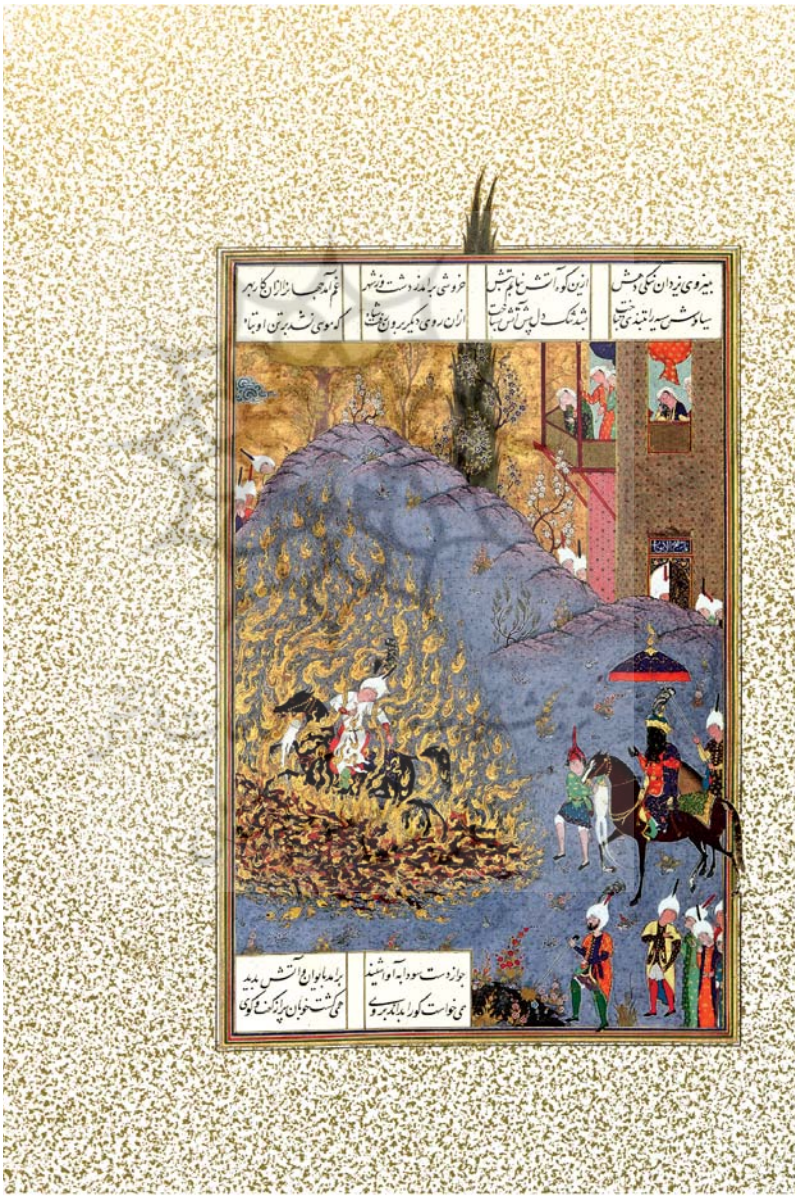


گذر سیاوش از آتش، نگاره‌ای از شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی، تبریز حدود ۹۳۱-۹۴۱ هجری، مأخذ: حسینی‌راد، ۱۳۸۵، ۶۴

فصلنامهٔ علمی نگره

دگردیسی نظام‌های نشانه‌ای در مکتب نگارگری تبریز صفوی*

محمدعلی خواجه فرد ** زینب صابر *** زرین تاج واردی ****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۸
صفحه۹۳ تا۱۰۹
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

در مکتب نگارگری تبریز صفوی، همچون مکاتب پیشین، متون مختلف ادبی نظیر شاهنامهٔ فردوسی، خمسه نظامی، جمال و جلال آصفی و دیوان حافظ کتاب‌آرایی شده‌اند. توجه به این متون در فرایند توصیف، تفسیر، داوری و فهم آثار این مکتب، ضروری است. مفهوم دگردیسی یا ترجمه بینانشانه‌ای که به معنای برگردان نشانه‌های کلامی به‌وسیله نشانه‌های نظام‌های نشانه‌ای غیرکلامی است، می‌تواند در مطالعه رابطهٔ متون ادبی و نگاره‌های مکتب تبریز صفوی، راهگشا باشد. **هدف** این پژوهش شناخت دقیق و روشمند فرایند تبدیل متون ادبی به نگاره‌های مکتب تبریز صفوی مبتنی بر مفهوم دگردیسی و نیز شناسایی عوامل اثرگذار بر این فرایند است. **سؤال‌های** این پژوهش عبارت‌اند از: ۱. فرایند دگردیسی یا ترجمه بینانشانه‌ای از متون ادبی به نگاره‌های مکتب تبریز صفوی چه سازوکارهایی دارد؟ ۲. عوامل مؤثر بر این فرایند کدام‌اند؟ **روش تحقیق** این پژوهش بنیادی – نظری و به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی است. داده‌های پژوهش به روش کتابخانه‌ای و از طریق مطالعهٔ اسناد و منابع موجود گردآوری شده‌اند. پس از بررسی فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای و استخراج سازوکارها و عوامل مؤثر، اعتبار یافته‌های کیفی، به کمک مجموعه‌ای از نمونه نگاره‌های منتخب مکتب تبریز صفوی، که به‌صورت هدفمند و غیرتصادفی انتخاب شده‌اند، ارزیابی شد. **نتایج** این پژوهش نشان داد که در ترجمه بینانشانه‌ای متون ادبی به نگاره‌های مکتب تبریز، چهار فرایند کلی تکرار، بازآفرینی، نوآفرینی و حذف نقش دارند. همچنین، عوامل مؤثر بر این فرایند عبارت‌اند از: داستان‌محور بودن متن ادبی، خلاقیت و دانش‌شناختی هنرمند، تغییرات و محدودیت‌های رسانه و روابط بینامتنی میان متون اثرگذار بر فرایند دگردیسی نظام‌های نشانه‌ای در مکتب نگارگری تبریز صفوی.

واژگان کلیدی:

نقاشی ایرانی، ادبیات فارسی، مکتب نگارگری تبریز صفوی، ترجمه بینانشانه‌ای، دگردیسی نظام‌های نشانه‌ای، بینامتنیت.

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول با عنوان «**از ادبیات تا نگارگری: دگردیسی نظام‌های نشانه‌ای در مکتب نگارگری تبریز صفوی**» به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران. (**نویسندهٔ مسئول**)
Email:mkhajefard@gmail.com

*** دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران. Email:z.saber@aui.ac.ir

**** استاد تمام گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، ایران
Email:zvaredi@rose.shirazu.ac.ir

مقدمه

ادبیات و نگارگری ایران از آغاز پیوند نزدیک و تنگاتنگی با یکدیگر داشته‌اند. متون علمی، شاهنامهٔ فردوسی، سروده‌های پنج‌گانه نظامی، بوستان سعدی، کلیله‌ودمنه و بسیاری دیگر از منظومه‌های پندآمیز، عارفانه، عاشقانه و حماسی ادبیات فارسی، اصلی‌ترین مضامین نگارگری ایرانی به شمار می‌روند. مکتب نگارگری تبریز صفوی، به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین مکاتب نگارگری ایران، از این قاعده مستثنا نیست. در این مکتب، متون مختلف حماسی، غنائی و داستانی همچون شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی، جمال و جلال آصفی و دیوان حافظ در کانون توجه قرارگرفته و در قالب نسخه‌های ارزشمند به تصویر درآمده‌اند.

شناخت دقیق ویژگی‌ها و تمایزات نگارگری ایران در هر دورهٔ تاریخی، ازجمله مکتب تبریز صفوی، برای تفسیر، تبیین و فهم صحیح نگاره‌ها ضروری است. پیوند دائمی ادبیات فارسی و نگارگری، یکی از مهم‌ترین دروازه‌های ورود به این حوزه است. این امر سبب معطوف شدن توجه به مطالعه نگارگری ایران به‌عنوان گونه‌ای از ترجمه بینانشانه‌ای[1] یا دگردیسی[2] می‌گردد. ترجمه بینانشانه‌ای یا دگردیسی که نخستین بار توسط رومن یاکوبسن[3] مطرح شد به معنای برگردان نشانه‌های کلامی[4] از طریق نظام‌های نشانه‌ای غیرکلامی[5] است. بر مبنای این تعریف و ازآنجاکه حجم زیادی از آثار پدید آمده در تاریخ نگارگری ایران، ازجمله مکتب تبریز صفوی، برگردان موضوعات ادبی است، می‌توان عمده آثار نگارگری ایران را به‌عنوان گونه‌ای از ترجمه بینانشانه‌ای در نظر گرفت.

هدف این پژوهش، شناخت دقیق و نظام‌مند فرایند تبدیل متون ادبی به نگاره‌های مکتب تبریز صفوی مبتنی بر مفهوم دگردیسی یا ترجمه بینانشانه‌ای از رومن یاکوبسن است. همچنین، شناسایی عوامل مؤثر بر این فرایند نیز مدنظر خواهد بود. **سؤال‌های** پژوهش عبارت‌اند از: ۱. فرایند دگردیسی یا ترجمه بینانشانه‌ای از متون ادبی به نگاره‌های مکتب تبریز صفوی، چه سازوکارهایی دارد؟ ۲. عوامل مؤثر بر این فرایند کدام‌اند؟ **اهمیت و ضرورت پژوهش** از آن روست که با وجود پژوهش‌های متعدد که مسئله محوری آن‌ها رابطه بین ادبیات و نگارگری است، این پژوهش بر مبنای نظریه‌ای نظام‌مند، به دنبال شناخت صحیح رابطه بین متون ادبی و نگاره است که موجبات تفسیر، تبیین و فهم کامل‌تری از نگاره‌ها را فراهم می‌آورد.

روش تحقیق

این پژوهش، از نوع بنیادی – نظری و به روش توصیفی – تحلیلی انجام‌شده است. داده‌های این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و از طریق مطالعهٔ اسناد و مدارک موجود در این زمینه گردآوری‌شده و برای بررسی صحت موضوعات ارائه‌شده، ۹ نمونه از میان نگاره‌های مکتب تبریز صفوی به شیوهٔ غیر تصادفی و هدفمند انتخاب‌شده‌اند. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، بر اساس دسته‌بندی گونه‌های ترجمه از رومن یاکوبسن با تمرکز بر ترجمهٔ بینانشانه‌ای و نظریات فرزان سجودی در نشانه‌شناسی لایه‌ای (رویکرد پیدایشی به نشانه‌شناسی) صورت گرفته است. پس از بررسی فرایند ترجمه بینانشانه‌ای از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای و دستیابی به سازوکارهای اصلی و عوامل مؤثر بر این فرایند، صحت موضوعات ارائه‌شده بر نمونه‌هایی منتخب از نگاره‌های مکتب تبریز صفوی، ارزیابی خواهد شد. گفتنی است که شیوه تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در این پژوهش، کیفی است.

پیشینه تحقیق

پیوند نزدیک و ارتباط تنگاتنگ میان ادبیات و نگارگری در ایران، امری مشهود و انکارناپذیر است که تاکنون در مطالعات بسیاری موردتوجه قرارگرفته است. برخی از این پژوهش‌ها با نگاهی فراگیر، ادبیات و نگارگری ایران را موردمطالعه قرار داده‌اند. به‌عنوان نمونه، شادآرام و نامور (۱۴۰۰) در مقاله «چیستی و چرایی تأثیر ادبیات عرفانی بر نگارگری ایرانی (با رویکرد نشانه‌شناسی)» منتشرشده در شماره ۴۷ نشریه پژوهش‌های ادب عرفانی، با واکاوی شیوهٔ تأثیر ادبیات عرفانی بر نگارگری ایرانی، اشتراک مدلول‌های دو نظام متفاوت ادبیات و نگارگری را برخاسته از فرهنگ غالب مشترکی می‌دانند که این دو نظام در بستر آن شکل‌گرفته است. رجبی و فهیمی‌فر (۱۴۰۰) نیز در مقاله «مطالعه بین‌رشته‌ای نقش صور خیال در ادبیات و نگارگری ایران با تأکید بر آرایه استعاره» منتشرشده در شماره ۵۰ نشریه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، به دنبال مطالعهٔ تأثیرات بیانی آرایه استعاره در شعر و نگارگری ایران و همچنین چگونگی بهره‌مندی نگارگران از ظرفیت استعاره در بیان بصری خویش، نتیجه گرفته‌اند که استعاره از شعر فارسی به نگارگری ایران منتقل گشته و هنرمندان از امکان بیانی این آرایه به‌صورت بصری در قالب اشکال، رنگ‌ها و بافت استفاده کرده و هویت بصری جدیدی برای مضامین خلق نموده‌اند.

گروهی دیگر از پژوهش‌ها، رابطه ادبیات و نگارگری را در یک دورهٔ خاص یا پیرامون موضوعی مشخص، مطالعه کرده‌اند. زندی و سفیری (۱۳۹۵) در مقالهٔ «مطالعه تطبیقی تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی» منتشرشده در شماره ۴۰ نشریه نگره، به اثبات وجود رابطه بینامتنی میان نماد سرو در اشعار و نگاره‌های ایرانی پرداخته‌اند. گلاب‌گیر اصفهانی و فنایی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «مطالعه تطبیقی روایت یوسف در متون مقدس، ادبیات فارسی و نگارگری ایرانی» منتشرشده در شماره ۶۳ نشریه نگره، ضمن بررسی خرده روایت‌ها و عوامل اثرگذار بر نحوهٔ ارائه روایت یوسف در متون متفاوت و شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در ارائه روایت مذکور

1. Intersemiotic Translation
2. Transmutation
3. Roman Jakobson
4. Verbal Signs
5. Nonverbal Sign Systems

در متون مختلف مقدس، ادبی و هنری، نتیجه گرفته‌اند که استفاده از خرده روایت‌ها در طول زمان و بنا بر مقتضیات فرهنگی – اجتماعی متفاوت بوده و تغییر جامعه و فرهنگ و تأثیر آن بر دیدگاه هنرمند، خرده روایت‌های گوناگونی را وارد گونه‌های هنری کرده است.

با تأکید بر نگارگری در عهد صفوی، آلبوغبیش و آشتیانی عراقی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی» منتشرشده در نشریه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی دورهٔ ششم، شماره اول با مطالعهٔ چگونگی انعکاس یک متن ادبی با مختصات ویژه خود در دیگر نظام‌های دلالت‌گر، نتیجه گرفته‌اندکه به‌رغم تفاوت‌های ابزاری موجود میان این دو هنر زبانی و بصری، هر دو هنر در برخی مؤلفه‌ها و شاخصه‌ها به تلاقی می‌رسند. عسگرنژاد (۱۳۹۳) در پایان‌نامه دکتری خود با عنوان «اثرپذیری هنرهای تصویری و تجسمی از شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی» در دانشگاه آزاد اسلامی با راهنمایی گذشتی، به بررسی اثرگذاری شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی بر هنرهای تصویری و تجسمی سده‌های ششم تا یازدهم هجری پرداخته و چگونگی این تأثیر را بررسی کرده است. کاتبی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد تحت عنوان «ارتباط ادبیات و نگارگری در مکتب تبریز صفوی» در دانشگاه تربیت مدرس به راهنمایی اسکندرپور خرمی، با پیگیری رابطه میان ادبیات و نگارگری در مکتب تبریز صفوی، نگاره‌های این دوران را حاصل آمیختگی ادبیات، تصوف، تشیع، اسطوره‌ها و قهرمان‌های باستانی دانسته که همچون تاریخ مصور آن دوران، مطرح هستند. طاهریان (۱۳۹٤) نیز در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «همگامی نقاشی ایرانی و ادبیات تغزلی، مطالعهٔ موردی دیوان خواجوی کرمانی و نگاره‌های جنید» در دانشگاه هنر تهران و به راهنمایی سلیمی و اسکندری تربقان، رابطه میان ادبیات و نگارگری ایران را در موضوعات تغزلی دنبال نموده‌اند و تأثیرات به‌کارگیری مضامین عاشقانه بر ترکیب‌بندی، فضاسازی، رنگ‌پردازی نگاره‌ها را تشریح کرده‌اند.

افزون برشمار بسیاری از پژوهش‌های مرتبط با پیوستگی ادبیات و نگارگری، ریشه‌ها و عوامل اثرگذار بر نگارگری نیز به شیوه‌های مختلفی در مطالعات پژوهشگران موردتوجه قرارگرفته است. برخی بامطالعه دوره‌ای مشخص در تاریخ نگارگری این مسئله را موردتوجه قرار داده‌اند. شریفی‌فر (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد تحت عنوان «بررسی تطبیقی فرم و رنگ در مکاتب تبریز و اصفهان و دلایل شکل‌گیری آن بر اساس عوامل تاریخی، اجتماعی، سیاسی» در دانشگاه آزاد اسلامی به راهنمایی شاهرودی و حاتم، علاوه بر بررسی عوامل اثرگذار تاریخی، اجتماعی و سیاسی مؤثر بر هریک از مکاتب تبریز و اصفهان در دورهٔ صفوی به‌صورت مجزا با تطبیق این عوامل، دلایل پیدایش ویژگی‌های منحصربه‌فرد در هرکدام از این مکاتب را ارائه داده‌اند. برخی دیگر از پژوهشگران به مطالعه عوامل اثرگذار بر هنرمندی خاص تمرکز داشته‌اند. نوروزی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «تأثیرات شعر و تفکر عرفانی جامی بر نقاشی‌های بهزاد تأثیرات شعر و تفکر عرفانی جامی بر نقاشی‌های بهزاد» در دانشگاه هنر اصفهان به راهنمایی صابر و ناظری، بر تأثیرگذاری جامی و فرقه نقش‌بندی بر مبانی فکری و اعتقادی کمال‌الدین بهزاد که نقش مهمی در شکل‌گیری مکتب تبریز داشته است، تأکید کرده و آن را عامل پدید آمدن ویژگی‌هایی منحصربه‌فرد در آثار وی و تحول نگارگری ایران دانسته‌اند. نظرلی (۱۳۹۰) در کتاب «جهان دوگانه مینیاتور ایرانی: تفسیر کاربردی نقاشی دوره صفویه» از انتشارات متن، زمینه‌های تاریخی و فرهنگی آثار مکتب تبریز صفوی را تشریح کرده است. وی با معرفی زمینه‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی مؤثر بر آفرینش آثار این مکتب، لایه‌های مفهومی پیچیده و تازه‌ای از این آثار ارائه داده است.

با در نظر گرفتن شمار بسیاری از پژوهش‌های موجود در رابطه میان ادبیات و نگارگری و همچنین عوامل اثرگذار بر نگارگری در دوره‌های مختلف، ازجمله مکتب تبریز صفوی که مجال نام بردن از تمامی آن‌ها در این بخش وجود ندارد، تاکنون پژوهشی که بر اساس مبانی نظری مدونی رابطه میان ادبیات و نگارگری را به‌صورت دقیق (حتی در دوره‌ای محدود) تشریح کند، ارائه نشده است. در این پژوهش، بر مبنای نظریهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای رابطهٔ میان ادبیات و نگارگری در مکتب تبریز صفوی، به‌صورت دقیق و نظام‌مند تشریح می‌شود.

دگردیسی یا ترجمه بینانشانه‌ای

از منظر یاکوبسن، «ما سه شیوهٔ تفسیر یک نشانهٔ زبانی را از هم تمیز می‌دهیم: می‌توان به نشانه‌های دیگر همان زبان، یا به زبانی دیگر و یا به یک نظام نمادهای غیرزبانی دیگر آن را ترجمه کرد» (Jakobson, 2000, 14). دسته‌بندی یاکوبسن از این سه نوع ترجمه به شرح زیر است:

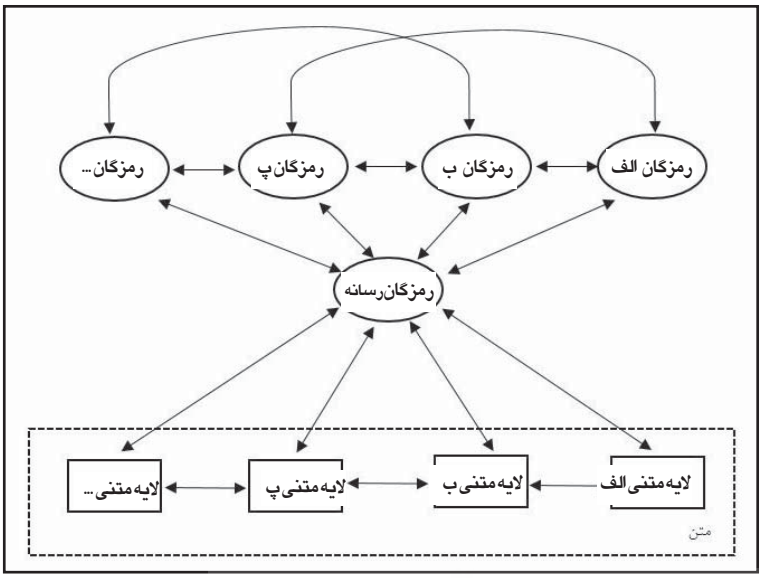
۱. ترجمه درون زبانی[1] یا باز عبارت‌پردازی[2]: برگردان نشانه‌های زبانی از طریق دیگر نشانه‌های همان زبان است.

۲. ترجمه بینازبانی[3] یا ترجمه در معنای رایج آن[4]: برگردان نشانه‌های یک‌زبان از طریق نشانه‌های زبانی دیگر است.

۳. ترجمه بینانشانه‌ای یا دگردیسی: برگردان نشانه‌های زبانی از طریق نشانه‌های موجود در یک نظام نشانه‌ای غیرزبانی است. (یاکوبسن، ۱۳۹۸: ۱۶؛ مکاریک، ۱۳۹۸: ۹۴؛ قهرمانی، ۱۳۹۳: ۱۵۶)

در این دسته‌بندی، مفهوم نشانه[5] نقش مهمی دارد. در نگاهی جامع، نشانه چیزی است که به چیز دیگری اشاره کند و جایگزین آن شود (مکاریک، ۱۳۹۸: ۳۱۸). به‌عبارت‌دیگر

1. Intralingual Translation
2. Rewording
3. Interlingual Translation
4. Translation Proper
5. Sign



نمودار ۱. طرح ساده از رابطه متن و رمزگان، مأخذ: سجودی، ۱۳۹۸: ۲۲۰

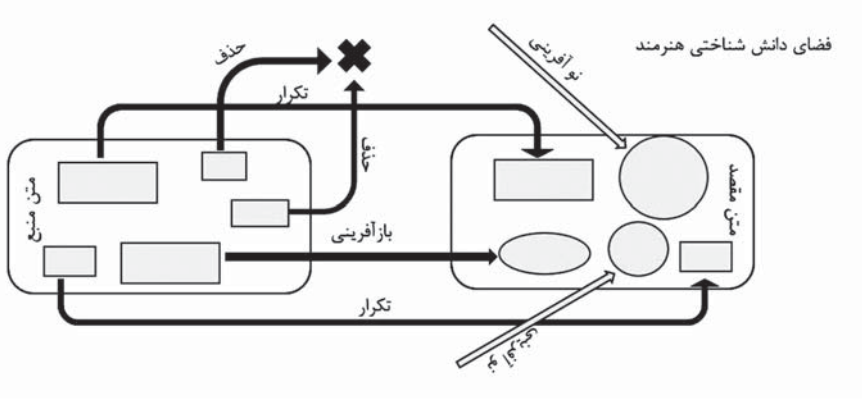
«نشانه برای انتقال دانسته‌ها و گفتن یا نشان دادن چیزی به کار می‌رود که فرد می‌شناسد و می‌خواهد دیگران نیز آن را بشناسند» (اکو، ۱۳۹۷: ۱). اصولاً هرگاه نشانه‌ای مورداستفاده قرار گیرد، حتی اگر یک نشانه واحد به کار گرفته شود، در حقیقت این متن[1] است که عینیت یافته است. به‌بیان‌دیگر، درکنش ارتباطی واقعی، نشانه منفک و قائم به خود وجود خارجی ندارد و هرچه که هست، فقط و فقط متن است. نشانه تنها به‌عنوان ابزاری در جریان تحلیل‌های متنی به کار می‌رود و تحلیل‌های نشانه‌شناسی الزاماً از نوع تحلیل متن است (سجودی، ۱۳۹۸: ۱۹۴-۱۹۵). «متن مشتمل است بر عناصر معنادار، وحدت این عناصر و تجلی این وحدت.» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۲۷۲). متن پدیده‌ای فیزیکی و غیرقطعی است. فیزیکی ازآن‌جهت که به‌واسطه حواس مختلف انسان (چشایی، بویایی و غیره) دریافت می‌شوند و غیرقطعی به آن دلیل که پیوسته لایه‌های متفاوتی در آن دخیل هستند (سجودی، ۱۳۹۰: ۲۱۰). متن از لایه‌های متعددی تشکیل‌شده و هرکدام از این لایه‌ها، خود نمود عینی و فیزیکی یک نظام رمزگانی است (سجودی، ۱۳۹۸: ۲۰۰).

رمزگان[2] مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر آن‌ها است که پیام معینی را تولید می‌کنند (مکاریک، ۱۳۹۸: ۱۳۶). رمزگان جنبه اجتماعی و تاریخی دارد، نوعی دانش انباشته و پویای تاریخی است که باید به‌صورت اکتسابی و به‌عنوان بدنه‌ای از دانش فراگرفته شود (عظیمی‌فرد، ۱۳۹۲: ۸۷). رمزگان‌ها چارچوبی را به وجود می‌آورند که نشانه در آن تولیدشده و معنا می‌یابد. در حقیقت نمی‌توان چیزی را که در قلمرو رمزگان نیست، نشانه نامید (چندلر، ۱۳۹۷: ۲۲۱).

در هر کنش ارتباطی، رابطهٔ میان تولیدکننده و دریافت‌کننده متن، بی‌غرض و خنثی نیست؛ بلکه رابطه‌ای پیچیده و مبتنی بر شرایط مختلف و متعدد اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و غیره است. رمزگان‌ها در حکم نهادهایی عمل می‌کنند که حتی اگر افراد دخیل در امر ارتباط از وجود آن آگاه نباشند، به تعدیل، تعیین و تولید معنا مبادرت می‌کنند. علاوه بر آن رمزگان به‌منزلهٔ نهادی اجتماعی، سلسله‌مراتبی است و اعضای یک جامعه نسبت به دانش‌شان از رمزگان‌های متفاوت در رابطه‌ای سلسله‌مراتبی نسبت به هم قرار دارند (سجودی، ۱۳۹۸: ۱۴۳-۱۴۵). متن نه حاصل هم‌نشینی رمزگان‌های متفاوت، بلکه حاصل هم‌نشینی لایه‌های مختلف متنی است که هر یک بر اساس انتخاب از رمزگان‌های مختلف تحقق‌یافته است (نمودار ۱). متن در درجه اول پدیداری است، یعنی در هر کنش ارتباطی با توجه به لایه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن شکل می‌گیرد. برخی لایه‌ها نسبت به لایه‌های دیگر، اصلی‌تر بوده (اصلی‌تر تلقی می‌شوند) و در تجلی‌های متفاوت متنی حضوری ثابت دارند و در طرف مقابل سایر لایه‌ها بافتی و متغیر هستند. علاوه بر اینکه لایه‌های متنی برهم تأثیر متقابل دارند و هریک انتظاراتی را از لایه‌های دیگر به وجود می‌آورند، رمزگان‌های متفاوتی که در کنش میان لایه‌های مختلف متنی دخیل هستند نیز بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند. (همان، ۱۹۸-۲۰۱).

ازآنجاکه متن یک پدیدهٔ فیزیکی است، عینیت یافتن متن درگرو یک رسانه[3] یا همان مجرای حسی است. رسانه یک الزام تخطی ناپذیر تحقق متن است، رسانه خود یک رمزگان است و شیوهٔ به‌کاربستن آن، منجر به تولید نشانه‌هایی دلالت‌گر می‌شود که همراه با متن دریافت و تفسیر می‌شوند؛ بااین‌حال رمزگان رسانه، رمزگانی افزوده است که تفاوت‌های عمده با رمزگان‌های اصلی ازجمله زبان دارد

1. Text
2. Code
3. Medium



نمودار ۲. سازوکارهای موجود در ترجمه بینانشانه‌ای از متن کلامی به متن بصری، مأخذ: نگارندگان.

(همان، ۲۱۸-۲۲۰). رسانه متن می‌تواند به‌صورت بالقوه، شنیداری، دیداری، بساوایی، چشایی و بویایی باشد. در متون معاصر، عمدتاً از رسانه‌های شنیداری و دیداری استفاده می‌شود. اگرچه در مواردی رسانه بساوایی (مانند خط بریل)، بویایی و چشایی نیز ممکن است به کار گرفته شود (سجودی، ۱۳۹۰: ۲۱۵-۲۱۶).

به بیان ساده‌تر می‌توان گفت رمزگان نظامی از نشانه‌ها، قواعد و قراردادها بوده که از پیش موجود و مستقل از افراد است و متن به‌کارگیری رمزگان‌ها در هر کنش ارتباطی خاص توسط افراد است. به‌عنوان‌مثال، زبان فارسی (متشکل از نشانه‌های مختلف، قواعد متعدد و قراردادها) یک رمزگان از پیش موجود و مستقل است و گفتار هر فارسی‌زبان (نمود فیزیکی زبان فارسی)، نمونه‌ای از یک متن است که در قالب رسانه‌های شنیداری یا دیداری می‌تواند نمود فیزیکی پیدا کند.

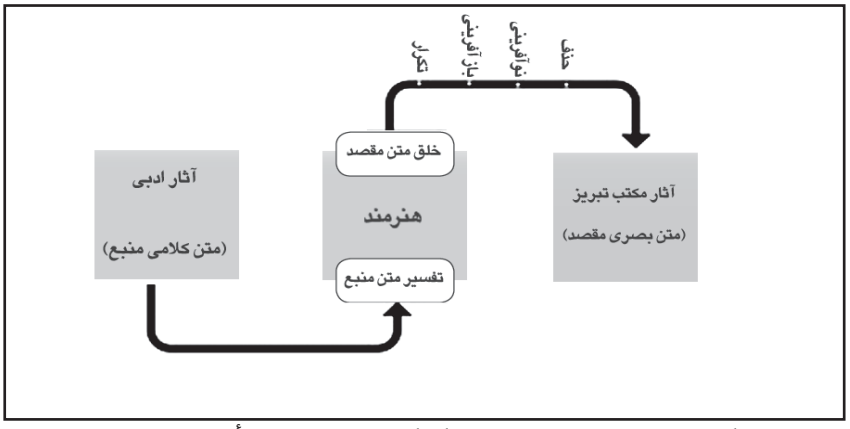
اکنون پس از آشنایی با این مفاهیم، با بازگشت به دسته‌بندی سه‌گانهٔ یاکوبسن از انواع ترجمه، می‌توان گفت که در ساده‌ترین تعریف، ترجمه عبارت است از اینکه متنی را جایگزین متن دیگری کنیم و پیام موجود در متن اول به‌گونه‌ای در دیگری انتقال داده شود. متن اولیه یا ابتدایی تحت عنوان «متن منبع» و متن حاصل از فرایند ترجمه، تحت عنوان «متن هدف» شناخته می‌شود. علاوه بر آن ترجمه بر اساس ماهیت خود، دستیابی به معنی یا پیامی را فراهم می‌آورد که از قبل موجود است؛ بنابراین، همواره یک ارتباط ثانوی به شمار می‌رود (هاووس، ۱۳۹۹: ۲۲-۲۳).

بر این اساس رابطه میان لایه‌های متن منبع و لایه‌های متن هدف در ترجمه بینانشانه‌ای از متن کلامی به متن بصری، نتیجه چهار فرایند کلی زیر است (نمودار ۲):

۱. تکرار: یک‌لایه متنی از متن کلامی منبع، عیناً در متن بصری هدف و در قالب رسانه‌ای جدید تکرار شود.

۲. بازآفرینی: یک‌لایه متنی از متن کلامی منبع در قالب یک ساختار متنی جدید در متن بصری هدف ظاهر گردد.

۳. نوآفرینی: یک‌لایه متنی از فضایی خارج از متن کلامی منبع و بر اساس دانش شناختی هنرمند در متن بصری

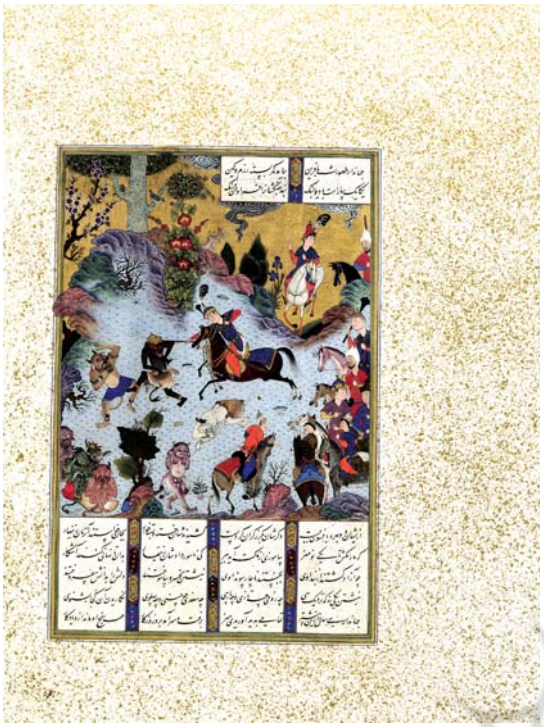


نمودار ۳. فراگرد ترجمهٔ بینانشانه‌ای در مکتب نگارگری تبریز صفوی، مأخذ: همان.

هدف ظاهر گردد.
۴. حذف: یک‌لایه متنی از متن کلامی منبع، به‌صورت آگاهانه، در متن بصری هدف وجود نداشته باشد.
در طرح فوق، دانش شناختی نمودی از دسترسی و آشنایی افراد با رمزگان‌های دخیل در لایه‌های متنی است که قابلیت رمزگشایی، فهم و ایجاد ارتباط را فراهم می‌آورد (سجودی، ۱۳۹۸: ۲۴۱-۲۴۳). دانش‌شناختی برآمده از این دیدگاه است که رمزگان به‌منزلهٔ نهادی اجتماعی، سلسله‌مراتبی است و اعضای یک جامعه نسبت به دانش‌شان از رمزگان‌های متفاوت در رابطه‌ای سلسله‌مراتبی نسبت به هم قرار دارند.

مکتب نگارگری تبریز در عهد صفوی

مکتب نگارگری تبریز در عهد صفوی، نقطهٔ اوج تحولاتی است که از اواخر سدهٔ هفتم هجری، با استیلای مغول بر ایران آغاز شد. نگارگری ایران، در سده‌های هشتم تا دهم هجری مدارج کمال را طی کرد و سرانجام در سدهٔ یازدهم هجری از پویایی بازماند. در این دوران، ایلخانان، جلایریان، اینجویان، مظفریان، تیموریان، ترکمانان آق‌قویونلو و قراقویونلو، ازبکان و درنهایت صفویان بر تمام و یا بخش‌هایی از ایران فرمان می‌راندند (پاکباز، ۱۳۹۶: ۵۹).
بر مبنای گزارش دوست‌محمد گواشانی در مرقع بهرام میرزا و آثار باقی‌مانده از سده‌های پیشین، آغاز و پیشرفت سریع و جدی نگارگری ایران ناشی از حمایت ایلخانان و جلایریان بوده است (رابینسون، ۱۳۹۰: ۶). دستاوردهای ارزشمند ایلخانان و جلایریان که متأثر از هنر سرزمین‌های مختلفی ازجمله چین بود (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۷)، به انضمام دو جریان مهم هنری شیراز در دوران اینجویان و مظفریان که وامدار بسیاری از سنت‌های هنری پیش از مغول در ایران بودند (پاکباز، ۱۳۹۶: ۶۸)، در قرن هشتم و براثر سیاست هنری تیمور در ماوراءالنهر گرد هم آمدند و بنیان اصلی شکل‌گیری مکتب هرات شدند (آژند، ۱۳۹۹، ۲۳۲). ویژگی‌های نگارگری مکتب هرات، در بین دست‌نشاندگان ترک تیموریان، یعنی قراقویونلوها و سپس آق‌قویونلوها، رواج یافت و اینان نیز در غرب ایران مکتبی ایجاد کردند که نتیجه بلافصل مکتب هرات بود (همان، ۲۶۶). مکتب نگارگری تبریز در عهد صفوی، از ترکیب دستاوردهای ارزشمند مرحلهٔ دوم شکوفایی مکتب نگارگری هرات و همچنین مکتب نگارگری ترکمانان، تحت حمایت شاه اسماعیل و شاه‌تهماسب تکوین یافت و جلوه‌گر شد (اشرفی، ۱۳۹۶: ۷-۹). این مکتب وارث ارزشمندترین سنت‌های نگارگری ایران و زمینه‌ساز شکل‌گیری آثار بی‌مانندی در تاریخ نگارگری ایران است. برجسته‌ترین هنرمندان تاریخ نگارگری، در این مکتب چهره نمودند و نگارگری ایران را به اوج خود رساندند (آژند، ۱۳۹۹: ۵۲۵).
تغییر در جامه و حضور عناصری چون کلاه قزلباش، بزرگ‌تر و باشکوه‌تر شدن نگاره‌ها، ملاحت و ظرافت پیکره‌ها، طبیعت خیال‌انگیز، ترکیب‌بندی‌های جسورانه،



تصویر ۱. طهمورث دیوها را شکست می‌دهد، منسوب به سلطان محمد، نگاره‌ای از شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی، تبریز حدود ۹۳۱-۹۴۱ هجری، مأخذ: ولش و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۱

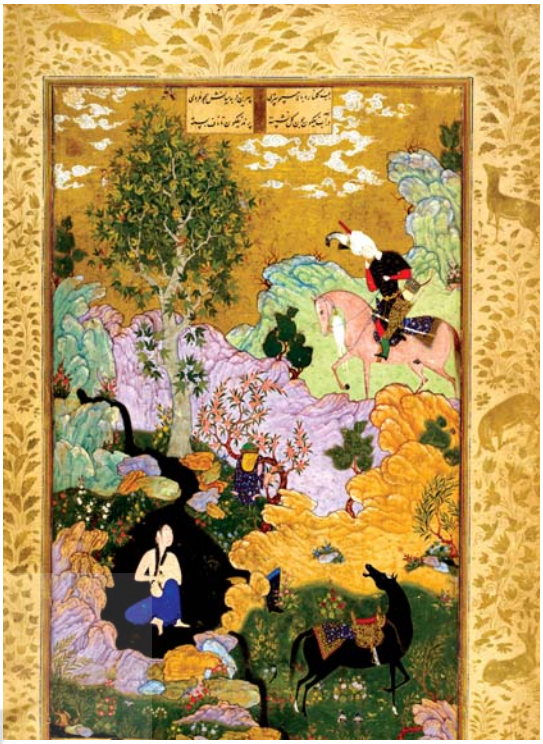
شکوه تزیین، وفور رنگ و پرمایگی احساس، فضاسازی مفهومی و چند ساحتی برآمده از بینشی عرفانی و تصویر کردن محیط زندگی و امور روزمره، ازجمله مهم‌ترین ویژگی‌های مکتب تبریز است که حاصل درهم‌آمیزی سنت خیال‌پردازی ترکمنی و واقع‌گرایی بهزاد بود. (آژند، ۱۳۹۴: ۹۱؛ پاکباز، ۱۳۹۶: ۹۱-۹۳؛ رابینسون، ۱۳۹۰: ۵۰-۵۷)

فراگرد دگردیسی نظام‌های نشانه‌ای در مکتب نگارگری تبریز صفوی

بر اساس آنچه بیان شد، فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای در مکتب نگارگری تبریز صفوی، مطابق نمودار ۳ به شرح زیر است:

۱. تکرار

تکرار عبارت است از اینکه یک یا چندلایه متنی از متن کلامی منبع، عیناً در متن بصری هدف، وجود داشته باشد. اصلی‌ترین رخداد در سازوکار تکرار، تغییر رسانه است. در سازوکار تکرار در مکتب نگارگری تبریز، یک‌لایه متنی، از رسانه دیداری نوشتار به رسانه دیداری تصویر نقل‌مکان کرده و مصور شده است. به‌عبارت‌دیگر، آنچه پیش‌ازاین در قالب واژه‌ها، عبارت‌ها و جملات بیان‌شده



تصویر ۲. خسرو و آب‌تنی شیرین، منسوب به سلطان محمد، نگاره‌ای از خمسه شاهی، تبریز حدود ۹۴۶-۹۴۹ هجری، مأخذ: ولش، ۱۳۸۴: ۷۶

تصویر ۳. خسرو و آب‌تنی شیرین، رقم حیدرقلی، نگاره‌ای از خمسه نظامی، شیراز حدود ۱۰۳۴ هجری، مأخذ: آژند، ۱۳۹۹، ۷۲۵

بود، در قالب نقطه، خط و رنگ تکرار گردیده است. به‌عنوان نمونه می‌توان به نگارهٔ نبرد طهمورث با دیوان از شاهنامهٔ تهماسبی اشاره کرد (تصویر ۱). فردوسی در اشعار خود در قسمت پادشاهی طهمورث بیان می‌کند:

جهاندار طهمورث بافرین
بیامد کمربستهٔ جنگ و کین
یکایک بیاراست با دیو چنگ
نبد جنگشان را فراوان درنگ
ازیشان دو بهره به افسون ببست
دگرشان به گرز گران کرد پست
(فردوسی، ۱۹۶۰: ۳۷-۳۸).

با دقت در نگارهٔ نبرد طهمورث با دیوان، در مرکز تصویر آنچه خودنمایی می‌کند، طهمورث در حال فروآوردن گرز خود بر سر یکی از دیوان است و این تکرار همان لایه متنی «دگرشان به گرز گران کرد پست» از شاهنامهٔ فردوسی است. در بخش پایین تصویر، سواری ریسمانی را می‌کشد که در انتهای آن دیوی به زنجیر کشیده شده است. همچنین، دیگر دیوها نیز در بخش پایین و سمت چپ تصویر دربند هستند. این دو نیز تکرار لایه متنی «از ایشان دو بهره به افسون ببست» از شاهنامهٔ فردوسی است. در انتها بیان این نکته ضروری است که تشخیص لایه‌های متنی تکرار شده با آگاهی از متن منبع، در متن تصویری حاصل از ترجمه بینانشانه‌ای امر دشواری نبوده و به‌آسانی قابل‌ردیابی است.

۲.بازآفرینی

بازآفرینی عبارت است از آن‌که یک‌لایه متنی از متن کلامی منبع، در قالبی جدید در متن بصری هدف جلوه‌گر شود. در سازوکار بازآفرینی در مکتب تبریز، در کنار تغییر رسانه، یکی از تغییرات قابل‌توجه، تغییر گونه دلالت لایه متنی است. یک‌لایه متنی کلامی با دلالت صریح، ضمنی و یا اسطوره‌ای در قالب جدیدی در متن بصری حضور پیدا می‌کند. به‌عنوان‌مثال، یک‌لایه متنی کلامی که دارای دلالت صریحی است، تبدیل به یک‌لایه متنی بصری می‌گردد که دلالت ضمنی آن، دربردارنده دلالت صریح همان لایه متن منبع است. این موضوع سبب تغییر در ساختارهای بلاغی نیز می‌شود و برخی استعاره‌ها و مجازها در متن حاصل از ترجمه خلق و یا حذف می‌شوند. به‌عنوان نمونه، برای روشن‌تر شدن موضوع، می‌توان به نگارهٔ دیدن خسرو شیرین در چشمه‌سار از خمسه نظامی، اشاره کرد (تصویر ۲). نظامی در اشعار خود بیان می‌کند:

سمنبر غافل از نظاره شاه
که سنبل بسته بد بر نرگسش راه
چو ماه آمد برون از ابر مشگین
به شاهنشه در آمد چشم شیرین
همایی دید بر پشت تذروی
به بالای خدنگی رسته سروی
ز شرم چشم او در چشمه آب
همی لرزید چون در چشمه مهتاب
جز این چاره ندید آن چشمه قند
که گیسو را چو شب بر مه پراکند
عبیر افشاند بر ماه شب افروز
به شب خورشید می‌پوشید در روز
(نظامی، ۱۳۹۰: ٦۹-۷۰).

هنگامی‌که صورت ماه مانند شیرین از پشت گیسوانش بیرون می‌آید و چشمش به خسرو می‌افتد، از شرم در آب به خود می‌لرزد و گیسوانش را بر روی خود می‌اندازد. بی‌تابی شبدیز، اسب شیرین که در پایین نگاره به تصویر درآمده، نمونه‌ای از یک بازآفرینی در ترجمهٔ بینانشانه‌ای مکتب تبریز است. بدون اطلاع از اشعار نظامی، این بی‌تابی شبدیز می‌تواند به‌عنوان هشداری برای شیرین که در معرض نگاه خسرو قرارگرفته، قلمداد شود؛ اما نظامی به چنین موضوعی اشاره نکرده است. این ناآرامی شبدیز همان احوال شیرین است که نظامی در ابیات فوق به آن پرداخته است: «ز شرم چشم او در چشمه آب / همی لرزید چون در چشمه مهتاب».

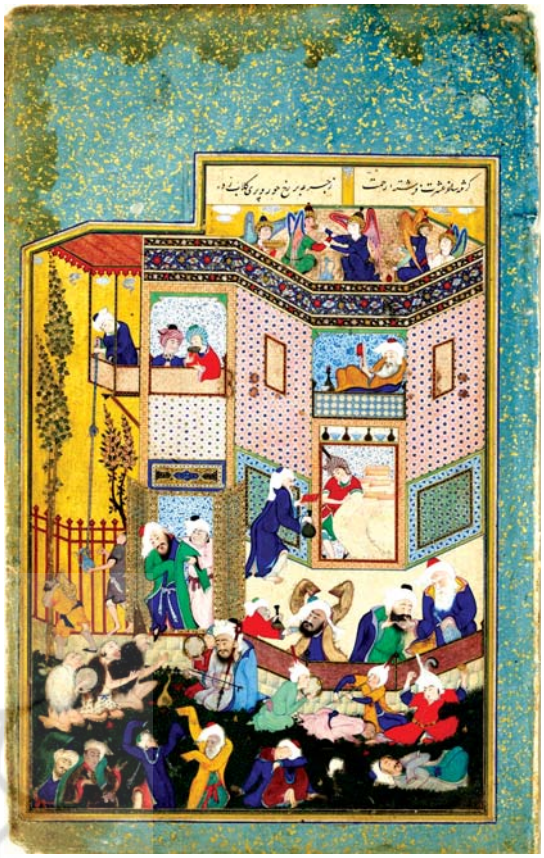
در اینجا حالت درونی شیرین که به‌صورت صریح در اشعار نظامی بیان‌شده، به‌صورت ناآرامی شبدیز و در قالب یک‌لایه متنی در متن بصری بامعنای ضمنی مصور شده است. مقایسهٔ نگارهٔ مربوط به مکتب تبریز صفوی با نگاره‌ای دارای موضوع مشابه، مهر تأییدی بر ادعای فوق است (تصویر ۳). شبدیز در این نگاره کاملاً آرام به تصویر درآمده است؛ از طرفی لایه‌های متنی مشابهی که در این دونگاره با متن ادبی یکسان وجود دارد، همان لایه‌های متنی است که حاصل از فرایند تکرار هستند؛ بنابراین سازوکار بازآفرینی، ارتباط مستقیمی باذوق و ذکاوت هنرمند دارد. این سازوکار برخلاف سازوکار تکرار، حتی با آگاهی از متن کلامی منبع، به‌سادگی قابل‌تشخیص نبوده و نیازمند تعمق بیشتری است.

۳.نوآفرینی

نوآفرینی عبارت است از اینکه یک یا چندلایه متنی، بدون آن‌که در متن کلامی منبع وجود داشته باشند، بر اساس دانش شناختی هنرمند، در متن بصری هدف به تصویر درآیند. نوآفرینی ارتباط مستقیمی با دانش‌شناختی هنرمند دارد؛ او بر اساس دانش خود از رمزگان‌های مختلف و آشنایی با متونی به‌جز متن کلامی منبع، برخی لایه‌های متنی را بر اساس خلاقیت خود در متن بصری هدف جای می‌دهد. نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی از سلطان محمد، ازجمله درخشان‌ترین آثار مکتب تبریز است که نوآفرینی‌های خلاقانه‌ای در آن رخ‌داده است (تصویر ٤). این نگاره بر اساس این اشعار حافظ است:

در سرای مغان رفته بود و آب زده
نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده
سبوکشان همه در بندگیش بسته کمر
ولی ز ترک کله چتر بر سحاب زده
شعاع جام و قدح نور ماه پوشیده
عذار مغبچگان راه آفتاب زده
عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز
شکسته کسمه و بر برگ گل گلاب زده
گرفته ساغر عشرت فرشته رحمت
ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده
ز شور و عربده شاهدان شیرین کار
شکر شکسته سمن ریخته رباب زده
سلام کردم و با من به روی خندان گفت
که ای خمارکش مفلس شراب زده
که این کند که تو کردی به ضعف همت ورای
زگنج خانه شده خیمه بر خراب زده
وصال دولت بیدار ترسمت ندهند
که خفته‌ای تو در آغوش بخت خواب زده
بیا به میکده حافظ که بر تو عرضه کنم
هزار صف ز دعاهای مستجاب زده
فلک جنیبه کش شاه نصرت الدین است
بیا ببین ملکش دست در رکاب زده
خرد که ملهم غیب است بهر کسب شرف
ز بام عرش صدش بوسه بر جناب زده
(حافظ شیرازی، ۱۳٦۳: ۲۷۹-۲۸۰)

تحلیل این نگاره از سلطان محمد، تطبیق آن با اندیشه اشعار حافظ و بیان لایه‌های مختلف پنهان و پیدای آن، نیازمند پژوهش مستقلی است. طاهری قمی پس از مطالعهٔ شمایل‌شناختی این نگاره، نتایج ارزشمندی ارائه داده است که به‌خوبی بیانگر بازآفرینی‌های خلاقانه سلطان محمد است: «درمجموع، سلطان محمد در نقاشی نگارهٔ مستی لاهوتی و ناسوتی، ورای به‌کارگیری دسته‌های مختلف آدمیان و پیکره‌های متنوع و نیز کاربست حالات و اطوار نمادین هریک، به‌نوعی سعی در القای انفصالی توأم با اتصال سه ساحت از آفرینش (ناسوت، ملکوت و جبروت) داشته، اما هر سه ساحت را مست از نور ازلی و ابدی حضرت عشق و صاحب جایگاه لاهوت می‌پندارد و به‌نوعی برداشت عرفانی خود را از شعر حافظ واگویه می‌نماید...» (طاهری قمی، ۱۳۹۸: ۱۱٦)



تصویر ۴. مستی ناسوتی و لاهوتی، رقم سلطان محمد، نگاره‌ای از دیوان حافظ سام‌میرزا، تبریز حدود ۹۳۲ هجری، مأخذ: ولش، ۱۳۸۴: ۶۳

تصویر ۵. نوشیروان و گفت‌وگوی مرغان در ویرانه، منسوب به آقا میرک، نگاره‌ای از خمسهٔ شاهی، تبریز حدود ۹۴۶-۹۴۹ هجری، مأخذ: همان، ۶۴

اگرچه سرنخ‌هایی همچون «نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده» در اشعار حافظ وجود دارد که سلطان محمد بر اساس آن‌ها، لایه‌های متنی بصری خود را خلق کرده است. بااین‌حال، آنچه در این نگاره اتفاق افتاده، آن است که سلطان محمد «به‌نوعی برداشت عرفانی خود را از شعر حافظ واگویه می‌کند». باید توجه داشت که اغلب لایه‌های متنی این نگاره، بازآفرینی لایه‌های متنی اشعار حافظ نیست. در بازآفرینی، همان‌گونه که اشاره شد، یک‌لایه متنی بصری متناظر با لایه متنی کلامی است، حال آن‌که در نگارهٔ سلطان محمد این تناظر چندان معنا ندارد. کل نگاره، نوآفرینی شخصی سلطان محمد از تمام اشعار حافظ است که بر اساس برداشتی متکی بر دانش شناختی وی شکل‌گرفته است.

سازوکار نوآفرینی در ترجمه بینانشانه‌ای بسیار پیچیده‌تر از دو سازوکار تکرار و بازآفرینی است. هنرمندی که به‌عنوان یکی از نخبگان زمان خود شناخته می‌شود، بر اساس دانش شناختی خود، برداشت متفاوتی از متون کلامی را در کالبد تصویر خلق کرده است. تفاوت اساسی که میان لایه‌های متنی کلامی و لایه‌های متنی بصری حاصل از ترجمه وجود دارد، شناسایی سازوکار نوآفرینی را آسان می‌سازد؛ بااین‌حال باید توجه داشت که حتی با شناسایی این سازوکار، فهم بخش عمده معنای لایه‌های متنی بصری حاصل از سازوکار نوآفرینی امری دشوار و در بسیاری موارد غیرممکن است. ازآنجاکه نگارهٔ سلطان محمد، سراسر نوآفرینی است، برای فهم بهتر این سازوکار، می‌توان به نگارهٔ دیگری که در آن لایه‌های محدودتری از نوآفرینی وجود دارد اشاره کرد: نگارهٔ انوشیروان و گفت‌وگوی مرغان از مخزن‌الاسرار نظامی (تصویر ۵). بر اساس اشعار نظامی:

صیدکنان مرکب نوشیروان
دور شد از کوکبه خسروان
مونس خسرو شده دستور و بس
خسرو و دستور و دگر هیچکس
شاه در آن ناحیت صید یاب
دید دهی چون دل دشمن خراب
تنگ دو مرغ آمده در یکدیگر
وز دل شه قافیه‌شان تنگتر
گفت به دستور چه دم میزنند

چیست صغیری که به هم میزنند
گفت وزیر ای ملک روزگار
گویم اگر شه بود آموزگار
این دو نوا نز پی رامشگریست
خطبه‌ای از بهر زناشوهریست
دختری این مرغ بدان مرغ داد
شیربها خواهد از او بامداد
کاین ده ویران بگذاری به ما
نیز چنین چند سپاری به ما
آن دگرش گفت کزین درگذر
جور ملک بین و برو غم مخور
گر ملک اینست نه بس روزگار
زین ده ویران دهمت صد هزار
(نظامی، ۱۳۱۳: ۸۰-۸۱).

نظامی بیان می‌کند که «مونس خسرو شده دستور و بس/ خسرو و دستور و دگر هیچ‌کس» و بر این موضوع تأکید می‌کند که تنها وزیر انوشیروان همراه اوست. در این نگاره، علاوه بر انوشیروان، دستور، ویرانه و دو مرغی که نظامی به‌صورت مستقیم به آن اشاره‌کرده، لایه‌های متنی دیگری نیز وجود دارد. لایه‌هایی که هیچ اشاره‌ای به آن‌ها در شعر نظامی نشده و حاصل نوآفرینی هنرمند (احتمالاً آقا میرک) است. ازجمله این لایه‌های معنایی می‌توان به دو مردی که همراه با چهارپای خود در پایین تصویر قرار دارند، مرغی که به همراه دو بچه خود در بالای نگاره است و تصویری از دو آهو روی خرابه اشاره کرد.

۴.حذف

حذف عبارت است از آن‌که یک‌لایه معنایی از متن کلامی منبع به متن بصری هدف، به‌صورت آگاهانه راه پیدا نکند. در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای در مکتب نگارگری تبریز، لایه‌های معنایی بسیاری از متون ادبی در نگاره‌ها حضور ندارند. به‌عنوان نمونه می‌توان به نگارهٔ نوشیروان از سوی هند سفیر می‌پذیرد، اشاره کرد (تصویر ٦). فردوسی در اشعار خود بیان می‌کند:

بیاورد پس نامه‌ای بر پرند
نبشته بنوشین‌روان رای هند
یکی تخت شطرنج کرده به رنج
تهی کرده از رنج شطرنج گنج
بیاورد پیغام هندی ز رای
که تا چرخ باشد تو بادی به‌جای
کسی کو بدانش برد رنج بیش
بفرمای تا تخت شطرنج پیش
نهند و ز هر گونه رای آورند
که این نغز بازی به جای آورند
بدانند هر مهره‌ای را به نام

تصویر ۶. نوشیروان از سوی رای هند سفیری را پذیرا می‌شود، منسوب به میرزاعلی، نگاره‌ای از شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی، تبریز حدود ۹۳۱-۹۴۱ هجری، مأخذ: ولش و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۹

که گویند پس خانه او کدام
پیاده بدانند و پیل و سپاه
رخ و اسب و رفتار فرزین و شاه
گر این نغز بازی به جای آورند
درین کار پاکیزه رای آورند
همان باژ و ساوی که فرمود شاه
به خوبی فرستم بران بارگاه
(فردوسی، ۱۹۷۰: ۲۰۷)

در این داستان، همان‌گونه که در اشعار فردوسی اشاره‌شده، بازی شطرنج اهمیت بسیار زیادی دارد. بااین‌حال، در نگارهٔ مربوط به پذیرش سفیران هند، این صفحه به تصویر درنیامده است. حذف یک‌لایه معنایی متن کلامی منبع و عدم تکرار یا بازآفرینی آن در متن بصری هدف، دلایل متفاوتی دارد. خلاقیت هنرمند، حذف به دلیل رمزگان‌های گفتمانی مسلط و حذف به‌واسطهٔ محدودیت‌های رسانه دلایل عمده و اساسی حذف در ترجمهٔ بینانشانه‌ای است. از دیگر دلایل حذف در مکتب تبریز صفوی می‌توان به این موضوع اشاره کرد که «تصویر قصد ندارد مستقیماً به تکرار آنچه در متن ادبی آمده، بپردازد یا همان‌ها را در نظام نشانه‌ای دیگری

قرار دهد؛ بلکه مفهومی گسترده‌تر از مفهوم منبع ادبی اولیه برای خود متصور است. به‌عبارت‌دیگر، غیبت عناصر بااهمیت را در متن تجسمی می‌توان نشانه این دانست که متن تجسمی قرار نیست کلمه به کلمه و مطابق متن ادبی باشد، بلکه می‌کوشد مفهومی تکمیلی داشته باشد» (نظرلی، ۱۳۹۰: ۷۵).

عوامل مؤثر بر فراگرد دگردیسی نظام‌های نشانه‌ای در مکتب نگارگری تبریز صفوی

۱.نقش داستان در ترجمهٔ بینانشانه‌ای مکتب نگارگری تبریز صفوی

مراد از داستان، مجموعه‌ای از رخدادها و بن‌مایه‌های ادبی روایی است که بر اساس توالی زمانی و علیت به یکدیگر مربوط می‌شوند و از یک علت خاص به‌سوی معلول حرکت می‌کنند (مکاریک، ۱۳۹۸: ۱۱۶). بر این اساس برخی از آثار مکتب نگارگری تبریز، حاصل ترجمهٔ بینانشانه‌ای آثار ادبی بدون داستان است که شاخص‌ترین اثر این دسته، دیوان حافظ سام میرزا است. در ترجمهٔ بینانشانه‌ای آثار ادبی بدون داستان، عمدهٔ سازوکار رایج، نوآفرینی است. در مکتب تبریز صفوی، مصورسازی آثار بدون داستان، زمینه‌ای برای به تصویر درآوردن صحنه‌های درباری و شاهزادگان و یا بیان معنوی‌ترین مفاهیم از جانب هنرمند است. ازآنجاکه وجود داستان در یک متن ادبی سبب ایجاد محدودیتی برای هنرمندان است، در آثار بدون داستان، هنرمندان مکتب تبریز صفوی، تنها با بهره‌گیری از سررشته‌های متن ادبی، فراتر از خلق یک نگاره بر اساس داستانی مشخص رفته و آثار بدیعی را برای اولین بار در تاریخ نگارگری ایران پدید آوردند.

افزون بر آثار ادبی بدون داستان، در مکتب نگارگری تبریز صفوی، آثار ادبی بسیاری که دارای داستان مشخصی بوده‌اند، مصور شده است. ازجمله مهم‌ترین این آثار، شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی است که بیش از هر اثر دیگری در تاریخ نگارگری ایران، نگاره دارد و داستان‌های موجود در شاهنامهٔ فردوسی به‌وسیله هنرمندان کارگاه شاه‌تهماسب به زیباترین حالت خود، مصور شده‌اند. سازوکارهای اصلی در فرایند ترجمه بینانشانه‌ای آثار ادبی دارای داستان، سازوکار تکرار و بازآفرینی است. لایه‌های متنی متعددی از متن کلامی منبع در متن بصری هدف تکرار شده و باعث ایجاد زمینه‌ای به‌منظور شناخت متن کلامی منبع می‌گردد.

ازجمله موضوعات اساسی در ترجمهٔ بینانشانه‌ای آثار دارای داستان در مکتب نگارگری تبریز صفوی، این مسئله است که کدام بخش از روایت، به تصویر درآمده است. برای بررسی دقیق‌تر، به‌عنوان نمونه می‌توان به داستان سیاوش از تولد تا مرگ وی اشاره کرد (جدول ۱). در شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی مانند شاهنامه‌های پیشین، نقاط عطف این داستان، همچون گذر سیاوش از آتش به تصویر درآمده است (تصویر ۷)، اما علاوه بر آن به موضوعات حاشیه‌ای دیگری نیز پرداخته‌شده است. سه نگاره چوگان‌بازی کردن سیاوش مقابل افراسیاب، تیر انداختن سیاوش و سیاوش و افراسیاب در شکارگاه (تصاویر ۸ تا ۱۰)، ازجمله موضوعات حاشیه‌ای است که به‌وسیله نگارگران مکتب تبریز در کمال ظرافت به تصویر درآمده است. این موضوعات که از بخش‌های مهم داستان سیاوش در شاهنامه نبوده و همچنین سهم بسیار محدودی از ابیات داستان دارد (بر اساس جدول ۱)، به دلیل کارکردی متفاوت در کانون توجه هنرمندان مکتب تبریز قرارگرفته است. در کارگاه تبریز، هنرمندان افزون بر مصور ساختن بخش‌های مهم داستان که در مکاتب پیشین نیز اهمیت داشته، به مصورسازی موضوعات حاشیه‌ای نیز اقدام کرده‌اند و در بستر ایجادشده، بخش‌هایی از زندگی درباری، شاهان و شاهزادگان نیز مصور شده است. در این مکتب موضوع ادبی زمینه‌ای برای بیان موضوعات تاریخی نیز بوده و نگارگر از بستر ایجادشده در موضوعات ادبی برای تصویرسازی بخشی از موضوعات تاریخی استفاده کرده است (نظرلی، ۱۳۹۰: ۳۲). به همین دلیل، در آثار ادبی که داستان مشخصی دارند، نگارگران به مصورسازی بخش‌هایی از داستان پرداخته‌اند که اگرچه موضوعات حاشیه‌ای در متن ادبی است، اما بستر مناسبی برای مصورسازی موضوعات تاریخی یعنی همان زندگی درباری است.

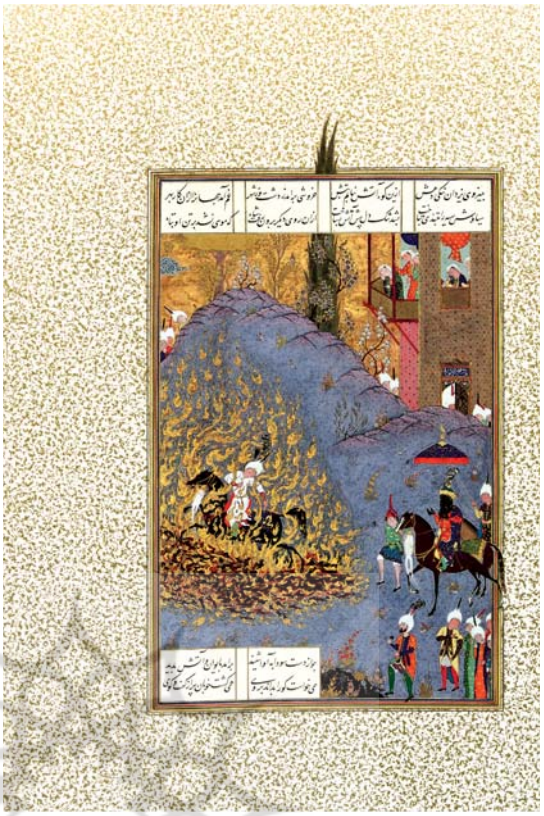
۲.جایگاه هنرمند در ترجمهٔ بینانشانه‌ای مکتب نگارگری تبریز صفوی

دوست‌محمد گواشانی در دیباچهٔ مرقع بهرام میرزا، اشاره می‌کند که «اول نادر العصرفی الدوران و فرید الأوان فی الزمان المحتاج بلطف الصمد، استاد نظام‌الدین سلطان محمد که تصویر را به‌جایی رسانیده که با وجود هزار دیده فلک مثلش ندیده...» (مایل هروی،۱۳۹۸: ۳۳۳). مصطفی عالی افندی نیز اشاره می‌کند که «صاحبقران سکندر نشان، سلطان سلیم خان با شاه اسماعیل در صحرای چالدران مصاف کردند، چنان‌که مضمون بیت زیر ظاهر گشت:

قضا در بارگاه کبریایی

فکنده طرح اسلیمی خطایی

شاه اسماعیل اندیشید که کسی چه می‌داند، شاید که فرار یا ارتحال بر خود من و غارت و اختلال بر ممالک عجم واقع گردد و یاران من به دست مؤید سلطان سلیم رومی گرفتار آیند. بدان دستاویز، اولاً شاه محمودی نژاد و ثانیاً نقاش بی‌همتا، استاد بهزاد را در غاری مخفی کرد و گفت شمارا به خدای ستار سپردم. خو به نبرد رفت. هنگامی‌که مغلوب و منهزم، فرار و عودت کرد، پیش از هر کار، به محل اختفای آن دو تن رفت و به تجسس آنان پرداخت. چون آنان را در محل معهود یافت، رب عزت را از صمیم قلب



تصویر ۷. گذر سیاوش از آتش، نگاره‌ای از شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی، تبریز حدود ۹۳۱-۹۴۱ هجری، مأخذ: حسینی‌راد، ۱۳۸۵، ۶۴

تصویر ۸. سیاوش در برابر افراسیاب چوگان‌بازی می‌کند، نگاره‌ای از شاهنامه شاه‌تهماسبی، تبریز حدود ۹۳۱-۹۴۱ هجری، مأخذ: ولش و همکاران، ۱۳۹۱، ۹۹

سپاس گفت. از این نکته می‌توان قیاس کرد که شاه محمود تا چه حد موردعلاقه و محبت بود که پادشاهی حفظ و حراست او را بر صیانت ولایت و خزانه خویش مقدم داشت ...» (عالی افندی ۱۳۹۹: ۸۹).

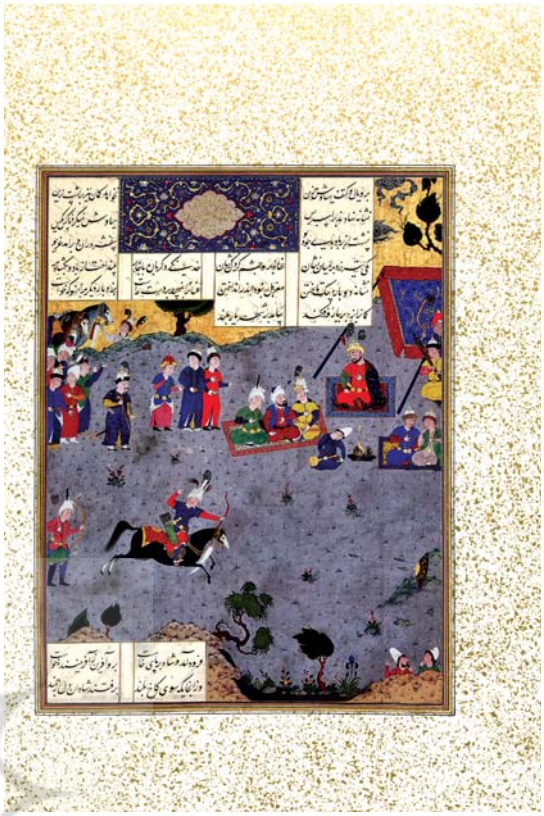
بنا بر آنچه گذشت، می‌توان گفت که «نقاشان ایرانی قرون‌وسطا، در الهیات، فلسفه و حتی پزشکی، صاحب‌نظر بودند. بسیاری از آن‌ها شاعر بودند. به‌عبارت‌دیگر، آن‌ها از نخبگان دربار و هم‌سطح با شاعران، فیلسوفان، منجمان، علمای دینی و غیره بودند. به همین دلیل است که مینیاتور قرن شانزدهم (دهم هجری) تبریز، تنها مجلسی زیبا و تصویری افزوده‌شده به متن ادبی نیست، بلکه هنری پیچیده است که افکار و اندیشه‌های همه طیف‌های دینی، فلسفی، اجتماعی، سیاسی، زیبایی‌شناختی و غیره را به نمایش می‌گذارد.» (نظرلی ۱۳۹۰: ۱۳)

بر اساس این نقل‌قول‌های تاریخی و همچنین با توجه به نمودار ۳، هنرمند نقاش در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای مکتب نگارگری تبریز، جایگاه تعیین‌کننده و مهمی دارد. او بر اساس دانش شناختی خود نسبت به رمزگان‌های مختلف، اقدام به دریافت و تفسیر متن منبع نموده و بر اساس خلاقیت، توانایی و آشنایی با رمزگان رسانه تصویری، متن هدف را ایجاد کرده است. هنرمندان مکتب نگارگری تبریز، در خلق آثار از دو نوع رمزگان بهره برده‌اند:

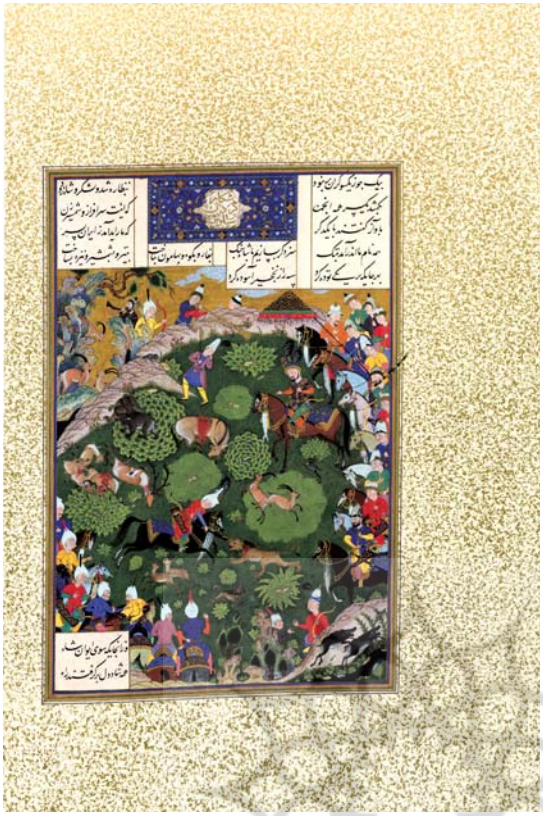
۱.رمزگان پخش گسترده: رمزگان‌هایی که یک گروه بزرگ از مخاطبان در آن شریک هستند و از ساختارهای ساده، استاندارد و مرسوم استفاده می‌کنند. (چندلر، ۱۳۹۷: ۳۲۱)

۲.رمزگان پخش محدود: رمزگان‌هایی که به تعداد محدودی از مخاطبان توجه دارد. ازنظر ساختاری پیچیده‌تر بوده، از فراوانی کمتری برخوردارند و پیش‌بینی‌ناپذیر هستند. (همان، ۳۳۵)

در بررسی نقش داستان در ترجمهٔ بینانشانه‌ای مکتب نگارگری تبریز صفوی، اشاره شد که هنرمند، مصورسازی داستان‌های ادبی را زمینه‌ای برای خلق رویدادهای تاریخی کرده است. رمزگان‌های مرتبط با خلق آن دسته از لایه‌های متنی که نمودی تصویری از داستان‌های ادبی هستند، رمزگان‌های پخش گسترده بوده است و رمزگان‌های پخش محدود نیز مرتبط با آن لایه‌هایی از متن بصری هدف است که رویدادهای تاریخی در آن‌ها مصور شده است. به‌عبارت‌دیگر، هنرمندان مکتب نگارگری تبریز، در



تصویر ۹. سیاوش تیر را به هدف می‌نشاند، نگاره‌ای از شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی، تبریز حدود ۹۳۱-۹۴۱ هجری، مأخذ: همان، ۱۰۱



تصویر ۱۰. سیاوش و افراسیاب در شکارگاه، نگاره‌ای از شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی، تبریز حدود ۹۳۱-۹۴۱ هجری، مأخذ: همان، ۱۰۳

خلق آثار بصری بر مبنای آثار ادبی، بیش‌ازپیش به دنبال طبیعی‌سازی بوده‌اند. «رمزگان‌های طبیعی شده آن‌هایی هستند که به‌صورت گسترده در یک فرهنگ توزیع‌شده‌اند» (همان) و هنرمند مکتب تبریز، با قرار دادن لایه‌های متنی مربوط به وقایع تاریخی در دل لایه‌های متنی مربوط به داستان ادبی، به دنبال طبیعی‌سازی رمزگان‌های پخش محدود بوده است.

۳.سایر عوامل مؤثر در ترجمهٔ بینانشانه‌ای مکتب نگارگری تبریز صفوی

در ترجمه بینانشانه‌ای مکتب نگارگری تبریز، یکی دیگر از تغییرات اساسی، تغییر رسانه است. رسانه دیداری نوشتار به رسانه دیداری تصویر آن‌هم از نوع ثابت تغییریافته است. در این فرایند، آنچه پیش‌ازاین در قالب کلمات و عبارات بیان‌شده بود، با استفاده از عناصر اولیه ارتباط بصری و به‌کارگیری فنون مختلف، در قالب تصاویری ثابت ارائه گردیده است. این مسئله که کدام‌یک از عناصر ارتباط بصری و کدام فن مورداستفاده قرار گیرد، ارتباط مستقیمی با دانش شناختی هنرمند نسبت به رمزگان رسانه و خلاقیت او دارد.

لایه‌های متنی قابل‌ارائه در رسانه دیداری تصویر ثابت، نسبت به رسانه دیداری نوشتار، محدودتر است و به همین دلیل در فرایند ترجمه بینانشانه‌ای در مکتب نگارگری تبریز، برخی از لایه‌های متنی به دلیل محدودیت‌های رسانه، حذف‌شده است. از تمام لایه‌های متن کلامی منبع تنها لایه‌های محدودی امکان حضور در متن بصری هدف را دارا بوده و سازوکار حذف در بسیاری موارد به دلیل محدودیت‌های رسانه است. هنرمندان برای از میان بردن این محدودیت، عموماً لایه‌هایی از متن کلامی منبع که سبب ارجاع ذهن مخاطب به این متن می‌گردد را در متن بصری هدف قرار داده‌اند؛ این لایه‌ها به‌صورت اشعاری در اطراف تصویر و یا حتی نام داستان، در نگاره‌ها حضور دارند.

دیگر عامل اثرگذار بر فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای مکتب تبریز، روابط بینامتنی است. بینامتنیت[۱]، مبتنی بر این ایده است که متن نظامی مستقل، بسته و خودبسنده نیست؛

14. Intertextuality

جدول ۱. داستان سیاوش در شاهنامه، مأخذ: فردوسی، ۱۹٦٥: ٦-۱۸۱ و دبیر سیاقی، ۱۳۹۷: ۹۲-۱۱۲

تعداد ابیات	موضوع
۱۹	سرآغاز داستان و اشاراتی به ارجمندی خرد و سخن سنجیده گفتن
٤٥	داستان مادر سیاوش، دیدن او به‌وسیلهٔ گیو و طوس که به شکار رفته بودند، ازدواج وی با کاووس شاه
٦۹	تولد سیاوش، اطلاع از طالع آشفته و پر از سختی او، آموزش دیدن سیاوش نزد رستم
٤۳٤	داستان سیاوش و سودابه، حیلهٔ سودابه، گذر سیاوش از آتش، بخشش سودابه به‌وسیلهٔ سیاوش
۱۲۸	حملهٔ افراسیاب به ایران، مقابلهٔ سیاوش و رستم، فرار تورانیان، خشنودی کاووس شاه
۷۳	خواب دیدن افراسیاب، بازگشت گرسیوز به‌جانب افراسیاب، تعبیر خواب افراسیاب
۲۱۱	پیمان بستن سیاوش با افراسیاب، نپذیرفتن پیمان به‌وسیلهٔ کاووس شاه، بازگشت رستم به سیستان
۱۱۸	فرستادن طوس از جانب کاووس شاه، فرستادن پیام از جانب سیاوش به افراسیاب به‌وسیلهٔ شاوران
۱۰٤	مشورت افراسیاب با پیران و پذیرفتن سیاوش، سپردن سپاه ایران به بهرام و رفتن سیاوش به توران
۹۷	استقبال پیران از سیاوش، رسیدن افراسیاب به سیاوش و خواندن او به‌عنوان فرزند خود
۱۰۷	چوگان‌بازی کردن ایرانیان و تورانیان، کمان انداختن سیاوش، هنرنمایی سیاوش در شکارگاه
۱٥٦	ازدواج سیاوش و جریره دختر پیران، ازدواج سیاوش و فرنگیس دختر افراسیاب به پیشنهاد پیران
۲۲۷	سپردن گنگدژ به سیاوش، بنا نهادن سیاوش گرد به‌وسیلهٔ سیاوش و گزارش پیران به افراسیاب
۱۱۹	فرستادن گرسیوز به سیاوش گرد، میزبانی سیاوش، حسادت گرسیوز و بازگشت به‌جانب افراسیاب
۲٥٦	حیلهٔ گرسیوز و آوردن سیاوش با سپاهی به نزد افراسیاب، آماده شدن سپاه افراسیاب برای نبرد
٤۹۷	خواب دیدن سیاوش و گفتن آن به فرنگیس، کشته شدن سیاوش به دست افراسیاب
۲٤۳	آگاهی پیران از قتل سیاوش، پرستاری از فرنگیس و تولد کیخسرو

بلکه در ارتباطی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون قرار دارد (مکاریک، ۱۳۹۸: ۷۲). در ترجمه، متن منبع و هدف، در ارتباطی بینامتنی با یکدیگر قرار دارند و متن هدف اگرچه در محتوا و شکل، وامدار متن منبع است اما بدان محدود نمی‌گردد (Farahzad, 2009: 125). وجود متن هدف درگرو متن منبع است و علاوه بر آن وجود متن منبع درگرو بینامتن‌های دیگری است. به‌عبارت‌دیگر، متن منبع تنها یکی از متونی است که در شکل‌گیری متن هدف نقش دارد (قهرمانی، ۱۳۹۳: ۲۳۲).

روابط بینامتنی[1] در سرتاسر نگاره‌های مکتب تبریز قابل‌مشاهده است. علاوه بر رابطهٔ میان متن منبع و متن هدف که در قالب سازوکارهای چهارگانه ارائه گردید، سایر روابط بینامتنی نیز دارای اهمیت است. بااین‌حال، شناسایی تمام گونه‌های روابط بینامتنی[2] امری دشوار و حتی غیرممکن است. وجود روابط بیش‌متنی میان نگاره‌های مکتب تبریز و مکاتب پیشین، زمینه‌ساز برخی دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌ها این مکتب است که نیازمند بررسی بیشتر در سایر پژوهش‌ها است.

نتیجه

در راستای شناخت دقیق و نظام‌مند فرایند تبدیل متون ادبی به نگاره‌های مکتب تبریز صفوی که مبتنی بر مفهوم دگردیسی یا ترجمهٔ بینانشانه‌ای رومن یاکوبسن است، می‌توان گفت در ترجمهٔ بینانشانه‌ای متون ادبی به نگاره‌های مکتب تبریز، چهار فرایند تکرار، بازآفرینی، نوآفرینی و حذف در جریان است. همچنین، عوامل مؤثر بر این فرایند عبارت‌اند از: ۱. داستان محور بودن متن ادبی. وجود داستان در یک متن ادبی محدودیت‌هایی برای هنرمندان ایجاد می‌کند. در آثار بدون داستان، هنرمندان مکتب تبریز صفوی، تنها با بهره‌گیری از سررشته‌های متن ادبی، فراتر از خلق یک نگاره بر پایه داستان مشخص رفتند و آثار بدیعی را برای اولین بار در تاریخ نگارگری ایران پدید آوردند. در آثار ادبی که داستان مشخصی دارند نیز، نگارگران به مصورسازی بخش‌هایی از داستان پرداخته‌اند که اگرچه موضوعات حاشیه‌ای در متن ادبی است اما بستر خوبی برای مصورسازی موضوعات تاریخی، یعنی همان زندگی درباری است. افزون بر آن در آثار دارای داستان مکتب تبریز صفوی، سازوکار اصلی تکرار و بازآفرینی و در آثار بدون داستان، سازوکار اصلی، نوآفرینی است. ۲. دومین عامل اثرگذار بر فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای خلاقیت و دانش شناختی هنرمند است. در سرتاسر فرایند ترجمه بینانشانه‌ای مکتب نگارگری تبریز صفوی، هنرمند جایگاه تعیین‌کننده و مهمی دارد. او بر اساس دانش شناختی خود نسبت به رمزگان‌های مختلف، ازجمله رسانه متن کلامی منبع، اقدام به دریافت آن متن کرده و بر اساس خلاقیت، توانایی و آشنایی با رمزگان رسانه تصویری، متن بصری هدف را ایجاد کرده است. ۳. سومین عامل اثرگذار بر این فرایند، تغییر رسانه است. تبدیل رسانه دیداری نوشتار به رسانه دیداری تصویر ثابت، یکی از اصلی‌ترین تغییرات در فرایند دگردیسی نظام‌های نشانه‌ای مکتب تبریز صفوی است. لایه‌های متنی قابل‌ارائه در رسانه دیداری تصویر ثابت، نسبت به رسانه دیداری نوشتار، محدودتر است و به همین دلیل در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای در مکتب نگارگری تبریز صفوی، برخی از لایه‌های متنی به دلیل محدودیت‌های رسانه، حذف گردیده است. بیان این نکته ضروری است که در هر کنش ارتباطی، رابطهٔ میان تولیدکننده و دریافت‌کننده متن، بی‌غرض و خنثی نیست؛ بلکه رابطه‌ای پیچیده و مبتنی بر شرایط مختلف و متعدد اجتماعی، سیاسی و غیره است و رمزگان‌ها در حکم نهادهایی هستند که نقش تعدیل، تعیین و تولید معنا را بر عهده دارند. بنابراین، شناخت صحیح رمزگان‌های دخیل در امر ترجمه بینانشانه‌ای مکتب نگارگری تبریز صفوی، ضروری است. ۴. دیگر عامل اثرگذار بر دگردیسی نظام‌های نشانه‌ای در کتب تبریز صفوی، روابط بینامتنی است. ازآنجاکه متن پدیده‌ای باز و غیرقطعی است، روابط بینامتنی میان نگاره‌های مکتب تبریز صفوی و سایر متون اثرگذار بر فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای سبب درک عمیق‌تری از این فرایند خواهد شد. سازوکارهای چهارگانه‌ای که در این

۱. ازجمله مهم‌ترین دسته بندی‌های قابل‌استفاده در بررسی روابط بینامتنی، دسته‌بندی ژرار ژنت است.

2. Paratexuality

پژوهش ارائه‌شده، می‌تواند به پژوهشگران در مطالعات مشابه، به‌ویژه در حوزهٔ هنرهای تجسمی و آثار بصری مرتبط با متون ادبی یاری رساند. این روش ساختارمند سبب خواهد شد تا پژوهشگران با دید وسیع‌تری به تحلیل آثار مورداشاره و رابطه آن‌ها با متون ادبی بپردازند و از داوری‌های نادرست و برداشت‌های اشتباه جلوگیری به عمل آید.

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب. (۱۳۹۴)، مکتب نگارگری تبریز و قزوین – مشهد، تهران، متن.

(۱۳۹۹)، نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، تهران، سمت.

آلبوغبیش، عبدالله و آشتیانی عراقی، نرگس. (۱۳۹۷)، پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفر علی، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره ۶ شماره ۱، ۵۸-۳۱.

اشرفی، مقدمه‌مرجان. (۱۳۸۶)، بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی، ترجمه نسترن زندی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

اکو، امبرتو. (۱۳۹۷)، نشانه؛ تاریخ و تحلیل یک مفهوم، ترجمه مرضیه مهرابی، تهران، علمی و فرهنگی.

بینیون، لورنس، ج. و. س. ویلکینسون و بازیل گری. (۱۳۹۶)، تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی، ترجمه محمد ایران‌منش، تهران، امیرکبیر.

پاکباز، روئین. (۱۳۷۸)، دائره‌المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک، تهران، فرهنگ معاصر.

(۱۳۹۶)، نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز، تهران، زرین و سیمین.

چندلر، دانیل. (۱۳۹۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر.

حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۳)، دیوان اشعار، تهران، کتاب‌فروشی فخر رازی.

حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۸۵)، شاهکارهای نگارگری ایران، تهران، موزه هنرهای معاصر.

رابینسون، بزیل ویلیام. (۱۳۹۰)، هنر نگارگری ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی.

رجبی، زینب و فهیمی‌فر، اصغر. (۱۴۰۰)، مطالعه بین‌رشته‌ای نقش صور خیال در ادبیات و نگارگری ایران با تأکید بر آرایه استعاره، نشریه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره ۱۳، شماره ۲، ۱۲۱-۹۱.

زندی، نیلوفر و سفیری، فاطمه. (۱۳۹۵)، مطالعه تطبیقی تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایران، نشریه نگره، شماره ۴۰، ۹۹-۸۷.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۰)، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل (مجموعه مقالات)، تهران، علم.

(۱۳۹۸)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، علم.

شادآرام، علیرضا و نامور، زهرا. (۱۴۰۰)، چیستی و چرایی تأثیر ادبیات عرفانی بر نگارگری ایرانی (با رویکرد نشانه‌شناسی)، نشریه پژوهش‌های ادب عرفانی، سال پانزدهم، شماره دوم: ۲۱۰-۱۸۵.

شریفی‌فر، سارا. (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی فرم و رنگ در مکاتب تبریز و اصفهان و دلایل شکل‌گیری آن بر اساس عوامل تاریخی، اجتماعی، سیاسی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

طاهریان، افسانه. (۱۳۹۴)، همگامی نقاشی ایرانی و ادبیات تغزلی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران.

طاهری قمی، سید محمد. (۱۳۹۸)، مطالعه شمایل‌شناختی نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی اثر سلطان محمد نقاش، فصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، سال چهارم، شماره ۲، ۱۰۷-۱۱۷.

عالی‌افندی، مصطفی. (۱۳۹۹). مناقب هنروران، ترجمه توفیق. ه.سبحانی، تهران، گویا.

عسگرنژاد، منیر. (۱۳۹۳)، اثرپذیری هنرهای تصویری و تجسمی از شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی، رساله دکتری رشته پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
عظیمی‌فرد، فاطمه. (۱۳۹۲)، فرهنگ توصیفی نشانه‌شناسی، تهران، علمی.
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۹۶۰)، شاهنامه، جلد اول، به اهتمام نظر ی.ا. برتلس، مسکو، آکادمی علوم اتحاد شوروی.
(۱۹۶۵)، شاهنامه، جلد سوم، به اهتمام او. اسمیرنوا، مسکو، آکادمی علوم اتحاد شوروی.
. (۱۹۷۰)، شاهنامه، جلد هشتم، به اهتمام رستم علی‌یف، مسکو، آکادمی علوم اتحاد شوروی.
قهرمانی، مریم. (۱۳۹۳)، ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان: رویکردی نشانه شناختی، تهران، علم.
کاتبی، مینا. (۱۳۹۲)، ارتباط ادبیات و نگارگری در مکتب تبریز صفوی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس.
گلاب‌گیر اصفهانی، مرضیه و فنایی، زهرا. (۱۴۰۱)، مطالعهٔ تطبیقی روایت «یوسف» در متون مقدس، ادبیات فارسی و نگارگری ایرانی، نشریه نگره، شماره ۶۳، ۹۴-۷۵.
مایل هروی، نجیب. (۱۳۹۸)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، جلد اول، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۸)، دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۱۳)، مخزن‌الاسرار، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران، مطبعه ارمغان.
.(۱۳۹۰)، خسرو و شیرین، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران، زوار.
نظرلی، مائیس. (۱۳۹۰)، جهان دوگانه مینیاتور ایرانی: تفسیر کاربردی نقاشی دورهٔ صفویه، ترجمه عباس‌علی عزتی، تهران، متن.
نوروزی، نسترن. (۱۳۹۲)، تأثیرات شعر و تفکر عرفانی جامی بر نقاشی‌های بهزاد، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان.
ولش، استوارت کری. (۱۳۸۴)، نقاشی ایرانی: نسخهٔ نگاره‌های عهد صفوی، ترجمه احمدرضا تقاء، تهران، متن
ولش، استوارت کری و همکاران. (۱۳۹۱)، اوج نگارگری، به کوشش سید کمال حاج سید جوادی، تهران، پژوهشکده هنر.
هاووس، جولین. (۱۳۹۹)، ترجمه، ترجمه منوچهر توانگر، تهران، علمی.
یاکوبسن، رومن. (۱۳۹۸)، در باب جنبه‌های زبانی ترجمه، در ترجمهٔ بینانشانه‌ای: از نظریه تا کاربرد، به کوشش احمد پاکتچی، تهران، سمت.
Farahzad, Farzaneh. (2009), "Translation as an Intersexual Practice." Perspectives: Studies in Translatology, no.16, pp125-31.
Jakobson, Roman. (2000), "On Linguistic Aspects of Translation", In The Translation Studies Reader, Edited By Lawrence Venuti, London and New York: Routledge.

Scientific Quarterly Journal
Negareh
Faculty of Art Shahed University

Transmutation of Sign Systems in Tabriz School of Painting in Safavid Era

Mohammad ali Khajefard, PhD Student of Art Studies, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran.
Zeinab Saber, PhD, Associate Professor of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Iran.
Zarintaj Varedi, PhD, Full Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shiraz University, Iran.

Received: 2023/09/26 Accepted: 2024/02/07

Persian literature and painting have a close relationship with each other from the beginning; scientific texts, Ferdowsi's Shahnameh, Nizami's poems, Saadi's Bustan, Kalileh and Demeneh and many other instructive, mystical, romantic and epic texts of Persian literature are the main subjects of Persian painting. Tabriz school of painting in Safavid era, as one of the most prominent schools of painting in Iran, is not separated from this trend. Valuable manuscripts were created in Tabriz based on various epic, lyrical and fictional literary texts. In order to interpret and understand paintings in a more appropriate way, it is necessary to know the characteristics and distinctions of Persian painting in every historical period, including the Tabriz school of painting in Safavid era. The permanent link between Persian literature and Persian painting is one of the most important gateways to the **problem**, which draws attention to the study of Persian painting as a type of Intersemiotic translation or Transmutation. Intersemantic translation or transmutation, which was first proposed by Roman Jakobsen, means an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. Based on this concept and since a large amount of manuscripts that appeared in the history of Persian painting, including the Tabriz school of painting in Safavid era, are based on literary texts, a large percentage of Iranian painting manuscripts can be considered as a type of Intersemiotic translation. The **purpose** of this research is to study the process of illustrating literary texts in Safavid Tabriz School based on the concept of Intersemiotic translation or Iransmutation. Another goal of this research is to recognize the factors affecting the mentioned process. The **questions** of this research are: 1. What are the mechanisms of the Transmutation of literary texts into paintings of the Safavid Tabriz school? 2. What are the factors affecting the mentioned process? The **method** of this research is descriptive-analytical. The research data was collected by studying the documents available in the library. Among the paintings of Tabriz school of painting in Safavid era, nine cases have been selected in an improbable and purposeful way to check the validity of the presented qualitative issues. The data in this research is analyzed based on

Roman Jakobsen's classification of different types of translation with a special look at Intersemiotic translation and Farzan Sejoudi's theories in layered semiotics (emergent approach to semiotics). After studying the process of Intersemiotic translation from the perspective of layered semiotics and obtaining the main mechanisms and factors affecting this process, the validity of the qualitative information presented will be evaluated on a set of samples that were purposefully selected from Tabriz school of painting in Safavid era.

The **results** of this research indicate that four general mechanisms are taking place in the Intersemiotic translation of literary texts into the manuscripts of Tabriz school of painting in Safavid era: Repetition, Innovation, Reproduction and Deletion. Also, the influencing factors on the mentioned mechanisms are: First, the story basis of the literary text. The story in a literary text creates a limitation for painters. In the manuscripts without story, the artist, using the threads of the literary text, went above creating an image based on a specific story and created unique manuscripts for the first time in the history of Iranian painting. In the manuscripts that have a specific story, the painters illustrated parts of the story, which is a good platform for illustrating historical issues and royal life. The second factor influencing the Intersemiotic translation process is the artist's creativity and cognitive knowledge. The third factor affecting the mentioned process is the change of media. The transformation of the visual medium of writing into the visual medium of a fixed image is one of the main changes. The last factor influencing the transmutation of sign systems in Tabriz school of painting in Safavid era is intertextual relations. In addition to the relationship between verbal text and visual images presented in the four general mechanisms, other intertextual relationships are also important. Although it is difficult and even impossible to identify all types of intertextual relationships, the relationships between the paintings of the Tabriz school and other schools of painting are the main factor of some of the most important features of this school. The four mechanisms of the Intersemiotic translation process presented in this research and the factors affecting the mentioned process can help researchers in similar studies in the field of visual arts, especially visual works related to literary texts.

Keywords: Persian Painting, Persian Literature, Tabriz School of Painting in Safavid Era, Intersemiotic Translation, Transmutation of Sign Systems, Intertexuality

References:

Albobiqash, Abdollah, and Nargesh Ashtiyani Araghi (1397/2018), "The Connection between Literature and Miniature, Jāmī's Leyla and Majnun and a Miniature by Muzaffar Ali as a Case", Comparative Literature Research, Volume 6, Issue 1, pp 31-58.

Ali Efandi, Mustafa (1399/2020),The Merits of Artists, Translated by Tofiq H. Sobhano, Tehran: Guya.

Ashrafi, M.M. (1386/2007), Bihzad and the Establishment of Bukhara Painting School in Sixteenth Century, Translated by Nastaran Zandi, Tehran: Matn.

Azhand, Yaghoub (1394/2015), Tabriz and Qazvin-Mashhad Painting School, Tehran: Matn.

(1399/2020), A Research on Persian Painting and Miniature, Tehran: Samt.

Azimifard, Fatemeh (1392/2013), Descriptive Dictionary of Semiotics, Tehran: Elmi.

Binyon, Laurence; Wilkinson, J.V.S; Gary, Basil (1396/2017), Persian Miniature Painting, Translated by Mohammad Iranmanesh, Tehran: Amirkabir.

Chandler, Daniel (1397/2018), The Basics Semiotics, Translated by Mehdi Parsa, Tehran: Sooreh-Mehr.

Eco, Umberto (1397/2018), Le Signe: Historie et Analyse d'un Concept, Translated by Marzieh Mehrabi, Tehran: Elmi-Farhangi.
Fanaei, Zahra, and Golabgir Esfahani, Marziyeh, (1401/2022), "A Comparative Study of the Narrative of Joseph in Holy Texts, Persian Literature and Iranian Miniature Painting". Negareh Journal, Volume 17, Issue 63, pp 75-93.
Farahzad, Farzaneh (2009), "Translation as an Intersexual Practice". Perspectives: Studies in Translatology, no.16, pp125-31.
Ferdowsi, Abolghasem (1960), Shahnameh, Volume 1, Moscow: USSR Academy of Sciences.
(1965), Shahnameh, Volume 3, Moscow: USSR Academy of Sciences.
(1970), Shahnameh, Volume 8, Moscow: USSR Academy of Sciences.
Ghahremani, Maryam (1393/2014), Translation and Critical Discourse Analysis: a Cognitive Approach, Tehran: Elm.
Hafez Shirazi, Khajeh Shamsodin Mohammad (1363/1984), Divan, Tehran: Fakhr-e-Razi Bookstore.
House, Juliane (1399/2020), Translation, Translated by Manouchehr Tavangar, Tehran: Elmi.
Hosseinirad, Abdolmajid (1385/2006), Iranian Masterpieces of Persian Painting, Tehran: Contemporary Art Museum.
Jakobson, Roman (2000), On Linguistic Aspects of Translation, In the Translation Studies Reader, Edited By Lawrence Venuti, London and New York: Routledge.
Katebi, Mina (1392/2013), the Relationship between Literature and Early Safavid Miniatures, Master's Thesis of Islamic Art, Tarbiat Modares University.
Makaryk, Irena Rima (1398/2019), Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Agah.
Mayil Hirawi, Najib (1398/2019), The Art of Bibliopegy in Islamic Civilization, Volume 1, Mashhad: Islamic Research Foundation.
Nazarli, Mais M. D (1390/2011), Dva Mira Vostochnoi Miniatiury: Problemy Pragmaticheskoi Interpretatsii Sefevidskoi Zhivopisi, Translated by Abbasali Ezati, Tehran: Matn.
Nezami, Elias-Ibn- Yousef (1313/1934), Makhzan-ol-Asrar, Edited by Hasan Vahid Dastgerdi, Tehran: Armaghan.
(1390/2011), Khosrow-Va- Shirin, Edited by Hasan Vahid Dastgerdi, Tehran: Zavar.
Nowruzi, Nastaran (1392/2013), The effects of Jami's Poetry and Mystical Thought on Behzad's Paintings, Master's Thesis of Islamic Art, Art University Isfahan.
Pakbaz, Ruyin (1378/1999), Encyclopedia of Art, Tehran: Farhang-Moaaser.
(1396/2017), Persian Painting, Tehran: Zarin-Va-Simin.
Rajabi, Zeinab and Fahiifar, Asghar (1400/2021). "The Role of Imagination in Iranian Literature and Painting with Emphasis on Metaphor; An Interdisciplinary Study". Interdisciplinary Studies in the Humanities, Volume 13, Issue 2, pp 89-119.
Robinson, Basil William (1390/2011), Persian Miniature, Translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Mowla.
Shadaram, Alireza, and Namwar, Zohre (14012022), "What and Why of the Impact of Mystical Literature on Iranian Miniature (With a Semiotic Approach)", Research on Mystical Literature, Volume 15, Issue 2, pp 185-210.
Sharififar, Sara (1392/2013), A Comparative Study of Form and Color in Tabriz and Isfahan Schools

and the Reasons for Its Formation based on Historical, Social, and Political Factors, Master's Thesis of Art Research, Islamic Azad University, Tehran Branch.
Sejoudi, Farzan (1390/2011), Applied Semiotics, Tehran: Elm.
(1398/2019), Semiotics: Theory and Practice, Tehran: Elm.
Taheri Qomi, Seyyed Mohammd (1398/2019), "Study of the Bilateral Relationship between Icons and the Field of Meaning in the Painting "Masti Lahouti and Nasouti" by Sultan Mohammad Naghas", Journal of Islamic Crafts, no.5, pp 107-117.
Taherian, Afsaneh (1394/2015), Synchronization of Iranian Painting and Lyrical Literature, Master's Thesis of Art Research, Tehran University of Art.
Welch, Stuart Cary (1384/2005), Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century, Translated by Ahmadreza Togha, Tehran: Matn.
(1391/2012), The Shahnama of Shah Tahmasp: the Persian Book of Kings, Translated by Seyyed Kamal Hajseyyed Javadin, Tehran: Art Institute of Tehran.
Zandi, Niloofar, and Safiri, Fateme (1395/2016). PComparative Study of the Symbolic Manifestation of the Cypress Tree in Literature and Iranian Painting". Negareh Journal, Volume 11, Issue 40, pp 86-99.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی