شاهنامهٔ فردوسی

پیش‌متن سترگ شاهنامهٔ شاه طهماسب

(بر بنیاد نظریهٔ ترامتنی ژنت)

مینا بهنام*

یکی از گونه‌های ترامتنیّت از دیدگاه ژنت، رابطهٔ پیش‌متن و بیش‌متن است و زمانی این رابطه میان دو اثر برقرار می‌شود که در متن دوم، نشانه‌هایی صریح از متن نخستین موجود باشد. شاهنامهٔ طهماسبی در نوع خود یکی از زیباترین آلبوم‌های مصوّر جهان است که بیش از ۲۰۰ نگارهٔ زیبا را در خود جای داده است. حضور پررنگ شاهنامهٔ فردوسی در لابه‌لای نگاره‌های این اثر، که صحنه‌هایی جذاب از هر سه بخش اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی شاهنامه را به تصویر کشیده است، به چشم می‌خورد، که ضمن برقراری ارتباط بینامتنی میان نقاشی و شعر، به خوبی عناصر کلامی به نشانه‌های تصویری تبدیل شده است و اهمیت شاهنامه در فضای نگارگری عصر صفوی را نمایان می‌کند. نگارنده در این نوشتار می‌کوشد جایگاه شاهنامه، به عنوان پیش‌متن شاهنامهٔ طهماسبی، را در لابه‌لای تصویرها روشن کند.

واژگان کلیدی: شاهنامهٔ فردوسی، شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، نگاره، نشانه، شعر، پیش‌متن، بیش‌متن.

درآمد

تأثیر و نفوذ شاهنامهٔ فردوسی در ادبیات حماسی فارسی، بر کسی پوشیده نیست؛ تا آنجا که پس از افول دورهٔ درخشش حماسه‌سرایی قومی و ملّی، انواع حماسی دیگری نیز با اثرپذیری از این اثر شکل پذیرفت. شاهنامه نه فقط در عرصهٔ ادب حماسی، بلکه با گامی فراتر، در قلمرو سایر هنرهای اسلامی نیز نمودار گشته و بر آنها اثر نهاده است؛ با این تفاوت که نشانه‌های کلامی شاهنامه که در عرصهٔ ادبیات نوشتاری مطرح می‌شود، طیّ فرایندی میان‌متنی، به نظام‌های نشانه‌ای سایر هنرها، نظیر نقاشی، نگارگری، تئاتر، نمایش و موسیقی، مبدّل می‌گردد و خواننده در خوانش تصویر یا شنیدن موسیقی و ...، که دارای نشانه‌های حماسی شاهنامه است، در اغلب موارد حضور پررنگ متنی سترگ نظیر شاهنامه را احساس می‌کند. در قلمرو نقاشی و نگارگری، شاهنامه گنجینه‌ای تصویری برای نقاشان محسوب می‌شود. بر اساس همین ویژگیِ شاهنامهٔ فردوسی بود که اثری چون شاهنامهٔ شاه‌طهماسب در دورهٔ صفوی آفریده شد. این شاهنامه را می‌توان کانون ایجاد ارتباط میان سروده‌های فردوسی و هنر نگارگری دانست. پیش از شاهنامهٔ طهماسبی، شاهنامهٔ بایسنقری نیز از چنین ویژگی‌ای برخوردار است؛ اما درجهٔ اعتبار نقاشی‌ها و میزان هنروری نگارگران عصر صفوی، از جمله کمال‌الدین بهزاد، به مراتب قابل‌توجه‌تر است.

تعریف بینامتنیّت (Intertextuality) و ترامتنیّت (Transtextuality)

برای اینکه بتوانیم رابطه‌ای روشن و صریح میان شاهنامهٔ فردوسی و شاهنامهٔ طهماسبی برقرار کنیم، لازم است که با یکی از نظریه‌های مدرن با عنوان «بینامتنیّت» آشنا شویم. بینامتنیّت نظریه‌ای است که به خوانش یک متن یا یک اثر هنری در راستای متون دیگر می‌پردازد و با این روش،

تأثیری را که متن‌های پیشین در خلق آثار جدید می‌گذارند، مورد توجه قرار می‌دهد. این اصطلاح، نخستین بار توسط ژولیا کریستوا در دهۀ ۱۹۶۰ مطرح شد و سپس کسانی چون رولان بارت و ژرار ژنت، به اصلاح و گسترش این نظریه پرداختند (آلن، ۱۳۸۵: ۱۲۹).

در یک تعریف کلّی باید گفت که بر بنیان نظریۀ بینامتنی، متون همواره میراث‌دار متن‌های پیش از خود هستند و متن خود را بر پایۀ متن‌های مشابهی که از گذشته‌های دور و نزدیک وجود داشته است، بنا می‌کنند و در این پایه‌گذاری متن و آفرینش اثر، چه به لحاظ طرز تفکر و منطق گفتاری و چه به حیث ساختارهای کلامی و منطق نوشتاریِ سازندۀ اثر خویش، تحت تأثیر متن‌های پیش از خود می‌باشند و حضورشان به تمامی به متن‌های اولیه بستگی دارد. به بیان دیگر، در بینامتنیّت تداوم یا دگرگونی میراث گذشته و ابداعات و نوآوری‌های روز در روابط و ساختار پنهان یک متن بررسی می‌شود، که خود می‌تواند عاملی مهم در درک و دریافت متن و مهم‌تر از آن، شناخت هویّت و فرهنگ یک جامعه باشد. بر این اساس، می‌توان گفت هر متنی حافظ سنّت و میراث فرهنگی- هنری پیشینیان محسوب می‌شود.

اما آنچه ژرار ژنت در نظریه‌های خود مطرح می‌کند، به مراتب گسترده‌تر از بینامتنیّت است. وی براین باور بود که در قالب ترامتنیّت می‌توان کلیۀ روابط میان متن با غیر خودش را بررسی کرد (آلن، ۲۰۰۰: ۱۰۱). به تعبیر دیگر، می‌توان این چنین گفت که هر شکل بیانی می‌تواند یک متن تلقی شود و دامنۀ فعالیت این نظریه فراتر از نظام‌های کلامی صِرف است. بنابراین بینامتن در حوزۀ هنر به همان اندازه مطرح است که در حوزۀ ادبیات و زبان از آن سخن به میان می‌آید.

ژنت ترامتنیّت را به ۵ دسته تقسیم می‌کند: ۱. بینامتنیّت، ۲. پیرامتنیّت، ۳. فرامتنیّت، ۴- سرمتنیّت ۵- بیش‌متنیت. همۀ این پنج گونه، در مواردی با هم مشترک هستند؛ ولی مواردی نیز وجود دارد که سبب جدا شدن اینها از یکدیگر می‌شود. برای نمونه، بینامتنیّت و بیش‌متنیّت، هر دو رابطۀ دو اثر هنری یا ادبی را مطرح می‌کند؛ اما رابطۀ دو متن در بیش‌متنیّت، بر اساس اشتقاق یا برگرفتگی است؛ مثلاً اقتباس‌های برگرفته از شاهنامه در آثاری نظیر شاهنامۀ طهماسبی. حال آنکه در بینامتنیّت، ارتباط دو متن بر مبنای رابطه‌ای حضوری و برجسته است؛ یعنی یک عنصر از یک یا چند متن در متن جدید حضور پیدا می‌کنند.

قلمرو بیش‌متنیّت

یکی از گونه‌های ترامتنی از دیدگاه ژنت، که مبنای نظریِ این مقاله را شکل می‌دهد، بیش‌متنیّت، یا رابطۀ پیش‌متن و بیش‌متن است و زمانی این رابطه میان دو اثر برقرار می‌شود که در متن دوم نشانه‌هایی صریح از متن نخستین موجود باشد. به بیان دیگر، متن‌هایی که از متن‌های دیگر برگرفته شده‌اند، دامنۀ مطالعاتی بیش‌متنی را تشکیل می‌دهد و این در حالی است که متن اول، از جملۀ سرچشمه‌های اصلیِ دلالت برای متن دوم محسوب می‌شود (آلن،۲۰۰۰: ۱۰۷- ۱۰۸). با عمومیّتی که بارت و ژنت - با اندکی تفاوت - برای تعریف بیش‌متنیت قائل شده‌اند، می‌توان گفت که نه تنها رابطۀ بیش‌متن و پیش‌متن بین دو اثر در قلمرو یک هنر خاص وجود دارد، بلکه می‌توان با در نظر گرفتن این توسعات معنایی، به این امر قائل شد که یک اثر از یک حوزۀ هنری نیز می‌تواند از یک پیش‌متن در حوزۀ هنری دیگری الهام بگیرد و از آن اقتباس کند؛ یعنی سرشت کلامی‌ای که سازندۀ نشانه‌های یک متن در قلمرو زبان است، با نظام نشانه‌شناسی هنری، چون نقاشی و تئاتر، رابطه برقرار کند. کاربرد اشعار در ترانه‌های موسیقی، چنین ارتباطی را تداعی می‌کند (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۲۴)، و یا تواشیح‌های مذهبی در میان مسلمانان، اغلب از روی پیش‌متن مقدس قرآن ساخته شده‌اند.

