به چاه افتادن یوسف، مأخذ:
http://pudl.princeton.edu

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

پژوهشی بر نگاره‌های نسخه خطی دیوان حافظ کتابخانه پرینستون

ندا شفیقی * ابوالقاسم دادور **

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۰/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۸/۹

چکیده

اشعار حافظ به دلیل ابهامات پیچیده، معنای غیرصریح و امکانات تفسیری گوناگون قابلیت تصویری کمتری نسبت به شعر دیگر شاعران فارسی زبان دارند؛ از این رو نسخه‌های مصور کم‌شماری از دیوان وی در دست است و عمده نمونه‌های تصویرشده نیز متعلق به عصر صفوی و پس از آن می‌باشند. مسئله اصلی در پژوهش حاضر معرفی ومطالعه یکی از این نمونه‌های نفیس و مهجور است که در سال ۹۲۶ ه.ق پدید آمده و هم اکنون در کتابخانه دانشگاه پرینستون آمریکا نگهداری می‌شود. این نسخه ارزشمند شش نگاره را در خود جای داده است که کشف تعاملات میان متن شعر وتصویر و همچنین مداقه در ویژگی‌های بصری آن هدف نوشتار پیش رو می‌باشد. روش تحقیق توصیفی- تحلیلی است و گردآوری اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای ومشاهده مستقیم صورت پذیرفته است و در پی پاسخگویی به این سوالات است که ۱. نحوه تأثیر پذیری نگارگر از متن شعر به چه صورت بوده است؟ ۲. مشخصه‌های بصری و مضمونی نگاره‌های این دیوان چیست؟ نتایج نشان دادهنرمند نگارگر حتی المقدور و به شیوه قراردادی مرسوم، وفاداری‌اش را به متن شعر نشان داده است. وی با بهره‌گیری از چیدمان مارپیچ عناصر انسانی، گزینش نمادین رنگ‌ها و فضاسازی تمثیلی، سعی در القای تصویری هماهنگ با مفاهیم عرفانی اشعار حافظ داشته و با تکرار نمادپردازی‌ها و صورت‌ها در موضوعات مشابه فضای تجسمی متناسب با مضمون را پدید آورده است.

واژگان کلیدی

نگاره، دیوان مصور حافظ،کتابخانه پرینستون، عصر صفوی.

*دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، شهرتهران،استان تهران. Email: neda.shafighy@gmail.com
**استاد گروه پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، شهرتهران، استان تهران،(نویسندهٔ مسئول) Email:ghadadvar@yahoo.com

مقدمه

شعر فارسی با هنر نگارگری همواره رابطه‌ای دیرپا و دوسویه داشته است چرا که با دارا بودن وجوه متعدد مضمونی زمینه‌ساز تصویرسازی‌های متعددی در نسخه‌های نفیس خطی شده است. همان طور که شاعران به دنبال تصویرسازی‌های کلامی بودند نقاشان نیز تصاویر را شاعرانه بر کاغذ نقش می‌کرده‌اند. نگارگری ایرانی نه تنها از لحاظ صوری و ساختاری در پیوستگی با متن ادبی بود بلکه بسیاری از بنیان‌های معنایی خود را نیز از ادبیات کسب کرده است. تاریخ ادب و هنر ایران مملو از آثاری است که پیوند میان این دو را نمایانده است.مصداق این سخن دیوان مصور شعرای نامی چون فردوسی و نظامی است که بیش از هر اثر دیگری در تاریخ نقاشی ایران ترجمان تصویری دارند. حافظ نیز به عنوان یکی از محبوب ترین شعرای ایرانی اقبال زیادی نزد مردم ایران دارد تا جایی که کمتر خانه‌ای را می‌یابیم که در آن دیوان حافظ وجود نداشته باشد. به‌رغم مقبولیت عام حافظ نزد جامعه ایرانی نمونه‌های تصویری غزلیات او کمتر از دیگر آثار است. علت این امر روایی نبودن مضامین اشعار، تأویل‌پذیری، استعارات و لایه‌های عمیق معنایی در دیوان اوست که مصورسازی را برای هنرمند سخت و پیچیده می‌کرده است. با وجود این، از سده نهم شاهد نمونه‌هایی هرچند اندک و مصور از دیوان اشعار وی هستیم که در عصر صفوی و بعد از آن رونق بیشتری می‌یابد. یکی از این آثار دیوان حافظ کتابخانه دانشگاه پرینستون در ایالت نیوجرسی آمریکاست که در شروع سده دهم هجری قمری کتابت شده و به علت در دسترس نبودن مهجور و مغفول مانده است. ضرورت انجام این پژوهش معرفی وجوه هنری این نسخه خطی نفیس و تحلیل مختصات صوری و محتوایی نگاره‌های آن است و از این طریق می‌کوشد تا گامی کوچک در شناخت این اثر ارزشمند بردارد و با هدف یافتن کیفیت تعامل میان نگارگری و شعر حافظ به این پرسش‌ها پاسخ گوید:
۱. نحوه تأثیرپذیری نگارگر از متن شعر به چه صورت بوده است؟ ۲. مشخصه‌های بصری و مضمونی نگاره‌های این دیوان چیست؟

روش تحقیق

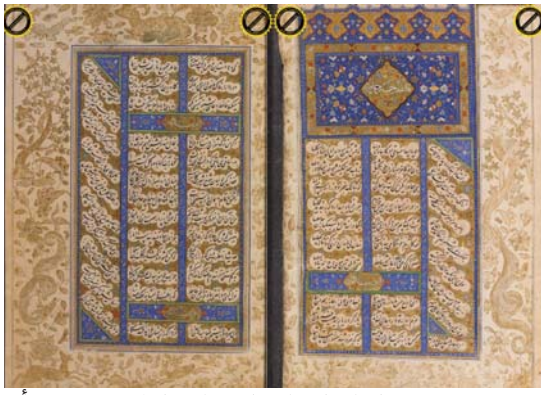
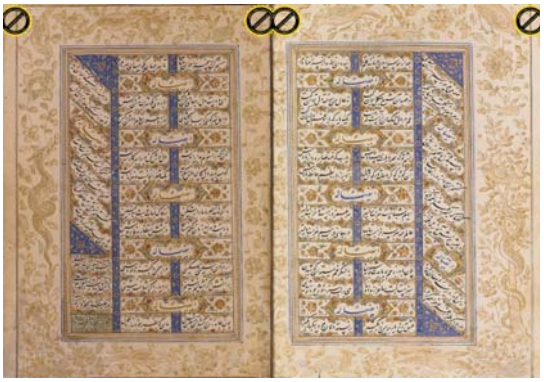
اساس انجام پژوهش بر روش توصیفی- تحلیلی همراه با تفسیر کیفی داده‌ها (تصاویر) استوار است. جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و مشاهده مستقیم صورت پذیرفته و گردآوری تصاویر آن از طریق مراجعه به موزه مجازی کتابخانه پرینستون نیوجرسی انجام شده است. در تجزیه و تحلیل نگاره‌ها از روش استقرای علمی استفاده شده بدین معنا که با کنار هم قرار دادن اطلاعات جزئی نتایج کلی‌تر حاصل گشته است.

پیشینه تحقیق

بسیاری از آثار نفیس و خطی ایران در موزه‌ها و مجموعه‌های خارج از کشور نگهداری می‌شوند که تا پیش از دیجیتالی شدن این نسخه‌ها و یا افزوده شدن قابلیت بازدید آنلاین از گالری موزه‌ها، امکان دستیابی به آنها میسر نبوده در نتیجه غریب و ناشناخته مانده اند. به همین علت این جستار نخستین پژوهش در معرفی دیوان حافظ کتابخانه پرینستون است که در بررسی پیشینه مرتبط با آن، تنها تحقیقاتی با مشابهت‌های کلی یافت شده است، از این دست می‌توان به مقاله‌ای با عنوان«حافظ و هنر»در دایرۀالمعارف بزرگ اسلامی اشاره کرد که نوشته محمدحسن سمسار(۱۳۹۰) است و تعدادی از نسخ مصور و نفیس دیوان حافظ را در موزه‌های دنیا معرفی می‌کند. پایان نامه‌ای با نگارش فرزانه نبوی و راهنمایی محمدرضا دادگرپیشینه مرتبط دیگری است که در سال ۱۳۹۱ در دانشگاه هنر به انجام رسیده است. این پژوهش با عنوان «بررسی تصویرگری‌های دیوان حافظ دوران صفوی و قاجار» ارتباط میان متن و تصویر را در دیوان‌های مصور این دو دوره مطالعه می‌کند که سهم دیوان کتابخانه پرینستون تنها یک نگاره است. «تفسیر نگاره‌های دیوان حافظ سام میرزا با تاکید بر هرمنوتیک متن محور ریکور» نام دیگر پژوهش نزدیک به این نوشتار است که از دیدگاه پل ریکور نظریه پرداز، تفسیری تازه از معنای متن نگاره‌ها در دیوان حافظ سام میرزا ارائه می‌دهد(عادل و ضرغام،۱۳۹۴). در ارتباط با روند نقاشی، مکاتب و تاریخ اجتماعی عصر صفوی نیز پژوهش‌های ارزنده و قابل استنادی صورت پذیرفته که به عنوان منبع در این مقاله از آنها استفاده شده است. نوشتار حاضر از جهت معرفی و مداقه تحلیلی تصاویر نسخه ناشناخته و نفیس دیوان حافظ پرینستون از موارد یاد شده متمایز است.

