مطالعه ارتباط دوسویه شمایل‌ها و ساحت معنا در نگارۀ «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان محمد نقاش

سید محمد طاهری قمی*

دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: 99/3/23، تاریخ پذیرش نهایی: 99/4/10)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.6.3.47

چکیده

نگارۀ «مستی لاهوتی و ناسوتی»، مربوط به برگی از دیوان حافظ سام میرزا، اثر سلطان محمد نقاش، نگارگر مکتب تبریز صفوی، از نظر آفرینش فضایی عرفانی، نمادین و نمایشی و نیز جاذبه‌های تجسمی، یکی از نمونه‌های غنی از شمایل‌های تصویری به شمار می‌رود. پژوهش حاضر از نوع نظری بوده و به روش توصیفی- تحلیلی تدوین شده و با گردآوری تصاویر و اطلاعات با مراجعه به منابع علمی معتبر در کتابخانه، نگارۀ یادشده را مورد تحلیل تصویری-معنایی قرار داده است. هدف از این پژوهش آن است که با رویکردی تاریخی و معناشناختی از شعر حافظ و نیز سیاق هنری سلطان محمّد، سعی در رمزگشایی از مفاهیم عرفانی و روایی مستتر در این نگاره، متأثّر از متن اصلی داشته باشد. پرسش بنیادین پژوهش عبارت است از: «چه مفاهیم حکمی، عرفانی، تغزّلی و اساطیری در پس روابط میان شمایل‌ها و فضای تجسّمی حاکم بر نگاره حکم‌فرماست؟» پیشینه‌های پژوهشی در رابطه با زندگی حافظ و نیز معناپردازی و سبک‌شناسی غزلیات او و همچنین تاریخ نگارگری مکتب ترکمانان و تبریز صفوی و شیوۀ نقاشی سلطان محمّد نقاش، که در مقالات و کتاب‌های نویسندگان ایرانی و خارجی نگاشته شده، به‌عنوان منابع پژوهشی مورد مطالعه قرار گرفته و نتیجۀ حاصل آنکه شیوۀ اغراق آمیز و طنزآلود سلطان محمّد در ترسیم شمایل‌ها با جهان‌بینی رندانۀ حافظ منطبق بوده و همچنین تقسیم‌بندی نگاره به سه ساحت مشخّص از پایین به بالا و در نظرگیری شمایل‌های متناسب با هر یک، با دیدگاه تفکیکی عرفانی مبنی بر ساحت‌های سه‌گانۀ ناسوت، ملکوت و لاهوت تناسب دارد.

واژگان کلیدی

شمایل، نگارگری ایرانی، سلطان محمد، دیوان حافظ

*نویسنده مسئول، تلفن همراه: 03131318551؛ پُست الکترونیک: mehromah2006@gmail.com

مقدمه

گسترهٔ علوم نظری مرتبط با هنرهای تجسّمی در عصر حاضر با تکیه بر دستاوردهای تاریخی، اعمّ از مطالعات علمی دوران رنسانس تا طیفی وسیع از نظریات فلسفی و زیباشناختی،که از عصر روشنگری در خطّ سیری وسیع‌تر قرار گرفته و انواع تزها، آنتی‌تزها و سنتزها را در برگرفته، تا به امروز رو به رشدی روزافزون است. در این میان، مطالعات بینارشته‌ای و همچنین نظریّاتی که مرز میان مبانی نظری هنری را مستحیل نموده و به‌نوعی وحدت میان آنان قائل هستند، با اقبالی بیش از سایر روش‌ها میان هنرشناسان، هنردوستان و هنرمندان روبه‌رو هستند. از جملهٔ این مطالعات، دانش شمایل‌شناسی است، که برآیند دستاوردهای مورّخان هنر، اسطوره‌شناسان و نشانه‌شناسان بوده و به‌نوعی تأویل و تفسیر آثار هنری را بر مبنای بستر تاریخی و فرهنگی زمان خلق اثر، علمی‌تر و از سویی آسان‌تر نموده است. توجّه به پیشینه‌های فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و هنری در ارتباط با زمان و مکان خلق آثار هنری، این رویکرد تأویلی را به سمت‌وسویی اُبژکتیو رهنمون شده و حتّی در این زمینه پای را از نیّت ذهنی هنرمند فراتر می‌برد. این شاخه از مطالعات، امروزه به‌عنوان ابزاری کارآمد در تشریح و تفسیر آثار نگارگری ایرانی در اختیار پژوهشگران قرار داشته و به‌عنوان یک روش قابل اتّکاء در رمزگشایی و ادراک نگاره‌ها، مخاطب را یاری می‌دهد. همچنین با تکیه‌بر ادبیات غنی و سراسر معنای ایرانی که دستمایهٔ بسیاری از آثار نگارگری اصیل این سرزمین قرار گرفته‌اند، و نیز تحلیل معنایی و رمزگشایی آثار ادبی مرتبط با موضوع نگاره‌ها، راهی هموار برای تحلیل و تفسیر این دست از آثار فراهم می‌آورد.

پژوهش حاضر با تمرکز بر نگارهٔ «مستی لاهوتی و ناسوتی»، اثر سلطان محمّد نقاش ، متعلّق به نسخهٔ دیوان حافظ سام میرزا، شکل گرفته است؛ این نگاره که در دورهٔ شاه‌طهماسب صفوی و در قرن دهم هجری قمری به تصویر کشیده شده، با توجّه به شیوهٔ منحصربه‌فرد در ترجمان تجسّمی غزلی از حافظ، نگاره‌ای شایان ستایش و اعتناء است. نحوهٔ تصویرسازی معنای مستتر در غزل مرتبط با نگاره و کاربست ایماژها و نمادپردازی حالات و سکنات شخصیّت‌های متن اثر، نگارنده را به جستجوی پاسخ به این پرسش بنیادین رهنمون شد: «چه مفاهیم حکمی ، عرفانی ، تغزلی و نمادینی در پس روابط میان آیکون‌ها و فضای تجسمی حاکم بر نگاره مبتنی بر متن شعر حکم‌فرماست؟» در ادامه سعی بر آن خواهد شد تا با برداشتی «غیرمستقیم» از دانش شمایل‌شناسی و از منظر ارتباط دوسویه میان فرم و معنا به پرسش مزبور پاسخ داده شود.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع نظری بوده و به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای تدوین شده است. هدف از این پژوهش، نیل به یک الگو و نظام ارتباطی میان نقش‌مایه‌ها و مفاهیم مستتر در بطن نگاره و ارزیابی کیفیّات و کمیّات تأثیرپذیری نگارگر از شاعر است.

