صفحات ۹۷- ۱۰۷ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره۴، زمستان ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.327573.666756 شناسه دیجیتال

مطالعه تطبیقی تصوف در دو نگاره از صوفیان اثر بهزاد و سلطان‌محمد

الهه پنجه‌باشی*[۱]، افسانه براتی‌فر[۲]

[۱] دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد نقاشی، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۰۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۰۱)

چکیده

هنرنگارگری ایرانی ریشه در اعتقادات دینی و مذهبی دارد و بسیار تحت تأثیر عرفان قرار گرفته است. نقش کردن اعمال صوفیان یکی از مشترکات نقاشی‌های دو هنرمند، بهزاد (نگارگر مکتب هرات) و سلطان‌محمد (نگارگر مکتب صفوی) می‌باشد. شباهت این دو نگاره از هنرمندان در ترسیم صوفیان این گمان را تقویت می کند که سلطان‌محمد نگاره *سماع درویشان* بهزاد را از نظر گذرانده و با دیدگاه خود نگاره متفاوتی را ترسیم کرده‌است. هدف این پژوهش مقایسه‌ی تطبیقی آثار این دوهنرمند با نگاه به صوفی‌گری درنگارگری ایرانی می‌باشد. سؤال پژوهش این است که چه تحولات تجسمی در نگاره صوفیان با فاصله اندک‌زمانی دیده‌می‌شود؟ و چه شباهت و تفاوت‌هایی تجسمی بین این دونگاره وجود دارد؟ این پژوهش کاربردی بوده و به روش تطبیقی، باماهیت تاریخی و به‌صورت کیفی انجام شده‌است. روش جمع‌آوری اطلاعات بااستفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت‌گرفته و درج تصاویر به روش اسکن و بارگیری از نسخه‌های اینترنتی می‌باشد. جامعه آماری این پژوهش دو نگاره از صوفیان می‌باشد که بهزاد در *سماع درویشان* و سلطان‌محمد در *مستی لاهوتی و ناسوتی* به تصویر کشیده‌اند و این آثار و ویژگی‌های بصری آنها مورد تطبیق قرارمی‌گیرد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد سلطان‌محمد درترسیم صوفیان به نگاره‌ی بهزاد وفادار بوده ولی با توجه به درآمیزی تصوف و سیاست در روزگار صفوی و فاصله‌گرفتن صوفیان از عالم عرفان، جنبه طنزی به اثر اضافه شده‌است.

واژه‌های کلیدی
دوره تیموری، دوره صفوی، صوفیان، بهزاد، سلطان محمد، نگارگری.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۸۸۰۰۳۵۸۰۱-۰۲۱، نمابر: ۸۸۰۰۳۵۰۱-۰۲۱، E-mail: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir.

مقدمه

نقاشی ایران ریشه‌های عمیقی در دین و اعتقادات دینی داشته است، تصوف از موضوعات نگارگری ایرانی بوده است و از دوره‌ی تیموری، هنرمندان به فراخور و زیرکانه اشاراتی به برخی مسائل اجتماعی و سیاسی داشته‌اند و درآثار خود گنجانده‌اند. نگارگرانی چون بهزاد و سلطان‌محمد نگاره‌هایی در وصف عرفان و تصوف در روزگار خویش نقش کرده‌اند که درلایه‌های پنهان خود راوی ویژگی‌های مردم شناختی و رخدادهای عصر نگارگر می‌باشد. به همین جهت این پژوهش تلاش بر بررسی تطبیقی این دو نگاره و مقایسه ویژگی‌های تجسمی آنها بر مبنای موضوع تصوف دارد. هدف هدف از این پژوهش مطالعه معنای تصوف در دو نگاره *سماع درویشان* و *مستی لاهوتی و ناسوتی* بر مبنای رنگ‌ها و ترکیب‌بندی‌های به‌کاررفته در دو نگاره می‌باشد که به شباهت و تفاوت آن پرداخته می‌شود. سؤال چه تحولات تجسمی در نگاره صوفیان با فاصله اندک زمانی دیده می‌شود؟ و چه شباهت و تفاوت‌هایی تجسمی بین این دو نگاره وجود دارد؟به نظر می‌رسد موضوع در نگاه اول مشترک بوده و از بهزاد تأثیر گرفته شده است ولی دارای تفاوت‌هایی در مضمون می‌باشد. ضرورت و اهمیت تحقیق دراین است که نگارگری در هر دوران بیانگر ویژگی‌های فرهنگی هنری در دوره و حکومتی بوده و مسئله تصوف در کار این دو هنرمند تاکنون مورد تطبیق و بررسی قرار نگرفته است و ضرورت این پژوهش را نشان می‌دهد.

روش پژوهش

این پژوهش به روش تاریخی- تطبیقی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. این پژوهش به‌صورت کیفی، با رویکرد تاریخی می‌باشد. جامعه آماری این پژوهش دو نگاره با موضوع تصوف است که به وسیله معیارهای مرتبط و باروش منطقی و قیاسی مورد تجزیه‌وتحلیل و تطبیق قرار می‌گیرند. شیوه تحلیل آثار بر اساس اصول و قواعد تجسمی به اررفته در نگاره‌ها می‌باشد ویژگی‌های هر اثر مورد مطالعه و مقایسه پرداخته می‌شود.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشگران متعددی به مطالعه نگارگری ایرانی و آثار بهزاد و سلطان محمد پرداخته‌اند ولی این پژوهش‌ها مسئله تصوف را از لحاظ تجسمی و هنری بررسی نکرده و به مقایسه تطبیقی این آثار نپرداخته اند همین موضوع ضرورت پژوهش و نوآوری آن را نشان می‌دهد. در ادامه به معرفی پژوهش‌های نام‌برده پرداخته می‌شود. آژند (۱۳۸۹) در کتاب *نگارگری ایرانی* به برخی آثار و قسمتی از روند زندگی نگارگران پرداخته است و همین‌طور آژند (۱۳۸۴) درکتاب *سیمای سلطان‌محمد نقّاش*، آرای متفاوت برخی منتقدان هنر درمورد آثار سلطان‌محمد را جمع‌آوری کرده است. پاکباز (۱۳۷۹) درکتاب *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز* و رهنورد (۱۳۹۳) درکتاب *تاریخ هنر ایران در دوره‌ی اسلامی (نگارگری)* نیز به مبانی تجسمی و معنایی برخی از آثار نگارگران اشاره‌کرده‌اند. نظرلی (۱۳۹۰) درکتاب *جهان دوگانه‌ی مینیاتور ایرانی*، کن‌بای (۱۳۸۱) درکتاب *نگارگری ایرانی* از لحاظ ساختاری به آثار نگارگری اشاره‌کرده‌اند. کری ولش (۱۳۸۴) در کتاب *نقاشی ایرانی نسخه‌نگاره‌های عهد صفوی* و گرابر (۱۳۹۰) در کتاب *مروری بر نگارگری ایرانی* با توصیفی کلی نگاره سلطان‌محمد را مستی سرخوشانه و باده‌گساری قهارانِ دانسته‌اند و همین‌طور پژوهش‌هایی مانند فرخ‌الدین محمدیان، سید رسولَ موسوی حاجی، عابد تقوی در مقاله «سیری در تحولات اجتماعی آیین سماع و موسیقی عرفانی ایران» با توجه به نگاره‌های اسلامی و هوشنگ جاوید در مقاله «سماع: سیری در حرکات آیینی و مذهبی دراویش»، محمدرضا دادگر و فرزانه نبوی در مقاله «جلوه تصویری سماع و سرای مغان در دیوان حافظ دوره صفوی»، سید محمد طاهری قمی در مقاله «مطالعه ارتباط دوسویه شمایل‌ها و ساحت معنا در نگاره *مستی لاهوتی و ناسوتی* اثر سلطان‌محمد نقاش» و گلنار علی بابایی و خشایار قاضی‌زاده در مقاله «بازجست معنای عرفانی در شکل و ساختار نگاره *مستی لاهوتی و ناسوتی*» و ربابه غزالی درمقاله «بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال‌الدین بهزاد مطالعه موردی اثر *سماع درویشان*» و ندا غیاثی و فتانه محمودی درمقاله «ساختارشکنی تفسیرهای دوگانه شعرحافظ در نگاره‌ی سلطان‌محمد نقاش»، را می‌توان نام برد که به سماع‌کنندگان و آیین سماع پرداخته‌اند و دراین مطالعات به تطبیق این دو نگاره پرداخته نشده است. در جایگاه تصوف و گسترش ادبیات صوفیانه نیز می‌توان از متونی اعم زرین‌کوب (۱۳۸۵)، خواند میر درحبیب‌السیر، قاضی احمد در *گلستان هنر* و اسکندربیگ در *عالم‌آرای عباسی* اشاره کرد. درمجموع می‌توان نتیجه گرفت که در کتب و مقالات ذکرشده به تطبیق تاریخی - هنری موضوع تصوف در این دو نگاره پرداخته نشده است، بنابراین در این مقاله سعی می‌شود با بهره گیری از منابع مرتبط به تحلیل این موضوع پرداخته شود.

