Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

Study of the Bilateral Relationship between Icons and the Field of Meaning in the Painting "Masti Lahouti and Nasuti" by Sultan Mohammad Naghash

Seyed Mohammad Taheri Qomi*
Associate professor, Isfahan Art University, Isfahan, IRAN

Abstract
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.

* Email (corresponding author): mohammadtaheri1982@gmail.com

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی سال چهارم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۸
صفحات: ۱۰۷-۱۱۷ تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۲۳ •• تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۰۱

مقاله ترویجی

مطالعه شمایل‌شناختی نگاره‌ی «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان محمد نقاش

سیّد محمّد طاهری قمی*
دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، ایران، تهران، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا

چکیده
نگاره‌ی «مستی لاهوتی و ناسوتی»، مربوط به برگی از دیوان حافظ سام میرزا، اثر سلطان محمد نقاش، نگارگر مکتب تبریز صفوی، ازنظر 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 تدوین‌شده و با گردآوری تصاویر و اطلاعات به روش کتابخانه‌ای، نگاره‌ی یادشده را مورد تحلیل شمایل شناسانه 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 معنا پردازی و سبک‌شناسی غزلیات او و همچنین تاریخ نگارگری مکتب ترکمانان و تبریز صفوی و شیوه‌ی نقاشی سلطان محمّد نقاش، که در مقالات و کتاب‌های نویسندگان ایرانی و خارجی نگاشته شده، به‌عنوان منابع پژوهشی موردمطالعه قرارگرفته و نتیجه‌ی حاصل آنکه شیوه‌ی اغراق‌آمیز و طنزآلود سلطان محمّد در ترسیم شمایل‌ها با جهان‌بینی رندانه‌ی 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 سه‌گانه‌ی ناسوت، ملکوت و لاهوت تناسب دارد.

واژگان کلیدی:
شمایل، شمایل‌شناسی، نگارگری، سلطان محمد، دیوان حافظ.

* مسئول مکاتبات: اصفهان، مجتمع شهید کشوری، بلوار بوستان، بوستان ۴، مجتمع ناز ۴، واحد ۸۳
پست الکترونیکی: mohammadtaheri1982@gmail.com

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

مقدمه

گستره‌ی علوم نظری مرتبط باهنرهای تجسّمی در عصر حاضر با تکیه‌بر دستاوردهای تاریخی، اعمّ از مطالعات علمی دوران رنسانس تا طیفی وسیع ازنظریات فلسفی و زیباشناختی،که از عصر روشنگری در خطّ سیری وسیع‌تر قرارگرفته و انواع تزها، آنتی‌تزها و سنتزها را در برگرفته، تا به امروز رو به رشدی روزافزون است. در این میان، مطالعات بینا رشته‌ای و همچنین نظریاتی 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. ازجمله گستره‌ی این مطالعات، دانش شمایل‌شناسی است، که برآیند دستاوردهای مورّخان هنر، اسطوره‌شناسان و نشانه شناسان 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 بازمان 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. شمایل‌شناسی، امروزه به‌عنوان ابزاری کارآمد در تشریح و تفسیر آثار نگارگری ایرانی در اختیار پژوهشگران قرار داشته و به‌عنوان یک روش قابل اتّکا در رمزگشایی و ادراک نگاره‌ها، مخاطب را یاری می‌دهد. همچنین با تکیه‌بر ادبیات غنی و سراسر معنای ایرانی که دستمایه‌ی بسیاری از آثار نگارگری اصیل این سرزمین قرارگرفته‌اند، و نیز تحلیل معنایی و رمزگشایی آثار ادبی مرتبط با موضوع نگاره‌ها، راهی هموار برای تحلیل و تفسیر شمایل‌شناختی این دست از آثار فراهم می‌آورد.

پژوهش حاضر با تمرکز بر نگاره‌ی «*مستی لاهوتی و ناسوتی*»، اثر سلطان محمّد نقاش ، متعلّق به نسخه‌ی *دیوان حافظ سام میرزا*، شکل‌گرفته است؛ این نگاره که در دوره‌ی شاه‌طهماسب صفوی و در قرن دهم هجری قمری به تصویر کشیده شده، با توجه به شیوه‌ی منحصربه‌فرد در ترجمان تجسّمی غزلی از حافظ، نگارهای شایان ستایش و اعتناء است. نحوه تصویرسازی معنای مستتر در غزل مرتبط با نگاره و کاربست ایماژها و نمادپردازی حالات و سکنات شخصیت‌های 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 از منظر شمایل‌شناختی به پرسش مزبور پاسخ داده شود.

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

۱. پیشینه‌ی پژوهش

اروین پانوفسکی[1] (2009) در مقاله‌ی خود تحت عنوان «*آیکُنوگرافی و آیکُنولوژی: مقدمه‌ای بر مطالعه‌ی هنر رنسانس*»، مطالعات شمایل‌شناختی یا آیکُنولوژیک آثار مربوط به حوزه‌ی 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 نقطه‌ی مقابل فرم پرداخته است. مرضیه پیراوی ونک (۱۳۹۰) در مقاله‌ی «*تحلیل معناشناختی واژه‌ی آیکُن*»، ضمن بررسی ریشه‌شناختی و اصطلاح شناختی واژه‌ی آیکُن، به مطالعه‌ی سیر کاربرد آن در تاریخ هنر پرداخته و در ادامه به ارتباط محتوایی آیکُن با ایماژ و نشانه اشاره نموده است. ناهید عبدی (۱۳۹۱) در کتاب *درآمدی بر آیکُنولوژی* به شرح خاستگاه‌های دانش شمایل‌شناسی در بستر تاریخ و نظریه‌ی اروین پانوفسکی پرداخته و ضمن معرفی ساحت‌ها یا مراحل سه‌گانه‌ی آن، به بسط کارکرد دانش آیکُنولوژی در توصیف و تشریح آثار نگارگری ایرانی پرداخته است. همچنین پژوهشگران دیگری همچون مهیار اسدی و حسن بلخاری (۱۳۹۳) در مقاله‌ی «*امکان‌سنجی استفاده از آیکنولوژی در تفسیر آثار هنری آبستره*»، بهار مختاریان (۱۳۹۳) در مقاله‌ی خود تحت عنوان «*ببر بیان و جامی بوری آناهیتا*»، مرضیه علی پور (۱۳۹۴) در مقاله‌ی «*آیکُنوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا (ع) در نگارگری*»، و سروناز پریشان زاده، ابوالقاسم دادور و مریم حسینی (۱۳۹۵) در مقاله‌ی «*تحلیل نقش‌مایه‌های اساطیر آنجهانی*»، هر یک سعی داشته‌اند تا ابعاد و زوایای روش پیشنهادی پانوفسکی را در جهت گسترش روش‌شناختی مطالعات نشانه شناسانه با رویکردهای گوناگون تأویلی و تفسیری با مبنای تاریخ محور مورداستفاده قرار دهند. با توجه نوپا بودن این شاخه از مطالعات نظری در حیطه‌ی 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 دوسویه‌ی محتوا و فرم در یکی از نگاره‌های شاخص تاریخ نقاشی ایرانی پرداخته و چگونگی ادراک معانی متن را از دریچه‌ی شمایل‌ها موردبررسی و واکاوی قرار می‌دهد.

۲. ویژگی‌های تغزّلی و روایی غزلیات حافظ

حافظ در میان بزرگان تاریخ ادبیات ایران ، دارای جایگاهی ویژه است. خصایصی که وی را به‌ویژه در غزل، از سایرین متمایز

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

می‌کند، باعث شهرت و جایگاه جهانی وی شده و محدوده‌ی ادراک و ارتباط با جهان معانی اشعار وی را از زمانه‌ی وی تا به امروز گسترانده است. شاید در میان شاعران ایرانی، حافظ بیش از دیگران از دستاوردهای پیشینیان خویش، همچون خاقانی، عطّار، سنایی، سعدی، نظامی و استادش، کمال الدّین 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. بهاءالدین 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 فلسفه ورزی، اصلاح اجتماعی، سخنوری و صنعتگری، انقلاب در غزل، رویکرد موسیقایی، تأویل‌پذیری اشعار، طنز و طربناکی، مضمون گرایی توأم بامعنی گرایی (Khorramshahi, 1993, 24-25).

هر یک از خصلت‌های یادشده به‌تنهایی برای ارزیابی یک شاعر توانمند کفایت می‌کند. چه آنکه همگی بر یک هنرمند مجتمع گردند و از وی آنی بسازند که ما امروز او را به‌عنوان شمس‌الدین محمّد حافظ شیرازی، از ممتازترین شعرای تاریخ ایران و جهان می‌شناسیم. امّا از میان این ویژگی‌ها، آنان که بر موضوع پژوهش حاضر بیش از دیگران تأثیرگذارند و در حیطه‌ی هنر نگارگری قابل ارزیابی و ترجمان و تفسیرند، خصایصی همچون اسطوره‌سازی، رندی، عرفان، فلسفه ورزی، تأویل‌پذیری، طنز و طربناکی و توجّه هم‌زمان به مضمون و معنا است .

حافظ از آن روی اسطوره ساز است که برخلاف دیگر شعرا، که بر اساس واقعیتی بیرونی و یا میراثی پیشینی به اسطوره سرایی می‌پردازند، اساطیری مثالین و انتزاعی را خلق می‌کند. به تعبیر خرمشاهی، موجوداتی نمونه وار همچون: پیر مُغان (حاصل ترکیب پیر طریقت و پیر می‌فروش)، دیر مُغان (از ترکیب خانقاه و خرابات)، می (با درهم‌تنیدگی سه وجه ادبی، عرفانی و انگوری) ، رِند (حاصل ترکیب انسان کامل صوفی و گدای راه نشین)، مُغبچه و شاهد و ساقی و زاهد و صوفی و صومعه و خانقاه و مسجد و خرابات و دیگر مفاهیم به‌کاررفته در اشعار وی، جملگی حائز وجوهی از دیدگاه اساطیری هستند. دیدگاه جاودان نگر و مثالین حافظ به مفاهیم یادشده، شعر وی را از رهگذر کَون و فساد حاصل از گذران زمان و مکان به‌سلامت عبور می‌دهد. نگاه رندانه‌ی حافظ، حاصل همین ترکیب‌های متناقض[۲] خلق‌شده توسط او است که علاوه بر وجه اساطیری، حاکی از طنزپردازی وی نیز هست. وی جهان‌بینی رندنگرانه‌ی خویش را به‌عنوان پادزهری در برابر ریا و نفاق و ناامیدی به کار می‌بندد و با تمسّک به ترکیباتی که با واژه‌ی «رند» می‌سازد، خواننده را از سطحی‌نگری بر حذر 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 خرقه‌ی صوفیانه، خود راه را برای ریا می‌گشاید. بنابراین با تکیه‌بر اساطیر خویش سیاق عرفانی خاص خود را در پیش می‌گیرد. از دیگر سوی، حافظ خطّ سیری حکیمانه، مبتنی بر دیدگاه حیات‌اندیشی و اگزیستانیالیسم ادبی را در پیش‌گرفته و در لابهلای ادبیات شعرهایش به معنا آفرینی و ژرف‌اندیشی درباره‌ی فلسفه‌ی حیات می‌پردازد. رویکرد چندوجهی و اساطیری اشعار حافظ را تأویل‌پذیر نموده و خواننده بر اساس طبقه‌ی فکری و عقبه‌ی فرهنگی خویش می‌تواند با آن ابیات ارتباط برقرار نماید. این خصیصه درزمینه‌ی ایماژپردازی و ارائه‌ی تصویرسازی ذهنی برای هنرمند نقاش، امکانی ارزشمند فراهم می‌کند تا باتوجه‌به درک تجسّمی، که از شعر حافظ صورت می‌دهد، به نقش‌پردازی بر اساس مضمون و معنای نهفته در بطن شعر بپردازد.

درمجموع، شعر حافظ، هم‌دست بر آسمان داشته و هم پای بر زمین دارد. ازاین‌رو، نقشی حائز اهمیت در بازتاب عالم مثالین و ترجمان سایه‌ی ملکوت بر عالم محسوسات و ناسوت داشته و به همین سبب از جهت خلق تصاویر ذهنی و عینی و پیوند انتزاع و عینیت مجسّم، دستمایه‌ای ارزشمند برای هنرمند نقاش فراهم می آورد. بنا بر همین فرض، در تاریخ نگارگری ایرانی، نسخه‌های متعددی از دیوان حافظ به قلم نگارگران ادوار مختلف مصوّر گشته، که ازجمله مهم‌ترین آنان، *دیوان حافظ نسخه‌ی سام میرزا* متعلق به اوایل عصر صفوی است، که ذکر آن در سطور بعدی ازنظر خواهد گذشت.

۳. معرّفی نگاره

نگاره‌ی حاضر یکی از نگاره‌های نسخه‌ی *دیوان حافظ سام میرزا*[۳]، متعلّق به مجموعه‌ی *لوئی کارتیه* است، که در تبریز و در حدود سال ۹۳۴ هجری قمری، به قلم سلطان محمد نقاش، نقش شده است . این نگاره، علاوه بر نمایندگی تمام‌عیار از شیوه‌ی نگارگری مکتب تبریز صفوی، به نیکی، ارزش‌های زیباشناختی شیوه‌ی نقاشی سلطان محمّد را نمایان می‌سازد. توجّه به حالات و روحیات و سکنات انسانی و بازتاب حالات نمایشی در آن، به‌عنوان محملی برای انتقال نگاه رندانه و عارفانه‌ی حافظ، به‌عنوان مضمون اصلی نگاره، جالب توجّه است. همچنین طنزپردازی و شوخ نگاری سلطان محمّد با رندی موردنظر حافظ مطابقت می‌نماید. مفهوم «مِی و مستی»، ملهم از نگاه دوگانه‌ی حافظ، مبتنی بر مستی دنیایی و انگوری و نیز مستی از می ناب عرفانی و تمثیلی، به نیکی در دو بخش زیرین و بالایی اثر مشاهده می‌گردد. «بازیل گری این مستی را یک سرمستی صوفیانه و نگاره را اثری تمثیلی می‌داند. ولی بعضی دیگر آن را فقط یک صحنه‌ی کاملاً خنده‌دار و با نمایی بی غل و غش و دلسوزانه‌ای از «پیروزی باکوس» (ربّ النوع شراب) دانسته‌اند» (Rhnavard, 1392, 138) (تصویر۱)

شرح دقیق‌تر از جزئیات نگاره‌ی مزبور در بخش تحلیل شمایل‌شناختی اثر ازنظر خواهد گذشت.

٤. شرح معنایی غزل مرتبط با نگاره

باتوجه‌به بیت نوشته‌شده بر کتیبه‌ی بالای نگاره (گرفته ساغر عشرت فرشته رحمت/ زجرعه بر رخ حور و پری گلاب زده)، و نیز با در نظرگیری معنای کلی غزل، که یاریگر پژوهنده در استنباط مفاهیم شمایل‌های موجود در نگاره خواهد بود، به بازخوانی ابیات غزل مزبور و تفسیری مجمل از آن می‌پردازیم.

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

تصویر۱: *مستی لاهوتی و ناسوتی*، ۹۳۱ ه.ق، نسخه دیوان حافظ سام میرزا، مجموعه لویی کارتیه، دانشگاه هاروارد

Fig 1: *Masti Lahouti and Nasouti*, ۹۳۱AH, Divan of Hafiz Sam Mirza, Louis Cartier Collection, Harvard University (Kevorkian and sicre, 2012, 103)

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 مُغبچگان راهِ آفتاب زده!
عروسِ بخت در آن حجله، با هزاران ناز
شکسته کسمه و بر برگِ گل گلاب زده
گرفته ساغرِ عشرت فرشته‌ی 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 نصرت الدّین است
بیا ببین ملکش دست در رکاب زده
خرد که مُلهمِ غیب است بهرِ کسبِ شرف
ز بامِ عرش صدَش بوسه بر جناب زده

محمّد استعلامی در توصیف حال و هوای حاکم بر غزل می نویسد: «تصویر و تخیّلی از گردآمدن رندان و صاحب دلان در محضر پیر مغان، و یکی از زیباترین تابلوهایی است که ذهن حافظ آفریده و در آن دو حال و هوای رندانه و عارفانه به هم‌آمیخته است» (Este'lami, 2003: 1088).

صرف‌نظر از شرح و تفسیر و معنای تک‌تک ابیات، که در حوصله‌ی این مقال نمی‌گنجد، به استخراج و ذکری خلاصه از چند کلیدواژه که در استنباط معنای کلی غزل مهم و حیاتی به نظر می‌رسند ، بسنده می‌کنیم.

- سرای مُغان: یا دیر مُغان که در تفکّر حافظ حاکی از ترکیب میخانه و دیر و عبادتگاه است و به‌طورکلی معنای میخانه مثالین می‌دهد.
- پیر مُغان: که به تعبیری حاکی از پیر و مراد اسطوره‌ای حافظ و نمونه‌ی والای کمال روحانی انسان است؛ 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 فرامی‌خواند. بر اساس معنای بیت بعد، پیر مغان دارای چنان منزلتی است که سبوکشان و باده‌نوشان همگی به خدمت او کمربسته‌اند 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 نورانیت و معنویت زائدالوصف جام مِی است، که شعاعی از نور آن، نور ماه را پوشانده و ازنظر خارج نموده است.
- مُغبچگان: از واژگان پرکاربرد در کلام حافظ است. «پس از استقرار اسلام در ایران، تهیّه و عرضه‌ی شراب به دست زردشتیان و یهودیان و ترسایان بوده، و مُغبچه و ترسابچه در کلام حافظ جوان‌هایی بوده‌اند که در میخانه‌ها وظیفه‌ی ساقی و می‌فروش داشته‌اند» (same, 1089). اما همان‌طور که پیش‌تر نیز ذکر شد، معنای اسطوره‌ای موردنظر حافظ، تنها بر صورت بیرونی و شخصیت واقعی آنان دلالت نمی‌کند و حالتی معنوی و روحانی بر مفهوم واژه افزوده‌شده و در معنای گروهی که وظیفه‌ی شور و حال بخشیدن به بزم عارفانه و اعطای مِی به سرمستان داشته‌اند به‌کاررفته است.
- کسمه: «کسمه 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 .... » (Khorramshahi, 1993, 1140).
- عروس بخت : تشبیهی از بخت یار با پیر مغان و اهالی صاحب دل حاضر در بزم است. همچنین، مراد از حجله، سرای مغان است که در ابتدای غزل ذکرشده است.
- فرشته‌ی رحمت: نشان ازنظر لطف و رحمت حق‌تعالی بر بزم عارفانه و مستانه‌ی 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 (ازجمله پخش شیرینی، گل‌ریزان و

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

نواختن رباب)، مجلس را به وجد و شور درمی‌آورند.

- گنج‌خانه: به معنای عالم و طبقه‌ی صاحب دلان روشن‌ضمیر 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 فرومانده است و در بیت بعد، او را به میکده‌ی 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 اضافه‌شده و شاید به‌منظور جلب رضایت و حمایت شاه یحیی[۴] سروده شده است (same, 1141).

درمجموع و در ادراکی کلی 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 وداعی آنان به شور و مستی و ستایش و نیایش، حضورداشته و از سویی فرشتگانِ حامل رحمت الهی بر آن مجلس ورود کرده‌اند و از سویی دیگر، شاهدان و سبوکشان و مُغبچگان بر شور و سرور بزم افزوده‌اند. حتّی مستان انگوری و دنیوی در مرتبه‌ی پایین و دَنی بزم حضور دارند، امّا پیر مغان آنان را ملامت نموده و به نظر کردن بر طبقات بالایی بزم و بهره‌مندی از مِی وحدت و سلوک در عشق الهی فرامی‌خواند.

۵. مطالعه‌ی شمایل‌شناختی نگاره

الف- توصیف فرمالیستی شمایل‌های تصویری

نگاره‌ی موردبحث، از نظرگاه ترکیب‌بندی، از سه بخش یا ساحت تشکیل‌شده است. عامل تقسیم‌کننده‌ی این سه ساحت، فضای معماری و ساختمانی است که به‌عنوان دیر مغان در نظر گرفته‌شده و به بخشه‌ای: محوطه‌ی بیرونی (قسمت پایین نگاره) ، فضای داخلی (قسمت میانی نگاره) و پشت‌بام (قسمت فوقانی نگاره) تقسیم‌شده است. در هر یک از این سه بخش، گروهی از پیکره‌ها به تصویر کشیده شده‌اند، که باتوجه‌به قرارگیری در فضای مربوط، حالات و ژست‌های گوناگونی به خود گرفته‌اند. در نگاهی کلی می‌توان گروه‌های پیکره‌ها را بر اساس چیدمان در بخش‌های مختلف در دسته‌های ذیل تقسیم‌بندی نمود:

۱- پیکره‌های مربوط به محوطه‌ی بیرونی و پایینی نگاره:
نوازندگان، رقصندگان، موجودات عجیب شبه انسانی، خفتگان، پیکره‌های مست و ناهشیار، سبوکشان.

۲- پیکره‌های مربوط به فضای داخلی ساختمان و میانه‌ی نگاره:
شاهدان و خوب‌رویان، ساقیان، پیر لمیده (پیر مغان)

۳- پیکره‌های مربوط به بخش پشت‌بام ساختمان و قسمت بالای نگاره:
فرشتگان

به نظر می‌رسد باتوجه‌به ترکیب‌بندی رو به بالای نگاره، از قسمت پایین تا به منتهی‌الیه بالایی فضای اثر، از تنوّع و تکثّر گروه‌های پیکره‌ها کاسته شده است.

نکته حائز اهمیت دیگر آنکه در شیوه‌ی ترسیم پیکره‌های بخش پایین اثر، اغراق‌ها و کژنمایی[۵]های بیشتر و متنوّع تری نسبت به قسمت‌های بالاتر دیده می‌شود. تصویر(۲) حاوی چند نمونه از رویکرد اغراق‌آمیز و کاریکاتور گونه‌ی نقاش از پیکره‌های ساحت پایینی نگاره است، که در عین شیوه‌ی غلوآمیزِ نسبتِ سر و دست و بدن در خود، نسبت به پیکره‌های هم‌جوار خویش دارای گوناگونی و تنوّع بسیار هستند. حالات رقصندگان بافرم آستین‌های آویخته‌ی صوفیانه تا منتهی‌الیه سمت چپ پایین تصویر، صحنه‌ای طرب‌انگیز به تصویر بخشیده است. در بخش بالاتر، گروهی از نوازندگان به چشم می‌خورند، که برحسب فعالیتی که انجام می‌دهند، به‌صورت پیکره‌ی نوازنده‌ی ساز رباب[۶]، پیکره‌های نوازنده‌ی دایره‌زنگی و پیکره‌ی نَنواز، تقسیم‌بندی می‌شوند. در میان آنان، سه پیکره به شکل و شمایلی شبیه به دیو و یا موجودات اهریمنی قرار دارند (تصویر ۳)؛ که هم از جهت آناتومی چهره و هم از نظرگاه لباس و پوششی که بر تن دارند، با سایر پیکره‌ها متفاوت‌اند.

امّا مانند دیگر آثار سلطان محمّد در شاهنامه طهماسبی و حتّی دیگر آثار پیشین، که قصد بازنمایی دیو (در معنای اخصّ کلمه) را داشته‌اند، نه دارای شاخ و نه دارای دُم هستند و به آناتومی انسان شبیه‌تر هستند. به نظر می‌رسد که 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 انسانیت را، که به‌نوعی به حیوانیت نزدیک‌تر است، به تصویر کشیده است. تصویر(۴) حاوی مقایسه‌ای میان این موجودات و دیوهای ترسیم‌شده توسط شخص سلطان محمّد و نیز دیوهای اثر استاد محمد سیاه‌قلم است که به نیکی تفاوت‌های عمیق را میان این پیکره‌ها با شکل ساختاری و آناتومیک دیو به نمایش می‌گذارد.

تصویر۲: بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی
Fig 2: Part of *Masti Lahouti and Nasouti*

تصویر ۳: بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

Fig 3: Part of *Masti Lahouti and Nasouti*

تصویر۴: مقایسه‌ی دیوهای ترسیمی استاد محمّد سیاه‌قلم (سمت راست)؛ (کورکیان و سیکر، ۱۳۹۱: ۲۹). و سلطان محمّد (در نگاره طهمورث دیوان را می‌کشد، شاهنامه شاه‌طهماسبی) (سمت چپ)

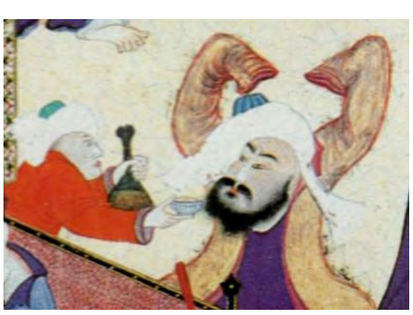
Fig 4: Comparison of drawing demons of Mohammad Siah Ghalam (right); (Kevorkian and Sicre, 2012: 29). And Sultan Mohammad (in *Tahmourth draws the court*, *Shah Tahmasebi Shahnama*) (left); (Ajand, 2005, 152).

تصویر ۵: بخشی از نگاره‌ی مستی لاهوتی و ناسوتی

Fig 5: Part of *Masti Lahouti and Nasouti*

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 خواب‌رفته است (تصویر ۵). امّا درست در قسمت بالاتر، دو پیکره‌ی نوازنده (یکی نی بر لب و دیگری در حال نواختن دایره‌زنگی) به چشم می‌خورد و دو پیکره‌ی دیگر نیز درحالی‌که یکی بر پای دیگری بوسه زده وان دیگری درحالی‌که جامی از می بر دست دارد، پای خود را فرا برده تا بوسیده شود. حالت چهره‌ی شادان او حکایت از طرب و سرمستی زائدالوصف او از این حالت و نیز از تأثیرپذیری از نغمه‌ی 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 آناتومی و نسبت‌های بدن، همچنان به چشم می‌آید. دو پیکره‌ی کناره‌ی سمت راست نگاره مربوط به این بخش، در حال میگساری هستند و در کنار آن‌ها، شخصی دیگر در حال همان رقص صوفیانه ذکرشده در مورد پیکره‌های پایین نگاره است، درحالی‌که شخصیت ساقی کنارش در حال تعارف جامی از می به او است. نگاه حیرت‌زده‌ی ساقی و نیز اغراق کاریکاتوریستی به‌کاررفته در ترسیم پیکره‌ی مذکور، ازجمله نکات جالب توجّه در این بخش از فضای نگاره است (تصویر ۶). در سمت چپ نگاره، پیکرهای مست و مدهوش در حال تلوتلو خوردن از درگاه در ساختمان پای به بیرون گذاشته، درحالی‌که شاهدی زیباروی، دست بر زیر بغل او گرفته و در این امر او را کمک و مشایعت می‌نماید (تصویر ۷). در قسمت منتهی‌الیه سمت چپ پلان مذکور نیز، دو پیکره‌ی سبو کش به چشم می‌خورند، که به نظر می‌رسد وظیفه‌ی انتقال قدح‌های شراب را از قسمت بالکن فوقانی ساختمان بر عهده‌دارند. از قسمت کتیبه‌ی سردر ورودی ساختمان نیز امضای سلطان محمّد با رقم «عمل سلطان محمد» به چشم می‌خورد (تصویر ۸).



تصویر ۶: بخشی از نگاره‌ی مستی لاهوتی و ناسوتی

Fig 6: Part of *Masti Lahouti and Nasouti*

تصویر۷: بخشی از نگاره‌ی مستی لاهوتی و ناسوتی

Fig 7: Part of *Masti Lahouti and Nasouti*

تصویر۸: کتیبه‌ی بخش فوقانی نگاره‌ی مستی لاهوتی و ناسوتی

Fig 8: The inscription on the upper part of *Masti Lahouti and Nasouti*

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

تصویر ۹: بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی
Fig 9: Part of *Masti Lahouti and Nasouti*

تصویر ۱۰: بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی
Fig 10: Part of *Masti Lahouti and Nasouti*

در ساحت میانی ساختمان، که درواقع نمایانگر بخش درونی آن است، سه گروه پیکره به چشم می‌خورند. دو پیکره‌ی پایین‌تر حاکی از یک شیخ است، که در حالِ دادن یک کتاب به پیکره‌ی جوانی خوب‌روی در کنار خم‌های مِی است و در دست دیگرش قدحی در دست گرفته است (تصویر ۹). در قسمت بالاتر، پیرمردی لمیده دیده می‌شود که در جایگاهی مخصوص به خود، درحالی‌که کتابی به دست گرفته و جام و قدحی نیز پیش روی دارد، خودنمایی می‌کند (تصویر ۱۰).

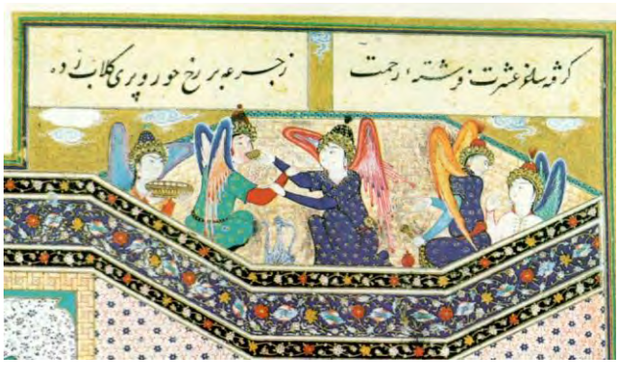
این وضعیت به این پیکره، حالتی توأم با آرامش و حکمت و طمأنینه بخشیده است. در قسمت چپ و در محدوده‌ی بالکن ساختمان نیز دو پیکره، درحالی‌که یکی به دیگری جام مِی می خوراند، دیده می‌شوند و پیکرهای دیگر در نزدیکی آنان با ریسمانی، قدحی را به پایین ساختمان منتقل کرده و نیز سایبانی بر بالای سر او قرارگرفته است. و درنهایت، 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 کتیبه‌ی 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 نگاره، بر قسمت بالایی و جایگاه آنان قرار داده است (تصویر ۱۱). فضای ترکیب‌بندی اثر با خط کادر بسته‌شده و برخلاف بسیاری از نگاره‌های هم‌عصر خود، ارتباط با فضای حاشیه‌ی اطرافش برقرار نمی‌نماید (تصویر ۱۲).

نکته‌ی حائز اهمیت دیگر در این بخش وجود انواع کلاه و یا سرپوش بر سر پیکره‌های نگاره است. بدین نحو که گروهی عمامه و عرقچین بر سردارند و گروهی دیگر کلاه قزلباش، گروه فرشتگان تاج بر سر داشته و یکی از پیکره‌های عجیب‌الخلقه‌ی سه‌گانه‌ی 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 نظرگاه 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 آرامش‌بخشی را القاء می‌نماید.

ب- تحلیل شمایل‌شناختی دلالت‌های نمادین و معنایی نگاره و غزل

وجوه متمایز و درعین‌حال متّصل به همِ سه ساحت یا بخش اساسی در نگاره‌ی «*مستی لاهوتی و ناسوتی*» به‌نوعی اشاره‌ای نمادین به عالم ناسوت (زمینی)، عالم ملکوت (مثال) و عالم جبروت (عالم معنا) دارد. طی سلسله‌مراتب سیر نگاه مخاطب از پایین به بالا، نگریستن به صورت‌های متکثر و متنوّع در بخش بیرونی ساختمان و پایینی ترکیب‌بندی نگاره، تا بخش میانی و درنهایت قسمت بالایی ساختمان که محمل و جایگاه فرشتگان است، به‌نوعی سیر و سلوک هنرمند و به‌تبع آن بیننده را ایجاب می‌کند، که درنهایت وجود تکثّر، به‌نوعی وحدت نیز رهنمون گردد.



Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

تصویر ۱۱: بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی
Fig 11: Part of *Masti Lahouti and Nasouti*

تصویر۱۲: مقایسه نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان محمّد (سمت راست) و نگاره «کابوس ضحاک» اثر میر مصوّر، شاهنامه شاه‌طهماسبی (سمت چپ).
Fig 12: Comparison of the painting *Masti Lahouti and Nasouti* by Sultan Mohammad (right) and the painting *Zahak Nightmare* by Mir Masour, *Shah Tahmasebi Shahnama* (left). (Kevorkian and Sicre, 2012: 107)

در ساحت زمینی و پایینی نگاره، وجود شخصیت‌هایی با اغراق و کژنمایی کاریکاتور گونه ، به‌نوعی حسی ملامت‌آمیز از ضعف اراده و فقدان قوه‌ی تعقل 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
ز گنج‌خانه شده خیمه بر خراب زده

در اینجا با تأسی از تعبیر حافظ، که کلام ملامت‌آمیز پیر مغان را بر خود، به‌عنوان مصداقی از سرمستان طبقه‌ی زیرین و خمارکشان مفلس شراب انگوری، روایت می‌کند، صورت‌ها و پیکره‌های متعلّق به این طبقه و ساحت، لزوماً از جنبه‌ی 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 ترسمَت ندهند
که خُفته‌ای تو در آغوشِ بختِ خواب‌زده

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 می‌گردد. چنانکه از پیامبر اسلام (ص) در بحارالانوار نقل است: «النَّاسُ نِیَامٌ فَإِذَا مَاتُوا انْتَبَهُوا» (Majlesi, 1983, 43). (مردم، در خوابند، 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. به‌عنوان‌مثال می‌گوید:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند
واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند

حال با رجوع به نگاره، و رویارویی با پیکره‌ی 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 می‌گردد.

نکته‌ی دیگر آنکه در شناسایی سازهای موسیقی، که در دستان نوازندگان به تصویر کشیده شده، از دو منبع متن شعر و نیز معنای هریک در آیین و سلوک هنر و عرفان اسلامی بهره‌گیری شده است . ساز «رَباب» که به‌عنوان تنها ساز زهی آرش‌های بزم در دست پیکره‌ی مرکزی پایین اثر قرار دارد (تصویر ۱۳)، با الهام از متن شعر به تصویر کشیده شده است:

ز شور و عربده‌ی شاهدانِ شیرین‌کار

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

شـــکر شکســـته ســـمن ریختـــه رَبـــاب زده

فرهنگ واژگان عمید در تعریـف سـاز «رَبـاب»، آن را از آلات

تصویر ۱۳: بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی
Fig 13: Part of *Masti Lahouti and Nasouti*

تصویر ۱۴: سیر تحوّل ساز رَباب.
Fig 14: The evolution of Rabab (Azarsina, 1992, 25)

موسیقی شبیه به تار ذکر می‌کند که کاسه‌ای کوچک‌تـر داشـته و در شکل قدیمی خود دو سیم داشته و آن را با کشیدن کمانه و یا آرشـه می‌نواخته‌اند. همچنین در فرهنگ دهخـدا تعـاریف ذیـل در تعریـف رباب آمده است :

« – نام سازی است تار دار که نـام دیگـرش طنبـور (تنبـور) است. (فرهنگ نظام)

- آلت موسیقی که نواخته شود (اقرب الموارد)
- از آلات لهو صاحب اوتار که آن را نوازند (تاج العروس)
- در رساله‌ی معرّبات مسطور است که رباب معرّب (رَوادَه) اسـت و معنی رواده ، آواز حزین دارنده است، چه (رواد) به معنـی آواز حزین است و ها برای نسبت و آن مانند طنبوری بزرگ اسـت با دسته‌ی کوتاه و به‌جای تخته، پوست بر روی آن کشیده مـی شود و چهارتار دارد» (Dehkhoda, 1982, 148).

همچنین مهدی آذرسینا مؤلّف کتاب *شـیوه کمانچـه نـوازی* در تعریف رَباب می‌نویسد : «رباب سازی بوده است از سازهای قـدیمی ایران و در آن به‌جای چوب از پوست به‌عنوان صفحه‌ی روی کاسـه استفاده‌شده است و به دلیل سایر وجوه مشترک که با کمانچه دارد، از قبیل وضعیت دسته‌ی ساز و میله‌ی زیر کاسه و صدادهی ساز توسط کمانه (آرشه)، شکل اولیه‌ی کمانچه بوده اسـت» (Azarsina, 1992, 23) در (تصویر۱۴) نمونه‌ای از ساز رَباب و تطوّر آن به فـرم کمانچـه مشاهده می‌گردد. سازهای دیگری چون نی و دایره‌زنگی نیز در ایـن بخش به چشم می‌خورند، که البتّه در متن شعر از آن‌هـا سـخنی بـه میان نیامده، امّا باتوجه‌به سازگاری معنایی و نمادین بـا فضـای بـزم صوفیانه و مستانه‌ی نگاره، توسط نقاش به تصویر کشـیده شـده‌انـد .پیکره‌ی بوسه‌زده بر پای نوازنده‌ی نی را می‌توان به‌عنوان نمـادی از دنیاپرستی و کوته‌بینی و غفلت از عوالم روحانی به شمار آورد.

دو پیکره‌ی سبو کش سمت چپ نگاره، که در حال دریافت و حمل سبوها و قدح‌هـای شـراب از بـالا هسـتند، بـه‌نـوعی نقـش خدمتکار و کارگزار بزم رادارند. آنان در اینجا سبوها را بـه‌وسـیله‌ی ریسمانی از طبقات بالا دریافت می‌کنند؛ که این امر حکایـت از آن دارد که سرچشمه‌ی اصلی مِی و سرمستی اهـالی سـرای مغـان از عالم بالا و حاصل توجّهات و فیوضات آسمانی است و آن است که اهالی بزم را سیراب می‌کند و سرمسـت مـی‌گردانـد. ایـن کیفیـت به‌نوعی اشاره بر ازلیّت مسـتی و سرمنشـأ الهـی و آسـمانی آن در دستگاه تفکّر حافظ دارد:

در ازل دادســـت مـــا را ســـاقی لعـــل لبـــت
جرعه‌ی جامی که من مدهوش آن جامم هنـوز[۷]

نکته‌ی حائز اهمیت در بخش میـانی نگـاره، پیکـره‌ی شـیخی قدح به دست است که با دستی دیگر، در حال اعطا کردن کتابی بـه جوان شاهد خـوب‌رویـی اسـت، کـه در کنـار خم‌هـا و کـوزه‌هـای می‌ایستاده و به نظر می‌رسد وظیفه‌ی حراست و نگاهبانی از خم‌ها را بر عهده دارد (تصویر۹). باتوجه‌به خصوصیات ظاهری مرد کتـاب بـه دست، احتمال بر آن است که کتاب، نمادی از عقلانیت و خرد است؛ همانی که مردمان طبقه‌ی زیرین از آن بی‌بهره‌اند و حـافظ آن را در شعر خود از قول پیر مغان مذمّت می‌کند. با نگاهی بر طبقه‌ی بـالاتر که پیکره‌ی شیخ لمیده را در حالت کتاب برد است بـه نمـایش مـی گذارد، این احتمال تقویت می‌گردد. امّا شیخ در حال تبادل کتـاب بـا قدحی شراب، به تصویر کشیده شده است. «در وسط نقاشی مـردی دیده می‌شود که ظاهراً باید خود حافظ باشد که کتابی در دسـت دارد و احتمالاً دیوان اوست و آن را در قبال ساغر شرابی بـه جـوان اهـدا می‌کند» (Ajand, 2005, 123). البته وضع بدن جوانک، حاکی از آن است که جامی در دست داشته و دورن دهانه‌ی خم فروبردهاست تـا شراب را از آن به درآورده و در قدحِ پیش آورده‌ی شیخ شاعر بریزد و درازای آن کتاب را از او دریافت کند. نگاه مشـتاق جـوان بـر کتـاب مزبور، به‌نوعی حکایتگر همین امر است .

پیرمرد لمیده نیز، بر اساس محوریت و مصـدریّتی کـه در شـعر حافظ از پیر مغان ذکرشده، و نیز جایگاهی که در ترکیب‌بندی اثر بـه خود اختصاص داده است، همان پیر مغان مقصود حافظ است:

درِ ســـرای مُغـــان رُفتـــه بـــود و آب‌زده

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده
سَبوکشان همه در بندگی‌ش بسته کمر
ولی ز تَرکِ کُله، چتر بر سحاب زده

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 ذکرشده پیرمرد مزبور همان پیر مغان 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 کتیبه‌ی آن خوشنویسی شده است ، به تصویر کشیده شده‌اند (تصویر ۱۱).

گرفته ساغرِ عشرت فرشته‌ی رحمت
ز جرعه، بر رُخِ حور و پری گلاب زده

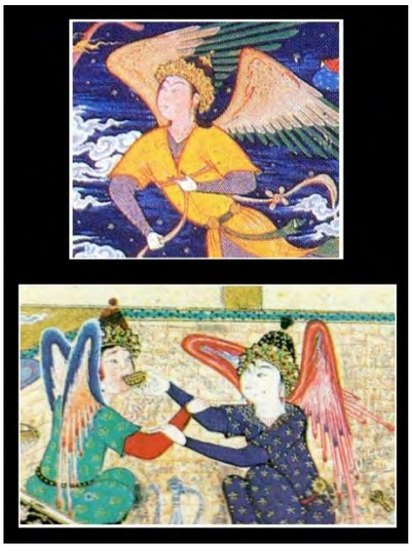
تاج‌هایی که بر سر فرشتگان نهاده شده، به طرز معناداری با تاج فرشتگان در نگاره‌ی معراج پیامبر (ص) اثر سلطان محمّد، متعلّق به *خمسه‌ی نظامی شاه‌طهماسبی* (تصویر ۱۵) قرابت و مشابهت دارد (تصویر ۱۶). گویا تاج مذکور به نشانه‌ی فره ایزدی و مقام آسمانی بدیشان اعطاشده و در اینجا نیز با تأکید بر همین نشان و دلالت بر آسمانی و لاهوتی بودن این فرستادگان مقدّس، و نیز متفاوت بودن کیفیّت مستی و می‌گساریشان به تصویر کشیده شده است.

تصویر ۱۵: معراج پیامبر (ص)، اثر سلطان محمّد، خمسه نظامی شاه‌طهماسبی، ۹۵۰–۹۴۶ ه.ق، کتابخانه بریتانیا لندن.

Fig 15: *The Ascension of the Prophet* (PBUH), by Sultan Mohammad, *Khamseh Nezami Shah Tahmasebi*, 950-946 AH, British Library London. (Kevorkian and Sicre, 2012: 43)

نتیجه‌گیری

نگاره‌ی «مستی لاهوتی و ناسوتی» سلطان محمّد، از معدود آثار نگارگری ایران است که به‌خودی‌خود یک مکتب به شمار می‌آید.



تصویر ۱۶: مقایسه تاج فرشتگان در دونگاره‌ی «معراج پیامبر (ص) (بالا) و «مستی لاهوتی و ناسوتی» (پایین)

Fig 16: Comparison of the crowns of angels in the two paintings "*The Ascension of the Prophet* (PBUH) (above)" and "*Masti Lahouti and Nasouti* " (below)

ج- تفسیر نهایی نگاره

درمجموع، سلطان محمّد در نقاشی نگاره‌ی «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 پیکره 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 چهره‌ی بیرونی و خاکی آدمیان برمی‌دارد، بر شفافیت حالات، حرکات، سکنات و ریخت و اطوار پیکره‌ها تأکید ورزیده و در این گام، از شبیه شدن شخصیت‌های نگاره به موجودات عجیب‌وغریب و گروتسکمانند، هراسی به دل راه نداده است. درمجموع، این شیوه از تصویرسازی صحنه‌های عرفانی و تغزلی، همراه با تأکیدهای بیان گرا[۸] و جنبه‌ی صوفی‌مآبانه ی خویش، به‌نوعی سنت‌شکنی و سنّت گذاری در تاریخ نگارگری ایران بدل گشته و محدوده‌ی تعریف این هنر را از چارچوب هنری نمادگرا و اسطوره گرا فراتر برده است.

رویکرد به‌ظاهر متناقضی که ماحصل پیوند اعتقاد به سنن پیشین نگارگری و درعین‌حال، عدول از برخی اسلوب‌ها و سیاق‌های رایج

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:27 +0330 on Saturday March 6th 2021

زمـان در هـر نقاشـی بـه شـمار مـی‌رود، ایـن نگـاره را بـه اثـری منحصربه‌فرد بدل ساخته است. البته باتوجـه‌بـه مضـمون انتزاعـی و عارفانه‌ای که بر غزل مرتبط با نگاره حـاکم اسـت، کـار نگـارگر در تصویرسازی آن نیز بسیار دشـوار و سـترگ بـه نظـر مـی‌رسـد. امّـا درهرحال، نسبت خلق و قرارگیری شمایل‌ها و فضـاهای محـیط بـر نگاره، در القاء مفاهیم مستتر در شعر، آن چیـزی اسـت کـه سـلطان محمّد را به‌عنوان نگـارگری جسـور و صـاحب سـبک بـه مخاطـب معرّفی می‌کند. شـاید در نگـاه نخسـتین بـر نگـاره‌ی مـذکور، درک تک‌تک نقش‌مایه‌ها و فلسفه‌ی به‌کارگیری آنان و کیفیّت حضورشان در بطن نگاره و در فضای ترکیب‌بندی کلی آن، برای بیننـده امـری دشوار به نظر آیـد. امّـا بـه مـدد کاربسـت دانـش شـمایل‌شناسـی، رمزگشایی از شمایل‌ها و تفسیر نهایی اثر، بسـته بـه دانـش و ادراک اولیه‌ی مخاطب، میسّر خواهد بود. دیدگاه تطبیقی و گریز به نگاره‌ها، متون، احادیث و دیگر منابع مرجع و یا موازی، در فرایند امـر مـذکور نقشی شایان‌ذکر داشته و در تأویل اثر، راهگشا بـه نظـر مـی‌رسـند. درمجموع، سلطان محمّد در نگاره‌ی موردبحث، با تأکید بـر سـلوک عارفانه در طبقات عالم و نیز بازتاب دید عرفانی و عاشـقانه‌ی حـافظ در تبیین مستی ازلی و ابدی از می وحدت، بر دیدگاه کثرت در عـین وحدت و بهره‌مندی هر یـک از خلایـق برحسـب لیاقـت خـویش از سرچشمه‌ی حُسن و جمال و فیض و رحمت الهی سـحّه گذاشـته و صلای پیر مغان حافظ را از پس قرن‌ها، مبنی بـر پیوسـتن بـه بـزم عاشقانه‌ی مستی به گوش جهانیان می‌رساند.

سپاسگزاری

نگارنده بر خود لازم می‌دانـد از زحمـات و راهنمـایی‌هـای اسـتادان گران‌قدر خود در راستای تدوین این مقاله نهایت قدردانی و سپاس را داشته باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Erwin Panofsky
2. Paradoxical

۳. ابوالنصر سام میرزا صفوی(۹۴۵ – ۸۹۶ خورشیدی / ۹۷۴–۹۲۳ قمری) از فرزندان شاه اسماعیل یکم است که اهـل هنـر بـوده اسـت و کتـاب تذکرهٔ سامی یا تحفه‌ی سامی را که دربارهٔ شعر و شاعران است، نگارش کرده است. در زمینه ی خوشنویسی هم از او آثـار ثابـل تـوجهی بـاقی است . (بیانی، ۱۳۶۳ : ۲۵۲ – ۳۵۰)

۴. نصرت الدین شاه یحیی (۷۹۵ – ۷۴۴) از حاکمان سلسله مظفریان و خواهر زاده شاه شجاع می باشد.

5. Deformation

۶. نام سازی قدیمی که با آرشه نواخته می شده است.

۷. بیت چهل و هفتم از غزلیات دیوان حافظ

8. Expressive

References

Ajand, Jacob. (2005). The image of Sultan Mohammad Naghash, Tehran: Academy of Arts.[In Persian]

[آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). سیمای سلطان محمّد نقـاش، تهـران: فرهنگسـتان هنر.]

Amid, Hassan. (1958). Amid Dictionary, Tehran: Ibn Sina. [In Persian]

[عمید، حسن. (۱۳۳۷). فرهنگ عمید، تهران: ابن سینا.]

Azarsina, Mehdi. (1992). Kamancheh Playing style, Tehran: Soroush. [In Persian]

[آذرسینا، مهدی. (۱۳۷۱). شیوهٔ کمانچه‌نوازی، تهران: سروش.]

Bayani, Mehdi (1984). Biography and Works of Calligraphers, Tehran: Scientific. [In Persian]

[بیانی، مهدی. (۱۳۶۳). احوال و آثار خوشنویسان، تهران: علمی.]

Dehkhoda, Ali Akbar. (1982). Dehkhoda Dictionary, Tehran: University of Tehran. [In Persian]

[دهخدا، علی اکبر. (۱۳۶۱). لغتنامه دهخدا، تهران: دانشگاه تهران.]

Este'lami, Mohammad. (2003). Lesson of Hafiz: Critique and explanation of the lyric poems of Khajeh Shamsuddin Mohammad Hafiz, Tehran: Sokhan. [In Persian]

[استعلامی، محمد. (۱۳۸۲). درس حافظ : نقـد و شـرح غـزل‌هـای خواجـه شمس الدین محمد حافظ، تهران: سخن.]

Kevorkian, A.M. and Sicre, J.P. (2012). Imaginary Gardens, Translated by Parviz Marzban, Tehran: Farzan Rooz. [In Persian]

[کورکیان، ا.م و سیکر، ژ.پ. (۱۳۹۱). باغ‌های خیال، ترجمه: پرویز مرزبـان، تهران: فرزان روز.]

Khorramshahi, Bahauddin. (1993). Hafiz Nama, Tehran: Elmi va Farhangi - Soroush. [In Persian]

[خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۲). حافظنامـه، تهـران: علمـی و فرهنگـی – سروش.]

Majlesi, Mohammad Baqir bin Mohammad Taqi (1983). Behar-al-Anwar, Beirut: Al-Wafa Institute. [In Arabic]

[مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی. (۱۴۰۳ه). بحارالانوار، بیـروت: موسسـه الوفاء.]

Moin, Mohammad (2005). Moin Persian Dictionary, by: Aziz-Allah Alizadeh and Mahmoud Nameni, Tehran: Namen. [In Persian]

[معین، محمّد. (۱۳۸۴). فرهنگ فارسی معین، به اهتمام: عزیزالله علیزاده و محمود نامنی، تهران: نامن.]

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.

Piravi Vanak, Marzieh. (2012). "Semantic Analysis of the Word Icon", Journal of Metaphysics, New Volume, Third Year, Nos. 11 and 12. [In Persian]

[پیراوی ونک، مرضیه. (۱۳۹۰). «تحلیل معناشـناختی واژهٔ آیکُـن»، مجلـهٔ علمی پژوهشی متافیزیک، دورهٔ جدید، سال سوم، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲.]

Rahnavard, Zahra. (2012). History of Iranian Art in the Islamic Period: Painting, Tehran: Samt. [In Persian]

[رهنورد، زهرا. (۱۳۹۲). تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری، تهران: سمت.]