تحلیل سبک‌شناختی مجلسِ نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز

مقاله پژوهشی (صفحه ۱۳۸-۱۱۰)

الهه پنجه‌باشی[۱]، عاطفه تکرار[۲]

۱- دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران. (نویسنده مسئول)

۲- کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران.

DOI: 10.22077/NIA.2024.6798.1794

چکیده

داستان شیخ صنعان و دختر ترسا از موضوعاتی است که بارها دست‌مایه‌ی خلق آثار تصویری قرار گرفته و هنرمندان متعددی بدان پرداخته‌اند. از میان این آثار مجلس شیخ صنعان و دختر ترسا در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز اهمیت خاصی دارد. این اثر به دستور کریم‌خان زند، با تکنیک نقاشی رنگ و روغن روی گچ اجرا شده است. شخصیت‌های متعددی در این اثر حضور دارند؛ ازجمله دختر ترسا، شیخ صنعان، مریدان وی و سه شخصیت که در داستان حاضر نیستند و هویت مجهول دارند. با توجه به تأثیرگذاری نقاشی غربی بر نقاشی ایران از اواخر دوره صفوی می‌توان نقاشی‌های این بنا را نیز متأثر از آثار غربی دانست که این اثرپذیری مشخصاً در نوع پوشش بعضی از افراد دیده می‌شود. ضروری بود با توجه به مبهم بودن هویت برخی از اشخاص در تصویر، درخصوص شناسایی آن‌ها بررسی صورت گیرد. از پرسش‌های اساسی مربوط به نقاشی مذکور می‌توان اشاره کرد که نحوه برقراری ارتباط میان فرم و محتوا در این نگاره چگونه است؟ تصویر حاضر به کدام بخش از داستانِ منظوم مربوط می‌شود؟ پژوهش حاضر از حیث هدف بنیادی و از منظر ماهیت و روش توصیفی- تحلیلی است. شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی و روش تجزیه‌وتحلیل کیفی است. جامعهٔ آماری تحقیق متشکل از مجلس نقاشی «شیخ صنعان و دختر ترسا» واقع در تکیه هفت‌تنان شیراز است که به‌صورت انتخابی است و حجم نمونه مساوی با کل جامعه آماری است. نتیجهٔ کاوش‌ها نشان داد ارتباط میان فرم و محتوا بیشتر از طریق به‌کارگیری خصوصیات نقاشی ایرانی، همچنین کاربرد هندسه در تصویر ایجاد شده است؛ به‌علاوه، نقاشی حاضر مربوط به ابیات ۱۱۶ـ۴۸ شعر شیخ صنعان در کتاب منطق‌الطیر عطار نیشابوری است که به نخستین لحظات عاشقی شیخ صنعان می‌پردازد. مشخص شد شخصیتی که کتاب در دست دارد مرید صادق شیخ نیست؛ البته جنسیت شخصی که سمت چپ و بالای نگاره در کنار دختر ترسا ایستاده مذکر است.

واژه‌های کلیدی: دوره زندیه، تکیه هفت‌تنان، آقاصادق دوم، شیخِ صنعان، دخترِ ترسا.

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

2- Email: Takraratefe@gmail.com

** این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد عاطفه تکرار با راهنمایی خانم دکتر الهه پنجه‌باشی با عنوان «تحلیل سبک شناختی پنج مجلس نقاشی رنگ و روغن در تالار مسقف تکیه هفت تنان شیراز با رویکرد بینامتنیت» در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا (س) است.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۲۸ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۳۰)

مقدمه و بیان مسئله

داستان «شیخ صنعان و دختر ترسا» مثنوی مشهوری از منظومه منطق‌الطیر اثر شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری (۶۱۸ـ۵۴۰ هـ.ق.) است و یکی از موضوعات محبوب تصویرگران و نقاشان در طول سلسله زند و قاجار. نقاشان متعددی در سراسر این دوران آثار تصویری متفاوتی با مضمون شیخ صنعان و دختر ترسا خلق کرده‌اند؛ ازجمله قالی‌های تصویری، جلد قلمدان، قاب‌آینه و نقاشی روی کاشی، گچ و بوم. یکی از مشهورترینِ این تصاویر، مجلس شیخ صنعان و دختر ترسا در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز است که گفته می‌شود در زمان کریم‌خان زند و به دستور او، با تکنیک نقاشی رنگ و روغن روی گچ اجرا شده و در برخی منابع نقاشِ آن «آقا صادق دوم» عنوان شده است. پژوهش‌های انجام‌گرفته در ارتباط با موضوع شیخ صنعان و دختر ترسا بیشتر بیان‌گر جنبه‌های شخصیتی این دو فرد است و در خصوص نقاشیِ موردنظر، بیشتر به شرح کلیات داستان پرداخته شده و توصیفی اجمالی از خود تصویر صورت گرفته است. در یک مورد نیز تفسیری عرفانی از متن شعر به عمل آمده که در تطبیق آن با تصویر نقاشی، به بیان مختصری دربارهٔ ترکیب‌بندی و ساختار اثر اکتفا شده است. پژوهش حاضر سعی در پاسخ‌گویی به این پرسش دارد که نحوه برقراری ارتباط میان فرم و محتوا در این نگاره به چه صورت است؟ همچنین از طریق کنکاش در فرم و محتوا، با تلاش در خوانش متن شعر و بررسی متن نقاشی می‌کوشد پاسخی در این خصوص دریابد که صحنه نقاشی شده به کدام بخش از شعر مربوط می‌شود؟ به‌علاوه تأثیرپذیری نقاش از عناصر غیرایرانی در کدام بخش از تصویر نمایان است؟ درخصوص پرسش اول فرض مقاله بر این است که ارتباط میان فرم و محتوا بیشتر از طریق به‌کارگیری خصوصیات نقاشی ایرانی همچنین کاربرد هندسه در تصویر ایجاد شده است؛ به‌علاوه در رابطه با پرسش دوم، احتمال می‌رود صحنه نقاشی‌شده مربوط به شب اولی باشد که شیخ و مریدان در روم اقامت گزیده‌اند و شیخ صنعان به‌سبب گرفتارشدن به عشقِ دختر ترسا در پریشانی و تشویش به سر می‌برد و مریدان وی هریک به‌نوعی سعی در منصرف‌کردن شیخ از این رسوایی دارند. به نظر می‌رسد نقاشِ این تصویر علاوه بر کاربرد ویژگی‌ها و اصول نقاشیِ ایرانی از عناصر اروپایی در اثر خود بهره‌مند شده است و شاید بتوان گفت این عناصر در قسمت فوقانی اثر خودنمایی می‌کنند. هدف از انجام پژوهش پیش‌رو بررسی میزان و چگونگی تطبیق فرم و محتوا در این نگاره، تشخیص متن شعرِ مرتبط با صحنه نقاشی و همچنین بررسی تأثیرپذیری نقاش از عناصر غیرایرانی همراه با عناصر ایرانی در تصویرکردن این اثر است. براساس شواهد موجود، بخش‌هایی از پژوهش‌های صورت‌گرفته پیشین درخصوص تابلوی موجود در تکیه هفت‌تنان و شناسایی شخصیت‌های موجود در آن بعضاً اشتباه بوده و یا با برداشت‌های محتواییِ متفاوتی مطرح شده است؛ بنابراین بررسی مجدد اثر از زاویه‌دیدی متفاوت جهت رفع برخی ابهامات و کژتابی‌ها ضروری می‌نماید. پژوهش حاضر در ابتدا با بیان مختصر اطلاعاتی راجع به معماری تکیه هفت‌تنان آغاز شده، معرفی نقاشی‌های موجود در آن را پی گرفته و در ادامه با بررسی متن مثنوی شیخ صنعان و دختر ترسا و ارتباط محتوای آن با صورتِ نقاشی مربوطه به بیان نقطه‌نظرات و دیدگاه نویسندگان پرداخته است.

مبانی نظری و پیشینه تحقیق

نگارش‌هایی که پیش از این به موضوع مورد بحث در مقالهٔ حاضر پرداخته‌اند به‌لحاظ تحلیل در متن خودِ نقاشی تقریباً محتواهایی نزدیک به هم دارند و بعضاً در جزئیات کوچکی با یکدیگر تفاوت پیدا می‌کنند. از این میان، مقاله‌ای با عنوان «جامعه‌شناسی نگاره شیخ صنعان و دختر ترسا از آثار عصر زندیه» نوشته کاکاوند (۱۴۰۱) نشان می‌دهد که نقاشِ دوره زند علی‌رغم تجربهٔ شیوه‌های جدید شکلی و کاربرد عناصر اروپایی در نقاشی، در محتوا به زیرساخت‌ها و بن‌مایه‌های ریشه‌دارِ فکری متکی بوده است؛ به‌علاوه با توجه به بازتاب عناصر فرهنگی و اجتماعیِ آن دوره در اثر مذکور، پرداختن به داستان شیخ صنعان و دختر ترسا اهمیت‌دادن به دراویش و اهل تصوف را در دوره کریم‌خان زند نشان می‌دهد. مقاله «بررسی جلوه‌های بصری و محتوایی حکایت شیخ صنعان در هنرهای تصویری دوره قاجار» نوشته آهنی و دیگران (۱۳۹۶) به تمام تولیدات تصویریِ ایجادشده با موضوع شیخ صنعان

و دختر ترسا در دوره قاجار پرداخته است. این مقاله چنین اظهار کرده است که هنرمندانِ نقاش با بهره‌گیری از صحنه مربوط به اوج داستان تصویرگری انجام داده و پیام خود را به مخاطب منتقل کرده‌اند؛ به‌علاوه ضمن وفاداری به متن اصلی شعر، حال و هوای زمان خود را به اثر بخشیده و از ویژگی‌های تصویرسازی دوران قاجار در خلق آثار بهره‌مند شده‌اند. مقاله درخصوص تحلیل محتوای داستان نیز اظهارنظر می‌کند و بیان می‌دارد که رخداد عشق مسئله‌ای است اجباری، نه اختیاری. در مقاله «زیبایی‌شناسی بصری و مفهومی نقاشی‌های بقعه هفت‌تنان شیراز» از شایسته‌فر و شهبازی (۱۳۹۵) اظهار می‌شود که نقاش آثار تکیه هفت‌تنان در عین پای‌بندی به اصول و اساس نقاشی ایرانی مانند ترکیب‌بندی اسپیرال (حلزونی) در نگاره شیخ صنعان، در تلاش برای ایجاد پیوند میان نقاشی ایرانی و اصول نقاشی اروپایی بوده است؛ به‌علاوه مضمون آثار نشان‌دهنده حضور تصوف در دوره زند است و عناصر تصویری در پیوند با مضمون‌های عرفانی انتخاب و سامان‌دهی شده‌اند. از میان آثاری که صرفاً به متن ادبی داستان شیخ صنعان و دختر ترسا پرداخته‌اند می‌توان به مقاله «بررسی تطبیقی مفهوم سلوک در رمان سیذارتا و حکایت شیخ صنعان» اشاره کرد که در آن طغیانی و مشاوری (۱۳۹۳) ضمن بررسی و مقایسه این دو اثر ادبی بیان داشته‌اند که مقوله عشقِ زمینی از مهم‌ترین مراحلی است که سالک در جریان سیر و سلوک درونی و بیرونی خود برای رسیدن به کمال باید آن را طی کند و در این مسیر عافیت فدای رسیدن به کمال می‌شود. در هردوی این داستان‌ها عشق مسئله‌ای است با جایگاه ویژه و همچنین نماد زن کارکرد مشابهی در دو داستان دارد. سیف (۱۳۸۵) در کتاب نقاشی‌های تالار تکیه هفت‌تنان شیراز به توصیف بسیار مختصری درباره نگاره شیخ صنعان و دختر ترسا پرداخته و در ادامه ویژگی خاص این نقاشی؛ یعنی دوتکه‌بودن آن را یادآور شده و بیان داشته که این عمل نقاش مبنی بر حفظ فاصله و حرمت میان شیخ و دختر بوده است. مالکی (۱۳۸۰) در کتاب هرمنوتیک داستان شیخ صنعان به بررسی و تفسیر داستان شیخ صنعان و دختر ترسا پرداخته و در خلال توضیحات خود شخصیت‌های این داستان را مورد ارزیابی قرار داده است. مالکی در برخورد با شخصیت دختر ترسا او را هدایت‌گر شیخ و موجب پارسایی او می‌داند. شجیعی (۱۳۷۳) نیز در کتاب جهان‌بینی عطار در ارتباط با شخصیت دختر در داستان شیخ صنعان و دختر ترسا معتقد است که او در عین آشوب‌گری و فتنه‌انگیزی، عفیف و پارساست. زرین‌کوب (۱۳۷۱) در کتاب یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، کتاب منطق‌الطیر را «حماسه‌ای عرفانی» معرفی کرده است. پژوهش حاضر ضمن جمع‌بندی تمام نکات ذکرشده در پژوهش‌های پیشین قصد دارد با تمرکز بیشتری بر روی ساختار هندسی اثر، هماهنگی فرم و محتوا را از طریق خوانش متن شعر و تحلیل اثر نقاشی به‌صورت توأمان بیابد؛ همچنین تلاش می‌کند شخصیت‌های موجود در نقاشی را شناسایی و درخصوص تردیدهای وارده بر تحلیل‌های گذشته مطالبی را بیان کند.

روش انجام پژوهش

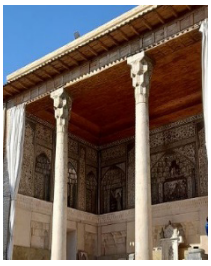
پژوهش پیشِ‌رو از حیث هدف بنیادی بوده و در واکاوی داده‌های موردبررسی از روش توصیفی- تحلیلی بهره برده است؛ همچنین شیوه گردآوری اطلاعات در این پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی بوده است. لازم به ذکر است که بررسی و تحلیل کیفیِ داده‌های ارائه‌شده در بدنه تحقیق بیشتر بر مشاهدات عینی و مستقیم نگارندگان استوار بوده است. جامعه آماری پژوهش حاضر متشکل از مجلس نقاشی «شیخ صنعان و دختر ترسا» واقع در تکیه هفت‌تنان شیراز است که به‌صورت انتخابی بوده و حجم نمونه مساوی با کل جامعه آماری است.

تکیه هفت‌تنان شیراز

تکیه هفت‌تنان، باغ هفت‌تنان یا موزه سنگ هفت‌تنان بنایی است مربوط به دوران زندیه در شیراز که در دامنه کوه چهل‌مقام به دستور کریم‌خان زند ساخته شده است. این بنا عمارتی دوطبقه در ضلع شمالیِ ساختمان دارد؛ همچنین دارای حوض آب و هفت سنگ مزار در قسمت مرکزی است. این هفت سنگ مزارِ بی‌نام‌ونشان متعلق به هفت عارف و درویش است که در روزگاران پیشین در این مکان به ریاضت مشغول بوده‌اند و سال‌ها پس از مرگ ایشان، زمانی که

کریم‌خان زند به مقام حکمرانی شیراز رسید، هفت سنگ یکپارچه و بدون کتیبه بر مزار این درویش‌ها قرار داد. نام «هفت‌تنان» نیز به‌واسطه وجود این دراویش بر مکانِ حاضر نهاده شده است. عمارت دوطبقهٔ این تکیه در ضلع شمالی دارای تالار مستطیل‌شکل و مسقفی است که در جلوی آن دو ستون سنگی یکپارچه قرار دارد. سطح این ستون‌ها پوشیده از نقاشی رنگ و روغن بر بستری از گچ بوده است که امروزه در اثر تابش آفتاب تا اندازه زیادی از بین رفته‌اند. علاوه بر این دو ستون سنگی، بر روی طاقچه‌هایی در بالای دیوارهای این تالار در اضلاع شرقی، شمالی و غربی، پنج مجلس نقاشیِ رنگ و روغن وجود دارد که بر زمینه گچی کار شده‌اند (شایسته‌فر و شهبازی، ۱۳۹۵: ۲۱). هرکدام از دیوارهای این تالار سه قاب محرابی‌شکل دارد و مجالس نقاشی تماماً در قاب‌های محرابی‌شکل انجام گرفته‌اند. مابین این نقاشی‌ها قاب‌های محرابی‌شکل دیگری نیز وجود دارد که با نقوش گل‌وبوته و پرنده نقاشی شده‌اند؛ به‌علاوه نقوش انتزاعی نیز در میان آن‌ها دیده می‌شود. این نقوش موضوعی را نشان نمی‌دهند؛ بلکه صرفاً جنبه تزیینی دارند و روایت‌گر داستانی نیستند؛ اما پنج مجلس نقاشی‌شده در قاب‌های محرابی‌شکل، پیکرنما[1] هستند و سه مورد از آن‌ها به‌طور مشخص داستان‌هایی را روایت می‌کنند. همه این نقاشی‌های پیکرنما به‌نوعی به زندگی عارفان و دراویش مربوط می‌شوند. تابلوهای تکیه از سمت راست به چپ یا از شرق به غربِ بنا عبارتند از: ۱. درویش جوان با نوع خاصی از سبیل در لباس درویشی به همراه بوق، ۲. قربانی‌شدن حضرت اسماعیل(ع) به دست حضرت ابراهیم(ع)، ۳. دلباختگی شیخ صنعان به دختر ترسا، ۴. حضرت موسی در روزگار شبانی و ۵. درویش پیر با کشکول و تبرزین (جدول ۱).

