

ساختار شکنی تفسیرهای دو گانه شعر حافظ در نگاره سلطان محمد نقاش

ندا غیائی*

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران

فتانه محمودی

استادیار پژوهش هنر، دانشگاه مازندران

چکیده

تفسیرهای جزمی متن ادبی را با رویکردی قاطع بررسی می‌کنند؛ خواه این تفسیرها برگرفته از آرای سنتی باشند خواه در خلال رویکردهای مدرن. اما در رویکرد پساساختارگرایانه، متن ادبی معنای قطعی و نهایی خود را از دست می‌دهد؛ به عبارتی دیگر، از اهمیت مرکزیت معنایی در آن کاسته می‌شود؛ از این رو، خوانش‌های متفاوت از متن امکان‌پذیر می‌شود که هر کدام می‌توانند از سویی به دنیای متن وارد شوند. شعر حافظ یکی از متونی است که همواره در کشاکش تقابل‌ها تفسیر و تحلیل شده است. در این پژوهش، با استفاده از نظریه ژاک دریدا که همخوانی زیادی با فضای شعر حافظ دارد، سعی شده است خوانش سلطان محمد نقاش از شعر حافظ در نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» تحلیل شود. برخلاف تفاسیر گفته شده که به دنبال قطعیت معنایی در متن هستند، نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی»، اثر سلطان محمد، این تقابل‌ها را درهم شکسته، خوانشی نو به دست می‌دهد. یافته‌های پژوهش که به روش تحلیلی تاریخی به دست آمده‌اند، نشان می‌دهند این نگاره براساس نوع پرداخت در ترکیب‌بندی هندسی، رنگ و شخصیت‌پردازی، جهانی از مفاهیم را خلق می‌کند که اسیر حوزه‌ای خاص

* نویسنده مسئول: ghiasineda67@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۹/۲۰

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۴

نشده است و ابهام و ابهام شعر حافظ را حفظ می‌کند. بر این اساس، می‌توان گفت تضمین دریافت معنای نهایی در این نگاره وجود ندارد؛ زیرا نگاه بیننده هم‌زمان دو جهان لاهوت و ناسوت را تجربه می‌کند و جهت‌گیری تصویر به سمت حوزه‌ای خاص فرومی‌باشد.

واژه‌های کلیدی: پساساختارگرایی، شعر حافظ، تقابل دوتایی، ژاک دریدا، نگاره سلطان محمد.

۱. مقدمه

دیوان حافظ منشأ پیدایش نظرهای بسیار و گاه متضاد در طول تاریخ ادبیات شده است. بسیاری از پژوهشگران آن را به دلیل کاربرد نمادین معانی عرفانی، در خلال گفت‌وگو قدسی تحلیل کرده و درمقابل، برخی این اشعار را ذیل پژوهش‌های تاریخی زیباشناختی قرار داده و آن‌ها را در حوزه مفاهیم مدرن بررسی کرده‌اند. مفسرانی همچون عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب *از کوچه زندان* (۱۳۵۴)، حسنعلی شیبانی در *آب حیات* (۱۳۷۳)، داریوش آشوری در *عرفان و رندی در شعر حافظ* (۱۳۷۹)، منوچهر مرتضوی در *مکتب حافظ* (۱۳۸۴) و بهاءالدین خرمشاهی در *ذهن و زبان حافظ* (۱۳۸۴) شعر حافظ را در زمره متون کلاسیک قرار داده و معنایی عرفانی و قدسی از آن استنباط کرده‌اند. درمقابل، تحلیلگران دیگری همچون علی دشتی در کتاب *نقشی از حافظ* (۱۳۴۴) و علی حصوری در *حافظ از نگاهی دیگر* (۱۳۹۰) با ذکر قراین و شواهد تاریخی در کتاب‌های خود کوشیده‌اند این دیوان را در زمره متون اجتماعی، سیاسی و عاشقانه قرار دهند. آنچه اهمیت دارد، همین رویارویی معانی متضاد در **دیوان حافظ** است که آن را از دیگر متون شاعرانه متمایز می‌کند. اشعار حافظ همواره از معنای قاطع می‌گریزند و هرگاه خواننده به خوانش آن اقدام می‌کند، با مفاهیمی روبه‌رو می‌شود که تفسیر او را تضمین نمی‌کنند. پایه **دیوان حافظ** بر ابهام و ابهام است و زمانی که متن خارج از محدوده زمانی در طول تاریخ حضور پیدا می‌کند، استقلال معنایی می‌یابد و موجب خوانش‌های متفاوت خوانندگان می‌شود.

هدف این پژوهش، بررسی خوانشی متفاوت از شعر حافظ است که در نگاره سلطان محمد خود را عیان می‌کند. «مستی لاهوتی و ناسوتی» یکی از مهم‌ترین

نگاره‌های تاریخ نگارگری ایران است که به دست سلطان محمد نقاش به تصویر درآمده است. این نگاره علاوه بر ترکیب بندی ماهرانه و رنگ بندی بکر و تازه اش، بیانگر مفهومی از **دیوان حافظ** است که نگارگر از لابه لای این تقابل ها بیرون کشیده است. یعقوب آژند در کتاب **سیمای سلطان محمد نقاش (۱۳۸۴)** آرای متفاوت برخی منتقدان هنر در مورد آثار سلطان محمد را جمع آوری کرده است. در این میان، منتقدانی همچون پریسیلا سوچک و رابینسن این نگاره را برداشتی عرفانی و تمثیلی از شعر حافظ می دانند و برخی دیگر همچون محمدعلی کریمزاده تبریزی با توصیف سطحی و کلی آن، قائل به معنایی مستانه و این جهانی هستند. منتقدان سرشناس تاریخ هنر همچون زکی محمد حسن در **تاریخ نقاشی در ایران (۱۳۵۷)**، کورکیان و سیکر در **باغ های خیال (۱۳۸۴)**، بازیل گری در **نقاشی ایرانی (۱۳۸۴)**، استوارت کری ولش در **نقاشی ایران (۱۳۸۴)** و اولک گرابار در **مروری بر نگارگری ایرانی (۱۳۹۰)** با توصیفی کلی، این نگاره را نشان دهنده مستی سرخوشانه و باده گساری قهارانه دانسته اند. حاصل این بررسی نشان می دهد که این نگاره تاکنون بدون روش و با نگاهی صرفاً توصیفی به نفع حوزه ای مشخص بررسی و تحلیل شده است؛ اما به راستی این نگاره چه نوع خوانشی از متن حافظ به دست می دهد؟

در رویکرد پساساختارگرایانه، متن مرکزیت معنایی خود را از دست می دهد و اینجاست که حاشیه های آن اهمیت پیدا می کنند. آنچه در متن غایب است، باکمک معنای حاضر در متن مطرح می شود؛ متن دیگر فقط ساختاری از کلمات با معنای مشخص و قاطع نیست. چیزی در بین کلمات جریان دارد که از معنای قطعی می -گریزد. اصطلاح «تقابل های دوتایی»^۱ در مکتب ساختارگرایی مطرح شد و به عنوان ابزاری برای بررسی و تحلیل ساخت های بنیادین اندیشه و فرهنگ به کار رفت. این اصطلاح به زوج های متضاد در یک حوزه برمی گردد که معمولاً به برتری یکی بر دیگری حکم صادر می شود. اما ژاک دریدا^۲، نظریه پرداز پساساختارگرا، در نظریات خود این جهت گیری معنایی به نفع حوزه ای مشخص را رد می کند و نشان می دهد چگونه شیوه به کارگیری واژه ها به منظور جای دادن مفاهیم در چهارچوبی مشخص، متن را از تفسیر بازمی دارد. دریدا به ما پیشنهاد می کند خوانش ما از متن باید درونی و

ذاتی باشد و درون متن بماند؛ زیرا تفسیر قطعی ما را به بیرون از متن، به سمت مدلولی ذهنی می‌برد؛ حتی به سمت ساختاری ذهنی - منطقی که می‌تواند کاملاً از دالّ جدا باشد. این برداشت قطعی روشی ایمن است که تفسیر خودش را از متن به دست می‌دهد، اطمینانی است که شکل خودش را حک می‌کند، با آرامشی ساکن دست‌به‌دست می‌شود و به سوی معنای فرضی‌اش و درجهت مدلول ناب ورای متن می‌رود (Derrida, 1997: 202). شالوده‌شکنی روشی است که دریدا برای خوانش متون ارائه می‌کند. شالوده‌شکنی روشنگر آن ضرورتی است که بنابه آن، آنچه نویسنده دیده با آنچه او ندیده، پیوند می‌یابد. از این راه، معناهای دیگر متن ممکن می‌شوند و درمی‌یابیم که آن معنای یگانه‌ای که از متن انتظار داشتیم، ثابت نیست (احمدی، ۱۳۹۰: ۳۸۸).

