مطالعه‌ی ارتباط مراسم یوغ با صحنه‌های سوگواری در نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی براساس رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی*

منصور حسین‌پور میزاب[1]، دکتر مهدی محمدزاده**[2]، دکتر الله‌شکر اسداللهی تجرق[3]

[1] دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده‌ی هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران
[2] استاد دانشکده‌ی هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران
[3] استاد گروه ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: 99/2/21، تاریخ پذیرش نهایی: 99/4/2)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.7.3.39

چکیده

مطالعه‌ی نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی اغلب با تأکید بر متن ادبی شاهنامه صورت گرفته است. متنی که متعلق به گفتمان ایرانی و با محوریت زبانِ شعری است. ولی به نظر می‌رسد شاهنامه‌ی بزرگ که یک متن با محوریت زبانِ تصویری است به گفتمان ایلخانی تعلق داشته باشد. بنابراین خوانشِ نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ براساس سپهر نشانه‌ای «نگارگری ایلخانی»، شاید بتواند نتایج قابل‌توجهی را در اختیار قرار دهد. فرض بر این است که این سپهر نشانه‌ای، روایت‌های شاهنامه به‌عنوان «نه‌متن»را از دو طریق، وارد «متنِ» تصویریِ نگاره‌های خود کرده است؛ یا روایت را مستقیماً از فرهنگ ایرانی، ترجمه‌ی بینانشانه‌ای کرده و یا با عبوردادنِ روایت از پالایه فرهنگ ترکی- مغولی، به ترجمه‌ی «بینافرهنگیِ» آن پرداخته است. هدف از این پژوهش، مطرح‌کردن ارتباط مراسم «یوغ» با نگاره‌های سوگواری شاهنامه‌ی بزرگ است. این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی و با روش نشانه‌شناسی فرهنگی انجام شده است. اصلی‌ترین یافته‌ی پژوهش، آن است که وجودِ دو گروهِ متمایزِ «افرادِ حاملِ آلات موسیقیایی» و «افرادِ زاری‌کننده» در یکی از چهار نگاره، احتمالِ ارتباط با دو بخش شاد و غمگینِ مراسم «یوغ» و وجودِ تنها یک گروه «افراد زاری‌کننده» در سه نگاره‌ی دیگر، احتمالِ ارتباط با بخش غمگینِ مراسم یوغ را مطرح می‌سازد.

واژگان کلیدی

نشانه‌شناسی فرهنگی، شاهنامه‌ی بزرگ، ایلخانی، سوگواری، یوغ

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «نشانه‌شناسی فرهنگی منتخبی از نگاره‌های دوره‌ی ایلخانی» به راهنمایی نگارنده دوم و به مشاوره‌ی نگارنده سوم است.

** نویسنده مسئول: پُست الکترونیک: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

مقدمه

تصاویرِ انتخابی در این پژوهش، مربوط به «شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی» یا «شاهنامه‌ی بزرگ تبریز» است. این شاهنامه در زمان سلطان ابوسعید[1] شکل گرفته و به همین دلیل آن را «شاهنامه‌ی ابوسعیدی» نیز، می‌نامند. از آنجا که این نسخه در سال‌های اولیه‌ی قرن بیستم میلادی توسط دموت، دلال مشهور اوراق شده و در حراجی‌ها به فروش می‌رسد به «شاهنامه‌ی دموت» نیز مشهور گردیده است. امروزه از این شاهنامه‌ی بزرگ، تنها 57 نگاره[2] اوراق‌شده در قطع بزرگ باقی است. این نگاره‌ها درباره‌ی شاهان و تراژدی‌های انسانی و تخیلات غیرواقعی راجع به مجالس شاهنامه است که به لحاظ هنری هم‌سنگ و هم‌خوان نیستند. به دلیل از بین رفتن بخش بیشتر آن، معلوم نیست که این شاهنامه در چه تاریخی و در چه مکانی کتاب‌آرایی شده است. اما با توجه به ویژگی‌های فنیِ آن مانند قطع بزرگ(متن نوشتاری آن 290 ×410 میلی‌متر است)، کیفیت کاغذ، کتابت آن و نیز مشخصات تصویری نگاره‌ها آن را به کارگاه هنری تبریزِ دوره‌ی ایلخانی و به تاریخ بعد از تأسیس کتابخانه‌های غازانیه و رشدیه‌ی تبریز منتسب دانسته‌اند. به همین خاطر، سال‌های شکل‌گیری آن را بین 730ه.ق تا 735ه.ق قلمداد کرده‌اند و این تاریخ مورد قبول اکثر هنرپژوهان دنیا واقع شده است(آژند، 1389: 147). نقاشی‌های شاهنامه‌ی بزرگ متعلق به شمس‌الدین، شاگرد احمد موسی هستند(خزائی، 1387: 17). در نگاره‌های انتخابی از این شاهنامه، تلاش می‌شود با یک دیدگاه متفاوت موضوع «مراسم سوگواری» در فضای فرهنگی و سپهر نشانه‌ای ایلخانی مورد کنکاش قرار گیرد. لذا تأکید و هدف این پژوهش، مشخص‌نمودن سهمِ فرهنگ و اساطیرِ ترکی- مغولی در شکل‌گیریِ نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی است. در واقع، مقاله‌ی حاضر در صدد پاسخگویی به این سؤال است که شکل‌گیریِ نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی، چگونه و تا چه میزان متأثر از سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی بوده است؟

روش پژوهش

این پژوهش، با روش توصیفی و تحلیلی صورت گرفته و یک تحقیق کیفی می‌باشد که از لحاظ هدف، بنیادین محسوب می‌شود. در این بررسی، علاوه بر نشانه‌شناسی فرهنگی، از مطالعات اسطوره‌ای نیز استفاده شده است. در ابتدا با اتّکا به مطالعات کتابخانه‌ای سعی شده تا اساطیر و اعتقادات ترکی- مغولیِ مرتبط با موضوع شناسایی شود. در مرحله‌ی بعدی، چهار مورد از نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی که دارای موضوع سوگواری می‌باشند، مطالعه و بررسی شدند. در نهایت، با استفاده از روش نشانه‌شناسی فرهنگی، «سپهر نشانه‌ای»، «متن» و «نه متنِ» موجود در نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ مشخص و بدین طریق در راستای گفتگو و تعامل دو فرهنگ «ایرانی» و «ترکی - مغولی»، امکانِ حضور نشانه‌هایی از مراسم یوغ در نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ مورد ارزیابی قرار گرفته است.