مبانی نظری پژوهش

نگاهی به تصوف درعرفان اسلامی

اندیشه تابناک و سیروسلوک اسلامی یک مکتب علمی و فکری به وجود آورد که آن را عرفان نامیدند و راه‌ورسم و طریقت را تصوف نام نهادند که مبانی فکری خیلی از اندیشمندان، شاعران و هنرمندان را تشکیل داد. اصالت تصوف مبتنی بر توحید است و مضمون اصلی آن سفر انسان برای رسیدن به کمال در خودش‌است (Koutanaei , 2015, 311). صوفیان مروج قناعت و زندگی عاری ازتجمل‌گرایی و فزون‌طلبی بودند، طرف خطابشان عامه‌ی مردم بود و در مجالس و خانقاه‌های صوفیه، پیشه‌وران و گروه‌های کم‌درآمد، که بیشتر افراد اجتماع را تشکیل می‌دادند گرد می‌آمدند (صحابی و دیگران، ۱۳۹۴، ۱۹۴). تصوف در جامعه اسلامی در طی تاریخ، صورت‌های گوناگون داشته است. تصّوف در قرون سوم و چهارم، هرچند زهد و پارسایی و ترک دنیا را به‌عنوان شاکله و اساس خود حفظ نمود، اما از آن بسی فراتر رفت و بناهای جدیدی بر این شالوده افزود. آن محرّکی که نقطه عطفی را، دست‌کم در نگرش اقتصادی بخشی از جریان تصوّف پدید آورد حمله مصیبت بار مغولان و پیامدهای آن بود. این فاجعه به دلیل حرمان‌های اجتماعی و اقتصادی که پدید آورد، برخی از نخبگان تصوف را به یافتن راه‌هایی برای کاهش آلام جامعه واداشت. به وسیله چنین افرادی بود که نگرش‌های مبتنی بر ترک دنیا و دوری از قدرت سیاسی که جریان غالب را تشکیل می‌دادند، به تدریج به حاشیه و به موضع اقلیت رانده شد (الله‌یاری، نورائی، رسولی، ۱۳۸۸، ۵). تصوف ایرانی شاید چیزی

باشد که هنر نگارگری را از هنرهای مشابه درسایرکشورها متمایز می‌کند (Koutanaei, 2015, 113). هنرمند ایرانی از طریق عرفان برای مخاطب خودنگاره‌هایی را خلق می‌کرده است، نگاره‌هایی که لحظه یا لحظاتی از یک رویداد یا رویدادهای یک روایت یا معادل بصری توصیفی تصویری در شعری را به تصویر کشیده‌اند (مدنی، ۱۳۸۵، ۴). هم‌جواری نگارگری با ادبیات عرفانی باعث به وجود آمدن هنرمندانی بامعرفت و آگاه شد به‌طوری‌که نگارگرانی همچون بهزاد و سلطان‌محمد با علم به مبانی بنیادی صوفی‌گری نگاره‌هایی در باب صوفیان خلق کرده‌اند و در این راستا به حرکات و رفتار دراویش پرداخته‌اند.

مطالعه خرقه و رنگ آن در آیین تصوف

لباس صوفیان را خرقه می‌خوانند، خرقه درلغت به معنی پاره و قطعه‌ای از جامه است دراصطلاح تصوّف جامه‌ای است که اهل فقر پوشند و سوراخ داشته باشد و چون اکثر جامه‌های ایشان، کهنه و سوراخ‌شده باشد، برای خرقه جنبه‌های نمادین بسیاری ذکر کرده‌اند. خرقه را موقعی به تن می‌کردند که مرید از مقام توبه و ورع گذشته باشد و به مقام زهد درآمده باشد (کیانی،۱۳۸۰، ۳۵۱). ساختمان خرقه، به‌تصریح جلابی هجویری قرن۵ ه.ق دارای شش قسمت بوده است: آستین، قب، تیریز، گریبان، کمر، فراویز (سجادی، ۱۳۶۹، ۴۵۸). آستین‌ها در لباس ایرانیان منزلتی قابل‌توجه داشتند. آستین‌های بلند و مخفی نگه‌داشتن دست‌ها، نوعی احترام و سرسپردگی را نیز در برداشته است همچنین، به‌منزله‌ی احترام بیش‌تردرپیشگاه فردی بزرگ‌تر بوده است (سجادی، ۱۳۶۹، ۱۴۰). یکی از دلایلی که زاهدان به خرقه‌پوشی روی می‌آوردند بهره‌بردن از توجهات و مواهبی بود که در آن ادوار نصیب صوفیان می‌شد. به دیگر سخن خرقه مانند شناسنامهٔ صوفی عمل می‌کرد، چراکه رمز ارتباط معنوی مراد و مرید محسوب می‌شد. این لباس نشان‌دهندهٔ هویت طریقتی صوفی، هم به معنای عام (طریقت تصوف) و هم به معنای خاص (هرکدام از سلسله‌های تصوف) بود (کروبی، فیاض انوش، ۱۳۹۶، ۷۷-۷۸). درآغاز صوفیه خرقه را از پاره‌های جامه‌های کهن می‌ساختند و پاره بر روی پاره می‌دوختند و جنس خرقه‌ها پشمین بود. از قرن ۸ ه.ق به بعد جامه‌های رنگارنگ پدید آمد که به آن «شوزاک» می‌گفتند. خرقه‌های نخستین را «مرقعه» می‌خواندند و خرقه می‌بایست از جنس پشم و پلاس و پوست می‌بود و پوشیدن ابریشم بر مردان حرام بوده است (معرک‌نژاد، ۱۳۸۶، ۳۲).

رنگ‌هایی که برای صوفیان ذکرشده‌اند عبارت‌اند از: رنگ سفید، رنگ کبود، رنگ ازرق، رنگ سیاه، رنگ سبز، رنگ سرخ، رنگ عسلی، خودرنگ و رنگ عودی. رنگ جامه کبود را برای کسی در نظر گرفته‌اند که از ظلمت طبیعت به‌واسطه‌ی توبه و سلوک، قدم بیرون نهاده باشد اما هنوز به نور دل و توحید نرسیده باشد (محمدبن‌منور، ۱۳۸۱، ۴۶۲). رنگ یکی از آن واژگان شایع است که برخلاف اغلب واژگان، ظرفیت گسترش‌پذیری و تصویرگری بیش از اندازه دارد و فرصت و قدرت بی‌نظیری دراختیار صوفیان می‌گذارد (نیکوبخت، قاسم‌زاده، ۱۳۸۷، ۱۹۰). صورت درویش باید که مناسب سیرت او باشد، اگر رنگی و صورتی گیرد که حقیقت آن در وی نبود شعبه‌ای از نفاق باشد. پس باید که رنگ صورت مناسب حال باطن و سیرت و سیر او باشد (باخرزی، ۱۳۸۳، ۳۰). هرکدام از لباس‌های مورد استفادهٔ صوفیان در این ادوار با رنگ، شکل و طرح خاصش، نمودی ازحالت درونی یا مقام عرفانی بود که سالک درآن قرارداشت. در واقع با نگاه نمادین به البسهٔ صوفیانه، لباس در جهت هویت‌بخشی و تمایز پوشندهٔ آن نسبت به دیگران و اثبات برتری اوعمل می‌کرد(کروبی، فیاض انوش، ۱۳۹۶، ۷۵). جامه آبی را رنگ نجات‌بخش و آزاد ساختن سکوت فراگیر خوانده‌اند .(غزالی، ۱۳۸۳، ۹۰). رنگ جامه عسلی رنگی بور و شتری است و رنگی برای نمایش فقر ممتاز بوده است (سجادی، ۱۳۶۹، ۱۷۴). جامه سبز را بیانگر کیفیت شهودی و بیان نمادین دیمومت (همیشگی‌بودن) با دو ساحت آبی زرد دانسته‌اند (نفیسی، ۱۳۷۱، ۱۷۱). جامه ازرق؛ ازرق را به معنای رنگ آبی، زاغ، متمایل به سبز و زرد، کبود، نیلوفری و سرمه‌ای آورده‌اند. ازرق پوش را معادل صوفی و ازرق‌پوشی را به معنای تصوف نیز به‌کار برده‌اند. رنگ ازرق جامه صوفیان نشان می‌دهد مراد خود را ترک و از نفس خود روی گردانده‌اند (عیسی‌ولی، ۱۳۸۴، ۱۴۵). رنگ سرخ جامه صوفیان را رنگ بیداری و بیدارکنندگی دانسته‌اند (نصر، ۱۳۸۳، ۹۰). برای جامه خودرنگ واعظ‌کاشفی معتقد است؛ این رنگ، رنگ خاک است و از آن مردم نیکونهاد و خاکی و متواضع (سجادی، ۱۳۶۹، ۱۷۳). جامه عودی‌رنگ متمایل به سیاهی یا سیاه متمایل به سپیدی و سرخی را گویند (همان، ۱۷۵). رنگ قهوه‌ای روشن که به قرمز متمایل باشد (غزالی، ۱۳۹۸، ۸۰). صفویان اقدام به معرفی لباسی کردند که بخش اصلی آن‌یک کلاه به رنگ سرخ و عمامه‌ای که به‌افتخار دوازده امام شیعه دوازده ترک ارغوانی سرخ داشت. همین نام‌گذاری لباس شیعی‌ایرانی را تحت نام قزلباش در تاریخ ماندگار ساخته است (غیبی، ۱۳۸۴، ۴۱۷). حرکت صوفی‌گرایی مانند جریانات سیاسی در وضعیت ایران آن زمان با مبانی بنیادین در دوره‌ی صفوی شکل گرفت.

