صفحات ۹۰-۷۷ (مقاله پژوهشی)
رهپویه هنرهای تجسمی | دورهٔ ۹ / شمارهٔ ۲ / تابستان ۱۴۰۵

ترجمان بصری «ساقی‌نامه» حافظ در نگاره‌ای از مینا صدری

/// حمیده زارع‌دار[۱]، زینب رجبی[۲]*

۱. کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۰۴ اردیبهشت ۱۴۰۴، پذیرش نهایی: ۰۹ خرداد ۱۴۰۵

چکیده

ساقی‌نامه یکی از موضوعات ادبیات عرفانی است که قدمتی طولانی در شعر فارسی دارد. ساقی‌نامه شامل ابیاتی خطاب به ساقی و طلب «می» نمودن از او به منظور کشف رازهای عالم و توجه به ناپایداری دنیا و اغتنام فرصت بوده است. در این نوع شعری، نظامی متقدم بوده و حافظ نیز در مثنوی مستقل«ساقی‌نامه» همچون سایر اشعار عرفانی خود سعی نموده تا معارف عرفانی را در قالب مغازله با ساقی و طلب میِ حقیقت از او به نمایش گذارد.

نگارگران ایرانی در ادوار مختلف به مضامین و معارف عرفانی توجه داشته‌اند و سعی نمودند با زبان و بیان نمادین آثاری ابداع نمایند تا ترجمان بصری چنین مضامینی باشد. در دوره معاصر نیز هنرمندان آثاری با بیان نمادین ابداع نموده‌اند که «نگاره ساقی‌نامه» مینا صدری از جمله این آثار است. در این مقاله سعی بر آن است تا با هدف بررسی نگاره ساقی‌نامه از لحاظ ساختار و مضمون، به چگونگی ترجمان بصری اشعار ساقی‌نامه حافظ پرداخته شود. لذا پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش‌هاست: ارزش‌های بصری و زیبایی‌شناختی نگاره ساقی‌نامه مینا صدری کدامند؟ و چه ارتباط معنایی میان این نگاره با ساقی‌نامه حافظ وجود دارد؟

این تحقیق از نظر هدف بنیادی و از نظر روش به شیوه توصیفی ـ تحلیلی صورت گرفته است. نتایج بیان می‌کند که هنرمند با پیروی از سنت‌های زیبایی شناسی نگارگری قدیم ایران در تصویرگری مضامین عرفانی که سرشار از نشانه‌های حکمی و عرفانی بوده به ابداع اثر پرداخته و سعی نموده تا حقایق موجود در شعر ساقی‌نامه حافظ اعم از توجه به ساقی حقیقی یعنی خداوند، طلب قابلیت از طریق سیر و سلوک و کسب درجات معنوی را در سه بخش ساقی‌نامه، مغنی‌نامه و صوفی‌نامه نمایش دهد و با تلفیق مضامین و مفاهیم عرفانی با معارف اسلامی و قرآنی، با بیانی جدید اثری بیافریند که بتواند ترجمان بصری ساقی‌نامه حافظ باشد.

واژگان کلیدی

ساقی‌نامه، حافظ، ترجمان بصری، نگارگری، مینا صدری

استناد: زارع‌دار، حمیده؛ رجبی، زینب (۱۴۰۵)، ترجمان بصری «ساقی‌نامه» حافظ در نگاره‌ای از مینا صدری، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۹ (۱)، ۹۰-۷۷، DOI: 10.22034/ra.2026.738536.

*نویسنده مسئول: Email: z.rajabi@shahed.ac.ir

مقدمه

عشق الهی از عمده‌ترین سرچشمه‌ها و ذخایر معنوی شعر حافظ است. برای حافظ شعر و عشق و رندی نوعی سلوک هنرمندانه و از بزرگ‌ترین ارزش هاست. موضوع عشق الهی، مهر ورزیدن به معشوق ازلی و ابدی یعنی ذات اقدس حق‌تعالی است. دیوان او مملو از حکمت و معنویت است که اغلب در قالب ادبی غزل ارائه شده است؛ چراکه غزل نوعی مغازله با معشوق است و هنرمند شاعر در کوتاه‌ترین ابیات و به صورت فشرده و با بهره‌گیری از استعارات و صور خیال به شرح این دلدادگی می‌پردازد.

اما حافظ دو مثنوی بلند نیز سروده که کمتر مورد توجه واقع شده است. یکی مثنوی با مطلع «بیا ساقی آن می که حال آورد» که به «ساقی‌نامه» معروف گردیده و موضوع پژوهش حاضر است؛ و دیگری مثنوی «الا ای آهوی وحشی کجایی».

اساساً ساقی‌نامه و مغنی‌نامه به شعری گفته می‌شود که شاعر در آن ساقی یا مغنی را مخاطب قرار می‌دهد و از ساقی، شراب (یا همان می) و از مغنی، درخواست سرود و آهنگ را طلب می‌کند تا در نهایت از این طریق به کنه حقایق عالم دست یابد. ساقی‌نامه‌ها اغلب و ساقی‌نامه حافظ به‌طور خاص، در حیطه ادبیات عرفانی تعریف می‌شود. مثنوی ساقی‌نامه حافظ که در بحر متقارب سروده شده است، شامل چهار بخش است؛ ۳۰ بیت در مدح ممدوح، ۷ بیت در نگرانی از فتنه‌ها، ۵ بیت در ناپایداری روزگار و ۱۴ بیت نیز به مغنی‌نامه اختصاص یافته که در مجموع ۵۶ بیت می‌شود. ساقی‌نامه حافظ بیانی روایی، رسا و شیوا دارد و از صنایع لفظی چندانی در آنها استفاده نشده است و رویکرد عرفانی آن دنباله غزلیات عرفانی وی است.

در دوره‌های مختلف نگارگران ایران بندرت ساقی‌نامه را دست‌مایه خلق آثار خود قرار داده‌اند. اما نقاشی ایرانی ریشه‌ای عمیق در اعتقادات و باورهای دینی داشته و تصوف از موضوعات نگارگری ایران بوده که از دوره تیموری بسیار رواج یافت. نگارگرانی چون کمال‌الدین بهزاد و در دوره‌های بعد سلطان محمد، آقامیرک و دیگران نگاره‌هایی با مضامین و مسائل عرفانی ابداع نمودند که در زوایای پنهان خود بیانگر ویژگی‌های مردم‌شناختی و رخدادهای عصر هنرمند نیز می‌باشد. در میان ایشان کمال‌الدین بهزاد که خود از عرفا و پیروان تصوف نقشبندیه نیز بود، سعی می‌نمود تا با حس معنوی قوی، مضامین عالی و سلوک عرفانی را در آثارش به نمایش گذارد. ازاین‌رو در آثار وی می‌توان انواع نمادپردازی و بیان استعاری مضامین عرفانی را در قالب شکل و رنگ ملاحظه نمود که این نوع کاربرد زبان و بیان عرفانی در قالب آثار نگارگری به صورت سنت در میان شاگردان و پیروان او ادامه یافت و به شکل‌گیری مکتب هنری کمال الدین بهزاد منجر گردید.

در دوران معاصر نیز هنرمندانی با استفاده از همین سنت و گاه با بیان روز، سعی در ترجمان بصری مضامین عمیق عرفانی هستند. از میان این هنرمندان می‌توان به دکتر مینا صدری اشاره نمود که با مرور آثار متنوع او، تداوم سنت کمال الدین بهزاد در خلق مضامین عرفانی را می‌توان ملاحظه نمود. وی در یکی از آثارش به ترجمان بصری ساقی‌نامه حافظ با توجه به مکتب کمال‌الدین بهزاد پرداخته است. لذا این پژوهش سعی می‌نماید تا به واکاوی این اثر بپردازد و ویژگی‌های بصری و معنایی اثر را تجزیه‌وتحلیل نماید. پژوهش‌هایی ازاین‌دست می‌تواند در جهت شناسایی آثار هنری معاصر که از مضامین پربار و حکمی ادب و هنر گذشته ایران‌زمین است مفید واقع شود.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع پژوهش‌های بنیادین و به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای ـ میدانی است و توسط ابزار گردآوری اطلاعات از جمله کتاب، مقاله و ابزارهای پویشگری نوین و اطلاعات میدانی صورت گرفته است.

پرسش‌های پژوهش

ارزش‌های بصری و زیبایی شناختی نگاره ساقی‌نامه مینا صدری کدامند؟

چه ارتباط معنایی میان این نگاره با ساقی‌نامه حافظ وجود دارد؟

پیشینه تحقیق

با جست‌وجو درباره موضوع ترجمان بصری ساقی‌نامه حافظ به‌طور مستقیم تحقیقی صورت نگرفته است. اما در باب ساقی‌نامه و اصطلاحات و معارف موجود در آن و سابقه و تأثیرات آن در ادبیات فارسی، مقالات و کتاب‌هایی موجود است که می‌توانند پیشینه نظری این پژوهش قرار گیرند. از جمله:

شهرزاد شیدا در مقاله «ساقی‌نامه‌ها در ادب فارسی» (۱۳۸۵)، ضمن توصیف ساقی‌نامه به تذکره میخانه و پیمانه اشاره می‌کند، و بیان می‌کند که در اواخر قرن دهم سرودن ساقی‌نامه جنبه عام یافته و بیشتر شاعران در سبک‌وسیاق سرودن، به ساقی‌نامه و مغنی‌نامه حافظ توجه داشته‌اند. همچنین در ادامه مقاله به بخش‌های مختلف ساقی‌نامه‌ها از لحاظ مضمونی پرداخته شده است (۱۳۸۵). سید احمد حسینی کازرونی در مقاله «تبیین حقایق عرفانی و معرفت‌شناختی در ساقی‌نامه‌های ادب فارسی» (۱۳۸۶)، سعی نموده ساقی‌نامه‌ها را از نظر اصول معرفتی تبیین نماید، به‌عنوان‌مثال نویسنده

در خصوص معرفت‌شناسی اصطلاح «می» معتقد است که در عرفان فارسی با استناد به قرآن کریم و متون دینی، شراب و ترکیبات آن مختص اهل کمال و از مقولات جهان باقی است، این همان شراب لایزال و طهوری است که انسان را به خدا می‌رساند، نفس‌پرستی و پلیدی را او می‌زداید. میرهاشمی در مقاله «نکته‌ای چند درباره تحول شکلی و معنایی ساقی‌نامه‌ها (با تأکید بر تذکره میخانه) « (۱۳۹۳)، به ترتیب پیوند ساقی‌نامه با اشعار خمری عرب، انواع ساقی‌نامه‌ها و سرایندگان آنها و پیام عرفانی این گونه شعری را بررسی نموده است. منوچهر جوکار در مقاله‌ای با عنوان «ملاحظاتی در ساختار ساقی‌نامه با تأکید بر دو نمونه گذشته و معاصر» (۱۳۸۵)، ابتدا به تعریف و بررسی ساختار و ویژگی‌ها و زمینه سرایش این نوع شعر پرداخته و یک نمونه پیشین از این نوع شعر را با یک نمونه معاصر مقایسه کرده است. پریسا داوری در مقاله‌ای با عنوان «تأثیرپذیری حافظ از نظامی با تکیه بر ساقی‌نامه و مغنی‌نامه» (۱۴۰۱) اذعان نموده که حافظ به قرائن بسیار، هم در ساخت و هم در مضمون و معانیِ ساقی‌نامه و مغنی‌نامه، بسیار به نظامی نظر داشته است.

همچنین در خصوص نگاره‌های عرفانی موجود در تاریخ نگارگری ایران و نحوه تصویرگری و ترجمان بصری نمادهای عرفانی در آثار نگارگری، پژوهش‌هایی صورت گرفته که می‌تواند در تحلیل جنبه‌هایی از نگاره مورد بررسی در این نگاره مفید واقع شود. از جمله:

در کتاب نگاره‌*های عرفانی* نوشته مینا صدری (۱۳۹۳)، نویسنده به تحلیل ساختاری و مضمونی نگاره‌هایی با مضامین عرفانی پرداخته است و منازل گوناگون عرفانی را در آثار نگارگری تبیین نموده است.

