سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱/۳۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۶/۲۲

محمدرضا دادگر[۱]، فرزانه نبوی[۲]

جلوه تصویری سماع و سرای مغان در دیوان حافظ دوره صفوی

چکیده

دیوان حافظ که نزد ایرانیان ارزش معنوی فراوانی دارد در مکتب‌خانه‌های قدیم یکی از کتاب‌های درسی بوده است. امروزه کمتر ایرانی‌ای را می‌توان دید که نام حافظ را نشنیده باشد و با بیتی یا غزلی از او آشنا نباشد. این دیوان در دوره‌های تاریخی گوناگون از نظر تصویرگران ایرانی نیز به‌دور نمانده و آنان را بر آن داشته است تا به دنیای پررمز و راز دیوان حافظ قدم نهند و به ترجمان تصویری اشعار وی بپردازند. هرچند که بسیاری از نسخه‌های مصور به سفارش رجال سیاسی دربار مصور می‌شده و تصویرگر در ارائهٔ بی‌چون‌وچرا و آزادانهٔ هنر خویش محدود بوده است، اما نفوذ اندیشهٔ اشراقی و نیز معرفت و آگاهی هنرمندان از شیوه‌های بیان رمزی و نحوهٔ انعکاس عقاید عرفانی در تصویر باعث خلق آثار بی‌نظیری به‌ویژه در طول دورهٔ صفوی در ایران شده است؛ ضمن اینکه به‌نظر می‌رسد در این دوره هنرمندان مضامین مشابهی را برای تصویرگری نسخه‌های این دیوان در نظر داشته‌اند. پس از بررسی‌های اولیه مشخص شد که هنرمندان تصویرگر دورهٔ صفوی موضوع‌هایی از قبیل سماع، سرای مغان، بازی گوی و چوگان، مجلس بزم، میکده و مجلس شکار را در تصویرگری‌های اشعار حافظ برگزیده‌اند. در این تحقیق به بررسی مضامین تصاویر سماع و سرای مغان با هدف شناخت مفاهیمی پرداخته شده است که هنرمندان تصویرگر در ارائهٔ آثار خود بیشتر از آنها الهام گرفته‌اند و اینکه چگونه از آنها برای ایجاد ارتباط متن و تصویر بهره گرفته‌اند و این کار در برخی دیوان‌های مصور دورهٔ صفوی انجام شده است.

کلیدواژه‌ها: دورهٔ صفوی، رمز، سماع، سرای مغان.

۱. هیئت علمی گروه آموزشی تصویرسازی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران(نویسنده مسئول)
E-mail: dadgar.mr@gmail.com

۲. کارشناس ارشد تصویر سازی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: farzaneh4040@yahoo.com

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مقدمه

میراث بزرگ ادب فارسی از طریق کتب خطی به نسل حاضر رسیده است. هنر نگارش، کتاب‌آرایی و مصورسازی کتب طی قرن‌های متمادی از تحول دائمی بازنایستاده است. در این میان وجود دست کم ۱۷۰۰ دست‌نویس دیوان حافظ(دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۰) در میان فارسی‌زبانان حاکی از کثرت مخاطبان این دیوان است که توانسته در میان طبقات گوناگون جامعه و حتی در دربار پادشاهان هم نفوذ کند و از این بابت گوی سبقت را از تمامی آثار بزرگان ادب فارسی برباید.

چنین به‌نظر می‌رسد که دیوان حافظ به‌سبب پیچیدگی‌های کلامی و به‌کارگیری انواع استعاره و ایهام و تشبیه و نیز به‌دلیل عدم وجود فضای داستانی و روایی در بیشتر غزل‌ها به‌ندرت مصور شده است؛ اما وجود دنیایی پررمزوراز، جهانی از تخیل را به سوی تصویرگران گشوده و آنان را برآن داشته تا قدم در این دنیای رازآمیز گذاشته و هر یک با ظرف خویش به ترجمان اندیشه و احساس خود همت گمارند.

تصویرسازی بسیاری از نمونه‌های نفیس این دیوان در دورهٔ صفوی، یعنی دورهٔ حاکمیت فرهنگ شیعه در ایران صورت گرفته است؛ تأثیر تفکر اشراقی بر محیط اجتماعی شیعی در این دوره، موجبات نگریستن شاعران، نویسندگان و هنرمندان را از دریچه‌ای واحد فراهم آورده است؛ از این‌رو در مطالعهٔ آثار تصویری به‌جامانده از متون رمزی ادب فارسی همچون دیوان حافظ، معرفت و آگاهی از جهان‌بینی شاعر اجتناب‌ناپذیر است. برای این منظور بازبینی متون و روایات مرتبط در جهت کشف این جهان‌بینی ضروری می‌نماید. این شناخت نه‌تنها موجب کشف ارتباط متن و تصویر خواهد شد، بلکه یاری‌رسان ما در خوانش دقیق‌تر این تصاویر خواهد بود.

رمز در شعر

بهره‌گیری از زبان رمزی مهم‌ترین ویژگی آثار کهن ادب فارسی است. زمینهٔ روحی خاص شاعر در برخورد عاطفی و ادراک شهودی وی به‌سبب بی‌توجهی به عقل، زبان وی را به واژگان رمزی می‌آراید. رمزگونه بودن واژه‌ها موجب گسترش سطح معنایی آنها می‌شود، بنابراین گاهی شاعر با واژه‌ای مشابه معنایی متفاوت را در نظر داشته است.

سهروردی در نخستین کلمات حکمة*الاشراق* خود کلمات پیشینیان را به رمز می‌خواند. (شهرستانی، ۱۳۸۳، ۵-۶) به عقیدهٔ وی زبان رمز به تیغ استدلال رد و ابطال نمی‌شود زیرا که معنای حقیقی آن از دیده‌ها مخفی است و به این ترتیب از ابطال در امان می‌ماند.

شاعر شیراز در زمرهٔ فاش‌گویان اسرار غیب مانند دیگر بزرگان عرصهٔ شهود و الهام، در بیان خود زبان به رمز گشوده و اشعارش را با بیانی نمادین عرضه داشته است. این در حالی است که این رمزها و تعبیرات جدا از اشتغالات ذهنی وی نبوده است. حافظ در شعر خود غالباً از معنای صریح کلمات فاصله گرفته و آنها را در هاله‌ای از ابهام پیچیده و در مجموع با به‌کارگیری کل خاصیت درونی کلمه، تخیل خواننده را به پویش واداشته است. اعتقاد او به دنیای فراتر از واقعیت یکی از انگیزه‌های کاربست اشیاء و عناصر محسوس در اشاره به جهان فوق طبیعت است. چنانکه گفته می‌شود «اهل معنی در اختیار محسوسات به‌عنوان رمز معقولات تناسب و شباهت را رعایت می‌کنند».(پورنامداریان، ۱۳۶۷، ۵-۶).بدون شک نفوذ در جهان حافظ و درک جهان‌بینی وی فقط در صورتی ممکن خواهد بود که مفهوم رمز و استعاره‌های کلام آکنده از ایهام و مجاز

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

او به‌درستی دریافته شود.

رمز در تصویر

رمزگرایی در تصویر را می‌توان هنر تفکر از طریق تصاویر دانست. هنرمند با آمیختن و پیوند عمیق معنی با آثار تصویری همواره مخاطب را به درون اثر خویش خوانده است. در بیان رمزی توأم با تصویر، وظیفهٔ صور خیال ایضاح معنی و احوال نفسانی نویسنده یا شاعر و هدایت خواننده در جو روحی گوینده به قصد درک معنی و تجربهٔ منجر به کشف معنی است؛ کمک به امر شناسایی موضوع و معنایی که بیانش به زبان ساده و معمولی دشوار و بلکه ناممکن و احوالی که تجربه‌اش برای همگان میسر نیست (پورنامداریان، ۱۳۶۷، ۲۸).

همان‌گونه که در آثار ادبی رمزی با گستره‌ای از رموز در بیان و کتمان مواجهیم، در تصاویر متعلق به آنها نیز با فضایی مشابه و بازتابی از همین طرز بیان روبه‌رو می‌شویم. بی‌گمان تصویرگر ایرانی که به بازنمایی آثاری این‌چنین پرداخته، کوشیده تا بر اساس بینش و ذهنیتی مشابه با آفرینندهٔ آن، به خلق و آفرینش دست یازد؛ چنین است که زیبایی را با معنا توأم ساخته است. او با بیان تلویحی رموز، نظیر همان توصیف‌های ناب شاعر را در اثرش گنجانده است.

بدون شک، معرفت و آگاهی به مضامین عرفانی و نیز روش‌های بیان آن از طریق تصویر، محصول همنشینی مداوم هنر ایران با ادب عرفانی و انس هنرمندان با معانی عرفانی بوده است. مینا صدری، پژوهشگر، در این‌باره می‌نویسد «همنشینی با ادبیات، خاصه ادبیات عرفانی به‌معنای همنشینی با معانی و مضامین عرفانی است، همان‌گونه که در ادبیات عرفانی شعرا و حکما، سعی در قرب به‌معنای حقیقی کلمات داشته و در این راه به زبان اشاره سخن گفته‌اند؛ هنروران اهل معنا و معرفت نیز با فهم و درک هنرمندانه و حضوری عارفانه، عناصر تصویری را در خدمت بیان آن معانی به‌کار گرفته‌اند» (صدری، ۱۳۸۳، ۴۳۱).

بینش یگانهٔ هنرور و سخنور اهمیت درک باطنی رموز متون و ابیات را در ترجمان تصویری آشکارتر می‌سازد. بنابراین دیدگاه، عناصر تصویری در این‌گونه آثار را باید عناصری دانست که زیرکانه اندیشیده شده‌اند؛ و عدم واقع‌نمایی در تصویر به‌لحاظ نگرش هنرمند از طریق ذهن به صحنه است، از این‌رو سطح همهٔ پدیده‌ها دارای اعتباری یکسان بوده و بعد مادی ندارند.

مضامین تصویرگری‌های دیوان حافظ

مطالعات فراوان در زمینهٔ تصویرگری ایران در گسترهٔ تاریخی دوران صفوی نشان می‌دهد که مضامین به تصویر کشیده شده در کتب این دوره، حاصل درخواست حامیان این هنر بوده و در مسیر اجرای اوامر آنان که یا درباری و یا وابسته به دربار بوده‌اند، شکل گرفته است؛ اگرچه خلق آثار در تنگنای عقیده و نظر حامیان، آزادی تصویرگر را در ارائهٔ اثری خلاقانه به چالش می‌کشیده است، اما به‌نظر می‌رسد که به‌خصوص در دورهٔ صفوی این محدودیت‌ها دریچه‌ای متفاوت را به‌سوی او گشوده که نگرش وی را از بند محسوسات رهانیده و به دامان عقاید عرفانی گسترانده است.

با نگاهی دقیق به نمونه‌های مصور دیوان حافظ در دورهٔ مذکور، می‌توان دریافت که تصویرگران کمابیش در مضامینی مشابه به مصور کردن این دیوان پرداخته و برای مصورسازی مضامین مشابه گاهی از ابیات یکسان یاری جسته‌اند. مضامین مشترک در مواردی نیز باعث

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

ایجاد ترکیب‌بندی با الگوی یکسان در این آثار شده است.

از مضامین متداول در مصورسازی این دیوان در عصر صفوی می‌توان به مواردی همچون مراسم سماع درویشان، سرای مغان اشاره کرد.

شکل ۱. سماع درویشان، دیوان حافظ، ۱۳۵ mm ×۲۱۵، شعبان ۱۵۱۲/۹۱۸م، **منبع**: موزهٔ والترز (W.628.49B)

سماع

مراسم سماع که در آن عارفان در حال پایکوبی و وجد قالب تن تهی کنند و جان به حق سپارند از اواخر قرن هشتم تا اواخر قرن دهم بسیار مورد توجه هنرمندان تصویرگر قرار گرفته است و آنان را بر آن داشته تا در مصورسازی متون رمزی و کتاب‌هایی از این دست به این موضوع بپردازند.

آن هنگام که گوش انسان به ندای حق شنوا شود و از هر ذره‌ای در عالم نوایی آسمانی به گوش جان او نشیند و به درک اسرار عالم توانا شود، قفس قالب تهی کند و به حال وجد به سماع پردازد. در این حالت است که گاه می‌گرید و گاه پایکوبی می‌کند و گاه بیهوش می‌شود.

گفته‌اند «سماع آتش‌زنه‌ای است از سلطان حق و آتش او در نیفتد الا کسی را که دل به محبت و مجاهدهٔ نفس سوخته باشد. قلوب اهل محبت در وقت سماع در طرب آید و قلوب توبه‌کاران در خوف به حرکت درآید و آتش قلوب مشتاقان در زبانه زدن آید. مثل سماع همچون باران است که چون بر زمین طَیب رسد، زمین سبز و خرم گردد».(مایل هروی، ۱۳۷۲، ۳۰۳).

در شرح کلمات باباطاهر آمده است «سماع، آواز نرم و نغمهٔ رقیق ریسمانی است که از دنیا کشیده شده است به‌سوی آخرت زیرا که جذب می‌کند از راه گوش، لطیفهٔ انسانی را به‌سوی حق تعالی»، از این جهت آن را دعوت حق می‌دانند (صدری، ۱۳۸۳، ۴۳۹).

هیچ مدرک و سندی دال بر اینکه حافظ سماع می‌کرده در منابع مربوط به زندگی و احوال حافظ در دست نداریم؛ اما واژهٔ سماع در اشعار رمزپردازانهٔ این شاعر دیده می‌شود؛ از این‌رو بسیاری از هنرمندان در مکاتب هنری پیشین به‌خصوص دورهٔ صفوی که عصر پایبندی به تفکرات اشراقی است، در مواجهه با دیوان حافظ به بازنمایی مراسم سماع همت گماشته‌اند. برای بازنمایی این مراسم از ابیاتی استفاده شده که حافظ در آنها به ترتیبی مفهوم سماع را در نظر داشته است.

سماع در تصویر

در شکل ۱ از نسخهٔ خطی دیوان حافظ مضبوط در موزهٔ والترز، غزل «دست در حلقهٔ آن زلف دوتا نتوان کرد/...» (حافظ، ۱۳۶۲، ۹۲)، دست‌مایهٔ مصور کردن موضوع سماع قرار گرفته که بیت «سرو بالای تو آن دم که درآید به سماع / چه محل جامهٔ جان را که قبا نتوان کرد» در سمت راست و بالاترین قسمت تصویر نگاشته شده است.

در پایین تصویر عده‌ای در حال وجد نشان داده شده‌اند که دو تن از آنان بی‌حال شده و

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

شکل۲. سماع درویشان، دیوان حافظ، منسوب به بهزاد، مکتب هرات، ۸۹۰ق/۱۴۸۰م، **منبع:** موزهٔ متروپولیتن نیویورک ۱۷،۸۱،۴

یک تن نیز از بی‌حالی بر زمین افتاده در حالی‌که دستارهایشان نیز باز شده و بر زمین افتاده است. کمی بالاتر، تقریباً در نیمه و قسمت مرکزی تصویر، چهار پیکره در حال سماع در ترکیبی دایره‌وار ترسیم شده‌اند؛ در سمت چپ آنان پیکره‌ای فردی را که گویا از شدت وجد بی‌حال شده و دستارش نیز باز شده بر روی زانوی خود نگاه داشته است. بالاتر از این دو، سه پیکره در حالتی از آرامش و سکون ترسیم شده‌اند؛ دو تن از آنان عصا به دست دارند و پیرتر از دیگری به‌نظر می‌رسند. این دو تن در این تصویر به نسبت دیگران بزرگ‌تر ترسیم شده‌اند و آن یکی که جوان‌تر است کلاه قزلباش به سر دارد و به آرامی ایستاده است. در مقابل اینان و سمت راست تصویر، سه پیکره قرار گرفته‌اند که دو تن از آنان در حال نواختن آلات موسیقی (نی و دایرهٔ زنگی) هستند. چندان واضح نیست که پیکرهٔ میانی این دو در حال انجام چه کاری ترسیم شده، اما با توجه به دیگر نمونه‌های بازنمایی از مجلس سماع، به احتمال قوی وی نیز در حال نواختن نی است. در فضای بین پیکره‌های نوازنده و پیران حاضر در این مجلس دری به‌سوی چمنزار و درختی پر از شکوفه در احاطهٔ آسمانی طلایی گشوده شده است.

این‌طور به‌نظر می‌رسد که در این اثر دراویش در حال سماع در مقام سکر و صحو به تصویر کشیده شده‌اند؛ و در واقع، دسته‌ای که در بالای تصویر قرار گرفته‌اند، به سماعی در نهایت خاموشی و ثبات رسیده و گویی تمکین یافته‌اند. به تعبیری می‌توان گفت که اینان در مقام صحو به سر می‌برند. سکر (مستی) و صحو از مقامات عرفانی‌اند.

صوفیان گویند «سکر عبارت است از ترک قیود ظاهری و باطنی و توجه به حق. سکر، مقام حیرت تام و احتجاب به انوار جلال حق است و صحو به‌معنای هوشیاری است. در اصطلاح کسی که سکر او به حق است، صحوش به حق و کسی که سکر او مشوب به خطاست، صحوش نیز همراه خطا است. عبدالرزاق کاشانی گوید صحو، فوق سکر و مناسب مقام بسط است، زیرا سکر مشعر به غیبت و حیرت و صحو نشان‌دهندهٔ هوشیاری به لذت وصال است» (سجادی، ۱۳۵۴). و نیز معتقدند «صحو، مقام شهود تام، متمکن در حضرت جمع و شهود است» (سجادی، ۱۳۵۴).

در این تصویر (شکل ۱)، بازنمایی حالات مستی که در توضیح حالات مشتاقان قرب الهی آمده بسیار واقع‌گرایانه می‌نماید؛ ضمن اینکه می‌توان گفت هنرمند موفق به ایجاد مراتب سماع از سکر تا صحو شده، این در حالی است که مقام صحو را در بالاترین قسمت نشان داده است. رنگ طلایی آسمان، هرچه بیشتر حالت آن جهانی به تصویر بخشیده است. بعید نیست که مجموعهٔ نظریه‌های عارفان دربارهٔ ارزش تمثیلی رنگ‌ها الهام‌بخش تصویرگران برای مصور کردن صحنه‌های عارفانه بوده باشد. دکتر سید حسین نصر در مقالهٔ خود می‌نویسد:

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

«رنگ‌های به‌کار برده‌شده به‌خصوص طلایی و آبی کبود و فیروزه‌ای فقط از وهم هنرمند سرچشمه نگرفته بلکه نتیجهٔ رؤیت و شهود واقعیتی است عینی که فقط با شعور و آگاهی خاصی در وجود هنرمند امکان‌پذیر است»(نصر، ۱۳۴۷، ۱۶-۲۱).

گمان می‌رود که ایجاد آسمانی پرنور در تصاویر مربوط به سماع از این باور سرچشمه گرفته باشد که نور آسمان سرچشمهٔ پاکی و مایهٔ روشنایی و حیات‌بخش است. چنانکه از آیات قرآن برمی‌آید ذات خداوند متعال از نور است. در قرآن کریم در سورهٔ نور می‌خوانیم «خداوند نور آسمان‌ها و زمین است... نوری افزون بر نور دیگر، خدا هر کس را که بخواهد بدان نور راه می‌نماید...» (سورهٔ نور، آیهٔ ۳۵). نور، در مناسک عرفانی معنای تطهیر را در خود دارد، در نظر عارف هر کس دارای نور بیشتری باشد به بهشت داخل می‌شود. در واقع طلب نور و حقیقت راهی برای دست‌یافتن کمال محض انسان است؛ اعتقاد به این باور در بیشتر ادیان دیده می‌شود. آسمان طلایی در این تصاویر به‌سبب اعتقاد به این مضامین ایجاد شده است.

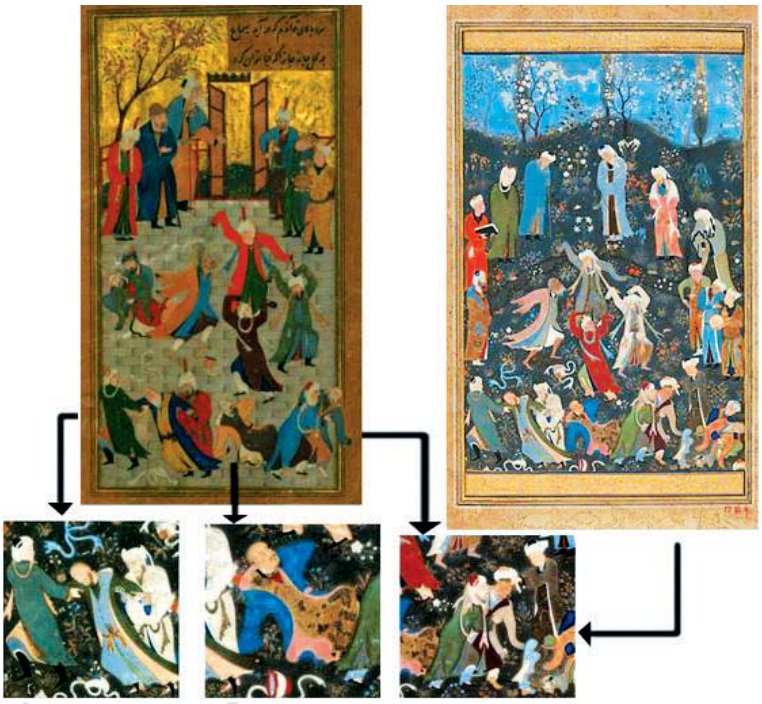
تصویرگر این اثر (شکل ۱) نامعلوم است؛ اما به‌نظر می‌رسد این تصویر در چند مورد با برداشتی مستقیم از نمونهٔ دیگری با موضوع سماع درویشان (شکل ۲) خلق شده باشد که ظاهراً به تاریخی پیش از کتابت نسخهٔ موزهٔ والترز که شکل ۱ از تصاویر آن است، برمی‌گردد.

وجه تشابه این دو اثر را می‌توان در چند قسمت مشاهده کرد: در شکل ۱ در قسمت جلو، پیکره‌ای که روی زمین دراز کشیده، همچنین پیکره‌ای که دیگری را به دوش می‌کشد و دو پیکرهٔ دیگری که شخصی را با خود به‌سویی می‌برند، به‌جز در نوع سربند پیکره‌ای که ردای قرمز به تن دارد و نوع رنگ پوشش آنها، عیناً در اثر بهزاد قابل مشاهده‌اند. در قسمت میانی تصویر، سماع‌کنندگان نیز به‌همان شکل، فقط با تفاوت جزئی در رنگ لباس‌ها و نوع سربند دو پیکرهٔ سمت راست، ترسیم شده‌اند. در کنار سماع‌کنندگان دو پیکره‌ای که یکی نشسته و دیگری در آغوش وی افتاده است، در اثر بهزاد، سمت راست و پایین دیده می‌شود با این تفاوت که جهت آن در شکل ۱ تغییر یافته است. پیکره‌های نوازنده نیز در شکل ۲ به‌همین ترتیب در قسمتی بالاتر در شکل ۱ دیده می‌شوند. به‌نظر می‌رسد که حتی وجود پیری با عصا در قسمت بالای تصویر نیز با تأثیر از اثر بهزاد مصور شده باشد. برخی پژوهشگران چون دکتر عبادالله بهاری معتقدند که بهزاد، هنرمند چیره‌دست، در اثر خود با موضوع سماع درویشان (شکل ۲)، چهرهٔ تنی چند از عارفان و حتی خود را بازنمایی نموده است. ایشان در مقاله‌ای می‌نویسد «در مجلس سماع صوفیان، بهزاد جوانی ۲۰-۲۵ ساله به‌نظر می‌رسد که در سمت چپ تصویر با کتابی در دست ایستاده است»(بهاری، ۱۳۸۳، ۱۱). در فرآیند یافتن تشابه این دو اثر (شکل ۱ و ۲) هدف این نیست که به موجب یافتن شباهت‌های موجود در این آثار شکل ۱ تقلیدی محض جلوه داده شود؛ بلکه اتفاقاً شباهت این اثر به دیگری می‌تواند ضامن این نکته باشد که شناخت تصویرگر از حالات و درجات عرفانی در سماع کامل بوده که وی را به بازنمایی همهٔ مراحل آن ترغیب ساخته است؛ چه حتی با برداشتی مستقیم و آگاهانه از اثر هنرمند ماهری چون بهزاد صورت گرفته باشد.

در شکل ۳ نیز موضوع سماع با مطلع غزل «هواخواه توأم جانا و می‌دانم که می‌دانی/...»(حافظ، ۱۳۶۷، ۳۳۶)، به تصویر کشیده است. در این تصویر ترکیبی از سماع‌کنندگان به همراهی نوازندگان قابل ملاحظه است، در قسمت گوشهٔ راست و پایین، سه پیکره به حالتی از گفتگو ایستاده‌اند، در مقابل آنان یک پیکرهٔ ظاهراً سیاه‌چرده از شوق روی زمین افتاده است و دو پیکرهٔ دیگر نیز سرمست و بی‌حال شده که دو تن دیگر در حال کمک به ایشان هستند. کمی بالاتر چهار پیکره در

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

حرکتی دایره‌وار در حال سماع ترسیم شده‌اند که در سمت راست آنها پیکره‌ای در حال چاک‌زدن گریبان خود نشسته و فردی که در پشت وی ایستاده دستان او را طوری گرفته که به‌نظر می‌رسد قصد بازداشتن وی از این کار را دارد. در سمت چپ سماع‌کنندگان، دو تن در حال نواختن نی و یک تن نیز در حال به صدا درآوردن دایرهٔ زنگی ترسیم شده‌اند. در بالای تصویر حصاری وجود دارد که از وسط این حصار دری به روی چمنزار و فضایی نورانی گشوده شده که در سمت چپ این در درخت سروی در احاطهٔ نور و درختی پر از شکوفه خودنمایی می‌کند. چنانکه توصیف شد در این تصویر نیز مواردی مشابه دو تصویر پیشین قابل مشاهده است؛ و این نشان می‌دهد که انتخاب موضوع مشابه در برخی موارد سبب ترکیب‌بندی و طراحی یکسان نیز شده است.



این‌طور به‌نظر می‌رسد که تصویرگران در مصور کردن اشعار حافظ به نقش‌مایهٔ سرو، بیش از انواع دیگر درختان توجه مبذول داشته‌اند. این امر را شاید بتوان تا اندازه‌ای به باور و اعتقاد آنان دربارهٔ این درخت مربوط دانست و از آنجا که هیچ باوری به یک‌باره پدید نیامده، جستجوی ریشهٔ این باور در گسترهٔ تاریخی اجتناب‌ناپذیر است؛ چرا که درخت سرو از ادوار کهن مورد توجه ایرانیان بوده است.

درخت نماد و نشانی از صعود به جهان بالا و ملکوت است و شاخه‌های سر بر آسمان‌کشیدهٔ آن، تداعی‌کنندهٔ تمنای اتصال به ذات باری تعالی است. بر روی یادمان‌های میترا (مهر)، هفت سرو دلالت بر هفت سیاره دارد که روح در سفر خود به‌سوی آسمان از آنها می‌گذرد(هال، ۱۳۸۹). در اوستا، زرتشت پیامبر به‌نوعی از سرو اشاره می‌کند و آن را درختی بهشتی می‌داند که برگ‌هایش علم است و تنه‌اش خرد و آن کس که از میوهٔ آن بچشد به جاودانگی خواهد رسید. سرو در دورهٔ هخامنشیان روی دیوار کاخ‌های تخت جمشید حک شده و در دورهٔ ساسانیان نیز همراه

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

سایر نقوش حیوانی و گیاهی در حجاری‌های طاق بستان به‌کار رفته است و نیز مظهری از وجه مثبت و شادی‌بخش حیات است. برای همین در اماکن مذهبی ایران درخت سرو می‌نشانند(غروی، ۱۳۵۹، ۲۴).

حافظ نیز صورت نمادین درخت سرو را در بسیاری از غزل‌های خود به‌کار برده است. بعضی بر این عقیده‌اند که در اشعار وی، سرو از چندین ویژگی معنوی برخوردار است. دکتر سیدحسن شهرستانی، در مقالهٔ «نماد سرو در نگاه حافظ» این ویژگی‌ها را چنین برشمرده‌اند «آزادگی و غرور، راست‌قامتی، جان‌بخشی، استواری، دل‌جویی و دل‌ربایی و سرکشی و پایبندی»(شهرستانی، ۱۳۸۳، ۵-۱۵).

شکل۳. سماع دراویش، دیوان حافظ، اوایل دورهٔ صفوی، **منبع:** نگارخانهٔ فریر و سکلر

نمایش درخت سرو در این شکل (شکل ۳) در نهایت آرامش و به‌گونه‌ای است که گویی مقام صحو در وجودش تجلی یافته است. شاید هنرمند با قراردادن ردیف نرده‌ها در بین فضای استقرار سماع‌کنندگان و محیط نورانی اطراف درخت سرو، حد فاصلی را برای حالات و درجات مختلف سماع قائل شده است. که در این صورت این آگاهی وی از ارزش نمادین درخت سرو و دیگر نمادهای تصویری به‌کار برده شده مثلاً در استفاده از رنگ‌ها، ایجاد مراحل سماع را به‌گونه‌ای نمادین ممکن ساخته است.

چنانکه در تصاویر مربوط به سماع (شکل‌های ۱ و ۲ و ۳) ملاحظه می‌شود، گویا استفاده از آلات موسیقی خاصی مانند دایره زنگی از آیین‌های خاص سماع بوده که هنرمندان از به تصویر کشیدن آن در بازنمایی این مراسم به هیچ‌روی غافل نبوده‌اند. دایره زنگی روزگاری برای راندن ارواح خبیثه در رقص‌های مذهبی، نزد ملل کهن کاربرد داشته و نشانه‌ای از الههٔ شعر عاشقانه بوده و برای ایجاد وجد به‌کار می‌رفته است (هال، ۱۳۸۹).

در سماع آواز خوش و موزون دایره زنگی و نی ندایی از عالم ملکوتی و قدسی است که سالکان را به وجد از قرب به این عالم وامی‌دارد. صدای موزون عارفان را به وجد آورده و به پایکوبی برمی‌انگیزد؛ چرا که عارف از هر ندایی تسبیح الهی و حق می‌شنود و از شدت طرب به وجد آمده و سماع کند. وجد علم بیداری مشتاقان‌ست، وجد حدیقهٔ دل دوستان‌ست... وجد سبب جان باختن است، بهانهٔ خان‌ومان برانداختن است (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۱). هنگام وجد عارف خود را بالدار احساس می‌کند و تن را قفسی می‌یابد که مانع رسیدن به عالم قدس و ملکوت است. شوق ره‌یابی انسان برای رسیدن به عالم افلاک، در گسستن او از وضعیتی ایستا و در اصطلاح رقص متجلی می‌شود.

سهروردی در رسالهٔ فی حاله الطفولیه می‌نویسد «شیخ را گفتم که رقص‌کردن به چه آید؟

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

شیخ گفت جان قصد بالا کند همچو مرغی که خواهد خود را از قفس به در اندازد. قفس تن مانع آید، مرغ جان قوت کند و قفس تن را از جای برانگیزاند...» (پورنامداریان، ۱۳۸۹، ۴۰۷).

اوحدالدین کرمانی نیز در رباعیات خویش رقص را غلبهٔ شور عارفانه دانسته و می‌گوید: رقص آن نبود که هر زمان برخیزی بی‌درد چون گرد از میان برخیزی رقص آن باشد کز دور جهان برخیزی دل پاره کنی وز سر جان برخیزی.

در شکل ۴ که از غزل با مطلع «بگذار تا ز شارع میخانه بگذریم/...» (حافظ، ۱۳۸۷، ۲۵۶)، مصراع اول بیت «چون صوفیان به حالت و رقصند مقتدا/...» مصور شده است. سمت چپ و پایین تصویر نوازندگان دایره زنگی و نوازندهٔ نی و سمت راست واعظ بر روی منبر دیده می‌شود. نقش گوشهٔ راست و پایین به‌علت آسیب‌دیدگی به‌طور واضح مشخص نیست، تنها قسمتی از سر و تن فردی که در کنار منبر نشسته قابل مشاهده است. در فضای بین منبر و نوازندگان ترکیبی از چهار پیکره در حال رقص دیده می‌شود.

شکل۴. سماع درویشان، دیوان حافظ، موزهٔ هنر هاروارد، **منبع**: موزهٔ آرتور ام.سکلر، هدیهٔ ژان ژولت،[۱] ۱۹۵۸،۲۳

کمی بالاتر حصاری قرار گرفته که در پشت آن انبوهی از درختان و گل‌ها به همراه جمعی از تماشاگران که شامل سه پیکره در سمت راست و سه تن دیگر در سمت چپ هستند به تصویر کشیده شده است، در وسط این حصار دری وجود دارد که سه زن درست جلوی آن، با پوشش و روبندهٔ سفید نشسته‌اند؛ این در رو به باغی سرسبز گشوده شده است. تصویر در نیمه‌بازی که چشم مخاطب را رو به فضایی خرم هدایت می‌کند در تصاویر پیشین (شکل‌های ۲ و ۳) نیز به‌چشم می‌خورد که به‌نظر می‌رسد به‌نوعی در تکمیل حالت بیان تصویری سماع صورت گرفته باشد.

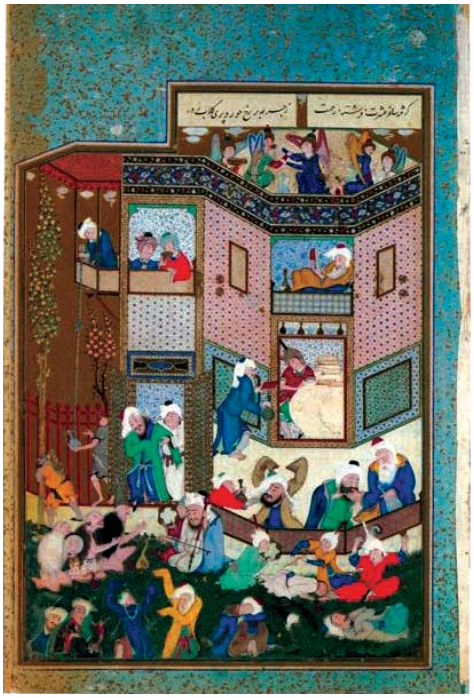
چنانکه در تصویر مشاهده می‌شود در قسمت راست منبری قرار گرفته که واعظ بر روی آن نشسته است و مشغول وعظ است. این اشارهٔ تصویرگر به وجود واعظ در این تصویر را می‌توان در جهت نمایاندن بیتی از همین غزل «واعظ مکن نصیحت شوریدگان از آنک/...» دانست که در بالای تصویر نگاشته شده است؛ بر این اساس می‌توان گفت که تصویر ارائه شده توسط هنرمند الهامی از گروهی از ابیات این غزل‌اند؛ و نحوهٔ توصیف شاعر در بیان غزل‌ها یاریگر وی برای بازنمایی دقیق‌تر این مضامین بوده است. دکتر فرهاد مهران در مقالهٔ خود با عنوان «بیت مصور»[۲] می‌نویسد «موضوع رویداد و صحنهٔ به‌تصویر کشیده‌شده به‌طور روشن و بدون ابهام، وام‌دار یک تک‌بیت نیست، بلکه ملهم از گروهی از ابیات مصوری است که همه نزدیک به تصویر واقع شده‌اند» (مهران، ۱۳۸۶، ۱۰۵).

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

سرای مغان

حافظ در بسیاری از اشعار خود به توصیف سرای مغان پرداخته و به آن جلوه‌ای از هر نظر آرمانی بخشیده است. در نظر وی پیر مغان انسانی کامل، منزه از رذایل و آراسته به فضایل و چنانکه از نامش پیداست، شخصیتی با همهٔ وجود ایرانی و روشن‌بین و روشن‌رأی و معتقد به فرهنگ و حکمت ایرانی است (دادبه، ۱۳۹۰). در اشعار حافظ، فضایلی که در عالم واقع یافت نمی‌شود جملگی در شخصیت پیر مغان جلوه می‌کند، او تنها شخصیتی این‌چنین با کمالات را لایق حاکمیت در آرمان‌شهر که بنیاد آن بر فضیلت نهاده شده، می‌داند.



شکل۵. مستی لاهوتی و ناسوتی، دیوان حافظ سام میرزا، برگ ۱۳۵، ر،cm ۱۸*۲۸,۵، مکتب تبریز دورهٔ صفوی، رقم سلطان محمد عراقی، **منبع:** موزهٔ هنر هاروارد/ موزهٔ آرتور.ام سکلر، هدیهٔ استوارت کری ولش، ۱۹۸۸,۴۶۰,۱

سرای مغان نیز که در آرمان‌شهر واقع شده، پیرو قوانین آرمان‌شهر است؛ از این‌رو غافلان، جاهلان و فریب‌کاران در آن راه ندارند و عدالت در آن حکم‌فرماست. این‌طور می‌نماید که تصویرگران کوشیده‌اند تا در مصور کردن سرای مغان با پرورش عقاید و روحیات شاعر در وجود خود، آن مکان روح‌نواز و سرای بهشتی و آرمانی را به مدد نقش‌مایه‌های تصویری به‌ظهور برسانند.

از مشهورترین نمونه‌هایی که در آن به ترتیبی سرای مغان مصور شده می‌توان به اثری معروف به مستی لاهوتی و ناسوتی که برای غزل «در سرای مغان رفته بود و آب زده/...» (حافظ، ۱۳۶۷، ۲۹۱) شکل گرفته، اشاره کرد (شکل ۵). این اثر که از آزمون گذشت زمان سربلند بیرون آمده، هنر دست سلطان‌محمد، تصویرگر مشهور دورهٔ صفوی است که به‌نظر می‌رسد آشنایی بسیاری با ادبیات فارسی، به‌ویژه غزلیات پررمزوراز حافظ داشته که اثرش را این‌چنین شگفت‌انگیز نمایانده است.

در مستی لاهوتی و ناسوتی (شکل ۵) شاهد نمادی از عالم ناسوت و لاهوت و اهالی آن هستیم. عرفا برای عوالمی که روح هر انسان باید طی کند تا به حضرت احدیت رجعت نماید نوعی تقسیم‌بندی قائل‌اند. در این تقسیم‌بندی به دنیا و عالم خاک ناسوت گفته می‌شود، بعد از آن عالم برزخ است، بعد از عالم برزخ عالم جبروت و بعد از آن ملکوت و پس از آن عالم لاهوت است (یزدانی، ۱۳۸۶).

در گوشهٔ سمت چپ و پایین تصویر دو پیکره نشسته‌اند که یکی دست بر گردن دیگری نهاده و گویا چهره‌های آنان به‌گونه‌ای زنانه آرایش یافته است در صورتی که به‌ظاهر مذکر هستند؛ در کنار آنان دو پیکرهٔ جوان و پیر به‌ترتیب با خرقه‌های آبی و زرد در حال رقص هستند، کمی آن طرف‌تر به جهت راست جوانی سرمست دست بر زانو نشسته و دست دیگرش را به زمین تکیه داده و گویا از شدت مستی چشمان خود را بسته است؛ در کنار این جوان پیکره‌ای دست بر سینه

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

دراز کشیده که پاهایش را از زانو خم کرده است؛ کمی بالاتر از او پیکره‌ای در لباسی به رنگ قرمز و اشرافی‌گونه نشسته که قدحی را با دست خود بالا گرفته و در دست چپ خود پیاله‌ای دارد، این پیکره کلاه قزلباش سفید و پرداری به سر دارد.

به‌سبب نوع لباس این پیکرۀ شاه‌واره و نیز نوع کلاهش و این نکته که این تصویر از تصاویر نسخه‌ای است که احتمالاً برای هدیه به سام‌میرزا تهیه شده بوده، شاهد بازنمایی تصویر شاهزاده هستیم شاید بتوان این پیکرۀ اشرافی را در این تصویر نیز به شخص سام‌میرزا نسبت داد. از دلایل دیگر این فرض می‌توان به وجود پیکره‌ای در مقابلش اشاره کرد که در حال بوسه‌زدن به پای وی ترسیم شده است.

در کنار این پیکره دو تن در حال نواختن نی و دایره زنگی قرار گرفته‌اند، در کنار این نوازندگان دو پیکره پشت به آنان نشسته‌اند که آنها نیز در حال نواختن آلات موسیقی هستند گویا سر یکی از آنان به‌گونه‌ای عمدی بزرگ ترسیم شده است. در مقابل اینها سه پیکره با چهره‌ها، اندام و پوششی عجیب قرار گرفته‌اند که یکی از آنها دایره زنگی به‌دست دارد، حرکت لب‌ها و دست‌های این سه تن به‌گونه‌ای است که حالتی از آوازخوانی را به ذهن متبادر می‌سازد. کمی بالاتر از آنان پیکره‌ای سبو به دوش در حال بیرون رفتن از این فضا و در حال حرکت به سمت چپ دیده می‌شود. در کنار این پیکره، شخصی ایستاده و قدحی را به‌دست گرفته که گویا شخصی دیگر مستقر در بالکنی در بالای تصویر با طناب آن را به پایین هدایت کرده است.

بیه ظرفی است که در بالای بام دیده می‌شود که ظاهراً از جنس انواع دیگر قابل مشاهده در کل تصویر نیست. به‌نظر می‌رسد این قدح از بالا به پایین فرستاده شده و نمایانگر این مضمون است که محتوای این قدح با آنهایی که در پایین تصویر و در دسترس همگان قرار دارند متفاوت است. پس می‌توان احتمال داد که مقصود هنرمند این بوده که تفاوت مستی لاهوتی را با مستی ناسوتی متذکر سازد.

تقریباً در قسمت مرکز این تصویر، در قسمت داخلی سرا شراب‌خانه‌ای دیده می‌شود که به‌نظر می‌رسد که با وجود خم‌های بزرگ شراب در سرای مغان، هرگز می و شراب را پایانی نیست. در نظر حافظ «می» همواره نشانی از آزادی و رهایی را در خود دارد و این نشان می‌دهد که در سرای پیر مغان انسان با تمام وجود آزاد است. در بالای خم‌خانه بالکنی وجود دارد که پیری کتاب به‌دست در آن مستقر شده و قدح و جامی نیز در کنارش است، شاید این پیر همان پیر مغان باشد. پیر مغان، این شخصیت انتزاعی که حافظ بدان جان بخشیده از جام نمادینی به نام جام جم برخوردار است. او با نگریستن در این جام اسرار عالم را می‌بیند و به حقیقت وجود آگاه می‌شود.

در باور مردم ایران‌زمین، جام جم از ویژگی‌های خاصی برخوردار است که سرچشمۀ آن از سالیان دور در فرهنگ و ادب ایران یافت می‌شود. جام جم، جامی است گیتی‌نما و از آن جمشید (در اصل متعلق به کیخسرو بوده و تا سدۀ ۶ قمری هم به جام کیخسرو شهرت داشته است). خصوصیت این جام جادویی این بود که می‌شد در آن، آنچه را از چشم‌ها غیب و نهان است و پوشیده، دید و گمشده‌ها را بازیافت(بلوک‌باشی، ۱۳۹۰). شیخ اشراق، سهروردی، در فصل چهارم لغت موران، راجع به این جام توضیح می‌دهد و در تفسیر خود هنگام مقایسۀ جام با دل، جام جم را در واقع همان دل می‌شمرد(پورنامداریان، ۱۳۸۹، ۴۵۸). حافظ نیز، این جام جاودانه را رمزی از معرفت کامل و جامع دانسته است که همه‌چیز را دربرمی‌گیرد و هیچ‌چیز از دایرۀ آن بیرون نمی‌ماند.(زرین‌کوب، ۱۳۷۸، ۹۴-۹۵).

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

بر روی بام فرشتگان و پریانی در حال نوشیدن شراب به‌سر می‌برند. محل استقرار فرشتگان در بالاترین قسمت تصویر می‌تواند یادآور و بیانگر مرتبه و مقام آنان در میان نقش‌مایه‌های دیگر در این تصویر باشد. در رمزشناسی عرفانی شوق رهیابی به عالم قدس و ملکوت به شکل موجودی بال‌دار متجلی می‌شود. سلطان‌محمد، با قرار دادن فرشتهٔ رحمت ساغر به‌دست، بر روی بام به‌همراه حوریان و پریان، جریان غزل را به کمال پوشش داده است.

به‌زعم این ملاحظات شاید بتوان قسمت پایین این تصویر را نشانی از عالم ناسوت و بالاترین قسمت تصویر را عالم لاهوت مفروض داشت. از این نظر می‌توان گفت که پیر مغان از دیگران به عالم لاهوت نزدیک‌تر است و دیگران هر یک به‌ترتیب در عالمی پایین‌تر از وی هستند. ضمن اینکه در این اثر از مستی به‌عنوان یک نماد استفاده شده است، بدین‌معنی که «شراب» استعاره از حقیقت الهی، «سرمستی» استعاره از بصیرت‌یافتن و نزدیکی یا یکی‌شدن با حق و «پیالهٔ شراب» استعاره از عشق الهی است. گویی بخش درونی شعر حافظ در اثر سلطان‌محمد تجلی یافته است.

نمونه‌های دیگری نیز از تصویر سرای مغان در نسخه‌های دورهٔ صفوی دیده می‌شوند؛ از آن جمله‌اند:

- سرای مغان، دیوان حافظ، برگ ۱۷۱پ،۱۴×۹cm، احتمالاً مکتب شیراز دورهٔ صفوی، موزهٔ هنر والترز (W.633.171B)، برای بیت «در سرای مغان رفته بود و آب‌زده/ نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده» (حافظ، ۱۳۶۷، ۴۵۲).
- سرای مغان (حافظ به جام جمشید می‌نگرد)، دیوان حافظ، برگ ۴۰، ۱۵۷۰م، مکتب شیراز دورهٔ صفوی، کتابخانهٔ ملی پاریس (fol 40 ,1477)، بر اساس غزل «سال‌ها دل طلب جام جم از ما می کرد/...» (حافظ، ۱۳۶۲، ۹۶).

نتیجه‌گیری

در ایران در دوره‌های تاریخی خاصی به‌خصوص دورهٔ صفوی که تفکرات اشراقی در گسترهٔ فرهنگی شیعی پدید آمده برخوردهای عرفانی به ادبیات و هنر راه یافته است، از این‌رو هنر تصویرگری در دورهٔ صفوی جولانگاه ممتاز نمادها و رموز عرفانی است که مخاطبان خود را همواره از محسوسات به ماوراءالطبیعه رهنمون می‌گردد. از آنجا که هنر و ادبیات در دورهٔ صفوی ارتباط بنیادین خود را با فرهنگ اشراقی و جهان‌بینی عرفانی حفظ کرده و با عنایت به اینکه عرفان رکن اصلی فرهنگ و جهان‌بینی اشراقی است رابطهٔ عرفان و هنر در این دوره انکارناپذیر است؛ در طراحی و شکل‌گیری آثاری که تحت نفوذ این نوع تفکر به‌وجود آمده‌اند شاهد ایفای نقش بسیاری از اصول، ارزش‌ها و معیارهای برآمده از تفکر اشراقی حاکم بر محیط اجتماعی و فرهنگی شیعی هستیم.

بر این اساس عموم تصویرگری‌های ایرانی به‌لحاظ فرم و هرگونه محتوا به‌خصوص در آثار برگرفته از ادبیات رمزگونه‌ای همچون دیوان اشعار حافظ به‌نحوی خاستگاه مبانی عرفانی و فلسفی و ساحتی متکی بر عالم مثال و ملکوت و مفاهیمی چون تجلی و نور ازلی شده است که چه‌بسا همین امر ارتقای آنها را به ساحتی والا و فرازمینی موجب شده است.

باید توجه داشت اگرچه عرفان و هنر دارای صفتی مشترک هستند ولی حتی در صورتی که اندیشهٔ طراحی و ساخت آنها به‌طور کامل از تعالیم اسلامی استخراج شده باشد، نباید آنها را الگوی ثابت و واحد و مسلم تلقی کرد بلکه ارجح آن است که آنها را آثاری الهام‌گرفته از

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تفکر اشراقی دانست. می‌توان گفت که تحت شرایط تاریخی و فرهنگی مختلف گرایش‌های ذهنی هنرمندان نیز در جهت فرهنگ و مضامین خاص آن دوران جهت می‌پذیرد. بنابراین تحت شرایط تاریخی گوناگون درک مضامین و مفاهیم متضمن اصلاح تجربهٔ عملی است. از این‌روی می‌توان چنین نتیجه گرفت که درون‌مایهٔ عناصر به‌کار گرفته شده در تصاویر در مرحلهٔ خوانش تصاویر با توجه به موضوع و داستان غالب در تصویر انجام‌شده که شناخت صحیح نقش‌مایه‌ها را با توجه به خاستگاه و موضوع تصویر در نظر داشته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. John Goelet

۲. ظاهراً برای اولین‌بار دکتر فرهاد مهران در مقالهٔ خود با عنوان «بیت مصور» این اصطلاح را به‌کار برده است. از نظر ایشان بیت مصور به بیتی گفته می‌شود که مضمون آن بیشترین ارتباط را با نقش یا صفحهٔ تصویر شده در متن دارد. وی همچنین می‌افزاید «این بیت را غالباً پیش از نقش و یا در جای متمایز دیگری در صفحهٔ مصور می‌توان یافت و جای معهود آن در بالای گوشهٔ چپ (حاشیهٔ تصویر) است؛ گاهی نیز با مکان معهود فاصله دارد». او قرار دادن این بیت در مکانی خاص و نزدیک به نقش را نشانه‌ای می‌داند که از سوی خطاط به تصویرگر بوده تا دقیقاً صحنهٔ وصف‌شده را در فضای پیش‌بینی‌شده به تصویر درآورد. در این‌باره نک: مهران، فرهاد، «بیت مصور»، نامهٔ بهارستان، شمارهٔ ۱۳ و ۱۴، ص ۱۰۳.

فهرست منابع

- بلوکباشی، علی (۱۳۹۰)، *[نمودهای اجتماعی و فرهنگی در غزل‌های حافظ]، در دایره المعارف بزرگ اسلامی*، نشر مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران.
- بهاری، عبادالله (۱۳۸۳)، *کمال‌الدین بهزاد: ریشه و شاخه‌های هنرش، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*، نشر فرهنگستان هنر، تهران.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، نشر علمی و فرهنگی، چاپ هفتم، تهران.
- حافظ (۱۳۶۲)، *دیوان*، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، نشر زوار، تهران.
- حافظ (۱۳۶۷)، *دیوان*، نشر سروش، تهران.
- خواجه عبدالله انصاری، *منازل‌السائرین*.
- دادبه، اصغر (۱۳۹۰)، *حافظ [مکتب حافظ، مکتب رندی] در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، نشر مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، *از کوچهٔ رندان*، نشر سخن، تهران.
- سجادی، جعفر (۱۳۵۴-۱۳۵۰)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، نشر طهوری، تهران.
- سمنانی، علاءالدوله (۱۳۶۹)، *مجموعه مصنفات*، به اهتمام نجیب مایل هروی، نشر علمی و فرهنگی، تهران.
- شهرستانی، سید حسن (۱۳۸۳)، «سرو از نگاه حافظ»، *هنرنامه*، شمارهٔ بیست و دوم، بهار، سال هفتم.
- صدری، مینا (۱۳۸۳)، *جلوهٔ مقام‌های عرفانی در آثار کمال‌الدین بهزاد، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*، نشر فرهنگستان هنر، تهران.
- غروی، مهدی (۱۳۵۹)، «نقوش و علائم مقدس در پدیده‌های شگرف معماری هخامنشی»، *مجلهٔ بررسی‌های تاریخی*، شمارهٔ ۴، مهر و آبان، سال هشتم.
- کمالی‌زاده، طاهره (۱۳۸۹)، *مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی*، نشر فرهنگستان هنر، تهران.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن (سماع‌نامه‌های فارسی)*، تهران.
- مهران، فرهاد (۱۳۸۶)، «بیت مصور»، *نامهٔ بهارستان*، شمارهٔ ۱۳ و ۱۴.
- نصر، سید حسین (۱۲۴۷)، «عالم خیال و مفهوم فضا در نگارگری سنتی ایران»، *باستان‌شناسی و هنر ایران*، شمارهٔ یک، زمستان.
- هال، جیمز (۱۳۸۹)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، نشر فرهنگ معاصر، چاپ چهارم، تهران.
- یزدانی، آتوسا (۱۳۸۶)، «بررسی نمادها و مبانی عرفانی در نقاشی ایران»، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه هنر*، به راهنمایی اسماعیل بنی‌اردلان.

http://Journal.art.ac.ir