تعامل با تصوف در دوران صفوی

رسمیت و نهادینگی تشیع امامیه، در عصر صفوی به بار نشست، دراین میان نمی‌توان نقش شیعه را در رشد و گسترش این عقاید ازنظر دور داشت چنان‌که بعد از جانشینی جنید ۱۵۸ ه.ق، نواده شیخ صفی‌الدین اردبیلی، مرحله جدیدی از صوفی‌گری آغاز شد که سرانجام با رهبری شاه‌اسماعیل سلسله‌ی صفوی آغاز گردید. با توجه به شکل‌گیری مبانی قدرت صفوی بر سه محور تصوف و تشیع و پادشاهی، تأکید برآن‌ها بسته به موقعیت سلسله، در فرآیند استقرار و تثبیت و افول یکنواخت نمی‌نمود (تشکری، ۱۳۹۳، ۵۰). دردوره شاه‌عباس تمام مناصب حکومتی در اختیار قزلباشان که از بطن تصوف برآمده بودند قرار داشت و گرایش‌های الوهیتی که درشاه به وجود آورده بودند باعث ردکردن و مردود شمردن هرگونه مخالفتی شد. اهل تصوف از ساده زیستی و انسان‌دوستی، آزادی و آزادگی دور شد و کاخ‌های پادشاهی را خانقاه خود قرارداد.

تقابل با تصوف در پادشاهی شاه‌تهماسب صفوی(۹۸۳ -۹۱۹ ه.ق)

با مرگ شاه‌اسماعیل و خاصه در ده‌ساله‌ی نخست حکومت شاه‌طهماسب یعنی ۹۳۰ تا ۹۴۰ ه.ق/۱۵۲۴تا۱۵۳۳ م. امور حکومت کاملاً متکی به امرای قزلباش شد (رویمر، ۱۳۸۳، ۳۱۰). باوجود انتساب شاه‌طهماسب به ائمه، میراث نبردن افتخار رسالت نبوی یا مهدوی از پدر، باعث شد تا به دنبال فاصله‌گیری از شکل مذهبی نخستین‌دوره حکومت، رهبران ترکمانان مانع از شکل‌گیری گرایش‌های مشابهی در شاه جدید شوند (رویمر، ۱۳۸۰، ۵۰-۵۱). با تمرد مکرر امرای قزلباش و جنگ‌های داخلی ناشی از آن

استقلال‌طلبی قبایل قزلباش و فرار برخی از آنان به عثمانی همراه تلاش برای عزل شاه‌طهماسب به نفع برادرش سام میرزا، شاه را به تلاش در تقلیل نیروی قزلباش هدایت کرد چنان‌که برکناری و کشته شدن حسین‌خان شاملو را می‌توان نقطه‌ی عطفی در این تحول دانست (سیوری، ۱۳۸۰، ۵۴). با جایگزینی یک ایرانی به مقام وکیل، بار دیگر انحصار مناصب عالی به امرای قزلباش نادیده گرفته شد(رویمر، ۱۳۸۰، ۵۱-۵۲). سلطان‌محمد که این روزگار را لمس و درک کرده است به‌خوبی در لفافه سخن گفته و در نگاره‌اش سرنوشت صوفیان را که از عرفان و معرفت خالی‌شده بودند به تصویر کشیده است.

مطالعه نگاره‌ی صوفیان اثر بهزاد(۹۴۲-۸۶۰ ه.ق)

دوره زندگی بهزاد با دو مقطع زمانی و دو شیوه متفاوت حکومتی مصادف بود. نیمه اول زندگی او، نیمه دوم سده‌ی ۹ ه.ق و حکومت سلطان‌حسین بایقرا را در برمی‌گیرد و نیمه دوم زندگی او، نیمه اول سده‌ی ۱۰ ه.ق و سی سال نخستین حکومت صفویان را شامل می‌شود (آژند، ۱۳۸۹، ۳۶۷). هرات در خلال سی‌وهشت سال پادشاهی حسین بایقرا، دوره‌ی دیگری از شکوفایی فرهنگی را تجربه کرد. اعتلای فرهنگی این دوره مرهون شخصیت و اقدامات میرعلی‌شیرنوایی (وزیر و خزانه‌دارسلطان) بود. عبدالرحمن جامی، صوفی و شاعر نامدار نیز در این زمان می‌زیست و هم او بود که میرعلیشیر را با درویشان نقشبندی آشنا کرد. بهاءالدین نقشبند ۷۱۷-۱۹۷ ه.ق، بنیان‌گذار فرقه‌ی نقشبندیه، که خود از سادات بود، پیروانش همگی عارف و صوفی بودند و در میان آن‌ها اهل هنر، همچون کمال‌الدین بهزاد ملاحظه می‌شود (شکاری نیری، ۱۳۸۵، ۴۳-۴۵). به همت و حمایت نوایی محفل انسی بین شخصیت‌های ادبی و هنری دوران شکل گرفت که بهزاد نیز از اعضای اصلی آن بود (آژند، ۱۳۸۹، ۳۷۳) یکی از نگاره‌های تک‌برگی که ظاهراً از نسخه‌ای کنده‌شده، نگاره *سماع درویشان* تصویر (۱) است که از قرار معلوم سرلوح یکی از کتاب‌های عرفانی می‌باشد (تجویدی، ۱۳۴۵، ۹). بهزاد در نگاره *سماع درویشان* نوعی پویایی طبیعت‌گرانه و واقعی و حس معنوی قوی پدیدار ساخته و سلوک عرفانی را با سماع چهار صوفی در میانه‌ی ترکیب‌بندی به جلوه درآورده است. بهزاد از این نوع آموزه‌ها

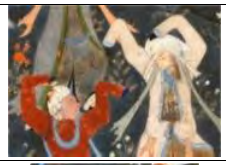
تصویر ۱- سماع درویشان اثر بهزاد ۸۹۵ ه.ق/ ۱۴۸۵ م.، دیوان حافظ، موزه متروپولیتن،۱۷.۸۱.۴. مأخذ: (https://www.metmuseum.org)