کنش دلالنگری و ارتباط دالّ و مدلول اساساً بر تفاوت استوار است؛ سوسور در بیان این مفهوم، آن را به دو روی صفحه تشبیه کرده بود (Derrida, 1997: 81)؛ اما به‌زعم دریدا، سوسور نیز در ادامه تفکر کلاسیک، مفهوم مدلول برتر را انکار نکرد. تقابل‌های دوگانه همواره در سلسله‌مراتبی جای دارند که در آن ارزش یکی بیشتر از دیگری دانسته می‌شود. در تقابل فلسفی کلاسیک، نه با هم‌زیستی مسالمت‌آمیز رودرویی، بلکه با پایگان قهرآمیز سروکار داریم. شالوده‌شکنی این تقابل، پیش از همه، به معنای وارونه کردن آن پایگان در وهله مفروض است (دریدا، ۱۳۸۸: ۶۶). دریدا با نقد این بنیان متافیزیکی، بر اهمیت تمایز و فاصله تأکید کرده، واژه *differance* (تفاوت) را ابداع می‌کند. او با به‌کار گرفتن اصطلاح «تفاوت» سعی می‌کند ناپایداری این رابطه دوسویه را نشان دهد. دریدا با اختراع این واژه نشان می‌دهد که این حس فعال تفاوت هرگز متوقف نشده است و همواره دسترسی معنا به تعویق می‌افتد (Direk & Lawor, 2014: 123). دالّ‌ها همواره به دالّ‌های دیگری اشاره می‌کنند که ممکن است در متن غایب یا حاضر باشند؛ از این رو، معنا همواره به تعویق می‌افتد و دالّ‌ها مدلول‌های دیگری را به ذهن منتقل می‌کنند که خود دوباره در نقش دالّ قرار می‌گیرند. این بازی بی‌پایان دالّ‌هاست که متن را از مرکزیت معنایی خارج می‌کند و سویه چندمعنایی به آن می‌بخشد.

بازی زنجیره‌ای دال‌ها همه متون را شامل نمی‌شود؛ بلکه حاوی متونی است که حداکثر آزادی را برای دالّ ایجاد می‌کنند. ساختارگرایان اطمینان داشتند روشی را یافته‌اند که به کشف معنای حقیقی و قطعی متن منجر می‌شود؛ اما به‌راستی چنین دیدگاهی در مورد متونی همچون **دیوان حافظ** صادق است؟ آیا بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه، به‌نفع جهتی خاص حکم صادر نمی‌کنند؛ همانی که در مکتب ساختارگرایی ذیل تقابل‌های دوتایی مطرح می‌شود؟ اما روابط بین آثار هنری، خود گویای جهانی دیگر است. نمود یک مفهوم هنری در اثری دیگر، مرز تفاسیر خشک را درهم می‌شکند و جهانی تازه می‌آفریند. نگاره سلطان محمد یکی از این آفرینش‌هاست که ورای زمان و مکان، شعر حافظ را خوانشی دیگرگونه می‌بخشد.

۲. نگاره سلطان محمد نقاش

۲-۱. تاریخچه

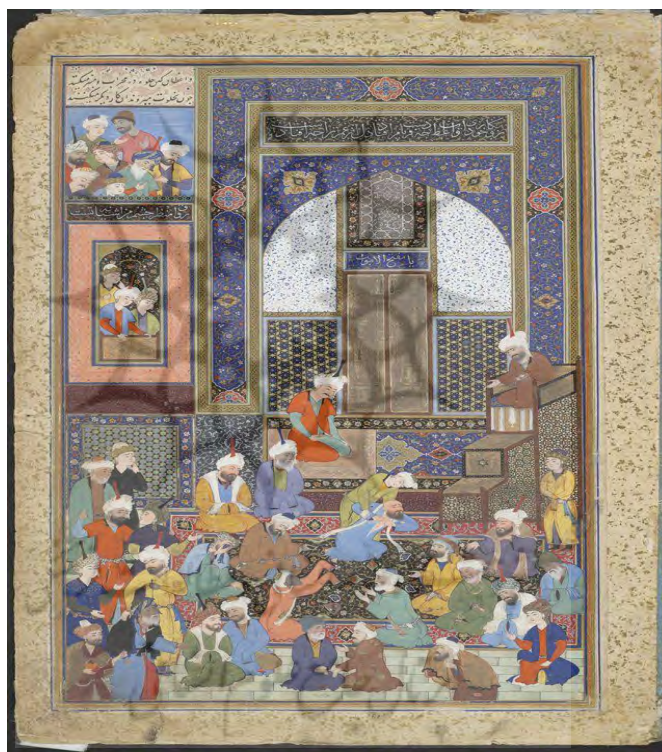
تبریز یکی از پایگاه‌های مهم نگارگری ایرانی در ابتدای دوران صفویه است؛ زیرا تا پیش از آن، نگارخانه‌های ترکمانان در این شهر برپا بوده و پس از تسخیر آن توسط شاه اسماعیل، پایتخت مهم فرهنگی می‌شود. انتقال پایتخت از هرات به تبریز تأثیری بسزا در نقاشی ایرانی برجای گذاشت. مهاجرت بهزاد و جمعی دیگر از هنرمندان هم‌عصر او از هرات به تبریز، نگارگری را وارد دوره‌ای تازه کرد که هم میراث شاعرانه و سرمستی ترکمانان را با خود دارد و هم دنیایی تازه از ترکیب‌بندی و نظم را تجربه می‌کند. «در نقاشی این دوره، تمایل هنرمندان هرات به پرهیز از رنگ‌های گرم، دیگر مشهود نیست. آنان هر ترکیب رنگی را آزادانه به‌کار می‌گیرند؛ ولی برای دستیابی بر شکوه و جلال، شیوه‌های تکنیکی را پرمایه‌تر و استادانه‌تر می‌گردانند» (بینیون، ویلکینسون و گری، ۱۳۷۸: ۲۸۹).

سلطان محمد یکی از نقاشان برجسته تاریخ نگارگری ایران در برهه نخست حکومت صفوی بود که سبک کار او بر مکتب‌های بعدی اثری ویژه گذاشت. او در هرات به مقام استادی شاه‌تھماسب دست یافت و مدتی در کتابخانه امیرعلیشیر نوایی مشغول به‌کار بود. پس از انقراض تیموریان، با سایر هنرمندان به غرب ایران کوچانده

شد و بعد از بهزاد، ریاست کتابخانه سلطنتی تبریز را برعهده گرفت. (البته، درباره زندگی او در تبریز و هرات دو روایت وجود دارد و روایت دوم مبتنی بر این است که او پیش از آمدن بهزاد و همراهانش به تبریز در آنجا زندگی می‌کرده است.) او از مصوران نازک‌قلم دربار شاه‌تھماسب صفوی است که نقاشی‌هایش بی‌قرینه و راوی فضای هنری و سیاسی زمانه است. آثار او در دو مقطع اساسی قرار می‌گیرد: مقطع متقدم که پیوندهای او را با نقاشی پیش از صفویان در غرب ایران نشان می‌دهد و مقطع متأخر که جریان‌های جدید ترکیبی دربار صفوی را منعکس می‌کند (آژند، ۱۳۸۴: ۱۱۸). سلطان محمد با فراگیری خلاقانه نقاشی بهزاد در ترسیم انسان به آزادی و تنوعی بی‌نظیر دست یافت. او به‌دور از تقلید و تکرار تصویرپردازی شخصیت‌های مکتب هرات، نمونه‌های بکری آفرید که دارای هویت هستند (اشرفی، ۱۳۸۴: ۵۲). از ویژگی‌های بارز سبک او عبارت‌اند از: شوخ‌طبعی و طنز، نهایت ظرافت در پیکره‌های حیوانی و انسانی، سبزینه‌های غنی و غیره.

