



The Analysis of Two Paintings of *Tahmasebi Shahnameh* by Sultan Mohammad Based on the Social Semiotics

Mehdi Mohammadzadeh¹, Elham Shams^{*2}

Abstract

The paintings of Sultan Mohammad, a prominent master of the second Tabriz School, are all visually spectacular and praiseworthy. Many studies have examined these paintings in terms of form and execution techniques, from aesthetic perspectives or focusing on mystical aspects, but less about the worldview and depth of Sultan Mohammad's cultural and social point of view. This study tries to interpret the semantic meanings by selecting two works by Sultan Mohammad that also contain illustrations of the demons. The present study has applied the approach of social semiotics to read the social aspects of visual cues. A model based on which composition, color and line, movements, volumes, and icons are used to interpret semantic meanings, as well as social situations and historical conditions outside the text that has been considered. The findings of the research indicate that Sultan Mohammad in his illustrations of two stories in the mythological section of *Shahnameh* in which demons has a strong presence has shown the independence of his opinion and through the rejection of suppression of otherness his works have become a sub-narrative; in contrast to the main discourse of cultural unification in that era.

Keywords: Sultan Mohammad, demon, otherness, Social Semiotics, Safavid

1. Professor at the Faculty of Fine Arts, Atatürk University, Erzurum, Turkey.

<http://orcid.org/0000-0003-1521-4469>

2. PhD Candidate of Applied Arts, Faculty of Applied Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

<http://orcid.org/000-0002-9333-2519>

Received: 12/08/2021

Accepted: 09/03/2022

* Corresponding Author's E-mail:
lham.shams@gmail.com



1. Introduction

By interpreting the semantic implications and also by considering the culture, historical events and political attitudes of an era, one can understand the more implicit messages of an artwork. a large part of the researches in the field of the history of Iranian painting art and the analysis of paintings are usually in search of the degree of correspondence between the literary text and the visual text, and to examine the similarity between the paintings between the literacy texts. The necessity of the present research is to take into account the cultural and historical conditions of the time of the creation of images and analyzes the social functions of pictorial signs to explain the meaning. Examining two paintings “Hushang's war against Demons” and “Tahmoureth imprisons Demons” by Sultan Muhammad in the framework of the social semiotics of the image provides an opportunity to discover the artist's unique perspective and his way of influencing his society, as well as an opportunity to understand the independence of the painter and transform the painting into a representation of the creator's thoughts.

Research Question: what are the semantic implications of the two mentioned paintings based on the social semiotics?

2. Literature Review

Most of the researches about Sultan Muhammad have explored the mystical aspects and aesthetic issues of his works. Among the few cases that have formed research about his social outlook, we can refer to the article by Azin Haghayegh and Farzan Sojoodi (2015) entitled “Semantic Analysis Of Two Paintings Of Firdausi Shahnameh: An Analysis of the Cultural Semiotic Model” in which the authors have used the method of social semiotics to understand the social aspects and functions of the pictorial signs of two images with the theme of



مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی



Journal Of Narrativestudies

E-ISSN : 2588-6231

Vol. 6, No. 12

Autumn & Winter 2022-2023

Research Article



Alexander's kingdom the Shahnameh. It is worth noting that this article while applying the same theory and method as the present paper, has extracted a completely different and even opposite meaning from its selected images. While the mentioned article considers the images as means for stabilizing the dominant and desired narrative of the government, the present research, as will follow, reveals not only is the dominant narrative of the government not stabilized by the image but it also posed a challenge; showing the independence of painter's opinion from the ruling system.

3. Methodology

Social semiotics studies the media of dissemination and the modes of communication that people use and develop to represent their understanding of the world and to shape power relations with others. It draws on qualitative, fine-grained analysis of records of meaning-making, such as 'artifacts', 'texts', and 'transcripts', to examine the production and dissemination of discourse across the variety of social and cultural contexts within which meaning is made. The account we offer in this paper is focused on the version proposed by Gunther Kress and Theo van Leeuwen. Following a historical overview, we discuss its connections with the selected paintings.

4. Results

Sultan Muhammad knowing about the background of the word "demon" in Persian and its semantic and functional transformations placing them in the center, choosing white color for some of them, showing their sadness and their stared look wanting judgment of the viewer explained a new situation in which the "other" is rightful. This message contradicts the policies of the Safavid era and indicates the acceptance of another culture and the need for tolerance. By avoiding following and repeating the dominant ideological pattern that was



مركز تحقيقات زبان و ادبيات فارسي



Journal Of Narrativestudies

E-ISSN : 2588-6231

Vol. 6, No. 12

Autumn & Winter 2022-2023

Research Article



imposed by the ruling system to suppress the "other", Sultan Muhammad turned his work into a medium for expressing his idea.

Bibliography

- Haghighayegh, A. and Sojoodi, F. (2015). "Semantic Analysis Of Two Paintings Of Firdausi Shahnameh: An Analysis of the Cultural Semiotic Model" (in Farsi). *HONAR-HA-YE-TAJASSOMI (HONAR-HA-YE-ZIBA)*. Vol. 20. No. 2. pp. 5- 12.
- Krres, G. and Van Leeuwen, T. (2016). *Reading Images*. Translated in Farsi by S. Kabgani. Tehran: HONAR NOV.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۶، شماره ۱۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۲۶۷-۲۹۳

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1401.6.12.10.4

تحلیل دو اثر از سلطان محمد در شاهنامه طهماسبی به روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

مهدی محمدزاده^۱، الهام شمس^{۲*}

(دریافت: ۱۴۰۰/۵/۲۱ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۸)

چکیده

نگاره‌های سلطان محمد، استاد برجسته مکتب تبریز دوم، همگی به لحاظ بصری دیدنی و ستودنی است. پژوهندگان بسیاری این نگاره‌ها را از جهت فرم و تکنیک‌های اجرایی، با نگاه زیبایی‌شناختی یا با تمرکز بر وجوه عرفانی بررسی کرده‌اند؛ ولی درباره جهان‌بینی و عمق نگاه فرهنگی و اجتماعی سلطان محمد کمتر سخن رفته است. در این پژوهش، با انتخاب دو اثر از سلطان محمد نگارگر که حاوی تصویرسازی‌هایی از دیوان نیز است، دلالت‌های معنایی تفسیر شده است. هدف از این تحقیق خوانش سویه‌های اجتماعی نشانه‌های بصری، براساس رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی است؛ الگویی که بر مبنای آن ترکیب‌بندی، رنگ و خط، حرکات، حجم‌ها و شمایل در راستای تفسیر دلالت‌های معنایی به کار گرفته می‌شود و نیز به اوضاع اجتماعی و شرایط تاریخی خارج از متن تصویر توجه می‌شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد سلطان محمد تبریزی در تصویرسازی‌های خود از دو داستان در بخش اسطوره‌ای شاهنامه که

۱. استاد دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه آتاتورک، ارزروم، ترکیه.

<http://orcid.org/0000-0003-1521-4469>

۲. دانشجوی دکتری، رشته پژوهش هنر - هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول).

* lham.shams@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9333-2519>

دیوان نیز در آن حضور پررنگی دارند، در عین بازنمایی تقابل خود و دیگری، استقلال رأی خویش را به‌نمایش گذاشته و با رد سرکوب «دیگری»، آثارش را به خرده‌روایتی در تقابل با گفتمان مسلط روزگار خود، مبنی بر یکسان‌سازی فرهنگی، تبدیل کرده است.

واژه‌های کلیدی: سلطان محمد، دیو، دیگری، نشانه‌شناسی اجتماعی، عصر صفوی.

۱. مقدمه

دو نگاره‌ای که در این مقاله بررسی شده، جزو آثار سلطان محمد تبریزی و متعلق به شاهنامه طهماسبی است. هر دو تصویر حاوی شمایی از دیوان بوده، داستان‌های اسطوره‌ای آغازین شاهنامه‌ی فردوسی را روایت می‌کنند. سلطان محمد به‌لحاظ قدرت تخیل، مهارت در ترکیب‌بندی‌های بغرنج، تجسم حالت‌های متنوع، هماهنگی جسورانه رنگ‌ها و ریزه‌کاری‌های سنجیده استادی برجسته و بی‌مانند است (پاکباز، ۱۳۹۰: ۳۰۹)؛ اما درباره جهان‌بینی و عمق نگاه فرهنگی و اجتماعی وی کمتر سخن رفته است. با تفسیر دلالت‌های معنایی آثار او و نیز در نظر گرفتن فرهنگ، وقایع تاریخی و نگرش‌های سیاسی زمان خلق اثر، می‌توان با نگاه فرهنگی و اجتماعی او آشنا شد و پیام‌های ضمنی‌تر آثارش را دریافت. از آنجا که بخش بزرگی از پژوهش‌های حوزه تاریخ هنر نگارگری ایران و تحلیل نگاره‌ها معمولاً در جست‌وجوی میزان همخوانی متن ادبی با متن تصویری است و با هدف بررسی شباهت و اثرپذیری نگاره از متن ادبی صورت می‌پذیرد، ضرورت پژوهش‌هایی از این دست که شرایط فرهنگی و تاریخی زمان خلق نگاره‌ها را نیز مطالعه می‌کند و برای تشریح معنا به سراغ کارکردهای اجتماعی نشانه‌های تصویری می‌رود، برجسته می‌شود. بررسی دو نگاره جنگ هوشنگ با دیوان و طهمورث دیوان را به بند می‌کشد از سلطان محمد در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، فرصتی برای کشف نگاه منحصر به فرد هنرمند و راه اثرگذاری او بر جامعه‌اش و نیز مجالی برای فهم استقلال نگارگر و تبدیل نگاره به بازنمودی از افکار خالق آن فراهم می‌آورد.

تحلیل و واکاوی این آثار از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی آشکار می‌کند که متن نوشتاری چگونه در گذر زمان به متنی تصویری و گونه‌های تصویری جدیدی بازنمایی

می‌شود؛ گونه‌هایی که در آن، هریک از نگارگران متن‌های تصویری در کنار بیان هدف راوی متن نوشتاری شاهنامه، هدف‌های خویش در قلمرو بلاغت تصویری را نیز نمایانده‌اند. از این رهگذر، هنگام تفسیر فرایند آفرینش متن تصویری و بازآفرینی متن ادبی در چارچوب بیان تصویری هنر گذشتگان، می‌توان معنایی را که نگاره نزد بیننده آن دوران در دریافت نشانه‌معناشناسی داشته است، دریافت؛ همان‌گونه که می‌توان معنای متن را در زمان حاضر و برای خوانشگر امروزی تحلیل کرد.

متن ادبی نظام نشانه‌ای خاص خود را دارد. نشانه‌های این نظام به‌مرور زمان و همچنین حین انتقال معنا از متن ادبی به متن تصویری تغییر می‌کند. دریافت نشانه‌شناختی نگارگر در طی فرایند بازآفرینی عناصر روایی در متن تصویری با دریافت نشانه‌شناختی آفریننده متن ادبی متفاوت است و چه‌بسا سبب استقلال نشانه‌هایی خاص در آفرینش نگاره شود. رابطه متن و تصویر را می‌توان نوعی مذاکره بین این دو دانست که براساس آن، معناسازی رخ می‌دهد. اگرچه متن و تصویر، هر دو، به‌دلیل استفاده از نظامی از روابط دالی، متن به‌شمار می‌آید، رابطه این دو متن با یکدیگر پیچیده است و آنچه روابط نظام دالی خواند می‌شود، به فرایند نشانه‌معنایی تبدیل می‌گردد. درواقع هنگامی که متن و تصویر در ارتباط با هم قرار می‌گیرند، محدودیت‌های ساختاری متن برداشته می‌شود؛ چون دیگر متن فقط در خدمت متن بودن خود نیست، بلکه در خدمت نظام نشانه‌ای دیگری است که نمی‌تواند خواسته‌ها و داشته‌های چنین نظامی را نادیده انگارد (سلیمانی کوشکی، طاهری و صابر، ۱۳۹۸: ۲۶۳).

حضور پررنگ دیوها در داستان‌های مرتبط با شخصیت‌هایی همچون هوشنگ و طهمورث در شاهنامه و تصویر کردن این داستان‌ها توسط سلطان محمد — زمانی که شاه طهماسب خردسال بعد از بهره‌گیری از فضای فکری و فرهنگی هرات و هم‌نشینی با هنرمندان و اندیشمندان تراز اول آنجا تازه به تبریز بازگشته و قرارگیری او در کنار پدرش اسماعیل رابطه‌ای ولیعهدی هم‌ارز با رابطه طهمورث و هوشنگ ایجاد کرده بود — لزوم کاوش در دید اجتماعی استاد نگارگر و نگاه فرهنگی او به دیوان را برجسته می‌کند. بنابراین روش نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل تصاویر این پژوهش برگزیده

شد تا بتوان به پیام منحصر به فرد و مستقل این تصاویر و دلالت‌های فرامتنی آن‌ها دست یافت. پیش از ورود به مبحث اصلی ابتدا رویکرد نظری مذکور شرح داده می‌شود.

۳. چارچوب نظری؛ معرفی الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

نورمن برایسون در کتاب خود با عنوان *نشانه‌شناسی و تفسیر بصری* بیان می‌کند که پیش فرض توانایی در شناسایی تصویر توان مستتر در امر اجتماعی است. او بر ساخت اصول شناسایی را به صورت اجتماعی می‌داند و بنابراین معتقد است نقاشی از همان ابتدا از درون صورت‌بندی اجتماعی پدیدار می‌گردد (رز، ۱۳۹۷: ۸۵). در آثار بصری، در کنار عناصری نظیر رنگ، فرم و ترکیب‌بندی، عواملی مانند بافت موقعیتی، یعنی مکان و زمانی که آثار در آن شکل گرفته، نیز اثرگذار است. روابط در ترکیب عناصر بصری هم می‌تواند در تطبیق با الگوی نشانه‌شناسی تصویر در نظر گرفته شود. در نهایت در پی این انطباق، اثر هنری مورد بحث به میدانی برای کنش و واکنش کنشگران اجتماعی بدل خواهد شد (خیری، موسوی‌لر و سجودی، ۱۳۹۴: ۳).

کرس و ون‌لیون در کتاب *خوانش تصاویر* (۱۹۹۶) روش خود را در بررسی تصاویر، «نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر» معرفی می‌کنند. آن‌ها با بررسی جنبه‌ها و کارکردهای اجتماعی نشانه‌های تصویری، مضمون گفتمان‌های غیرکلامی در هنرهایی همچون نقاشی، سینما، عکاسی و پستر را بیان می‌کنند. اساس این روش بر بنیان سه فرانقش که هالیدی برای شناخت کارکردهای متفاوت زبان مطرح کرده، گذاشته شده است: فرانقش‌های اندیشگانی، بینافردی و متنی. کرس و ون‌لیون، در مقام دو نشانه‌شناس اجتماعی شهیر، برمبنای فرانقش‌های مذکور، به ترتیب این سه فرانقش نشانه‌شناسانه را برای تصویرها ارائه کردند: بازنمودی، تعاملی و ترکیبی (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴: ۶). در اولین لایه از تحلیل — یعنی در یافتن معنای بازنمودی — تأکید بر الگوهای نحوی در تصویر، به کار شمایل‌شناسی یا نشانه‌شناسی ساختارگرا می‌آید. این الگوهای نحوی همان اصول رایج و قاعده‌مند در عرصه تصویر به مثابه عرصه‌ای زبانمند است (کرس و ون‌لیون، ۱۳۹۵: ۳۴). کرس و ون‌لیون الگوهای نحوی بصری را براساس کارکردشان در روابط مشارکت‌کنندگان در تصویر توضیح می‌دهند؛ طبق دو

الگوی روایی و مفهومی. الگوی روایی بیانگر انجام عمل یا رخداد است و به واسطه حضور بردار تشخیص داده می‌شود. بردار معمولاً یک خط افقی یا عمودی و یا قطری است که اجزای تشکیل‌دهنده تصویر را به هم وصل می‌کند. این بردارهای کنشگر کمک می‌کند که مخاطب اثر متن تصویر را بخواند و بپرسد از میان این مشارکت‌کنندگان در تصویر کدام‌ها فعال‌اند و کدام‌ها بی‌عمل. بنابراین اتصال شخصیت‌های تصویر از طریق بردار و انجام عملی در ارتباط با یکدیگر نوعی ساختار روایی است (همان: ۷۸). آن دسته از تصاویری که بردار کنشی ندارد، دارای الگوی مفهومی است. این تصاویر بیشتر مکان‌ها، اشیا و اشخاص را دسته‌بندی و تجزیه و تحلیل می‌کند. طبقه‌بندی و گروه‌بندی از مشخصه‌های الگوی مفهومی است. افراد و پیکره‌ها بنا بر شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان، در گروه‌های متفاوتی جای می‌گیرند. در الگوی مفهومی، ساختار نمادین ماهیت یا هویت مشارکت‌کنندگان در تصویر تعریف می‌شود. در این ساختار، هویت یکی از مشارکت‌کنندگان توسط مشارکت‌کننده دیگر تعیین می‌شود و چگونگی بازنمایی‌ها برجسته می‌گردد (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴: ۶). این برجسته شدن به معنای جلب توجه بیننده و جذب نگاه او به وسیله عواملی همچون اندازه، موقعیت در تصویر، رنگ و نیز اشارات و حرکات پیکره‌ها و میمیک چهره‌های آن‌هاست.

در لایه معنای تعاملی، به تعامل و چگونگی ارتباط میان اجزای تصویر و مخاطب آن تصویر پرداخته می‌شود؛ اینکه معنایی که اثر به مخاطب منتقل می‌کند، چیست و این انتقال چگونه انجام می‌شود. در هنگام تعامل، مؤلف غایب است و خود اثر و دانشی که از منابع ارتباط وجود دارد، ارتباط میان اثر و مخاطب را میسر می‌سازد. در واقع آن آگاهی که از شیوه روابط و اعمال اجتماعی وجود دارد و در تصویر رمزگذاری شده، ارتباط میان اثر و مخاطب آن را برقرار می‌کند (کرس و ونلیون، ۱۳۹۵: ۱۶۴).

در درک معنای تعاملی اثر، سه عامل نقش کلیدی دارد: فاصله، تماس و زاویه دید. ژیلیان رز (۱۳۹۷: ۱۰۴-۱۰۸) در کتاب خود به نام روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر، در بخشی به تفصیل بیان می‌کند که چگونه تصاویر و برای مثال صنعت سینما با استفاده از تمهیداتی نظیر فاصله نما، نوع فوکوس، زاویه نماها، زاویه ارتفاع (از بالا به پایین، در سطح چشم یا از پایین به بالا) و زاویه دید تأثیر دلخواه خود را ایجاد می‌کند.

در سومین لایه، معنا از طریق ترکیبی حاصل می‌شود؛ یعنی عناصر تصویر در یک کل معنادار طرح می‌شود. برجسته‌سازی، ارزش اطلاعاتی و قاب‌بندی معناهای بازنمودی و تعاملی را با هم ترکیب می‌کنند. ارزش اطلاعاتی مرتبط با محل قرارگیری عناصر و مسائلی چون ترکیب‌بندی اثر است؛ اینکه چگونه یک چیز در چپ، راست، بالا، پایین یا مرکز و حاشیه قرار گرفته است. این امر از طریق عادات مخاطبان بر خوانش متون نوشتاری نیز اثر می‌گذارد؛ مثلاً داشتن خطی که از راست به چپ نوشته می‌شود، باعث خواندن تصویر از راست به چپ می‌شود. قاب‌بندی اجزای تصویر را متصل یا منفصل می‌کند. قاب‌ها ممکن است دیدنی یا نادیدنی باشد، اما هدف تمام آن‌ها هویت‌بخشی جداگانه به عناصر است (کرس و ون‌لیون، ۱۳۹۵: ۱۹۶). این اصول به‌طور کلی شامل متون چندرسانه‌ای نیز می‌شود؛ یعنی متونی که برای مثال از ترکیب تصویر و نوشتار تشکیل شده است.

جمع‌بندی مطالب این بخش این است که در روش نشانه‌شناسی اجتماعی، هنگام بحث درباره هر کدام از موارد گفته‌شده، علاوه بر توجه به شکل‌گیری روایت، به بیان چگونگی آن نیز پرداخته می‌شود. از این‌رو رویکرد تحلیل محتوا که در خدمت الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی است، بسیاری از کاوش‌های معنایی نشانه‌شناختی را آشکار می‌کند. از مجموعه بزرگی از عوامل تجسمی نظیر رنگ و ترکیب‌بندی و ساختار تا عناصر شمایی و فیگورها، همه و همه به خدمت واکاوی معنای نهایی اثر درمی‌آیند. همواره باید به یاد داشت که معنای عناصر تصویر از متنی به متن دیگر، با توجه به منابعی که تولیدکننده و دریافت‌کننده اثر به آن دسترسی دارند، تغییر می‌کند.

۲. پیشینه تحقیق

اغلب پژوهش‌ها درباره سلطان محمد وجوه عرفانی و مسائل زیبایی‌شناختی آثار او را کاویده‌اند. از معدود مطالعاتی که حول محور نگاه اجتماعی سلطان محمد سامان یافته، مقاله «به‌کارگیری دیدگاه‌های اجتماعی در آثار سلطان محمد با استفاده از اصول و قواعد هنر اسلامی» نوشته جلال‌الدین سلطان کاشفی (۱۳۹۲) است. در این پژوهش،

بازتاب شرایط زمانه و استبداد حاکم در چهره‌هایی که سلطان محمد در دل صخره‌ها و کوه‌ها پنهان کرده، مطالعه شده است.

سلیمانی کوشکی، طاهری و صابر (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با نام «تحلیل روایت‌شناختی نگاره بر تخت نشستن اسکندر در شاهنامه بزرگ ایلخانی برپایه الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصاویر» از روش مزبور برای تحلیل نگاره یادشده استفاده کرده‌اند.

حقایق و شایسته‌فر (۱۳۹۳) در مقاله «تقابل خود و دیگری در دو نگاره از شاهنامه شاه طهماسب و شاهنامه شاه اسماعیل دوم، تحلیلی برمبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی» نگاره طهمورث دیوان را به بند می‌کشد. را از منظر الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی بررسی کرده و در آن، فقط به برجسته‌سازی تقابلهای پرداخته‌اند (در مقاله مذکور نمایش دیو در مقابل انسان برابر با دوگان «دیگری» در برابر خود دانسته شده) و از نشانه‌شناسی متنی صرف در مطالعات فرهنگی گذر نکرده‌اند. نویسندگان کوشیده‌اند با پرداختن به سطوح عمیق‌تر معنا در متن، وجوه تازه‌ای از آثار سلطان محمد را در ارتباط با دوگان یادشده بنمایانند.

حقایق و سجودی (۱۳۹۴) هم در «تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه فردوسی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر» از روش نشانه‌شناسی اجتماعی به‌منظور دریافت جنبه‌ها و کارکردهای اجتماعی نشانه‌های تصویری دو نگاره با موضوع پادشاهی اسکندر در شاهنامه استفاده کرده‌اند. نکته شایان توجه این است که مقاله مذکور در عین به‌کارگیری یک نظریه و روش، معنایی کاملاً متفاوت و بلکه متضاد با پژوهش حاضر را از تصاویر منتخب خود استخراج کرده است. در حالی که مقاله سجودی و حقایق تصاویر را در جهت تثبیت روایت مسلط و دلخواه حکومت می‌داند، پژوهش حاضر، چنان‌که در ادامه خواهد آمد، آشکار می‌کند چطور روایت مسلط حاکمیت توسط تصویری که خودش تولید کرده نه فقط تثبیت نشده، بلکه به‌چالش کشیده شده است؛ و اینکه چگونه اثر هنری به محملی برای بیان نظرگاه شخصی نگارگر و استقلال رأی او از نظام حاکم بدل شده است.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. داستان هوشنگ و طهمورث

داستان شاهنامه با پادشاهی کیومرث آغاز می‌شود که نخستین پادشاه پیشدادی است. در دوره پادشاهی او، صلح و آرامش حکم‌فرماست و تمام حیوانات وحشی و اهلی در جوار او در آرامش به سر می‌برند؛ اما این وضع مورد حسد اهریمن بدسگال قرار می‌گیرد و او دشمن کیومرث می‌شود. کیومرث بعد از کشته شدن فرزندش سیامک به دست پسر اهریمن، به توصیه سروش آماده کین ستاندن از اهریمن و خالی کردن زمین از شر دیو بدکنش می‌شود. کیومرث پسر سیامک یعنی هوشنگ را در دامان خویش می‌پرورانند و به‌هنگام او را برای گرفتن انتقام پدرش آماده و آگاه می‌کند. او گفتنی‌ها را به هوشنگ می‌گوید:

خروشی برآورد خواهم‌همی	که «من لشکری کرد خواهم‌همی
که من رفتنی‌ام، تو سالار نو»	تو را بود باید همی پیشرو
ز درندگان ببر و کاس دلیر	پری و پلنگ انجمن کرد و شیر
سپهدار با گیر و گنداوری	سپاهی دد و دام و مرغ و پری

در حالی که کیومرث پشت سپاه و نظاره‌گر است، هوشنگ پیش می‌تازد و رودرروی دیو سیاه قرار می‌گیرد:

پس پشته لشکر کیومرث‌شاه	نیبره به پیش‌اندرون با سپاه
بیامد سیه‌دیو بی ترس و باک	همی باآسمان برپراگند خاک
ز هرای درندگان چنگ دیو	شده سست و از خشم گیهان‌خدییو
به هم بر فتادند هر دو گروه	شدند از دد و دام دیوان ستوه
بیازید چون شیر هوشنگ چنگ	جهان کرد بر دیو نستوه تنگ
کشیدش سراپای یکسر دوال	سپهد برید آن سر ناهمال
به پای اندرافگند و بسپرد خوار	دریدش بر او چرم و برگشت کار

با کشتن دیو سیاه که فرزند اهریمن بود، کار کیومرث به‌انجام می‌رسد و هوشنگ بر تخت پادشاهی می‌نشیند. پس از هوشنگ، پسر او طهمورث پادشاه می‌شود. طهمورث در دوران سلطنت خود، با فره ایزدی خویش و با یاری وزیر خردمند و نیکومنشش

موفق می‌شود اهریمن را به بند بکشد و با سواری گرفتن از او، گرد گیتی بتازد. این وضعیت بر دیوان خوش نمی‌آید و آن‌ها به جنگ طهمورث می‌آیند:

همه	نره‌دیوان	افسونگران	برفتند،	جادو	سپاهی	گران
دمنده	سیه‌دیوشان	پیشرو	همه	بآسمان	برکشیدند	عو
جهاندار	طهمورث	بآفرین	بیامد	کمر بسته	رزم	و کین
یکایک	برآراست	با دیو جنگ	نبد	جنگشان	را فراوان	درنگ
از ایشان	دو بهره	بدافسون	بیست	دگرشان	به گرز	گران کرد پست
کشیدندشان	خسته	و بسته	خوار	به جان	خواستند	آن زمان زینهار
که	«ما را	مکش تا یکی	نوهنر	بیاموزنیمت	که آید	به بر»
کی	نامور	دادشان	زینهار	بدان	تا نهانی	کنند آشکار
چُن	آزادشان	شد سر	از بند	اوی	بجستند	ناچار پیوند
نباشتن	به	خسرو	بیاموختند	دلش	را چو	خورشید بفروختند
نباشتنه	یکی	نی،	چه	نزدیک	سی	چه رومی و چه تازی و پارسی
چه	سغدی	و چینی	و چه	پهلوی	نگاریدن	آن کجا بشنوی

به این ترتیب، دیوان با آموختن نزدیک به سی زبان به طهمورث، از او امان می‌گیرند و جنگ تمام می‌شود (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱/۱۳-۱۹).

۲-۴. نگاره جنگ هوشنگ با دیوان از شاهنامه طهماسبی، منسوب به سلطان محمد جنگ هوشنگ با دیوان از نخستین نگاره‌هایی است که سلطان محمد برای شاهنامه طهماسبی کشید. این نگاره از طراحی و نقاشی بی‌باکانه‌ای برخوردار است. تاریخ آن را می‌توان ۹۲۹ ق و بلافاصله پس از آغاز تدوین شاهنامه طهماسبی دانست. ظرافت طبع پر جلوه اثر قطعاً مایه شادمانی شاهزاده طهماسب شد که آن زمان کودکی هشت‌ساله و تیزهوش بوده است (ولش، ۱۳۸۹: ۳۵).

دودمان صفوی پایه‌های حکومتش را براساس مذهب تشیع بنا کرد. در حالی که همسایگان شرقی و غربی ایران همه سنی‌مذهب بودند، صفویه سیاست یکسان‌سازی مذهب را در کشور اجرا کرد و استقلال و تمامیت ارضی را بر همین تمایز عقیدتی بنیان گذاشت. صفویان عامدانه اختلاف مذهبی را شدت بخشیدند و با تلاش برای همگن کردن جامعه، پذیرش «دیگری» (سنی) را کنار زدند. رسمیت یافتن مذهب شیعه و ایجاد حس تعلق خاطر ایرانیان دوره صفویه به این مذهب به‌عنوان منبعی برای هویت‌بخشی ملی، آنان را در مجموعه‌ای یکتا و دارای تشابه با هم و با مرزبندی مشخص به‌خصوص با عثمانی‌ها و دیگر همسایگان‌شان که همگی مانند حکام قبل از صفوی در ایران ترک‌تبار هم بودند، قرار داد. بدین ترتیب، ایرانیان، به‌عنوان گروه مذهبی، به یکدیگر احساس نزدیکی کردند و هم‌زمان و در تقابل با پیروان دیگر ادیان و مذاهب، خود را متفاوت و متمایز پنداشتند (گودرزی، ۱۳۸۷: ۶۲). بالطبع در چنین فضای فرهنگی قطبی‌شده‌ای، درهم‌آمیزی فرهنگی و تعامل فرهنگی عرصه‌ای برای بروز و ظهور ندارد و مرز میان خود و دیگری فرهنگی صریح و قاطع است.

در بحث نشانه‌شناسی فرهنگی، متن فرهنگی است که در مرکز تولید می‌شود، نه در حاشیه؛ بنابراین تحت تأثیر گفتمان‌های نهاد حاکمیت در مرکز قدرت صورت می‌پذیرد. اما نکته مهم اینجاست که هرگز نمی‌توان منکر نقش هنرمند و خلاقیت فردی او بود. در این مقاله، چنان‌که پیش‌تر گفته شد، فراتر از گرایش‌های فکری نظام حاکم و سویه سیاسی حامیان اثر، در جست‌وجوی نحوه تفکر، جهان‌بینی فردی و تجربیات هنری خالق اثر بوده‌ایم؛ به عبارت دیگر، گرچه نظام نگارگری ایران به‌طور معمول تحت حمایت حاکمیت و وابسته به آثار سترگ ادب فارسی برآورد می‌شود، باید دید که تفسیر سویه‌های اجتماعی اثر و دخیل کردن شرایط اجتماعی زمانه چه دلالت‌های معنایی تازه‌ای را بر ما آشکار می‌کند.

این اثر را می‌توان چنین توصیف کرد: دو گروه کنشگر در مقام غالب و مغلوب. در گروه غالب، سه دسته قابل شناسایی است: مردانی با لباس‌های آراسته و شاهانه، فرشته‌ها و حیوانات وحشی. در گروه مغلوب فارغ از تنوع در پوشش و رنگ پوست و موارد دیگر، آنچه در نگاه اول جلب توجه می‌کند، این است که همه آن‌ها دیو هستند؛

یعنی موجوداتی با دُم و شاخ و دندان‌هایی تیز و بیرون‌زده. آدمیان بیشتر در سمت راست تصویر شده و اندازه پیکره کیومرث در همین قسمت از همه مشارکت‌کنندگان دیگر در تصویر بزرگ‌تر ترسیم شده است. دیوها بیشتر در نیمه چپ، متمایل به پایین تصویر کشیده شده است. نگاه خیره کیومرث و ترکیب‌بندی حلزونی تصویر نگاه بیننده را درست به مرکز نگاره هدایت می‌کند؛ جایی که هوشنگ مشغول بریدن سر دیو سیاه است (تصویر ۱). بنابراین نگاره روایت‌کننده جنگ هوشنگ با دیوان و باختن آن‌ها در این جنگ است. نوشته‌های موجود در این متن تصویری که این متن را در گفتمان نشانه‌شناسی به متنی چندرسانه‌ای تبدیل می‌کند (به‌علت ترکیب تصویر و متن) علاوه بر روایت داستان در قالب کلمات، نقشی زیبایی‌شناختی نیز بر عهده دارد (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴: ۸). کادر مرتبط با عنوان نگاره که در بالای تصویر با قلم درشت و با تزئین تذهیب و اسلیمی آمده، به خوانش بیننده جهت می‌دهد و بیننده را وادار می‌کند تا به دنبال شخصیت هوشنگ در تصویر بگردد. در نظام نشانه‌ای این تصویر، برای تأکید بر تمایز از دوگان‌های متعددی استفاده شده است؛ گروه غالب، یعنی کیومرث و همراهانش، از سمت بالا و راست تصویر وارد صحنه شده‌اند و همگی پوشیده و آراسته‌اند؛ در حالی که گروه مغلوب، یعنی دیوها، در سمت چپ به تصویر درآمده‌اند، برهنه یا نیمه‌برهنه‌اند و همگی ظاهری ناهمگن و ترسناک دارند. به بیان دیگر، قسمت راست و بالادست به گروه خودی اختصاص یافته که همگی متناسب با شأن اجتماعی خود لباس‌های فاخر دارند؛ اما موضع فرودست به دیوان داده شده که به‌وضوح غیرانسانی نموده شده و به‌ظاهر از پوشش، شأن اجتماعی و بالطبع فرهنگ بی‌بهره‌اند. با چنین ممیزه‌هایی، تقابل میان این دو گروه غالب و مغلوب از حالت بی‌طرف و میانه خارج شده، برای بیننده مشخص و معنادار می‌شود و در نتیجه به‌عنوان صف‌آرایی خودی‌ها در برابر دیگران و نشانی از دوگان تقابلی خود و دیگری در نظر گرفته می‌شود.

دوگان تقابلی انسان و دیو در این تصویر را می‌توان با دوگان تقابلی خود و دیگری در الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی برابر دانست. بدیهی است که در موارد متعارف، اعضای هر فرهنگ خود را داخلی (خودی) و اعضای دیگر فرهنگ‌ها را خارجی (غیرخودی)

می‌شمارند. در سمت فرهنگ خودی، زندگی منظم و معنادار است؛ اما در سویه «دیگری» فقط آشوب و بی‌نظمی‌ای وجود دارد که درک آن ناممکن است. همچنین معمولاً خودی بسیار ارزشمند تلقی می‌شود (سنسون، ۱۳۸۷: ۷۶). قدرت مسلط دوران صفوی از طریق بازآفرینی استعاره دیو در معنای دیگری فرهنگی و از آن‌خودسازی این مفهوم، در خدمت منافع ایدئولوژیکی حکومت، سازگاری برای طرد «دیگری» و جلوگیری از آمیختگی فرهنگی ایجاد می‌کرده است. استعاره دیو که خاستگاه اصلی آن فرهنگ اساطیری ایران باستان بوده، کارکرد ایدئولوژیک خود در مفهوم «دیگری» را با توجه به شرایط فرهنگی و سیاسی دوره صفوی بازیافته بوده و در متن تصویری به‌عنوان استعاره‌ای از ملت‌های غیرایرانی با فرهنگ و مذهب دیگر، کارکرد داشته است (حقایق و شایسته‌فر، ۱۳۹۳: ۶۱ و ۶۳).

این نگاره بیشتر مبتنی بر الگوی روایی است تا الگوی مفهومی؛ زیرا تا حد زیادی به روایت مکتوب در شاهنامه نزدیک است. تقابل انسان و دیو بارز است و سطحی‌ترین لایه معنای ارتباط با تقابل خود و دیگری دریافت می‌شود؛ اما یک نکته درخور توجه باریک‌بینی سلطان محمد در تصویرگری دیوان در مقام مغلوبان نبرد مذکور است؛ امری که در این نگاره منجر به کثرت و تنوع پرجزئیات در نمایش دیوها شده است. همان‌گونه که آدم‌های تصویر کلاه‌های متنوعی به سر دارند، دیوها نیز شاخ‌های متنوعی دارند که شامل شاخ‌های نامتقارن نیز می‌شود. اگرچه پوشش نداشتن به‌وضوح خارج از فرهنگ تلقی می‌شود، به‌ظاهر دیوها در برهنه یا نیمه‌برهنه بودن مختارند و تزییناتی مانند انواع بازوبند و پابند به‌همراه دارند. یکی از دیوها دست چپش را که شش انگشت دارد، بالا برده است؛ در انگشت شست همین دست نیز یک انگشتی ترسیم شده است (تصویر ۲). دیوی دیگر چیزی شبیه به نقاشی یا خال‌کوبی روی بدنش دارد که درست شبیه یک چشم به دور نافش است (تصویر ۳). توجه به حرکات صورت و دست دیوها نیز از نکاتی تازه برده برمی‌دارد. هرچند اغلب دیوها در مرکز و پایین تصویر در

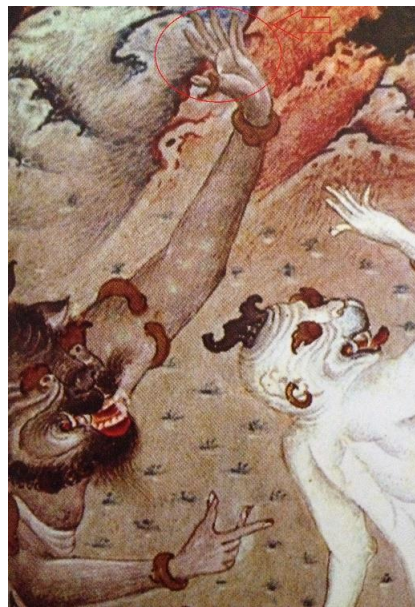
وضعیت مغلوب تصویر شده، همچنان که به سمت چپ تصویر می‌گریزند، گویی در وضعیت ایمن‌تری قرار می‌گیرند؛ دیو سفیدرنگ همین قسمت در حالت نشسته بر زمین، در حال امان‌خواهی از فرشته‌ای است که می‌خواهد سنگی را به سرش بزند (شایان توجه است که خود انتخاب رنگ سفید که در اغلب موارد دال بر پاکی و بی‌گناهی است، برای این دیو ممکن است حاوی معنا باشد). درست پایین پای دیو سفیدرنگ، دیوی آبی‌رنگ با لنگی قرمز بر کمر که یک کانون رنگی را نیز ایجاد می‌کند، تک‌پاتک‌پا در حال فرار است، در حالی که به عقب برگشته و حالت چهره و دستش طوری است که پلنگ در تعقیبش را مخاطب قرار می‌دهد (تصویر ۴). کمی جلوتر، درست در حاشیه چپ تصویر، دو دیو به آرامی در صخره‌ها جای گرفته و نظاره‌گر ماجراها هستند (تصویر ۵). در واقع هم آدمیان و هم دیوان به ترتیب در دو کناره راست و چپ تصویر، به تماشای آنچه که در مرکز می‌گذرد، نشسته‌اند. جدای از این قدرت تخیل و تجسم حالت‌های متنوع و این درهم آمیختن ظریف طنز و جد، نگاره مورد بحث را می‌توان نتیجه جهان‌بینی عمیق سلطان محمد نگارگر دانست. با در نظر گرفتن دوگان تقابلی انسان و دیو، گویی استاد نگارگر این نکته را به بینندگان یادآوری می‌کند که آنچه در مقابل خود، دیگری و آنچه در مقابل نظم، شر و آشوب یاد می‌شود، ازین‌رفتنی نیست، بلکه فقط ممکن است به حاشیه رانده شود.



تصویر ۱. ترکیب‌بندی نگاره جنگ هوشنگ با دیوان



تصویر ۳



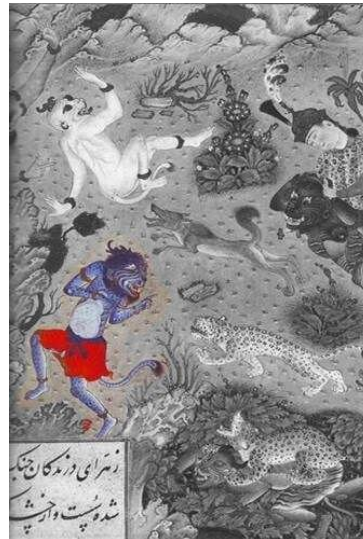
تصویر ۲

یاکوبسن معتقد است استعاره و مجاز دو روش بنیادی انتقال معناست و این فنون بلاغی از سازکارهای شکل‌دهنده به گفتمان در مفهوم کلی آن به‌شمار می‌آید. مجاز رابطه‌ای است مبتنی بر مجاورت و هم‌نشینی و در آن جزء به‌جای کل می‌نشیند. کاربرد استعاره در جهت گسترش گفتمان است که به‌سبب شباهت در آن، نشانه‌ای به‌جای نشانه‌ی دیگر می‌نشیند. یاکوبسن محور جانشینی را ساختار قطب استعاره برمی‌شمرد و محور هم‌نشینی را با قطب‌های مجازی مرتبط می‌داند. انتخاب جانشین استعاری مبتنی بر اصل تشابه یا هم‌ارزی است که خود مبتنی بر دریافت‌های فرهنگی و زمینه‌محور است (سجودی، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۶). به‌سبب مشابهت موقعیت شاهزاده طهماسب با هوشنگ در این قسمت داستان که هر دو ولیعهد حکومت و شاه بعدی بودند (و البته مشابهت موقعیت شاه اسماعیل و کیومرث)، چنین می‌نماید که پیام ضمنی این اثر درباره‌ی لزوم نبرد با دیگری اما آگاهی از ناممکن بودن حذف کامل آن و حضور همیشگی‌اش ولو در حاشیه، برای شاهزاده‌ی جوان است؛ امری که شاید سلطان محمد با نگاه به سیاست‌های

یکسان‌سازی مذهبی و سرکوب گسترده دیگری فرهنگی در جامعه روزگار خود شاهد بوده و به آن می‌اندیشیده است.



تصویر ۵



تصویر ۴

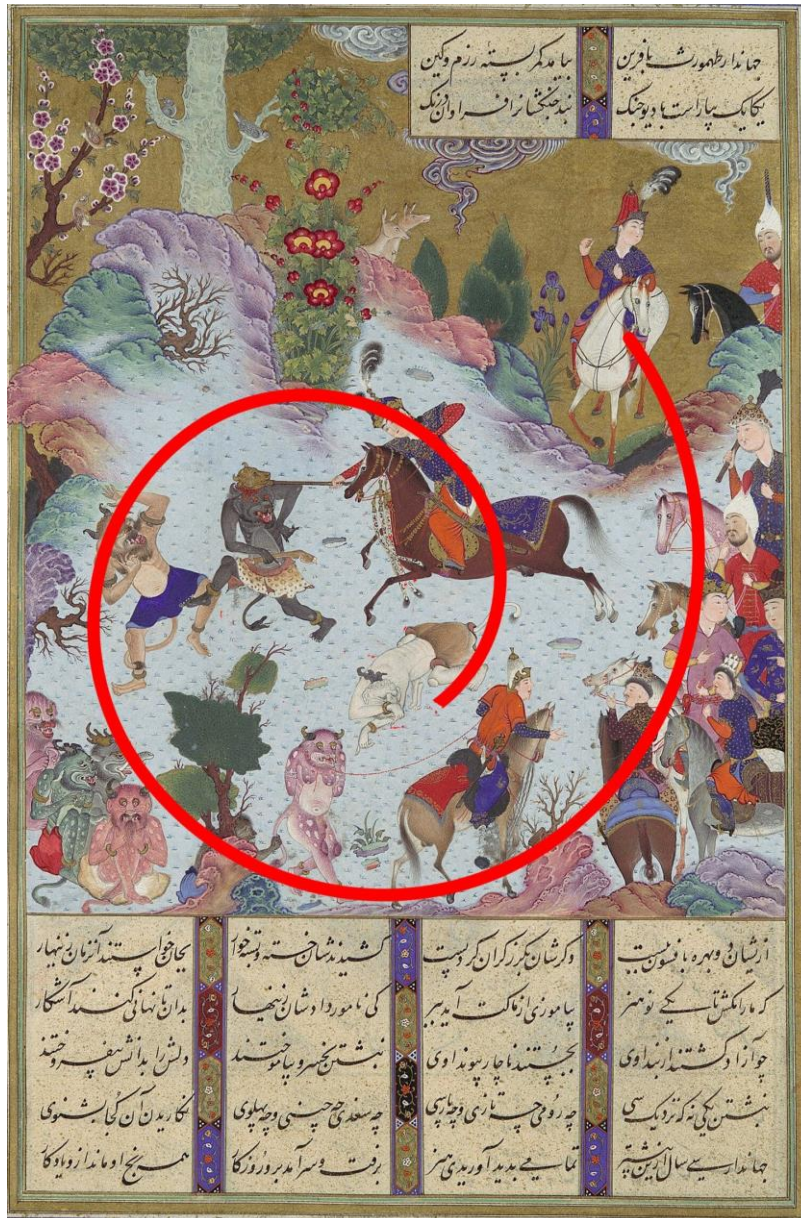
۳-۴. نگاره طهمورث دیوان را به بند می‌کشد از شاهنامه طهماسبی، منسوب به

سلطان محمد

نگاره طهمورث دیوان را به بند می‌کشد را سلطان محمد برای شاهنامه طهماسبی در سال ۹۳۲ ق و پس از بر تخت نشستن شاه طهماسب نگاشته است. استوارت کری ولش (۱۳۸۹: ۳۴۲) طراحی این نگاره را به شدت تحت تأثیر مکتب آق‌قویونلوها در تبریز دانسته است.

مشارکت‌کنندگان این تصویر نیز به دو گروه اصلی تقسیم می‌شوند: آدمیان و دیوان. در قیاس با تصویر پیشین، عمامه قزلباش بر سر برخی از پیکره‌ها، ارجاعی مشخص به عصر صفوی است. ترکیب‌بندی حلزونی از گوشه بالا سمت راست آغاز می‌شود و در

مرکز به طهمورث سوار بر اسب می‌رسد که در حال کوبیدن گرز گاوسر بر فرق سر دیو سیاه است (تصویر ۶). در این تصویر نیز، تفوق آدمیان با لباس‌های فاخر و آراسته و سوار بر اسب بر دیوهای برهنه و نیمه‌برهنه که کوبیده و به بند کشیده شده‌اند، به منزله برتری خودی بر دیگری است. براساس برابرنگاری دوگان خود و دیگری با فرهنگ و طبیعت، زمینه اصلی در متن تصویری همان فرهنگ / خودی است و شاخص انحراف به سمت طبیعت / دیگری میزان تمایز با این خودی است (حقایق و شایسته‌فر، ۱۳۹۲: ۵۸). اما دقت بیشتر در سطوح باز نمودی و تعاملی امکان نفوذ ما به لایه‌های عمیق‌تر معنایی را فراهم می‌کند. اگرچه ترکیب‌بندی حلزونی چشم بیننده را به مرکز و شخصیت طهمورث هدایت می‌کند، درست هم‌ارز با همین نقطه تأکید تصویر، اندکی پایین‌تر و پیش پای اسب طهمورث، دیو سفید بی‌پناهی را می‌بینیم که روی زمین دراز کشیده، پاهایش را جمع کرده و می‌خواهد با دست‌هایش از سر و صورتش محافظت کند. در واقع اگر ترکیب‌بندی حلزونی تصویر را که پیکره‌ها را روی یک مسیر فرضی قرار می‌دهد تا انتها ادامه بدهیم، از پیکر طهمورث نیز عبور می‌کنیم و به پیکره همین دیو در مرکز می‌رسیم (تصویر ۷). گویی مرکز ثقل و دال مرکزی این تصویر همین دیو بی‌پناه است که به سبب حالت پیکره و رنگ‌آمیزی خاموشش چندان به چشم نمی‌آید و این طهمورث است که اندکی قبل از او در مسیر، چشم ما را روی خودش نگاه می‌دارد.

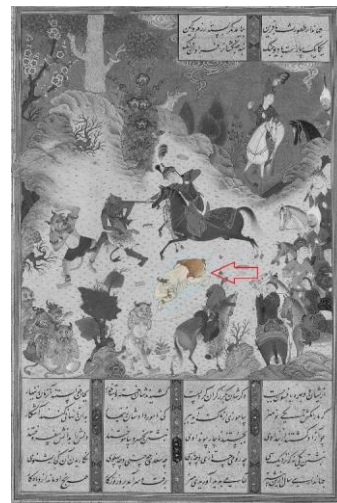


تصویر ۶. ترکیب‌بندی نگاره طهمورث دیوان را به بند می‌کشد

درباره مشارکت‌کنندگان در تصویر نیز نکته‌های درخور توجهی وجود دارد. دیوی در پایین تصویر به بند کشیده شده و در حال برده شدن به اسیری است. کمی عقب‌تر، درست از پشت یک درخت، دیوی کوچک‌جثه که شاخی نیز ندارد، دم دیو در بند را با دستش گرفته است؛ انگار که بخواهد جلوی رفتنش را بگیرد. چهره درمانده و مغموم دیو پشت درخت و احساس استغاثه نگاهش حاکی از وابستگی او به دیو در بند است (تصویر ۸). کمی جلوتر، مرد سوار بر اسب بی‌هیچ توجهی به صحنه پشت‌سرش، بند دیو را به دست گرفته و مشغول حرف زدن با مرد دیگری است. در گوشه پایین سمت چپ تصویر، چهار دیو نشسته‌اند. سه‌تای آن‌ها مشغول نگاه کردن به اتفاقات میدان نبرد هستند؛ اما یکی از آن‌ها چمباتمه زده است و نگاهی خیره به روبه‌رو دارد. گویی از همان گوشه تصویر یکسر به مخاطب زل زده است و داوری او را بر حوادث جاری می‌طلبد (تصویر ۹). طبق گفته‌های کرس و ون‌لیون، زمانی که شخصیتی در تصویر بازنمود می‌یابد که مستقیم در حال نگاه کردن به بیننده است، مسیر نگاه او توسط بردار به بیننده متصل می‌شود و تقاضا می‌کند تا بیننده با شخصیت وارد نوعی ارتباط تخیلی شود.

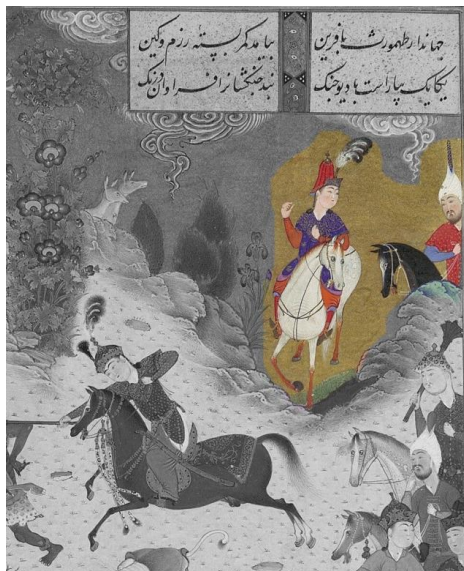


تصویر ۸

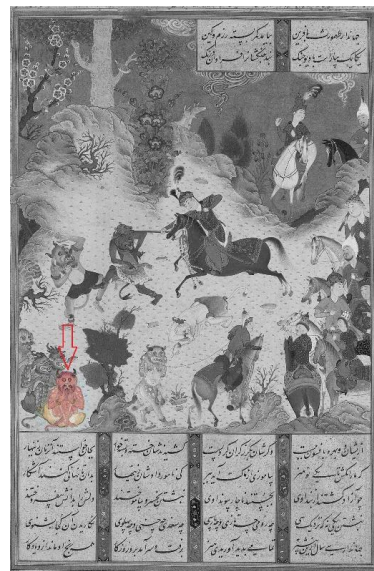


تصویر ۷

در تصویرسازی برای کتاب‌های ادبی این پیش‌فرض وجود دارد که متن نوشتاری کتاب به‌عنوان الگوی اولیه برای نظام نشانه‌ای تصویر عمل می‌کند. در اینجا نیز، تصویر با روایت مکتوب در شاهنامه نزدیکی زیادی دارد و به آن وفادار است؛ اما در واقع تصویر به‌مثابه نظام نشانه‌ای مستقل، قادر است لایه‌های معنایی دیگری را اضافه بر متن نوشتاری به مخاطب عرضه کند؛ به بیان دیگر، در قیاس متن (تصویری) با پیش‌متن (نوشتاری)، معناهای جدید در میزان انحراف این متن از پیش‌متن خود نمایان می‌شود. البته از آنجا که روابط بینامتنی همیشه وجود دارد و هیچ متنی نیست که از هیچ آفریده شده باشد و از آنجا که تکرار محض و فقدان هرگونه نوآوری نیز اثر را از حوزه هنر خارج می‌کند، فقط می‌توان از میزان اثرپذیری از پیش‌متن سخن گفت (پاکتچی، ۱۳۸۹: ۱۰۳ و ۱۰۵).



تصویر ۱۰



تصویر ۹

بنا بر آنچه گفته شد، هرچند بازنمود غیرخودی اولین معنایی است که به ذهن مخاطب متبادر می‌شود و نشان از وفادار بودن نگارگر به متن داستان طهمورث در شاهنامه است، این نگاره در حوزه معنا استقلال بیشتری دارد و روایت اصلی متن را به چالش طلبیده است. توجه به نکات گفته شده درباره سطوح بازنمودی، تعاملی و ترکیبی در نگاره مورد بحث، ما را به این موضوع رهنمون می‌کند که سلطان محمد با دانستن این نکته که در روایت شاهنامه دیوها به حدود سی زبان مسلط بوده و با مشاهده باختشان در جنگ، وارد مذاکره با طهمورث شده و در ازای امان و صلح حاضر شده‌اند خواندن و نوشتن آن زبان‌ها را به او بیاموزند، دیوها را صاحب فرهنگ دانسته (اگرچه این فرهنگ در مقابل فرهنگ خودی قرار گرفته است) و سرکوب و به بند کشیدن آن‌ها را به دست فرهنگ غالب در معرض پرسش قرار داده است. شاید بتوان شاهد این پرسشگری و گفت‌وگو را در آغاز مسیر فرضی در ترکیب‌بندی دانست؛ آنجا که در قسمت بالا و سمت راست تصویر که چشم مخاطب دیدن را آغاز می‌کند، هرچند یکی از افراد مشغول نظاره میدان نبرد است، درست مثل کیومرث در تصویر ۱،

اما برخلاف نگاره پیشین، اینجا فرد دیگری نیز در کنار این فرد حضور دارد که روی به سمت او و نه میدان نبرد دارد؛ انگار در حال صحبت کردن باشد. توجه به اسبان این دو سوار نیز نکته‌ای در بر دارد؛ دو اسب، یکی سفید و دیگری سیاه که روی به هم دارند و گویی مشغول گفت‌وگویی درونی به زبان خودشان هستند (تصویر ۱۰).

نکته شایان توجه ریشه‌یابی واژه دیو در متون کهن ایرانی و استعاره دیو در فرهنگ اساطیری ایران باستان است. چنین می‌نماید این مبحث که خود مجال دیگری برای شرح و بسط می‌طلبد، مشمول آگاهی سلطان محمد بوده و استاد نگارگر با دانشی غنی، بازنمود دیو را در آثار خود به‌کار گرفته است. سلطان محمد با نگرشی همه‌سویه و عمیق، از دیونگاری فقط برای نمایش برتری خود فرهنگی تحت حاکمیت نظام زمانه‌اش سود نجسته و هم‌زمان با نمایش دوگان خود و دیگری، کوبیدن «دیگری» را نیز به‌چالش کشیده و آن را اگر نگوئیم جای اشکال، دست‌کم محل پرسش دانسته است.

با بررسی ترکیب‌بندی‌های دو نگاره مورد بررسی و تفسیر آن‌ها در خدمت دلالت‌های معنایی و با در نظر گرفتن شرایط تاریخی دوره صفوی، مبنی بر یکسان‌سازی فرهنگی و مذهبی، می‌توان نتیجه گرفت که سلطان محمد در نگاره اولش با حضور دیوان که حدود سال ۹۳۰ ق و هم‌زمان با ولیعهدی شاهزاده طهماسب خلق می‌شود، از حضور همیشگی «دیگری»، هرچند سرکوب‌شده و در حاشیه، سخن می‌گوید و در نگاره دومش، چند سال بعد، زمانی که طهماسب به مقام شاهی رسیده است، دیوان را همچنان به‌مثابه «دیگری»، اما صاحب منش و فرهنگ و دارای حقوق می‌داند و سرکوب و به بند کشیدن آن‌ها را برنمی‌تابد و مورد پرسش قرار می‌دهد. شاید بتوان گفت پاسخ احتمالی او به این پرسش نوعی مدارا و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز به‌جای سرکوب و به‌بندکشی است. اگرچه در نگاه نخست در این دو اثر، نمایش انسان در برابر دیو یادآور تقابل خود و دیگری و در جهت نمایش برتری فرهنگی است، امری که از تولیدات هنری تحت حمایت دربار برای مشروعیت‌بخشی به حاکمیت و تثبیت قدرت آن انتظار می‌رود، اما سلطان محمد با نگاهی منحصر‌به‌فرد و تیزبین، از خلال همان تولیدات هنری، روایت مسلط حاکمیت و گفتمان ایدئولوژیک آن را

به چالش می کشد و خرده روایتی را خلق می کند که در آن، «دیگری» نیز صاحب حق و حقیقت دانسته شده است.

بنا بر آنچه گفته شد، تحقیقات مشابه (نظیر مقالاتی که در پیشینه تحقیق به آن‌ها اشاره شد) همگی معنای نگاره‌های مورد بررسی را در جهت تثبیت روایت کلان و گفتمان غالب حاکمیت وقت برآورد کرده‌اند. به گواه نتیجه یکی از همین مقالات، در عصر صفوی، تولید آثار هنری وسیله بیان تمایلات شاه و پنهان کردن حقیقت بوده است (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴: ۱۲). چنان‌که از نظر گذشت، فراتر از اثبات این نکات آشنا در باب نظام نگارگری ایران دوره صفوی که تحت حمایت قدرت مرکزی قادر به تولید آثار هنری بود و بالطبع باید در راستای اهداف حامیان عمل می کرد، پژوهش حاضر نشان می دهد چگونه روایت مسلط حاکمیت توسط تصویری که خودش تولید کرده، نه فقط تثبیت نشده، بلکه به چالش کشیده شده؛ و اینکه چگونه اثر هنری به وسیله‌ای برای بیان حقیقت از زبان شخص نقاش بدل شده است.

۵. نتیجه

دو نگاره جنگ هوشنگ با دیوان و طهمورث دیوان را به بند می کشد، به عنوان دو متن تصویری، معانی ضمنی‌ای فراتر از متن کلامی و نوشتاری شاهنامه در خود دارد؛ حاکی از اینکه نگارگر مقلد صرف نبوده و در کنار توجه به تمام فنون و قواعد رایج در حوزه کتاب آرایی، به شرایط اجتماعی روزگار خود نیز نظر داشته و حتی با نگاهی انتقادی در آن تعمق کرده است. نگارگر با استفاده خلاق از عناصر تجسمی به گونه‌ای متفاوت با شمایل دیو کار کرده و موفق شده است تقابل انسان و دیو را با نگاه به سیاست‌های یکسان‌سازی فرهنگی در عصر صفوی به چالش بکشد. به بیان دیگر، سلطان محمد صورت‌بندی تازه‌ای از آگاهی و وضعیت تازه‌ای برای تصمیم‌گیری پیش روی خواننده‌اش می گذارد. اگرچه نگاره‌های یادشده در ظاهر یا در نگاه اول سرکوب و به حاشیه راندن دیوان را روایت می کند، با نگاهی عمیق‌تر و تدقیق در فرایند معناآفرینی، درواقع گفتمان مسلط دوران خود را مبنی بر مرزبندی مذهبی و پس زدن دیگری

فرهنگی در معرض پرسش قرار می‌دهد. این صورت‌بندی تازه را می‌توان به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۱. نگارگر پیش از آنکه صرفاً قصد تصویرسازی با نگاهی زیبایی‌شناختی یا روایت سطحی رخدادی اسطوره‌ای را داشته باشد، با بازنمود دیوان از طریق تنوع در ظاهر و ثبت حالات متعدد، توجه به ریزه‌کاری‌ها و ترکیب‌بندی‌های پیچیده و چندلایه و نیز استفاده توأمان از طنز و جد، ارزش‌های رسمی، مبنی بر برتری خود بر دیگری و فرهنگ بر طبیعت، را مورد تشکیک قرار می‌دهد؛

۲. روحیه عرفانی سلطان محمد در نگاه به اسطوره و روایت رویارویی قهرمانان اسطوره‌ای با آشوب و بی‌نظمی در عرصه هنر و تصویر سبب شکل‌گیری نوعی گفتمان تازه شده که در آن، شاید بتوان گفت مفاهیمی نظیر مدارا، صلح و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز جانشین حذف، سرکوب و به‌حاشیه راندن در گفتمان غالب شده است؛

۳. اگرچه موضوع نگاره‌های مورد نظر اسطوره و ادبیات است، سلطان محمد در مقام هنرمندی که دغدغه‌های اجتماعی و اخلاقی نیز برای او مطرح بوده، فقط به انعکاس متن نپرداخته، بلکه مسئله‌ای طرح کرده و برای آن پاسخی احتمالی نیز متصور شده است.

در مجموع سلطان محمد با اطلاع از پیشینه واژه دیو در زبان فارسی و استحاله‌های معنایی و کاربردی آن، حضور اسطوره‌ای آن‌ها و توانایی‌شان در خواندن و نوشتن که آن را طی یک توافق بعد از جنگ به انسان‌ها می‌آموزند، دیوان را صاحب فرهنگی مختص خودشان دانسته و با لایه‌هایی بازنمودی و تعاملی، نظیر قرار دادن دیوها در کانون‌های تصویری، انتخاب رنگ سفید برای برخی از آنان، نمایش اندوه آن‌ها و نگاه خیره‌شان که قضاوت بیننده را خواهان‌اند، به تبیین وضعیتی تازه پرداخته که در آن، اخلاق‌مداران جانب «دیگری» نگاه داشته شده است.

با توجه به تاریخ مطرح‌شده برای خلق نگاره‌ها — که هم‌زمان با ولیعهدی شاهزاده طهماسب و هم‌نشینی با سلطان محمد و بزرگان مکتب هرات و آموختن از محضر ایشان بوده — و همچنین هم‌زمان با اوان بر تخت نشستن او، محتمل است که نگارگر طهماسب را به‌عنوان مخاطبی اولیه مراد کرده و پیامی اجتماعی و در عین حال اخلاقی

- عرفانی را در این دو اثر خود مستتر کرده است؛ پیامی در تضاد با سیاست‌های دوران صفوی؛ پیامی حاکی از قبول دیگری فرهنگی و لزوم مدارا و تساهل. سلطان محمد با اجتناب از پیروی و تکرار الگوی ایدئولوژیک مسلطی که از سمت هیئت حاکم در جهت سرکوب دیگری تحمیل می‌شده، اثر خود را به محملی برای بیان حقیقت از زبان خودش تبدیل کرده است.

باری، در نشانه‌شناسی با در کنار هم قرار دادن مؤلفه‌های تصویری می‌توان به معانی پنهان و روایت‌های تازه‌ای دست یافت که هرچند کلان نیستند، می‌توانند اثرگذار و کارا باشند؛ روایت‌هایی که با تکیه بر آن‌ها می‌توان تفسیرهایی تازه از یک فرهنگ به دست داد، کلیت آن را بهتر درک کرد و ظرفیت‌های آن را برای باززایی در گذر زمان بهتر و بیشتر شناخت.

منابع

- پاکباز، رویین (۱۳۹۰). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکتچی، احمد (۱۳۸۹). «معناسازی با چینش آشوب در نظم در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی» در *مجموعه مقالات نقدهای ادبی - هنری به کوشش امیرعلی نجومیان*. تهران: سخن.
- سلطان‌کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۹۲). «به‌کارگیری دیدگاه‌های اجتماعی در آثار سلطان محمد نگارگر با استفاده از اصول و قواعد هنر اسلامی». *نگره*. د ۸، ش ۲۶. صص ۴-۱۷.
- حقایق، آذین و فرزانه سجودی (۱۳۹۴). «تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه فردوسی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر». *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*. د ۲۰، ش ۲. صص ۵-۱۲.
- حقایق، آذین و مهناز شایسته‌فر (۱۳۹۳). «تقابل خود و دیگری در دو نگاره از شاهنامه شاه طهماسب و شاهنامه شاه اسماعیل دوم، تحلیلی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی». *کیمیای هنر*. د ۳، ش ۱۲. صص ۵۲-۶۶.
- خیری، مریم، اشرف موسوی‌لر و فرزانه سجودی (۱۳۹۴). «تحلیل الگوهای نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر در دو اثر از هیرونیموس بوش» در *همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی*، دوره اول.

رز، ژیلیان (۱۳۹۷). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*. مترجم سیدجمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. تهران: پژوهشگاه هنر، فرهنگ و ارتباطات/ مرکز پژوهش و سنجش افکار صداوسیما.

سجودی، فرزانه (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربرد*. تهران: نشر علم.
 سلیمانی‌کوشکی، محمودرضا، صدرالدین طاهری و زینب صابر (۱۳۹۸). «تحلیل روایت‌شناختی نگاره بر تخت نشستن اسکندر در شاهنامه بزرگ ایلخانی برپایه الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر». *فصلنامه روایت‌شناسی*. د ۳. ش ۶. صص ۲۶۱-۲۹۲.
 سنسون، گوران (۱۳۸۷). «مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی». مترجم فرزانه سجودی. در *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی*. گروه مترجمان. به‌کوشش فرزانه سجودی. تهران: نشر علم.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۴). *شاهنامه*. ج ۲. پیرایش جلال خالقی مطلق. تهران: سخن.
 کرس، گونتر و تنودور ونلیون (۱۳۹۵). *دستور خوانش تصاویر*. مترجم سجاد کبگانی. تهران: هنر نو.

گودرزی، حسین (۱۳۸۷). «کارکرد هویت‌بخش مذهب شیعه در دوره صفویه». *فصلنامه مطالعات ملی*. د ۹. ش ۴. صص ۴۵-۷۲.
 ولش، استوارت کری (۱۳۸۹). *نقاشی ایرانی: نسخه نگاره‌های عهد صفوی*. مترجم احمدرضا تقاء. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

- Ferdowsi, A. (2013). *Shahnameh (The Book of the Kings)* (in Farsi). J. Khaleghimotlagh (Ed.). Tehran: Sokhan.
- Gillian, R. (2018). *Visual Methodologies* (in Farsi). J. Jahromi (Tr.). Tehran: Research Center for Culture, Art and Communications.
- Goudarzi, H. (2009). "The Identity-Making Function of Shiism the Safavid Era" (in Farsi). *National Studies*. Vol. 9. No. 4. pp. 45- 72.
- Haghayegh, A., & Shayestehfar, M. (2014). "Oppositional Binary of "the self" and "the other" in Two Illustrated Versions of Shahnameh, Shahnameh of Shah Tahmasb and Shahname of shah Ismaeel II: An Analysis of the Cultural Semiotic Model" (in Farsi). *Kimiahonar*. Vol. 3. No. 12. pp. 51- 66.
- Haghayegh, A., & Sojoodi, F. (2015). "Semantic Analysis of Two Paintings of Firdausi Shahnameh: An Analysis of the Cultural Semiotic Model" (in Farsi). *Honar-Ha-Ye-Tajassomi (Honar-Ha-Ye-Ziba)*. Vol. 20. No. 2. pp. 5- 12.

- Kheiri, M., Musavilar, A., & Sojoodi, F. (2015). "Investigating Patterns of Social Semiology of Image in Works of Hieronymus Bosch" (in Farsi) in *The International Conference of Innovation and Research in Arts and Humanities* (the first session). at: <https://www.sid.ir/FileServer/SF/3141394h0136.pdf>
- Kres, G., & Van Leeuwen, T. (2016). *Reading Images* (in Farsi). S. Kabgani (Tr.). Tehran: Honar Nov.
- Pakatchi, A. (2010). "Meaning by Arranging Chaos in Order with the Approach of Cultural Semiotics" (in Farsi) in A. Nojoomian. *The Collection of Articles on Literacy and Art Critiques*. Tehran: Sokhan.
- Pakbaz, R. (2011). *Encyclopedia of Art* (in Farsi). Tehran: Farhang Moaser.
- Sojoodi, F. (2008). *Practical Semiotics* (in Farsi). Tehran: Elm.
- Soleimani Kooshki, M., Taheri, S., & Saber, Z. (2020). "A Narrative Survey on the Folio of Alexander on the Throne in the Great Ilkhanid Shahnama Based on Social-Semiotics Pattern of Image" (in Farsi). *Journal of Narrative Studies*. Vol. 3. No. 6. pp. 261- 292.
- Soltan Kashefi, J. (2013). "Social Approaches to Studying the Artworks of Sultan Mohammad Using Principles Of Islamic Art" (in Farsi). *Negareh*. Vol. 8. No. 26. pp. 4-17.
- Sonesson, G. (2008). "The Concept of Text in Cultural Semiotics" (in Farsi) in F. Sojoodi. *The Collection of Articles on Cultural Semiotics*. Tehran: Elm.
- Stuart, C. Welch (1971). *78 Picture from a World of King, Heroes, and Demons (The Houghton Shah-Nameh)*. New York: The Metropolitan Museum of Art Bulletin.
- Welch, S. (1971). *78 Picture from a World of Kings, Heroes, and Demons (The Houghton Shah-Nameh)*. Art Bulletin of the Metropolitan Museum, New York.
- Welch, S. (2010). *Persian Painting* (in Farsi). A. Togha (Tr.). Tehran: Matn.