بیشترین و هنرمندانه‌ترین بهره را می‌گیرد و استادانه‌تر و پرداخته تر به تجلّی و تبلور این نوع گرایش‌ها در آثار خود می‌پردازد. درآثار بهزاد، پیکره‌ها صرفاً ظاهر انسانی ندارند بلکه هر یک شخصیتی مستقل یافته‌اند و چهره آن‌ها به‌طور آشکار با یکدیگر فرق دارد (بلر و بلوم، ۱۳۸۱، ۸۰). با توجه به موضوع نگاره و بررسی وجه صوفیانه‌ی اثر، گویی بهزاد انسان‌ها را با توجه به الگوهای واقعی آن روزگار به تصویر کشیده است (کن‌بای، ۱۳۸۱، ۷۵) در سال ۸۹۵ ه.ق کمال‌الدین بهزاد بخش‌هایی از اندیشه صوفیانه و آداب فرقه «نقشبندیه» را در ساختار تصویر با بیانی نمادین به تصویرکشیده است (گوهرین، ۱۳۶۷، ۱۶۱). بهزاد هیچ‌گاه برداشت معنوی از مضمون داستان را فدای توصیف وقایع عادی نمی‌کرد. او با تأکید برمعنای مکنون در اعمال آدمیان و روابط اشیاء می‌کوشید واقع‌گرایی‌اش را با بیان مفاهیم عمیق درآمیزد.(پاکباز، ۱۳۷۹، ۸۴). بازیل گری، دربررسی ویژگی‌های سبک هرات، اهمیت خاصی به تأثیر متقابل تصاویر بر یکدیگر می‌دهد (گری، ۱۳۶۹، ۱۰۰). بهزاد در طراحی لباس‌های صوفیانه با توجه به فرقه نقشبندی لباس روزگار مردم خویش را طراحی کرده است درصورتی‌که لباس صوفیان تحت عنوان خرقه با تصویرگری بهزاد متفاوت است. پیداست که بهزاد در کشیدن این نگاره، در ترسیم پیکره‌ها با دقتی واقع‌گرایانه به حرکت دست‌ها و بدن در رقص سماع پرداخته است. جدول (۱) ویژگی‌های تصویری صوفیان نگاره *سماع درویشان* را مورد مطالعه قرار داده است. در نگاره *سماع درویشان* بهزاد شاهد ترکیب‌بندی با مرکزی هستیم که چهار سماع‌کننده را دربرگرفته و اطراف، صوفیانی ایستاده‌اند که هرکدام در درجه‌ای از عرفان شاهد این سیر سلوک می‌باشند و درحال دعا و توبه به درگاه خداوند نشان داده شده‌اند. اندام‌ها با تناسبات درترسیم انسان طراحی‌شده‌اند. صوفیانی که از خود بی‌خود شده‌اند و در سماع به طریقتِ مقصود دست‌یافته‌اند، درپایین تصویر شده‌اند و هم‌کیشانشان به کمک آن‌ها شتافته‌اند. دراین مراسم هیچ جامی مشاهده نمی‌شود، لباس‌ها درسماع به‌هم‌ریخته و کلاه‌ها روی زمین افتاده است.

مطالعه نگاره *صوفیان* اثر سلطان‌محمد(۹۶۲-۸۷۵ ه.ق)

یکی دیگر از هنرمندانی که درباب تصوّف و صوفیان نگاره‌ای درخور و شایسته خلق کرده، سلطان محمد بین سال‌های ۹۳۷ تا ۹۳۹ هـ‌ق با عنوان مستی لاهوتی و ناسوتی می‌باشد تصویر (۲). سلطان‌محمد در نقاشی و تصویرگری حق استادی به گردن شاه‌طهماسب داشت و شاه نیز به او و بهزاد علاقه و عنایت ویژه و الفت تمام داشت (آژند، ۱۳۸۹، ۴۹۷). بررسی شواهد تاریخی آشنایی سلطان‌محمد و بهزاد و شروع مراودات و تبادل دستاوردهای هنری بین دو هنرمند بیشتر به یافته‌های پژوهش کمک می‌کند و حوزه تأثیرپذیری سلطان‌محمد از بهزاد را روشن می‌سازد. شاه‌اسماعیل پس از دستیابی به تبریز، تختگاه آق‌قویونلوها، کارگاه هنری مکتب ترکمان را در اختیار گرفت. شماری از هنرمندان از جمله سلطان‌محمد تبریزی در این کارگاه کار می‌کردند. مسلماً شاه‌اسماعیل با آن‌همه علاقه‌ای که به هنرهای مختلف ازجمله نقاشی داشت آوازه کمال‌الدین بهزاد را شنیده بود و در پی او بود که به خدمت خود درآورد. شاه‌اسماعیل پس از دستیابی به هرات در سال ۹۱۹ه.ق بهزاد و بعضی دیگر از هنرمندان را ملازم خود می‌کند و با خود به غرب ایران، تبریز، می‌آورد و بعدها پس‌ازاینکه فرزند دوساله‌اش را در سال ۹۲۱ ه.ق حاکم هرات می‌کند، بهزاد و سلطان‌محمد را که در تبریز اقامت داشتند به هرات می‌فرستد تا تعلیم هنری فرزندش را به عهده

جدول ۱- ویژگی‌های تصویری نقش صوفیان در نگاره *سماع درویشان* بهزاد.

حالت و موقعیت چهره و بدن	رنگ جامه	توضیحات فرمی و محتوایی	بخشی از نگاره *سماع درویشان* اثر بهزاد
پیکره از پشت چرخیده با دست‌هایی به سمت بالا و آستین‌های بلند و مشخص و صورتی به سمت راست تصویر که براثر رقص سماع اتفاق افتاده است.	قرمز آجری با آستین‌های بلند	بهزاد صوفی را در حالت رقص سماع کشیده و شالی که در چرخش رقص سماع موزون شده است و کلاهی که هنوز در سماع از سر صوفی نیفتاده است	
نمای بدن از روبه‌رو و دست‌هایی که در حال رقص و حرکت در بالا تاب می‌خورد.	سفید متمایل به شیری با آستین‌های بلند	بهزاد صوفی را در سمت راست سماع کنندگان قرار داده تا چرخش چهار سماع کننده را به نمایش درآورد.	
پیکره باحالت واقع‌گرایانه در حالتی نامتعادل و پاهایی که توانایی تحمل وزن بدن را ندارد.	ردای بلند سبزرنگ	بهزاد صوفی را بعد از سماع به نمایش درآورده است که براثر سماع کلاهی بر سر ندارد و رمقی برای راه رفتن در او نمانده و محتاج کمک است.	
صورت نیمرخ در مقابل صورتی تمام‌رخ.	ردای سبز در حال یاری‌رساندن و ردای شیری از رقص سماع فارغ شده و محتاج کمک است.	بهزاد صوفی را در حال یاری‌رساندن به هم‌کیش خود نشان داده چراکه پوشیدن جامه سبز بر این امر گواهی می‌دهد.	
صورت نیم‌رخ با کلاهی بر سر پیکره با تناسبات واقع‌گرایانه به‌صورت ایستا و کامل دست‌ها در هم گره‌خورده به نشانه احترام و پاها متناسب با بدن در حالت نیم‌رخ	عسلی‌رنگ، رنگی بور و شتری‌رنگ یا قهوه‌ای‌رنگ است.	صوفی با جامه شتری‌رنگ در حال تماشای سماع‌کنندگان و روی جامه نخ‌هایی که شاید وصله‌ای باشد بر پارگی لباس که ویژگی جامه عسلی است.	
سر به سمت پایین روی دستی که صورت را پوشانده است با اندامی دارای اجزای متناسب و واقع‌نما	جامه کبود رنگ	بهزاد صوفی با جامه کبود را در حال گریه برای درخواست توبه و رسیدن به نور الهی ترسیم کرده است	
سری پایین انداخته کلاهی بر سر بدن از روبه‌رو با آستین‌های بلند که دست‌های گره‌خورده را پوشانده است تناسبات بدن واقع‌گرا	ردای ازرق را به معنای رنگ آبی، زاغ، متمایل به سبز و زرد، کبود، نیلوفری و سرمه‌ای آورده‌اند.	صوفی از نفس خود روی گردانده سر را پایین انداخته و دست‌ها را به نشانه‌ی احترام و تواضع به سماع‌کنندگان در آستین فروبرده است.	
صورت به حالت سه‌رخ با کلاهی بر سر فقط دست راست نمایان است که سنگینی وزنی را متحمل شده است.	رنگ آبی که در جامه صوفیان به نجات‌بخش معروف است در مقابل رنگ نارنجی	بهزاد صوفی را در حال یاری‌رساندن به هم‌کیش خود ترسیم کرده است.	
صورت متمایل به‌طرف سماع-کنندگان و بدن سه‌رخ نمایش داده‌شده است. تناسبات کاملاً رعایت شده است و واقع‌گرایی اعمال گردیده است.	جامه قرمزرنگ	جوانی کتاب در دست شاهد این مراسم است در کتاب آژند به این موضوع اشاره‌شده که شاید خود بهزاد باشد (آژند، ۱۳۸۹، ۳۹۳)	

بگیرند (همان، ۳۷۶- ۳۷۷). این همکاری و هم‌نشینی به‌واسطه علاقه شاه به هنر باعث آشنایی سلطان‌محمد با واقع‌گرایی بهزاد که در آن دوران پخته و باتجربه بود می‌شود و همین‌طور با توجه به اینکه شاه‌اسماعیل پس از فتح هرات میراث هنری موجود درکتابخانه‌های آن شهر را به پایتخت جدید یعنی تبریز انتقال داد (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹، ۲۱۹). سلطان‌محمد به‌تمامی آثار مکتب هرات دسترسی داشته و همه را از سر علاقه و پیش برد هرچه بهتر آثارش ازنظر گذرانده است. پریسیلا سوچک ۱۹۹۰م. / ۱۳۶۸ ه.ش استاد انستیتوی هنرهای زیبای دانشگاه نیویورک در مقاله‌ای درباره سلطان‌محمد می‌نویسد: «تشابه و همسانی‌هایی بین بعضی از جزئیات نقاشی‌های سلطان‌محمد با مواردی که در مرقعات موجود در استانبول است، نشان می‌دهد که وی به این نقاشی‌ها و یا نگاره‌هایی که شبیه آن‌ها بوده دسترسی داشته است» (آژند، ۱۳۸۴، ۱۲۲).

