ساختارشکنی تفسیرهای دوگانهٔ شعر حافظ در نگارهٔ سلطان‌محمد نقاش

ندا غیاثی*

دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه مازندران

فتانه محمودی

استادیار پژوهش هنر، دانشگاه مازندران

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی *نقد ادبی*، س۸، ش ۳۲، زمستان ۱۳۹۴ (صص ۱۳۱-۱۰۵)

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 ازدست می‌دهد؛ به عبارتی دیگر، از اهمیت مرکزیت معنایی در آن کاسته می‌شود؛ ازاین‌رو، خوانش‌های متفاوت از متن امکان‌پذیر می‌شود که هرکدام 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 نظریهٔ ژاک دریدا که همخوانی زیادی با فضای شعر حافظ دارد، سعی شده است خوانش سلطان‌محمد نقاش از شعر حافظ در نگارهٔ «مستی لاهوتی و ناسوتی» تحلیل شود. برخلاف تفاسیر گفته‌شده که به‌دنبال قطعیت معنایی در متن هستند، نگارهٔ «مستی لاهوتی و ناسوتی»، اثر سلطان‌محمد، این تقابل‌ها را درهم شکسته، خوانشی نو به‌دست می‌دهد. یافته‌های پژوهش که به‌روش تحلیلی تاریخی به‌دست آمده‌اند، نشان می‌دهند این نگاره براساس نوع پرداخت در ترکیب‌بندی هندسی، رنگ و شخصیت‌پردازی، جهانی از مفاهیم را خلق می‌کند که اسیر حوزه‌ای خاص

* نویسندهٔ مسئول: ghiasineda67@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۹/۲۰

Archive of SID

www.SID.ir

نشده است و ابهام و ایهام 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 به‌سمت حوزه‌ای خاص فرومی‌پاشد.

واژه‌های کلیدی: پساساختارگرایی، شعر حافظ، تقابل دوتایی، ژاک دریدا، نگارهٔ سلطان‌محمد.

۱. مقدمه

دیوان حافظ منشأ پیدایش نظرهای بسیار و گاه متضاد در طول تاریخ ادبیات شده است. بسیاری از پژوهشگران آن را به‌دلیل کاربرد نمادین معانی عرفانی، در خلال گفتمان قدسی تحلیل کرده و درمقابل، برخی این اشعار را ذیل پژوهش‌های تاریخی زیباشناختی قرار داده و آن‌ها را در حوزهٔ مفاهیم مدرن بررسیده‌اند. مفسرانی همچون عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب ***از کوچهٔ رندان*** (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 زمرهٔ 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 زمرهٔ 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. پایهٔ ***دیوان حافظ*** بر ایهام و ابهام است و زمانی‌که متن خارج از محدودهٔ 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 نگارهٔ سلطان‌محمد خود را عیان می‌کند. «مستی لاهوتی و ناسوتی» یکی از مهم‌ترین

Archive of SID

www.SID.ir

نگاره‌های تاریخ نگارگری ایران است که به‌دست سلطان محمد نقاش به‌تصویر درآمده است. این نگاره علاوه‌بر ترکیب‌بندی ماهرانه و رنگ‌بندی بکر و تازه‌اش، بیانگر مفهومی از ***دیوان حافظ*** است که نگارگر از لابه‌لای این تقابل‌ها بیرون کشیده است. یعقوب آژند در کتاب ***سیمای سلطان‌محمد نقاش*** (۱۳۸۴) آرای متفاوت برخی منتقدان هنر درمورد آثار سلطان‌محمد را جمع‌آوری کرده است. در این میان، منتقدانی همچون پریسیلا سوچک و رابینسن این نگاره را برداشتی عرفانی و تمثیلی از شعر حافظ می‌دانند و برخی دیگر همچون محمدعلی کریم‌زاده تبریزی با توصیف سطحی و کلی آن، قائل به معنایی مستانه و این‌جهانی هستند. منتقدان سرشناس تاریخ هنر همچون زکی‌محمد حسن در ***تاریخ نقاشی در ایران*** (۱۳۵۷)، کورکیان و سیکر در ***باغ‌های 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 نشان‌دهندهٔ مستی سرخوشانه و باده‌گساری قهارانه دانسته‌اند. حاصل این بررسی نشان می‌دهد که این نگاره تاکنون بدون روش و با نگاهی صرفاً توصیفی به‌نفع حوزه‌ای مشخص بررسی و تحلیل شده است؛ اما به‌راستی این نگاره چه نوع خوانشی از متن حافظ به‌دست می‌هد؟

در رویکرد پساساختارگرایانه، متن مرکزیت معنایی خود را ازدست می‌دهد و اینجاست که حاشیه‌های آن اهمیت پیدا می‌کنند. آنچه در متن غایب است، باکمک معنای حاضر در متن مطرح می‌شود؛ متن دیگر فقط ساختاری از کلمات با معنای مشخص و قاطع نیست. چیزی در بین کلمات جریان دارد که از معنای قطعی می‌گریزد. اصطلاح «تقابل‌های دوتایی»[1] در مکتب ساختارگرایی مطرح شد و به‌عنوان ابزاری برای بررسی و تحلیل ساخت‌های بنیادین اندیشه و فرهنگ به‌کار رفت. این اصطلاح به زوج‌های متضاد در یک حوزه برمی‌گردد که معمولاً به برتری یکی بر دیگری حکم صادر می‌شود. اما ژاک دریدا[2]، نظریه‌پرداز پساساختارگرا، در نظریات خود این جهت‌گیری معنایی به‌نفع حوزه‌ای مشخص را رد می‌کند و نشان می‌دهد چگونه شیوهٔ به‌کارگیری واژه‌ها به‌منظور جای دادن مفاهیم در چهارچوبی مشخص، متن را از تفسیر بازمی‌دارد. دریدا به ما پیشنهاد می‌کند خوانش ما از متن باید درونی و

Archive of SID

www.SID.ir

ذاتی باشد و درون متن بماند؛ زیرا تفسیر قطعی ما را به بیرون از متن، به‌سمت مدلولی ذهنی می‌برد؛ حتی به‌سمت ساختاری ذهنی- منطقی که می‌تواند کاملاً از دالّ جدا باشد. این برداشت قطعی روشی ایمن است که تفسیر خودش را از متن به‌دست می‌دهد، اطمینانی است که شکل خودش را حک می‌کند، با آرامشی ساکن دست‌به‌دست می‌شود و به‌سوی 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 یکّه‌ای که از متن انتظار داشتیم، ثابت نیست (احمدی، ۱۳۹۰: ۳۸۸).

کنش دلالتگری و ارتباط دالّ‌ومدلول 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 ادامهٔ 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، به‌معنای وارونه کردن آن پایگان در وهلهٔ مفروض است (دریدا، ۱۳۸۸: ۶۶). دریدا با نقد این بنیان متافیزیکی، بر اهمیت تمایز و فاصله تأکید کرده، واژهٔ differance (تفاوط) را ابداع می‌کند. او با به‌کار گرفتن اصطلاح «تفاوط» سعی می‌کند ناپایداری این رابطهٔ دوسویه را نشان دهد. دریدا با اختراع این واژه نشان می‌دهد که این حس فعال تفاوت هرگز متوقف نشده است و همواره دسترسی معنا به‌تعویق می‌افتد (Direk & Lawor, 2014: 123). دالّ‌ها همواره به دالّ‌های دیگری اشاره می‌کنند که ممکن است در متن غایب یا حاضر باشند؛ ازاین‌رو، معنا همواره به‌تعویق 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 سویهٔ چندمعنایی به آن می‌بخشد.

Archive of SID

www.SID.ir

بازی زنجیره‌ای دالّ‌ها همهٔ 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 درمورد 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. نگارهٔ سلطان‌محمد یکی از این آفرینش‌هاست که ورای زمان و مکان، شعر حافظ را خوانشی دیگرگونه می‌بخشد.

۲. نگارهٔ سلطان‌محمد 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 شاه‌اسماعیل، 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).

سلطان‌محمد یکی از نقاشان برجستهٔ تاریخ نگارگری ایران در برههٔ نخست حکومت صفوی بود که سبک کار او بر مکتب‌های بعدی اثری ویژه گذاشت. او در هرات به مقام استادی شاه‌تهماسب دست یافت و مدتی در کتابخانهٔ امیرعلیشیر نوایی مشغول به‌کار بود. پس از انقراض تیموریان، با سایر هنرمندان به غرب ایران کوچانده

Archive of SID

www.SID.ir

شد و بعد از بهزاد، ریاست کتابخانهٔ سلطنتی تبریز را برعهده گرفت. (البته، دربارهٔ 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 شاه‌تهماسب 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). سلطان‌محمد با فراگیری خلاقانهٔ 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، سبزنیه‌های غنی و غیره.

نسخه‌ای از ***دیوان حافظ*** که به دیوان سام‌میرزا منسوب است، پیش از این متعلق به مجموعهٔ خصوصی کارتیه در پاریس بود و هم‌اکنون در موزهٔ فاگ در دانشگاه هاروارد نگهداری می‌شود. کاتب آن معلوم نیست و درحدود سال ۹۳۳ق کتابت شده است. از چهار نگارهٔ موجود در نسخهٔ سام‌میرزا، سه نگاره منسوب به سلطان‌محمد 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 سلطان‌محمد و نگارهٔ «افشاگری در مسجد» اثر شیخ‌زاده است. نگارهٔ شیخ‌زاده آشکارا دنباله‌روی مکتب هرات بوده و با تصویرپردازی سلطان‌محمد 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 سلطان‌محمد در آن دیده نمی‌شود (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۳۰)؛ حال آنکه کاربرد رنگ‌های اصلی در نگاره‌های سلطان‌محمد در زمانه‌ای که گفتمان نقاشی هراتی تسلط داشت، تداعی‌کنندهٔ رنگ‌های شاد نقاشی‌های شیراز و تبریز پیش از تیموریان است (آژند، ۱۳۸۴: ۱۲۷). نگارهٔ شیخ‌زاده با اشاره به غزلی از حافظ، مفهوم دادخواهی را در فضایی واقع‌گرا ترسیم می‌کند. در

Archive of SID

www.SID.ir

نگارهٔ «جشن عید»، سلطان‌محمد مراسم عید فطر را به‌تصویر 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. نگارهٔ «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 نقطهٔ محوری است؛ شاه نشسته بر تخت در میان اطرافیان و دو دلدادهٔ نشسته در باغ به اثر مرکزیت می‌بخشند.

تصویر ۱ نگارهٔ «افشاگری در مسجد» اثر شیخ‌زاده

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

www.SID.ir

تصویر ۲ نگارهٔ «جشن عید» اثر سلطان‌محمد

(منبع: کری ولش، ۱۳۸۴: ۶۱)

در این میان، نگارهٔ «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 به‌تصویر می‌کشد. بسیاری از پژوهشگران ازجمله زکی‌محمد حسن، رابینسن، پریسیلا سوچک و غیره اوج نبوغ هنری سلطان‌محمد را در این نگاره دانسته و عده‌ای دیگر آن را بعد از نگارهٔ «بارگاه کیومرث» در ردیف دوم قرار داده‌اند. آنچه در این نگاره اهمیت دارد، این است که نگارهٔ نام‌برده به‌عنوان مدلولی از شعر حافظ، دارای چه ویژگی‌هایی است و تا چه حد و از چه منظر اندیشهٔ نهفته در دیوان

Archive of SID

www.SID.ir

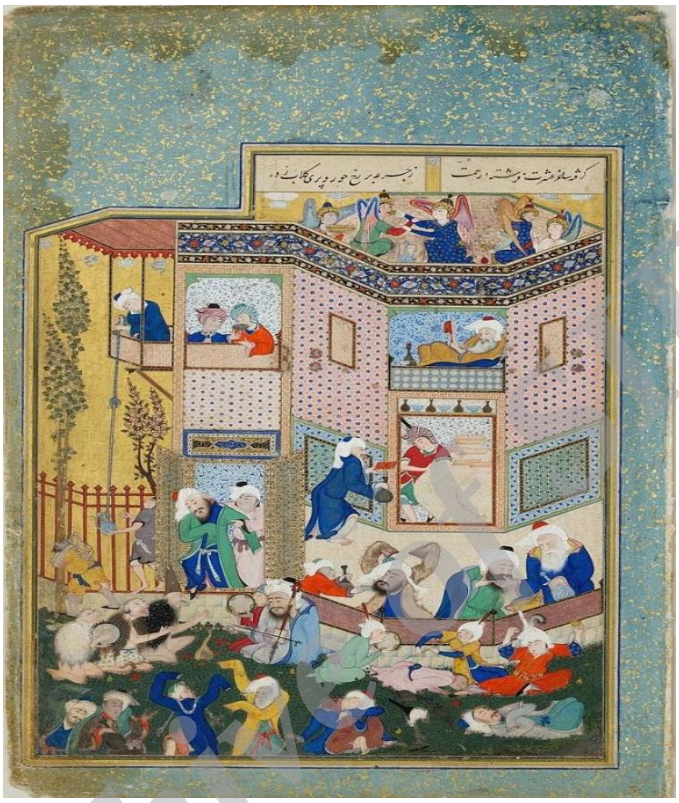
را نشان می‌دهد. خوانش سلطان‌محمد از ***دیوان حافظ*** پس از گذشت یک قرن، گویای چه چیزی است؟ در ادامه، با بررسی ویژگی‌های شکلی این اثر، رویکرد نگاره به شعر تحلیل و نوع خوانش آن تبیین می‌شود.

تصویر ۳ نگارهٔ «بزم عاشقانه» اثر سلطان‌محمد

(منبع: http://www.harvardartmuseums.org/art/320989)

Archive of SID

www.SID.ir



تصویر ۴ نگارهٔ «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان‌محمد

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

۲-۲. رنگ‌پردازی

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

www.SID.ir

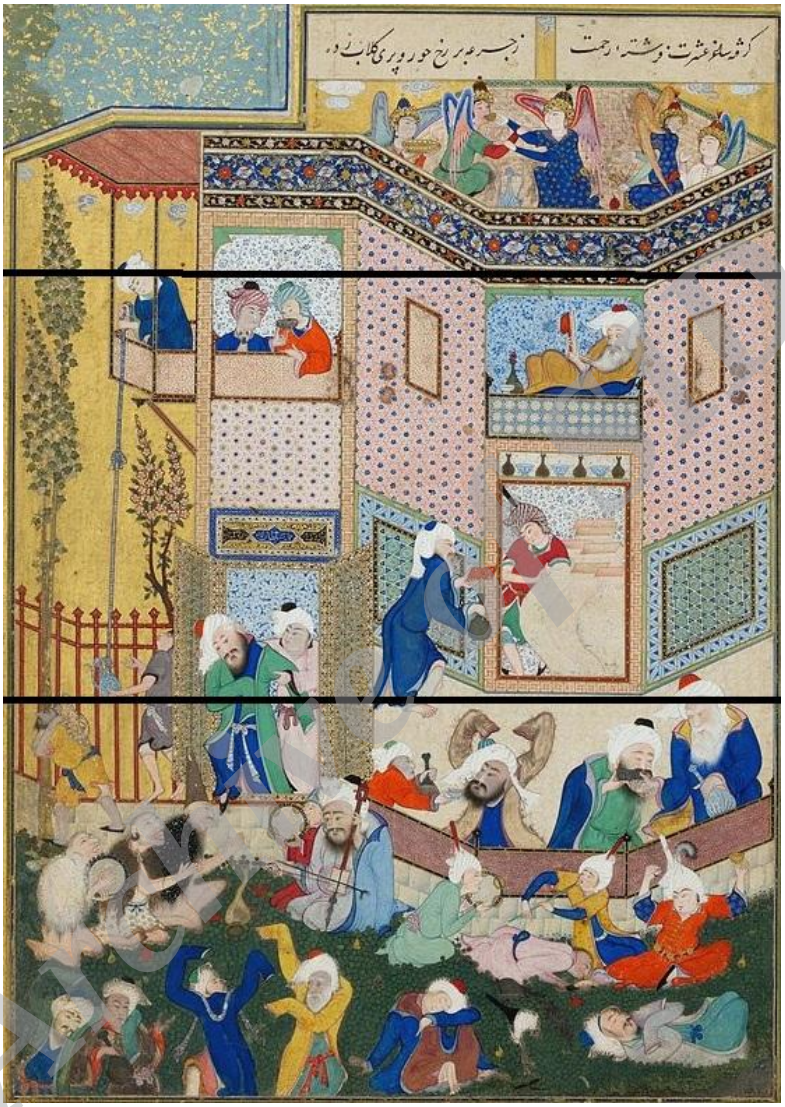
که رنگ آبی و زرد هم در فضای این‌جهانی پیش‌زمینه و هم در تزیینات اسلیمی ساختمان به‌کار رفته است؛ علاوه‌بر این، تقابل رنگ‌ها در لباس‌های فرشتگان الهی در بام، مستان زمینی در بیرون و همچنین انسان‌های حاضر در قسمت میانی ساختمان وجود دارد. این بازی رنگ نشان می‌دهد که نمی‌توان با تأکید بر معنای نهایی رنگ‌ها، 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 به‌نفع 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 صحه گذاشت؟ همان بنیادی که می‌باید بازی را برپا نگه دارد و از خلال آن سخن بگوید (هوی، ۱۳۸۵: ۱۹۰).

۲-۳. ترکیب‌بندی

در تقسیم‌بندی افقی نگاره (تصویر ۵)، سه بخش ایجادشده فضاهایی متفاوت را نشان می‌دهند. پیش‌زمینه مستانی سرخوش را درحال سماع، نوشیدن می و نواختن موسیقی ترسیم کرده؛ درحالی که پس‌زمینه که بام میخانه در آن جای دارد، فرشتگان الهی را درحال 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).

Archive of SID

www.SID.ir



تصویر ۵ تقسیم‌بندی افقی نگاره

www.SID.ir

تصویر ۶ طنابی که دو قسمت نگاره را به‌هم متصل می‌کند

در گفتمان قدسی، نگارگری با استفاده از هندسه، شکل‌هایی می‌آفریند که یادآور الگوی عالم مثال است. بنابر این دیدگاه، در هنر ایرانی- اسلامی هرکدام 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 بالاروندهٔ فضاست 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 شش‌ضلعی قرار دارد که طبق دیدگاه مذکور می‌تواند نماد جسم و شش قوهٔ حرکت در شش جهت باشد (همان، ۵۶). این شش‌ضلعی علاوه‌بر بام و کف میکده، به‌طور ضمنی در نرده‌ها و ایوان نیز وجود دارد. از این گذشته، تصویر شش‌ضلعی در بیشتر نگاره‌های مکتب

Archive of SID

www.SID.ir

هرات و مکتب صفوی تبریز (***شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی*** و ***خمسهٔ 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 آفریدهٔ 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 محوطهٔ بیرون که سرشار از مستان ناهشیار است. قطعیتی در دلالت این فرم وجود ندارد و نمی‌توان آن را تداعی‌کنندهٔ ساختاری عرفانی یا تاریخی دانست؛ زیرا مدام در میان این دو مفهوم بازی می‌کند. این برخلاف ساختارگرایی است که درپی جزمیت بخشیدن به مفاهیم است: ساختاری که همیشه خنثی 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. بینندهٔ 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 زاویهٔ دید دارند؛ برای مثال، بامی که فرشتگان در آن حضور دارند و

Archive of SID

www.SID.ir

کاشی‌های کف بام، هر دو، نگاهی از بالا دارند؛ اما به‌گونه‌ای متفاوت دیده می‌شوند. این تکثر زاویهٔ دید موجب روش درک خاصی از نگاره می‌شود.

نگاه از بالا		نگاه از پهلو	

تصویر ۷ زاویه‌های دید متفاوت در نگاره

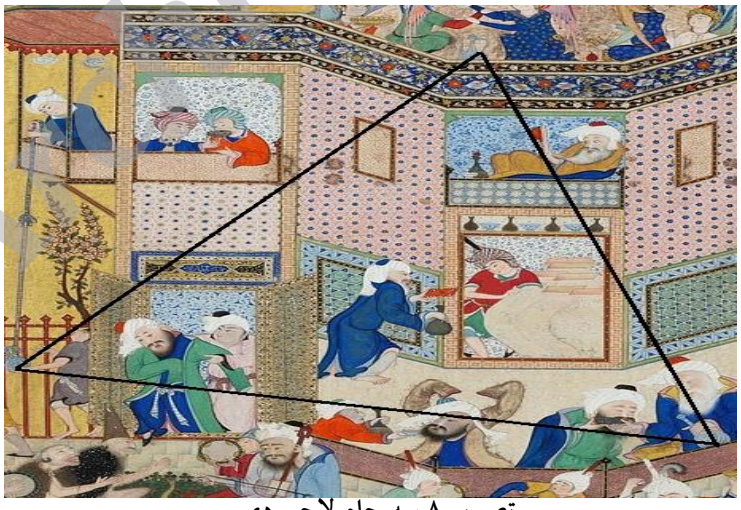
علاوه‌بر این، این نگاره جزء آن دسته از نگاره‌هاست که در آن مرکز اصلی وجود ندارد. هر نقطه از ترکیب‌بندی مینیاتور می‌تواند مرکز نقش باشد. نقطه‌های مهم می‌توانند به‌دلیل اهمیت «نقش» در نگاره، مرکز را جابه‌جا کنند (نظرلی، ۱۳۹۰: ۱۱۲). همان‌طور که دیده می‌شود، نمی‌توان دقیقاً مشخص کرد که کدام قسمت از این نگاره 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 نقطهٔ «جوهر واحد» باشد؛ به عبارت دیگر، صرف‌نظر از اینکه کدام نقطه را مرکز ترکیب‌بندی درنظر بگیریم، خود ترکیب‌بندی ایجادشده براساس نقش، در هر صورت، با مشخصات اصلی «نقش پنهان» درخواهد آمیخت (همان، ۱۴۵).

جام‌های متعددی در این نگاره به‌تصویر درآمده؛ به‌طوری که با نگاهی گذرا درمی‌یابیم تمام سطوح نگاره را صراحی و جام فراگرفته است. جام می هم 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،

Archive of SID

www.SID.ir

ناسوتی و میانی نگاره قرار گرفته‌اند: در دستان پیری سپیدموی با خرقه‌ای آبی که در گوشهٔ سمت راست دیده می‌شود؛ در کنار فرشته‌ای آبی‌پوش بر بام میکده؛ از همه مهم‌تر، جامی که به‌وسیلهٔ طناب، پیش‌زمینه و پس‌زمینهٔ نگاره را به‌هم متصل می‌کند. آیا این گردش نگاه بیننده از ایوان میکده و جمع پرشور مستان به بخش ملکوتی نگاره تعبیری عرفانی دارد؟ علاوه‌بر 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 به‌هم متصل می‌شود: مستان میخانه‌ای که درحال سماع و سرمستی زمینی‌اند، به فرشتگان الهی که درحال 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 به‌صورت 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 می حافظ را دگرگون می‌کند. درواقع، چشم بیننده در گردش مداوم جام‌های می سرگردان می‌ماند.



تصویر ۸ سه جام لاجوردی

Archive of SID

www.SID.ir

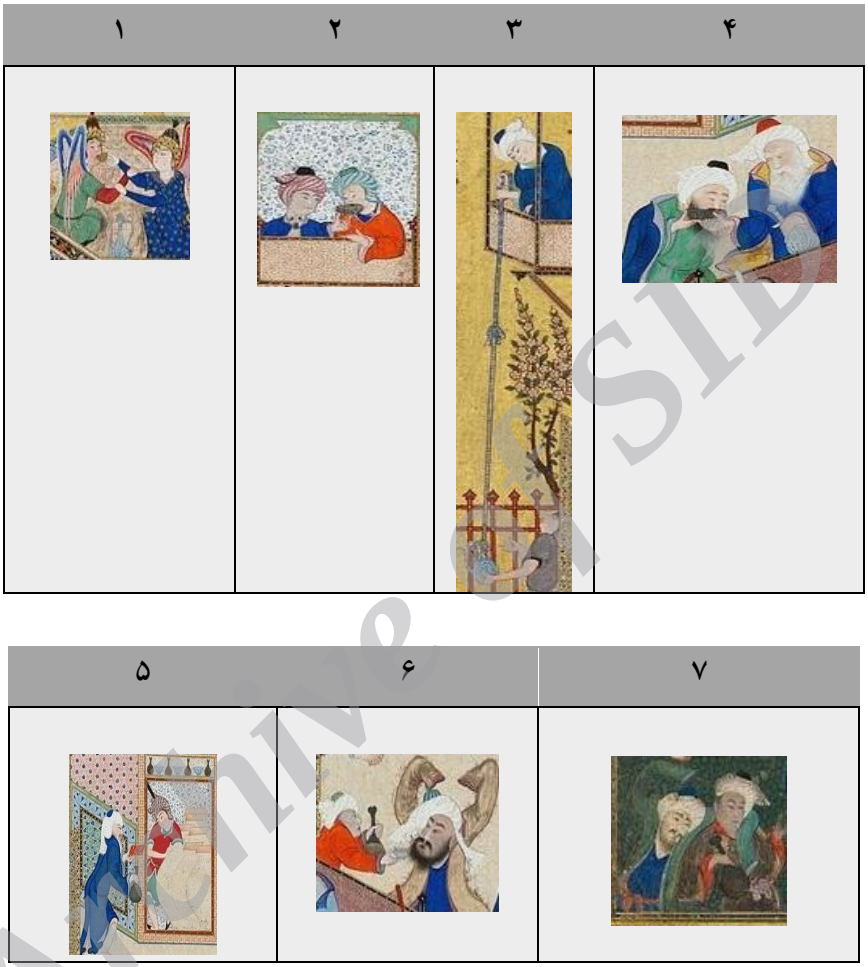
۲-۴. شخصیت‌پردازی

تضاد فرمیک این اثر در شخصیت‌ها نیز نمود دارد. مهارت سلطان‌محمد در شخصیت‌پردازی به‌قدری صراحت دارد که گاه چهرهٔ افراد کاملاً شخصی می‌شود. او با ترسیم زندهٔ انسان‌ها و ساخت ترکیبی که امکان تجسم گسترده و هم‌زمان وقایع بی‌شمار در جریان را در گوشه‌گوشهٔ نگاره‌اش فراهم می‌آورد، آزادی را در تصویر منعکس می‌کند (اشرفی، ۱۳۸۶: ۸۸). هیچ‌یک از شخصیت‌های به‌نقش‌درآمده 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 ارائهٔ 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 درحال تبادل جام می هستند (تصویر ۹). رنگ آبی دست‌کم در جامهٔ یکی از این زوج‌ها وجود دارد که به‌نوعی یادآور حالات روحانی و ملکوتی است؛ درحالی که وضعیت تصویر شدن آن‌ها کاملاً این‌جهانی است! نگارگر «شور و عربدهٔ» مستان را به‌کمک رنگ‌های مکمل، حالات چهره‌های گوناگون، پایکوبی و سماع، نواختن ساز و ازخودبی‌خود شدن «شراب‌زدگان» به‌تصویر می‌کشد. گویی شلوغی پیش‌زمینه و تعدد حالات افراد در آن نشان‌دهندهٔ «هزار صف از دعاهای مستجاب‌زده» است؛ به‌طوری که نگاه بیننده را در حرکتی مارپیچ و دورانی اسیر می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir



تصویر ۹ هفت زج مبادله‌کنندهٔ جام می

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

Archive of SID

www.SID.ir

بر محو شدن نشانه‌ها غلبه کند. بازی بی‌پایان دالّ‌ومدلول ساختاری ازپیش‌تعیین‌شده را بازنمایی نمی‌کند و از تصویرنگاری خالص می‌گریزد. تصویرنگاری خالص همانند کلام‌محوری ناب، حضور چیزهای بازنمایی‌شده در تقلیدی کامل را تأیید می‌کند؛ جایی که دالّ در حضور مدلول به‌سمت محو شدن پیش می‌رود (Derrida, 1997: 330). در مرکز تصویر، شخصی با لباس آبی و کتاب‌دردست 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 آبی‌پوشِ صراحی‌دردست درحال 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 درحال سماع و پیر نشسته در طبقهٔ 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. علاوه‌بر 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» (کورکیان و سیکر، ۱۳۸۴: ۱۹۳). به عقیدهٔ برخی پژوهشگران، در دستان 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*** باعنوان «آینهٔ سکندر» یاد شده است. چشمان گردشدهٔ مرد ممکن است گویای این موضوع باشد. باوجود چنین فرضی، این شخصیت یادآور کیست؟ حافظ، پیر مغان یا...؟

Archive of SID

www.SID.ir

یکی از مهم‌ترین دلایل پیچیدگی نمود تصویر پیر و حافظ در این نگاره به غزل اشاره‌شده برمی‌گردد. این غزل مانند برخی از غزل‌های دیگر حافظ، به‌شکل 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. به‌نظر می‌رسد اهمیت نقش حافظ به‌عنوان انسانی جست‌وجوگر و پیر مغان در مقام راهنمای او در این مسیر، نمود پیچیدهٔ 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 دراویش پوستین‌به‌تن با سرهای تراشیده علامتی کافی برای تمثیلی بودن صحنه باشد. بدون شک، سرمستی آن‌ها یک سرمستی صوفیانه است. در زمینهٔ عقب یک مرد ریش‌دار درحال خم شدن روی کتابی است که بایستی شاعر باشد (گری، ۱۳۸۴: ۱۱۷).

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

۲-۵. طنز

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این نگاره، طنز است که در تفاوت اندازهٔ پیکره‌های رسم‌شده در قسمت‌های مختلف تصویر، چهره‌های پریشان و معلق با نگاه‌هایی خیره یا خمار، 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 به‌وقوع پیوسته است. این خنیاگر سری بزرگ، شانه‌هایی باریک و دستانی کوچک دارد. همچنین، پیکره‌های چندی که در قسمت میانی نقاشی به‌تصویر درآمده‌اند، از نظر اندازه بزرگ‌تر از پیکره‌های پیش‌زمینه هستند (آژند، ۱۳۸۴: ۱۲۴). حالات پیکره‌ها، فضای میخانه، رنگ‌های به‌کاررفته، ترکیب‌بندی

Archive of SID

www.SID.ir

اندام‌ها و غیره همه حالتی از طنز و کاریکاتور را یادآوری می‌کنند. «ویژگی بارز نقاشی سلطان‌محمد شوخ‌طبعی، ظرافت و مزاحی است که در رفتارهای متقابل بین پیکره‌ها و در مناظر به‌چشم 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؛ به‌طوری که نمی‌توان با قطعیت، از آن معنایی عرفانی یا واقع‌گرایانه برداشت کرد.

۳. تحلیل یافته‌ها

پس از بررسی ویژگی‌های نگارهٔ «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان‌محمد، به تحلیل این مفاهیم می‌پردازیم و ارتباط آن را با خوانش ساختارشکنانه 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؛ به‌طوری که در قید ساختار نهایی نمانده و شعاع عمل نشانه‌هایش به‌هیچ‌وجه روشن نیست. در اینجا برای بررسی بیشتر باید به مواردی بنیادی در نگارگری بپردازیم و ارتباط آن‌ها را با این نگاره مشخص کنیم. نخستین پرسش دربارهٔ 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 تاحدودی 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. علاوه‌بر این موضوع، گفتمان تاریخی دوران و سلیقهٔ 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

Archive of SID

www.SID.ir

دلالتگر مفاهیمی از تاریخ فرهنگ هستند و از سویی، بنابر هوش و استعداد فردی، این سنت را به‌چالش 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؛ به‌طوری که بسیاری از پژوهشگران تاریخ هنر، نگارگری ایرانی را جهانی تمثیلی قلمداد کرده‌اند. پدیدآورندهٔ «تمثیل[۳]» پیش از آنکه صورت تمثیل خود را برگزیند، مجموعهٔ معانی مورد نظرش را در ذهن دارد و سپس برمبنای قراردادهای سنتی، صورت موضوع خود را انتخاب می‌کند. در اینجا از مخاطب نیز خواسته می‌شود تا برمبنای این قراردادها و رمزگان، درپی دریافت معنای مشخص باشد (اخگر، ۱۳۹۱: ۱۹۰). با توجه به مفهوم تمثیل می‌توان گفت که نگارهٔ سلطان‌محمد تمثیلی نیست؛ زیرا نگارگر با برهم زدن برخی از قراردادهای سنتی ازقبیل مفاهیم رنگ‌ها، ترکیب‌بندی بدون مرکز، و پیکره‌های شخصی‌شده و لغزان، درواقع به‌نوعی 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 میانِ نوعی غنیمت‌شمریِ دم و ازلیت‌باوری در رفت‌وآمدند. نقاش برای هر شخصیت لحظه‌ای جداگانه را به‌تصویر 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 ازپیش تعیین نمی‌کند.

شالوده‌شکنی معناهای دیگر متن را به رخ می‌کشد و نشان می‌دهد معنای یکّه‌ای بر متن غالب نیست. دریدا با این روش، تناقض معنایی متون را کشف می‌کند و نقاب از چهرهٔ تقابل‌ها برمی‌دارد. او نشان می‌دهد چگونه گفتمان بر تفسیر متن غالب است. باید اذعان کرد تفکر دوگانهٔ 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

Archive of SID

www.SID.ir

تاحدی 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 دالّ‌ها حضور دارند که مدلول‌هایش نیز در مقام دالّ 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. نگارهٔ سلطان‌محمد نیز با پرداخت شیوه‌ای مبهم و نامتعارف در سنت واقع‌گرایانهٔ 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 دالّ‌های ارائه‌شده در این تصویر و مدلول‌های به‌ذهن‌آمده همیشه تمایزی وجود دارد. در متن، بین یک نشانه و نشانهٔ بعدی فاصله‌ای، به‌دلیل تکرار و تفاوت، وجود دارد که ضروری و ناگزیر است. چیزی که دریدا مقدم بر تمام این‌ها نتیجه می‌گیرد، تفاوط است (Hill, 2007: 17).

۴. نتیجه

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

Archive of SID

www.SID.ir

پنهان»، علم به اهمیت هندسه در معنا و کاربرد نمادین رنگ، نگاره‌اش را در فضایی با چند زاویهٔ دید می‌آفریند و با خلق چندین مرکز، درواقع بر معنای اصیل چندوجهی شعر صحه می‌گذارد. پس از بررسی ترکیب‌بندی اثر و یافتن روابطی بین نشانه‌های آن با شعر متوجه می‌شویم برداشت نگارگر از غزل حافظ بسیار به اندیشهٔ 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 سلطان‌محمد نقاش***. تهران: فرهنگستان هنر.
- آشوری، داریوش (۱۳۷۹). ***عرفان و رندی در شعر حافظ***. و۲. تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۹۰). ***ساختار و تأویل متن***. چ۱۳. تهران: نشر مرکز.
- اخگر، مجید (۱۳۹۳). ***فانی و باقی (درآمدی انتقادی بر مطالعهٔ نقاشی ایرانی)***. تهران: حرفهٔ هنرمند.
- اردلان، نادر و لاله بختیار (۱۳۹۰). ***حس وحدت***. ترجمهٔ ونداد جلیلی. تهران: علم معمار.
- اشرفی، م.م. (۱۳۸۴). ***سیر تحول نقاشی ایرانی (سدهٔ شانزدهم میلادی)***. ترجمهٔ زهره فیضی. تهران: فرهنگستان هنر.
- ـــــــــ (۱۳۸۶). «نقش بهزاد در شکل‌گیری مکتب تبریز، نگاره‌های نیمهٔ نخست سدهٔ ۱۶ میلادی». ترجمهٔ زهره فیضی در ***همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد***. چ۲. تهران: فرهنگستان هنر. صص۸۱-۸۹.
- بینیون، لورنس، ج.و.س. ویلکینسون و بازل گری (۱۳۷۸). ***سیر تاریخ نقاشی ایرانی***. ترجمهٔ محمد ایرانمنش. چ۳. تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۳). ***نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)***. چ۱۲. تهران: زرین و سیمین.

Archive of SID

www.SID.ir

- حسن، زکی‌محمد (۱۳۵۷). ***تاریخ نقاشی در ایران***. ترجمهٔ ابوالقاسم سحاب. چ۳. تهران: سحاب.
- حصوری، علی (۱۳۹۰). ***حافظ از نگاهی دیگر***. چ۲. تهران: نشر چشمه.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۴). ***ذهن و زبان حافظ***. چ۸ و۳. تهران: ناهید.
- دریدا، ژاک (۱۳۸۸). ***مواضع***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چ۳. تهران: نشر مرکز.
- دشتی، علی (۱۳۴۴). ***نقشی از حافظ***. چ۳. تهران: اساطیر.
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۶). ***تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی: نگارگری***. تهران: سمت.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۴). ***از کوچهٔ رندان (دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ)***. چ۲. تهران: امیرکبیر.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). ***هنر دربارهای ایران***. ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی. تهران: کارنگ.
- شیبانی، حسنعلی (۱۳۷۳). ***آب حیات (نگرشی در اندیشه‌های خواجه حافظ شیرازی)***. تهران: فردوسی.
- کاندینسکی، واسیلی (۱۳۸۴). ***معنویت در هنر***. ترجمهٔ اعظم نوراله خانی. چ۳. تهران: اسرار دانش.
- کری ولش، استوارت (۱۳۸۴). ***نقاشی ایرانی (نسخهٔ نگاره‌های عهد صفوی)***. ترجمهٔ احمدرضا ارتقا. تهران: فرهنگستان هنر.
- کورکیان، ا.م. و ژ.پ. سیکر. (۱۳۸۴). ***باغ‌های خیال (هفت قرن مینیاتور ایرانی)***. ترجمهٔ پرویز مرزبان. چ۲. تهران: فرزان.
- گری، بازل (۱۳۸۴). ***نقاشی ایرانی***. ترجمهٔ عربعلی شروه. تهران: دنیای نو.
- گرابر، اولک (۱۳۹۰). ***مروری بر نگارگری ایران***. ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند. چ۲. تهران: فرهنگستان هنر.
- مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۴). ***مکتب حافظ***. چ۴. تبریز: ستوده.
- نظرلی، مائیس (۱۳۹۰). ***جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی***. عباس‌علی عزتی. تهران: فرهنگستان هنر.
- هوی، دیوید کوزنز (۱۳۸۵). ***حلقهٔ انتقادی: ادبیات، تاریخ و هرمنوتیک فلسفی***. ترجمهٔ مراد فرهادپور. چ۳. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
-'Āshuri, D. (2000). *'Erfān va Rendi dar She'r-e Hāfez*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]

Archive of SID

www.SID.ir

- 'Āzhand, Y. (2005). *Simā-ye Soltān Mohammad-e Naqāsh*. Tehran: Farhangestān-e Honar Publication. [in Persian]
- Ahmadi, B. (2011). *Sākhtār va Ta'vil-e Matn*. 13th Ed. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Akhgar, M. (2014). *Fāni va Bāqi (Dar'āmadi enteqādi bar Naqashi-ye Irāni)*. Tehran: Herfe-ye Honarmand [in Persian]
- Ardalān, N. & L. Bakhtiar (2011). *Hes-e Vahdat*. V. Jalili (Trans.). Tehran: 'Elm-e Me'mār. [in Persian]
- Ashrafi, M.M. (2005). *Seyr-e Tahavol-e Naqāshi-ye Irāni (Qarn-e Shānzdahom)*. Z. Feyzi (Trans.). Tehran: Farhangestān-e Honar Publication. [in Persian]
- _____ (2007). "Naqsh-e Behzād dar Sheklgiri-ye Maktab-e Tabriz, Negārehā-ye Nime-ye Nakhost-e Qarn-e Shānzdahom-e Milādi". Z. Feyzi (Trans.) in *Hamāyesh-e Beynolmelali-ye Behzād*. 2nd Ed. Tehran: Farhangestān-e Honar Publication. pp. 81-89 [in Persian]
- Binion, L., J.V.C. Wilkinson & B. Gray (1999). *Seyr-e Tārikh-e Naqāshi-ye Irāni*. M. Irānmanesh (Trans.). 3rd Ed. Tehran: Amirkabir. [in Persian]
- Cary Welch, S. (2005). *Naqāshi-ye Irāni (Noskhe-ye Negārehā-ye 'ahd-e Safavi)*. A.R. Erteqā (Trans.). Tehran: Farhangestān-e Honar Publication. [in Persian]
- Dashti, A. (1965). *Naqshi az Hāfez*. 3rd Ed. Tehran: Asātir. [in Persian]
- 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). Mavāze'. P. Yazdānju (Trans.). 3rd Ed. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Direk, Z. & L. Lawlor (2014). *A Companion to Derrida*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Grabar, O. (2011). Moruri bar Negārgari-ye Irān. M.V. Dāneshmand (Trans.). 2nd Ed. Tehran: Farhangestān-e Honar Publication. [in Persian]
- Gray, B. (2005). *Naqāshi-ye Irāni*. A. Sherveh (Trans.). Tehran: Donyā-ye Now. [in Persian]
- Hasan, Z.M. (1978). *Tārikh-e Naqāshi dar Irān*. A. Sahāb (Trans.). 3rd Ed. Tehran: Sahāb Publication. [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.

Archive of SID

www.SID.ir

- Hoy, D.C. (2006). *Halqe-ye Enteqādi: Adabiyāt, Tārikh va Hermenotik-e Falsafi*. M. Farhādpur (Trans.). 3rd Ed. Tehran: Roshangarān va Motale'āt-e Zanān Publication. [in Persian]
- Kandinsky, W. (2005). *Ma'naviyāt dar Honar*. A. Nurollāhkhāni (Trans.). 3rd Ed. Tehran: 'Āsrār-e Dānesh Publication. [in Persian]
- Keworkian, A.M. & J.P. Sicker (2005). *Bāghhā-ye Khiyāl (Haft Qarn Miniyātor-e Irāni)*. P. Marzbān (Trans.). 2nd Ed. Tehran: Farzān. [in Persian]
- Khoramshāhi, B. (2005). *Zehn va Zabān-e Hāfez*. 8th Ed. Tehran: Nāhid. [in Persian]
- Mortazavi, M. (2005). *Maktab-e Hāfez*. 4th Ed. Tabriz: Sotude. [in Persian]
- Nazarli, M.J. (2011). Jahān-e Dogāne-ye Miniyātor-e Irāni. A.A. 'ezzati (Trans.). Tehran: Farhangestān-e Honar Publication. [in Persian]
- Pākbāz, R. (2014). *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]
- Sheybāni, H. (1994). *'Āb-e Hayāt (Negareshi dar Andishe-ye Khāje Hāfez-e Shirāzi)* . Tehran: Ferdowsi. [in Persian]
- Sudāvar, A. (2001). *Honar-e Darbārhā-ye Irān*. N.M. Shemirāni (Trans.). Tehran: Kārang [in Persian]
- Zarinkub, A. (1975). *Az Kuche-ye Rendān (Darbāre-ye Zendegi va Andishe-ye Hāfez)*. 2nd Ed. Tehran: Amirkabir. [in Persian]

Archive of SID

www.SID.ir