پیشینهٔ پژوهش

اروین پانوفسکی(2009) در مقالهٔ خود تحت عنوان «آیکُنوگرافی و آیکُنولوژی: مقدمه‌ای برمطالعهٔ هنر رنسانس»، مطالعات شمایل‌شناختی یا آیکُنولوژیک آثار مربوط به حوزهٔ هنرهای تجسمی را به‌عنوان روشی علمی پیشنهاد و معرّفی نمود. وی در ابتدای این مقاله، آیکُنولوژی را به‌عنوان شاخه‌ای از تاریخ هنر برشمرده و به مضمون و معنای اثر هنری، به‌عنوان نقطهٔ مقابل فرم پرداخته است. مرضیه پیراوی ونک(1390) در مقالهٔ «تحلیل معناشناختی واژهٔ آیکُن»، ضمن بررسی ریشه‌شناختی و اصطلاح شناختی واژهٔ آیکُن، به مطالعهٔ سیر کاربرد آن در تاریخ هنر پرداخته و در ادامه به ارتباط محتوایی آیکُن با ایماژ و نشانه اشاره نموده است. ناهید عبدی (1391) در کتاب درآمدی برآیکُنولوژی به شرح خاستگاه‌های دانش شمایل‌شناسی در بستر تاریخ و نظریهٔ اروین پانوفسکی پرداخته و ضمن معرفی ساحت‌ها یا مراحل سه‌گانهٔ آن، به بسط کارکرد دانش آیکُنولوژی در توصیف و تشریح آثار نگارگری ایرانی پرداخته است. همچنین پژوهشگران دیگری همچون مهیار اسدی و حسن بلخاری(1393) در مقالهٔ «امکان‌سنجی استفاده از آیکنولوژی در تفسیر آثار هنری آبستره»، بهار مختاریان(1393) در مقالهٔ خود تحت عنوان «ببر بیان و جامی بوری آناهیتا»، مرضیه علی‌پور(1394) در مقالهٔ «آیکُنوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا(ع) در نگارگری»، و سروناز پریشان‌زاده، ابوالقاسم دادور و مریم حسینی (1395) در مقالهٔ «تحلیل نقش‌مایه‌های اساطیر آن جهانی»، هر یک سعی داشته‌اند تا ابعاد و زوایای روش پیشنهادی پانوفسکی را در جهت گسترش روش شناختی مطالعات نشانه شناسانه با رویکردهای گوناگون تأویلی و تفسیری با مبنای تاریخ‌محور مورد استفاده قرار دهند. با توجه نوپابودن این شاخه از مطالعات نظری در حیطهٔ آثار هنرهای تجسمی در ایران، و نیز قابلیت‌های گوناگون آن در تفسیر آثار نگارگری ایرانی، پژوهش حاضر با محوریت نگاه خیال‌پرداز ادبیات عرفانی ایران و آمیختگی آن با نمادگرایی متبلور در شمایل‌ها در نگارگری اصیل ایرانی، به ارتباط دوسویهٔ محتوا و فرم در یکی از نگاره‌های شاخص تاریخ نقاشی ایرانی پرداخته و چگونگی ادراک معانی متن را از دریچهٔ شمایل‌ها مورد بررسی و واکاوی قرار می‌دهد.

ویژگی‌های تغزّلی و روایی غزلیّات حافظ

حافظ در میان بزرگان تاریخ ادبیات ایران دارای جایگاهی ویژه

است. خصایصی که وی را به‌ویژه در غزل، از سایرین متمایز می‌کند، باعث شهرت و جایگاه جهانی وی شده و محدودهٔ ادراک و ارتباط با جهان معانی اشعار وی را از زمانهٔ وی تا به امروز گسترانده است. شاید در میان شاعران ایرانی، حافظ بیش از دیگران از دستاوردهای پیشینیان خویش، همچون خاقانی، عطّار، سنائی، سعدی، نظامی و استادش، کمال‌الدّین اسماعیل اصفهانی، بهره‌مند شده باشد. این دستاوردها از هریک از این بزرگان در مقام هنری و شاعری حافظ جمع شده و از او یک شاعر ممتاز ساخته است. خرمشاهی در یک دسته‌بندی نظام‌یافته، وجوه امتیاز حافظ را در این موارد ذکر می‌کند: اسطوره‌سازی، رِند و رِندی، فضل و فرهنگ و مقام علمی، عرفان و اخلاق، اندیشمندی و فلسفه‌ورزی، اصلاح اجتماعی، سخنوری و صنعت‌گری، انقلاب در غزل، رویکرد موسیقایی، تأویل‌پذیری اشعار، طنز و طربناکی، مضمون‌گرایی توأم با معنی‌گرایی(خرّمشاهی،1372: 24-25).

هر یک از خصلت‌های یادشده به تنهایی برای ارزیابی یک شاعر تأثیرگذار کافی است. حال اگر همگی بر یک هنرمند مجتمع گردند، از وی آنی می‌سازند که ما امروز او را به‌عنوان شمس‌الدین محمّد حافظ شیرازی می‌شناسیم. از میان این ویژگی‌ها، آنان که بر موضوع پژوهش حاضر بیش از دیگران سایه افکنده‌اند و در گستره هنر نگارگری، قابل ارزیابی و ترجمان و تفسیرند، خصایصی همچون اسطوره‌سازی، رندی، عرفان، فلسفه‌ورزی، تأویل‌پذیری، طنز و طربناکی و توجّه همزمان به مضمون و معنا است.

حافظ از آن‌روی اسطوره‌ساز است که برخلاف دیگر شعرا که براساس واقعیّتی بیرونی و یا میراثی پیشینی به اسطوره‌سرایی می‌پردازند، اساطیری مثالین و انتزاعی می‌آفریند. به تعبیر خرّمشاهی، موجوداتی نمونه‌وار همچون: پیرمُغان(حاصل ترکیب پیر طریقت و پیر می‌فروش)، دِیر مُغان (از ترکیب خانقاه و خرابات)، مِی (با درهم‌تنیدگی سه وجه ادبی، عرفانی و انگوری)، رِند (حاصل ترکیب انسان کامل صوفی و گدای راه‌نشین)، مغبچه، شاهد، ساقی، زاهد، صوفی، صومعه، خانقاه، مسجد، خرابات و دیگر مفاهیم به‌کاررفته در اشعار وی، جملگی واجد وجوهی از دیدگاه اساطیری هستند. دیدگاه جاودان‌نگر و مثالین حافظ به مفاهیم یادشده، شعر وی را از رهگذر کَون و فساد حاصل از گذران زمان و مکان به‌سلامت عبور می‌دهد. نگاه رندانهٔ حافظ، ماحصل همین ترکیب‌های متناقض خلق‌شده توسط او است که علاوه بر وجه اساطیری، حاکی از طنزپردازی وی نیز هست. وی جهانبینی رندانه خویش را به‌عنوان پادزهری در برابر ریا و نفاق و ناامیدی به کارمی‌بندد و با تمسّک به ترکیباتی که با واژه «رند» می‌سازد، خواننده را از سطحی‌نگری برحذر داشته و به دیدگاهی انتقادی در برابر رویکردهای مقبول و رایج اجتماع فرامی‌خواند. دیدگاه عرفانی حافظ نیز منحصربه‌فرد بوده و با اصول عرفان خانقاهی سازگاری نداشته، بلکه منتقد آن است. به آن باور که خرقهٔ صوفیانه، خود، راه را برای ریا می‌گشاید. بنابراین با تکیه براساطیر خویش، سیاق عرفانی خاصّ خود را در پیش می‌گیرد. از دیگر سوی، حافظ خطّ سیری حکیمانه، مبتنی بر دیدگاه حیات‌اندیشی و اگزیستانسیالیسم ادبی را در پیش‌گرفته و در لابه‌لای ادبیّات شعرهایش به معناآفرینی و ژرف‌اندیشی دربارهٔ فلسفهٔ حیات می‌پردازد. رویکرد چندوجهی و اساطیری اشعار حافظ را تأویل‌پذیر نموده و خواننده براساس طبقهٔ فکری و عقبهٔ فرهنگی خویش می‌تواند با آن ابیات ارتباط برقرار نماید. این خصیصه در زمینهٔ ایماژپردازی و ارائهٔ تصویرسازی ذهنی برای هنرمند نقاش، امکانی ارزشمند فراهم می‌کند تا با توجّه به درک تجسّمی، که از شعر حافظ صورت می‌دهد، به نقش‌پردازی براساس مضمون و معنای نهفته در بطن شعر بپردازد.

در مجموع، شعر حافظ، هم دست بر آسمان داشته و هم پای بر زمین دارد. از این‌رو، نقشی حائز اهمیّت در بازتاب عالم مثالین و ترجمان سایهٔ ملکوت بر عالم محسوسات و ناسوت داشته و به همین سبب از جهت خلق تصاویر ذهنی و عینی و پیوند انتزاع و عینیّت مجسّم، دستمایه‌ای ارزشمند برای هنرمند نقاش فراهم می‌آورد. بنابر همین فرض، در تاریخ نگارگری ایرانی، نسخه‌های متعددی از دیوان حافظ به قلم‌نگارگران ادوار مختلف مصوّر گشته، که از جمله مهم‌ترین آنان، دیوان حافظ نسخهٔ سام میرزا متعلق به اوایل عصر صفوی است، که ذکر آن در سطور بعدی از نظر خواهد گذشت.

معرّفی نگاره

نگارهٔ حاضر، یکی از نگاره‌های نسخهٔ دیوان حافظ سام میرزا، متعلّق به مجموعهٔ لوئی کارتیه است، که در تبریز و در حدود سال 934 ه.ق، به قلم سلطان محمد نقاش، نقش شده است. این نگاره، علاوه بر نمایندگی تمام عیار از شیوهٔ نگارگری مکتب تبریز صفوی، به نیکی، ارزش‌های زیباشناختی شیوهٔ نقاشی سلطان محمّد را نمایان می‌سازد. توجّه به حالات و روحیّات و سکنات انسانی و بازتاب حالات نمایشی در آن، به‌عنوان محملی برای انتقال نگاه رندانه و عارفانهٔ حافظ، به‌عنوان مضمون اصلی نگاره، جالب توجّه است. همچنین طنزپردازی و شوخ‌نگاری سلطان محمّد با رندی موردنظر حافظ مطابقت می‌نماید. مفهوم «مِی و مستی»، ملهم از نگاه دوگانهٔ حافظ، مبتنی بر مستی دنیایی و انگوری و نیز مستی از می‌ناب عرفانی و تمثیلی، به نیکی در دو بخش زیرین و بالایی اثر قابل‌مشاهده است. «بازیل‌گری این مستی را یک سرمستی صوفیانه و نگاره را اثری تمثیلی می‌داند. ولی بعضی دیگر آن را فقط یک صحنهٔ کاملاً خنده‌دار و با نمایی بی‌غل‌وغش و دلسوزانه‌ای از «پیروزی باکوس» (ربّ‌النوع شراب) دانسته‌اند»(رهنورد، 1392: 135)(تصویر1).

تصویر1. مستی لاهوتی و ناسوتی، 931 ه.ق، نسخه دیوان حافظ سام میرزا، مجموعه لویی کارتیه، دانشگاه هاروارد (مأخذ: کورکیان و سیکر، 1391: 103).

شرح دقیق‌تر جزئیات نگارهٔ مزبور در بخش تحلیل شمایل‌شناختی اثر از نظر خواهد گذشت.

شرح معنایی غزل مرتبط با نگاره

با توجّه به بیت نگاشته شده بر کتیبهٔ بالای نگاره(گرفته ساغر عشرت فرشته رحمت زجرعه بر رخ حور و پری گلاب زده)، و نیز با در نظرگیری معنای کلّی غزل، که یاریگر پژوهنده در استنباط مفاهیم شمایل‌های موجود در نگاره خواهد بود، به بازخوانی ابیات غزل مزبور و تفسیری مجمل از آن می‌پردازیم(شعر از حافظ، 1387: 421).

درِ سرای مُغان رُفته بود و آبزده	نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده
سَبوکشان همه در بندگی‌ش بسته کمر	ولی ز تَرکِ کُله، چتر بر سحاب زده
شعاعِ جام و قدح، نورِ ماه پوشیده	عذارِ مغبچگان راهِ آفتاب زده
عروسِ بخت در آن حجله، با هزاران ناز	شکسته کسمه و بر برگِ گل گلاب زده
گرفته ساغرِ عشرت فرشته رحمت	ز جرعه، بر رُخِ حور و پری گلاب زده
ز شور و عربده‌ی شاهدانِ شیرین‌کار	شکر شکسته سمن ریخته رَباب زده
سلام کردم و با من بهروی خندان گفت	که: ای خُمارکشِ مُفلسِ شراب‌زده
که این کند که تو کردی به‌ضعفِ همّت و رای	ز گنج‌خانه شده خیمه بر خراب زده
وصالِ دولتِ بیدار ترسمَت ندهند	که خُفته‌ای تو در آغوشِ بختِ خواب‌زده
بیا به میکده، حافظ، که بر تو عرضه کنم	هزار صف ز دعاهای مستجاب زده
فلک جَنیبه‌کشِ شاه نصرت‌الدّین است	بیا ببین ملکش دست در رکاب زده
خرد که مُلهمِ غیب است بهرِ کسبِ شرف	ز بامِ عرش صدَش بوسه بر جناب زده

استعلامی در توصیف حال و هوای حاکم بر غزل می‌نویسد: «تصویر و تخیّلی از گردآمدن رندان و صاحبدلان در محضر پیر مغان، و یکی از زیباترین تابلوهایی است که ذهن حافظ آفریده و در آن دو حالوهوای رندانه و عارفانه به‌هم آمیخته است»(غلامی،1382: 1088).

صرف‌نظر از شرح و تفسیر و معنای تک تک ابیات، که در حوصلهٔ این مقال نمی‌گنجد، به استخراج و ذکری خلاصه از چند کلیدواژه که در استنباط معنای کلّی غزل مهم و حیاتی به نظرمی‌رسند، بسنده می‌کنیم.

سرای مُغان: یا دیر مُغان که در تفکّر حافظ حاکی از ترکیب می‌خانه و دیر و عبادتگاه است و به‌طور کلّی معنای می‌خانه مثالین می‌دهد.

پیر مُغان: که به تعبیری حاکی از پیر و مراد اسطورهای حافظ و نمونهٔ والای کمال روحانی انسان است(استعلامی ،1382: 1089)؛ و نیز اوست که «درِ معنی را بر دل حافظ می‌گشاید»، او در این غزل، بر صدر مجلس نشسته و آزادگان را، از پیر و جوان، به بزم فرا می‌خواند. براساس معنای بیت بعد، پیر مغان دارای چنان منزلتی است که سبوکشان و باده‌نوشان همگی به خدمت او کمر بسته‌اند و همچنین تَرک کلاه او از ابرها و آسمان نیز گذشته است؛ که این وصف، نشان از جایگاه رفیع و منزلت معنوی او دارد.

شعاع جام: به معنای نورانیّت و معنویّت زائدالوصف جام مِی است، که شعاعی از نور آن، نور ماه را پوشانده و از نظر خارج نموده است.

مغبچگان: از واژگان پرکاربرد در کلام حافظ است. «پس از استقرار اسلام در ایران، تهیّه و عرضهٔ شراب به دست زردشتیان و یهودیان و ترسایان بوده، و مغبچه و ترسابچه در کلام حافظ جوانه‌ایی بوده‌اند که در می‌خانه‌ها وظیفهٔ ساقی و می‌فروش داشته‌اند»(استعلامی ،1382 : 1089). اما همان‌طور که پیش‌تر نیز ذکر شد، معنای اسطورهای موردنظر حافظ، تنها بر صورت بیرونی و شخصیّت واقعی آنان دلالت نمی‌کند و حالتی معنوی و روحانی بر مفهوم واژه افزوده شده و در معنای گروهی که وظیفهٔ شوروحال بخشیدن به بزم عارفانه و اعطای مِی به سرمستان داشته‌اند به کاررفته است.

کَسمه: «کَسمه با اول مفتوح مویی باشد از زلف که سر آن را مقراض کنند و خم داده و بر رخسار گذارند و آن را پیچه نیز گویند .....» (خرّمشاهی، 1372: 1140).

عروس بخت: تشبیهی از بخت یار با پیر مغان و اهالی صاحبدل حاضر در بزم است. همچنین، مراد از حجله، سرای مغان است که در ابتدای غزل ذکر شده است.

فرشتهٔ رحمت: نشان از نظر لطف و رحمت حق تعالی بر بزم عارفانه و مستانهٔ سرای مغان دارد که نزول رحمت را از آسمان بر این منزلگاه عهده‌دار بوده و خود فرشتگان نیز به طرب و می‌گساری عارفانه و معنوی مشغول گشته‌اند و بر روی حور و پری گلاب می‌زنند.

شاهد: به تعبیری در کلام حافظ نشان از زیبارویانی دارد که گواه زیبایی خلقت‌اند و در اینجا به سبب حرکات شیرین و دلربایی که می‌کنند (از جمله پخش شیرینی، گل‌ریزان و نواختن رباب)، مجلس را به وجد و شور درمی‌آورند.

گنج‌خانه: به معنای عالم و طبقهٔ صاحب‌دلان روشن ضمیر است، که مستان انگوری و دنیوی به آن راه نیافته‌اند و به تعبیری که در غزل آمده است، پیر مغان در پاسخ به سلام حافظ، او را ملامت می‌کند که چرا به سبب ضعف همت و سستی در رای(تفکّر)، به آن طبقه راه نیافته و در افلاس خماری شراب دنیوی فرو مانده است و در بیت بعد، او را به می‌کدهٔ عرفانیِ سرای دعوت می‌کند تا صفی از دعاهای مستجاب شده را به او عرضه کرده و نشان دهد. در اینجا، شاعر در مقام مذمّت دنیاخواهی و دنیاپرستی برآمده و خواننده را به سیر در عالم روحانی و پاکی و بی‌ریایی و سرمستی از جام مِی وحدت دعوت می‌نماید. دو بیت آخر نیز به نظر می‌رسد بعدها بر غزل افزوده شده و شاید به منظور جلب رضایت و حمایت شاه یحیی سروده شده است(همان: 1141).

در مجموع و در ادراکی کلّی از معنای غزل، می‌توان به توصیف حافظ از بزمی عارفانه و مستانه اشاره نمود که در آن، سرای مغان، جایگاه آن بزم است و پیر مغان، به‌عنوان مرشد سرمستان و داعی آنان به شور و مستی و ستایش و نیایش، حضور داشته و از سویی فرشتگانِ حامل رحمت الهی بر آن مجلس ورود کرده‌اند و از سویی دیگر، شاهدان و سبوکشان و مغبچگان بر شور و سرور بزم افزوده‌اند. حتّی مستان انگوری و دنیوی در مرتبهٔ پایین و دَنی بزم حضور دارند، امّا پیر مغان آنان را ملامت نموده و به نظرکردن بر طبقات بالایی بزم و بهره‌مندی از مِی وحدت و سلوک در عشق الهی فرامی‌خواند.

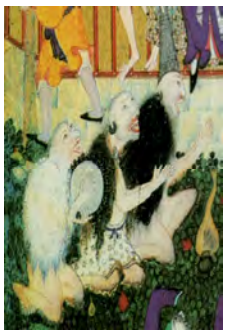
توصیف شمایل‌های تصویری

نگارهٔ مورد بحث، از نقطه نظر ترکیب‌بندی، از سه بخش یا ساحت تشکیل شده است. عامل تقسیم‌کنندهٔ این سه ساحت، فضای معماری و ساختمانی است که به‌عنوان «دیر مغان» در نظر گرفته شده و به بخش‌های: محوطهٔ بیرونی(قسمت پایین نگاره)، فضای داخلی (قسمت میانی نگاره) و پشت‌بام (قسمت فوقانی نگاره) تقسیم شده است. در هر یک از این سه بخش، گروهی از پیکره‌ها به تصویر کشیده شده‌اند، که با توجّه به قرارگیری در فضای مربوط، حالات و ژست‌های گوناگونی به خود گرفته‌اند. در نگاهی کلّی می‌توان گروه‌های پیکره‌ها را براساس چیدمان در بخش‌های مختلف در دسته‌های ذیل تقسیم بندی نمود:

پیکره‌های مربوط به محوطهٔ بیرونی و پایینی نگاره:

نوازندگان، رقصندگان، موجودات عجیب شبه‌انسانی، خفتگان،

تصویر 3. بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی



تصویر 2. بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی

پیکره‌های مست و ناهشیار، سبوکشان. پیکره‌های مربوط به فضای داخلی ساختمان و میانهٔ نگاره: شاهدان و خوبرویان، ساقیان، پیر لمی‌ده(پیر مغان). پیکره‌های مربوط به بخش پشت‌بام ساختمان و قسمت بالای نگاره:

فرشتگان

به نظر می‌رسد با توجّه به ترکیب‌بندی رو به بالای نگاره، از قسمت پایین تا به منتهی‌الیه بالایی فضای اثر، از تنوّع و تکثّر گروه‌های پیکره‌ها کاسته‌شده است.

نکته حائز اهمیت دیگر آنکه در شیوهٔ ترسیم پیکره‌های بخش پایین اثر، اغراق‌ها و کژنمایی‌های بیشتر و متنوّعتری نسبت به قسمت‌های بالاتر دیده می‌شود. تصویر(2) حاوی چند نمونه از رویکرد اغراق‌آمیز و کاریکاتورگونهٔ نقاش از پیکره‌های ساحت پایینی نگاره است، که در عین شیوهٔ غلوآمیزِ نسبتِ سر و دست و بدن در خود، نسبت به پیکره‌های همجوار خویش دارای گوناگونی و تنوّع بسیار هستند. حالات رقصندگان با فرم آستین‌های آویختهٔ صوفیانه تا منتهی‌الیه سمت چپ پایین تصویر، صحن‌های طرب‌انگیز به تصویر بخشیده است. در بخش بالاتر، گروهی از نوازندگان به چشم می‌خورند، که برحسب فعالیّتی که انجام می‌دهند، به‌صورت پیکرهٔ نوازنده ساز رباب، پیکره‌های نوازندهٔ دایرهزنگی و پیکرهٔ نینواز، تقسیم‌بندی می‌شوند. در میان آنان، سه پیکره به شکل و شمایلی شبیه به دیو و یا موجودات اهریمنی قرار دارند(تصویر 3)؛ که هم از جهت ریخت‌شناسی چهره و هم از نقطه نظر لباس و پوششی که بر تن دارند، با سایر پیکره‌ها متفاوت‌اند.

این موجودات همانند دیگر آثار سلطان محمّد در شاهنامه طهماسبی و حتّی دیگر آثار پیشین، که قصد بازنمایی دیو(در معنای اخصّ کلمه) را داشته‌اند، دارای شاخ و دُم نیستند و به پیکره انسان شبیهترند. به‌نظر می‌رسد در اینجا نگارگر قصد نمایش طنزآمیز انسان در شکلی پَست و دنیایی داشته و در این عرصه با اغراق در شکل و شمایل چهره و نوع پوشش این شخصیت‌ها، درجه‌ای نازل از انسانیّت را، که به‌نوعی به حیوانیّت نزدیک‌تر است، به تصویر کشیده است.

تصویر 4. مقایسهٔ دیوهای ترسیمی استاد محمّد سیاه‌قلم(سمت راست)؛ (مأخذ: کورکیان و سیکر، 1391: 29). و سلطان محمّد (در نگاره طهمورث دیوان را می‌کشد، شاهنامه شاه‌طهماسبی) (سمت چپ)؛ (مأخذ: آژند، 1384: 152)

تصویر 5. بخشی از نگارهٔ مستی لاهوتی و ناسوتی

تصویر(4) حاوی مقایسه‌ای میان این موجودات و دیوهای ترسیم شده توسط شخص سلطان محمّد و نیز دیوهای اثر استاد محمد سیاه‌قلم است که به نیکی، تفاوت‌های عمیق میان این پیکره‌ها را با شکل ساختاری پیکرشناختی دیو به نمایش می‌گذارد.