همچنین ارتباط میان شاهنامۀ فردوسی، که نشانه‌های زبانی و کلامی سازندۀ آن هستند، با شاهنامۀ شاه طهماسبی ارتباطی بیش‌متنی است. شاهنامۀ طهماسبی در نوع خود یکی از زیباترین آلبوم‌های مصوّر جهان است که بیش از ۲۰۰ نگارۀ زیبا را در خود جای داده است. حضور پررنگ شاهنامۀ فردوسی در لابه‌لای نگاره‌های این اثر، که صحنه‌هایی جذّاب از هر سه بخش اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی شاهنامه را به تصویر کشیده است، به چشم می‌خورد، که ضمنِ برقراری ارتباطِ بینامتنی میان نقاشی و شعر، به خوبی عناصر کلامی به نشانه‌های تصویری تبدیل شده است و اهمیت شاهنامه در فضای نگارگری عصر صفوی را نمایان می‌کند.

بررسی چند نگاره از شاهنامۀ طهماسبی

۱. نگارۀ تمثیل فردوسی از سفینۀ تشیّع

این تصویر از جملۀ تصویرهایی است که در شاهنامۀ طهماسبی به صورت سیاه و سفید موجود است. نگارگر از هنر مینیاتور در تصویرآفرینی به خوبی بهره گرفته است. در حواشی، ابیات مربوط به این نگاره به صورت خوشنویسی نوشته شده است. شایان ذکر است که در تصویرسازی و نقاشی، همۀ وقایع کنار هم رخ می‌دهد؛ حال آنکه شعر می‌تواند حوادث را یکی پس از دیگری روایت کند؛ بنابراین اگر نقاشی بخواهد که اثرگذار باشد، باید گویاترین لحظه را انتخاب کند؛ لحظه‌ای که کنش به اوج خودش می‌رسد. در تصویر «سفینۀ تشیّع» نیز از حوادثی که در طی ۱۲ بیت فردوسی از آنها یاد می‌کند، نکاتی در نگاره برجسته شده است. یکی از رمزگان‌ها، بادبانی بلند است که حتی از شالوده و کادر تصویر هم بیرون زده است؛ که خود حکایت از عظمت کشتی تشیّع دارد. دیگر آنکه در اتاقکی که تقریباً در مرکز تصویر طراحی شده است، دو نفر با چهرۀ نورانی نشسته‌اند و طبیعتاً امام علی (ع) و پیامبر اکرم (ص) هستند، و دو نفر دیگر نیز با چهرۀ نورانی حضور دارند، که اهل‌بیت پیامبر، امام حسن (ع) و امام حسین (ع)، هستند. اگرچه فردوسی در شاهنامه به طور کلّی از اهل‌بیت نبی و ولی یاد کرده است، اما نبودنِ تصویر حضرت فاطمه (س) در این میان، توجه بیننده را به خود جلب می‌کند. نکتۀ دیگر که در این تصویر قابل مشاهده است، هاله‌های نوری است که به صورت شعلۀ آتش ترسیم شده است. یکی دیگر از مضامینی که در ابیات فردوسی وجود داشته و در نگاره نیز بازتاب یافته است، حضور افرادی با نژادهای گوناگون است که به سبب پیروی از اسلام،

با یکدیگر همراه گشته‌اند. با اندکی دقت، دریافت می‌شود که نوع لباس و نوع کلاه‌های افراد با یکدیگر متفاوت است؛ به علاوه، یک شخصیت با رنگ سیاهِ چهره به خوبی در آن میان به چشم می‌آید و نیز یک تصویر که به چینی‌ها شباهت دارد. در پس‌زمینهٔ تصویر نیز نگارگر تلاش کرده است طوفانی بودن دریا و آشفتگی اوضاع بیرون از کشتی را برای بیننده به تصویر بکشد.

نکتهٔ قابل اهمیت دیگری که در بالای اتاقک این کشتی، یعنی جایی که محمّد (ص) و علی (ع) نشسته‌اند، دیده می‌شود، بیتی است از شیخ اجل، سعدی شیرازی، که نشان می‌دهد این نگاره با گلستان سعدی نیز ارتباط بینامتنی برقرار کرده است:

چه غم دیوار امّت را که دارد چون تو پشتیبان؟
چه باک از موج بحر آن را که باشد نوح کشتیبان؟

۲. گریستن رستم بر پیکر نیمه‌جان فرزندش

اگر با دقت به این تصویر بنگریم، درمی‌یابیم که فضای اندوه‌آلود موجود در این ابیات فردوسی، به خوبی در تابلو نمودار گشته است. خالی بودن فضا و عدم حضور افراد و یارانی دیگر به سبب نبرد تن به تن رستم و سهراب، غمزدگی این تصویر را بیشتر می‌کند. نکتهٔ دیگر، بحث تقابل تصویری است. دو کلاه‌خود برابر یکدیگر روی زمین افتاده‌اند؛ دو اسب، به‌رغم ظاهری متفاوت، یکی با زره و دیگری عریان، در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ اما اوجگاه این نگاره، که نظر بیننده را در آن فضای باز به خود جلب می‌کند، بدن سهراب است که بر روی پاهای رستم قرار گرفته است و نشان می‌دهد، که این دو از یک کثرت و تقابل به وحدت رسیده‌اند. عریان بودن شانهٔ راست سهراب و مُهر و نشانه‌ای که بر بازوی او بسته شده است، به لحاظ نشانه‌شناسی و با ذهنیت آگاه بیننده نسبت به پیش‌متن این نگاره، یعنی داستان رستم و سهراب از شاهنامهٔ فردوسی، نشان‌دهندهٔ این مطلب است که همه چیز تمام شده، نبرد به پایان رسیده و لحظهٔ شناسایی پدر و پسر و در همان حال، وداع این دو با یکدیگر فرارسیده است. نکتهٔ قابل ذکر دیگر اینکه، در خوشنویسی‌های کنار نقاشی، که با خود نقاشی نیز ارتباط بینامتنی برقرار کرده، ابیات گزینش شده است و چند بیتی که در لابه‌لای این ابیات در شاهنامه آمده، به سبب بی‌اهمیت بودن آن، از دید خوشنویس حذف شده است.

۳. ایرانیان در مرگ فرود و جریره می‌گریند

این نگاره به دلیل کاراکترهای گوناگونی که در آن حضور دارند، بسیار جذّاب و دیدنی است. نگارگر تلاش کرده است تا عمارت و قلعهٔ فرود را به تمامی به تصویر درآورد. در بالای نقاشی، عنوانی به خط خوش نوشته شده است: «افسوس خوردن گودرز و گیو بر فرود سیاوش». این نوشته، رمزگان اصلی این نقاشی را روشن می‌کند؛ یعنی نوشدارو پس از مرگ سهراب هیچ ثمری ندارد. هر شخصیتی که در این تصویر حضور دارد، به نوعی به عزاداری و سوگواری مشغول است؛ عمارت فرود یکسره ماتم است؛ اما نکته‌ای که از دستبردهای نگارگر در داستان فرود محسوب می‌شود، این است که فرود پیش از مرگ به مادر خود می‌گوید که همهٔ بانوان و کنیزکان دربار و سایرین خود را از بالای عمارت به پایین افکنند و جریره، مادر وی، همین کار را انجام می‌دهد؛ به اضافهٔ اینکه همهٔ دارایی‌های موجود در قلعه را به آتش می‌کشد و آنگاه دشنه‌ای بر جان خود می‌زند و در کنار جسد فرود جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند؛ اما در این تصویر مشاهده می‌شود که همهٔ بانوان از پنجره‌های عمارت ناظر سوگواری فرود هستند! با این حال، سایر جزئیاتِ موجود در ابیات را به خوبی به تصویر کشیده است.

مطلب دیگر اینکه بر سرسرای عمارت دو بیت با خط خوش نوشته شده است:

هر که آمد، عمارتی نـــو ساخت
رفت و منزل به دیگری پرداخت
وآن دگر پخت همچنان هوسی
ویـن عمارت بـــه سر نبرد کسی

و دوباره می‌بینیم که پای یک پیش‌متن دیگر نیز به میان کشیده می‌شود و نگارگر به جای اینکه از ابیات خود فردوسی مبنی بر کوتاهی عمر و زودگذری جهان استفاده کند، دو بیت از گلستان سعدی را به تصویر کشیده است.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ این نگاره گفتنی است، اینکه محلّ قرار گرفتن ابیاتِ خوشنویسی‌شده نیز در القای مفهوم مورد نظر به بیننده بسیار مؤثر بوده است. در این تصویر، بیت کلیدی فردوسی را که بر مقصّر بودن طوس بر مرگ فرود تأکید دارد، در پایین صفحه و جدا از سایر ابیات آورده و بدین وسیله توانسته است توجه مخاطب را به اهمیت معنی این بیت فردوسی جلب کند.

کوتاه سخن اینکه سایر تصویرهای موجود در شاهنامهٔ طهماسبی نیز قابلیت بررسی بر بنیان این نظریه را داراست و حضور پررنگ شاهنامهٔ فردوسی، در همهٔ تصویرها به شکل‌های گوناگون نمودار گشته است، که در این مقال به بررسی همین چند تصویر، که رمز اندکی است از بسیار، بسنده می‌کنیم.

پی‌نوشت

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد.

کتابنامه

– آلن، گراهام، ۱۳۸۵، رولان بارت. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
– احمدی، بابک، ۱۳۷۱، از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: مرکز.
– شاهنامهٔ شاه‌طهماسب (هوتون). ترجمه و پژوهش نشر آبگینه. تهران: مرکز نشر فرهنگی رجا.
– فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۸۱، شاهنامه. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
– Graham, Allen, ۲۰۰۰, Intertextuality. First published, New York: Routledge.