جدول۱. پنج مجلس نقاشی رنگ و روغن بر زمینه گچ، تالار مسقف تکیه هفت‌تنان، شیراز (نگارندگان، ۱۴۰۲)

مجلس اول درویش جوان با نوع خاصی از سبیل در لباس درویشی به همراه بوق		**مجلس دوم** حضرت ابراهیم(ع) درحال قربانی‌کردن حضرت اسماعیل(ع)		**مجلس سوم** دلدادگی شیخ صنعان به دختر ترسا	
مجلس چهارم حضرت موسی(ع) در روزگار شبانی		**مجلس پنجم** درویش پیر با کشکول و تبرزین		**دورنما** تالار مسقف تکیه هفت‌تنان در شیراز	

در تمام نقاشی‌ها، به‌جز تصویر شیخ صنعان و دختر ترسا، پس‌زمینه و دورنمایی طبیعت‌نگاری‌شده وجود دارد که تأثیرات هنر منظره‌سازی اروپایی را بر نقاشی ایرانی نشان می‌دهد. بر فراز تمام مجالس نقاشی، در قسمت منحنیِ بالای محراب، محدوده‌ای مثلثی وجود دارد که در آن منظره‌ای به‌صورت تک‌رنگ با سایه‌روشن‌پردازی محدود طراحی شده است؛ به‌جز مجلس شیخ صنعان و دختر ترسا که در این نقاشی محدوده مثلثی جزئی از متن اصلی اثر است. در نگاره حضرت ابراهیم(ع) و حضرت موسی(ع)، زیر نقاشی تک‌رنگ منظره، کادری افقی وجود دارد که در آن صحنه‌هایی از نبرد مربوط به شاهنامه فردوسی (نصر، ۱۳۸۷: ۷۴)، به همان شیوه تک‌رنگ و طراحی‌گونه بسیار ساده نشان داده شده است (جدول۲).

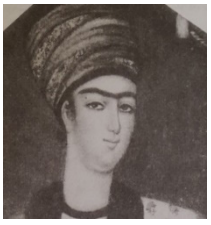
جدول ۲. خصوصیات کلی نقاشی‌ها در قاب‌های محرابی، تالار مسقف تکیه هفت‌تنان، شیراز (نگارندگان، ۱۴۰۲)

خصوصیات کلی / مجالس نقاشی	طراحی تک‌رنگ طبیعت	طراحی تک‌رنگ نبرد	پس‌زمینه طبیعت	نقاشی پیکرنما
مجلس اول		ندارد		
مجلس دوم				
مجلس سوم	ندارد	ندارد	ندارد	
مجلس چهارم				
مجلس پنجم		ندارد		
قاب گل و مرغ دیوار شرقی یک			ندارد	ندارد
قاب گل و مرغ دیوار شرقی دو			ندارد	ندارد
قاب گل و مرغ دیوار غربی یک			ندارد	ندارد
قاب گل و مرغ دیوار غربی دو			ندارد	ندارد

بزرگ‌ترین تابلو در میان پنج نقاشی پیکرنما در این تالار نگاره شیخ صنعان است؛ البته نقوش گل‌ومرغ بیشترین سطح از دیوارها را پوشش داده‌اند و می‌توان گفت که مبنای دیوارنگاری تکیه هفت‌تنان نقش گل‌وبوته و گل‌وپرنده است (میرشمسی و دیگران، ۱،۳۹۶: ۵۱). نقاشی‌های مذکور فاقد امضا هستند؛ اما در منابع گوناگونی این آثار را به آقا صادق دوم یا محمدصادق نسبت داده‌اند که گفته می‌شود از نقاشان مشهور دوره زند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۴۵) و سپس قاجار بوده است (شایسته‌فر و شهبازی، ۱۳۹۵: ۲۴). شایان‌ذکر است که نقاشی‌های این تکیه در مقایسه با آثار امضادار آقا صادق

دوم[۲] به‌لحاظ طراحیِ آناتومی و ظرافت در جزئیات، فاصله چشم‌گیری دارد (جدول ۳)؛ بنابراین پژوهش پیشِ‌رو با درنظرگرفتن فقدان امضای هنرمند، نقاشِ این آثار را گمنام فرض کرده و در ادامه از آقا صادق دوم به‌عنوان نقاش آثار موردبررسی ذکری به میان نمی‌آورد.

جدول۳. قیاس آثار امضادار آقا صادق دوم با نقاشی‌های تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز (نگارندگان، ۱۴۰۲)

	از آثار امضادار آقا صادق دوم	نقاشی تکیه هفت‌تنان	از آثار امضادار آقا صادق دوم	نقاشی تکیه هفت‌تنان
نقاشی پیکرنما	چهره رستم خان زند، شیراز، حدود ۱۱۹۳ هـ‌ق. (پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۴۹)	حضرت ابراهیم(ع) در حال ذبح حضرت اسماعیل(ع)، رنگ و روغن روی گچ، نیمه دوم قرن دوزادهم هـ‌ق. (نگارندگان، ۱۴۰۲)	(کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۵۸۵)	دختر ترسا، رنگ و روغن روی گچ، نیمه دوم قرن دوزادهم هـ‌ق. (نگارندگان، ۱۴۰۲)
چهره در آثار				
دست‌ها در آثار				

فضای حاکم بر تکیه هفت‌تنان شیراز

در ارتباط با فضای حاکم بر معماری این بنا می‌توان گفت از آنجاکه این مکان در گذشته محل عبادت و ریاضت دراویش بوده و اکنون محل دفن هفت تن از آن‌هاست، فضایی روحانی و معنوی در آن وجود دارد؛ خصوصاً که در دوره زند این بنا به‌عنوان زیارتگاه کاربرد داشته و دارای جایگاهی مذهبی بوده است (شایسته‌فر و شهبازی، ۱۳۹۵: ۲۹). با توجه به قرارگیری تصویر دو درویش در ضلع شرقی و غربی، دو قاب نقاشی با مضامین مربوط به زندگی پیامبران و برگرفته از کتاب آسمانیِ قرآن در ضلع شمالی، همچنین تصویرِ مربوط به داستان شیخ صنعان و دختر ترسا در مرکز تالار که به‌نوعی به مضامین دینی و عرفانی اشاره دارد (کاکاوند، ۱۳۸۷: ۷۹)، می‌توان گفت که درون‌مایه اصلی و مضمون حاکم بر نقاشی‌های این تالار نیز عرفانی و مذهبی است (شایسته‌فر و شهبازی، ۱۳۹۵: ۲۹) و «ارتباط عمیقی میان مضامین نقاشی‌ها، کاربرد بنا و داستان عارفانه هفت‌تنان وجود دارد» (کاکاوند، ۱۳۸۷: ۳۷)؛ بنابراین فضای معماری و فضای نقاشی مکمل یکدیگرند و هر دو بر جنبه‌های عارفانه و روحانی تأکید می‌ورزند.

مقام‌های شش‌گانه در تصوف

در توضیح مقام «هفت‌تنان» که در این مکان به خاک سپرده شده‌اند باید گفت باوری در میان معتقدان به تصوف[۳] وجود دارد و عزیزالدین‌بن‌محمد نسفی با استناد به حدیثی از پیامبر اکرم(ص)[۴] اعتقاد دارد که تعداد اولیای خدا در زمین ۳۵۶ تن است. او براساس حدیث مذکور، قائل به شش طبقه برای این افراد است که عبارتند از: سیصدتنان، چهل‌تنان،

هفت‌تنان، پنج‌تنان، سه‌تنان و یکی (قطب). قطب از همه داناتر، مقرب‌تر و باهمت‌تر است و سایر افراد به میزان نزدیکی به قطب است که داناتر و مقرب‌تر می‌شوند (نسفی، ۱۳۸۶: ۳۱۷). شاید بتوان به‌نوعی حضورِ چهار مقام از این مقام‌های شش‌گانه را در تکیه هفت‌تنان دریافت کرد؛ بدین‌صورت که حضور هفت‌تنان با قرارگیری مزار آن‌ها در تکیه قابل مشاهده است؛ اما درک سه مقام دیگر با کنکاش در نقاشی‌ها قابلیت حصول می‌یابد. همان‌طور که پیشتر ذکر آن رفت، پنج نقاشی در این تکیه قابل مشاهده است. در هر پنج اثر می‌توان شخصی را مشاهده کرد که به‌نوعی شبیه یک عارف است و می‌توان تعداد پنج نقاشی را به حضورِ پنهان پنج‌تنان تعبیر کرد. از طرفی در تصاویر، تعداد سه پیامبر (حضرت ابراهیم(ع)، حضرت اسماعیل(ع) و حضرت موسی(ع))و سه درویش و عارف (درویش جوان، درویش پیر و شیخ صنعان) وجود دارد و این عدد نیز می‌تواند به‌عنوان حضورِ نهانیِ سه تن تعبیر شود. با توجه به قرارگیری تصویر درویش جوان روبه‌روی درویش پیر می‌توان چنین برداشت کرد که درحقیقت این دو مرد، یک نفر هستند و درویش جوان در اثر سیروسلوک و پیمودن راهی دشوار به درویش پیر و افتاده‌ای تبدیل شده است. سه تصویر دیگر که در ضلع شمالی تالار و در میان تصویر درویش پیر و جوان قرار دارند می‌توانند نشان‌دهنده مراحل، دشواری‌ها و آزمون‌هایی باشند که این سالک جوان در مسیر سلوک خود از آن‌ها عبور کرده و درنهایت به پیرمردی باتجربه و فرزانه تبدیل شده است. به‌علاوه، قرارگیری تصویر درویش جوان در مشرق، سه تصویر در شمال و درویش پیر در مغرب تالار، طلوع و غروب خورشید را یادآوری می‌کند و می‌توان آن را بدین‌صورت تعبیر کرد که خورشید زندگی درویش جوان در مشرق طلوع کرده و راه خود را پیموده و نهایتاً با کهن‌سالی در مغرب غروب می‌کند. بر این اساس می‌توان حضور «یکی» یا «قطب» را در مرور این مسیر از شرق به غرب پیگیری کرد و چنان تعبیر کرد که درواقع همهٔ اشخاص حاضر در این پنج اثر، یک نفر هستند و به یک تن اشاره می‌کنند.

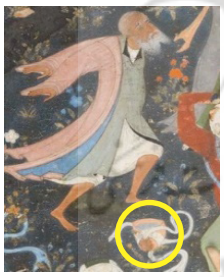
نگاره شیخ صنعان و دختر ترسا در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز

بزرگ‌ترین تصویر نقاشیِ پیکرنما در تالار این تکیه، مجلس نقاشی مربوط به شیخ صنعان و دختر ترساست که با حکایتی به همین نام از کتاب منطق‌الطیر (مقامات الطیور)، اثر عطار نیشابوری در ارتباط است. به‌سبب وسعت مساحت این اثر و همچنین محل قرارگیری آن در مرکز سایر تابلوها، دور از ذهن نخواهد بود اگر این اثر، مهم‌ترین تصویر موجود در تکیه هفت‌تنان خوانده شود. آثار تصویری متعددی با موضوع شیخ صنعان و دختر ترسا از دوره زند و قاجار باقی‌مانده که همین مسئله نشان‌دهنده علاقه هنرمندان دوره زند به موضوع این داستان است (کاکاوند، ۱۴۰۱: ۱). ازجمله چنین آثاری می‌توان به نقاشی‌های روی گچ، آثار لاکی بر روی قلمدان و قاب آینه، نقاشی بر روی کاشی، نقاشی رنگ و روغن روی بوم و قالی‌های تصویری اشاره کرد. هنرمندانی که در خلق آثار خود از این داستان اقتباس کرده‌اند بیشتر به صحنه‌های مربوط به اوج داستان توجه نشان داده و صحنه اصلی را مصور کرده‌اند (آهنی و دیگران، ۱۳۹۶: ۷۵). از میان صحنه‌های برجسته این داستان بخش شراب‌نوشی شیخ پرتکرارترین صحنه‌ای است که تصویرسازی شده است (همان: ۸۰)؛ اما در ارتباط با نگاره موجود در تکیه هفت‌تنان، نقاش بخشی از داستان را برگزیده است که به نظر می‌رسد مربوط به اولین شب عاشقی و شوریدگی شیخ باشد. در ساختار کلی این نقاشی می‌توان دو قسمت مجزا را مشاهده کرد؛ یکی محدوده مثلث‌شکل در بالای محراب (در قسمت هلالی) و دیگری محدوده تقریباً مستطیلی در پایین آن. هردوی این کادرها با خطوط مشخصی از یکدیگر جداشده‌اند؛ به‌طوری‌که نه عنصری از پایین به بالا وارد می‌شود و نه از بالا به پایین راه دارد. محدوده بالایی این نگاره که در دل انحنای محراب واقع شده است به شکل یک مثلث متساوی‌الساقین دیده می‌شود که تصویر دختر ترسا دقیقاً در مرکز آن قرار دارد. عنصر اصلی و غالب این محدوده دختر جوان است که با نگاهی به روبه‌رو گویی مخاطب را می‌نگرد. چهره او در زاویه‌ای نسبتاً سه‌رخ قرار دارد. همچنین شانه‌ها، سینه و کمر نیز در زاویه‌ای مشابه با زاویه چهره دیده می‌شوند؛ چیزی مابین روبه‌رو و سه‌رخ. دست راست دختر در