در سمت راست پایین نگاره نیز، دو پیکره در حال خوابیدن نشان داده‌شده، که یکی در حال نشسته خفته است و دیگری بر روی زمین دراز کشیده و به خواب رفته است(تصویر 5). امّا درست در قسمت بالاتر، دو پیکرهٔ نوازنده (یکی نی بر لب و دیگری در حال نواختن دایره‌زنگی) به چشم می‌خورد و دو پیکرهٔ دیگر نیز در حالیکه یکی بر پای دیگری بوسه زده و آن دیگری در حالیکه جامی از می بر دست دارد، پای خود را فرا برده تا بوسیده شود. حالت چهرهٔ شادان او حکایت از طرب و سرمستی زائدالوصف او از این حالت و نیز از تأثیرپذیری از نغمهٔ موسیقی است.

در قسمت ایوان ساختمان، که هنوز جزء فضای بیرونی آن به شمار می‌آید، میزان تحرّک و پویایی پیکره‌ها کم‌تر است. اما اغراق در اندازه و نیز پیکره و نسبت‌های بدن، همچنان به چشم می‌آید. دو پیکرهٔ کنارهٔ سمت راست نگاره مربوط به این بخش، در حال می‌گساری هستند و در کنار آنها، شخصی دیگر در حال همان رقص صوفیانه ذکر شده در مورد پیکره‌های پایین نگاره است، در حالی‌که شخصیت ساقی کنارش در حال تعارف جامی از مِی به او است. نگاه حیرت‌زدهٔ ساقی و نیز اغراق کاریکاتوریستی به‌کاررفته در ترسیم پیکرهٔ مذکور، از جمله نکات جالب توجّه در این بخش از فضای نگاره است(تصویر 6). در سمت چپ نگاره، پیکرهای مست و مدهوش در حال تلوتلوخوردن از درگاه در ساختمان پای

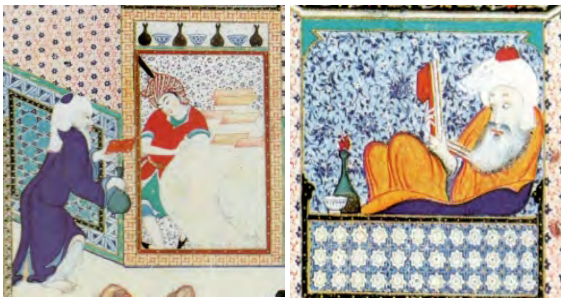
تصویر 7. بخشی از نگارهٔ مستی لاهوتی و ناسوتی

تصویر 6. بخشی از نگارهٔ مستی لاهوتی و ناسوتی

تصویر 8. کتیبهٔ بخش فوقانی نگارهٔ

به بیرون گذاشته، در حالیکه شاهدی زیباروی، دست بر زیر بغل او گرفته و در این امر او را کمک و مشایعت می‌نماید(تصویر 7). در قسمت منتهی‌الیه سمت چپ پلان مذکور نیز، دو پیکرهٔ سبوکش به چشم می‌خورند، که به‌نظر می‌رسد وظیفهٔ انتقال قدحه‌ای شراب را از قسمت بالکن فوقانی ساختمان برعهده دارند. از قسمت کتیبهٔ سردر ورودی ساختمان نیز امضای سلطان محمّد با رقم «عمل سلطان محمد» به چشم می‌خورد(تصویر 8).

در ساحت میانی ساختمان، که در واقع نمایانگر بخش دورنی آن است، سه گروه پیکره به چشم می‌خورند. دو پیکرهٔ پایین‌تر حاکی از یک شیخ است، که در حالِ دادن یک کتاب به پیکرهٔ جوانی خوب‌روی در کنار خُم‌های مِی است و در دست دیگرش قدحی در دست گرفته است(تصویر 9). در قسمت بالاتر، پیرمردی لم‌یده دیده می‌شود که در جایگاهی مخصوص به خود، در حالی‌که کتابی به دست گرفته و جام و قدحی نیز پیش روی دارد، خودنمایی می‌کند(تصویر10). این وضعیّت به این پیکره، حالتی توأم با آرامش و حکمت و طمأنینه بخشیده است. در قسمت چپ و در محدودهٔ بالکن ساختمان نیز دو پیکره، در حالیکه یکی به دیگری جام مِی می‌خورانَد، دیده می‌شوند و پیکرهای دیگر در نزدیکی آنان با ریسمانی، قدحی را به پایین ساختمان منتقل کرده و نیز سایبانی بربالای سر او قرارگرفته است. در نهایت، در بالاترین ساحت فضای نگاره، گروهی از فرشتگان، با تاج‌هایی بر سر، و لباس‌هایی مجلّل و منقوش و رنگین در حال می‌گساری به چشم می‌خورند. در انتهایی‌ترین بخش نگاره نیز مضمون کتیبهٔ خوشنویسی شده، که یکی از ابیات غزل مرتبط با نگاره را به نمایش می‌گذارد، اشاره به حضور فرشتگان داشته و به‌نوعی تأکید مضمونی را بیش از بخش‌های دیگر



تصویر 10. بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی

تصویر 9. بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی

تصویر 11. بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی

نگاره، بر قسمت بالایی و جایگاه آنان قرار داده است(تصویر11). فضای ترکیب‌بندی اثر با خط کادر بسته‌شده و برخلاف بسیاری از نگاره‌های هم‌عصر خود، ارتباط با فضای حاشیهٔ اطرافش برقرار نمی‌نماید(تصویر12).

نکتهٔ حائز اهمیت دیگر در این بخش وجود انواع کلاه و یا سرپوش بر سر پیکره‌های نگاره است. بدین نحو که گروهی عمّامه و عرقچین بر سر دارند و گروهی دیگر کلاه قزلباش، گروه فرشتگان تاج بر سر داشته و یکی از پیکره‌های عجیب‌الخلقهٔ سه گانهٔ واقع در سمت چپ پایین تصویر نیز کلاهی دوکی‌شکل بر سر گذاشته است؛ کاربست هریک از این کلاه‌ها و دستارها، در ایجاد تصویری نمادین از جماعتی خاص مؤثر افتاده است.

از نظر ترکیب‌بندی رنگی نیز، رنگ‌های سرد در نگاره، غالب بوده و کاربست طیفی متنوّع از رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای و آبی-بنفش در جایجای نگاره به چشم می‌خورد. البته به‌منظور ایجاد تعادل رنگی، نقاش سعی نموده از رنگ‌هایی چون قرمز شنگرفی، زرد و طلایی نیز بهره بگیرد. درمجموع در اینجا با اثری دارای ترکیب‌بندی رنگی ملایم و لطیف روبه‌رو هستیم که علی‌رغم به‌کارگیری رنگ‌های نسبتاً متنوّع ، هارمونی آرامش بخشی را القاء می‌نماید.

تحلیل دلالت‌های نمادین و معنایی نگاره و غزل

وجوه متمایز و در عین حال متّصل‌به‌هم سه ساحت یا بخش اساسی در نگارهٔ «مستی لاهوتی و ناسوتی» به‌نوعی اشاره‌ای نمادین به عالم ناسوت(زمینی)، عالم ملکوت(مثال) و عالم جبروت(عالم

تصویر 12. مقایسه نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی اثر سلطان محمّد (سمت راست) و نگاره کابوس ضحّاک اثر میرمصوّر، شاهنامه شاه‌طهماسبی (سمت چپ) (کورکیان و سیکر، 1391: 107).

معنا) دارد. طیّ سلسله‌مراتب سیر نگاه مخاطب از پایین به بالا، نگریستن به‌صورت‌های متکثّر و متنوّع در بخش بیرونی ساختمان و پایینی ترکیب‌بندی نگاره، تا بخش میانی و در نهایت قسمت بالایی ساختمان که محمل و جایگاه فرشتگان است، به‌نوعی سیر و سلوک هنرمند و به‌تبع آن بیننده را ایجاب می‌کند، که در نهایتِ وجود تکثّر، به‌نوعی وحدت نیز رهنمون گردد.

در ساحت زمینی و پایینی نگاره، وجود شخصیت‌هایی با اغراق و کژنمایی کاریکاتورگونه ، به‌نوعی حسّی ملامت‌آمیز از ضعف اراده و فقدان قوّه‌ی تعقّل و تفکّری را نمایان می‌سازد که در بطن شعر حافظ از آن سخن به میان آمده است :

سلام کردم و با من به روی خندان گفت
که ای خُمارکشِ مُفلسِ شراب‌زده
که این کند که تو کردی به‌ضعفِ همّت و رای
زگنج‌خانه شده خیمه بر خراب زده(حافظ، 1378: 421)

در اینجا با تأسی از تعبیر حافظ، که کلام ملامت آمیز پیر مغان را بر خود، به‌عنوان مصداقی از سرمستان طبقهٔ زیرین و خمارکشان مفلس شراب انگوری، روایت می‌کند، صورت‌ها و پیکره‌های متعلّق به این طبقه و ساحت، لزوماً از جنبهٔ دیداری نیز می‌بایست به نحوی نقاشی شوند که نمادی از کژی فکر و ناراستی و ناخالصی عمل خویش باشند؛ ازاین‌روی، پیکره‌هایی با ترکیب ناموزون سر نسبت به بدن و یا حتّی در هیبت موجوداتی نه کاملاً شبیه انسان، بلکه در صورتی میان انسان و دیو (و یا به تعبیری انسان و حیوان) به تصویر کشیده شده‌اند. مراد از نقش نمودن پیکرهای خفته نیز، منبعث از کلام شاعر در این بیت است:

وصالِ دولتِ بیدار ترسَمت ندهند
که خُفته‌ای تو در آغوشِ بختِ خواب‌زده (همان)

در تعالیم دین اسلام، خواب و خفتن، علی‌رغم وجه الزامی برای حیات سالم بشری، به‌نوعی غفلت و خسران از حیث بهره‌مندی از دریچه‌های لطف و رحمت و توجهات خاص الهی محسوب می‌شود.

چنانکه از پیامبر اسلام(ص) در بحارالانوار نقل است:«النَّاسُ نِیَامٌ فَإِذَا مَاتُوا انْتَبَهُوا»(مجلسی، 1403 ه.ق، ج4 :43). (مردم، درخوابند، چون بمیرند بیدار می‌شوند). در این حدیث از دیدگاه حضرت محمّد(ص)، مردم در سراسر حیاتشان در خواب غفلت هستند و تنها مرگ است که حجاب را از برابر دیدگان‌شان نسبت به حقایق برمی‌دارد و شخص حافظ نیز در بسیاری از ابیات خویش، سرچشمه‌های فیض الهی را در لحظات بیداری شبانگاهی و سحرگاهی خویش برمی‌شمارد. به‌عنوان مثال می گوید:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند

واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند (حافظ، 1387: 183)

حال با رجوع به نگاره، و رویارویی با پیکرهٔ خفتگان این بزم شورانگیز، مفهوم نمادین موردنظر خالق اثر در به تصویر کشیدن غافلان از سرچشمه‌های رحمت و فیض الهی و عدم بهره‌مندی ایشان از می عشق و عرفان، نمایان می گردد. نکتهٔ دیگر آنکه در شناسایی سازهای موسیقی، که در دستان نوازندگان به تصویر کشیده شده، از دو منبع متن شعر و نیز معنای هر یک در آیین و سلوک هنر و عرفان اسلامی بهره گیری شده است . ساز «رَباب» که به‌عنوان تنها ساز زهی آرش‌های بزم در دست پیکرهٔ مرکزی پایین اثر قرار دارد(تصویر13)، با الهام از متن شعر به تصویر کشیده شده است:

ز شور و عربدهٔ شاهدان شیرین‌کار

واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند (همان)

فرهنگ واژگان عمید در تعریف ساز «رَباب»، آن را از آلات موسیقی شبیه به تار ذکر می کند که کاسه‌ای کوچک‌تر داشته و در شکل قدیمی خود دو سیم داشته و آن را با کشیدن کمانه و یا آرشه می‌نواخته‌اند. همچنین در لغتنامه دهخدا تعاریف ذیل در تعریف رباب آمده است:

«نام سازی است تاردار که نام دیگرش طنبور(تنبور) است(فرهنگ نظام)

آلت موسیقی که نواخته شود(اقرب الموارد)

از آلات لهو صاحب اوتار که آن را نوازند(تاج العروس)

در رسالهٔ معرّبات مسطور است که رباب معرّب(رَوادَه) است و معنی رواده ، آواز حزین دارنده است، چه(رواد) به معنی آواز حزین است و ها برای نسبت و آن مانند طنبوری بزرگ است با دستهٔ کوتاه و به جای تخته، پوست بر روی آن کشیده می‌شود و چهار تار دارد» (دهخدا، 1361: 148).

همچنین مهدی آذرسینا مؤلّف کتاب شیوه کمانچه نوازی در تعریف رَباب می‌نویسد: «رباب سازی بوده است از سازهای قدیمی ایران و در آن به جای چوب از پوست به‌عنوان صفحهٔ روی کاسه استفاده شده است و به دلیل سایر وجوه مشترک که با کمانچه دارد، از قبیل وضعیت دستهٔ ساز و میلهٔ زیرکاسه و صدادهی ساز توسط کمانه

تصویر 13. بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی

تصویر 14. سیر تحوّل ساز رَباب (مأخذ: آذرسینا، 1371: 25).

(آرشه)، شکل اولیهٔ کمانچه بوده است»(آذرسینا، 1371: 23). در (تصویر14) نمونه‌ای از ساز رَباب و تطوّر آن به فرم کمانچه مشاهده می‌شود. سازهای دیگری چون نی و دایره زنگی نیز در این بخش به چشم می‌خورند، که البتّه در متن شعر از آنها سخنی به میان نیامده، امّا با توجّه به سازگاری معنایی و نمادین با فضای بزم صوفیانه و مستانهٔ نگاره، توسط نقاش به تصویر کشیده شده‌اند .پیکرهٔ بوسه زده بر پای نوازندهٔ نی را می‌توان به‌عنوان نمادی از دنیاپرستی و کوته بینی و غفلت از عوالم روحانی به شمار آورد.