پیشینه‌ی پژوهش

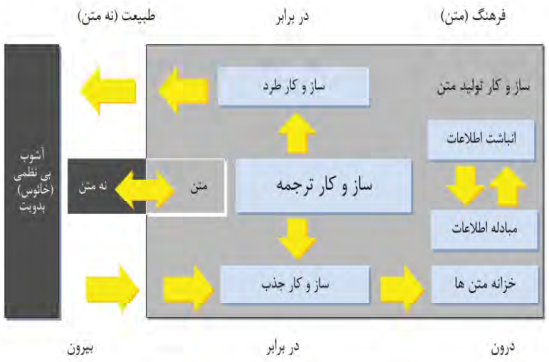
تاکنون، مطالعه‌ی جامع و گسترده‌ای در ارتباط با مسأله‌ی تحقیق پیشِ رو صورت نگرفته و جای تأمل بسیار است که حتی در مورد ریشه‌شناسیِ محتوایی و تحلیل اساطیریِ نگارگری ایلخانی براساس اسطوره‌های ترکی-مغولیِ آسیای میانه نیز، پژوهش‌های جدی و جامعی مشاهده نمی‌شود؛ البته شایان ذکر است که برخی مانند اولگ گرابار و شیلا بلر در نوشته‌های خود، اشاراتی به‌جایگاه فرهنگ مغولی داشته و بر اهمیت این موضوع واقف بوده‌اند. در اندک پژوهش‌های انجام گرفته مانند مقاله‌ی علی‌اصغر شیرازی و صفورا قاسمی با عنوان «ریشه‌یابی آداب‌ورسوم ایلخانان در شاهنامه‌ی ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری» و مقاله‌ی اعظم بهلول و همکاران با عنوان «مطالعه‌ی تطبیقی آیین سوگواری در سه نگاره از شاهنامه‌ی دموت با تک‌نگاره‌ی شاهنامه‌ی بایسنقری» نویسندگان، بیشتر به توصیفِ صرف نگاره‌ها، براساس آن‌چه که در شاهنامه‌ی فردوسی آمده، پرداخته و در باب تحلیل و واکاویِ چالش‌برانگیز در مورد محتوای نگارگری دوره‌ی ایلخانی، اهتمامی صورت نداده‌اند. یا اینکه در مقالاتی مانند مقاله‌ی«تحلیل ساختار بصری در سه اثر با موضوع مشترک سوگ» تألیف مهسا خامنایی و محمد خزایی به بررسی ساختار و فرم در نگاره‌ها پرداخته شده است. از طرف دیگر، پژوهشگرانی مانند رضا افهمی و همکاران، تلاشِ مصرانه‌ای داشته‌اند تا در مقالاتی مانند مقاله‌ی «شاهنامه‌ی بزرگ، سندی بر گفتمان ایرانی‌گری ایلخانان»، شکل‌گیری نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ را نه براساس سپهر نشانه‌ای ایلخانی بلکه براساس گفتمانِ صرف ایرانیگری نشان دهند. در این قبیل پژوهش‌ها نگاه تقلیل‌گرایانه‌ای که وجود داشته، تعامل و دیالوگِ فرهنگی بین دو فرهنگ ایرانی و ترکی- مغولی را نادیده گرفته است. در پژوهش‌های مربوط به نشانه‌شناسی هم در هیچ موردی، از نشانه‌شناسی فرهنگی با رویکرد یوری لوتمان برای واکاوی و کدگشایی نگارگری دوره ایلخانی استفاده نشده و تنها در موارد معدودی، فرزان سجودی، از نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل نگاره‌ها بهره گرفته است. البته نباید فراموش کنیم که به‌طورکلی، کمیت و کیفیت در حوزه‌ی مطالعات نگارگری ایلخانی پایین بوده و پژوهش‌های جدی و هدفمند کم‌تری در این زمینه وجود دارد. پژوهش‌های موجود، اغلب، به‌جای تحلیل‌های روشمند به‌کلی‌گویی در مورد نگارگری ایلخانی پرداخته‌اند. برخی از پژوهشگران مانند حسین مهرپویا، ابوالقاسم دادور و محمد خزائی و غیره، بررسی

فرمی نگاره‌ها و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه را در نظر داشته و برخی نیز مانند مهناز شایسته‌فر، بهاره خردمند و غیره، نگاره‌ها را بیشتر، براساس مفاهیم دینی(قرآنی و بودایی و مسیحیت) مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند.

رویکرد نظری

نشانه‌شناسی فرهنگی یکی از حوزه‌های نشانه‌شناسی است که توسط یوری لوتمان بنیان‌گذاری شده و با نام مکتب تارتو- مسکو در سال 1973 م. وارد صحنه‌ی بین‌المللی علم می‌شود(سرفراز و دیگران،77:1396). این نوع نشانه‌شناسی به طور معمول در هیئت تحول از ساختگرایی به نشانه‌شناسی فرهنگی توصیف می‌گردد(سمنکو،12:1396). نشانه‌شناسی فرهنگی به موضوع فرهنگ محدود نمی‌شود بلکه ضمن عبور از دوگانه‌ی طبیعت و فرهنگ، هر چیزی را فرهنگی دیده و آنچه را که توسط انسان دریافت می‌گردد در حیطه‌ی پژوهش و بررسی خود قرار می‌دهد(نامورمطلق،12:1389). در واقع نشانه‌شناسی فرهنگی، ماهیت فرهنگ را مورد تأمل قرار داده و به آن الگوهای ذهنی و مادی‌ای که ما برای فهم فرهنگ خود و فرهنگ دیگران می‌سازیم، توجه نشان می‌دهد(لیونگبرگ،126:1390). فرهنگ از این‌نظرگاه، هیچگاه یک مجموعه‌ی عام و جهانی نیست، بلکه همیشه زیرمجموعه‌ای است که با روش ویژه‌ای نظم گرفته و سازمان یافته است. فرهنگ به هیچ‌وجه دربرگیرنده‌ی همه چیز نمی‌باشد، بلکه یک سپهر نشان‌دار معین است. فرهنگ تنها در حکم یک بخش، یک حوزه‌ی بسته بر زمینه‌ی نه فرهنگ دریافت می‌گردد. در بستر نه فرهنگ، فرهنگ به منزله‌ی یک نظام نشانه‌ای آشکار می‌گردد. به‌طور خاص، چه این ویژگی‌های فرهنگ را ساخته‌ی انسان، در تقابل با آنچه طبیعی است، بدانیم و چه قراردادی، در تقابل با آنچه که غیرقراردادی است، تصور کنیم؛ در هر حال با جنبه‌های مختلف ماهیت نشانه شناسی فرهنگ سروکار داریم(لوتمان و اوسپنسکی،42:1390). در واقع می‌توان چنین در نظر گرفت که در تعریف لوتمان از فرهنگ، آن روش سنتی که می‌پرسد: «من فرهنگ را چگونه درک می‌کنم؟» جای خود را به رویکرد دیگری داده است که می‌پرسد: «فرهنگ چگونه خود یا دیگر فرهنگ را فهم می‌نماید؟»(توروپ،23:1390). در این رویکرد، مفاهیم اساسی عبارت‌اند از: نظام الگوساز، سپهر نشانه‌ای، دیالوگ، ترجمه، مرز، دوگان متن و نه متن، دوگان مرکز و حاشیه و غیره(سُنِسون،76:1390)(نمودار1). لوتمان در مورد نظام‌های الگوساز می‌نویسد: نظام‌های نشانه‌ای، الگوهایی‌اند که جهانی را که در آن زیست می‌کنیم، توصیف می‌کنند. بر طبق این، زبان طبیعی در ارتباط با واقعیت، نظام الگوساز اولیه است و نظام الگوساز ثانویه در حکم زبان توصیف، به همه‌ی زبان‌های هنر و در مفهومی وسیع‌تر با همه‌ی دیگر زبان‌های فرهنگ(اسطوره، مذهب، هنجارهای رفتاری و ...) ارتباط پیدا می‌کند(توروپ،19:1390). مفهوم بااهمیت دیگر، «سپهر نشانه‌ای» است. لوتمان این اصطلاح را در سال 1984م. از «سپهر زیستی» ولادیمیر ورنادسکی[3] متأثر شده است(سمنکو،129:1396). سپهر نشانه‌ای؛ یک فضای نشانه‌ای است که بیرون از آن نشانگی ممکن نیست(لوتمان،221:1390). به عبارت بهتر، خارج از آن، فرایند نشانه‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد. این فضا، محل قرار گرفتن فرهنگ و زبان است. به اعتقاد لوتمان، بیرون از سپهر نشانه‌ای نه ارتباط وجود دارد و نه زبان(لیونگبرگ،127:1390) و این سپهر نشانه‌ای است که، امکان زیست و ارتباط در فرهنگ را باعث می‌شود. لوتمان یکی از مشخصه‌های سپهر نشانه‌ای را، دوگان محوری قلمداد می‌نماید. او دوگان محوری را به منزله‌ی اصلی تعریف می‌کند که در کثرت معنادار است. چون هر زبان نوظهوری به‌نوبه‌ی خود مبتنی بر یک اصل دوگان به زیربخش‌هایی تقسیم می‌گردد(سمنکو،134:1396). در واقع دوگان‌ها، اساس نظریه‌ی نشانه‌شناسی فرهنگی را تشکیل می‌دهند. دوگان‌هایی مانند: طبیعت- فرهنگ، کاسموس(نظم)- خائوس(آشوب)، مرکز- حاشیه، متن- نه متن، خود- دیگری و غیره(سُنِسون، 76: 1390). بدین ترتیب، طبیعت(بی‌نظمی) به‌مثابه‌ی امری ناظر بر محیط زندگی انسان، در مقابل فرهنگ(نظام‌مند) قرار می‌گیرد که به‌منزله‌ی امری ناظر بر ویژگی‌های فراطبیعی زندگی انسان است(پاکتچی،89:1390). مرکز، شامل تثبیت یافته‌ترین(مشروع‌ترین ساختارها و متون) است و در مقابل، حاشیه فضایی است که غیرساختمند و نامنظم به نظر می‌آید و در آن، متون دینامیک‌تر و در اصطلاح نامشروع و منحرفی قرار دارند(سمنکو،55:1396). تحت این شرایط «متن» (که در اولین برخورد هرآنچه درون فرهنگ و قابل درک باشد متن تلقی می‌گردد) نمی‌تواند بیرون از فرهنگ وجود داشته باشد. اما دست‌کم امکان بالقوه‌ی «نه‌متن» که از بیرون می‌آید و به متن تبدیل می‌گردد در نظر گرفته شده است(سُنِسون،77:1390).