حالتی قرار گرفته که گویی می‌خواسته است شاخه‌گلی را با انگشت شست و سبابه نگه دارد. ناخن‌های دو دست دختر ترسا به رنگ قرمز دیده می‌شوند. دختر پیراهن بلندی به رنگ قرمز آلیزارین[۵] به تن دارد که کمربندی روی آن بسته است. در پهلوی سمت راست دختر چیزی شبیه به دسته‌گل دیده می‌شود که احتمالاً شاخهٔ این گل‌ها در زیر کمربند دختر، در پهلوی سمت راست قرار دارد. درباره تزیینات موی دختر می‌توان گفت که نقاش موهای او را در قسمت نزدیک به گوش در دو طرف با رشته‌هایی از مروارید سفید تزیین کرده است؛ به‌صورتی‌که در سمت راستِ موهای او چهار دانه مروارید و در سمت چپ موها پنج دانه مروارید دیده می‌شود. علاوه بر مروارید، دوتکه جواهر بزرگِ سرخ‌رنگ نیز در قسمت فرق و سمت چپ سر، بالاتر از تزیینات مرواریدی دیده می‌شود. رنگ این جواهرها به رنگ لباس دختر است و به نظر می‌رسد قاب یکی از جواهرها از جنس طلا باشد و دیگری، احتمالاً، با تعدادی مروارید کوچک قاب گرفته شده است. ممکن است حضور این جواهرات در موهای دختر برگرفته از متن شعر باشد که در توصیف جمالات دختر ترسا می‌نویسد: «گوهری خورشیدفش در موی داشت/ برقعی شَعر سیه بر روی داشت» (عطار، ۱۳۸۵: ۱۲۹). البته نقاش، این جواهرات را نه به‌مانند خورشید؛ بلکه به‌سان یاقوت نقاشی کرده است. در تصویر، دختر موهای بلندِ سیاه، تاب‌دار و حلقه‌حلقه دارد که به نظر می‌رسد در قسمت جلوی سر کوتاه باشد و در پشت سر بلند. در ارتباط با تاب‌دار و حلقه‌حلقه بودن موهای دختر احتمالاً نقاش به این ابیات از شعر توجه داشته است: «رویِ او در زیرِ زلفِ تابدار/ بود آتش‌پاره‌ای بس آبدار» (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۳۲)؛ «حلقه در گوشِ توام ای سیم‌تن/ حلقه‌ای از زلف در حلقم فکن/ [...] / باده‌ی دیگر بخواست و نوش کرد/ حلقه‌ای از زلفِ او در گوش کرد» (گوهرین، ۱۳۶۳: ۲۴)؛ همچنین در ارتباط با رنگ موی دختر، بیت «شب دراز است و سیه چون مویِ او/ ورنه صدره رفتمی در کوی او» (عطار، ۱۳۵۳: ۸۱)، نشان‌دهنده توجه نقاش به متن اصلی شعر درخصوص جزئیات تصویر است. نقاش چشم‌های دختر را درشت و خمار ترسیم کرده که این حالت بر غرور و عشوه‌گری او افزوده است؛ خصوصاً که چشمان او سیاه و زیر چشمانش نیز تیره دیده می‌شود. بینیِ کشیده و بلند و لب‌های کوچک که هم‌زمان حسی از لبخند و بی‌حالتی را تداعی می‌کند، از دیگر ویژگی‌های چهره دختر ترساست. حالت کلی ایستادن او حاکی از اعتمادبه‌نفس و تکبر است و البته حالتی است آمرانه که با رنگ لباس او تناسب پیدا می‌کند. محدوده پایینی این نگاره یک قاب مستطیل‌شکل به‌صورت افقی است. در این تصویر فیگور یازده مرد دیده می‌شود که شش نفرِ آن‌ها به‌طرز مشخصی ایستاده‌اند. مهم‌ترین فیگور در این بخش از تصویر، پیکر پیرمردی است که با موها و ریش کاملاً سفید دیده می‌شود و این شخص اولین فیگوری است که توجه را جلب می‌کند. طبق توصیفات عطار در متن شعر مبنی بر سالخورده‌بودن شیخ می‌توان یقین حاصل کرد که این فیگور مربوط به شیخ صنعان است. قراین موجود درباره پیربودن شیخ صنعان در متن شعر بدین شرح است: «آخر از ناگاه پیرِ اوستاد/ با مریدان گفت کارم اوفتاد» (عطار، ۱۳۸۵: ۱۲۸)، «هر چراغی کان شب اختر درگرفت/ از دل آن پیرِ غم‌خور درگرفت/ [...] / آندگر یک گفت ای پیرِ کهن/ گر خطایی رفت بر تو توبه کن/ [...] / از سرِ ناز و تکبّر درگذر/ عاشق و پیر و غریبم درنگر» (گوهرین، ۱۳۶۳: ۱۹-۲۲) و... . محل قرارگیری فیگور شیخ در سمتِ چپ و بالای کادر است. این نقطه از محدوده تصویر، اولین منطقه‌ای است که چشم بر آن ثابت می‌شود (مانته، ۱۳۹۱: ۱۰)؛ بدین‌ترتیب به نظر می‌رسد انتخاب این نقطه برای قراردادن تصویر شیخ بسیار هوشمندانه بوده است. شیخ به‌حالتی زانوزده قرار دارد و زانوی راست خود را بر زمین گذاشته است. او پای چپ را خم کرده است به‌طوری‌که کف پایش روی زمین قرار دارد؛ همچنین زانوی چپ او به سمت بالاست و دست‌ها را به حالت دعا بلند کرده به‌صورتی‌که دست چپ کمی بالاتر از دست راست قرار گرفته است. سروصورتش در زاویه سه‌رخ قرار دارد و شانه و کمرش از همین زاویه مشاهده می‌شود؛ به‌علاوه پای راست و چپ و همچنین دستان شیخ از زاویه نیم‌رخ قابل دیدن است. شیخ پیراهنی به رنگ خاکستری سبزفام بر تن کرده و عبای تقریباً قهوه‌ای‌رنگی بر دوش دارد که تنها روی شانه او را پوشانده است و چنین به نظر می‌رسد که اگر کمی حرکت کند و یا دست‌هایش را تکان دهد این عبا از دوش او بر زمین می‌افتد.

شیخ با موها، ریش، سبیل و ابروهای کاملاً سفید دیده می‌شود و چشمان سیاهی دارد که گویی در حال نگاه‌کردن به جهت بالا هستند. رنگ پوست چهره شیخ، برخلاف رنگ پوست دست‌های او، بسیار تیره نقاشی شده که این تیرگی پوست با روشنی و سفیدی موهای شیخ کنتراست[۶] زیادی ایجاد کرده است. شیخ در حال دست‌به‌دعابردن، کلاه از سر برداشته و یا به‌علت بی‌قراری، کلاهش از سر بر زمین افتاده است. افتادن کلاه شیخ یادآور نگاره «سماع صوفیان» اثر کمال‌الدین بهزاد است که در آن بعضی از افراد در شور و هیجان حاصل از سماع، کلاه و دستار از سر انداخته‌اند؛ بدین‌ترتیب می‌توان گفت که شیخ نیز در اثر شور و شوق و بی‌قراریِ حاصل از عشق دختر ترسا کلاه از سر انداخته است. کلاه به‌حالتی که درون آن دیده می‌شود بر زمین قرار دارد (جدول ۴).

جدول۴. افتادن کلاه از سر در نگاره شیخ صنعان در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز و نگاره سماع صوفیان (نگارندگان، ۱۴۰۲)

	نگاره شیخ صنعان و دختر ترسا	نگاره سماع صوفیان منسوب به کمال‌الدین بهزاد
صحنه‌های شور و بی‌قراری در هردو نگاره	شیخ صنعان و اصحاب، رنگ و روغن روی گچ، نیمه دوم قرن دوازدهم هـ‌ق. (نگارندگان، ۱۴۰۲)	سماع دراویش، ۸۹۵هـ‌ق. دیوان حافظ، موزه متروپلیتن، نیویورک، مجموعه راجرز (پنجه‌باشی و براتی‌فر، ۱۴۰۱: ۱۰۰)
افتادن کلاه از سر در هردو نگاره		

تحلیل تصویری نگاره شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شیراز

در این تصویر، برخلاف سایر نگاره‌های تکیه، هیچ نشانی از منظره و چشم‌انداز طبیعی دیده نمی‌شود. با توجه به این نکته می‌توان گفت محلی که فیگورها در آن قرار دارند فضایی است داخلی. قراین دیگر مبنی بر داخلی‌بودن فضای تصویر بدین‌صورت است که در پس‌زمینه محل قرارگیری دختر ترسا پرده‌ای به رنگ قرمز و همرنگ با لباس دختر دیده می‌شود. بدین‌ترتیب می‌توان گفت که فضای پشت سر دختر فضایی است شبیه به اتاق که پرده‌ای در آن آویزان است. ستون‌های ایوانی که دختر در آن ایستاده نیز دیده می‌شوند و به نظر می‌رسد دختر در کنار آن‌هاست؛ بنابراین دختر در فضایی مابین اتاق و ایوان قرار دارد. همچنین در خصوص قسمت قرارگیری شیخ و یاران، با توجه به متن شعر: «یک دمش نه خواب بود و نه قرار/ می‌طپید از عشق و می‌نالید زار» (عطار، ۱۳۸۵: ۱۳۰)، می‌توان گفت شیخ و مریدان در مکانی برای استراحت قرار دارند تا شب را به صبح برسانند و این مسئله نیز نشان می‌دهد که شیخ و اصحاب در فضایی داخلی به سر می‌برند. نقاش، کادر تصویر شیخ و همراهان را به‌طرزی از فضای دختر جداسازی کرده که به نظر می‌رسد سقفی

بر بالای سر شیخ و مریدان قرار دارد. گمان می‌رود شیخ و مریدان در اتاقی مجزا حضور دارند و مشغول زاری هستند و دختر ترسا نیز در اتاقی جدای از فضای شیخ و مریدان در حال گذران امور است. در متن شعر آمده است شبی که شیخ بی‌تاب دختر بود و مریدان او را نصیحت می‌کردند، شیخ به منظری چشم دوخته بود که دختر را برای اولین‌بار در آنجا دیده بود: «از قضا را بود عالی منظری/ بر سر منظر نشسته دختری» (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۳۱) و «بود تا شب همچنان روزِ دراز / چشم بر منظر، دهانش مانده باز» (گوهرین، ۱۳۶۳: ۱۸). می‌توان گفت در مجلس نقاشی‌شده، جهت نگاه شیخ، حکایت از همین بیت دارد که شیخ به آن «منظر» خیره مانده بوده است؛ اما در هنگام شب نه دختر او را می‌دیده و نه او دختر را؛ خصوصاً که در نقاشیِ موجود جهت نگاه دختر به سمت شیخ و یاران نیست بلکه به نظر می‌رسد در حال نگریستن به مخاطب است. بدین‌ترتیب می‌توان فضای ساختمان دختر ترسا و شیخ را مجزا در نظر گرفت و چنین بیان کرد که طبق اصل فضای هم‌زمان در نقاشی ایرانی، تصویر دختر و شیخ به‌صورت هم‌زمان دیده می‌شود و درون هر دو ساختمان قابل مشاهده است. شیخ خیره به منظر و جایگاه دختر در حال زاری است و دختر با کبر و غرور و بی‌تفاوتی و البته ناآگاهی از عشق شیخ نسبت به خویش در فضای اتاق خود به گذران اوقات مشغول است. تنها فضای داخلی موجود در داستانِ شیخ صنعان و دختر ترسا که در آن شیخ و دختر جدای از یکدیگر حضور دارند صحنه مربوط به همین بخش از داستان است که شیخ دختر را دیده و آن روز را تا شب و شب را تا صبح فردا در بی‌قراری و اشتیاق سپری می‌کند. سایر قسمت‌هایی که شیخ و دختر در فضای داخلی حضور دارند شامل میکده و دِیرِ مُغان می‌شود که در این فضاها هردوی آن‌ها در کنار یکدیگر هستند. از دیگر قراینی که می‌توان براساس آن اظهار کرد صحنه حاضر مربوط به توصیفات شعر درباره شب اول اقامت شیخ در سرزمین روم است شکل محرابیِ قابی است که نقاش برای تصویرکردن این صحنه برگزیده و دختر ترسا را در نقطه بالای آن قرار داده است. در این خصوص ابیات حاضر از شعر عطار قابل توجه است: «آن دِگر گفتش که ای دانای راز/ خیز و خود را جمع گردان در نماز/ گفت کو محرابِ رویِ آن نگار/ تا نباشد جز نمازم هیچکار/ آن دگر گفتش که ای شیخ کهُن/ خیز و در خلوت خدا را سجده کن/ گفت اگر بت‌روی من آنجاستی/ سجده پیش روی او زیباستی» (عطار، ۱۳۵۳: ۸۲-۸۳). محراب نقطه تمرکز مسجد و مرکز توجه عبادت‌کنندگان است. از آنجاکه محراب محل سجده است و شاعر کلمات محراب و سجده را بلافاصله درخصوص معشوق در این ابیات ذکر کرده است می‌توان حدس زد نقاش به‌صورت آگاهانه این مجلس را در یک قاب محرابی‌شکل نقاشی کرده و به‌عمد تصویر دختر ترسا را در بالاترین نقطه محراب، جایی که به رأس آن نزدیک است، قرار داده است. رأس محراب مکانی است که به نظر می‌رسد عبادت در آن نقطه به اوج می‌رسد و به‌سوی آسمان می‌رود. درست است که هر پنج مجلس در قاب‌های محرابی‌شکل تصویر شده‌اند و این انتخاب شخصی نقاش نبوده بلکه جزئی از محدودیت‌های فضای معماری بوده است؛ اما به‌وضوح دیده می‌شود که در چهار نگاره دیگر، نقاش تصاویر موردنظرش را در یک محدوده مستطیلی درون قاب‌های محرابی‌شکلِ فضای معماری جای داده است؛ به‌صورتی‌که بخش منحنی بالای فضای محرابی در متن اصلی نقاشی دخالت ندارد و تنها در مجلس شیخ صنعان و دختر ترسا کل متن نقاشی در تمام فضای محرابی جای گرفته است. از چنین حالت و ترکیبی می‌توان نتیجه گرفت که دختر ترسا محراب شیخ و مرکز توجه تمام اعمال اوست؛ همان‌طورکه در متن شعر این‌گونه است. در تصویر، شیخ به‌حالتی زانوزده قرار دارد به طوری‌که می‌توان پیش‌بینی کرد حرکت بعدی او احتمالاً سجده باشد؛ بنابراین شیخ در برابر محرابِ رویِ معشوق خود نماز می‌گزارد و سجده می‌کند. نقاش این نگاره را در مرکز تالارِ تکیه و همچنین در مرکز سایر نگاره‌ها قرار داده است که با مرکزیت محراب در محل عبادت هماهنگ می‌شود. بدین‌ترتیب هنرمند با قراردادن دختر در بالای محراب، علاوه بر اینکه از ویژگی معماری مکان به‌خوبی بهره برده است، فرم تصویر را در راستای داستان با محتوا هماهنگ کرده است. ابیاتی که ذکر آن‌ها در بالا آمد مربوط به شب اول پریشانی شیخ هستند؛ بنابراین می‌توان گفت صحنه تصویرشده یک فضای داخلی و متعلق به همین بخش از داستان است.

پس از دختر جوان و شیخ پیر شخصی که بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند مردی است با کتابی در دست. پیشتر درباره این شخص نوشته‌اند او همان مرید صادق شیخ است که با گریه و تضرع، سایر مریدان را به‌سوی شیخ بازگردانده و پس از چله‌نشینی، پیامبر(ص) را به خواب می‌بیند (شایسته‌فر و شهبازی، ۱۳۹۵: ۳۰)؛ همچنین او با قرآنی در دست در حال اندرزدادن به شیخ است و به‌واسطه بازگذاشتن قرآن، او را به این کتاب قسم می‌دهد که از دختر دست بکشد (کاکاوند، ۱۳۸۷: ۸۱ـ۸۰ و ۸۸). درباره هویت مرد کتاب‌به‌دست و کتابی که در دست دارد دو نکته مسئله‌ساز است؛ یکی اینکه این مرد همان مریدی باشد که پیامبر را به خواب دیده است و دوم قرآن‌بودن کتاب موجود در دست مرد. بنابر متن اصلی شعر، زمانی که شیخ عزم سفر کرده بود مرید صادق در کعبه حضور نداشت و به همراه شیخ عازم آن سرزمین نشده بود: «شیخ را در کعبه یاری چست بود/ در ارادت دست از کل شست بود/ بود بس بیننده و بس راهبر/ زو نبودی شیخ را آگاه‌تر/ شیخ چون از کعبه شد سوی سفر/ او نبود آن جایگه حاضر مگر/ چون مریدِ شیخ بازآمد به جای/ بود از شیخش تهی خلوت‌سرای/ باز پرسید از مریدان حالِ شیخ/ بازگفتندش همه احوالِ شیخ» (عطار، ۱۳۸۵: ۱۳۸)؛ بنابراین دو احتمال وجود دارد: یا شخص موردنظر در تصویر، همان مریدی که پیامبر را در خواب می‌بیند نیست و یا این‌که صحنه نقاشی‌شده مربوط به زمان شیدایی شیخ نیست؛ چراکه مرد کتاب‌به‌دست اگر همان مریدی باشد که پیامبر(ص) را به خواب دیده است، نمی‌تواند در زمان عاشقی و شیدایی شیخ در کنار او باشد؛ چراکه او در آن موقعیت در مکه است. به‌علاوه زمانی‌که مریدان برای دومین‌بار و در پی شیخ به روم می‌روند هنگام رسیدن به مقصد با این صحنه مواجه می‌شوند که شیخ زُنّار را از کمر گشوده و از دختر ترسا دل بریده است: «بعد چل شب آن مریدِ پاکباز/ بود اندر خلوت از خود رفته باز/ [...]/ مصطفی گفت ای به همّت بس بلند/ رو که شیخت را برون کردم ز بند/ همّتِ عالیت کارِ خویش کرد/ دم نزد تا شیخ را در پیش کرد/ [...]/ رفت با اصحاب گریان و دوان / تا رسید آنجا که شیخِ خوک‌وان/ شیخ را می‌دید چون آتش شده/ در میانِ بی‌قراری خوش شده/ هم فکنده بود ناقوس مغان/ هم گسسته بود زنّار از میان/ هم کلاهِ گبرکی انداخته/ هم ز ترسایی دلش پرداخته» (همان: ۱۴۰ـ۱۳۹). توبه شیخ پیش از رسیدن دوباره مریدان به او رخ می‌دهد؛ درنتیجه معنایی پیدا نمی‌کند که مرید صادق در موقعیتی که شیخ توبه کرده است او را به قرآن قسم دهد و نصیحت کند که از راه اشتباه خود بازگردد؛ بدین‌ترتیب احتمال دوم، بنا به نشانه‌هایی که در تصویر دیده می‌شود قابل‌پذیرش نیست؛ چراکه در این تصویر، به‌وضوح دل‌باختگی شیخ و تضرع او به‌سوی دختر ترسا دیده می‌شود. علاوه بر این سایر مریدان نیز دیده می‌شوند که در حال دلسوزی برای شیخ و التماس به او هستند تا از این رسوایی دست کشد؛ بدین‌ترتیب می‌توان نتیجه گرفت مرد کتاب‌به‌دست، آن مریدی که پیامبر را به خواب دیده نیست. در متن اصلی شعر زمانی که مریدان به شیخ پند و اندرز می‌دهند هیچ‌گونه اشاره‌ای به کتاب قرآن نمی‌شود و تنها جایی که درباره قرآن صحبت شده موقعیتی است که دختر ترسا شرط قرآن‌سوزی را پیش پای شیخ می‌گذارد و اینکه شیخ قرآن را تماماً از بَر بوده است و هیچ صحبتی نسبت به قرآن در جریان نصایح مریدان به میان نیامده است؛ ازاین‌رو می‌توان گفت نه مرد کتاب‌به‌دست آن مرید صادق است و نه کتابِ در دست او کتاب قرآن است. براساس دیدگاه مقاله، شخصی که در تصویر، کتاب به دست دارد، می‌تواند راوی قصه و خود شاعر باشد. در این خصوص، مسئلهٔ نخست، جهتِ نگاه این شخص است که برخلاف سایر پیکره‌ها که نگاه‌هایی پراکنده دارند و هرکدام به سویی می‌نگرند، می‌توان گفت این شخص به مخاطب نگاه می‌کند و جهت نگاه او با سایر افراد حاضر در تصویر متفاوت است. مسئلهٔ بعد نحوه ایستادن و حالت چهره اوست که بازهم برخلاف سایر افراد، آن حالت تعجب و یا شوریدگی و بی‌قراری را ندارد؛ به‌علاوه عنصری در لباس او وجود دارد که در سایر پیکره‌ها دیده نمی‌شود و آن شال سفیدرنگی است که از شانه چپ خود آویخته است. نکته بعد وجود شرح مقامی یا پرسپکتیو مقامی[۷] در تصویر است؛ به‌گونه‌ای‌که بزرگ‌ترین فیگور به‌لحاظ ابعاد و اندازه و اشغال‌کردن مساحت تصویری مربوط به همین مرد کتاب‌به‌دست می‌شود. بزرگ‌ترین فیگور بعد از او متعلق به شیخ است که زانوزده و سایر مریدان با اندازه‌هایی کوچک‌تر در

پلان‌های جلو و عقب تصویر نقاشی شده‌اند. حتی فیگورهایی که در پلان نزدیک‌تر به مخاطب نسبت به مرد کتاب‌به‌دست قرار دارند در اندازه‌های کوچک‌تری ترسیم شده‌اند. از این جهت شاید بتوان گفت که اهمیت این شخص حتی از شیخ نیز بیشتر است؛ چراکه اندازه بزرگ‌تری دارد و مساحت بیشتری را اشغال کرده است. بدین‌ترتیب می‌توان به درجه اهمیت این شخص پی برد و بنابر حالتی که دارد و شبیه به نقّالان[۸] ایستاده و دست راست خود را دراز کرده است، احتمال می‌رود که این فیگور مربوط به شخص راوی داستان باشد؛ به‌علاوه می‌توان به محل قرارگیری پاهای شخص در تصویر اشاره کرد که اصلاً روبه‌روی شیخ نیست و جلوتر از او و نزدیک‌تر به مخاطب ایستاده است و گویی سایر پیکره‌ها ارتباطی با این فیگور ندارند؛ چنان‌که جهت نگاه هیچ‌کدام به سمت این شخص نیست و فضای این فیگور جدای از فضای سایر پیکره‌ها دیده می‌شود. همان‌طورکه گفته شد این شخص مرید صادق شیخ نیست و از طرفی با توجه به اندازهٔ او در تصویر می‌توان گفت مهم‌ترین پیکره در نقاشی است. از دیگر تمهیدات نقاش برای تأکیدکردن بر این شخص قراردادن او در سمت مخالف شیخ است؛ یعنی سمت راست. گردش چشم در تصویر از سمت چپ آغاز شده و به راست می‌رود (مانته، ۱۳۹۱: ۱۰) و این شخص، اولین فیگوری است که بعد از فیگور شیخ دیده می‌شود؛ بنابراین یکی از احتمالات موجود در شناسایی هویت این مرد، نسبت‌دادن او به شخص شاعر است و می‌توان احتمال داد کتاب در دست او نیز کتاب خودِ عطار؛ یعنی منطق‌الطیر باشد.

شخص دیگری که توجه را جلب می‌کند فیگور مردی است در گوشه سمت راست و بالای تصویر. این شخص نیز همچون شیخ کلاه بر سر ندارد و موها و محاسن بسیار بلند و سیاه او نمایان است. موهای این شخص به‌صورتی پریشان ترسیم شده که با حالت آشفته و بی‌قرار او کاملاً تناسب دارد؛ چراکه دیده می‌شود این مرد با دو دست یقه پیراهن سرخ‌رنگ خود را گرفته و گریبان را چاک می‌دهد. حالت چهره او به‌گونه‌ای است که می‌توان سرگشتگی و حیرت را در آن مشاهده کرد. احتمال دارد کلاه این شخص از شدت غصّه، تنِش و پریشانی از سرش افتاده باشد. از دیگر فیگورهای جالب این اثر می‌توان به شخصی اشاره کرد که پشت به تصویر دارد. دست راست او بالای سرش قرار گرفته است و به نظر می‌رسد دست را به دیوار تکیه داده و سر را بر روی آن گذاشته است. دست چپ او به حالت عجیب و نامعمولی از جلوی بدن به سمت راست آمده و در کنار بازوی دست راست قرار گرفته است. فیگور از پشت نقاشی شده؛ اما کلاه او از زاویهٔ بالا مشاهده می‌شود. جالب توجه‌ترین نکته درباره این فیگور، روبه‌دیوارداشتن اوست. در تمام نقاشی‌های تکیه هفت‌تنان، تنها این فیگور است که رو به دیوار دارد. حالت او می‌تواند چنین تفسیر شود که شخص از شدت ناراحتی و خجالت رو به دیوار گردانده تا شاهد عجزولابه و پریشان‌حالی و لغزش شیخ نباشد و تحمل این مصیبت برای او چنان سنگین بوده که از شیخ روی گردانده است. حالات این دو شخص در تصویر بسیار هماهنگ با دو بیت از شعر است که به شبِ پریشانی شیخ مربوط می‌شود: «چون سخن در وی نیامد کارگر/ تن زدند آخر بدان تیمار در/ موج‌زن شد پردهٔ دلشان ز خون/ تا چه خود آید از این پرده برون» (عطار، ۱۳۸۵: ۱۳۲).

مسئله جالب‌توجه دیگر حضور چند مرد در حال دمیدن در سازی شبیه به شیپور یا بوق است. این بوق یا شیپور شبیه به سازی است که در تصویر درویش با نوع خاصی از سبیل دیده می‌شود (نقاشی ضلع شرقی تالار تکیه هفت‌تنان). در آن تصویر نیز شیئی با همین فرم وجود دارد و به نظر می‌رسد یکی از ادوات درویشی باشد. در تصویر شیخ صنعان افرادی که شیپور می‌نوازند پوششی شبیه به سایر افراد حاضر در تصویر دارند و متفاوت از آن‌ها به نظر نمی‌رسند. احتمال می‌رود هدف این گروه از نواختن ساز و دمیدن در بوق‌ها بیدارکردن شیخ باشد؛ چراکه دمیدن در صور یا شیپور همواره همراه با قصد بیداری و هوشیاری بوده است (کاکاوند، ۱۳۸۷: ۸۰). این گروه از افراد در گوشه پایین و سمت چپ تصویر قرار دارند. یک نفر از ایشان جوانی است بدون ریش و سبیل و موهای سیاه او بسیار کم از زیر کلاهش قابل مشاهده است. درباره سایر افراد حاضر در بخش مستطیلیِ تصویر می‌توان از دو مرد یاد کرد که پشت سر شیخ ایستاده‌اند و یکی از آن‌ها با سبیل تصویر شده است و حلقه‌ای در گوش دارد و بسیار شبیه به درویش موجود در نگاره دیوار شرقی تالار است. دیگری مردی

است با ریش سیاه و بلند که چیزی شبیه به چماق در دست دارد و این چماق نیز در تصویر دیوار شرقی تالار دیده می‌شود. این مرد انگشت اشاره دست چپ را نزدیک دهان آورده که حاکی از تعجب و شگفتی اوست و به‌طرز جالبی یادآور نگاره‌ای با همین موضوع از نسخه خطی منطق‌الطیر متعلق به مکتب هرات تیموری است. این نسخه اکنون در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌شود (جدول ۵).

جدول۵. انگشت‌به‌دهان‌گرفتن در نگاره شیخ صنعان در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز و نگاره‌ای از نسخه خطی منطق‌الطیر (نگارندگان، ۱۴۰۲)

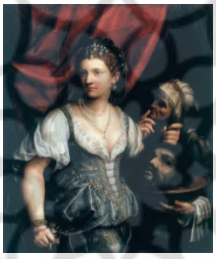
بخشی از نگاره شیخ صنعان و دختر ترسا	برگی از نسخه خطی منطق‌الطیر متعلق به مکتب هرات تیموری
(نگارندگان، ۱۴۰۲)	(گنجینه گنجور، ۱۴۰۲)

درخصوص سایر افراد حاضر در بخش بالایی نقاشی، پیشتر چنین اظهارنظر شده است: «کادر مثلثی که در بالای کادر مستطیل قرار دارد، متشکل از سه زن است که یکی از آن‌ها دختر ترسا و دودیگر؛ یکی ندیمهٔ وی و دیگری که لباس نسبتاً اشرافی به تن دارد، به نظر می‌رسد از اشراف باشد» (کاکاوند، ۱۳۸۷: ۸۲)، «شاید دختر از دوستان یا خواهر دختر نصرانی باشد» (همان: ۹۰) و «دختر ترسا نیز همراهِ دو ندیمهٔ خود، در قسمت بالای مجلس و به‌صورت جدا از نقاشی اصلی تصویر شده است» (شایسته‌فر و شهبازی، ۱۳۹۵: ۲۶). طبق نظر مقاله، در این بخش مثلثی، یک پیرزن در سمت راست تصویر و یک مرد جوان در سمت چپ نقاشی حضور دارند. شخصی که پیشتر از او با عنوان «زن اشرافی» و «ندیمه» یاد شده است درواقع مرد جوانی است که با پوششی بسیار متفاوت نسبت به سایر مردان در این مجلس نقاشی شده است. شخصیت پیرزن و مرد جوان در داستان حضور ندارند و از آن‌ها ذکری به میان نیامده است. گمان مقاله بر این است که نقاش در تلاش برای شناساندن پوشش اشخاص اهل روم و جداسازی کاراکترهای رومی از عربی (شیخ و مریدان)، مرد جوان را با پوششی کاملاً متفاوت از سایرین در کنار دختر ترسا قرار داده است. در برخی از تحلیل‌ها چنین آمده که دو شخص پایین تصویر در این نقاشی، که به عقیده محققان در حال نواختن شیپور هستند، احتمالاً از یاران شیخ نیستند و با قصد رسوایی شیخ کرنا می‌زنند (کاکاوند، ۱۳۸۷: ۸۱). این در حالی است که اشخاص نوازنده پوششی کاملاً منطبق با سایر مریدان و شیخ دارند و با توجه به پوشش مردی که کنار دختر ایستاده، نوازندگان هیچ ارتباطی با اهالی روم ندارند؛ بدین‌جهت می‌توان گفت این افراد از مریدان شیخ هستند و عمل آن‌ها بوق رسوایی نیست؛ بلکه با توجه به تصویر دیگری در همین تکیه، این سازِ شیپورمانند، جزو ادوات و ابزارهای درویشی است و احتمال دارد مریدان از غم پریشانی شیخ در حال نواختن ساز خاص خود هستند. به‌علاوه صحنه نقاشی‌شده مربوط به پیش از آگاهی دختر از عشق شیخ نسبت به خویش است و در این حالت نه دختر و نه اهالی روم از درد شیخ آگاه نیستند و تنها مریدان شیخ به این مسئله وقوف دارند؛ از این‌رو منطقی به نظر نمی‌رسد مریدان و پیروان شیخ، جارچی اسرار و موجب رسوایی پیر و مراد خود باشند. در چهره شیپورنوازان بیش از آنکه حالت جارزدن و تمایل به اعلام رسوایی کسی باشد حالتی از حیرت و پریشانی دیده می‌شود و به گمان مقاله، شیپورنوازی ایشان عملی است برای تسکین پریشان‌حالی خویش و نه اعلان رسوایی و جارزدن خطای کسی؛ خصوصاً که براساس دیدگاه مقاله، این اشخاص در فضایی داخلی حضور دارند و شخص دیگری با پوشش متفاوت در میان آن‌ها دیده نمی‌شود که متوجه این پریشان‌حالی و گریه و زاری شود. نقاش با جداکردن فضای دختر، ندیمه و مرد جوان از فضای شیخ و مریدان، گویی فضای فیزیکی که ایشان در آن قرار دارند را از یکدیگر جدا

کرده و بدین‌ترتیب شیخ و مریدان مجزا از دختر و دو نفر دیگر قرار دارند و هیچ‌کدام از احوال دیگری مطلع نیستند.

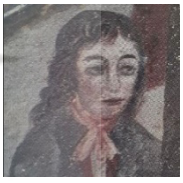
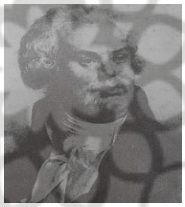
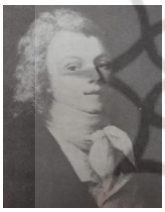
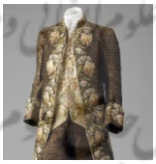
علت تصور شده برای حضور پیرزن در کنار دختر ترسا این احتمال است که نقاشِ تصویرِ تکیه هفت‌تنان با مشاهده یک نقاشی متعلق به «فِدِ گالیتزیا» از دوران باروک[۹] برحسب علاقه شخصی خود مایل به گنجاندن ترکیب‌بندی و جزئیات آن در نقاشی خویش بوده است. با دقت و قیاس شباهت‌های تابلوی نقاشی از دوران باروک در کلیات و جزئیات با نقاشی تکیه هفت‌تنان نمی‌توان به‌سادگی منکر تأثیرپذیری نقاش از این پرده دوران باروک شد؛ چراکه مشخصاً نوع لباس و نوع آرایش موهای زن در این نقاشی، در تصویر دختر ترسا دیده می‌شود. حالت چهره و دست راست پیرزنی که در نقاشی دوره باروک وجود دارد، حتی سرپوش او، در نقاشی تکیه هفت‌تنان دیده می‌شود؛ به‌علاوه پردهٔ پشت سر زن و حالت و رنگ آن نیز در نقاشی تکیه هفت‌تنان تکرار شده است. با کمی دقت در جزئیات می‌توان دید جواهرات مو و گردن زن در نقاشی باروک، در موها و گردن دختر ترسا نیز وجود دارد و این مورد نیز از نمونه‌های تأثیرگذاری نقاشی اروپایی بر نقاشی ایرانی است. علاوه‌بر تلاش نقاش برای طبیعت‌گرایی و حجم‌پردازی، می‌توان تمایل به تقلید از نوع لباس‌ها، ترکیب‌بندی و عناصر مورداستفاده در این تابلو را به‌عنوان نفوذ شیوه‌ها و عناصر نقاشی غربی در نقاشی ایرانی مدنظر قرارداد (جدول ۶).

جدول۶. تأثیرپذیری نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان از یک تابلوی نقاشی اروپایی (نگارندگان ۱۴۰۲)

	نقاشی فِدِ گالیتزیا از دوران باروک	نقاشی دختر ترسا از تکیه هفت‌تنان
شباهت کلی دو تصویر در نوع ترکیب‌بندی و استفاده از پرده سرخ در پس‌زمینه	 جودیث با سر هالوفرنس، رنگ‌وروغن روی بوم، ۱۵۹۶، فِدِ گالیتزیا (متروتایمز، ۱۴۰۲)	دختر ترسا، رنگ‌وروغن روی گچ، نیمه دوم قرن دوازدهم هـ‌ق. (سیف، ۱۳۷۹: ۱۴۴)
شباهت در زاویه و حالت چهره، تزیینات و آرایش مو و جواهرات مو و گردن آرایش و جواهرات مو در نقاشی تکیه هفت‌تنان شیراز تکرار شده است. جواهرات گردن در هر دو نقاشی بسیار شبیه به یکدیگر است.		
شباهت در قسمت بالاتنهٔ لباس حالت برش بالاتنهٔ لباس و بندهای بسته‌شده در جلوی لباس، در نقاشی تکیه هفت‌تنان شیراز تکرار شده است.		
شباهت در حالت چهره، دست و سرپوش پیرزن حالت قرارگیری انگشت سبابه پیرزن بر روی لب، در نقاشی تکیه هفت‌تنان شیراز تکرار شده است. ویژگی‌ها و خصوصیات چهره پیرزن در نقاشی اروپایی، در چهره پیرزن تکیه هفت‌تنان مشاهده می‌شود. سرپوش هر دو پیرزن بسیار شبیه به یکدیگر است.		

با توجه به تأثیرپذیری نقاشی ایرانی از عناصر اروپایی، می‌توان مردبودن شخصیتی که در کنار دختر ترسا ایستاده است را توضیح داد. این مرد کت بلندی به رنگ خاکستریِ سبزفام به تن کرده که یقه‌برگردان، حاشیه و سرآستین سرخ‌رنگ دارد؛ همچنین در قسمت یقه و زیر گلوی او دستمالی صورتی‌رنگ به حالت پاپیونی بسته شده است. این حالت از یقه در تصاویر برجای‌مانده از فعالان سیاسی و انقلابیون سده هجدهم فرانسه مانند ماکسیمیلیان روبسپیر[۱۰]، ژرژ دانتون[۱۱] و فرانسوا نوئل بابوف[۱۲] دیده می‌شود؛ همچنین آرایش موی او نیز به همین تصاویر شباهت دارد. لباس‌های او بسیار شبیه به لباس مردان اشراف سده هجدهم فرانسه است که نمونه ابریشمینِ آن در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود؛ بنابراین می‌توان گفت فیگور موردنظر متعلق به یک مرد است نه یک زن. نکته جالب‌توجه دیگر درخصوص این پیکره حالت چهره و آرایش اوست. پوست این مرد به‌شدت سفید رنگ‌آمیزی شده طوری‌که به نظر می‌رسد از مادهٔ آرایشی سفیدکننده استفاده کرده باشد؛ به‌علاوه گونه‌ها و لب‌های این مرد به‌طرزی غیرعادی سرخ است. این موضوع خصوصاً در قیاس با رنگ چهرهٔ دختر ترسا و ندیمه او پررنگ می‌شود؛ چراکه چهره و پوست این دو شخص رنگ طبیعی‌تری نسبت به رنگ پوست مرد دارد. احتمالاً تصورهای پیشین مبنی‌بر زن‌بودن این شخص به‌علت همین آرایش چهره باشد. می‌توان حدس زد کاربرد مواد آرایشی که در فرهنگ ایرانی مخصوص زنان دانسته می‌شده، در فرهنگ اروپای سده‌ی هجدهم میلادی برای مردان نیز کاربرد داشته است. چنین موضوعی در آثار نقاشی برجای‌ماندهٔ سده‌ی هجدهم میلادی در اروپا دیده می‌شود (جدول ۷).

جدول۷. تأثیرپذیری از پوشاک و آرایش مو و چهره در ساختن شخصیت مرد جوان در نقاشی تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز (نگارندگان، ۱۴۰۲)

مورد تأثیرگذار	مرد جوان	آثار اروپایی	آثار اروپایی	آثار اروپایی
آرایش مو یقه‌برگردان کت دستمال‌گردن گره دستمال‌گردن	 مرد جوان، رنگ‌وروغن روی گچ، نیمه دوم قرن دوازدهم هـ‌ق. (سیف، ۱۳۷۹: ۱۴۴)	 پرتره ژرژ دانتون، از رهبران انقلاب فرانسه، موزهٔ کارناوالت (طلوعی، ۱۳۷۴: ۱۹)	 پرتره تالیران، از سیاستمداران فرانسوی (طلوعی، ۱۳۷۴: ۱۷)	 ماکسیمیلیان روبسپیر، رهبر فرانسه در دوران وحشت (هوبزباوم، ۱۳۷۴: ۲۳۴)
مدل کت مدل سرآستین		 کت با نخ ابریشمی، فرانسه، ۹۲ـ۱۷۷۴، موزه متروپلیتن (موزه متروپولیتن، ۱۴۰۲)	 لباس مردانه، ۱۷۶۵، موزه ویکتوریا و آلبرت (موزه ویکتوریا و آلبرت ، ۱۴۰۲)	 ژاک لویی داوید، لاووازیه، بنیاد راکفلر، نیویورک، آرشیو بتمان (دورانت، ۱۳۷۴: ۵۵)
آرایش چهره		 جوزف سیفرد دوپلسی، پرتره لویی شانزدهم، رنگ‌وروغن روی بوم، ۷۶ـ۱۷۷۴، کاخ ورسای (دانشنامهٔ ورلد هیستوری، ۱۴۰۲)	 آنتوان فرانسوا کاله، پرتره لویی شانزدهم، رنگ‌وروغن روی بوم، ۷۹-۱۷۷۸، موزه دل پرادو (دانشنامه ورلد هیستوری، ۱۴۰۲)	 آنتوان فرانسوا کاله، پرتره لویی شانزدهم، رنگ و روغن روی بوم، ۱۷۸۶، موزه کارناوالت، پاریس (دانشنامه ورلد هیستوری، ۱۴۰۲)

نوع پوشش دختر ترسا نیز از نمونه‌های اروپایی اقتباس شده است. یقه لباس او به لباس‌های زنان اشراف اروپا در سده هجدهم میلادی شباهت دارد؛ بدین‌صورت که یقه در قسمت محدوده سینه دوتکه شده و از گردن تا پایان قسمت بالاتنه ادامه داشته است. یقه از قسمت گردن تا بالای سینه باز باقی می‌مانده؛ اما در قسمت دیگر پارچه‌ای زیر آن دوخته می‌شده است. این یقه‌ی بازِ مربعی‌شکل در حاشیه دارای تزیینات متفاوتی بوده است. در قسمت پارچه‌ای که زیر این یقه دوخته می‌شده نیز تزیینات متنوعی وجود داشته است؛ ازجمله گلدوزی یا رشته‌های طناب‌مانندی که به‌صورت زیگزاگی به یکدیگر متصل می‌شدند. در نگاره دختر ترسا به نظر می‌رسد یقه لباس به همین صورتِ اروپایی باشد. علاوه بر یقه، سرآستین لباس دختر نیز که به‌صورتی گشاد و با پارچه‌های سفیدرنگ دیده می‌شود، برگرفته از لباس‌های اروپایی است که سرآستین‌های ابریشمی داشته‌اند. طرح لباس و یقه دختر ترسا و البته سرآستین او یکی از مواردی است که ارتباط ایران با اروپا را در این سده‌ها نشان می‌دهد و جزو عناصر اروپایی این نقاشی به‌حساب می‌آید (جدول ۸).

جدول۸. مقایسه لباس دختر ترسا در نقاشی تالار مسقف تکیه هفت‌تنان در شیراز با نمونه‌های اروپایی (نگارندگان، ۱۴۰۲)

	پوشش دختر ترسا	لباس اروپایی قرن هجدهم	نقاشی مادام دو پومپادور، از ثروتمندان فرانسه در قرن هجدهم
شباهت کلی لباس دختر ترسا به نمونه‌ای از لباس اشراف اروپایی در قرن هجدهم میلادی	 دختر ترسا، رنگ‌وروغن روی گچ، نیمه دوم قرن دوزادهم هـ‌ق. (سیف، ۱۳۷۹: ۱۴۴)	 لباس بریتانیایی، ابریشم و فلز، ۱۷۰۸ (موزه متروپولیتن، ۱۴۰۲)	 موریس گانتن دولاتور، پرتره مادام دو پومپادور (دورانت، ۱۳۷۴: ۲۱)
شباهت حالت برش یقه لباس دختر ترسا به نمونه لباس اروپایی		 لباس فرانسوی، ابریشم، ۱۷۷۰ (موزه متروپولیتن، ۱۴۰۲)	
شباهت تزیینات یقه لباس دختر ترسا به نمونه اروپایی در حالت زیگزاگی		 لباس فرانسوی، ابریشم، رنگدانه، کتان، ۱۷۴۰، مربوط به فرهنگ بریتانیا (موزه متروپولیتن، ۱۴۰۲)	 فرانسوا بوشه، مادام دو پومپادور، مجموعه والاس، لندن (دورانت، ۱۳۷۴: ۲۰)

	پوشش دختر ترسا	لباس اروپایی قرن هجدهم	نقاشی مادام دو پومپادور، از ثروتمندان فرانسه در قرن هجدهم
شباهت سرآستین لباس دختر ترسا به نمونه اروپایی		لباس فرانسوی، ابریشم، ۱۷۷۰ (موزه متروپولیتن، ۱۴۰۲)	

تحلیل ساختاری و هندسی نگاره شیخ صنعان و دختر ترسا در تکیه هفت‌تنان شیراز

درخصوص بخش مستطیلیِ اثر که تصویر شیخ و همراهان در آن قرار دارد می‌توان گفت حرکت و چرخشِ پایه تصویر، گردشی است حلزونی و اسپیرال که نزدیک به حرکت در نگارگری ایرانی است (شایسته‌فر و شهبازی، ۱۳۹۵: ۲۵). این حرکت اصلی‌ترین گردش چشم در تصویر است و تازمانی‌که چشم این حرکت را دنبال نکند نمی‌تواند سایر حرکات، گردش‌ها و جهت‌ها را در تصویر پیگیری و جست‌وجو کند؛ چراکه «چشم تنها هنگامی آغاز به متمرکزشدن بر جزئیات دیگر می‌کند که نخستین «ضربه» فرونشسته باشد» (مانته، ۱۳۹۱: ۱۲). این حرکت و چرخش اسپیرال را می‌توان به‌عنوان اولین ضربهٔ بصری در جست‌وجوی حرکت در تصویر عنوان کرد. این حرکت حلزونی از سمت چپ و بالای محدوده، از شانه‌ها و سر شیخ آغاز می‌شود و با حرکت از روی دست شیخ به سر و شانه مرد کتاب‌به‌دست می‌رسد؛ سپس با حرکت و عبور از روی دست راست پیرمردِ زردپوش به پای چپ مرد کتاب‌به‌دست و همچنین سر فیگوری که در قسمت پایین و سمت راست کادر قرار دارد می‌رسد و سپس به سمت گروه بوق‌نوازان در سمت چپ و پایین تصویر هدایت می‌شود. چشم از آنجا با جهت سر شخصی که سمت چپ و پایین تصویر قرار دارد و هیچ‌گونه محاسنی در چهره او دیده نمی‌شود به سمت پای راست مردی می‌رسد که پشت سر شیخ، در سمت چپ و بالای تصویر ایستاده است و حلقه‌ای در گوش دارد. این حرکت اسپیرال، حرکت پایه و اصلی تصویر است (تصویر۱).

چشم بعد از انجام این گردش و برخورد با شخص گوشواره‌دار مجدداً به‌واسطه جهت دستان همین شخص به سمت سر شیخ هدایت می‌شود و همان حرکت قبلی را تکرار می‌کند تا دوباره به دستان شخص گوشواره‌دار برسد (تصویر۲).

پس از فرونشستن تمایل برای دنبال‌کردن گردش حلزونی، چشم به انجام گردش‌های بیشتری متمایل می‌شود و نگاه دوباره از سمت چپ و بالای تصویر شروع به حرکت می‌کند. در این موقعیت چندین حرکت وجود دارد که میل چشم برای پیگیری آن‌ها تقریباً مساوی است. در اینجا چشم با حرکتِ دست‌ها و جهت نگاه‌های اشخاص در نقاشی به حرکت می‌افتد و با جهت هر دو دست مرد گوشواره‌دار به سمت دست شیخ هدایت می‌شود. چشم می‌تواند با حرکت دست چپ شیخ از کادر خارج شود؛ اما با ادامه‌دادن حرکت دست راستِ او به سمت مرد کتاب‌به‌دست هدایت می‌شود. نگاه با گذرکردن از سر این مرد به دست مردی می‌رسد که پشت به تصویر دارد و دست او بر بالای سرش امتداد نگاه را درگیر می‌کند. چشم با گذر از بازوی راست این شخص به دست چپش و در ادامه به سر پیرمرد زردپوش می‌رسد. در این قسمت چشم تمایل به دنبال‌کردن دو حرکت دارد؛ یکی از سر پیرمرد زردپوش به سمت دست راست اوست که چشم را به‌سوی کلاه شیخ و مرکز تصویر می‌کشاند؛ دوم، حرکت از سر پیرمرد به دست چپ اوست که با ایجاد یک مسیر رفت‌وبرگشتی به سمت نوازندگان می‌رود و به‌واسطه فرم منحنیِ سازها دوباره به دست چپ پیرمرد بازمی‌گردد. ادامه همین حرکت از روی دست چپ پیرمرد به نوازنده‌ای می‌رسد که صورت او بدون ریش و سبیل ترسیم شده است. در اینجا نیز دو حرکت اتفاق می‌افتد؛ یکی حرکت از روی صورت مردِ بدون ریش به سمت ساز منحنیِ او

و ادامهٔ مسیر ساز به سمت شیخ؛ دوم ادامه‌دادن همان مسیر که از دست چپ پیرمرد زردپوش نشئت گرفته بود به سمت مرد گوشواره‌دار. بعد از رسیدن چشم به دست مرد گوشواره‌دار، مجدداً تمایلی برای بازگشت از روی دست‌وپای همین مرد به سمت گروه نوازندگان وجود دارد و در اینجا نیز یک حرکت رفت‌وبرگشتی ایجاد می‌شود. حرکت رفت‌وبرگشتیِ دیگری که در کار وجود دارد بدین‌صورت است که چشم بعد از گذر از روی دست راست شیخ و رسیدن به سر مرد کتاب‌به‌دست تمایل دارد از روی شانهٔ مرد کتاب‌دار به سمت دست چپ او برود و به کتاب و کلاه شیخ برسد؛ به‌علاوه تمایل پیدا می‌کند با حرکت از روی دست چپ مرد به شانهٔ او بازگردد و به سمت دست راست او برود و از آنجا، به‌واسطه اشاره دست راست مرد، به سمت ردیف پاهای مریدان که پشت سر شیخ ایستاده‌اند برود. چشم از روی دست راست مرد کتاب‌به‌دست به ردیف پاها هدایت می‌شود و به‌واسطه جهت کفش مریدان مجدداً به دست راست مرد کتاب‌دار بازمی‌گردد و این حرکت به‌صورت رفت‌وبرگشتی تکرار می‌شود (تصویر۳). بدین‌صورت گردش‌های زیادی در این بخش از تصویر مابین جهت دست‌ها، پاها، چهره‌ها و نگاه‌ها رخ می‌دهد و چشم مدام در حال جابه‌جایی است. چنین حالتی از تصویر که چشم نمی‌تواند در آن مابینِ جهت‌های مختلف حرکت نداشته باشد کاملاً متناسب با حال درونی شیخ و احوال مریدان در اولین شب حضور ایشان در روم است و سرشار از بی‌تابی و بی‌قراری است. حرکات مغشوش چشم، احوال درونیِ پریشان و مشوش شیخ و مریدان را نشان می‌دهد. این مورد را می‌توان از نمونه‌های برقراری تناسب و هماهنگی میان فرم و محتوا در نظر گرفت.

حرکات در این بخش از تصویر بسیار نامنظم است و چشم به‌صورت مغشوشی حرکات را پیگیری می‌کند و نمی‌توان به‌سادگی حرکتی منظم و با ریتم مشخص در تصویر پیدا کرد؛ بااین‌حال در تلاش برای یافتن غالب‌ترین و مشخص‌ترین حرکت در تصویر، به‌واسطه جهت دست‌ها و جهت بوق نوازندگان، حرکتی از طرفین به مرکز تصویر ایجاد می‌شود که به‌وضوح قابل دریافت است. این حرکت را می‌توان هم به‌صورت یک‌طرفه دید و هم به‌صورتی رفت‌وبرگشتی دنبال کرد (تصویر۴).

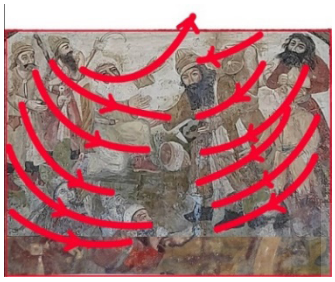
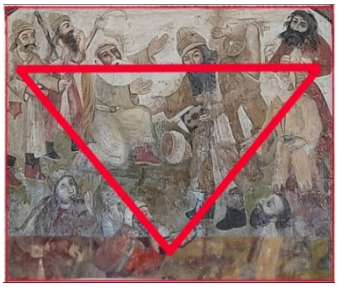
به‌جز حرکت دست چپ شیخ که نگاه را به سمت بالا می‌کشاند و کاملاً از تصویر خارج می‌کند، تمامی عناصر چشم را به صورتی پریشان در تصویر به این‌سو و آن‌سو می‌برند؛ به‌علاوه جهت‌های هدایت‌کنندهٔ چشم چندین‌بار نگاه را به سمت کتاب، کلاه و شیخ بازمی‌گرداند. در تصویر، حرکات رفت‌وبرگشتی متعددی دیده می‌شود؛ اما تنها حرکتی که حالت رفت دارد و برگشتی در آن نیست، حرکت دست چپ شیخ به سمت بالاست و همان‌طور که پیشتر ذکر شد چشم را به‌کلی از محدوده مستطیل‌شکل خارج می‌کند. حرکات مدام از چپ به راست و از راست به چپ در نوسانند (تصویر۵).

افراد در تصویر اکثراً به همان جهتی می‌نگرند که شیخ بدان خیره شده است؛ اما از حالت چهره و نگاه ایشان می‌توان چنین برداشت کرد که آن‌ها چیزی را نمی‌بینند که شیخ در حال نظارهٔ آن است. به نظر می‌رسد شیخ در حال نگریستن به چهره محبوب در عالم رؤیاست (چراکه به باور پژوهش حاضر، شیخ دختر را نمی‌بیند بلکه به جایگاه او خیره شده است) و سایر افراد چیزی جز یک جای خالی نمی‌بینند و ممکن است همین مسئله موجب تعجب بیشتر آن‌ها شده باشد؛ یا اینکه شیخ در حال نگاه‌کردن به سمت بالا و صحبت‌کردن درباره دختر ترساست؛ اما مریدان در حال دعاکردن و نگاه به بالا و صحبت‌کردن با خدا درباره گمراهی شیخ هستند (به گمان مقاله، افراد حاضر در بخش مثلثی تصویر، افراد حاضر در کادر مستطیلی را نمی‌بینند و بالعکس). تعدادی از افراد حاضر در صحنه نیز در حال نگاه‌کردن به خود شیخ هستند. در تصویر، مرد کتاب‌به‌دست و مردی که از شدت ناراحتی گریبان خود را چاک می‌دهد نه به شیخ نگاه می‌کنند و نه به جهت بالا؛ بلکه مرد کتاب‌به‌دست حالتی دارد که به نظر می‌رسد مخاطب را می‌نگرد و مرد دیگر فضایی در ناکجاآباد را می‌نگرد و گویی در این عالم نیست. نکته بسیار مهم درباره گردش چشم به‌واسطه جهت نگاه افراد حاضر در تصویر این است که جهت نگاه‌ها به‌اندازه جهت بدن و دست در این تصویر قدرت جابه‌جاکردن چشم را ندارند؛ اما بااین‌حال به آشفتگی و پریشانی نگاه مخاطب در تصویر می‌افزایند (تصویر۶).

در مرکز تصویر می‌توان فرم یک مثلث را به‌واسطه جهت دست‌ها و همچنین فضای منفی درونِ نقاشی دید. این مثلث،

برخلاف مثلثی که دختر ترسا و همراهانِ او در آن جای گرفته‌اند، رأسی رو به پایین دارد و با توجه به تأثیرات روان‌شناختی این نوع از مثلث، می‌توان گفت حالتی متزلزل و نامطمئن بر این فضا و جمع حاکم است. این نکته نیز با متن و محتوای شعر در این موقعیت از داستان (شب بی‌قراری و زاری شیخ) تناسب کامل دارد. مثلث با رأس روبه‌پایین، در حالتی‌که تنها یک نقطه اشتراک با زمین دارد «نااستوان» و گویای حالت مردانگی است (آیت‌اللهی، ۱۳۹۲: ۱۷۰). به‌عکس، مثلث محدوده دختر دارای قاعده‌ای رو به پایین و رأسی رو به بالاست و حکایت از استواری دختر و غلبه موقعیت او بر شیخ دارد؛ البته این موضع در پایان داستان کاملاً برعکس می‌شود (تصویر۷).

جدول۹. تحلیل ساختاری بخش مستطیلی نگاره شیخ صنعان در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز (نگارندگان، ۱۴۰۲)

فضای حضور شیخ و همراهان در بخش مستطیل پایین نگاره در تکیه هفت‌تنان شیراز	شیخ صنعان، رنگ‌وروغن روی گچ، نیمه دوم قرن دوزادهم هـ‌ق. (نگارندگان، ۱۴۰۲)	**تصویر ۴:** حرکت‌های چشم از طرفین به مرکز به‌صورت یک‌طرفه یا رفت‌وبرگشتی	
تصویر۱ گردش اصلی و اولیه چشم در تصویر		**تصویر۵** حرکات رفت‌و برگشتی چشم در تصویر	
تصویر۲ گردش غالب موجود در تصویر		**تصویر۶** هدایت چشم براساس جهت نگاه شخصیت‌های تصویر	
تصویر۳ گردش‌های فرعی چشم در تصویر پس از فرونشستن تمایل چشم به دنبال کردن حرکت غالب در تصویر		**تصویر۷** فرم مثلثی پنهان در هندسه تصویر	

برخلاف نگاره‌ای که شیخ و مریدان در آن دیده می‌شوند، تصویری که دختر در آن قرار دارد حرکت و پویایی چندانی ندارد. حرکت چشم از عنصر اصلی تصویر یعنی دختر ترسا آغاز می‌شود. بیشترین چیزی که در دختر جلب‌توجه می‌کند حالت نگاه و چشمان خمار اوست؛ درنتیجه حرکت تصویر از چشمان دختر ترسا آغاز می‌شود و در امتدادِ بینی و چانه به دست راست دختر می‌رسد. در ادامه، چشم با عبور از روی انگشتان دست راست دختر به چهره مرد جوان می‌رسد و از آن قسمت به‌واسطه جهت دست چپ مرد به‌سوی پیرزن در سمت راست تصویر می‌رود. چشم پس از برخورد با چهره پیرزن، با حرکت از روی شانهٔ چپ به دست چپ او می‌رسد و به‌واسطه جهت دست پیرزن، به دست چپ دختر ترسا می‌رسد. با انگشتان دست چپ دختر، نگاه می‌تواند دوباره به دست راست او بازگردد و این حرکت دوباره تکرار شود (تصویر۱).

چشم بعد از انجام گردش دوم، زمانی که به ساق دست چپ دختر ترسا می‌رسد، چون قبلاً یک‌بار از این قسمت به سمت مرد جوان رفته، تمایل دارد به سمت انگشتان دست چپ دختر برود و چشم از روی انگشتان دست چپ و با جهت انگشتان به سمت پایین و خارج از محدوده هدایت می‌شود. به‌غیراز انگشتان دست چپ دختر ترسا، سرآستین لباس او نیز چشم را به خارج از محدوده مثلثی هدایت می‌کند؛ البته جهت انگشتان دست برخلاف جهت سرآستین قرار دارد (تصویر۲). همان‌گونه‌که دیده می‌شود تمایل چشم برای ماندن و گردش در این بخش از تصویر به‌مراتب کمتر از بخش پایینی است؛ به‌علاوه چرخش در این قسمت بسیار روان و سرراست انجام می‌شود و مانند تصویرِ پایین مغشوش و آشفته نیست؛ درنتیجه ساختار حرکتیِ این قسمت از تصویر هماهنگ با روحیه و درون آرام و به‌دور از تشویش دختر در این قسمت داستان است.

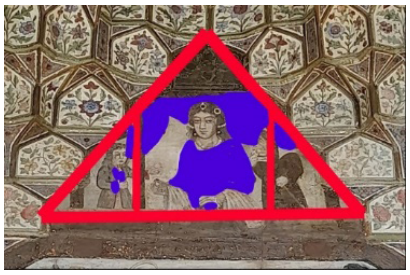
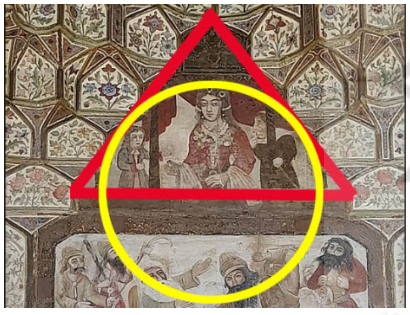
علاوه بر گردش‌هایی که به‌واسطه جهت عناصر تصویری ایجاد شده است رنگ‌های موجود و غالب در تصویر نیز گردش ایجاد کرده‌اند. حرکتی مثلثی به‌واسطه تناسب و شباهت رنگ پرده و لباس دختر ترسا ایجاد شده است. میزان بسیار کمی از رنگ سرخ لباس دختر و پرده در سرآستین و دستمال‌گردن مرد جوان دیده می‌شود؛ همچنین بخشی از پرده قرمز، پشت سر پیرزن قرار دارد و این گردش رنگ قرمز در تصویر علاوه بر گردش‌های خطی موجب تحرک چشم می‌شود (تصویر۳).

این بخش از مجلس نقاشی، برخلاف کادر پایینی آن، آرامش و سکون دارد و علی‌رغم داشتن رنگی گرم مانند سرخ، آرامش خود را حفظ کرده که نشان‌دهنده روحیه دختر در این قسمت از داستان است. دختر برخلاف شیخ در آرامش قرار دارد و بی‌قراری نمی‌کند. مثلث باقاعده بر روی زمین «استوان» و آرام و گویای حالت زنانگی است (آیت‌اللهی، ۱۳۹۲: ۱۷۰). با توجه به قرارگیری دختر در چنین مثلثی، او، هم در شکل ظاهری و هم در ترکیب‌بندی و معنای نمادین آن دارای موقعیت و موضع اقتدار و فرماندهی است. در تصویرِ شیخ علی‌رغم وجود رنگ‌های به‌نسبت سرد و خنثی مانند خاکستریِ سبزفام، براساس ترکیب‌بندیِ شکلی و ساختاری، همچنین حرکات مغشوش و مشوش چشم، اوضاع آشفته‌ای دیده می‌شود که نمی‌توان در آن سراغی از آرامش و سکون گرفت؛ بدین‌ترتیب گویا خاصیت رنگ سرخ به قسمت پایین نگاره منتقل شده و خاصیت رنگ سبز به قسمت بالایی نگاره انتقال یافته است. با توجه به این نکته می‌توان این دو فضا را مکمل یکدیگر دانست؛ همان‌گونه که رنگ سرخ و رنگ سبز در مبانی هنرهای تجسمی مکمل یکدیگرند. همچنین کاربرد رنگ سرخ برای لباس دختر و انتخاب رنگ سبز برای پیراهن شیخ نشان‌دهنده این مسئله است که عاشق و معشوق (شیخ صنعان و دختر ترسا) کامل‌کنندهٔ یکدیگرند (کاکاوند، ۱۴۰۲: ۱۰۴).

با درنظرگرفتن مثلثِ کادرِ تصویر درون یک مستطیل و ترسیم اقطار و نیمه‌کننده‌های طول و عرض آن، می‌توان دید که سروصورت دختر ترسا دقیقاً در مرکز تصویر قرار گرفته است و شعاع‌هایی که از سمت چهره او به اطراف پراکنده می‌شود حالتی از اقتدار، سلطه و احاطهٔ او را بر ماجرا نشان می‌دهد (تصویر۴).

به نظر می‌رسد جایگاه قرارگیری فیگورهای دختر ترسا، ندیمه‌ی پیر و مرد خدمتکار با توجه به ترکیب دو شکل هندسی مثلث و دایره مشخص شده است؛ بدین‌صورت که محدوده کلی و مشخصِ تصویر، یک مثلث باقاعده رو به پایین است و فیگورها در یک نیم‌دایره قرار دارند که مقطع آن با مثلث محدوده تصویر مماس است (تصویر۵).

جدول ۱۰. تحلیل ساختاری بخش مثلثی نگاره شیخ صنعان و دختر ترسا در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز (نگارندگان، ۱۴۰۲)

فضای حضور دختر ترسا و همراهان	(نگارندگان، ۱۴۰۲)	**تصویر۳** گردش رنگ قرمز در بخش مثلثی تصویر	
تصویر۱ حرکت اصلی و غالب در بخش مثلثی مجلس نقاشی که از چشمان دختر آغاز می‌شود.		**تصویر۴** مرکزیت چهره دختر ترسا در محدوده تصویر	
تصویر۲ تکرار حرکت اصلی تصویر و انتقال چشم به بخش پایینی مجلس نقاشی		**تصویر۵** انتخاب محل قرارگیری سه فیگور براساس ترکیب اشکال هندسی مثلث و دایره	

با درنظرگرفتن کادر کل مجلس نقاشی به‌صورت یک مستطیل عمودی، می‌توان دید که شخصیت‌های اصلی کار بر روی خطوط قطری و نیمه‌کننده‌های عرض و طول این مستطیل قرارگرفته‌اند. نقطه مرکزی مستطیل و محل تلاقی قطرها دقیقاً در بالای دست چپ شیخ صنعان قرار دارد. می‌توان این موقعیت را چنین تفسیر کرد که نقطه آغاز و منشأ ترکیب‌بندیِ تصویر و افراد، طلب شیخ و تمایل او به دختر ترساست؛ همان‌طورکه کل ماجرای داستان عطار براساس دلدادگی و عشقِ شیخ به دختر شکل گرفته است. شیخ با دست چپ به دختر ترسا در تصویر بالا اشاره می‌کند (تصویر۱).

سه فیگورِ اصلیِ کل مجلس نقاشی یعنی دختر ترسا، شیخ صنعان و مرد کتاب‌به‌دست به همراه سه کاراکتر فرعی؛ یعنی ندیمه پیر و مرد جوان، به‌علاوه شخصی که رو به دیوار دارد، درون دایره‌ای قرارگرفته‌اند که در ترکیب با مثلثِ بالای تصویر قرار دارد (تصویر۲).

با توجه به متن اصلی شعر که در آن شاعر دختر ترسا را به‌کرات با آفتاب و به‌طور ضمنی با خورشید مقایسه می‌کند می‌توان گفت که نقاش دختر را در جایگاه خورشید تصویر کرده و سایر فیگورها و اجزا به‌واسطه پرتوهای نور این خورشید است که قابل مشاهده شده‌اند. قرینه شعر مبنی بر مقایسه دختر ترسا با خورشید، هم‌طراز قرارگرفتن آن دو و یا زیباتردانستن دختر نسبت به خورشید بدین‌ترتیب است: «بر سپهرِ حسن در برجِ جمال/ آفتابی بود امّا بی‌زوال/ آفتاب از رشکِ عکسِ رویِ او/ زردتر از عاشقان در کویِ او»، «قرب ماهی روز و شب در کویِ او/ صبر کرد از آفتابِ رویِ او»، «آفتابی از تو دوری چون کنم؟/ سایه‌ام، بی‌تو صبوری چون کنم»، «دید

از آن پس دخترِ ترسا به خواب/ کاوفتادی در کنارش آفتاب/ [...]/ چون درآمد دخترِ ترسا ز خواب/ نور می‌داد از دلش چون آفتاب» و «گشت پنهان آفتابش زیرِ میغ/ جانِ شیرین زو جدا شد، ای دریغ» (عطار، ۱۳۸۵: ۱۲۹-۱۴۳). با این تفاسیر می‌توان خطوطی را که از سمت دختر ترسا به سایر فیگورها متصل شده است به‌مثابه پرتوهای نور خورشید در نظر گرفت. می‌توان نیم‌تنهٔ دختر ترسا را، از قسمت بالای سر تا انتهای بالاتنه، در یک دایره قرار داد و این دایره را به‌عنوان خورشید در نظر گرفت. خطوطی که تصور می‌شود مانند پرتوهای نور از سمت دختر ترسا به سایر فیگورها برخورد کرده است، از مرکز دایره‌ای نشئت گرفته‌اند که دختر در آن قرار دارد (مرکز خورشید) و این نقطهٔ مرکزی روی سینه دختر ترسا قرار دارد؛ گویی سینه و دل دختر ترسا محل تابش نور به اطراف است (تصویر۳).

با توجه به انطباق شکل مستطیل با زمین و مطابقت حجم کره با آسمان در هنر و معماری اسلامی، گنبد «رمز اتحاد آسمان و زمین» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۶) است. می‌توان حالت و شکل محراب را نیز ترکیبی از دایره و مربع در نظر گرفت و بر این اساس خاصیت گنبد را به محراب تعمیم داد و محراب را محل تلاقی آسمان و زمین دانست. دختر در نقطه اوج محراب و در قسمت دایره یعنی نماد آسمان قرار دارد؛ همچنین شیخ در پایین محراب و در قسمت مستطیل یعنی نماد زمین جای گرفته است. علاوه‌بر این، دختر در مکانی بالای سر شیخ قرار دارد و با توجه به خورشیدبودن او می‌توان فضای ایوان را به‌نوعی آسمان در نظر گرفت و فضای اتاق شیخ را زمین؛ در این صورت شیخ در زمین به آسمان می‌نگرد و در انتظار برآمدن خورشید است: «یارب امشب را نخواهد بود روز/ شمع گردون را نخواهد بود سوز» (عطار، ۱۳۸۵: ۱۳۰). دختر نیز در آسمان و فضایی غیرزمینی و ماورائی سیر می‌کند؛ بنابراین دارای ساحتی آسمانی است و شیخ ساحتی زمینی دارد. بدین‌ترتیب تصویر چیزی فراتر از ظاهر خود را نشان می‌دهد و در تناسب با متن شعر به وجه خورشیدی دختر اشاره می‌کند (تصویر۴).

دختر در مرکز تصویرِ نقاشی قرار دارد؛ اما منظور مرکز مکانی کادر نیست بلکه مرکزیت توجه است. اولین چیزی که در ترکیب‌بندیِ کلی این مجلس توجه را به خود جلب می‌کند نیم‌تنهٔ دختر ترساست؛ از این‌جهت می‌توان گفت دختر در مرکز تصویر قرار دارد و سایر عناصر و اشخاص به ترتیب اهمیت از دختر ترسا فاصله دارند. دختر ترسا دایره مرکزی تصویر را تشکیل می‌دهد و سایر دایره‌های تشکیل‌شده در تصویر (که برحسب مثلث و مستطیل اصلی تصویر شکل گرفته‌اند) به‌ترتیب از این دایره اصلی (دختر ترسا) فاصله می‌گیرند و هرچه بیشتر فاصله می‌گیرند درجه اهمیت شخصیت‌های قرارگرفته در آن‌ها کمتر می‌شود. بر این اساس می‌توان چهار درجه از اهمیت را برای شخصیت‌های موجود در تصویر در نظر گرفت:

درجه اول: خود دختر ترسا که درون دایره‌ای اختصاصی در مرکز تصویر دیده می‌شود. این دایره و دختر، نقطه آغازین و منشأ تصویر به حساب می‌آیند.

درجه دوم: اجزا و عناصر موجود در دایره بزرگ‌تر که قطر آن، دوبرابر قطر دایره مرکزی است و در ترکیب با مثلث بالای تصویر قرار دارد. در این دایره مرد جوان، دختر ترسا، پیرزن ندیمه، سر شیخ صنعان و دست چپ او، سر مرد کتاب‌به‌دست و سر مردی که پشت به تصویر دارد قرارگرفته است. این اشخاص و فضا در درجه دوم اهمیت قرار دارند.

درجه سوم: دایره سوم هم‌مرکز با مستطیل کلی تصویر است که از بالا مماس با دایره دوم و از سمت چپ و راست مماس با طول‌های مستطیل است. عناصر موجود در این دایره (غیر از عناصر موجود در دوایر قبلی که در دل این دایره قرار دارند) از چپ به راست، درویش حلقه‌به‌گوش که سبیل بلندی دارد، درویش چماق‌به‌دست، دست راست و بدن شیخ صنعان، کلاه شیخ، دست‌ها و بدن مرد کتاب‌به‌دست، کتاب، پیرمرد زردپوش و مرید پریشان که پیراهن می‌درد را شامل می‌شود. این اشخاص و عناصر در درجه سوم اهمیت قرار دارند. مریدی که پشت به مخاطب دارد از قسمت سر در دایره دوم قرار دارد؛ اما به‌واسطه دیده‌نشدن چهره و صورتش که رو به دیوار است توجه زیادی را به خود جلب نمی‌کند. بدن همین شخص در دایره سوم قرارگرفته است.

درجه چهارم: دایره چهارم آخرین دایره در تصویر است. این دایره هم‌مرکز با دایره پیشین، همچنین هم‌مرکز با مستطیل

کلی تصویر است و از بالا و پایین با عرض‌های مستطیل تماس دارد؛ به‌علاوه از بالا نیز مماس با رأس مثلث است. این دایره بزرگ‌ترین دایره است و دوایر دیگر را دربرمی‌گیرد. سایر عناصر تصویر که در این دایره قرار دارند چهارمین و آخرین درجه اهمیت را به خود اختصاص داده‌اند. این عناصر شامل دو مرد شیپورنواز در سمت چپِ پایین و یک مرد مابین آن‌هاست که تنها چشمان او دیده می‌شود؛ به‌علاوه مرد دیگری در سمت راست پایین تصویر. این چهار فیگور در درجه آخر اهمیت قرار دارند و به‌عبارتی کم‌اهمیت‌ترین عناصر و فیگورهای تصویر هستند. شیپورها نیز جزو کم‌اهمیت‌ترین عناصر تصویرند.

می‌توان چهار دایره موجود در تصویر را به‌مثابه حلقه‌های نور در نظر گرفت که از دختر ترسا سرچشمه می‌گیرند و هرچه از دختر دور می‌شوند اهمیت آن‌ها نیز کمتر می‌شود؛ به‌عبارتی با دورترشدن دایره‌ها از دایره مرکزی که دختر در آن قرار دارد نور و روشنایی کمتری ساطع می‌شود؛ بنابراین اهمیت آن نواحی کمتر می‌شود. این مسئله نیز به خورشیدبودن دختر ترسا اشاره دارد (تصویر۵).

حرکت منظم و جهت‌دار دست‌ها در تصویر دختر و همراهان موجب ایجاد حرکت آرام، نرم و آسان چشم و انتقال راحت آن به تصویر پایین؛ یعنی قسمت شیخ و مریدان شده است. این مسئله نشان‌دهنده برقراری آسان و راحت ارتباط از سمت دختر با شیخ است و اینکه کسی از اطرافیان مانع مراوده او با شیخ نمی‌شود؛ در این‌صورت دختر به‌راحتی می‌تواند شیخ را به بند خود بکشد و او را در مسیر خود بیاورد. به‌عکس، حرکت و جهت نامنظم دست‌ها در تصویر شیخ و همراهان حرکات پراکنده و تنش‌داری برای چشم ایجاد می‌کند و مانع از تمرکز نگاه می‌شود. این حالت موجب شده است چشم با پریشانی و تشویش از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر در نوسان باشد. پریشانی نگاه و پراکندگی جهت‌ها و همچنین گیرافتادن چشم در میان گردش‌ها و حرکات پراکنده و مغشوش در تصویر که به چشم اجازه نمی‌دهد از محدوده خارج شود، نشان‌دهنده تلاش مریدان شیخ برای جلوگیری از او در رفتن به‌سوی دختر ترساست. چشم به‌واسطه جهت‌های اصلی نامنظم و پراکنده و پریشان، در تصویر گیر افتاده و به‌سختی به تصویر بالایی می‌رود (تصویر۶).

می‌توان گفت شخصیت‌های مهم و اصلی نقاشی در یک دایره حضور دارند که تقریباً در مرکز کادر مستطیلی قرار می‌گیرد. این اشخاص شامل دختر و همراهان در بالای تصویر و شیخ و مرد کتاب‌به‌دست، به‌علاوه مردی که پشت به مخاطب دارد، مردی که گریبان چاک می‌دهد، پیرمرد زردپوش، مرید چماق‌به‌دست و مرید حلقه‌به‌گوش می‌شود. می‌توان گفت چهار فیگور پایینِ تصویر، چندان اهمیتی ندارند؛ کما اینکه در اندازه‌ای بسیار کوچک نسبت به سایرین نقاشی شده‌اند (تصویر۷).

با ترسیم خطوط محیطی و کلی کادر به‌علاوه خطوط تقسیم‌کننده تصویر، بدون درنظرگرفتن نقاشی و دیدن صِرف خطوط ترسیم‌شده، حالتی از منبر تداعی می‌شود که در بالای آن واعظ می‌نشیند و در پایین افراد برای شنیدن موعظات مستقر می‌شوند. در نقاشی، دختر در قسمتی که جایگاه واعظ است قرار دارد و شیخ و مریدان در جایگاه شنوندگان موعظه قرار گرفته‌اند (تصویر۹).

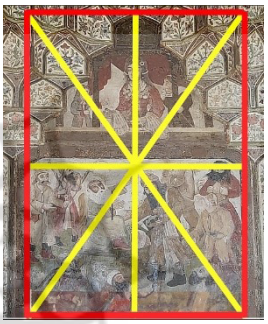
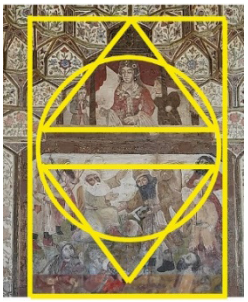
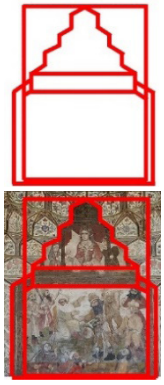
با حذف خطوط جداکننده قسمت بالا و پایین تصویر به‌صورتی‌که تصویر یک‌پارچه و بدون‌خطِ جداسازی دیده شود، احساس دریافت‌شده بسیار متفاوت از حالت قبل است. در چنین حالتی احساس می‌شود شیخ پایین ساختمان دختر نشسته و به او التماس می‌کند. در این حالت چنین برداشت می‌شود که دختر می‌تواند شیخ و همراهان را ببیند و شیخ و مریدان نیز دختر و همراهان او را می‌بینند. از این حالت می‌توان نتیجه گرفت که عمل نقاش مبنی‌بر دوتکه‌کردن تصویر و قراردادن یک خط تیره مشخص بین آن دو اتفاقی نیست؛ بلکه از روی آگاهی و با قصد جدایی فضای فیزیکی انجام شده است؛ یعنی با وجود خط تیره و دوتکه‌شدن فضا، به نظر می‌رسد شیخ در فضایی داخلی و مسقف و در مکانی جدای از دختر قرار دارد و دختر را نمی‌بیند. درباره دختر نیز همین مسئله صادق است (تصویر۱۰).

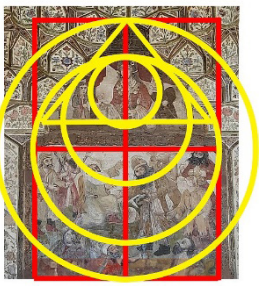
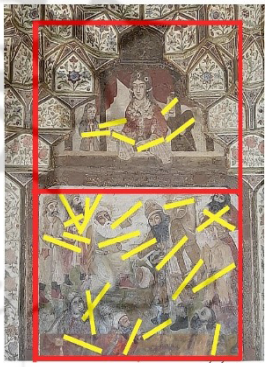
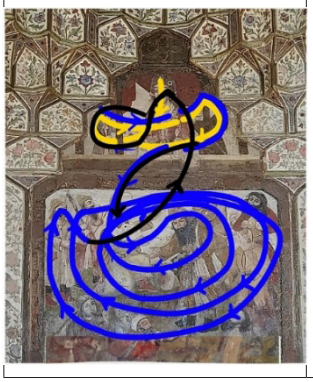
با حذف خطوط جداکننده، مشخص‌ترین حرکتی که در تصویر دیده می‌شود حرکتی است رفت‌وبرگشتی مابین دستان دختر ترسا و سر و دستان شیخ. در این حالت چشم مجالی برای گردش در تمام فضای تصویر پیدا نمی‌کند. این مسئله نیز از دلایل جداسازی دو فضای تصویری است (تصویر۱۱).

در نگاه کلی به تمام تصویر، حرکت از سمت چشمان دختر

ترسا آغاز می‌شود و با دست راست دختر به سمت دست و چهره مرد جوان می‌رود. نگاه با جهت دست چپ مرد به پیرزن انتقال پیدا می‌کند و با حرکت از روی شانه و دست چپ پیرزن به دست چپ دختر می‌رسد. این مسیر یک‌بار دیگر از روی دست چپ دختر ترسا تکرار شده و زمانی که برای بار دوم به دست چپ دختر ترسا می‌رسد، با جهت انگشتان دست به سمت پایین تصویر می‌آید و به سر شیخ برخورد می‌کند. چشم با ورود به قسمت پایین تصویر گرفتار حرکات متعدد و پیچیده و پریشان می‌شود و مدام از سویی به‌سوی دیگر می‌رود و چندین‌بار گردش می‌کند و درنهایت با دشواری به دست چپ شیخ می‌رسد و به‌واسطهٔ آن به سمت دختر می‌رود. این حرکات و گردش‌ها مدام مابین دو تصویر ردوبدل می‌شود. در حالت کلی می‌توان گفت چشم به‌راحتی از سمت دختر به سمت شیخ می‌رود؛ اما به‌سختی از بخشی که شیخ و مریدان در آن قرار دارند به سمت دختر بازمی‌گردد؛ خصوصاً که مابین تصویر شیخ و دختر خط تیره و ضخیمی وجود دارد. تمام عناصر در قسمت پایین تصویر قصد دارند شیخ را از رفتن به‌سوی دختر بازدارند که این مسئله، هم در داستان، هم در تصویر و هم در ترکیب‌بندی تصویری و حرکات چشم در مجلس نقاشی دیده می‌شود (تصویر۱۲).

جدول۱۱. تحلیل ساختاری کل نگاره شیخ صنعان و دختر ترسا در تالار مسقف تکیه هفت‌تنان شیراز (نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر۱ قرارگیری شخصیت‌های اصلی تصویر بر روی اقطار و نیمه‌کننده‌های طول و عرض مستطیل کلی محدوده		**تصویر۷** قرارگیری تمام شخصیت‌های مهم در یک دایره در مرکز تصویر	
تصویر۲ قرارگیری سه شخصیت اصلی و سه شخصیت فرعی در دایره‌ای که با مثلث محدوده بالا ترکیب شده است.		**تصویر۸** وجود مثلث با رأس رو به بالا در محدوده دختر و مثلث با رأس رو به پایین در محدوده شیخ و همراهان	
تصویر ۳ قرارگیری دختر ترسا در جایگاه خورشید		**تصویر۹** هندسه آشکار و پنهان در مجلس نقاشی	

تصویر۴ قرارگیری دختر ترسا در کانون و مرکز توجه در مجلس نقاشی		**تصویر۱۰** تفاوت در ترکیب‌بندی و دریافت حسی از آن با حذف خط تیرهٔ جداکننده فضای دختر و شیخ	
تصویر۵ درنظرگرفتن دختر ترسا به‌مثابه خورشید و چهار درجه از اهمیت برای اشخاص براساس نزدیکی و دوری نسبت به دختر		**تصویر۱۱** حرکت چشم در تصویر بدون درنظرگرفتن خط تیرهٔ جداکننده فضای دختر و شیخ	
تصویر۶ حرکت روان و منظم در محدوده دختر و حرکت پریشان و نامنظم در محدوده شیخ و همراهان		**تصویر۱۲** شروع حرکت چشم در تصویر از سمت چشمان دختر ترسا و انتقال روان و آسان نگاه به سمت محدوده شیخ و همراهان، گردش پریشان و طولانی در محدوده تصویر شیخ و انتقال دشوار نگاه از قسمت شیخ به محدوده تصویر دختر	

بحث و نتیجه‌گیری

فضای آثار نقاشی در تکیه هفت‌تنان شیراز به‌واسطه داشتن مضامین عرفانی، مکمل فضای معماری است؛ به‌طوری‌که نقاشی‌ها نماینده کاربرد بنا هستند. از میان پنج تابلوی نقاشی، مجلس شیخ صنعان و دختر ترسا بیشترین اهمیت را دارد؛ چراکه هم به‌لحاظ وسعت مساحتی و هم ازجهت موقعیت قرارگیری در مکان بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند. از دیگر دلایل جلب‌توجه دوتکه‌بودن این مجلس است که در بخشی، شیخ صنعان و مریدان و در بخش دیگر، دختر ترسا و همراهانش قرار دارند.

برای پاسخ به چگونگی برقراری ارتباط میان فرم و محتوا در این نگاره می‌توان گفت ارتباط میان فرم و محتوا در آن، بیشتر به‌واسطه کاربرد هندسه در تصویر ایجاد شده است؛ بدین‌معنا که نقاش با به‌کارگیری اشکال هندسی متنوع معنای نمادین آن‌ها را به شخصیت‌های اثر انتقال داده و براساس موقعیت‌های موجود در داستان، شخصیت‌ها را در محدوده‌های هندسیِ به‌خصوص مانند مثلث و یا دایره قرار داده است. شیوه دیگر نقاش برای برقراری ارتباط میان فرم و محتوا در اثر، نوع ترکیب‌بندی و جایگاه قرارگیری شخصیت‌هاست که به‌واسطه حالت‌های بدن و دست‌وپا گردش‌های متنوعی در تصویر ایجاد کرده‌اند و نوع گردش چشم در اثر، محتوای موجود در داستان را بیان می‌کند. نقاش برای بیانِ تصویریِ خود از خصلت‌ها

و ویژگی‌های معماری موجود نیز بهره برده و به‌کمک فرم معماری، مشخصاً قاب‌های محرابی‌شکل، محتوای نمادین شعر را به تصویر کشیده است؛ همچنین انتخاب نقاش برای مکان ترسیم این تابلو که در مرکز سایر نگاره‌ها قرار دارد نیز به‌نوعی استفاده از محدودیت‌های معماری محسوب می‌شود که به بیان نقاش کمک کرده است. در جهت ارتباط صحنه نقاشی‌شده با ابیات مشخصی از منظومه، به‌وسیله قرینه‌قراردادن ابیاتی از شعر و مقایسه توصیفات آن با تصویر نقاشی، همچنین با توجه به عناصر تصویریِ موجود و قاب محرابی‌شکل نگاره، موقعیت‌های مکانی و حالات شخصیت‌ها، این نتیجه حاصل می‌شود که مجلس نقاشی‌شده مربوط به ابیات شماره ۱۱۶ـ۴۸ شعر شیخ صنعان و دختر ترسا از مثنوی منطق‌الطیر است که احوال شیخ و مریدان را در شب نخست حضور ایشان در روم توصیف می‌کند و به بیان نخستین لحظات عاشقی شیخ صنعان پیش از رسوایی او می‌پردازد. در ارتباط با تأثیرپذیری نقاش از عناصر غیرایرانی می‌توان گفت هنرمند بیشتر در نوع پوشش از آثار اروپایی تأثیر پذیرفته است. چنان‌که در تصویر دیده می‌شود دختر ترسا و مرد جوانی که کنار او ایستاده است پوشاک مربوط به اشخاص متمول در اروپای قرن هجدهم، خصوصاً فرانسه را به تن دارند. درخصوص سایر ویژگی‌های نقاشی اروپایی می‌توان به سایه‌روشن‌پردازی اشاره کرد که در این اثر به‌صورت مختصری دیده می‌شود؛ اما نوع پوشش دختر و مرد جوان در بالای مجلس نقاشی چشمگیرتر است. نقاش در ترکیب‌بندی متأثر از خصوصیات نقاشی ایرانی مانند پرسپکتیو مقامی، فضای هم‌زمان و ترکیب‌بندی دایره‌وار بوده و تنها در ظاهر شخصیت‌ها به فنون نقاشی اروپایی توجه داشته است؛ البته باید یادآور شد که در سایر نقاشی‌های تکیه هفت‌تنان طبیعت‌نگاری به‌شیوه اروپایی نیز قابل مشاهده است؛ اما در این نگاره‌ی به‌خصوص غلبه ویژگی‌های نقاشی ایرانی به‌وضوح دریافت می‌شود. نقاش در تصویرکردن خصوصیات ظاهری دختر ترسا به متن اصلی شعر وفادار بوده؛ به‌طوری‌که حالت و رنگ موها، همچنین تزیینات آن را براساس توصیفات شعر نقاشی کرده است. براساس متن شعر و تحلیل تصویر نقاشی، مشخص شد که مرد کتاب‌به‌دست مرید صادق شیخ نیست و احتمالاً راوی داستان باشد. براساس مقایسه نوع پوشش افراد حاضر در بخش مثلثی تصویر، فردی که پیش از این به‌عنوان ندیمه و یا خواهر دختر ترسا معرفی شده بود و پنداشته می‌شد که زن باشد، مرد جوانی است که پوششی شبیه به انقلابیون فرانسه در سدهٔ هجدهم میلادی دارد.

با توجه به تفاوت چشمگیر موجود میان آثار امضادار آقا صادق دوم و نقاشی‌های موجود در تکیه هفت‌تنان انتساب این آثار به آقا صادق دوم کمی جای تردید باقی می‌گذارد؛ بنابراین انجام پژوهشی درخصوص نقاش این آثار در آینده ضروری می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها:

۱. پیکر: figure (امامی، ۱۳۸۵: ۲۱۰). «پیکر- ا. (پَ. کَ) کالبد، تن، هیکل، مجسمه، تندیس، تصویری که نقاش بکشد» (عمید). پیکرنَما: فیگوراتیو (figurative)؛ طرحی که پیکری را بنمایانَد.

۲. محمدصادق یا آقا صادق، نقاش و قلمدان‌نگار ایرانی، فعال در زمان سلطنت کریم‌خان زند تا آغاز زمان سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار. آثار او با امضای «یا صادق‌الوعد» دیده می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۲۱-۵۲۰). او در اسلوب آبرنگ، رنگ‌وروغن و آثار روغنی (لاکی) مهارت داشت و به تذهیب و ترصیع و حل‌کاری نیز می‌پرداخت. او به‌غیر از نقاشی، به سرودن شعر نیز می‌پرداخته و برخی از آثار نقاشی خود را به همراه اشعارش امضا می‌کرده است (کریم‌زاده تبریزی: ۱۳۶۳: ۲۶۱-۲۵۹).

۳. ر.ک. سجادی، سیدضیاءالدین (۱۳۸۰). مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف. چاپ نهم. تهران: سمت.

۴. «انّ‌لله فی‌الأرض ثلاثمایهٔ، قلوبُهم علی قلب آدم، و لِلّه فی‌الخلق اربعونَ، قلوبهم علی قلب موسی، ولله فی‌الخلق سبعهٌ، قلوبهم علی قلب ابراهیم، ولله فی‌الخلق خمسهٌ، قلوبهم علی قلب جبرئیل، ولله فی‌الخلق ثلاثهٌ، قلوبهم علی قلب میکائیل، ولله فی‌الخلق واحدٌ، قلبه علی قلب اسرافیل. فاِذا مات الواحد، ابدل‌الله مکانَه من‌الثلاثهٔ، و اِذا مات من‌الثلاثه اَبدل‌الله مکانه من‌الخمسهٔ» (ر.ک. میبُدی، ۱۳۷۱، ج۲: ۵۶۳-۵۶۲).

۵. قرمز آلیزارین (Alizarin)، قرمزِ تیره نزدیک به رنگ جگری.

۶. کنتراست: contrast (امامی، ۱۳۸۵: ۷۱۱). تضاد؛ در اینجا منظور تضاد و اختلاف تیرگی و روشنی است. «زمانی که از کنتراست سخن می گوئیم، منظور تفاوت‌های آشکاری است که بین دو فضای رنگ‌آمیزی‌شده، می‌تواند دیده شود» (سیدصدر، ۱۳۸۸: ۵۳۲).

۷. پرسپکتیو مقامی یا شرح مقامی: براساس این شیوه، در نقاشی، افراد و شخصیت‌هایی که اهمیت بیشتری دارند، در ابعاد و اندازه‌ای بزرگ‌تر نسبت به سایر شخصیت‌ها ترسیم می‌شوند.

۸. نقّالی به هنری مردمی و شفاهی گفته می‌شود که در معنای گسترده خود، خواندن و بازگفتن هرگونه داستان است و امروزه بیشتر در ارتباط با داستان‌های ملّی-پهلوانی ایران به کار می‌رود. نقّال کسی است که روایات شفاهیِ مورد نقل را از حفظ و یا از روی منبعی مکتوب، مانند طومار، برای مخاطبان نقل می‌کند (ر.ک. آیدنلو، ۱۳۸۸). نقّالی معمولاً با حرکات نمایشی همراه است.

۹. Baroque: مکتب و سبکی هنری که ویژگی آن در ناب‌ترین شکل خود، در سال‌های ۱۶۳۰تا۱۶۸۰ قابل مشاهده است. این مکتب در کامل‌ترین موقعیت خود «اتحادی از هنرهای معماری، نقاشی و پیکرتراشی است که با هماهنگی خود، احساسات بیننده را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و او را وادار می‌کند تا به‌عنوان‌مثال، با درد و رنج، جدیت و جذبهٔ قدیسین همدلی کند» (سیدصدر، ۱۳۸۸: ۹۰).

11. Maximilien Robespierre

12. Georges Danton

13. François-Noël Babeuf

منابع

- آهنی، لاله؛ یعقوب‌زاده، آزاده؛ حرمتی، حمیده (۱۳۹۶). «بررسی‌های بصری و محتوایی شیخ صنعان، حکایت در هنرهای تصویری دوره قاجار». *مطالعات هنر اسلامی*، سال سیزدهم، شماره۲۷، صص. ۱۰۰-۷۵.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۹۲). *مبانی نظری هنرهای تجسمی*. تهران: سمت.
- آیدنلو، سجّاد (۱۳۸۸). «مقدّمه‌ای بر نقّالی در ایران». *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، سال سوم، شماره۴، صص. ۶۴-۳۵.
- اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۳). *حکایت شیخ صنعان از منطق‌الطیر عطار نیشابوری با تحقیقی درباره داستان و شرح ابیات آن*. تهران: اساطیر.
- امامی، کریم (۱۳۸۵). *فرهنگ معاصر کیمیا*. ویراسته علی خزاعی‌فر، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵). *نقاشی ایران*. چاپ پنجم، تهران: زرین و سیمین.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷). *دایرةالمعارف هنر*. چاپ هفتم، تهران: فرهنگ معاصر.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲). *نقاشی ایران*. چاپ یازدهم، تهران: زرین و سیمین.
- پنجه‌باشی، الهه؛ براتی‌فر، افسانه (۱۴۰۱). «مطالعه تطبیقی تصوف در دو نگاره از صوفیان اثر بهزاد و سلطان‌محمد»، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، سال بیست‌وهفتم، شماره۴، صص. ۱۰۷-۹۷.
- دورانت، ویل و آریل (۱۳۷۴). *تاریخ تمدن: عصر ولتر*. جلد نهم، مترجم: سهیل آذری، ویراسته حسن انوشه، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱). *یادداشت‌ها و اندیشه‌ها*. چاپ دوم، تهران: طهوری.
- سیدصدر، سیدابوالقاسم (۱۳۸۸). *دایرةالمعارف نقاشی*. تهران: سیمای دانش و آذر.
- سیف، هادی (۱۳۷۹). *نقاشی روی گچ*. تهران: سروش.
- ـــــــــــ (۱۳۸۵). *نقاشی‌های تالار تکیهٔ هفت‌تنان شیراز*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- شایسته‌فر، مهناز؛ شهبازی، محبوبه (۱۳۹۵). «زیبایی‌شناسی بصری و مفهومی نقاشی‌های رنگ‌روغن بقعه هفت‌تنان شیراز». *هنر و معماری (مطالعات هنر اسلامی)*، سال دوازدهم، شماره ۲۴، صص. ۳۲-۲۱.
- شجیعی، پوران (۱۳۷۳). *جهان‌بینی عطار*. بی‌جا: مؤسسه نشر ویرایش.
- طغیانی، اسحاق؛ مشاوری، زهره (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی مفهوم سلوک در رمان سیذارتا و حکایت شیخ صنعان». *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، سال دهم، شماره ۳۴، صص. ۱۹۱-۱۶۱.

- طلوعی، محمود (۱۳۷۴). *تاریخ و تصویر*. چاپ سوم، تهران: نشر علم.
- عطار، فریدالدین محمد بن ابراهیم (۱۳۸۵). *منطق‌الطّیر*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۵۳). *منطق‌الطّیر*. بتصحیح و مقدمه و تعلیقات و حواشی دکتر محمدجواد مشکور، چاپ پنجم، تهران: کتابفروشی تهران.
- عمید، حسن (۱۳۸۹). *فرهنگ فارسی عمید*. ویراسته: عزیزالله علیزاده. تهران: راه رشد.
- کاکاوند، سمانه (۱۳۸۷). «بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسانهٔ پنج مجلس عمارت هفت‌تنان شیراز». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه الزهرا.
- ـــــــــــ (۱۴۰۱). «جامعه‌شناسی نگارهٔ شیخ صنعان و دختر ترسا از آثار عصر زندیه». *پژوهش در هنر و علوم تخصصی*، سال هفتم، شماره۸، صص. ۸ـ۱.
- ـــ (۱۴۰۲). «تحلیل عرفانی رنگ در بافته‌های پنج نگارهٔ تکیه هفت‌تنان متکی بر آرای ابوالمفاخر یحیی باخرزی در رساله فصوص‌الآداب». *رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی*، سال ششم، شماره۱، صص. ۱۱۰ـ۹۷.
- کریم‌زاده تبریزی، محمّدعلی (۱۳۶۳). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*. جلد اول، لندن: انتشارات مستوفی.
- ـــــــــــ (۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*. جلد سوم، لندن: انتشارات مستوفی.
- گوهرین، صادق (۱۳۶۳). *شیخ صنعان*. تهران: امیرکبیر.
- مالکی، هرمز (۱۳۸۰). *راز درون پرده (هرمنوتیک داستان شیخ صنعان)*. تهران: شرکت سهامی انتشار.
- مانته، هارالد (۱۳۹۱). *ترکیب‌بندی در عکاسی*. مترجم: پیروز سیار، تهران: سروش.
- میبُدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۷۱). *کشف‌الأسرار و عدّة الأبرار (تفسیر خواجه عبدالله انصاری)*. جلد دوم، تهران: امیرکبیر.
- میرشمسی، فرشته‌سادات؛ میرزا ابوالقاسمی، محمدرضا؛ زارع خلیلی، فتح‌اله (۱۳۹۶). «تنوع نقوش گیاهی در نقاشی دیواری عصر زندیه در شیراز». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، سال بیست‌ودوم، شماره ۱، صص. ۵۲ـ۴۳.
- نسفی، عزیزالدین بن محمد (۱۳۸۶). *الانسان الکامل*. به تصحیح و مقدمه ماریژان موله، چاپ هشتم، تهران: طهوری.
- نصر، طاهره (سها) (۱۳۸۷). *جستاری در شهرسازی و معماری زندیه*. شیراز: نوید شیراز.
- هوبزباوم، اِ. ج. (۱۳۷۴). *عصر انقلاب*. ترجمهٔ علی‌اکبر مهدیان، تهران: مترجم.
- museum.ganjoor.net/items/mantegh-ot-teyr-bl/p0099 (17/3/1402)
- www.metrotimes.com/arts/by-her-hand-ar-temisia-gentileschi-and-women-artists-in-italy-29249834 (17/3/1402)
- www.metmuseum.org/art/collection/search/81134)1402/2/22(
- www.vam.ac.uk/content/articles/i/introduction-to-18th-century-fashion (1402/2/22(
- www.worldhistory.org/image/15307/louis-xvi-of-france/ (19/3/1402)
- www.worldhistory.org/image/16310/king-louis-xvi-of-france-in-grand-royal-costume-17/ (19/3/1402)
- www.worldhistory.org/image/15556/portrait-of-louis-xvi-of-france/ (19/3/1402)
- www.metmuseum.org/art/collection/search/81809) 1402/2/2 (2
- www.metmuseum.org/art/collection/search/84326)1402/2/22(
- www.metmuseum.org/art/collection/search/79893)1402/2/2 (2

Stylistic analysis of the painting of Sheikh Sanan and Dokhtar tarsa in the Haft Tanan roofed hall of Shiraz

Elaheh Panjehbashi[1], Atefe Takrar[2]

1- Associate Professor of Painting Department, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran. (Corresponding Author)

2- Master's Degree in Painting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran.

DOI: 10.22077/NIA.2024.6798.1794

Abstract

The story of Sheikh Sanan and Dokhtar Tarsa is one of the topics that have been used many times to create visual works, and many artists have worked with it. Among these works, the painting of Sheikh Sanan and Dokhtar Tarsa in the roofed hall of Haft Tanan Garden in Shiraz is important. This work was executed by order of Karim Khan Zand, with the technique of oil painting on plaster. Many characters are present in this work, including Dokhtar Tarsa, Sheikh Sanan, his disciples, and three characters who were not present in the story, and their identities are unknown. Considering the influence of Western painting on Iranian painting since the end of the Safavid period, the paintings of this building can also be considered influenced by Western works, which can be clearly seen in the clothing style of some people. Considering the ambiguity of the identity of some individuals in the picture, it was necessary to investigate their identification. Among the basic questions related to the mentioned painting, it can be asked: How is the communication between form and content in this painting? Which part of the story of the poem is related to the present image? The current research has taken a fundamental approach to examine the matter and has chosen the descriptive-analytical method to explore the information. The method of data collection in this research was library-based, and the qualitative analyses presented in the text were based on objective and direct observations of the authors. The sample of the research consists of the painting "Sheikh Sanan and Dokhtar Tarsa," located in the Haft Tanan Garden of Shiraz, which is selective and represents the entire sample. The results of the research showed that the relationship between form and content was mostly created through the use of Iranian painting characteristics, as well as the use of geometry in the image. Additionally, the present painting is related to verses 48 to 116 of Sheikh Sanan's poem in the book "Manteq_o_Teir," by Attar of Neishapour, which deals with the first moments of Sheikh Sanan's love. It was found that the character with the book in his hand in the painting is not the faithful disciple of the sheikh, and the gender of the person standing on the left and top of the painting next to Dokhtar Tarsa is male.

Key words: Zandieh Period, Tekiye Haft Tanan, Agha Sadegh II, Sheikh Sanan, Dokhtar Tarsa.

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

2- Email: Takraratefe@gmail.com

(**Date Received:** 2023/09/19 - **Date Accepted:** 2024/02/19)