دو پیکرهٔ سبوکش سمت چپ نگاره، که در حال دریافت و حمل سبوها و قدحه‌ای شراب از بالا هستند، به‌نوعی نقش خدمتکار و کارگزار بزم را دارند. آنان در اینجا سبوها را به وسیلهٔ ریسمانی از طبقات بالا دریافت می‌کنند؛ که این امر حکایت از آن دارد که سرچشمهٔ اصلی مِی و سرمستی اهالی سرای مغان از عالم بالا و حاصل توجّهات و فیوضات آسمانی است و آن است که اهالی بزم را سیراب می‌کند و سرمست می‌گرداند. این کیفیت به‌نوعی اشاره بر ازلیّت مستی و سرمنشاء الهی و آسمانی آن در دستگاه تفکّر حافظ دارد:

در ازل دادست ما را ساقی لعل لبت

جرعهٔ جامی که من مدهوش آن جامم هنوز (حافظ، 1378: 256)

نکتهٔ حائز اهمیّت در بخش میانی نگاره، پیکرهٔ شیخی قدح به دست است که با دستی دیگر، در حال اعطاء کتابی به جوان شاهد خوب‌رویی است، که در کنار خم‌ها و کوزه‌های مِی ایستاده و به

نظر می‌رسد وظیفهٔ حراست و نگهبانی از خم‌ها را بر عهده دارد (تصویر9). با توجّه به خصوصیات ظاهری مرد کتاب به دست، احتمال برآن است که کتاب، نمادی از عقلانیت و خرد است؛ همانی که مردمان طبقهٔ زیرین از آن بی‌بهره‌اند و حافظ آن را در شعر خود از قول پیر مغان مذمّت می‌کند. با نگاهی بر طبقهٔ بالاتر که پیکرهٔ شیخ لمیده را در حالت کتاب بردست به نمایش می‌گذارد، این احتمال تقویّت می‌گردد. امّا شیخ در حال تبادل کتاب با قدحی شراب، به تصویر کشیده شده است. «در وسط نقاشی مردی دیده می‌شود که ظاهراً باید خود حافظ باشد که کتابی در دست دارد و احتمالاً دیوان اوست و آن را در قبال ساغر شرابی به جوان اهدا می‌کند»(آژند، 1384: 123). البته وضع بدن جوانک، حاکی از آن است که جامی در دست داشته و دورن دهانهٔ خم فرو برده است تا شراب را از آن به درآورده و در قدح پیش آوردهٔ شیخ شاعر بریزد و در ازای آن کتاب را از او دریافت کند. نگاه مشتاق جوان بر کتاب مزبور، به‌نوعی حاکی از همین امر است.

پیرمرد لمیده نیز، براساس محوریّت و مصدریّتی که در شعر حافظ از پیر مغان ذکر شده، و نیز جایگاهی که در ترکیب‌بندی اثر به خود اختصاص داده است، همان پیر مغان مقصود حافظ است:

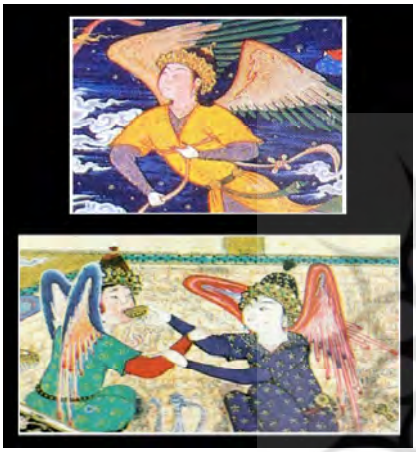
در سرای مُغان رُفته بود و آب‌زده
نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده
سبوکشان همه در بندگی‌ش بسته کمر
ولی ز ترکِ کُله، چتر بر سحاب زده (همان: ۴۲۱)

پیری که از وی سخن به میان آمده، هم قدح و جام شراب در پیش روی دارد و هم کتاب در دست؛ همچنین تنها پیکرهای در ترکیب‌بندی اثر است که یکّه و تنها در فضایی کاملاً مخصوص به خود لمیده و غور و تفکّر می‌کند. و تنها در بالای سرش فرشتگان حامل رحمت و فیض الهی هستند، که در حال می‌گساری و بزم در عالم خویشاند. بنابر اوصاف ذکر شده پیرمرد مزبور همان پیرمغان موردنظر حافظ است. در بالاترین ساحت نگاره نیز، همانگونه که ذکر شد، فرشتگان قرار دارند، که بر اساس بیت اصلی موضوع نگاره که بر تارک اثر و بر روی کتیبهٔ آن خوشنویسی شده است، به تصویر کشیده شده‌اند(تصویر 11).

گرفته ساغرِ عشرت فرشته رحمت
ز جرعه، بر رُخِ حور و پری گلاب زده(همان)

تاج‌هایی که بر سر فرشتگان نهاده شده، به طرز معناداری با تاج فرشتگان در نگارهٔ معراج پیامبر(ص) اثر سلطان محمّد، متعلّق به خمسهٔ نظامی شاه‌طهماسبی(تصویر 15) قرابت و مشابهت دارد (تصویر16). گویا تاج مذکور به نشانهٔ فره ایزدی و مقام آسمانی بدیشان اعطاء شده و در اینجا نیز با تأکید بر همین نشان و دلالت بر آسمانی و لاهوتی‌بودن این فرستادگان مقدّس و نیز متفاوت‌بودن

تصویر 15. معراج پیامبر (ص)، اثر سلطان محمّد، خمسه نظامی



تصویر 16. مقایسه تاج فرشتگان در دو نگارهٔ معراج پیامبر (ص) شاه‌طهماسبی، 950-946 ه.ق، کتابخانه بریتانیا لندن. (بالا) و مستی لاهوتی و ناسوتی (پایین)(مأخذ: کورکیان و سیکر، 1391: 43)

کیفیّت مستی و می‌گساریشان به تصویر کشیده شده است.

نتیجه گیری

درمجموع، سلطان محمّد در نقاشی نگارهٔ مستی لاهوتی و ناسوتی، ورای به‌کارگیری دسته‌های مختلف آدمیان و پیکره‌های متنوّع و نیز کاربست حالات و اطوار نمادین هریک، به‌نوعی سعی در القاء انفصالی توأم با اتّصال سه ساحت از آفرینش(ناسوت، ملکوت و جبروت) داشته، امّا هر سه ساحت را مست از نور ازلی و ابدی حضرت عشق و صاحب جایگاه لاهوت می‌پندارد و به‌نوعی برداشت عرفانی خود را از شعر حافظ واگویه می‌نماید. نقاش در عین بهره‌گیری از سنّت‌های هنری رایج در مکتب تبریز صفوی و نیز وام‌گیری از پیکره‌پردازی و فضاسازی ترکمانی، با به‌کارگیری زبان طنز و اغراق در تصاویر، به‌نوعی سعی در شخصیت‌پردازی و آشکارسازی باطن و نیّت شخصیت‌های نگاره داشته و با التزام و اعتقاد بر آنکه فضای مثالین نگاره، عالم معنا را بازتاب می‌دهد و نقاب از چهرهٔ بیرونی و خاکی آدمیان برمی‌دارد، بر شفافیت حالات، حرکات، سکنات و ریخت و اطوار پیکره‌ها تأکید ورزیده و در این

گام، از شبیه شدن شخصیّت‌های نگاره به موجودات عجیب‌وغریب و گروتسک مانند، هراسی به دل راه نداده است. در مجموع، این شیوه از تصویرسازی صحنه‌های عرفانی و تغزلی، همراه با تأکیدهای بیانگرا و جنبهٔ صوفی‌مآبانهٔ خویش، به‌نوعی سنّت‌شکنی و سنّت‌گذاری در تاریخ نگارگری ایران بدل گشته و محدودهٔ تعریف این هنر را از چهارچوب هنری نمادگرا و اسطوره‌گرا فراتر برده است. رویکرد به‌ظاهر متناقضی که ماحصل پیوند اعتقاد به سنن پیشین نگارگری و در عین‌حال، عدول از برخی اسلوب‌ها و سیاق‌های رایج زمان در هر نقاشی به‌شمار می‌رود، نگاره مورد بحث را به اثری حائز تأمل ویژه بدل ساخته است. البته با توجّه به مضمون انتزاعی و عارفانه‌ای که بر غزل مرتبط با نگاره حاکم است، کار نگارگر در تصویرسازی آن نیز بسیار دشوار و سترگ به نظر می‌رسد. امّا در هرحال، نسبت خلق و قرارگیری شمایل‌ها و فضاهای محیط بر نگاره، در القاء مفاهیم مستتر در شعر، نکته‌ای است که سلطان محمّد را به‌عنوان نگارگری جسور و صاحب سبک معرّفی می‌کند. شاید در نظاره نخست بر نگارهٔ مذکور، درک تک‌تک نقش‌مایه‌ها و فلسفهٔ به‌کارگیری آنان و کیفیّت حضورشان در بطن نگاره و فضای ترکیب‌بندی کلّی آن، برای بیننده امری دشوار به نظر آید. امّا به مدد کاربست دانش شمایل‌شناسی، رمزگشایی از شمایل‌ها و تفسیر نهایی اثر، بسته به دانش و ادراک اولیهٔ مخاطب، میسّر خواهد بود. دیدگاه تطبیقی و گریز به نگاره‌ها، متون، احادیث و دیگر منابع مرجع و یا موازی، در فرآیند امر مذکور نقشی شایان ذکر داشته و در تأویل اثر، راهگشا به نظر می‌رسند. در مجموع، سلطان محمّد در نگارهٔ مورد بحث، با تأکید بر سلوک عارفانه در طبقات عالم و نیز بازتاب دید عرفانی و عاشقانهٔ حافظ در تبیین مستی ازلی و ابدی از می وحدت، بر دیدگاه کثرت در عین وحدت و بهره‌مندی هر یک از خلایق برحسب لیاقت خویش از سرچشمهٔ حُسن و جمال و فیض و رحمت الهی صحّه گذاشته و صلای پیرمغان حافظ را از پس قرن‌ها، مبنی بر پیوستن به بزم عاشقانهٔ مستی به گوش جهانیان می‌رساند.

پی‌نوشت

1. Erwin Panofsky
2. Paradoxical
3. Existentialism
4. Ontology

5. ابوالنصر سام میرزا صفوی (923- 974 ه.ق) از فرزندان شاه اسماعیل یکم است که اهل هنر بوده است و کتاب تذکرهٔ سامی یا تحفه‌ی سامی را که دربارهٔ شعر و شاعران است، نگارش کرده است. در زمینه‌ی خوشنویسی هم از او آثار قابل توجهی باقی است(بیانی، 1363: 252 – 350).

6. نصرت‌الدین شاه یحیی(795-744 ه.ق) از حاکمان سلسله مظفریان و خواهرزاده شاه شجاع است.

7. Deformation

8. نام سازی قدیمی که با آرشه نواخته می‌شده است.

9. Expressive

منابع فارسی

آژند، یعقوب(1384)، *سیمای سلطان محمّد نقاش*، تهران: فرهنگستان هنر.

آذرسینا، مهدی(1371)، *شیوهٔ کمانچه‌نوازی*، تهران: سروش.

استعلامی، محمد(1382)، *درس حافظ*: نقد و شرح غزل‌های خواجه شمس‌الدین محمد حافظ، تهران: سخن.

بیانی، مهدی(1363)، *احوال و آثار خوشنویسان*، تهران: علمی.

پیراوی ونک، مرضیه(1390)، «تحلیل معناشناختی واژهٔ آیکُن»، *مجلهٔ علمی پژوهشی متافیزیک*، دورهٔ جدید، سال سوم، شمارهٔ 11 و 12.

خرمشاهی، بهاءالدین(1372)، *حافظ‌نامه*، تهران: علمی و فرهنگی - سروش.

دهخدا، علی‌اکبر(1361)، *لغت‌نامه دهخدا*، تهران: دانشگاه تهران.

رهنورد، زهرا(1392)، *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی*: نگارگری، تهران: سمت.

عمید، حسن(1337)، *فرهنگ عمید*، تهران: ابن‌سینا.

کورکیان، ا.م و سیکر، ژ.پ(1391)، *باغ‌های خیال*، ترجمه: پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز.

مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی(1403 ه)، *بحارالانوار*، بیروت: مؤسسه الوفاء.

معین، محمّد(1384)، *فرهنگ فارسی معین*، به اهتمام: عزیزالله علیزاده و محمود نامنی، تهران: نامن.

منابع لاتین

Panofsky, Erwin (2009), *Iconography and Iconology*; An Introduction to the study of Renaissence Art, In the Art of Art history, Preziosi,D,second edition, Oxford University Press Inc, New York.

Abstract

Study of the Two-way Communication of Icons and the Field of Meaning in the Painting "Masti Lahouti and Nasuti" by Sultan Mohammad Naghash

Seyyed Mohammad Taheri Ghomi

Ph.D. Student in Comparative and Analytical History of Islamic Art, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 20 June 2020, Accepted: 30 June 2020)

The range of theoretical sciences related to visual arts in the present age based on historical achievements, ranging from the Renaissance scientific studies to a wide range of philosophical and aesthetic theories, which has broadened from the Enlightenment age and has encompassed a variety of theses, antitheses and synthesis, has been growing to the present day. Meanwhile, interdisciplinary studies, as well as theories that eliminate the boundaries between theoretical and artistic foundations and try to somehow unify them, are more welcomed by the art historians, art-lovers and artists than the other methods. Among these studies is Iconography which is the combination of art historians, mythologists, and semiotics' findings, and because of it, it is more scientific and easier to interpret and understand works of art on the basis of the historical and cultural context of the creation time. Iconological study, as one of the most effective ways of analyzing and criticizing the works of visual arts, has become a universal and applied method in discovering the meanings and concepts involved in these works and has been used as a targeted and promising strategy for researchers. Paying attention to the cultural, social, historical and artistic backgrounds in relation to the time and place of the creation of works of art, has led this interpretive approach to an objective direction and even beyond that, it exceeds the artist's mental intentions. Today, Iconology serves as an instrumental tool for explaining and interpreting the works of Iranian painting and helping the audience as a reliable way of decoding and perceiving images.

The consistency of the stages of iconology with the visual and ideological structure of Iranian painting offers a powerful opportunity for researchers in the field of Iranian-Islamic art to utilize it based on the contemporary and relevant needs of the research and culture of society. Also, by relying on the rich and meaningful Iranian literature which is the source for many of the original paintings of this land, as well as the semantic analysis and decoding of literary works related to the themes of the images, it is possible to pave the way for the iconological analysis and interpretation of these works. The present study has been conducted with the focus on the "Masti Lahuti va Nasuti ", by Sultan Mohammad Naghash, belonging to the *Divan Hafiz of Sam Mirza*. Due to its conceptual and mythological atmosphere, this work has many possibilities for the study of the iconography. This image, depicted in the Shah Tahmasb Safavid era in the tenth century AH, is an admirable portrayal of a unique way of translating a poem from Hafez. This paper will try to answer the following question from an icological perspective: "What phylosophical, mystical, lyrical, and mythological concepts are behind the relationships between icons and the visual atmosphere governing the image?" The present study is of a theoretical type, using descriptive-analytical method and using library resources, the above-mentioned painting has been analyzed and a two-way relationship between form and content has been established to discover the meanings beyond the visual structure of the painting. As a result, the painter, by distinguishing three areas of the image, and by being influenced by the text of the poem has depicted the semantic structure derived from the Nasuti, Lahut, and Jebroot, and has utilized the icons and visual symbols associated with each of these areas.The purpose of this research is to achieve a model and system of communication between the concepts and ideas hidden in the heart of the painting and assess the quality and quantity of the painter's being influenced by the poet.

Keywords

Icon, Iranian Painting, Sultan Mohammad, Divan Hafez

Corresponding Author: Tel: (+98-21) 09123514710 ; E-mail,m.taheriqomi@ut.ac.ir