همچنین در مقاله‌ای با عنوان «رنگ در اندیشه‌های عرفانی و نگاره‌های ایرانی» (۱۳۹۲)، نوشته محبوبه عزیز زادگان نویسنده در آن سخنانی پیرامون نورهای رنگی در اندیشه‌های عرفانی و چگونگی کاربرد رنگ در نگاره‌های ایرانی توضیحاتی ارائه داده است. مقاله‌ای از نادعلی حدادی طاقانکی با عنوان « بررسی ساقی‌نامه و مغنی‌نامه نظامی گنجه‌ای و حافظ شیرازی « (۱۳۸۹) نویسنده در آن به بررسی ساقی‌نامه‌های ذکر شده از نظر زیبایی‌شناختی ادبی پرداخته است. محمدرضا دادگر و فرزانه نبوی در مقاله «جلوه تصویری سماع و سرای مغان در دیوان حافظ دوره صفوی» (۱۳۹۳)، به بررسی مضامینی چون سرای مغان و سماع پرداخته‌اند که هنرمندان نگارگر در آثارشان از آنها الهام‌گرفته‌اند. گلنار علی‌بابایی و خشایار قاضی‌زاده در مقاله «بازجست معنای عرفانی در شکل و ساختار نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی» اذعان می‌کنند که نگاره مستی لاهوتی ناسوتی سلطان محمد که یکی از نگاره‌های عرفانی محسوب می‌شود، بر اساس تناسبات هندسی طراحی شده و این تناسب می‌تواند گویای عالم درونی و عالم بیرونی انسان باشد و نشانه‌ای از وحدت است؛ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد روند شکل‌گیری نگاره سلطان محمد، با ساختاری منتظم، دارای نگرشی روحانی و عرفانی است و حاکی از اصل کثرت در وحدت است. ربابه غزالی نیز در مقاله «بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال‌الدین بهزاد مطالعه موردی اثر سماع درویشان» (۱۳۹۸)، به بررسی پیکره و پوشش نگاره‌ها و تحلیل شاخصه‌های بصری نظیر فرم و رنگ و نور و عدم نور، در اثر عرفانی بهزاد پرداخته است و بیان می‌کند که حالات انسانی و روحانی در ترکیب‌بندی و ترسیم لباس‌ها در نگاره مدنظر هنرمند بوده و با نمادگرایی نوآورانه‌ای در پی القای حسی معنوی به مخاطب شکل‌گرفته است.

مبانی نظری:

۱.۱. ساقی‌نامه

ادبیات فارسی گنجینه ارزشمندی از ساقی‌نامه‌ها و مغنی‌نامه‌های[۱] شاعران ایران‌زمین است. ساقی‌نامه شعری است که شاعر در آن از ساقی به گونه‌های مختلف و مکرر و با وصف‌های متفاوت طلب شراب یا «می» می‌کند. «از خود «می» و ویژگی‌هایش می‌گوید؛ سپس متوجه مغنی و مطرب می‌شود و از او نیز سرودی مناسب حال خود و بزم می‌خواران می‌خواهد. گویی شاعر در عالم واقع یا خیال، در میخانه‌ای، بزمی یا مهمانی ای و احتمالاً در جمع بزرگان و دوستان نشسته و همه چیز فراهم است «(جوکار، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

در فرهنگ دهخدا در خصوص اصطلاح « ساقی‌نامه « آمده است: «نوعی شعر مثنوی در بحر متقارب که در آن شاعر خطاب به ساقی کند و مضامینی در یاد مرگ و بیان بی‌ثباتی حیات دنیوی و پند و اندرز و حکمت و غیره آورد. با اینکه این نوع شعر را به علت ذکر باده و جام با سایر اشعار خمریه مناسبتی است، اما دو شرط اینکه مثنوی باشد و در بحر متقارب گفته آید آن را نوع خاصی در میان اشعار فارسی قرار می‌دهد و نیز روح خاص فلسفی و اخلاقی و عرفانی این نوع منظومه‌ها با مضامین عادی سایر خمریات تفاوتی آشکار دارد..“

از آنجا که ساقی‌نامه با می و مستی سر و کار دارد و سخن گفتن در عالم مستی و عدم هوشیاری، نشان از درک حقیقت در عالم عرفان دارد، لذا «ساقی‌نامه‌ها امکان خوبی به شاعر می‌داده است تا به بهانه می و میخانه و مستی، فارغ از محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها، ناگفتنی‌های روزگار خود را در غالب نکوهش روزگار و اهل آن بر زبان‌آورند. از این منظر ساقی‌نامه شعری اجتماعی، آرمان‌خواهانه و شورشگرانه است» (جوکار، ۱۳۸۵: ۹۹)

ساقی‌نامه در زبان فارسی از انواع شعر غنایی است. شعر غنایی شعری است که گوینده از تمایلات و شور درونی و

احساسات و عواطف وجودی سخن می‌گوید، در این نوع شعر، شاعر تأثّرات خود را درباره جوانی و پیری، زندگی و مرگ یاران و دل بستگان و موارد تأثّر برانگیز دیگر، در شعرش نمایان می‌کند. «در شعر فارسی، ادب غنایی به صورت داستان، مرثیه، مناجات، بثّ الشّکوی، گلایه و تغزّل در قالب‌های غزل، رباعی، مثنوی و حتّی قصیده مطرح می‌شود. اما مهم‌ترین قالب آن غزل است، در غزل قهرمان اصلی، معشوق است و قهرمان دیگر که معمولاً خود شاعر باشد، عاشق» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱۹). پس ساقی‌نامه‌ها نیز که با همین گونه مضامین و در خطاب به ساقی سروده می‌شوند از انواع اشعار غنایی محسوب می‌شوند.

اگر ساقی‌نامه‌ها را جزئی از خمریات[۲] بدانیم، چنین شعری، در بین گونه‌های شعر فارسی دارای قدمتی طولانی است؛ مضامین ساقی‌نامه‌ها دارای مضامین سرخوشی و اغتنام فرصت و گاهی دربردارنده مواعظ و نکته‌های اخلاقی و حکمی است. در طول روزگاران به علل مختلف، مضامین یا محتوای ساقی‌نامه‌ها دگرگون شده است؛ یکی از علل اصلی این دگرگونی، زمینه‌های اجتماعی است که این امر موجب شده ساقی‌نامه کارکرد جدید و بسیار متفاوتی به خود گیرد.

خمریه‌سرایی و ساقی‌نامه سرایی در زمره ادب غنایی و از مضامین مشترک شعر فارسی است و گفته می‌شود که شکل تحول‌یافته خمریات ادبیات عرب است که در سیر تحولی خود با صبغه‌ای فلسفی، اخلاقی، عرفانی، انتقادی، توسط شاعران ساقی‌نامه سرای فارسی عرضه شده است. «بزرگ‌ترین تفاوت بین خمریات و ساقی‌نامه‌ها این است که اشعار خمری بیشتر جنبه عاشقانه دارد، درحالی‌که در ساقی‌نامه چنین نیست و با یک روح فلسفی و اخلاقی و عرفانی آمیخته است» (مؤتمن، ۱۳۶۴؛۲۳۵).

ساقی‌نامه‌ها را باتوجه‌به مضامین غالب آنها، می‌توان در شمار ادبیات انتقادی زبان فارسی نیز به حساب آورد. «می‌توان گفت ساقی‌نامه‌ها نوعی واکنش فردی است در قبال زندگی و جهانی که مطلوب شاعر نیست، شعری آرمان‌خواهانه و حتی اعتراض‌آمیز است. این شعر میدان تاخت‌وتاز طبع خسته و درمانده کسانی است که برای فراموشی غم‌ها و اثبات بی‌ثباتی خوشی‌ها به مستی و بی‌خویشی پناه می‌برند، شاعر، شورشگرانه و برای گریز از ریا، دم از باده می‌زند و برای دوری از ریاکاری دست‌به‌دامن ساقی می‌شود و رندانه و مستانه در لابه‌لای شعر خویش و با عنوان «مذمت روزگار و...» داد خود از کهتر و مهتر می‌ستاند (جوکار، ۱۳۸۵: ۱۰۳).

۱.۲. تاریخچه ساقی‌نامه سرایی در ادبیات فارسی

اگر بخواهیم از ساقی‌نامه‌های معروف و برجستهٔ شعر فارسی چند نمونه نام بریم می‌توان به ساقی‌نامهٔ نظامی خواجوی، فخرالدین عراقی، خواجه حافظ، وحشی بافقی، پرتوی شیرازی، رضی الدین آرتیمانی، نوعی خبوشانی، ظهوری ترشیزی و میر سنجر کاشانی اشاره کرد. ساقی‌نامه‌ها در ادوار اولیه شعر فارسی غیر مستقل بوده و از قرن ۸ ه.ق به صورت مستقل ظهور کردند. ساقی‌نامه سابقه‌ای طولانی در شعر فارسی دارد، بنا بر پژوهش دکتر محجوب، پیش از نظامی نیز ساقی‌نامه سروده شده است. اگر ساقی‌نامه را برآمده از خمریات عربی و فارسی بدانیم، می‌توان از شاعرانی همچون رودکی، بشار مرغزی و منوچهر دامغانی نام برد.

شاید درست‌تر و بهتر آن باشد که ساقی‌نامه‌های واقعی را مولود بیت‌های پراکنده و فراوان نظامی گنجه‌ای در آغاز و انجام داستان‌ها و مباحث اسکندرنامه بدانیم. «هرچند نظامی ساقی‌نامه یا مغنی‌نامه مستقلی ترتیب نداد، این سبک و انتخاب این بحر عروضی برای چنین اندیشه‌ای ابتکار وی بوده است» (صفا، ۱۳۶۹: ۳۳۴). محجوب می‌نویسد: «اولین ساقی‌نامه سرای ادب فارسی، فخرالدین اسعد گرگانی و پس از آن نظامی گنجوی است» (محجوب، ۱۳۳۹: ۷۱-۷۷).

از قرن هفتم شاعرانی مثل فخرالدین عراقی، خواجوی کرمانی و امیر خسرو دهلوی به پیروی از نظامی اشعاری با مضمون ساقی‌نامه سروده‌اند. اما در شعر فارسی و در باب نخستین «ساقی‌نامه مستقل» و موجود در قالب مثنوی، به دو شاعر اشاره شده است. برخی آن را از خواجوی کرمانی (وفات ۷۵۳ ه.ق) در مثنوی «همای و همایون» می‌دانند (ر.ک. فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۴۰: ۳۲) ـ هرچند که نامش در «نکوهش روزگار است نه ساقی‌نامه ـ و برخی هم خواجه حافظ را صاحب نخستین ساقی‌نامه مستقل می‌دانند (گلچین معانی؛۱۳۶۸: ۷). به هر روی این هر دو نمونه متعلق به قرن هشتم هجری است. در نتیجه به‌طورقطع قدیمی‌ترین ساقی‌نامه مستقل موجود در شعر فارسی از قرن هشتم عقب‌تر نمی‌رود. تعداد ابیات ساقی‌نامه حافظ آن ۵۸ تا ۱۵۱ بیت بوده است.

لازم به ذکر است که برخی نویسندگان به جمع‌آوری ساقی‌نامه‌های شعرای گوناگون پرداخته و بصورت مجموعه‌های شعر گردآوری نموده‌اند. برای مثال در اواخر سده ۱۰ مجموعه‌ای از مثنوی‌ها در موضوعات مختلف به نام «انوار الأزهار» تألیف شد که فصلی از آن به ساقی‌نامه‌ها اختصاص دارد. یا ملاعبدالنبی‌الزمانی قزوینی (وفات: ۱۰۴۱ ه.ق) در تذکره «میخانه» شرح احوال و اشعار ۵۷ تن از ساقی‌نامه سرایان را می‌آورد و احمد گلچین معانی ضمن تصحیح این تذکره، کتابی با نام «تذکره پیمانه» تألیف می‌کند و در آن شرح حال ۶۲ تن از ساقی‌نامه سرایانی را که در تذکره میخانه نامی از آنها برده شده بود، می‌آورد (ماهیار، ۱۳۷۳: ۱۴۱). «پس از فخرالزمانی و گلچین معانی، هر کس تحقیقی درباره

ساقی‌نامه‌ها انجام داده، بی‌شک متأثر از آنها بوده است» (بیدکی، ۱۳۹۴؛۵۷). پس از او، همت خان نیز «خُمکده» را مشتمل بر ذکر ساقی‌نامه تألیف کرد و سیفی قزوینی در سال ۱۰۲۴ ه.ق منتخبی از چندین ساقی‌نامه را در «مجمع المضامین» خود گنجاند. الله‌وردی بیگ نیز در سال ۱۰۷۵ ه.ق چندین ساقی‌نامه را در «بیاض» خود ذکر کرد و میرکرم علی خان تالپور، مجموعه «دلگشا» را در سده ۱۳ تألیف نمود و در فصلی از آن به ساقی‌نامه‌ها پرداخت.

۱.۳. مضامین ساقی‌نامه ها

در شعر فارسی هریک از قوالب ادبی، برای بیان موضوعات خاص بکار می‌رود. ساقی‌نامه از نظر موضوعی مقام ویژه‌ای دارد و نسبت به دیگر فنون شعری حکم عموم و خصوص مطلق را داراست. به این معنا که از جهت گسترش موضوع، جدای از مضامین اصلی خود، مضامین دیگر شعری را نیز در بر می‌گیرد؛ «شاید به همین دلیل باشد که بیشتر گویندگان برای آزادی عمل، قالب مثنوی را در سرودن آن برگزیده‌اند» (رضایی، ۱۳۹۰: ۶۷). به عبارت دیگر مقصود، بیان مضامین مشترکی است که میان ساقی‌نامه با دیگر قالب‌های ادبی یعنی مثنوی، قصیده، قطعه، غزل، رباعی، دوبیتی و نظایر آنها وجود دارد. با توجه به اینکه ساقی‌نامه‌های وابسته، ابیات پیوسته‌ای هستند که در ضمن دیگر آثار و اشعار شعرا آمده‌اند نمی‌توان مضامین مشترک آنها را به عنوان اثری مستقل، با دیگر قالب‌های شعری مورد مطالعه قرار داد.

احمد گلچین معانی که بیش از دیگران در جمع‌آوری و مطالعه ساقی‌نامه‌ها، کوشش نموده، ساقی‌نامه را این‌گونه معرفی می‌نماید: «ساقی‌نامه و مغنّی‌نامه که اجزای یک منظومه مستقل را تشکیل می‌دهند، ابیاتی است خطابی در بحر متقارب مثمّن مقصور یا محذوف که در آن شاعر با خواستن باده از ساقی و تکلیف سرودن و نواختن کردن به مغنّی، مکنونات خاطر خود را درباره دنیای فانی و بی‌اعتباری مقام و منصب ظاهری و کجروی چرخ و ناهنجاری روزگار و نگونی بخت و بی‌وفایی و جفای اغیار و دورویی ابنای زمان و صفای اهل درد و مذمّت زاهدان ریایی و مانند اینها ظاهر و آشکار می‌سازد و در ضمن بیان این مطالب کلمات حکمت انگیز و نکات عبرت‌انگیز نیز بر آن می‌افزاید.» (گلچین معانی، ۱۳۵۹: ۱).

در اولین ساقی‌نامه‌های مستقل فارسی مانند ساقی‌نامه خواجوی کرمانی، ساقی‌نامه حافظ، ساقی‌نامه شاه شجاع و ساقی‌نامه ترجیع بند عراقی، مضامین بیشتر همان مضامینی است که در تعریف ساقی‌نامه ذکر شد اما در دوره‌های بعد مضامین فراوانی وارد ساقی‌نامه شد که باعث تنوع بیان مفاهیم و مضامین گوناگون و افزایش تعداد ابیات آنها گردید.

مضامینی همچون دعوت به اغتنام فرصت و غنیمت شمردن عمر، بی‌وفایی دنیا، یاد جوانی و یاران گذشته، گله از روزگار و اندرز در دوری از فتنه‌های زمانه، گله از یار و مخاطب قرار دادن معشوق، توبه از زهد و تقوای ریایی، بیان حال و اظهار اندوه و رنج خویش، آوردن تلمیحات فراوان اساطیری، تاریخ و دینی در جهت بیان حال و افکار شاعر و ... مضامینی است که در قالب‌هایی نظیر مثنوی و غزل هم فراوان به چشم می‌خورد. همچنین «در برخی از ساقی‌نامه‌های کامل و مفصل، توصیف خداوند و توصیف بهار و وصف میخانه و اسباب و آلات آن و نیز سازهای موسیقی، و قسمیه (سوگندنامه)، از بخش‌های دیگر ساقی‌نامه محسوب است» (جوکار، ۱۳۸۵: ۱۰۹).

در دوره‌های بعد مضامین دیگری نیز وارد ساقی‌نامه شد؛ برخی از این مضامین به ترتیب ورودشان به ساقی‌نامه‌ها عبارتند از «تمثیل و حکایت، مدیحه سرایی، حمد و ثنای الهی، توصیف و تعریف، بیان مضامین اجتماعی، سیاسی و شخصی» (رضایی، ۱۳۹۰: ۶۸).

سوگند و مناجات نیز از مضامین زیبای دیگری است که برخی از شعرا در ساقی‌نامه‌های خویش به آن پرداخته‌اند. از آنجا که یاد خدا آغازگر کارها است، شاعران فارسی زبان همواره آثارشان را با حمد و ثنای خداوند آغاز کرده‌اند. شاعر در اینگونه از شعر، پروردگار، معشوق یا ساقی را به هرچه در اطرافش ببیند، سوگند می‌دهد و در نهایت مطلوب خود را که معمولاً رسیدن به خمخانه وحدت، پاکی از آلایش گناهان، وصال معشوق، دیدن ساقی کوثر و نظایر آن است، از وی مطلبد. ساقی‌نامه‌های اولیه، اغلب وابسته بودند و در میان اثری دیگر از شاعر ذکر می‌شدند، بنابراین فاقد آغازی جداگانه بوده و به‌طور معمول با خطاب به ساقی و طلب باده از او، آغاز می‌شدند. گاهی اوقات حمد و ثنای الهی حالت مناجات به خود می‌گیرد. در بسیاری از ساقی‌نامه‌ها نیز به دلیل مضمون عرفانی آنها، مناجات‌هایی در میانه و گاه در پایان ساقی‌نامه به چشم می‌خورد.

اما از آنجا که ساقی‌نامه نوعی شعر با موضوعیت می و میخانه و هرآنچه مربوط به این حوزه است می‌باشد، مناسب است که ویژگی‌های مشترک و تکرار شونده این نوع شعر را در نمونه‌های مختلف مبنا قرار دهیم. لذا ویژگی‌های مهم و مشترک این نوع شعر در کار شاعران مختلف بدین قرار است: مخاطب قرار دادن ساقی و مغنّی (مطرب)، بسامد بالای واژگان میخانه‌ای، توصیف مفصل و مکرر می و بیان دقیق ویژگی‌های آن از قبیل رنگ، مزه، قدرت تأثیر و... «در ساقی‌نامه مانند دیگر اشعار عارفانه، می در معنای «غلبه عشق» آمده است و مراد از ساقی، گاه در کنایه «فیاض مطلق» است، یا «ساقی کوثر»، گاه مراد «ذات به اعتبار حب ظهور و اظهار» می‌باشد و گاهی نیز به استعاره مراد «مرشد کامل» می‌باشد، مراد از جام

در ساقی‌نامه «دل عارف سالک» است که مالامال از معرفت می‌باشد. نیز گفته‌اند مراد از جام «بدن» و مراد از باده «تصفیه» بدن است. به همین ترتیب میخانه، حریف، مغنّی، نوا، ساز و ... در معانی عرفانی آمده‌اند» (رضایی، ۱۳۹۰: ۱۸۶). ساقی‌نامه‌ها در ادبیات عرفانی، رنگ و بوی عرفان به خود گرفتند و شاعران عارف مسلک آنها را بهانه‌ای برای طرح معارف عرفانی از طریق اصطلاحاتی همچون ساقی، می، سماع نمودند که اوج این مسئله را در ساقی‌نامه حافظ می‌توان ملاحظه نمود.

۱.۴. عناصر تشکیل دهنده ساقی‌نامه

ساقی‌نامه‌ها اساساً متشکل از عناصری هستند که بخصوص در اصطلاحات عرفانی دارای مضامین عمیق معرفتی هستند که ساقی‌نامه را از توصیف ساده و سطحی شراب و میخانه و مستی خارج نموده و مخاطب را متوجه عالمی ورای عالم محسوس می‌نماید. تا جایی که «ساقی» که مخاطب اصلی شاعر است، خداوند متعال فرض می‌شود و در نتیجه ساقی‌نامه مغازله‌ای بین شاعر و خداوند می‌گردد. این مسئله بخصوص در ساقی‌نامه حافظ که موضوع اصلی پژوهش حاضر است بیشتر صدق می‌کند. لذا لازم است ابتدا سه اصطلاح اصلی ساقی‌نامه یعنی می، میخانه و ساقی از منظر عرفان اسلامی، به‌طور مختصر توضیح داده شود و سپس ساقی‌نامه حافظ مورد بررسی قرار گیرد.

الف. می

«می» در فرهنگ دهخدا به معنای «باده، شراب، دختر رز، افشرده انگور به گونه‌ای که مسکر بود، آمده است»، اما در عرفان، غلبه عشق را گویند. ««می» را غلبات عشق گویند و به معنی ذوقی است که از دل سالک برآید و او را خوشوقت گرداند. می عشق حالت جذبه و شیفتگی و تجلیات ربانی است و میکده محل مناجات بنده با حق است به طریق محبت» (سجادی، ۱۳۷۵: ۲۵۸). به عبارت دیگر «می» نماد حقیقت است. می عامل شناخت و معرفت به حق است و اصطلاحی است برگرفته از آیه قرآن «شراباً طهوراً» (انسان:۲۱) یعنی شرابی پاک است که سبب معرفت می‌شود و ساقیِ این شراب خود خداوند است. به قول شاه نعمت الله ولی:

مینوش می عشق که پاک است و حلال است
این می نه شراب است که در شرع حرام است

دیگر شاعران هم به حلال و معنوی بودن این باده اشاره نموده‌اند. «توصیف می، همچون توصیف ساقی در ساقی‌نامه‌ها، به‌خصوص ساقی‌نامه‌های قرون یازدهم و دوازدهم موج می‌زند؛ از جهت آماری بیشترین آمار توصیفات و ترکیبات در ساقی‌نامه‌ها مربوط به توصیف می و باده می‌باشد» (رضایی، ۱۳۹۰: ۱۰۸).

ب. میخانه

در فرهنگ اصطلاحات عرفانی میخانه «باطن عارف کامل است که در آن شوق و ذوق و عوارف الهیه بسیار می‌باشد و به معنی عالم لاهوت نیز آمده است» (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۵۹). در حقیقت میخانه محل ظهور حقیقت است و جایی است که افراد اهل معرفت در آن گرد هم می‌آیند.

پ. ساقی

در فرهنگ دهخدا ساقی به معنی «آب دهنده و پیاله گردان» آمده است. یکی از کارهای مهم و معتبر درگاه سلاطین این بود که پیاله به دست پادشاه دهند. این مطلب بر حسب رسوم اهالی مشرق زمین است که پیاله بر سفره نمی‌گذاردند بلکه به دست گرفته و می‌گردانیدند. اما در اصطلاح عرفانی «ساقی را شرابدار گویند و آنکه شراب دهد، کنایت از فیاض مطلق است و در بعضی مواقع اطلاق بر ساقی کوثر شده است و بطریق استعارت بر مرشد کامل نیز اطلاق شده و گفته شده است که مراد از ساقی ذات به اعتبار حب ظهور و اظهار است» (سجادی، ۱۳۷۵: ۲۵۲).در فرهنگ تعابیر عرفانی از ساقی میخانه با عناوین میر مجلس و رند خرابات نیز یاد شده است. بدین‌ترتیب ساقی در زبان رمز آمیز عرفان به معنی پیر، انسان کامل، شیخ و مرشد روحانی است. در ادبیات عرفانی از اصطلاح ساقی به صورت استعاره برای بیان معانی عرفانی استفاده شده است که «به مریدان درس عشق و معرفت و طریق مستی و از خویش رستن را می‌آموزد و یا به معنی حق که محبوب و معشوق سالکان و عارفان است و فیض و عنایات او و جلوه‌ای از جمال وصف او کافی ست که با سالکان عاشق آن کند که خم خانه‌های شراب چنان نتواند کرد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۳۴۷).

۱.۵. ساقی‌نامه حافظ

حافظ از شاعران صاحب‌سبک و تأثیرگذار زبان فارسی است که در کنار فردوسی، نظامی، سعدی و مولوی از بزرگ‌ترین شاعرانی است که زبان فارسی به خود دیده است. وی نه‌تنها شاعران بعد از دوره خود را تحت‌تأثیر قرار داده، بلکه با به‌کارگیری شیوه منحصربه‌فرد بیانی و زبانی، توانسته ظرفیت‌های قالب غزل را توسعه و گسترش دهد.

حافظ به عنوان شاعری اجتماعی که نگاهی عرفانی و لحنی تغزلی دارد، توانسته با گستردگی فکری و توسعه زبانی به آفرینش شعری نائل شود که به‌اندازه تمام ادبیات فارسی دارای وسعت و عمق است. «او دارای استقلال زبانی و فکری است و سبک حافظانه‌ای در غزل دارد. اگر فردوسی در حماسه، سعدی در عشق و مولوی در عرفان استاد شعر فارسی هستند، شعر حافظ تلفیقی از همه این‌هاست؛ و روحی ملی

و روحیه‌ای دینی که هویت‌ساز است در شعر او موج می‌زند. شعر حافظ در همه این‌گونه‌ها دلبری می‌کند؛ و دلیل آن هم رندی حافظ در به‌کارگیری بجا و مناسب امکانات دیگرگونه‌های ادبی است» (آشوری، ۱۳۸۱: ۱۱).

اساساً دیوان حافظ را باید دیوان غزلیات نامید. وی قریب به ۵۰۰ غزل ناب سروده است که از برجسته‌ترین اشعار شعر فارسی محسوب می‌شود. در تبیین زیبایی‌شناسی غزلیات حافظ آمده است»در کلام حافظ، گاه بیت‌های یک غزل مستقل از یکدیگر است و در تمام بیت‌ها یک موضوع واحد دنبال نمی‌شود. در یک غزل عاشقانه، یکباره به بیتی می‌رسیم که تعبیرهای آن عارفانه است و گویی در حالتی متفاوت، یا در زمانی جدا از ابیات دیگر سروده شده است» (استعلامی، ۱۳۸۳: ۵۲). در میان اشعار حافظ، تعداد کمی نیز قصیده، قطعه و رباعی وجود دارد که در مقابل غزلیات ناب و درخشان او چندان اهمیتی به آنها داده نمی‌شود. اما حافظ دو مثنوی نیز سروده است که یکی با مطلع « الا ای آهوی وحشی کجایی» است که شعری لطیف و تغزلی است و دیگری مثنوی»ساقی‌نامه» با مطلع « بیا ساقی آن می که حال آورد» که دربردارنده مضامین عرفانی و اخلاقی و حکمی است.

«ساقی‌نامه حافظ همچون غزل هایش شیوا، روان و رسا است و در سرودن آن به ساقی‌نامه‌ها و مغنی‌نامه‌های کوتاه دو بیتی نظامی در شرفنامه و اقبال نامه نظر داشته است» (خرمشاهی، ۱۳۶۶: ۵۱). می‌توان گفت هریک از ساقی‌نامه‌ها و مغنی‌نامه‌های حافظ، همانند ساقی‌نامه‌های نظامی دارای پیامی خاص است و به عبارت دیگر «مطلعی سنجیده و اندیشیده است که برای بیان موضوعی اجتماعی و یا عرفانی که ذهن شاعر را به خود مشغول می‌داشته و یا قصد سرودن آن را داشته است» (ثروتیان، ۱۳۷۰: ۳۷).

ساقی‌نامه حافظ مضامین مختلفی در بر دارد؛ ابتدا حافظ در باب «کمال طلبی» و رسیدن به کمال و بزرگی در ساقی‌نامه، باده میخواهد و در وصف حال و گله از خویشتن ابیاتی سروده است.

بیا ساقی آن می که حال آورد
کرامت فزاید کمال آورد
به من ده که بس بی‌دل افتاده‌ام
و زین هر دو بی‌حاصل افتاده‌ام

حافظ این کمال طلبی را با طلب می از ساقی می‌خواهد، او هم می، می‌طلبد و هم از خواص می و ساغر می گوید که گشاینده چشم دل به سوی سرّ الهی‌ست. وی به زودگذری و بی‌وفایی دنیا اشاره می‌کند و با تلمیح و تمثیل و حکایت، اشاره به ناچیزی دنیای فانی دارد و از نکوهش زمانه و اهل آن میگوید. همچنین از دیگر مضامین ساقی‌نامه حافظ یاد افتخارات و قدرت و شکوه از دست رفته است که شاعر را به یاد کوتاهی عمر و گذر شتابنده جهان گذران و بی‌مقداری دنیای فانی می‌اندازد، تا ناله‌های سوزان سر دهد و از ساقی باده طلبد تا دمی مرهمی بر دل ریش او باشد و با غنیمت شمردن روزگار مانده، عمر به سر برد. این بخش از ساقی‌نامه را با توجه به مضامینش می توان بخش صوفیانه در نظر گرفت. حافظ همچنین در ابیاتی دیگر به مضمون شکستن خویشتن و خودخواهی‌های وجود می پردازد؛

بیا ساقی، آن بکر مستور مست
که اندر خرابات دارد نشست
به من ده که بدنام خواهم شدن
خراب می و جام خواهم شدن

وی در ابیاتی از ساقی «می شاهی بخش» طلب می‌کند؛ همان می عرفانی پاک که حافظ را از بدی مبرّا می سازد، نوشیدنش باعث می‌شود که او که تخته‌بند تن است در «باغ روحانیان» مسکن کند. از ساقی میخواهد که او را با نوشاندن شراب، از خود بیخود کند و گنج حکمت ببیند.

بده ساقی آن مِی که «شاهی» دهد
به پاکی او دل گواهی دهد
مِیَم ده مگر گردم از عیب پاک
برآرم، به عشرت، سری زین مغاک
چو شد باغ روحانیان مسکنم
در اینجا چرا تخته‌بند تنم؟
شرابم ده و روی دولت ببین
خرابم کن و گنج حکمت ببین

از دیگر بخش‌های مهم ساقی‌نامه، مغنی‌نامه وی است که حافظ هفت بار مغنی را خطاب قرار داده و از او می‌خواهد تا به یاد یاران بنوازد[۳]. لازم‌به‌ذکر است این هفت خطاب به مغنی نیز یادآور هفت دستگاه موسیقی است که تبحر شاعر به اصلاحات موسیقی را می رساند. «هر هفت مغنی حافظ رنگ داستان رزمی و حماسی دارد، از ملالت و خونریزی و حتی از عداوت و نصرت سخن می گوید؛ قصه آغاز کردن و ضرب اصول، با توجه به معنی لغوی هر دو ترکیب خبر از حکایت موضوعی و زدن ریشه‌های درختی کهن سال می دهد و همین یادآور مرگ اسکندر و نالیدن فرزند او در مرگ پدر است» (ثروتیان، ۱۳۷۰: ۳۷).

۲. تحلیل بصری و نمادین نگاره ساقی‌نامه

نگاره ساقی‌نامه (تصویر۱) مینا صدری با بهره‌مندی از تعداد منتخبی از ابیات ساقی‌نامه حافظ به تصویر درآمده است. به‌طورکلی شیوه هنری مینا صدری متأثر از مکتب هرات و به‌خصوص مکتب فکری هنری کمال الدین بهزاد است. صدری در این اثر شاخص سعی نموده تا با توجه به فرهنگ بصری و نمادین بهزاد و دید عرفانی وی، مضامین عالی عرفانی

را که در اشعار ساقی‌نامه حافظ مطرح گردید به بیان تصویری درآورد. لازم‌به‌ذکر است از آنجا که در طول تاریخ نگارگری قدیم و جدید تاکنون نگاره قابل توجهی با مضمون ساقی‌نامه ابداع نشده است لذا تحلیل بصری و نمادین این نگاره می‌تواند ضمن بیان جنبه‌های هنری این نگاره عرفانی، توجه هنرمندان و مخاطبان را به ظرفیت‌های موضوعی موجود در فرهنگ غنی ادبیات فارسی و معارف عرفانی و اسلامی به منظور ابداع آثار هنری جدید جلب کند تا این امر بتواند بر ارتقاء زبان و بیان نگارگری معاصر ایران مثمر ثمر باشد.

در تحلیل این اثر به‌طورکلی می‌توان گفت اگر از نظر فضاسازی صرفاً فضای رئالیستی در نگاره مد نظر می‌بود، شاید آن مطلب و جوهر شعر عرفانی که شاعر با آن در پی بیان مطلبی حکیمانه بوده در سطحی ناسوتی باقی می‌ماند و اگر نگاره بیش از اندازه به سوی انتزاع می‌رفت نمی‌توانست به‌راحتی برای مخاطب قابل درک باشد. از این رو در این نگاره همچون سنت قدیم نگارگری هم‌زمان مکان و بی‌مکان و زمان و بی‌زمان نمایش داده شده است. این نوع نگاه سبب ایجاد بیانی عام می‌شود که در ارتباط و گفتمان بین انسان‌ها به درک مشترک و عمیق‌تری منجر می‌گردد و برای همه انسان‌ها در هر زمان و مکانی قابل فهم می‌گردد.

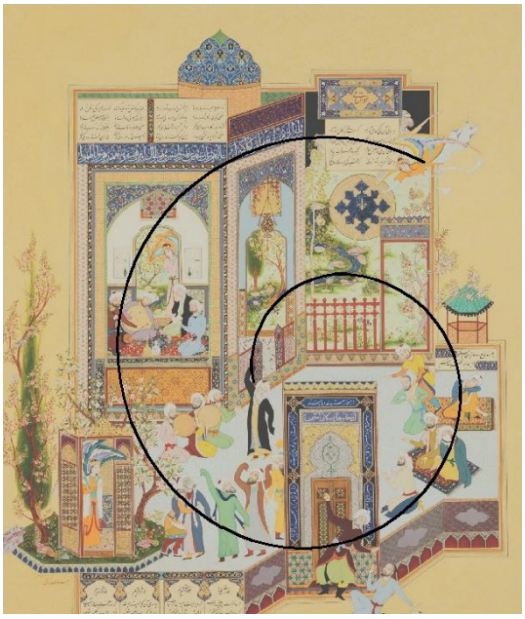
این نگاره دارای ترکیب‌بندی چند لایه است. ترکیب‌بندی این نگاره با تقسیم‌بندی بر اساس کادر کتیبه‌های محوری

تصویر ۱. ساقی‌نامه، مینا صدری، ۱۳۷۶: ۷۰×۵۵، گواش و آبرنگ، محل نگهداری: موزه قرآن (رجبی دوانی، ۱۳۹۹: ۵۹).

افقی و عمودی و گاه با حرکات مورب فضاسازی شده است. همچنین نگاره دارای ترکیب ضمنی با حرکت اسپیرال است (تصویر ۲) که سیر حرکت موضوعی نگاره را بر اساس چرخش آن می‌توان دنبال کرد. به این صورت که هنرمند شروع مضمونی نگار را از بالا به پایین، از جایی در سمت راست بالای نگاره که فرشته‌ای وارد شده شروع می‌کند. اساساً در این نگاره ساقی، فرشتگان هستند که حضوری ملکوتی دارند و برای تأیید قدسی بر ماجرا در نگاره حاضرند و محل اتصال عالم بالا به پایین محسوب می‌شوند. این فرشتگان در سه منزل عرفانی و در موقعیت‌های متفاوت در ترکیب بندی نگاره دیده می‌شوند.

این نگاره در حقیقت ترجمان بصری سه بخش ساقی‌نامه، مغنی‌نامه و صوفی‌نامه مثنوی«ساقی‌نامه حافظ» است. هنرمند در این اثر سعی نموده تا حکمتی که در مثنوی حافظ نهفته است را نمود بصری دهد که در ادامه به‌طور مجزا به آنان پرداخته می‌شود:

۱. بخش ساقی‌نامه: در این بخش که در پس‌زمینه (بالاترین قسمت نگاره) قرار دارد، فرشته‌ای پیاله در دست در حال پر کردن جام و پیاله‌اش از می حقیقت است که از آسمان و از ساقی حقیقی یعنی خداوند آن را پر نموده است و به سوی عالم ناسوت و برای سالکان، آن را به ارمغان آورده است که در نتیجه آنها را به حیرت، سماع و از خود بی‌خودی انداخته است (تصویر ۳). در نزدیکی این فرشته و در قسمت بالای سمت راست کتیبه‌ای تعبیه شده و ذکر «هو الساقی» همچون سرآغاز یک نامه بر آن حک شده است. این ذکر از یک طرف می‌تواند بر این نکته تأکید کند که ساقی حقیقی خداوند



تصویر ۲. حرکت اسپیرالی ضمنی ترکیب‌بندی.

است ـ چنانچه در آیات قرآن آمده است: «و سقاهم ربهم شراباً طهوراً» (انسان: ۲۱) ـ و از طرف دیگر بر شروع حرکتِ حکایت نگاره از مسیر بالا و با فرشته‌ای پیاله در دست صحه می‌گذارد. همچنین ابیات ابتدایی ساقی‌نامه یعنی:

بیا ساقی آن می که حال آورد
کرامت فزاید کمال آورد
به من ده که بس بی‌دل افتاده‌ام
وزین هر دو بی‌حاصل افتاده‌ام...

نیز در این بخش از نگاره ـ که ترجمان بصری بخش ساقی‌نامه است ـ درست در کنار ورود فرشته نقش بسته است و بر مضامین مرتبط با آن تأکید مضاعف می‌نماید.

همچنین نمایش آسمان این نگاره در شب و به رنگ لاجوردی تأکیدی بر مقام وحدت دارد و اساساً در فرهنگ عرفانی در سیاهی شب است که عارفان کسب معرفت و شهود می‌نمایند. هنرمند با تداوم رنگ لاجوردی شب در کتیبه بنای معماری با آیاتی از سوره انسان- وَإِذَا رَأَيْتَ ثَمَّ رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرًا-عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا) (انسان: ۲۰ و ۲۱) - قدسی بودن این مسیر سیر و سلوک را نمایش داده است.

در این بخش، پس از نقش بارز فرشته‌ای که داخل کادر می‌شود، ابتدا چشم درگیر حوض شمسه‌گونی می‌شود که در بالاترین نقطه نگاره قرار دارد که می‌تواند نمادی از حوض کوثر باشد. این حوض که همچون مربعی داخل دایره ترسیم شده (تصویر ۴) یادآور نقش ماندالا و نماد حیات نیز هست. از آنجا که حافظ در ساقی‌نامه به حیات‌مندی «می» اشاره دارد، به نظر می‌رسد نگارگر این حیات‌مندی را از طریق نمایش این نقش نمود داده که آبی روان از آن در جریان است و به پشت و دور بنای موجود می‌رود که بنظر می‌رسد حیاتمندی این فضا نشأت گرفته از آن است. همچنین با نمایش سبزه و گل و ریحان مجموعاً بیانگر طراوت حیات ازلی است.

۲. بخش مغنی‌نامه: قسمت میانه مربوط به جایی است که مغنیان در حال نواختن عود و سازی زهی در حضور پیر مجلس هستند و فرشته‌ای با پیاله‌ای در دست نیز در اینجا حضور دارد. این بخش را می‌توان ترجمان بصری بخش مغنی‌نامه «ساقی‌نامه حافظ» دانست. هنرمند به‌طور ویژه ابیاتی از مغنی‌نامه را در بالای این بخش قرار داده و همه نوازندگان اعم از داخل بنا و خارج آن را دقیقاً در فضای ضمنی ایجاد شده زیر این ابیات قرار داده است. (تصویر ۵)

در این بخش، جوانی در حال خواندن شعر یا شاید ابیاتی از ساقی‌نامه در هماهنگی با نوازندگان نشان داده شده و پیر نیز به عنوان حافظ و مراقبِ طریقت و شریعت بر آنها نظاره‌گر است تا چیزی از حد عرف خارج نشود و به غنا منجر نگردد. عطار می‌گوید:

شعر و عرش و شرع از هم ساختند
تا دو عالم زین سه حرف آراستند

هنر مقام محرمیت است و در وادی سیر و سلوک می‌تواند همراه و یاریگر سالک باشد. «مقام هنر در حکمت اسلامی «بین العالم المعقول والمشهود» است. جلوه شهودی آن امری باطنی بوده است که متجلی در اسماء حق است و سیر هنرمند برای دیدار «اسم»، او را مهیای ادراک علمی ورای ظهور مشاهداتش می‌کند. نتیجه این سیر و سلوک که به صورت علمی و عملی طی می‌شود، محرمیت با اشیا است؛ زیرا او از سوی حق مقام ولایت می‌یابد تا با وجود و نفس اشیا ارتباط یافته و راز درون آنها را بیان کند» (رجبی، ۱۴۰۳: ۱۵۰).

در این نگاره پیر، فردی سالخورده با لباس یا خرقه‌ای سیاه

تصویر ۳. ورود فرشته ساقی و آغاز نگاره.

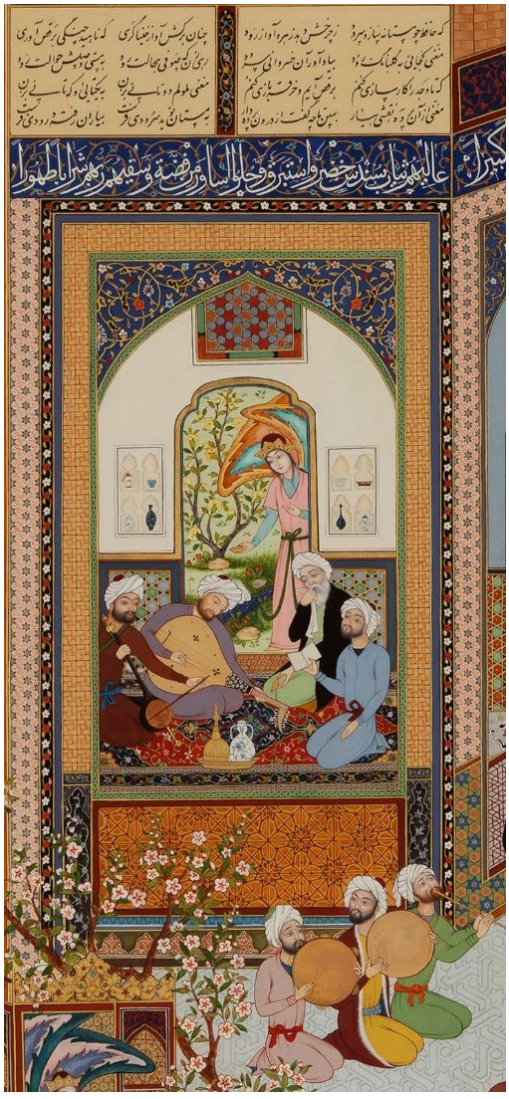
تصویر ۴. حوض به شکل فرضی ماندالا.

رنگ تصویر شده که در خصوص تداعی نمادین رنگ سیاه خرقه پیر که نماد کمال نفس است، آمده است: «رنگ سیاه رنگ شب است و رنگ مردمک دیده و از آنِ مردمی است که دل ایشان خزینه اسرار باشد... هر که این جامه پوشد باید که چون شب، سترپوش بود و عیب‌های مردم مخفی سازد و مانند مردمِ دیده، همه کس را بیند و خودبینی نکند» (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۶۸). همچنین در اصطلاح عرفانی، پیر «رهبر، هادی و مراد است که در سیر و سلوک و سفر باطنی سالک، نقش راهنما و بلد راه را دارد که اتصال به او و پیروی مطلق از او از ضروریات عروج عرفانی است» (پورمعینی، ۱۳۹۳: ۴۹۸).

چنانکه حافظ می‌گوید:

طی این مرحله بی‌همرهی خضر مکن
ظلمات است بترس از خطر گمراهی

در این بخش فرشته در فضای پشتی ایوان جایی که پیر



تصویر ۵. بخش مغنی‌نامه.

و مغنی قرار دارند ایستاده است. از آنجا که حضور فرشتگان در نگاره‌ها معمولاً تأیید ملکوتی و غیبی را نمایش می‌دهند، لذا حیات معنوی را به جریان می‌اندازند و این بخش نیز از فیوضات میِ الهی بهره‌مند شده است.

۳. بخش صوفی‌نامه: در بخش سوم که مربوط به فضای حیات درونی این نگاره است، فرشته در بین درگاهی نیمه باز ایستاده است و شاهد احوال صوفیان سماع کننده است (تصویر ۶). اساساً هرکدام از فرشتگان در این نگاره در هر مکانی که قرار دارند از جایی یا به تعبیر از معبر و درگاهی وارد صحنه می‌شوند که مراد از درگاه، آستانه حضور است. لازم‌به‌ذکر است که هر چه از بالا به پایین و از فضای لاهوتی به ناسوتی گذر می‌شود، درب‌ها بسته‌تر و تنگ‌تر می‌شوند و این نشان از آن است که افراد نااهل و ناغافل نباید وارد این حیطه‌ها گردند. بنابراین هنرمند بر آن است تا در این نگاره به کمک عناصر تصویری، آستانه و ورودی و درگاه‌هایی را بازنمایی کند که این درها مجراهایی برای حضور در آن مکان است که در نگاره، در قالب «در» نشان داده شده است. بر هر در نیز فرشته‌ای پیاله به دست تصویر شده که بر ورود به هر منزل مهر تأیید الهی می‌زند. پس در آخرین منزل که مقام سماع و از خود بیخود شدگی است و این مقام در نهایت در ترسیم پیری به سماع افتاده با خرقه سیاه تصوف ترسیم شده (تصویر ۷)، فرشته در داخل درگاهی با نقش و نگار زیبای خاتم کاری ترسیم

تصویر ۶. فرشته در درگاه در بخش صوفیانه.

شده است که خود نمادی از به ثمر رسیدن سلوک و مقامات معنوی است.

در این اثر هنرمند سالکانی را که از می او مست گردیده و به سماع افتاده‌اند را تصویر نموده است (تصویر ۸). ابعاد گوناگون مربوط به آداب سماع که در سماع نامه‌ها موردتوجه قرار گرفته است از یک سو، توصیفاتی را شامل می‌شود که درونیات و خلقیات سماع کننده را موردتوجه قرار داده‌اند. «این دست از توصیفات، با در مرکزیت قراردادن حالات روانی مستمع، به ترسیم بایدها و نبایدهایی می‌پردازند که عموماً نمود بیرونی ـ مشخصاً در نگاره‌ها ـ ندارند و بدین ترتیب، زمینه‌های لازم برای ورود سماع کننده به عرصه عملی و اجرایی مراسم سماع، با پیش‌شرط‌هایی مواجه می‌شود» (جامی، ۱۳۴۳: ۹۱). لازم‌به‌ذکر است که سماع دارای مراحل و آداب خاصی در میان صوفیان بوده که در آثار نگارگری قدیم ایران نیز به تصویر کشیده شده است. ابعادی که متناظر با شرایط «عملی» و اجرایی این مراسم تبیین شده‌اند و در نگاره‌های مرتبط با سماع، نمود عینی پیدا کرده‌اند را می توان در سه محور اصلی، مورد بررسی قرار داد. «نخست، آدابی که «رفتارهای جسمانی» سماع کنندگان، ذیل آنها تبیین و تشریح می‌شود و مواردیِ نظیر دست افشانی، دستاراندازی و غیره را در بر می‌گیرند. سپس، آدابی که در آنها شرایط و چگونگی برگزاری مراسم موردتوجه قرار گرفته است و به نوعی «رفتارهای مناسکی» سماع را بازتاب می‌دهند و در آخر، آداب مرتبط با «عناصر موسیقایی» که مواردی از قبیل نوازندگان و سازهای مورد استفادهٔ آنها و همچنین، تأثیر جنبه‌های فراموسیقایی بر حضور یا عدم حضور موسیقی در این مراسم را شامل می‌شود» (مختاری و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۰۸). همچنین این آیین و مناسک سماع بعضاً اموری نمادین در نظر گرفته شده‌اند. چنانچه برای مثال در خصوص دست افشانی آمده است: «در سماع نامه‌ها از دست افشانی، به عنوان «رهاکردن غیر حق» یاد شده است. این کنش جسمانی در تعابیر دیگری چون «شادی حاصل از وصل»، «توجه به درجهٔ کمال» و «پیروزی بر لشگر نفس اماره» نیز آمده است» (نک، سپهسالار، ۱۳۷۸: ۶۶ـ۶۷).

همچنین این بخش که می‌تواند نمادی از مکانی حد فاصل عالم ناسوت و عالم لاهوتی که از نظر دور است نیز باشد افرادی در حالت تضرع و گریه و افرادی در حال گریبان چاک دادن نشان داده شده است (تصویر ۹). به نظر می‌رسد که این افراد هنوز آمادگی سماع ندارند یا در حیرت فرو رفته یا هنوز قابلیت از خود بیخود شدگی ندارند و لذا گریبان چاک داده‌اند. در این بین فردی به خواب رفته نمایش داده شده که می‌تواند نمادی از غافلان راه عشق یا در راه ماندگان این طریق باشد (تصویر ۱۰). هنرمند از یک بیت ساقی‌نامه به‌طور خاص در این قسمت استفاده کرده که رندانه هم ترجمان بصری بخش

تصویر ۷. پیر در حال سماع.

تصویر ۸. سماع صوفیان.

صوفیانه را نمایش داده ـ به واسطه آنکه صوفی باید اهل دنیا نباشد و ترک تعلقات مادی کند ـ و هم در بند تن و مادیات بودن غافلان راه را مورد نقد قرار داده است. چنانچه می‌گوید:

چو شد باغ روحانیان مسکنم
در اینجا چرا تخته بند تنم

با این حال افراد با آنکه خوابند یا به‌اصطلاح دچار غفلت در راه شده‌اند اما درجه و مرتبه‌ای بالاتر از اغیار و نامحرمان دارد که به این وادی راه ندارند. هنرمند این مطلب را به صورت فردی که به درگاه این میخانه آمده و در به روی او بسته است و دربان به او به واسطه «غیر بودن» اجازه ورود نمی‌دهد، نمایش داده است (تصویر ۱۱). برای این افراد جایی در این مکان تقرب

تصویر ۹. سالکان در ابتدای راه.

تصویر ۱۰. سالک در غفلت.

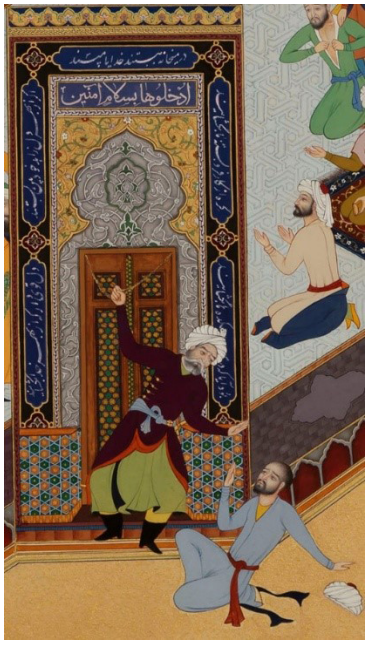
الهی وجود ندارد و البته رانده شدن از این درگاه هم با عطوفت همراه است و مهر الهی را در قبال تمامی انسان‌ها نمود می‌دهد.

این امر وقتی تشدید می‌گردد که بر دور دروازه بسته پایین نگاره که پیش چشم مخاطب، بر آن تأکید ویژه شده است، پنج مصراع! از «غزلیات» حافظ ـ نه ساقی‌نامه ـ مبنی بر تمنای گشایش درهای میخانه نقش بسته است که شامل این ابیات است:

بود آیا که در میکده‌ها بگشایند
گره از کار فروبسته ما بگشایند
در میخانه ببستند خدایا مپسند
که در خانه تزویر و ریا بگشایند
دل قوی دار که از بهر خدا بگشایند

چینش خاص این ابیات طوری است که ابتدا بیت اول غزل- یعنی بود آیا که...- در قسمت راست به سمت بالا نوشته شده است؛ سپس مصرع «در میخانه ببستند خدایا مپسند» که تمنای گشایش در توفیق از خداوند است، بر بالای این درگاه قرار گرفته و بر آن تأکید ویژه شده است؛ و سپس مصرع دوم این بیت به سمت پایین ادامه می‌یابد. اما آخرین مصراع، یک تک مصراع یعنی مصراع دوم از بیت دوم غزل ـ یعنی: دل قوی دار که از بهر خدا بگشایند ـ به تنهایی به عنوان آخرین نوشته که نوید گشایش درها توسط خداوند به روی سالک را بازگو می‌کند، به اتمام می‌رسد.

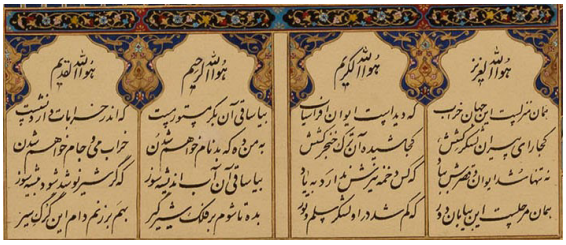
همچنین بر بالای این در آیه «ادخلوها به سلامٍ آمنین» (حجر: ۴۶) نقش بسته که به صورت نمادین نمایشگر محل



تصویر ۱۱. درگاه بسته و نمایش اغیار.

امنی است که به مومنان وعده داده شده است. یعنی هر سالکی که اهل باشد و وارد آن شود و طی طریق نماید مومن محسوب شده و به مقام امن می‌رسد. بنابراین هنرمند از طریق نوشتارهای این درگاه مجموعاً به طالبان طریق گوشزد می‌کند که دل قوی دارند و عزم را راسخ کنند تا عنایت خداوند شامل حالشان شود تا اجازه ورود به مراحل تقرب الهی و کسب ایمان حقیقی را پیدا کنند.

همچنین از آنجایی که پیش پرده نگاره‌ها، نزدیک‌ترین مکان و زمان را نسبت به مخاطب دارد می‌تواند نمادی از این دنیا باشد و ازاین‌رو هنرمند نیز در سمت چپ پایین تصویر و در امتداد دیوار بیرونی این میخانه، در چهار ستون ابیاتی از ساقی‌نامه را انتخاب و تحریر نموده که به بی‌وفایی دنیا و لزوم گذشت از آن از طریق کسب معرفت اشاره دارد (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲. کتیبه‌های شعری در وصف دنیا و بی‌اعتباری آن.

نتیجه‌گیری

با بررسی نگاره ساقی‌نامه مینا صدری و در پاسخ به پرسش اول باید اشاره نمود که هنرمند با توجه و پیروی از سنت‌ها بصری و زیبایی شناسی نگارگری قدیم ایران در تصویرگری مضامین عالی عرفانی سعی نموده تا با زبان و بیان نگارگری ایرانی، مضامین و نکات عرفان موجود در اشعار ساقی‌نامه حافظ را به نمایش گذارد. همچنین در پاسخ به پرسش دوم پژوهش این نتیجه حاصل شد که هنرمند با درنظرگرفتن ابیات منتخب از ساقی‌نامه حافظ، نگاره‌اش را در سه بخش ساقی‌نامه، مغنی‌نامه و صوفی‌نامه بازنمایی نماید. هنرمند با تأثیرپذیری از مکتب هنری کمال‌الدین بهزاد در پی آن است که به نیکوترین وجه، مفاهیم حکمی و عرفانی ادبیات عرفانی و به‌طور خاص ساقی‌نامه حافظ را در نگاره‌اش به منصه ظهور رساند. ازاین‌رو در بخش اول یعنی ساقی‌نامه، فرشته‌ای را مسئول رساندن می عشق و معرفت الهی که حیات‌بخش و آگاهی‌دهنده است و چشم انسان را به حقیقت می‌گشاید نمایش داده است. در بخش دوم که می‌تواند ترجمان بصری بخش مغنی‌نامه باشد دل و عقل، موفق به کسی معرفت الهی می‌شود و کسب این معرفت چنان او را از عالم ناسوتی جدا می‌کند و به مستی لاهوتی می‌رساند که سالک را به سماع انداخته است. در این بخش نوازندگان یا همان مغنیان در حال نواختن هستند تا سالکان راه با همراهی و هدایت پیر طریقت از دنیای فانی گذر کرده و در مستی شناخت حقیقت، کسب معرفت نماید. همچنین در بخش دیگر که می‌تواند ترجمان بصری بخش صوفیانه باشد، هنرمند با نمایش افرادی که از این سیروسلوک غافلند و یا در حیرت و سرگردانی‌اند، سعی دارد تا با تأکید بر گذر از دنیا و تعلقات مادی که از تعالیم اصلی اهل تصوف است، سالکان را دعوت به حضور دل و کسب معرفت حقیقی نماید. به‌طورکلی صدری در این نگاره توانسته است با تلفیق مضامین و مفاهیم عرفانی موجود در ساقی‌نامه حافظ، با معارف اسلامی و قرآنی، بیانی جدید و در عین حال ریشه‌دار در سنت تصویری قدیم ایران بخصوص سنت هنری کمال الدین بهزاد را نمایش دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. مغنی‌نامه: مغنّی نامه گونه ادبی دیگری است که در آن شاعر، به مغنّی خطاب می‌کند و برای بهجت خاطر، از او طلب آهنگ و سرودی می‌کند. غالباً شاعران به جهت اهمیت و زیبایی دوچندان کار به این دو نوع ادبی هم‌زمان پرداخته‌اند و کمتر شاعری تنها به یکی از اینها توجه مبذول داشته است (سید صادقی: ۱۳۹۸). مغنی‌نامه با ساقی‌نامه تفاوت هایی نیز دارند بدین صورت که «در ساقی‌نامه ابیات خطاب به ساقی در موردی مستقل و فاقد توالی فکری است، ولی در مغنی‌نامه، متکلم به مغنی دستور می‌دهد تا شش سرود متوالی را که مجموعاً روشنگر جریان فکری و احساسی اوست و هریک از آنها نتیجه ناگزیر و منطقی سرود قبلی او و مقدمه سرود بعدی اوست، بنوازد یا بسراید» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۲۷۱).

۲. خمریات: واژه خمر در لغت‌نامه دهخدا به معنای شراب، می، آب انگور که مسکر بود تعریف شده است (دهخدا، ۱۳۱۹) و در ادبیات فارسی و عربی خمریه به اشعاری گفته می‌شود که در توصیف می، ساقی، ساغر، میخانه و سایر متعلقات به آن باشد» (زرچیان، ۱۳۵۵: ۵۷۲). خمریه سرایی در زمره ادب غنایی و از مضامین مشترک شعر فارسی و عربی است. در ادبیات فارسی در شعر شاعرانی مانند رودکی، منوچهری، فرخی سیستانی و اشعار خمری بسیاری وجود دارد. در شعر فارسی خمریه‌ها غالباً و دست‌کم بهترین آنها در دوره اول از ادوار شعر فارسی سروده شده‌اند؛ یعنی از حدود پایان قرن سوم هجری تا نیمه قرن پنجم. «وصف» از ویژگی‌های برجسته و مهم شعر این دوره محسوب می‌شود، چنان که اشعار این زمان پر از توصیفات مطبوع درباره میدان‌های جنگ، مجالس و محافل سلاطین، معشوقگان و اندام معشوق، جشن‌ها، مناظر طبیعی، پهلوانان، جنگجویان و... است. ازآنجایی‌که می و مجالس می‌گساری نیز یکی از مسائل مورد اقبال و توجه شعرا بوده است، شاعران این دوره، البته بیشتر با ابیاتی پراکنده به توصیف آنها پرداخته‌اند (رضایی، ۱۳۹۰: ۳۱).

۳. این هفت بخش شامل این مضامین است: ۱. در مغنی‌نامه اول شاعر می‌خواهد با یاد پرویز و باربد، یاد شاهان و بزرگان را گرامی بدارد. ۲. در مغنی‌نامه دوم، او به دنبال فرصتی برای معامله با دشمنان خویش است و نوید نصرت از آسمان دارد. ۳. در مغنی‌نامه سوم با زدن ریشه درخت کهنسال غم، تمنای رهایی از آن را دارد. ۴ در مغنی‌نامه چهارم مجدد پرویز و باربد را یاد می‌کند. ۵. در مغنی‌نامه پنجم از حقایق پشت پرده که نوید وصل به صوفی در حال سماع می‌دهد سخن می‌گوید. ۶. در مغنی‌نامه ششم از فریب جهان و فتنه‌های آن می‌گوید و ۷. در مغنی‌نامه هفتم به یکتایی پروردگار اشاره کرده و ضمن درود بر یاران رفته، گذر این دنیا و مژده وصل یاران را به مستان نوید می‌دهد.

فهرست منابع

قرآن کریم.
آشوری، داریوش (۱۳۸۱)، *عرفان و رندی در شعر حافظ بازنگریسته هستی‌شناسی حافظ*، تهران: مرکز، چاپ ۳.
استعلایی، محمد (۱۳۸۳)، *درس حافظ*، تهران: سخن.
بیدکی، هادی (۱۳۹۴)، بررسی انتقادی ساقی‌نامه در فهرست‌های نسخ خطی، *جستارهای ادبی*، شماره ۱۸۹، ۵۴ تا۸۰.
ثروتیان، بهروز (۱۳۷۰)، فلک جز عشق محرابی ندارد، *ادبستان فرهنگ و هنر*، ۳(۱۸)، ۳۹-۳۴.
جوکار، منوچهر (۱۳۸۵)، ملاحظاتی در ساختار ساقی‌نامه با تأکید بر دو نمونه گذشته و معاصر، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، شماره ۱۲ و ۱۳، ۹۹ تا ۱۲۲.
حدادی طاقانکی، نادعلی (۱۳۸۹)، بررسی ساقی‌نامه و مغنی‌نامه نظامی گنجه‌ای و حافظ شیرازی، *نشریه رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، شماره ۹۶، ۲۸ تا ۳۶.
حسینی کازرونی، سید احمد (۱۳۸۶)، تبیین حقایق عرفانی و معرفت‌شناسی در ساقی‌نامه‌های ادب فارسی، *ادبیات تطبیقی جیرفت*، شماره ۲، ۳۲تا ۵۱.
خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۶)، *حافظ‌نامه*، انتشارات سروش، چاپ اول.
دادگر، محمدرضا؛ نبوی، فرزانه (۱۳۹۳)، جلوه تصویری سماع و سرای مغان در دیوان حافظ دوره صفوی، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۱۳، ۸۱تا۹۳، دوفصلنامه علمی‌پژوهشی دانشگاه هنر.
داوری، پریسا (۱۴۰۱)، تأثیرپذیری حافظ از نظامی با تکیه بر ساقی‌نامه و مغنی‌نامه، *فصلنامه علمی. تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، سال دوازدهم، شماره چهل و پنج، ۴۲-۵۹.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، *لغت‌نامه*، تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
رجبی، محمدعلی (۱۴۰۳)، *حکمت و آداب معنوی در هنر اسلامی و تجلیات آن بر هنر انقلاب اسلامی*، تهران: فرهنگستان هنر؛ چاپ دوم.
رضایی، احترام (۱۳۹۰)، *ساقی‌نامه در شعر فارسی*، تهران: شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.
زرین چیان، غلامرضا (۱۳۵۵)، ساقی‌نامه در ادب فارسی، *نشریه جستارهای نوین ادبی*، شماره ۴۷، ۵۷۱-۵۸۶
سجادی، سید جعفر (۱۳۷۰)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران: طهوری
سپهسالار، فریدون بن احمد (۱۳۷۸)، *زندگی‌نامه مولانا جلال‌الدین مولوی*، به تصحیح سعید نفیس، تهران: اقبال.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، *انواع ادبی*، تهران، فردوس
شیدا، شهرزاد (۱۳۸۵)، ساقی‌نامه‌ها در ادب فارسی، *نشریه رودکی*، شماره ۱۲ و ۱۳، ۳۰ تا ۳۵.
صدری، مینا (۱۳۹۲)، *نگاره‌های عرفانی*، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
علی بابایی، گلنار؛ قاضی‌زاده، خشایار (۱۴۰۱)، مقامات سلوک در عرفان اسلامی و تجلّی آن در دو نگاره سماع صوفیان و مستی لاهوتی و ناسوتی، *نگره*، ۱۷(۶۲)، ۱۹-۳۷.
غزالی، ربابه (۱۳۹۷)، بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال‌الدین بهزاد مطالعه موردی: اثر (سماع درویشان)، *جلوه هنر*، دوره ۱۱، شماره ۱، شمارهٔ پیاپی ۲۲، ۷۳-۸۶.
فخرالزمانی، عبدالنبی ابن خلف (۱۳۴۰)، *تذکره میخانه*، تصحیح احمد گلچین معانی، تهران: اقبال
مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۶۴)، *شعر و ادب فارسی*، تهران: زرین، چاپ دوم.
ماهیار، عباس (۱۳۷۳)، *مرجع‌شناسی*، تهران: انتشارات پیام‌نور
محجوب، محمدتقی (۱۳۳۹)، ساقی‌نامه ـ مغنی‌نامه، *مجله سخن*، دوره ۱۱، تهران، ۳۰-۱۲
میرهاشمی، سید مرتضی (۱۳۹۳)، نکته‌ای چند درباره تحوّل شکلی و معنایی ساقی‌نامه‌ها (با تأکید بر تذکره میخانه)، *ادب فارسی*، سال ۴، شماره ۲، ۸۱ تا ۹۹.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، *گمشده لب دریا*، تهران: سخن.
پورمعینی، نسرین (۱۳۹۳)، پیر در عرفان اسلامی، *کنفرانس اولین کنگره ملی تفکر و پژوهش دینی*، دانشگاه آزاد اهواز، ۴۹۸ تا ۵۰۷.
گلچین معانی، احمد (۱۳۵۹)، *تذکره پیمانه*، مشهد، دانشگاه فردوسی.
گلچین معانی، احمد (۱۳۶۸)، *تذکره پیمانه*، تهران: کتابخانه سینایی.
گلچین معانی، احمد (۱۳۷۵)، *تذکره میخانه*، انتشارات اقبال، چ ۶.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

This article attempts to examine the Saghi Nameh painting in terms of structure and content, and to examine how the poems of Hafez's Saghi Nameh are visually translated. Therefore, the present study seeks to answer these questions: What are the visual and aesthetic values of Mina Sadri's Saghi Nameh painting? And what is the semantic relationship between this painting and Hafez's Saghi Nameh?

This research is of fundamental research type in terms of purpose and descriptive-analytical method in terms of method. The results of this research indicate that the artist, following the aesthetic traditions of ancient Iranian painting in depicting mystical themes that are full of legal and mystical signs, has created a work and tried to display the truths contained in Hafez's Saqhi Nameh poetry, including attention to the true Saqhi Nameh, that is, God, the pursuit of ability through journey and conduct, and the acquisition of spiritual degrees in the three parts of Saqhi Nameh, Mughni Nameh, and Sufi Nameh. She has tried to display a new and at the same time rooted expression by combining mystical themes and concepts with Islamic and Quranic teachings and create a work that can be a visual translation of Hafez's Saqhi Nameh.

By examining Mina Sadri's Saqhi Nameh painting and in response to the first question, it should be noted that the artist, paying attention to and following the visual traditions and aesthetics of ancient Iranian painting in depicting sublime mystical themes, has tried to display the themes and points of mysticism found in Hafez's Saqhi Nameh poems with the language and expression of Iranian painting. Also, in response to the second question of the research, it was concluded that the artist, considering selected verses from Hafez's Saqhi Nameh, organizes her painting in three parts: Saqhi Nameh, Mughni Nameh, and Sufi Nameh. Influenced by the artistic school of Kamal al-Din Behzad, the artist seeks to best bring to the fore the legal and mystical concepts of mystical literature, and in particular, Hafez's Saqhi Nameh, in his painting.

▸ Keywords:

Saqinameh, Hafez, visual translation, painting, Mina Sadri

Research Article
Rahpooye Visual Arts | Vol. 9, No. 2, Summer 2026

A visual interpretation of Hafez's "Saqhi Nameh " in a painting by Mina Sadri

\\\ Hamideh Zaredar[1]*, Zeinab Rajabi[2]

1. Master of Islamic art, Islamic Art Department, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
2. Assistant Professor, Department of Aslami Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

Received: 2025-04-24, Accepted: 2026-05-30

▸ Extended Abstract

Saqhi Nameh is one of the subjects of mystical literature that has a long history in Persian poetry. Saqhi Nameh includes verses addressed to the cupbearer and asking him for wine in order to discover the secrets of the world and pay attention to the impermanence of the world and seize the opportunity. In this type of poetry, Nezami was an early pioneer, and Hafez, in his independent Masnavi "Saqhi Nameh", as in his other mystical poems, tried to display mystical teachings in the form of addressing the cupbearer and asking for the true wine from him. Divine love is one of the main sources and spiritual reserves of Hafez's poetry. For Hafez, poetry, love and romance are a kind of artistic conduct and one of the greatest values. The subject of divine love is loving the eternal beloved, that is, the Holy Essence of the Almighty. His poetry is full of wisdom and spirituality, which is often presented in the literary form of a ghazal, because a ghazal is a kind of flirtation with the beloved, and the poet-artist describes this love in the shortest verses, in a concise manner, and by using metaphors and imagery.

In different periods, Iranian painters have rarely used the Saqhi Nameh as a motif for their works. However, Iranian painting has deep roots in religious beliefs, and Sufism has been a subject of Iranian painting that has become very popular since the Timurid period. Painters such as Kamal al-Din Behzad and in later periods Sultan Mohammad, Agha Mirak and others created paintings with mystical themes and issues that, in their hidden angles, also express the anthropological characteristics and events of the artist's era. Among them, Kamal al-Din Behzad, who was himself a mystic and follower of Naqshbandi Sufism, tried to display sublime themes and mystical behavior in his works with a strong spiritual sense. Therefore, in his works, we can see various types of symbolism and metaphorical expression of mystical themes in the form of shape and color, and this type of use of language and mystical expression in the form of painting works continued as a tradition among his students and followers, leading to the formation of the Kamal al-Din Behzad art school. In contemporary times, artists, using this tradition and sometimes with contemporary expression, are attempting to visually translate deep mystical themes. Among these artists, we can mention Dr. Mina Sadri, whose diverse works demonstrate the continuity of Kamal al-Din Behzad's tradition in creating mystical themes.

Iranian painters have paid attention to mystical themes and teachings in various periods, and although depicting such spiritual themes was a difficult task, they tried to create works with symbolic language and expression to be a visual translation of such themes. In the contemporary period, artists, following the ancient artistic traditions of Iran, have also paid attention to mystical themes and created works with symbolic expression. Mina Sadri's "Saqhi Nameh Painting" is one such work.

Citation: Zaredar, Hamideh; Rajabi, Zeinab (2026), A visual interpretation of Hafez's "Saqhi Nameh " in a painting by Mina Sadri, *Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi*, 9 (1), 77-90, DOI: 10.22034/ra.2026.738536.

***Corresponding Author:** Email: hamideh.zaredar@shahed.ac.ir

indicators or contextual positioning (e.g., hunting vs. domestic scenes) provide plausible cues. The zoomorphic repertoire includes not only horses and ibex but also cattle (symbolizing fertility, strength, and abundance), donkeys (associated with poverty, toil, or humility), dogs (loyalty and guardianship), and rabbits (weakness, lethargy, or longevity)—all species indigenous to the mountainous and riverine environments of Fanuj. Geometric and abstract motifs include the circle (a universal symbol of eternity, cyclical time, and the cosmos) and the cruciform or cross-like sign (interpreted here as a life-giving force or an emblem of aspiration and vital energy).

A particularly significant panel (Table 4 in the original study) presents a composite tableau integrating multiple species (ibex, rabbit, donkey, dog, horses) and human actors in dynamic arrangements suggestive of equestrian competitions, hunting episodes, animal domestication rituals, and collective social events. This compositional complexity indicates that the Meskotan petroglyphs are not random accumulations of isolated doodles but rather structured narrative assemblages that encode episodic memory, communal identity, and possibly ceremonial performance.

Technologically, the petroglyphs were executed using two primary techniques: direct percussion (pecking) and linear incision (carving). The degree of patination, differential weathering, and stylistic variability across panels strongly suggests diachronic production—i.e., the rock surfaces were reused over multiple temporal horizons, possibly from the Paleolithic through later prehistoric and historical periods. Stylistic and technical heterogeneity further implies that multiple artisan groups were responsible for the corpus. On one end of the spectrum, certain motifs exhibit crude, schematic execution, shallow peck marks, and poor anatomical proportionality, which we interpret as amateur productions by shepherds or hunters during seasonal transhumance or leisure moments. On the opposite end, several panels display professional-grade carving, refined proportions, dynamic postures, and deep, well-controlled pecking—unmistakable evidence of specialized artisans possessing mastery of lithic engraving techniques. The former likely represents individual expressive acts, while the latter points to commissioned or ritualized rock art production.

Regarding the symbolic-cognitive dimensions, our analysis reveals that the Meskotan petroglyphs function as a visual semiotic system mediating between human agency, natural environment, and supernatural beliefs. The predominance of hunting and equestrian scenes aligns with a Paleolithic–Early Neolithic subsistence logic in which hunting was not merely economic but also a performative display of masculine prowess, skill, and social dominance. The act of engraving a successful hunt, a tamed animal, or a warrior on horseback served as a durable declaration of power, a mnemonic device for transmitting hunting knowledge, and possibly a magical or propitiatory act to ensure future success. Geometric symbols such as the circle and cross may reference solar, celestial, or chthonic cosmologies, though their precise semantic range remains open to interpretation given the absence of direct indigenous exegesis from the period.

Ethnographic interviews with contemporary local residents of Meskotan provided valuable analogical insights: oral traditions still preserve associative meanings linking the ibex to rain and water sources, the horse to tribal honor, and the cross motif to pre-Islamic or folk religious protective symbols. In conclusion, the Meskotan petroglyphs constitute a previously undocumented rock art province in Iranian Balochistan of considerable scholarly significance. The corpus reveals a stratified iconographic tradition wherein animal, human, and geometric motifs collectively encode a worldview centered on martial valor, pastoral economy, hunting ideology, and symbolic cosmology. The coexistence of amateur and professionally executed carvings suggests a socially inclusive yet hierarchically differentiated production context. While a definitive attribution to a specific ethnic or linguistic group remains elusive, the material culture and stylistic parallels tentatively point to autochthonous agro-pastoral populations with possible connections to wider Iranian and Central Asian rock art traditions. Future research should prioritize direct dating methods, expanded surveys of adjacent valleys, and interdisciplinary collaboration with indigenous knowledge holders to refine the semiotic decoding of non-figurative signs.

▸ **Keywords:**

petroglyph, rock art, symbology, Meskotan

Research Article
Rahpooye Visual Arts | Vol. 9, No. 2, Summer 2026

Investigation and symbolic analysis of the new petroglyphs of Meskotan Fanuj

\\\ Fatemeh Saedi[1]*, Zahra Hosseinabadi[2]

1. MA Student of Research in Art , Art and Architecture Faculty, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.
2. Associate Professor, Faculty of Arts and Architecture, Sistan and Baluchestan University, Zahedan, Iran.

Received: 2023-01-02, Accepted: 2025-11-08

▸ Extended Abstract

Rock art, as one of the earliest forms of human visual expression, serves as a complex semiotic reservoir encapsulating the cognitive frameworks, sociocultural structures, ritual beliefs, and mythological worldviews of prehistoric and historic communities. Despite Iran's rich archaeological record, the Balochistan region—particularly its rock art traditions—has remained significantly underexplored compared to western and central Iranian zones. This research gap is critical, as Balochistan's petroglyphs are not merely artistic artifacts but are deeply embedded in the indigenous lifeways, ecological adaptations, and symbolic systems of local populations. The newly identified petroglyph complex of Meskotan, located in Fanuj County (Sistan and Balochestan Province), offers an unprecedented opportunity to address this lacuna. Situated approximately 9 km from Meskotan village, 45 km northeast of Fanuj city, and 180 km from Nikshahr, this rock art site lies within a distinct geomorphological setting: the southern flank of the Dohollan Mountains and the northern banks of the Meskotan River. The present study aims to (1) systematically document and classify the Meskotan petroglyphs, (2) conduct a symbolic analysis to infer the belief systems and sociocultural practices of the region's past inhabitants, and (3) address two fundamental research questions—first, which social agents or artisans likely created these motifs, and second, what relationships exist between the depicted imagery, the local climate, and the subsistence strategies of the period.

Methodologically, this research adopts a descriptive-analytical framework integrating intensive field surveys, direct tracing and photographic documentation, digital enhancement and vectorization using Adobe Photoshop, and comparative symbolic analysis grounded in ethnographic analogy, oral traditions collected from local communities, and extant archaeological literature on Iranian and Central Asian rock art. A total of 39 clearly distinguishable figural units were identified across multiple rock panels. These were classified into three principal thematic categories: anthropomorphic motifs, zoomorphic motifs, and geometric/abstract symbols. Quantitative frequency analysis reveals that the most dominant motif is the equestrian figure (horseman), accounting for the highest percentage of depictions, followed sequentially by caprine (wild goat) and equine (horse) representations. This hierarchical distribution is not arbitrary but rather encodes specific cultural valuations: the horseman consistently appears as a symbol of martial power, victory, and possibly elite status, while the horse signifies speed, nobility, and courage, and the wild goat (ibex) represents fertility, blessing (barakat), and pastoral prosperity.

Among anthropomorphic depictions, we identified a notable typological variety: naked human figures, mounted archers or lancers, bow-bearing hunters, and combat scenes. Gender attribution remains challenging except in cases where clothing

Citation: Saedi, Fatemeh; Hosseinabadi, Zahra (2026), Investigation and symbolic analysis of the new petroglyphs of Meskotan Fanuj, *Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi*, 9 (1), 67-76, DOI: 10.22034/ra.2026.738535.

*Corresponding Author: Email: ss.fatemeh66@gmail.com

red or blue skin, two horns on the forehead, tusk-like teeth, bulging eyes, and wild, unkempt hair. In emaki and ukiyo-e, Oni often appear in dramatic scenes of punishment or confrontation but are also shown in humorous or even pitiable roles. Unlike Dīvs, who are consistently portrayed as irredeemably evil, Oni can be portrayed as emotionally expressive or capable of change, suggesting a more complex and ambiguous moral status. This ambivalence illustrates the Japanese cultural tendency to see good and evil not as rigid absolutes, but as fluid states shaped by context and behavior.

The study also considers the possibility of shared symbolic structures and visual archetypes despite the absence of direct historical contact between Iranian and Japanese artistic traditions. Both the Dīv and the Oni occupy liminal spaces: they exist between the human and non-human, the sacred and the profane, the known and the unknown. Their hybrid forms, exaggerated facial features, and grotesque appearances function as symbolic devices that visualize cultural fears and moral transgression. While Iranian art emphasizes binary opposition—between good and evil, light and darkness—Japanese art often embraces a more cyclical and transformative worldview, in which monstrous beings may find redemption or even become protectors.

Through detailed comparison, this research highlights the visual strategies artists used to encode complex cosmological and ethical messages. In Persian manuscripts, the Dīv reinforces the divine legitimacy of kings and heroes by contrast, while in Japanese scrolls and prints, the Oni often dramatizes the consequences of greed, pride, or immorality, offering both entertainment and moral instruction. Though the stylistic conventions differ, the underlying function of these figures as mediators between myth and morality remains consistent.

In conclusion, the comparative study of Dīvs and Oni reveals how mythological creatures serve as essential tools for articulating moral boundaries, confronting collective anxieties, and reflecting cosmological order. While rooted in different religious, artistic, and philosophical traditions, both figures illustrate how cultures visualize the monstrous to explore fundamental questions about human nature, fear, evil, and the limits of social order. Their continued presence in visual narratives across time attests to the enduring power of myth and iconography in shaping collective imagination and ethical discourse.

▸ **Keywords:**

Iranian Dīv, Japanese Oni, Semiotics, Artistic Comparison, Iranian Painting

Research Article
Rahpooye Visual Arts | Vol. 9, No. 2, Summer 2026

Comparative Analysis of the Representation of Dīv in Timurid and Safavid Painting and Oni in Japanese Art (Muromachi and Early Edo Periods)

\\\ Mahya Hasani [1]*, Mehrdad Kashtiara[2]

1. Master of Illustration, Faculty of Visual Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.
2. Instructor of visual Communication, Faculty of Visual Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Received: 2025-07-05, Accepted: 2026-05-30

▸ Extended Abstract

In the mythologies and folk traditions of Iran and Japan, supernatural beings have long played an essential role in embodying moral values, expressing spiritual beliefs, and representing cultural anxieties. Among such beings, the Dīv in Persian mythology and the Oni in Japanese folklore are particularly notable for their long-standing symbolic significance and distinctive visual characteristics. Although they originate from vastly different religious and historical contexts, both the Dīv and the Oni serve comparable functions as embodiments of chaos, transgression, and moral opposition. This study presents a comparative analysis of the Dīv as represented in Persian painting from the Timurid and Safavid periods and the Oni as depicted in classical Japanese visual culture, including religious sculpture, narrative scrolls (emaki), and woodblock prints (ukiyo-e). The study aims to highlight both the shared archetypal patterns and the culturally specific features that shape each figure.

The research begins by tracing the mythological foundations of the two figures. In Zoroastrian cosmology, Dīvs are malevolent beings aligned with falsehood and disorder, directly opposing Ahura Mazda, the supreme deity of wisdom and light. They symbolize the anti-divine and anti-cosmic forces that threaten spiritual and social order. In the Islamic era, especially in the Shahnameh by Ferdowsi, Dīvs become vivid literary characters: monstrous and deceptive enemies of Persian heroes such as Rustam. They are symbolic of tyranny, ignorance, and moral corruption, and their defeat often represents the restoration of cosmic justice and royal legitimacy.

In contrast, the Oni in Japanese tradition arises from a combination of ancient animistic beliefs and Buddhist teachings. Initially perceived as fearsome creatures who punish the wicked in Buddhist hells, Oni evolved into more diverse roles in folklore and art. They are frequently associated with boundary-breaking, liminality, and spiritual impurity. However, Japanese tradition often attributes ambivalent qualities to them. In some contexts, Oni become protectors of sacred spaces, moral enforcers, or even humorous characters in popular tales. This variability reflects a more fluid moral framework, where spiritual transformation and redemption are recurring themes.

Visually, Dīvs in Persian art are depicted as grotesque, hybrid beings that combine human and animal traits. Artists of the Timurid and Safavid periods portrayed them with dark skin, large muscular bodies, sharp claws, horns, fangs, and wild hair. Their eyes are often wide and menacing, and their expressions exaggerated, highlighting their savagery and lack of rationality. These images serve as allegories of spiritual deviance, inner corruption, and social chaos. The grotesque anatomy of the Dīv becomes a visual metaphor for the inversion of divine and moral order.

Japanese depictions of Oni, by contrast, show a range of physical traits, but certain features recur:

Citation: Hasani, Mahya; Kashtiara, Mehrdad (2026), Comparative Analysis of the Representation of Dīv in Timurid and Safavid Painting and Oni in Japanese Art (Muromachi and Early Edo Periods), *Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi*, 9 (1), 55-66, DOI: 10.22034/ra.2026.738534.

*Corresponding Author: Email: mahyahasani98@gmail.com