نمودار 1. الگوی مکتب تارتو(سُنِسون، 1390: 76)



دیالوگ و تعامل بین دو فرهنگ و سازوکار طرد و ترجمه، در جایی به نام «مرز» صورت می‌گیرد. در دیدگاه لوتمان، مرز، قاب‌های درون سپهر نشانه‌ای را تعیین می‌کند. مرز، یک سازوکار دوزبانه است که پیام‌های بیرونی را به زبانِ درونی سپهر نشانه‌ای ترجمه می‌کند و برعکس. بنابراین سپهر نشانه‌ای تنها به‌وسیله‌ی مرز می‌تواند با نانشانه و فضای نشانه‌ای بیگانه در ارتباط باشد(توروپ، 1390: 33؛ لوتمان، 1390: 222). مرز، علاوه بر پالایه و تطبیق امر بیرونی با امر درونی، به منزله‌ی کاتالیزور ارتباطات نیز عمل می‌کند(سمننکو، 1396: 60). اصل «دیالوژیک»، اصل دیگری که لوتمان در نظریه‌اش برآن تأکید دارد، بر فرضِ تعاملِ مداوم نظام‌های نشانه‌ای استوار است. از دیدگاه او، هر نوع ارتباطی، اساساً دیالوژیک است. چه ارتباط با خود و چه ارتباط با دیگری. به همین خاطر لوتمان هرگز، هیچ پدیدار فرهنگی را در حالتی تک افتاده یا ایزوله توضیح نمی‌دهد(همان: 39).

مراسم یوغ

یوغ[4]، مراسم سوگواری ترکان و مغولان، در آسیای میانه، آذربایجان، قفقاز و غیره بوده است(اوراز، 1396: 205). این مراسم در مورد منطقه‌ی آذربایجان و قفقاز، برای اولین‌بار در نوشته‌های موسی قاغان‌قاتلی[5] -تاریخ‌نگار سده هفتم میلادی- منعکس شده و با تفکر فلسفی، اسطوره‌ای، سیاسی، اجتماعی و دینی ترکان- علی‌الخصوص ترکان هونِ ساکن در این منطقه- مرتبط بوده است. مراسم یوغ تا قبل از ظهور و رواج ادیان توحیدی در این منطقه به‌صورت گسترده و باشکوه اجرا می‌شده است ولی بعدها حاکمان سیاسی عصر که اغلب از حامیان دو دین مسیحیت و اسلام بودند، شرایط سختی را بر پیروان دین باستانی شامانیزم مستولی کرده و اجرای تمام مراسم آیینی آنان، از جمله مراسم سوگواری موسوم به یوغ را قدغن اعلام می‌نمایند. این موضوع به‌قدری سخت‌گیرانه بوده که مأموران حکومتی حتی از اجرای این مراسم در منازل جلوگیری کرده و برگزارکنندگان آن را که قوسان یا یوغچو نام داشتند، دستگیر و برای مجازات به دربار خاقان می‌بردند(سیداوف، 138 494:4). حتی در بسیاری از موارد، به خاطر تحریکاتی که وجود داشته، از طرف خاقان وقت دستور داده می‌شد که در جاهای پر ازدحام آتش برافروزند و قام‌ها[6] را در آن انداخته و آنها را بسوزانند تا پوچیِ جادوگریشان بر همگان معلوم گردد. بدین ترتیب تمام پرستش‌گاه‌های آنها ویران، تندیس‌هایشان تکه‌تکه و کتاب‌هایشان به‌کلی از میان می‌رود(سیداوف، 1381: 22). ولی با وجود همه‌ی این شرایط و علی‌رغم دستگیری و مجازات شدید، پیروان شامانیزم هنوز هم برخی از مراسم آیینی را در بین خودشان اجرا و آنها را پاس می‌داشتند(سیداوف، 1384: 494). این آیین در واقع، میراث ترکان باستانی هون بوده که تا آن زمان، هنوز در آذربایجان حضور داشته و زندگی می‌کرده‌اند. یوغ، مراسم سوگ قهرمانان بزرگ و سرکرده‌های مشهور بوده است. رسم بر این بوده که بعد از مرگ قهرمان، همه‌ی مردم در یک محل، گِرد هم می‌آمدند و این مراسم را به همراه یوغچوها (اجراکنندگان ویژه مراسم) برگزار و اجرا می‌کردند(اوراز، 1396: 207). مراسم یوغ در دو بخش مختلف و به ترتیب زیر اجرا می‌شده است؛ در بخش نخست و شاد آن، یوغچوها ساز قوپوز نواخته، در مورد دلاوری‌های قهرمان آواز خوانده و او را ستایش می‌کردند و هم‌زمان نمایش و رقص هم اجرا می‌گردیده است. برخی نیز که معمولاً از دوستان و همراهان نزدیک قهرمان متوفی بودند، با شمشیرزنی و با اسب‌سواری تداعی‌گر رشادت‌های او در صحنه‌ی نبرد می‌شدند. در بخش دوم و غمگین این مراسم، یوغچوها در رسای مرگ قهرمان، آغی یا مرثیه جان‌گداز خوانده و حاضرین در مراسم، با گریه و زاریِ شدیدِ خود، او را همراهی می‌کردند(س یداوف، 1384: 498). لازم به ذکر است که در اکثر موارد، شامان یا قام با حضور خود در مراسم یوغ با ارواح به‌صورت پنهانی به صحبت و گفتگو می‌نشسته و موارد خاص را با صدایی آرام به گوش اطرافیان انتقال می‌داده است(اوراز، 1396: 207)البته شامان‌ها(قام‌ها) از شرکت در مراسم تشییع جنازه‌ی مردم عادی اجتناب می‌کرده و بر این باور بودند که در غیر این صورت، آنها آلوده و ناپاک می‌گردند. در واقع حضور شامان در مراسم یوغ، جنبه‌ی تشریفاتی داشته و او به نوعی نقش هدایتگری مراسم تشییع جنازه را بر عهده داشته و نیز روح وی همراه با روح متوفی به جهان بعدی می‌رفته است(استوتلی، 1390: 139). هرچند در منابع تاریخیِ فارسی‌زبان، به طور مشخص و مستقیم، نمی‌توان مطلبی در مورد این مراسم مشاهده کرد ولی متن کتیبه‌های مشهور «گؤی‌ترک» در قرن هشتم میلادی و در منطقه‌ی اورخون مغولستان ارتباط خاص و مستقیمی با این مراسم داشته و نشان می‌دهد که این مراسم از دیرباز در میان ترکان و مغولان وجود داشته و برگزار می‌شده است. بسیار جالب توجه است، ترتیبی که در اجرای مراسم یوغ دیده می‌شود تقریباً همانی است که در روایت کتیبه‌ی گول‌تکین به چشم می‌خورد؛ در بخش نخست کتیبه، و تا سطر 29ام، آغیچیلار یا ساغوچیلار (اجراکنندگان ویژه مراسم) در مورد دلاوری‌ها و رشادت‌های گول‌تکین (قهرمان و خاقان گؤی‌ترکان) آواز می‌خوانند. ولی در سطوری بعدی به یکباره، لحن نوشته‌ها تغییر پیدا می‌کند و متن کتیبه وارد بخش دوم می‌شود؛ متن روایت غمگینانه دارد و در رسای قهرمان و حواشی آن پیش می‌رود(محمدزاده صدیق، 1383: 173). در برخی از نوشته‌های مورخان مشهور تاریخ ترک و مغول نیز، اشارات پراکنده‌ای به مراسم یوغ وجود دارد؛ به‌عنوان نمونه می‌توان به توضیحات رفیق اوزدک در ارتباط با مراسم تدفین و سوگواری آتیلا، سرکرده‌ی