نسخه‌ای از *دیوان حافظ* که به دیوان سام‌میرزا منسوب است، پیش از این متعلق به مجموعه خصوصی کارتیه در پاریس بود و هم‌اکنون در موزه فاگ در دانشگاه هاروارد نگهداری می‌شود. کاتب آن معلوم نیست و در حدود سال ۹۳۳ق کتابت شده است. از چهار نگاره موجود در نسخه سام‌میرزا، سه نگاره منسوب به سلطان محمد و یک نگاره منسوب به شیخ‌زاده است. گفته می‌شود تاریخ و محل نگارگری این دو نگارگر متفاوت بوده است. نگاره‌های «جشن عید»، «بزم عاشقان» و «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان محمد و نگاره «افشاگری در مسجد» اثر شیخ‌زاده است. نگاره شیخ‌زاده آشکارا دنباله‌روی مکتب هرات بوده و با تصویرپردازی سلطان محمد متفاوت است (تصویر ۱). آثار شیخ‌زاده دارای کاربست دقیق و ظریف همراه با پردازشی جدی در رنگ است؛ اما گرمی، حرارت و نشانه‌های انسانی نگاره‌های سلطان محمد در آن دیده نمی‌شود (ره‌نورد، ۱۳۸۶: ۱۳۰)؛ حال آنکه کاربرد رنگ‌های اصلی در نگاره‌های سلطان محمد در زمانه‌ای که گفتمان نقاشی هراتی تسلط داشت، تداعی‌کننده رنگ‌های شاد نقاشی‌های شیراز و تبریز پیش از تیموریان است (آژند، ۱۳۸۴: ۱۲۷). نگاره شیخ‌زاده با اشاره به غزلی از حافظ، مفهوم دادخواهی را در فضایی واقع‌گرا ترسیم می‌کند. در

نگاره «جشن عید»، سلطان محمد مراسم عید فطر را به تصویر می‌کشد و با ایجاد ترکیب‌بندی قوی و منظم، جهانی از رنگ‌های ناب را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد (تصویر ۲). جشن و شادمانی مهمانان شاه و رؤیت ماه توسط عده‌ای در بام ساختمان، مفهوم عید فطر را تداعی می‌کنند. نگاره «بزم عاشقان» نیز با اشاره به غزلی عاشقانه از حافظ، بیانگر عشق و دلدادگی بوده و فضایش آکنده از شادمانی و طرب است (تصویر ۳). ترکیب‌بندی این دو نگاره دارای نقطه محوری است؛ شاه نشسته بر تخت در میان اطرافیان و دو دلداده نشسته در باغ به اثر مرکزیت می‌بخشند.



تصویر ۱ نگاره «افشاگری در مسجد» اثر شیخزاده

(منبع: <http://www.harvardartmuseums.org/art/169892>)



تصویر ۲ نگاره «جشن عید» اثر سلطان محمد

(منبع: کری ولش، ۱۳۸۴: ۶۱)

در این میان، نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» با خلق فضایی متفاوت با دیگر نگاره‌های مذکور، جهانی مبهم پیش روی مخاطب قرار می‌دهد و هم‌زمان دو عالم لاهوت و ناسوت را به تصویر می‌کشد. بسیاری از پژوهشگران از جمله زکی محمد حسن، رابینسن، پریسیلا سوچک و غیره اوج نبوغ هنری سلطان محمد را در این نگاره دانسته و عده‌ای دیگر آن را بعد از نگاره «بارگاه کیومرث» در ردیف دوم قرار داده‌اند. آنچه در این نگاره اهمیت دارد، این است که نگاره نام‌برده به‌عنوان مدلولی از شعر حافظ، دارای چه ویژگی‌هایی است و تا چه حد و از چه منظر اندیشه‌ی نهفته در دیوان

را نشان می‌دهد. خوانش سلطان محمد از دیوان حافظ پس از گذشت یک قرن، گویای چه چیزی است؟ در ادامه، با بررسی ویژگی‌های شکلی این اثر، رویکرد نگاره به شعر تحلیل و نوع خوانش آن تبیین می‌شود.



تصویر ۳ نگاره «بزم عاشقانه» اثر سلطان محمد
(منبع: <http://www.harvardartmuseums.org/art/320989>)



تصویر ۴ نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان محمد

(منبع: www.wikiart.org/en/sultan-muhammad/allegory-of-drunkenness)

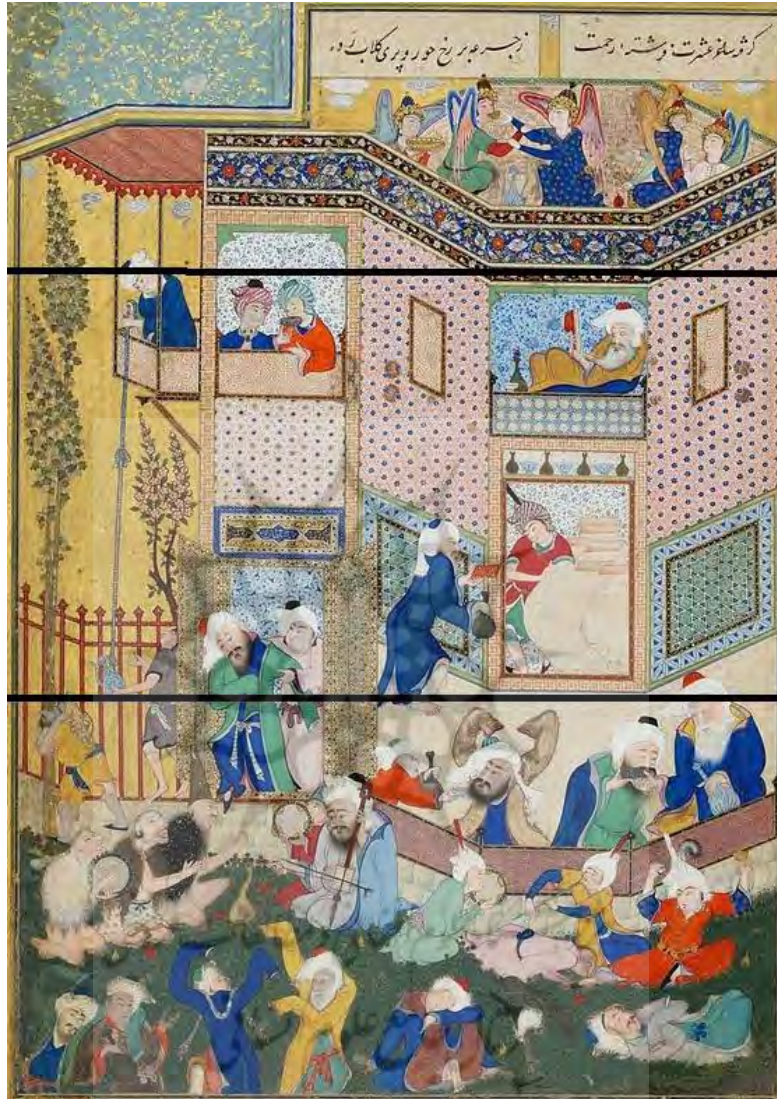
۲-۲. رنگ پردازی

رنگ‌های مکمل و متضاد به کاررفته در این نگاره موجب به وجود آمدن فضایی پرشور و پویا شده است. بیشترین رنگ به کاررفته در این تصویر، آبی و زرد است که جزء «مکمل‌های روحانی» اند. کاندینسکی این مکمل‌ها را موجب ایجاد تأثیرهای مغایر در مخاطب می‌داند که او را تسخیر می‌کنند. زرد نمونه رنگ مادی است و درمقابل، آبی نیروی معنوی عمیقی دارد و نماینده رنگ آسمان است (کاندینسکی، ۱۳۸۴: ۱۱۳). این تضاد رنگ در نشان دادن فضای بیرون و تزئین معماری میخانه حضور دارد؛ به طوری

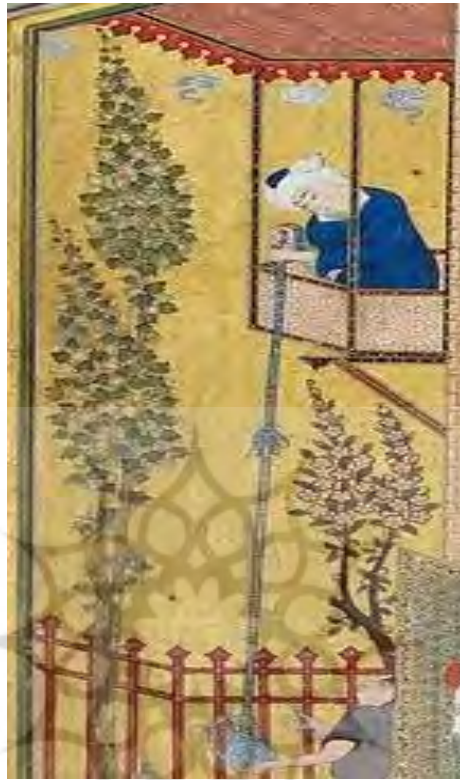
که رنگ آبی و زرد هم در فضای این جهانی پیش‌زمینه و هم در تزیینات اسلیمی ساختمان به کار رفته است؛ علاوه بر این، تقابل رنگ‌ها در لباس‌های فرشتگان الهی در بام، مستان زمینی در بیرون و همچنین انسان‌های حاضر در قسمت میانی ساختمان وجود دارد. این بازی رنگ نشان می‌دهد که نمی‌توان با تأکید بر معنای نهایی رنگ‌ها، به تفکیک فضا در این نگاره پرداخت. 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، ۱۳۹۳: ۹۱)؛ بنابراین، نمی‌توان با قطعیت به نفع نمادین بودن یا نبودن این رنگ‌ها رأی صادر کرد. اما همچنان این پرسش‌ها برای بیننده مطرح است: اگر قائل به پذیرش معنای نمادین رنگ‌های زرد و آبی باشیم، پراکندگی آن‌ها را در قسمت‌های مختلف و متضاد نگاره چگونه تفسیر کنیم؟ از این گذشته، اگر این رنگ‌ها را فقط جزئی از گفتمان واقع‌گرایانه یا طبیعت-گرایانه در نقاشی این عصر بدانیم، چگونه اهمیت انتخاب این دو رنگ از سوی نگارگر تبیین می‌شود؟ آیا باید بر «شطرنج بی‌انتهای» دریدا صحنه گذاشت؟ همان بنیادی که می‌باید بازی را برپا نگه دارد و از خلال آن سخن بگوید (هوی، ۱۳۸۵: ۱۹۰).

۲-۳. ترکیب بندی

در تقسیم‌بندی افقی نگاره (تصویر ۵)، سه بخش ایجادشده فضاهایی متفاوت را نشان می‌دهند. پیش‌زمینه مستانی سرخوش را در حال سماع، نوشیدن می و نواختن موسیقی ترسیم کرده؛ درحالی که پس‌زمینه که بام میخانه در آن جای دارد، فرشتگان الهی را در حال می‌گساری نشان می‌دهد. در این برش افقی، مهم‌ترین قسمت در سمت چپ نگاره قرار گرفته است که تاحدی از نظرها پنهان می‌ماند؛ این بخش طنابی است که فضای بیرون و پرشور میخانه را با حرکت نمادینی بالا کشیدن یا پایین آوردن صراحی، به بام آن متصل می‌کند (تصویر ۶).



تصویر ۵ تقسیم‌بندی افقی نگاره



تصویر ۶ طنابی که دو قسمت نگاره را به هم متصل می‌کند

در گفتمان قدسی، نگارگری با استفاده از هندسه، شکل‌هایی می‌آفریند که یادآور الگوی عالم مثال است. بنا بر این دیدگاه، در هنر ایرانی-اسلامی هر کدام از اجزای اثر در معنایی دیگر، ذهن متفکر را از محسوس به معقول می‌رساند. در معماری، کف ساختمان نماد زمین، دیوار نماد بعد سوم و بالارونده فضا است که جهت عمودی‌اش با محور شناخت هستی تناظر دارد و سقف بدل کوچکی از گنبد آسمان است (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۶۶-۶۷). در این نگاره، اساس معماری ساختمان بر شکل شش ضلعی قرار دارد که طبق دیدگاه مذکور می‌تواند نماد جسم و شش قوه حرکت در شش جهت باشد (همان، ۵۶). این شش ضلعی علاوه بر بام و کف می‌کده، به طور ضمنی در نرده‌ها و ایوان نیز وجود دارد. از این گذشته، تصویر شش ضلعی در بیشتر نگاره‌های مکتب

هرات و مکتب صفوی تبریز (شاهنامه شاه تهماسبی و خمسه نظامی) حضور دارد (پاکباز، ۱۳۹۳: ۸۹-۹۰)؛ این تصاویر آشکارا مجلس شاهانه یا موضوعی واقع‌گرا را ترسیم می‌کنند؛ بنابراین، نمی‌توان پیچیدگی این فرم را صرفاً معنایی عرفانی قلمداد کرد؛ زیرا در اینجا نیز ابهام ظریف این نماد هندسی در هر سه قسمت لاهوتی، ناسوتی و میانی دیده می‌شود. آیا این ساختمان همان سرای مغان حافظ است؟ اگر چنین است، نگارگر در جایگاه مفسر شعر حافظ چه تصویری از این مکان ارائه می‌کند؟ مکانی لاهوتی و سرشار از پیام‌های عرفانی یا ساختمانی با معماری رایج روزگار آن زمان؟ سرای مغان مکانی آفریده خلاقیت متن حافظ است. حافظ از ترکیب صومعه که جایگاه عارفان و زاهدان پارساست، با آتشکده یا میکده که جایگاه کفار و می‌پرستان است، این مکان را خلق کرده که مکانی اسطوره‌ای و خاص دیوان اوست. سرای مغان گاهی در متن مکانی برای لذت‌جویی نشان داده و گاهی نیز جایگاهی مقدس معرفی می‌شود که نور خدا فقط در آن تابیدن می‌گیرد. گویی نگاره نیز با ترکیب کردن دو فضای متضاد در یک ساختمان، سعی در حفظ ابهام شعر دارد. تضاد مفهومی فرم شش‌ضلعی در سرتاسر نگاره جاری است؛ مثلاً بام فرشتگان الهی که شش‌ضلعی است و تزیین لاجوردی دور آن درمقابل ایوان و محوطه بیرون که سرشار از مستان ناهشیار است. قطعیتی در دلالت این فرم وجود ندارد و نمی‌توان آن را تداعی‌کننده ساختاری عرفانی یا تاریخی دانست؛ زیرا مدام در میان این دو مفهوم بازی می‌کند. این برخلاف ساختارگرایی است که در پی جزمیت بخشیدن به مفاهیم است: ساختاری که همیشه خستی یا تقلیل‌یافته است و همواره در فرایند ارجاع به یک مرکز یا نقطه‌ای از حضور ثابت می‌ماند. مرکزیت ساختار امکان بازی زبانی را بسته نگه می‌دارد (Derrida, 1993: 278).

نقاش در ایجاد ترکیب‌بندی این نگاره از دید دووجهی استفاده می‌کند: نگاه از بالا و نگاه از پهلو. بیننده مینیاتور هم‌زمان بام میخانه و کف آن (نگاه از بالا)، برخی پیکره‌ها، پنجره و صراحی‌ها (نگاه از پهلو) را می‌بیند (تصویر ۷). هرکدام از این زوایا باز هم چند زاویه دید دارند؛ برای مثال، بامی که فرشتگان در آن حضور دارند و

کاشی‌های کف بام، هر دو، نگاهی از بالا دارند؛ اما به گونه‌ای متفاوت دیده می‌شوند. این تکرار زاویه دید موجب روش درک خاصی از نگاره می‌شود.



تصویر ۷ زاویه‌های دید متفاوت در نگاره

علاوه بر این، این نگاره جزء آن دسته از نگاره‌هاست که در آن مرکز اصلی وجود ندارد. هر نقطه از ترکیب‌بندی مینیاتور می‌تواند مرکز نقش باشد. نقطه‌های مهم می‌توانند به دلیل اهمیت «نقش» در نگاره، مرکز را جابه‌جا کنند (نظری، ۱۳۹۰: ۱۱۲). همان‌طور که دیده می‌شود، نمی‌توان دقیقاً مشخص کرد که کدام قسمت از این نگاره می‌تواند مرکز اصلی باشد؛ زیرا استراتژی «نقش پنهان» در نگارگری در اینجا نیز حضور دارد که اساس و ماهیت هماهنگی درونی است؛ هر نقطه از ترکیب‌بندی می‌تواند نقطه «جوهر واحد» باشد؛ به عبارت دیگر، صرف‌نظر از اینکه کدام نقطه را مرکز ترکیب‌بندی در نظر بگیریم، خود ترکیب‌بندی ایجادشده براساس نقش، در هر صورت، با مشخصات اصلی «نقش پنهان» در خواهد آمیخت (همان، ۱۴۵).