تصرف هرات توسط شاه‌اسماعیل صفوی باعث شد بهزاد در پروژه‌های هنری دوره نخستین صفوی مشارکت کرده و تأثیر خود را در شکل‌گیری مکتب نگارگری تبریز اعمال کند و سلطان‌محمد نیز می‌کوشد از این زمینه‌ها بهره می‌برد. سلطان محمد برای تعلیم نقاشی به طهماسب‌میرزا از تبریز عازم هرات شده و مدتی را در آن گذرانده و از نزدیک سنت نگارگری مکتب هرات را تجربه کرده و با هنرمندان این مکتب از جمله بهزاد ، آقا میرک اصفهانی، میر مصور و غیره آشنا شده است (آژند، ۱۳۸۴، ۲۴). او نه‌تنها دستاوردهای هنر بهزاد و سنت‌های هرات را جذب می‌کند بلکه برجسته‌ترین ویژگی‌های ترکمانان را نیز برمی‌گزیند تا دنیای تصویری خویش را فراخ‌تر کند. در این دوران شاهد ترکیب دو عنصر مهم در نگارگری ایران هستیم واقع‌گرایی که میراث بهزاد بود و کاربرد رنگ‌های شاد و متضاد که از مکتب ترکمانان تبریز برجای مانده بود (پاکباز، ۱۳۷۹، ۹۱). زندگی هنری سلطان‌محمد را می‌توان به دو مقطع تقسیم کرد. مقطع اول که پیوندهای او را با نقاشی پیش از صفویان نشان می‌دهد بعضی از این پیوندها را می‌توان درنقاشی‌ها و نگاره‌های *شاهنامه* طهماسبی مشاهده کرد. شواهد اصلی مقطع دوم زندگی او در نگاره‌های *دیوان حافظ* جمع شده است (سوچک، ۱۳۷۷، ۱۸۵). با توجه به اینکه بنیان‌گذاری بهزاد در

تصویر ۲- *مستی لاهوتی و ناسوتی* اثر سلطان‌محمد، ۱۵۳۱تا ۱۵۳۳م./۹۳۷تا۹۳۹ه.ق، تبریز، *دیوان حافظ* سام‌میرزا، موزه متروپولیتن،1988.430 + L.2019.55.
مأخذ: (https://www.metmuseum.org)

واقع‌گرایی باعث شد ویژگی‌های مردم‌شناختی و رخدادهای عصر نگارگر به نمایش گذاشته شود، نگاره سلطان‌محمد در *دیوان حافظ* ویژگی‌های روزگار صفوی را در خود جا داده است. گرابر، مهارت هنرمند را در نمایش «باده‌گساران قهاری» می‌بیند که حال‌وهوایی ضد دینی و غیرتهذیب‌گر به اثر می‌بخشد (گرابر، ۱۳۹۰، ۹۶).

پرداخت الگوی بصری (حالات و شخصیت) و تکرار مجموعه‌ای از نشانگان به‌صورت قراردادی در مورد صوفیان اجراشده ولی در مفهوم با دگرگونی روبه‌رو هستیم. نکته‌ای که در متن اسکندربیک منشی راجع به سلطان‌محمد روشن است، میزان شهرت و جامعیت هنری سلطان‌محمد در روزگار خود است که از شهرتی نظرگیر برخوردار بوده ، طوری که اسکندربیک منشی او را به متصف به صفت «مشهور» کرده است.ا ین موارد تا حدی معلول خصلت‌های هنری اوست (آژند، ۱۳۸۴، ۳۰). سلطان‌محمد از مأنوسان شاه و در جریان تمام امورات سیاسی بوده و دُرستی ابیات حافظ را نسبت به تصوف با روزگار خویش درک کرده است. سلطان‌محمد با دقت تمام صوفیان را درحال نوشیدن شراب به نشانه‌ی چشیدن طعم قدرت و مناصب حکومتی در بنای ترسیم‌شده تصویرکرده است و با ترسیم‌کردن صوفی بی‌حال در چهارچوب درب بنا، خارج‌شدن و از دست‌دادن قدرت صوفیان را نشان داده است. جدول (۲) به ویژگی‌های تصویری نقش صوفیان در نگاره می‌پردازد. این تصاویر آشکارا رویداد یا موضوعی واقع‌گرا را نشان می‌دهند. بنای شش‌ضلعی را می‌توان به‌عنوان نشانه‌ای از ترسیم وجه این جهانی نگاره محسوب کرد. «کاربرد رنگ‌های اصلی در نگاره‌های سلطان‌محمد در زمانه‌ای که گفتمان نقاشی هراتی تسلط داشت تداعی‌کننده‌ی رنگ‌های شاد نقاشی‌های شیراز و تبریز پیش از تیموریان است» (آژند، ۱۳۸۹، ۱۲۷). رنگ‌ها در ردای صوفیان دو نگاره باکمی تغییر در درجه روشنی و خاموشی کاملاً باهم مطابقت دارد و این نشان از وفاداری به رنگ جامه صوفیان است.

مطالعه تطبیقی معنای تصوف در دو نگاره از صوفیان اثر بهزاد و سلطان‌محمد

هر دو نگاره با موضوع مشترک در باب صوفیان کار شده‌اند. در تطبیق نگاره‌ها حالات و حرکات صوفیان سلطان‌محمد باعث تمایز و پیچیدگی در نگاره و تفسیرهای گوناگونی شده است. دراینجا گونه‌های شناخت از اعمال و مراسم صوفیانه راه را برای ارائه متفاوت شیوه‌های شناختی هموار می‌کند. الگوهای هویتی مشترک که بیانگر قشر تصوّف هست در دو نگاره منطبق است اما این الگوها در کنار نشانه‌های دیگر معنایی متفاوت ایجاد می‌کند. در نگاره بهزاد شاهد نظم در چیدمان پیکره‌ها هستیم و این نظم از یک الگوی دایره‌ای پیروی می‌کند. تناسبات واقع‌گرایانه، تقارن، حرکت از ویژگی‌های نگاره بهزاد محسوب می‌شود. سلطان‌محمد با بهزاد در ارتباط بوده و ایده پرداختن به صوفیان را با مشاهده نگاره بهزاد از سرگذرانده و الگوپردازی‌های کاملاً مشابه را در نگاره‌اش پیاده کرده است. در نگاره سلطان‌محمد با طنزی نسبت به صوفیان روبه‌رو هستیم که از دیدگاه انتقادی او در ترسیم این نگاره بی‌تأثیر نیست. در این نگاره سلطان‌محمد با برهم‌زدن برخی از قراردادهای سنتی از قبیل مفاهیم و رنگ‌ها ترکیب‌بندی بدون مرکز و همین‌طور پیکره‌ها، در واقع به‌نوعی اصول که در نگاره *سماع درویشان* بهزاد است را برهم زده است. درمطالعه تطبیقی نگاره‌ها در نگاه اول تفاوت‌ها جلب‌توجه بیشتری می‌کنند اما الگوهای مشابه دو نگاره خبر از

جدول ۲- ویژگی‌های تصویری نقش صوفیان در نگاره *مستی لاهوتی و ناسوتی* سلطان‌محمد.