۱. ویژگی‌های شعر حافظ

شمس الدین محمد حافظ ملقب به لسان الغیب بزرگترین غزلسرای ایرانی است که بهترین غزلیات عاشقانه و عارفانه را در زبان فارسی پدید آورده است. او در آغاز سده هشتم هجری در شیراز به دنیا آمد. از آغاز زندگی وی آگاهی اندکی در دست است. تنها مأخذ معتبر مقدمه‌ای بر دیوان او به نگارش دوست و هم درسش محمد گلندام است که از وسعت دایره دانش و کمال خواجه سخن به میان آورده و دیوان شاعر را تدوین کرده است. «غزل حافظ مظهر لطیف ترین اندیشه‌های عرفانی است که در کالبد کلمات روان و شیوا با حسن تالیف و مراعات اسرار فصاحت و بلاغت جلوه‌ای خاص یافته است. این شاعر توانا در شیوه غزل سرایی عرفانی گوی سبقت را از همه پیشینیان و معاصرینش ربوده و سبک عراقی را در غزلیاتش به اوج کمال رسانده است»(حافظ،۱۳۶۸:مقدمه).

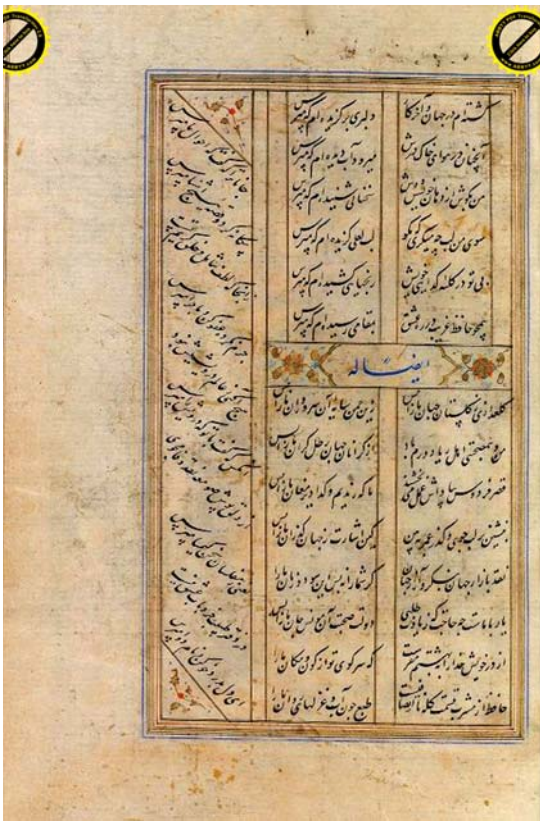
تصویر۱ و۲. صفحات افتتاح و اختتام دیوان حافظ پرینستون، مأخذ:http://pudl.princeton.edu.

زبان حافظ اوج پختگی و پروردگی زبان شعر فارسی در پایان قرن هشتم و بعد از آن است (خرمشاهی،۱۳۶۱: ۳). حافظ در پدید آوردن آثارش شگردهای هنری فراوانی به کار بسته که بسیاری از آنها به رفتار و کارکرد وی با زبان و شیوه واژه‌گزینی او در زنجیره سخن مربوط است. در کشف رمز و راز ظرافت‌های کلام حافظ و شرح و تفسیر و گره گشایی از منظورهای وی تلاش‌های متعددی صورت پذیرفته و هر کسی از زاویه‌ای متفاوت به آثارش می‌نگرد اما«به طور کلی می‌توان اشعار او را به سه دسته عارفانه، عاشقانه و رندانه تقسیم کرد» (استعلامی،۱۳۸۳:۵۴).

حافظ در عین دلبستگی به طرح جهان‌بینی و فلسفه خاص خویش و تلقین آنها به خوانندگانش، آنچنان در بند تفکرات فلسفی و اجتماعی خود نمانده است که دچار غفلت از جنبه‌های صرفا هنری اشعارش باشد. او در کاربرد انواع مختلف صور خیال، شفیته زیباترین نوع آنهاست و این خود از دقت نظر او در ارزیابی زیباشناختی تصاویر شعری حکایت می‌کند. حافظ ثابت کرده است که کمال مطلوب او در تصویر آفرینی، ایجاد تناسب و هماهنگی میان صور منفرد شعری است و در حوزه هنری شعر خود، از هماهنگی ظریف‌ترین عناصر شعری یعنی هماهنگی رنگها و واجها نیز صرف‌نظر نمی‌کند. اینها تصاویری هستند که به لحاظ دقتی که در انتخاب واژگان و هماهنگی عناصر سازنده آنها صورت گرفته، از بالاترین درجه تأثیر عاطفی بر روی مخاطبانشان برخوردارند. بزرگترین هنر منحصر به فرد حافظ در شعر و شاعری، ایجاد تصاویری است که از استعداد شگرف و چشمگیری برای پذیرش تعابیر متفاوت و گاه متناقض خوانندگان برخوردارند. دلبستگی او به آن صورتهای خیالی که دو یا چندین مصداق را با یک نشانه تداعی می‌کنند، مانند ایهام و کنایه و استعاره... درست در راستای همین انتظاری است که او از هنر خویش دارد. خواننده اشعار حافظ، او را همچون بسیاری از شاعران پارسی‌گوی نخواهد یافت که همه چیز را خود می‌گویند و مجالی برای جولان توسن ذهن و خیال خوانندگان نمی‌دهند، بلکه او را چون نقاشی خواهد یافت که در لابلای تصاویری که کلک خیال‌انگیزش کشیده، برای هنرآفرینی ذهن و خیال مخاطب نیز جایی خالی و سفید باز گذاشته است(مظفری، ۱۳۷۵: مقدمه).

۲. تصویرگری دیوان حافظ

نگارگری ایرانی در عصر صفوی و در روند تکمیل و شکوفایی خود از عوامل متعددی تأثیر پذیرفته است از جمله بهره گیری از اشعار عرفانی شاعرانی چون حافظ که در بیان تصویری، با زبان رمز و اشاره نمود پیدا کرده اند. همان توصیف‌های عرفانی سخنوران از عناصر طبیعت، اشیا و انسان در کار نقاش نیزقابل بازیافت است. شاعر شب را به لاجورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه، گل و ... تشبیه می‌کند و نقاش نیز می‌کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد. به این ترتیب نقاشان به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایه مضامین ادبیات حماسی و غنایی گرد می‌آورند. نسل‌ها چنین تصویرهایی را همچون سنتی پایدار نگه می‌دارند و تنها به مرور ایام اندک تغییراتی در آنها ایجاد می‌کنند. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان تحت تأثیر ادبیات هستند و رنگ‌ها را چون عاشق و معشوق در کنار هم می‌نشانند. مهم تر آنکه وزن و قافیه شعر فارسی، تقارن گفتار و حرکت آدم‌های داستان و به طور کلی قواعدی که در انشای ادبی ملحوظ بوده معادل‌هایی را در ترکیب بندی نقاشی نشان می‌دهند. بنابراین می‌توان از یک تشابه ساختاری بین شعر و نقاشی سخن به میان آورد» (اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۲-۱۱). آثار بسیاری از متون عرفانی ادب فارسی به زبان رمز و اشاره گفته شده که عواملی در بیان چنین سخنانی نقش داشته است. رمز و خاصه رمز عرفانی بر خلاف نشانه، مفهومی کلی یا اجتماعی و ثابت نیست بلکه وجدانی، فردی، لغزان و متغیر بوده تا آنجا که ممکن است هر کس از ظن خویش یار رمز شود (ستاری، ۱۳۸۴: ۸). در بررسی ظرافت‌ها و لطایف شعر حافظ نیز با امری دشوار روبه رو هستیم چراکه وقتی بافت، ساختار



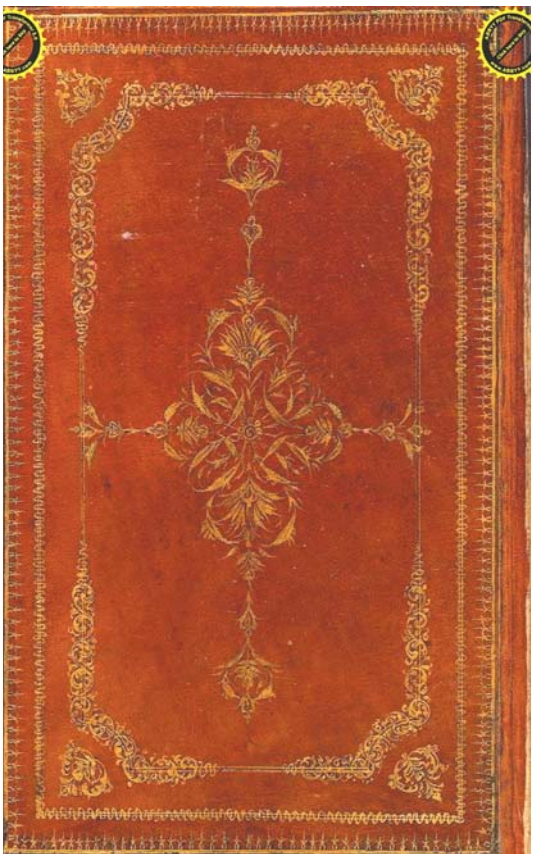
تصویر۳. یکی از صفحات میانی دیوان، مأخذ: همان

و معانی زبان او را می‌نگریم مسائل گوناگونی ذهن را به خود مشغول می‌کند.غزل‌های او به سبب پیچیدگی‌های کلامی، اشارات ذهنی و پراکندگی مضمونی چندان مناسب تصویرگری نیستند از همین رو تعداد دیوان‌های مصور حافظ به نسبت نسخه‌های غیرمصور کم‌شمارند. چنانچه سنت تصویرگری کتب اشعار ایرانی را بعد از سده هفتم بدانیم، اولین نسخه‌های مصور دیوان حافظ از سده نهم شکل گرفتند چون حافظ در عصر خود دیوانی نداشت که تصویر شود.اگرچه از قرن نهم نیز نمونه‌های مصور متعددی در دست نیست اما عمده آثار شناخته شده و نفیس دیوان حافظ را می‌توان در عصر صفوی یافت. نسخه‌های مصوری که به ترتیب تاریخ کتابت به اختصار معرفی می‌شوند:

* دیوان حافظ موزه هنر والترز[۲] (ms.w.628)، کاتب زین العابدین عبدالرحمن جامی، کتابت شعبان۹۱۸ ه.ق/ ۱۵۱۲م، ۴ نگاره.
* دیوان حافظ پرینستون(نیوجرسی)، کتابت ۹۲۶ه.ق/ ۱۵۲۰م، ۶ نگاره.
* دیوان حافظ کتابخانه ملی پاریس، کتابت ۱۵۲۳م، مکتب شیراز، ۴ نگاره و یک سرلوح مذهب.
* دیوان حافظ سام میرزا، کتابت حدوداً ۹۴۰ه.ق/ ۱۵۳۳ م، مکتب تبریز صفوی که تصاویر آن در موزه هنری فاگ[۳]، هاروارد[۴]، متروپولیتن و[۵] موزه هنر اسلامی قطر تقسیم شده است، ۴ نگاره سابقاً ۵ نگاره.
* دیوان حافظ موزه هنر والترز (ms.w.631)، کتابت احتمالاً ۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹م، ۴ نگاره.
* دیوان حافظ موزه هنر والترز (ms.w.631)، شوال ۹۵۸ه. ق/ ۱۵۵۲م، ۴ نگاره و یک سرلوح.
* دیوان حافظ موزه هنر هاروارد؛ موزه آرتور ام. سکلر[۶] (۱۹۵۸. ۲۳)، دوره صفوی، ۵ نگاره.
* دیوان حافظ کتابخانه ملی پاریس (۱۴۷۷، fol.۴۰)، ۱۵۷۰م، مکتب شیراز صفوی (نبوی و دادگر، ۱۳۹۱: ۱۱).

۳. هنرستان صفوی در نیمه اول سده ۱۰

در سال ۹۰۷ ه.ق شاه اسماعیل با غلبه بر مخالفان و دشمنان داخلی به قدرت رسید و تبریز را بعنوان پایتخت خود قرار داد.صفویان مذهب شیعه را مذهب رسمی ایران قرار دادند و تصوف نیز رونق و رواج بسیاری یافت. «میراث اصلی شاه اسماعیل،رسمیت بخشیدن به مذهب تشیع در ایران بود که نوعی یکدستی و وحدت در هنرهای تجسمی ایران پدید آورد»(آژند،۱۳۸۴:۲۳). آغاز دوران صفویان با نقل و انتقال سیاسی و فرهنگی همراه بود که در این مسیر هنرها نیز دستخوش تحول شدند. تقریباً تمام پایتخت‌های بزرگ هنری دوران‌های مختلفی که هرکدام در قسمتی از این سرزمین حکومت می‌کردند،تماماً داخل در سرحد سیاسی کشور صفوی قرار گرفتند، مانند تبریز،اصفهان،شیراز،هرات و بغداد (بهنام،۱۳۴۸:۱۰).
معمولاً در ایران، خاندان پادشاهی و افراد طبقه‌های بالای اجتماعی متقاضی آثار هنری بوده‌اند و به شکوفایی آن کمک می‌کردند. پادشاهان صفوی نیز دوستدار هنر بودند و به آن ارج بسیاری می‌نهادند (غفاری‌فرد،۱۳۸۱: ۳۴۴). هنر نقاشی در نیمه اول حکومت طولانی این خاندان به درجه بلندی از ابداع و استواری رسید. شاه اسماعیل پس از استقرار حکومت خود در تبریز به حمایت هنرمندان پرداخت و بسیاری از آنها را در کارگاه‌های دربار گردآورد. شاه تهماسب نیز که خود خوشنویس و هنردوست بود با حمایت از هنر به ویژه کتاب آرایی در پیشرفت هنر این دوران نقشی تعیین کننده داشت(سیوری، ۱۳۷۲:۱۳۲-۱۲۴). سبک هنری صفوی از قرن نهم هجری شروع و تا نیمهٔ اول سدهٔ یازدهم ادامه پیدا کرد.هنر این دوران را شاید بتوان اوج اعتلای هنر نگارگری نامید چراکه تمام دستاوردهای دوران پیشین، در این عصر قوام یافت.نگارگری نیمه اول سده دهم بر پایه دستاوردهای هنری سبک پرمایه و خیال پردازانه دربار ترکمنان تبریز، آرمان‌های واقع گرایانه بهزاد در هرات و سبک شیراز آق قویونلو شکل گرفت. استفاده از رنگ‌های درخشان، پرمایه و متنوع، پرداخت دقیق به جزییات، صحنه‌های پرتحرک، منظره‌های طبیعی،ایجاد



تصویر٤ و ١-٤. رو و پشت جلد نسخه، مأخذ: همان

ترکیب بندی‌های چند وجهی و استفاده از ترکیب بندی حلزونی، تزیینات البسه با نقوش گل و پرنده، فضاسازی چندزمانی و شکست کادر برخی از خصوصیات نقاشی این دوران است» (پاکباز،۱۳۸۶: ۹۳-۸۴).

۴. معرفی نسخه

کتابخانه دانشگاه پرینستون یکی از بزرگترین کتابخانه‌های دیجیتال دنیا به شمار می‌رود که حدود ۹۵۰۰ نسخه خطی اسلامی دارد. رابرت گارت[۷] کسی است که حدود دو سوم از این نسخه‌ها را جمع آوری کرده و در سال ۱۹۴۲م به کتابخانه دانشگاه هدیه داده است. آثار ادبی فارسی نیز در این کتابخانه وجود دارند که یکی از آنها دیوان مصور حافظ است. این دیوان مشتمل بر ۱۳۴ برگ دو رو و ابعادی معادل ۱۵۷× ۲۵۶ میلی متر است. نسخه با دو صفحه نگاره روبه روی هم آغاز می‌شود و پایان می‌یابد. دو نگاره تک برگ نیز در صفحات میانی با فاصله از هم تصویر شده اند. تصاویر فاقد امضا و رقم می‌باشند. با استناد به کتیبه تحریر شده در فضای معمارانه دو عدد از نگاره‌ها و همچنین مطابق با صفحه آخر کتاب می‌توان یقین حاصل کرد که تاریخ خلق اثر در جمادی الثانی سال ۹۲۶ ه.ق (۱۵۲۰م) است. دو صفحه افتتاح متن تزییناتی با شکوه و عالی دارند که با لاجورد، طلا و دیگر رنگها و نقوش نباتی گل‌ها و درختان و حیوانات زرین در حاشیه آذین شده اند. این آرایه‌ها در دو صفحه اختتام نیز مشاهده و تکرار می‌شوند(تصاویر۱و۲). در شروع غزلیات پیشانی مذهب سرلوح را می‌بینیم که ترنجی زرین را در خود جای داده و عبارت «فالله خیر حافظاً» با مرکب سفید روی آن نقش بسته است. متن اشعار به قلم نستعلیق و مرکب مشکی درون دندان موشی[۸] ها قرار دارد. ابتدای هر غزل با کتیبه افقی باریکی نمایان می‌شود که عبارت «ایضاله» در آن تحریر شده است. صفحه بندی قاب اشعار سه ستونه است و فاصله میان مصراع‌ها با فضای منفی لاجوردی و منقوش در اوراق مذهب، و ستون باریک سفید در دیگر صفحات (تصویر۳) مشخص شده است. حضور رکابه[۹] در صفحات زوج از دیگر خصوصیات اوراق است. ستون روبروی عطف در تمامی صفحات با سطور اریب، متن اشعار را در خود جای داده و ابتدا و انتهای هر غزل را با فرمی مثلثی از هم تفکیک می‌کند. نقوش تشعیر صفحات شروع و پایانی همانند جدولی پهن در چهار طرف صفحه حضور دارند و حاشیه روبروی عطف بیشترین وسعت

تصویر۵. سرای پیر مغان، مأخذ: همان

تصویر۱- ۵ و ۲-۵. بخشی از نگاره پیر مغان، مأخذ: همان

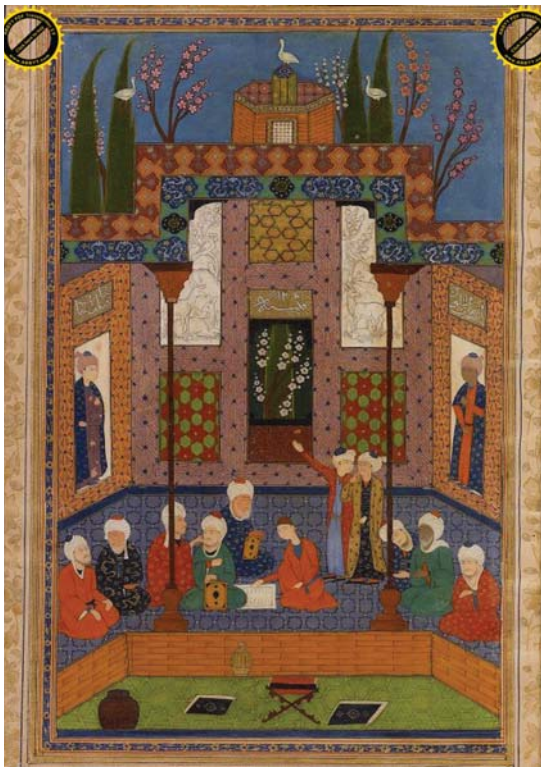
ابعاد را به خود اختصاص داده است. جداول متداخل زرین و لاجوردی نیز در اطراف قاب اشعار ترسیم شده اند.
جلد دیوان لاکی و با قابی تزیینی است که شامل آرایه‌های گلدار و نقش پرندگان و سر حیوانات است که در اطراف شمسه هشت پر منقوش شده اند. همچنین آستر چرم نارنجی رنگ به طرز استادانه‌ای با پوشش طلا در جلد نسخه خودنمایی می‌کند (تصویر۴ و ۱-۴).

۵. مطالعه و تحلیل نگاره‌های نسخه

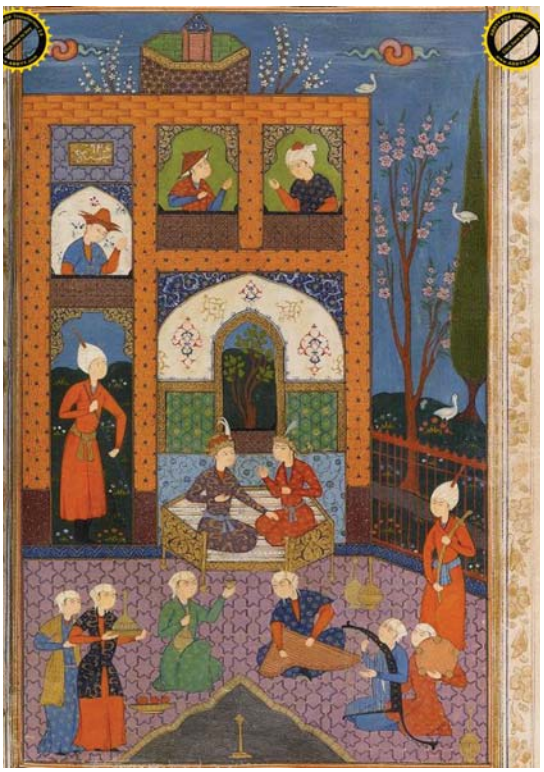
همان طور که ذکر شد این دیوان نفیس ۶ نگاره را در صفحات خود جای داده است. اطلاعی از نگارگر یا نگارگران احتمالی در دست نیست. نکته قابل ذکر در نسخه آن است که نقاشی‌ها تمام صفحه‌اند و برخلاف اغلب نسخه‌های منظوم مصور اثری از حضور ابیاتی از شعر در نگاره نیست. همین امر تشخیص ارتباط میان متن ادبی و هنری را دچار مشکل می‌نماید. با این حال در سطور آتی تلاش شده تا با شواهد تصویری موجود برداشتی نزدیک به اصل ارائه شود، هر چند نباید از تاویل پذیری و عدم قطعیت در این گونه پژوهش‌ها به ویژه در ارتباط با اشعار پیچیده حافظ غافل بود.

۱-۵. نگاره اول؛ سرای پیر مغان

در تصویر ۵ ایوان بنایی پرآذین با کاشی کاری الوان اسلیمی و هندسی دیده می‌شود، پیری بر بالای منبر دو پلهٔ آن نشسته و شخصی با پوشش و دستار افراد پایین دست در پشت سرش او را باد می‌زند. این عمل نشان از مقام والای پیکره پیر دارد که در ترکیب بندی نگاره نیز در نقطه‌ای کانونی جای گرفته و نگاه‌ها را به خود جلب می‌کند. شخصیت وی احتمالا نمود تصویری عبارت «پیر مغان» در غزل نخست است که به عنوان مرشدی فرزانه نقش مهتر را در میان عارفان ایفا می‌کند و دیر مغان محفل تدریس و نیایش اوست، کسی که در ادب عرفانی از معرفت حق برخوردار است و تنها راه حقیقت پیروی از او می‌باشد. از آنجا که حافظ پیر را نقطه مقابل زاهد و به دور از ریا و تظاهر می‌داند مکان نگاره نیز جایی غیر از مسجد و یا صومعه رسمی تصویر شده است همچنین نگارگر به جای وعظ، او را در حالتی موقرانه، آرام و سربه زیر ترسیم کرده است که با اشاره ظریف دستانش راستای نگاه مخاطب را به سوی پیاله شراب به عنوان نقطه کلیدی رهنمون می‌سازد (تصویر۱-۵). اهمیت جام می‌از این منظر است که در دست پیر مغان نمادی از جام جم می‌باشد «رمزی از معرفت کامل که هیچ چیز از دایره آن بیرون نمی‌ماند»(زرین کوب،۱۳۶۹:۹۵-۹۴) و اشاره‌ای است تلویحی به بیت «به می‌سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید، که سالک بیخبر نبود ز راه و رسم منزل ها». به عبارتی دیگر حضور غیرصریح الفاظ شعر چون «می» و «ساقی» در تصویر آشکار است چرا که با استناد به محتوای کلی غزل، حافظ شراب را در این وادی دشوار، آگاهی دهنده و کاشف اسرار می‌داند؛ همان نقشی که جام گیتی نمای کیخسرو دارد.طرحی خطی از دو آهو در پلان انتهایی بنا و روی دیوار سفید قابل رویت است. ارتباط این بخش از تصویر با بیت دوم غزل- ببوی نافه کاخر صبا زان طره بگشاید، ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاده در دل ها- برقرار می‌گردد که در آن صنعت مراعات



تصویر٦. مجلس درس قرآن، مأخذ: همان



تصویر۷. ملاقات و ضیافت شاه و شاعر،مأخذ: همان

تصویر۱-٦. بخشی از نگاره مجلس درس قرآن، مأخذ: همان

تصویر۱-۷. شکل ابر در نگاره ملاقات شاه و شاعر،مأخذ: همان.

نظیر به زیبایی جلوه گر است. به بیانی دیگر «نافه کیسه کوچکی در زیر شکم آهوان نر ختن است که ماده معطر مشک از آن بیرون می‌آید و در حقیقت چیزی جز خون معطر نیست» (طوسی، ۱۳۶۳: ۴۲۷) به علاوه استعاره‌ای از علم ذاتی ولی راه دانی است که از آهوی خود (معشوق) دور افتاده است و باد صبا به عنوان پیک میان عاشق و معشوق آن را می‌پراکند.رنگ سپید نیز نماد قرب به عالم معناو تعلق به عالم انوار است. در واقع هنرمند نگارگر با استفاده هوشمندانه‌ای که از عناصر بصری رمزگون داشته سعی خود را در نزدیکی وفادارانه به محتوای غزل به نمایش درآورده است.در نیمه چپ تصویر قسمتی از فضای طبیعت با گیاهان، درختان و پرندگان مصور شده است. «درخت نشانی از صعود به جهان بالا و ملکوت است و شاخه‌های سر بر آسمان کشیده آن تداعی کننده تمنای اتصال به ذات باریتعالی است» (هال،۱۳۸۳: ۲۰۵) و سروکه در نگارگری ایران حضور پر رنگی دارد «در اشعار حافظ از ویژگی‌های معنوی از قبیل آزادگی، غرور، راست قامتی، جان بخشی، استواری، دلجویی و دلربایی، سرکشی و پایبندی برخوردار است»(شهرستانی،۱۳۸۳: ۵تا۱۵). علاوه بر این تناسب، حالات و ویژگی‌های پرندگان با انسان‌ها و سالکان راه حقیقت دلیل دیگری بر استفاده نگارگر از نقش دو لک لک بر روی درخت است(تصویر۲-۵). در فرهنگ نمادها تصریح شده که «در اسلام پرندگان به طور خاص نماد فرشتگان هستند» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸: ۱۹۷) و در عرفان اسلامی هم یکی از مهمترین معانی نماد پرنده روح یا جان انسان است که به سوی عالم افلاک و موطن اصلی‌اش پرواز می‌کند (صرفی،۱۳۸۶: ۵۷-۵۶). وجود حصار به عنوان مرز میان فضای زمینی و باغ تمثیلی نوعی فاصله گذاری با جهان برون را تداعی می‌کند، همچنین رنگ زرین و طلایی آسمان که بهترین گزینه برای نمایش نور است نیز

تصویر۸. دیدار و بزم دو دلداده،مأخذ: همان

تصویر۱-۸. بخشی از نگاره، مأخذ: همان

تمهید دیگری بر حالت آن جهانی، رهایی از کدورت ماده و تاکید بر صحنه‌ای عارفانه در نگاره است. نحوه چینش مدور پیکره‌های انسانی با رنگ پوست‌های متنوع، ارتفاع گوناگون و تعاملی که از طریق گفتگو با یکدیگر دارند، چشم را به تمامی نقاط صفحه هدایت می‌کند و تعادلی بصری را موجب می‌شود (جدول۲). تعدد سطوح متقاطع، ترکیب رنگ‌های متضاد آبی و نارنجی در ایجاد کنتراست بصری و همنشینی مناسب طیف رنگ‌های گرم و سرد در فضای نقاشی بر تنوعاجزای تصویر افزوده است.

۲-۵. نگاره دوم؛ مجلس درس قرآن

نگاره دوم از این مجموعه (تصویر۶) با ترکیبی نسبتاً متقارن فضای اندرونی مکانی را به نمایش گذاشته که به نظر می‌رسد مجلس بحث، درس و گفتگو باشد. گواه این امر کتاب‌هایی است که در دست پیکره‌ها قرار دارد. در صفحات مزین بعد از نگاره غزلی مشخص و تماماً مرتبط با تصویر یافت نشد اما آنچه قابل رویت است نماد پردازی‌هایی است که در این صفحه نیز وجود دارند و در تکمیل معنای کلی رویکرد عارفانه غزلیات حافظ ایفای نقش می‌کنند. تعبیه جایگاهی ویژه در پایین قاب تصویر با نشیمنگاه‌های مخصوص و رحل قرآن در میانه می‌تواند (تصویر۱-۶) این فرضیه را تقویت کند که افراد حاضر در نگاره در انتظار مدرس، قاری و یا عالم قرآن نشسته اند و با یکدگر گفتگوی درونی و آرامی دارند.«حالت‌های انفرادی و ترکیب‌های دو نفره در نگاره‌های عرفانی همراهی و موانست را القا می‌کنند و در برآیندی کلی تضاد و تحرک کمی دارند. این ویژگی نگاره را به سوی آرامش و ثبات سوق می‌دهد»(عصمتی و رجبی،۱۳۹۰: ۱۶). آرامشی که در ترکیب افقی چیدمان پیکره‌ها نیز به صحنه القا می‌شود (جدول۲).حالت سر و دست و وضعیت قرارگیری فیگورها در فضایی محدود در هماهنگی با دیگر اجزای صحنه به چرخش چشم مخاطب در صفحه یاری می‌رساند. نمادهای سرو و درخت پر شکوفه، پرنده و آهو در فضای فوقانی نگاره بار دیگر تکرار شده اند با این تفاوت که آسمان لاجوردی است. رنگ لاجوردی در آسمان نگارگری‌های ایرانی عموماً اشاره به شب دارد. از طرفی هر رنگی دارای معنا و مفهومی است، چنانچه در فتوت نامه سلطانی آمده «اگر پرسند رنگ کبود که را زیبد بگوی رنگ آسمان است و کسی را زیبد که در حال خود ترقی کرده باشد و روی به بالا نهاده و آسمانی که مقر ملائک است به رنگ کبود می‌نماید»(واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۱۶۹). به تعبیری مجلس قرآن محور مذکور بی شک در تعالی و علو درجات حاضرین اثرگذار خواهد بود.اسلیمی‌های ماری، گره چینی‌های هندسی، رنگ‌های آمیخته، دو ستون باریک ایوان و سه کتیبه بر بالای ابواب جانبی و پنجره میانی از مشخصه‌های بنای نقاشی است که دو پیکره بر آستان درهای آن ایستاده اند. کتیبه‌های سر در جانبی با عباراتی چون « ابواب الملوک»، و « قبله الحاجات» تحریر شده اند.

۳-۵. نگاره سوم؛ ملاقات و ضیافت شاه و شاعر

نگاره سوم در اوراق میانی دیوان قرار دارد. مجلس ملاقات دو شخص مهم در فضای باز است (تصویر۷). محل نشستن، دستار پردار و رعایت فاصله با دیگر پیکره‌ها بر موقعیت متفاوتشان اشاره دارد. بابررسی اشعار قبل و بعد از نگاره دریافت شد که حافظ در این اوراق تعدادی ابیات با مخاطب شاه شجاع (۷۵۹-۷۸۶ق/ ۱۳۵۸-۱۳۸۴م) دارد (رک جدول۱) و این ضیافت احتمالاصحنه دیدار، رفع کدورت و دلجویی میان شاه و شخص شاعر را می‌نمایاند. داستان از این قرار است که میان حافظ و شاه شجاع حاکم وقت شیراز الفت و دوستی برقرار بود که در پی تفرقه افکنی بد اندیشان به تیرگی روابط، اختلاف و نهایتا تبعید حافظ منجر شد. پس از مدتی شاه و وزیرش طی نامه‌ای از وی دعوت می‌کنند به دیارش بازگردد. غزل‌های مذکور حاوی مضامینی است که شاعر جهت گلایه، ابراز ارادت مجدد به

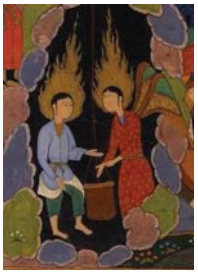
تصویر۹. نخیرگاه، مأخذ:همان

تصویر۱-۹و ۲-۹. بخشی از نگاره، مأخذ:همان

شاه و نصیحت او سروده است ودلالت‌های عرفانی نیز در لایه‌های معنایی شعر حضور دارند.نصایح حافظ مفاهیمی چون گذشت زمان و غنیمت شمردن عمر، بی اعتنایی به ریا و بی محبتی متجاهرین، درست پیمان بودن و اخلاص در رفاقت، شیوه مردم داری، دوری ازسیاست غلط و... را در بر می‌گیرد که معادلات بصری آنها کم و بیش در تصویر نقش بسته اند. فضای مجلس شادمانه است. در پس زمینه یک بنای چند اشکوبه دیده می‌شود که افرادی در قاب دریچه‌های آن ایستاده اند و حرکات سر و دست آنها حاکی از پویایی است. دو مرد بالایی در تناظر با پیکره‌های روی تخت قرار گرفته اند و فضای منتهی‌الیه چپ ساختمان با هیبت مرد ایستاده چوب به دست در درگاه رو به باغ تعدیل می‌شود. جمعیتی از نوازندگان، خدمه و پذیرایی کنندگان در ترکیبی نیم دایره به دور حوض پرآب حلقه زده‌اند. حوض به عنوان نماد تلاقی فضای زمینی و آسمانی وآب دراصطلاح سالکان کنایه از چشمه عشق و محبت است که هر که از آن چشد فانی نگردد. جام و صراحی‌های شراب و آلات موسیقی علاوه بر اینکه مکمل مستی و شادی مجلس اندهر کدام مفاهیمی را نیز در خود نهان کرده اند.ابزارهای موسیقی عموماًرمزهایی برای انسان شاد و بی‌اراده هستند.موسیقی نزد حافظ نردبانی است در جهت رسیدن به فراسوی وصف‌ناپذیر کمال که «ظاهراً چنگ محبوب‌ترین ساز مجالس بزم درباری در ایران بوده است و شاعرانی چون حافظ در استعارات ادبی از آن بهره بسیار برده اند (میثمی و کردمافی،۱۳۹۴). ضمن آنکه با استناد به پوشش و سربند نوازندگان نگاره، حضور بانوان هنرمند صفوی را در موسیقی آن روزگار و ضیافت‌های خصوصی می‌بینیم. «باغ که در عرفان کنایه از عالم ارواح و جهان پاک است» (سجادی،۱۳۷۵: ۱۸۲) با عناصری چون گل و شکوفه، درخت، پرنده و آسمان لاجوردی روشن در پس زمینه نگاره فرح بخشی و نشاط فضا را تکمیل کرده است و به عنوان تمثیلی از بهشت، جهان خرم و بی زمانی را به بیننده می‌نمایاند که در آن زوال راه نمی‌یابد. در آسمان نقاشی فرمی شبیه به ابر با ترکیب سطوح منحنی و رنگین نقش بسته است که شباهت صوری چندانی با نمونه واقعی‌اش ندارد (تصویر۱-۷).هنرمند ایرانی همواره در جستجوی کمال است. این دیدگاه چنان بر وجود او مستولی شده که جهان پیرامون و طبیعت را به گونه‌ای دیگر می‌نگرد. وی این جهان را نه جهانی مادی بلکه ماورایی می‌داند و به همین دلیل تمامی اجزا آن را با هدف نمایاندن نشانه‌های کمال تصویر می‌کند. حضور این عنصر طبیعی در نگاره تأکیدی به حرکت و گردش فضاست. در نگاهی کلی ساماندهی پیکره‌ها را نیز در ترکیبی مارپیچ می‌بینیم که در جای جای صفحه حضور دارند و بر سیالیت هر چه بیشتر نقاشی می‌افزایند (جدول۲).

۴-۵. نگاره چهارم؛ دیدار و بزم دو دلداده

نگاره تکبرگ چهارم (تصویر۸) نیز در میانه دیوان قرار دارد واحتمالاًبزمی عاشقانه را به مناسبت دیدار دو دلداده وصف می‌کند.تصویری از عشق زمینی که جایگزین مفهوم مصورنشدنی عشق الهی است. زوج مذبوردرایوان بنا و نقطه مورد توجه نقاشی ترسیم شده‌اند، با تأمل بر نشانه‌های تصویری تکرار نمادهایی چون جام و صراحی، ادوات موسیقی، خدمه و رامشگران، بنای معماری و باغ دلگشا را به عنوان پای ثابت تصویر و اعمال برگزاری ضیافتی خصوصی می‌بینیم.در این صحنه نیز حال و هوای زمینی و آن جهانی را توامان شاهدیم. به علت مشابهت مضمونی با نگاره پیشین قرابت در ترکیب بندی و اجزای صوری دو نقاشی قابل دریافت است.نگارگر همانقدر که به آراستن فضای معمارانه و تزیینات آن اهمیت داده به فضای بیرونی نیز توجه داشته است. تقریباً در تمام نقاشی‌های دیوان در و پنجره‌ها به سوی چشم انداز زیبای طبیعت باز می‌شود که افرادی بر آستان آن مستقر شده اند و از زاویه‌ای متفاوت نظاره گر صحنه می‌باشند (تصویر



تصویر۱۰. به چاه افتادن یوسف، مأخذ:همان. تصویر۱-۱۰. هاله دورسر یوسف (ع) و فرشته، مأخذ:همان. تصویر۲-۱۰ و۳-۱۰. بخش‌هایی از نگاره۱۰، مأخذ:همان.

۱-۸). این امر ارتباط انسان و طبیعت و تلفیق عینیت و ذهنیت را به ناظر القا می‌کند. به گمان قوی شعر مرتبط با تصویر غزلی است با مطلع «ای که در کوی خرابات مقامی داری» که در صفحه روبرو به تحریر در آمده است. اشاره به جم در مصرع دوم در هماهنگی با نوشتار روی کتیبه و واژه «بهرام جم» قرار دارد. لازم به یاد آوری است که از دلالت‌های پنهان جم و جام شراب پیش از این سخن به میان آمد. از دیگر واژگان شعر زلف و رخ یار، دلارام، عیش و خلوت گزیدن، کنار چمن وقدح است که هنرمند ترجمان بصری آن را به وضوح پیاده کرده است. پیام عرفانی غزل دستیابی به کمال و آگاهی است که با درک صحیح از خط جام و فانی شدن صفات حیوانی و وجود جسمانی حاصل می‌شود. نگارگر آسمان شبی پر ستاره را به رنگ تیره و نقاط سفید در قسمت فوقانی ترسیم کرده اما تمامی اشیاء به صورتی واضح و روشن نمود دارند. این نوع نمایش شب در نگاره به عنوان بارزترین تفاوت دید نگارگر نسبت به مفهوم زمان قابل مشاهده است چرا که زمان و مکانی که به وسیله نگارگر ایرانی خلق می‌شود، زمان و مکانی مستقل و انتزاعی است که با توجه به تعاریف و ویژگی‌های عالم مثال به نمایش در می‌آید. رنگ‌های به کار رفته از نوع خاکستری فام دار است که بر سایر رنگ‌ها غلبه دارد « اغلب نگاره‌های عرفانی به دلیل وجود خاکستری‌های فام دار دارای هماهنگی هستند» (پاکباز،۱۳۸۶: ۸۳-۸۲).

۵-۵. نگاره پنجم؛ نخجیرگاه

دو نگاره آخر دیوان در صفحات پایانی روبروی هم تصویر شده اند. اولی (تصویر۹) صحنه‌ای از مراسم استراحت و اتراق پس از شکار را به نمایش می‌گذارد. تصویری که دعوت به شرکت جستن در خوشی‌های بی پیرایهٔ فضای طبیعی است. همواره در نگارگری ایران مضامینی چون گشت و گذار در باغ و صحرا و حرکت دسته جمعی در شکارگاه به نقش درآمده است. نخجیرگاه همیشه بازنمودی از پردیس بوده است و شاعران ایرانی، از شکار بیشتر به عنوان تمثیل بهره جسته اند و از نخجیر و نخجیرگاه، دستمایه‌ای ساخته‌اند تا بدان‌وسیله به بیان مضامین اخلاقی، عرفانی و معنوی چون جهاد با نفس انسانی بپردازند.آیین شکار به عنوان سنتی دیرینه در فرهنگ ایرانی نیز نوعی حفظ آمادگی رزمی و افزایش توان جسمی و روحی در نبرد بودو نخجیرداری یکی از مهمترین هنرهای یک شاهزاده محسوب می‌شد. در این نگاره نشانی از شاه یا شاهزاده نیست بلکه تعدادی خدمه و افراد عادی را در فضای پر جنب و جوش بعد از شکار می‌بینیم. تصدیق این ادعا پیکره مردی در میانه فوقانی تابلوست که با آستین‌های بالا زده در حال پوست کندن جانوری است که به درخت آویزان شده است (تصویر۱-۹). درخت چناری تنومند بخش نسبتا وسیعی از نیمه بالا را اشغال کرده است.«چنار در فرهنگ

جدول۱. ویژگی مضمونی نگاره‌ها،مأخذ: نگارندگان.

شاخصه‌های مضمونی / تصاویر	موضوع نگاره	غزل مصور یا ابیات تلویحی و مرتبط	واژگان مصور شده	عناصر نمادین
نگاره ۱	سرای پیر مغان	الا یا ایها الساقی...	بوی نافه، می، ساقی، پیر مغان	آسمان زرین، پرنده، آهو، سرو، جام شراب
نگاره ۲	مجلس درس و قرآن	ز مصحف رخ دلدار آیتی بر خوان...، ... دام تزویر مکن چون دگران قرآن را، ... تا بود وردت دعا و درس قرآن غم مخور، نگار من که به مکتب نرفت و خط ننوشت... و ...	مصحف، قرآن، دعا و درس قرآن و...	آسمان لاجوردی، پرنده، آهو، سرو، رحل
نگاره ۳	ملاقات و ضیافت شاه و شاعر	اگر رفیق شفیقی...، بازای و دل تنگ مرا...، صوفی گلی بچین و...	رفیق، یار، آهنگ چنگ، باده، ساغر، می، گلستان، سلطان	حوض، آب، چنگ و آلات موسیقی، باغ، پرنده، درخت
نگاره ٤	دیدار و بزم دو دلداده	ای که در کوی خرابات مقامی داری...	جم، جام، زلف و رخ یار، عیش، وصل،قدح، شب و شام، کنار چمن	جام و صراحی، ادوات موسیقی، میوه، شب، باغ دلگشا
نگاره ٥	نخجیرگاه	ابیات ساقی نامه	----	نخجیرگاه، چنار، گربه، آسمان زرین، کبوتر، کتاب، رود، پیکره نیمه برهنه
نگاره ٦	داستان به چاه افتادن یوسف (ع)	عزیز مصر به رغم برادران غیور...، ...هزار یوسف مصری فتاده در چه ماست، ...نشان یوسف دل از چه زنخدانش	عزیزمصر، فتادن در چه، یوسف و...	فرشته بالدار، رنگ آبی، هاله آتشین دور سر، طناب، پیکره نیمه عریان، اسب، آهو، سگ، کبوتر

ایرانی نمادشکوه و تعلیم محسوب می‌شود» (کوپر،۱۳۷۹: ۱۱۵).گربه‌ای مرد را نظاره می‌کند. این حیوان در اشعار حافظ نماد ریا و تظاهر به تقدس و تعبد است. فضای نگاره سه قسمت شده که هر بخش با یک رنگ قابل تفکیک است. قسم بالایی شامل آسمان زرین و نمادی از تطهیر، درخت نشانی از صعود به ملکوت، کبوتر استعاره‌ای از روح انسانی، خیمه‌ای با دو سرنشین و پیکره دو مرد کتاب به دست در دو طرف قاب است. بخش میانی که فضای بیشتری را در اختیار دارد افرادی را در حال آماده سازی غذا و گفتگو تصویر کرده است زمینه این فضا به رنگ خاکستری آبی است. قسم تحتانی نگاره نیز با نارنجی روشن مشخص است و چهار پیکره و تصویر رودخانه‌ای باریک را به نمایش گذاشته است. «رود در آثار ادبی، نمایان گر هستی دوباره یا تولد مجدد است» (meyer,2007: 2109) و از آن معانی درخشندگی، حرکت و روانی استنباط می‌شود. نکته قابل تامل در این قسمت پیکره مردی نیمه برهنه در سمت راست است که در حالتی لمیده کتابی به دست دارد و آرنج او به به بیرون از قاب تصویر نفوذ کرده است (تصویر۲-۹). مسلماً پیکره سه مرد کتاب به دست در ترکیب بندی،معنایی نمادین را در بر دارد. در هیاهوو فضای این جهانی نگاره وجود این پیکره‌های آرام و متفاوت در حال خواندن، احتمالا نشانه‌ای از مکاشفه و آگاهی است چرا که « کتاب باز مظهر کتاب حیات، تعلیم و روح خرد، مکاشفه و خرد نهفته در کتاب‌های آسمانی است»(کوپر،۱۳۷۹:۲۸۸).ترکیب بندی اثر منتشر و در عین حال متعادل است به گونه‌ای که نقطه تمرکزی در تصویر وجود ندارد (جدول۲) و این امر توسط پراکندگی سطوح رنگی تشدید شده است. توازن و سرزندگی رنگ‌ها در القای فضایی شادمانه، تعدد پیکره‌ها و فشردگی اجزای صحنه در ایجاد جوی غیر رسمی و انحنای نرم تپه‌های اسفنجی در نمایش هیجان و روانی نگاره اثرگذار بوده اند. این نگاره در پی ساقی نامه‌های حافظ تصویر شده بنابراین با استناد به معادل‌های بصری و اشارات عرفانی این اشعار، مفاهیمی چون ناپایداری دنیا و غم‌های آن، تلاش برای گشودن راز هستی، دعوت به دم غنیمت شمری و ستایش شادی و امید به زندگی در آن مستتر است و نخجیرگاه کنایه

جدول۲. آنالیز نحوه استقرار پیکره‌ها در نگاره‌ها،مأخذ: همان.

آنالیز نحوه استقرار پیکره‌های انسانی در نگاره ها			
	نگاره۱ (سرای پیر مغان)	نگاره۲ (مجلس درس قرآن)	نگاره۳ (ضیافت شاه و شاعر)
	نگاره٤ (بزم دو دلداده)	نگاره٥ (نخجیرگاه)	نگاره٦ (به چاه افتادن یوسف)

از شکار تجلیات ذاتی از راه کشف و شهود می‌باشد.

۶-۵. نگاره ششم؛ داستان به چاه افتادن یوسف (ع)

داستان پیامبران و روایات مذهبی در اشعار شاعران و تصاویر نگارگران همواره بازتاب داشته است. در دیوان حافظ حکایت یوسف (ع)بیشتر از سایر انبیاء مورد توجه بوده و در موارد گوناگون از محتوای آن استفاده شده است (رک جدول۱). آخرین نگاره مجموعه به این موضوع اختصاص دارد (تصویر۱۰) و صحنه اتراق شبانه کاروان مصر را نمایش می‌دهد. با چیدمانی پراکنده و پر ازدحام رو به روییم که همانند نگاره پیشین تعدد اجزا و پیکره‌های آن قابل توجه است. در ابتدای راستای مارپیچ ترکیب بندی (جدول۲) به عنوان پلان اول صحنه، شمایل یوسف (ع) و فرشته‌ای را درون چاه تاریک می‌بینیم. لباس یوسف (ع) به رنگ آبی و متناسب با مقام روحانی او رنگامیزی شده است. «دیدار با فرشته از بن مایه‌های اصلی بسیاری از داستان‌های رمزی است که صورت نمادین دیدار روح با اصل آسمانی خویش را نشان می‌دهد، این اصل آسمانی فرشته‌ای است که در پیکری انسانی در برابر دیدگان سالک ظاهر می‌گردد. فرشتگان پیام آوران بالداری هستند که میان خدایان و بشر ارتباط برقرار می‌کنند»(هال،۱۳۸۳: ۲۶۰) و از طرف پروردگار عالم بر انسان‌های برگزیده نازل می‌شوند. هاله طلایی دور سر پیکره فرشته و یوسف به شکل آتش و شعله‌های آن ترسیم شده است (تصویر۱-۱۰) که استعاره‌ای است از قداست و پاکی شخصیت‌ها و در نقاشی ایران هاله نماد «نور و انرژی الهی؛ نور ساطع از تقدس؛ نیروی معنوی ؛ فر؛ دایره شکوهمند؛ نبوغ؛ فضیلت؛ انرژی حیاتی خرد و نور متعالی معرفت» است (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۷۸).«پیکره‌ای یک سطل را با طناب به داخل چاه انداخته تا آب بالا بکشد. طناب را واسطه‌ای میان زمین و عالم ملکوت می‌توان دانست. در رمزشناسی عروج وسیله‌هایی که به واسطه آنها بالا رفتن امکان پذیر می‌شود تداعی کننده دسترسی به آسمان و در نتیجه آن راهیابی به قرب خدای متعال هستند[...]در قسمت بالای چاه و زیر درخت، پیکره‌ای نیمه عریان به خواب رفته است. برهنگی تن این پیکره احتمالا اشاره به از میان برداشتن قالب تن برای پرواز روح باشد (نبوی و دادگر، ۱۳۹۱: ۷۲) چنانچه گفته می‌شود« عریانی جسم نماد رها شدن هستی جسم از قیدهای موجود است»(رهنورد، ۱۳۸۲: ۴۶).اگر امتدادنقطه کانونی اثر را دنبال کنیم در بالای قاب به تصویر درخت تنومند چنار با کبوتران سفیدی بر شاخه هایش می‌رسیم که بر زمینه آسمان لاجوردی تیرهٔ شب نقش شده اند. بر فراز تپه‌های ابرشکل سمت راست نیم تنه سه مرد نظاره گر رویداد از زاویه بالاست. محل قرارگیری آنها نزدیک به عوالم روحانی است که انگشت شگفتی یکی از آنها بر دهان است و دو پیکره دیگر نگاه بر آسمان و فضایی خارج از تصویر دارند (تصویر ۲-۱۰)

باقی پیکره‌ها در حال استراحت، سواری و تیمار اسب و یا نظاره‌اند. دو خیمه مثلثی در میانه کادر ترسیم شده و افرادی در درون آن به گفتگو مشغول اند. حضور جانورانی چون اسب، آهو، گربه و پرنده در تصویر نمادین است. «همان گونه که اسب در ادبیات حماسی مظهر شجاعت و غیرت و در ادبیات اخلاقی مظهر نجابت و سودمندی است، در ادبیات عرفانی مظهر وصال و تقرب و سلوک می‌باشد. اسب عرفانی وسیله پویش آدمی به سوی حقیقت و یاور انسان مرید در کارزار با هوای نفسانی است (نوری،۱۳۸۵:

جدول۳. ویژگی‌های تصویری نگاره‌ها،مأخذ:همان.

شاخصه‌های بصری / تصاویر	ترکیب بندی			رنگ				فضاسازی						پیکرنگاری				
	متوازن	منتشر	حرکت مارپیچ و منحنی عناصر انسانی	کاربرد نمادین	رنگی	خاکستری فامدار	در هم تنیدگی طیف گرم و سرد	طبیعت تمثیلی	پویا	ایستا	تکثر زاویه دید	حضور فضای معمارانه	تعامل انسان و بنا	قراردادی	غیر رسمی و پویا	تعدد پیکره ها	چهره نگاری منفعل	صورت‌های سه رخ
نگاره ۱	•	•	•	•	•	•	•	•		•	•	•	•	•		•	•	•
نگاره ۲	•	•		•	•	•	•	•		•	•	•	•	•		•	•	•
نگاره ۳	•	•	•		•	•	•	•		•	•	•	•	•		•	•	•
نگاره ۴	•	•	•		•	•	•	•		•	•	•	•	•		•	•	•
نگاره ۵	•	•	•	•	•	•	•	•	•		•			•	•	•	•	•
نگاره ۶	•	•	•	•	•	•	•	•	•		•			•	•	•	•	•

۶۱).شخصی در پایین ترین قسمت کادر حیوانی شبیه به سگ را واژگون کرده و به نظر می‌رسد او را کشته است (تصویر ۳-۱۰).سگ در ادب فارسی گاه سمبل وفاداری،گاه انسان وارسته ،گاه انسان غفلت زده و گاه حقیر است که به نظر می‌رسد در این نگاره صفات منفی حیوان منظور نظر نگارگر بوده ونفس تعلیم‌نادیده را به سگ مانند کرده است که باید بر آن غلبه کرد. استفاده از رنگ‌های شاد و درخشان در جنب و جوش و حرکت فضا تأثیر به سزایی داشته است.

جداول ۱، ۲ و۳خصوصیات محتوایی و سبکی نگاره‌ها را پس از مطالعه و در نگاهی کلی مرور می‌کند. تعیین شاخصه‌ها بر اساس ویژگی‌های مشترک و متداولی که در تمامی تصاویر لحاظ شده صورت پذیرفته است و کیفیت حضور و وضوحشان متفاوت می‌باشد. نکتهٔ قابل ذکر در جدول ۱ آن است که برخی از این نگاره‌ها بر اساس غزلی مشخص به تصویر در آمده اند که در صفحات ماقبل و یا مابعد حوالی نگاره قابل شناسایی اند و واژگان مصور آنها نیز در نقاشی دریافت می‌شود که در جدول به آنها اشاره شده است، اما باقی نگاره‌ها تصویرسازی مستقیم یک غزل نیستند و به علت تکرار مضامین و واژگان در اشعار حافظ، می‌توان آنها را به چندین غزل مرتبط دانست. بر این اساس در جدول مذکور اشاره به بیش از یک غزل دلالت بر این امر دارد و با وجود کثرت ابیات مرتبط سعی شده تعدادی از متناسب ترین آنها گزینش شود.

نتیجه

مصورسازی کلام حافظ و گره‌گشایی از ایهامات فضای شعری او و به بیان تجسمی کاری دشوار است که هنرمندان نگارگر در عصر صفوی به آن همت بیشتری گماردند. رواج تصویرسازی دیوان حافظ در این دوره احتمالاً به سبب رونق تفکرات صوفیانه و اشراقی بود که با اندیشه‌های عرفانی حافظ هم‌سویی داشت از این رو هنرمندان را نیز به گسترش مفاهیم والای آن ترغیب کرد. جستار حاضر با نگاهی به دیوان مصور پرینستون نحوه نگرش نگارگر ناشناس را به موضوعات غزل حافظ مطالعه کرده و تمهیدات تصویری به کار رفته در آن را از نظر گذرانده است. دستاوردهای حاصله در جهت پاسخ به پرسش تحقیق نشان می‌دهد که هنرمند تصویرگر حتی المقدور و به شیوه قراردادی مرسوم زمان خود، وفاداری‌اش را به محتوای اندیشه‌های حافظ نشان داده است. وی با بهره‌گیری از چیدمان

منحنی و مارپیچ عناصر انسانی، گزینش نمادین رنگ‌ها و فضاسازی تمثیلی، سعی در القای تصویریِ هماهنگ با درون‌مایه اخلاقی و مفاهیم عرفانی اشعار داشته است؛ بدین منظور ترکیب‌بندی نسبتاً ساکن صحنه‌های وعظ، درس و ضیافت با ساماندهی مناسب پیکره‌ها در صفحه تعدیل شده، در نتیجه آرامش مورد نیاز فضای عرفانی را با پویایی لازم جهت رسیدن به تعالی در هم آمیخته است. همچنین استعمال رنگ‌های درخشان متضاد در کنار خاکستری‌های فامدار بار دیگر به تلفیق و تأکید نگارگر بر بازنمایی فضایی آرام که در عین حال از جوششی درونی برخوردار است اشاره دارد.نمادپردازی نیز به عنوان یکی از بارزترین ابزارهای بیان تصویری و انتقال معانی در این اثر، صورت و محتوا را به یکدیگر نزدیک کرده است؛ استفاده سمبلیک نگارگر از موتیف‌های طبیعی چون باغ دلگشا و اجزای آن(درخت سرو، چنار،پرندگان و حیوانات)، اشیایی از قبیل آلات موسیقی و لوازم مرتبط با شراب و نوشیدن، پیکره انسانی فرشته و هاله مقدس و شخصیت مکاشفه گر و آگاه برخی نگاره‌ها،همگی در راستای مفاهیم رمزی ابیات و ترجمان بصری واژگان شعری بوده است که نحوه اثرپذیری هنرمند از متن شعر را می‌نمایاند. بیان مفاهیم ذهنی و نمادین در حیطه رنگ نیز اغلب در آسمان نگاره نمود دارد. علاوه بر شاخص‌های ذکر شده و در نگاهی کلی، خصوصیات سبک شناسانه نقاشی‌های این دیوان را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

- تکرار نمادها، صورت‌ها و رنگ‌ها در مضامین مشابه‌ای چون وعظ و درس (نگاره۱و۲)، دیدار و ضیافت (نگاره ۳و٤) و دو نگاره آخر که در فضایِ بیرونی اتفاق می‌افتد(٥ و٦)قابل مشاهده است. ترکیب بندی نگاره‌های متناظر فوق الذکر نیز عموماً از قالبی یکسان پیروی می‌کنند.همچنین حالت غیر رسمی پیکره‌ها و تکاپوی صحنه در فضای خارجی و عامیانه جالب توجه است.
- نگارگر با آگاهی از محتوای کلی اشعار و بدون در اختیار داشتن بیت مصور فضای تجسمی یکپارچه‌ای را متناسب با مضمون پدید آورده است.
- در تمامی تصاویر گریز به طبیعت و نمادهای تعالی حضوری هر چند مختصر دارند.
- تعامل انسان با فضای طبیعی و معمارانه با تمهید ترکیب بندی منتشر و متوازن اتفاق افتاده است.
- شخصیت پردازی پیکره‌های انسانی بدون انعکاس ویژگی‌های فردی صورت پذیرفته و تصویری کلی از انسان ارائه می دهد.

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب. ۱۳۸٤. مکتب نگارگری تبریز و قزوین- مشهد. تهران: فرهنگستان هنر.
استعلامی، محمد. ۱۳۸۳. درس حافظ: نقد و شرح غزل‌های حافظ. چ دوم. تهران: نشر سخن.
اشرفی،م.م. ۱۳٦۷. همگامی نقاشی با ادبیات در ایران. ترجمه رویین پاکباز. تهران: نگاه.
بهنام، عیسی. ۱۳٤۸. «مکتب دوم هنر نقاشی ایران در تبریز. هنر و مردم». دوره۸. بهمن. صص ۱۳-۱۰.
پاکباز، رویین. ۱۳۸٦. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: نشر زرین و سیمین.
حافظ شیرازی، شمس الدین محمد. ۱۳٦۸. دیوان. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی با مقدمه ذبیح الله صفا. برهان: تهران.
خرمشاهی، بها الدین.۱۳٦۱. ذهن و زبان حافظ. تهران: نشر نو.
رهنورد، زهرا. ۱۳۸۲. حکمت هنر اسلامی. تهران: سمت.
زرین کوب، عبدالحسین.۱۳٦۹. از کوچه رندان. چ ششم. تهران: امیرکبیر.
ستاری، محمد. ۱۳۸٤. مدخلی بر رمزشناسی عرفانی. چ دوم. تهران: مرکز.
سجادی، سید جعفر. ۱۳۷۵. فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. چ سوم. تهران: طهوری.

سمسار، محمد حسن. ۱۳۹۰. حافظ و هنر. تهران: نشر دایره المعارف بزرگ اسلامی.
سیوری، راجر. ۱۳۷۲. ایران عصر صفوی. ترجمه کامبیز عزیزی. تهران: مرکز.
شوالیه، ژان، گریران، آلن. ۱۳۷۸. فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضائلی. تهران:نشر جیحون.
شهرستانی، سید حسن. ۱۳۸۳. «سرو از نگاه حافظ». هنرنامه. سال هفتم. ش ۲۲.صص ۱۵-٤.
صیرفی، محمد رضا. ۱۳۸٦. «نماد پرندگان در مثنوی». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. سال پنجم. ش ۱۸. صص ۷٦-۵۳.
طوسی،خواجه‌نصیرالدین.۱۳٦۳.تنسوخ‌نامه‌ایلخانی.تصحیح‌محمدتقی‌مدرس‌رضوی.تهران:اطلاعات.
عادل، مریم، ضرغام، ادهم. ۱۳۹٤. «تفسیر نگاره‌های دیوان حافظ (سام میرزا. تبریز) با تاکید بر هرمنوتیک متن محور ریکور». هنرهای زیبا. دوره ۲۰. ش۲. صص ۳۸-۲۳.
عصمتی، حسین، رجبی، محمد علی. ۱۳۹۰. «بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حماسی و عرفانی». نگره. ش ۲۰. صص ۱۹-۵.
غفاری فرد، عباسقلی. ۱۳۸۱. تاریخ تحولات سیاسی اجتماعی اقتصادی و فرهنگی ایران در دوران صفویه. تهران: سمت.
قلیچ‌خانی، حمیدرضا.۱۳۸۸. فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته. تهران: روزنه.
کوپر، جی. سی.۱۳۷۹. فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: نشر نو.
هال،جیمز. ۱۳۸۳. فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
مظفری، علیرضا. ۱۳۷۵. صور خیال در دیوان حافظ. پایان نامه دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد.
میثمی، حسین، کردمافی، سعید. ۱۳۹٤. «موسیقی در زندگی و شعر حافظ». دایره المعارف بزرگ اسلامی. قابل دسترسی در: www.cgie.org.ir. بازیابی شده در تاریخ ۹۵/۵/۲۸.
نبوی، فرزانه، دادگر، محمدرضا. ۱۳۹۱. بررسی تصویرگری‌های دیوان حافظ دوران صفوی و قاجار. پایان نامه کارشناسی ارشد تصویر سازی، دانشگاه هنر تهران.
نوری، محمد. ۱۳۸۵. «بررسی اسب به عنوان یک نماد معنوی». نشریه اخلاق و عرفان تمثیلی. ش ٤.صص ۸۷-۵۷.
واعظ کاشفی، مولانا حسین. ۱۳۵۰. فتوت نامه سلطانی. به اهتمام محمد جعفر محجوب. چ اول. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
Meyer, michael.2007. The Bedford introduction to literature: Reading, Thinking, Writing, Edition. Bedford: martins.
www.pudl.princeton.edu (access date: 1/3/2016).

Estelami, Mohammad 2004.Hafez Lesson: Review and Description of Hafez,s Ghazals, Second edition, Tehran:Sokhan.
GhaffariFard, Abasgoli 2002. History of Political Socio-Economic and Cultural Events of Iran during the Safavid Period, Tehran: Samt.
GilichKhani, Hamid Reza 2009. Dictionary of vocabularies and terminology of calligraphy and related arts, Tehran: Rozane.
Hafez Shirazi, Shamsedin Mohammad 1989. Divan, Correction of Mohammad Ghazvini and Ghasem Ghani with the introduction of ZabihollahSafa, Tehran: Borhan.
Hall, James 2004. Encyclopedias of symbols in the art of East and West, Translated by RoghiehBehzadi, Tehran: Farhangemoaser publication.
Jean Chevalier; Alain Gheerbrant1999.Diccionario de losSimbolos,Translated by SoodabehFazaeli, Tehran: Jayhoun.
Khorramshahi, Bahahedin 1982 . Hafez,s mind and language, Tehran: New publication.
Meyer, Michael 2007 . The Bedford introduction to literature: Reading, Thinking, Writing, First Edition, Bedford: Martins.
Meysami, Hussein, Kordmafi, Saeed 2015 . «Music in Hafez,s Life and Poetry», Great Islamic Encyclopedia, Available at: www.cgie.org.ir Retrieved on 05/25/2016.
Mozafari, Alireza 1996 . Imagination in the Hafez,s divan, PhD thesis of Persian language and literature, Ferdowsi University of Mashhad.
Nabavi, Farzaneh, Dadgar, Mohammad Reza 2012 . Investigating Imagery of Divan Hafez in Safavid and Qajar era, Master,s thesis for illustration, Tehran University of Art.
Nouri, Mohammad 2006. «Study on horse as a spiritual symbol», Ethics and allegory of mysticism journal,Number 4, pp. 57-87.
Rahnavard, Zahra2003. The Wisdom of Islamic Art, Tehran: Samt.
Ruyin, pakbaz 2007. Iranian painting from ancient to today,Tehran: Zarrin&Simin.
Sajjadi, SeyyedJafar 1996. Dictionary of mystical terms, Third edition,Tehran: Tahori.
Sarfi, Mohammad Reza 2006. «The Symbol of the Birds in Masnavi», Literary Research Quarterly, Fifth year, Number 18, pp.53-76.
Sattari, Mohammad 2005. Entrance to the mystical discourse, second edition, Tehran: Markaz.
Savory, Roger.M 1993. Iran under the Safavid, Translated by KambizAzizi. Tehran: Markaz.
Semsar, Mohammad Hassan 2011. Hafez and Art, Tehran: The Great Islamic Encyclopedia.
Shahrestani, Seyed Hasan 2004. «Cedar from Hafez sight», Honarnameh, Seventh year, Number 22,pp. 4-15.
Tusi, Khaje Nasir al-Din 1984. Unclassified letter of the Ilkhani, Correction by Mohammad TaghiModaresRazavi, Tehran: Etelaat.
VaezKashefi, Molana Hossein 1972. FotovatnamehSoltani, by the efforts of Muhammad Ja,farMahjub, Firstedition, Tehran: Iran Culture Foundation.
ZarrinKob, Abdul Hussein 1990 from the Rendan Alley, sixth edition, Tehran: Amir Kabir.
www.pudl.princeton.edu (access date: 1/3/2016).

A Research on Introducing Miniatures of Divan-e- Hafiz Manuscript in Princeton Library

Neda Shafighi, Ph.D. candidate in Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran.
Abolghasem Dadvar(Corresponding Author),Professor at Art ResearchDepartment, Alzahra University, Tehran, Iran.
Recieved: 2017/1/9 Accepted: 2017/10/31

Because of complex ambiguities, non- explicit meaning and different interpretation facilities of Hafiz poems, they have fewer visual capabilities than other lyrics of Persian poets. Therefore a few numbers of illustrated manuscripts of his Divan are available and major examples also belong to the Safavid era and after it.The main issue in this study is introduction and study of one of these exquisite and obsolete examples that is created in 926 AH and is now kept in library of Princeton University in America.This valuable manuscript has 6 miniatures and the aim of this paper is to explore the interactions between poetry and images and also to focus on its visual features.The method of the study is descriptive-analytic and information is collected through library resources and direct observation.It attempts to answer to the following questions: «In what ways were the painters influenced by the poems? What are the visual and thematic qualities of the miniatures of this divan?"The results indicate that the painter, as far as possible and in accordance with the common conventional practice, has shown his loyalty to the lyrics.Utilizing spiral arrangements of human elements, selecting symbolic colors and allegorical space, he has tried to rendera picture in accordance with the mystic terms of Hafez's poems and has created a visual space which fits the theme through repetition of symbolisms and forms in similar topics.

Keywords: Miniature, Illustrated Divan-e- Hafiz, Princeton Library, SafavidEra.

References:

Adel, Maryam, Zargham, Adham 2014.»Ricoeurian Hermeneutical Approach; Casestudy: illustrationsofSam Mirza,s Hafez,sdivan», Honarhayeziba, Volume20, Number2,pp. 23-38.
Ajand,Yaghoub 2005. Tabriz & Qazvin-Mashhad painting school, Tehran: Academy of art.
Ashrafi, M.M 1988. Synchronization of Painting with Literature in Iran, Translated by Ruyinpakbaz, Tehran: Negah.
Behnam, Isa 1970. «The Second School of Iranian Painting in Tabriz», Art and People journal, Volume 8. February, pp.10-13.
Cooper, J. C 2000.Illustrated culture of traditional symbols,Translated by MaliheKarbassian, Tehran: New publication.
Esmati, Hossein, Rajabi, Mohammad Ali 2011. «Comparative study of visual elements of epic and mystical portraiture»,Negare,Number 20,pp.5-19.