

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 iconological perspective: “What philosophical, 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, Lahuti, 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



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

سید محمد 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، 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 به روش کتابخانه‌ای، نگاره‌ی یادشده را مورد تحلیل شمایل‌شناسانه قرار داده است. هدف از این پژوهش آن است که با رویکردی تاریخی و معناشناختی از شعر حافظ و نیز سیاق هنری سلطان محمد، سعی در رمزگشایی از مفاهیم عرفانی و روایی مستتر در این نگاره، متأثر از متن اصلی داشته باشد. پرسش بنیادین پژوهش عبارت است از: «چه مفاهیم حکمی، عرفانی، تغزلی و اساطیری در پس روابط میان شمایل‌ها و فضای تجسمی حاکم بر نگاره حکم فرماست؟» پیشینه‌های پژوهشی در رابطه با زندگی حافظ و نیز معنا‌پردازی و سبک‌شناسی غزلیات او و همچنین تاریخ نگارگری مکتب ترکمانان و تبریز صفوی و شیوه‌ی نقاشی سلطان محمد نقاش، که در مقالات و کتاب‌های نویسندگان ایرانی و خارجی نگاشته شده، به‌عنوان منابع پژوهشی مورد مطالعه قرار گرفته و نتیجه‌ی حاصل آنکه شیوه‌ی اغراق‌آمیز و طنزآلود سلطان محمد در ترسیم شمایل‌ها با جهان بینی رندانه‌ی حافظ منطبق بوده و همچنین تقسیم‌بندی نگاره به سه ساحت مشخص 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

گستره‌ی علوم نظری مرتبط با هنرهای تجسمی در عصر حاضر با تکیه بر دستاوردهای تاریخی، اعم از مطالعات علمی دوران رنسانس تا طیفی وسیع از نظریات فلسفی و زیباشناختی، که از عصر روشنگری در خط سیری وسیعتر قرار گرفته و انواع تزه‌ها، آنتی‌تزه‌ها و سنتزها را در بر گرفته، 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 به نوعی وحدت میان آنان قائل هستند، با اقبالی بیش از سایر روشها میان هنرشناسان، هنردوستان و هنرمندان روبه‌رو هستند. از جمله گستره‌ی این مطالعات، دانش شماپلشناسی است، که برآیند دستاوردهای مؤرخان هنر، اسطوره‌شناسان و نشانه‌شناسان بوده و به نوعی تأویل و تفسیر آثار هنری را بر مبنای بستر تاریخی و فرهنگی زمان خلق اثر، علمیت و از سویی آسان‌تر نموده است. توجه به پیشینه‌های فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و هنری در ارتباط با زمان و مکان خلق آثار هنری، این رویکرد تأویلی را به سمت سویی اَبُکتیو رهنمون شده و حتی در این زمینه پای را از نیت ذهنی هنرمند فراتر می‌برد. شماپلشناسی، امروزه به عنوان ابزاری کارآمد در تشریح و تفسیر آثار نگارگری ایرانی در اختیار پژوهشگران قرار داشته و به عنوان یک روش قابل اتکا در رمزگشایی و ادراک نگاره‌ها، مخاطب را یاری می‌دهد. همچنین با تکیه بر ادبیات غنی و سراسر معنای ایرانی که دستمایه‌ی 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 شماپلشناسی این دست از آثار فراهم می‌آورد.

پژوهش حاضر با تمرکز بر نگاره‌ی «مستی لاهوتی و ناسوتی»، اثر سلطان محمد نقاش، متعلق به نسخه‌ی دیوان حافظ سام میرزا، شکل گرفته است؛ این نگاره که در دوره‌ی شاه‌طهماسب صفوی و در قرن دهم هجری قمری به تصویر کشیده شده، با توجه به شیوه‌ی منحصر به فرد در ترجمان تجسمی غزلی از حافظ، نگاره‌های شایان ستایش و اعتناء است. نحوه تصویرسازی معنای مستتر در غزل مرتبط با نگاره و کار بست ایمازها 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 آبکون‌ها و فضای تجسمی حاکم بر نگاره مبتنی بر متن شعر حکم فرماست؟» در ادامه سعی بر آن خواهد شد تا از منظر شماپلشناسی به پرسش مزبور پاسخ داده شود.

پژوهش حاضر از نوع نظری بوده و به شیوه‌ی 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 کیفیات و کمیات تأثیرپذیری نگارگر از شاعر است.

۱. پیشینه‌ی پژوهش

اروین پانوفسکی^۱ (۲۰۰۹) در مقاله‌ی خود تحت عنوان «ایکونوگرافی و ایکنولوژی: مقدمه‌ای بر مطالعه‌ی هنر رنسانس»، مطالعات شماپلشناسی یا ایکنولوژیک آثار مربوط به حوزه‌ی هنرهای تجسمی را به عنوان روشی علمی پیشنهاد و معرفی نمود. وی در ابتدای این مقاله، ایکنولوژی را به عنوان شاخه‌ای از تاریخ هنر برشمرده و به مضمون و معنای اثر هنری، به عنوان نقطه‌ی مقابل فرم پرداخته است. مرضیه پیراوی ونک (۱۳۹۰) در مقاله‌ی «تحلیل معناشناسی واژه‌ی آیکن»، ضمن بررسی ریشه‌شناسی و اصطلاح‌شناسی واژه‌ی آیکن، به مطالعه‌ی سیر کاربرد آن در تاریخ هنر پرداخته و در ادامه به ارتباط محتوایی آیکن با ایماژ و نشانه اشاره نموده است. ناهید عبدی (۱۳۹۱) در کتاب *درآمدی بر ایکنولوژی* به شرح خاستگاه‌های دانش شماپلشناسی در بستر تاریخ و نظریه‌ی اروین پانوفسکی پرداخته و ضمن معرفی ساختها یا مراحل سه‌گانه‌ی آن، به بسط کارکرد دانش ایکنولوژی در توصیف و تشریح آثار نگارگری ایرانی پرداخته است. همچنین پژوهشگران دیگری همچون مهیار اسدی و حسن بلخاری (۱۳۹۳) در مقاله‌ی «مکانسنجی استفاده از ایکنولوژی در تفسیر آثار هنری آستره»، بهار مختاریان (۱۳۹۳) در مقاله‌ی خود تحت عنوان «بیر بیان و

جامی بوری آناهیتا»، مرضیه علی پور (۱۳۹۴) در مقاله‌ی «ایکونوگرافیک 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 روش‌شناسی مطالعات نشانه‌شناسانه با رویکردهای گوناگون تأویلی و تفسیری با مبنای تاریخ محور مورد استفاده قرار دهند. با توجه نوبا 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 شماپلها در نگارگری اصیل ایرانی، به ارتباط دوسویه‌ی محتوا و فرم در یکی از نگاره‌های شاخص تاریخ نقاشی ایرانی پرداخته و چگونگی ادراک معنای متن را از دریچه‌ی شماپلها مورد بررسی و واکاوی قرار می‌دهد.

۲. ویژگی‌های تغزلی 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

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 عقیده‌ی 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 با توجه به درک تجسمی، که از شعر حافظ صورت میدهد، به نقشپردازی بر اساس مضمون و معنای نهفته در بطن شعر بپردازد.

در مجموع، شعر حافظ، هم‌دست بر آسمان داشته و هم پای بر زمین دارد. از این رو، 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 مجسم، دستمایه‌ی ارزشمند برای هنرمند نقاش فراهم می‌آورد. بنا بر همین فرض، در تاریخ نگارگری ایرانی، نسخه‌های متعددی از دیوان حافظ به قلم نگارگران ادوار مختلف مصور گشته، که از جمله مهم‌ترین آنان، *دیوان حافظ نسخه‌ی سام میرزا* متعلق به اوایل عصر صفوی است، که ذکر آن در سطور بعدی از نظر خواهد گذشت.

۳. معرفی نگاره

نگاره‌ی حاضر یکی از نگاره‌های نسخه‌ی *دیوان حافظ سام میرزا*^۳، متعلق به مجموعه‌ی *لوتی کارتی* 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 محمد را نمایان می‌سازد. توجه به حالات و روحیات و سکنت انسانی و بازتاب حالات نمایشی در آن، به‌عنوان محملی برای انتقال نگاه رندانه و عارفانه‌ی حافظ، به‌عنوان مضمون اصلی نگاره، جالب توجه است. همچنین طنزپردازی و شوخ نگاری سلطان محمد با رندی موردنظر حافظ مطابقت مینماید. مفهوم «می 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 میدانند. 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) (تصویر ۱)

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

۴. شرح معنایی غزل مرتبط با نگاره

باتوجه به بیت نوشته‌شده بر کتیبه‌ی بالای نگاره (گرفته ساغر عشرت فرشته رحمت/ زجره 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.