حالت و موقعیت چهره و بدن	رنگ جامه	توضیحات فرمی و محتوایی	بخشی از نگاره مستی لاهوتی و *ناسوتی* اثر سلطان‌محمد
دست‌ها بالا پشت به تصویر و صورت به سمت چپ که نمایی از سماع را نشان می‌دهد.	رنگ آبی که در جامه صوفیان به نجات‌بخش معروف است.	سلطان‌محمد صوفی را در حالت سماع کشیده و شالی که در چرخش سماع موزون شده است و کلاهی که هنوز در سماع از سر صوفی نیفتاده است.	
بدن از جلو نمایان شده دست راست بلا و دست چپ در راستای چرخش و حرکت سماع صورت تمام‌رخ و سر بزرگ‌تر از بدن	عسلی‌رنگ، رنگی بور یا شتری‌رنگ یا قهوه‌ای‌رنگ است.	سلطان‌محمد صوفی را در سمت راست سماع‌کننده قرار داده تا چرخش دو سماع‌کننده را به نمایش درآورد.	
نمای بدن از روبرو سری که روی شانه افتاده با کلاهی که از فرم خارج‌شده، سر بزرگ‌تر از بدن است و پای راست به نشانه حرکت و خروج از در بیرون آمده است.	ردای سبزرنگ	نگارگر صوفی را در حالتی که توانایی راه رفتن ندارد و کمک می‌طلبد در حال خروج از عمارت نشان داده است.	
دست‌ها بالای سر و کلاهی که روی سر درست جا نگرفته. سر بزرگ‌تر از بدن	عسلی‌رنگ، رنگی بور یا شتری رنگ یا قهوه‌ای‌رنگ است	صوفی حالت عادی و صوفیانه ندارد و بالا قرار گرفتن دست‌ها براثر چرخش سماع نیست.	
پیکره نشسته و زانو حائلی برای دست چپ و دست چپ حائلی برای سر قرارگرفته است. دست راست به‌عنوان تکیه‌گاه و نگه‌دارنده بدن روی زمین است.	ردای آبی	نگارگر صوفی را پشت به سماع کنندگان و در حالت خواب ترسیم کرده است.	
پیکره+ خوابیده کلاه زیر سر با دستانی که روی سینه گره‌خورده‌اند. پاها جمع شده و زانوها را بالا قرار داده است.	جامه کبودرنگ	سلطان‌محمد با توجه به دوری تصوف از عرفان در روزگار صفوی صوفی با جامه کبود را به‌دوراز سیر و سلوک و در خواب ترسیم کرده است.	
پیکره به حالت نیم‌رخ در دست راست جام در دست دارد و بدن از کمر خم شده است.	جامه آبی	صوفی که جام به دست دارد از فردی که به خمره‌ها تکیه داده در ازای پرداخت یا مبادله‌ای از او چیزی می‌طلبد و این موضوع توصیفی است بر این جهانی‌بودن نگاره و خالی- بودن از روح عرفانی.	
چشمان متعجّب با سری بزرگ‌تر از بدن و پاهای جمع‌شده	جامه شتری‌رنگ	وجود پیری کتاب به‌دست در کنار جام و پیاله‌اش با صورتی متعجب و طنزگونه	

تأثیرپذیری سلطان محمد از بهزاد در ترسیم صوفیان نگاره دارد.

مطالعه شباهت‌های دو نگاره *سماع درویشان* اثر بهزاد و *مستی لاهوتی و ناسوتی* اثر سلطان محمد

سلطان‌محمد با توجه به نگاره‌ی *سماع درویشان* بهزاد از الگوهای مشابهی برای خلق نگاره *مستی لاهوتی و ناسوتی* استفاده کرده است. در دو نگاره شاهد تعدد صوفیان هستیم و همین‌طور پیکره‌هایی از دراویش که به‌صورت جفت همراهی‌کنندگانی دارند. هر دو نگاره سماع‌کنندگانی دارند که نوازندگانی آن‌ها را همراهی می‌کنند. در نگاره‌ها شاهد حضور فردی هستیم که کتابی در دست دارد. عمامه‌های سفید و آستین‌های بلند که جزو ملزومات لباس صوفیان محسوب می‌شود از مشترکات این دو نگاره است. جدول (۳) نشان می‌دهد که سلطان‌محمد در نگاره *مستی لاهوتی و ناسوتی* کاملاً نگاره *سماع درویشان* بهزاد را ازنظر گذرانده است و این بررسی به برداشت الگوپردازی‌های مشابه منجر شده است.

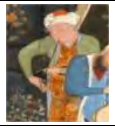
مطالعه تفاوت‌های دو نگاره *سماع درویشان* اثر بهزاد و *مستی لاهوتی و ناسوتی* اثر سلطان محمد

نگاره *مستی لاهوتی و ناسوتی* جزو آن دسته از نگاره‌هاست که درآن مرکز اصلی وجود ندارد. هر نقطه از ترکیب‌بندی نگاره می‌تواند مرکز نقش باشد. نقطه‌های مهم می‌توانند به دلیل اهمیت نقش در نگاره مرکز را جابه‌جا کنند (نظرلی، ۱۳۹۰، ۱۱۲). اما نگاره بهزاد دارای مرکزیت می‌باشد که چهار سماع‌کننده را درخود جا داده است. اطراف، صوفیانی ایستاده‌اند که هرکدام در درجه‌ای از عرفان شاهد این سیروسلوک می‌باشند و درحال دعا و توبه به درگاه خداوند نشان داده‌شده‌اند. این مرکزیت داشتن درنگاره ازیک ترکیب‌بندی مدور پیروی می‌کند به‌صورتی که حالات و حرکات پیکره‌های دایره‌ی بیرونی همه از اعمال دایره‌ی درونی نشاءت می‌گیرند تصویر (۴). اندام‌ها با تناسبات در ترسیم انسان طراحی‌شده‌اند. پیکره‌ها به‌صورت قرینه در مقابل هم قرارگرفته‌اند تصویر(۵). حرکت در نگاره‌ی بهزاد پویاتر و بهتر مشاهده می‌شود چه‌بسا که درختان در بالای تصویر هم این سماع را به سمت آسمان هدایت می‌کنند تصویر(۶).

سلطان محمد اندام‌ها را اغراق‌آمیز و سرها را بزرگ‌تر ترسیم کرده است. درنگاره سلطان محمد درقسمت پایین دو سماع کننده دیده می‌شوند که در جدول(۳) می‌بینیم کاملاً با دو سماع کننده بهزاد همخوانی دارند و از یک الگوی واحد پیروی می‌کنند، با این تفاوت که سماع کنندگان سلطان محمد هیچ بیننده‌ای ندارند. اطراف سماع کنندگان شخصیت‌هایی به تصویر کشیده شده که از اعمال صوفیانه خالی هستند و از این سیر سلوک بی‌بهره می‌باشند. در جدول (۴) مقایسه‌ای مبنی بررنگ لباس صوفیان بارفتارهای متفاوت آورده شده است که حاکی ازخلوصی است که بهزاد به این سنت داشته و رنگ لباس صوفیان را مطابق عملکردشان نشان داده است و درمقابل سلطان محمد با الگوهای تصویری مشابهی که استفاده کرده است معنای متفاوتی را در این رنگ گذاری بیان کرده است.

در دو نگاره شاهد صوفیانی با احوالات دگرگون هستیم و همین‌طور افرادی که وظیفه کمک‌رسانی را اعمال می‌کنند. چند تن از صوفیان

جدول۳- الگوهای تصویری مشابه در دو نگاره.

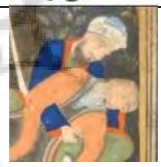
بخش‌هایی از نگاره‌ی *سماع درویشان* بهزاد ۸۹۵ ه.ق. مأخذ: (URL1)	حوزه‌ی تأثیرپذیری	بخش‌هایی از نگاره‌ی *مستی لاهوتی و ناسوتی* سلطان‌محمد سال ۹۳۷ تا ۹۳۹ ه.ق. مأخذ: (کری ولش،۱۳۸۴، ۶۳)
	سلطان‌محمد در *سماع صوفی* کاملاً به نگاره بهزاد وفادار بوده و صوفی را در چرخش و رقص سماع مطابق با صوفی نگاره بهزاد ترسیم کرده است.	
	القای چرخش با قراردادن صوفی سمت راست سماع‌کننده دیگر کاملاً بر این تأثیرپذیری و مشابهت الگویی صحه می‌گذارد.	
	مدل دست یاری، دهنده ردای درویش بی‌حال، شال دور کمر، زانوی خمیده، و پایی که کشیده می‌شود از سر ناتوانی همه نشان از مشابهت الگویی صوفی نگاره دارد.	
	سلطان‌محمد در ترسیم نوازندگان نیز از الگوی مشابه استفاده کرده است.	

تصویر ۴- ترکیب‌بندی مدور.

تصویر ۵- آنالیز قرینه.

تصویر ۶- حرکت و پویایی.

جدول ۴- مطالعه تطبیقی شخصیت نگاره‌ها با توجه به رنگ جامه صوفیانه.

توصیف رنگ جامه‌بر تن صوفیان نگاره بهزاد	بخش‌هایی از نگاره‌ی *سماع درویشان* بهزاد ۸۹۵ ه.ق. مأخذ: (URL1)	توصیف رنگ جامه‌بر تن صوفیان سلطان محمد	بخش‌هایی از نگاره‌ی مستی *لاهوتی و ناسوتی* سلطان‌محمد سال ۹۳۷ تا ۹۳۹ ه.ق. مأخذ: (کری ولش،۱۳۸۴، ۶۳)
رنگ جامه کبود صوفیان به نشانه سوگ از دست‌دادن وصال حق و توبه سلوک می‌باشد (محمد بن منور،۱۳۸۱، ۴۶۲).			
بهزاد کاملاً به این سنت وفادار بوده و رنگ جامه را بر تن صوفی در حال گریه نگاشته است. صوفی که در حال توبه به درگاه خداوند هست.	در حال گریه و درخواست توبه از خداوند متعال	سلطان‌محمد با توجه به دوری تصوّف از عرفان در روزگار صفوی با بیانی طنزآمیز جامه کبود را بر تن صوفی نقش زده که به‌دور از سیو سلوک هم‌کیشان خود، در گوشه‌ای خوابیده است.	به‌دوراز سیروسلوک و در خواب
جامه آبی را نجات‌بخش خوانده‌اند (غزالی، ۱۳۸۳، ۹۰).			
صوفی در حال یاری‌رساندن به هم‌کیش خود می‌باشد.	 در حال یاری‌رساندن	سلطان‌محمد از یاری‌رساندن و نجات‌بخشی سخنی نگفته و صوفی را همچون بقیه صوفیان نگاره‌اش در عالم خود و در خواب ترسیم کرده است.	جدا از سیروسلوک و در خواب
رنگ جامه عسلی یا شتری‌رنگ نمایشی از فقر ممتاز می‌باشد (سجادی، ۱۳۶۹، ۱۷۴).			
ویژگی جامه در نگاره بهزاد کاملاً مشهود است. بهزاد صوفی را در حال تماشای سماع‌کنندگان نقش کرده است و روی جامه نخ‌هایی که شاید وصله‌ای باشد بر پارگی لباس که ویژگی جامه عسلی هست.	در حال تماشای سماع صوفیانه و تفکر بر احوال خویش	صوفی کاملاً متفاوت از ویژگی لباسش نقش شده او را در وسط تصویر در حال باده‌گساری می‌بینیم و ملازمی مسئولیت پذیرایی از او را بر عهده دارد.	در حال باده‌گساری
جامه سبز را در توصیف پیری سبزپوش که به یاری دعاکنندگان می‌آید آورده‌اند (سجادی، ۱۳۶۹، ۱۷۱).			
بهزاد به ویژگی‌های لباس صوفیان آشنایی داشته و به‌درستی اعمال هر درویش را با توجه به رنگ لباسش نقش کرده است. جامه سبز را بر تن پیری نشانده که یاری‌رساندن از وظایف اوست.	در حال یاری‌رساندن	جامه سبز را در نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی بر تن صوفی دیده می‌شود که نیازمند کمک و گرفتن یاری است. صوفی با جامه سبز درحالی‌که نمی‌تواند خودش را کنترل کند و از هم‌کیش خود کمک گرفته است در حال خروج از بنای ترسیم‌شده در نگاره است که این معنایی برکنارگذاشتن اهل تصوّف از سیاست و مناصب حکومتی است.	یاری‌گیرنده و در حال خروج از سرایِ عمارت

رنگ کبود در جامه صوفیان نشان از ترک مراد خود و روی‌گردانی از نفس می‌باشد (عیسی ولی، ۱۳۸۴، ۱۴۵).			
به نشانه احترام به سماع کنندگان دست‌های خود را در آستین فروبرده و سری از سر فروتنی به زیر انداخته است	دست‌ها در آستین به نشانه احترام به سماع‌کنندگان	در نگاره سلطان‌محمد جامه بر تن کسی نقش شده که در کنار نوازندگان در حال نواختن سازی زهی می‌باشد.	در حال نواختن نوعی ساز زهی، آرشه‌ای (رباب) به‌عنوان نوازنده‌ای برای سماع‌کنندگان

جدول ۵- مطالعه تطبیقی عناصر بصری در نگاره *سماع درویشان* و *مستی لاهوتی و ناسوتی*.

تفاوت		شباهت
سماع درویشان	**مستی لاهوتی و ناسوتی**	**در دو نگاره**
سماع چهار صوفی در وسط تصویر	**سماع دو صوفی در پایین تصویر**	**وجود سماع کنندگان با الگوی مشابه**
نگاره دارای مرکزیت اصلی در ترکیب‌بندی	**نگاره فاقد مرکزیت در ترکیب‌بندی**	**وجود نوازندگان**
چهره‌ها واقع‌نما با تناسبات اصلی	**چهره‌ها اغراق‌آمیز و سرها بزرگ‌تر**	**آستین‌های بلند در لباس صوفیان**
بینندگان در اطراف سماع کنندگان	**اطراف سماع کنندگان بدون بیننده**	**عمامه‌های سفید**
تأکید بر وجه عرفانی در سماع درویشان	**تأکید بر وجه مستانه و تغییر در احوالات به‌واسطه نوشیدن شراب**	**وجود فردی در نگاره با کتابی در دست**
وجود عمامه‌ها و شال‌های افتاده روی زمین در زمان سماع	**عمامه‌های روی سر اما نامرتب**	
وجود مریدی کتاب به دست احتمالاً خود بهزاد است،ایستاده و در حال تماشا	**صوفی در حال کتاب خواندن با چهره‌ای متعجب به‌صورت لمیده در ایوان بنا**	

سلطان‌محمد در ساختمانی ترسیم‌شده‌اند که از معماری شش‌ضلعی بهره برده و با توجه به وفاداری سلطانمحمد به واقع‌گرایی و استفاده این نوع بنا در نگاره‌های پیشین این نگارگر، نشان از بنای با اهمیتی در آن روزگار می‌باشد. به صوفیان شراب خورانده می‌شود اما این نشانه‌های نهفته در تصویر بی‌تأثیر از ابیات حافظ و مذمّت نسبت به تصوّف و همین‌طور مطابقت‌داشتن این ابیات با روزگار سلطان‌محمد نیست. در این نگاره‌ها، حرکات و رفتار صوفیان حامل معنایی هستند ولی در دو نگاره تعریف متفاوتی را در بردارند که به دیدگاه نگارگران از صوفیان و آداب‌ورسوم این سنت برمی‌گردد. در نگاره بهزاد دراویش بر وجه عرفانی و مخلصانه در برابر حق نشان داده شده‌اند و در نگاره سلطان‌محمد بروجه طنزگونه به تصوف پرداخته شده است. این موارد در جدول (۵) جمع بندی می‌شود.

نتیجه

در دوران اسلامی شکل‌گیری و تکامل هنرهای اسلامی با مضامین عرفانی، عرفای ایرانی، فرقه‌های صوفی‌گری و تشیع نقش همراه شد. در بررسی دو نگاره اثر بهزاد و سلطان‌محمد مشخص شد نگاره‌ها با توجه به دیدگاه واقع‌گرایانه ی بهزاد و وفاداری سلطان‌محمد به این موضوع، نگاره‌ها دارای مضامین پرداختن به رفتار انسان در آیین صوفی‌گری و آداب‌ورسوم مراسم صوفیانه را نشان می‌دهد که در این پژوهش مورد تطبیق قرارگرفته‌اند. بهزاد به آداب‌ورسوم صوفیان در ترسیم مبانی عرفانی وفادار بوده و خلوص عرفانی را در اعمال صوفیانه به نمایش گذاشته است و با ترکیب‌بندی مدور نگاره و قراردادن هریک از عناصر تصویر را در جایگاه مناسب به نمایش گذاشته است. تقارن و حرکت پویا و هدفمند دو ویژگی اصلی نگاره بهزاد محسوب می‌شود. بین دونگاره‌ی *سماع درویشان* اثر بهزاد و *مستی لاهوتی و ناسوتی* اثر سلطان‌محمد وجوه تمایز و تفاوت نشان می‌دهد صوفیان سلطان‌محمد از یک الگوپردازی مشابه از دراویش توسط بهزاد پیروی می‌کنند اما شدت این الهام‌پذیری در انتقال مفهوم کاملاً متفاوت است. نقاشی سلطان‌محمد ارجاعی کنایی از نقاشی بهزاد است که عملکرد صوفیان را در دوره‌ی صفوی به‌صورت طنز از نمونه اصلی بیان کرده است. این دو نگاره درتصویر ظاهری موضوع و فضای مشترکی در تصوّف را با اختلاف تقریباً ۲۴ سال نشان می‌دهند، سلطان‌محمد در تصویرکردن صوفیان زمانه خود به برداشتی کنایی و طنزآمیز از نگاره بهزاد، در دیوان حافظ پرداخته است و صوفیان را از درجه عرفانی خارج کرده است.

فهرست منابع

آژند،یعقوب (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران* (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، جلد اول، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.
آژند،یعقوب (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران* (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.
آژند،یعقوب (۱۳۸۴)، *سیمای سلطان‌محمد نقّاش*، تهران: فرهنگستان‌هنر.
اللّه‌یاری، فریدون؛ نورائی، مرتضی؛ رسولی، علی (۱۳۸۸)، طریقت و تجارت؛ کارکردهای تجاری نقشبندیه در دوره تیموری، *تاریخ اسلام و ایران*، شماره ۴، صص ۱-۴۰.

باخرزی، یحیی بن احمد (۱۳۸۳)، *اورادالاحباب و فصوص الآداب*، به کوشش ایرج افشار، چاپ دوم ، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

بلر، شیلا؛ بلوم، جاناتان (۱۳۸۱)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: سروش.

پاکباز، روئین (۱۳۷۹)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، چاپ دوم، تهران: نارستان.

تجویدی، اکبر (۱۳۴۵)، کتاب آرایی در ایران، *هنر و مردم*، دوره ۵، شماره ۴۹، صص ۵-۹.

تشکری، علی‌اکبر؛ نقیبی، الهام (۱۳۹۳)، تعامل و تقابل تصوف و تشیع در عصر صفوی،*پژوهش‌های تاریخی* دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره جدید سال ششم ، شماره ۲۲، صص ۴۹-۶۶.

رویمر، هانس روبرت (۱۳۸۰)، *تاریخ ایران دوره‌ی صفوی* (کمبریج)، ترجمه یعقوب آژند، جلد ۵، تهران: جامی.

رویمر، هانس روبرت (۱۳۸۵)، *ایران در راه عصر جدید*، ترجمه آذر آهنچی، تهران: دانشگاه تهران.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۵)، *ارزش میراث صوفیه*، تهران: امیرکبیر.

سجادی، محمدعلی (۱۳۶۹)، *جامه زهد: خرقه و خرقه پوشی*، تهران: علمی فرهنگی.

سیوری، راجر (۱۳۷۲)، *ایران عصر صفوی*، ترجمه کامبیز عزیزی، چاپ ۳، تهران: مرکز.

سوچک،پریسیلا (۱۳۷۷)، *سلطان‌محمد تبریزی نقاش دربار صفوی*، در: دوازده رخ، ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: مولی.

شکاری نیری، جواد (۱۳۸۵)، حرفه نقشبندی، فرقه نقشبندیه، *کتاب ماه هنر*، شماره ۳۹ و ۴۹، خرداد و تیر، تهران: سازمان چاپ و انتشاراتوزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

صحابی، شهربانو؛ حدیدی، خلیل، و قره‌بیگلو، سعیدالله (۱۳۹۴)، بررسی سیر تاریخی رواج تصوف در دوران اولیه و میانی اسلام و گسترش ادبیات صوفیانه در ایران، *عرفان اسلامی*، شماره ۴۶، صص ۱۸۳-۱۹۷.

عیسی ولی، محمد و دیگران (۱۳۸۴)، *میراث تصوف، مجدالدین کیوانی*، جلد دوم ، تهران: نشر مرکز.

غزالی، ابو حامد محمد (۱۳۸۳)، *کیمیای سعادت*، به کوشش حسین خدیو جم، جلد ۱، چاپ یازدهم، تهران: علمی فرهنگی.

غزالی، ربابه (۱۳۹۸)، بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال‌الدین بهزاد مطالعه موردی (اثر *سماع درویشان*)، *جلوه هنر*، دوره‌ی جدید، سال یازدهم، شماره ۱، صص ۷۳-۸۶.

غیبی، مهرسا (۱۳۸۴)، *هشت‌هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*، تهران: هیرمند.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۹)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، جلد ۲، لندن: انتشارات مستوفی.

کروبی، آرزو؛ فیاض انوش، ابوالحسن (۱۳۹۶)، کارکرد پوشاک در هویت‌بخشی به صوفیان در قرون هفتم تا نهم ه.ق، فصلنامه علمی-تخصصی *رهیافت تاریخی* دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، سال ششم، شماره ۲۰، صص ۶۹-۸۲.

کن‌بای،شیلا (۱۳۸۱)، *نگارگری ایرانی*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

کیانی، محسن (۱۳۸۰)، *تاریخ خانگاه در ایران*، چاپ دوم، تهران: طهوری.

گرابر، اولگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایرانی*،ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

گری، بازیل (۱۶۳۹)، *نقاشی ایران*،ترجمه عربعلی شروه، تهران: عصر جدید.

گوهرین، سید صادق (۱۳۶۷)، *شرح اصلاحات تصوف*، جلد ۱ و ۲، تهران: زوار.

محمد بن منور (۱۳۸۱)، *اسرارالتوحید*، جلد دوم؛ مصحح محمدرضاشفیعی کدکنی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات آگاه.

معرک‌نژاد، سید رسول (۱۳۸۶)، *سماع درویشان* درآینه تصوف، هنر و معماری، نشریه *خیال*، بهار و تابستان، شماره ۲۱، صص ۴-۴۱.

مدنی، محمد (۱۳۸۵)، در خانقاه بیدخت چه می‌گذرد؟، قم: بوستان کتاب.

نصر، سید حسین (۱۳۸۳)، هنر و معنویت اسلامی، *مجموعه مقالات در زمینه حکمت هنر*، تهران: فرهنگستان هنر.

نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی*، ترجمه عباس‌علی غرقی، تهران: فرهنگستان هنر.

نفیسی، سعید (۱۳۷۱)، *سرچشمه تصوف در ایران*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات فروغی.

نیکوبخت، ناصر؛ قاسم‌زاده، سید علی (۱۳۸۷)، سمبولیسم نور و رنگ در عرفان ایرانی- اسلامی، *مطالعات عرفانی*، شماره ۸، ww ۱۸۵-۲۱۵.

Koutanaei, T. A. (2015). A Comparative Study on the Relationship between Spiral forms in Sufi Spiral Dance (Sama) and Persian Islamic Paintings. *Journal of Islamic Studies*, 3(1), pp. 113-118.

URL1:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446892 (Access Date 2021/11/25).

URL2:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453311

Research Article
Vol. 27, No. 4, Winter 2023
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.327573.666756

A Comparative Study of Sufism in Two Paintings of Sufis by Behzad and Sultan Mohammad

Elahe Panjehbashi*[1], Afsaneh Baratifar[2]

[1] Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
[2] Master of Painting, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

(Received: 29 Jul 2022; Accepted: 22 Nov 2022)

Iranian painting has deep roots in religious beliefs, and has been greatly influenced by mysticism. Iranian painting has a beauty in which it has a special spiritual purity and elegance. In the Islamic period, due to the proximity of artists to mystics, a great change took place in the formation of the content of works of art. In the formation and development of Islamic arts with mystical themes, Iranian mystics and Sufis and Shiite sects played a major role. From the Timurid period, manuscripts were not just expressions of text. The artists have cleverly made references to some social and political issues in their works, to the best of their ability. Mystic and religious influences can be seen in the works of two famous artists. The role of Sufis and their actions is one of the commonalities of the paintings of two artists, Behzad (painter of Herat school) and Sultan Mohammad (painter of Safavid school). These paintings are saturated with mystery. In the study of paintings, considering the foundation of Behzad's realism, and loyalty of Sultan Mohammad to this subject, the paintings are studied comparatively from the perspective of this world following the rituals and ceremonies that show Sufi deeds. The similarity of these two images of artists in drawing Sufis reinforces the thought that Sultan Mohammad considered the image of Behzad's dervishes and drew a different image with his own point of view. The painters were faithful to Sufi customs in order to narrate the image of the Sufis, and in depicting postures and gestures, they painted them in dervishes' clothes with long sleeves. Sultan Mohammad has been faithful to Behzad's painting of Sufis, but due to the fusion of Sufism and politics in the Safavid era and the distance of Sufis from the world of mysticism, the hidden irony of Sultan Muhammad in opposition to Sufism has been formed. The purpose of this study is a comparative comparison of the works of these two artists with a view to Sufism in Iranian painting. The question of this research is which visual changes are seen in Sufi painting with a short time interval? And what are the visual similarities and differences between these two paintings? The research method is historical-comparative and is desk-based.The results of this study show that Sultan Mohammad was faithful to Behzad's painting in depicting Sufis, but due to the integration of Sufism and politics in the Safavid era and the distance of Sufis from the world of mysticism, an ironic aspect has been added to the work.

Keywords
Timurid Period, Safavid Period, Sufian, Behzad, Sultan Muhammad, Painting.

* Corresponding Author: Tel:(+98-21) 880035801, Fax: (+98-21) 88003501, E-mail: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir