Received: 2025/01/03
Accepted: 2025/07/27

Narrative Analysis of Quranic Verses and the mentions (dhikr) Taken from Them in the Painting "The Insolvent Who Fell in Love with the King of Egypt" by Mantiq ul-Tayr, Metropolitan Museum of Art

Fatemeh Gholami Houjeghan, Ph.D. in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Visual Art, Department of Advance Art Studies, Tehran University, Tehran Iran

Hassan Bolkhari Ghehi, Full Professor, Faculty of Visual Art, Department of Advance Art Studies, Tehran University, Tehran Iran

Mina Sadri, Associate Professor, Faculty of Visual Art, Tehran University, Tehran Iran

Abstract

Mantiq-ul-Tayr, preserved in the Metropolitan Museum of New York, is one of the finest manuscripts of the Timurid period, which is important due to the participation and supervision of Kamal al-Din Behzad over some of its illustrations. The art of illustration in this version is of the highest quality, and mystical nuances are skillfully incorporated into the realities of everyday life. In the present study, an attempt has been made to pay attention to the inscriptions of Quranic verses and the admonitions (dhikr) inspired by them as an inseparable element of the story of the illustration, which have an apparently intangible presence but are very effective inwardly because the selection of Quranic verses and admonitions (dhikr) was not done aimlessly, and both obvious and hidden goals were considered in this. The objective of this study can be identified as exploring the relationship between Quranic inscriptions and the invocations inspired by them with the overall narrative depicted in the artwork. The present research seeks to provide solid and reliable answers to the following two questions: First - What is the connection between the calligraphic inscriptions of verses, remembrances, and stories? Second - For what reasons did the artist refrain from writing the exact verses of the Holy Quran and use the remembrances inspired by the Quran? In summary, it was clear from studying the painting that the artist does not only want a mere relationship between the divine names and the audience, but also seeks to place God at the center of his audience's attention and to encourage his audience to not only remember God verbally, but to turn to God with all their being and have a living and existential relationship with God. In fact, The artist, through the depiction of verses and invocations within the imagery, creates a visual representation of remembrance whose reflective and contemplative dimension endures as long as the artwork remains in existence and the artist is the link between God and the audience of the work, and this is the main function of the verses and admonitions in Iranian painting. The present study is qualitative and has examined the painting in question with a descriptive-analytical approach and using library resources (real and virtual).

Keywords: Narrative studies, Holy Quran, Persian painting, Mantiq ul-Tayr, mention (dhikr)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۵/۰۵

فاطمه غلامی هوجقان[۱]، حسن بلخاری قهی[۲]، مینا صدری[۳]

روایت‌شناسی آیات قرآنی و اذکار برگرفته از آن در نگاره «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» منطق‌الطیر موزه متروپولیتن*

چکیده

منطق‌الطیر محفوظ در موزه متروپولیتن نیویورک از جمله نفایس نسخ خطی دوره تیموری است که به سبب مشارکت و نظارت کمال‌الدین بهزاد بر برخی از نگاره‌های آن حائز اهمیت است. فن تصویرسازی در این نسخه در بالاترین درجه کیفی قرار دارد و نکات نغز عرفانی در لابه‌لای واقعیت‌های زندگی روزمره به صورتی ماهرانه گنجانده شده‌است. در پژوهش حاضر سعی شده به کتیبه‌های آیات قرآنی و اذکار ملهم از آنها به عنوان عنصری جدایی‌ناپذیر از داستان نگاره توجه شود که حضوری به ظاهر ناملموس ولی در باطن بسیار مؤثر دارند چرا که انتخاب آیات و اذکار قرآنی بی‌هدف صورت نمی‌گرفته و اهدافی پیدا و پنهان در این میان مد نظر بوده است. لذا، هدف این پژوهش را می‌توان شناسایی ارتباط میان کتیبه‌های قرآنی و اذکار ملهم از آن با کلیت داستان نگاره دانست. در این راستا سعی شده به دو سوال زیر پاسخ داده شود: اول- چه ارتباطی میان کتیبه‌های خوشنویسی آیات و اذکار و داستان نگاره وجود دارد؟ دوم- بنا به چه دلایلی هنرمند از نوشتن عین آیات قرآن‌کریم صرف‌نظر کرده و بیشتر از اذکار ملهم از قرآن بهره برده‌است؟ در مجموع با مطالعه نگاره مشخص شد که هنرمند تنها رابطه‌ی صرفِ اسماء الهی و مخاطب را نمی‌خواهد بلکه مترصد است تا خدا در کانون توجه مخاطبش قرار دهد و مخاطب خود را ترغیب کند که ذکرش جنبه‌ی صرفاً لفظی نداشته و با تمام وجود به خدا رو کرده و رابطه‌ای زنده و وجودی با خداوند داشته‌باشد. در واقع، هنرمند با ترسیم آیات و اذکار در نگاره به ذکری تصویری دست می‌یازد که وجه تنبه آن تا زمانِ وجود نگاره پابرجاست و هنرمند حلقه‌ی وصل میان خداوند و مخاطب اثر بوده و این مهم کارکرد اصلی آیات و اذکار موجود در نگارگری ایرانی است. پژوهش حاضر به صورت کیفی بوده و با رویکرد توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای (واقعی و مجازی) نگاره مورد نظر را بررسی کرده است.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، قرآن کریم، نگارگری، منطق‌الطیر، ذکر.

[۱] دانش‌آموخته دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

Email: fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir

[۲] استاد تمام گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

[۳] دانشیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

* مقاله حاضر مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «رویکرد فرازبانی در بازنمایی مفاهیم عرفان عملی؛ تبیین مراتب معنوی و بصری در نگارگری» است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در دانشکدگان هنرهای زیبا دانشگاه تهران انجام شده‌است.

مقدمه

بدون شک منطق‌الطیر را می‌توان یکی از برجسته‌ترین و ارزشمندترین آثار عطار نیشابوری (۵۴۰ ه.ق.- ۶۱۸ ه.ق.)، دانست که از نفایس گنجینه ادب فارسی و عرفان اسلامی است. این منظومه، با زبانی شیوا و بیانی دل‌انگیز در قالب بحر رمل مسدّس محذوف[۱۳] و شامل حدود ۴۶۰۰ بیت است و درون‌مایه‌ای غنی از حکایات و تمثیل‌های آموزنده دارد. هر یک از این حکایات ارتباطی مستقیم با موضوعاتی دارند که عطار در متن به آنها پرداخته، و منطق‌الطیر را نسبت به زمانه خود برجسته ساخته‌است. اگرچه ممکن است تصور شود که داستان پرندگان در جست‌وجوی سیمرغ زاییده‌ی ذهن خلاق عطار بوده، اما بررسی‌های دقیق‌تر نشان می‌دهد که او برای خلق این اثر از منابع پیشینیان نظیر رسالهٔالطیر ابوعلی‌سینا (۳۷۰ ه.ق.- ۴۲۸ ه.ق.)، رسالهٔالطیر امام‌محمد غزالی (۴۵۰ ه.ق.- ۵۰۵ ه.ق.)، و دیگران الهام گرفته و ردپای تأثیرشان در این منظومه دیده‌می‌شود. با این همه، آنچه عطار به این روایت افسانه‌ای افزوده، چیزی بیش از یک اقتباس ساده است. او نه تنها به جنبه‌های لفظی همچون تجانس بین واژه «سیمرغ» و «۳۰ مرغ» توجه کرده، بلکه تغییرات خلاقانه‌ای نیز در روایت ایجاد کرده که یکی از مهم‌ترین این تغییرات، معرفی هدهد به عنوان پیر و رهبر و راهنمای مرغان در طی سفر مخاطره‌آمیزشان به سوی سیمرغ است.[۱۴] هدهد، نمادی از خرد، هدایت و تجربه است که جایگاه تعیین‌کننده‌ای در سفر عرفانی پرندگان دارد. عبدالحسین زرین‌کوب (۱۳۰۱ ه.ش.- ۱۳۷۸ ه.ش.)، نیز نگاه ویژه‌ای به این اثر دارد و آن را حماسه‌ی مرغان روح، حماسه‌ی ارواح خداجوی و حماسه‌ی طالبان معرفت می‌داند. وی منطق‌الطیر را حماسه‌ی ارواحی حقیقت‌جو و خداپرست توصیف می‌کند که خواهان کشف مراتب والای معرفت هستنند. در این اثر، پرندگان نمادی از سالکان طریقت و رهروان راه حق هستند؛ کسانی که دل‌بستگی شدیدی به دنیای مادی دارند و نمی‌توانند به آسانی از این سرای محنت‌زده (دنیا) دل بکَنند تا پا در مسیر کشف حقیقت بگذارند. این منظومه در واقع سفری نمادین برای رسیدن به رستگاری و خودشناسی است؛ سفری که هر گام آن آزمونی برای اراده و ایمان رهروان راستین راه حقیقت است. این نگاه، عمق معنوی و فلسفی اثر را به خوبی مشخص می‌کند و نشان می‌دهد چگونه منطق‌الطیر توانسته منزلتی برجسته در ادبیات عرفانی ایران بیابد. در این مقال نگاره «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» به شماره ۲۸r.f. از نسخه منطق‌الطیر محفوظ در موزه متروپولیتن انتخاب شده و بررسی می‌شود چرا که در تحقیقات دانشگاهی داخل کشور مورد اقبال واقع نشده، لکن واجد پیچیدگی‌های ادبی و عرفانی است. یکی از اهداف این پژوهش، شناسایی ارتباط میان آیات قرآن کریم و همچنین اذکار ملهم از آن که در کتیبه‌های وابسته به بنا در نگاره با کلیت داستان نگاره است، که تاکنون مغفول مانده و فقدان پژوهش‌هایی در این زمینه، اهمیت نگارش پژوهش حاضر را برجسته می‌سازد. البته از نقطه نظرات مختلفی بررسی‌های وثیقی صورت گرفته، اما شاید در زمینه تعمیق و تدقیق در متن آیات و اذکار و ارتباط بی‌واسطه یا باواسطه آن با نگارگری ایرانی، مطالعات بنیادین و عمیقی صورت نپذیرفته و عزم بیشتری را می‌طلبد؛ چرا که اغلب پژوهشگران هنر از وادی مطالعات قرآنی بی‌بهره و پژوهشگران قرآنی نیز از وادی هنر بی‌بهره هستند. لذا ضرورت و اهمیت پژوهش حاضر هنگامی حس می‌شود که با ایجاد پیوند میان این دو وادی به ظاهر متباین ولی در باطن متناظر، بتوان به نتایجی مطلوب دست یافت و به سوالات بی‌پاسخ اغلب پژوهشگران تک‌رشته‌ای و تک‌تخصصی که ذکر آنها رفت، پاسخ‌هایی در حد امکان و توان داد. مطالعه‌ی کتیبه‌های قرآنی پر بسامد و اذکار ملهم از آن در نگارگری نشانگر آن است که دلالت‌ها و ارتباطات معنایی مبرهنی میان آیات و اذکار نوشته شده در نگاره و کلیت داستان آن وجود دارد. این موضوع در اغلب نگاره‌ها نیز قابل مطالعه بوده و نیازمند توجه جدی پژوهشگران برای بررسی بیشتر است. از این رو، در این پژوهش مطالعه ارتباط میان داستان نگاره «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» با متن آیات قرآن کریم و اذکار ملهم از آن توجه شده و هدف از آن کشف روابط ناپیدای

میان متن قرآن کریم با کلیت داستان نگاره است. در این راستا سعی شده به دو سوال زیر پاسخ داده شود: اول- چه ارتباطی میان کتیبه‌های خوشنویسی آیات و اذکار و داستان نگاره وجود دارد؟ دوم- هنرمند بنا به چه دلایلی از نوشتن عین آیات قرآن‌کریم صرف‌نظر کرده و بیشتر از اذکار ملهم از قرآن بهره برده‌است؟

پیشینه تحقیق

در ارتباط با منطق‌الطیر محفوظ در موزه متروپولیتن اغلب شاهد تحقیقات دانشگاهی هستیم و مقاله‌ای در ارتباط با نگاره «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» که مربوط به نسخه پیش‌گفته است مشاهده نشد. تحقیقات صورت گرفته از جدید به قدیم به شرح ذیل هستند. یاسینی اردکانی (۱۳۹۶) در پژوهش خود «مطالعه تطبیقی نگاره‌های عرفانی و حماسی در گزیده آثاری از کمال‌الدین بهزاد و سلطان‌محمد» معتقد است نگاره‌های عرفانی بهزاد از بینش عمیق‌تری برخوردارند. دمرچلی (۱۳۹۵) در «مطالعه تأثیر اندیشه ابن‌عربی بر آثار کمال‌الدین بهزاد» معتقد است بهزاد تحت تأثیر جامی که وامدار آراء ابن‌عربی است و با حمایت کنش‌گرانی چون حسین بایقرا و امیرعلیشیر نوایی آثار هنری ماندگار خویش را ذیل سایه‌ی ادبیات عرفانی و عناصر و مفاهیم اصلی دیدگاه‌های ابن‌عربی (وحدت وجود، انسان‌کامل، عشق) با محوریت انسان‌مداری و نمایاندن او در مراتب و جایگاه‌های مختلف امورات زندگی روزمره به نمایش گذاشته و گنجاندن حرکت و تکاپو در شخصیت‌های نگاره‌هایش در زبان نماد و اشاره سیر استکمالی او را در قوس صعود نشان می‌دهد. شاملو منتظرمقدم (۱۳۹۵) در پژوهش «پژوهشی بر خوانش نمادین تصویری نسخه منطق‌الطیر عطار مکتب هرات و اصفهان» معتقد است در منطق‌الطیر ارتباط مستقیمی بین معانی عرفانی نهفته در متن اشعار منطق‌الطیر با نمادهای تصویری در نگاره‌ها وجود دارد. نگارگران از نمادهای تصویری، در ترکیب‌بندی، رنگ، بافت و چیدمان عناصر در هدایت چشم مخاطب، برای القای معنای عرفانی اشعار بهره برده‌اند. حسینی (۱۳۹۴) در «توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق‌الطیر نسخه موزه متروپولیتن» معتقد است درهم تنیدگی صورت و معنا در منطق‌الطیر راز آمیز که مملو از تصویر بوده، نگارگران ادوار مختلف را بر آن داشته تا با بهره‌گیری از سنت نقاشی ایرانی به تجسم بخشی عرفان ایرانی اسلامی بپردازند. مفاهیم صوفیانه و آرمانی که توسط نگارگران و در قالبی نمادین ترسیم شده، هم‌سو با تفکر متعالی عطار بوده و اثری ارزنده را آفریده است. نوروزی (۱۳۹۲) در «تأثیرات شعر و تفکر عرفانی جامی بر نقاشی‌های بهزاد» معتقد است با توجه به ارتباط و معاشرت جامی و بهزاد و اشتراک در مبانی فکری و اعتقادی و اعتقاد به آموزه‌های فرقه نقشبندیه، بهزاد در نقاشی‌های خود متأثر از این ارتباط، سنت نگارگری را متحول ساخته، و ویژگی‌هایی خاص و متفاوت در آثار این دوره او به ظهور رسیده است. حسینی (۱۳۸۸) در تحقیق «جلوه‌های عرفانی در نگارگری مکتب هرات با تکیه بر آثار کمال‌الدین بهزاد» چنین اذعان داشته که عوامل اجتماعی و سیاسی بر هنر نقاشی دوره تیموری نیز سایه افکنده و مذهب و گرایش گروه‌های مختلف مردم به عرفان اسلامی، و توجه حاکمان تیموری به مسائل عرفانی بیش از سایر عناصر در هنر نقاشی دوره تیموری نمایان شده است. تراجی (۱۳۸۸) در پژوهش خود «بررسی نگاره‌های منطق‌الطیر عطار در مکتب هرات» می‌گوید نشانه‌ها و سمبل‌ها در نگاره‌های منطق‌الطیر مهم‌ترین میراث بهزاد در دیدگاه شرقی با تصوف اسلامی، درک واقعیت با تکیه بر معنویت است. کیا[۱۵] (۲۰۰۹) در رساله خود «تصویر، متن و گفتمان تصوف در ایران، ۱۴۸۷-۱۵۶۵م.»[۱۶] چنین می‌گوید که چهره‌های معمایی اغلب در تصاویر روایات تمثیلی صوفیانه بیش‌تر به چشم می‌خورند و مجموعه شمایل نگارانه‌ای از پیکره‌های انسان و حیوان و اشیایی که به عنوان نمادی تصویری عمل می‌کنند، خوانشی از مفاهیم موجود در روایت تمثیلی را بازنمایی می‌کنند. اسکندری تُربَقان (۱۳۸۴) در رساله خود «هماهنگی طرح و تفکر در آثار کمال‌الدین بهزاد» می‌نویسد که بهزاد با تکیه بر تفکر خواجه‌عبدالله انصاری مبنی بر

«منازل روندگان طریق حق» که شامل سه مرحله (آغاز، میانه و پایان) می‌شود، نگاره‌های خود را به وجود آورده و مردم زمانه خود را در حالت زندگی عادی به تصویر درآورده و تأثیر متقابل محیط و انسان را نشان می‌دهد. در مجموع مشاهده می‌شود که در هیچ یک از پژوهش‌های پیش‌گفته توجهی به کتیبه‌های آیات قرآن کریم و اذکار ملهم از آنها نشده و نوشتار حاضر سعی دارد به این مهم پرداخته و ارتباط عمدتاً منطقی میان داستان نگاره و آیات قرآن کریم و اذکار مقتبس از آنها را بررسی نموده و تشریح نماید.

روش‌شناسی تحقیق

نوع تحقیق حاضر بر اساس روش گردآوری اطلاعات بررسی موردی بوده و بر این مبنا از طریق انتخاب غیرتصادفی نگاره «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» از منطق‌الطیر مکتب هرات محفوظ در موزه متروپولیتن و تجزیه و تحلیل و تفسیر کتیبه‌های نوشتاری آن نظیر آیات قرآن و اذکار و عبارات ملهم از آنها و هم‌چنین تدقیق در نحوه روایت کتیبه‌های مزبور از طریق روایت‌شناسی، به چگونگی ارتباط میان آیات قرآن‌کریم و کلیت داستان نگاره که محتملاً مدنظر هنرمند بوده پی ببرد. ناگفته نماند که این پژوهش در صدد است به مواردی بپردازد که تاکنون مورد کم توجهی واقع شده و یا تحقیقات انجام شده آن‌طور که بایسته و شایسته است در آن غور نکرده‌اند. نوشتار حاضر، بر اساس هدف تحقیقی بنیادین بوده و در این راستا از منابع کتابخانه‌ای (واقعی: کتب موجود- مجازی: تصاویر و تارنماهای مرتبط) بهره برده و روش پردازش اطلاعات آن از نوع کیفی و شامل رویکردهای توصیفی- تحلیلی و تفسیری است.

مبانی نظری پژوهش

نگاره «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» دارای کتیبه‌هایی از آیات قرآن کریم و اذکار ملهم از آن است و با توجه به این که از نسخه‌ی منطق‌الطیر با موضوع عرفانی، اقتباس شده و با توجه به داستان نگاره می‌توان چنین گفت که کاربرد آیات و روایات در قالب کتیبه‌های خوشنویسی وابسته به بنا، به‌خصوص در دوره تیموری بسیار چشم‌گیر بوده و نگارگر نیز از بازنمایی این مسئله فروگذار ننموده‌است. اما این ظاهر قضیه است و در بطن آیات، روایات و اذکار و دخل و تصرف هنرمند در برخی آیات و تولید اذکاری ملهم از قرآن کریم مسائل شگرفی نهفته‌است. بر این اساس ابتدا باید مواردی چند درباره نحوه روایت در آیات قرآن کریم عنوان شود:

الف- محور کانون تمرکز و روایت

داستان در متن همواره به واسطه‌ی یک منشور یا چشم‌انداز یا زاویه‌ی دید ارائه می‌شود. نشانه‌شناسان این واسطه را «تمرکز در کانون» نامیده‌اند. به عبارت دیگر، نویسنده همواره از منظر و چشم‌انداز خاصی به داستان می‌پردازد. مراد از تمرکز در کانون، حالتِ آگاهی است که از طریق آن حوادث دیده می‌شود. گاهی برای نشان دادن این حالت از اصطلاح «دیدگاه» استفاده می‌شود، ولی اصطلاح «تمرکز در کانون» دقیق‌تر است [...] در اصطلاح به کسی‌که روایت از دید او نقل‌می‌شود، «تمرکزکننده در کانون» گفته می‌شود. البته تمرکز در کانون را نباید صرفاً به معنای حسی و بصری بگیریم، بلکه آن را باید پدیده‌ای بدانیم که ابعاد گوناگونی دارد. بی‌تردید، کاملاً ممکن است که یک نفر هم ببیند و هم به طور هم‌زمان سخن بگوید. در این مورد معمولاً این دو فعالیت خَلط می‌شوند و تفاوت آنها در نظر گرفته نمی‌شود. از این‌گذشته، ممکن است یک گوینده منظر و دیدگاه خودش را به هنگام سخن گفتن پنهان سازد. هم‌چنین، ممکن است شخصی سخن کس دیگری را بگوید. این قبیل موارد نشان می‌دهد که از لحاظ نظری میان سخن‌گفتن و دیدن، و نیز میان روایت‌کردن و تمرکز در کانون تفاوت وجوددارد و ممکن است آنها را به عوامل جداگانه‌ای نسبت‌دهیم. با توجه به این نکته

می‌توانیم در روایت میان دو محور فرق بگذاریم: محور روایت و محور تمرکز در کانون (قائمی‌نیا،۱۳۹۳: ۳۹۵). در روایت‌شناسی دو اصطلاح «روایت سوم‌شخص» و «روایت عالِمِ مطلق» [دانای کل] را برای نشان‌دادن نکته‌ی فوق به‌کار می‌برند. در روایت سوم‌شخص صدای کسی را می‌شنویم که از بیرون ناظر است و کل ماجرا را می‌بینند. از این رو، این صدای عالِمِ مطلق به کل ماجرا است ولی در روایت اول‌شخص صدای کسی را می‌شنویم که درون ماجراست و تنها بخشی از آن را می‌بینند. ارتباط کانون روایت با صداهایی که از روایت به گوش می‌رسند، بسیار پیچیده است. تحلیل این ارتباط نتایج جالبی به دست می‌دهد و اطلاعات ما را از روایت گسترش می‌دهد (همان، ۴۰۰).

ب- قرائت اضافی

قرائت روایت از قواعد ویژه‌ای پیروی می‌کند و خواننده، فعالیت‌های گوناگونی را در این راستا انجام‌می‌دهد. یکی از این فعالیت‌ها «قرائت اضافی» است. خواننده همواره در روایت، انگیزه‌ها، ماجراها و اندیشه‌هایی را در می‌یابد که در ظاهر آن پیدا نیستند، اما او درمی‌یابد که باید این انگیزه‌ها در کار باشند. در نتیجه، خواننده در کشف چنین مواردی از ظاهرِ روایت پا را فراتر می‌گذارد. در روایت‌شناسی به این نوع فعالیت‌ها قرائت اضافی گفته‌می‌شود. یکی از دلایل اجتناب‌ناپذیر بودنِ قرائت اضافی، وجود خلاء‌هایی در متن روایت است. خواننده همواره با جاهای خالی و حلقه‌های مفقوده‌ای در روایت روبه‌رو می‌شود و باید آنها را به شیوه‌ی مناسبی پر کند. البته خود روایت هم در برخی موارد سرنخ‌هایی به خواننده برای پر کردنِ آنها می‌دهد، ولی این امور در حد سرنخ هستند و خواننده باید آنها را با فعالیت‌های اضافی پر کند. وجود جاهای خالی در روایت نقصی برای آن به شمار نمی‌آیند، بلکه جاهای خالی موجب می‌شوند که داستان شکل زنده‌تری پیدا کند. هم‌چنین وجود جاهای خالی و خلاء‌ها، ویژگی همه‌ی روایت‌ها و داستان‌هاست. اما این نکته در داستان‌های دینی شکل پیچیده‌تر و جالب‌تری پیدا می‌کند. این داستان‌ها می‌خواهند به خواننده جهت‌گیری خاصی بدهند و او را به طرف دیدگاه یا اعتقاد خاصی سوق دهند. در نتیجه، قواعد خاصی هم بر جاهای خالی آنها حاکم است و تحلیل آنها هم اطلاعات سودمندی به خواننده می‌دهد (قائمی‌نیا،۱۳۹۳: ۴۰۵).

ج- ذکر

بسیاری از مفاهیم قرآنی را باید در فضای وجودی دید. به «ذکر» توجه کنید. این مفهوم یکی از مفاهیم کلیدی قرآن است. قرآن پیامبر (ص) را برای کسی الگو می‌داند که خدا را زیاد یاد می‌کند. یا به مرحله‌ی«ذکر» رسیده‌است. هم‌چنین نتیجه‌ی چیره‌شدن شیطان را بر آدمیان این می‌داند که آنها را از یاد خدا باز می‌دارد. مراد از ذکر چیست؟ بی‌تردید، صرفِ یادآوریِ نام خدا یا به زبان آوردنِ آن نام ذکر نیست. بلکه در واژگان قرآن این صورتِ اسم ذکر است. چیره‌شدن شیطان هم صرفاً به معنای بازداشتن از یادآوریِ نام خدا نیست. فرض کنید کسی خدا را یاد می‌کند، یادکردن یا ذکر صورت‌های مختلفی می‌تواند داشته‌باشد. به برخی از آنها توجه کنید: ۱- او نام خدا را به زبان می‌آورد (این شخص نام خدا را یاد می‌کند و هنوز با خدا رابطه وجودی برقرار نکرده‌است. او صرفاً با اسامی الهی رابطه دارد. این رابطه هنوز رابطه‌ای زنده نیست). ۲- او خدا را یاد می‌کند؛ بدین معنا که او را به خاطر می‌آورد (او تلاش می‌کند امری را که نسبت به او غایب است به خاطر بیاورد). ۳- او خدا را در برابر خود حاضر فرض می‌کند (تلاش می‌کند امری غایب را در برابر خود حاضر کند، ولی هنوز رابطه‌ی زنده با او ندارد). ۴- او به خدا توجه می‌کند (خدا در کانون توجه فرد قرار دارد و او با تمام وجود به خدا رو می‌کند و رابطه‌ای زنده و وجودی با او دارد). ۵- او نسبت به خدا، دلشوره و اشتیاق پیدا می‌کند (حالت وجودیِ خاصی —اشتیاق یا دلشوره- نسبت به خدا دارد؛ از این‌رو با رابطه‌ای زنده و وجودی سر و کار داریم) (قائمی‌نیا،۱۴۰۱: ۴۷۱-۴۷۲).

معرفی منطق‌الطیر موزه متروپولیتن

موزه هنر متروپولیتن در نیویورک دارای نسخه‌ای زیبا از منطق‌الطیر عطار به شماره (۶۳٫۲۱۰)است؛ که این نسخه دربردارنده‌ی هشت نگاره است و چهار نگاره‌ی آن در زمان تیموریان و چهار نگاره‌ی دیگر در دوره صفویان کار شده [و الحاق شده] است (آژند، ۱۳۸۷: ۳۸۹-۳۹۰). ابعاد اوراق این نسخه خطی ۳۲/۷ در ۲۱/۱ سانتیمتر هستند (Url۴). این نسخه را سلطانعلی مشهدی در ۸۹۲ ه.ق. کتابت کرده و چهار نگاره‌ی آن را بهزاد کشیده‌است [با توجه به نحوه چهره‌سازی‌ها به نظر می‌رسد که برگ (۲۸r.f.) داستان مفلسی که عاشق شاه مصر شد؛ زیر نظر بهزاد و اثر نگارگری ناشناس بوده و نگارگر از ترکیب‌بندی‌های نگاره‌های متقدم بهزاد بسیار سود برده. هم‌چنین صورت‌سازی‌های ملیح، روحی و کم‌رنگِ مردان در این نگاره که بسیار با نحوه‌ی کار بهزاد متفاوت است و نگاره‌ی معادل آن نیز در نسخه‌های معاصرش نیز دیده نشد؛ ما را بر آن داشت تا این نگاره را اثر نگارگری ناشناس بدانیم]. این کتاب یکسر با مفاهیم عرفانی سروکار دارد و بهزاد در تصویر بعضی از این مفاهیم نهایت استادی خود را نشان داده‌است (آژند، ۱۳۸۷: ۳۸۹-۳۹۰). مطالعات کامادا [۱۷] نشان داده که این نسخه در اصل شامل ۶۷ برگه و دارای نه تصویر بوده است. از آنجایی که بسیاری از صفحات متن و تصاویر از بین رفته یا آسیب دیده بودند، هنرمندان صفوی ۱۵ برگه متن، چهار نگاره و یک پیشانی [احتمالاً منظور سرلوح است] را برای بازسازی نسخه خطی اضافه یا جایگزین کردند. با این حال، یک برگه مصور تیموری هنوز مفقود است و ممکن است در آن زمان تکمیل شده یا بعداً حذف شده‌باشد. در حالی‌که تصویرسازی‌های صفوی تصویرسازی مستقیم متن را ارائه می‌دهند، تصویرسازی‌های تیموری شامل نقوش بسیاری است که در انتظار مطالعه و تحلیل است. ماهیت معمایی و پیچیده‌ی تصویرسازی‌های تیموری با شعر فارسی اواخر این دوره سازگار است که از ویژگی‌های آن ذائقه پیچیدگی [علاقه به پیچیده‌گویی] است. حاکمان و مردان متنفذ دربار تیموری محافل ادبی به نام «مجالس» برپا می‌کردند و از حل معماهای شعری با ابزارهای بلاغی مانند جناس هم‌نام و غیره لذت می‌بردند. شرکت‌کنندگان ممکن است در این مجالس از رمزگشایی تصاویر تیموریِ این نسخه نیز لذت برده‌باشند. بسیاری از درباریان و اشراف هرات، در پایان قرن نهم ه.ق.، هنر و ادبیات را حمایت می‌کردند و داشتن کتاب‌های کمیاب و فاخر مصور یکی از سرگرمی‌های کلیدی اشراف بوده و برخی از آنان آتلیه‌های مخصوص به خود را داشتند (Kamada, 2000). به نظر می‌رسد کامادا مطالبی را که درباره پیچیده‌گویی عنوان می‌کند را از مقاله سابتلنی وام گرفته‌است.[۱۸] سابتلنی تکامل ژانرها و ذائقه‌های ادبی در دهه‌های آخر قرن نهم ه.ق. در هرات را به خوبی دنبال کرده و عنوان می‌دارد که معمای [ادبی] می‌توانست آن‌قدر پیچیده شود که گاهی برای رسیدن به یک راه‌حل، به ۱۰ عملیات جداگانه نیاز بود، البته عمدتاً راه‌حل از قبل ارائه می‌شد و هدف نشان می‌داد که چگونه می‌توان آن را استخراج کرد. توانایی حل معما بدون دانستنِ راه‌حل از قبل، نشانه‌ای از بالاترین سطح مهارت تلقی می‌شد. [...] دربار عبیدالله خان ازبک (۸۹۱ ه.ق.- ۹۴۵ ه.ق.)، در بخارا چنان وفادارانه سلایق ادبی هرات تیموری را منعکس می‌کرد که میرزامحمدحیدر دوغلات را به یاد ایام سلطان‌حسین بایقرا می‌اندازد، که به قدری در حل کردن معما مهارت داشت که درخواست معمایی را می‌کرد که راه‌حل آن را از سر صفحاتی که روی آن نوشته شده، بریده‌باشند(Subtelny, 1986: 76). از میان نگاره‌های موجود در نسخه خطی پیش‌گفته، برگ (f.28r.) با عنوان «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» اثر نگارگر ناشناس (و زیر نظر کمال‌الدین بهزاد)، که مربوط به زمان تولید نسخه (مکتب هرات) می‌شوند، انتخاب شده و مطالعه و تفحص شده است.

سلطانعلی مشهدی

از میان هنرمندان دخیل در این نگاره، تنها نام کاتب نسخه، سلطانعلی مشهدی را می‌دانیم و به معرفی او

می‌پردازیم. سلطانعلی خوشنویس ایرانی حدود ۸۴۱ ه.ق. تا ۹۲۶ ه.ق. است که در تحول خط نستعلیق نقش مهمی داشت. در جوانی به دعوت ابوسعید تیموری به هرات رفت. بعداً مورد توجه و حمایت سلطان حسین بایقرا و میرعلیشیر نوایی قرار گرفت. سال‌ها در کتابخانه‌ی سلطنتی کار می‌کرد؛ و با عبدالرحمن جامی و کمال‌الدین بهزاد هم‌نشین بود. پس از مرگ سلطان حسین به زادگاهش مشهد بازگشت و تا آخر عمر در آنجا به سر برد. او شاگردان بسیاری پرورش داد و در نثر و نظم نیز صاحب قریحه بود. رساله‌ای منظوم در باب قواعد و تعلیم خط با عنوان «صراط السطور» نوشت. کتیبه‌ها، مرقعات و کتاب‌های بی‌شمار از او به جای مانده‌اند از جمله بوستان سعدی [دارالکتب مصر] (پاکباز، ۱۳۹۰: ۳۰۸).

شرح داستان مفلسی که عاشق شاه مصر شد

داستان از این قرار است که پادشاهی نامدار در مصر حکومت می‌کرد و از قضا درویشی مفلس و بی‌چیز بر او عاشق گشت. چون شاه خبردار شد او را نزد خود خواند و بدو گفت: اکنون که عاشق شهریار گشته‌ای پس از میان دو کار یکی را برگزین؛ یا ترک شهر و دیار خود کن و یا در راه عشقم ترک سر و جان کن؛ سر بریدن می‌خواهی یا آوارگی و سرگردانی؟ مفلس مرد راه عشق نبود و لاجرم ترک شهر و دیار را برگزید. لیکن شاه فرمود تا سر از تنش جدا کنند. یکی از حاجبان پیش آمد و گفت: آن مرد مفلس بی‌گناهی بیش نیست، چرا بر کشتنش فرمان داده‌ای؟ شاه گفت: برای این‌که او عاشق حقیقی نبود، زیرا اگر چنین بود و مرد راه عشق بود بدون شک ترک جان برمی‌گزید و در راه جانان سر می‌نهاد و بی‌گمان به مقام و منزلتی دست می‌یافت و پادشاه جهان می‌شد تا آنجا که من خود در برابرش کمر خدمت می‌بستم و بندگی می‌نمودم. اما چون تنها لاف عشق می‌زد و مرد این راه نبود، لاجرم تنها سزاوار سر بریدن است. این کار بدان کردم تا هر مدعی و لاف‌زنی، بی‌جهت لاف عشق ما را نزند و سخن یاوه نگوید (زمانی، ۱۳۹۲: ۱۲۸). در ادامه این حکایت، عطار شکایت یکی از مرغان به هدهد را آورده که از نفس سرکش خود شاکی است و یارای مقابله با او را ندارد. هدهد به او می‌گوید که اگر کسی به دروغ و تنها از روی ریا و فریب تو را بستاید، نفس تو به واسطه‌ی آن دروغ پر زور می‌شود و بر تو غالب می‌گردد؛ در این حالت امیدی به بهتر شدن نفس تو نیست زیرا به واسطه‌ی آن دروغ فربه و پر زور گشته است. اگر ۱۰۰ هزاران دل از درد و غم بمیرند، این نَفْس سگ‌صفت و کافر، لحظه‌ای نمی‌میرد (همان، ۱۲۹).

نگاره پژوهش حاضر با عنوان «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» از منطق‌الطیر عطار نیشابوری است. سلطانعلی مشهدی در انتخاب شعر بسیار هوش‌مندانه عمل کرده و همانند ترفند سینمایی «پایان باز»، بیتی را گزینش کرده که سؤالی از زبان پادشاه از فقیر پرسیده می‌شود و او را بر سر دوراهی قرار می‌دهد: با تو گفتم کار تو یکبارگی/ سر بریدن خواهی یا آوارگی؟ (عطار نیشابوری، ۱۳۹۰: ۱۶۱).

مخاطب با خواندن این شاهْبیت، برای دانستن ادامه‌ی داستان ترغیب می‌شود. این نگاره را نگارگری نامعلوم در ۸۹۲ ه.ق. زیر نظر بهزاد کار کرده و ساختمان‌های آن شباهت بسیار زیادی به یکی از آثار منسوب به بهزاد متعلق به ۸۹۰ ه.ق. دارد؛[19] نام نگاره «تولد شاهزاده» بوده و محفوظ در موزه هنر لیختن‌اشتاین[20] است و شباهت‌های انکارناپذیری با نگاره مفلس دارد؛ نگارگر گمنام ما در مواردی مانند فرم ساختمان کاخ شاه، اتاق چینی‌خانه و تزیینات و ظروف آن، از نگاره تولد شاهزاده اثر بهزاد اقتباس کرده‌است. در مجموع ترکیب‌بندی نگاره مفلس را برآیندی از نگارهای بهزاد و دیگر نگارگران باید دانست و مطالب فوق ما را ترغیب می‌کند که نگارگر نامعلوم را مقلد ترکیب‌بندی و فضاسازی‌های آثار بهزاد بدانیم.

از سویی دیگر چند سال بعد بهزاد مشغول کار بر روی خمسه نظامی (۶۸۱۰ موزه بریتانیا) بوده و احتمال می‌رود که بهزاد در نگاره شفیع انگیختن خسرو، مربوط به ۹۰۰ ه.ق. از نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد الهام گرفته باشد. عمدتاً آثار و طرح‌های نقاشان و نگارگران در محلی به نام «صورتخانه»[21] نگهداری می‌شده

و مورد استفاده هنرمندان قرار می‌گرفته‌است. این پژوهش معتقد است با توجه به حجم بالای کارهای محوله و نسخه‌های خطی در دست انجام نگارگران، مجالی باقی نمی‌مانده تا نگارگر برای هر مجلسی (داستانی) طرح بکری را رقم زند و به ناچار از طراحی‌های صورتخانه در جهت کاهش زمان تولید نسخ خطی استفاده می‌کرده‌اند و نباید نگارگران را به تن‌آسانی متهم کرد. محتملاً نگاره شفیع انگیختن خسرو اثر بهزاد، در بخش‌های درب ورودی باغ، نرده‌های حصار و تختگاه شاه، متأثر از نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد، بوده و این بده بستان‌ها و الگوگیری‌های هنری امری متداول بوده‌است (نک: جدول ۱).

جدول ۱: مقایسه تأثیر ترکیب‌بندی نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد بر نگاره‌های متأخر و تأثر از نگاره‌های متقدم

تولد شاهزاده، نگاره تک‌برگی، منسوب به بهزاد، موزه هنر لیختن‌اشتاین، ۸۹۰ ه.ق.، (Bahari, 1996: 61)	مفلسی که عاشق شاه مصر شد، نگارگر نامعلوم، منطق‌الطیر عطار، موزه متروپولیتن، ۸۹۲ ه.ق.، (Url4)	شفیع انگیختن خسرو پیران را پیش پدر، منسوب به بهزاد، نگاره شماره f.37v.، خمسه نظامی موزه بریتانیا، ۶۸۱۰.Or، ۹۰۰ ه.ق. (Url2)

توصیف و تشریح شخصیت‌های نگاره

پسرک جوانی (یک) در پشت سر پادشاه و در جلوی ایوان جنبی کاخ گوش به زنگ ایستاده و دست‌ها را به نشانه‌ی ادب و فرمانبری بر روی هم نهاده و به احتمال زیاد از ملازمان دربار است. فرد دو که به لحاظ سنی میانسال به نظر می‌رسد، کلاه غریبی بر سر دارد و با فرد سه که جوانی خوش‌قامت و خوش‌پوش است در حال گفت‌وگو هستند. حالات دست فرد سه مبیّن تأثیرپذیری از صحنه ماجراست و به نظر می‌رسد در حال اظهارنظر است، اما فرد دو دست‌هایش را داخل آستین پنهان کرده که نشانگر خضوع اوست و دکمه‌هایش را بسته و زبان اندام او بیانگر ممتنع و منفعل بودنش بوده و در حال گوش‌دادن به فرد سه است. فرد چهار شمشیر بر کمر دارد و چکمه پوشیده، هم‌چنین چوبی در دست دارد و از مأموران دربار است. او حالت تدافعی به خود گرفته و ممکن است فرد پنج چیزی درباره‌ی بخشودگی مفلس به وی گفته و او برآشفته باشد. فرد پنج حالتی نیمه‌ترسان دارد و گویی از غضب مأمور چهار وحشت کرده‌است. حوض آب هشت‌ضلعی در وسط حیاط کاخ قرار دارد که آب از یک سو به آن وارد و از سوی دیگر خارج می‌شود و به دلیل اکسید شدن نقره، رنگ آن سیاه به نظر می‌رسد. کف‌پوش حیاط نیز شبیه به سنگ مرمر است. فرد شش نیز شمشیر بر کمر و چکمه به پای دارد و دست بر قبضه‌ی شمشیر نهاده و مفلس بیچاره (هفت) را تسلیم پادشاه کرده و دستش را روی شانه‌ی مفلس قرار داده تا حرکت نابه‌جایی از او سر نزند. مفلس پای‌برهنه است و رنگ لباس‌هایش حکایت از مستعمل بودن آنها دارد. او سربندی خاص و غیررسمی از پارچه‌ای ژنده به سر بسته است. پوست صورت مفلس کمی تیره طراحی شده که به دلیل قرار گرفتن طولانی‌مدت در کوچه و خیابان و تابش نور آفتاب، منطقی به نظر می‌رسد. مفلس در حال گفت‌وگو با پادشاه است و جهت دست‌هایش به

مأمور شش برمی‌گردد، گویی خواهان رهایی است. فرد هشت مسن‌ترین فرد حاضر در صحنه است و محاسن سپید و حالت افتاده‌ای دارد که حاکی از تجربیات اوست و با حالت دلسوزانه‌ای به مفلس می‌نگرد. تزیینات زرین روی لباس و چکمه‌های سفید او نشان از مقام والای او دارند و به نظر می‌رسد که او باید وزیر پادشاه باشد که برای پادرمیانی به صحنه آمده و منتظر است صحبت‌های مفلس تمام شود. در داستان عطار نیز صحبت از حاجبی از حاجبان دربار شده که به قصد وساطت با شاه گفت‌وگو می‌کند و به احتمال زیاد فرد هشت همان شخصیت است. پسرکی جوان (نه) در نزدیکی در ورودی حصار کاخ به صورت نگران ایستاده و نظاره‌گر ماجراست. او لباس فاخری پوشیده که به نظر آستردار می‌رسد و دولایه است، هم‌چنین کلاهی بر سر دارد که در لبه‌های آن خز به کار رفته‌است. به احتمال فراوان از نوجوانان وابسته به دربار است. او با دست راستش دست چپش را که در آستین پنهان کرده گرفته‌است که کاملاً نشان‌گر اضطراب شدید اوست. دو جوان ۱۰ و۱۱ در نزدیکی در ورودی حصار کاخ ایستاده‌اند و در حال گفت‌وگو هستند و به نظر می‌رسد که رفت و آمد درِ ورودی حیاط کاخ را کنترل می‌کنند. به احتمال زیاد از منصوبین دربار هستند چرا که چکمه به پای دارند و فرد ۱۰ شمشیری را با دو دستش به نشانه آمادگی نگه داشته‌است. فرد ۱۱ دستانش را روی هم نهاده و به نظر می‌رسد که با فرد ۱۰ کاملاً هم‌داستان باشد. پادشاه (۱۲) بر روی تخت خویش جلوس کرده و لباسی تماماً سبز بر تن کرده. او تاج زرینی بر سر دارد و کاملاً محترم و موقر و شاهانه نشسته و در حال گفت‌وگو با مفلس است. لباس او تزیینات خاصی ندارد، فقط تنها نکته‌ای که البسه وی را با بقیه افراد متمایز می‌گرداند، آذین‌های گل‌مانند زرینی است که در قسمت کمر الصاق کرده و مختص دربار است. او دست راستش را بالا آورده که بیانگر حالتی است که با دلیل و منطق در حال توجیه نمودنِ مفلس است و هیچ‌گونه تحکمی در او دیده نمی‌شود. نگارگرِ گمنام این نگاره قریحه‌ی بالایی در نشان دادن حالات درونی افراد با توجه به زبان اندام و حالات چهره داشته که شوربختانه نام او را نمی‌دانیم (نک: تصویر۱).

تصویر۱: مفلسی که عاشق شاه مصر شد، منطق‌الطیر عطار، برگ **f.28r**.، ۸۹۲ ه.ق. هرات، **نگارگر نامعلوم، کاتب سلطانعلی مشهدی**، موزه متروپولیتن نیویورک **(Url4)**

در تصویر، مرد فقیر در برابر پادشاه زانو زده‌است، پادشاهی که در حیاط قصر به همراه چند خدمه و تماشاچی بر تخت او نشسته، نمایان‌گر مکتب بهزاد است، اما فاقد رئالیسم[۲۲] پویای اوست و برخی از چهره‌ها مانند سنت‌های تصویری متقدم، ایستا نشان داده شده و به نمایشی به‌نسبت محدود از مرد فقیر در برابر پادشاه بسنده شده (Bahari, 1996: 86). کاخ شاه پنجره‌های متعددی به حیاط کاخ دارد. پنجره اصلی کاخ، مربوط به اتاقی است که به نظر چینی‌خانه می‌رسد و دارای قفسه‌های طبقه‌بندی شده حاوی ظروف آبی و سفید متداول در دوره تیموری است و هم‌چنین این اتاق دارای نورگیر شیشه‌ای (همانند نورگیر حمام‌های قدیمی) است که نور را به داخل اتاق چینی‌خانه منتقل می‌کند. اتاق جنبی چینی‌خانه نیز برج بادگیر دارد که با سنگ‌های لاجوردی روشن و نقوش هندسی مزین گشته است. قسمت پیشانی کاخ با خوشنویسی سفیدرنگ بر بستر سرمه‌ای به شیوه کاشی‌معرق پوشیده شده و در زیر آن تزیینات مقرنس دیده می‌شود. تمام پنجره‌ها چوبی هستند و با هنر گره‌چینی چوب آراسته شده‌اند. اِزاره‌های ایوان کناری کاخ با کاشی‌کاری‌معرق تزیین شده و نورگیر آن نیز تماماً هنر گره‌چینی با چوب است. درب پشت سر پادشاه نیز چوبی است و با نقوش گل‌های ختایی تزیین شده‌است. تخت‌گاه شاه نیز چهارگوش و دارای تزیینات فراوان است و پلکانی مستطیل شکل به رنگ لاجوردی دارد. تزیینات تخت شاه بسیار زیباست و مربوط به هنر جُوَک‌کاری[۲۳] است. همان‌طور که مشاهده می‌شود چوب‌های به‌کاررفته در درها، پنجره‌ها و حصار کاخ متفاوت هستند و خبر از تنوع چوب‌های مورد استفاده در قسمت‌های مختلف بنا می‌دهند. چوب حصار کاخ به رنگ قرمز مصور شده که اغلب از درختانی نظیر آلبالو[۲۴]، سُرخدار[۲۵] یا عناب[۲۶] تهیه می‌شود. در فضای اطراف کاخ رودی در جریان است و درختچه زیبایی با گل‌های سفید در باغ قرار دارد و با توجه به رنگ سبز روشن و فرم خمیده‌ی برگ درخت و نیز شکوفه‌های پنج‌پرِ سفید آن، درختچه‌ی جوان گلابی[۲۷] است. نگارگر گمنام ما از رعایت کردن جزییاتی نظیر فواصل خالی میان گلبرگ‌های شکوفه گلابی نیز دریغ نورزیده و در اثر خود با رنگ تیره آن را نشان داده‌است (نک: جدول ۲).

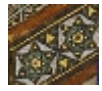
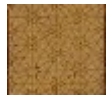
جدول ۲: مقایسه نمونه واقعی شکوفه درخت گلابی با نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد

	راست- شکوفه درخت گلابی (Url3) چپ- شکوفه گلابی در نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد

دیوارهای کاخ تماماً از آجر است و از نقوش هندسی مختلفی در تزیینات آجری استفاده شده، نام نقوش هندسی در قسمت‌های مختلف نگاره در جدول زیر آمده‌است (نک: جدول ۳).

جدول ۳: تجزیه و تحلیل نقوش هندسی به کاررفته در نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد

فرم گره	تحلیل خطی	عنوان گره	نوع اجرا	کد و محل به‌کارگیری
		چوب‌خط	آجر	A دیوار چپ و راست کاخ
		موزّد	آجر	B دیوار جنبی چینی‌خانه
		گره شش	چوب	C پنجره بلند سمت چپ
		هشت و چهارلنگه	چوب	*D پنجره بلند سمت چپ
	—	شش کند طبل دار	چوب	*E حفاظ پنجره چینی‌خانه
		شش و لوز تکه دار	کاشی معرق	*F کاشی معرق پایین پنجره چینی خانه
		گره شش	چوب	G پنجره کوچک میانی کاخ
	—	ناواضح	چوب	H پنجره بزرگ میانی کاخ
		زنجیره	کاشی معرق	I اطراف پنجره بادگیر
	—	شش تکه دار	کاشی معرق	*J ساقه بادگیر
		شمسه و بازوبندی	چوب	K حصار کاخ
		شش و طبل	کاشی معرق	L ازاره پایینی ایوان
		شش و تکه رو آلت	کاشی معرق	*M ازاره های طرفین درب ورودی کاخ
		شش و تکه بنددار	چوب	* N نورگیر ایوان جنبی

فرم گره	تحلیل خطی	عنوان گره	نوع اجرا	کد و محل به‌کارگیری
		گره شش	چوب	O درب ورودی حصار کاخ
		شش و شمسه	چوب‌های مختلف	P بالای دیواره خارجی تخت شاه
	—	شش و تکه سه بندی	چوب‌های مختلف	*Q پایین دیواره خارجی تخت شاه
		شش و شمسه	چوب‌های مختلف	R نمای داخلی تخت شاه
		خفته و راسته	آجر	S نمای بیرونی کف‌پوش چینی‌خانه
	—	شش و سه سلی	کاشی معرق	*T ازاره‌های طرفین ایوان جنبی
	—	شش و طبل	چوب	*U حفاظ گره‌چینی پنجره بالای ایوان

*** : شایان ذکر است کدهای ستاره‌دار توسط دکتر علی‌اصغر کرم قشقائی از شاگردان استاد محمود ماهرالنقش خوانش شده‌اند و نگارنده از لطف بی‌دریغ ایشان نهایت امتنان را دارد.**
(طرح جدول از نگارندگان)

در این نگاره کتیبه‌ای کوچک در بالای نگاره وجود دارد که بیت پنجم از این حکایت را شامل می‌شود: با تو گفتم کار تو یکبارگی/ سر بریدن خواهی یا آوارگی؟ (عطار نیشابوری، ۱۳۹۰: ۱۶۱). این بیت از زبان پادشاه خطاب به مفلس عنوان شده تا ثبات قدم مفلس در راه عشق را بیازماید.
بر بالای ایوان جنبی کاخ نیز کتیبه «الْمُلْکُ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ» که برگرفته از آیه ۱۶ سوره مبارکه غافر است دیده می‌شود. خداوند می‌فرماید: «یَوْمَ هُمْ بارِزُونَ لَا یَخْفی عَلَی اللَّهِ مِنْهُمْ شَیْءٌ لِمَنِ الْمُلْکُ الْیَوْمَ لِلَّهِ الْواحِدِ الْقَهَّارِ: روزی که همه مردم از پرده برون می‌افتند و از ایشان هیچ سرّی بر خدا پوشیده نمی‌ماند در آن روز گفته می‌شود امروز ملک از آن کیست؟ از آن خدای واحد قهار» (غافر: ۱۶). پس جمله (یَوْمَ هُمْ بارِزُونَ) اشاره است به از بین رفتن هر سببی که در دنیا حاجب و مانع از درک حقایق بود. جمله (لَا یَخْفی عَلَی اللَّهِ مِنْهُمْ شَیْءٌ) تفسیر همان بروز برای خداست و معنای آن را توضیح می‌دهد، و می‌فهماند که دل‌ها و اعمالشان همه زیر نظر خدا بوده، ظاهر و باطنشان برای خدا ظاهر بوده و آن‌چه به یاد دارند و آنچه فراموش کرده‌اند، همه برای خدا مکشوف و هویداست. (لِمَنِ الْمُلْکُ الْیَوْمَ لِلَّهِ الْواحِدِ الْقَهَّارِ) این جمله سؤال و جوابی است از ناحیه خدای سبحان که با این سؤال و جواب حقیقت روز قیامت را بیان می‌کند که روز ظهور مُلک و سلطنت خدا بر خلق است، مُلک و سلطنتِ علی‌الاطلاق. و اگر در این جمله خدا را به صفت واحد قهار توصیف کرد، برای این است که انحصار مُلک در خدا را تعلیل کند که چرا گفتیم مُلک تنها و تنها برای خداست می‌فرماید: بدین جهت

که مُلک خدا به سبب سلب استقلال از هر چیز قاهر و مسلط بر آن چیز است، و چون خدا واحد است، پس مُلک هم تنها برای اوست (طباطبائی، ۱۳۷۴، ج۱۷: ۴۸۴).
هم‌چنین در کتیبه بالای درب پشت سر پادشاه نیز جمله «الْمُلْکُ لِلَّهِ» برگرفته از آیه ۵۶ سوره مبارکه حج آمده است. خداوند می‌فرماید: «الْمُلْکُ یَوْمَئِذٍ لِلَّهِ یَحْکُمُ بَیْنَهُمْ فَالَّذِینَ آمَنُوا وَ عَمِلُوا الصَّالِحاتِ فِی جَنَّاتِ النَّعِیمِ: در آن روز فرمان‌روایی خاص خداست، میانشان حکم می‌کند، پس کسانی که ایمان آورده و کارهای شایسته کرده‌اند در بهشت‌های پر نعمت‌اند» (حج: ۵۶). این آیات متضمن أذن مؤمنین به قتال با کفار است، به طوری که گفته‌اند اولین آیه‌ای است که درباره جهاد نازل شده، چون مسلمانان مدت‌ها بود از رسول خدا (□) درخواست اجازه می‌کردند که با مشرکان قتال کنند و حضرت به ایشان می‌فرمود: من مأمور به قتال نشده‌ام و در این باب هیچ دستوری نرسیده است(طباطبائی، ۱۳۷۴، ج۱۴: ۵۴۰-۵۴۱). مراد از برای خدا بودنِ مُلک در روز قیامت، ظاهرشدن حقیقت است در آن روز، وگرنه در دنیا هم مُلک برای خدا است، و این اختصاص به روز قیامت ندارد [...]. منظور ما از اینکه گفتیم در روز قیامت برای همه روشن می‌شود که مُلک برای خداست مُلک مجازی نیست، چون مُلک دو قسم است، یکی مُلک حقیقی و حق، و دیگری مجازی و صوری. آن‌چه از مصادیق مُلک در این عالم برای اشیاء و اشخاص ملاحظه می‌کنیم مُلک مجازی و صوری است که خدا به آنها داده، البته در عین اینکه داده باز مُلک خود اوست. این دو قسم مُلک همواره هست تا قیامت به پا شود، آن وقت دیگر اثری از مُلک مجازی و صوری باقی نمی‌ماند، در نتیجه دیگر احدی از موجودات عالَم صفت مالکیت را ندارند. پس، از معنای مالک باقی نمی‌ماند مگر مُلک حقیقی و حق، که آن هم برای خداست و بس. پس یکی از خصایص روز قیامت این می‌شود که آن روز مُلک برای خداست، و هم‌چنین آن روز عزت و قدرت و امر برای خداست (همان، ۵۵۷-۵۵۸).
از سویی در بالای درب ورودی حصار کاخ نیز جمله «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» نقش بسته که ذکریست برگرفته از آیه ۵۰ سوره مبارکه ص. این آیات سرانجام کار متقین و طاغیان را بیان کرده و متقین را بشارت داده، و کفار را انذار و تهدید می‌کند (طباطبائی، ۱۳۷۴، ج۱۷: ۳۳۱). خداوند می‌فرماید: «جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوابُ» یعنی آن بازگشت‌گاه خوب، عبارت است از جنت‌های با استقرار و دائمی. و باز بودن درها به روی آنان، کنایه است از اینکه متقین هیچ مانعی از تنعم به نعمت‌های موجود در آن جنات ندارند، چون جنات برای آنها درست شده، و مال آنان است. به هر حال این آیه و چند آیه بعد در مقام بیان حُسن مآب است (همان، ۳۳۲). در عرفان نیز باب‌الابواب عبارت اند از توبه؛ زیرا توبه نخستین چیزی است که انسان به وسیله آن در حضرت قرب جناب کبریایی وارد می‌شود (سجادی، ۱۳۸۳: ۱۷۷). فلذا جمله نقش بسته قصد آن دارد تا عنوان کند که از طریق باب‌الابوابی به نام توبه می‌توان وارد قرب حضرت حق شد و هیچ زمانی برای توبه‌ی انسان گناه‌کار دیر نیست.
کتیبه‌ای نیز بر بالای پیشانی کاخ شاه وجود دارد که با جوهر سفید بر زمینه لاجوردین کار شده‌است. با جست‌وجوهایی که صورت گرفت مشخص شد که متن مورد نظر مربوط به «دیوان اشعار» عبدالرحمن جامی، بخش «این هم به همان طریقه و اسلوب است»، قصیده شماره‌ی ۳۰ I- می‌باشد: فرخ آن محفل که شاهی را بود در وی نشست/ روشن آن **منزل** که ماهی را فتد بر وی گذار (بیت۲) (جامی، ۱۳۵۶: ۴۶). از سیاق این قصیده پیداست که جامی آن را در مدح حسین بایقرا (۸۴۲ ه.ق.- ۹۱۱ ه.ق.) فرمانروای تیموری سروده و نگارگر اثر نیز همانند بهزاد، با وجودی‌که داستانی از منطق‌الطیر عطار را به تصویر می‌کشد، اما از اشعار جامی در نگاره بهره می‌برد و ممکن است انتخاب اشعار نیز از طرف دربار سلطان‌حسین صورت پذیرفته باشد. در انتهای کتیبه نیز «فی تاریخ سنه ۸۹۲» آمده‌است. در تحقیقات قبلی، این کتیبه عمدتاً خوانده نشده یا به اشتباه خوانش شده‌است؛ مثلاً، پژوهش‌گر[۲۸] با وجودی‌که نظرات سویتوچوسکی[۲۹] درباره کتیبه را نیز عنوان می‌کند که این متن شعری در مدح سلطان‌حسین بایقراست، با تمام این تفاسیر کلمه‌ی «منزل»

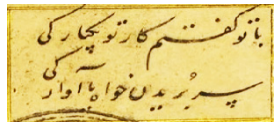
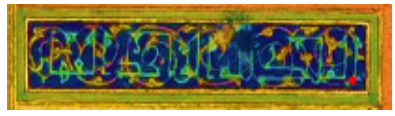
در کتیبه پیشانی سردر کاخ را «میرک» خوانده و آن را امضای میرک و دلیل انتساب به او دانسته است، در حالی‌که در کتیبه‌های خوشنویسی اغلب نگاره‌های دوره تیموری مشاهده می‌شود که برای حرف «ل» نیز از علاماتی شبیه به اِعراب و نیز طرّه[۳۰] استفاده می‌شده و نبود وجود نقطه و وجود علامتی شبیه به اِعراب در حرف «ل»، پژوهش‌گر پیش‌گفته را با خطا مواجه نموده‌است [این مورد در جدول ۴ با پیکان‌های سفید متمایز شده‌است] (نک: جدول ۴). از سوی دیگر اگر با نحوه چهره‌سازی میرک آشنا باشیم، اصولاً صورت‌سازی زیبایی همانند بهزاد و دیگران را ندارد؛ او عمدتاً بینی افراد را در قسمت پایین تا حدودی نازیبا و پهن طراحی می‌کند و در قسمت بالا نیز بینی را بدون ساقه می‌کشد، همانند بینی مردمان شرق دور. اما در این نگاره نحوه صورت‌سازی‌ها لطیف است و حتی چشم و اَبروی مردان بسیار ملیح و ظریف طراحی شده‌اند.

بحث

در نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد سه کتیبه وجود دارد که دو کتیبه قرآنی و یک کتیبه نیز ذکری برگرفته از قرآن کریم است. همان‌طور که در شرح نگاره آمد، در این نگاره پادشاهی عادل را داریم که تمثیلی از خداوند بر روی زمین است و حاجبان دربار نیز تمثیلی از فرشتگان و ملائک مقرب درگاه الهی هستند. نگارگر نیز با توجه به صحنه‌ای که مصورکرده و نمودی از بارگاه الهی را مصورساخته، با آوردن آیاتی (آیه ۵۶ سوره مبارکه حج و آیه ۱۶ سوره مبارکه غافر) که مرتبط با وحدانیت و قهاریت خداوند هستند بر این مسئله صحه گذاشته‌است. اما ذکر ملهم از آیه ۵۰ سوره مبارکه ص «مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوابُ» است و هنرمند به فراخور نیاز خود با آوردن «یَا» در ابتدای آیه و حذف «ةً» [از مُفَتَّحَةً] و«لَهُمُ»، به ذکر «یَا مُفَتَّحَ الْأَبْوابُ» دست‌یافته که آن را در بالای درب ورودی حیاط کاخ ترسیم کرده‌است. در عرفان اسلامی از توبه به باب‌الابواب یادشده، ازاین‌رو نگارگر قصد آن دارد تا عنوان کند که از طریق باب‌الابوابی به نام توبه می‌توان وارد قرب حضرت حق شد و هیچ زمانی برای توبه‌ی انسان گناه‌کار (مفلس لاف‌زن داستان ما) دیر نیست (نک: جدول ۴).

هنرمند در این نگاره از آیات قرآن به طرق مختلف بهره برده‌است. او از انتهای آیه ۱۶ سوره مبارکه غافر «الْمُلْکُ الْیَوْمَ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ» استفاده‌کرده و کتیبه «الْمُلْکُ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ» را در بالای ایوان جنبی کاخ پادشاه ترسیم کرده‌است. او «الْیَوْمَ» را که قید زمان است حذف کرده و به عبارتی بی‌زمان دست پیداکرده که به همه زمان‌ها تعلق دارد. هم‌چنین از ابتدای آیه ۵۶ سوره مبارکه حج «یَوْمَ الْمُلْکُ یَوْمَئِذٍ لِلَّهِ» استفاده‌کرده و کتیبه «الْمُلْکُ لِلَّهِ» را در بالای درب ورودی کاخ و درست پشت سر پادشاه به تصویر کشیده‌است. او در این آیه قیود زمان «یَوْمَ» و «یَوْمَئِذٍ» را حذف کرده و به عبارتی بی‌زمان دست پیداکرده که نشان‌گر مُلک و پادشاهی خدا در همه زمان‌هاست. در عبارات برگرفته از آیه ۱۶ سوره مبارکه غافر و آیه ۵۶ سوره مبارکه حج، نحوه روایت خداوند سوم‌شخص بوده و دانای کل است و در این نحوه روایت مخاطب صدای کسی (خداوند) را می‌شنود که ناظری بیرونی است که در حال نظاره‌ی کل ماجراست. هنرمند نیز با حذف برخی کلمات نظیر قیود زمان، عبارت را صراحت بیشتری بخشیده و زمان را از آن حذف‌کرده و به همه زمان‌ها تعمیم داده‌است. از طرفی نحوه انتخاب این آیات نیز با داستان نگاره که روایت پادشاهی عادل (تمثیلی از خداوند) را می‌کند که در حال تأدیب مفلسی لاف‌زن (سالک در ابتدای راه) است کاملاً هم‌سو و هماهنگ است. هم‌چنین هنرمند در بالای درب ورودی حیاط کاخ از قسمت انتهایی آیه ۵۰ سوره مبارکه ص «مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوابُ» کمک گرفته و به فراخور نیاز خود با آوردن «یَا» در ابتدای آیه و حذف «ةً» [از مُفَتَّحَةً] و «لَهُمُ»، به ذکر «یَا مُفَتَّحَ الْأَبْوابُ» دست یافته که دلالت استعاری دارد و هنرمند در این ذکر خداوند را در صحنه حاضر قرار داده و مورد خطاب قرار می‌دهد. هنرمند در این نگاره از کتیبه‌های آیات اذکار به عنوان اسبابی ایجابی بهره برده تا حضور خداوند را در نگاره نشان‌گر باشد.

جدول ۴: تشریح کتیبه‌های خوشنویسی آیات قرآنی، اشعار، عبارات و اذکار برگرفته از قرآن کریم وابسته به بنا و غیروابسته به بنا در نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد
(طرح جدول از نگارندگان)

تصویرکتیبه	نوع کتیبه	نشانی متن	متن کتیبه و ترجمه و مأخذ آن
	خوشنویسی اشعار نگاره	منطق‌الطیر عطار، مفلسی که عاشق شاه مصر شد	با تو گفتم کار تو یکبارگی/ سر بریدن خواهی یا آوارگی (عطار، ۱۳۹۰: ۱۶۱) ؟
	پیشانی سردر کاخ	دیوان اشعار جامی قصیده (I-30) ، تاریخ ساخت اثر	فرخ آن محفل که شاهی را بود در وی نشست/ روشن آن منزل که ماهی را فتد بر وی گذار(بیت۲) (جامی، ۱۳۵۶: ۴۶) فی تاریخ سنه ۸۹۲ [ه.ق.] *** [این کتیبه برای نخستین بار است که خوانش می‌شود]
	بالای ورودی راهروی کاخ	قرآن کریم (غافر: ۱۶)	«يَوْمَ هُمْ بَارِزُونَ لَا يَخْفَى عَلَى اللَّهِ مِنْهُمْ شَيْءٌ لِمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ: آن روز که آنان ظاهر گردند چیزی از آنها بر خدا پوشیده نمی‌ماند امروز فرمان‌روایی از آن کیست از آن خداوند یکتای قهار است» (غافر: ۱۶)
	الْمُلْكُ لِلَّهِ بالای درب ورودی کاخ	قرآن کریم (حج: ۵۶)	«يَوْمَ الْمُلْكُ يَوْمَئِذٍ لِلَّهِ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ: در آن روز سلطنت و حکمفرمایی تنها مخصوص خداست، که میان آنان حکم می‌کند، پس آنان که ایمان آورده و نیکوکار شدند در بهشت پر نعمت‌اند» (حج: ۵۶)
	بالای درب ورودی حصار کاخ	قرآن کریم (ص: ۵۰)	یا مفتح الابواب: ای گشاینده‌ی درها «جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ: باغ‌های همیشگی در حالی‌که درهای آنها برایشان گشوده‌است» (ص: ۵۰)

نتیجه‌گیری

در خاتمه آیات، اذکار مورد استفاده در کتیبه‌های خوشنویسی وابسته به بنا از دو منظر توجه شده‌اند:
اول- بررسی آیات و جملات برگرفته از آنها از حیث دستور زبان عرب: با بررسی آیات و اذکار برگرفته از آن در جای جای نگاره متوجه می‌شویم که اکثریت قریب به اتفاق عبارات برگرفته از قرآن کریم همانند «الْمُلْكُ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ»، «الْمُلْكُ لِلَّهِ» و «يَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» عمدتاً جمله اسمیه هستند و همان‌طور که می‌دانیم از منظر دستور زبان ادبیات عرب، جملات اسمیه (جمله فاقد فعل) از قدرت، تسری و ثبوت بالاتر و بیش‌تری نسبت به جملات فعلیه (جمله واجد فعل) برخوردارند. نگارنده معتقد است با توجه به آموزش صرف و نحو زبان عربی در مکاتب و مدارس و تسلط نسبی اغلب افراد در دوره تیموری به زبان عربی، احتمال بسیار زیاد می‌رود که سنت استفاده از جملات اسمیه در اماکن و ابنیه مسلمانان (کتیبه/ کتابه‌نویسی) از سوی معماران و بنایان به دلیل تفوق و برتری‌ای که ذکر آن رفت، رواج داشته و نگارگران نیز آن را بازتاب داده‌اند. در واقع،

چه هنرمند معمار و چه هنرمند نگارگر با استفاده از جملات اسمیه در صدد تأثیرگذاری بیش‌تر بر مخاطب خویش است و به همین دلیل از اذکار ملهم از آیات قرآن کریم بیشتر استفاده کرده‌است (نک: جدول ۵).

دوم- بررسی آیات و جملات برگرفته از آنها از حیث روایت‌شناسی و بلاغت: به نظر می‌رسد که چون هنرمند قادر نیست خداوند را به صورت مستقیم در نگاره نشان‌دهد، فلذا از مواردی ایجابی نظیر کتیبه‌های خوشنویسی اذکار و آیات (عمدتاً سوم‌شخص و اذکاری که خداوند را مورد خطاب قرارمی‌دهند) بهره می‌گیرد تا حضور خداوند را در نگاره رهنمون شود. گویی کارکرد اصلی هنر خوشنویسی در هنر اسلامی اغلب منوط به همین امر می‌شود تا به نحوی ایجابی در همه جا حضور خداوند را یادآور گردد؛ این کارکرد اصلی و اساسی این هنر است و مشاهده می‌شود که در نگارگری نیز همین کارکرد را حفظ کرده‌است. کتیبه‌های خوشنویسی اذکار و آیاتی که سوم‌شخص مفرد بوده و در آن آیات نحوه روایت خداوند از آیات، سوم‌شخص (روایت دانای‌کل) است؛ در واقع مخاطب در این روایت سوم‌شخص، صدای کسی (خدا) را می‌شنود که از بیرون ناظر است و کل ماجرا (نگاره) را می‌بیند. البته در برخی کتیبه‌ها نیز هنرمند در آیات کمی دخل و تصرف کرده و کلماتی را حذف‌کرده و با اضافه کردن حرف ندا «یَا» به آیه، آن را تبدیل به ذکری کرده که دلالت استعاری داشته و خدا را منادا و مورد خطاب قرار داده و در صحنه حاضر است و در اینجا هم با کارکرد ایجابیِ کتیبه‌های اذکار مواجه‌ایم. در این نحوه که هنرمند با کتیبه‌ی ذکر خداوند را خطاب می‌کند با روشی کاملاً مستقیم حضور خداوند را به مخاطبان نشان می‌دهد. اما در آیاتی که سوم‌شخص مفرد هستند و بدون دخل و تصرف استفاده می‌شوند و یا آیاتی که هنرمند با کمی دخل و تصرف (نظیر حذف قیود زمان یا مکان) آنها را تبدیل به عبارتی ساده‌تر، صریح‌تر و البته بی‌زمان و بی‌مکان می‌کند تا به همه‌ی امکنه و ازمنه تسری دهد، مخاطب با روایت سوم‌شخص مفرد (دانای کل) از آیات و ناظری (خدا) که کل صحنه را می‌بیند، طرف است. راقم این سطور معتقد است که اثرگذاری آیات و اذکار سوم‌شخص مفرد به دلایل پیش‌گفته بسی بیش‌تر است و هنرمند با ترسیم آیات و اذکار در نگاره به ذکری تصویری دست می‌یازد که وجه تنبه آن تا زمانِ وجود نگاره پابرجاست. از سویی دیگر هنرمند تنها رابطه‌ی صرفِ اسماء الهی و مخاطب را نمی‌خواهد بلکه مترصد است تا خدا در کانون توجه مخاطبش قرار دهد و مخاطب خود را ترغیب کند که ذکرش جنبه‌ی صرفاً لفظی نداشته و با تمام وجود به خدا رو کرده و رابطه‌ای زنده و وجودی با خداوند داشته‌باشد. هنرمند در آرمان‌گرایانه‌ترین حالتِ ممکن در صدد است تا مخاطبش نسبت به خدا، دلشوره و اشتیاق پیداکرده و در درون خود حالت وجودیِ خاصی نسبت به خدا یافته و از این‌رو آغازگر و ایجادکننده‌ی رابطه‌ای زنده و وجودی میان خداوند و مخاطبِ اثر باشد. هنرمند حلقه‌ی وصل میان خداوند و مخاطب اثر بوده و این مهم کارکرد اصلی آیات و اذکار موجود در نگارگری ایرانی است (نک: جدول ۵).

جدول ۵: تجزیه و تحلیل نحوه روایت آیات قرآنی در نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد
(طرح جدول از نگارندگان)

نسخه خطی	نام نگاره	صیغه و زمان	نحوه بیان راوی (خداوند)*	کتیبه	منبع
منطق‌الطیر عطار موزه متروپولیتن به شماره (63.210)	مفلسی که عاشق شاه مصر شد	جمله اسمیه	هنرمند با دخل و تصرف و اضافه کردن «یَا» در ابتدای آیه و حذف «هٌ» از «مُفَتَّحَةٌ» و «لَهُمْ»، آیه را تبدیل به ذکر «یَا مُفَتَّحَ الْأَبْوابُ» کرده که دلالت استعاری دارد. در این جا خدا مخاطب است و در صحنه حاضر بوده و مورد خطاب قرار می‌گیرد.	یَا مُفَتَّحَ الْأَبْوَابُ	«جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ» (ص: ۵۰)
			در نحوه روایت سوم‌شخص مفرد، مخاطب صدای خداوند را به عنوان ناظر کل ماجرا می‌شنود.	الْمُلْکُ لِلَّهِ	«یَوْمَ الْمُلْکُ یَوْمَئِذٍ لِلَّهِ یَحْکُمُ بَیْنَهُمْ فَالَّذِینَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فِی جَنَّاتِ النَّعِیمِ» (حج: ۵۶)
			در نحوه روایت سوم‌شخص مفرد، مخاطب صدای خداوند را به عنوان ناظر کل ماجرا می‌شنود	الْمُلْکُ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ	«یَوْمَ هُمْ بَارِزُونَ لَا یَخْفَی عَلَی اللَّهِ مِنْهُمْ شَیْءٌ لِمَنِ الْمُلْکُ الْیَوْمَ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ» (غافر: ۱۶)
*: در ستون ستاره‌دار نگارنده از راهنمایی استاد گرامی دکتر علیرضا قائمی‌نیا استفاده کرده‌است.					

قدردانی

اجر معنوی پژوهش حاضر تقدیم می‌گردد به روح پاک شهید رضا حاتمی هوجقان و خانواده معزّز ایشان.

پی‌نوشت

۱. فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

۲. صفات و خصوصیات فطری و اساطیری هدهد، از پیش، او را برای پذیرفتن چنین نقشی مستعد ساخته و مرغی است تیزبین که از اوج آسمان، آب را در قعر زمین تشخیص می‌دهد. اوست که در بیابان‌های بی‌آب، راهنمای سلیمان (ع) به جستن آب است؛ و نیز اوست که از شهر سبا و ملکه‌ی آن، بلقیس، حضرت سلیمان را آگاه می‌سازد و بعد پیک سلیمان به سوی بلقیس و شهر سبا می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۴۲۰).

3. Chad Kia (1963)

4. mage, text, and the discourse of Sufism in Iran, 1487-1565.

۵. Yumiko Kamada: استادیار موسسه مطالعات پیشرفته واسِدا در دانشگاه واسِدا ژاپن.

۶. برای دیدن اصل منبع به صفحه ۷۶ مقاله ذیل مراجعه نمایید:
Subtelny, Maria Eva (1986), »A Taste for the Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period,« *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Journal of the German Oriental Society),* Vol. 136, No. 1, pp. 56-79.

۷. عبادالله بهاری نگاره تولد شاهزاده را به احتمال زیاد برگرفته از نظامی گنجوی می‌داند، اما نگارنده معتقد است با توجه به اشعار کتیبه نگاره: جاودان قصر معالیت چنان باد که مرغ/ نتواند که برو سایه کند غیر همای، که مربوط به قصیده‌ای با عنوان «در ستایش ترکان‌خاتون و پسرش اتابک محمد» است (سعدی، ۱۳۹۰: ۸۳۱). داستان نگاره احتمالاً برگرفته از مواعظ سعدی باشد. نگارنده

8. Kunstmuseum Liechtenstein

۹. صورتخانه: جایی بوده که نقوش و طراحی‌ها و نقاشی‌ها را در آنجا نگهداری می‌کردند و شماری از نقاشان و طراحان در آن به

کار مشغول بودند. اصطلاح مقابل آن کتابتخانه بود که شماری از کاتبان و محرران را در خود جای می‌داد (آژند، ۱۳۸۷: ۴۴).

۱۰. Realism: واقع‌گرایی

۱۱. جُوَک کاری از هنرهای وابسته به چوب است که از ایجاد نقوش هندسی با استفاده از دو تا سه رنگ چوب و کنار هم قرارگرفتن این نقوش با قطعات کوچک با مقطع‌های مختلف مثلث، مستطیل و لوزی به وجود می‌آید. این هنر در روش کار به خاتم شباهت دارد با این تفاوت که جوک مثل خاتم تنها در روکاری به کار گرفته نمی‌شود بلکه گاهی به صورت جازنی و گاهی هم به عنوان یک عضو اصلی از یک شیء خاص مثلاً به عنوان کلاف اصلی چهارچوب استفاده می‌شود و در این هنر مواد مورد استفاده تنها چوب است. تنوع طرح‌های جوک بسیار زیاد است به گونه‌ای که هر طرحی را که بتوان با نقوش هندسی ایجاد کرد، می‌توان در این هنر به کار گرفت. از جوک در تزیین در، مبلمان، دور جعبه و قاب منبت، خاتم‌کاری و معرق‌کاری استفاده می‌شود (Url۵).

12. Prunus cerasus
13. Taxus baccata
14. Ziziphus jujuba
15. pyrus communis

۱۶. نک: حسینی، تکتم (۱۳۹۴). توصیف تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق‌الطیر نسخه موزه متروپولیتن. پایان نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی. استاد راهنما جمال عرب‌زاده. دانشگاه هنر تهران. صص ۵۹-۶۰.

17. Marie Lukens Swietochowski2011 -?) :)

۱۸. طُره یا سَرَک: زائده‌ای کوتاه و تیز به طرف پایین در ابتدای بعضی از حروف.

منابع

- قرآن کریم.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۷). مکتب نگارگری هرات. چاپ اول. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- اسکندری تُربَقان، ایرج(۱۳۸۴). هماهنگی طرح و تفکر در آثار کمال‌الدین بهزاد. استاد راهنما: محمدحسین حلیمی، دکتری پژوهش هنر. دانشگاه هنر تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰). دایرةالمعارف هنر. چاپ یازدهم. تهران: فرهنگ معاصر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۶). رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تحلیلی از داستان‌های عرفانی- فلسفی ابن‌سینا و سهروردی. چاپ نهم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- تراجی، مرضیه (۱۳۸۸). بررسی نگاره‌های منطق‌الطیر عطار در مکتب هرات. استاد راهنما: یعقوب آژند، کارشناسی ارشد تصویرسازی. دانشگاه تهران.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۵۶). دیوان کامل جامی؛ با مقدمه‌ای وسیع در تاریخ ادبی، فلسفی و سیاسی قرن نهم و بحثی انتقادی در احوال و آثار و نقد سروده‌های جامی. ویراسته هاشم رضی. تهران: انتشارات پیروز.
- حسینی، تکتم (۱۳۹۴). توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق‌الطیر نسخه موزه متروپولیتن. استاد راهنما: جمال عرب‌زاده. کارشناسی ارشدتصویرسازی. دانشگاه هنر تهران.
- حسینی، هما سادات (۱۳۸۸). جلوه‌های عرفانی در نگارگری مکتب هرات با تکیه بر آثار کمال‌الدین بهزاد. استاد راهنما: یعقوب آژند. کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشگاه تهران.
- دمرچلی، خدیجه (۱۳۹۵). مطالعه تأثیر اندیشه ابن‌عربی بر آثار کمال‌الدین بهزاد. استادان راهنما: زینب صابر و صمد نجارپور جباری. کارشناسی ارشد صنایع دستی. دانشگاه هنر اصفهان.
- زمانی، محبوبه (۱۳۹۲). منطق‌الطیر به نثر. چاپ سوم. تهران: انتشارات اقبال.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. ویراستار سیدصادق سجادی. چاپ هفتم. تهران: طهوری.
- سعدی شیرازی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۹۰). کلیات. از روی نسخه تصحیح شده محمدعلی فروغی. تهران: اشارات طولایی.
- شاملو منتظر مقدم، آتوسا (۱۳۹۵). پژوهشی بر خوانش نمادین تصویری نسخه منطق‌الطیر عطار مکتب هرات و اصفهان. استاد راهنما:مینا صدری. کارشناسی ارشد نقاشی. دانشگاه تهران.
- طباطبائی، سید محمدحسین (۱۳۷۴). تفسیر المیزان. ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی. مجلدات ۱۴و۱۷ . قم: دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.
- عطار نیشابوری، محمدبن‌ابراهیم (۱۳۹۰). منطق‌الطیر. چاپ سوم. مبین اندیشه: قم.

- قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۹۳). بیولوژی نص: نشانه .
- ـــــــ (۱۴۰۱). استعاره‌های مفهومی و فضاهای قرآن. چاپ چهارم. تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- نوروزی، نسترن (۱۳۹۲). تأثیرات شعر و تفکر عرفانی جامی بر نقاشی‌های بهزاد. استادان راهنما: زینب صابر و افسانه ناظری. کارشناسی ارشد هنر اسلامی. دانشگاه هنر اصفهان.
- یاسینی اردکانی، محمد (۱۳۹۶). مطالعه تطبیقی نگاره‌های عرفانی و حماسی در گزیده آثاری از کمال‌الدین بهزاد و سلطان‌محمد. استاد راهنما: مینا صدری. کارشناسی ارشد نقاشی. دانشگاه تهران.
- Bahari, Ebadollah
- Kamada, Yumiko. **“The Mantiq al-tair (Language of the Birds) of 1487.”** In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/mant/hd_mant.htm (June 2010) (Access date from Feb. 2023)
- Subtelny, Maria Eva (1986), **"A Taste for the Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period"**, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Journal of the German Oriental Society)*, Vol. 136, No. 1, pp. 56-79.

گفت‌وگو و مکاتبه

- قائمی‌نیا، علیرضا (۱۴۰۲/۰۵/۰۲)، (۱۴۰۳/۰۵/۱۷) گفت‌وگوی تلفنی با نگارنده.
- قائمی‌نیا، علیرضا (۱۴۰۲/۰۵/۰۲)، (۱۴۰۲/۱۲/۰۲)، (۱۴۰۳/۰۳/۲۹) و (۱۴۰۳/۰۵/۲۵)، مکاتبه در پیام‌رسان Eitaa.
- Url1: https://lib.eshia.ir/ (Access date from Oct. 2018 - Sep. 2024)[کتابخانه‌ی برخط]
- Url2: https://www.bl.uk/ (Access date from Oct. 2018 - Sep. 2024)
- Url3: https://www.delgarm.com/ (Access date Jun. 2023)
- Url4: https://www.metmuseum.org/ (Access date from Oct. 2018 - Sep. 2024)
- Url5: https://www.tasnimnews.com/fa/news/ (Access date May. 2023)
- Url6: https://www.bahesab.ir/time/ (Access date from Oct. 2018 - Sep. 2024)[تبدیل زمان]