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، عطار، سنایی، سعدی، نظامی و استادش، کمال الدین 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، رند و رندی، 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، مضمون‌گرایی توأم با معنی‌گرایی (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 محمد حافظ شیرازی، از ممتازترین شعرای تاریخ ایران و جهان می‌شناسیم. اما 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 توجه 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 میکنند. به تعبیر خرمشاهی، موجوداتی نمونهور همچون: پیر مغان (حاصل ترکیب پیر طریقت و پیر می‌فروش)، دیر مغان (از ترکیب خانقاه و خرابات)، می (با درهم‌تنیدگی سه وجه ادبی، عرفانی و انگوری)، رند (حاصل ترکیب انسان کامل صوفی و گدای راه نشین)، مغبجه 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 کون و فساد حاصل از گذران زمان و مکان به سلامت 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 جهانی بی‌رندنگرانه‌ی خویش را به‌عنوان پادزهری در برابر ریا و نفاق و ناامیدی به کار می‌بندد و با تمسک به ترکیباتی که با واژه‌ی «رند» می‌سازد، خواننده را از سطح‌نگری بر حذر داشته و به دیدگاهی انتقادی در برابر رویکردهای مقبول و رایج اجتماع فرامی‌خواند. دیدگاه عرفانی حافظ نیز منحصری‌بفرد بوده و با اصول عرفان خانقاهی سازگاری نداشته، بلکه منتقد آن است. به آن باور که خرقة‌ی صوفیانه، خود راه را برای ریا می‌گشاید. بنابراین با تکیه بر اساطیر خویش سیاق عرفانی خاص خود را در پیش می‌گیرد. از دیگر سوی، حافظ خط سیری حکیمانه، مبتنی بر دیدگاه حیاتاندیشی و اگزستانالیسم ادبی را در پیش گرفته و در لابه‌لای ادبیات



تصویر ۱: مستی لاهوتی و ناسوتی، ۹۳۱ ه.ق، نسخه دیوان حافظ سام میرزا، مجموعه لویی کارتیه، دانشگاه هاروارد

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

محمد استعلامی در توصیف حال و هوای حاکم بر غزل می نویسد: «تصویر و تخیلی 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 هم آمیخته است» (Este'lami, 2003: 1088).

صرف نظر از شرح و تفسیر و معنای تک تک ابیات، که در حوصله این مقال نمیگنجد، به استخراج و ذکر خلاصه از چند کلیدواژه که در استنباط معنای کلی غزل مهم و حیاتی به نظر می‌رسند، بسنده میکنیم.

- سرای مغان: یا دیر مغان که در تفکر حافظ حاکی از ترکیب میخانه و دیر و عبادتگاه است و به‌طور کلی معنای میخانه مثالین میدهد.
- پیر مغان: که به تعبیری حاکی از پیر و مراد اسطورهای حافظ و نمونه‌ی والای کمال روحانی انسان است؛ و نیز اوست که «در 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 سبکشان و بادهنشان همگی به خدمت او کمر بسته‌اند و همچنین ترک 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 می است، که شعاعی از نور آن، نور ماه را پوشانده و از نظر خارج نموده است.
- مغبجگان: از واژگان پر کاربرد در کلام حافظ است. «پس از استقرار اسلام در ایران، تهیه و عرضه‌ی شراب به دست زردشتیان و یهودیان و ترسایان بوده، و مغبچه و ترسبچه در کلام حافظ جوانهایی بوده‌اند که در میخانه‌ها وظیفه‌ی ساقی و میفروش داشته‌اند» (same, 1089). اما همان‌طور که پیشتر نیز ذکر شد، معنای اسطورهای مورد نظر حافظ، تنها بر صورت بیرونی و شخصیت واقعی آنان دلالت نمیکند و حالتی معنوی و روحانی بر مفهوم واژه افزوده شده و در معنای گروهی که وظیفه‌ی شور و حال بخشیدن به بزم عارفانه و اعطای می به سرمستان داشته‌اند به کار رفته 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 ذکر شده است.
- فرشته‌ی رحمت: نشان از نظر لطف و رحمت حق تعالی بر بزم عارفانه و مستانه‌ی سرای مغان دارد که نزول رحمت را از آسمان بر این منزلگاه عهددار 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

در سرای مغان رفته بود و آب زده نشسته پیر و صلابی به شیخ و شاب زده سبکشان همه در بندگی‌ش بسته کمر ولی ز ترک گله، چتر بر سحاب زده شعاع جام و قدح، نور ماه پوشیده! عذار مغبجگان راه آفتاب زده! عروس بخت در آن حجله، با هزاران ناز شکسته کسمه و بر برگ گل گلاب زده گرفته ساغر عشرت فرشته‌ی رحمت ز جرعه، بر رخ حور و پری گلاب زده ز شور و عربده‌ی شاهدان شیرین کار شکر شکسته سمن ریخته رباب زده سلام کردم و با من به‌روی خندان گفت که: ای خمارکش مفلس شراب زده که این کند که تو کردی به‌ضعف همت و رای ز گنج‌خانه شده خیمه بر خراب زده وصال دولت بیدار ترسمت ندهند که خفته‌ای تو در آغوش بخت خواب زده بیا به میکده، حافظ، که بر تو عرضه کنم هزار صف ز دعاهای مستجاب زده فلک چینه‌کش شاه نصرت الدین است بیا بین ملکش دست در رکاب زده خرد که ملامت غیب است بهر کسب شرف ز بام عرش صدش بوسه بر جناب زده

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

قسمت پایین تا به منتهی‌الیه بالای فضای اثر، از تنوع و تکثر گروه‌های پیکرها کاسته شده است.

نکته حائز اهمیت دیگر آنکه در شیوه‌ی ترسیم پیکرهای بخش پایین اثر، اغراقها و کژنمایی‌های بیشتر و متنوعتری نسبت به قسمتهای بالاتر دیده می‌شود. تصویر (۲) حاوی چند نمونه از رویکرد اغراق‌آمیز و کاریکاتور گونه‌ی نقاش از پیکرهای ساحت پایینی نگاره است، که در عین شیوه‌ی غلوآمیز نسبت سر و دست و بدن در خود، نسبت به پیکرهای هم‌جوار خویش دارای گوناگونی و تنوع بسیار هستند. حالات رقصندگان با فرم 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 فعالیت که انجام می‌دهند، به صورت پیکره‌ی نوازنده‌ی ساز رباب، پیکرهای نوازنده‌ی دایره‌زنگی و پیکره‌ی نواز، تقسیم‌بندی میشوند. در میان آنان، سه پیکره به شکل و شمایی 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 پیکرها متفاوت‌اند.

اما مانند دیگر آثار سلطان محمد در شاهنامه طهماسبی و حتی دیگر آثار پیشین، که قصد بازنمایی دیو (در معنای اخص کلمه) را داشته‌اند، نه دارای شاخ و نه دارای دم هستند و به آناتومی انسان شبیه‌تر هستند. به نظر میرسد که در اینجا نگارگر قصد نمایش طنزآمیز انسان در شکلی پست 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 به نوعی به حیوانیت نزدیکتر است، به تصویر کشیده است. تصویر (۴) حاوی مقایسه‌ای میان این موجودات و دیوهای ترسیم‌شده توسط شخص سلطان محمد و نیز دیوهای اثر استاد محمد سیاه‌قلم است که به نیکی تفاوت‌های عمیق را میان این پیکرها با شکل ساختاری و آناتومیک دیو به نمایش می‌گذارد.

• 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 (تفکر)، به آن طبقه راه نیافته و در افلاس خماری شراب دنیوی فرومانده است و در بیت بعد، او را به می‌کده‌ی عرفانی سرای دعوت می‌کند تا صفی از دعا‌های مستجاب شده را به او عرضه کرده و نشان دهد. در اینجا، شاعر در مقام مذمت دنیاخواهی و دنیاپرستی برآمده و خواننده را به سیر در عالم روحانی و پاکی و بی‌ریایی و سرمستی از جام می وحدت دعوت مینماید.

دو بیت آخر نیز به نظر می‌رسد بعدها بر غزل اضافه شده و شاید به منظور جلب رضایت و حمایت شاه یحیی^۴ سروده شده است (same, 1141).

در مجموع 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، حضور داشته و از سویی فرشتگان حامل رحمت الهی بر آن مجلس ورود کرده‌اند و از سویی دیگر، شاهدان و سبکشان و مبعجگان بر شور و سرور بزم افزوده‌اند. حتی مستان انگوری و دنیوی در مرتبه‌ی پایین و ذنی بزم حضور دارند، اما پیر مغان آنان را ملامت نموده و به نظر کردن بر طبقات بالایی بزم و بهره‌مندی از می وحدت و سلوک در عشق الهی فرامی‌خواند.

۵. مطالعه‌ی شمایلشناختی نگاره

الف - توصیف فرمالیستی شمایل‌های تصویری

نگاره‌ی مورد بحث، از نظرگاه ترکیببندی، از سه بخش یا ساحت تشکیل شده است. عامل تقسیم‌کننده‌ی این سه ساحت، فضای معماری و ساختمانی است که به‌عنوان دیر مغان در نظر گرفته شده و به بخشهای: محوطه‌ی 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 پیکرها به تصویر کشیده شده‌اند، که با توجه به قرارگیری در فضای مربوط، حالات و ژستهای گوناگونی به خود گرفته‌اند. در نگاهی کلی میتوان گروه‌های پیکرها را بر اساس چیدمان در بخشهای مختلف در دستهای ذیل تقسیم‌بندی نمود:

۱- پیکرهای مربوط به محوطه‌ی بیرونی و پایینی نگاره:

نوازندگان، رقصندگان، موجودات عجیب شبه انسانی، خفتگان، پیکرهای مست و ناهشیار، سبکشان.

۲- پیکرهای مربوط به فضای داخلی ساختمان و میانه‌ی نگاره:

شاهدان و خوب‌رویان، ساقیان، پیر لمیده (پیر مغان)

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

فرشتگان

به نظر میرسد با توجه به ترکیببندی رو به بالای نگاره، از



تصویر ۲: بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی
Fig 2: Part of Masti Labouti and Nasouti



تصویر ۳: بخشی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی
Fig 3: Part of Masti Labouti and Nasouti



تصویر ۴: مقایسه‌ی دیوهای ترسیمی استاد محمد سیاه‌قلم (سمت راست)؛ (کورکیان و سیکر، ۱۳۹۱: ۲۹). و سلطان محمد (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 *Tabmourth draws the court, Shah Tabmasebi Shahname*) (left); (Ajand, 2005, 152).



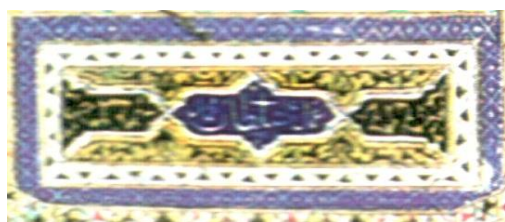
تصویر ۵: بخشی از نگاره‌ی مستی لاهوتی و ناسوتی

Fig 5: Part of *Masti Labouti and Nasouti*

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، از جمله نکات جالب توجه در این بخش از فضای نگاره است (تصویر ۶). در سمت چپ نگاره، پیکره‌های 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 محمد با رقم «عمل سلطان محمد» به چشم می‌خورد (تصویر ۸).

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). اما 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 تحرک 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



تصویر ۸: کتیبه‌ی بخش فوقانی نگاره‌ی مستی لاهوتی و ناسوتی
Fig 8: The inscription on the upper part of *Masti Labouti and Nasouti*



تصویر ۷: بخشی از نگاره‌ی مستی لاهوتی و ناسوتی
Fig 7: Part of *Masti Labouti and Nasouti*



تصویر ۶: بخشی از نگاره‌ی مستی لاهوتی و ناسوتی
Fig 6: Part of *Masti Labouti and Nasouti*



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



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

و عرفچین بر سردارند و گروهی دیگر کلاه قزلباش، گروه فرشتگان تاج بر سر داشته و یکی از پیکرهای 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 متنوع از رنگهای آبی، فیروزه‌های 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. در مجموع در اینجا با اثری دارای ترکیببندی رنگی ملایم و لطیف روبه‌رو هستیم که علیرغم بهکارگیری رنگهای نسبتاً متنوع، هارمونی آرامشبخشی را القاء می‌نماید.

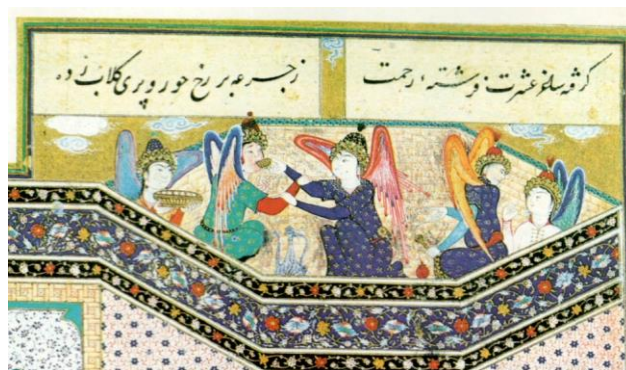
ب- تحلیل شمایلشناختی دلالت‌های نمادین و معنایی نگاره و غزل

وجوه متمایز و درعین‌حال متصل به هم سه ساحت یا بخش اساسی در نگاره‌ی «مستی لاهوتی و ناسوتی» به‌نوعی اشاره‌های نمادین به عالم ناسوت (زمینی)، عالم ملکوت (مثال) و عالم جبروت (عالم معنا) دارد. طی سلسله‌مراتب سیر نگاه مخاطب از پایین به بالا، نگرستن به صورتهای متکثر و متنوع 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 ایجاد می‌کند، که درنهایت وجود تکثر، به‌نوعی وحدت نیز رهنمون گردد.

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 حال دادن یک کتاب به پیکره‌ی جوانی خوب‌روی در کنار خُمهای می 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 می‌می‌می‌خوراند، دیده می‌شوند و پیکره‌های دیگر در نزدیکی آنان با ریسمانی، قدحی را به پایین ساختمان منتقل کرده و نیز سایانی بر بالای سر او قرار گرفته است. و درنهایت، در بالاترین ساحت فضای نگاره، گروهی از فرشتگان، با تاجهایی بر سر، و لباسهایی مجلل و منقوش و رنگین در حال می‌گساری به چشم می‌خورند. در انتهایترین 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



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



تصویر ۱۲: مقایسه نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان محمد (سمت راست) و نگاره «کابوس ضحاک» اثر میر مصور، شاهنامه شاه طهماسبی (سمت چپ).

Fig 12: Comparison of the painting *Masti Labouti and Nasouti* by Sultan Mohammad (right) and the painting *Zabak Nightmare* by Mir Masour, *Shah Tahmasebi Shahname* (left). (Kevorkian and Sicre, 2012: 107)

در بچه‌های لطف و رحمت و توجهات خاص الهی محسوب می‌گردد. چنانکه از پیامبر اسلام (ص) در بحار الانوار نقل است: «النَّاسُ يَنَامُ فَإِذَا مَاتُوا انْتَبَهُوا» (Majlesi, 1983, 43). (مردم، در خوابند، چون بیدارند بیدار میشوند). در این حدیث از دیدگاه حضرت محمد (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 شبانگهی و سحرگاهی خویش برمی‌شمارد. به‌عنوان مثال 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 سازه‌های 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 «زباب» 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 شاهدان شیرین‌کار
شکر شکسته سمن ریخته زباب زده

فرهنگ واژگان عمید در تعریف ساز «زباب»، آن را از آلات

در ساحت زمینی و پابینی نگاره، وجود شخصیت‌هایی با اغراق و کژنمایی کاریکاتور گونه، به‌نوعی حس‌ی ملامت‌آمیز از ضعف اراده و فقدان قوه‌ی تعقل و تفکری را نمایان می‌سازد که در بطن شعر حافظ از آن سخن به میان آمده است:

سلام کردم و با من به روی خندان گفتم
که ای خمارکش مفلس شراب زده
که این کند که تو کردی به ضعف همت 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 متعلق به این طبقه و ساحت، لزوماً از جنبه‌ی دپداری نیز میبایست به نحوی نقاشی شوند که نمادی از کژئی فکر و ناراستی و ناخالصی عمل خویش باشند؛ از این‌روی، پیکره‌هایی با ترکیب ناموزون سر نسبت به بدن و یا حتی در هیئت 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 پیکره‌های خفته نیز، منبعث از کلام شاعر در این بیت است:

وصال دولت بیدار ترسَمَت ندهند
که خفته‌ای تو در آغوش بخت خواب زده

در تعالیم دین اسلام، خواب و خفتن، علیرغم وجه الزامی برای حیات سالم بشری، به‌نوعی غفلت و خسران از حیث بهره‌مندی از

قبیل وضعیت دسته‌ی ساز و میله‌ی زیر کاسه و صداده‌ی ساز توسط کمانه (آرشه)، شکل اولیه‌ی کمانچه بوده است» (Azarsina, 1992, 23) در (تصویر ۱۴) نمونه‌های از ساز رباب و تطوّر آن به فرم کمانچه مشاهده می‌گردد. سازهای دیگری چون نی و دایره‌نگی نیز در این بخش به چشم می‌خورند، که البته در متن شعر از آن‌ها سخنی به میان نیامده، اما باتوجه‌به سازگاری معنایی و نمادین با فضای بزم صوفیانه و مستانه‌ی نگاره، توسط نقاش به تصویر کشیده شده‌اند. پیکره‌ی بوسه‌زده بر پای نوازنده‌ی نی را میتوان به‌عنوان نمادی از دنیاپرستی و کوتاهی‌بینی و غفلت از عوامل روحانی به‌شمار آورد.

دو پیکره‌ی سیو کش سمت چپ نگاره، که در حال دریافت و حمل سیوها و قدهای شراب از بالا هستند، به‌نوعی نقش خدمتکار و کارگزار بزم را دارند. آنان در اینجا سیوها را به‌وسیله‌ی ریسمانی از طبقات بالا دریافت می‌کنند؛ که این امر حکایت از آن دارد که سرچشمه‌ی اصلی می 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 ازلیت مستی و سرمشأ الهی و آسمانی آن در دستگاه تفکر حافظ دارد:

در ازل دادست ما را ساقی لعل لب
جرعه‌ی جامی که من مدهوش آن جامم هنوز^۷

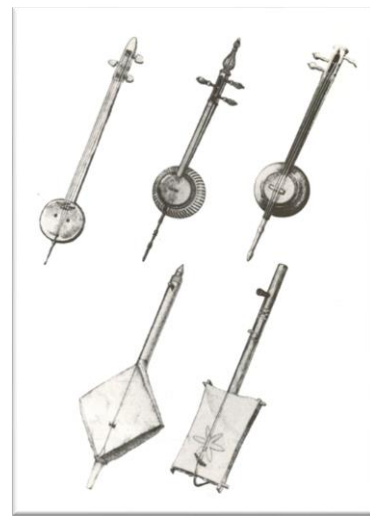
نکته‌ی حائز اهمیت در بخش میانی نگاره، پیکره‌ی شیخی قدح به دست است که با دستی دیگر، در حال اعطا کردن کتابی به جوان شاهد خوب‌رویی است، که در کنار خم‌ها و کوزه‌های می‌ایستاده و به نظر میرسد وظیفه‌ی حراست و نگاهبانی از خمها را بر عهده دارد (تصویر ۹). باتوجه‌به خصوصیات ظاهری مرد کتاب به دست، احتمال بر آن است که کتاب، نمادی از عقلانیت و خرد است؛ همانی که مردمان طبقه‌ی زیرین از آن بی‌بهره‌اند و حافظ آن را در شعر خود از قول پیر مغان مذمت می‌کند. با نگاهی بر طبقه‌ی بالاتر که پیکره‌ی شیخ لمیده را در حالت کتاب برد است به نمایش می‌گذارد، این احتمال تقویت می‌گردد. اما 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» (Ajand, 2005, 123). البته وضع بدن جوانک، حاکی از آن است که جامی در دست داشته و دورن دهانه‌ی خم فروبرده‌است تا شراب را از آن به درآورده و در قدح پیش آورده‌ی شیخ شاعر بریزد و درازای آن کتاب را از او دریافت کند. نگاه مشتاق جوان بر کتاب مزبور، به‌نوعی حکایتگر همین امر است.

پیرمرد لمیده نیز، بر اساس محوریت و مصدریتی 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 مغان رفته بود و آب‌زده
نشسته پیر و صلابی به شیخ و شاب زده
سیوکشان همه در بندگی‌ش بسته کمر
ولی ز ترک گله، چتر بر سحاب زده



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



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

موسیقی شبیه به تار ذکر میکند که کاسه‌های کوچک‌تر داشته و در شکل قدیمی خود دو سیم داشته و آن را با کشیدن کمانه و یا آرشه مینواختند. همچنین در فرهنگ دهخدا تعاریف ذیل در تعریف رباب آمده است:

« - نام سازی است تار دار 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 رساله‌ی معرّبات مسطور است که رباب معرّب (زواژه) 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 دسته‌ی کوتاه و به‌جای تخته، پوست بر روی آن کشیده میشود و چهار تار دارد» (Dehkhoda, 1982, 148).

همچنین مهدی آذر سينا مؤلف کتاب *شیوه کمانچه‌نوازی* در تعریف رباب می نویسد: «رباب سازی بوده است از سازهای قدیمی ایران و در آن به‌جای چوب از پوست به‌عنوان صفحه‌ی روی کاسه استفاده شده است و به دلیل سایر وجوه مشترک که با کمانچه دارد، از



تصویر ۱۶: مقایسه تاج فرشتگان در دو نگاره‌ی «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 Labouti and Nasouti" (below)

ج- تفسیر نهایی نگاره

در مجموع، سلطان محمد در نقاشی نگاره‌ی «مستی لاهوتی و ناسوتی»، ورای به‌کارگیری دست‌های مختلف آدمیان و پیکره‌های متنوع و نیز کاربست حالات و اطوار نمادین هریک، به‌نوعی سعی در القاء انصالی توأم با اتصال سه ساحت از آفرینش (ناسوت، ملکوت و جبروت) داشته، اما 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 واگویی می‌نماید. نقاش در عین بهره‌گیری از سنت‌های 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 نیت 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، سکنت و ریخت و اطوار پیکره‌ها تأکید ورزیده و در این گام، از شبیه‌شدن شخصیت‌های نگاره به موجودات عجیب‌وغریب و گروتسک‌مانند، هراسی به دل راه نداده است. در مجموع، این شیوه از تصویرسازی صحنه‌های عرفانی و تعزلی، همراه با تأکیدهای بیان‌گرا^۱ و جنبه‌ی صوفی‌مانانه‌ی خویش، به‌نوعی سنت‌شکنی و سنت‌گذاری در تاریخ نگارگری ایران بدل گشته و محدوده‌ی تعریف این هنر را از چارچوب هنری نمادگرا و اسطوره‌گرا فراتر برده است.

پیری که از وی سخن به میان آمده، هم قدح و جام شراب در پیش روی دارد و هم کتاب در دست؛ همچنین تنها پیکره‌های در ترکیببندی اثر است که یک‌ه و تنها در فضایی کاملاً مخصوص به خود لمیده و غور و تفکر 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 پیر مغان مورد نظر 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 رخ 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 محمد، متعلق 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 مقدس، و نیز متفاوت بودن کیفیت مستی و می‌گساریشان به تصویر کشیده شده است.



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

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

نتیجه‌گیری

زمان در هر نقاشی به شمار می‌رود، این نگاره را به اثری منحصر‌به‌فرد بدل ساخته است. البته با توجه 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. اما

نگاره‌ی «مستی لاهوتی و ناسوتی» سلطان محمد، از معدود آثار نگارگری ایران است که به‌خودی‌خود یک مکتب به شمار می‌آید. رویکرد به‌ظاهر متناقضی که ماحصل پیوند اعتقاد به سنن پیشین نگارگری و در عین حال، عدول از برخی اسلوبها و سیاق‌های رایج

دیگر منابع مرجع و یا موازی، در فرایند امر مذکور نقشی شایان ذکر داشته و در تأویل اثر، راهگشا به نظر می‌رسند. در مجموع، سلطان محمد در نگاره‌ی مورد بحث، با تأکید بر سلوک عارفانه در طبقات عالم و نیز بازتاب دید عرفانی و عاشقانه‌ی حافظ در تبیین مستی ازلی و ابدی از می وحدت، بر دیدگاه کثرت در عین وحدت و بهره‌مندی هر یک از خلائق برحسب لیاقت خویش از سرچشمه‌ی حُسن و جمال و فیض و رحمت الهی سخه گذاشته و صلا‌ی پیر مغان حافظ را از پس قرن‌ها، مبنی بر پیوستن به بزم عاشقانه‌ی مستی به گوش جهانیان می‌رساند.

در حال، نسبت خلق و قرارگیری شمایلها و فضاهای محیط بر نگاره، در القاء مفاهیم مستتر در شعر، آن چیزی است که سلطان محمد را به عنوان نگارگری جسور و صاحب سبک به مخاطب معرفی می‌کند. شاید در نگاه نخستین بر نگاره‌ی مذکور، درک تکتک نقش‌مایه‌ها و فلسفه‌ی به‌کارگیری آنان و کیفیت حضورشان در بطن نگاره و در فضای ترکیبندی کلی آن، برای بیننده امری دشوار به نظر آید. اما به مدد کاربست دانش شمایلشناسی، رمزگشایی از شمایلها و تفسیر نهایی اثر، بسته به دانش و ادراک اولیه‌ی مخاطب، میسر خواهد بود. دیدگاه تطبیقی و گریز به نگاره‌ها، متون، احادیث و

سپاسگزاری

نگارنده بر خود لازم میدانند از زحمات و راهنمایی‌های استادان گران قدر خود در راستای تدوین این مقاله نهایت قدردانی و سپاس را داشته باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Erwin Panofsky
2. Paradoxical
3. ابوالنصر سام میرزا صفوی (۹۴۵ - ۸۹۶ خورشیدی / ۹۷۴-۹۲۳ قمری) از فرزندان شاه اسماعیل یکم است که اهل هنر بوده است و کتاب

تذکره سامی یا تحفه‌ی سامی را که درباره شعر و شاعران است، نگارش کرده است. در زمینه‌ی خوشنویسی هم از او آثار ثابلی توجیهی باقی 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
ع. 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 محمد نقاش، تهران: فرهنگستان 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). شیوه کمانچه‌نوازی، تهران: سروش.]
- Bayani, Mehdi (1984). Biography and Works of Calligraphers, Tehran: Scientific. [In Persian]
- [بیانی، مهدی. (۱۳۶۳). احوال و آثار خوشنویسان، تهران: علمی.]
- Dekhoda, Ali Akbar. (1982). Dekhoda 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: نقد و شرح غزل‌های خواجه 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]
- [کوریان، ام و سیکر، ژپ. (۱۳۹۱). باغ‌های خیال، ترجمه: پرویز مرزبان، تهران: فرزبان روز.]
- Khorramshahi, Bahauddin. (1993). Hafiz Nama, Tehran: Elmi va Farhangi - Soroush. [In Persian]
- [خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۷۲). حافظ‌نامه، تهران: علمی و فرهنگی - سروش.]
- Majlesi, Mohammad Baqir bin Mohammad Taqi (1983). Behar-al-Anwar, Beirut: Al-Wafa Institute. [In Arabic]
- [مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی. (۱۴۰۳). بحارالانوار، بیروت: موسسه الوفاء.]
- Moin, Mohammad (2005). Moin Persian Dictionary, by: Aziz-Allah Alizadeh and Mahmoud Nameni, Tehran: Namen. [In Persian]
- [معین، محمد. (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 Renaissance 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 معناشناختی واژه آیکن»، مجله علمی پژوهشی متافیزیک، دوره جدید، سال سوم، شماره 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.]