ترکان هون، اشاره داشت: «... بعد از مرگ آتیلا، او را تودرتو در داخل سه تابوت قرار دادند. تمام اشیا و سلاح‌های او را نیز به همراه تابوت‌ها دفن کردند. سپس فرمانده‌هان و بزرگان هون با اسب‌های خود در اطراف چادر او، تاخته و آوازها -«آغی» یا «ساغو»ها که اشعاری غمگین در عزای قهرمان بوده- خواندند»(اؤزدک، 1372:140). رفیق اؤزدک علاوه بر این، اشاره می‌کند که هنگام دفن آلپ‌ارتونقا، قهرمان اساطیری ترکان نیز، اوزان‌ها قوپوز نواخته و آغی سرودند(همان:74) و یا در برخی دیگر، تنها به بخش دوم مراسم یوغ اشاره شده است. مانند آنچه که ساندرز در کتاب تاریخ فتوحات مغول آورده است: «وقتی مردی می‌مُرد، هریک از خویشاوندانش، گوسفندی یا اسبی می‌کشت و به گرد چادری که نعش مرده در آن بود، هفت بار می‌گشت و در سوگ او فریاد برمی‌آورد. این سوگواران چهره‌های خود را نیز با کارد، زخمی و خونین می‌ساختند. این یک شیوه‌ی «خون گریستن» بود که در مراسم تدفین آتیلا منظور شد»(ساندرز، 1363:30) یا مانند آنچه رنه گروسه درباره‌ی سوگواری توکیوها(گؤی تورک‌ها) توصیف می‌نماید: « وقتی شخصی می‌میرد اولیاء و کسان او هر یک گوسفند یا اسبی را می‌کشند و آنها را جلوی چادر او می‌گسترانند تا قربانی و صدقه‌ای برای میّت باشد. هفت‌بار بر اسبی که سوارند دور چادر شخص متوفی می‌گردند و نعره‌های شومی می‌کشند و چون مقابل در ورودی می‌رسند با کاردی که دارند بر روی خودشان زخم می‌زنند به‌طوری‌که خون و اشک باهم جاری می‌شود»(گروسه، 1387:167). گروسه به نقل از هرودوت، این شرایط را حتی در مورد سیت‌ها7 هم توضیح می‌دهد؛ «در مراسم عزاداری و سوگواری قبایل سیت، بازوان خود را تیغ می‌زدند و پیشانی و بینی خود را نیز با تیغ زدن به خون می‌انداختند و خدمتکاران و اسب‌ها را می‌کشتند و در اطراف میت دفن می‌کردند»(همان:36). این شرایط، حتی در سفرنامه‌ی بن‌فضلان نیز منعکس شده است: «در مراسم سوگواری، زنان به‌خاطر مرده گریه نمی‌کنند بلکه مردها بر او می‌گریند. روز مرگ او، درب چادرش می‌آیند و بر پا می‌ایستند و به وضع ناهنجار و وحشتناکی فریاد می‌زنند و گریه و زاری می‌کنند»(بن فضلان، 1345:97).

تحلیل نگاره‌ها

در نگاه اول، چنین به نظر می‌رسد که نگاره‌های سوگواری شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی، تصاویری هستند که تنها، بازگوکننده‌ی روایت شاهنامه‌ی فردوسی هستند. ولی بررسیِ هم‌زمان روایت و نگاره، بیانگرِ آن است که احتمال می‌رود نشانه‌هایی در تصاویر وجود داشته باشند که به فضایِ نشانه‌ای خارج از روایت و به فرهنگ ترکی- مغولی تعلق داشته باشند؛ فرهنگی که با ورود مغولان به ایران در کنار فرهنگ ایرانیِ آن دوره قرار می‌گیرد. با توجه به الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی، به نظر می‌رسد این دو فرهنگِ متفاوت، به‌عنوان دو سپهر نشانه‌ای مستقل، در «مرز»های خود، گفتگو و «دیالوگ» برقرار کرده و با سازوکار «ترجمه»ی بینانشانه‌ای و بینافرهنگی، دینامیسم پویایی شکل می‌دهند که نتیجه‌ی آن، شکل‌گیریِ یک سپهر نشانه‌ای بزرگ‌تر به نام «نگارگری ایلخانی» بوده است. در واقع، چنین می‌نماید که دو سپهر نشانه‌ای ایرانی و ترکی- مغولی هم‌زمان، هم باعث شکل‌گیری سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی شده و هم در درون آن قرار دارند. بنابراین در سپهر نشانه‌ای بزرگ‌تر(نگارگری ایلخانی) امکانِ شکل‌گیریِ دو گروه از نشانه‌ها قابل‌تصور است؛ یک گروه، می‌تواند شامل نشانه‌هایی باشد که با مکانیسم ترجمه‌ی بینانشانه‌ای و به طور مستقیم از«نه‌متنِ» سپهر نشانه‌ای ایرانی وارد «متنِ» سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی شده‌اند. این نشانه‌ها به‌راحتی قابل‌فهم و تشخیص خواهند بود. گروه دیگر نیز، می‌تواند نشانه‌هایی را در بر بگیرد که ابتدا، با مکانیسم ترجمه‌ی بینافرهنگی از«نه‌متنِ» سپهر نشانه‌ای ایرانی وارد «متنِ» سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی شده و سپس از «نه‌متنِ» سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی به فضای «متنِ» سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی وارد شده‌اند. در واقع به نظر می‌رسد، در این نوع نشانه‌ها، روایت شاهنامه، ابتدا از پالایه فرهنگی ترکی- مغولی عبور کرده و سپس وارد فضای نگارگری ایلخانی می‌شود. طبیعی است که رمزگشایی این نشانه‌ها در مقایسه با نشانه‌های قبلی دشوار بوده و نیاز به آشنایی با اساطیر و اعتقادات ترکی- مغولی و شامانیزم خواهد داشت. نشانه‌های مربوط به«مراسم یوغ» می‌تواند نمونه‌ی بارزی از این نشانه‌ها به‌حساب آید.

نگاره‌ی اول

با توجه به روایتِ فردوسی(سپهرنشانه‌ی ایرانی)، سپهبد و سپاهِ پیاده، تابوت زرتخته‌ی ایرج را بر روی فیلی به حضور فریدون می‌آورند و او با دیدن این صحنه از اسب خود پیاده می‌شود؛ روی خود را خراشیده، موی کَنده، اشک ریخته و میان را به زُنار خونین می‌بندد. در روایت، به‌جزئیات دیگری مانندِ درفش دریده، کوس نگونسار و رنگ آبنوس رخِ نامداران نیز، اشاره شده و در پایان آمده است که سراسر کشور، جامه‌ی کبود و سیاه به تن کرده و با اندوه به سوگواری می‌پردازند(شاهنامه، 1397:44). ولی در نگاره‌ی مذکور(سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی) نشانه‌هایی وجود دارد که به نظر می‌رسد به فضایی خارج از روایت شاهنامه(سپهر نشانه‌ای ایرانی) تعلق دارند. مهم‌ترین این نشانه‌ها، وجود دو گروهِ متفاوت از افرادِ سوگوار است که به استقبال سپاهیانی آمده‌اند که تابوت ایرج را آورده‌اند؛ گروه اول افرادی هستند که در قسمت چپ و پایینِ

تصویر1. آوردن سر ایرج برای فریدون. مأخذ: (http://warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-Faridun_mourns_by_the_Coffin_of_Iraj-Sackler_S101_1986.htm)

تصویر، آلت‌های موسیقیایی در دست دارند و گروه دوم، افرادی که در پایین و متمایل به سمت راست تصویر، در حال گریه و زاری بوده و از همین رو برخلاف گروه اول، کلاه‌خود را نیز از سر برداشته‌اند(تصاویر1و2). این دو گروه متمایز، احتمال دارد بیانگر ارتباط مراسم سوگواریِ موجود در نگاره با مراسم سوگواری «یوغِ» ترکان و مغولان بوده باشد. بنابراین شاید بتوان هم‌زمانی«گروه موسیقی» و «گروه زاری‌کننده» را به‌صورت «نشانه»ای در نظر گرفت که تنها در فضای سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی معنادار بوده و به‌گونه‌ای نمادین به نحوه‌ی اجرای مراسم سوگواری یوغ اشاره دارد. در واقع چنین به نظر می‌رسد که شاید نگارگرِ این نگاره، مراسم سوگواری ایرج را از روایت شاهنامه(سپهر نشانه‌ای ایرانی) گرفته، آن را به فرهنگ ترکی- مغولی(سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی) ترجمه(بینافرهنگی) کرده و سپس وارد فضای نگاره(سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی) کرده است. همان‌طور که پیش‌تر نیز توضیح داده شد؛ در بخش نخست و شادِ مراسم یوغ، یوغچوها ساز قوپوز نواخته، در مورد دلاوری‌های قهرمان آواز خوانده و او را ستایش می‌کردند(سیداوف، 1384:498؛ اوراز، 1396:207)،به‌عنوان مثال رفیق اؤزدک می‌نویسد که هنگام دفن آلپ‌ارتونقا، قهرمان اساطیری ترکان، اوزان‌ها قوپوز نواخته و آغی می‌سرودند(اؤزدک، 1372:74). در بخش دوم و غمگین این مراسم نیز، یوغچوها و در مواردی شامان‌ها، «آغی» یا «ساغو»ها- اشعاری غمگین در عزای قهرمان- می‌خواندند و نزدیکانِ قهرمانِ متوفی، با گریه‌وزاریِ شدیدِ خود، او را همراهی می‌کردند(سیداوف، 1384:498؛ محمدزاده صدیق، 1383:173؛ سا ندرز، 1363:30؛ گروسه، 1387:167؛ بن فضلان، 1345:97). البته لازم به ذکر است که وجود نشانه‌های دیگری مانند«خورشید مؤنث» که در بالای تصویر دیده می‌شود نیز، شاید بتواند احتمال ارتباط مراسم یوغ با مراسم سوگواری موجود در نگاره را بیشتر

تصویر2. دو گروهِ یوغچوهای اجراکننده‌ی موسیقی و یوغچوهای در حالِ گریه و زاری(مأخذ: نگارنده)

نماید. چراکه در فرهنگ اجراکنندگان مراسم یوغ(فرهنگ ترکی-مغولی) خورشید، بیش از هر چیزی به‌عنوان «مادر» مطرح بوده است. در واقع، در داستان‌ها و اساطیر ترکی- مغولی، خورشید به‌عنوان یک عنصرِ آغازگر و به‌عنوان مادر نشان داده شده است(بیات، 1390:95). به‌عنوان نمونه در داستان اوغوزنامه، نخستین فرزندان اوغوز از مادری که فرم انسانی خورشید محسوب می‌شود به دنیا آمده(سیداوف، 1384:525) و حتی نام یکی از آنها، گون‌خان(خورشیدخان) است(رشیدالدین، 1367:36). یا در داستان «تاپدیق»، گونش‌خانم(خورشیدخانم) قادر به انجام هرکاری است و به‌عنوان یک تانری، آفریننده‌ی خوبی‌ها محسوب می‌شود و تاپدیق، فرزند گونش‌خانم است که بنا به روایت مذکور حاصل ازدواج نور و تاریکی بوده است(سیداوف، 1384:523) و غیره.

نگاره‌ی دوم

برطبق روایت شاهنامه(سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی)، بعد از کشته شدن اسفندیار به دست رستم، تابوتی آهنین آماده می‌شود که داخل آن را قیراندود و بیرونش را با دیبای چینی پوشانده و آن را با مشک و عنبر معطر می‌سازند. سپس جنازه‌ی اسفندیار که با دیبای زربفت، کفن شده در داخل تابوت قرار داده می‌شود و روی آن تاج پیروزه‌ای او گنجانده می‌شود. زیر تابوت، دو تا شتر و در چپ و راست آن سپاهیان قرار دارند که همه خسته روی و کنده موی هستند. اسب سیاه با دُم و یال بریده در پیش سپاه می‌رود و برروی آن زین نگونسار با گُرز آویخته از زین قرار گرفته است(شاهنامه، 1397:754). اما در نگاره‌ی مربوطه(تصاویر3 و4)، علاوه بر نشانه‌هایی که مستقیماً از روایت فردوسی ترجمه شده‌اند نشانه‌های دیگری نیز وجود دارد که به نظر می‌رسد نگارگر آن نشانه‌ها را با مکانیسم ترجمه‌ی بینافرهنگی وارد تصویر کرده است. بر اساس روایت شاهنامه، افرادی که در چپ و راست تابوت قرار دارند سپاهیانِ اسفندیار می‌باشند ولی در نگاره، چنین به نظر می‌رسد که این افراد شباهت زیادی به سپاهیان نداشته و شاید بتوان این افراد را با توجه به حرکات موزون، لباس‌های یکدست و سوگواریِ تقریباً

هماهنگی که انجام می‌دهند به‌عنوان یوغچوها(اجراکنندگان ویژه مراسم یوغ) در نظر گرفت. یوغچوهایی که در واقع، مشغول اجرای بخش دوم و غمگین مراسم یوغ می‌باشند. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد یوغچوها در بخش دوم مراسم یوغ، در رسای مرگ قهرمان، آغی یا مرثیه جان‌گداز خوانده و حاضرین در مراسم، با گریه و زاری، او را همراهی می‌کردند(سیداوف، 1384: 498). البته لازم به ذکر است که وجود نشانه‌های دیگری مانند «پرواز سه پرنده» که در بالای تصویر دیده می‌شود نیز، شاید بتواند احتمال ارتباط مراسم یوغ با مراسم سوگواری موجود در نگاره را پررنگ‌تر نماید. چراکه در فرهنگ اجراکنندگان مراسم یوغ(فرهنگ ترکی- مغولی) روح فرد بعد از وفات به پرنده‌ای مانند شاهین تبدیل می‌شود. بارتولد در این ارتباط می‌نویسد که در میان ترکان و مغولان، حتی پس از پذیرش دین اسلام، به‌جای اینکه بگویند «او مُرد» از اصطلاح «شونقار بُلدی» استفاده می‌کردند که در معنای «او شاهین شد» می‌باشد(بارتولد، 1376: 27). موضوع پرواز روح به شکل پرنده حتی در کتیبه‌ی گول‌تکین هم به‌وضوح آورده شده است(محمدزاده صدیق، 1383: 185).

نگاره‌ی سوم

براساس روایت شاهنامه، لحظه‌ای که اسکندر چشم از جهان می‌بندد، فریاد گوش‌خراشی از لشکر وی بلند می‌شود. همه‌ی سپاهیان اسکندر، خاک بر سر ریخته و خون‌دل از مژگان جاری می‌سازند. هزاران اسب را دم‌بریده، زین‌ها را نگونسار بر اسب نهاده و سرای نشست را آتش می‌زنند(فردوسی، 1397: 849). ولی نگاره‌ی «زاری بر جسد اسکندر»(تصاویر5 و6) طوری تصویر شده است که نشانه‌های تصویری آن شباهت بسیار کم‌تری با نشانه‌های نوشتاری موجود در روایت پیدا می‌کند. به نظر می‌رسد نگارگر، روایت «مرگ و زاری بر جسد اسکندر» را با عبور دادن از پالایه فرهنگ ترکی- مغولی و با مکانسیم ترجمه‌ی بینافرهنگی وارد سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی کرده و در این مورد، کم‌تر به ترجمه‌ی بینانشانه‌ای از روایت فردوسی پرداخته است. یکی از مهم‌ترین این نشانه‌ها، مربوط به افراد سوگواری کننده می‌باشد. همان‌طور که ذکر شد براساس روایت شاهنامه، افرادی که در رسای مرگ اسکندر سوگواری می‌کنند، لشکر و سپاهیان فراوان او می‌باشد. اما در نگاره‌ی مذکور، باز به مانند نگاره‌ی «آوردن تابوت اسفندیار» به نظر می‌رسد افرادِ سوگوار، شباهت کم‌تری به سپاهیان داشته و در واقع، احتمال دارد این افراد نیز، یوغچوها یا همان اجراکنندگانِ ویژه مراسم یوغ باشند که با حضور خود در کنار نزدیکان متوفی، مشغول اجرای هماهنگِ بخش دوم و غمگین مراسم یوغ می‌باشند و همان‌طور که در تصویر مشاهده می‌شود نشانه‌ای

تصویر3. آوردن تابوت اسفندیار. مأخذ:
(http://warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-The_Funeral_of_Isfandiyar.htm)

تصویر4. یوغچوها در حال اجرای سوگواری و حمل تابوت(مأخذ: نگارنده)

تصویر5. زاری بر جسد اسکندر. مأخذ:
http://warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-Iskandar_mourned-Freer_F1938_3.htm

تصویر6. یوغچوها در حال اجرای سوگواری (مأخذ: نگارنده)

از خاک بر سرریختن، دم‌بریدن هزار اسب و نگونسارساختن زین وجود ندارد. تنها به مانند آنچه که در بخش دوم مراسم یوغ وجود داشته، عده‌ای- که به نظر می‌رسد یوغچوها باشند- در رسای مرگ قهرمان، آغی یا مرثیه جان‌گداز خوانده و حاضرین در مراسم، با گریه‌وزاری ، او را همراهی می‌کنند. (سیداوف، 1384: 498). جالب اینجاست که شباهت زیادی میان افراد سوگوار در این نگاره با نگاره‌ی «آوردن تابوت اسفندیار» از لحاظ، پوشش، چهره و نوع حرکاتی که انجام می‌دهند، وجود دارد.

تصویر7. تابوت رستم و زواره. مأخذ:
(http://warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-Faramarz_mourns_Rustam_and_Zavara-MFA_Boston_22_393.htm)

نگاره‌ی چهارم

براساس روایت شاهنامه، به دستور فرامرز(پسر رستم)، تابوتی نغز برای رستم و زواره آماده می‌شود، تنِ آن دو را بعد از شستشو و کفن‌کردن در داخل تابوت گذاشته و رخش(اسب رستم) را بر پشت فیلی می‌بندند، سپس دو تابوت مذکور بر بالای دستانِ انبوهی از جمعیتِ مویه‌کنان به سمت زابلستان انتقال پیدا می‌کند. اما در نگاره‌ی مربوطه(تصاویر 7 و 8)، چنین به نظر می‌رسد که افرادی که تابوت‌ها را حمل و همراهی می‌کنند برخلاف روایت شاهنامه، از تعداد محدودی برخوردار بوده و شباهت کم‌تری به سپاهیان دارند، همه‌ی این افراد پایِ برهنه دارند و به‌جز سه نفرِ خاص همگی بدون کلاه می‌باشند. چنین می‌نماید دسته‌ی افراد بدون کلاه، گروه خاص و متمایز از سه نفر دیگر باشند. آنها، به مانند افراد سوگوار در نگاره‌های قبلی، یک گروه مخصوص، هماهنگ و یکدست به نظر می‌آیند و در واقع، احتمال دارد این افراد نیز، یوغچوها یا همان اجراکنندگانِ ویژه مراسم یوغ باشند که با حضور خود در کنار دو فرد سلطنتی، این‌گونه نمایانگر بخشی از قسمت دوم مراسم یوغ باشند که شامل حمل و همراهی تابوت‌ها می‌باشد. البته نشانه‌ی حائز اهمیتی که در این نگاره وجود دارد، مرد سالخورده‌ای است که به همراه افراد سوگوار و در قسمت راست تصویر به چشم می‌خورد. با توجه به طولانی‌بودن مسیر - بر طبق روایت فردوسی- همراهی این پیرمردِ عصابه‌دست تا حدودی غیرمنطقی به نظر می‌رسد و از آنجا که در متن روایت به حضور او اشاره نشده است به نظر می‌رسد این فرد، همان شامان یا قامِ مخصوص مراسم یوغ باشد که با شرکت در تشییع جنازه‌ی قهرمانانِ مذکور، از یک طرف نقش هدایتگریِ مراسم را بر عهده دارد و از طرف دیگر جنبه‌ی تشریفاتی به مراسم داده و نیز روح وی، روح قهرمانان متوفی را در مسیر جهان بعدی همراهی می‌کند (اورا، 1396: 207؛ استوتلی، 1390: 194).

تصویر8. یوغچوها در حال حمل و همراهی تابوت با هدایت شامانِ سالخورده (مأخذ: نگارنده)

نتیجه‌گیری

با پذیرفتن گفته‌ی دوست‌محمد گواشانی که«استاد احمد موسی پرده‌گشای چهره‌ی تصویر شد و تصویری که حالا متداول است او اختراع کرد» شاید بتوان دوره‌ی ایلخانی را آغازگرِ جدی و تأثیرگذار مسیر نگارگری ایرانی به‌حساب آورد. دوره‌ای که در آن شاهنامه‌ی ادبی فردوسی در قالب شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی تصویرسازی شده و الگویی برای شاهنامه‌های مصور بعدی می‌شود. براین اساس به نظر می‌آید شاهنامه‌ای که در طول دوره‌های مختلف نگارگری ایران به‌صورت مکرر تولید شده نه شاهنامه‌ی ادبی فردوسی، بلکه شاهنامه‌ی تصویری ایلخانی بوده است. به عبارت بهتر، «شعر» و روایت شاهنامه یک‌بار و برای همیشه توسط فردوسی تولید شده ولی آنچه بارها تولید، توسعه و تحول یافته، «تصویر» است. بنابراین منطقی‌تر آن است که برای خوانش و تحلیلِ دقیق‌تر نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی فقط متکی به روایت‌های شاهنامه‌ی ادبی نبوده و به فضای نشانگیِ خارج از آن روایت‌ها نیز توجه داشته باشیم. در واقع، به نظر می‌رسد که در دوره‌ی ایلخانی، یک سپهر نشانه‌ای اصلی و بزرگ‌تر به نام «سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی» وجود دارد و نشانه‌های مربوط به نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ در درون این سپهر نشانه‌ای معنادار شده و نشانگی‌شان در این فضا تحقق پیدا می‌کند. بر اساس الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی شاید بتوان، سپهر نشانه‌ایِ اصلیِ «نگارگری ایلخانی»را حاصلِ گفتگو و دیالوگِ دو سپهر نشانه‌ایِ «ایرانی» و «ترکی- مغولی» به‌حساب آورد. به‌طوری‌که دو سپهر نشانه‌ای

ایرانی و ترکی- مغولی هم‌زمان، هم باعث شکل‌گیری سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی شده و هم در درون آن قرار دارند. براساس آنچه مذکور افتاد به نظر می‌رسد، نشانه‌های وارد شده از سپهر نشانه‌ای ایرانی از طریق سازوکار ترجمه‌ی بینانشانه‌ای بوده و به طور مستقیم از «نه‌متنِ» روایت فردوسی(سپهر نشانه‌ای ایرانی) وارد سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی شده‌اند ولی نشانه‌های برگرفته از سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی مانند نشانه‌های مربوط به «مراسم یوغ» نه با مکانیسم ترجمه‌ی بینانشانه‌ای بلکه با مکانیسم ترجمه‌ی بینافرهنگی به درون نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ راه پیدا کرده‌اند بدین طریق که ابتدا از «نه‌متنِ» سپهر نشانه‌ای ایرانی وارد «متنِ» سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی شده و سپس از «نه-متنِ» سپهر نشانه‌ای ترکی-مغولی وارد«متنِ» سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی شده است. بنابراین شاید بتوان چنین قلمداد کرد که نگارگرِ نگاره‌های سوگواریِ شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی، چهار روایت مربوط به چهار نگاره‌ی سوگواری را از متن شاهنامه‌ی فردوسی انتخاب کرده ولی در تصویرکردن آنها فقط به نشانه‌های روایت، وفادار نمانده بلکه در برخی موارد، آنها را از پالایه فرهنگ سوگواری ترکان و مغولان نیز عبور داده است. و شاید از همین طریق بتوان احتمال بازتاب نمادین مراسم یوغ در چهار نگاره‌ی مذکور را مطرح کرد. بدین‌صورت که احتمال می‌رود در نگاره‌ی «آوردن سر ایرج برای فریدون» دو گروه افراد «دربردارنده‌ی آلات موسیقیایی» و افرادِ « در حال گریه و زاری» به‌صورت نمادین نشانگرِ دو بخش متمایز شاد و غمگین مراسم یوغ بوده و در سه نگاره‌ی دیگر، گروه افراد سوگوار و اجراکنندگان ویژه‌ی مراسم که یوغچو نام داشتند، نشانه‌ی نمادین تنها یک بخش از مراسم یوغ یعنی بخش دوم و غمگین آن بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1. لازم به ذکر است براساس گفته‌ی دوست محمد، شمس‌الدین شاگرد احمد موسی، این شاهنامه را برای سلطان اویس، یکی از شاهزادگان آل جلایر تهیه کرده است(حسینی، 1392: 67).

2. این شاهنامه در اصل دربردارنده‌ی دستکم 280 ورق و 180 نگاره بوده است(آژند، 1389: 150).

3. Veladimir Vernadsky

4. واژه‌ی «یوغ» را میتوان در کتیبه‌های اورخون از جمله کتیبه‌ی «گول تکین» و نیز در کتاب دیوان‌لغات الترک محمود کاشغری مشاهده کرد(سیداوف، 1384: 510).

5.Movses Kaghankatvatsi

6. شامان واژه‌ای تونگوزی- گروهی از زبان‌های ترکی و مغولی- و شامانیزم به معنای دقیق آن، عمدتاً پدیده‌ای دینیِ مربوط به سیبری و آسیای مرکزی است. در زبان ترک و تاتار به شامان، «قام» گفته می‌شود(الیاده، 1392، 41).

7. زندگی سیت‌ها(سکاها)شبیه به سبک زندگی هون است که اینها از نژاد ترک و مغول هستند و در همان حدود و در آنطرف استپ نزدیک سرخدات چین شروع به جنب‌وجوش و خروش نموده بودند(گروسه، 1387: 35).

منابع فارسی

آژند، یعقوب(1389)، *نگارگری ایران*، 2 جلدی، تهران: سمت.

استوتلی، مارگارت(1390)، *شمنیزم*، ترجمه‌ی بیژن اسدی مقدم، بیجا، بینا.

الیاده، میرچا(1392)،*شمنیسم‌فنون‌کهن‌خلسه*، ترجمه‌ی محمدکاظم مهاجری، تهران: نشر ادیان.

بارتولد، واسیلی(1376)، *تاریخ ترکهای آسیای میانه*، ترجمه‌ی غفارحسینی، تهران: توس.

اؤزدک، رفیق(1372)، *تورکون قیزیل کتابی*، برگردان باقر طحان شیزری، تبریز: گلشن.

اوراز، مراد(1396)، *اساطیر تورک*، ترجمه‌ی روح‌اله صاحب قلم، تبریز: قالانیورد.

بن فضلان، احمد(1345)، *سفرنامه‌ی بن فضلان*، ترجمه‌ی ابوالفضل طباطبایی، تهران:شرق.

بیات، فضولی(1390)، *درآمدی بر اسطوره‌شناسی ترکان*، ترجمه‌ی کاظم عباسی، تبریز: یاران.

پاکتچی، احمد(1390)،معناسازی با چینش آشوب در نظم، در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی کتاب *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)*، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن.

توروپ، پیتر(1390)،نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ، ترجمه‌ی فرزان سجودی،کتاب *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ*، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

حسینی، سید محمود(1392)، *شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی*، تهران: عطار.

خزائی، محمد(1387)، شاهنامه‌ی ابوسعید مهمترین شاهکار نگارگری دوره‌ی ایلخانی، *ماه هنر*، اسفند.

رشیدالدین، فضل‌الله همدانی(1367)، *جامع‌التواریخ*، تصحیح بهمن کریمی، تهران: اقبال.

ساندرز، ج.ج(1363)، *تاریخ فتوحات مغول*، ترجمه‌ی ابوالقاسم حالت، تهران: امیرکبیر.

سرفراز، حسین و دیگران(1396)،واکاوی نظریه‌ی فرهنگی- سپهرنشانه‌ای- یوری لوتمان»، *راهبرد فرهنگ*، شماره‌ی 39 ، پاییز.

سمننکو، الکسی(1396)، *تار و پود فرهنگ*، ترجمه‌ی حسین سرفراز، تهران: علمی و فرهنگی.

سُنسون،گوران(1390)، مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگ، ترجمه‌ی فرزان سجودی، کتاب مجموعه *مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ*، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

سید اوف، میرعلی(1381)، *قام شامان و نگاهی به اساطیر خلق‌های ترک*، ترجمه‌ی صمد چایلی، تبریز: اختر.

سیدواف، میرعلی(1384)، *آذربایجان سوی کؤکونو دوشونرکن*، برگردان رحیم شاوانلی، تبریز: اختر.

فردوسی، ابوالقاسم(1397)، *شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان*، چاپ بیست و چهار، تهران: قطره.

گروسه، رنه(1387)،*امپراطوری صحرانوردان*، ترجمه‌ی عبدالحسین میکده، تهران: علمی فرهنگی.

لوتمان، یوری(1390)، درباره‌ی سپهر نشانه‌ای، ترجمه‌ی فرناز کاکه‌خانی، کتاب مجموعه *مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ*، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

لوتمان،یوری و بی. ای. اوسپنسکی(1390)،در باب سازو کار نشانه‌شناختی فرهنگ، ترجمه‌ی فرزان سجودی، کتاب مجموعه *مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ*، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

لیونگبرگ، کریستینا(1390)،مواجهه با دیگری فرهنگی، ترجمه‌ی تینا امراللهی، کتاب مجموعه *مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ*، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

محمدزاده صدیق، حسین(1383)، *یادمان‌های ترکی باستان*، تهران: ستاد نشرآثار دکترصدیق.

نامورمطلق، بهمن(1390)،نشانه‌شناسی و فرهنگ، کتاب مجموعه *مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)*، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن.

منابع لاتین

warfare.ga. (2020, july 4). *Retrieved* from http://warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-Faridun_mourns_by_the_Coffin_of_Iraj-Sackler_S1986_101.htm

warfare.ga. (2020, july 4). *Retrieved* from http://warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-The_Funeral_of_Isfandiyar.htm

warfare.ga. (2020, july 4). Retrieved from http://warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-Iskandar_mourned-Freer_F1938_3.htm

warfare.ga. (2020, july 4). *Retrieved* from http://warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-Faramarz_mourns_Rustam_and_Zavara-MFA_Boston_22_393.htm

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Abstract

Correlation Between the Yugh Customs and Mourning Episodes in the Paintings form the Great Mongol Shahnama; A Cultural Semiotic Approach

Mansour Hoseinpour Mziab[1], Mehdi Mohammadzadeh[2*], Allahshokr Asadollahi[3]

[1.] PhD Student of Islamic Arts, Department of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University. Iran.
[2.] Professor, Department of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University. Iran.
[3.] Professor,Department of Foreign Literature and Languages, University of Tabriz. Iran.
(Received: 4 July2020, Accepted: 21 July 2020)

The study and analysis of the paintings of the Great Mongol Shahnama has often been done with emphasis on the literary text of the Shahnameh and related narratives.In most of the studies and researches conducted in this field,researchers, both domestic and foreign,have paid less attention to the signs outside the narration of Shahnama However, it seems that the signs in the literary text of Ferdowsi's Shahnama are very different from the visual signs the Great Mongol Shahnama in many cases.Because the text of Ferdowsi's Shahnama is a text belonging to the Iranian discourse and focusing on poetic language but the Great Mongol Shahnama is a text centered on visual language and belongs to the Mongol discourse,the discourse that has been formed with the presence of the Mongols in Iran And as a larger semiosphere, two other semiosphere, namely the Iranian semiosphere and the Turkish-Mongol semiosphere,are placed inside it.Therefore, it is thought that if the reading of the paintings of the Great Mongol Shahnama is based on the semiosphere of "Ilkhani Painting" And in analyzing the visual signs,pay attention to the signs outside the narrative of Ferdowsi (Iranian semiosphere),means that the mythical signs and Shamanistic beliefs related to the Turkish-Mongol culture (Turkish-Mongol semiosphere); In this case, perhaps very valuable and thought-provoking results will be available to researchers and audiences in the field of Ilkhanid painting(Miniature) and so new perspectives for future researchers emerge. In this research,it is assumed that the biggest and original semiosphere (Ilkhanid painting), the narrations of Shahnama as "non- texts" are in the "text" of the image with two ways: 1. it has taken the narration directly from the Iranian semiosphere (Ferdowsi's Shahnama) and with the mechanism of intermediate translation, it has entered the images of Ilkhani's Shahnama. 2.The painter has indirectly incorporated the narratives of Ferdowsi's Shahnama into the pictorial signs of the Great Mongol Shahnama by passing them through the filter of Turkish-Mongolian culture and by the mechanism of interdisciplinary translation.The purpose of this study is to show the relationship between "Yugh" ceremony – the funeral customs of Turks and Mongols in conveying heroes and famous leaders - with funeral customs pictures in the Great Mongol Shahnama.This research has been done in a descriptive-analytical way. And it uses library studies.The aim of this study is fundamental and uses the methodology of semiotics and the cultural semiotics approach of Yuri Lutman.The main findings of the present study indicate that there are significant indications of the Yugh ceremony as well as the Yuğçus - special performers of the Yugh ceremony - in the four the funeral customs pictures of the Great Mongol Shahnama.Thus,in one of the paintings, the existence of two different and distinct groups reminds of the possibility of the connection between the two groups with two different happy and sad parts of the "Yugh" ceremony.these two gropus are: People carrying musical instruments and Crying people.And the existence of only one group of "crying and wailing people" in the other three paintings suggests the possibility of a connection with the second and sad part of the Yugh ceremony.

Keywords

Cultural Semiology, The Great Mongol Shahnama, Ilkhanid Era, Mourning Customs, Yugh

This article is extracted from the frist author's ph.D. thesis entitled: "Cultural Semiotics in Some Selected Ilkhanid Miniatures" which is supervised by second author and based on third author's advice.

Corresponding Author ; m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir