طاقت از آن، چشم از جهان می‌بندد (عطار ۱۳۷۸: ۸۸ـ٦۷). در زبان فارسی بر جنبه‌های رمانتیک و خیالی تأکید می‌شود و

نگار به معنای بت یا صنم، هرنوع شکل و شمایلی است که حاصل تجسم‌بخشیدن به اندیشه یا خیال باشد و صورت یا پیکری قابل لمس باشد (دل‌زنده ۱۳۹٤: ۸۱). عاشق‌شدن از نظر فقه اسلامی و ازدواج با اهل کتاب به‌آسانی نبوده است. «شیخ صنعان روح پاکی است که به دنیای اسلام، دنیای نور و صفا تعلق داشته؛ اما عشق جسمانی، او را به دنیای ترسایی، نمادی از معنای دنیای ماده و گناه، شراب‌خواری و خوکبانی می‌کشاند و به دام تعلقات مادی می‌اندازد» (اشرف‌زاده ۱۳۸۰: ۲٦). شاید این مطلب که شیخ به دختر ترسا می‌گوید، مؤید همین نظر باشد: «کس چو من از عاشقی شیدا شود؟/ وآن چنان شیخی چنین رسوا شود؟» (عطار ۱۳٦٦: ۷۸).

در آغاز داستان، عطار شخصیت اصلی را شیخ صنعان، پیرمردی که سابقهٔ اقامت پنجاه‌ساله درحریم کعبه و چهارصد مرید صاحب‌کمال دارد، معرفی می‌کند: «شیخ صنعان پیر عهد خویش بود/ در کمال از هرچه گویم بیش بود» (۱۳۸۳: ۲۸٦). شخصیت دیگری که ازسوی عطار در مقابل شیخ معرفی می‌شود، دختر ترساست که او نیز به روش توصیف مستقیم شناسانده می‌شود: «دختری ترسا و روحانی‌صفت/ در ره روح‌اللهش صد معرفت/ بر سپهر حسن در برج جمال/ آفتابی بود اما بی‌زوال» (۲۸۷). مریدان را می‌توان نماد عقل دانست که شیخ را از دختر ترسای نفس اماره بازمی‌دارند و همراهی ایشان با پیامبر به‌عنوان نماد شرع، یادآور هم‌سویی عقل و شرع است که در آموزه‌های دینی بر آن تأکید شده است: کل ما حکم به الشرع, حکم به العقل (زرقانی ۱۳۸۵: ۷۷). در ادامه، شروط دختر ترسا برای رسیدن شیخ صنعان به وصال ذکر می‌شود.

شروط دختر ترسا

«گفت دختر گر تو هستی مرد کار/ چار کارت کرد باید اختیار/ سجده کن پیش بت و قرآن بسوز/ خمر نوش و دیده از ایمان بدوز» (عطار ۱۳۸۳: ۲۹۲).

۱. خمرنوشیدن

او از میان چهار شرط ابتدا خمرنوشیدن را اختیار می‌کند: «شیخ گفتا خمر کردم اختیار/ با سهِ دیگر ندارم هیچ کار (۲۹۲). خمرنوشی مقدمهٔ تابوشکنی در طریقت اسلام بوده و به‌لحاظ لغوی، خمر عبارت است از عصارهٔ انگوری که موجب مستی و زوال عقل می‌شود (علی‌صغیر ۱۳۸۱: ۹). در قرآن مجید از این امر پرهیز شده است: ای اهل ایمان از شراب و قمار و بت‌پرستی و تیرهای گروبندی که از اعمال پلید شیطان است، دوری‌کنید تا رستگار شوید (مائده/۹۰). شیخ با شراب‌نوشی: «هرچه یادش بود از یادش برفت/ باده آمد، عقل چون بادش برفت/ خمر، هر معنی که بودش از نخست/ پاک از لوح ضمیر او بشست (عطار ۱۳۷۸: ۲۹۳).

دختر با اصرار بر تحقق چهار شرط خویش که همگی یک‌باره با خوردن خمر فراهم می‌شوند، بر تسلیم‌بودن در برابر معشوق و رضادادن به خواست او تأکید کرده است (ریحانی و عبدالله‌زاده برزو ۱۰۹). عطار در ادامهٔ داستان، شراب را مادر همهٔ بدی‌ها و ام‌الخبائث می‌نامد که انسان را تا مرحلهٔ کفر پیش می‌برد (آهنی و دیگران ۱۳۹۶: ٤٤). از نظر داستان، صحنهٔ شراب‌نوشی شیخ صنعان صحنهٔ اوج داستان بوده و هنرمند با علم بر این موضوع در اقتباس از داستان آن را مدنظر داشته است (تصویر۲).

تصویر۲. شراب در دست دختر ترسا به عنوان امتحان

۲. سوزاندن مصحف

در مرحلهٔ دوم بعد از خمرنوشیدن، شیخ صنعان اقدام به سوزاندن قرآن کرد؛ قرآن که بعد از اعتقاد به خدا، در کنار نبوت مهم‌ترین رکن اعتقادی مسلمانان است. در این تابوشکنی کفرآمیز، شیخ صنعان آشکارا مرتد و از دین اسلام خارج می‌شود و ازجمله باید کارهایی انجام دهد که موجب استرداد و مستلزم کفر است؛ مثلاً قرآن را نجس کند (ولایی ۱۳۸۰: ٦٧). این مورد در نقاشی به‌صورت مستقیم نشان داده نشده؛ ولی با کتابی که در دست یکی از مریدان است، نمادین تصویر شده است (تصویر۳).

تصویر۳. درخواست آتش‌زدن مصحف به‌عنوان امتحان

۳. خوکبانی

خوک حیوانی است که به داشتن ویژگی‌هایی مثل همه‌چیزخواری (گوشتخوار و علفخوار)، پرخوری و حرص و علاقه‌مندی به غذای گندیده و متعفن معروف است (علایی و رضایی آدریانی ۱۳۹۲: ۵۲ـ۵۱). قرآن مجید در دوری‌کردن از این حیوان اشاره‌ای دارد: «حیوانی که مطلقاً گوشتش حرام بوده و قاعدتاً ارتباط با آن هم حرام است» (بقره/۲٦). خوک در ادبیات فارسی نمادی از نفس اماره است و خاقانی در این‌باره می‌گوید که داستان شیخ صنعان روایت مبارزه برای غلبه بر نفس آدمی و نابودکردن منیت‌هاست. وقتی دختر ترسا به عهد خود در وصال وفا نمی‌کند و از شیخ سیم و زر می‌خواهد، او درعوض آن می‌پذیرد که به‌عنوان پرداخت کابین او یک سال خوکبانی کند (احمدبیگی ١٤). در تأویل عرفانی، خوکبانی برای آن است که سالک صاف شود و از این خاکدان پرغرور درگذرد (ستاری ۱۳۷۸: ۹٤). خوکبانی در نزد قدما مفهوم نمادینی داشته؛ چنان‌که در *حیوه‌الحیوان* آمده است که اگر کسی در خواب ببیند که خوک می‌چراند، دلیل بر آن است که بر قوم یهود و نصارا فرمانروا شود (دمیری ۱۳۵۸، ج۱: ۲۷۸)(تصویر٤):

عطار همچون دیگر عرفا معتقد بوده که در وجود آدمی نفس اماره‌ای است که او را به‌سوی گناه و ظلمت و دورشدن از معشوق حقیقی (خداوند) رهنمون می‌شود؛ پس برای وصول به‌حق باید این خوک‌ها را بسوزاند و یا به‌فرمان آن‌ها سر سپرد و کافر شود: «در نهاد هرکسی صد خوک هست/ خوک باید سوخت یا زنار بست» (عطار ۱۳۷۸: ۷۹).

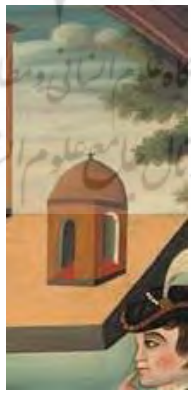
دختر ترسا، زاری شیخ را می‌پذیرد و بازدارنده‌ای دیگر که با مسیر حرکت داستان هماهنگی دارد را جایگزین می‌کند (عطار ۱۰۲): «گفت کابین را کنون ای ناتمام/

خوکوانی کن مرا سالی مدام/ تا چو سالی بگذرد، هردو به هم/ عمر بگذاریم در شادی و غم/ رفت پیر کعبه و شیخ کبار/ خوکوانی کرد سالی اختیار» (۲۹٦).

تصویر٤. دو خوک نماد زوجیت و درخواست دختر ترسا برای خوکبانی شیخ به‌عنوان امتحان

٤. شکستن ناقوس مغان

ناقوس زنگی بزرگ است که در سقف کلیسا آویخته و برای دعوت ترسایان به عبادت، آن را به صدا درمی‌آورند (معین). صدای ناقوس در کلیسا همانند نوای اذان در دین اسلام است (امامی و رضایی ۱۳۹۵: ۲۹). به‌تصویرکشیدن ناقوس‌شکنی در روایت داستان عطار از سوی شیخ صنعان، نوعی بی‌اهمیتی به ناقوس و صدای آن تلقی شده و مصداقی از تابوشکنی دینی بوده است (آهی و قادری ۱٤۰۱: ۲۸): «شیخ را می‌دید چون آتش شده/ در میان بی‌قراری خوش شده/ هم فکنده بود ناقوس مغان/ هم گسسته بود زنار از میان» (عطار ۱۳۸۳: ۲۹۹؛ ۱۳٦٦: ۸٤) (تصویر۵).



تصویر۵. ناقوس و درخواست شکستن آن از شیخ به‌عنوان امتحان

۵. گسستن زنار

زناربستن اگرچه اجباری از طرف مسلمانان در حق مسیحیان بود؛ اما گسستن آن ازسوی یک ترسایی هم بی‌حرمتی به دستورات ولی‌امر مسلمین بوده و هم

ریاکاری در دین مسیحی تلقی می‌شود. گسستن آن از سوی شیخ در این برهه با توجه به گرایش به دین ترسایی تابوشکنی بوده است (آهی و قادری ۲۸): «هم فکنده بود ناقوس مغان/ هم گسسته بود زنار از میان» (عطار ۱۳۸۳: ۲۹۹). زنار کمربندی بوده است که مسیحیانی که در سرزمین‌های اسلامی زندگی می‌کردند، به‌نشانهٔ تشخیص‌شان به کمر می بستند؛ این، هم علامت غیرمسلمان‌بودن و هم تحت‌الحمایه‌بودن ایشان در جوامع مسلمان بود.

٦. انداختن کلاه گبرکی

کلاه گبرکی عطار همان کلاهی است که در زبان لاتین و در زبان یونانی به آن میترا می‌گفته‌اند. میترا کلاهی کیسه‌مانند شبیه کلاه درویشان یا عرقچین نوک‌دار شکسته به‌طرف جلو و گاهی به کنار یا عقب برگشته بوده است (مقدم ۱۳۸۵: ۷۸ـ۷٦). در اینجا عطار از کلاه ترسایان به کلاه گبرکی تعبیر کرده است (بی. ناس ۱۳۷۳: ۱۸؛ فروید ۱۳٤۹: ۲۹؛ شمیسا ۱۳۸۸: ۲۸۸): «هم کلاه گبرکی انداخته/ هم ز هر ترسایی دلی پرداخته» (عطار ۱۳٦٦: ۸٤).

آنجا که شیخ پشیمان می‌شود و به دین اسلام بازمی‌گردد، جهت تطهیر خود ابتدا غسل می‌کند و خود را از آلودگی مبرا می‌کند: «شیخ غسلی کرد و شد درخرقه باز/ رفت با اصحاب خود سوی حجاز» (عطار ۱۳۸۳: ۳۰۰)(تصویر٦).

تصویر٦. کلاه شیخ و افتادن آن بر روی زمین و برگشتن از دین اسلام

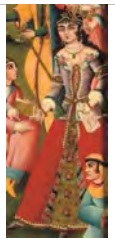
مطالعه‌ای تحلیلی بر ساختار تصویر شیخ صنعان و دختر ترسا

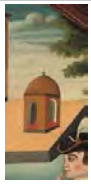
آنچه در این نقاشی در نگاه نخست به چشم می‌خورد، عشقی است که عارف بزرگ، شیخ صنعان را از پای درآورده است. عشق زمینی که عارف و زاهدی را مبتلا کرده، عشقی که او را به دنیای شرابخواری و خوکبانی می‌کشاند که هردو توسط نقاش اثر در میانهٔ تصویر دیده می‌شود. هنرمند سعی داشته است تا به شروط دختر ترسا در تصویر دقت کند و در یک نگاه آن را در تصویر به مخاطب بنماید. باده و خمرنوشی در اسلام و قرآن (مائده/۹۰) نهی شده است. در تصویر دختر ترسا بطری شرابی در دست، در حال تعارف‌کردن آن به شیخ صنعان به‌عنوان

نخستین شرط و آغاز است. مرحلهٔ بعد، سوزاندن قرآن بوده که این مصحف شریف برای مسلمانان از احترام ویژه‌ای برخوردار بوده و عملی بس کفرآمیز است که نقاش دو کتاب در دست مریدان شیخ تصویر کرده که به این امر اشاره دارد. یکی از مریدان شیخ در مقابل شراب با دختر در حال گفت‌وگوست و گویی ذکر می‌کند که شراب حرام است. در تصویر، می و کتاب مقدس قرآن در مقابل یکدیگر تصویر شده‌اند که به تضاد دین و بی‌دینی اشاره دارد. بت‌پرستی در نقاشی فوق مصداق تصویری نداشته است. آتش‌زدن خرقه نیز در تصویر معیار مشخصی نداشته و به نظر می‌رسد این لحظه‌ای است که شیخ شروط دختر را برای وصال قبول کرده و کلاه و تسبیح از دست او می‌افتد که اشاره به رسوایی و ازدست‌دادن عقل و دین و بی‌آبرویی او است. زناربستن درتصویر، لحظهٔ قبول شروط ازسمت شیخ است که این‌گونه توسط هنرمند تصویر شده که قبول شروط اتفاق افتاده است. خوکبانی شیخ و قبول شرط آخر به‌عنوان پرداخت مهریهٔ دختر ترسا از دیگر شروط دختر ترسا برای مهریهٔ ازدواج است. تصویر دو خوک در نقاشی نماد زوج‌بودن و تباه‌بودن این ازدواج است که در نمای جلوی تصویر نشان داده شده و در پایین پای شیخ صنعان و دختر ترسا کشیده شده است و اشاره‌ای غیرمستقیم به یک سال خوکبانی شیخ برای وصال به‌عنوان مهریهٔ دختر ترسا داشته است و قبول شروط ازسوی شیخ برای رسیدن به ازدواج در مرحلهٔ آخر را تصویر می‌کند. در قسمت بالای تصویر، دیر مغان تصویر شده و اشاره دارد که شیخ از کعبه روی برگردانده و روی به سمت دیر مغان کرده است و این امر فغان و نالهٔ مریدان او را در پی دارد.

شکستن ناقوس مغان در شعر عطار به‌عنوان نمادی از امتحان و رفتن شیخ صنعان به سمت دین ترسایی و کافرشدن اوست که در تصویر به آن به‌صورت مجزا در بالای نقاشی اشاره شده است. زنارببستن به بی‌حرمتی به اسلام اشاره دارد و ریاکاری در دین مسیحیت تلقی می‌شود. در تصویر کلاه و تسبیح در کنار هم و در پایین نقاشی تصویر شده و اشاره دارد که عقل و دین شیخ با پذیرفتن این شروط بر باد رفته است. در این نقاشی از تقابل و تضادهای معنایی در کنار هم برای رساندن مفهوم پنهان اثر استفاده شده است. این امر درجدول ٤ جمع‌بندی شده است. طاق جناغی بالای نقاشی نیز استعاره‌ای بر این شعر دارد: «ابرویش بر ماه طاقی بسته بود/ مردمی بر طاق او بنشسته بود» (عطار ۱۳۸٤: ۲۸۷).

جدول ۲. مطالعهٔ ویژگی‌های ارتباط شعر و تصویر در نقاشی (نگارنده ۱۴۰۳)

عنوان	محتوای معنایی	شعر عطار	مضمون	تصویر
شیخ صنعان	عابد ظاهری	شیخ صنعان پیر عهد خویش بود/ در کمال از هرچه گویم بیش بود/ شیخ بود اندر حرم پنجاه سال/ با مریدی چهارصد صاحب‌کمال	پیرمردی عنان از دست داده، گمراهی و لغزش	
دختر ترسا	نفس	دختر ترسای روحانی‌صفت/ در ره روح‌اللهش صد معرفت/ بر سپهر حسن در برج جمال/ آفتابی بود اما بی‌زوال	دختری مغرور و زیبا، رجحان و کشش	
مریدان شیخ	همراه شیخ مقلد	چون مریدانش چنین دیدند زار/ جمله دانستند کافتاده است کار/ سربه‌سر در کار او حیران شدند/ سرنگون گشتند و سرگردان شدند	یاران واله و حیران شیخ	
افراد مسیحی	همراه دختر ترسا	چون خبر نزدیک ترسایان رسید/ کان چنان شیخی ره ایشان گزید/ شیخ را بردند سوی دیر مست/ بعد از آن گفتند تا زنار بست	افراد مسیحی متحیر از رفتار شیخ صنعان	
خوک	نفس اماره و ناپاکی	گفت کابین را کنون ای ناتمام/ خوکوانی کن مرا سالی مدام/ رفت پیر کعبه و شیخ کبار خوکوانی کرد سالی اختیار	دو خوک نماد زوجیت و ازدواج ناهمگون مهریهٔ دختر ترسا خوک نفس و دیو سرکش	

کتاب	قرآن	سجده کن پیش بت و قرآن بسوز/ خمر نوش و دیده از ایمان بدوز	نمادی از مصحف قرآن حق	
کلاه	نماد ازدست‌دادن عقل رسوایی	عشق دختر کرد غارت جان او/ کفر ریخت از زلف بر ایمان او/ شیخ ایمان داد و ترسایی خرید/ عافیت بفروخت رسوایی خرید	از سر افتادن کلاه و تسبیح نماد رفتن آبرو و رسوایی شیخ صنعان	
شراب	نماد مستی و از خود بی‌خودشدن	گفت برخیز و بیا و خمر نوش/ چون بنوشی خمر، آیی در خروش/ چون به یکجا شد شراب و عشق یار/ عشق آن ماهش یکی شد صد هزار	خمر نماد نوشیدن و آغاز تباهی گمراهی و لغزش	
تسبیح	نماد زهد عبادت	آن دگر یک گفت تسبیحت کجاست/ کی شود کار تو بی‌تسبیح راست	زهد و ایمان	
دیر مغان	نماد چرخش دین از کعبه به دیر	شیخ را بردند تا دیر مغان/ آمدند آنجا مریدان در فغان	ترک مسلمانی و بازگشت از دین	
ناقوس مغان	نماد دین	شیخ را می‌دید چون آتش شده/ در میان بی‌قراری خوش شده/ هم فکنده بود ناقوس مغان/ هم گسسته بود زنار از میان	نماد تغییر دین و بازگشت و رفتن از کعبه به دیر مغان	

جدول ۳. شروط دختر ترسا و استفاده‌شدهٔ مضمونی در نقاشی (نگارنده ۱۴۰۳)

شروط دختر ترسا	تصویرشدهٔ مستقیم	تصویرشدهٔ غیرمستقیم
خمرنوشیدن	دارد مستقیم شراب	–
مصحف‌سوختن	ندارد کتاب	غیرمستقیم: اشاره به دو قرآن
بت‌پرستی	ندارد	ندارد
آتش‌زدن خرقه	ندارد	ندارد
گسستن زنار	دارد	غیرمستقیم: لحظهٔ افتادن کلاه
خوکبانی	دارد	غیرمستقیم: تصویر دو خوک
ترک دین اسلام	–	–
روی‌گرداندن از کعبه و دیرپرستی	دارد	غیرمستقیم: اشاره به دیر مغان در بالای تصویر
شکستن ناقوس مغان	دارد	غیرمستقیم: در بالای تصویر
گسستن زنار	دارد	غیرمستقیم: لحظهٔ افتادن شیخ

در جدول ۲ به ارتباط شعر و ادبیات و تطبیق اشعار عطار با نقاشی اشاره شده است. همچنین در جدول ۳، شرط‌های استفاده‌شده از سوی دختر ترسا که در نقاشی به کار برده شده، مورد بررسی قرار گرفته است.

جدول ٤. بررسی تضادهای معنایی تصویر در نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا (نگارنده ۱٤۰۳)

پیری	جوانی
مکه (شرق)	روم (غرب)
اسلام	مسیحیت
عقل	عشق
آبرو	بی‌آبرویی
کتاب قرآن	شراب
دین	ارتداد
پیرزن پوشیده	فرد برهنه

نزد صوفیان کلاه یا تاج، بخشی از لباس عرفا بود که بسته به نظر پیر یا مراد یا شیخ هرطریقت انتخاب می‌شد. تنوع سرپوش صوفیان، از نظر جنس، شکل و رنگ، حاکی از وجود تنوع آرا و تعدد طوایف صوفیان است (حسنی ۱۳۸۸: ۵۹). مفهوم کلاه، ریشه در عملکرد سالک داشت و تعداد ترک‌های به‌کاررفته درآن به‌منزلهٔ اعمالی بود که باید ترک شود (الهی و دیگران ۱٤۰۱: ۲۷). تصویر ۷ به کلاه درویشان در دورهٔ قاجار موجود در حراج بونامز اشاره دارد که با کلاه‌های درویشی این دوره قابل تطبیق است و اهمیت کلاه برای درویشان در این نقاشی را نشان می‌دهد؛ تصویر۹ نقاشی از بانویی قاجاری را در حال رقص نشان می‌دهد که با نقاشی حاضر و تصویر دختر ترسا اشتراکات مشابهی دارد.

تصویر ۷. (راست) کلاه نمدی گلدوزی‌شدهٔ درویشی، ایران، قرن هجدهم. م. به شکل گرد، بلند، زمینهٔ نمدی خامه‌دوزی با نخ سیاه، شمارهٔ موزه‌ایlot173 ، کتیبه‌ها شامل سورهٔ انسان
https://www.bonhams.com/

تصویر۸. (چپ) بخشی از اثر شیخ صنعان و دختر ترسا، کلاه مریدان شیخ و صوفیانِ همراه، مشابه کلاه دراویش دورهٔ قاجار

تصویر ۹. (راست) زن رقصنده با قاشقک موسیقی، هنرمند ناشناخته، ایران، اوایل قرن ۱۹، رنگ‌وروغن روی بوم،۹۰ × ۱۵۸سانتی‌متر، موزهٔ ارمیتاژ، سن‌پترزبورگ (IIIO VR- Diba,1999:263).

تصویر۱۰. (چپ) بخشی از اثر شیخ صنعان و دختر ترسا که چهره، آرایش و پوشش دختر ترسا را نشان می‌دهد.

تطابق دو تصویر۹ و۱۰ نشان می‌دهد هنرمند برای نمایش پوشش و ویژگی‌های بصری نقاشی، پیکرنگاری زمانهٔ قاجار را نشان می‌دهد و مشخص می‌کند از زمانهٔ خود و هنر این دوره برای نمایش داستانی قدیمی بهره برده است.

لازم به ذکر است داستان شیخ صنعان و دختر ترسا درحقیقت روایت داستانی نمادین و عارفانه بوده که در این اثر نقاشی با توجه به صورت ظاهر و فرم اثر، درهم‌تنیدگی ساختار و معنا را در ترکیب‌بندی اثر نشان می‌دهد. خوانش صورت‌گرفته در زیرساخت اثر نشان می‌دهد که جایگاه هر شخصیت و جانمایی آن در کادر هدفمند بوده و متناسب با پیش‌فرض‌های فرهنگی دورهٔ قاجار تصویر شده است و هدف اصلی از مصورکردن، بار معنایی اثر با بیانی بصری از این روایت عاشقانه و عارفانه است که آن را با سلسله‌مراتب آزمون دختر ترسا از شیخ و ارتباط فرم و محتوا در ترکیب‌بندی اثر در جای‌جای تصویر به کار برده است. چگونگی برقراری رابطه بین فرم و محتوا در نقاشی حاضر نشان می‌دهد که هنرمند به داستان و شعر وفادار بوده و نقاشی را برمبنای ادبیات، نقاشی کرده است. در نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا، قاب‌بندی کار به‌منظور تحلیل متن مرتبط با ابروی یار و محراب عبادت است؛ ترکیب‌بندی و پلان‌بندی اثر مرتبط با مراحل آزمون از شیخ تنظیم شده است. شخصیت‌پردازی افراد و حالات و حرکات آن‌ها در جهت رساندن معنای اثر است. رنگ‌آمیزی اثر نیز در رساندن غالب معنایی اثر نقش داشته است؛ به‌طور مثال لباس قرمز دختر، متبلور رنگ عشق است و رنگ لباس شیخ خنثی و بی‌رنگ، متناسب با سن و قداست اوست که در تضاد معنایی با یکدیگر به کاررفته است. پیرمردی که در پشت دختر ترساست بر این باور است که این عشق در نزد ترسایان نیز نکوهیده است. دختر ترسا تنها شخصی است که نگاه مستقیم به مخاطب دارد و حتی نیم‌نگاهی به شیخ ندارد؛ سایر مخاطبین نگاه به دو دلدادهٔ تصویر دارند. این موارد نشان می‌دهد این زمینه‌های نمادین و مراحل مختلف امتحان که بسیار موجز در نقاشی تصویر شده است، دارای خاستگاه‌های دینی، روایی و اسطوره‌ای بوده و جایگاه اجتماعی آن متأثر از دورهٔ قاجار قابل بررسی است.

تطابق آیکونوگرافی دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا برمبنای دیدگاه اروین پانوفسکی

مرحلهٔ نخست؛ توصیف: تحلیل فرمی و سبک‌شناسی دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا

در مرحلهٔ نخست از خوانش آیکونوگرافی برمبنای دیدگاه پانوفسکی، بر شناخت ظاهری آثار و نقش‌مایه‌های موجود در تصاویر و ساختار بصری و فرمی آن تکیه می‌شود. «در مرحلهٔ توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، هنگام مواجهه با اثر هنری،

تنها می‌توان اثر را توصیف کرد (پانوفسکی ٦). «فرم‌های ناب که به‌عنوان عامل دربردارندهٔ معنای ابتدایی اثر شناخته می‌شوند، بررسی این آرایه‌ها در گام توصیف یا پیش‌آیکونوگرافی قرار دارد» (عبدی ۱۳۹۱: ٦٨). برداشت پانوفسکی در این مرحله بیش از هرچیز مبتنی بر تمایز سه مفهوم شکل گرفته است: شکل، مضمون و معنا. در مرحلهٔ نخست و توصیف، پیش‌آیکونوگرافی محدود به دنیای ساختار و نقش‌مایه‌ها بوده است (اخوانی و محمودی ۱۳۹۷: ٢٦). توصیف پیش‌آیکونوگرافی درحقیقت یک آنالیز فرمی از اثر بوده و از طریق مطالعهٔ نقش‌مایه‌ها و فرم‌های ناب بیانی از یکدیگر شناسایی می‌شوند (عبدی ۱۳۹۱: ۳۲). در این مرتبه دو بخش حائز اهمیت است؛ نخست معنای ناظر به‌واقع یا معنای عینی. در این مرتبه به توصیف اثر پرداخته هنری می‌شود (نصری ۱۳۸۹: ۵۹). دراین مرحله به مختصات تصویری اثر مانند رنگ، فرم و اشیایی که حالت بازنمایانه دارند، مانند کیفیت بیانی، رخداد، خصوصیت احساسی حالت و ژست پرداخته می‌شود (Panofsky 1972: 7-5). این مرحله ما را به شناخت کلی از اثر در یک دورنمای کلی رهنمون می‌شود. در تصویر موردبحث با حفظ همگامی ادبیات و نقاشی در دورهٔ قاجار، تصاویر با تأثیرپذیری از اشعار عطار و آمیختن با تخیل و خلاقیت بصری هنرمند نشان داده شده‌اند. سبک هنری و فرهنگی دورهٔ قاجار در نقاشی مورد نظر قابل بازشناسی است و خصایص و ویژگی‌های آن را آشکار می‌کند. در این مرحله مطابق با نظر پانوفسکی، فرم بوم نقاشی در قسمت بالا نوک‌تیز شده و به محراب نیز قابل تشبیه است. قسمت بالای تصویر در قسمت جناغی جایی است که هنرمند نقاش، دیر مغان را کشیده و بر معنوی‌بودن آن به‌عنوان یک مکان مذهبی تأکید داشته است. این نقاشی در صورت ظاهر متأثر از نقاشی پیکرنگاری درباری در دورهٔ قاجار بوده و این امر در آرایش و پوشش قابل مشاهده است.

در این مرحله چیدمان اثر با معرفی افراد و دو شخصیت اصلی همراه است و به‌گونه‌ای است که در نگاه نخست، فرم محراب‌گونهٔ اثر و در بالای آن ناقوس، تقدس را القا می‌کند و جای‌گیری افراد در دو طرف مختلف تصویر با لباس غربی و دراویش، تضادی را به تصویر می‌کشد که در معنای نمادین اثر نیز آشکار است.

مرحلهٔ دوم؛ تحلیل: کشف روابط بین شیخ صنعان و دختر ترسا

در گام دوم در تحلیل آیکونوگرافی، به دنیای رمزگان نهفته در بطن اثر وارد و این مرحله، ورود به حوزهٔ دیگری از معناشناسی را مطرح می‌کند (عبدی ۱۳۹۱: ٤١). در این مرحله از معناشناسی، برخلاف مرتبهٔ نخست پیکرها و وقایع، معنای خود را مستقیم و بی‌واسطه آشکارنمی‌کنند (نصری ۱۳۹۷: ٢٦). در مطالعهٔ شمایل‌نگاری هر

قوم باید پس‌زمینه‌های فرهنگی، سیاسی، مذهبی و اجتماعی آن قوم شناسایی شده باشد تا مشخص شود که نیت مؤلف تا چه اندازه در پیدایش آثار هنری دخیل بوده است (نصری ۱۳۸۹: ٦۰). ازآنجاکه اشکال با مفاهیم قراردادی پیشین معرفی می‌شوند، مطالعهٔ معنای ثانویهٔ دنیای مضامین خاص با مفاهیم مشخص در تصویر است که داستان و تمثیل در آن آشکار می‌شود (عبدی ۱۳۹۱: ٤٥). در این مرحله به‌طور دقیق‌تر به تفسیر و تحلیل نشانه‌ها پرداخته خواهد شد. حالت اسطوره‌ای در فضای تصویر و یا داستانی و تمثیلی نیز مطرح می‌شود. در نقاشی مورد بحث در پژوهش حاضر، پس از مرحلهٔ نخست و فرم ظاهری مشخص، در همهٔ فضای نقاشی با عناصری روبه‌رو هستیم که فضای امتحان را نمایش می‌دهند؛ مانند قرآن، شراب، کلاه، تسبیح، ناقوس و خوک. با استناد به جدول ٤، تضادهای تصویری با معنایی متفاوت در تصویر نشان داده می‌شود. در این بخش، از نمادهای تصویری موجزی استفاده شده است تا مراحل امتحان شیخ توسط دختر ترسا را به مخاطب یادآوری کند. این مؤلفه‌ها دارای جنبه‌های زیبایی‌شناسی است و به درک مخاطب در فهم تصویر کمک می‌کند و مراحل مختلف داستان را به‌صورت بصری نشان می‌دهد و به فرایند تحلیل اثر و پیروی از متن کمک می‌کند. این نشانه‌ها به‌صورت تمثیلی است و تمام مراحل را در یک تصویر هم‌زمان نمایش می‌دهد.چگونگی به‌کارگیری نمادهایی مانند شراب، کلاه، خوک و... در ترکی‌ب‌بندی اثر که دارای جنبه‌های بصری و زیبایی‌شناسی با تأثیرپذیری از هنر نقاشی دورهٔ قاجار است، به درک مخاطب اثر از اشعار کمک می‌کند و استفاده از آن با توجه به اشعار ضروری می‌نماید و نشانگر جریان امتحان در مراحل مختلف، توسط دختر ترساست و به فرایند تحلیل اثر و پیروی از متن کمک می‌کند.

مرحلهٔ سوم؛ تفسیر: آیکونولوژی اثر

گام سوم از خوانش آیکونولوژی برمبنای نظر پانوفسکی، بررسی لایهٔ معنایی سوم و نهایی در یک اثر و معنای پنهان و پوشیده در آن را مورد خوانش قرار می‌دهد. در مطالعهٔ لایه‌های پنهان اثر، برآمد تفسیر و لایهٔ پنهانی اثر در گام سوم مطالعه مدنظر خوانشگراست. گام سوم آیکونولوژی که باعنوان «تفسیر محتوایی یا ذاتی» نیز شناخته می‌شود، با بازشناخت معنای موجود در بطن یا محتوای موضوع، هدف نهایی یک بررسی را مشخص می‌کند (عبدی ۱۳۹۱: ٦۲). در این مرحله با تحلیل صرف مواجه نیستیم؛ بلکه به تفسیر اثر نیز پرداخته می‌شود (نصری ۱۳۹۷: ۳۰). فهم این سطح از موضوع با محقق‌کردن آن دسته از اصول بنیادینی صورت می‌گیرد که بیانگر گرایش‌های اساسی یک ملت، دوره، مذهب و یا باور فلسفی هستند که از سوی هنرمند مورد

شناسایی قرارگرفته و در اثر هنری او به نمایش درآمده است (پانوفسکی ٦٦). بازنمایی صحنهٔ دیدار، تغییر و تحولات انسان در یک آن را تصویرمی‌کند و فاصلهٔ میان کفر و ایمان و نزدیکی آن دو به یکدیگر را یادآور می‌شود. داستان شیخ صنعان بازگوکنندهٔ عشقی برای رسیدن به نهایت کشف و اسرار عالم هستی است و عشق زمینی دختر ترسا پیش‌درآمدی بود برای پس‌زدن حجاب از چهرهٔ سرسپردگی به جهان روزمره و مادی. این عشق زمینی مقدمه‌ای برای تحول درونی شیخ صنعان و پالایش ضروری روح او برای رسیدن به حق بوده است. به‌کارگیری نقش‌مایه‌های نمادین ادبی ـ عرفانی و نمایش آن ازطریق تصویر درجهت تأکید بر معنای عارفانهٔ اثر بوده است و سعی در نمایش نزدیکی فاصلهٔ کفر و ایمان دارد که آگاهانه از سوی هنرمند در تصویر به کار گرفته شده است. در تمام سطوح نقاشی، نشانه‌هایی دالّ بر امتحان شیخ ازسوی دختر ترسا دیده می‌شود که این مراحل را تأیید می‌کند و در تطبیق کامل با اشعار عطار بوده و نقاشی را تبدیل به یک پدیدهٔ بصری محسوس کرده است که مفاهیم نامحسوس و عرفانی را هویدا می‌کند. در محتوای این اثر، هنرمند در ظاهرِ داستانی عاشقانه، سعی در به‌تصویرکشیدن امتحان الهی، نه ازسوی دختر ترسا؛ بلکه ازسوی خداوند برای محک ایمان شیخ دارد. تفسیر و بررسی عناصر و مؤلفه‌های بصری در اثر مورد نظر با توجه به مقام شیخ به‌عنوان یک فرد مقدس و مراحل امتحان به‌صورت نمادین با نشانه‌هایی مادی در نقاشی وجود دارد. توصیف و تحلیل این عناصر نمادین در نقاشی و معنای رمزگان آن‌ها نشان می‌دهد این عناصر ریشه در باور دینی اسلام و مسیحیت داشته و این اثر به‌عنوان یک اثر عرفانی، هنر را به خدمت گرفته است تا مفاهیم نامحسوس را به‌مدد تصویر و نمادها هویدا کند. فضاسازی اثر و حالت محراب‌گونه و مقدس آن در فضای نقاشی توانسته است، حضور هم‌زمان تقابل‌ها را در طول مراحل امتحان نشان دهد و بر این اساس با توجه به نظر پانوفسکی، به روابط میان سطح کلی یک فرهنگ و سطح جزیی یک اثر نقاشی پرداخته است و حقایق ناپیدا را در ذهن مخاطب هویدا می‌کند. داستان در ظاهر جلوه‌گر عشق زمینی است؛ ولی در باطن عشق الهی و مضمونی عارفانه را نشان می‌دهد.

جدول ۵. مطالعهٔ سه مرحلهٔ پانوفسکی با نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا (نگارنده ۱۴۰۳)

نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا	مرحلهٔ اول توصیف	مرحلهٔ دوم تحلیل	مرحلهٔ سوم تفسیر
شخصیت اصلی شیخ صنعان و دختر ترسا	متأثر از نقاشی پیکرنگاری درباری قاجار	استفاده از نمادهای مشخص برای نمایش امتحان شیخ	نمایش معنای پنهان اثر
امتحان‌های زمینی برای رسیدن به وصال	متأثر از آرایش و پوشش قاجار	ارتباط تصویر و متن شعر	امتحان الهی در قالب امتحان زمینی دختر ترسا
امتحان‌های الهی برای رسیدن به خداوند	نمایش تقابل و تضاد در تصویر	استفاده از تمثیل برای نمایش داستان	مضمونی عاشقانه در ظاهر و عارفانه در باطن
عشق حقیقی عشق الهی رسیدن به حق	فرم افقی اثر و دارای قوس جناغی یادآور محراب	توالی داستان با دنبال‌کردن نشانه‌های داستان	تقابل هم‌زمان کفر و ایمان
شیخ صنعان دختر ترسا	تصویر یک زن و مرد	عشق زمینی داستان عاشقانه	عشق الهی داستان عارفانه

نتیجه

نقاشی‌ها بیانگر ارزش‌های وجودی نهفته در فرهنگ و ارتباط آن در حوزهٔ بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی هستند. این نقاشی‌ها با موضوعات عارفانه و متأثر از ادبیات، سوژه را به کنکاشی فعالانه درجهت ارتباط با شعر رهنمون می‌شود. در تحلیل این نقاشی از منظر نظام‌های معنایی به این ره‌یافت دست یافته شد که نقاشی برمبنای تأثیرپذیری از اشعار عطار تصویر شده است. این نقاشی متأثر از فرهنگ نقاشی پیکرنگاری درباری دورهٔ قاجار و موضوعات مورد علاقه برای تصویر در تزیین کاخ‌های این دوره بوده است. در این تصویر هنرمند آگاهانه با تشرف به داستان، از راز و رمزپردازی تصویرآگاه بوده و برای نمایش بخش‌های مختلف امتحان شیخ در داستان، از نشانه‌های تمثیلی استفاده کرده و کوشیده است در فضای محدود نقاشی، مراحل مختلف را به تصویر بکشد. مطالعهٔ این تصویر در تطبیق با نظر اروین پانوفسکی (مطالعه‌گر علم تصویر) مشخص می‌کند که این نقاشی در ویژگی‌های ظاهری، متأثر از قوانین تصویری دورهٔ قاجار و با تأثیرپذیری از ادبیات

عرفانی است. شاخصهٔ اصلی اثر تزیینی‌بودن و بازنمایی داستانی عاشقانه ــ عارفانه در نگاه نخست است؛ ولی مراحل مختلف عرفان و تفکرات عطار را با توجه به معنای نهفته در اثر، با نمادهای تصویری موجز مشخص می‌کند و نشان می‌دهد که در پسِ ظاهر داستان عاشقانه، معنای عرفانی نهفته است. داستان شیخ صنعان بازگوکنندهٔ عشقی برای رسیدن به اسرار عالم هستی بوده و عشق زمینی دختر ترسا پیش‌درآمدی برای پس‌زدن حجاب از چهرهٔ سرسپردگی جهان روزمره و مادی بوده است؛ این عشق زمینی مقدمه‌ای برای تحول درونی شیخ صنعان و پالایش ضروری روح او برای رسیدن به عشق الهی بوده است و عشق زمینی به عشق آسمانی رسیده است. در پاسخ به پرسش‌های پژوهش، نقاشی مورد بحث در ظاهر متأثر از نقاشی پیکرنگاری درباری این دوره است و آرایش مشابه عناصر تصویری در زنان و مردان، این امر را به‌خوبی نشان می‌دهد. فرم نقاشی در بالا به‌صورت جناغی بریده شده که مناسب برای آرایش و تزیینات کاخ‌ها در این دوره بوده و هنرمند آگاهانه از آن برای مقدس‌گونگی محراب و تقدس عشق بهره برده است. عناصر به‌کاررفته در اثر به‌صورت تمثیلی بوده و همه به‌صورت موجز و خلاصه هر یک از مراحل امتحان را به تصویر می‌کشد. در خوانش اثر با نظریهٔ پانوفسکی در انتها چنین به نظر می‌رسد که در مرحلهٔ نخست (توصیف) اثر متأثر از صورت و ظاهر نقاشی پیکرنگاری درباری دورهٔ قاجار است. در مرحلهٔ دوم (تحلیل) با المان‌های موجز و خلاصه، به روایت تصویری شعر عطار از داستان پرداخته و عشقی زمینی را به تصویر می‌کشد. در مرحلهٔ سوم (تفسیر) مشخص می‌شود که ظاهر داستان، عشقی زمینی را نشان می‌دهد؛ ولی در باطن عشقی عرفانی و الهی مدنظر بوده و امتحان عاشقانه و مادی برای رسیدن شیخ به عشقی معنوی بوده است.

این مقاله از حمایت هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و پژوهشی استفاده نکرده است.

پی‌نوشت:

1- Sir James Chadwick

منابع

قرآن مجید (۱۳۸٦). ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: اسوه.

آژند، یعقوب (۱۳۸۹). *نگارگری ایران*. جلد دوم، تهران: سمت.

آهنی، لاله و دیگران (۱۳۹٦). «بررسی جلوه‌های بصری و محتوایی حکایت شیخ صنعان در هنرهای تصویری قاجار.» *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۷، صص. ۱۰۰ـ۵۵.

آهی، محمد؛ قادری، الیاس (۱٤۰۱). «علل و مصادیق تابوشکنی در داستان شیخ صنعان براساس نظریهٔ یونگ.» *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۱۸: ٦٦، صص. ٤۳ـ۱۳.

احمدبیگی، آرزو (۱۳۹۲). «شخصیت‌پردازی در داستان شیخ صنعان.» *ادبیات غنایی و عرفانی*، ۸، ص. ۷ـ۲۰.

اخوانی، سعید؛ محمودی، فتانه (۱۳۹۷). «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های نسخهٔ *خاوران‌نامه* با رویکرد آیکونولوژی.» *هنرهای زیبا- تجسمی*، ۲، صص.۳٤ـ۲٤.

استعلامی، محمد (۱۳۸۷). *نقد و شرح قصاید خاقانی براساس تقریرات بدیع‌الزمان فروزانفر*. تهران: زوار.

اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۳). *تجلی و رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*. تهران: اساطیر.

اشرف‌زاده، رضا (۱۳۸۰). *حکایت شیخ صنعان*. تهران: اساطیر.

امامی، نصرالله؛ رضایی، بهمن (۱۳۹۵). «ناقوس‌بوسیدن در قصیدهٔ ترسائیهٔ خاقانی.» *شعرپژوهشی (بوستان ادب)*(دانشگاه شیراز)، ۱:۱، صص.٤۰ـ۲۵.

انوشیروانی، علی‌رضا(۱۳۹۲). «مطالعات بینارشته‌ای تطبیقی.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*(فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، ٤: ۱ (۷)، صص. ۹ـ۳.

انوشیروانی، علی‌رضا (۱٤۰۲). «ادبیات تطبیقی در ایران: با/ بی پرانتز؟»۳ : ۲ (٦)، صص. ۷ـ۱.

بی. ناس، جان (۱۳۷۳). *تاریخ جامع ادیان*. ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، تهران: علمی و فرهنگی.

پاکباز، رویین (۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: نارستان.

پنجه‌باشی، الهه؛ تکرار، عاطفه (۱٤۰۳). تحلیل سبک‌شناختی مجلس نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تالار مسقف تکیهٔ هفت‌تنان شیراز.» *نگارینهٔ هنر اسلامی*، ۲۷، صص. ۱۳۸ـ۱۱۰.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹٦). *معنا در هنرهای تجسمی*. ترجمهٔ ندا اخوان‌مقدم، تهران: چشمه.

جواهرکلام، علی (۱۳٤۹). «مزار شیخ صنعان در تفلیس.» *ارمغان*، ۳۹: ۱۲ـ۱۱، صص. ۷٦٤ـ۷٦۱.

چدویک،چارلز (۱۳۷۵). *سمبولیسم*. ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: مرکز.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳٤۱). «شیخ صنعان.» *پیام نوین*، ۵ :٤ (٥٤)، صص. ۲۵ـ۱٤.

دل‌زنده، سیامک (۱۳۹٤). *تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی*. تهران: نظر.

دمیری، محمد بن موسی (۱۳۵۸). *حیوة الحیوان الکبری*. مجلد الاول. قاهره: شرکة مکتبة و مطبعة مصطفی البابی الحلسی.

رحمدل، غلامرضا؛ فرهنگی، سهیلا (۱۳۸۷). «پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در مطالعات ادب فارسی.»

پژوهش‌های ادبی، ۵: ۲۱، صص.۴۳ـ۲۳.

ردنکو، م. ب. (۱۳۵۱). «فقیه طیران و منظومه کردن شیخ صنعان.» ترجمهٔ عزیز آصفی، *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* (تبریز)، ۱۰٤، صص. ۵۳۷ـ۵۳۱.

رضایی، فائزه و دیگران(۱۳۹۵). «مقایسهٔ تصویر زن در هنر دوران صفوی و قاجار.» *مطالعات باستان‌شناسی ایران در دوران اسلامی*، ۱، صص. ۹۰ـ۷۵.

رماک، هنری(۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده، *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، ۳: ۲ (٦)، صص.۷۳ـ۵٤.

روحانی، مسعود؛ شوبکلایی، علی‌اکبر (۱۳۹۱). «تحلیل داستان شیخ صنعان *منطق‌الطیر* عطار براساس نظریهٔ کنشی گرماس.» *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، ٦: ۲ (۲۲)، صص. ۱۱۲ـ۸۹.

ریحانی، محمد؛ عبدالله‌زاده برزو، راحله (۱۳۹٦). «تحلیل داستان شیخ صنعان برپایهٔ نظریهٔ تکاسطورهٔ جوزف کمپبل.» *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۱۳: ٤٦، صص. ۱۲۲ـ۹۵.

زرقانی، مهدی (۱۳۸۵). «تأویلی دیگر از حکایت شیخ صنعان.» *جستارهای نوین ادبی*، ۳۹: ۳ (۱۵٤)، صص. ۸٤ـ٦۳.

ستاری، جلال (۱۳۸۷). *پژوهشی در قصهٔ شیخ صنعان و دختر ترسا*. تهران: مرکز.

سلیم، عبدالامیر (۱۳۵۵). «شیخ صنعان.» *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* (تبریز)، ۸: ٤، صص.٤۱٦ـ۳۹۵.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). *نقد ادبی*. تهران: میترا.

صرفی، محمدرضا (۱۳۸۲). «درآمدی بر نمادپردازی در ادبیات.» *فرهنگ*، ٤٦و٤۷، صص. ۱۷۹ـ۱۵۹.

عبدی، ناهید (۱۳۹۰). «تحلیل نگارهٔ بهرام گور کشتن اژدها را.» *نقدنامهٔ هنر*، ۱، صص. ۹۷ـ۸۳.

عبدی، ناهید (۱۳۹۱). *درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

عطار، فریدالدین (۱۳۸۳). *منطق‌الطیر*. به‌تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳٦٦). *منطق‌الطیر*. به‌کوشش سیدصادق گوهرین، چاپ پنجم، تهران: علمی فرهنگی.

علایی، حسینعلی؛ رضایی آدریانی، ابراهیم (۱۳۹۲). «حکمت تحریم گوشت خوک در قرآن، حدیث علم.» *قرآن و علم*، ۷: ۱۳، صص.۷۰ـ٤۹.

علی‌پور، مرضیه (۱۳۹۳). «بررسی جلوه‌های بصری *عیون اخبار الرضاع* در *فال‌نامهٔ تهماسبی*.» *فرهنگ رضوی*، ۷، صص. ۱۰٦ـ۸۱.

علی‌صغیر، محمدحسین (۱۳۸۱). «قرآن و حدیث: تحریم خمر در قرآن.» ترجمهٔ مریم قبادی، *مشکوة*، ۲۰: ۷۵ـ۷٤، صص. ۲۸ـ۸

فروید، زیگموند (۱۳٤۹). *توتم و تابو*. ترجمهٔ محمدعلی خنجی، تهران: کتابخانهٔ طهوری.

فریزر، جیمزجورج (۱۳۹۲). *شاخهٔ زرین (پژوهشی در جادو و دین)*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.

قدیری یگانه، شبنم و دیگران (۱٤۰۱). «تحلیل تطبیقی و بین‌رشته‌ای مسئولیت‌پذیری در نظریهٔ

معنادرمانی ویکتور فرانکل و مثنوی مولوی.» *مطالعات بین‌رشته‌ای، ادبیات، هنر و علوم انسانی*، ۲: ۲، صص. ۸۰ـ۵۳.

قلی‌زاده، حیدرعلی (۱۳۸۷). «بازخوانی داستان شیخ صنعان.» *کاوش‌نامه*، ۹: ۱٦، صص. ۱٦۲ـ۱۲۹.

قاسمی، ویدا؛ محمدزاده، مهدی (۱٤۰۱). «تحلیل نشانه‌شناختی نگارهٔ عرفانی دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا.» رهپویهٔ هنرهای صناعی، ۲:۲، صص. ۷۹ـ٦۷.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷٦). *پارسا و ترسا*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

کفشچیان‌مقدم، اصغر؛ یاحقی، مریم (۱۳۹۰). «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران.» *باغ نظر*، ۱۹، صص.۷٦ـ٦۲.

کن بای، شیلا (۱۳۸۲). *نقاشی ایرانی*. ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

لاهوتی، حسن (۱۳۷۵). «تمثیل در ادب فارسی(حکایت شیخ صنعان).» *کلک*، ۷٦، صص. ۲۸ـ۱۹.

مالکی، هرمز (۱۳۸۰). *راز درون پرده (هرمنوتیک داستان شیخ صنعان)*. تهران: سهامی انتشار.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۸). «دربارهٔ تاریخ نقاشی قاجار.» *ایران‌نامه*، ٦۷، صص. ٤۲۲ـ٤۰۵.

معین، محمد (۱۳۸٤). *فرهنگ فارسی معین*. تهران: میکائیل.

مقدم، محمد (۱۳۸۵). *جستار دربارهٔ مهر و ناهید*. تهران: هیرمند.

مقدم‌اشرفی، م. (۱۳٦۷). *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*. ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: نگاه.

نصری، امیر (۱۳۸۹). «رویکردهایی شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری.» *رشد آموزش هنر*، ۲۳، صص. ٦٤ـ۵٦.

نصری، امیر (۱۳۹۷). *رویکردهایی به شمایل‌شناسی*. تهران: چشمه.

نوروزی، نسترن؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۷). خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیدهٔ تصویرسازی کلودیا پالماروسی با بیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی.» *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۱:۲۳، صص. ۱٦ـ۵.

ولایی، عیسی (۱۳۸۰). *ارتداد در اسلام*. تهران: نی.

Diba,Layla,S-Ekhtiar,Maryam (199۸).*Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925*. New York: Broklyn Museum of Art.

Orrelle, E. & Horwitz, L. K (2016). “The Pre-Iconography, Iconography and Iconology of a Sixth to Fifth Millennium BC.” *The Journal of Archaelogy, Consciousness andCulture*,9:1,pp.3-42.https://doi.org/10.1080/1751696X.2016.1138785.

Panofsky, Erwin (1955). *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday Anchor Books.

Panofsky, Erwin (1972). *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Icon Editions, Routledge.

https://www.christies.com/en/lot/lot-4892534

https://www.bonhams.com/

https://www.bonhams.com/en/lot/lot19960-173

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Vol.5, No.10
Fall & Winter 2025
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/islah.2025.7443.1426

Received: 05/04/2024 **Accepted: 24/02/2025**

Mirroring Attar's Poems in the Painting *Sheikh San'an and the Christian Girl* of the Qajar Era through Erwin Panofsky's Theory of Iconography

Elaheh Panjehbashi[1]

Abstract

Paintings influenced by literature are among instances of the relationship between art and literature in interdisciplinary studies in connection with comparative literature. During the Qajar Era, due to the court's penchant for lyrical and mystical stories, there was an increase in attempts at illustrating such concepts more than ever before. This approach can be seen in the painting *Sheikh San'an and the Christian Girl* of the Qajar Era as a specimen without figure, introduced at Christie's auction. The purpose of this research is to investigate the mystical themes of Attar's poetry and the ways in which they are pictorially and symbolically reflected in this painting. The significance of the present research is due to the literary and artistic importance of the painting and the influence of mystical literature in its drawing method, painting style and symbolic concepts. The main question of the research deals with how Attar's poetry has influenced the elements of symbolism in the painting and what influence the painting has had on the art of Qajar court portrait painting, and also, how it can be studied through Panofsky's lens. The present study is a qualitative research and its methodology is descriptive analytical, based on the iconography of Ervin Panofsky in reading the meaning concealed in the artwork. Based on the results, this painting shows the fusion of the achievements of mysticism, literature and the art of painting. The central theme is a mystical-romantic theme, common to the Qajar painting style and is a representation of the glory of love and mysticism. The painting can be comparably adapted to the three stages of Panofsky's reading, and the latent content of this apparently romantic and mystical story depicts the trial not assigned by the Christian girl but by God to test the Sheikh's faith.

Key words: Qajar era, portraiture, iconography, *Sheikh San'an and the Christian Girl*, Attar, semantics; Panofsky.

1. Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, AlZahra University, Tehran, Iran
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

How to cite this article:
Elaheh Panjehbashi. "Mirroring Attar's Poems in the Painting Sheikh San'an and the Christian Girl of the Qajar Era through Erwin Panofsky's Theory of Iconography". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 5, 2, 2025, 85-116. doi: 10.22077/islah.2025.7443.1426

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).