صفحات ۵ - ۱۲

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۰، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۴

تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامۀ فردوسی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

آذین حقایق*[۱]، فرزان سجودی[۲]

[۱] دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

[۲] دانشیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۴/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۰/۱۴)

چکیده

شاهنامۀ فردوسی بیشتر از هر اثر ادبی دیگری در تاریخ نگارگری ایران مصور شده‌است. گسترۀ مطالعاتی که تاکنون بر روی نگاره‌های مذکور انجام شده‌است را می‌توان به دو رویکرد عمده تقسیم کرد. در غالب این مطالعات، آثار صرفاً بازنمودی از متن مکتوب بشمار می‌آیند. تمرکز بررسی‌ها بر فُرم، تکنیک‌های اجرای آثار و دسته‌بندی‌های مکتبی بوده‌است. بخش دیگر، وارد حوزۀ معناشناسی آثار شده‌اند و هدفشان دست‌یافتن به دلالت‌های معنایی تصاویر بوده‌است. در این پژوهش که در گروه دوم قرار می‌گیرد، دو نگاره از داستان اسکندر در شاهنامه فردوسی، انتخاب شده‌است؛ یکی متعلق به دوره ایلخانی و دیگری متعلق به دوره صفوی. تحلیل معنایی تصاویر با استناد به الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر انجام شده‌است، این روش در جهت دریافت جنبه‌ها و کارکردهای اجتماعی نشانه‌های تصویری به‌کارگرفته می‌شود. در این شیوه، بررسی ترکیب‌بندی در خدمت تفسیر دلالت‌های معنایی به کار برده می‌شود؛ همچنین برای تشریح معنا به عوامل بیرون از متن، یعنی بافت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و غیره رجوع می‌شود. در نهایت مشاهده می‌شود چگونه تصویر در همراهی با گفتمان مسلط جامعه به یک ابزار قدرت بدل می‌شود. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که، این نگاره‌ها که در کنار روایت مکتوب از شاهنامه قرار گرفته‌اند، استقلال تألیفی دارند و تنها افزوده‌ای بر متن نیستند؛ همچنین در دورۀ خود، کارکردهای اجتماعی داشته‌اند.

واژه‌های کلیدی

داستان اسکندر در شاهنامه، نشانه شناسی تصویر، نقاشی ایرانی، تحلیل گفتمان انتقادی.

نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۸۳۱۳۶۳۶۱، نمابر: ۰۸۱۳-۸۲۵۵۰۳۶، E-mail: a.haghayegh@modares.ac.ir.

مقدمه

تصاویری که در این مقاله مقایسه خواهند شد هردو متعلق به شاهنامه فردوسی، داستان «سد بستن اسکندر بر قوم یأجوج و مأجوج» هستند. یکی متعلق به شاهنامهٔ سلطان ابوسعید معروف به شاهنامهٔ بزرگ یا دموت که مربوط به دوره ایلخانی است و دیگری متعلق به شاهنامهٔ شاه اسماعیل دوم که مربوط به دوره صفوی است. در پژوهشی که گرابار و بِلِر بر روی شاهنامهٔ ایلخانی انجام داده‌اند، اظهار داشته‌اند که اغلب حوادثی که به تصویر درآمده، با توجه به شباهت وقایع همعصر خود برگزیده شده‌اند و از انتخاب وقایع اسکندر انگیزهٔ سیاسی داشته‌اند(سودآور، ۱۳۸۰، ۴۲). البته این مسئله خاص این شاهنامه نیست، اغلب شاهان برای حمایت خود از مصورسازی شاهنامه انگیزه سیاسی داشته‌اند اما بسته به گفتمان سیاسی مسلط، انتخاب صحنه‌ها و آن وجهی از داستان که برجسته می‌شده تغییر می‌کرده‌است. ما برای دسترسی به آن گفتمان از طریق مطالعات بینامتنی، با فرهنگ، وقایع تاریخی و نگرش‌های سیاسی همزمان این آثار آشنا می‌شویم؛ و آن بخش از دانشی راکه نسبت به این آثار از دست داده‌ایم، بازمی‌یابیم.

با توجه به موضوع خاص این داستان که به تعاملات اجتماعی و سیاسی میان حاکم، ملت و دول همسایه مربوط می‌شود؛ روش نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل تصاویر انتخاب شده تا بتوانیم به پیام مستقل این تصاویر ودلالت‌های فراتر از متنشان دست پیدا کنیم. پیش از ورود به بحث اصلی ابتدا با روش پژوهشی مورد نظر آشنا می‌شویم.

معرفی الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

در کتاب *خوانش تصاویر*[1](۱۹۹۶)، کرس و ون‌لیون- نویسندگان کتاب- روش خود در بررسی تصاویر را تحت عنوان نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر معرفی می‌کنند. نویسندگان دراین کتاب، جنبه‌ها و کارکردهای اجتماعی نشانه‌ها را بررسی می‌کنند و موضوع گفتمان‌های غیرکلامی چون نقاشی، عکاسی، فیلم و غیره را مطرح می‌کنند. اساس این شیوه بر پایهٔ سه فرانقش که در زبان‌شناسی نقش‌گرای هالیدی برای شناخت نقش‌های متفاوت زبان طرح شده،گذاشته شده‌است؛ همچنین در تحلیل‌ها، نظر به رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی دارد، در تحلیل گفتمان علی‌رغم رویکردهای متفاوتی که وجود دارد همگی در این نکته مشترکند که متن و معنای آن حاصل ایدئولوژی‌های پنهان شده در پشت نهادهای اجتماعی حاکم است (آقاگل، ۱۳۹۰، ۶). عنوان ثانوی این کتاب *the grammar of visual design* است. واژهٔ گرامر یا دستور که از زبان‌شناسی گرفته شده به نظرمی‌رسد که تنها با ساختار در ارتباط باشد و با معنا کاری ندارد. اما در رویکرد نقش‌گرای هالیدی[2] که نویسندگان این کتاب از آن الهام گرفته‌اند، ساختارهای دستوری، منبعی برای تفسیر نظام‌های رمزگذاریِ تجارب و ساختار عمل اجتماعی در نظر گرفته می‌شوند. درست به همین شیوه، بررسی ساختار تصویر هم می‌تواند در تفسیر ساختار عمل اجتماعی بکار گرفته شود (Krres&Vanleeuwen,2006,1-2).

آنها سه فرانقش برای تصویر قایل می‌شوند: ۱-معنای بازنمودی ۲- معنای تعاملی ۳- معنای ترکیبی.

در نخستین سطح تحلیل یعنی بخش معنای بازنمودی، آنچه که به کار شمایل‌شناسان یا نشانه‌شناسان ساخت‌گرا اضافه می‌شود، تأکید برالگوهای نحو تصویر است. کرس و ون‌لیون الگوهای نحو بصری را برحسب کارکردشان در روابط مشارکت‌کنندگان در تصویر شرح می‌دهند. دو الگو وجود دارد: ۱-الگوی روایی ۲-الگوی مفهومی.

الگوی روایی بیان‌کنندهٔ انجام کاری یا رویدادی است و بواسطهٔ حضور بُردار تشخیص داده می‌شود، بُردار غالباً یک خط قطری است که مشارکت‌کنندگان در تصویر را با یکدیگر متصل می‌کند. این بُردارهای کنشی کمک می‌کنند تا متن تصویری را مورد پرسش قرار دهیم و از نقش مشارکت‌کنندگان در تصویر بپرسیم؛ چه کسانی نقش فعال را در عمل یا نگاه بازی می‌کنند و چه کسانی منفعل‌اند یا موضوع عمل قرار گرفته‌اند (143-140 Carey Jewitt& Rumiko Oyama ,2001,).

تصاویرِ فاقدِ بُردارکنشی، الگوی مفهومی دارند. آنها اغلب مکان‌ها، چیزها و اشخاص را، طبقه‌بندی،تعریف و تحلیل می‌کنند. گروه‌بندی از ویژگی‌های الگوی‌مفهومی است. افراد، مکان‌ها و چیزها بنابر اشتراکاتشان به گروه‌ها و طبقات متفاوت، تعلق می‌گیرند(Carey Jewitt& Rumiko Oyama, 2001 ,143).

در الگوی مفهومی، مفهوم یا هویت مشارکت‌کنندگان در تصویر را ساختار نمادین تعریف می‌کند. در این ساختار، هویت یک شرکت‌کننده توسط شرکت‌کنندهٔ دیگر تعیین می‌شود. کیفیات نمادین در بازنمایی برجسته‌سازی می‌شوند. برجسته‌سازی یعنی برخی علایم می‌توانند چشم را بیشتر از سایرین جذب کنند؛ بطور مثال عناصر تصویر بواسطهٔ اندازه، موقعیت، رنگ و کاربرد نور،افراد نیز بوسیلهٔ اشارات، حرکات و قیافه‌هایشان، شاخص می‌شوند (, 144 2001 -Carey Jew itt& Rumiko Oyama,).

در بخش معنای تعاملی، به چگونگی برقراری ارتباط میان مشارکت‌کنندگان درون تصویر و مخاطب پرداخته می‌شود و اینکه تولیدکنندهٔ متن به مخاطب چه می‌گوید و چگونه تعامل

برقرار می شود؟ در هنگام این تعامل، غالباً تولید کنندهٔ متن غایب است، دو چیز است که ارتباط میان تولیدکننده و مخاطب را برقرار می‌سازد: خود تصویر و دانش از منابع ارتباطی، یعنی یک آگاهی از شیوهٔ روابط و عمل اجتماعی که در تصویر رمزگذاری شده (Krres&Vanleeuwe , 2006, 115). تذکر این نکته ضروری است که مقصود از تولیدکننده، آن نهاد اجتماعی است‌که متن از دل آن برخاسته و مؤلف هم بخشی از آن است. اندیشهٔ مؤلف متن که در اینجا نقاش است محصول قرار گرفتن در شبکهٔ بینامتنی مناسبات اجتماعی است و رها از چالش‌های بیناگفتمانی عمل نمی‌کند.

سه عامل در درک معنای تعاملی نقش کلیدی بازی می‌کنند: فاصله، تماس و زاویه‌دید. نویسندگان کتاب بحث مبسوطی در باب زاویهٔ دید ارایه می‌دهند؛ اینکه چطور بوسیلهٔ تغییر زاویهٔ دید می‌توان حقیقت را تغییر داد تا به عنوان مخاطب با اشخاصی که نفوذ زیادی بر زندگی ما دارند-مانند سیاستمداران- احساس نزدیکی کنیم. یا چطور نسبت به اشخاصی که در حقیقت خود عضوی از آنها هستیم، احساس فاصله کنیم. زاویهٔ دیدِ تراز، از بالا یا بالعکس هرکدام می‌توانند مفاهیم متفاوتی را منتقل کنند. تصویرچهرهٔ افراد از نمای نزدیک و نمای دور هم با ایجاد احساس فاصله مرتبط است. تماس مشارکت‌کنندگان در تصویر با مخاطب هم بوسیلهٔ حالات مختلف چهره و نوع نگاه ایجاد می‌شود[۳] (Carey Jewitt& Rumiko Oyama , 2001, 135). در آخر، معنای ترکیبی چگونگی یکی شدن عناصر تصویر در یک کل معنادار را طرح می‌کند. سه عامل برجسته‌سازی، ارزش اطلاعاتی و قاب‌بندی، معناهای بازنمودی و تعاملی را با یکدیگر ترکیب می‌کنند. پیش‌تر به برجسته‌سازی پرداختیم، ارزش اطلاعاتی به محل قرارگیری عناصر تصویر مربوط می‌شود، چپ، راست، بالا،پایین، مرکز و حاشیه. به طور مثال بنابر عادات خوانش خط، مردم از چپ یا راست شروع به پردازش تصویر می‌کنند.

قاب‌بندی، عناصر تصویر را متصل یا جدا می‌کند. قاب‌ها می‌توانند حقیقی یا نامریی باشند. هدف قاب‌بندی‌ها هویت جداگانه بخشیدن به عناصر است(Krres & Vanleeuwen, 1996, 177). این اصول ترکیب‌بندی شامل متون چندرسانه‌ای[۴] هم می‌شود. متونی که ترکیبی از رمزگان‌های نشانه‌ای متفاوتی هستند؛ همچون ترکیب نوشتار و تصویر. در مجموع می‌توان گفت در روش نشانه‌شناسی اجتماعی، تصویر از بررسی ساختار و ترکیب‌بندی تصویر در خدمت تحلیل معنای تصویر کمک گرفته می‌شود. معنای عناصر تصویر از متنی به متن دیگر با توجه به منابع نشانه‌ای که تولیدکننده و مخاطب به آن دسترسی دارند، تغییر می‌کنند و ثابت نیستند.

داستان اسکندر

اسکندر به سبب جهانگیری سریع و شهرگشایی‌ها از همان عصر خود شهرت گرفت؛ بدان حد که درحقش اخبار عجیب و عقاید غریب رواج یافت (افشار،۱۳۴۳، ۱۶۰). در فرهنگ و ادبیات ما، داستان‌ها و افسانه‌هایی وجود دارد که به اسکندر مقدونی نسبت داده می‌شود؛ از او یک شخصیت اسطوره‌ای در ادبیات ما بر جای مانده که علی‌رغم شخصیت تاریخی او محبوب است. فردوسی او را شهریاری دادگر می‌خواند و اگرچه فرمانروایی خارجیست مورد قبول مردم است[۵]. یکی از داستان‌های عجیبی که به او نسبت می‌دهند، بستن سدی فلزی میان دو کوه، مقابل قوم یأجوج و مأجوج است در حمایت از ملتی که از آزار این قوم وحشی به او شکایت کردند و یاری خواستند. اسکندر استادکارانی از سراسر گیتی فراخواند تا در آن کار او را یاری دهند. این داستان در تورات با عنوان گوگ و ماگوگ و در قرآن البته به نام ذوالقرنین[۶] ذکر شده؛ در *اسکندرنامه* نظامی و *آیینه‌سکندری* امیر خسرو دهلوی نیز یاد شده‌است.

داستان سد بستن اسکندر بر یأجوج و مأجوج در *شاهنامهٔ* فردوسی بخشی از داستان هفت‌خوان اسکندر و سفرش برای یافتن جاودانگی است. فردوسی داستان را اینگونه آغاز می‌کند:

سوی باختر شد چو خاور بدید
ز گیتی همی رای رفتن گزید
برەبر یکی شارستان دید پاک
که نگذشت گویی برو بادو خاک
چو آواز کوس آمد از پشت پیل
پذیره شدندش بزرگان دو میل
جهانجوی چون دید بنواختشان
به خورشیدگردن برافراختشان
بپرسید کایدر چه باشد شگفت
کزان برترانداز نتوان گرفت
زبان برگشادند بر شهریار
بنالیدن از گردش روزگار
که مارایکی کار پیش است سخت
بگوییم با شاه پیروز بخت
بدین کوەسر تا به ابراندرون
دل ما پراز رنج و دردست و خون
زچیزی که ما را بدو تاب نیست
زیأجوج و مأجوج مان خواب نیست (۱۵۰۷-۲۰،۱۵)

سپس شاعر شروع به توصیف یأجوج و مأجوج می‌کند:

همه روی‌هاشان چو روی هیون
زبان‌ها سیه دیده‌ها پرزخون
سیه‌روی و دندان‌ها چون گراز
که یارد شدن نزدایشان فراز
همه تن پراز موی‌ومو همچو نیل
برو سینه و گوش‌هاشان چو پیل
بخسپند یکی گوش بستر کنند
دگر بر تن خویش چادر کنند
اگر پادشاه چاره‌یی سازدی
کزین غم دل ما بپردازدی
(۱۵۱۸-۲۰،۲۴)

اسکندر درخواست ایشان را اجابت کرد.

سکندر بیامد نگه کرد کوه
بیاورد زان فیلسوفان گروه
بفرمود کاهنگران آورید
مس و روی و پتک گران آورید
بی‌اندازه بردند چیزی که‌خواست
چو شد ساخته کارواندیشه راست
ز دیوارگر هم ز آهنگران
هرآنکس که استاد بود اندران
ز گیتی به پیش سکندر شدند
بدان کاربایسته یاور شدند
ز هر کشوری دانشی شد گروه
دو دیوار کرداز دو پهلوی کوه
(۲۰، ۴۵-۱۵۴۰)

سپس شاعر به شرح دقیق ساخت استحکامات و ابزار و مصالح مورد استفاده می‌پردازد:

ز بن تا سر تیغ بالای اوی
چو صد شاه‌رش کرده پهنای اوی
ازو یک رش انگشتِ و آهن یکی
پراگنده مس در میان اندکی
همی ریخت گوگردش اندر میان
چنین باشد افسون دانا کیان
دم آورد و آهنگران صدهزار
به فرمان پیروزگر شهریار
(۲۰، ۵۰-۱۵۴۷)

در نهایت سد اسکندری ساخته می‌شود و راه یأجوج و مأجوج بسته می‌شود:

ز یأجوج و مأجوج گیتی برست
زمین گشت جای خرام و نشست
برش پانصد بود بالای اوی
چو سیصد بدیدی نیز پهنای‌او
ازان نامور سد اسکندری
جهانی برست از بد داوری
برو مهتران خواندند آفرین
که بی‌تو مبادا زمان و زمین (۲۰،۶۰-۱۵۵۷)

تحلیل نگاره ایلخانی

غازان خان و جانشینانش –اولجایتو و ابوسعید-علاقه‌مند به ایجاد اصلاحات داخلی بودند، اسلام آوردند و با پذیرفتن فرهنگ و سنن ایرانی به دنبال مشروعیت بخشیدن به حکومت خود بودند (امامی خوئی، ۱۳۸۷، ۹۴). مصورسازی شاهنامه برای اولین بار از اواخر قرن هفتم(دوره غازان خان) آغاز می‌شود. بهترین نمونه دوره ایلخانی همین شاهنامه ابوسعید(۷۳۰ه.ق) آخرین فرمانروای ایلخان است که با نظارت وزیر هنردوست و ایرانی الاصلش غیاث الدین احتمالاً در تبریز تدوین شده‌است (سودآور، ۱۳۸۰، ۳۷ و ۴۰). در این شاهنامه به داستان اسکندر توجه ویژه‌ای شده و ۱۲ نگاره به داستان اسکندر اختصاص داده شده که یکی از این ۱۲ نگاره داستان سد ساختن اسکندر را به تصویر کشیده است (تصویر ۱).

فردوسی در توصیف دقیق حوادث و صحنه‌ها شاعر تواناییست. در این روایت ویژگی‌های قوم یأجوج و مأجوج و چگونگی ساخت سد را با جزییات شرح داده‌است. نقاشان همواره در تصویرپردازی از این خصیصهٔ شاهنامه یاری جسته‌اند، اما نقاش برای بازآفرینی تصویری داستان ناگزیر است که دست به انتخاب بزند و بخشی از داستان را گزینش کند و در این نگاره اسکندر را در حال بازدید از ساختن سد نشان می‌دهد.

کارگرانی که با چهره و کلاه‌های گوناگون تصویر شده‌اند، خبر از این می‌دهند که از سرزمین‌های مختلف آمده‌اند، ابزاری که برای ذوب فلزات استفاده می‌شود و رنگ تیره سد، نشان از آهنی بودن آن دارد. در بالا پشت کوه‌ها قوم یأجوج و مأجوج را می‌بینیم و همانطور که در روایت توصیف شده‌اند ظاهری غیر انسانی و خوف ناک دارند. در سمت چپ تصویر اسکندر و ملازمانش سوار بر اسب وارد صحنه می‌شوند. در اغلب نگاره‌ها جداولی که درونشان با خط نوشته پر شده، بخشی از ترکیب‌بندی هستند، بعضاً نقش زیباشناختی نیز دارند. در نشانه‌شناسی این متون را چند رسانه‌ای می‌نامند زیرا ترکیبی از دو رمزگان نشانه‌ای متفاوت هستند. البته کاربرد نوشته در این تصاویر مشابه ترکیب‌بندی‌های گرافیکی امروزی نیست؛ اما حضور عنوان داستان با قلم درشت در بالای تصویر به خوانش ما از تصویر جهت می‌دهد و بیننده را ترغیب می‌کند تا به دنبال شخصیت اسکندر در تصویر بگردد.

نگاه کارگران که به سمت او برگشته، بیننده را متوجه موقعیت ویژهٔ او می‌کند؛ البته هالهٔ نور دور سرش، رنگ لباسش و جثهٔ بزرگترش نسبت به سایرین به خوبی او را برجسته کرده. همهٔ این ویژگی‌ها اسکندر را به دال مرکزی این تصویر بدل کرده‌است (تصویر ۱-۱).

بُردارکنشی برقرار شده میان نگاه فرمانروا و کارگرانی که متوجه حضور او شده‌اند، ارتباط نزدیک فرمانروا با مردمش را نمایش می‌دهد؛ اگرچه که نگاه از بالا به پایین او نشان‌دهندهٔ قدرت و جایگاه اجتماعی برتر اوست. به دلیل نیم‌رخ یا سه‌رخ بودن بیشتر چهره‌ها، چندان تعاملی میان بیننده و مشارکت‌کنندگان در تصویر برقرار نمی‌شود و تصویر بیشتر عرضه کننده روایتی است برای مخاطب. این ویژگی سبکی غالب نگاره‌هاست اما در نسخهٔ ایلخانی نسبت به سایر نسخه‌های پس از آن چهره‌ها از نمای نزدیک‌تر ترسیم شده‌اند؛ این ویژگی حالت غریبگی و دور از دسترس بودن شخصیت‌ها را تا حدی کاهش داده است. این تصویر به روایت مکتوب در شاهنامه متعهد است؛ به همین سبب بیشتر بر الگوی روایی استوار است تا الگوی مفهومی. به غیر از تصویر فرمانروا، که نقاش با

اســـتفاده از پوشـــش خاص حکمران ایلخانی به او ویژگی ممیز داده و آن را به یک فرمانروای نشان‌دار تبدیل کرده‌است؛ قطب مجاز بر کل طرح غلبه دارد. یاکوبســـن معتقد است که استعاره و مجـــاز دو منش بنیـــادی انتقال معنایند و ایـــن فنون بلاغی از ســـازوکارهای شـــکل‌دهنده به گفتمان، به مفهوم کلی کلمه هستند. مجاز، رابطه‌ای است مبتنی بر مجاورت و هم‌نشینی، و جزیی به جای کل بکارمی‌رود. کاربرد اســـتعاره در جهت بسط گفتمان است که به سبب مشابهت نشانه‌ای به جای نشانهٔ دیگر می‌نشیند. یاکوبسن محور جانشـــینی را ساختار قطب استعاره می‌داند و محور هم‌نشینی را با قطب مجازی در ارتباط می‌داند. انتخاب جانشـــین اســـتعاری مبتنی بر اصل تشابه یا هم ارزی است که خود مبتنی بر دریافت‌های فرهنگی است و بافت بنیاد است (سجودی،۱۳۸۷، ۵۶-۵۳).

به ســـبب مشـــابهت میان موقعیـــت ایلخانان با اســـکندر، فرمانروای مغول که اتفاقاً او هم حاکمی خارجی است به صورت اســـتعاری جایگزین شخصیت اسکندر شده اســـت؛ او به دنبال آن وجه از شـــخصیت اسکندر اســـت که علی‌رغم خارجی بودن حکومتش، در میان مردم مشروعیت داشت. به نظر می‌رسد پیام سیاســـی این نگاره برای مردم داخل مرزهای حکومت ابوسعید اســـت، همکاری اقوام مختلف در آرامش و پذیرفتن فرمانروایی که از ســـرزمین دیگریست. شاید هم همانطور که نویسنده کتاب *هنردربارهای ایران* معتقد است، خدمتی بوده برای همسان نشان دادن فرمانروای مغول با شـــاهان پرشکوه قدیم، از جانب وزیرش خواجه غیاث‌الدین محمد -پســـر رشیدالدین- که خود در مرکز فعالیت‌های ادبی و فرهنگی دربار بود (سودآور،۱۳۸۰، ۴۰).

تحلیل نگاره صفوی

در نســـخهٔ صفوی با تصویر دیگری روبرو می‌شویم که چندان شـــباهتی به نسخه ایلخانی ندارد. همانطور که در تصویر۲ دیده می‌شـــود، خبری از قوم یأجوج و مأجوج نیست، سد نیز برخلاف روایت که به طور مشخص از بکاربردن فلزات آهن و مس و روی نام برده با آجر ساخته می‌شـــود، تنها دو گروه انسان‌ها و دیوان دیده می‌شوند (تصویر۲).

در مـــورد آجری بودن دیوار می‌توان گفت شـــاید نقاش به منابع نشانه‌ای دیگری خارج متن رجوع کرده. می‌دانیم که در منابع تاریخی دو سد را به سد اسکندر نسبت داده‌اند، یکی تنگه‌ای در میان کوه‌های قفقاز که امروزه به تنگهٔ داریال معروف اســـت، بقایای این سد نشان

تصویر۱- اسکندر سدآهنین می‌سازد، شاهنامه بزرگ ایلخانی، تبریز.
مأخذ:http://www.smithsonian institution.edu/collections/arts of the Islamic word))

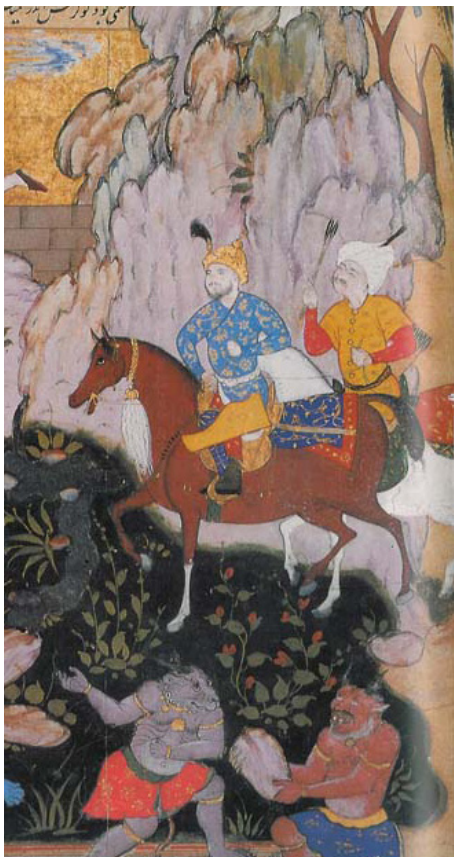
تصویر۱-۱

می‌دهد که از آهن ساخته شده بوده؛ آن یکی سدی سنگی است در منطقهٔ دربند نزدیکی‌های دریای خزر که در دورهٔ ساسانی ساخته شده این دو سد تقریباً در یک ناحیه ساخته شده‌اند (جعفری،۱۳۸۲، ۹۹). اگرچه سد قفقاز بیشتر منطبق با مشخصات سد اسکندر یا ذوالقرنین است. اما سد دربند هم با این نام خوانده می‌شده و شاید نقاش در هنگام مصور کردن این داستان آن سد را در نظر داشته است.

اما در مورد مشارکت کنندگان در تصویر، با دو گروه بیگانه و خودی روبرو هستیم. گروه خودی تشکیل شده از شاه و ملازمش که از سمت راست تصویر سوار بر اسب وارد صحنه شده‌اند و استادکار و وردستانش که در بالای صحنه مشغول به کار هستند. گروه دوم با ظاهر دیو ترسیم شده‌اند و در پایین تصویر مشغول حمل سنگ و آماده کردن مصالح هستند. کنشی میان این دو گروه دیده نمی‌شود. انگار که در قاب‌های جداگانه‌ای تصویر شده‌اند، کسی متوجه حضور پادشاه نشده است. مکان‌هایی که دارای ارزش اطلاعاتی بیشتری هستند، یعنی قسمت راست و بالا به گروه خودی داده شده که همگی متناسب با شأن اجتماعی خود پوشش ایرانی- صفوی دارند.

بُردارکنشی میان دو گروه دیده نمی‌شود. در این نگاره الگوی مفهومی بر الگوی روایی غالب است و بیشتر از استعاره استفاده شده‌است. به طور مثال در روایت مکتوب، اشاره‌ای به این گروهی که با چهرهٔ دیو در پایین صفحه مشغول به کار هستند نشده است. اگر بپذیریم که اینان به صورت استعاری دلالت بر همان ملتی می‌کنند که از اسکندر یاری خواسته‌اند، باید دید چرا نقاش ایشان را بدین صورت تصویر کرده‌است. بنظر می‌رسد نقاش باز هم از دانش‌های پیشینی خود استفاده کرده‌است نه موادی که روایت در اختیارش قرار داده است. واژهٔ دیو در ادب فارسی معنا و کارکردهای متفاوتی دارد اما یکی از این کارکردها که از اوستا تا منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه همواره کاربرد داشته، تعبیر دیو به مهاجمین، دشمنان و ملت کشورهای همسایه است (ریاحی‌زمین و جباره ناصر، ۱۳۹۱). دیوها به ملت‌های غیر آریایی گفته می‌شود که کم کم مغلوب و مقهور نژاد ایرانی شدند. احتمالاً دیوها اشخاص قوی هیکل و شجاع بوده‌اند که در ایام قدیم در مازندران اقامت داشته‌اند و یا هرچند یکبار از ممالک مجاور دریای خزر به آن ناحیه می‌تاخته‌اند (لغتنامه دهخدا، ذیل عنوان دیو). مطابق با شاهنامه، طهمورث به خونخواهی پدرش سیامک سپاه دیوها را در هم می‌شکند و دیوهای بسیاری را در بند می‌کند و از این‌رو طهمورثِ دیوبند لقب می‌گیرد (شکرالله پور،۱۳۸۹، ۳۶). در تصویر۲ هم دیو در مفهوم «بیگانه» یا «دیگری فرودست» گرفته شده.

در این نگاره نیز همانند نگارهٔ پیشین، نگاه مستقیم به بیننده وجود ندارد. در کتاب *خوانش تصویر*، تصاویر با نگاه غیرمستقیم به بیننده «عرضه[۷]» نامیده شده است. زیرا در چنین تصاویری، شرکت‌کنندهٔ به



تصویر۲- سد بستن اسکندر پیش یأجوج و مأجوج، شاهنامه شاه اسماعیل دوم، احتمالاً قزوین. **تصویر ۲-۱**
مأخذ: (سودآور،۱۳۸۰، ۲۵۳)

نمایش درآمده در تصویر- که می‌تواند یک انسان یا انسان‌نما باشد- موردی غیر شخصی، موضوعی برای تعمق و اطلاعاتی را به بیننده عرضه می‌کند. در اینجا یک مانع حقیقی یا خیالی میان بیننده و شرکت کنندهٔ در تصویر بنا شده، نوعی احساس عدم ارتباط، در بیننده توهمی ایجاد می‌کند که شرکت‌کنندگان در تصویر نمی‌دانند که دیده می‌شوند (Krres&Vanleeuwen,2006,120-119).

نگاه اسکندر که با پوشش پادشاهان صفوی ظاهر شده، به دوردست دوخته شده و مستقیم به کسی نگاه نمی‌کند؛ این طرز نگاه همراه با چهرهٔ سه‌رخ او یک ماهیت اسطوره‌ای، قدرتمند و دور از دسترس را به نمایش گذاشته. او بیننده را لایق تعامل و گفتگوی مستقیم با خود نمی‌داند و به ماورا نگاه می‌کند. در نگاره ایلخانی، هالهٔ نور دور سر فرمانروا موقعیت او را برجسته کرده بود، اما در دورهٔ صفوی نقاش بواسطهٔ حرکات چهره و زاویهٔ دید شخصیت پادشاه را برجسته نشان داده‌است (تصویر۲-۱).

در نهایت برای تفسیر این تصویر باید به بافتی رجوع کنیم که این ترکیب را بوجود آورده‌است. به واسطهٔ منابع مکتوب می‌توان با گفتمان مسلط آن دوره آشنا شد. راجر سیوری استاد تاریخ صفویان، سه عامل را مبانی قدرت شاهان صفوی معرفی می‌کند: اول، صورت نو بخشیدن به نظریهٔ کهن و باستانی حق الهی شاهان ایرانی یعنی فرّ یا «شکوه شاهانه» در قالب عنوان «ظل‌الله فی الارض» دوم، ادعای نیابت مهدی(ع)، این ادعا بر انتساب خاندان صفوی به امام هفتم شیعه، امام موسی کاظم(ع)، استوار بود؛ سوم،عنوان«مرشد کامل» شاهان صفوی بود که به اتکای رابطهٔ معروف به «پیر-مریدی» قادر بودند بر اطاعت بی‌چون پیروان صوفیشان پای فشارند (سیوری، ۱۳۸۰، ۱۵۹). علی رغم تمام این خصایص که به قدرت و اقتدار شاهان صفوی ثبات می‌بخشید؛ چرا باز هم صفویه بیشتر از هر هیأت حاکمه‌ای به دنبال مشروعیت بخشیدن به قدرت خود بود؟ سیوری پاسخ این پرسش را چنین می‌دهد: «صفویه خصیصه‌ای داشت که آن را از تمامی دیگر دول مسلمان آن عهد متمایز می‌ساخت، به این معنا که دولت شیعی بود. با جلوس صفویان، تشیع اثنی عشری نخستین بار از ظهور اسلام به بعد به قدرت تمام عیار سیاسی دست یافته بود. از این رو نه تنها مسأله مشروعیت برای شاهان صفوی با آنچه پیش‌تر برای سلسله‌های حاکم در ایران مطرح بود تفاوت می‌کرد، که برای ایشان به غایت ارزش داشت که بتوانند مشروعیت ادعایشان را نسبت به قدرت مسلم سازند» (سیوری، ۱۳۸۰، ۱۶۱).

سیاست‌ها و راه حل‌های صفویه در این زمینه در قالب این مقاله نمی‌گنجد، تنها به این نکته اشاره می‌کنیم که هنر نیز برای شاهان صفوی از جمله ابزار تبلیغات سیاسی بود و راه‌اندازی کتابخانه سلطنتی و حمایت از هنرمندان در دستور کار تمام شاهان صفوی قرار داشت. شاه اسماعیل دوم (۹۸۴ه.ق)– همانطور که شیوهٔ پدرانش بود- در همان سالی بر تخت نشست که برخی از نگارگران تبریز، مشهد و شیراز را برای احیای کتابخانه سلطنتی و کارگاه مصورسازی به قزوین فراخواند؛ و تدوین این شاهنامه را به نقاشان کارگاه سلطنتی سفارش داد. دوران حکومت او کمتر از دو سال بود و تدوین این شاهنامه به اتمام نرسید (موزه هنرهای معاصر ،۱۳۸۴، ۳۷). در دوران پدر او یعنی شاه طهماسب، همایون از هند و بایزید از عثمانی مدتی به دربار ایران پناهنده شدند و شاه طهماسب از آنان حمایت کرد (اشراقی، ۱۳۸۷، ۱۱). او برای حفظ آرامش و صلح در کشورش برای سلطان عثمانی هدایای با ارزشی فرستاد که همراه آن شاهنامه‌های نفیس و با ارزشی بود. شاه اسماعیل دوم هم پس از مرگ سلطان سلیم همین سنت را در سیاست خارجی‌اش حفظ کرد و هدایای گران بهایی همراه با چند نسخهٔ خطی نفیس برای سلطان جدید فرستاد، تا پیمان صلح ادامه یابد (سودآور،۱۳۸۰، ۲۵۰).

به نظر می‌رسد در دوران صفویه، پادشاه به وسیلهٔ تصاویر شاهنامه پیام سیاسی دولتش را برای همسایگان می‌فرستاده و نگاره‌ها کارکرد اجتماعی داشته‌اند. در این نگاره هدف، به تصویر کشیدن شهریاری قدرتمند است که همسایه‌اش را، که از او یاری خواسته حمایت می‌کند. با چهرهٔ دیو تصویر کردن ملت همسایه شاید هم به سبب موقعیت خاص صفویه در منطقه باشد یعنی تنها حکومت شیعی –مگر استثناهای خردی از قبیل دول کوچک شیعی فلات دکن- منطقه بودن؛ و تأکید بر تفاوت دارد. به هر شکل نقاش با حذف یأجوج و مأجوج از صحنه، وجه مقابله با دشمن را کمرنگ کرده و بیشتر قصد داشته وجه حمایت‌گر شخصیت اسکندر را برجسته کند، که حال پادشاه صفوی به جای او نشسته است. همچنین علی رغم نامتجانس‌بودن گروه‌های شرکت‌کننده در این صحنه اما ترس از یک دشمن زشت خوی، یک دیگری دور باعث اتحاد ایشان شده است؛ گروهی که با چهرهٔ دیو تصویر شده کماکان دیگریست اما در مقایسه با یأجوج و مأجوج دیگری نزدیک است. ترس از آن دیگری دور کمک می‌کند تا هر دو گروه برای یک هدف مشترک تلاش کنند. این تصویردر لایه‌های پنهانش می‌تواند یک پیام ایدئولوژیک را هم منتقل کند، یعنی حفظ وحدت و صلح کمک می‌کند برای مقابله با یک دشمن بزرگ.

نتیجه

در این نوشتار تلاش شد تا با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، نشان دهیم که چگونه ترکیب ساختاری تصویر می‌تواند در تعاملات میان مخاطب و تصویر و معنای دریافتی از آن تأثیرگذار باشد. در این شیوه، تحلیل‌ها بافت بنیاد هستند و پژوهشگر با توجه به دانشی که از بافت فرهنگی تولیدکنندهٔ متن دارد، می‌تواند به تفسیر معنا بپردازد؛ در مورد نمونه‌های بررسی شده در این مقاله با توجه به فاصلهٔ زمانی ما از بافت مورد نظر، نیاز به مطالعه در زمینهٔ بافت فرهنگی، تعاملات اجتماعی و اوضاع سیاسی جامعهٔ هم‌عصر آثار و آگاهی از منابع نشانه‌ای که احیاناً نقاش به آنها رجوع کرده، داشتیم. در نهایت تحلیل ما از کارکرد اجتماعی این تصاویر بدین قرار است.

در هردو نگاره، نقاش با بکارگیری پوشش عصر خود برای شخصیت‌های داستان، خصوصاً تصویر پادشاه را نشان‌دار کرده‌است. یعنی به تصویر افراد مشخصه‌های متمایزکننده‌ای داده است؛ به

طور مثال در نگارۀ دوم، مخاطب مشخصاً با تصویر پادشاه صفوی روبروست نه یک فرمانروای بی‌نشان. در هر دو تصویر نقاش به خوبی از عناصر بلاغی یاری گرفته و پادشاه عصر خود را به صورت استعاری به جای اسکندر نشانده‌است و نیز شاخص‌ترین عنصر در تصاویر، پادشاه است که نقش دال مرکزی را بازی می‌کند و باقی عناصر با توجه به موقعیتشان نسبت به این دال مرکزی مفصل‌بندی و درک می‌شوند. آنچه که پیام دو نگاره را متفاوت می‌کند، تغییر در زاویۀ دید پادشاه است. دیدیم که در نگارۀ ایلخانی، نگاه پادشاه و کارگران به یکدیگر دوخته شده و بُردارکنشی میان ایشان برقرار شده، در حالیکه در نگارۀ صفوی، نگاه پادشاه به دوردست دوخته شده و هیچگونه کنشی میان او و مشارکت‌کنندگان در تصویر دیده نمی‌شود. در نتیجه در تصویر نخست با حاکمی روبرو هستیم که با ملت تحت حکومتش ارتباط نزدیکی دارد، اما در تصویر دوم پادشاهی قدرتمند و اسطوره‌ای به تصویر کشیده شده که هستی دور از دسترسی دارد. در حقیقت این تصاویر که ترجمه‌هایی بینانشانه‌ای و درزمانی از روایت مکتوب شاهنامه هستند، در فرآیند طرد و جذب ترجمه، آن وجه از شخصیت اسکندر را که مطلوبشان بوده از آن خود کرده‌اند.

پیام سیاسی نگارۀ ایلخانی برای داخل مرزهای حکومت است و تصویر تمایل فرمانروای ایلخان به پذیرفته شدن را اغنا می‌کند. ایشان می‌خواسته‌اند با استفاده از داستان اسکندر که برای ایرانیان داستان شناخته شده‌ای بوده، به موقعیت حکومت مغول مشروعیت ببخشند. اما تصویر صفوی مخاطب خارجی را هدف قرار داده، می‌دانیم که صفویه امپراطوری قدرتمندی در منطقه بوده‌است اما دوران حکومت شاه اسماعیل دوم کوتاه‌تر از آنی بود که حتی کار مصورسازی این نسخه به پایان برسد و تمام دوران حکومتش به درگیری‌های داخلی گذشت. آنچه که این تصویر برای ما بازگو می‌کند، حقیقت حکومت شاه اسماعیل دوم نیست بلکه بیانگر میل پنهان این پادشاه به داشتن چنین نقشی در منطقه است. به نظر می‌رسد در هر دو تصویر -که متعلق به گفتمان سیاسی هستند- تولیدکنندگان متن به دنبال پنهان‌کردن نقاط ضعفشان بوده‌اند. یکی از اهداف برجسته‌سازی و گروه‌بندی در تصویر همین پنهان کردن حقیقت و طبیعی‌سازی فراواقعیت‌هاست. همچنین انتخاب صحنه‌ها و شیوۀ ترکیب‌بندی، گزینشی جهت‌دار است در راستای انتقال پیام ایدئولوژیکی تولیدکنندگان متن برای تثبیت قدرت ومشروعیت بخشی به حق حاکمیتشان. همانطور که دیدیم هر دو تصویر یک داستان اسطوره‌ای ثابت را بازتولید می‌کردند، اما بواسطۀ تفاوت در گزینش نشانه‌ها و ترکیب‌بندی، هر یک گفتمانی را پیش کشیدند که مطابق با اهداف تولیدکنندگانشان باشد.

پی‌نوشت‌ها

1 Reading Images, the Grammar of Visual Design.

۲ از نظر هالیدی، زبان، نظام معانی به همراه صورت‌هایی است که از طریق آن صورت‌ها، معانی تشخیص داده می‌شوند؛ و دستور زبان همانقدر در بیان معانی نقش دارد که واژگان (آقاگل، ۱۳۹۰، ۸۹).

۳ برای مطالعۀ بیشتر به بخش چهارم کتاب خوانش تصویر مراجعه کنید.

4 Multimedia.

۵ این موضوع که چرا شخصیت اسکندر که فرمانروایی مهاجم است در ادبیات ما بازتابی مثبت داشته، در جای خود می‌تواند مورد پژوهش قرار گیرد، اما به هر شکل تغییری در بحث ما ایجاد نمی‌شود.

۶ اخیراً برخی محققین «ذوالقرنین» که در قرآن از او نام برده شده را کورش کبیر می‌دانند نه اسکندر مقدونی، همچون مولانا ابوالکلام آزاد که در کتاب «کورش کبیر» ترجمۀ باستانی پاریزی، به شرح دلایل این عقیده پرداخته است.

7 an Offer.

فهرست منابع

آقاگل زاده، فردوس(۱۳۹۰)، *تحلیل گفتمان انتقادی: تکوین تحلیل گفتمان در زبانشناسی*، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

اشراقی، احسان (۱۳۸۷)، *اطلس تاریخ ایران*، بخش صفویه، چاپخانه سازمان نقشه‌برداری کشور، تهران.

افشار، ایرج(تیر ۱۳۴۳)، حدیث اسکندر، *مجله یغما*، شماره ۱۹۲، صص ۱۶۵-۱۵۹، URL=http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/142504.

امامی خوئی، محمد تقی(۱۳۸۷)، *اطلس تاریخ ایران*، بخش ایلخانان مغول، چاپخانه سازمان نقشه‌برداری کشور، تهران.

جعفری، یعقوب(۱۳۸۲)، ذوالقرنین و قوم یأجوج و مأجوج، *میراث جاویدان*، سال دهم، شمارۀ ۴۲-۴۱، صص ۱۰۱-۹۲.

دهخدا، علی اکبر(۱۳۳۹)، *لغتنامه دهخدا*، دانشگاه تهران، تهران.

ریاحی‌زمین، زهرا و جباره ناصر، عظیم(۱۳۹۱)، بررسی کارکرد دیو در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه، *مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز*، سال چهارم، شماره‌ی دوم، پیاپی ۱۲، صص ۹۹-۱۲۹.

سجودی، فرزان(۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، علم، تهران.

سودآور،ابوالعلاء(۱۳۸۰)، *هنردربارهای ایران*، ترجمۀ ناهید محمد شمیرانی، نشر کارنگ، تهران.

سیوری، راجر(۱۳۸۰)، *درباب صفویان*، ترجمه رمضان علی روح‌الهی، نشرمرکز، تهران.

شکرالله پور، فریبا(۱۳۸۹)، بررسی نقش سیمرغ و دیو از منظر شاهنامه، *حافظ*، شماره ۷۰، صص ۳۴-۳۷.

فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۸۰)، *شاهنامۀ فردوسی براساس چاپ مسکو*، کارنامۀ کتاب، تهران.

محمودی، فتانه(۱۳۸۷)، داستان اسکندر در مضامین تصویری شاهنامه بزرگ ایلخانی، *فصلنامه هنر*، شمارۀ ۷۷، صص ۲۰۲-۲۲۳.

موزه هنرهای معاصر(۱۳۸۴)، *شاهکارهای نگارگری ایران*، تهران.

Carey, Jewitt & Rumiko, Oyama (2001),*Handbook of visual analysis*, Edited by Theo Van Leeuwenand CareyJewitt, British library, London.

Gunter, Krres & Theo Van Leeuwen (2006), *Reading images- the grammar of visual design*, Taylor and Francis e- library, 2nded, london.

http://www.smithsonian institution.edu/collections/arts of the Islamic word(12.feb.2013)