Islamic Knowledge and Insight

معرفت و بصیرت اسلامی

From Pre-Understanding to Religious Experience: A Reading of Sultan Muhammad's Mystical Intoxication in the Divine and Terrestrial Realms

از پیش فهم تا تجربه دینی: خوانش نگاره «مستی لاهوتی و نا سوتی» اثر سلطان محمد

1. Seyed Alireza Abachi: Department of Art, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran
2. Mohammadreza Bagherilori*: Department of Art Research, Ya.C., Islamic Azad University, Yazd, Iran. (Email: Bagheri1356@iau.ac.ir)
3. Abolfazl Davodiroknabadi: Department of Textile and Fashion Design, Ya.C., Islamic Azad University, Yazd, Iran
4. Fahimehalsadat Mirjalili: Department of Art and Architecture, Ya.C., Islamic Azad University, Yazd, Iran

۱. سید علیرضا عباچی: گروه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
۲. محمدرضا باقری لری*: گروه پژوهش هنر، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران. (پست الکترونیک: Bagheri1356@iau.ac.ir)
۳. ابوالفضل داودی رکن‌آبادی: گروه طراحی پارچه و لباس، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران
۴. فهیمه السادات میرجلیلی: گروه هنر و معماری، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

Abstract

Iranian miniature painting, particularly during the Safavid period, developed in close association with religious, mystical, and literary concepts, and its interpretation can be influenced by the viewer's pre-understanding and horizon of understanding. Sultan Muhammad's Mystical Intoxication in the Divine and Terrestrial Realms, through its use of visual and conceptual elements related to the ontological levels of the divine (Lāhūt) and terrestrial (Nāsūt) realms, as well as its literary and mystical allusions, provides a context for the formation of an experience that transcends merely visual perception. The present study addresses the question of how the viewer's pre-understanding contributes to the interpretation of this miniature and through what process it may lead to the formation of a religious experience. The research was conducted using a descriptive-analytical approach and drawing on library-based sources. Alongside an analysis of the visual and thematic components of the miniature, the study examines the role of the viewer's knowledge and awareness of Islamic, mystical, and literary concepts in the process of interpreting the work. The findings indicate that engagement with the miniature is not confined to the perception of pictorial elements; rather, the viewer's pre-understanding can significantly influence the identification and interpretation of signs, the recognition of relationships among different levels of the image, and the comprehension of concepts associated with the divine and terrestrial realms. Accordingly, religious experience in encountering this work constitutes a gradual process that begins with sensory and visual perception, expands through the activation of pre-understanding and the interpretation of the work's concepts and signs, and may ultimately lead to an experience of transcendence, contemplation, and spiritual apprehension. Therefore, the religious meaning of the miniature is formed neither solely within its pictorial elements nor exclusively within the viewer's mind, but rather through the interaction among the structure of the artwork, its semantic context, and the viewer's horizon of understanding.

Keywords: *pre-understanding, religious experience, interpretation of artworks, Iranian miniature painting, Sultan Muhammad, mystical intoxication in the divine and terrestrial realms, Lāhūt and Nāsūt.*

چکیده

نگارگری ایرانی، به‌ویژه در دوره صفوی، در پیوند با مفاهیم دینی، عرفانی و ادبی شکل گرفته و خوانش آن می‌تواند متأثر از پیش‌فهم و افق فهم مخاطب باشد. نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان محمد، با بهره‌گیری از عناصر بصری و مفهومی مرتبط با مراتب لاهوت و ناسوت و اشارات ادبی و عرفانی، زمینه‌ای برای شکل‌گیری تجربه‌ای فراتر از دریافت صرفاً بصری فراهم می‌کند. مسئله پژوهش حاضر این است که پیش‌فهم مخاطب چگونه در خوانش این نگاره نقش دارد و از چه مسیری می‌تواند به شکل‌گیری تجربه دینی منجر شود. پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. در این پژوهش، ضمن تحلیل مؤلفه‌های بصری و محتوایی نگاره، نقش دانش و آگاهی مخاطب از مفاهیم اسلامی، عرفانی و ادبی در فرایند خوانش اثر بررسی می‌شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که مواجهه با نگاره، صرفاً به ادراک عناصر تصویری محدود نبوده و پیش‌فهم مخاطب می‌تواند در تشخیص و تفسیر نشانه‌ها، ارتباط میان سطوح مختلف تصویر و درک مفاهیم لاهوتی و ناسوتی مؤثر باشد. بر این اساس، تجربه دینی در مواجهه با این اثر، فرایندی تدریجی است که از ادراک حسی و بصری آغاز شده، با فعال شدن پیش‌فهم و تفسیر مفاهیم و نشانه‌های اثر گسترش یافته و می‌تواند به تجربه‌ای از تعالی، تأمل و دریافت معنوی منجر شود. بنابراین، معنای دینی نگاره نه صرفاً در عناصر تصویری اثر و نه تنها در ذهن مخاطب، بلکه در تعامل میان ساختار اثر، زمینه معنایی آن و افق فهم مخاطب شکل می‌گیرد.

کلیدواژگان: *پیش‌فهم، تجربه دینی، خوانش اثر هنری، نگارگری ایرانی، سلطان محمد، مستی لاهوتی و ناسوتی، لاهوت و ناسوت.*

How to cite: Abachi, S. A., Bagherilori, M., Davodiroknabadi, A., & Mirjalili, F. (2027). From Pre-Understanding to Religious Experience: A Reading of Sultan Muhammad's Mystical Intoxication in the Divine and Terrestrial Realms. *Islamic Knowledge and Insight*, 5(5), 1-16.

© 2027 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 25 July 2026
Revise Date: 13 November 2026
Accept Date: 20 November 2026
Initial Publish: 21 November 2026
Final Publish: 22 December 2027

شیوه استناددهی: عباچی، سید علیرضا.، باقری لری، محمدرضا.، داودی رکن‌آبادی، ابوالفضل.، و میرجلیلی، فهیمه السادات. (۱۴۰۶). از پیش فهم تا تجربه دینی: خوانش نگاره «مستی لاهوتی و نا سوتی» اثر سلطان محمد. *معرفت و بصیرت اسلامی*، ۵(۵)، ۱۶-۱.

© ۱۴۰۶ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۳ مرداد ۱۴۰۵
تاریخ بازنگری: ۲۲ آبان ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۲۹ آبان ۱۴۰۵
تاریخ چاپ اولیه: ۳۰ آبان ۱۴۰۵
تاریخ چاپ نهایی: ۱ دی ۱۴۰۶

مقدمه

نگارگری ایرانی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین جلوه‌های هنر تصویری ایران، در طول تاریخ خود در پیوند با ادبیات، عرفان، فرهنگ و اندیشه‌های دینی شکل گرفته است. ازاین‌رو، دریافت معنای یک نگاره را نمی‌توان صرفاً به مشاهده و توصیف عناصر بصری آن محدود کرد؛ زیرا بسیاری از نشانه‌ها، ترکیب‌ها و روابط موجود در تصویر در بستری از مفاهیم و باورهای فرهنگی و دینی معنا می‌یابند. در چنین شرایطی، مخاطب نیز با مجموعه‌ای از دانش‌ها، تجربه‌ها و دانسته‌های پیشین به مواجهه با اثر می‌پردازد و همین زمینه پیشین می‌تواند بر چگونگی ادراک و تفسیر او از اثر تأثیرگذار باشد.

مفهوم «پیش‌فهم» در فرایند مواجهه با اثر هنری از آن جهت اهمیت دارد که مخاطب اثر را بدون پیش‌زمینه و از نقطه صفر ادراک نمی‌کند. شناخت مفاهیم دینی، آشنایی با مضامین عرفانی و ادبی، شناخت نمادها و همچنین آگاهی از زمینه تاریخی و فرهنگی شکل‌گیری اثر، می‌تواند در مسیر فهم و تفسیر آن نقش داشته باشد. بنابراین، یک اثر واحد ممکن است برای مخاطبان مختلف، متناسب با افق فهم و میزان برخورداری آنان از این پیش‌دانسته‌ها، سطوح متفاوتی از معنا را آشکار کند. در این میان، هنگامی که اثر هنری دارای محتوای دینی و عرفانی باشد، نقش پیش‌فهم در عبور مخاطب از دریافت ظاهری و دستیابی به لایه‌های معنایی و معنوی اثر اهمیت بیشتری پیدا می‌کند.

از سوی دیگر، مواجهه با اثر دینی می‌تواند فراتر از فرایند شناخت و تفسیر نشانه‌ها قرار گیرد و به نوعی تجربه دینی منجر شود. تجربه دینی در این پژوهش به معنای صرفِ پذیرش یک باور دینی نیست، بلکه به کیفیت مواجهه و دریافت معنوی مخاطب در فرایند رویارویی با اثر اشاره دارد. بر این اساس، ادراک زیبایی، شگفتی، تأمل، احساس تعالی و توجه به مفاهیم معنوی می‌توانند در مسیر شکل‌گیری چنین تجربه‌ای نقش داشته باشند. البته تحقق این تجربه را نمی‌توان برای همه مخاطبان یکسان و قطعی در نظر گرفت؛ زیرا افق فهم، پیش‌فهم و میزان آشنایی افراد با زمینه‌های معنایی اثر متفاوت است.

در میان آثار نگارگری دوره صفوی، نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان محمد، نمونه‌ای قابل‌توجه برای بررسی این فرایند به شمار می‌رود. این اثر با بهره‌گیری از ساختار تصویری پیچیده و پیوند میان عناصر بصری و مضامین ادبی، عرفانی و دینی، مخاطب را با سطوح مختلفی از معنا مواجه می‌کند. عنوان اثر و مضمون لاهوت و ناسوت، خود زمینه‌ای مفهومی برای ورود به لایه‌های معنایی تصویر فراهم می‌سازد و درک برخی از روابط موجود در نگاره می‌تواند نیازمند آشنایی با مفاهیم عرفانی و ادبی مرتبط باشد. از این منظر، خوانش اثر صرفاً به شناسایی عناصر و توصیف ویژگی‌های ظاهری آن محدود نمی‌شود، بلکه می‌تواند فرایندی از حرکت میان ادراک بصری، تفسیر معنایی و دریافت معنوی باشد.

مسئله اصلی پژوهش حاضر آن است که پیش‌فهم مخاطب در خوانش نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» چگونه می‌تواند بر شکل‌گیری تجربه دینی اثرگذار باشد و این تجربه از چه مسیری در مواجهه مخاطب با اثر شکل می‌گیرد. بر همین اساس، پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای، ضمن بررسی ویژگی‌های بصری و محتوایی نگاره، به تحلیل نقش پیش‌فهم مخاطب در فرایند خوانش آن می‌پردازد و می‌کوشد مسیر احتمالی حرکت از دریافت بصری و شناخت عناصر اثر به تفسیر مفاهیم و در نهایت تجربه دینی را تبیین کند. هدف پژوهش، ارائه الگویی تفسیری از چگونگی ارتباط میان ساختار اثر، پیش‌فهم مخاطب و تجربه دینی در مواجهه با یکی از نمونه‌های شاخص نگارگری عرفانی دوره صفوی است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی و از نظر روش، توصیفی-تحلیلی است و با رویکرد تفسیری به بررسی چگونگی شکل‌گیری تجربه دینی مخاطب در فرایند خوانش نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر

سلطان محمد می‌پردازد. گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و با استفاده از منابع مکتوب شامل کتاب‌ها، مقالات، پایان‌نامه‌ها و منابع مرتبط با نگارگری دوره صفوی، اندیشه‌های عرفانی و ادبی، مفاهیم لاهوت و ناسوت، و مباحث مربوط به پیش‌فهم و تجربه دینی انجام شده است.

پیشینه تحقیق

طاهری قمی در پژوهشی با عنوان «مطالعه شمایل‌شناختی نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان محمد نقاش»، با رویکردی تاریخی و معناشناختی به بررسی این نگاره پرداخته‌اند. پژوهش مذکور به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده و هدف آن، رمزگشایی از مفاهیم حکمی، عرفانی، تغزلی و اساطیری نهفته در روابط میان شمایل‌ها و فضای تجسمی نگاره بوده است. نویسندگان با توجه به شعر حافظ و سیاق هنری سلطان محمد، نشان داده‌اند که شیوه اغراق‌آمیز و طنزآلود در ترسیم شمایل‌ها با جهان‌بینی رندانه حافظ تناسب دارد. همچنین، تقسیم‌بندی نگاره به سه ساحت از پایین به بالا و تناسب شمایل‌های هر بخش با ساحت‌های ناسوت، ملکوت و لاهوت، از دیگر یافته‌های این پژوهش است.

کشمیری (Kashmiri, 2018) در مقاله «مقام نوازندگان در عصر صفوی برپایه نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی اثر سلطان محمد»، با تمرکز بر گروه‌های نوازندگان موجود در این نگاره، به بررسی جایگاه و منزلت اجتماعی آنان در اوایل دوره صفوی پرداخته است. نویسنده با این فرض که تفاوت‌های دیداری میان نوازندگان، از جمله نوع پوشش و چهره‌آرایی، سازها و اندازه پیکره‌ها، صرفاً جنبه زیبایی‌شناختی ندارد، تلاش کرده است هویت و جایگاه اجتماعی گروه‌های مختلف نوازندگان را بازشناسی کند. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و تحلیل محتوای کیفی و با استفاده از اسناد تاریخی، سفرنامه‌ها، تاریخ‌نگاری‌های هم‌زمان و نگاره‌های دوره صفوی انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نوازندگان حاضر در نگاره را می‌توان در سه گروه نوازندگان درباری، نوازندگان حلقه سماع و نوازندگان دوره‌گرد شناسایی کرد و سلطان محمد برای هر یک از این گروه‌ها جایگاه متفاوتی در ساختار اجتماعی و فرهنگی عصر صفوی بازنمایی کرده است.

ذکاوت و قاضی‌زاده (Zekavat & Ghazizadeh, 2020) در مقاله «تحلیل مفهوم خلاقیت در نگاره مستی الهوتی و ناسوتی اثر سلطان محمد نقاش»، به بررسی ویژگی‌های نگارگری ایرانی و چگونگی بازتاب مفهوم خلاقیت در این نگاره پرداخته‌اند. پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی، استفاده از اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی و با نمونه موردی نگاره «مستی الهوتی و ناسوتی» انجام شده است. نویسندگان ابتدا ویژگی‌های شاخص نگارگری ایرانی را بررسی کرده و سپس با تحلیل ساختار مفهومی و بصری نگاره، نمود مفهوم خلاقیت را در آن مورد مطالعه قرار داده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که خلاقیت در این اثر در قالب مفاهیمی همچون ابداع، نوآوری، ابتکار و به‌کارگیری خیال و تخیل بازتاب یافته و برخی از این ویژگی‌ها در ساختار مفهومی و بصری نگاره قابل‌مشاهده است.

مرور پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که رابطه میان پیش‌فهم مخاطب، فرایند خوانش نگاره و شکل‌گیری تجربه دینی در مواجهه با نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» به‌صورت متمرکز بررسی نشده است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر می‌کوشد با تمرکز بر پیش‌فهم و افق فهم مخاطب، فرایند خوانش نگاره را از دریافت عناصر بصری و تفسیر لایه‌های معنایی تا امکان شکل‌گیری تجربه دینی و معنوی تبیین کند.

۱. تحلیل نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی

موضوع و محتوای اثر

پیوند دیرینه میان نگارگری ایرانی و ادبیات غنایی-عرفانی، فراتر از یک هم‌نشینی ساده میان متن و تصویر، بستری برای تجسم امر قدسی و مفاهیم فرامادی است. در سنت هنری ایران، نگارگر می‌کوشد تا لایه‌های باطنی و اشراقی شعر را در نظام بصری خود صورت‌بندی کند.

حافظ نیز به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین شاعران عرفانی ایران، با بهره‌گیری از مفاهیم عرفانی، رندی، اسطوره‌سازی و نمادپردازی،

مضمون‌گرایی همراه با معنی‌گرایی بستری مناسب برای بازنمایی تصویری فراهم آورده است (Khorramshahi, 1993).

دوره‌ی صفوی و به‌ویژه مکتب هنری تبریز، نقطه‌ی عطف این رویکرد به شمار می‌رود؛ دورانی که در آن شاهکارهای کتاب‌آرایی، به‌ویژه نسخه‌های مصور دیوان حافظ، به حوزه‌ای برای تلاقی هنر، عرفان و حکمت بدل شدند. دیوان حافظ منتسب به سام‌میرزا نمونه‌ای درخشان از این دستاورد است که نگاره‌های آن، ظرفیتی فراتر از تزئین داشته و به‌عنوان آثاری مستقل و سرشار از نشانه‌های معنوی شناخته می‌شوند. یکی از این آثار ارزشمند، نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» است.

این نگاره به قلم و رقم سلطان محمد نقاش در حدود ۹۳۰ تا ۹۴۰ ه.ق مصور شده و در حال حاضر در موزه هنری (دانشگاه هاروارد) نگه‌داری می‌شود (Kashmiri, 2018).

این اثر به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های تجسم مفاهیم سلوک و عرفان اسلامی مطرح است که با بهره‌گیری از استعاره‌ی بنیادین «مستی» در ادبیات عرفانی، تلاش می‌کند تا سطوح مختلف وجود و حرکت از جهان محسوس (ناسوت) به جهان غیرمحسوس (لاهوت) را در کادر تصویری خود بنشاند. اهمیت بررسی این نگاره در آن است که ما را با فرایند تبدیل معانی انتزاعی و احوالات باطنی به فرم‌ها، رنگ‌ها و ساختارهای بصری مواجه می‌کند. این اثر به‌عنوان متن بصریِ متکثر عمل می‌کند که لایه‌های معنایی آن به‌تدریج بر مخاطب آشکار می‌شود.

با این حال، خوانش این نگاره و دستیابی به لایه‌های پنهان آن، تعاملی دوسویه میان اثر و بیننده را می‌طلبد. از آنجا که این اثر حامل مضامین عمیق شهودی است، تحققِ یک «تجربه‌ی دینی» در مواجهه با آن، مستلزم برخورداری مخاطب از یک «پیش‌فهم» مشخص در حوزه عرفان و اشراق است. به بیانی دیگر، مخاطب تنها در صورتی می‌تواند به عمق معنوی نگاره راه یابد و آن را فراتر از پویاییِ صوری و ظاهری فرم‌ها درک کند که پیشاپیش به مبانی فکری عرفان اسلامی و زبان رمزی نگارگری مسلط باشد. بر این اساس، تحلیل حاضر می‌کوشد ضمن ورود به جزئیات تصویری، بستر فکری و ساختار حاکم بر این اثر را تبیین کرده و با تکیه بر این پیش‌فهم‌ها، راه را برای تحلیل روشمند مناسبات میان فرم بصری و حقیقت عرفانی در گام‌های بعدی هموار سازد.

بر همین اساس، پاکباز نیز بر این باور است که سلطان محمد در بسیاری از آثارش با ظرافت طنز و جد را با هم می‌آمیزد و نگاره‌ای چون مستی لاهوتی و ناسوتی که برگرفته از دیوان حافظ است، بیانگر بینش عرفانی وی است (Pakbaz, 1999).



تصویر ۱. مستی لاهوتی و ناسوتی، ۹۳۱ ه.ق، نسخه دیوان حافظ سام میرزا

نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» (تصویر ۱) که مطابق یکی از غزل‌های حافظ شیرازی خلق شده، علاوه بر بازنمایی یک مجلس بزم و شادی، تصویری نمادین از اندیشه‌های عرفانی حافظ درباره رابطه میان عالم مادی و عالم معنوی را به نمایش می‌گذارد. سلطان‌محمد با الهام از زبان استعاری حافظ، مفاهیم پیچیده عرفانی را به زبان تصویر ترجمه کرده و اثری آفریده که مخاطب را هم‌زمان با زیبایی‌های بصری، به تأمل در مفاهیم عمیق عرفانی دعوت می‌کند.

یکی از مهم‌ترین نکات این نگاره، بیتی است که در بالای اثر نوشته شده است:

گرفته ساغر عشرت فرشته رحمت / ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده

این بیت، کلید ورود به فضای معنایی نگاره و غزل حافظ به شمار می‌آید و مخاطب را به خوانش نمادین اثر هدایت می‌کند. با این حال، برای درک کامل مفاهیم نگاره، نباید تنها به این بیت بسنده کرد؛ زیرا سلطان‌محمد تصویر خود را بر پایه کلیت غزل و مفاهیم عرفانی آن بنا نهاده است. در ادامه غزل، حافظ با به‌کارگیری نمادهایی چون پیر مغان، ساقی، شراب، جام، فرشتگان، فضایی عرفانی می‌آفریند که در آن مرز میان عالم ناسوت و عالم لاهوت از میان برداشته می‌شود. هر یک از این نمادها، افزون بر معنای ظاهری، دلالت‌هایی عرفانی دارند و بیانگر مفاهیمی همچون عشق الهی، معرفت، فیض، سلوک معنوی و رهایی از تعلقات دنیوی می‌باشند.

سلطان‌محمد نیز با الهام از فضای کلی غزل، عناصر تصویری خود را بر همین اساس سامان داده است. حضور فرشتگان در بخش فوقانی نگاره، مجلس بزم در میانه تصویر، پیر مغان، ساقی، باده‌نوشان و دیگر شخصیت‌ها، همگی بازتابی از مضامین مطرح‌شده در سراسر غزل هستند. در نتیجه، نگاره تفسیری بصری از کلیت غزل و جهان‌بینی عرفانی حافظ است که مفاهیم آن را از طریق زبان تصویر به مخاطب منتقل می‌شود.

در نگاه نخست، نگاره تصویر شاعرانه از توصیف یک مجلس شادی است؛ اما نگارگر مجلس را از یک بزم زمینی فراتر برده و آن را به قلمرو معنوی و الهی پیوند می‌زند.

حضور فرشتگان، عالم لاهوت را نمایندگی می‌کند و ارتباط میان عالم ناسوت و عالم معنا را شکل می‌دهد. در قسمت میانی نگاره، معماری باشکوه عمارت توجه بیننده را به خود جلب می‌کند. این بنا نمادی از مراتب وجود انسان و مراحل سیر و سلوک عرفانی است. و طبقات مختلف، بیانگر درجات متفاوت آگاهی و معرفت هستند. حرکت چشم از پایین‌ترین بخش تصویر تا بالاترین قسمت، همان مسیر صعود انسان از جهان مادی به جهان الهی را تداعی می‌کند.

زکی محمد حسن در مورد نگاره چنین می‌نویسد: «این تصویر مجلس بزم و باده‌گساری را نمایش داده که در آن پیاله‌ها دور زده و مردمی بعیش و نوش مشغول و دیگران بحالت رقص و طرب در آمده و بعضی از فرط شعف بروی زمین می‌غلطند و اشخاصی دیگر دیده میشوند که از اثر باده بحالت مستی در آمده و کف بلب آورده‌اند شیخی را نشان می‌دهد که آینه در دست گرفته و صورت خود را می‌بیند» (Mohammad Hasan, 1993).

«فرشتگان نیز در کار باده‌نوشی شرکت نموده و از کنگره‌ای که مشرف بر دیگران است اشتراک می‌جویند. در حالیکه نوازندگان همه را بطرب آورده‌اند بین آنان سه صورت دیده میشود که بسیار شبیه بصورت بوزینه است در گوشه‌ای از این تصویر منظره باغی است که بغرفه پیوسته و اتصال دارد و در آن مردی ایستاده که در دست او رشته درازی است که از طرفی یک سر آن بساق پای وی پیچیده و سر دیگران به ابریقی از شراب بسته است» (Mohammad Hasan, 1993).

یکی از شخصیت‌های کلیدی نگاره، پیر مغان است. پیر مغان در اندیشه حافظ، برخلاف زاهد و واعظ، نماد مرشد کامل و انسان وارسته‌ای است که حقیقت را بی‌واسطه درک کرده است. حضور او در مرکز مفهومی اثر، نشان می‌دهد که مسیر رسیدن به حقیقت از

طریق عشق، معرفت و تجربه درونی می‌گذرد، نه از راه ریاکاری و ظاهرگرایی. سلطان‌محمد نیز با برجسته کردن جایگاه پیر مغان، بر نقش هدایتگر او در این مجلس تأکید کرده است.

از سوی دیگر، این نگاره تقابل دو نوع مستی را نشان می‌دهد؛ مستی ناسوتی و مستی لاهوتی. مستی ناسوتی همان لذت‌های ظاهری، باده، موسیقی و شادی دنیوی است، اما مستی لاهوتی مرحله‌ای والاتر است که در آن انسان از خود و وابستگی‌های مادی رها می‌شود و به عشق الهی می‌رسد. سلطان‌محمد این دو مفهوم را در پیوند با یکدیگر نشان داده است.

در این اثر، هیچ عنصر تصویری بی‌دلیل خلق نشده است. معماری، درختان، فرشتگان، جام شراب، نوازندگان، خوابیدگان، گفت‌وگوکنندگان، همگی بخشی از یک نظام نمادین هستند. نگارگر کوشیده است همان شیوه‌ای را که حافظ در شعر با استعاره و کنایه بیان می‌کند، از طریق رنگ، فرم و ترکیب‌بندی به نمایش بگذارد. به همین دلیل، این اثر تصویری از جهان‌بینی حافظ بوده که بدین شکل به تصویر درآمده است.

از منظر اندیشه، نگاره به وحدت میان زمین و آسمان، جسم و روح، ظاهر و باطن اشاره دارد. فرشتگان در آسمان و انسان‌ها بر زمین در یک فضای واحد قرار گرفته‌اند و هیچ مرزی میان این دو جهان دیده نمی‌شود. در واقع، این نگاه همان اندیشه عرفانی حافظ است که انسان را موجودی می‌داند که می‌تواند با عشق و معرفت از عالم ناسوت به عالم لاهوت راه یابد.

بنابراین، موضوع اصلی نگاره، نمایش سیر انسان از لذت‌های ظاهری به معرفت باطنی و از مستی زمینی به مستی الهی است. سلطان‌محمد با الهام از غزل حافظ و به‌ویژه بیت «گرفته ساغر عشرت فرشته رحمت / ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده» اثری آفریده که در آن شعر، عرفان، فلسفه و نگارگری در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. به همین دلیل، این نگاره را می‌توان یکی از کامل‌ترین نمونه‌های پیوند ادبیات و هنر تصویری در فرهنگ ایرانی دانست؛ اثری که لایه‌های عمیق معنایی و عرفانی آن، مخاطب را به تأمل درباره حقیقت، عشق، معرفت و جایگاه انسان در هستی فرامی‌خواند.

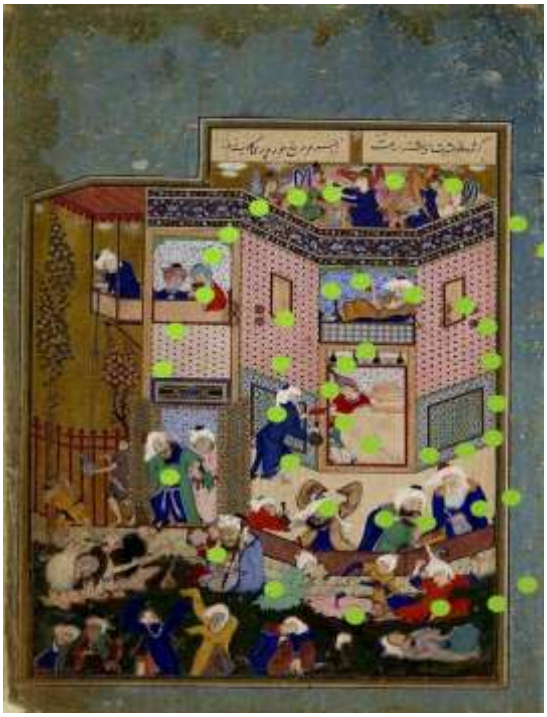
ساختار بصری اثر

نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» (تصویر ۲)، از نظر ساختار بصری یکی از پیچیده‌ترین و کامل‌ترین آثار مکتب تبریز در دوره صفوی است. سلطان‌محمد در این اثر به روایت یک واقعه با استفاده از عناصر بصری مانند معماری، رنگ، ریتم، حرکت، خطوط، نور، بافت و جایگاه شخصیت‌ها، ساختاری منسجم و چندلایه ایجاد کرده است که بیننده را به گردش مداوم در سراسر تصویر وامی‌دارد. ویژگی مهم این ترکیب‌بندی آن است که تمام اجزای تصویر، با وجود تنوع بسیار، در خدمت یک مفهوم واحد، یعنی پیوند عالم ناسوت و لاهوت، قرار گرفته‌اند.

نخستین ویژگی ترکیب‌بندی اثر، نگاره‌ی بی‌بدیل «مستی لاهوتی و ناسوتی» که به پرداخت ظریف سحرآمیز سلطان‌محمد نقاش در مکتب تبریز صفوی به تصویر درآمده، فراتر از یک بازنمایی بصری از غزلیات حافظ، یک مانیفست تصویری از جهان‌بینی عرفانی و فلسفه‌ی سلوک است. در بررسی ساختاری این اثر، آنچه در نگاه نخست جلوه‌گری می‌کند، تقسیم‌بندی‌های معماری است که فضا را به سه قلمرو متمایز ناسوت در پایین، ملکوت در میانه و لاهوت در بالا تفکیک می‌کند. با این حال، شاهکار واقعی سلطان‌محمد در این قاب تجسمی، فرار رفتن از این ایستاییِ کادربندی‌شده و خلق یک جریان حرکتیِ پنهان، مواج و اندام‌وار است که کل پهنه‌ی بوم را درمی‌نوردد. این جریان حرکتی، همان ترکیب‌بندی حلزونی (اسپیرال) است که به‌عنوان استخوان‌بندی و پویایی درونی اثر عمل می‌کند و چشم مخاطب را در یک طواف بصریِ بی‌پایان و هدفمند غوطه‌ور می‌سازد. سلطان‌محمد با تکیه بر این هندسه‌ی دوار، ایستایی خطوط عمودی و افقی بنای مرکزی را خنثی کرده و به کالبد معماری، روحی سیال و رقصان بخشیده که کاملاً با مفهوم سماع و مستی صوفیانه همخوان است.

در اسلام مرکزیت اهمیت زیادی دارد، به همین دلیل در هنر اسلامی مرکزیت اهمیت خاصی دارد و همه عناصر با مرکز در ارتباطند. این حرکت غیرآشکار است، اما حس می‌شود. این حرکت مارپیچی می‌خواهد به بی‌نهایت خودش برود (Ayatollahi, 1995).

در گوشه‌ی پایینی و سمت چپ نگاره، انباشت عظیمی از فیگورهای انسانی را می‌بینیم که در اوج شوریدگی مادی بر زمین غلتیده‌اند. این سنگینی و کثرت مادی، آغازگر چرخش بصری است. چشم بیننده به‌واسطه‌ی انحنای اندام‌ها و جهت دست‌ها، به‌تدریج از سمت راست کادر به سمت چپ رانده می‌شود، از نوازندگان می‌گذرد و با صعودی نرم در امتدادِ دیوار عمارت، به سمت بالا حرکت می‌کند.



تصویر ۲. ترکیب‌بندی مارپیچ

اسپیرال پنهان در این مرحله، فاز عروجِ خود را طی کرده و به قلمرو لاهوت در پشت‌بام می‌رسد؛ جایی که فرشتگان با بال‌های گشوده و سرهای خمیده، نقطه‌ی اوج این منحنی را شکل می‌دهند.

اما نکته‌ی کلیدی در این هندسه‌ی هوشمندانه، خاصیتِ «همگرایی» آن است. جهتِ نگاهِ فرشتگان و شکستگی‌های سقفِ خطوط منحنی پنهان را ایجاد و چشم مخاطب به سوی عمارت هدایت می‌شود، نیروی دیداری به درونِ ساختمان سرازیر می‌شود و در نهایت، تمام این چرخش‌ها، پایکوبی‌های پایین، و عروجِ آسمانیِ بالا، به یک نقطه ختم می‌شوند. شیخی که در پنجره‌ی میانیِ عمارت نشسته است. او در این ساختار، همان هسته‌ی مرکزی دوران است. در این تحلیل، شیخ حکمِ «مرکزِ ثقل» را دارد؛ شخصی که در میانه این تلاطمِ مادی و معنوی، در سکون مطلق ایستاده است. تمام هیاهوی تصویر در نهایت به او بازمی‌گردد تا تضاد میان «کثرت» (مستانِ پایین) و «وحدت» (شیخ در مرکز) به کمال برسد. بدین ترتیب، سلطان‌محمد با بهره‌گیری از جادوی ترکیب‌بندی حلزونی، هندسه را به‌مثابه‌ی نردبانی برای سفرِ معنوی مخاطب بازتعریف می‌کند؛ سفری که از آشفتگیِ ناسوت آغاز می‌شود، در اوجِ لاهوت به کمال می‌رسد و در نهایت در جانِ «پیر»، به آرامش و وحدتِ وجود می‌پیوندد.

این اثر، گواهی است بر پیوند ناگسستنیِ هندسه و عرفان، جایی که ترکیب‌بندی برای به تصویر کشیدنِ سیرِ سلوکِ انسان طراحی شده است.

معماری مهم‌ترین عنصر سازمان‌دهنده ترکیب‌بندی است. «در این نگاره، اساس معماری ساختمان بر شکل شش‌ضلعی قرار دارد؛ که طبق دیدگاه مذکور می‌تواند نماد جسم و شش قوه حرکت در شش جهت باشند» (Ghiasi & Mahoudi, 2015).

ساختمان بزرگ و چندطبقه در مرکز تصویر مانند ستون اصلی اثر عمل می‌کند و نگاه مخاطب را به سمت مرکز هدایت می‌کند. اتاق‌ها، ایوان‌ها، پنجره‌ها و پلکان‌ها به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که بیننده بتواند به‌صورت تدریجی در فضای تصویر حرکت کند. این معماری نه‌تنها نقش فضاسازی دارد، بلکه نماد مراتب مختلف وجود انسان و مراحل رسیدن به کمال عرفانی نیز می‌باشد. هر طبقه را می‌توان مرتبه‌ای از آگاهی و معرفت دانست که انسان برای رسیدن به حقیقت از آن عبور می‌کند.

ریتم و حرکت بصری در این نگاره بسیار قوی است. تکرار حالت بدن شخصیت‌ها، چین‌وچروک لباس‌ها، فرم شاخه‌های درختان، پنجره‌ها، ستون‌ها و تزئینات معماری باعث ایجاد ضرباهنگی منظم شده است. این ریتم موجب می‌شود تصویر با وجود تراکم فراوان عناصر، شلوغ و آشفته به نظر نرسد. حرکت نگاه از یک شخصیت به شخصیت دیگر و از یک فضای معماری به فضای دیگر، همانند خواندن یک شعر، دارای نظم و آهنگ مشخص است.

سلطان‌محمد در این اثر از تعادل نامتقارن بهره برده است. اگرچه تعداد شخصیت‌ها و عناصر در دو طرف تصویر کاملاً برابر نیست، اما توزیع هوشمندانه رنگ‌ها، خطوط و حجم‌ها باعث شده است کل تصویر متعادل به نظر برسد. ساختمان مرکزی نقش محور اصلی تعادل را بر عهده دارد و سایر عناصر در اطراف آن سازمان یافته‌اند.

از نظر فضاسازی، نگاره تابع اصول پرسپکتیو خطی غرب نیست. در نگارگری ایرانی، فضا بیشتر به‌صورت عمودی و لایه‌لایه سازمان‌دهی می‌شود. در این اثر نیز طبقات مختلف ساختمان، فضای باغ، حیاط و آسمان به‌صورت هم‌زمان دیده می‌شوند و بیننده می‌تواند چندین فضا را بدون محدودیت مشاهده کند. این شیوه باعث شده است روایت تصویری گسترده‌تر شود و هنرمند بتواند رخدادهای مختلف را در یک صفحه جای دهد.

در نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی رنگ‌های مکمل و متضاد به کار رفته؛ که این امر سبب به وجود آمدن فضایی پرشور و پویا شده است. باید خاطرنشان کرد رنگ‌های غالب اثر، آبی و زرد است و این دو رنگ جزو مکمل‌های روحانی هستند (Ghiasi & Mahoudi, 2015).

سلطان‌محمد از رنگ‌های درخشان مانند آبی لاجوردی، فیروزه‌ای، طلایی، قرمز، نارنجی، سبز و سفید استفاده کرده است. رنگ‌های گرم در بخش‌های مربوط به مجلس بزم، احساس شور، هیجان و زندگی را تقویت می‌کنند؛ در حالی که رنگ‌های سرد در آسمان و بخش‌های بالایی، حس آرامش، معنویت و قداست را القا می‌کنند. این تضاد رنگی علاوه بر ایجاد زیبایی، تفاوت میان عالم ناسوت و لاهوت را نیز برجسته می‌سازد.

نور در نگارگری ایرانی برخلاف نقاشی غربی از منبع مشخصی نمی‌تابد. در این اثر نیز نور به‌صورت یکنواخت در سراسر تصویر پخش شده است. نبود سایه‌های عمیق سبب شده همه عناصر اهمیت یکسانی پیدا کنند و هیچ بخشی از تصویر در تاریکی قرار نگیرد.

خط از مهم‌ترین ابزارهای سلطان‌محمد برای ایجاد حرکت است. خطوط منحنی لباس‌ها، شاخه‌های درختان، ابرها و حالت بدن شخصیت‌ها، نرمی و لطافت خاصی به اثر داده‌اند. در مقابل، خطوط مستقیم معماری، حس استحکام و نظم را القا می‌کنند. ترکیب این دو نوع خط باعث ایجاد تعادل میان حرکت و سکون شده است.

یکی دیگر از ویژگی‌های برجسته اثر، تراکم عناصر است. تقریباً هیچ فضای خالی در تصویر دیده نمی‌شود. این ویژگی از خصوصیات اصلی نگارگری ایرانی است و نشان می‌دهد که جهان از نگاه هنرمند، سرشار از حیات، زیبایی و حرکت است.

این ویژگی‌های بصری، زمینه‌های شکل‌گیری تجربه دینی را فراهم می‌کند.

تجربه دینی مخاطب در مواجهه با اثر

در مواجهه با نگاره مورد بحث، تجربه دینیِ مخاطب به‌صورت پدیده‌ای «وابسته به افق تفسیر» رخ می‌نماید؛ بدین معنا که اثر، در کنش متقابل میان ساختار تصویریِ اثر و پیش‌فهم‌های مخاطب «فعلیت» پیدا می‌کند. این نگارگری با صحنه‌ای چندلایه از معماریِ چندطبقه، حضور فرشتگان در بخش فوقانی، و مجلسِ بزم و خلسه در بخش تحتانی، یک نظم عمودیِ معناشناختی می‌سازد که به‌طور ضمنی بر «مراتب» دلالت دارد: بالا به‌منزله افق قدسی و عالمِ لاهوت، پایین به‌منزله زیستِ جسمانی و عالمِ ناسوت، و میان‌لایه‌ها به‌عنوان ناحیه گذار و آستانه‌ای که در آن، امر قدسی و امر انسانی به تماس و تلاقی می‌رسند. از همین‌رو، اثر ظرفیت آن را دارد که مخاطب را از مشاهده صرف به سوی تأویل و سپس به سوی تجربه‌ای دینی سوق دهد؛ تجربه‌ای که می‌توان آن را در چارچوب «تجربه دینیِ زیبایی‌شناختی» توضیح داد: حالتی که در آن، کیفیت‌های بصری و ترکیبی اثر، مخاطب را به فراسوی ادراک روزمره می‌کشانند و در او احساس حضور معنا، حیرت، سکوت درونی و پرسش از نسبت انسان و امر قدسی را برمی‌انگیزند.

ساختار تصویری نگارگری، به‌ویژه از طریق هم‌نشینیِ نشانه‌های قدسی (فرشتگان) با نشانه‌های بزم (موسیقی، جام، حالت‌های بی‌خودی و افتادگی)، دوگانه‌ای بنیادین را پیش می‌کشد که در سنت فکری و هنریِ عرفان اسلامی، از مهم‌ترین افق‌های تأویل است: دوگانه لاهوت/ناسوت، روح/بدن، و ظاهر/باطن. به‌طوری‌که در این افق، «مستی» صرفاً یک رخداد جسمانی یا اجتماعی تلقی نمی‌شود، بلکه یک استعاره معرفتی و وجودی است که به خروج از خودِ محدود، گسستن از انحصار عقل حسابگر، و گشودگی نسبت به جذبه و عشق اشاره می‌کند. اثر، با نمایش پیکره‌هایی در حالت رقص، موسیقی و خلسه، و با تأکید بر ریختن شراب و آشفتگیِ بدن، مخاطب را در آستانه همین مفصل‌بندی قرار می‌دهد: آیا این مستی، سقوطِ اخلاقی و فروکاستن به حیوانیت است یا صعودِ باطنی و برهم‌خوردن نظم عادیِ ادراک به سودِ شهود؟ حضور فرشتگان در لایه بالایی، خود به‌عنوان یک قرینه تصویری عمل می‌کند که امکان خوانش دوم را تقویت می‌سازد. یعنی اثر به مخاطب می‌فهماند که ما با صحنه‌ای صرفاً ناسوتی روبه‌رو نیستیم، بلکه با موقعیتی مواجهیم که امر قدسی به‌نحوی رازآلود بر امر زمینی سایه می‌افکند و آن را از سطح رخداد معمولی فراتر می‌برد.

با این همه، فعلیت‌یافتن چنین افقی، به‌صورت قاطع به «پیش‌فهم عرفانی» مخاطب وابسته است. مخاطبی که با زبان رمزآلود عرفان آشناست و مفاهیمی چون می/شراب، ساقی، خرابات، وجد و سماع، فنا و بقا، و نسبت ظاهر و باطن را می‌شناسد، نشانه‌های اثر را در شبکه‌ای از دلالت‌های معنوی می‌نشاند و از سطح گزارش تصویری عبور می‌کند. برای چنین مخاطبی، شراب در تصویر می‌تواند به «معرفت» و «عشق» تفسیر شود؛ بی‌خودی و افتادگی می‌تواند به «انهدامِ خودِ نفسانی» و شکستن مرزهای خودمحوری تأویل گردد؛ موسیقی و رقص می‌تواند نه ابزار غفلت، بلکه زبان حالِ وجد و انجذاب به حق تلقی شود؛ و معماریِ چندسطحی اثر می‌تواند تمثیلی از مراتب وجود و امکانِ حرکت میان ساحت‌ها باشد. در این وضعیت، تجربه دینی در اینجا به‌منزله نوعی حضورِ معنایی شکل می‌گیرد، مخاطب احساس می‌کند که اثر به چیزی فراتر از خود اشاره می‌کند؛ امری که به‌تمامی قابل گفتن نیست، اما قابل تجربه‌کردن است. همین ناتمام‌بودنِ زبان در برابر معنا، و همین ابهامِ هدایت‌گر، کیفیتی عرفانی به تجربه می‌دهد؛ زیرا امر قدسی در سنت عرفانی همواره با «حیرت» و «اشاره» پیوند دارد، نه با قطعیت‌های صریح و گزارشی.

در مقابل، مخاطب عام، یعنی مخاطبی که فاقد پیش‌زمینه عرفانی و دانش رمزگان آن است، غالباً اثر را در سطح ظاهر و روایت می‌فهمد. او نشانه‌ها را به دلالت‌های روزمره فرو می‌کاهد: شراب را به‌عنوان نوشیدنیِ مست‌کننده، مستی را به‌عنوان بی‌عقلی یا بی‌نظمی، و مجلس را به‌عنوان عیش و طربِ اجتماعی تفسیر می‌کند. در این سطح، اثر همچنان می‌تواند جذاب، پرجزئیات و چشمگیر باشد، اما ظرفیت آن برای تولید تجربه دینی محدود می‌ماند؛ زیرا مخاطب از ابزار تأویل محروم است و نمی‌تواند رابطه میان عناصر را در شبکه معناییِ باطنی

سامان دهد. حتی ممکن است خوانش اخلاقیِ تقلیل‌گرایانه، راهِ تجربه دینی را مسدود کند.

وقتی اثر فقط به‌مثابه بازنماییِ «گناه» یا «لهو» فهم شود، امکان آنکه مخاطب از مسیر تصویر به تأمل درباره مراتب وجود، نسبت بدن و روح، یا حضور قدسی در دل زندگی زمینی برسد، تضعیف می‌گردد. بااین‌حال، همین مخاطب عام نیز بالقوه می‌تواند به سوی تجربه دینی حرکت کند، مشروط به آنکه مواجهه‌اش از تماشای سطحی به تأمل راه یابد؛ یعنی اگر توضیح، آموزش، گفت‌وگو یا مواجهه تکرارشونده، افق‌های تازه‌ای از معنا را برای او بگشاید. در چنین حالتی، اثر نقش «آستانه» را ایفا می‌کند: از سطح حس و جذابیت بصری آغاز می‌شود و به سطح پرسش و درنگ وجودی می‌رسد.

بنابراین، تجربه دینیِ حاصل از مواجهه با این نگارگری را می‌توان نتیجه نوعی «دیالکتیک لاهوت و ناسوت» دانست که در خودِ تصویر سامان یافته و در ذهن مخاطب تکمیل می‌شود.

به همین جهت می‌توان گفت: اثر هنری به‌تنهایی تضمین‌کننده تجربه دینی نیست؛ بلکه تجربه دینی در میدان رابطه‌ای میان متن (اثر)، زمینه (سنت معنایی)، و بیننده (مخاطب) ساخته می‌شود. در این میدان، «پیش‌فهم» نقش شرط امکان را بر عهده دارد.

بنابراین، در این اثر تجربه دینی فقط از طریق «موضوع» یا «مضمون» ساخته نمی‌شود، بلکه خودِ عناصر بصری، چیدمان فضایی، و منطق ترکیب‌بندی نقش اساسی در برانگیختن آن دارند. در واقع، نگارگر با سازمان‌دهی دقیقِ تصویر، مخاطب را از همان لحظه نخست در برابر یک جهانِ مراتب‌مند قرار می‌دهد؛ جهانی که در آن، امر قدسی و امر زمینی در نسبت با یکدیگر دیده می‌شوند. به همین دلیل، تجربه دینی در این اثر تا حد زیادی حاصلِ نحوه دیدنِ تصویر و حاصلِ دانستنِ معنای نمادها است. برای نمونه، تقسیم عمودی فضا مهم‌ترین عامل در تولید این تجربه است. قرار گرفتن فرشتگان در بخش بالایی، فضای تصویر را از همان ابتدا به سمت آسمان و عالم بالا می‌برد. بیننده ناخودآگاه احساس می‌کند که با یک صحنه معمولی و صرفاً زمینی روبه‌رو نیست، بلکه با نظمی مواجه است که در آن «بالا» حامل معنایی فراتر از سطح عادی تجربه است. این ارتفاع‌گذاری بصری، نوعی جهت‌مندی معنوی ایجاد می‌کند؛ یعنی چشم از پایین و در جهت چرخش مارپیچ به بالا حرکت می‌کند و همراه با این حرکت، ذهن نیز از ناسوت به سوی لاهوت سوق می‌یابد. چنین حرکتی یکی از بنیادی‌ترین سازوکارهای شکل‌گیری تجربه دینی است، زیرا امر قدسی در اینجا به‌واسطه سازمان فضایی تصویر احساس می‌شود.

در کنار این، چندلایگی معماری نیز بسیار مهم است. بنا در این نگارگری مانند یک دستگاه معنایی عمل می‌کند که سطوح مختلف وجود را از هم متمایز می‌سازد و در عین حال میان آن‌ها پیوند برقرار می‌کند. طبقه‌ها، پنجره‌ها، اتاق‌ها و بالکن‌ها، هم‌زمان هم جداکننده‌اند و هم رابط. این وضعیت باعث می‌شود مخاطب با جهانی مواجه شود که در آن، ساحت‌های مختلفِ هستی در کنار هم حضور دارند. ساحت قدسی در بالا، ساحت تأمل و سکون در میانه، و ساحت شور، حرکت و بی‌خودی در پایین. این معماریِ چندسطحی به‌نوعی مدلِ بصریِ «مراتب وجود» است. از منظر عرفانی، چنین مراتبی بسیار مهم است، زیرا سالک نیز در تجربه دینی از مرتبه‌ای به مرتبه دیگر عبور می‌کند. بنابراین، خودِ ساختار معماری، پیشاپیش مخاطب را وارد یک منطق سلوکی می‌کند؛ گویی تصویر می‌گوید که حقیقت در یک سطح واحد آشکار نمی‌شود، بلکه در عبور از لایه‌ها و مراتب باید جست‌وجو شود. از سوی دیگر، حضور متضادِ حالت‌ها و کنش‌ها در نقاط مختلف تصویر، تجربه‌ای از تنش معنوی می‌سازد. در بالا، فرشتگان ایستاده‌اند یا در حال نظارت‌اند؛ در میانه، برخی چهره‌ها آرام‌تر و متفکرترند؛ و در پایین، جنب‌وجوش، رقص، موسیقی، نوشیدن و افتادگی دیده می‌شود. این تقابل میان سکون و حرکت، آرامش و شور، نظم و بی‌نظمیِ ظاهری، در سطح هنری یک تعادل پویای بصری ایجاد می‌کند، اما در سطح معنایی، مخاطب را به این اندیشه می‌برد که تجربه قدسی همیشه در سکون محض رخ نمی‌دهد. گاه امر دینی در دلِ خروش، بی‌قراری و حتی آشفتگیِ ظاهری تجربه می‌شود. در عرفان، بی‌خودی و شور،

گاه نشانه نزدیک شدن به حقیقت‌اند، نه دور شدن از آن. به همین دلیل، حرکت پیکره‌ها در پایین تصویر، اگر با پیش‌فهم عرفانی خوانده شود، می‌تواند به‌عنوان نشانه «وجد» و «سماع» فهمیده شود؛ یعنی وضعیتی که در آن بدن نیز در تجربه دینی مشارکت می‌کند. پس بدن در این اثر صرفاً ماده‌ای برای نمایش نیست، بلکه به‌واسطه حرکت و حالت خود، در تولید معنای قدسی دخیل می‌شود.

رنگ نیز در این میان نقش بسیار مهمی دارد. رنگ‌های روشن، لباس‌های متنوع، تضادهای رنگی و تزئینات پرجزئیات، همه باعث می‌شوند که تصویر از سطح واقع‌گرایی روزمره فاصله بگیرد و به قلمرو رؤیا، مکاشفه و اشراق نزدیک شود. تضاد رنگی در بخش لاهوتی (سرد) در برابر بخش ناسوتی (گرم) حس صعود عرفانی را تقویت می‌کند. تجربه دینی معمولاً با نوعی «خروج از عادت دیدن» همراه است؛ یعنی مخاطب احساس می‌کند که با جهانی روبه‌رو شده که با منطق عادی و سردِ واقعیت روزمره توضیح‌پذیر نیست. در حقیقت، رنگ در اینجا بیننده را در یک وضعیت حسی غیرعادی قرار می‌دهد؛ وضعیتی که در آن چشم، به سوی تأثر و تأمل می‌رود.

همچنین باید به کنتراست میان فضای باز و فضای بسته توجه کرد. بخش‌های درونی ساختمان، اتاق‌ها و پنجره‌ها، حالت محصور و تأملی دارند، در حالی که بخش پایین، بازتر، پرجنب‌وجوش‌تر و بی‌قرارتر است. این دوگانگی فضایی، به مخاطب امکان می‌دهد که میان دو نحوه بودن حرکت کند. یکی حالت درون‌گراتر و متفکرانه‌تر، و دیگری حالت برون‌گراتر و خلسه‌آمیز. در تجربه دینی، هر دو بعد اهمیت دارند. تأمل، مخاطب را به فهم می‌برد و شور، او را به سوی تجربه سوق می‌دهد.

ترکیب‌بندی این نگاره بر ساختاری پویا و مارپیچی استوار است که نگاه مخاطب را به‌صورت تدریجی در سراسر اثر به گردش درمی‌آورد. این حرکت از بخش‌های پیرامونی و پایین تصویر آغاز می‌شود؛ جایی که شخصیت‌های متعدد، رویدادهای گوناگون و فضای ناسوتی حضور دارند. سپس نگاه، از طریق خطوط مورب معماری، ارتباط میان فضاهای داخلی و خارجی و چینش هوشمندانه عناصر تصویری، به‌صورت دورانی و تدریجی به مرکز اثر هدایت می‌شود. آنچه در این ساختار اهمیت می‌یابد، آن است که مرکز حرکت مارپیچی بر پیر مغان استوار شده است. این جایگاه، پیر مغان را به کانون معنایی اثر تبدیل می‌کند و بیانگر آن است که تمام حرکت بصری مخاطب در نهایت به شخصیت او ختم می‌شود. این فضای لایه‌لایه و صعودی اثر حس سیر تدریجی روح از عالم ماده به سوی معنا و تعالی را در مخاطب ایجاد کرده و زمینه‌ساز تجربه‌ای معنوی می‌شود.

از منظر عرفان اسلامی، این سازمان‌دهی بصری واجد معنایی نمادین است. در سنت تصوف، پیر طریقت واسطه هدایت سالک و راهنمای او در مسیر سلوک است. سالک بدون هدایت پیر، توانایی عبور از مراتب نفس و وصول به حقیقت را ندارد. بر همین اساس، می‌توان چنین تفسیر کرد که سلطان محمد با قرار دادن پیر مغان در مرکز حرکت بصری، اصل بنیادین عرفان، یعنی ضرورت وجود مرشد در مسیر وصول به حقیقت را به زبان تصویر بیان کرده است. مخاطب نیز در فرایند ادراک اثر، همان مسیری را طی می‌کند که سالک در سلوک عرفانی می‌پیماید؛ او ابتدا در کثرت عناصر و شخصیت‌های تصویر قرار می‌گیرد، سپس نگاهش به پیر مغان متمرکز می‌شود و پس از آن، مسیر ادراک به سوی فضای ملکوتی و حضور فرشتگان امتداد می‌یابد. ازاین‌رو، پیر مغان واسطه عبور از عالم ناسوت به عالم لاهوت است.

این سازمان‌دهی فضایی، تجربه دینی مخاطب را به‌گونه‌ای شکل می‌دهد که مخاطب در مواجهه با اثر، به‌واسطه حرکت هدایت‌شده نگاه، در فرایندی نمادین از سلوک مشارکت می‌کند. حرکت مارپیچی نگاه، مخاطب را از پراکندگی و کثرت به سوی تمرکز و وحدت سوق می‌دهد و تجربه‌ای مشابه سیر معنوی سالک را در ذهن او بازآفرینی می‌کند. در این تجربه، ادراک قدسی از طریق عبور از مرحله ارشاد و هدایت با توجه به پیش‌فهم تحقق می‌یابد؛ مرحله‌ای که در تصویر با حضور پیر مغان تجسم یافته است.

نتیجه‌گیری

بررسی نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» اثر سلطان‌محمد نشان داد که خوانش و دریافت معنای این اثر و همچنین تجربه دینی در مواجهه با آن، فرایندی فراتر از ادراک مستقیم عناصر بصری است و در تعامل میان ساختار تصویری نگاره، زمینه‌های معنایی آن و پیش‌فهم مخاطب شکل می‌گیرد. نگاره با بهره‌گیری از مضامین عرفانی و ادبی غزل حافظ و بازنمایی مفاهیمی چون لاهوت و ناسوت، مستی، سلوک، عشق و معرفت، مجموعه‌ای از نشانه‌ها را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که فهم لایه‌های معنایی آن‌ها تا حد زیادی به آشنایی مخاطب با زمینه‌های عرفانی، دینی و ادبی وابسته است.

یافته‌های پژوهش نشان داد که ساختار بصری اثر نیز در شکل‌گیری این فرایند نقش اساسی دارد. سازمان‌دهی چندلایه فضا، معماری چندطبقه، حرکت مارپیچی نگاه، جایگاه پیر مغان، تضاد و تنوع رنگ‌ها، ریتم پیکره‌ها و پیوند میان سکون و حرکت، صرفاً ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نیستند، بلکه می‌توانند مسیر ادراک مخاطب را از سطح ظاهری تصویر به سوی لایه‌های معنایی آن هدایت کنند. حرکت بصری از بخش‌های پایین و ناسوتی تصویر به سوی بخش فوقانی و لاهوتی، در کنار تمرکز بر پیر مغان، می‌تواند در سطح تفسیری تداعی‌کننده حرکتی تدریجی از کثرت به وحدت و از عالم محسوس به سوی معنا و تعالی باشد.

از سوی دیگر، بررسی نقش پیش‌فهم نشان داد که تجربه دینی در مواجهه با این اثر، برای همه مخاطبان به یک شکل و با یک میزان تحقق نمی‌یابد. مخاطبی که با مفاهیم عرفان اسلامی، زبان نمادین ادبیات فارسی و زمینه تاریخی و فرهنگی نگاره آشنایی بیشتری دارد، می‌تواند ارتباط میان عناصر تصویری و مفاهیم باطنی اثر را عمیق‌تر دنبال کند و از سطح مشاهده و توصیف به سوی تأویل و دریافت معنوی حرکت کند. در مقابل، مخاطبی که فاقد چنین پیش‌فهمی است، ممکن است اثر را بیشتر در سطح ظاهری و روایی دریافت کند؛ هرچند این امر به معنای فقدان کامل امکان تجربه معنوی نیست، زیرا مواجهه مکرر، آموزش، توضیح و تأمل می‌تواند افق فهم مخاطب را گسترش دهد.

بر این اساس، می‌توان گفت تجربه دینی در مواجهه با «مستی لاهوتی و ناسوتی» نه صرفاً حاصل مضمون دینی اثر و نه صرفاً نتیجه ذهنیت مخاطب است، بلکه در تعامل میان ساختار اثر، زمینه معنایی و تاریخی آن و افق فهم مخاطب شکل می‌گیرد. پیش‌فهم در این فرایند نقش شرط امکان را ایفا می‌کند و عناصر بصری اثر، امکان حرکت مخاطب از ادراک حسی به تفسیر و سپس به تجربه‌ای معنوی را فراهم می‌سازند. از این منظر، تجربه دینی را می‌توان فرایندی تدریجی دانست که از مواجهه بصری آغاز می‌شود، با فعال شدن پیش‌فهم و تفسیر نشانه‌ها گسترش می‌یابد و می‌تواند به احساس تعالی، حیرت، تأمل و توجه به نسبت انسان با امر قدسی منجر شود.

در نهایت، نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» را می‌توان نمونه‌ای دانست که در آن شعر، عرفان و زبان تصویری نگارگری در یک ساختار چندلایه به هم پیوند خورده‌اند. پیچیدگی بصری اثر، نه مانعی برای معنا، بلکه بخشی از سازوکار شکل‌گیری آن است؛ زیرا مخاطب را به جست‌وجو، تأمل و عبور از لایه‌های مختلف تصویر وامی‌دارد. بنابراین، معنای دینی و تجربه معنوی حاصل از مواجهه با این نگاره، معنایی ثابت و یکسان برای همه مخاطبان نیست، بلکه می‌تواند متناسب با پیش‌فهم، افق فهم و نحوه مواجهه آنان با اثر، در سطوح متفاوتی شکل گیرد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Iranian miniature painting constitutes one of the most significant visual manifestations of Iranian cultural and intellectual history, particularly because its formal development has remained deeply intertwined with Persian literature, Islamic spirituality, mystical thought, and symbolic systems of meaning. During the Safavid period,

especially within the Tabriz school, miniature painting reached a level of visual and conceptual complexity in which the image could no longer be regarded merely as an ornamental accompaniment to literary texts, but rather as an autonomous interpretive space capable of translating poetic, metaphysical, and mystical concepts into visual form. Within this intellectual and artistic context, Sultan Muhammad's *Divine and Earthly Intoxication* represents a particularly rich example of the convergence of literature, mystical symbolism, and pictorial structure. The work is closely related to the symbolic world of Hafez, whose poetry frequently relies on such concepts as wine, the cupbearer, the Magian Elder, intoxication, love, transcendence, and the dialectic between outward appearance and inner truth. These symbols, while possessing literal meanings, simultaneously function as elements within a mystical semantic network through which the relationship between the terrestrial realm and the divine realm can be interpreted (Khorramshahi, 1993). Sultan Muhammad's painting similarly transforms these symbolic and poetic elements into a multilayered visual order in which architecture, color, figural arrangement, movement, and spatial hierarchy contribute to the production of meaning. Earlier studies have approached the work from iconographic, social, artistic, and aesthetic perspectives. Taheri Qomi has examined the symbolic and iconographic organization of the painting and its relationship to mystical and mythological concepts, while Kashmiri has analyzed the representation and social status of musicians within the composition (Kashmiri, 2018; Taheri Qomi, 2020). Zekavat and Ghazizadeh have also considered the painting in relation to creativity and the imaginative capacities of Iranian miniature painting (Zekavat & Ghazizadeh, 2020). Nevertheless, the relationship between the viewer's pre-understanding, the interpretive process, and the formation of religious experience has received comparatively less focused attention. The present study therefore seeks to investigate how pre-understanding conditions the interpretation of *Divine and Earthly Intoxication* and how this interpretive process may gradually lead to a religious or spiritual experience in the viewer.

The theoretical basis of the study rests on the premise that no encounter with an artwork begins from an entirely neutral point of perception. Viewers approach an image with prior knowledge, cultural memory, religious concepts, literary familiarity, and previously formed interpretive frameworks, all of which participate in the constitution of meaning. In the case of Sultan Muhammad's painting, such pre-understanding becomes particularly significant because the visual vocabulary of the work is deeply dependent on symbolic and mystical conventions that cannot be fully understood through purely formal observation. Knowledge of Hafezian imagery, Islamic mysticism, Sufi terminology, the symbolic meanings of wine and intoxication, and the distinction between the worlds of Nāsūt, Malakūt, and Lāhūt enables the viewer to move beyond the literal representation of a festive gathering and to recognize a visual metaphor for spiritual transformation. The same pictorial element may therefore generate radically different interpretations depending on the horizon of the viewer. Wine may be read merely as an intoxicating beverage, or as a symbol of mystical knowledge and divine love; dance may be interpreted as social entertainment, or as an image of ecstatic movement; and the intoxicated body may signify physical disorder or, in a mystical reading, the dissolution of the limited ego and the abandonment of self-centered consciousness. This interpretive multiplicity is central to the painting's semantic power. The work does not impose a single fixed reading, but rather creates a visual field within which meaning becomes actualized through the interaction of the pictorial structure and the viewer's interpretive competence. In this regard, the history and visual culture of Persian painting are themselves essential components of pre-understanding, since the conventions of Iranian miniature painting differ substantially from those

of Western naturalistic representation. The absence of strict linear perspective, the simultaneous presentation of multiple spatial zones, the symbolic use of color, and the dense orchestration of figures all invite a mode of reading based on conceptual rather than optical realism (Kourkian & Sicker, 2012; Pakbaz, 1999). Consequently, religious experience in this study is understood not as automatic doctrinal persuasion, but as a gradual transformation of perception in which visual form, symbolic interpretation, emotional response, contemplation, and the sense of transcendence become interconnected.

Methodologically, the research adopts a fundamental, descriptive-analytical, and interpretive approach based on library research and the analysis of relevant written sources concerning Safavid painting, Persian literature, Islamic mysticism, symbolic interpretation, pre-understanding, and religious experience. The painting is analyzed as a visual text whose meaning emerges from the interaction among its formal organization, symbolic references, literary context, and the interpretive horizon of the viewer. Particular attention is given to the internal structure of the composition, including its architectural divisions, vertical hierarchy, spiral movement, figural distribution, chromatic contrasts, and the placement of key symbolic figures. Sultan Muhammad's work has been recognized as one of the important examples of Safavid visual culture, and the painting's sophisticated integration of literary and mystical motifs has been discussed in previous scholarship (Taheri Qomi, 2020; Zekavat & Ghazizadeh, 2020). The work's visual complexity is especially evident in the organization of the architectural setting, which creates several interconnected zones that can be interpreted as symbolic levels of existence. The lower register is associated with physical movement, festivity, bodily intoxication, music, and human multiplicity, whereas the upper register contains angelic figures and establishes a visual connection with the transcendent domain. Between these two levels lies an intermediate zone of architecture, windows, balconies, and human figures, which can be understood as a transitional field between the earthly and the celestial. This structural differentiation gives visual form to a hierarchy of existence, while simultaneously preventing the levels from becoming completely isolated. The viewer's gaze is constantly encouraged to move between them. Such a system of visual transition is consistent with the broader mystical logic of movement from multiplicity toward unity and from the sensible world toward spiritual understanding. The painting's architecture is therefore not merely decorative or spatially functional; rather, it participates actively in the formation of meaning. Previous research has similarly emphasized the symbolic role of architectural geometry and the relationship between the building's structure and the thematic logic of the composition (Ghiasi & Mahoudi, 2015). The analytical method of the present study consequently combines formal reading with symbolic interpretation in order to determine how the viewer's perception may gradually shift from sensory recognition to semantic and spiritual engagement.

One of the most important findings of the study concerns the role of visual organization in directing the viewer's interpretive movement. The composition is structured in such a way that the gaze does not remain fixed on a single focal point but circulates throughout the image in a dynamic and often spiral pattern. The density of bodies in the lower section, the direction of gestures and gazes, the movement of architectural lines, and the upward transition toward the upper levels create a continuous visual rhythm. This movement can be interpreted as a symbolic ascent from the terrestrial world toward the divine realm. The central building provides a stable geometrical framework, while the figures and decorative elements generate a counter-movement characterized by curvature, rotation, rhythm, and fluidity. Such a relationship between architectural stability and figural motion creates a dynamic tension between order and ecstasy. The spiral logic of the composition is particularly important because it prevents the viewer from

reading the image in a purely linear manner. Instead, visual perception becomes cyclical and progressive, repeatedly returning to central and elevated zones. The importance of centralized and rotational movement within Islamic visual organization has also been discussed in relation to the symbolic movement toward unity and infinity (Ayatollahi, 1995). In this painting, the movement of the gaze gradually leads toward the figure of the Magian Elder, who occupies a conceptually central position. Within Hafezian and mystical discourse, the Magian Elder represents spiritual guidance, experiential wisdom, and access to truth beyond superficial religiosity. His significance in the painting therefore extends beyond narrative characterization. He functions as a symbolic axis around which the multiplicity of the pictorial world can be interpreted. The viewer moves visually through a crowded field of bodies, gestures, music, architecture, and sensory activity before encountering a figure that can be read as the center of spiritual orientation. From this perspective, the formal structure of the painting reproduces, at the level of perception, a model analogous to mystical wayfaring: movement begins in multiplicity, passes through guidance, and is eventually directed toward a higher level of understanding. This interpretation is also consistent with the symbolic dimensions attributed to Sultan Muhammad's visual language and with the mystical character often recognized in the work (Ghiasi & Mahoudi, 2015; Pakbaz, 1999).

The findings further indicate that religious experience in relation to the painting depends on the interaction between visual stimulation and interpretive pre-understanding. The image itself provides the sensory and formal conditions for spiritual interpretation, but it does not guarantee that every viewer will experience the work in the same way. A viewer familiar with Sufi symbolism, Hafezian poetry, and Islamic mystical concepts is more likely to recognize the religious and metaphysical implications of wine, music, dance, angels, the Magian Elder, and the layered spatial organization. For such a viewer, the coexistence of bodily intoxication and angelic presence does not necessarily create a contradiction; rather, it can be understood within a mystical logic in which earthly images are transformed into metaphors for spiritual states. The juxtaposition of sacred and festive elements therefore becomes a means of dissolving the conventional boundary between the divine and the terrestrial. The painting's chromatic system reinforces this process. Bright, saturated, and contrasting colors remove the scene from ordinary visual realism and create an intensified sensory environment that may evoke dream, illumination, or visionary perception. The use of dominant blues and yellows, along with complementary and contrasting colors, has been identified as a significant feature of the work's visual structure (Ghiasi & Mahoudi, 2015). Likewise, the presence of angelic figures in the upper section and the simultaneous visibility of multiple architectural and spatial levels generate a perception of coexistence between different orders of reality. These features allow the viewer to experience the image not only as a representation but also as an interpretive space in which the visible becomes a gateway to the invisible. By contrast, a viewer without sufficient familiarity with the relevant mystical and literary codes may remain at the level of narrative and sensory observation, interpreting the scene primarily as a banquet, a musical gathering, or an image of intoxication. Yet even such a viewer is not completely excluded from the possibility of spiritual engagement. Repeated viewing, contextual information, explanation, and increasing familiarity with the symbolic system of the work may gradually expand the viewer's horizon of understanding. In this sense, the painting can function as a threshold between aesthetic perception and religious contemplation, and pre-understanding should be regarded not as a rigid prerequisite but as a dynamic interpretive resource that can itself develop through the act of viewing.

In conclusion, the analysis of Sultan Muhammad's *Divine and Earthly Intoxication* demonstrates that religious experience in relation to Iranian miniature painting is best understood as a gradual and

relational process rather than as a direct consequence of religious subject matter. The meaning of the work emerges through the interaction of three interconnected dimensions: the formal and visual organization of the painting, the literary and mystical semantic context in which its symbols operate, and the viewer's horizon of understanding. The visual structure of the image guides perception through layered spaces, dynamic movement, color contrasts, architectural hierarchy, and symbolic centralization, while the viewer's pre-understanding determines the extent to which these formal elements can be transformed into spiritual and metaphysical meanings. The movement from the terrestrial to the divine is therefore not represented only through explicit symbols, but is also enacted through the visual path followed by the viewer's gaze. The painting creates an interpretive journey from multiplicity toward concentration, from bodily movement toward spiritual reflection, and from surface perception toward inward meaning. Religious experience arises when visual perception becomes integrated with symbolic interpretation and contemplative response, producing feelings of transcendence, wonder, inward attention, and awareness of the relation between the human and the sacred. The study consequently suggests that the religious meaning of the painting exists neither solely within the object nor exclusively within the consciousness of the viewer. Rather, it is generated within the encounter between the two. *Divine and Earthly Intoxication* can thus be regarded as a multilayered visual text in which poetry, mysticism, architecture, movement, color, and symbolism converge to create the possibility of a spiritually meaningful experience. Its significance lies precisely in the fact that it does not present transcendence as a fixed proposition, but invites the viewer to move toward it through perception, interpretation, and contemplation.

References

Ayatollahi, H. (1995). An analysis of Shah Tahmasp's Shahnameh. In *Persian painting (Shahnameh illustration): Proceedings of the second conference on Iranian-Islamic painting* (pp. 149-180). Visual Arts Association.

Ghiasi, N., & Mahoudi, F. (2015). Deconstructing dual interpretations of Hafez's poetry in Sultan Muhammad's painting. *Literary Criticism*, *8*(32), 105-131.

Kashmiri, M. (2018). The status of musicians in the Safavid era based on the painting Divine and Earthly Intoxication by Sultan Muhammad. *Fine Arts: Performing Arts and Music*, *23*(2), 3-34.

Khorramshahi, B. a.-D. (1993). *Hafeznameh*. Elmi va Farhangi; Soroush.

Kourkian, A. M., & Sicker, J. P. (2012). *Gardens of imagination*. Farzan Rooz.

Mohammad Hasan, Z. (1993). *History of painting in Iran*. Sahab Geographic and Cartographic Institute.

Pakbaz, R. (1999). *Encyclopedia of art* (1st ed.). Farhang Moaser.

Taheri Qomi, S. M. (2020). An iconographic study of the painting Divine and Earthly Intoxication by Sultan Muhammad. *Islamic Applied Arts*, *4*(2), 106-166.

Zekavat, S., & Ghazizadeh, K. (2020). An analysis of the concept of creativity in the painting Divine and Earthly Intoxication by Sultan Muhammad. *Jelveh-ye Honar*, *12*(4), 32-48.