

تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه فردوسی بر اساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

آذین حقایق*^۱، فرزانه سجودی^۲

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

^۲دانشیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران، ایران.

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



چکیده

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

واژه‌های کلیدی

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

مقدمه

گفتمان سیاسی مسلط، انتخاب صحنه‌ها و آن وجهی از داستان که برجسته می‌شده تغییر می‌کرده‌است. ما برای دسترسی به آن گفتمان از طریق مطالعات بینامتنی، با فرهنگ، وقایع تاریخی و نگرش‌های سیاسی همزمان این آثار آشنا می‌شویم؛ و آن بخش از دانشی را که نسبت به این آثار از دست داده‌ایم، بازمی‌یابیم. با توجه به موضوع خاص این داستان که به تعاملات اجتماعی و سیاسی میان حاکم، ملت و دول همسایه مربوط می‌شود؛ روش نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل تصاویر انتخاب شده تا بتوانیم به پیام مستقل این تصاویر ودالات‌های فراتر از متنشان دست پیدا کنیم. پیش از ورود به بحث اصلی ابتدا با روش پژوهشی مورد نظر آشنا می‌شویم.

تصاویری که در این مقاله مقایسه خواهند شد هر دو متعلق به شاهنامه فردوسی، داستان «سد بستن اسکندر بر قوم یاجوج و مأجوج» هستند. یکی متعلق به شاهنامه سلطان ابوسعید معروف به شاهنامه بزرگ یا دموت که مربوط به دوره ایلخانی است و دیگری متعلق به شاهنامه شاه اسماعیل دوم که مربوط به دوره صفوی است. در پژوهشی که گرابار و پلر بر روی شاهنامه ایلخانی انجام داده‌اند، اظهار داشته‌اند که اغلب حوادثی که به تصویر درآمده، با توجه به شباهت وقایع همعصر خود برگزیده شده‌اند و از انتخاب وقایع اسکندر انگیزه سیاسی داشته‌اند (سودآور، ۱۳۸۰، ۴۲). البته این مسئله خاص این شاهنامه نیست، اغلب شاهان برای حمایت خود از مصورسازی شاهنامه انگیزه سیاسی داشته‌اند اما بسته به

معرفی الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

در کتاب خوانش تصاویر^۱ (۱۹۹۶)، کرس و ون لیون- نویسندگان کتاب- روش خود در بررسی تصاویر را تحت عنوان نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر معرفی می‌کنند. نویسندگان در این کتاب، جنبه‌ها و کارکردهای اجتماعی نشانه‌ها را بررسی می‌کنند و موضوع گفتمان‌های غیرکلامی چون نقاشی، عکاسی، فیلم و غیره را مطرح می‌کنند. اساس این شیوه بر پایه سه فرانش که در زبان‌شناسی نقش‌گرایی هالیدی برای شناخت نقش‌های متفاوت زبان طرح شده، گذاشته شده‌است؛ همچنین در تحلیل‌ها، نظر به رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی دارد، در تحلیل گفتمان علی‌رغم رویکردهای متفاوتی که وجود دارد همگی در این نکته مشترکند که متن و معنای آن حاصل ایدئولوژی‌های پنهان شده در پشت نهاد‌های اجتماعی حاکم است (آقاگل، ۱۳۹۰، ۶). عنوان ثانوی این کتاب *the grammar of visual design* است. واژه گرامر یا دستور که از زبان‌شناسی گرفته شده به نظری می‌رسد که تنها با ساختار در ارتباط باشد و با معنا کاری ندارد. اما در رویکرد نقش‌گرایی هالیدی^۲ که نویسندگان این کتاب از آن الهام گرفته‌اند، ساختارهای دستوری، منبعی برای تفسیر نظام‌های رمزگذاری تجارب و ساختار عمل اجتماعی در نظر گرفته می‌شوند. درست به همین شیوه، بررسی ساختار تصویر هم می‌تواند در تفسیر ساختار عمل اجتماعی بکار گرفته شود (Kres & Vanleeuwen, 2006, 1-2).

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

در نخستین سطح تحلیل یعنی بخش معنای بازنمودی، آنچه که به کار شمایل‌شناسان یا نشانه‌شناسان ساخت‌گرا اضافه می‌شود، تأکید بر الگوهای نحو تصویر است. کرس و ون لیون الگوهای نحو بصری را برحسب کارکردشان در روابط

مشارکت‌کنندگان در تصویر شرح می‌دهند. دو الگو وجود دارد: ۱- الگوی روایی ۲- الگوی مفهومی.

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

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

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

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

در کتاب خوانش تصاویر^۱ (۱۹۹۶)، کرس و ون لیون- نویسندگان کتاب- روش خود در بررسی تصاویر را تحت عنوان نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر معرفی می‌کنند. نویسندگان در این کتاب، جنبه‌ها و کارکردهای اجتماعی نشانه‌ها را بررسی می‌کنند و موضوع گفتمان‌های غیرکلامی چون نقاشی، عکاسی، فیلم و غیره را مطرح می‌کنند. اساس این شیوه بر پایه سه فرانش که در زبان‌شناسی نقش‌گرایی هالیدی برای شناخت نقش‌های متفاوت زبان طرح شده، گذاشته شده‌است؛ همچنین در تحلیل‌ها، نظر به رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی دارد، در تحلیل گفتمان علی‌رغم رویکردهای متفاوتی که وجود دارد همگی در این نکته مشترکند که متن و معنای آن حاصل ایدئولوژی‌های پنهان شده در پشت نهاد‌های اجتماعی حاکم است (آقاگل، ۱۳۹۰، ۶). عنوان ثانوی این کتاب *the grammar of visual design* است. واژه گرامر یا دستور که از زبان‌شناسی گرفته شده به نظری می‌رسد که تنها با ساختار در ارتباط باشد و با معنا کاری ندارد. اما در رویکرد نقش‌گرایی هالیدی^۲ که نویسندگان این کتاب از آن الهام گرفته‌اند، ساختارهای دستوری، منبعی برای تفسیر نظام‌های رمزگذاری تجارب و ساختار عمل اجتماعی در نظر گرفته می‌شوند. درست به همین شیوه، بررسی ساختار تصویر هم می‌تواند در تفسیر ساختار عمل اجتماعی بکار گرفته شود (Kres & Vanleeuwen, 2006, 1-2).

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

در نخستین سطح تحلیل یعنی بخش معنای بازنمودی، آنچه که به کار شمایل‌شناسان یا نشانه‌شناسان ساخت‌گرا اضافه می‌شود، تأکید بر الگوهای نحو تصویر است. کرس و ون لیون الگوهای نحو بصری را برحسب کارکردشان در روابط

ادبیات ما، داستان‌ها و افسانه‌هایی وجود دارد که به اسکندر مقدونی نسبت داده می‌شود؛ از او یک شخصیت اسطوره‌ای در ادبیات ما بر جای مانده که علی‌رغم شخصیت تاریخی او محبوب است. فردوسی او را شهرداری دادگر می‌خواند و اگرچه فرمانروایی خارج‌جیست مورد قبول مردم است.^۵ یکی از داستان‌های عجیبی که به او نسبت می‌دهند، بستن سدی فلزی میان دو کوه، مقابل قوم یاجوج و مأجوج است در حمایت از ملتی که از آزار این قوم وحشی به او شکایت کردند و یاری خواستند. اسکندر استادکارانی از سراسر گیتی فراخواند تا در آن کار او را یاری دهند. این داستان در تورات با عنوان گوگ و ماگوگ و در قرآن البته به نام ذوالقرنین^۶ ذکر شده؛ در اسکندرنامه نظامی و آیین‌سکندری امیر خسرو دهلوی نیز یاد شده است.

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

سوی باختر شد چو خاور بدید
ز گیتی همی رای رفتن گزید
بره‌بر یکی شارستان دید پاک
که نگذشت گویی برو بادو خاک
چو آواز کوس آمد از پشت پیل
پذیره شدندش بزرگان دو میل
جهانجوی چون دید بنواختشان
به خورشیدگردن برافراختشان
بپرسید کاید چه باشد شگفت
کز آن برتراندازه نتوان گرفت
زبان برگشادند بر شهریار
بنالیدن از گردش روزگار
که مارایکی کار پیش است سخت
بگوییم یا شاه پیروز بخت
بدین کوه‌سار تا به ابراندرون
دل ما پراز رنج و دردست و خون
ز چیزی که ما را بدو تاب نیست
زیاجوج و مأجوج مان خواب نیست (۱۵۰۷-۲۰، ۱۵)
سپس شاعر شروع به توصیف یاجوج و مأجوج می‌کند:
همه روی‌هاشان چو روی هیون
زبان‌ها سیه دیده‌ها پرزخون
سیه‌روی و دندان‌ها چون گراز
که یارد شدن نزدیشان فراز
همه تن پراز موی‌ومو همچو نیل
برو سینه و گوش‌هاشان چو پیل
بخسپند یکی گوش بستر کنند
دگر بر تن خویش چادر کنند
اگر پادشاه چاره‌ی سازی
کزین غم دل ما بپردازدی
(۱۵۱۸-۲۰، ۲۴)

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

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

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

داستان اسکندر

اسکندر به سبب جهانگیری سریع و شهرگشایی‌ها از همان عصر خود شهرت گرفت؛ بدان حد که درحقیقت اخبار عجیب و عقاید غریب رواج یافت (افشار، ۱۳۴۳، ۱۶۰). در فرهنگ و

اسکندر درخواست ایشان را اجابت کرد.

سکندر بیامد نگه کرد کوه

بیاورد زان فیلسوفان گروه

بفرمود کاهنگران آورید

مس و روی و پتک گران آورید

بی اندازه بردند چیزی که خواست

چو شد ساخته کارواندیشه راست

ز دیوارگر هم ز آهنگران

هر آنکس که استاد بود اندران

ز گیتی به پیش سکندر شدند

بدان کارباسته یاور شدند

ز هر کشوری دانشی شد گروه

دو دیوار کرداز دو پهلوی کوه

(۲۰، ۴۵-۱۵۴۰)

سپس شاعر به شرح دقیق ساخت استحکامات و ابزار و مصالح

مورد استفاده می‌پردازد:

ز بن تا سر تیغ بالای اوی

چو صد شاهرش کرده پهنای اوی

ازو یک رش انگشت و آهن یکی

پراکنده مس در میان اندکی

همی ریخت گوگردش اندر میان

چنین باشد افسون دانا کیان

دم آورد و آهنگران صد هزار

به فرمان پیروزگر شهریار

(۲۰، ۵۰-۱۵۴۷)

در نهایت سد اسکندری ساخته می‌شود و راه یاجوج و ماجوج

بسته می‌شود:

ز یاجوج و ماجوج گیتی برست

زمین گشت جای خرام و نشست

برش پانصد بود بالای اوی

چو سیصد بدیدی نیز پهنای او

ازان نامور سد اسکندری

جهانی برست از بد داوری

برو مهران خواندند آفرین

که بی تو مبادا زمان و زمین (۲۰، ۶۰-۱۵۵۷)

تحلیل نگاره ایلخانی

غازان خان و جانشینانش - اولجایتو و ابوسعید - علاقه‌مند به ایجاد اصلاحات داخلی بودند، اسلام آوردند و با پذیرفتن فرهنگ و سنن ایرانی به دنبال مشروعیت بخشیدن به حکومت خود بودند (امامی خوئی، ۱۳۸۷، ۹۴). مصورسازی شاهنامه برای اولین بار از اواخر قرن هفتم (دوره غازان خان) آغاز می‌شود. بهترین نمونه دوره ایلخانی همین شاهنامه ابوسعید (۷۳۰ ه.ق) آخرین فرمانروای ایلخان است که با نظارت وزیر هنردوست و

ایرانی الاصلش غیاث الدین احتمالاً در تبریز تدوین شده‌است (سودآور، ۱۳۸۰، ۳۷ و ۴۰). در این شاهنامه به داستان اسکندر توجه ویژه‌ای شده و ۱۲ نگاره به داستان اسکندر اختصاص داده شده که یکی از این ۱۲ نگاره داستان سد ساختن اسکندر را به تصویر کشیده است (تصویر ۱).

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

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

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

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

است، همکاری اقوام مختلف در آرامش و پذیرفتن فرمانروایی که از سرزمین دیگریست. شاید هم همانطور که نویسنده کتاب هنردرباره‌های ایران معتقد است، خدمتی بوده برای همسان نشان دادن فرمانروای مغول با شاهان پرشکوه قدیم، از جانب وزیرش خواجه غیاث‌الدین محمد - پسر رشیدالدین - که خود در مرکز فعالیت‌های ادبی و فرهنگی دربار بود (سودآور، ۱۳۸۰، ۴۰).

تحلیل نگاره صفوی

در نسخه صفوی با تصویر دیگری روبرو می‌شویم که چندان شباهتی به نسخه ایلخانی ندارد. همانطور که در تصویر ۲ دیده می‌شود، خبری از قوم یا جوج و مأجوج نیست، سد نیز برخلاف روایت که به طور مشخص از بکاربردن فلزات آهن و مس و روی نام برده با آجر ساخته می‌شود، تنها دو گروه انسان‌ها و دیوان دیده می‌شوند (تصویر ۲).

در مورد آجری بودن دیوار می‌توان گفت شاید نقاش به منابع نشانه‌های دیگری خارج متن رجوع کرده. می‌دانیم که در منابع تاریخی دو سد را به سد اسکندر نسبت داده‌اند، یکی تنگه‌ای در میان کوه‌های قفقاز که امروزه به تنگه داریال معروف است، بقایای این سد نشان

استفاده از پوشش خاص حکمران ایلخانی به او ویژگی متمایز داده و آن را به یک فرمانروای نشان‌دار تبدیل کرده‌است؛ قطب مجاز بر کل طرح غلبه دارد. یاکوبسن معتقد است که استعاره و مجاز دو منش بنیادی انتقال معنا و این فنون بلاغی از سازوکارهای شکل‌دهنده به گفتمان، به مفهوم کلی کلمه هستند. مجاز، رابطه‌ای است مبتنی بر مجاورت و هم‌نشینی، و جزیی به جای کل بکار می‌رود. کاربرد استعاره در جهت بسط گفتمان است که به سبب مشابهت نشانه‌ای به جای نشانه دیگر می‌نشیند. یاکوبسن محور جانمایی را ساختار قطب استعاره می‌داند و محور هم‌نشینی را با قطب مجازی در ارتباط می‌داند. انتخاب جانمایی استعاری مبتنی بر اصل تشابه یا هم‌ارزی است که خود مبتنی بر دریافت‌های فرهنگی است و بافت بنیاد است (سجودی، ۱۳۸۷، ۵۶-۵۳).

به سبب مشابهت میان موقعیت ایلخانان با اسکندر، فرمانروای مغول که اتفاقاً او هم حاکمی خارجی است به صورت استعاری جایگزین شخصیت اسکندر شده است؛ او به دنبال آن وجه از شخصیت اسکندر است که علی‌رغم خارجی بودن حکومتش، در میان مردم مشروعیت داشت. به نظر می‌رسد پیام سیاسی این نگاره برای مردم داخل مرزهای حکومت ابوسعید



تصویر ۱-۱

تصویر ۱-۱- اسکندر سده‌آهین می‌سازد، شاهنامه بزرگ ایلخانی، تبریز.

می‌دهد که از آهن ساخته شده بوده؛ آن یکی سدی سنگی است در منطقه دربند نزدیکی‌های دریای خزر که در دوره ساسانی ساخته شده این دو سد تقریباً در یک ناحیه ساخته شده‌اند (جعفری، ۱۳۸۲، ۹۹). اگرچه سد قفقاز بیشتر منطبق با مشخصات سد اسکندر یا ذوالقرنین است. اما سد دربند هم با این نام خوانده می‌شده و شاید نقاش در هنگام مصور کردن این داستان آن سد را در نظر داشته است. اما در مورد مشارکت کنندگان در تصویر، با دو گروه بیگانه و خودی روبرو هستیم. گروه خودی تشکیل شده از شاه و ملازمش که از سمت راست تصویر سوار بر اسب وارد صحنه شده‌اند و استادکار و وردستانش که در بالای صحنه مشغول به کار هستند. گروه دوم با ظاهر دیو ترسیم شده‌اند و در پایین تصویر مشغول حمل سنگ و آماده کردن مصالح هستند. کنشی میان این دو گروه دیده نمی‌شود. انگار که در قاب‌های جداگانه‌ای تصویر شده‌اند، کسی متوجه حضور پادشاه نشده است. مکان‌هایی که دارای ارزش اطلاعاتی بیشتری هستند، یعنی قسمت راست و بالا به گروه خودی داده شده که همگی متناسب با شأن اجتماعی خود پوشش ایرانی- صفوی دارند. بُردار کنشی میان دو گروه دیده نمی‌شود. در این نگاره الگوی مفهومی بر الگوی روایی غالب است و بیشتر از استعاره استفاده شده است. به طور مثال در روایت مکتوب، اشاره‌ای به این گروهی که با چهره دیو در پایین صفحه مشغول به کار هستند نشده است. اگر

بپذیریم که اینان به صورت استعاری دلالت بر همان ملتی می‌کنند که از اسکندر یاری خواسته‌اند، باید دید چرا نقاش ایشان را بدین صورت تصویر کرده است. بنظر می‌رسد نقاش باز هم از دانش‌های پیشینی خود استفاده کرده است نه موادی که روایت در اختیارش قرار داده است. واژه دیو در ادب فارسی معنا و کارکردهای متفاوتی دارد اما یکی از این کارکردها که از اوستا تا منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه همواره کاربرد داشته، تعبیر دیو به مهاجمین، دشمنان و ملت کشورهای همسایه است (ریاحی‌زمین و جبار ناصر، ۱۳۹۱).

دیوها به ملت‌های غیر آریایی گفته می‌شود که کم کم مغلوب و مقهور نژاد ایرانی شدند. احتمالاً دیوها اشخاص قوی هیکل و شجاع بوده‌اند که در ایام قدیم در مازندران اقامت داشته‌اند و یا هر چند یکبار از ممالک مجاور دریای خزر به آن ناحیه می‌تاخته‌اند (لغتنامه دهخدا، ذیل عنوان دیو). مطابق با شاهنامه، طهمورث به خونخواهی پدرش سیامک سپاه دیوها را در هم می‌شکند و دیوهای بسیاری را در بند می‌کند و از این رو طهمورث دیوبند لقب می‌گیرد (شکرالله پور، ۱۳۸۹، ۳۶). در تصویر ۲ هم دیو در مفهوم «بیگانه» یا «دیگری فردست» گرفته شده.



تصویر ۲- سد بیستن اسکندر پیش یا جوج و ماجوج، شاهنامه شاه اسماعیل دوم، احتمالاً قزوین. تصویر ۱-۲ مأخذ: (سودآور، ۱۳۸۰، ۲۵۳)

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

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

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

نگاه اسکندر که با پوشش پادشاهان صفوی ظاهر شده، به دور دست دوخته شده و مستقیم به کسی نگاه نمی‌کند؛ این طرز نگاه همراه با چهره سه‌رخ او یک ماهیت اسطوره‌ای، قدرتمند و دور از دسترس را به نمایش گذاشته. او بیننده را لایق تعامل و گفتگوی مستقیم با خود نمی‌داند و به ماورا نگاه می‌کند. در نگاره ایلخانی، هاله نور دور سر فرمانروا موقعیت او را برجسته کرده بود، اما در دوره صفوی نقاش بواسطه حرکات چهره و زاویه دید شخصیت پادشاه را برجسته نشان داده است (تصویر ۲-۱).

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

نتیجه

نظر، نیاز به مطالعه در زمینه بافت فرهنگی، تعاملات اجتماعی و اوضاع سیاسی جامعه هم‌عصر آثار و آگاهی از منابع نشانه‌ای که احیاناً نقاش به آنها رجوع کرده، داشتیم. در نهایت تحلیل ما از کارکرد اجتماعی این تصاویر بدین قرار است.

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

در این نوشتار تلاش شد تا با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، نشان دهیم که چگونه ترکیب ساختاری تصویر می‌تواند در تعاملات میان مخاطب و تصویر و معنای دریافتی از آن تأثیرگذار باشد. در این شیوه، تحلیل‌ها بافت بنیاد هستند و پژوهشگر با توجه به دانشی که از بافت فرهنگی تولیدکننده متن دارد، می‌تواند به تفسیر معنا پردازد؛ در مورد نمونه‌های بررسی شده در این مقاله با توجه به فاصله زمانی ما از بافت مورد

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

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

پی‌نوشت‌ها

جاویدان، سال دهم، شماره ۴۲-۴۱، صص ۱۰۱-۹۲. دهخدا، علی اکبر (۱۳۳۹)، لغتنامه دهخدا، دانشگاه تهران، تهران. ریاحی‌زمین، زهرا و جبار ناصر، عظیم (۱۳۹۱)، بررسی کارکرد دیو در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه، مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال چهارم، شماره‌ی دوم، پیاپی ۱۲، صص ۹۹-۱۲۹. سجودی، فرزانه (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی کاربردی، علم، تهران. سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه‌ی ناهید محمد شمیرانی، نشر کارنگ، تهران. سیوری، راجر (۱۳۸۰)، درباب صفویان، ترجمه‌ی رمضان علی روح‌الهی، نشر مرکز، تهران. شکرالله پور، فریبا (۱۳۸۹)، بررسی نقش سیمرغ و دیو از منظر شاهنامه، حافظ، شماره ۷۰، صص ۳۴-۳۷. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۰)، شاهنامه فردوسی براساس چاپ مسکو، کارنامه کتاب، تهران. محمودی، فتنه (۱۳۸۷)، داستان اسکندر در مضامین تصویری شاهنامه بزرگ ایلخانی، فصلنامه هنر، شماره ۷۷، صص ۲۰۲-۲۲۳. موزه هنرهای معاصر (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، تهران.

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

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

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

1 Reading Images, the Grammar of Visual Design.

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

۳ برای مطالعه بیشتر به بخش چهارم کتاب خوانش تصویر مراجعه کنید. 4 Multimedia.

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

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

7 an Offer.

فهرست منابع

آقاگل زاده، فردوس (۱۳۹۰)، تحلیل گفتمان انتقادی: تکوین تحلیل گفتمان در زبان‌شناسی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران. اشراقی، احسان (۱۳۸۷)، اطلس تاریخ ایران، بخش صفویه، چاپخانه سازمان نقشه‌برداری کشور، تهران. افشار، ایرج (تیر ۱۳۴۳)، حدیث اسکندر، مجله یغما، شماره ۱۹۲، صص ۱۶۵-۱۵۹، URL-<http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/142504>. امامی خوئی، محمد تقی (۱۳۸۷)، اطلس تاریخ ایران، بخش ایلخانان مغول، چاپخانه سازمان نقشه‌برداری کشور، تهران. جعفری، یعقوب (۱۳۸۲)، ذوالقرنین و قوم یاجوج و ماجوج، میراث