جام‌های متعددی در این نگاره به تصویر درآمده؛ به طوری که با نگاهی گذرا درمی‌یابیم تمام سطوح نگاره را صراحی و جام فراگرفته است. جام می‌هم در دستان فرشتگان الهی قرار دارد هم در دستان «سبوکشانی» که میکده را به شور کشانده‌اند. در میان این جام‌های می، سه جام لاجوردی دیده می‌شود که سه ضلع مثلث را در نگاره تشکیل می‌دهد (تصویر ۸). رنگ لاجوردی در کنار آبی و مفهوم این رنگ قرار دارد و یادآور حالات روحانی است. اما این جام‌ها در سه رأس مثلث، در سه قسمت لاهوتی،

ناسوتی و میانی نگاره قرار گرفته‌اند: در دستان پیری سپیدموی با خرقة‌ای آبی که در گوشه سمت راست دیده می‌شود؛ در کنار فرشته‌ای آبی‌پوش بر بام میکده؛ از همه مهم‌تر، جامی که به وسیله طناب، پیش‌زمینه و پس‌زمینه نگاره را به هم متصل می‌کند. آیا این گردش نگاه بیننده از ایوان میکده و جمع پرشور مستان به بخش ملکوتی نگاره تعبیری عرفانی دارد؟ علاوه بر این، پرسشی دیگر نیز مطرح می‌شود: وجود دو ساغر لاجوردی در دو قسمت ناسوتی و لاهوتی نگاره به چه معناست؟ در ظاهر، در این نگاره دو فضای پیچیده با خط عمودی طناب به هم متصل می‌شود: مستان میخانه‌ای که در حال سماع و سرمستی زمینی‌اند، به فرشتگان الهی که در حال مستی الهی و ملکوتی‌اند، مرتبط می‌شوند. با کمی دقت بیشتر می‌توان به تفکیک‌ناپذیری کامل دو فضا پی برد؛ عناصری از دو جهان در همه‌جای نگاره حضور دارند، فاصله‌ای به صورت مداوم در جریان است و معنا در چرخه‌ای بی‌پایان دست‌به‌دست می‌شود. این درهم‌تنیدگی حاکی از آن است که هر عنصر (واحد ترسیمی) با ارجاع به ردی در درون خود شکل می‌گیرد که به دیگر عناصر آن زنجیره یا نظام متعلق است. این درهم‌تنیدگی همان متن است که فقط با دگرگونی متنی دیگر تولید می‌شود (دریدا، ۱۳۸۸: ۴۶). در اینجا نگارگر با درهم ریختن عناصر تصویر، مفهوم جام می‌حافظ را دگرگون می‌کند. در واقع، چشم بیننده در گردش مداوم جام‌های می‌سرگردان می‌ماند.

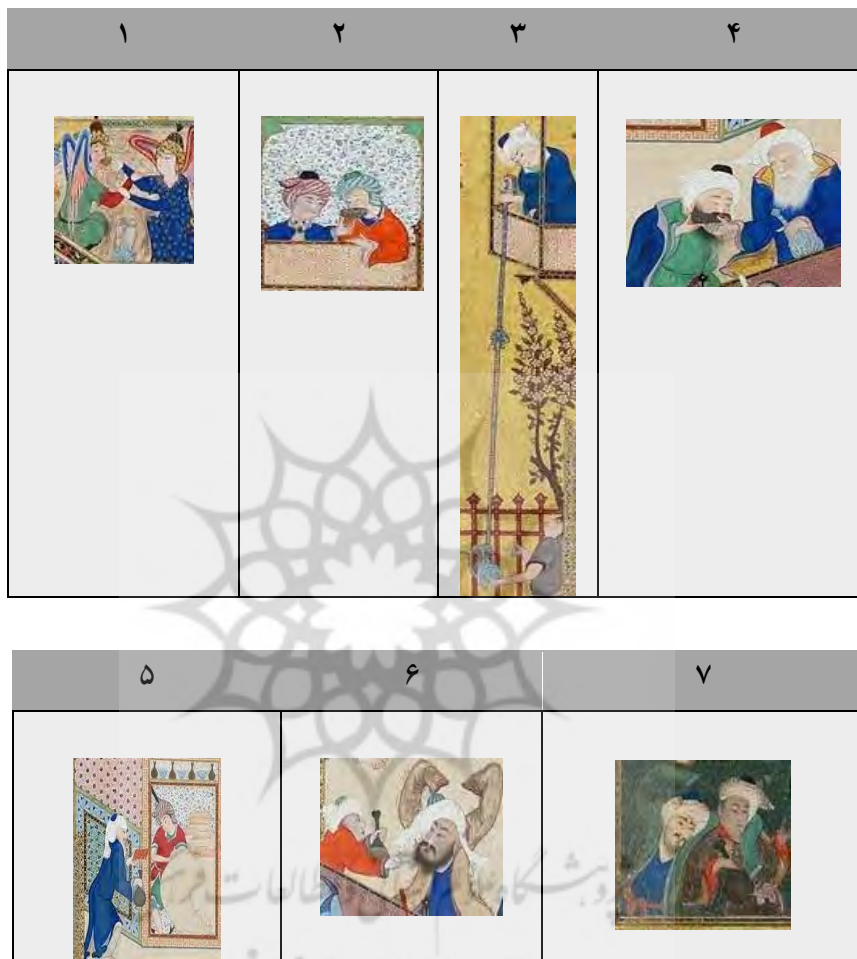


تصویر ۸ سه جام لاجوردی

۲-۴. شخصیت پردازی

تضاد فرمیک این اثر در شخصیت‌ها نیز نمود دارد. مهارت سلطان محمد در شخصیت‌پردازی به قدری صراحت دارد که گاه چهره افراد کاملاً شخصی می‌شود. او با ترسیم زنده انسان‌ها و ساخت ترکیبی که امکان تجسم گسترده و هم‌زمان وقایع بی‌شمار در جریان را در گوشه‌گوشه نگاره‌اش فراهم می‌آورد، آزادی را در تصویر منعکس می‌کند (اشرفی، ۱۳۸۶: ۸۸). هیچ‌یک از شخصیت‌های به‌نقش درآمده در این نگاره از پیر و جوان، هشیار و مست، دارای وضعیتی مشابه نیستند و می‌توان گفت به‌صورتی پویا دارای شخصیتی مستقل شده‌اند. نقاش با ارائه حرکاتی پیچیده و آزاد، نمایشی متمایز از هر شخصیت و متناسب با او به‌تصویر درآورده است.

مستان سرخوش و بی‌رمق میخانه در تصور چه نوع انسان‌هایی را به‌ذهن می‌رسانند؟ مردانی کافر و عیاش یا انسان‌هایی کامل که بار امانت آسمان را به‌دوش می‌کشند؟ با نگاهی تیزبینانه‌تر متوجه می‌شویم در میان این مستان شوریده، هفت زوج در حال تبادل جام می‌هستند (تصویر ۹). رنگ آبی دست‌کم در جامه یکی از این زوجها وجود دارد که به‌نوعی یادآور حالات روحانی و ملکوتی است؛ درحالی که وضعیت تصویر شدن آنها کاملاً این جهانی است! نگارگر «شور و عربده» مستان را به‌کمک رنگ‌های مکمل، حالات چهره‌های گوناگون، پایکوبی و سماع، نواختن ساز و از خود بی‌خود شدن «شراب‌زدگان» به‌تصویر می‌کشد. گویی شلوغی پیش‌زمینه و تعدد حالات افراد در آن نشان‌دهنده «هزار صف از دعا‌های مستجاب‌زده» است؛ به‌طوری که نگاه بیننده را در حرکتی مارپیچ و دورانی اسیر می‌کند.



تصویر ۹ هفت زج مبادله‌کننده جام می

علاوه بر این، دقت بیشتر در تفکیک افقی نگاره (تصویر ۵) بر پیچیدگی این تصویر می‌افزاید؛ در فضای ناسوتی آن و میان مستان ناهشیار، پیری در حال سماع است و رنگ آبی در لباس مستان نیز دیده می‌شود. از سویی دیگر، در قسمت بالا، انسان‌های معمولی در حال شراب‌خواری دیده می‌شوند. در اینجا باز هم با تفکیک‌ناپذیری دو فضا روبه‌رو می‌شویم. نگارگر به کمک مفاهیم رنگ‌ها و جای‌گذاری شخصیت‌ها می‌کوشد

بر محو شدن نشانه‌ها غلبه کند. بازی بی‌پایان دال و مدلول ساختاری از پیش تعیین شده را بازنمایی نمی‌کند و از تصویرنگاری خالص می‌گریزد. تصویرنگاری خالص همانند کلام محوری ناب، حضور چیزهای بازنمایی شده در تقلیدی کامل را تأیید می‌کند؛ جایی که دال در حضور مدلول به سمت محو شدن پیش می‌رود (Derrida, 1997: 330). در مرکز تصویر، شخصی با لباس آبی و کتاب در دست دیده می‌شود که از ساقی میخانه صراحی گرفته و گویا مشغول حرف زدن با اوست. این شخص ممکن است خود حافظ باشد که مدام در شعرهایش از می و ساقی و باده گرفتن از او در قبال دفتر سخن کرده است. در جایی دیگر، در سمت راست نگاره، پیر آبی‌پوش صراحی در دست در حال دادن جام به مردی مست نقش شده است. آیا او همان پیر مغان شعرهای حافظ است؟ اگر او را پیر مغان بدانیم، پس پیر آبی‌پوش در حال سماع و پیر نشسته در طبقه فوقانی چه نقشی دارند؟ براساس شعر حافظ، پیر مغان در بالاترین قسمت میخانه قرار دارد، نه در میان مستان رند و پیش‌زمینه. اگر بپذیریم که پیر آبی‌پوش همان پیر مغان حافظ است - همان انسانی که در شعرهای حافظ نقش اساسی دارد و مدام او را به میخانه دعوت می‌کند - مردی که از دست او ساغر می‌گیرد، کیست؟ «خمارکش مفلس شراب‌زده‌ای» که بدون آمدن به «سرای مغان» و «بستن کمر به بندگی» پیر مغان، به «وصال دولت بیدار» نخواهد رسید؟ این شخص هم ممکن است حافظ باشد. علاوه بر این، زیر پای فرشتگان در طبقات فوقانی، تصویر پیری دیده می‌شود که چیزی در دستانش گرفته و با چشمان گردشده به آن خیره شده و کنار او آکنده از صراحی است. برخی او را خود حافظ می‌پندارند: «نقاش آن شاعر یا قهرمان صحنه را درست در بالای ردیف صراحی‌های شراب قرار داده، ضمن اینکه کنار بسترش را نیز خالی از صراحی و ساغر نگذاشته است» (گورکیان و سیکر، ۱۳۸۴: ۱۹۳). به عقیده برخی پژوهشگران، در داستان او کتاب حافظ قرار دارد؛ اما با توجه به فرم و نوع در دست گرفتن آن می‌توان به فرضی دیگر نیز رسید: آینه (حسن، ۱۳۵۷: ۱۳۹)؛ از این مفهوم بارها در **دیوان حافظ** با عنوان «آینه سکندر» یاد شده است. چشمان گردشده مرد ممکن است گویای این موضوع باشد. با وجود چنین فرضی، این شخصیت یادآور کیست؟ حافظ، پیر مغان یا...؟

یکی از مهم‌ترین دلایل پیچیدگی نمود تصویر پیر و حافظ در این نگاره به غزل اشاره شده برمی‌گردد. این غزل مانند برخی از غزل‌های دیگر حافظ، به شکل گفت‌وگویی میان شاعر و پیر مغان سروده شده است و دو راوی دارد. در این شعر، پس از توصیف فضای موجود در «سرای مغان»، در بیت هشتم راوی به پیر تغییر کرده و غزل شکلی گفت‌وگووار به خود گرفته است. به نظر می‌رسد اهمیت نقش حافظ به عنوان انسانی جست‌وجوگر و پیر مغان در مقام راهنمای او در این مسیر، نمود پیچیده خود را در تصویر نیز نشان می‌دهد. بیشتر مورخان هنر و ادبیات این جست‌وجو را عارفانه دانسته‌اند:

این بایستی صرف‌نظر از مصور کردن شعر و سه تا از درویش پوستین‌به‌تن با سرهای تراشیده علامتی کافی برای تمثیلی بودن صحنه باشد. بدون شک، سرمستی آن‌ها یک سرمستی صوفیانه است. در زمینه عقب یک مرد ریش‌دار در حال خم شدن روی کتابی است که بایستی شاعر باشد (گری، ۱۳۸۴: ۱۱۷).

برخلاف چنین نظرهای قطعی که در مورد عرفانی و تمثیلی بودن نگاره بیان شده است، دلالت‌های تصویری هیچ‌گونه معنای نهایی را به ذهن نمی‌رسانند؛ چنانچه بپذیریم حافظ و پیر مغان در نگاره تصویر شده‌اند، به هیچ‌وجه تضمینی برای شخصیت‌پردازی آن‌ها وجود ندارد.

۲-۵. طنز

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این نگاره، طنز است که در تفاوت اندازه پیکره‌های رسم شده در قسمت‌های مختلف تصویر، چهره‌های پریشان و معلق با نگاه‌هایی خیره یا خماری، و جامه‌های آویزان و رنگ‌به‌رنگ در میان فضایی سرگردان که چشم بیننده را در یک نقطه متوقف نمی‌کند، مشاهده می‌شود. این مفهوم کالبدشکافی انسانی در خنیاگر ریش‌داری در سمت چپ مرکز تصویر به وقوع پیوسته است. این خنیاگر سری بزرگ، شانه‌هایی باریک و دستانی کوچک دارد. همچنین، پیکره‌های چندی که در قسمت میانی نقاشی به تصویر درآمده‌اند، از نظر اندازه بزرگ‌تر از پیکره‌های پیش‌زمینه هستند (آژند، ۱۳۸۴: ۱۲۴). حالات پیکره‌ها، فضای میخانه، رنگ‌های به‌کاررفته، ترکیب‌بندی

اندام‌ها و غیره همه حالتی از طنز و کاریکاتور را یادآوری می‌کنند. «ویژگی بارز نقاشی سلطان محمد شوخ‌طبعی، ظرافت و مزاحی است که در رفتارهای متقابل بین پیکره‌ها و در مناظر به چشم می‌خورد» (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۶۱). طنز در دیوان خواجه حافظ موجب چندگونگی معنا در تفاسیر مختلف اشعار شده است و این نگاره با نوع شخصیت‌پردازی و ترکیب‌بندی غنی، سعی در به‌نمایش کشیدن طنزی لایه‌ای دارد. طنز ظریف همراه با شیطنتی پنهان، شاید بازرترین نمود این نگاره است؛ به طوری که نمی‌توان با قطعیت، از آن معنایی عرفانی یا واقع‌گرایانه برداشت کرد.

۳. تحلیل یافته‌ها

پس از بررسی ویژگی‌های نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان محمد، به تحلیل این مفاهیم می‌پردازیم و ارتباط آن را با خوانش ساختار شکنانه از شعر حافظ روشن‌تر می‌کنیم.

اولین پرسش این است که این نگاره با چه رویکردی با شعر حافظ مواجه شده است. بنابر آنچه در قسمت‌های پیش تبیین کردیم، می‌توان گفت این نگاره بیانگر گسستی معناشناسانه از دیگر تفسیرهایی شعر حافظ است؛ به طوری که در قید ساختار نهایی نمانده و شعاع عمل نشانه‌هایش به هیچ‌وجه روشن نیست. در اینجا برای بررسی بیشتر باید به مواردی بنیادی در نگارگری پردازیم و ارتباط آن‌ها را با این نگاره مشخص کنیم. نخستین پرسش درباره‌ی اساس مفهوم بازنمایی در نگارگری است: این نگاره چه چیزی را بازنمایی می‌کند؟ در نگاه اول و بنابر متنی که معمولاً همراه با تصویرنگاری ایرانی در زمینه می‌آید، مخاطب تا حدودی می‌تواند موضوعیت و محور معنایی نگاره را حدس بزند. اما در پاسخ به این پرسش موارد دیگری نیز باید لحاظ شود؛ در غیر این صورت، بیننده در دام توهم معنا گرفتار می‌شود. علاوه بر این موضوع، گفتمان تاریخی دوران و سلیقه شخصی نگارگر نیز اهمیت بسیاری دارد. نگارگران ایرانی در بافتی از سنت به کار بازنمایی می‌پردازند؛ مجموعه‌ای نظم‌یافته از قراردادهای هنری که شامل مضمون‌ها، شیوه‌ها و... است. هنرمند به‌عنوان وارث این سنت، درگیر نوعی دیالکتیک می‌شود؛ او میراث‌دار رمزگان و نشانه‌هایی است که

دلالتگر مفاهیمی از تاریخ فرهنگ هستند و از سویی، بنابر هوش و استعداد فردی، این سنت را به چالش می‌کشد و روشی نو در چهارچوب آن ارائه می‌دهد. اما این نگاره چگونه این گسست- با این فرض که گسستی وجود دارد- را نشان می‌دهد؟ در نگارگری ایرانی، رمز اهمیتی ویژه دارد؛ به طوری که بسیاری از پژوهشگران تاریخ هنر، نگارگری ایرانی را جهانی تمثیلی قلمداد کرده‌اند. پدیدآورنده «تمثیل^۳» پیش از آنکه صورت تمثیل خود را برگزیند، مجموعه معانی مورد نظرش را در ذهن دارد و سپس بر مبنای قراردادهای سنتی، صورت موضوع خود را انتخاب می‌کند. در اینجا از مخاطب نیز خواسته می‌شود تا بر مبنای این قراردادها و رمزگان، در پی دریافت معنای مشخص باشد (اخگر، ۱۳۹۱: ۱۹۰). با توجه به مفهوم تمثیل می‌توان گفت که نگاره سلطان محمد تمثیلی نیست؛ زیرا نگارگر با برهم زدن برخی از قراردادهای سنتی از قبیل مفاهیم رنگ‌ها، ترکیب‌بندی بدون مرکز، و پیکره‌های شخصی‌شده و لغزان، در واقع به نوعی این اصول را درهم می‌شکند. آماج رمزهای این نگاره مدلول‌های قطعی نیست و رابطه‌ای سرراست با معنا ندارد. شخصیت‌های این نگاره در فضایی آکنده از رمزگان ازلی و زمینی معلق شده‌اند؛ گویی همواره با موقعیت خود فاصله دارند و هم‌زمان زندگی در دنیای واقعی و عالم لاهوت را تجربه می‌کنند. مستان نقش‌شده در میان نوعی غنیمت‌شمری دم و ازلیت‌باوری در رفت‌وآمدند. نقاش برای هر شخصیت لحظه‌ای جداگانه را به تصویر کشیده است؛ گویی زمان در این لحظه متوقف شده و آدمیان در دنیای تصویر گرفتار آمده‌اند. این دیالکتیک ازلیت‌باوری و دم‌غنیمت‌شمری در سراسر نگاره موج می‌زند؛ اما باز هم معنایی را از پیش تعیین نمی‌کند.

شالوده‌شکنی معناهای دیگر متن را به رخ می‌کشد و نشان می‌دهد معنای یگانه‌ای بر متن غالب نیست. دریدا با این روش، تناقض معنایی متون را کشف می‌کند و نقاب از چهره تقابل‌ها برمی‌دارد. او نشان می‌دهد چگونه گفتمان بر تفسیر متن غالب است. باید اذعان کرد تفکر دوگانه سنتی، پرسش از حقیقت حضور را مطرح نمی‌کند؛ بلکه در تقابلی کامل، درون، بیرون و ناظر بر نشانه در جایگاه تفاوت محو می‌شود. این مفهوم نشانه را که در سنت تفسیر می‌شود، باید نابود کرد. مفهوم ساختارشکنی «سبک» آن است که به نبود شناخت دقیق برمی‌گردد (Derrida, 1997: 84). ابهام این نگاره

تأحدی است که تضمین هیچ مرکزیتی در آن رخ نمی‌دهد، دلالت در شاخه‌ای از مفاهیم شناور بوده و همواره گشوده است. در متنی که دریدا آن را واسازی می‌کند، نظامی از دال‌ها حضور دارند که مدلول‌هایش نیز در مقام دال هستند (همان، ۳۳۰)؛ مانند نشانه‌های این نگاره که در حکم پدیده‌ای تاریخی در چرخه‌ای بی‌پایان از معانی ممکن وجود دارند. از نظر دریدا، چیزی بیرون متن وجود ندارد و ما نمی‌توانیم متن را به‌سوی چیزی جز خودش هدایت کنیم. نگاره سلطان محمد نیز با پرداخت شیوه‌ای مبهم و نامتعارف در سنت واقع‌گرایانه آن زمان، به‌نوعی گفتمان هنری عصر خود را به‌چالش می‌کشد و آن تعامل بی‌عیب و نقص موجود بین فرم و محتوا را درهم می‌ریزد. بین دال‌های ارائه‌شده در این تصویر و مدلول‌های به‌ذهن‌آمده همیشه تمایزی وجود دارد. در متن، بین یک نشانه و نشانه بعدی فاصله‌ای، به‌دلیل تکرار و تفاوت، وجود دارد که ضروری و ناگزیر است. چیزی که دریدا مقدم بر تمام این‌ها نتیجه می‌گیرد، تفاوت است (Hill, 2007: 17).

۴. نتیجه

ادبیات پس‌اساختارگرا دیگر متن را آینه تمام‌نمای یک معنا در نظر نمی‌گیرد. متن جهانی از معناست که هرگز به‌پایان نمی‌رسد. ژاک دریدا با پذیرفتن «تقابل دوتایی»، خوانشی ساختار شکنانه از متن به‌دست می‌دهد که طی آن، حاشیه‌های متن به‌اندازه مرکز آن اهمیت می‌یابد و متن به‌اصطلاح ویران می‌شود. دال‌ها فقط به یک مدلول اشاره نمی‌کنند و حالت قراردادی خود را از دست می‌دهند. زنجیره‌ای از دال‌ها متن را می‌سازند که ذهن خواننده را در سرگردانی معنایی رها می‌کنند؛ از این‌رو، دریدا اذعان می‌کند معنا همواره به‌تعویق می‌افتد و متن سویی چندمعنایی پیدا می‌کند. **دیوان حافظ** یکی از متونی است که به‌لحاظ ساختار نمادین و استعاره‌اش، به‌شیوه‌های گوناگون تأویل و تفسیر شده است. تفسیرهای موجود یا آن را در قلمرو ادبیات عرفانی دانسته یا خوانشی ماتریالیستی از آن به‌دست داده‌اند. نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان محمد که برگرفته از غزل حافظ است، با خوانشی متفاوت، تفسیرهای دوگانه از شعر حافظ را فرومی‌ریزد. نگارگر با شخصیت‌پردازی غنی، به‌کار بردن استراتژی «نقش

پنهان»، علم به اهمیت هندسه در معنا و کاربرد نمادین رنگ، نگاره‌اش را در فضایی با چند زاویه دید می‌آفریند و با خلق چندین مرکز، در واقع بر معنای اصیل چندوجهی شعر صحنه می‌گذارد. پس از بررسی ترکیب‌بندی اثر و یافتن روابطی بین نشانه‌های آن با شعر متوجه می‌شویم برداشت نگارگر از غزل حافظ بسیار به اندیشه خود شعر نزدیک است؛ زیرا در میان تقابل‌ها و تضادهای مفهومی، درگیر حوزه‌ای خاص نمی‌شود و ذهن مخاطب را در یک نقطه متوقف نمی‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. binary opposition
2. Jacques Derrida
3. allegory

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۴). *سیمای سلطان محمد نقاش*. تهران: فرهنگستان هنر.
- آشوری، داریوش (۱۳۷۹). *عرفان و رندی در شعر حافظ*. ۲. تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۹۰). *ساختار و تأویل متن*. چ ۱۳. تهران: نشر مرکز.
- اخگر، مجید (۱۳۹۳). *فانی و باقی (درآمدی انتقادی بر مطالعه نقاشی ایرانی)*. تهران: حرفه هنرمند.
- اردلان، نادر و لاله بختیار (۱۳۹۰). *حس وحدت*. ترجمه و نداد جلیلی. تهران: علم معمار.
- اشرفی، م.م. (۱۳۸۴). *سیر تحول نقاشی ایرانی (سده شانزدهم میلادی)*. ترجمه زهره فیضی. تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۸۶). «نقش بهزاد در شکل‌گیری مکتب تبریز، نگاره‌های نیمه نخست سده ۱۶ میلادی». ترجمه زهره فیضی در *همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*. چ ۲. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۸۱-۸۹.
- بینون، لورنس، ج.و.س. ویلکینسون و بازل گری (۱۳۷۸). *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*. ترجمه محمد ایرانمنش. چ ۳. تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۳). *نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)*. چ ۱۲. تهران: زرین و سیمین.

- حسن، زکی محمد (۱۳۵۷). *تاریخ نقاشی در ایران*. ترجمه ابوالقاسم سحاب. چ ۳. تهران: سحاب.
- حصوری، علی (۱۳۹۰). *حافظ از نگاهی دیگر*. چ ۲. تهران: نشر چشمه.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۴). *ذهن و زبان حافظ*. چ ۸ و ۳. تهران: ناهید.
- دریدا، ژاک (۱۳۸۸). *مواضع*. ترجمه پیام یزدانجو. چ ۳. تهران: نشر مرکز.
- دشتی، علی (۱۳۴۴). *نقشی از حافظ*. چ ۳. تهران: اساطیر.
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۶). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری*. تهران: سمت.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۴). *از کوچه زندان (درباره زندگی و اندیشه حافظ)*. چ ۲. تهران: امیرکبیر.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. ترجمه ناهید محمد شمیرانی. تهران: کارنگ.
- شیبانی، حسنعلی (۱۳۷۳). *آب حیات (نگرشی در اندیشه‌های خواجه حافظ شیرازی)*. تهران: فردوسی.
- کاندینسکی، واسیلی (۱۳۸۴). *معنویت در هنر*. ترجمه اعظم نوراله خانی. چ ۳. تهران: اسرار دانش.
- کری ولش، استوارت (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی (نسخه نگاره‌های عهد صفوی)*. ترجمه احمدرضا ارتقا. تهران: فرهنگستان هنر.
- کورکیان، ا.م. و ژ.پ. سیکر. (۱۳۸۴). *باغ‌های خیال (هفت قرن مینیاتور ایرانی)*. ترجمه پرویز مرزبان. چ ۲. تهران: فرزانه.
- گری، بازل (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی*. ترجمه عربعلی شروه. تهران: دنیای نو.
- گرابر، اولک (۱۳۹۰). *مروری بر نگارگری ایران*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. چ ۲. تهران: فرهنگستان هنر.
- مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۴). *مکتب حافظ*. چ ۴. تبریز: ستوده.
- نظری، مائیس (۱۳۹۰). *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی*. عباس علی عزتی. تهران: فرهنگستان هنر.
- هوی، دیوید کوزنز (۱۳۸۵). *حلقه انتقادی: ادبیات، تاریخ و هرمنوتیک فلسفی*. ترجمه مراد فرهادپور. چ ۳. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- ' rrrr i, D. ())))) 'Erfān va Rendi dar She'r-e Hāfez. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]

- ' z,,,,, , . (00)) . *Simā-ye Soltān Mohammad-e Naqāsh*. Tehran: rrr ggggsstnn-e Honar Publication. [in Persian]
- Ahmadi, B. (2011). *Sākhṭār va Ta'vil-e Matn*. 13th Ed. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Akhgar, M. (2014). *Fāni va Bāqi (Dar'āmadi enteqādi bar Naqāshi-ye Irāni)*. Tehran: Herfe-ye Honarmand [in Persian]
- Arlll &&& &&& && iar (1111). *Hes-e Vahdat*. V. Jalili (Trans.). Tehran: 'Elm-M M mrr [[ie ee ri]]]
- Ashrafi, M.M. (2005). *Seyr-e Tahavol-e Naqāshi-ye Irāni (Qarn-e Shānzdahom)*. Z. yyyzi (Trsss.). rrrr ::: rrr ggggsstnn-e Honar Publication. [in Persian]
- _____ (2007). "Naqsh-e Bzzzdd aar hkkklgiri-ye Maktab-e Tabriz, Nggrr -ye Nime-ye Nakhost-e Qarn-e zzzzz zzzmme ii liii ". Z. Feyzi (Trans.) in *Hamāyesh-e Beynolmelali-ye Behzād*. 2nd Ed. Tehran: rrr ggggsstnn-e Honar Publication. pp. 81-89 [in Persian]
- Binion, L., J.V.C. Wilkinson & B. Gray (1999). *Seyr-e Tārikh-e Naqāshi-ye Irāni*. II I Immree(((aaa...)3 3^d Ed. Tehran: Amirkabir. [in Persian]
- Cary Welch, S. (2005). *Naqāshi-ye Irāni (Noskhe-ye Negārehā-ye 'ahd-e Safavi)*. ARRttt e (aaans). Thhrnn: rrr hgggsstnn-e Honar Publication. [in Persian]
- Dashti, A. (1965). *Naqshi az Hāfez*. 3rd ... Thhrnn: A tir. [iP Prsinn]
- Derrida, J. (1993). *Writing and Differance*. Translated, with an Introduction and Additional Notes by Alan Bass. 3rd Ed. London: Routledge Publisher.
- Derrida, J. (1997). *Of Grammatology*. Gayatri Chakravorty Spivak (Trans.). 3rd Ed. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Derrida, J. (2009). *Mavāz'* . . . Yaznnju (aaass). 3rd Ed. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Direk, Z. & L. Lawlor (2014). *A Companion to Derrida*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Grabar, O. (2011). rrr rri br Nggrrgri-ye Ir... .. V. Deemmttd (Trans.). 2nd TTT TTrnn: aarggggsstnn-e Honar Publication. [in Persian]
- Gray, B. (2005). *Naqāshi-ye Irāni*. A. eee rvhh (Trnn)). rrrr ::: Dyyy -ye Now. [in Persian]
- Hasan, Z.M. (1978). *Tārikh-e Naqāshi dar Irān*. A. bbbbb bTrsss.). 3rd Ed. Thhrnn: aauiu uublication. [in Persian]
- Hasuri, A. (2011). *Hāfez az Negāhi Digar*. 2nd Ed. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Hill, L. (2007). *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*. New York: Published in the United States of America by Cambridge University Press.

- Hoy, D.C. (2006). *Halqe-ye Enteqādi: Adabiyāt, Tārikh va Hermentotik-e Falsafi*. .. Frr rrrr (Trsss.). 3rd ... Terra:: Raaaaggrr n va Motale' t-e Zan n Publication. [in Persian]
- Kandinsky, W. (2005). *Ma'naviyāt dar Honar*. A. Nrr ll kkknni (Trans.). 3rd TTT TTTnn: ' rrrr-b bbbbbb bbbliatinn[[ie eersia]]
- Keworkian, A.M. & J.P. Sicker (2005). *Bāghhā-ye Khiyāl (Haft Qarn Miniyātor-e Irāni)*. .. aa rznnn (aaass). 2nd ... rrrr nn: Frrz... [in Persian]
- Krrr mm ii , B. (5555). *Zehn va Zabān-e Hāfez*. 8th ... Trrr nn: Niii .. [in Persian]
- Mortazavi, M. (2005). *Maktab-e Hāfez*. 4th Ed. Tabriz: Sotude. [in Persian]
- Nazrli, (1111). aannn-e Dggee-ye ii niytt or-e Iriii . AAA 'zzztt i (aaan)). rrrr ::: rrr hgggsstnn-e Honar Publication. [in Persian]
- kkk z, R. ())))) *Naqāshi-ye Irāni (az Dirbāz tā Emruz)*. 12th Ed. Tehran: Zarin va Simin. [in Persian]
- Rahnavard, Z. (2007). *Tārikh-e Honar-e Irān dar Dore-ye Eslāmi: Negārgari*. Tehran: Samt. [in Persian]
- yyyyyiii , H. (999). '*Āb-e Hayāt (Negareshi dar Andishe-ye Khāje Hāfez-e Shirāzi)* . Tehran: Ferdowsi. [in Persian]
- vvvvvv, A. ())))) *Honar-e Darbārhā-ye Irān*. N... mmmimni (Trsss.). Thhrnn: K rggg [in rrr ii nn]
- Zarinkub, A. (1975). *Az Kuche-ye Rendān (Darbāre-ye Zendegi va Andishe-ye Hāfez)*. 2nd Ed. Tehran: Amirkabir. [in Persian]