نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.297443.666423 شناسه دیجیتال

معناکاوی نقش‌مایه درخت کهن‌سال در نگاره *خون دماغ شدن اسکندر و آسائیدن او* از *هفت اورنگ* جامی

مریم رحمتی خامنه[۱]، ایمان زکریایی کرمانی[۲*]

[۱] کارشناس ارشد هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] استادیار گروه فرش، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۱/۲۷؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۲۷)

چکیده

درختان در نگارگری ایرانی، به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر طبیعت، در اغلب نگاره‌ها وجود دارند. درختان گره‌خورده کهن‌سال از عناصر تصویری شاخص در نگاره‌های مکتب مشهد است که نمونه بارز آن در *هفت اورنگ* جامی وجود دارد. در آخرین نگاره این مجموعه به نام *خون دماغ شدن اسکندر و آسائیدن او* درخت تنومند کهن‌سالی وجود دارد که شاخه‌های آن در حال سوختن است. برای کشف مفاهیم وجود این درخت، در این پژوهش از علم نشانه‌شناسی استفاده شده است. حال سؤال اصلی این است که نقش‌مایه درخت کهن‌سال در نگاره مورد نظر، بر چه مفاهیم ضمنی، خارج از وجه ارجاعی خود دلالت دارد؟ در این پژوهش سعی بر آن است که با علم نشانه‌شناسی، برگرفته از نظریات کرس، ون لیوون و شعیری در راستای تحلیل متن و تصویر به مفاهیم ضمنی درخت کهن‌سال در نگاره مذکور دست یافت. روش تحقیق، توصیفی، تحلیلی و نشانه‌شناسی دیداری است. شیوه گردآوری اطلاعات با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای است. براساس مطالعات نشانه‌شناسی نتایج حاصله نشان می‌دهد که وجود درخت در این نگاره تنها یک نشانه تصویری برای نشان‌دادن طبیعت نیست و جنبه‌ای کاملاً نمادین دارد که می‌تواند نمادی از اسکندر و ابراهیم میرزا (برادرزاده شاه طهماسب) حامی و پشتیبان خلق *هفت اورنگ* جامی باشد.

واژه‌های کلیدی
نشانه‌شناسی، *هفت اورنگ* جامی، اسکندر، نقش‌مایه درخت.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۱۲۶۸۸۶۳، نمابر: ۰۳۱-۳۶۲۴۹۸۴۱، E-mail: i.zakariaee@aui.ac.ir.

مقدمه

وجود طبیعت و درختان در تاریخ نگارگری ایران سابقه طولانی دارد. نگارگران ایرانی برای ترسیم طبیعت در نگاره‌های خویش از قوه تخیل بهره برده‌اند، طبیعت برای آنها منبع الهام بوده است نه وسیله‌ای برای تقلید. درختان به‌عنوان عناصر اصلی طبیعت و یا به‌عنوان عناصری نمادین در اغلب نگاره‌ها به چشم می‌خورند. درختان گره‌خورده کهن‌سال از شاخصه‌های مکتب نگارگری مشهد در زمان ابراهیم‌میرزا و نسخه *هفت اورنگ* جامی مهم‌ترین دستاورد این مکتب است که در شمار آخرین شاه‌کارهای نگارگری سلطنتی ایران به شمار می‌آید.

> *همانند تمامی نگاره‌های دوره صفویه، صحنه‌های بیرونی که در اینجا سه چهارم نگاره‌ها را در بر می‌گیرد، درختان بلند و پر برگی را در خود جای داده‌اند. در سرتاسر نگاره‌های جامی فریر درخت چنار، درخت غالب و شاخسار آن آشیانه و مأوای پرندگان است. گرچه در مواردی درخت چنار، عاملی جذاب و اثرگذار در مناظر طبیعی است، در برخی نگاره‌ها آنها بار نمادین دارند.* (سیمپسون، ۲۰، ۱۳۸۲)

در هفده نگاره از بیست و هشت نگاره آن شاهد وجود درختان کهن‌سال هستیم. ولی در آخرین نگاره این نسخه با نام *خون‌دماغ‌شدن اسکندر و آسائیدن او*، درخت کهن‌سالی در قسمت بالای تصویر وجود دارد که پنج شاخه آن در حال سوختن است. وجود درختی با این مشخصات در تاریخ نگارگری ایران بی‌سابقه است. برای کشف معنا و مفهوم وجود این درخت، در روند این پژوهش از علم نشانه‌شناسی استفاده شده است. یک نشانه در تصویر را به تنهایی نمی‌توان تحلیل کرد و عناصر تصویری در ارتباط با یکدیگرند. تحلیل نشانه‌شناسی یک عنصر باید براساس پیشینه فرهنگی، شرایط اجتماعی خلق اثر، هنرمند خالق اثر و در نهایت تجزیه‌وتحلیل ساختاری اثر صورت پذیرد. و در صورتی‌که اثر دارای متنی خاص باشد لذا باید رابطه متن و تصویر در نظر گرفته شود. با در نظرگرفتن این مسئله که نگارگری ایران پیوندی عمیق با ادبیات دارد و در نسخه *هفت اورنگ* جامی رابطه بین نگاره‌ها و ادبیات داستانی جامی موبه‌مو و جزءبه‌جزء بوده و تصاویر روایی آشکارا ترجمان بیان ادبی متن مورد نظر هستند و در حقیقت برگرفته از مضامین عرفانی و اخلاقی اشعار جامی می‌باشند پس باید ارتباط خاصی بین این درخت شاخص و داستان نگاره وجود داشته باشد. حال سؤال اصلی این پژوهش این است که نقش‌مایه درخت کهن‌سال در نگاره *خون‌دماغ‌شدن اسکندر و آسائیدن او* از *هفت اورنگ* جامی، بر چه مفاهیم ضمنی، خارج از وجه ارجاعی خود دلالت دارد؟ در این پژوهش سعی برآن است که با علم نشانه‌شناسی برگرفته از نظریات کرس و ون لیوون[1] (۱۳۹۵)، در کتاب خود با نام *خوانش تصاویر و شعیری* (۱۳۹۲)، در کتابی به‌عنوان *نشانه-معناشناسی دیداری*، به این مهم دست یافت. ضرورت انجام این پژوهش از آنجا تعیین می‌شود که علم نشانه‌شناسی که امروزه قادر است در بسیاری از حوزه‌ها نفوذ کند و در پی استدلال و تحلیل روابط اجتماعی برآید به‌طور خاص می‌تواند راهگشای کشف روابط و عناصر و نشانه‌های تصویری در یک متن روایی و دیداری هم‌چون نگارگری ایرانی باشد و دریچه‌های نو و جدیدی برای هنرمندان بگشاید.

روش پژوهش

این پژوهش، جزو پژوهش‌های بنیادی و روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و نشانه‌شناسی دیداری است. نشانه معناشناسی دیداری به دنبال تبیین این موضوع مهم است که دیگر نمی‌توان متون دیداری را محل تجمع صرف نشانه‌ها دانست بلکه باید به این موضوع تأکید نمود که چنین متونی فرآیندی را شکل می‌دهند که معنا در آنها امری از پیش مشخص و شکل‌گرفته نیست. در واقع شکل‌گیری معنا نتیجه تعامل بین پلان صورت و محتوا از یک سو و حضور فعال و معناساز گفته‌پرداز و گفته‌خوان از سوی دیگر است. معنا در رابطه بین گفته‌پرداز و دیگری و جامعه‌ای که او به آن تعلق دارد، شکل می‌گیرد (شعیری، ۱۳۹۲، ۷۳). این پژوهش از لحاظ ماهیت در شمار تحقیقات کیفی به حساب می‌آید. با توجه به ماهیت تاریخی آن و در راستای استفاده از منبع تصویری شیوه گردآوری اطلاعات با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای است. نظر به اینکه این پژوهش یک مطالعه موردی است لذا نمونه‌گیری در این پژوهش صورت نمی‌گیرد.

پیشینه پژوهش

عظیمی‌نژاد، عطاری، نجارپور جباری، تقوی‌نژاد (۱۳۹۶)، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختاری نگاره‌های *هفت اورنگ* جامی در کارستان هنری سلطان ابراهیم میرزا، به بررسی مواردی هم‌چون کادر، حاشیه و عناصر ترکیب‌بندی هم‌چون عوامل انسانی، عوامل حیوانی و ساختار کلی پرداخته‌اند. جایگاه نقش‌مایه درخت در ترکیب‌بندی تصویر در نگاره‌های هفت اورنگ جامی مورد نظر نویسندگان پژوهش مذکور نبوده است. حقایق، سجودی (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان تحلیل معناشناختی دو نگاره از *شاهنامه* فردوسی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، دو نگاره از عهد صفوی و ایلخانی با موضوع یکسان (سدساختن اسکندر) را مورد بررسی نشانه‌شناسی تصویری قرار داده است. نشانه‌شناسی نقش‌مایه درخت در این دو نگاره مد نظر نویسندگان نبوده است. صالحی(۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «روش‌شناسی تحقیق بصری: خوانش تصاویر»، اذعان داشته تصاویر که موضوع اصلی تحقیقات بصری هستند هرگز نمی‌توانند بی‌طرف از معناهای ضمنی باشند و مراحل تحلیل بصری را به سرفصل‌هایی هم‌چون: مشاهده اثر هنری و نوشتن مشاهدات، فرموله‌کردن یک ادعای اصلی و پشتیبانی ادعای اصلی با جزئیات بصری، خلاصه کرده ولی نشانه‌شناسی عناصر تصویری نگارگری ایران مد نظر نویسنده نبوده است. تقوی (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «از متن تا تصویر: نشانه‌شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، نگاره *رزم رستم و اسفندیار* به رقم محمد مدبر را با طرح فرضیه نشانه‌شناسی لایه‌ای مورد بررسی قرار داده ولی نشانه‌شناسی عناصر طبیعت از جمله درختان در نگاره، مد نظر نویسنده نبوده است. نجفی، افشاری (۱۳۹۰)، در مقاله خود با عنوان »ویژگی‌های بصری درختان در نگارگری ایران»، به نکاتی هم‌چون چکیده‌نگاری و عناصر ترکیب‌بندی پرداخته و درختان را در ترکیب‌بندی نگاره‌هایی از عهد تیموری و صفوی بررسی کرده است. ولی درختان نگاره‌های نسخه *هفت اورنگ* جامی مد نظر نویسنده نبوده است. نفیسی (۱۳۸۴)، در مقاله خود با عنوان «چشم‌انداز طبیعت در

نگارگری ایران: نظر اجمالی به مجالس نسخه‌های خطی سده هفتم تا دهم هجری» داشته و عناصری هم‌چون جوی آب، درختان، آسمان و غیره را به‌صورت کلی توصیف کرده است. بررسی فرمی و مفهومی نقش‌مایه درخت، مد نظر نویسنده نبوده است. سیمپسون (۱۳۸۲)، در کتاب خود با عنوان *شعر و نقاشی ایرانی*، در رابطه با بیست‌وهشت نگاره *هفت اورنگ* جامی از جمله نگاره *خون‌دماغ‌شدن اسکندر و آسائیدن او* صحبت کرده است و طبق شعر جامی، درخت تنومند در نگاره مذکور را بیانگر درختی دانسته است که اسکندر در نامه خود به مادرش به‌عنوان نشانه زندگی و مرگ از آن یاد می‌کند. مطالعه ساختاری و نمادین نقش مایه درخت در نگاره مذکور، مورد نظر نویسنده نبوده است. کیوانی (۱۳۸۲)، در مقاله خود با عنوان «تحول منظره در نگارگری ایران»، چند نگاره از مکتب شیراز تیموری، مکتب هرات، مکتب تبریز و مکتب اصفهان را از لحاظ منظره‌پردازی و طبیعت نگاری مورد توصیف قرار داده است. جایگاه نقش‌مایه درخت در ترکیب‌بندی و نقش نمادین آن در نگاره‌ها، مورد مطالعه نویسنده نبوده است. در هیچکدام از پیشینه‌های ذکر شده از طریق نشانه‌شناختی، نگاره مورد نظر، مورد بحث و بررسی قرار نگرفته است.

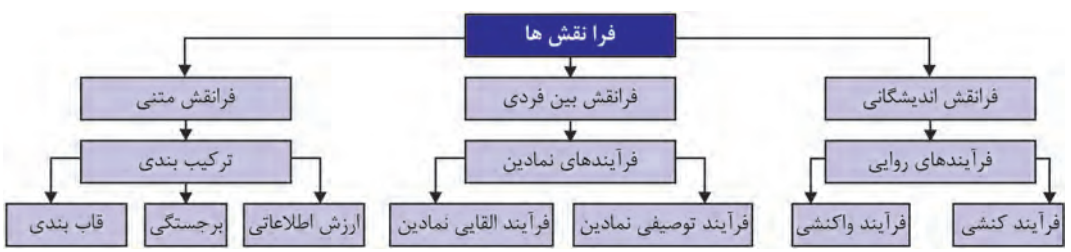
مبانی نظری پژوهش

در این پژوهش از تئوری و نظریات حمید رضا شعیری در کتاب خود با نام نشانه- معناشناسی دیداری و کتاب خوانش تصاویر اثر کرس و ون لیوون استفاده شده است. تمرکز این پژوهش بر روی دو شیوه است:

۱. شیوه‌ای است که براساس آن عناصر گوناگون تصویر در قالب مجموعه‌ای معنی دار در هم می‌آمیزد و بیشتر بر روی مطالعات کاربردمحور است، از جمله اصول ترکیب‌بندی که جهت جلب توجه بیننده به عنصری خاص را در بر می‌گیرد. نظریات کرس و ون لیوون در مکتب نشانه‌شناختی قرار می‌گیرد که مفاهیم و یافته‌های زبان‌شناسی را به دیگر شیوه‌های ارتباطی تعمیم می‌دهند و متأثر از افکار مایکل هلیدی[۲] است. به اعتقاد هلیدی، تصویر همانند تمامی شیوه‌های نشانه‌شناختی اگر بخواهد همانند نظام ارتباطی کاملی عمل کند باید چند شرط بازنمودی و ارتباطی را برآورده کند که به این منظور از مفهوم نظری فرانقش استفاده کرده است که عبارت‌اند از: فرانقش اندیشگانی، فرانقش بین‌فردی، فرانقش متنی. این سه فرانقش را می‌توان برتمامی شیوه‌های نشانه‌شناختی اعمال کرد و هر کدام از آن‌ها به یک اندازه مهم‌اند. فرانقش اندیشگانی می‌تواند اشیاء و روابط میان آنها را در جهانی خارج از نظام بازنمودی ارائه دهد. از اینرو روابط بین دیگر اشیاء و فرآیندها را به شیوه‌های گوناگونی هم‌چون ترسیم بردار در فرآیندهای گذرا می‌توان نشان داد. فرآیندهای روایی و کنش‌های اجتماعی در زیر مجموعه فرانقش اندیشگانی قرار می‌گیرد. در اصل در ساختارهای روایی، رویدادی به تصویر کشیده می‌شود که در آن پای کنش و تغییری در میان باشد. فرانقش بین‌فردی به رابطه میان تولیدکننده نشانه، بیننده و شیء نمایش داده‌شده می‌پردازد. در واقع ساختارهای مفهومی شرکت‌کنندگان در تصویر را در ابعاد کلی و به‌صورت کم‌وبیش پایدار و با ثبات بازنمود می‌کنند و لذا فرآیندهای نمادین جزئی از مجموعه فرانقش بین فردی به حساب می‌آید. فرانقش متنی شیوه‌ای است که در آن مجموعه‌ای از نشانه‌ها هم از درون ساختاری یکپارچه و منسجم را تشکیل می‌دهند و هم با محیطی که در آن تولید می‌شوند. ارتباطی که میان تصویر و متن و عناصر تشکیل‌دهنده آن برقرار می‌شود برمعنی این مجموعه اثر می‌گذارد (نمودار ۱). بنابر این ترکیب بندی و شیوه‌های آن در مجموعه فرانقش متنی قرار می‌گیرند (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۲۵).

۲. شیوه‌ای است که در آن ساختارهای تصویری مانند ساختارهای زبانی اشاره به تفسیرهای خاص و تجربه و تعاملات گوناگون اجتماعی دارد. یعنی معانی به جای اینکه وابسته به شیوه‌های نشانه‌شناختی خاصی باشند به فرهنگ و تاریخ خود وابسته‌اند. روش‌هایی که توسط آن‌ها معانی در کالبد وجوه نشانه‌شناختی، چه به‌صورت زبانی و چه به‌صورت تصویری یا مخلوطی از هر دو به فرهنگ و تاریخ خاصی مرتبط‌اند (کرس، ون لیوون، ۱۳۹، ۸، ۵). ارتباط میان زبان و نشانه را می‌توان این گونه توصیف کرد: زبان و نشانه به‌نوعی در حالت بده‌بستان به سر می‌برند. زبان قابلیت رمزگذاری یا کدبخشی یا زبانی‌نمودن یا کلام‌بخشی به نشانه را دارد. به همان میزان نشانه قادر است تا مدلول‌های زبانی را توسعه بخشیده، تکثیر نموده و غنی سازد. در اصل زبان و نشانه در تعامل با یکدیگر قرار دارند. گاهی نشانه از زبان سبقت می‌گیرد همان‌طور که گاهی زبان از نشانه سبقت می‌گیرد آن‌وقت دیگر زبان عیناً خود نشانه و نشانه خود زبان نیست. یعنی به‌عنوان مثال وقتی زبان کارکرد اسطوره‌ای، فرهنگی، تاریخی به خود می‌گیرد و از کارکرد زبانی (کارکرد اولیه، ثابت، مستقیم، فوری، ابژکتیو) خود فاصله می‌گیرد، می‌توان گفت که بُعد نشانه‌ای آن غلبه نموده است. وقتی می‌گوییم کسی سیمرغ بلورین یا خرس طلایی جایزه گرفت، سیمرغ و خرس در ابعاد نشانه‌ای وسیعی ظاهر می‌گردند که به هیچ وجه بر کارکرد اولیه و زبانی سیمرغ یا خرس که حیوان هستند دلالت ندارد، در اینجا سیمرغ و خرس هرکدام براساس موقعیت و بافتی که در آن ظاهر شده‌اند بر کارکرد فرهنگی، هنری، اسطوره‌ای و حتی تاریخی نشانه سیمرغ و یا خرس دلالت دارند چراکه سیمرغ ما را به افسانه سیمرغ، به ادبیات، استعاره و .... ارجاع می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۲، ۵۷-۶۰).

> *آنچه در زبان از طریق واژه و تحت مقوله «افعال کنشی» بیان می‌شود، در تصویر به‌واسطه عناصری که بردار نامیده می‌شوند نمایش داده می‌شود و آنچه در زبان از طریق «حروف اضافه مکانی» بیان می‌شود، در تصویر از طریق «کنتراست» پس زمینه و پیش زمینه نمایش داده می‌شود؛ با این حال این بدان معنی نیست که هر آنچه به‌صورت زبانی بیان شدنی است،*



نمودار ۱- مبانی نظری تحقیق. مأخذ: (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵)

می‌توان در قالب تصویر نیز نمایش داد و برعکس. (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۷۰)

علاوه بر نشانه درخت، در متن نگاره مورد مطالعه نیز از واژه زبانی درخت به صراحت سخن به میان رفته است. مدلول زبانی درخت می‌تواند مدلول‌های زبانی قدرت، تجدید حیات، بی‌مرگی و غیره را در ذهن تداعی کند که در قسمت مفاهیم نمادین درخت به تفضیل بیان شده است. در ادامه به توضیح و تفسیر زیر مجموعه‌های فرآیندهای روایی، ترکیب‌بندی و فرآیندهای نمادین پرداخته شده است.

۱- فرآیندهای روایی

هنگامی که شرکت کنندگان در تصویر (عناصر تشکیل دهنده تصویر) از طریق بردار به یکدیگر متصل می‌شوند در حال انجام‌دادن عملی بر یکدیگر یا برای یکدیگر هستند. چنین تصاویری که در آن‌ها به‌نوعی از الگوهای برداری استفاده می‌شود ساختار روایی خوانده می‌شوند. الگوهای روایی به ارائه کنش‌ها، رویدادها، فرآیندهای متغیر و ترکیب‌بندی‌های مکانی گذرا می‌پردازند. وجود خطوط جهت‌دار شرط اصلی ساختارهایی است که با نیت بازنمود روایی خلق می‌شوند (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۸۷-۸۸).

۱-۱. فرآیندهای کنشی

کنشگر شرکت‌کننده ایست که برداری را از خود منشعب می‌کند. در صورتی که یک شرکت‌کننده در تصویر وجود داشته باشد آن تصویر دارای ساختار ناگذرا است. کنشی که در فرآیندی ناگذرا روی می‌دهد فاقد هرگونه هدف است. به بیانی دیگر در چنین ساختاری عملی بر کسی یا چیزی واقع نمی‌گردد. وقتی ساختار روایی تصویر دارای دو شرکت‌کننده باشد در این صورت یکی کنشگر است و دیگری هدف که به آن ساختار گذرا می‌گویند. در ساختارهای گذرا کنشگر عامل تحریکی می‌شود که حرکاتی را به دنبال خواهد داشت. اگر معادل زبانشناختی را برای آن در نظر بگیریم می‌توانیم آنرا معادل فعل متعدی بدانیم که همواره مفعولی را در پی خواهد داشت (کرس،ون لیوون،۱۳۹۵، ۹۵-۹۳).

۱-۲. فرآیندهای واکنشی

هنگامی که برداری از طریق خط یا همان مسیر نگاه یک یا چند شرکت‌کننده حاصل شده باشد فرآیند حاصله فرآیند واکنشی نام دارد. در اینجا به جای کنشگر از واکنشگر و به جای هدف از واژه پدیده استفاده می‌شود. واکنشگر یا همان شخصی که نگاهش به سمت خاصی هدایت می‌شود باید انسان یا موجودی شبه انسان باشد با چشم‌ها و مردمک‌های مشخص که بتواند حالات معنی‌داری را با صورت خود نشان دهد. پدیده نیز شرکت‌کننده دیگری است که نگاهی به سمت او سوق داده می‌شود و یا خود موضوع تصویری باشد که خود دارای ساختاری همانند ساختار گذرا است. واکنش‌ها نیز مانند کنش‌ها می‌توانند گذرا یا ناگذرا باشند بدین معنی که در واکنش‌های ناگذرا پدیده ای وجود ندارد و در اینگونه موارد تشخیص پدیده به عهده بیننده تصویر است (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۹۸-۹۹).

۲- ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی یا همان چیدمان عناصر تصویری، نظام و ساختاری است که بین عناصر بازنمودی (واکنش ناگذرا) و گذرا ارتباط و انسجام برقرار می‌کند و سرانجام این دو الگو را در قالب یک مجموعه هدف‌دار نشان می‌دهد، به بیانی دیگر هر عنصر تصویری بار اطلاعاتی خاصی می‌تواند داشته باشد و جایگاه قرارگیری هر کدام از عناصر تصویری نسبت به هم می‌تواند بر رابطه و مفهوم عناصر تأثیرگذار باشد (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۲۴۲-۲۴۴).

۲-۱. مسیر خوانش

مسیری را که نگاه بیننده (مخاطب) از طریق آن وارد تصویرمی‌شود، مسیر خوانش می‌نامند. این مسیر می‌تواند ترکیب بندی کلی اثر را در برگیرد. مسیرهای خوانش می‌توانند فرم‌های حلقوی، بیضی، دایره‌ای و ... را تشکیل دهند. مسیر خوانش با فرم دایره‌ای دارای حرکت به سمت بیرون و در جهت دایره‌ای هم مرکزی است که از پیام مرکزی مایه می‌گیرند. پیامی که می‌تواند مرکز فرهنگی محیط تصویر باشد. مسیر خوانش با فرمی خطی و افقی دارای حرکت تدریجی و پیش رونده است. مسیر خوانشی با فرم عمودی دارای ساختار سلسله مراتبی است که انرژی‌های تصویری از کل به جزء در آن در حرکت است. در نهایت فرم مسیر خوانش بیان‌کننده پیام فرهنگی مهمی است (کرس،ون لیوون، ۱۳۹۵، ۲۸۳). ترکیب‌بندی می‌تواند بین معانی بازنمودی و گذرای تصویر به سه شیوه ارتباط برقرار سازد: این شیوه‌ها عبارت‌اند از: ۱. ارزش اطلاعاتی، ۲. برجستگی و ۳. قاب‌بندی (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۲۴۲-۲۴۴)

۲-۲. ارزش اطلاعاتی

عناصر تصویری در هر کجای کادر تصویر که قرار بگیرند با توجه به محل قرارگیریشان می‌توانند دارای ارزش اطلاعاتی خاصی باشند. هر عنصر تصویری با قرارگرفتن در سمت چپ یا راست، بالا یا پائین، حاشیه یا مرکز تصویر می‌تواند بر مفهوم تصویر تأثیرگذار باشد (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۲۴۴).

ارزش اطلاعاتی بالا و پایین

چنانچه در ترکیب‌بندی تصویر، تعدادی از عناصر در قسمت بالای صفحه قرار بگیرند، نشان‌دهنده این است که این عناصر به‌عنوان عناصر آرمانی ارائه شده‌اند و چنانچه مابقی عناصر در قسمت پایین قرار گیرند بدان معنی است که این عناصر، عناصر واقعی هستند. برای آنکه چیزی آرمانی به‌نظر بیاید باید آن را در آرمانی‌ترین و کلی‌ترین حالت ممکن ارائه داد یعنی بخشی از آن عنصر که دارای بارزترین نمود است نمایش داده می‌شود. بر این اساس عنصر واقعی وضعیت عکس این دارد یعنی اطلاعات و اجزایی از آن به نمایش گذاشته می‌شود که جزئی‌تر و واقعی‌تر به‌نظر می‌رسد (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۲۵۸).

۲-۳. برجستگی

برجسته سازی باعث می‌شود عناصر تصویری بدون توجه به جایگاه قرار گیریشان، براساس سلسله‌مراتب ارزشی ویژه‌ای در تصویر به نمایش گذاشته شوند به طریقی که تعدادی از عناصر تصویری دارای اهمیت از گونه‌های دیگر نمایان شوند. توسط چندین عامل دیداری می‌توان به این مهم دست یافت: اندازه، شدت وضوح، کنتراست بالا به مفهوم تضاد تیرگی و روشنی(که در تصویر باعث برجستگی عنصر خاص می‌گردد)، کنتراست رنگی، پرسپکتیو، در کنار این موارد می‌توان به عامل خاص فرهنگی مانند وجود انسان یا نماد فرهنگی تأثیرگذار در تصویر اشاره کرد که می‌توانند

عامل برجستگی باشند (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۲۷۵-۲۷۷).

۲-۴. قاب‌بندی

سومین عنصر کلیدی در ترکیب‌بندی تصویر قاب‌بندی است. شیوه‌های متعددی که می‌توان توسط آنها قاب‌بندی‌های خاص به‌دست آورد: قاب‌بندی ملموس و واقعی، ایجاد فضای سفید میان عناصر، گسیختگی در رنگ و غیره. عناصر موجود در ترکیب‌بندی می‌توانند دارای قاب‌بندی ضعیف یا قوی باشند. هر چه قاب‌بندی یک عنصر تصویری دارای استحکام بیشتری باشد به همان اندازه این عنصر تصویری واحد اطلاعاتی مستقل‌تری است. اگر قاب‌بندی وجود نداشته باشد به ماهیت گروهی عناصر تصویری تأکید می‌گردد و بودن قاب‌بندی بر فردیت و تمایز موجود میان عناصر تصویری تأکید می‌کند. اتصال هر چه بیشتر عناصر تصویری موجود در ترکیب‌بندی نشان‌دهنده تعلق آنها به یک قشر و گروه خاص است (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۲۷۹-۲۸۰).

از نشانه تا نماد

نشانه راه به نماد دارد. نشانه‌ای که با قرارگیری در موقعیتی متفاوت تا مرز نماد پیش می‌رود، اعتقاد بر این است که توانایی توسعه و حرکت به سوی نماد را دارد. یعنی فرهنگ آن نشانه را بازسازی می‌کند و آن را در موقعیتی متفاوت قرار می‌دهد که خوانش‌های متفاوتی را هم می‌پذیرد و وجهی متفاوت می‌یابد که در این حالت با نوعی توسعه نشانه ای روبه‌رو هستیم (شعیری، ۱۳۹۲، ۱۲۸-۱۲۹).

۳- فرآیندهای نمادین

فرآیند نمادین به توصیف معنی و ماهیت شرکت‌کنندگان در تصویر می‌پردازد و می‌توان در این فرآیند ۲ شرکت‌کننده داشت که یکی حامل است و دیگری ویژگی نمادین. یا اینکه تنها یک شرکت‌کننده وجود دارد و آن هم حامل است. حامل شرکت‌کننده ایست که بار معنایی وهویت خود را از عناصر کوچک‌تر در تصویر می‌گیرد. معنی و هویت مختص شرکت‌کننده‌ای است که به نام ویژگی نمادین شناخته شده است. فرآیندهای توصیفی نمادین فرآیندهایی است که ۲ شرکت‌کننده (حامل و ویژگی نمادین) در آنها حضور داشته باشد و نوعی که در آنها یک شرکت‌کننده وجود دارد، فرآیند القایی نمادین نامیده می‌شود (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۱۴۷).

۳-۱. فرآیند توصیفی نمادین

اغلب اوقات ویژگی‌هایی که در فرآیند توصیفی نمادین دیده می‌شود از نوع روایی نیست و شرکت‌کننده درون تصویر که دارای ویژگی نمادین است می‌تواند معانی بسیاری را در ذهن بیننده تداعی کند و نقش نمادینی را دارا باشد که توسط آن هویت و معنای شرکت‌کننده حامل تثبیت شود. در فرآیندهای توصیفی و نمادین معنی و هویت به‌نوعی بر حامل تحمیل می‌شود (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۱۴۸-۱۴۹).

۳-۲. فرآیند القایی نمادین

فرآیندهای القایی نمادین فرآیندهایی است که تنها دارای یک شرکت‌کننده به نام حامل است. در چنین تصاویری به جای تأکید بر جزییات بر حال و هوای تصویر و جوهره و ماهیت کلی پدیده‌ها تأکید می‌شود. شیوه‌ای که از طریق آن جزییات در تصویر محو می‌شوند و باعث ایجاد ارزشی نمادین در حامل می‌گردد. در فرآیندهای القایی نمادین معنی و هویت از درون حامل بیرون کشیده و بر تصویر القا می‌گردد. (کرس،ون لیوون، ۱۳۹۵: ۱۵۰-۱۴۹).

شناخت پیکره مطالعاتی

۱- هفت اورنگ جامی

هفت اورنگ از مهم‌ترین و بیادماندنی ترین آثار عبدالرحمن‌جامی است. این مجموعه از ۷ منظومه تشکیل شده که همه آنها در قالب مثنوی‌اند. هفتمین مثنوی، *اسکندرنامه* است و محتوای آن را داستان‌های حماسی و آموزنده در بر می‌گیرد. بیان جامی همانند دیگر عرفای صوفی آکنده از نمادها و استعاره‌هاست بیانی که باعث می‌شود که هر کس از ظن خود یار آن‌ها شود. در بسیاری از آثار شاعران ایرانی فاصله زمانی بسیاری وجود دارد میان زمان سرودن اشعار و تاریخی که نگاره‌ها با الهام از آن سروده‌ها پدید آمده‌اند ولی به‌نظر می‌رسد مثنوی *هفت اورنگ* در محدوده زمانی زندگی عبدالرحمن جامی به تصویر در آمده است (سیمپسون، ۱۳۸۲، ۱۴-۱۵). *هفت اورنگ* جامی در فاصله زمانی سال‌های ۹۶۴ الی ۹۷۳ به اجرا در آمد و شامل ۲۸ نگاره و دارای تذهیب و تشعیر است که در نگارخانه فریر واشنگتن محفوظ می‌باشد. این نسخه از لحاظ تصویری تا حدودی با *خمسه* نظامی شاه طهماسب مشابهت دارد. از خصوصیات تصویری نگاره‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: ترکیب‌بندی‌ها الهام‌گرفته از نگاره‌های مکتب تبریز است. تعادل، توازن و تناسب از خصوصیات بصری آنهاست. نوع طراحی پیکره‌ها دارای ویژگی‌های طراحی پیکره‌های مکتب قزوین است. از خصوصیات آن‌ها، درهم ریختگی و پختگی صحنه‌بندی است. در برخی از نگاره‌ها نام ابراهیم‌میرزا به‌عنوان حامی اثر هنری آمده است (آژند، ۱۳۹۵، ۵۲۳). رستمعلی، شاه‌محمود نیشابوری، مالک دیلمی، محبعلی و سلطان‌محمد خدابنده کاتبان آن هستند. عبدالله شیرازی از مذهبان برجسته آن بود. ۲۸ نگاره *هفت اورنگ* فاقد رقم و امضا است ولی منسوب به نگارگران مشهور زمانه خود از جمله آقا میرک، مظفر علی، میرزا علی، شیخ محمد و قدیمی است.

۲- ابراهیم میرزا

او از شاهزادگان بسیار خوش ذوق صفوی بود که از همان دوران جوانی علاقه زیادی به هنر داشت. دوران اوج و بالندگی مکتب تبریز با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین (۹۵۵ ه.ق) به پایان رسید. در این زمان شاه‌طهماسب از حمایت هنرمندان رویگردانی کرد. ابراهیم‌میرزا که برادرزاده شاه‌طهماسب بود در سال ۹۶۴ ه.ق به حکومت خراسان رسید. او بعد از مستقرشدن در مشهد علاوه بر رسیدگی به امور حکومتی، زمان خود را وقف یادگیری شعر و خط و نقاشی و سایر هنرها کرد. به علاوه هنرمندانی که ساکن خراسان بودند او تعداد زیادی از هنرمندان مکتب تبریز را هم در مشهد به خدمت گرفت و کارگاهی برپا کرد. در سال آغازین ورود خود به خراسان با اجازه شاه‌طهماسب پروژه *هفت اورنگ* جامی را آغاز کرد که حدود ۹ سال به طول انجامید و برای این پروژه از استادان و هنرمندان مشهور زمان خود استفاده کرد. زمانی که ابراهیم‌میرزا به دستور شاه‌طهماسب به حکومت سبزوار و قائن رسید تصویرگری این نسخه در سبزوار ادامه یافت. او در سال ۹۷۶ ه.ق به قزوین فراخوانده شد و تا سال ۹۸۴ ه.ق در این شهر زندگی می‌کرد و مشخص نیست در طی این زمان چه مقام و منصبی داشته و

اینکه پس از او بر سر کارگاه و کتابخانه‌اش در مشهد چه آمده است؟ به هر حال ابراهیم‌میرزا به دستور اسماعیل دوم در پنجم ذی‌الحجه ۹۸۴ ه.ق به قتل رسید و مرگ او ضربه بزرگی به هنرپروری عصر صفوی وارد کرد (آژند، ۱۳۹۵، ۴۸۹).

خالق نگاره: شیخ محمد

شیخ محمد جزو وارثان مکتب بهزاد به حساب می‌آید. به نقل از تاریخ‌نویسان در برخی از مهم‌ترین کتب تاریخی؛ شیخ محمد نقاش، بخش مهمی از حیات هنریش را در دربار ابراهیم‌میرزا در شهرهای مشهد و سبزه‌وار گذرانده و در آفرینش برخی از مهم‌ترین شاه‌کارهای عصر صفوی سهم و نقش به سزایی داشته است (روحانی، ۱۳۹۴، ۳۷). و همواره در خدمت و ملازمت ابراهیم‌میرزا قرار داشت و شاهد بسیاری از اتفاقات و جنبه‌های زندگی این شاهزاده صفوی بوده است. قاضی احمد در کتاب خود از او چنین یاد کرده است:

> *شیخ محمد از دارالمومنین سبزوار و پسر مولانا شیخ کمال ثلث نویس است که وصف او گفته شد. او نقاش بی‌نظیر و شاگرد استاد دوست دیوانه بود. خط نسخ تعلیق را با مهارت می‌نوشت و در کپی برداری از خط استادان تقلید می‌کرد. در تصویر سازی و تذهیب و محرر مهارت داشت. در مشهد عظیم شان در کتابخانه سلطان ابراهیم میرزا به خدمت مشغول و همراه و ملازم ایشان بود.* (منشی قمی، ۱۳۸۳، ۱۴۲)

و در این میان دست‌کم ده نگاره از *هفت اورنگ* جامی منسوب به اوست که از آن‌جمله نگاره *خون‌دماغ‌شدن اسکندر و آساییدن او* است.

مشخصات و توصیف نگاره

این اثر، (تصویر ۱) آخرین نگاره از ۲۸ نگاره *هفت اورنگ* جامی است که منسوب به شیخ محمد می‌باشد. نگاره *خون‌دماغ‌شدن اسکندر و آسائیدن او* از نسخه *هفت اورنگ* جامی با شماره F1946.12.298 در مجموعه گالری فریر واشنگتن قابل دستیابی است. این نسخه با نگاره *مرگ اسکندر* به پایان می‌رسد و در همان سال یعنی سال ۹۷۳ ه.ق ابراهیم‌میرزا به دستور شاه‌طهماسب عزل می‌شود و اسماعیل دوم پسر شاه‌طهماسب به آن مقام منصوب می‌گردد و این شخص بعد از تکیه‌زدن بر اریکه شاهی ابراهیم‌میرزا را به قتل می‌رساند. نگاره پرتشویش شیخ محمد با آن درخت کهن‌سال تنومند که شاخه‌های آن در حال سوختن است در آن حال و روزگار بسیار به جامی‌نماید (کری ولش، ۱۳۸۴، ۱۲۰). در این اثر «اسکندر در بستر مرگ افتاده و همراهان و سرکردگان شیون و گریه‌کنان بسر و سینه خود می‌زنند. دو مرد جنگی سپرهای خود را به‌عنوان حمایل بالای سر اسکندر گرفته و از تابش آفتاب جلوگیری می‌نمایند. منظره عمومی تصویر و حالت غم و اندوه حاضران و البسه رنگین نفرات، مخصوصاً حالت نزع اسکندر به استادی تصویر گشته و نشانه ذوق پر ابتکار نقاش می‌باشد» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۶، ۲۵۴). در افق تصویر درخت تنومند و کهن‌سالی با شاخه‌های شکسته و آتش‌گرفته دیده می‌شود. این درخت به رنگ خاکستری روشن و در پس‌زمینه‌ای آبی‌رنگ قرار دارد. درخت کوچکی نیز در سمت چپ درخت تنومند قرار دارد و گویا نسبت به درخت تنومند از اهمیت کم‌تری برخوردار است. علی رغم اغلب نگاره‌های نسخه هفت اورنگ جامی که درختان آشیانه و ماوای پرندگان گوناگون است، در این نگاره هیچ پرنده ای بر روی این ۲ درخت در نگاره وجود ندارد. پیکره‌ها در این نگاره در پس‌زمینه‌ای به رنگ نخودی که گویای بیابان گرم و سوزان تابستان است گرداگرد اسکندر که از هوش رفته جمع شده‌اند. پس‌زمینه نخودی‌رنگ از سمت بالا و از سمت پایین نگاره به صخره‌های تکه‌تکه منتهی است. تعدادی از اسب‌های سپاهیان در قسمت پایین نگاره قرار گرفته‌اند، با این وجود اسبی به رنگ قهوه‌ای روشن به همراه سگ سفیدرنگی از سمت چپ وارد کادر شده است. کادر تصویر، از طریق شاخه‌های درخت کهن‌سال در بالای نگاره و درخت کوچک و اسب از سمت چپ، شکسته شده است.

رابطه متن و تصویر

> *رابطه متن و تصویر را می‌توان نوعی مذاکره بین متن و تصویر دانست. مذاکره‌ای که براساس آن فرآیند معناسازی اتفاق می‌افتد. اگر چه متن و تصویر هر دو به دلیل استفاده از صورت بیان (نظامی از روابط دالی) متن هستند، رابطه آن‌ها با یکدیگر این نگاه را پیچیده می‌کند، زیرا آنچه که روابط نظام دالی خوانده می‌شود به فرایند نشانه –معنایی تبدیل می‌گردد. در حقیقت وقتی متن و تصویردر ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند محدودیت‌های ساختاری متن برداشته می‌شود، چون دیگر متن فقط در خدمت متن‌بودن خود نیست، بلکه در خدمت نظام نشانه ای دیگری قرار می‌گیرد که نمی‌تواند خواسته‌ها و داشته‌های چنین نظامی را نادیده بگیرد.* (شعیری، ۱۳۹۲، ۲۳-۲۴)

در این قسمت به توضیح و تفسیر متن نگاره مورد نظر می‌پردازیم.

۱- روایت مرگ اسکندر در خردنامه اسکندری

جامی در *خردنامه* از اسکندر به‌عنوان چهره‌ای بزرگ و محبوب یاد می‌کند و معتقد است که چون وضع افلاک و سیر نجوم این چنین رقم زد که صبح اقبال اسکندر به شام گراید و وی در سیر جهانگشایی و شکوفایی خود در یکی از گرم‌ترین روزهای تابستان به بیابانی رسد که مرگش در آن‌جا مقدر شده بود. گرمای این بیابان خون را در بدن اسکندر به جوش

تصویر ۱- *خون‌دماغ‌شدن اسکندر و آساییدن او*. مأخذ: (www.si.edu)

آورد موج خون از دماغ او بیرون زد و هر چه تلاش کرد خونریزی بند نیامد و عرصه بر او تنگ شد. هنگامی که اسکندر در می‌یابد که از چنگال مرگ رهایی ندارد دبیری را فرا می‌خواند تا نامه‌ای برای مادرش بنویسد. در این نامه از درختی می‌نویسد که استعاره از خود اسکندر است و می‌گوید نهال این درخت توسط دهقان (مادرش) کاشته شد و در طی سالیان آبیاری گردید. بعد از سال‌ها وقتی این درخت به بارنشست در معرض تندبادی بنیان‌کن قرار گرفته است. اسکندر که سودای تسخیر جهان را در ذهن می‌پروراند اکنون در واپسین سال‌های عمر خود افسوس این را می‌خورد که چرا از دیدار و مصاحبت با مادر خود بهره لازم را نبرده است و با تذکر به اینکه مرگ حقیقتی است که سرانجام نصیب همه انسان‌ها می‌شود مادر را تسلا می‌دهد و از غم خوردن نهی می‌کند (جامی، ۱۳۷۸، ۵۰۸-۵۲۵).

جهان دیده دهقان درختی نشاند
به پایش ز جوی جگر آب راند
پس از سالها داد چون میوه بار
به آن میوه دهقان شد امیدوار
زناگه بر آمد یکی باد سخت
هم آن میوه بر باد شد هم درخت
درخت نوم من که اسکندرم
جهان دیده دهقان من مادرم
(جامی، ۱۳۵۱، ۹۹۵)

تحلیل نشانه‌شناسی نگاره

نگاره مورد نظر دارای ساختاری روایی است. وجود خطوط و انرژی‌های جهت دار شرط لازم و اصلی ساختارهایی است که با نیت بازنمود روایی به وجود می‌آیند (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۸۷-۸۸). خطوط جهت‌دار یا بردارها همان انرژی‌هایی هستند که از طریق خط نگاه یا حرکات دست و بدن شرکت‌کنندگان در تصویر یا جهت فرم‌های هندسی و یا غیر هندسی بر یکدیگر اعمال می‌شوند. در نگاره مورد مطالعه، اکثر عناصر تصویری اعم از پیکره‌ها، درختان و حتی صخره‌ها در فرآیند روایی جای می‌گیرند. انواع مختلف فرآیندهای روایی را می‌توان با توجه به نوع بردار بکار رفته و تعداد نوع شرکت‌کننده در آنها تقسیم‌بندی نمود که در نگاره مورد مطالعه در این پژوهش می‌توان دو نوع از فرآیندهای روایی که شامل فرآیند کنشی و واکنشی هستند را مورد تحلیل قرار داد. در بررسی فرآیند کنشی در این نگاره می‌توان گفت که درخت در بالای تصویر (۲) دارای کنشی ناگذرا است. در حقیقت عاملی است ناگذرا، و برداری که از آن ناشی می‌شود بر کسی یا چیزی در تصویر واقع نمی‌گردد، در حقیقت کنش‌های آن هیچ هدف خاصی را نشانه نمی‌رود و با عناصر صفحه از قبیل پیکره‌های انسانی و اسب تعامل و بده‌بستان ندارد و تنها استثنایی که در این مورد وجود دارد توسط سربازی است که از سمت راست وسط تصویر دست به سوی درخت دراز کرده است و جهت شاخه درخت نیز به سمت اوست. صخره‌هایی که در پایین درخت قرار دارند (صخره‌های تکه‌تکه، مشخصه نگارگری مکتب مشهد) کنشگرانی گذرا محسوب می‌شوند و به هدف کاملاً مشخصی در تصویر نشانه می‌روند. درخت تنومند هدف کاملاً تعیین‌شده‌ای برای انرژی‌های متصاعدشده از سمت صخره‌ها می‌باشد و توسط این انرژی‌ها چشم مخاطب به سمت درخت هدایت می‌شود.در بررسی فرآیند واکنشی در نگاره مذکور می‌توان این‌گونه توضیح داد: در تصویر (۳) اسکندر در میان جمعیت سپاهیان خود در حالتی آرمیده و با چشمانی باز حضور دارد و در حالت بیهوشی به سر می‌برد، چشمان او با حالتی نیمه‌بسته نمی‌تواند واکنشگری گذرا باشد ولی حرکت اریب‌مانند و آرمیده او می‌تواند عامل ارتباطی قدرتمندی بین پیکره‌ها ایجاد کند. در عین حال واکنشگرها که شامل گروه‌های چندنفری تشکیل‌شده از سپاهیان او هستند از طریق ارتباط چشمی و حرکات دست‌هایشان با یکدیگر تعامل دارند. حتی در این میان اسب‌ها نیز با مردمک‌های مشخص و جهت نگاه‌های معلوم تصویر شده‌اند. سپاهیان در فرآیندهای گذرای واکنشی نقش واکنش گرانی را دارند که هدف آنها در بسیاری اوقات به سمت خودشان بر می‌گردد یعنی هم برداری از خودشان منشعب می‌کنند و در عین حال برداری از فرد مقابل به سمت آنها می‌آید و بعضاً هر یک هم واکنشگر به حساب می‌آیند و هم هدف. ماهیت دقیق واکنش‌ها با حالاتی که صورت‌ها و دست‌ها به خود گرفته‌اند آشکار می‌شود. سپاهیان با حرکات چهره، جهت نگاه و حرکات دست‌هایشان هر کدام بخشی از داستان را روایت می‌کنند.

در تصویر (۴) ترکیب‌بندی کلی اثر(هندسه پنهان) یا همان چیدمان تصویر نشان داده شده است. ترکیب‌بندی یعنی همان ساختاری که عامل ایجاد ارتباط میان عناصر بازنمودی (واکنش ناگذرا) و گذرا است (کرس،

تصویر ۲- فرآیند کنشی.

تصویر ۳- فرآیند واکنشی.

ون لیوون، ۱۳۹۵، ۲۴۲-۲۴۴). ترکیب‌بندی این اثر شامل فرم اسپیرال (حلزونی) است سر اسکندر در مرکز این اسپیرال قرار گرفته است. حرکت اسپیرال از این نقطه آغاز می‌شود و با گردش خود تک‌تک سپاهیان را که در اطراف او قرار گرفته‌اند در بر می‌گیرد. در حقیقت تمامی پیکره‌ها در حول محور اسکندر در نگاره به تصویر کشیده شده‌اند. فرم اسپیرال از جمله ترکیب‌بندی‌های ملموس مکاتب نگارگری عهد صفوی است که به‌نظر می‌رسد با فرقه تصوف و رقص سما در ارتباط باشد. علاوه بر ترکیب بندی اسپیرال این نگاره، تصویر (۵)، دارای ترکیب‌بندی دایره‌ای است. پیکره‌هایی که گرداگرد اسکندر در تصویر واقع شده‌اند شامل دونفری که سپرها را بالای سر اسکندر نگه داشته‌اند تا او را از آفتاب سوزان در امان بدارند و پیکره‌هایی که در قسمت پایین‌تر در حالت مویه‌کنان هستند، بر روی فرم دایره‌ای قرار دارند. همچنین سپاهیان، در گروه‌های متعدد در قسمت‌های پایین‌تر تصویر با فرم‌های دایره‌ای در تصویر چیدمان شده‌اند. فرم دایره نشان از همبستگی، تعامل، حرکت و نشانی از معنویت و نوعی انرژی درونی با خود به همراه دارد.

مسیری را که نگاه بیننده (مخاطب) از طریق آن وارد تصویرمی‌شود، مسیر خوانش می‌نامند. مسیرهای خوانش در این نگاره، تصویر (۶) از جهات گوناگون است. و از ۳ طریق (سمت راست تصویر) وارد اثر می‌گردد که جهت نگاه بیننده با خطوط فلش‌دار نمایش داده شده است. دو جهتی که در قسمت پایین صحنه قرار دارند نگاه بیننده را به سمت اسکندر و پیکره‌های اطراف آن جلب می‌کند در حالی‌که جهت سوم که شامل دو پیکرهای است که در بالای تصویر واقع‌اند و از گوشه تصویر وارد صحنه می‌شوند نگاه مخاطب را به سمت درخت می‌برند.

به عقیده کرس و ون لیوون، با سه شیوه به نام‌های: ارزش اطلاعاتی، برجستگی و قاب‌بندی می‌توان بین معانی بازنمودی و گذرای تصویر ارتباط برقرار کرد (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۲۴).

هر یک از عناصر در تصویر با توجه به جایگاه قرار گیریشان دارای ارزش اطلاعاتی خاصی هستند. در بررسی ارزش اطلاعاتی این نگاره با توجه به‌نظرات کرس و ون لیوون در کتاب *خوانش تصویر*، می‌توان گفت که در قسمت پایین تصویر (۷) یک جریان و رویداد واقعی در حال وقوع است و در حقیقت دربردارنده اطلاعات کاربردی است که واقعیت موجود در داستان را به نمایش گذاشته است. اسکندر از هوش رفته است و سپاهیان او در اطرافش هر کدام صحنه‌ای واقعی را برای بیننده با پرداختن به بیشترین جزییات به نمایش گذاشته‌اند. در قسمت بالای تصویر شاهد وجود درخت تنومند هستیم که نیمه بالایی تصویر را به خود اختصاص داده و به‌عنوان عنصری آرمانی در تصویر به نمایش درآمده است. درخت با خصوصیات کلی آن و به مراتب ساده‌تر به تصویر کشیده شده، شاخه‌های تنومند که در عین صراحت، شعله‌های آتش از آنها زبانه می‌کشد با اینکه درخت در حال سوختن است ولی تغییر رنگ نداده است. در بررسی شیوه برجستگی در این نگاره می‌توان این گونه توضیح داد: برجسته‌ترین و چشم‌گیرترین عنصر تصویری در این نگاره، تصویر (۸)، درخت است که توسط اغراق در اندازه و شاخصه‌های تصویری آن (هم‌چون شاخه‌های در حال سوختن) که در سه جهت کشیده شده‌اند و در قسمت بالا کادر را شکسته و بیرون رفته‌اند، برجسته‌سازی شده است. در حالی که داستان نگاره حول‌محور اسکندر می‌چرخد با این حال درخت اولین عنصری است که چشم بیننده را به خود جلب می کند.

تصویر ۴- ترکیب‌بندی اسپیرال.

تصویر ۵- ترکیب‌بندی دایره‌ای.

تصویر ۶- مسیر خوانش.

تصویر ۷- ارزش اطلاعاتی.

طبق تصویر (۹)، این نگاره شامل قاب‌بندی ملموس است که توسط اسب (قسمت پایین و چپ تصویر) و درخت (قسمت بالا و چپ تصویر) شکسته شده است. درخت تنومند با قرارگرفتن در پس‌زمینه‌ای آبی‌رنگ، قاب‌بندی مخصوص به خود را دارد و از این طریق فضای بالای تصویر که درخت تنومند سر در آسمان دارد از قسمت پایین تصویر از هم جدا شده‌اند که این خود واحد اطلاعاتی مستقلی برای درخت به حساب می‌آید. این وجهی است که قابل تمایزبودن و متفاوت‌بودن آن را نسبت به دیگر عناصر تصویری می‌رساند و این در حالی است که درخت جزیی از ترکیب‌بندی کل اثر است. در قسمت پایین تصویر، اسکندر و سپاهیان عناصری هستند که در ترکیب‌بندی از طریق فرآیندهای واکنش گذرا به یکدیگر متصل‌اند و به همین دلیل بر ماهیت گروهی آنها در تصویر تأکید شده است.

مفهوم نمادین درخت در رابطه با انسان

درخت از جمله نقوشی است که از قدیم الایام در فرهنگ‌های مختلف و در آثار هنری به وفور یافت می‌شود. به‌عنوان قدیمی‌ترین درختان در تاریخ اساطیری جهان می‌توان از درخت زندگی نام برد. گیاهان بیشماری در داستان‌های اساطیری دارای پیام‌های مفهومی بوده‌اند. از قدیمی‌ترین گیاهان اساطیری می‌توان به درخت کیهانی اشاره داشت. در داستان‌های اساطیری بر این عقیده بوده‌اند که درخت زندگی یا شفادهنده در جهان مینویی یا مکانی فراتر از دسترس انسان‌ها قرار دارد. قهرمان اسطوره در جنگ با دیوان و پدیده‌های طبیعی یا غیرطبیعی، تلاش می‌کرد تا برگ یا شاخه‌ای یا میوه‌ای از درخت اسطوره‌ای را برای بشر هدیه آورد. در تصاویر قدیمی، نقش درخت زندگی میان دو کاهن یا دو راهب یا دو جانور افسانه‌ای قرار دارد که اینان جنبه نگهبانی برای درخت دارند. نمونه این صحنه‌ها از دوران ما قبل تاریخ تا دوره ساسانی ادامه داشته است. این نقش‌مایه از درخت کیهانی، نماد زندگی جاودانه و تجدید حیات است (افروغ، ۱۳۸۹، ۱۰۱-۱۰۳). درخت پای در زمین و سر بر آسمان دارد و نماد حیات است و همچنان در تغییر و تکامل دائم و همواره در حال نوشدن می‌باشد. درختانی همانند سرو و کاج نشانه ممتاز بی‌مرگی هستند. در *شاهنامه* فردوسی در داستان اسکندر از درختان گویا صحبت شده است؛ اسکندر که در جست‌وجوی جاودانگی است و به پایان دنیا سفر می‌کند در خوان هفتم این سفر با درختان گویا که خود نماد حیات هستند برخورد می‌کند و آنها وی را از سرنوشت محتوم مرگ آگاهی می‌دهند. درخت از جهات متفاوتی به زندگی انسان وابسته است. در ابتدای خلقت، حضرت آدم از «درخت معرفت» میوه ممنوعه را تغذیه کرد و وارد زندگی مادی شد. زمانی که به زمین هبوط کرد در اقلیم‌های خشک و کم‌آب، درخت را مایه زندگی و حیات دید و آن را مقدس و با اهمیت شمرد. بی‌دلیل نیست که خاندان و تبار انسان‌ها را با درخت (شجره) نشان می‌دهند. در معابد ادیان مختلف هم، درخت حرمت و قداست ویژه دارد و از آن به‌عنوان «درخت مراد» یاد می‌کنند. درختان عظیم و کهن‌سال اعتبار و قداست خاصی در طول تاریخ داشته‌اند و درختان بسیار مشهوری هم‌چون طوبی، سدره‌المنتهی، سرو کاشمر، درخت کیهانی و درخت «همه تخم» یا ویسپوبیش در پهنه فرهنگ ایرانی جنبه اسطوره‌های خود را محفوظ داشته‌اند (یاحقی، ۱۳۸۶، ۳۵۲). درخت غول‌پیکر نماد قدرت و بلند پروازی ، جاه طلبی و فزون خواهی است.بخت نصر فرمانروای بابل در خواب، درختی عظیم را می‌بیند که حکما فرمان می‌دهند که آنرا براندازند. خوابگزاران خواب او را این چنین تعبیر می‌کنند: درختی که دیدی بالید و نیرومند شد و سرش به آسمان ساییدتویی ای ملک، که نیرومند شدی...اما از میان آدمیان رانده می‌شوی (دوبوکور، ۱۳۷۳،۲۶). در روایت مرگ اسکندر در خرد نامه اسکندری، اسکندر طی نامه‌ای به مادرش از درختی یاد می‌کند و آنرا استعارهای از خود می‌داند که بعد از سال‌ها گرفتار نابودی شده است. این درخت از لحاظ مفهومی و نمادین مطابقت زیادی با مفاهیم نمادین درختان کهن‌سال از جمله نماد حیات، بیمرگی، جاودانگی و قدرت و بلند پروازی دارد.

ویژگی‌های عناصر نمادین

ویژگی‌هایی هستند که به‌طور مرسوم با ارزش‌های نمادین پیوند خورده اند. مورخان هنر به چند نمونه از ویژگی‌های تصویری اشاره کرده‌اند که به‌واسطه آنها می‌توان ویژگی‌های نمادین را تشخیص داد:

۱) ویژگی‌هایی که به طرز خاصی در تصویر برجسته‌سازی می‌شوند: مثل بزرگ‌نمایی در اندازه، استفاده از رنگی ویژه، روشن‌ترکردن بخشی بیشتر از دیگر بخش‌ها، بازنمایی ریز و ظریف قسمتی از تصویر؛

۲) ویژگی‌های نمادین را می‌توان از طریق اشاره‌ای که در تصویر به آنها می‌شود تشخیص داد؛

۳) ویژگی‌های نمادین به گونه‌ای نشان داده می‌شوند که گویا با عناصر دیگر در تصویر بی‌ربط هستند و یا اینکه در جایگاه خود به طرز صحیحی قرار ندارند (کرس، ون لیوون، ۱۳۹۵، ۱۴۷).

نگاره مورد مطالعه، دارای بسیاری از ویژگی‌های نمادین است. در اینجا، درختی عظیم به رنگ خاکستری روشن با شاخه‌های ضخیم که از سر آنها شعله‌های آتش زبانه می‌کشد در بالای تصویر با پس‌زمینه‌ای آبی‌رنگ تصویر شده است. این درخت در موقعیت یک متن روایی قرار گرفته و حکایت از داستانی دارد که لحظه مرگ اسکندر را پس از سال‌ها جهانگشایی نشان می‌دهد. طبق مطالعات نشانه‌شناختی که بر روی نگاره مورد نظر صورت پذیرفت درخت مذکور دارای ویژگی‌هایی است که می‌توان آن را از جنبه نشانه‌بودن به سمت نماد برد. نشانه راه به نماد دارد. نشانه‌ای که با قرارگیری در موقعیتی متفاوت تا مرز نماد پیش می‌رود، اعتقاد بر این است که توانایی توسعه و حرکت به سوی نماد را دارد. یعنی فرهنگ آن

تصویر ۸- برجستگی.

تصویر ۹- قاب‌بندی.

نشانه را بازسازی می‌کند و آن را در موقعیتی متفاوت قرار می‌دهد که خوانش‌های متفاوتی را هم می‌پذیرد و وجهی متفاوت می‌یابد که در این حالت با نوعی توسعه نشانه ای روبه‌رو هستیم. یعنی در اصل آن نشانه با ویژگی‌های متفاوتی ظاهر می‌گردد تا باطنی نمادین پیدا کند. ویژگی‌هایی که در ارتباط با درخت به طرز محسوسی در این نگاره برجسته‌سازی شده‌اند از این قرار است: اندازه این درخت نسبت به درخت هم‌جوار آن، تا حد زیادی بزرگ‌نمایی شده است و دارای تنه و شاخه‌های قطور است، رنگ آن خاکستری روشن و از روشن‌ترین مناطق تصویر به‌شمار می‌آید. در نگاه اول به‌نظر می‌رسد این درخت (به جز در محدوده‌ای که یکی از سربازان اسکندر دست به سمت درخت دراز کرده است) با عناصر دیگر در نگاره بی‌ربط باشد. از میان دو گونه فرآیندهای نمادین، نگاره مورد نظر، دارای فرآیند توصیفی نمادین است با این توصیف که درخت، شرکت‌کننده‌ایست که دارای ویژگی‌های نمادین است که می‌تواند معانی بسیاری را در ذهن بیننده بیافریند. این معانی از سابقه فرهنگی و اجتماعی نشأت می‌گیرد و نقش نمادینی را داراست که توسط آن هویت و معنای شرکت‌کننده حامل تثبیت می‌شود، به‌نوعی معنی و هویت بر حامل تحمیل می‌گردد. درخت در این نگاره تداعی‌کننده مفاهیم نمادینی هم‌چون قدرت و بلندپروازی ، پیروزی و جاه‌طلبی، حیات و بی‌مرگی است و اینها معانی هستند که از شخصیتی که از اسکندر شنیده‌ایم صدق می‌کند و از این طریق درخت (شرکت‌کننده دارای ویژگی نمادین) بر اسکندر (شرکت‌کننده حامل) تأیید و تثبیت می‌گردد. از نظر دور نماند که شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی زمان خلق اثر هم‌راستا با خالق اثر و ابراهیم‌میرزا (حامی و سفارش‌دهنده *هفت اورنگ* جامی) همگی از تأثیرگذارترین جنبه‌های خلق این نگاره می‌باشند.

نتیجه

نشانه‌شناسی دیداری بر این باور است که نشانه‌ها هیچ‌گاه تصادفی به‌وجود نمی‌آیند. عواملی هم‌چون پیشینه فرهنگی، عوامل اجتماعی زمان خلق اثر و هنرمند خالق اثر در شکل‌گیری یک نشانه تصویری نقش دارند و چیدمان عناصر در صفحه نیز، حوزه ای است که در آن فرآیند نشانه‌شناسی به وقوع می پیوندد. اجرای آخرین نگاره *هفت اورنگ* جامی همان سال تکمیل نسخه، یعنی سال ۹۷۳ ه.ق، مصادف است با زمان خلع ابراهیم‌میرزا از حکومت خراسان (۹۷۳ ه.ق). شیخ محمد (خالق نگاره) تحت تأثیر این وقایع و نابسامانی و آشفتگی حاکم بر جامعه بوده است. با توجه به داستان نگاره که از درختی صحبت می‌کند که در اصل نماد اسکندر است و با مرگ اسکندر که بر اثر گرمای شدید و خونریزی از بینی او اتفاق می‌افتد درخت هم در حال نابودی است، احتمال دارد شیخ محمد در این نگاره ابراهیم‌میرزا را در غالب اسکندر به تصویر کشیده است و سپاهیان اسکندر و مردمی که در حال عزاداری هستند می‌توانند استعاره‌ای از مردم و هنرمندانی باشند که بعد از خلع ابراهیم‌میرزا از حکومت، وضع نابسامانی پیدا کردند. علاوه بر آن با تحلیل نشانه‌شناسی در ساختار این نگاره و بررسی عواملی هم‌چون فرآیندهای روایی، فرآیندهای نمادین و ترکیب‌بندی می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که درخت تنومند، نشانه‌ای است که در ساختاری با نیت بازنمود روایی خلق شده است، هدفی از پیش‌تعیین‌شده برای کنشگران موجود در نگاره است و در ترکیب‌بندی با قرارگیری بر روی مناطق مهم تصویر، بر روی آن تأکید شده است. با پی‌گیری مسیرهای خوانش شاهد این موضوع هستیم که از منطقه‌ای، راه ورود به تصویر به سمت درخت هدایت می‌شود و با قرارگیری درخت در منطقه بالای تصویر و برجسته‌سازی آن از طریق بزرگ‌نمایی در سایز و با جایگزینی در قابی مشخص به وجه آرمانی و نمادین آن در نگاره تأکید شده است. علاوه بر آن درخت، در فرآیند توصیفی نمادین، شرکت‌کننده ای است که تداعی‌کننده ویژگی‌های نمادینی از قبیل قدرت، پیروزی و حیات است که توسط این نقش نمادین هویت و معنای شرکت‌کننده حامل (اسکندر) تثبیت می‌گردد. بنابراین نشانه درخت با داشتن این ویژگی‌ها، به نمادی خاص در تصویر بدل شده است. نمادی از قدرت، جاه‌طلبی، زندگی، بی‌مرگی و جاودانگی اسکندر که با زنده‌بودنش این خصوصیات را زنده می کرد و زمانی منبع برکات بود ولی بر اثر حوادث و اتفاقات در حال نابودی است. نظر به اینکه پرسش اصلی این پژوهش چگونگی دست‌یافتن به معانی نمادین درخت در نگاره مورد مطالعه از طریق علم نشانه‌شناسی است پیشنهاد می‌شود نگارگری ایرانی که در کل روایت‌محور و داستانی است و با تصویر روایت می‌کند مورد مطالعات نشانه‌شناختی قرار گیرد تا بتوان به رموز نهفته در نقش‌مایه‌های آن دست یافت.

پی‌نوشت‌ها

1. Gunther R Kress, Theo Van Leeuwen.
2. Michael Halliday.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۵)، *نگارگری ایران*(جلد دوم)،تهران: سمت.
افروغ، محمد (۱۳۸۹)، نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران،تهران: جمال هنر.
تقوی، لیلا (۱۳۹۴)، از متن تا تصویر: نشانه‌شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، *رشد آموزش هنر*، شماره ۲، صص ۱۴-۲۱.
جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۵۱)، *مثنوی هفت اورنگ*، به تصحیح و مقدمه مرتضی مدرس گیلانی، تهران: سعدی.
جامی، نورالدّین عبدالرّحمن بن احمد (۱۳۷۸)، *مثنوی هفت اورنگ، تحقیق و تصحیح جابلقا دادعلیشاه و ....* (جلد دوم)، تهران: میراث مکتوب.
حقایق، آذین؛ سجودی، فرزان (۱۳۹۴)، تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه فردوسی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، (شماره۲)، ۵-۱۲.
دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳)، *رمزهای زنده جان*، (ترجمه جلال ستاری)، تهران: مرکز.
روحانی، حمیدرضا (۱۳۹۴)، شواهد تصویری از ملازمت و ارتباط شیخ محمد نقاش با دربار سلطان ابراهیم میرزا، *باغ نظر*، شماره ۳۶، صص ۲۹-۳۸.
سیمپسون، ماریاناشرو (۱۳۸۲)، *شعر و نقاشی ایرانی*، ترجمه فرزاد عبدالعلی کیانی،تهران: نسیم دانش.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲)، *نشانه-معنا شناسی دیداری*، تهران: سخن.
صالحی، سودابه(۱۳۹۴)، روش‌شناسی تحقیق بصری: خوانش تصویر، *نقد کتاب هنر*، شماره ۵ و ۶، صص ۲۵۱-۲۶۶.
عظیمی‌نژاد، مریم؛ خواجه احمد عطاری، علیرضا؛ نجارپور جباری، صمد، و تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۹۶)، تحلیل ساختاری نگاره‌های *هفت‌اورنگ* جامی در کارستان هنری سلطان ابراهیم‌میرزا، نشریه *مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۲۷،

صص ۱-۲۸.
کرس، گونتر؛ ون لیوون، تئو (۱۳۹۵)، *خوانش تصاویر (دستور طراحی بصری)*، ترجمه سجاد کبگانی، تهران: هنر نو.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۶)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، تهران: مستوفی.
کری ولش، استوارت (۱۳۸۴)، *نقاشی ایرانی (نسخه نگاره‌های عهدصفوی)*، ترجمه احمدرضا تقا، تهران: فرهنگستان هنر.
کیوانی، شادان (۱۳۸۲)،تحول منظره در نگارگری ایران، *ماه هنر*، شماره ۶۳-۶۴، صص ۱۰۲-۱۰۷.
منشی قمی، قاضی میراحمد (۱۳۸۳)، *گلستان هنر*، تهران: منوچهری.
نجفی، مریم؛ افشاری، مرتضی (۱۳۹۰)، ویژگی‌های بصری درختان در نگارگری ایران، *ماه هنر*، شماره ۱۶۲، صص ۸۲-۸۵.
نفیسی، نوشین‌دخت (۱۳۸۴)، چشم‌انداز طبیعت در نگارگری ایران: نظر اجمالی به مجالس نسخه‌های خطی سده هفتم تا دهم هجری، *خیال شرقی*، شماره ۲، صص ۵۰-۵۵.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
https://www.si.edu/search/collection-images?edan_q=F1946.12.298

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Research Article
Vol. 27, No. 3, Fall 2022
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.297443.666423

The Semiotics of the Old Tree's Motif in the Image of Alexander's Nose and his Relief in Haft Awrang Jami

Maryam Rahmati Khameneh[1], Iman Zakariaee Kermani[*2]

[1]Master of Islamic Art, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.
[2]Assistant professor, Department of Carpet, Faculty of Handicrafts, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.

(Received: 15 Apr 2020; Accepted: 16 Apr 2022)

Iranian painters have always depicted the imaginary world in drawing and trees are the most common element of nature in most images. The existence of old gnarled trees is one of the main features of the Mashhad School, and its prominent example is visible in Haft Awrang Jami. Haft Awrang Jami is the school's most important achievement and it is among the latest masterpieces of Iranian royal painting. Old trees appear in two-thirds of the pictures. The last image of this collection is the Alexander's nose and his relief, which illustrate the story of Alexander's death. There is a huge, old tree whose branches are burning. Semiotic methodology is used to explore concepts and meanings of this tree. Bearing in mind that Iranian painting has a deep connection with literature and in the Haft Awrang Jami, the relationship between the book's characters and the fictional literature are intertwined and the narrative images are clearly interpretations of the literal expressions of the text, which are in fact derived from the mystical and ethical themes. So there must be a special connection between this organic character and the storyteller. What is the symbolic implication of that the old tree's motif in the desired image? This research, is based on semiotic theory of Kress& Van Leeuwen and some thoughts of Hammidreza Shaeeri. The research method is descriptive, analytical, based on visual semiotics. The method of collecting information is desk-based. On the basis of the semiotic studies, the results show that the existence of a tree in this image is not just a visual cue to illustrate the nature and it has a completely symbolic function. By analyzing the semiotics in the structure of this picture and examining factors such as narrative processes, symbolic processes, and compositions, it can be concluded that the high tree is a sign created in a structure with the intention of representing the narrative. The tree is symbol of the power, ambition, life, sickness, and human immortality. The tree that once was the source of blessings is being destroyed by social events. Sheikh Mohammed is influenced by these events and the turmoil that dominates society. According to the storyteller who speaks of the tree as a symbol of Alexander which has successively been destroyed by Alexander's death, it might depict Ibrahim Mirza in Alexander the Great era, and Alexander's troops and mourners could be a metaphor for the people and artists who found themselves in disarray after the overthrow of Ibrahim Mirza.

Keywords
Semiotics, Haft Awrang Jami, Alexander, Tree Motif.

[*]Corresponding Author: Tel: (+98-913) 1268863, Fax: (+98-31) 36249841, E-mail: i.zakariaee@aui.ac.ir