

تحلیل بازنمود زال، کودک اسطوره‌ای (رها شده) در نگاره‌ی "گفتار اندر داستان سام نریمان و زادن زال" از شاهنامه طهماسبی با استفاده از رویکرد بینامتنیت*

لیلا چهل امیرانی^۱، جمال عرب‌زاده^{۲*}

^۱ کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

^۲ استادیار گروه آموزشی نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۹/۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۴/۲)

چکیده

داستان‌هایی که دارای قدرت تأثیری جهانی هستند، برخوردار از عناصر ساختاری مشترک و جهان‌شمولی تحت عنوان کهن الگوی سفر قهرمان می‌باشند که در آنها به مضامینی از جمله مضمون کودکان اسطوره‌ای (رها شده) پرداخته شده است. مؤید این مطلب، کتاب شاهنامه فردوسی است. متنی جامع و سرچشمه‌ای که بارها و بارها مورد استفاده‌ی هنرمندان مختلف از جمله نگارگران قرار گرفته است. بررسی موفقیت نگارگران این نگاره‌ها در بازنمایی مضمون فوق، هدف محوری این پژوهش می‌باشد. در همین راستا مقاله‌ی حاضر، زال را به عنوان نمونه‌ی مورد مطالعه از کودکان شاهنامه انتخاب و عناصر ساختاری داستان زال را بر اساس مراحل الگوی کمپیل در نگاره‌ی «گفتار اندر داستان سام نریمان و زادن زال» از شاهنامه طهماسبی، با استفاده از رویکرد بینامتنیت تطبیق می‌دهد. پژوهش با این روش، به رابطه‌ی بین دو متن کلامی شاهنامه و متن تصویری (نگاره) می‌پردازد. فرض اساسی این مقاله بر آن است که شاهنامه طهماسبی، برخلاف بسیاری از نسخه‌های تصویری شاهنامه‌ها، با توجه به بافت فرهنگی مذهبی صفویه از عناصری نمادین و در جهت تأکید بر معانی اسطوره‌ای باستانی بهره برده و موفق به بازنمایی مضمون کودکان اسطوره‌ای و همچنین اعتقاد مردم دوره صفویه به متافیزیک و باورهای خرافی گشته است.

واژه‌های کلیدی

کودکان اسطوره‌ای، شاهنامه طهماسبی، بینامتنیت، کهن الگوی قهرمان، کمپیل.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان: «بررسی مضمون کودکان اسطوره‌ای در شاهنامه شاه طهماسبی (با رویکرد بینامتنیت)» به راهنمایی نگارنده دوم است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۰۱۰۴۶۷، شماره: ۰۲۶-۳۲۵۵۴۹۴۹، E-mail: jamalarazadeh@yahoo.com

مقدمه

تصویری نگاره مواجهیم و چون طبق این نظریه، «هیچ متنی مستقل از دیگر متون نبوده و هر متن بینامتنی است برآمده از متن‌های پیشین که در متن‌های پسین نیز حضور خواهند داشت (همان). لذا نگاره‌های ایرانی، چیزی جز نسبت بینامتنی تصویر با نوشتار نیستند» (احمدی، ۱۳۸۱، ۲۲۶). فرض دوم نیز آن است که نگاره‌های شاهنامه‌ی طهماسبی، متنی مستقل نبوده و نشان از پیوندهایی غیرقابل انکار با متنی بزرگ شاهنامه‌ی فردوسی و بافت فرهنگی - مذهبی دوره‌ی صفویه و خلاقیت نگارگر در بهره‌گیری او از عناصری نمادین دارند. اما در این تطبیق چه چیزی می‌تواند به عنوان میزانی جهت سنجش این باز نمود در نظر گرفته شود؟

با توجه به جستجویی که مؤلفین این مقاله در حد امکان داشته‌اند، این میزان می‌تواند دستاورد مطالعاتی برخی از پژوهشگران از جمله کارل گوستاو یونگ، نورتروپ فرای و جوزف کمپبل (وولگر، ۱۳۸۵، ۳۶) و غیره در حوزه داستان‌نویسی باشد که از این میان، مولفین، الگوی سفر قهرمان کمپبل را برگزیده‌اند. زیرا اولاً مجموعه عناصر ساختاری مشترک و جهان شمولی است که در همه‌ی داستان‌ها با قدرت تاثیر جهانی بالا، از جمله داستان‌های اساطیری وجود دارد (همان، ۱۶) و شاهنامه‌ی فردوسی نیز کتابی اساطیری است، ثانیاً الگویی انعطاف پذیر است (وولگر، ۱۳۸۷، ۳۶)، یعنی مراحل آن با توجه به فرهنگ‌های گوناگون، قابلیت حذف، تکرار و جابه‌جایی داشته و لذا قهرمان کمپبل، هزار چهره نام گرفته است (همان).

این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی و دستیابی به اطلاعات به روش استقرای علمی است؛ یعنی رسیدن به نتایج بر اساس تحلیل موارد جزئی و گردآوری اطلاعات از طریق اسناد و منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی و تجزیه و تحلیل اطلاعات، از طریق تطبیق عناصر ساختاری داستان زال بر اساس مراحل الگوی سفر قهرمان کمپبل با عناصر موجود در نگاره و بر اساس نظریه بینامتنیت خواهد بود.

شاهنامه‌ی فردوسی، از مهم‌ترین متونی است که دارای شهرتی جهانی است، زیرا برخوردار از پربسامدترین مضامین در اساطیر جهان از جمله کهن الگوی سفر قهرمان است که در آن به «کودکان اسطوره‌ای یا رها شده»، پرداخته شده است. کودکانی با تمایزاتی خاص و پرورشی نامتعارف که برخوردار از دگردیسی‌هایی شگفت‌گشته و نهایتاً به قهرمانانی جنگجو، پادشاه و یا قدیس تبدیل گشته‌اند. در واقع این اثر ارزشمند، به دلایل گوناگون از جمله برخوردار بودن از چنین مضامین مهمی است که بارها به عنوان منبع در زمینه‌های گوناگون هنری مانند نگارگری به کار رفته است که در تایید این مطلب، کتاب شاهنامه‌ی طهماسبی، اثری از مکتب تبریز قرن دهم در میان نسخه‌های خطی ارزش زیادی دارد (پاکباز، ۱۳۷۹، ۸۷). اما آیا نگاره‌های این اثر نیز موفق در بازنمایی مضامین ارزشمند این اثر از جمله مضمون کودکان اسطوره‌ای بوده‌اند یا تنها به مصورکردن صوری روایت بسنده شده است؟ و از طرفی با توجه به نظر پژوهشگران در حوزه‌ی نگارگری که معتقدند در شاهنامه‌ی طهماسبی، فرم و محتوی با چیره‌دستی در هم تنیده شده است، اگر مضامین شاهنامه‌ی فردوسی در این اثر بازنمایی شده باشند، با استفاده از کدامین رویکردها و نظریه‌ها می‌توان از این بازنمایی‌ها رمزگشایی کرد؟

در پی پاسخ به این پرسش‌ها، مؤلفین این نوشتار، زال را به عنوان نمونه‌ای از کودکان رها شده در شاهنامه انتخاب و درصدد آنند تا عناصر ساختاری این داستان را با عناصر نگاره‌ی «گفتار اندر داستان سام نریمان و زادن زال» از شاهنامه‌ی طهماسبی با استفاده از رویکرد بینامتنیت - رویکردی زبان‌شناسانه که حداقل به رابطه‌ی بین دو متن می‌پردازد (نامور مطلق، ۱۳۹۰، ۱۱) - تطبیق دهند. زیرا بر اساس نظریه بینامتنیت رولان بارت (همان، ۲۱۲)، اولین فرض در این نوشتار آن است که نگاره به عنوان متنی تصویری قلمداد شده، لذا ما با دو متن کلامی شاهنامه و متن

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های بسیاری بر روی نگاره‌های شاهنامه‌ی طهماسبی به لحاظ بصری و فرمی صورت پذیرفته و در بسیاری از موارد، روایتی تاریخی از هنرمندان به نام آن داشته‌اند. در حالی که بسیاری از این نگاره‌ها، متن پژوهشی بسیار خوبی جهت استخراج معانی و مضامینی هستند که ارتباط بینامتنی با نمونه‌ی مکتوب آن یعنی شاهنامه‌ی فردوسی و همچنین متون مکتوب هم‌زمان با آن یعنی سفرنامه‌ها دارند، در صورتیکه پژوهشی از این نظر بر روی آنان به ندرت صورت پذیرفته است که نگاره‌ی مورد نظر در این پژوهش، یکی از این موارد است.

چارچوب پژوهش

بینامتنیت^۱، اصطلاحی است برساخته‌ی یولیا کریستوا. به اعتقاد او، همه متون ادبی - اقتباس، تغییر خصوصیات فرمی و معنایی و تلمیح - با هم ارتباط متقابل دارند. به اعتقاد او، هر متنی، تلاقی‌گاه متون بی‌شمار دیگر است و صرفاً در ارتباط با متون دیگر وجود دارد (ایبرمز، ۱۳۸۳، ۴۴۷). اما نظریه‌پردازانی که مفهوم متن را به حوزه‌ی هنر گسترش داده و در این پژوهش، نظرات او حایز اهمیت است، رولان بارت نظریه‌پرداز فرانسوی است. از نظر او، هر شکل بیانی می‌تواند متن تلقی گشته و خود نیز نقاشی، موسیقی، تئاتر، سینما و غیره را به عنوان متن، مورد بررسی قرار داده است

فرض آن است که در انتهای این مسیر، خوانشی معناپذیرتر از مضامین نهفته در متن تصویری از جمله اسطوره‌ای بودن زال به عنوان یک کودک رها شده در شاهنامه بر اساس انطباق نشانه‌های آن با مراحل الگوی کمپیل به دست خواهد آمد.

تحلیل الگوی کمپیل

جوزف کمپیل (۱۹۸۷-۱۹۰۴ م) از جمله برجسته‌ترین پژوهشگران اسطوره‌شناس معاصر است که تألیفاتش، تأثیری غیرقابل انکار بر خلق آثار هنری و ادبی داشته است. از مهم‌ترین آنها کتاب «قهرمان هزار چهره» است که در آن به الگوی سفر قهرمان پرداخته شده است. کمپیل با دیدی روان‌شناسانه، معتقد به استحاله قهرمان در این سفر است (ووگلر، ۱۳۸۷، ۳۷-۳۶). وی در شرح آن می‌نویسد: «قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز را به حیطة شگفتی‌های ماوراء الطبیعه آغاز می‌کند. با نیروی شگفت‌انگیز در آنجا روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پر رمز و راز، نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند» (همان، ۴۰). همه قهرمانان ممکن است تمام مراحل این الگورا سپری نکرده و یا با ترتیب متفاوت طی کنند. کنش این قهرمانان می‌تواند با توجه به شرایط فرهنگی و زمانی محیط خود متفاوت باشد پس با توجه به بایسته‌های یک داستان، مراحل این الگو قابلیت جابجایی، تکرار یا حذف دارند (همان، ۳۶) (جدول ۱).

تحلیل مضمون کودکان اسطوره‌ای (رها شده) در الگوی کمپیل

از کاوش در سیر زندگی بسیاری از قهرمانان در داستان‌ها اعم از اسطوره‌ها، قصه‌های پریان، فیلم‌ها و غیره، درمی‌یابیم بسیاری از آنان کودکانی هستند که به دلایلی از قبیل نقص عضو، جنسیت، عدم زیبایی و یا پیش‌بینی مخاطره‌انگیز بودن، توسط والدین شان که اغلب از پادشاهان، بزرگان یا سران حکومت بوده‌اند، از جامعه یا خانواده تبعید شده‌اند (کمپیل، ۱۳۸۷، ۳۲۵). یعنی اکثریت آنان کودکانی رها شده‌اند که سفر معجزه‌آسایی را از دوران کودکی

(رولان بارت به نقل از نامور مطلق، ۱۳۹۰، ۲۱۲).

بارت دارای دو نظریه مهم در این حوزه است که شامل: ۱- مرگ مؤلف و ۲- بینامتنیت خوانشی است. او در مرگ مؤلف، بین متن و اثر تمایز قائل شده، اثر را دارای یک معنای واحد و پنهان، و متن را دارای معنای متکثر دانسته و علت تکثر معنا در متن را، دلالت‌پردازی مخاطب در پی خوانش متن دانسته است (همان، ۱۸۷-۱۸۹). وی در نظریه‌ی بینامتنیت خوانشی خود، به مؤلف و چگونگی تکوین اثر کاری نداشته و معتقد است که این خواننده است که به معنای بالقوه‌ی نهفته در متن، فعلیت می‌بخشد (همان، ۳۵۸). با این توضیحات مخاطب در مواجهه با یک نگاره از شاهنامه‌ی طهماسبی با تداخل چندین متن رو به رو خواهد بود. یکی از این متن‌ها خود نگاره به عنوان یک متن تصویری است. متن دیگر، متن شاهنامه‌ی طهماسبی و یا به عبارتی بافت دوره‌ی صفویه است که خود در درون متنی بزرگ‌تری یعنی شاهنامه‌ی فردوسی قرار دارد و این به معنای برخورداری بودن این متن تصویری، از چندین لایه است که صریح‌ترین نشانه‌ی آن می‌تواند حضور عناصر تصویری در کنار عناصر نوشتاری در آن باشد (حسنوند، سجودی و خیری، ۱۳۸۴، ۹۸).

با توجه به این توضیحات، در این پژوهش، مسیر خوانش این نگاره به این صورت است که متن تصویری مقدم بر متن کلامی داستان در شاهنامه فرض گشته و با توجه به نشانه‌های صریح موجود در آن، خوانش اولیه صورت گرفته سپس به بررسی نشانه‌های موجود در عناصر نوشتاری پرداخته شده که در حال ارجاع برون متنی به متن کلامی داستان می‌باشند و بعد عناصر ساختاری داستان بر اساس مراحل الگوی کمپیل مرتب گشته و نقاط مشترک یافته شده با نشانه‌های متن تصویری تطبیق داده می‌شود. جهت بررسی چگونگی این بازنمود، تحلیل با یافتن تقابل‌های قطبی^۲ و رابطه‌ی بین آنها^۳ و تشخیص قطب غالب شروع شده است. نشانه‌های نمایه‌ای^۴ و شمایی^۵ را شناسایی کرده، به نشانه‌های کلان و ثابت تابلو دست یافته و ساختمان پیچیده‌ی تصویر ساده می‌شود تا خوانش معناها یا دلالت‌های صریح^۶ میسر گردد. سپس بن‌مایه‌های نشانه‌های نمادین^۷ بررسی و در محورهای همنشینی^۸ و جانشینی^۹ خوانش دلالت‌های ضمنی^{۱۰} یا خوانش ثانوی در لایه‌های عمیق‌تر صورت می‌پذیرد.

جدول ۱- مراحل الگوی سفر قهرمان کمپیل.

مرحله‌ی اول: جدایی یا رها شدگی	مرحله‌ی دوم: عبور یا تشریف	مرحله‌ی سوم: بازگشت
دنیای روزمره	جاده آزمون‌ها	امتناع از بازگشت
دعوت به ماجرا	ملاقات با الهه یا خدایانو	فرار جادویی
رد دعوت	زن افسونگر	دست نجات از خارج
کمک فوق طبیعی	آشتی با پدر	عبور از آستانه یا بازگشت به دنیای عادی
عبور از نخستین آستانه	تقدس یافتن	سرور دو جهان
شکم نهنگ	پاداش	دستیابی به آزادی یا برکت نهایی
	کمک فوق طبیعی	

ماخذ: (ووگلر، ۱۳۸۷، ۳۷)

همچنین به شرح چگونگی ازدواج زال و مشاور و راهنمایی خردورز گشتنش برای شاهان ایران پرداخته و او را در شمار بی‌مرگان و جاودانان حماسه قرار داده است. چرا که از مرگش در شاهنامه نشانی نیست (باحقی و براتی، ۱۳۸۶، ۶) و عناصر ساختاری این داستان به طور کامل با مراحل الگوی کمپیل در جدول ۲، مورد تطبیق قرار داده شده است.

تطبیق نگاره‌های داستان زال با الگوی کمپیل

نگاره‌های داستان زال، از جمله نگاره‌های محبوب و رایج در سنت مکتوب ایران به حساب می‌آیند. مؤید این مطلب می‌تواند دانش ما از موجودیت حداقل شانزده نگاره‌ای باشد که هر یک، در حال روایت تصویری بخشی از متن کلامی این داستان، در شاهنامه‌ی طهماسبی‌اند^۱ که قطعاً از این حیث حائز اهمیت‌اند. اما در بین این نگاره‌های رؤیت شده توسط مؤلفین این پژوهش، نگاره‌ی مورد نظر (تصویر)، تنها نمونه‌ای است که در راستای

یا از همان بدو تولد آغاز کرده و از کودکی شگفتی برخوردار بوده‌اند، ولی نه آنچنانکه انتظار می‌رفت، با وجود زندگی تنها در شرایط سخت و دور از جامعه، دارای صفات اخلاص در اعتقاد، پهلوانی، شجاعت، خودساختگی و... گردیده‌اند (حمیدیان، ۱۳۷۲، ۳۱۰). علاوه بر آن، وظیفه‌ای که تقدیر برای آنان در نظر گرفته بود را به بهترین شکل ممکن انجام داده و نهایتاً توانسته‌اند بعد از به پایان رساندن سفرشان و طی مراحل سخت، تبدیل به قهرمانانی بزرگ در نقش جنگجو، عاشق، ناجی جهان، قدیس و غیره گشته و کودکانی اسطوره‌ای (رهاشده) لقب گیرند. از جمله‌ی این کودکان در شاهنامه، می‌توان به زال اشاره کرد.

داستان زال در شاهنامه و تطبیق آن با الگوی کمپیل

فردوسی در داستان زال در ساختاری منسجم، به تولد شگفت او، سفر معجزه‌آسایش، تبدیل شدنش به فرمانروایی پهلوان،

جدول ۲- تطبیق الگوی کمپیل با عناصر ساختاری داستان زال.

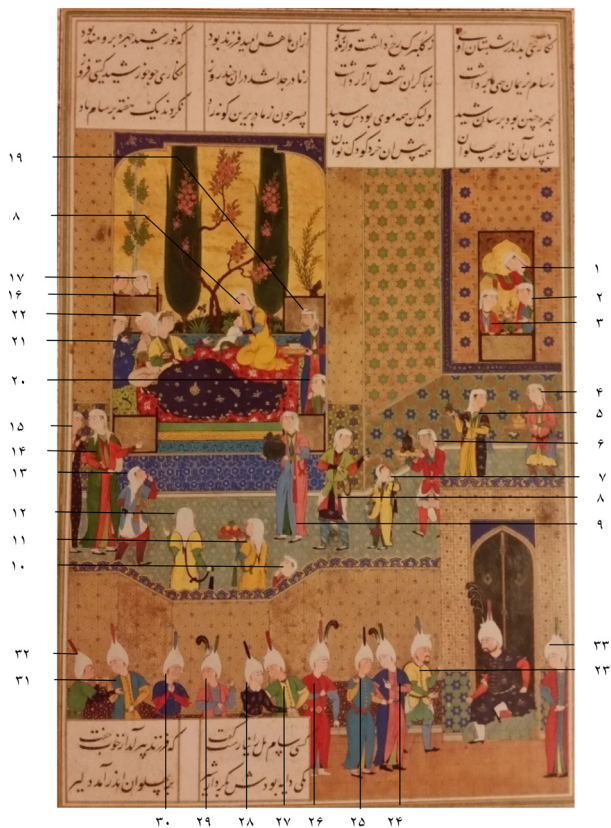
عناصر ساختاری داستان زال	مراحل الگوی سفر قهرمان کمپیل
شرحی از داستان قبل از تولد زال	دنیای روزمره
فرزند سام نریمان فرمانده سپاه ایران	فرزند بزرگان یا پادشاهان
برخوردار بودن از مو و ابروانی سپید	تمایزی خاص
اهریمنی پنداشته شدن توسط همگان	دعوت به ماجرا
تصمیم سام مبنی بر از بین بردن زال	جدایی از خانواده و اجتماع
حضور زال در دامنه‌ی کوه البرز	عبور از نخستین آستانه
کوه البرز	شکم نهنگ
لطف خداوند در غالب ترحم سیمرغ به زال	کمک فوق طبیعی
ملاقات با سیمرغ	ملاقات با مرشد
زنده ماندن، آموزش و پرورش، دریافت انگیزه	برخوردار گشتن از کارکردهای کهن الگوی مرشد
آمدن سام و کاروانیان جهت بازگرداندن زال	دست نجات از خارج
امتناع زال از بازگشت نزد سام و جامعه‌ی انسانی	امتناع از بازگشت
آشتی با پدر	آشتی با پدر
غلبه‌ی زال بر ترس از بازگشت	عبور از آستانه، یا بازگشت به دنیای عادی
ملاقات زال با رودابه	ملاقات با الهه یا خدا بانو
عدم اهریمنی پنداشته شدن زال و پذیرفته شدنش در جامعه، ابراز علاقه‌ی رودابه به زال، پذیرفته شدن این عشق از طرف بالاترین نهادهای اجتماعی	تقدس یافتن
آزمون موبدان از زال به دستور منوچهرشاه	جاده‌ی آزمون‌ها
برخوردار شدن زال از خردی ناب، پیروزی زال در آزمون موبدان و ازدواج با رودابه، تبدیل شدن زال به فرمانروایی مشاور و راهنمایی خردورز	پاداش یا برکت نهایی
برخوردار شدن زال از عمری جاودانه	سرور دو جهان

پنهان‌کاری، خبر توسط دایه‌ای توانمند به گوش سام رسانیده می‌شود و سام با وجود آنکه امید داشت تا سنت پهلوانی‌اش به پسرش برسد، اما بر اساس نظر کاهنان، داشتن چنین فرزندی را ننگ دانسته و دستور می‌دهد تا فرزندش را به قصد از بین رفتن، در دامنه‌ی البرز کوه رها سازند.

با این توضیحات، می‌توان گفت که عناصر نوشتاری، ارجاع به مهم‌ترین نشانه‌ی زال به عنوان یک کودک اسطوره‌ای دارند و آن، رهاشدگی زال در پی نقص عضو است. لذا اگر متنی مستخرج از تصویر با کمک از اشارات درون متنی و برون متنی خود، بتواند استحاله و دگردیسی این کودک را مطابق با مراحل الگوی کمپبل یعنی (عزیمت، تشریف، و بازگشت) نشان دهد، پس می‌توان تلقی کرد که این نگاره، در حوزه‌ای فراتر از آنچه که موظف به بازنمایی آن بوده، کارکردی موفق داشته است.

بررسی عناصر نشانه‌ای تصویری

این عناصر شامل کنشگران انسانی، عناصر طبیعت و معماری هستند و تقابل‌های قطبی، نظام نشانه‌ای به کار رفته در آن است. از جمله روش‌های خوانش تصویر، یافتن قطب‌های اصلی است که تصویر بر مبنای تعامل و تقابل آنها بنا شده است (عباسی، ۱۳۸۵، ۱۵۸). در این نگاره، ما دو قطب بالا و پایین^۲ را داریم که در حال بازنمایی دنیای عادی و روزمره‌ی زمانی هستند که زال متولد شده



تصویر ۱- منسوب به میرمصور و قاسم علی، گفتار اندر داستان سام نریمان وزادن زال، قرن دهم هجری قمری، مکتب تبریز صفوی، محل نگهداری: موزه هنرهای معاصر تهران. ماخذ: (رجبی، ۱۳۹۲، ۱۰۷)

بارورکردن مضمون مورد نظر، بیشتر تن به تحلیل و استخراج معانی می‌دهد؛ زیرا برخوردار از نشانه‌های رهاشدگی زال و علت این رهاشدن بوده که بازنمایی مهمی در راستای رمزگشایی از سایر نگاره‌ها به حساب می‌آید. در عین حال، چهار نگاره‌ی دیگر نیز وجود دارند که در قیاس با سایر نگاره‌ها، بیشتر در راستای این پژوهش هستند که نگاره‌ی «دیدن کاروانیان زال را» و «سیمرغ و زال» از آن جمله‌اند^{۱۲}. با استفاده از سه نظام تصویری تقابل‌های قطبی، شکل باختگی و نظام اساطیری، و با توجه به قوانین نگارگری عصر صفوی همچون شکست تصویر و استفاده از سبک نقاشی واق^{۱۳} و عناصر نشانه‌ای و نمادین بسیار دیگر، نه تنها موفق به بازنمایی مراحل اصلی (جدایی، تشریف، بازگشت) الگوی کمپبل و زیرمجموعه‌های آنان گشته‌اند، بلکه مضمون کهن الگوی استاد یا مرشد^{۱۴} و کارکردهای آن را نیز بازنمایی کرده‌اند و در نگاره‌ی «گفتار اندر رای زدن زال با موبدان در کار رودابه»، با استفاده از نظام تصویری تقابل‌های قطبی و با ارجاع برون متنی به بافت سیاسی، مذهبی، اجتماعی عصر صفویه و غیره، موفق به بازنمایی پذیرفته شدن زال در جامعه و دگردیسی او به پهلوانی مشاور و خردورز گشته و در نگاره‌ی «گفتار اندر رفتن زال و سام به کابل برای سور رودابه»، با استفاده از نظام تصویری تقابل‌های قطبی و با بهره گرفتن از رابطه‌ای بینامتنی با متونی از جمله بافت دوران فردوسی و دیوان حافظ و بسیاری از نشانه‌های ضمنی و تصویری دیگر، موفق به بازنمایی نظام مدارسالاری، عدم اهریمنی بودن زال، پذیرفته شدنش توسط افراد جامعه، دریافت پاداش زال در غالب ملاقات با خدایانو و ازدواج با او مطابق با الگوی کمپبل گشته است^{۱۵}.

تحلیل نگاره «گفتار اندر داستان سام نریمان وزادن زال»

این نگاره (تصویر ۱)، در نگاه کلان دارای عناصر نشانه‌ای ۱- نوشتاری ۲- تصویری می‌باشد.

بررسی عناصر نشانه‌ای نوشتاری

نشانه‌های نوشتاری این نگاره، ابیاتی از شاهنامه‌ی فردوسی هستند که در قسمت بالا و پایین قاب این نگاره قرار دارند که به واسطه‌ی وجود نام سام نریمان و زاده شدن کودکی در هیاتی شگفت، ارجاع مستقیم به متن کلامی شاهنامه مبنی بر آن دارند که سام از فرماندهان سپاه ایران، پس از مدت‌های مدید از همسری در شبستانش صاحب پسری با چهره‌ای عجیب و نامتعارف یعنی با مو و ابروانی سپید^{۱۶} به نام زال^{۱۷} گشته است اما چون باور و سنت جامعه‌ی آن دوران با توجه به نظر کاهنان و جادوگرانی شکل می‌گرفته که تولد چنین فرزندی را شوم شمرده، آن را به چشم یک نقص دیده و با مسائل مرتبط با دیو و اهریمن پیوند داده^{۱۸} و آن را نشانه‌ی پیامدی ناگوار برای تبار و خاندان آن کودک می‌انگاشتند، لذا در زمان تولد زال نیز، کسی توانایی آن را نداشت که چنین خبر شومی را برای پدرش بازگو کند^{۱۹}. تا اینکه بعد از یک هفته

به شکل دایره نشست و نوزاد را دست به دست می چرخاندند تا زائو را از خطر نیروهای شیطانی و اجنه حفظ نمایند (همان، ۸۰)؛ که می تواند ارجاعی برون متنی به خرافات رایج در عهد صفوی در خصوص تولد کودک داشته باشد.

ندیمه ای که در حال سپردن نوزاد به آغوش زنی است که در بستر استراحت است، بدنش زاویه ای متمایل به زمین دارد که نشانه ای دال بر ادای احترام و خضوع او به زال نوزاد و یا زن نشسته در بستر است. همچنین در بستر استراحت بودن این زن در کنار پیکره ی زال نوزاد، نشانه هایی دال بر آنند که این زن، مادر زال است و او تنها زنی است که تاجی به نشانه ای نمادین برتری و علو مقام بر سر دارد که باعث تمایز بیشتر او از سایر زنان گشته است.^{۲۸} هم نشینی نشانه های برشمرده، دلالت بر آن دارد که مادر زال، زائوی در بستر استراحت بعد از زایمان است. مادر زال به زنی مسن تکیه داده که این تکیه دادن می تواند نشانه ای نمایه ای دال بر نزدیکی بیشتر زن مسن به آنها بوده و همچنین نشانه ای نمایه ای دال بر ناتوانی و تحلیل قوای بدنی زائو باشد. اما دال بر آن هم می تواند باشد که مادر نیز از دیدن چهره ی نامتعارف کودکش یارای نشستن نداشته و می بایست برای تحمل این رنج به کسی تکیه کند که از او توانمندتر و مسن تر باشد.

مسن تر بودن این زن به لحاظ چهره، نشانه ایست نمادی و نمایه ای دلیل بر کاردانی و تجربه بیشتر او. همچنین با توجه به نظر دالمانی، در عهد صفویه، تا سه روز به زائو آب نمی دادند و حتی اگر او از تشنگی می مرد، او را از قدیسان می پنداشتند (همان، ۷۸). در این نگاره نیز، زن مسن هم تکیه گاه زائو است و هم در حال پاسخ دادن به زن جوان تر از خود است که پشتش نشسته است. اینگونه به نظر می رسد که زن جوان تر با دست راست، مشربه یا گلاب پاشی را به این زن نشان می دهد که می تواند تعارف کردن و یا درخواست اجازه برای دادن محتویات آن به زن زائو تلقی گردد. یعنی نشانه ای نمایه ای دال بر آنکه زن جوان می بایست از زن مسن تر مشورت بگیرد و نه برعکس. چرا که این دست چپ زن جوان است که به نشانه ای صدا زدن بر روی شانه ی زن مسن قرار دارد که با توجه به نظر ادوارد پولاک، در لایه های معنایی عمیق تر، می تواند به زایمان نوزاد توسط زنان مسن و با تجربه به عنوان ماما با توجه به ضعف و کمبود علم پزشکی در عهد صفوی، اشاره داشته باشد (همان، ۷۶). پس می توان زن مسن تر را همان قابله ی زال دانست و در لایه های معنایی عمیق تر، همان دایه ای است که توانسته است خبر به دنیا آمدن زال با آن چهره ی ظاهری عجیب را به سام داده باشد. در این قطب برخی، مانند افراد اول، دوم، سوم، شانزدهم و هفدهم، به مانند اغلب نگاره های مکتب صفوی تبریز، ناظرین صحنه ای هستند و می توان نفرات چهاردهم و پانزدهم را کسانی تلقی کرد که به منظور اعطای چشم روشنی و عرض تبریک به حضور مادر زال رسیده اند و ندیمه ها را نفرات هجدهم، بیست و یکم و بیست و دوم دانست و نهایتاً نفرات چهارم، پنجم، ششم، هشتم، نهم و یازدهم هم، کنیزان سرای سام تلقی می شوند.

همچنین در قطب بالا، لباس زنان نیز ارجاع برون متنی به دوره ی

است؛ اما با توجه به نظر نامور مطلق در باب اهمیت زمان و مکان و کنشگران در روایت یک داستان (۱۳۹۰، ۳۳۶)، این دو قطب به لحاظ این عناصر مهم با یکدیگر هم جهت نیستند، به دلیل اینکه قطب بالا زمانی قبل تر از قطب پایین را در اندرونی عمارت و توسط کنشگران زن روایت می کند. ولی قطب پایین، مکان بیرونی عمارت را توسط کنشگران مرد، در زمانی متاخرتر، حکایت می کند. پیدا کردن ارتباط بین دو قطب، دومین مرحله ی تحلیل می باشد (عباسی، ۱۳۸۵، ۱۵۹) که در اینجا از نوع تناقض است و مهم ترین نشانه ی آن، دیوار موجود در میانه ی تابلو است که آن را به نسبت سه به یک تقسیم کرده است. وسعت بیشتر بالا، دلالت بر مهم تر بودن کنشگران و کنشی دارد که در آن، در حال وقوع است. بعد از این تحلیل ابتدایی از متن، مقابله ی بین فضای بیرونی عمارت با فضای اندرونی، مقابله ی مردان و زنان، حس اضطراب و ترس، حس شگفت زدگی، حیرت و انتظار، می توانند به عنوان خوانش ثانوی مورد تحلیل قرار گیرند.

بررسی قطب بالا

این فضا، به دلیل داشتن یک اتاق شاه نشین،^{۲۱} یک اتاق معمولی کوچک تر و یک راهروی طویل^{۲۲} به موازات آنها، ارجاع برون متنی به معماری اندرونی خانه های صفویه دارد که با عنصرهایی همانند یک دیوار بلند و طولانی، از فضای بیرون عمارت پوشیده و جدا می مانده است.

در قطب بالا، جمعی زن گرد یک زن نشسته و یک کودک در رختخواب و زنانی در حال آمد و شد و برخی در حال حمل ظروفی^{۲۳} هستند. مثلاً چهارمین زن یک ابریق،^{۲۴} نفر پنجم و بیست و یکم یک مشربه^{۲۵} یا گلاب پاش،^{۲۶} ششمین زن یک بخوردان،^{۲۷} نهمین زن یک صندوقچه و در دستان یازدهمین زن، یک سینی سیب و انار و پرتقال و در دستان نوزدهمین زن، احتمالاً کاسه ای در دار است که قرار است محتویات آن مورد استفاده ی مادر نوزاد قرار گیرد. این ظروف نشانه هایی هستند که در هم نشینی با نشانه هایی که شرح داده خواهد شد، ارجاع برون متنی به فرهنگ پرستاری در دوره ی صفویه از زن زائو و تولد نوزاد دارند.

نوزاد فنداقه پیچ، با نشانه ی نمایه ای مو و ابروان سپید، طبق نظر هنری ماسه که در دوران صفویه رسم بوده نوزاد را چه پسر و چه دختر فنداقه پیچ می کردند (پاکباز، ۱۳۹۲، ۸۳)، در اینجا دال بر آن است که او زال پیرسری است که تازه متولد شده و چهره ی نامتعارفش، طبق الگوی کمپبل، پیکی است که وارد داستان شده تا زال را در نقش کودکی اسطوره ای، دعوت به ماجراجویی بزرگ یعنی رهاشدگی کند. از طرفی کاملاً در مقابل اتاق نشیمن شاه، جایی که نوزاد حضور دارد، دیوار عمارت، گرد گشته است. گویی نقاش عامدانه با استفاده از سیستم مرکزی و دایره، بر محوریت صحنه ی اصلی - تولد زال - با ایجاد یک تورفتگی افزوده است. مضافاً آنکه زال و مادرش به دلیل قرارگیری در مرکز اتاق شاه نشین در میان جمعی از زنان (هفت زن)، به نشانه ی اهمیت آنها متمایزتر گشته اند. اما طبق نظر هانری رنه دالمانی، در زمان صفوی باید هفت زن

بوده، شکل کوبه و صدایی بهم‌تر داشته‌اند (محرابی، ۱۳۸۳، ۱۷). از آنجا که ایرانیان در عهد صفوی، حتی به دلایل پزشکی، حضور مردان را بر بالین زنان جایز نمی‌دانستند، وجود یک درب با دو دق الباب زنانه، دلالت ضمنی بر نظر دالمانی دارد که مردان مجاز به مشارکت در امر زایمان و مواظبت از زائو نبودند (پاکباز، ۱۳۹۲، ۷۷). یعنی نشانه‌ای است که ارجاع برون متنی به بافت فرهنگی مذهبی دوره‌ی صفویه، دال بر جدایی محرم از نامحرم دارد.

در مقابل سام، مردانی با جامه‌هایی شبیه به رجال متمکن دربار صفوی و با نشانه‌ی کنشی پیچ‌کردن درگوشی با یکدیگر ایستاده‌اند که نشانه‌ای نمایه‌ای دال بر هراس آنان از این است که مبدا سخنان آنان را کسی بشنود. در عین حال برخی از آنان مثلاً نفر بیست و چهارم و بیست و هفتم، سعی دارد که خود را به دیگری نزدیک کند و این از کشیدن دست یا کمر او برداشتن می‌شود. نفر بیست و ششم، علاوه بر اینکه انگشتان دستش را می‌فشارد، صورتش را جمع کرده و نفر سی‌ام، توام با صورتی فشرده، دست‌هایش را در هم می‌فشارد که نشانه‌ایست دلیل بر اضطراب و ترس آنها و نفر سی و دوم، انگشتش را بر روی دهانش قرار داده و ابروهایش را به بالا می‌فشارد، نشانه‌ایست نمادین، دلیل بر شگفتی و حیرت او و نفر سی و سوم، با صورتی مات و مبهوت و دستانی که به نشانه‌ی تاسف روی هم گذاشته، نظاره‌گر افراد صف کشیده است. نشانه‌ای دال بر آنکه، متأسف از صحنه‌ای است که در حال تماشای آن است. این نشانه‌ها در کنار هم، دال بر گفتگوی آنان درباره‌ی حادثه‌ای است که باید آن را به گوش سام برسانند ولی از عکس‌العمل سام هراس دارند.

سام در این نگاره همراه با مردی که مخاطب او است هر دو دارای محاسن‌اند و چون ریش و محاسن در دوره‌ی صفویه، دال بر مذهبی بودن و داشتن دانش و خرد بیشتر بوده است (شامیان ساروکلائی و دلپذیر، ۱۳۸۹، ۸۳). لذا ویژگی مشترک این دو را می‌توان تاویل بر آن کرد که سایرین او را خردمندتر دانسته و انتظار دارند تا او خبر تولد زال در هیاتی شگفت را به سام برساند. اما چون او در حال پایین و بالا بردن دستان خود در هواست، با نشانه‌ای از مستأصل بودن نمایانده شده و سام با نشانه‌های کنشی کمر راست شده و دست‌هایی به حالت مشت کرده، دال بر عصبانیت و کلافه‌گی او از محتوای این گفتگو و با توجه به امتداد زاویه‌ی چشم‌هایش که ناظر و متوجه نفراتی است که در مقابلش صف کشیده‌اند، می‌توان این خوانش را داشت که این فرد مذهبی‌تر نیز، ناتوان در رساندن خبر تولد شوم زال به سام بوده است و در لایه‌های معنایی بیشتر، دلیلی است بر پذیرفته نشدن زالی که به پیران شبیه است از طرف افراد جامعه و شیطان دانستن او و همچنین در لایه‌های معنایی ژرف‌تر، دلیلیست بر آنکه مردان لشکری و کشوری عهد صفوی، و حتی پادشاه باید به باورهای خرافی و ماورایی معتقد باشند^{۲۲}.

عناصر طبیعت

عناصر طبیعت شامل درختان، ابرها، گل‌ها و بوته در اتاق شاه‌نشین است که به وضوح به سرسبزی (فصل بهار) دلالت دارند. اما در لایه‌های معنایی عمیق‌تر، دلالتیست ضمنی بر اینکه تولد

صفویه دارد. زیرا با توجه به نظر هازگو، زنان دوره‌ی صفویه، پیراهنی بلند با آستینی دراز که معمولاً قسمت جلوی سینه‌ی آنها باز بوده به شکلی که لباس‌های زیرین قابل دیده شدن باشد، می‌پوشیده‌اند و زنان متمکن، چندین دست لباس را روی هم می‌پوشیده‌اند (هازگو، ۱۳۵۳، ۱۶۰-۱۶۱)، که همین پوشش در زنان این نگاره قابل مشاهده است. همچنین، تاج روی سر، نشانه‌ی زنان خاندان سلطنت بود (همان) مانند مادر زال و بعضی یک دستمال یا یک روسری کوتاه بر روی یه کلاهک ماندنی می‌بستند (همان)، مانند نفرات پنجم، هفتم، هشتم و سیزدهم و در بسیاری از مواقع، رشته‌ای مروارید به عنوان گلو بند می‌آویختند و اغلب یک رشته مروارید هم زیر گلو می‌آویختند (همان)، شبیه اکثر زنان حاضر در این نگاره. همانند نفرات دوم و هشتم زن‌ها در عهد صفوی روسری به شکل مثلث که آن را به زیر گلو می‌بستند، بر سر می‌گذاشتند و بعضی از این زنان، گوشه‌ی سوم را مانند یک نوار از پشت به دور کمر می‌بستند (همان)، مانند نفر هشتم. همچنین برخی دامن‌های خود را جمع کرده و پیراهن کوتاه و شلوار زیر دامن آنها دیده می‌شده است (همان)، مانند نفرات چهارم، ششم، هشتم و سیزدهم.

برخی از زنان در حال صحبت در گوشه هستند و نفر پانزدهم سعی در نزدیک کردن نفری دارد که در کنارش ایستاده و با دست دیگرش به اتاق اندرونی اشاره دارد و نفرات اول، دهم، سیزدهم و بیستم، انگشت دستشان را به نشانه‌ی تحیر بر دهانشان گذاشته‌اند و نفر اول، زاویه‌ی چشم‌هایش به سمت اتاق اندرونی است و نفرات دهم و سیزدهم، کاملاً آشکار، سرشان را به سمت اتاق اندرونی روبه بالا چرخانده‌اند که تماماً نشانه‌هایی نمایه‌ای دال بر حیرت آنها از نقص زال داشته و در لایه‌های معنایی عمیق‌تر، دلالت ضمنی بر عدم پذیرش زال از طرف سام و کل نهاد جامعه و اهریمنی پنداشتن او و ارجاع برون متنی به بافت فرهنگی دوره‌ی صفویه دال بر آن است که زنان آن دوره، اعتقاد به باورهای متافیزیک و خرافی داشته‌اند^{۲۹}.

بررسی قطب پایین

در این قطب، سام با کلاهی قزلباشی^{۳۰} همراه با چندین پر، و بر تن داشتن جامه‌ای مجلل و زربفت^{۳۱} که نشانه‌هایی نمایه‌ای دال بر علو مقام او می‌باشد و ارجاع برون متنی به لباس رجال متمکن دربار صفویه دارد، قابل شناسایی می‌باشد که پشت دری سیاه و بسته نشسته است. نشانه‌هایی دال بر آنکه او پدر زال است و مُصر است تا زودتر از این در عبور کند، با اینکه او تنها محرم فضای اندرونی است، اما مؤکداً نباید از در عبور کرده و از کنش کنشگران فضای اندرونی مطلع گردد.

در قطب پایین، درب، علاوه بر سیاه و بسته بودنش، به دلیل برخوردار بودنش از دو دق الباب زنانه، نشانه‌ای است که در این تحلیل مضافاً دارای اهمیت می‌باشد. چرا که در دوره‌ی صفویه، دق الباب‌ها ابزارهایی بوده‌اند که به دلیل تفاوت در شکل و صدایشان، صاحب‌خانه از محرم یا نامحرم بودن مهمان مطلع می‌شده است و دو شکل زنانه و مردانه داشته که زنانه‌ها سبک بوده، دست‌های فلزی و صدای ظریفی داشته و مردانه‌ها سنگین‌تر

و از قید کجی و پیوستن به شاخ درختان دیگر فارغ است و در اساطیر، رمزی از آزادی و آزادگی بوده و در موارد بسیار، کنایه از قامت معشوق هستند (یا حقی، ۱۳۶۹، ۲۴۵) و چون در این نگاره، در اتاق اندرونی و جایی هستند که زال در آنجا حضور دارد، لذا چنین حضوری را می‌توان نشانه‌ای نمادین مبنی بر زوجیت‌شان انگاشت که در محور جانشینی استعاره‌هایی از پدر و مادر زال هستند و چون درخت پرگلی نیز در میانه‌ی آنها روییده که به دلیل پیچش برگ‌ها و شاخه‌هایش در این سروها، باعث پیوند و اتحاد بیشتر آنها شده و چون زال تنها کنشگری است که نزدیک‌ترین فاصله را با این درخت دارد، می‌توان وجود زیبا، پریبکت و شکوفای آن را، نمادی از وجود زال دانست که از این دو درخت سرو به وجود آمده است.

آسمان نیز می‌تواند مانند درختان سرو، نشانه‌ای از اسطوره‌ای بودن زال داشته باشد. این عنصر که بخش وسیعی از طبیعت را به خود اختصاص داده، بر اساس قوانینی که در نگارگری عهد صفوی دیده می‌شود، طلایی رنگ است. آن نیز نشانه‌ایست نمادین که به وضوح دلیل بر روز دارد. با این حال رنگ طلایی با توجه به نظر مختاری، دلیلی نمایه‌ای بر زمانی جاویدان و ازلی است (مختاری، ۱۳۶۹، ۱۰۸). لذا در اثر هم‌نشینی با سایر نشانه‌ها در لایه‌های معنایی ژرف‌تر، دلالتی است ضمنی بر اینکه قلمرو ناشناخته‌ای که زال در آینده در آنجا رها خواهد شد، برخوردار از جوهی ماوراء طبیعی و اساطیری است. «در اساطیر، مکان کیفی است یعنی محتوا از محل جدا نبوده و نمی‌توان ارتباط جوهی‌ای که بین شیء واقع در مکان و کیفیت خود مکان هست را، از هم تفکیک کرد» (مختاری، ۱۳۶۹، ۱۰۸). لذا آسمان هم می‌تواند نشانه‌ای بر دلیل ضمنی بر بی‌مرگی و جاویدان بودن زال باشد و باز در لایه‌های معنایی عمیق‌تر، دلالت ضمنی بر آن دارد که زال به عنوان کودکی اسطوره‌ای، در آینده در طبیعتی رها خواهد شد که او را برخوردار از قداستی خدای‌گونه خواهد کرد و آن برخوردار از زال از یک زندگی راز وار و جاودانه است.

زال در شمالی شگفت‌انگیز، بدشگون نیست زیرا باز بودن چشمان زالی که نوزاد است^{۳۳} - برخلاف اعتقادات رایج در دوره‌ی صفویه - و با امتداد زاویه‌ی نگاهش، با وجود اینکه زال در حال سپرده شدن به آغوش مادر توسط ندیمه است، اما نگاهش و جهت سرش به جای مادر، یا ندیمه‌های اتاق نشیمن شاه، به طور کامل معطوف به نور بیرون و طبیعت است و نشانه‌ای دال بر آنکه زال با نورو طبیعت، مانوس‌تر از انسان‌ها است و در لایه‌های معنایی عمیق‌تر، نشانه‌ای دال بر آنکه زال در آینده، به جای آغوش مادر، در دامن طبیعت پرورش و رشد می‌یابد. لذا هم‌نشینی این نشانه‌ها، اشاره‌ی ضمنی به ره‌اشدگی زال به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل مطابق با الگوی کمپیل دارد و اشاره‌ی ضمنی به شکم نهنگ یا قلمروی ناشناخته‌ای دارد که زال در آن پای خواهد گذاشت و چون سبز و خرم به تصویر درآمده، دلالت ضمنی بر عبور موفقیت‌آمیز زال از شکم نهنگ یا عبور او از نخستین آستانه مطابق با الگوی کمپیل را نیز دارد و همچنین برخی از درختان نگاره به واسطه‌ی بن‌مایه‌های نمادینشان، بر این سرسبزی تأکیدی مؤکدتر دارند.

این درختان، سرو، صنوبر و بید مجنون هستند که بسته به خصوصیات آنها؛ مثمر یا بی‌ثمر بودن، سرسبزی، زیبایی ...، با بعضی از مفاهیم مخصوص در آمیزش با فرهنگ ایرانی، به نماد تبدیل شده‌اند. مثلاً درخت سرو که در عربی به آن شجره‌ی حیات گفته و در عثمانی درخت حیات می‌نامند، درخت مقدسی است که از دیرباز علامت خاص ایرانیان بوده و به ارزش همیشه سبز بودنش، بی‌خرزان و نماد زندگی و حیات نوین است (یا حقی، ۱۳۶۹، ۲۴۵). «درخت سرو نماد جاودانگی پس از مرگ است» (هال، ۱۳۸۳، ۲۹۳)؛ لذا نشانه‌های نمادینی هستند که می‌توانند دلالت ضمنی بر بی‌مرگی زال و عمر جاودانه‌وار او داشته باشند که در فرهنگ‌های فارسی، انواع گوناگونی دارند.

درختان سرو این نگاره، می‌بایست سرو آزاد یا راست قامت باشند. زیرا با توجه به انواع آنان در فرهنگ‌های فارسی، مشخصه‌ی بارزشان آن است که شاخه‌هایشان راست رُسته

نتیجه

باز نمود مضمون کودکان اسطوره‌ای یا رها شده منطبق با مراحل الگوی سفر قهرمان کمپیل در لایه‌های معنایی عمیق‌تری بریم. مضمونی که با توجه به نظام نشانه‌ای تقابلی‌های قطبی، قوانین نگارگری دوره‌ی صفویه، نظام نشانه‌ای اساطیری و بافت فرهنگی - سیاسی و مذهبی دوره‌ی صفویه، محقق گردیده بود.

حال می‌توان گفت که این نگاره، برخوردار از نشانه‌ها و دلالت‌های صریح و ضمنی دال بر چرایی بدشگونی تولد زال، عدم اهریمنی بودن تولدش، برخوردار از عمری جاودانه و چگونگی تقدس یافتنش بوده و به بازنمایی‌های مرحالی از الگوی کمپیل، مانند: دنیای روزمره زال، عزیمت او، چگونگی دعوت به ماجراجویی و عبور

حاصل کلام آنکه در این پژوهش، با متنی تصویری روبه‌رو بودیم که در آن، عناصر نوشتاری در کنار عناصری تصویری قرار گرفته بود که این بار نوشتاری در کنار بار روایتی که در بیرون متن و جزو روابط بینامتنی آثار محسوب می‌شد، این اثر را دارای لایه‌بندی‌های متفاوتی کرده بود که برای خوانش آن، می‌بایست دست به نشانه‌شناسی یک‌یک لایه‌ها و تعامل بین آنها زد. لذا با بهره‌گیری از رویکرد بینامتنیت، پارافراتر از ادراک و خوانش نشانه‌های صریح گذاشته و با توجه به روابط بینامتنی‌های ارجاعات درون‌متنی و برون‌متنی این نگاره، از نظام رمزگان موجود در آن رمزگشایی کرده و در اثر خوانش‌های ثانوی، به چگونگی

زائو گشته بودند. یعنی عناصر موجود در این نگاره، دارای کارکردی کنش مند بوده و از سرانفاق در کنار هم نیامده بودند. لذا می توان گفت که این نگاره، در بیان زال به عنوان کودکی اسطوره‌ای که در آینده نقش پهلوانی خردمند را دارد، کارکردی موفق داشته است. در اینجا به پژوهندگان در حوزه‌ی نگارگری ایرانی، بررسی و مطالعه‌ی تطبیقی بین نگاره‌های این اثر نفیس با نگاره‌هایی از سایر شاهنامه‌ها با استفاده از رویکرد بینامتنیت، پیشنهاد می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱ چون، قداست، معصومیت و روشنایی دانسته» (اسماعیلیپور، ۱۳۸۷، ۲۲) «و برخی سمبل تقدس و نور الهی می‌دانند» (دی و تیلور، ۱۳۸۷، ۱۶). اما این رنگ در برخی موارد، می‌تواند معانی منفی داشته باشد و آن زمانی است که در تضاد با باورها و سنت‌های حاکم بر جامعه باشد. آن وقت حضور این سپیدی در عنصری مثلاً چهره‌ی زال می‌توانسته هراسناک باشد.

۱۷ «ریشه این نام در اوستا Zar به معنای پیر شدن است. که در فارسی (ر) به (ل) بدل شده است» (تبریزی، ۱۳۴۲، ۹۹۸). «یعنی کسی که مانند افراد پیر است. زال در شاهنامه دارای اسامی فراوانی از جمله بچه دیو و افسونگر نیز می‌باشد» (رستگار فسایی، ۱۳۸۸، ۴۹۴-۴۹۵).

۱۸ هنری ماسه به نقل از پاکباز می‌گوید: «در دوره‌ی صفویه، باور مردم آن بوده که اگر بچه‌ای زشت به دنیا آید نتیجه‌ی توهینی است که مادر به هنگام بارداری در حق جن‌ها کرده است و در عوض جن‌ها از بچه انتقام گرفته‌اند» (پاکباز، ۱۳۹۲، ۸۰).

۱۹ در دوران صفویه آنقدر رساندن خبر به دنیا آمدن پسر به پدر مهم بوده که تمام ملبوسات پدر، مژدگانی کسی می‌شد که این خبر را به پدر برساند (رضائی، ۱۳۹۰، ۱۷۷).

۲۰ تقابل بالا و پایین از انواع تقابل‌های جهتی (directional opposition) می‌باشد (صفوی، ۱۳۸۳، ۱۱۸-۱۱۹).

۲۱ اتاق شاه‌نشین: به اتاق پنج دری یا هفت دری، بهترین و بزرگ‌ترین اتاق هر سرایی در دوره‌ی صفویه گفته می‌شده، که مخصوص پذیرایی از میهمانان بوده است (ولیزاده اوغانی، ۱۳۹۳، ۵۷).

۲۲ راهرو: در معماری صفویه همیشه راهرویی آشپزخانه را به اتاق شاهنشین وصل می‌کرده، تا پذیرایی از میهمانان در کمترین زمان و به بهترین نحو ممکن انجام پذیرد (همان).

۲۳ در کشیدن ظروف این نگاره، از رنگ نقره استفاده شده، لذا به مرور زمان سیاه گشته‌اند.

۲۴ ابریقی: در زمان قدیم به آفتابه ابریقی می‌گفتند که اکثر اوقات همراه با یک سینی بوده که قسمت وسط آن را گودتر می‌ساختند و از آن جهت حمل آب و شستشو استفاده می‌کردند.

۲۵ مشربه: وسایلی بوده‌اند شبیه به پارچ‌های آب امروزی در اندازه‌های متفاوت که معمولاً جهت حمل نوشیدنی‌های گوناگون و پذیرایی از میهمانان در تمامی مراسم‌ها استفاده می‌شده است.

۲۶ گلاب‌پاش‌ها ظروفی بوده‌اند جهت حمل گلاب، مشک، عنبر و سایر گیاهان خوشبو.

۲۷ بخوردان: به ظروف و ابزار مخصوص سوزاندن صمغ‌های خوشبو و گیاهان گفته می‌شده، که در زمان‌های مختلف نه تنها دارای اسم‌های گوناگونی همچون آتش دان، بخورسوز، بوی سوز، عطرسوز، عود سوز و غیره بوده‌اند، تنوع شکلی نیز داشته‌اند. به عنوان مثال نمونه‌ی مورد نظر در این تصویر از نوعی است که استوانه‌ای شکل، نسبتاً بلند، دارای کلاهکی گنبدی شکل و سوراخ دار، همراه با پیکره‌ی پرنده‌ای کوچک در رأسش است و دارای چهار پایه است که این پایه‌ها اکثراً به شکل پای حیوانات ساخته می‌شده‌اند.

از نخستین آستانه، مراحل رخنه و تشرف بوده است و به واسطه چیره‌دستی نگارگران آن و برخورداری از هوش و خلاقیتی سرشار در استفاده از عناصری نمادین، برخی از عناصر تصویری به کار برده شده، از حد روایت کلامی داستان فراتر رفته و موفق به بازنمایی بافت فرهنگی، مذهبی زمان خود، (صفویه) در غالب اعتقاد زنان و مردان آن و حتی سران لشکری و کشوری اش به باورهای متافیزیکی و خرافات در ارتباط با تولد نوزاد و مراقبت‌های از

1 Intertextuality.

۲ از جمله نظام‌های نشانه‌ای جهت خوانش تصویر است که آن را به دو قطب تجزیه کرده، نشانه‌های کلان و ثابت تابلو مشخص شده، نشانه‌های فرعی دور یکی از قطب‌های اصلی جمع و هر نشانه بر اساس پیوند با قطب خودی و در تقابل با قطب دیگر معنا پیدا می‌کند (عباسی، ۱۳۸۵، ۱۷۴-۱۷۵).

۳ رابطه‌ی بین دو قطب شامل سه حالت تناقض، دیالکتیکی، و یا از نوع پیوند یا ارتباط است (همان).

۴ در این نشانه، رابطه‌ی بین نشانه و موضوعش فیزیکی یا مبتنی بر علت است (سجودی، ۱۳۸۷، ۳۱).

۵ در این نشانه رابطه‌ی بین نشانه و موضوعش مبتنی بر تشابه است (همان، ۳۱).

۶ این دلالت، مرتبه‌ی اول دلالت است و معنای مبتنی بردیافت عام از نشانه است (همان، ۷۷).

۷ در این نشانه، رابطه‌ی بین نشانه و موضوعش کاملاً قراردادی است (همان، ۳۱).

۸ در محور هم‌نشینی یا مجاز در اثر هم‌نشینی معنایی، نشانه‌های تصویری به طور کامل به نشانه‌ای دیگر منتقل می‌شود و این نشانه در معنای تازه‌ای به کار رود (صفوی، ۱۳۸۳، ۲۴۷).

۹ محور جانشینی یا استعاره به معنای هم‌پوشانی دو تصویر بر یکدیگر یا به معنای ارجاعات موازی است که از فهم یک تصویر ایجاد می‌شود (نجومیان، ۱۳۸۷، ۱۰۶).

۱۰ این دلالت، مرتبه‌ی دوم دلالت است و معنایی با توجه به تداعی‌های اجتماعی، فرهنگی، ایدئولوژیکی، عاطفی و غیره است (سجودی، ۱۳۸۷، ۷۸).

۱۱ ده نگاره از این داستان، در مجموعه‌ای در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران نگهداری می‌شود و چهارده نگاره‌ی آن، در کنار هم در کتاب شاهنامه‌ی طهماسبی، چاپ فرهنگستان هنر قابل رؤیت است (رجبی، ۱۳۹۲، ۱۰۶-۱۴۰).

۱۲ به تفصیل در پایان‌نامه‌ی نگارنده به تحلیل این دو نگاره پرداخته شده است.

۱۳ سبک نقاشی واق یکی از اصول هفت‌گانه‌ی نقاشی ایرانی است. طبق این اصل نگارگر با توجه به ذوق و قریحه‌اش ابتدا پیچک‌ها و ساقه‌های عناصر نامی را به صورت صورتک‌هایی از انسان‌ها و یا حیوانات طراحی می‌کرد. اما با گذر زمان و تحول این اصل، در دوره‌ی صفویه این صورتک‌های انسانی و حیوانی از عناصر نامی به عناصر جمادی یعنی به صخره‌ها و سنگ‌ها منتقل شدند (آزند، ۱۳۹۳، ۱۷۹).

۱۴ کهن‌الگوی استاد یا مرشد، شخصیتی انسانی و یا حیوانی است که برخورداری از نیرویی ماوراء الطبیعی بوده (حمیدیان، ۱۳۷۲، ۳۱۰) و از این کودکان بعد از رهاشدگی محافظت کرده، سبب زنده ماندن آنان شده و دارای کارکردهای آموزش، هدیه بخشی و یا ایجاد انگیزه در آنان می‌باشد (ووگلر، ۱۳۸۷، ۷۲).

۱۵ در پایان‌نامه‌ی نگارنده به تفصیل به تحلیل این دو نگاره نیز پرداخته شده است.

۱۶ «بسیاری رنگ سفید را مظهر خلوص و پاکی و یا بیانگر معانی مثبتی

۲۸ در زمان صفویه، زنان خاندان سلطنت تاج بر سر می‌گذارند (هاژگو، ۱۳۵۳، ۱۶۱).

۲۹ در دوره صفویه، فرهنگ اخباری بر تفکر اصولی و اجتهادی ارجحیت داشته و آنان بسیاری از اعمال و آیین‌های غلط را معرف دین و مذهب می‌دانستند. مهم آنکه زنان عصر صفوی از این رویکرد بیشترین تأثیر را گرفته و نقش مهمی در تداوم آن داشتند؛ چرا که این باورها در خانه‌ها و در میان زنان، پرورنده شده و مردان از آن استفاده کرده و به آن دامن می‌زدند (جعفری، ۱۳۹۰، ۱۳۸).

۳۰ در دوره صفویه، اغلب مردها عمامه بر سر می‌گذاشتند که به آن کلاه دوازده ترک قزلباشی گفته می‌شد و فقط مستخدمین از کلاه معمولی استفاده می‌کردند. این کلاه‌های دوازده ترک قزلباشی، اغلب عمامه‌های سفید رنگی بودند که آنها را به دور یک تکه چوب نسبتاً بلند می‌بستند. تا اینکه در اواخر قرن (۱۱ هـ ق)، عمامه به کلی آن را می‌پوشاند (هاژگو، ۱۳۵۳، ۱۶۱).

۳۱ در دوره صفویه، مردان پیراهنی بلند با آستین‌های دراز که اغلب جلوی سینه‌ی آن باز بود و لباس‌های زیر آنها دیده می‌شد، می‌پوشیدند. اما رجال درباری و ایرانیان متمکن، چندین دست لباس بر روی هم می‌پوشیدند و کمربندی از پارچه و یا چرم که گوهرنشانش می‌کردند، به دور کمر می‌بستند. بر روی این پیراهن، نیم‌تنه‌ای نمی‌پوشیدند که تا زانو و یا قدی بلندتر بود و آستین‌های کوتاه و یا بلند داشت (همان، ۱۶۰).

۳۲ یکی از ویژگی‌های دوره صفویه، رشد و گسترش خرافات به دلیل پایین بودن سطح عمومی دانش و آگاهی جامعه، گرایش افراطی اغلب شاهان صفوی و وجود مقامی به نام منجم‌باشی دانسته‌اند که موجب ترویج و تقویت خرافات در دربار و جامعه می‌شده است (جعفری و رضایی، ۱۳۹۱، ۳۹).

۳۳ هنری ماسه به نقل از پاکباز می‌گوید که در دوره صفویه، اعتقاد بر آن بوده که چشمان بچه را می‌بایست با دستمالی برای مدت ده تا پانزده روز اول به سستی بست. چرا که اینگونه می‌پنداشتند که این عمل، بچه را از اضطراب دیدن نور برای اولین بار حفظ می‌کند (پاکباز، ۱۳۹۲، ۸۳).

فهرست منابع

- آزند، یعقوب (۱۳۹۳)، هفت اصل تزئینی هنر ایران، نشر پیکره، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۸۱)، از نشانه‌شناسی تصویری تا متن (نشانه‌شناسی ارتباط دیداری)، نشر مرکز، تهران.
- اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، اسطوره بیان نمادین، انتشارات سروش، تهران.
- ایبرمز، ام. اچ و گالت هرفم، جفری (۱۳۸۳)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمه سعید سبزیان، رهنما، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، نشر نارستان، تهران.
- پاکباز، فرزانه (۱۳۹۲)، معتقدات و باورهای ایرانیان بر پایه‌ی سفرنامه‌های اروپایی از شاه عباس اول تا پایان ناصرالدین شاه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: دکتر علی اکبر تشکری بافقی، استاد مشاور: دکتر سید محسن سعیدی مدنی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه یزد.
- تبریزی، محمد بن خلف (۱۳۴۲)، برهان فاطع، به اهتمام و تعلیقات محمد معین، انتشارات ابن سینا، تهران.
- جعفری، علی اکبر (۱۳۹۰)، بررسی نگرش زنان شیعه عصر صفوی به خرافات و باورهای نادرست، فصلنامه مباحث بانوان شیعه، شماره ۲۶، صص ۱۲۳-۱۶۲.
- جعفری، علی اکبر و رضایی، مرجان (۱۳۹۱)، بررسی خرافات و زمینه‌های شکل‌گیری آن در ایران تا دوران صفویه، فصلنامه پژوهش‌های علوم انسانی، شماره ۹، صص ۴۴-۹.
- حسنوند، محمد کاظم؛ سجودی، فرزانه و خیری، مریم (۱۳۸۴)، بررسی نگاره "آزمدون فریدون پسرانش را" از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای، هنرهای زیبا، شماره

۲۴، صص ۹۷-۱۰۴.

حمیدیان، سعید (۱۳۷۲)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، نشر مرکز، تهران.

دی، جاناتان و تیلور، لسللی (۱۳۸۷)، روانشناسی رنگ: (رنگ - درمانی)، ترجمه مهدی گنجی، انتشارات ساوالان، تهران.

رجبی، محمد و دیگران (۱۳۹۲)، شاهنامه‌ی شاه طهماسبی، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»: موزه هنرهای معاصر تهران، تهران.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۸)، فرهنگ نام‌های شاهنامه، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

رضائی، مرجان (۱۳۹۰)، تحلیل و تبیین خرافات در عصر صفوی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته تاریخ ایران اسلام، استاد راهنما: دکتر علی اکبر جعفری، استاد مشاور: دکتر حسین میر جعفری، دانشگاه اصفهان.

سجودی، فرزانه (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی کاربردی: (مجموعه نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی-۱)، نشر علم، تهران.

شامیان ساروکلائی، اکبر و دلپذیر، زهرا (۱۳۸۹)، خویشکاری‌های موبدان در شاهنامه، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶۹، صص ۵۹-۹۰.

صفوی، کورش (۱۳۸۳)، درآمدی بر معنی‌شناسی، انتشارات سوره مهر، تهران.

عباسی، علی (۱۳۸۵)، تقابل‌ها و رابطه‌ها در تابلو نقاشی، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی هنر، ویژه‌ی دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، فرهنگستان هنر، تهران.

فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۹۶۳-۷۱)، شاهنامه‌ی فردوسی (۹ جلد)، متن انتقادی، تصحیح متن به اهتمام آرتلس و دیگران، زیر نظر، نوشین، انستیتو خاورشناسی، مسکو.

کمپبل، جوزف (۱۳۸۷)، قهرمان هزار چهره، ترجمه شادی خسروپناه، نشر گل آفتاب، مشهد.

محرابی، سید محسن (۱۳۸۳)، معماری سنتی ایران، کاروان سراها، حمام‌ها، خانه‌ها، در مسلخ معماری مدرن، نگاهی گذرا به معماری ایران، ماهنامه فردوسی، شماره ۲۰ و ۲۱، صص ۱۴-۱۹.

مختاری، محمد (۱۳۶۹)، اسطوره زال: (تبلور تضاد و وحدت در حماسه ملی)، انتشارات آگاه، تهران.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیت: (نظریه‌ها و نقدهای ادبی-هنری)، انتشارات سخن، تهران.

نجومیان، امیر علی (۱۳۸۷)، از نشانه‌شناسی تا واسازی عکس، پژوهشنامه‌ی فرهنگستان هنر، شماره ۵، صص ۱۱۶-۹۹.

هال، جیمز (۱۳۸۳)، فرهنگ نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

هاژگو، جینی (۱۳۵۳)، لباس ایرانیان در قرن‌های ۱۰ و ۱۱ هجری (۱۷ و ۱۸ میلادی)، ترجمه منصوره نظام مافی (اتحادیه)، دوماهنامه بررسی‌های تاریخی، شماره ۵، صص ۱۵۷-۱۷۴.

ولیزاده اوغانی، محمد باقر (۱۳۹۳)، اصول و اندیشه‌های اخلاقی در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران اسلامی، نمونه‌ی مورد مطالعه محرمیت و حریم خصوصی، دو فصلنامه پژوهش هنر، شماره ۷، صص ۴۷-۶۰.

ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۵)، ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه، انتشارات نیلوفر، تهران.

ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۷)، سفر نویسنده، ترجمه محمد گذرآبادی، انتشارات مینوی خرد، تهران.

یاحقی، محمد جعفر (۱۳۶۹)، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، وزارت فرهنگ و آموزش عالی، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، انتشارات سروش، تهران.

یا حقی، محمد جعفر و براتی، محمد رضا (۱۳۸۶)، فرجام زال، مجله پیک نور، شماره ۱۹، صص ۱۱-۳.