

بررسی نگاره "آزمودن فریدون پسرانش را" از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای*

دکتر محمد کاظم حسنونند^{***} - دکتر فرزانه سجودی^{****} - مریم خیری^{****}

تاریخ دریافت مقاله: ۸۴/۴/۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۴/۱۲/۶

چکیده:

نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه نشانه‌ها و دسته‌بندی آنها می‌پردازد. در این مقاله سعی شده از زاویه‌ای نشانه‌شناسانه به خوانش یک نمونه از آثار نگارگری ایرانی با عنوان نگاره "آزمودن فریدون پسرانش را" اثر سلطان محمد نگارگر مکتب تبریز پرداخته شود. در بررسی این نگاره نکاتی همچون انواع دلالت‌ها، محورها و در انتها دلالت‌های بینامتنی در نشانه‌شناسی تصویری و نقش این نظام‌ها در تولید معنا مورد توجه قرار گرفته است. این روابط درون متنی و بینامتنی در لایه‌های مختلف خوانش یک متن اعم از تصویری یا نوشتاری حائز اهمیت است و می‌توانند نام و سبک شخصی هنرمند، مکتب یا سبک هنری را نیز در بر گیرند. نشانه‌شناسی می‌کوشد به این خوانش و کشف رمزگان دست یابد. مسلماً بررسی هم‌نشینی جهان‌تصویری و متن‌نوشتاری در این نگاره و بررسی نشانه‌های نمادین، نمایه‌ای و شمایی موجب خوانش نشانه‌شناسی لایه‌ای این نگاره می‌شود.

واژه‌های کلیدی:

معنا، بینامتنی، دلالت، نشانه‌شناسی لایه‌ای، نگارگری.

* این مقاله برگرفته شده از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده با عنوان "سازوکار تولید معنا در نقاشی براساس روابط درون متنی و بینامتنی" می‌باشد که به راهنمایی دکتر محمد کاظم حسنونند و مشاوره دکتر فرزانه سجودی در اسفند ماه ۱۳۸۲ در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس دفاع گردید.

E-mail: mkh@modares.ac.ir

E-mail: fsojoodi@yahoo.com

E-mail: ma_kheiry@yahoo.com

** استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

*** استادیار گروه نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه هنر.

**** کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

مقدمه

خوانش می شود. در یک اثر دیداری، این نظام‌های نشانه‌ای تصویری هستند که در تولید معنا نقش ایفا می کنند، اما به‌نوعی آنچه را که تحت نام نظام‌های زبانی می شناسیم نیز به‌طریقی بینامتنی در سازو کار تولید معنا در اثر دخالت دارند و گاه بار روایتی به موضوع می دهند. به واقع رویکردهای شبه زبانی در آثار هنری حتی نقاشی که به مقوله تصویر در آمده، نیز موجود می باشد. روابط بینامتنی، درون متنی، انواع دلالت‌ها (ضمنی و صریح)، نشانه‌ها (نمادین، نمایه‌ای و شمایل‌ی) و همین‌طور آستانه‌ها در خوانش یک اثر نقش به‌سزایی دارند. بدین ترتیب یافتن این نظام‌های نشانه‌ای و کارکردهای ادبیات گرایانه آنها در این نشانه‌شناسی موردی یعنی نگاره "آزمودن فریدون پسرانش را" اثر سلطان محمد، نگارگر مکتب تبریز هدف این مطالعه می باشد.

نشانه‌شناسی دانشی است که به مطالعه نظام‌های نشانه‌ای می‌پردازد. این نظام‌ها در کلیه تولیدات بشری اعم از متون هنری، فکری و محصولات فرهنگی اعم از نوشتاری یا تصویری دخیل اند و به چگونگی تولید معنا در این متون شکل می دهند. کارکردهای نشانه‌ای و بارهای دلالتی که در یک اثر تصویری، همانند نقاشی وجود دارد را می توان با دستاوردهای نشانه‌شناسی مورد مطالعه قرار داد. رویکرد نشانه‌شناسی در مواجهه با یک اثر نقاشی شده، می‌کوشد از منظرهای گوناگون با توجه به روابط درون خود جهان متن تصویری و گاه روابط بینامتنی، نشانه‌ها و نظام‌های رمزگانی اثر را کشف و خوانش کند. در یک جهان متنی (چه دیداری و چه نوشتاری) روند و مسیری که در طی آن معنا تولید می‌گردد، مسلماً با شناخت نظام‌های نشانه‌ای و انواع دلالت‌ها و محورهای است که قابل

رویکرد نظری

تصویر یا نشانه تصویری عبارت است از خطوط و علائمی که بر سطح دوبعدی نقش بسته و می‌توان آن را فرامود صحنه‌هایی از جهان متعارفی که به ادراک ما در آمده محسوب داشت. (ضمیران، ۱۳۸۲، ص ۱۸۲) بنابراین بین آنچه به عنوان نشانه وجود دارد (دال) و مدلول آن رابطه‌ی جوهری وجود ندارد همان‌طور که تصاویر به وجود آمده در نگاره‌هایی که دارای متن نوشتاری هستند، نیز رابطه‌ی جوهری و شاید بتوان گفت همگن موجود نیست و صرفاً وجود این المانهای دیداری-تصویری در این نگاره‌ها به نشانه‌هایی همسان با ذهنیت نگارگر، مخاطب و شاعر تبدیل می‌شود. بنابراین نقطه نظر پیرس^۲ نشانه‌ها به سه نوع تقسیم می‌شوند. "انواع نشانه‌هایی که در منطق به آنها برمی‌خوریم عبارتند از: شمایل (Icon)، نمایه (Index)، و نماد (Symbol) این‌گونه نشانه‌ها اطلاعات مختلف را درباره رابطه بین نشانه و موضوع آن عرضه می‌دارند." (دینه سن، ۱۳۸۰، ص ۸۴) این المان‌ها برای تبدیل به نشانه می‌بایست در درون قابی قرار گیرند. به واقع این تبدیل در یک اثر هنری همانند نقاشی نیز موجود می‌باشد و آن زمانی است که ذهنیت هنرمند در یک قاب به عینیت در آورده می‌شود و به نوعی آفرینش می‌یابد. ما در روند کنش آفرینش ذهنیت را تبدیل به عینیت می‌کنیم این روند می‌تواند به نوعی همان قاب گرفتن باشد چنانچه هنگامی که یک هنرمند از خیل عظیم المان‌های موجود دسته‌ای را بر می‌گزیند و در قابی قرار

بنابر آنچه فردینان دو سوسور^۱ در درس گفتارهای خود با عنوان "دوره زبانشناسی عمومی" که پس از مرگش به سال ۱۹۱۶ منتشر شد، "الگویی دو وجهی یا دو قسمتی از نشانه ارائه می‌کند. از دید او نشانه تشکیل شده است از:

۱. دال (signifier)، تصویر صوتی

۲. مدلول (signified)، مفهومی که نشانه به آن دلالت می‌کند." (سجودی، ۱۳۸۲، ص ۲۲)

و این دو هیچ‌گونه رابطه طبیعی و جوهری با یکدیگر ندارند. به واقع بین واژه درخت و مفهوم درخت و تصویر آن رابطه‌ای جوهری وجود ندارد و ذهن بر اساس مجموعه‌ای از قراردادهای ماهیت را شکل می‌دهد. "نشانه زبانی نه یک شی را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصویر صوتی پیوند می‌دهد. تصویر صوتی، آوایی مادی نیست که جنبه فیزیکی داشته باشد، بلکه اثر ذهنی این آواست و حواس ما نمایشی از آن را ارائه می‌دهد؛ نشانه زبانی محسوس است و اگر بر آن می‌شویم که آن را مادی بنامیم، تنها به همین معنی و برای تقابل با وجه دیگر تداعی یعنی مفهوم، است که معمولاً مجردتر می‌نماید" (سوسور، ۱۳۸۲، ص ۹۶).

در واقع این منطبق شدن بر اساس مجموعه‌ای از قراردادهای است که شکل می‌گیرد، پس رابطه بین نشانه زبانی، مفهوم و تصویر آن رابطه‌ای جوهری و طبیعی نیست. "جیمز گیسون^۲ یکی از پیشروان نشانه‌شناسی تصویری مدعی است که مفهوم

تعریف می‌کند و روابط بینامتنی که بیانگر تاثیر متقابل لایه‌های متنی بر یکدیگر است. به عبارت دیگر متن مفهومی تکریری (تکراری) است. هر لایه‌ی متنی خود متنی است که در کنش متقابل با لایه‌های متنی دیگر (متن‌های دیگر) دامنه‌ی متن بودگی خود را گسترش می‌دهد و این روند باز و بی‌پایان است" (سجودی، ۱۳۸۲، ص ۱۶۲).

نشانه‌شناسی لایه‌ای نگاره "آزمودن فریدون پسرانش را" توسط سلطان محمد نگارگر معروف مکتب تبریز به تصویر در آمده و متعلق است به شاهنامه شاه‌تیماسب و از یک جهان متنی ادبی یعنی شاهنامه فردوسی بیرون کشیده شده است (تصویر شماره ۱).



تصویر شماره ۱- نگاره "آزمودن فریدون فرزندان را"
سلطان محمد (شاهنامه شاه‌تیماسبی)

در نگاهی کلی به آثار به تصویر در آمده (نگارین) در متون ادبی، ما به نوعی با ورود نوشتار در میان المان‌های تصویری روبرو هستیم. در واقع در نگارگری ایرانی این بار نوشتاری به‌علاوه بار روایتی که در بیرون متن و جزو روابط بینامتنی آثار محسوب می‌گردد، آثار را دارای لایه بندی‌های متفاوتی می‌کند که برای خوانش آن مستلزم نشانه‌شناسی یک یک این لایه‌ها و تعامل بین آنها (نشانه‌شناسی لایه‌ای) می‌باشد. اثر انتخاب شده "آزمودن فریدون پسرانش را" خود قاب و جهانی متنی را ساخته که خود این قاب در مجموعه‌ای بزرگ‌تر

می‌دهد این المان‌های دیداری و یا شنیداری عملکرد نشانه‌ای بارزی پیدا می‌کنند و درون این قاب تشکیل جهانی متنی می‌دهند. حال این متن می‌تواند متنی تصویری یا نوشتاری و یا شنیداری باشد که از نشانه‌های قراردادی و غیر قراردادی و در محورهای هم‌نشینی و جانشینی تشکیل شده و دارای رمزگان‌های بی‌شماری باشد که به واسطه نشانه‌شناسی خوانش گردیده و با توجه به رابطه‌هایی که درون خود متن (مابین نشانه‌ها) و روابطی که بیرون متن ما بین نشانه‌ها درون متنی و ارجاعات بیرون متنی، موجود است، می‌توان آثار را مورد خوانش قرارداد. با توجه به اینکه نشانه‌شناسی می‌کوشد از تأویلات شخصی دوری‌گزیند و ذهنیت به وجود آمده را در راستای متن و حداقل با توجه به ریشه‌یابی نشانه‌های متن بیرون‌کشد، مسلماً روابط بین اسطوره‌ها و نمادشناسی آنها به‌خوانش متن کمک شایانی خواهد نمود. آنچه تحت نام "بینامتنیت" می‌شناسیم و به نظر می‌رسد اول بار توسط ژولیا کریستوا^۱ ابداع گردید، "نسبت هر متن با متن یا متونی دیگر است، این اصطلاح را در مورد هرگونه نسبت درونی متون به کار می‌بریم: ترجمه، اقتباس، اشاره، زدنی ادبی و هنری، نقل قول و... گاه هر دو متن در نظام‌های نشانه‌شناسیک یکسانی شکل گرفته‌اند، همچون نقل قول آوردن از متنی نوشتاری در متن نوشتاری دیگر، یا هرگونه اشاره به متنی نوشتاری، خواه مستقیم، یا نامستقیم، در مقاله‌ای یا کتابی" (احمدی، ۱۳۸۱، ص ۲۲۳). بنابراین آنچه گفته شد "بسیاری از پرده‌های نقاشی با متون ادبی نسبت بینامتنی دارند. نگارگری‌های ایرانی چیزی به‌جز نسبت بینامتنی تصویر یا نوشتار نبودند. روایت در نقاشی - نه همیشه اما در بیشتر موارد - استوار به روایت کلامی بود" (احمدی، ۱۳۸۱، ص ۲۲۶). و بیشتر در آثاری به چشم می‌خورد که وابسته به روایتی بیرون از متن نقاشی هستند. روایت‌های مذهبی در آثار نقاشی قرون وسطا و حتی رنسانس، به نوعی ساده‌ترین ارجاعاتی هستند که می‌تواند به آنها پرداخت. روایت‌های ادبی و گاه عرفانی که در نگارگری ما وجود دارد به نوعی در خوانش آثار نقش ویژه‌ای را بازی می‌کنند.

بنابراین می‌توان گفت متن، شبکه‌ای باز است از لایه‌های متنی متفاوت که خود حاصل رمزگان‌های متفاوتی هستند. اما نباید تصور کرد که این لایه‌ها صرفاً در کنار هم قرار می‌گیرند، و یا به هر طریقی ممکن است با هم مجاور شوند، بلکه باید گفت که این لایه‌ها هم دارای سازمان درونی هستند و هم سازمانی بیرونی، و بر اساس روابط و نظم بخصوصی شکل می‌گیرند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. به عبارت دیگر در این جا از یک سو با روابط درون رمزگانی روبرو هستیم که نظام ارزشی نشانه‌های هر رمزگان تعیین می‌کند و پیوسته متأثر از لایه‌های متنی که تولید می‌شود، متغیر است، و از سوی دیگر روابط بینارمزگانی که تأثیر متقابل بین رمزگان‌ها را در پی دارد؛ و آنگاه روابط درون متنی که ساختار درونی هر لایه‌ای از متن را

طور نوع طراحی صخره‌ها نیز دلالت به مشخصه‌های مکتب تبریز، سبک نگارگر آن و اهمیت این قاب (مکتب تبریز) در خوانش اثر دارد. وجود زمینه کمرنگ در کنار عناصر پیرامونی که بسیار شلوغ به نظر می‌رسند و به نوعی فضای داخل (رویداد) را محدود و بسته کرده‌اند و در تعامل با بسته شدن قاب تصویر با متن نوشتاری و روایت قرار می‌گیرد. در واقع المان‌های تصویری محدود به نوع روایت شده و کمتر فراتر از تصویر می‌روند. اما با این حال وجود ترکیب بندی، طراحی و نوع رنگ‌گذاری، نمایش همزمان رویدادهای اصلی و فرعی در کنار هم، عدم تمرکز آشکار بر شخصیت‌های اصلی از نظر ترکیب بندی، دلالت ضمنی بر مکتبی تحت نام تبریز و هنرمندی تحت نام "سلطان محمد" را دارد. مسلماً این دلالت ضمنی به مکتب و نگارگر خود قاب دیگری را به وجود می‌آورد که در کنار قاب تصویری به قاب روایتی (قاب نوشتاری) باعث خوانش نظام رمزگان اثر می‌شود، و آن آستانه‌ی ورودی با عنوان قاب "مکتب تبریز" و هنرمندی به نام "سلطان محمد" است. اروین پانوفسکی^۵ در یکی از مقاله‌های خود "شمایلی‌نگاری و شمایل‌شناسی: درآمدی به پژوهش هنر رنسانس" با ذکر مثال‌های گوناگون، مواجهه با آثار و بررسی لایه‌های متفاوت معنا شناسی از یک اثر را مورد بررسی قرار داده است. او معتقد است: "در مواجهه با یک اثر، مرحله اول ادراک ابتدایی تصویر نامیده می‌شود، در این مرحله تصویر مقدم بر ادبیات موجود مورد بحث قرار می‌گیرد. در مرحله دوم نگاه با پشتوانه‌ای از ادبیات موجود در متن شکل می‌گیرد و در مرحله آخر تحلیل عمیق نگاره با توجه به موضوع تصویر لحظه و مکان تحقق روایت و دیگر مسائل گرد جهان تصویر به وجود می‌آید. به معنایی دیگر در این پویه بحث بیشتر پیرامون چیزی است که ظاهراً به هیچ وجه در خود اثر مشهود نیست و به "ساحت دیگر" مرتبط می‌شود. و می‌توان در این ساحت از هرمنوتیک یاری جست" (ضمیران، ۱۳۸۳، ص ۱۸۹).

در واقع آنچه تحت نام "نشانه شناسی لایه‌ای" از آن سخن به میان آورده می‌شود، به نوعی به بررسی لایه‌های متفاوت معنا شناسی و نشانه شناسی می‌پردازد که در لایه‌های معنایی یک اثر نقش بسزایی دارند. مسلماً در برخورد اولیه با این اثر نگارین بنا بر آنچه پانوفسکی مرحله‌ی اول می‌نامد، ما با المان‌های تصویری متفاوتی همچون حیوانات و انسان‌ها روبرو می‌شویم. آنچه تحت نام دلالت صریح از آن نام برده می‌شود می‌تواند به نوعی با ادراک ابتدایی تصویر هم معنا باشد، یعنی "در واقع دلالت صریح ما را با این انگاره روبرو می‌سازد که مدلول عین دال و با آن یگانه است... دلالت صریح چیزی جز معنای طبیعی یک پدیده نیست." (ضمیران، ۱۳۸۳، ص ۱۲۱). در میان المان‌های موجود در متن تصویری این نگاره، درک ابتدایی یا مرحله‌ی اول در مواجهه با المان تصویری ازدها

(شاهنامه شاه تهماسبی) و باز در قاب بزرگ‌تری که همانا شاهنامه فردوسی می‌باشد، قرار گرفته است. آستانه ورود ما با این اثر مجموعه‌ای است با نام شاهنامه فردوسی که این آستانه مسلماً در خوانش اثر بی‌تأثیر نیست چرا که در مراحل خوانش لایه‌های متن تصویری این نگاره با نکته‌ای روبرو می‌شویم که با آستانه ورود به اثر در زمان فردوسی و با چگونگی به نگارش در آمدن این روایت منطبق است و در جای خود به آن پرداخته می‌شود. مسلماً عنوانی که برای این نگاره گذاشته شده است، می‌بایست اثر را از قاب اصلی یعنی شاهنامه شاه تهماسب بیرون می‌کشید اما حال این سوال پیش می‌آید: چرا نگاره و نگاره‌های این گونه مجموعه‌ها، دارای عنوان می‌باشند در حالی که خود در مجموعه بزرگ‌تر و شناخته‌تر شده‌ای به نام شاهنامه فردوسی قرار گرفته‌اند؟ آیا این عنوان گذاری توسط خود نگارگر صورت گرفته است؟ یا تصویر هنگام بیرون کشیدن از مجموعه عنوان گرفته است؟ اگر فرضیه اول درست باشد نگاره خود اثری مستقل خواهد شد و آستانه ورودش خود نگاره و عنوانش می‌شود. اما این فرضیه از سوی دیگر دچار نقصان می‌شود چرا که وجود نوشتارها و گزینشی که در اشعار نوشته شده و در متن تصویری گنجانده شده (با توجه به اینکه اشعار انتخابی اصولاً ماجرا و روایت را در بر نمی‌گیرد و گاه حالتی پندآمیز دارند) استقلال اثر را از بین می‌برد. به نظر می‌رسد این عنوان گذاری بعدها با بیرون کشیدن آثار از دل شاهنامه شاه تهماسب صورت پذیرفته است. به هر جهت در مواجهه اولیه با این اثر یا به نوعی لایه اولیه متن، نمایش المان‌های تصویری حیوانی، انسانی و گیاهی و هم نشینی آنها در کنار یکدیگر و همین‌طور وجود کادربندی و فرارفتن از آن در گوشه سمت راست تصویر کارکردی نمایه‌ای دارند که به وجود مشخصه‌های آشنای مکتب تبریز و نگارگر آن (سلطان محمد) اشاره می‌کنند. نگارگر در پی گریز از محدودیت‌هایی که نوشته‌های کتیبه وار متن و حالت هندسی‌ای که این کتیبه‌ها به وجود می‌آورند، و برای هماهنگی‌های بیشتر، نوع کادربندی هندسی خاصی را طراحی می‌کند تا ارتباط بصری حفظ شود. "آنان برای رهایی از تنگنای چارچوب نقاشی و با تلاش در گنجاندن هر چه بیشتر تصاویر انسان‌ها و حیوانات و پرندگان، از کادر فراتر می‌رفتند و حاشیه صفحات را با تشعیر و تذهیب می‌آراستند و رویه براق جلد را با تصاویر موضوعی زینت می‌بخشیدند؛ چنانکه حتی کارگاه‌های هرات نیز در ظرافت تزئین نسخه‌های خطی یاری رقابت با آنان را نداشت" (پولیاکووا، ۱۳۸۰، ص ۱۳۴).

در واقع این به نوعی همان محور هم نشینی (مکانی) در متن تصویری است که این رابطه مکانی و صوری میان المان‌هایش به نوعی در تعامل با یکدیگر، و با آن چیزی که ما ترکیب بندی (کمپوزسیون) می‌خوانیم، منطبق است. عنصر رنگ و چیدمان عناصر اصلی به شکل تیره رنگ بر روی زمینه روشن و همین



تصویر شماره ۳

در اینجا نکته‌ای حائز اهمیت است و این نکته آن است که المان‌هایی همچون بز و پرندگان (تصویر شماره ۴) نشانه‌هایی صرفاً نمادین نیستند چرا که گرچه این نشانه‌ها در نگارگری ایرانی نشانه‌هایی نمادین محسوب می‌شوند و به معنایی قراردادی اشاره دارند.



تصویر شماره ۴

اما در این نگاره تنها نشانه‌هایی نمادین محسوب نمی‌شوند چرا که هم به معنای قراردادی (این المان‌ها در این نگاره نشانه‌هایی از نماد خوبی و آرامش و سعادت است) اشاره دارند و هم نشانه‌های نمایه‌ای (علت حضورشان در این نگاره می‌تواند نشانه ناظر بودن و آرامششان علت شر نبودن اژدها را داشته باشد) محسوب گردند. به هر جهت این المان (اژدها) در لایه‌های بعدی است که دوباره خوانش خواهد شد و معنای آن آشکار می‌گردد. در واقع این روابط بینامتنی است که موجب خوانشی درست از این المان تصویری می‌شود و پویه دوم و سوم پانوفسکی محقق می‌شود.

بررسی نشانه‌ای پیکره‌های خاص

در این اثر به تصویر درآمده وجود نشانه‌هایی این سه پیکره را از هم مجزا می‌کند. وجود نوع سرپوش (کلاه) متفاوتی که سوارکار پایین سمت چپ بر سر دارد و افتراقی که بین سر

باتوجه به وجه منفی که هنگام ورود به فرهنگ ایرانی به خود گرفته است و همین‌طور نشانه‌های نمایه‌ای موجود در متن تصویری (عدم وجود آرامش در اسب سوارکار سمت راست بالا، و سمت و سویی که حالت گریز را تداعی می‌کند، حالت تهاجم سر اسب پایین سمت راست و شمشیر از نیام کشیده شده سوارکارش، دو وضعیت ترس و تهاجم را دلالت می‌کند. (تصویر شماره ۲) دلالت صریحی بر معنایی منفی و شراز المان اژدها می‌باشد و همین‌طور این المان می‌تواند خود نشانه‌ای نمایه‌ای محسوب شود. به طوریکه می‌دانیم نشانه‌های نمایه‌ای بنا بر تعریف پیرسی "دال در نشانه‌های نمایه‌ای دلخواهی نیست بلکه مستقیماً به طریقی فیزیکی (یا علی) به مدلول وابسته است." این رابطه را می‌توان مشاهده کرد یا استنتاج کرد.



تصویر شماره ۵

نشانه‌های طبیعی (دود، رعد، جای پا، پژواک صدا، بوهای غیر ترکیبی و طعم‌ها)، نشانگان پزشکی (درد، ضربان قلب، خارش)، ابزارهای اندازه‌گیری (بادنما، دماسنج، ساعت و مشابه آن)، و مواردی چون عکس، فیلم، نمای ویدیویی یا تلویزیونی، صدای ضبط شده روی نوار، و سرانجام شاخص‌ها در زبان (مانند ضمائر شخصی، قیدهای مکان و زمان) را می‌توان از جمله نشانه‌های نمایه‌ای دانست. (سجودی، ۱۳۸۲، ص ۲۳) بنابراین تعریف مشخصاً روابط علت و معلولی ساختار تصویر که نشانه‌هایی نمایه‌ای محسوب می‌شود، اژدها را به نشانه‌ای شر و منفی تبدیل می‌کنند و این خود همان پویه اولیه یا ادراک اولیه از تصویر بنا بر تعریف پانوفسکی می‌باشد. اما این خوانش در مواجهه با دیگر دلالت‌های ضمنی اثر که مرتبط به روابط بینامتنی متن تصویری است تغییر می‌کند. در این تصویر وجود وضعیت آرامش در سوارکار و اسب نزدیک‌تر به اژدها (تصویر شماره ۳) و نشانه نمایه‌ای این المان وجود دو وضعیت بالا را به دو تقابل ترس و تهاجم/آرامش و خرد تبدیل می‌کند و در خوانش المان منفی اژدها ما را دچار تردید می‌کند. وجود نشانه‌های نمادین-نمایه‌ای بز و پرندگان و دیگر حیوانات که حالت ناظر و آرامی را دارند در کنار درخت شکوفه‌دار در بالای تصویر سمت راست، همه چیز را دچار تردید می‌کند.

گرت نام شاه آفریدون به گوش
رسیده است، با ما بدینسان مکوش
که فرزند اویم هر سه پسر
همه گرزداران پرخاشخر
گراز راه بیراه یکهو شوی
دهد جانت از نیزه خسروی
فریدون فرخ چو بشنید و
دید هنرها بدانست و شد ناپدید

پوش او و دو سوار کار دیگر است و هم چنین وجود اسبی آرام و با وقار و دارای منشی خاص، که با دو رنگ آبی و سپید به تصویر در آمده، این پیکره را از دیگر پیکره ها جدا می کند (تصویر شماره ۵).



تصویر شماره ۵

بنابراین با توجه به ارجاعات درون متنی نوشتاری و مقایسه آن با رمزگان های تصویری، این سه تن پسران فریدون می باشند؛ حال فردی که در حال گریز است پسر بزرگتر که همانا سلم است، پسر جنگاور تور و پسر کهنتر با اسب آبی سپید، ایرج می باشد. آنچه اینجا و به واسطه بینامتنیت خوانش می گردد، همانا المان اژدها است که پیش ترها درباره اش سخن به میان آمد. این المان با خوانشی مجدد از لایه های بینامتنی اثر کشف رمزگان گردید و آشکار شد که اژدها در واقع همان فریدون است که آزمایش او هدف تغییر ماهیتش به اژدها شده است. این آزمایش بنا بر ارجاعات بینامتنی و اسطوره ها، بر پندار تقسیم ملک توسط فریدون به سه پسر خود شکل گرفته است. " اینکه چرا فریدون جهان را اینگونه بین پسرانش بخش کرد، باز می گردد به آزمونی که ایشان پشت سر گذراندند. در این آزمون، فریدون خویشتن را به گونه اژدهایی ترسناک نمایاند تا از دلیری پسرانش آگاه شود. مهترین پسر (سلم) پس از دیدن اژدها، بدون نبرد گریخت سپس تور پای به میدان نهاد اندکی تاب آورد و او نیز گریخت و سرانجام که ترین فرزند (ایرج) در جنگ پافشاری ورزید و تن به شکست نداد. فریدون یا اژدها که فرزندانش را آزموده بود، ناپدید شد تا در آینده شایسته ترین پسرانش، ایرج را برای شهریاری ایران زمین برگزیند" (عطایی، ۱۳۷۷، ص ۱۵۵).

این نوع آزمایش و تغییر ماهیت فریدون در روایات مختلف به اشکال دیگری است "سه گرد آورنده داستان های کهن فردوسی، طبری و ثعالبی، نسبت به این واقعه مهم، سه نظر متفاوت دارند. طبری که راوی بی طرفی است، دو روایت می آورد، یکی اینکه فریدون میان پسرانش قرعه می کشد. او نام کشورها را بر تیرها نوشت و بگفت تا هر یک تیری بگیرند. بنابراین اختلاف از سرنوشت است. روایت دیگر اینکه جای آباد را به ایرج داد... او را بیش از همه دوست می داشت. و لذا مایه اختلاف برخورد عاطفی فریدون است. ترجیح ایرج بر سلم و تور از جانب فریدون، که در حالت عادی اهمیت چندانی ندارد، در زمان تدوین شاهنامه فردوسی اهمیت ویژه ای داشت؛ زیرا در آن زمان، سبکتین غزنوی نیز کاری نظیر فریدون کرده بود و پسر کهنتر خود اسمعیل را به شاهی بر پسران بزرگتر ترجیح داده و وصیت کرده بود که پس از او، اسمعیل را به شاهی بردارند. محمود پسر بزرگتر، این وصیت را نپذیرفت و به جنگ

این نشانه های ذکر شده همه نشانه هایی نمایه ای در متن تصویری تلقی می گردد که با توجه به متن روایتی و اشعار موجود در متن تصویری (ارجاع بینامتنی اثر) ضمنی بودن این نشانه ها قابل خوانش می شود. در متن نوشتاری آمده است:

خروشان و جوشان به جوش درون
همی از دهانش آتش آمد برون
چو هر سه پسر را به نزدیک دید
به گران درون کوه تاریک دید
برانگیخت گرد و بر آورد جوش
جهان گشت از آوای او پر خروش
بیامد دمان سوی کهنتر پسر
که او بود پر مایه و تاجور
پسر گفت با اژدها روی جنگ
نسازد خرد یافته مرد سنگ
سبک پشت بنمود و بگریخت دور
پدر زی برادرش بنهد روی
میانه برادر چو او را بدید
سبک تیغ از میان بر کشید
بدل گفت اگر کارزار دست کار
چو شیر دهنده چه جنگی سوار
همی خواست با او نبرد آورد
سر اژدها را به کرد آورد
چو کهنتر پسر نزد ایشان رسید
خروشید کان اژدها را بدید
بدو گفت کز پیش ما دور شو
نهنگی تو بر راه شیران مرو

بینامتنی تغییر ماهیت فریدون، المان اژدها، آزمایش سوارکاران، تفاوت سرپوش‌ها، ناظر بودن و آرامش حیوانات و پرندگان و دیگر المان‌ها و نشانه‌ها قابل خوانش گردید. در واقع ناظر بودن حیوانات و پرندگان و پیش‌آگاهی آنها از فریدونی که تبدیل به اژدها شده با دلالت‌ها و روابط بینامتنی خوانش می‌گردد.

به این ترتیب در نگاهی کلی و دوباره و با توجه به دلالت‌های ضمنی و نشانه‌های قراردادی موجود در متن تصویری می‌توان تقابل‌هایی را بین مفاهیم ضمنی و صریح دید. تقابل‌هایی همانند ترس/شجاعت، تهاجم و بی‌خردی/آرامش و خردورزی، فضای محدود و هندسی/باز و غیر هندسی، وجود پس‌زمینه روشن و خالی/وجود المان‌ها و عناصر پیرامونی و شلوغ و تیره رنگ، نمایش همزمان رویدادهای اصلی/رویدادهای فرعی و در لایه‌های بعدی، اهمیت بر تقابل نژاد آریایی چرا که تور و سلم که از یک مادرند را در روایت بینامتنی دارای نژادی غیر آریایی می‌دانند و ایرج را از نژادی آریایی دانسته‌اند.

برخاست در چنین محیطی فردوسی از ایرج طرفداری می‌کند" (پولیاکوا، ۱۳۸۱، ص ۲۱۰).

در اینجا می‌توان ترجیح ایرج بر سلم و تور از جانب فریدون را با توجه به موردی که در مواجهه با آستانه‌ها قبلاً ذکر گردید، پردازش کنیم. شاهنامه فردوسی به عنوان قاب بزرگ‌تر و آستانه ورود در چگونگی روایت نوشتاری متن در زمان خود فردوسی حائز اهمیت است. فردوسی که زمان سبکتین غزنوی می‌زیست این کنش را در نوع واگذاری حکومت سبکتین به پسر کهنتر خود اسمعیل دیده است و ترجیح او را بر دیگر پسران بزرگ‌تر در روایت فریدون و واگذاری ملک ایران به پسر کهنتر با آزمایشی و ترجیح خرد و آرامش بر ترس و جنگاوری بی‌خرد، آورده است. این به نوعی یکی از ارجاعات بینامتنی مهم این روایت می‌باشد که هم خود نوشتار دارای رابطه هم‌نشینی هم در خود واژگان هم در تعامل با روایت و هم در تعامل با وضعیت خاص اجتماعی آن دوران است و تأثیر بافت سیاسی-اجتماعی زمان فردوسی بر چگونگی روایت، در آن دیده می‌شود. بنابراین با توجه به دلالت‌های ضمنی و با یاری جستن از روایت

نتیجه‌گیری

تعامل با یکدیگر وجود دارند، نگاره یا نگاره‌ها در زمره یکی از لحظات (یکی از اجزا این رابطه زنجیره‌ای) به حساب می‌آمده و به تصویر کشیده شده‌اند. دو رسانه، یعنی قاب تصویری و قاب نوشتاری و روایتی، در خوانش این اثر در تعامل با یکدیگر و به نوعی با دو نظام جداگانه (زنجیره‌ای، زمانی) و مکانی در تولید معنا نقش ویژه‌ای را برعهده دارند. هر قاب دلالت‌هایش را به واسطه جایش در قاب دیگر بدست می‌آورد. کوتاه سخن آنکه اگر جهان متن تصویری را قاب تصویری در نظر آوریم، این قاب در قاب دیگری که همانا شاهنامه و روایت شاهنامه می‌باشد، قرار می‌گیرد و بار دلالتی خود را به واسطه خودش و هم به واسطه جایگزینی در قاب (قرارگیری نگاره مورد نظر و دیگر نگاره‌های این چنینی در گستره داستانی و جایگزیریشان بر اساس خط داستانی شاهنامه) بدست می‌آورد. پس محور هم‌نشینی هم به صورت مکانی و هم زنجیره‌ای این قاب در قاب‌ها را مرتبط می‌کند و این آن چیزی است که شاید بتوان از آن به مفهومی تکریری یک متن، نام برد.

به هر حال آنچه مشخص است نظام رمزگان این اثر نیز با توجه به روابط بینامتنی و درون‌متنی اثر، قابل خوانش دقیق‌تر و معنادارتر شد و با توجه بر نشانه‌های درون‌متنی و بینامتنی که بر ارجاعات بیرون متن اشاره داشت، خوانشی دقیق‌تر از معنای صریح که بر اثر برخورد اولیه در ذهن مخاطب نقش می‌بندد، صورت پذیرفت. با این حال اگر چه به واسطه چیره دستی نگارگر برخی از المان‌های تصویری به کار برده شده از حد روایت‌ها فراتر رفته و در تعامل با آنها به کار گرفته شده، اما هنوز حضور پررنگ روابط بینامتنی روایت بیرونی در متن تصویری دیده می‌شود. حضور نوشتار در جهان متن تصویری در نگارگری ایرانی در واقع در تعامل با تصویر به کار رفته و بیشتر مواقع رنگ روایتی موجود در نوشتارها کل تصویر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. ضمن اینکه در نگارگری ایرانی به خصوص مورد نشانه‌شناسی شده، نگاره تصویری یک لحظه از روایتی و نوشتار است (قابی از یک لحظه) به زبانی دیگر اگر روایت و نوشتار را بنا بر محور هم‌نشینی، رابطه‌ای زنجیره‌ای قلمداد کنیم که بین اجزایش و در

پی‌نوشت‌ها

۱. F. de Saussure (1913-1857).
۲. J. Gibson.
۳. Ch. S. Pierce (1839 - 1914).
۴. J. Kristeva (1941-). متفکر بلغاری تبار و نظریه پرداز در حوزه‌ی زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و فمینیسم است.
۵. Erwin Panofsky. محقق و فیلسوف آلمانی ۱۸۹۲ - ۱۹۶۸

فهرست منابع:

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، "ساختار و تاویل متن"، چاپ پنجم، نشر مرکز، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۸۱)، "از نشانه‌های تصویری تا متن (نشانه‌شناسی ارتباط دیداری)"، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
- پولیا کووا، زی. رحیموآ (۱۳۸۱)، "نقاشی و ادبیات ایرانی"، چاپ اول، انتشارات روزنه، تهران.
- دینه سن، آنه ماری (۱۳۸۰)، "درآمدی بر نشانه‌شناسی"، مظفر قهرمان، چاپ اول، نشر پژوهش، آبادان.
- رستگار صفایی، منصور (۱۳۷۹)، "اژدها در اساطیر ایران"، چاپ اول، انتشارات توس، تهران.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۲)، "نشانه‌شناسی کاربردی"، چاپ اول، نشر قصه، تهران.
- سوسور، فردینان دو (۱۳۸۲)، "دوره زبان‌شناسی عمومی"، کورش صفوی، چاپ دوم، انتشارات هرمس، تهران.
- ضمیران، محمد (۱۳۸۳)، "درآمدی بر نشانه‌شناسی هنری"، چاپ دوم، نشر قصه، تهران.
- عطایی، امید (۱۳۷۷)، "آفرینش خدایان: رازداستان‌هایی اوستایی"، چاپ اول، انتشارات عطایی، تهران.