پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال دوازدهم، شمارهٔ بیست و یکم، بهار و تابستان ۱۳۹۵، صص۲۰۱-۲۲۸.

تحلیل نشانه‌شناختی سبک سه نگارهٔ *شاهنامهٔ* فردوسی با عنوان «کشتن بهرام گور، اژدها را»

آناهیتا مقبلی *

دانش‌یار گروه پژوهش هنر. دانش‌گاه پیام‌نور. ایران.

بهناز پیامنی *

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی. دانش‌گاه پیام‌نور. ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۳۱

چکیده

نشانه‌شناسی به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای در زندگی اجتماعی می‌پردازد. نظریّه‌های نشانه‌شناختی در زمینهٔ تحلیل آثار هنری و تصویری نیز کارآمد است. نشانه‌شناسی در تحلیل متن بصری و سبک آثار هنری به گسترهٔ معناهای متن نزدیک می‌شود. آفرینش هنری، عینیّت بخشیدن به زیباییست و در نگاه نگارگر ایرانی قلمرو زیبایی با عالم مثال قرین است. فضا در نگارگری ایرانی نمودیست از فضای ملکوتی و هنرمند در بیان آن از زبان واقع‌گرایانه استفاده نمی‌کند، بلکه زبان او، زبان نماد و نشانه است. مطالعهٔ تطبیقی سه نگاره با عنوان مشترک «کشتن بهرام گور، اژدها را» از سه *شاهنامهٔ سلطان ابوسعید* (مورّخ ۷۳۰هـ‌ق)، *شاهنامهٔ مکتب شیراز* (مورّخ ۷۷۱هـ‌ق محفوظ در موزهٔ توپقاپی‌سرای استانبول) و *شاهنامه‌ای* مربوط به مکتب مشهد- قزوین (مورّخ ۹۸۸هـ‌ق) از منظر نشانه‌شناسی و سبک هنری آن از اهداف نگارندگان در مقاله است. نویسندگان، در آغاز به بحث عالم خیال و تأثیر و بازتاب آن در این نگاره‌ها می‌پردازند، سپس نشانه‌های نمادین، نمایه‌ای و شمایلی را در دو نگاره بررسی و در خلال پژوهش، معنی‌هایی ضمنی اژدها و بن‌مایهٔ اژدهاکشی را تحلیل کرده‌اند. هم‌چنین شخصیّت بهرام در اسطوره و تاریخ تبیین شده است. این پژوهش تطبیقی و توصیفی - تحلیلیست. دستاوردهای پژوهش نشان می‌دهد گرچه نگارگر در تصویر کردنِ اصل شعر وفادار است، در عین حال تابع صرفِ متن نبوده است، بلکه با انتخاب فرازی از شعر و درآمیختن آن با خیال و ارزش‌های عرفی و هنری در برههٔ تاریخی خود، روایت تصویری خلّاقانهٔ خود را از این مضمون‌ها ارائه می‌دهد.

کلیدواژه‌ها

نشانه‌شناسی، نگارگری *شاهنامه*، مکتب تبریز اوّل، مکتب شیراز، مکتب قزوین- مشهد.

* a_moghbeli@pnu.ac.ir
* behnazpayam@yahoo.com

مقدّمه

ادبیات و نگارگری از دیرباز در خدمت یک‌دیگر بوده است. چنان‌که برای بیان روشن‌تر متن ادبی، در حاشیهٔ نسخه‌های خطّی، از تصویرهای نگارگری استفاده می‌شده و نگارگری بیان تجسّمی متن ادبی بوده است. از سویی دیگر «نقّاش از مضمون‌های متنوّع ادبی مایه می‌گیرد، اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را می‌نمایاند و سخن شاعر یا نویسنده را به زبانِ خطّ و رنگ مجسّم می‌کند. امّا کار او بیش‌تر از مصوّرسازی در معنای شناخته‌شدهٔ آن است. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوندی درونی و هم‌خوانی ذاتی داشته است، زیرا هنرمند و سخن‌ور مسلمان، هر دو، بر اساس بینشی یگانه و ذهنیّتی همانند، دست به آفرینش می‌زده‌اند. آنان از خلال زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشتند و هدفشان دست‌یافتن به صورت‌های مثالی و درک حقایق ازلی بوده است. این دو شکل آفرینش هنری نه فقط از لحاظ بینشی، بلکه از دیدِ زیبایی‌شناسی نیز با یک‌دیگر ارتباط تنگاتنگ دارد. صور خیال در شعر فارسی و نقّاشی ایرانی بر هم منطبق است. نظیر همان وصف‌های ناب را که سخن‌وران از عناصر طبیعت، اشیا و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقّاشان نیز می‌توان بازیافت» (مقدّم‌اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱). در این میان، ادبیات حماسی نزد نگارگران جای‌گاهی ویژه دارد و شاخص‌ترین اثر آن نیز *شاهنامهٔ* فردوسیست که بارها به‌دست آن‌ها تصویر شده است. امّا نقّاشی ایرانی نوعی بازنماییست که خود را آن‌گونه که هست، نشان نمی‌دهد. این تماشاگر است که باید از خلال این جهان پر از نشانه، دریابد که در جست‌وجوی کدامین معنی و مفهوم است. هر تأویل نه آخرین معناست و نه نخستین آن، بلکه معناییست برای آن مکان و زمان که همیشه در پویاییست.

در زمینهٔ نبرد پهلوانان با موجوداتی شگفت انگیز، مانند اژدها، شیر، دیو و ... مطالب و آثاری متنوّع نوشته شده است که هریک به‌گونه‌ای با فرهنگ و ادب هر سرزمین پیوند می‌خورد. ادب حماسی ایران نیز در این زمینه دارای آثاری جالب توجّه است. یکی از این شاه‌پهلوانان بهرام گور است که در آثار ادبی، تاریخی و حماسی به سرگذشت و دلاوری‌هایش اشاره شده و آثاری گوناگون دربارهٔ او نوشته شده است که از آن میان می‌توان به مقاله‌هایی مانند: «آیین اژدهاکشی؛ بازآفرینی مداوم زمان‌و (میرمحمّدی، ۱۳۸۸: ۸۳-۸۵)، «که آن اژدها زشت‌پتیاره بودو (مشتاق‌مهر-آیدنلو، ۱۳۸۶: ۱۴۳-۱۶۸)، «اسطورهٔ اژدهاکشی و طرح آن در *شاهنامهٔ* فردوسی‌و (مالمیر ° حسین‌پناهی، ۱۳۹۱: ۱۴۷-۱۷۱) و «اسطورهٔ اژدهاکشی در هند و ایران‌و (گرینباوم، ۱۳۷۱: ۹۰-۹۴) و ... اشاره کرد.

اگرچه پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه جالب توجّه است، در این جستار کوششِ نویسندگان بر این است که به موضوع پیوند نشانه‌شناسی و اژدهاکشی در نگاره‌های بهرام گور و بررسی تطبیقی هنری- ادبی این نگاره‌ها بپردازند.

نگارندگان در این پژوهش به این پرسش پاسخ می‌دهند که آیا نگاره‌ها صرفا ترجمه‌ای کارآمد از متن داستان یا روایتی وفادار به متن است؟ اگر چنین است این همه شگفتی‌آفرینی و تنوّع در زیبایی‌شناسی و نشانه‌ها و نمادهای تصویری به کدام افق نظر دارد؟

به همین سیاق بنظر می‌آید، نگاره‌ها تنها ماهیّت زیبایی‌شناسانه ندارد و نشانه‌هایِ تصویریِ بکاررفته در نگاره‌ها نیز نباید تنها از دیدگاه نشانه‌شناسانه بررسی کرد که ماهیّتی ادبی و فرهنگی را متناسب با زمانهٔ خود حمل می‌کند.

این پژوهش از جمله پژوهش‌هایی نیست که صرفاً با روی‌کردهای ساختارمحور به نگارگری و تقلیل آن به نگاهی یک بُعدی بنگرد، بلکه به مطالعهٔ تطبیقی و با نگاهی توصیفی- تحلیلی از زاویهٔ نشانه‌شناسی موضوع را بررسی می‌کند.

بحث و بررسی

۱- مطالعه‌ای اجمالی از ایران در دوران ایلخانی، آل مظفّر و صفویه

هنر نگارگری از اعماق تمدّن ایران ریشه گرفته و تحوّلات تاریخی و اجتماعی تأثیراتی بسزا بر آن داشته است. در این هنر همواره دین، فلسفه و ادبیات سرچشمه‌های الهام بوده است. بنابراین بیان خلاصه‌ای از بافت تاریخی و اجتماعی زمان هر یک از نگاره‌ها (دورهٔ ایلخانی، آل مظفّر در شیراز و صفویه در سال ۹۸۷هـ ق) بایسته بنظر می‌رسد.

۱-۱- ایلخانان

نمونهٔ نخست (تصویر ۱) برگی از *شاهنامهٔ سلطان ابوسعید* (معروف به *شاهنامهٔ* دموت یا *شاهنامهٔ* بزرگ ایلخانی)ست که این *شاهنامه* مهم‌ترین شاه‌کارِ بجای‌مانده از مکتب اوّل تبریز است و شاید زیر نظر احمد موسا و شاگردانش در تبریز مصوّر شده است.

تصویر ۱) کشتن بهرام گور اژدها را، از نسخهٔ پراکندهٔ *شاهنامهٔ* سلطان ابوسعید معروف به دموت، حدود۷۳۰هـ‌ق موزهٔ هنری کلیولند.

بیش تر پژوهندگان و هنرشناسان در تعیینِ زمان آغاز نگارش و مصوّرسازی *شاهنامهٔ* معروف به دموت هم‌رای هستند و آن را ۷۳۰هـ ق می‌دانند، امّا در مورد سالِ پایان این اثر، آرایی گوناگون مطرح شده است. به هر حال، این اثر شاه‌کاریست از دورهٔ ایلخانان مغول. تازشِ مغولان در قرن ۸ هجری شالودهٔ زندگی را در ایران به‌گونه‌ای ژرف و پای‌دار دگرگون ساخت. «نخستین یورش مغول (حدود ۶۱۶-۶۱۹ هـ ق)، منجر به ویرانی کامل شهرهای ماوراءالنّهر و خراسان، پراکندگی هنرمندان و صنعت‌گران و ایستایی رشد هنرها در این مناطق شد. هجوم بعدی به رهبری هلاکوخان (یکی از نوادگان چنگیزخان مغول) صورت گرفت. هلاکو سلسلهٔ ایلخانان را در ایران بنیاد نهاد که مرکز حکومتی آن‌ها در آذربایجان بود. ایلخانان از ابتدا نخبگان ایرانی را بخدمت گرفتند و بدین وسیله توانستند موقعیّت خویش را تثبیت کنند» (پاک‌باز، ۱۳۸۳: ۵۹-۶۰). در زمان «احمد ایلخان بود که ایران دارای فرمان‌روایی مسلمان شد که نسبت به تمدّن آن اظهار دل‌بستگی و علاقه می‌کرد... غازان خان اسلام را به‌عنوان مذهب رسمی خود پذیرفت و علاقهٔ او به علم و تحقیق بقدری بود که محقّقان را از کشورهای مختلف به تبریز کشاند»

(گری،[1] ۱۳۸۴: ۲۴) و ابوسعید، آخرین ایلخان، به فارسی شعر می‌گفت. «فرمان‌روایان مغولی که تازه بر این سرزمین مستولی شده و هنوز دست از عادت‌های بیابان‌گردی خود برنداشته و آن چنان‌که می‌بایست به احکام اسلامی گردن ننهاده بودند، نگارگران ایرانی را که برای تزیین بخشیدن به زندگی دوره‌گردی‌شان آمادهٔ خدمت بودند بگرمیِ هرچه بیش‌تر می‌پذیرفتند. در التزام این امیران هوس‌پرور لیکن اغماض‌گر، نگارگران ایرانی فرصت‌هایی بسیار می‌یابند که با جهان‌گردان و نمایندگان مسیحی و بازرگانان خارجی که از آن پس به تبریز، پایتخت ایلخانان، روی می‌آورند، تماس و آشنایی پیدا کنند. دیدارکنندگانِ مسیحی، هنر شمایل‌سازی دینی معمول را در اروپای قرون وسطایی به آن‌ها معرّفی می‌کنند و بازرگانانِ توان‌گرِ خاور زمین که یا راه‌های آسیایی میانه را پشت‌سر گذارده و یا هدایای امپراتوران چین (سلسلهٔ مغولی یوآن که در ۶۷۶ هـ ق بقدرت رسید) را با در نوردیدن پهن‌دشت‌های دورافتاده به پایتخت ایلخانی در تبریز رسانده‌اند، اشیایی نفیس و کالاهایی نوظهور را در معرضِ دید و سنجش نگارگران ایرانی قرار می‌دهند» (کورکیان و سیکر،۱۳۷۷: ۲۰).

بدین‌سان تأثیر دو منبع خاوری و باختری در هنر ایران مشاهده‌پذیر است: یکی کیش تائویی خاور دور و دیگری مسیحیّت اروپا و بیزانسِ قرون وسطایی. هم‌چنین حکومت ایلخانان بنیان‌گذار نوعی هنرپروری بودند که سنّتِ کارِ گروهی هنرمندان را در کتاب‌خانه - کارگاه سلطنتی پدید آورد که این کارگاه‌های تولیدِ نسخه‌های مصوّر، عمدتاً در مراغه و تبریز قرار داشت. با این‌که ایلخانان در ایران بیگانه بودند، نقّاشان را تشویق می‌کردند که کتاب *شاهنامهٔ* فردوسی را مصوّر سازند. «*شاهنامهٔ* دموت نمونهٔ بارز این وابستگی دوگانه را نمایان می‌سازد که خود مصداقیست بر ماهیّت در عین حال ابتکاری و التقاطی نگارگری ایران در مراحل آغازینش» (همان: ۲۱).

۱-۲- شیراز (آل مظفر)

نمونهٔ دوم (تصویر ۲) برگی از *شاهنامه*ایست «که امروزه در موزهٔ توپقاپی‌سرای استامبول نگه‌داری می‌شود و دربردارندهٔ ۱۲ نگاره است و کتابت آن را مسعود بن منصور بن احمد شیرازی، در شوّال ۷۷۱ هـ ق در شیراز انجام داده است. این *شاهنامه* را می‌توان از نمونه‌های بارز دورهٔ آل مظفّر (مکتب شیراز) برشمرد» (آژند،۱۳۸۷: ۱۳۵).

. Basil Gray

تصویر۲) کشتن بهرام گور اژدها را، *شاهنامهٔ* شیراز ۷۷۱هـ‌ق، کتاب‌خانهٔ توپقاپی‌سرای، استانبول.

به هنگام یورش مغولان، سرزمین فارس به تصرّف مغولان در نیامد، زیرا حکم‌رانان محلّی فارس با تدبیر و مذاکره توانستند مهاجمان را از تصرّف فارس منصرف کنند. به سبب مصون ماندن فارس از هجوم و غارت مغولان، هنر و فرهنگ این بخش از کشور، کم‌تر با عوامل بیگانه درآمیخت و مرکز تجمّع هنرمندانی شد که با سنّت‌های هنری پیشامغولی آشنایی کافی داشتند. در نهایت این شهر به‌صورت کانونی برای حفظ میراث فرهنگی و هنری ایران درآمد و به پایتخت هنر و ادب کشور تبدیل شد. «دورهٔ آل مظفّر، روی هم رفته، دورهٔ اعتلای شعر و ادب فارسیست. شاعرانی چون خواجه حافظ، عبید زاکانی، خواجوی کرمانی، عماد فقیه و حتّا سلمان ساوجی در کنف حمایت پادشاهان این سلسله، بویژه شاه شجاع بودند و غزل عرفانی و غنایی را به اوج کمال خود رساندند» (آژند،۱۳۸۷: ۱۲۲).

«شاه شجاع در سال‌های ۷۶۰ هـ‌ق بسلطنت رسید و شیراز را مرکز حکومت خود قرار داد. او پس از آن همواره گرفتار شورش‌های شاه‌زادگان مظفّری علیه خود شد.

برادرش، شاه محمود، علیه او وارد عمل شد و مدّتی شیراز را گرفت تا این‌که شاه شجاع دوباره در سال ۷۶۷ هـ‌ق شیراز را متصرّف شد» (همان: ۱۲۳). «شاه شجاع از آن‌جا که خود دل در گرو خوش‌نویسی و هنر داشت به حمایت از کتابت و تذهیب و نگارگری پرداخت و شماری از هنرمندان را زیر چتر حمایت خود گرفت. *شاهنامهٔ* سال ۷۷۱ هـ‌ق از محصولات هنری کارگاه هنری کتاب‌خانهٔ سلطنتی اوست» (ستوده،۱۳۴۷: ۲۵۸).

لازم است یادآوری شود که کتاب‌آرایی *شاهنامه* در این دوره به سنّتی تبدیل شده بود که حکم‌رانان بدان عمل می‌کردند و کتاب‌آرایی آن را در زمرهٔ برنامه‌های خود قرار می‌دادند. نگارگران شیراز نسبت به نگارگران تبریز، بسیار کم‌تر متأثّر از هنر بیگانه بودند.

۱-۳- صفویه (قزوین- مشهد)

شاه اسماعیل درسال ۹۳۰ هـ‌ق درگذشت و فرزندش شاه تهماسب بر تخت پادشاهی ایران تکیه زد. وی در آغاز پادشاهی، مانند پدر علاقه‌ای خارق‌العاده به هنر داشت. «در سال ۹۵۴ هـ ق شاه تهماسب به دلایل سیاسی و نظامی پایتخت خود را از شهر تبریز به قزوین انتقال داد. این تغییر پایتخت، با تغییر اندیشهٔ شاه هم‌راه شد و از این زمان به بعد شاه تهماسب توجّه خود را بیش‌تر به امور مذهبی معطوف داشت و کم‌تر به امور هنری علاقه نشان داد. از این نظر در نیمهٔ دوم حکومت او بندرت آثاری مصوّر شد» (ریاضی، ۱۳۷۵: ۲۳۲).

«شاه تهماسب در سال ۹۶۳ هـ‌ق ابوالفتح ابراهیم میرزا، برادرزادهٔ خود، را حاکم مشهد کرد و وی پس از استقرار در مشهد، افزون بر رسیدگی به امور دیوانی، اوقات خود را صرف فضایل و کمالات و مشق شعر و خطّاطی و نقّاشی و سایر هنرها و کاردانی و صحبت فضلا و حکما و علما و شعرا و خوش‌نویسان و نقّاشان کرد» (آژند، ۱۳۸۴: ۱۵۶). به هر تقدیر، حمایت نکردن شاه تهماسب از هنرمندان سبب شد تا شماری از آنان، ایران را به قصد دربار پادشاهان کشورهای هم‌سایه چون هند و عثمانی ترک کنند. شماری از هنرمندان هم به دربار ابراهیم میرزا در مشهد رفتند و در کتاب‌خانهٔ او بکار پرداختند. «در خلال بیست سالی که کارگاه مشهد فعّال بود، پایتخت، فعّالیّتی جالبِ توجّه در عرصهٔ کتاب‌نگاری نداشت» (پاک‌باز، ۱۳۸۳: ۹۶). پس از شاه تهماسب، اسماعیل دوم در سال ۹۸۵ هـ‌ق بسلطنت رسید. او نیز شاه‌زاده‌ای با فرهنگ و دوست‌دار هنر و ادب بود. اسماعیل دوم به بازسازی کارگاه هنری کتاب‌خانهٔ سلطنتی که از سال ۹۴۵ هـ‌ق به بعد از هم پاشیده بود، کمر همّت بست. از این‌رو، شماری از هنرمندانِ کارگاه پیشینِ ابراهیم میرزا را در مشهد به قزوین فراخواند و به حمایتِ کتاب‌آرایی پرداخت. هنرشناسان، آثار

نگارگری را که طیّ سال‌های ۹۵۵- ۱۰۰۶ هـق مصوّر شده است، مکتب نگارگری قـزوین- مشهد نام‌گذاری کرده‌اند.

تصویر۳) کشتن بهرام گور اژدها را، نسخه‌های خطّی مورّخ ۹۸۸ هـق، مکتب قزوین- مشهد.

۲- صور خیال در شعر و نگاره‌ها

خیال از عناصر اصلی شکل‌گیری اثر هنریست. صـور خیـالی کـه هنرمنـدان بـرای بیان اندیشه‌های خود از آن مدد می‌گیرند، غالباً ریشه در باورهای اسـاطیری و فرهنگـی دارد. هم‌چنین جان‌مایهٔ شعر «خیال» است و مهـم‌تـرین ابـزار در دسـت شـاعران بـرای آفرینش آثار ادبی. شاعر می‌تواند میان طبیعت و انسان پیوندی برقرار کند که این پیونـد هر چند عادی و ساده است، نوعِ ترکیب آن، یعنی طرز پیوندْ برقرار کـردنِ میـان آن دو، تازه و پرداختهٔ تخیّل اوست.

به باور رومن یاکوبسن،[۱] «تمایز میان این صور بیانی، اساسیست. استعاره وجود یک شباهت یا هم‌گونی انتقال‌پذیر میان یک موجود (مثلاً حرکت اتومبیل من) و موجودی دیگر که می‌تواند جانشین آن شود (حرکت اسب) پیشنهاد می‌کند. در مجاز مرسل، اساس این جانشینی بیش‌تر توالیست تا مشابهت. موجودی که جانشین می‌شود به این دلیل انتخاب شده است که هم‌جوار یا پیوستهٔ موجودیست که بجایش می‌نشیند و در زنجیره به دنبال آن می‌آید. بنابراین می‌توان به‌جای رییس جمهور ایالات متّحده، محل زندگی رییس‌جمهور را نهاد و در نتیجه کاخ سفید می‌تواند نمونه‌ای از مجاز مرسل برای رییس‌جمهور باشد» (هاوکس،[۲] ۱۳۷۷: ۱۱۴). بنابراین یاکوبسن معتقد است کلّیهٔ نشانه‌های زبانی به مدد دو لایه گزینش و ترکیب شکل می‌گیرد. فرآیند ترکیبی (هم‌نشینی) در مجاورت تجلّی می‌یابد و ابزار آن مجازِ مرسل است و فرآیند گزینشی (جانشینی) در مشابهت تجلّی می‌کند و ابزار آن استعاره است. یاکوبسن مطرح کرده است که وقتی زبان به‌صورت شاعرانه بکار رود، از هر دو شیوهٔ گزینشی و ترکیبی استفاده می‌کند تا هم‌ارزی را برقرار کند. یاکوبسن این نگرش دربارهٔ استعاره و مجاز را در تاریخ هنر دنبال می‌کند. «به گمان او اسطوره‌ها و حماسه‌های پهلوانی، استوار به مجاز مرسل و اشعار غناییِ روسی استعاریست؛ تآتر در اساس خود استعاریست و سینما استوار به مجاز مرسل؛ در سینما فنّ محوِ تصویر و شگردهایِ تدوین، استعاریست و نمای نزدیک که کلّ را در یاری جزء نشان می‌دهد، استوار به مجاز مرسل است. رمان در کلّ مجازیست، امّا لحظاتی از آن استعاریست» (احمدی، ۱۳۷۵: ۶۴). مثال بارز روی‌کرد مجازی در نقّاشی، آثار کوبیسم است که گونه‌ای مجاز جزء به کلّ است و روی‌کرد استعاری در نقّاشی، آثار سورآلیسم است.

«از انواع صور خیال، بیش‌ترین نوعی که در حماسه می‌تواند استفاده شود، مبالغه یا غلوّ است... حماسه جای استعاره و حتّا در مواردی تشبیه نیست و تشبیه در مواردی ویژه از ساختمان حماسه می‌تواند بکار گرفته شود» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۰: ۳۸۴). فردوسی، تمامی حرکت‌ها، دلاوری‌ها، پیروزی‌ها و ناکامی‌ها را با مبالغه تصویر کرده است تا مهیّج‌تر جلوه کند. آن‌چه از صور خیال در شعر «کشتن بهرام گور اژدها را» مثال زدنیست، وصفِ اغراق‌آمیز اژدها در بیت‌های زیر است که با کنایه در آمیخته است:

یکی اژدها بود بر خشک و آب — به دریا بُدی گاه و گه بآفتاب
همی درکشیدی به‌دم ژنده پیل — وزو خاستی موج دریای نیل

. Roman Jakobson
.Terence Hawkes

بـدو گفـت شـنگل کـه چنـدین بلاسـت / بـر ایـن بـوم مـابر یَکـی اژدهاسـت
بـه خشـکی و دریـا همـی بگـذرد / نهنـگِ دم‌آهـنج را بشـکرد»
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۷۵/۶)

فردوسی در این بیت‌ها اژدهایی را وصف می‌کند کـه گـاهی در دریاسـت و در دل آب‌ها شناور و نهان از دیدگان است و گاهی در آفتاب (کنایه از آشکار و پدیدار بـودن) و خشکیست. اژدهایی که به یک نفس پیلی بزرگ را می‌بلعد و با حرکتی، پیکـرِ شـگرف و کوه‌وارش، موجی در دریای نیل (کنایه از موج بسیار بزرگ و گران) می‌سازد و یـا آن‌کـه می‌تواند نهنگ دم‌آهنج را (نهنگ بِکام درکشنده) صید کند.

بیت‌های زیر نیز از صور خیال بی‌بهره نیست:

مـرا پشـت بـودی گـر ایـدر بـدی / بـه قنّـوج بـر کشـوری سـر بـدی...
ز فرمـان تـو نگـذرم یـک‌زمـان / مگـر بـد بـود گـردش آسـمان...
همـی تاخـت تـا پـیش دریـا رسـید / بتـاریکی آن اژدهـا را بدیـد
بدیـد آن تـن و پـیچش و خشـم اوی / همـی آتـش افروخـت از چشـم اوی
بزرگـان ایـران خروشـان شـدند / وُزان اژدهـا تیـز جوشـان شـدند
(همان: ۵۷۵/۶-۵۷۷)

چنان‌که در بیت نخست «پشت» مجاز است از یاری‌گر و پشـتیبان و از کسـی کـه می‌توان بر او بنیاد کرد. در بیت دوم «گردش آسمان» مجـاز از رخ‌دادهـا و پیشـامدهای روزگار است. در بیت سوم نیز «تاریکی» کنایه است از شام‌گاه و فرجام روز و «جوشـان» در بیت پنجم، استعاره‌ایست از خشمگین و ناآرام.

در بیت‌های پیشِ رو شاهد وصف‌هـای اغـراق‌آمیـز از لحظـهٔ کشـته شـدن اژدهـا هستیم:

بـه پـولادِ پیکـان دهـانش بـدوخت / همـه خـاور از زهـر او بـر فروخـت
دگـر چارچوبـه بـزد بـر سـرش / فـرو ریخـت بـا زهـر خـون از بـرش
تـن اژدهـا گشـت از آن تیـر سسـت / همـی خـاک را خـون و زهـرش بشسـت
(همان: ۵۷۸/۶)

امّا در بحث صور خیال در نگاره‌ها لازم است یاد کرده شـود کـه نگـارگران مسـلمان هم‌چون دیگر هنرمندان و پیشه‌وران در دوران گذشته، پیرو آداب و سـنّت‌هـای اسـلامی و فرهنگ ایران باستان بودند که برگرفته از آموزه‌های اهل عرفان و حکمت و انـدیش‌منـدانی چون ابن‌عربی، شیخ اشراق، ملاصدرا و... است و بحث‌هایی چون وحدت وجود، عالم خیـال و مثال و حکمت نوری ایرانی- اسلامی که مبتنی بر وحی الاهیسـت، در آثـار هنـریِ آنـان تجلّی دارد. بنابراین می‌توان گفت نگارگری ایرانی ترجمه‌ای ناب از فرهنگ ایران باسـتان و فرهنگ دورهٔ اسلامیست.

۳- نگارگری و اندیشهٔ ایرانی – اسلامی

اگر در این نگاره‌ها پیکر بهرام بر طبق ویژگی‌هایِ صرفاً کالبدشناسی تمثّل نمی‌یابد، معلول ناتوانی نگارگر در تجسّم‌سازی دقیق و کامل نیست، بلکه خواستِ نگارگر آن بوده است که بیننده را به دنیایی فراتر از واقعیّت عینی سوق دهد؛ به دنیایی که درک مناظر و پیکره‌ها همانند خیال و رؤیا بدون واسطهٔ حسِّ بینایی و چشم دل امکان‌پذیر است. هنرمند، بهرام را که در حال نبرد با اژدهای نفس است در هیأت پیکری فسادناپذیر که وجدانیّتی توهّمی دارد، ظاهر و از او انسانی آرمانی و مثالی ساخته است. در نگارگری ایرانی برخلافِ نقّاشی چین، انسان (بهرام) مرکز نگارگری است، حال آن‌که در نقّاشی چین شاهد هستیم که نقّاش کم‌ترین مکان را به انسان اختصاص می‌دهد و در برابر عظمت مناظر طبیعی پیرامونش ناچیز می‌انگارد و تحتِ فرمان نیروهای طبیعی بی‌کران می‌بینند. امّا هنرمند ایرانی حتّا منظرهٔ غیر واقعی پس‌زمینه را چون کوه‌هایی که اوهام‌وار از دل زمین برآمده‌اند (در نگارهٔ *شاهنامهٔ* دموت) تا بوته‌های پراکنده و اسلیمی‌های پیچان به دور اژدها که از سر مهر بیابان را زینت داده‌اند (در نگارهٔ مکتب شیراز) و یا صخره‌های قطعه‌قطعه با نمایش عجیب و غریب سنگ‌ها که ممکن است نشان‌دهندهٔ ارواح باشد (در نگارهٔ مکتب قزوین- مشهد) همه و همه در خدمت بازنمایی اعمال و پهلوانی‌های بهرام بتصویر درآمده است و در آن‌ها رؤیاهای آدمیست که صورتی مادّی یافته است.

تصویرگران این سه نگاره هم‌چون قانونی نانوشته از بازنمایی صحنه‌های دل‌خراشِ شعر، آن‌جا که به وصف ریختن خون و زهر از پیکر اژدها بر خاک می‌پردازند، اجتناب کرده‌اند که البتّه از هنری چنین مثالی و آرمانی و هنرمندانی با چنین تعالیِ روحانی بعید نیست که تنها نیک‌بختی را بتصویر کشند و از تجسّم مرگ و زشتی دوری کنند. همان نیک‌بختی ناب که دنیا بر روال معمولش به انسان ارزانی نمی‌کند و تنها در خیال او پرداخته می‌شود. آنان صورت را در حدّ کمال و ناب می‌خواهند. اژدها را ترس‌ناک می‌کنند، امّا نه به حالت مشمئزکننده، زیرا هنری که از باغ ملکوت الهام گرفته است، باید رایحه‌ای از آن را با خود داشته باشد. سعی نگارگران بر این بوده است که اوج دراماتیک شعر را بتصویر کشند. ما اژدها را هم‌چون موجودی شکست‌خورده و ناتوان می‌بینیم و این بدان سبب است که هدف آنان بیان قدرت و شکوه بهرام در صحنهٔ پیروزیش بوده است. در واقع صحنهٔ پیروزی بهرام، صحنهٔ پیروزی خویش است بر نفس. این نبرد سماعی عاشقانه است در طلب معشوقی مینوی و کم کردن فاصله از آن مقام ربوبی.

مطلبی دیگر که لازم به بررسیست بحث نور و پیوند آن با عالم مثال است. نـور در فرهنگ ایران پیش و پس از ظهور اسلام نقشی مهم دارد. یکی از مهم‌ترین مضمون‌هـای هنر ایرانی، تضاد میان اهورامزدا و اهریمن است. ایرانیان قدیم همواره با تاریکی در ستیز بوده‌اند و بالطّبع «نور»، اساس هنر آنـان را تشـکیل مـی‌داده اسـت. در بیـنش باسـتانی ایرانیان، بارگاه اهورامزدا روشنی بی‌پایان است (خوش‌نظر - رجبی، ۱۳۸۸: ۳۳). با اسـلام آوردنِ ایرانیان، اندیشه‌های کهن آنان از میان نرفت، بلکه مفاهیم معنوی آن بـا اسـلام ممـزوج شد. «بجرأت می‌توان گفت نور عام‌ترین صـفت حـق (و وجـود او) در تمـامی دیـن‌هـا و مذهب‌ها، از مذاهب ابتدایی گرفته تا ادیان پیش‌رفته و حتّا فرهنـگ‌هـا و تمـدّن‌هاسـت. خورشید، بارزترین نمود خدایی، سراسر نور و روشناییست، امّا خورشـید تنهـا نمـود نـور نیسـت، بلکـه سـتارگان و مـاه نیـز نمـاد نورنـد و خورشـید، بـزرگ‌تـرین جلـوهٔ نـور» (بلخـاری، ۱۳۸۸: ۳۴۱). هنگامی که سخن از ذکر نور در قرآن است، بی‌شـک در ابتـدا سـورهٔ نور و آیهٔ ۳۵ آن به ذهن خطور می‌کند. اهمّیـت آیـهٔ نـور را آن هنگـام درمـی‌یـابیم کـه می‌بینیم در تاریخ حکمت و عرفان اسلامی، بزرگانی چـون ابـوعلی سـینا، شـیخ اشـراق (سهروردی)، مولانا، ابن‌عربی، ملاصدرا و ... مراتب عالم را بـا توجّـه بـه ایـن آیـه تبیـین کرده‌اند. «ابوعلی سینا یکی از نخسـتین و بـه‌عنـوان بـزرگ‌تـرین فیلسـوف اسـلامی در *اشارات و تنبیهات* مراتب عقل نظری را با استناد به آیهٔ نور تبیین می‌کند و بدین‌ترتیـب نسبت آشکاری میان عقل و نور ایجاد می‌کند. عقل از این‌رو که تنها قوّهٔ اتّصال انسان بـه حقیقت غایی اوست و نور بدین دلیل که عامل اظهار و ابـراز ایـن حقیقـت و بلکـه خـود حقیقت است: الله نور السماوات و الارض» (همان: ۳۴۵-۳۴۶).

بر این پایه است که نگارگر تمایل به استفاده از رنگ‌های ناب دارد. در نگارهٔ مکتب قزوین- مشهد، برخلاف روایت شعر که بتاریکی آن اژدها را بدید، اثری از تاریکی و شـب نیست، بلکه نوری پراکنده و یک‌دست، نگاره را روشـن سـاخته اسـت. هـم‌چنـین در دو نگارهٔ دیگر، برای القای فضای شب، آسـمان لاجـوردی‌رنـگ را بـدون نشـانه‌ای دیگـر از تاریکی یا سایه و ابهام در ذکر جزییات نمایش می‌دهد و باقی فضـای تصـویر در وضـوح کامل و بدرخشندگی روز نقّاشی شده اسـت، گـویی هنرمنـد در حـال بـازآفرینی بارگـاه اهورامزداست که روشنی بی‌پایان است. از سویی دیگر، این قابلیّت در نگاره‌هـا، محصـول ترسیم فضای مثالیست که در نگارگری وجود دارد؛ فضایی مثالی که محدود نبودنش بـه مکان مادّی سبب می‌شود که نگارگر قادر باشد در یک زمان، اشیا را از زاویه‌های مختلف ببیند و مطلق نبودن زمانش سبب می‌شود که تمامی اوقات حتّـا در صـحنه‌هـای شـب، شاهد نوری یک‌دست و فراگیر باشیم. از سویی دیگر سـاختار ادبیـات حماسـی، تـأثیری

انکارناپذیر بر نگارگری داشته است؛ آن‌جا که اصول اخلاقی حاکم بر قهرمانان حماسه‌ها موجب شده است که نگارگر با روح فتوّت و جوان‌مردی خو بگیرد. او می‌کوشد که ضمن وفادار ماندن به مضمون اشعار به‌منزلهٔ منبع اوّلیهٔ الهام، با عبور از ظاهر بیت‌ها، معنی‌هایی والا را چون تقابل خیر و شر و فضایل اخلاقی پهلوانان که در بطن حماسه است، با عناصر بصری بیان کند.

۴- بهرام[۱] در اسطوره و تاریخ

بحث اسطوره موضوعیست که رولان بارت[۱] در ارتباط با دلالت‌های ضمنی مطرح کرده و ما معمولاً اسطوره‌ها را با افسانه‌های کلاسیک دربارهٔ خدایان و قهرمانان مربوط می‌دانیم. بارت می‌نویسد: «اسطوره، تاریخ را به طبیعت بَدَل می‌کند ... اسطوره چیزی را انکار نمی‌کند، برعکس، نقشش آن است که دربارهٔ چیزها سخن بگوید؛ خیلی ساده؛ حالتی ناب و پالوده به آن‌ها بدهد؛ آن‌ها را معصوم و مقبول و مقتدر نشان دهد، به آن‌ها توجیحی طبیعی و جاودانه ببخشد، نوعی وضوح به آن‌ها بدهد که از نوع وضوح تبیین نیست، بلکه صرفاً بیان واقعیّت است» (سجودی، ۱۳۸۷: ۹۰). «نشانه‌ها و رمزگان را اسطوره می‌سازد و در مقابل به بقای آن‌ها کمک می‌کند. کاربرد عمومی لفظ اسطوره متضمّن این باور است که آن‌ها به‌طور اثبات‌پذیر غلط است، امّا کاربرد نشانه‌شناختی این اصطلاح لزوماً به چنین باوری نمی‌انجامد. به اسطوره‌ها می‌توان به عنوان امتداد و گسترشی از استعاره‌ها توجّه کرد ... نشانه‌شناسان سنّت سوسوری، رابطهٔ میان طبیعت و فرهنگ را به‌طور نسبی اختیاری می‌دانند. برای بارت اسطوره‌ها به عمل‌کرد ایدؤلوژیک طبیعی‌سازی کمک می‌کند» (چندلر،[۲] ۱۳۸۶: ۲۱۶). در دیدگاه چندلر اسطوره‌ها می‌توانند عمل‌کرد ایدؤلوژیک نشانه‌ها و رمزگان را محقّق کنند. قدرت چنین اسطوره‌هایی در این است که می‌روند (مخفی می‌شوند) بدون این‌که چیزی بگویند و تا وقتی که نیاز به رمزگشایی و تفسیر آن‌ها نباشد یا نیازی نباشد که ماهیّت اسطوره‌ای خود را از دست بدهند، ظاهر نمی‌شوند. سومین مرتبهٔ دلالتیِ (اسطوره‌ای یا ایدؤلوژیک) نشانه‌ها، بازتابی از اصلی‌ترین مفاهیم متغیّر فرهنگیست که حامی یک دیدگاه جهان‌شمول خاص، مانند پدرسالاری، زن سالاری، آزادی، فردگرایی، نژاد پرستی و غیره است.

در بحث اسطوره‌شناسی «بهرام نام یکی از ایزدان ایرانیست که در *اوستا* به‌صورت

. Roland Barthes
. Daniel chandler

ورثرغن،[۱] در پهلوی ورهران[۲] و معنی آن در پارسی «فتح و پیروزی»ست. این واژه اصلاً تحوّل‌یافتهٔ واژهٔ ورترهن[۳] (کشندهٔ ورتره) و لقب دو تن از ایزدان بزرگ است: یکی ایندرا[۴] که خود ذاتاً بزرگ‌ترین دشمن ورتره (دیو خشکی) شمرده می‌شود و دیگری بهرام که نام او اساساً تحوّل‌یافتهٔ همین صفت است» (یاحقّی، ۱۳۸۶: ۲۲۵). بهرام «در اسطوره‌شناسی ایران به اصل مطلق نیرویی تبدیل می‌شود که بر هر نوع بدی پیروز می‌گردد. او بزرگ‌فرشتهٔ جنگ‌جو و زادهٔ آتش است. در زمان پادشاهان ساسانی، آتش اصلی امپراتوری که هرگز خاموش نمی‌شد و همهٔ مشعل‌های مقدّس دیگر را با آن روشن می‌کردند، آتش بهرام است که آتش پیروز نام گرفته بود» (بری،[۵] ۱۳۸۵: ۹۲). «در ادبیات مزدیسنا، بهرام فرشتهٔ پیروزی و نگه‌بان فتح و نصرت معرّفی شده است که هنگام نبرد باید هماوردان برای پیروزی به او متوسّل شوند و او را بیاری خوانند. در بهرام یشت، در میان ایزدان مینوی، بهرام به بهترین سلاح مسلّح است و بارها با صفت اهورا آفریده از او یاد شده است» (یاحقّی، ۱۳۸۶: ۲۲۶). «سلاح بهرام همانند سلاح ایندراست؛ گرز که سانسکریت آن را واجره، در زبان *اوستا* در ایران وازره و فارسی جدید گرز می‌نامد، چماقی گاوسر می‌شود که خود تجسّم خداست، زیرا دشمن را هلاک می‌سازد» (بری، ۱۳۸۵: ۹۲).

هر چند شخصیّت تاریخی بهرام از طریق بسیاری از شواهد تاریخی قابل جست‌وجو و تأیید است، در بسیاری از موارد، چهرهٔ او چنان با افسانه درآمیخته که تشخیص مرز این دو از مشکلات پژوهش در رابطه با این شخصیّت تاریخی شمرده می‌شود. بهرام گور یا بهرام پنجم، پسر و جانشین یزدگرد اوّل، پانزدهمین پادشاه ایران از سلسلهٔ ساسانیان بود. «پس از درگذشت یزدگرد، بزرگان ایران شخصی را به‌نام خسرو بتخت نشانیدند، امّا منذر بن نعمان، امیر حیره، که آموزگار بهرام بود، او را یاری کرد و سپاهی مجهّز به فرمان‌دهی پسرِ خودِ نعمان بن منذر به‌پشتیبانی از بهرام روانه کرد. نعمان به سوی تیسفون راند. بزرگان هراسان شدند و با منذر و بهرام به رای‌زنی پرداختند. سرانجام آنان بر آن شدند که تاج شاهی را میان دو شیر نهند و از میان خسرو و بهرام هر کدام تاج را برداشتند، زیبندهٔ پادشاهی شناخته شود. بهرام با گرز گاوسر به جنگ شیران رفت و تاج را برداشت و بر تخت نشست» (زنجانی، ۱۳۹۰ :۱۷۷). شهرت وی به بهرام گور به سبب علاقه یا چیره‌دستی او در شکار گور بوده است. در *شاهنامهٔ* فردوسی

. V r ra na
. Wahrm
. Vrtrahan
. Indra
. Michael Berry

دربارهٔ بهرام گور آمده است: «شکارش نباشد مگر شیر و گور / ازیراش خوانند بهرام گور» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۵۳/۶). در *تاریخ طبری* نیز به این ویژگی بهرام و مقابلهٔ او با حیوانات درنده اشاره شده است: «بهرام تیری به پشت آن شیر که خود را بر گورخری افکنده بود، زد که از پشتش گذشت و از نافش درآمد و نیز به پشت گورخر فرو رفت و به‌نافش نشست» (طبری، ۱۳۸۴: ۱۴۳؛ گردیزی، ۱۳۸۴: ۸۱). در اسطوره‌های ایرانی به بهرام، از آن‌جا که دارای شجاعت، عشق به شکار و مهارت بی‌نظیر در تیراندازیست، بسیار توجّه شده است (کرتیس،[1] ۱۳۸۶: ۷۶).

پژوهنده‌ای نام‌دار در این باره می‌گوید: «بنظر می‌آید بیش از علاقه به شکارِ گورخر، آن‌چه موجب شهرت وی بدین نام شده است، شباهت احوال وی به این حیوان بیابانی باشد و در چالاکی و عشق به بیابان» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۴۶۰). بر این پایه، بهرام گور شاید دوست‌داشتنی‌ترین شاه برای فردوسی و ایرانیان بوده است. حوادث مربوط به زندگی بهرام در *شاهنامه*، در بخش تاریخی آمده است و آخرین رگه‌های حماسه در این قسمت دیده می‌شود. «بهرام پنجم پادشاه ساسانی یا به تعبیر فردوسی بهرام گور، مرز میان نمونهٔ بشری و کهن‌الگوی ایزدی که هم‌نام اوست، به‌کلّی در هم آمیخته است. بدین‌ترتیب، بهرام گور نه پادشاهی تاریخی و قهرمانی حماسی، بلکه نمایندهٔ یک اصل فعّال الاهی در قالب چهره‌ای انسانی و فناپذیر است» (عبدی، ۱۳۹۰: ۱۱۴).

۵- معنای ضمنی اژدها و بن‌مایهٔ اژدهاکشی

«دلالت پدیده‌ایست انسانی. پیامی از ماشین به ماشین (رایانه‌ای به رایانهٔ) دیگر دلالت‌گون نیست. انتقال اطّلاعات یعنی انتقال معنا یا معناهایی بدقّت معیّن. فقط در مواردی که گیرندهٔ پیام انسان باشد، معنی پیام را فراتر از آن معنا یا معناهایی بدقّت معیّن تأویل کند، می‌توان از دلالت پیام یاد کرد» (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۴). در معنای تحت‌اللفظی یا معنای «صریح ما با مدلولی روبه‌رو هستیم که به‌صورت عینی و چنان‌که هست بتصویر درآمده است، حال آن‌که دلالت‌های ضمنی بیان‌گر ارزش‌های ذهنیست که به‌واسطهٔ صورت و کارکرد نشانه به آن منسوب می‌شود. دلالت صریح و دلالت ضمنی دو شکل بنیادین متضادِّ دلالت است و اگرچه در اغلب پیام‌ها این دو حالتی آمیخته دارد، می‌توان بر اساس این‌که کدام‌یک از آن‌ها نقشِ مسلّط در پیام دارد، دو دسته پیام را از هم متمایز کرد. در این راستا می‌توان گفت که علوم به آن دسته از پیام‌ها تعلّق دارد

. Vesta Sarkhosh Curtis

که در آن‌ها دلالت‌های صریح نقشی مسلّط دارد و هنرها بـه آن دسـته از پیـام‌هـا متعلّـق است که در آن‌ها نقش مسلّط را دلالت‌های ضمنی ایفا می‌کند» (گیرو،[۱] ۱۳۸۳: ۴۷).

«هر چند نظریه‌پردازان تمایز میان معنی صریح و معنی ضمنی را از دیـد تحلیلـی مفید دانسته‌اند، بنظر می‌رسد که در عمل نمی‌توان خطّی قاطع میان این دو گونه معنی کشید. بیش‌تر نشانه‌شناسان معتقدند که هیچ نشانه‌ای به‌گونه‌ای ناب، ارجاعی و عاری از معانی ضمنی نیست و هیچ وصـف خنثـای عینـی، عـاری از عنصـر ارزش‌گـزاری وجـود ندارد» (سجودی، ۱۳۸۷: ۷۹). «در نظر اکثر نشانه‌شناسان معاصـر، هـر دوی دلالـت مسـتقیم (صریح) و ضمنی، شامل بکارگیری رمزگان است. دلالـت مسـتقیم متضـمّن توافـق‌هـای گسترده‌تر اجتماعیست. معنای مسـتقیم نشـانه بایـد بـرای تمـام اعضـای یـک فرهنـگ توافق‌شده باشد، امّا برای معنای ضمنیِ یک نشانه، هرگـز نمـی‌تـوان مجموعـه‌ای کامـل جمع‌آوری کرد» (چنـدلر، ۱۳۸۶: ۲۱۲). در *فرهنگ‌نامهٔ خـدایان*، اژدهـا معـادل واژه درکـون[۲] است که در یونانی به‌معنی مار بزرگ دانسته شده و دربارهٔ آن چنین آمده اسـت: واژه‌ای که در انگلیسی معمولاً به هیولای افسانه‌ای مهیب با بدن پولکی مار یـا سوسـمار شـکل گرفته است، گفته می‌شود (بلک - گرین،[۳] ۱۳۸۵: ۱۲۰).

اژدها و نبرد قهرمان با آن، یکی از مهـم‌تـرین و تکـرار شـده‌تـرین بـن‌مایـه‌هـا در روایت‌های اساطیری و حماسی ایران و غالب فرهنگ‌های جهان است. «در بـین‌النّهـرین باستان مردوک،[۴] تیامت[۵] را کشت؛ در یونان زئوس،[۶] تیفون[۷] را از میـان بـرد و آپولـون،[۸] پیتون را نابود کرد و کادموس[۹] و پرسیوس[۱۰] با اژدها جنگیدند. از سـایر اژدهـاکـش‌هـای معروف می‌توان به پرسیوس، پسر زئـوس، هرکـول یونـانی، زیگفریـد[۱۱] آلمـانی و آرتـور، پادشاه انگلستان، اشاره کرد» (دارا، ۱۳۸۶: ۵۶). بـن‌مایـهٔ اژدهاکشـی در *شـاهنامه*، کـرداری ویژه است. «فردوسی، کشتن اژدها را به‌منزلهٔ فریضه‌ای اجتماعی و اقدامی ایـزدی تلقّـی می‌کند و پهلوان اژدهاکش را منجیی نیکوکار می‌نماید. در آن‌جا که شنگل، پادشاه هند، آمدن بهرام پهلـوان اژدهـاکش را هدیـه‌ای ایـزدی مـی‌خوانـد» (رستگارفسـایی، ۱۳۷۹: ۱۳۲).

. Pierre Girou
. Drakon
. Jeremy A.Black-Anthony Green
. Marduk
. Tiâmâk
. Zeus
. Tyhon
. Apollo
. Cadmus
. Perseus
. Siegfried

قهرمانانی دیگر نیز هم‌چون رستم، اسفندیار، گشتاسب با اژدها نبرد کرده‌اند. در *شاهنامه* بهرام دو بار به مصاف اژدها رفته است. از این‌روی او از معدود قهرمانان اژدهاکش است که دو بار این مهم را بانجام رسانده است. «اساساً اژدها هم‌چون نگه‌بانی سخت‌گیر یا چون نماد شر و گرایش‌های شیطانیست. در واقع اژدها نگه‌بان گنج‌های پنهان است و به این ترتیب، برای دست‌یافتن به این گنج‌ها، اژدها دشمنیست که می‌باید بر او پیروز شد» (شوالیه - گربران،[۱] ۱۳۸۴: ۱۲۳/۱). «بر مبنای آن‌چه یونگ مبارزه برای رهایی می‌نامد، منِ خویشتن همواره با سایه در ستیز است. این ستیز در کشمکش انسان بدوی برای دست‌یافتن به خودآگاهی به‌صورت نبرد میان قهرمان کهن‌الگویی با قدرت‌های شریر آسمانی که به هیبت اژدها و دیگر اهریمنان نمود پیدا می‌کنند، بیان شده است» (یونگ،[۲] ۱۳۹۱: ۱۷۵). اژدهاکشی به‌صورت‌های گوناگون در اسطوره‌های ملّت‌ها به یادگار مانده است که از آن جمله می‌توان به اساطیر هندی اشاره کرد. در اسطوره‌های این سرزمین نیز موجوداتی با هیأت اژدها کشته می‌شوند و قهرمانان مذهبی بر آنان غلبه می‌یابند. مهیش[۳] اسورهٔ فوق‌العاده نیرومند، تهدیدی برای خدایان است که به‌دست الاهه‌ای زیبا که آفریدهٔ آتش درخشان از چهرهٔ برهما و شعله‌ای تحمّل‌ناپذیر از پیکر شیوا و نوری آبی و خیره‌کننده از ویشنو و زبانه‌های رنگارنگ آتش از سایر ایزدان است، کشته می‌شود (دالاپیکولا،[۴] ۱۳۸۵: ۶۷). در اسطوره‌های چینی «یی کمان‌دار»... هیولاهایی را می‌کشد که زمین را تخریب می‌کنند و مردم را بستوه می‌آورند... هیولای انسان‌خواری با سر اژدها به‌نام چوب شکافته (یایو)[۵] هیولای آزمندی به نام نیش قلم زده،[۶] هیولای سیرناپذیری به نام گلو نُه‌تایی،[۷] پرندهٔ ویران‌گر تندباد غول‌آسا[۸] و نیز گراز عظیم‌الجثه[۹] و مار بزرگی به نام مار غول‌سر[۱۰] (بیرل،[۱۱] ۱۳۸۴: ۵۱). یونانی‌ها هم موجودات اساطیری کادموس به خون‌خواهی یاران خود اژدهایی عظیم که آنان را تکّه‌تکّه کرده بود، از پای درمی‌آورد (برن،[۱۲] ۱۳۷۵: ۸۹).

. Jean Chevalier ° Alain Gheebrant
. Carl Gustavjung
. Mahisha
. Anna Libera Dallapiccola
. Yayu (Notch Flaw)
. Chisel tusk
. Nine Gullet
. Gint Gale
. Giant Boar
. Giant head snake
. Anne Birrell
. Lucien Beren

در ادبیات عرفانی فارسی نیز اژدها، مظهری آشنا برای شیطانِ نفسِ انسان است، چنان‌که مولانا در حکایت مارگیر که اژدهای فسرده را مرده پنداشت، اژدها را تمثیلی از نفس امّاره می‌داند: «نفست اژدرهاست او کی مرده است / از غم و بی‌آلتی افسرده است» (مولوی،۱۳۷۲، ۵۳/۳). از این‌رو شاید بتوان اژدها را نیروی سرکش طبیعی و غریزه و نفس امّاره انگاشت که غلبه بر آن، مقدّمهٔ ورود قهرمان به مراحل معنوی بالاتر و تکامل است.

به‌طور کلّی اژدها «در ایران مظهر شرارت و رذیلت‌های اخلاقی بشمار می‌رفت. در میان دیوانی که نامشان در اردیبهشت یشت آمده، به «اژدهازادگان» اهمیّتی ویژه داده شده است. در *اوستا* از میان پیکره‌های افسانه‌ای و هیولایی اژدها، دو پیکره بیش از همه وصف شده است: یکی اژی سروور[1] (اژدهای شاخ‌دار) و دومی اژی‌دهاک[2] که هیولایی سه سر و شش چشم و شش پوزه است. بدین‌سان در *اوستا*، داستان‌هایی فراوان دربارهٔ اژدها وجود دارد که بآسانی می‌توانسته‌اند آن‌ها را به یک شخصیّت تاریخی که منفور بوده و نامی مانند اژی‌دهاک داشته، نسبت دهند» (رستگارفسایی، ۱۳۷۹: ۸). در روایت‌های حماسی- اسطوره‌ای ویژگی‌هایی مانند دو زیستی (مانند دیوان) به اژدها نسبت داده شده است، به این معنی که می‌توانند در آب و خشکی زندگی کنند که این خصیصه را می‌توان بر اساس *شاهنامهٔ* فردوسی در اژدهایی مشاهده کرد که به‌دست بهرام گور در سرزمین هند کشته می‌شود:

یکی اژدها بود بر خشک و آب به دریا بدی گاه و گه بآفتاب
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۷۵/۶)

در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی‌توسی هم به این ویژگی اشاره می‌شود:

از آن‌گه که گیتی ز توفان برست ز دریا برآمد به خشکی نشست
(اسدی‌توسی، ۱۳۱۷: ۵۲)

این ویژگی‌هاست که از این جانور، صورتی خاص و هراس‌انگیز می‌سازد (مشتاق‌مهر و آیدنلو، ۱۳۸۶ : ۱۴۵).

افزون بر داستان‌ها و روایت‌های حماسی، در سایر مظاهر فرهنگ ایران نیز، اژدها تجلّی پیدا کرده است. در *شاهنامهٔ* فردوسی، به درفش‌های پهلوانان اشاره شده که با نقش اژدها آراسته شده است. درفش رستم در *شاهنامه* دارای نقش اژدهاست که مظهر خاندان مهراب، شاه کابلیست، زیرا رستم از طرف مادر، نژادش به ضحّاکِ ماردوش می‌رسد.

بسیاری از پژوهش‌گران بر این باورند که خاست‌گاه نقش اژدها در هنر ایرانی، در

. A isuvara
. A i.Dah ka

هنر چین است و به‌واسطهٔ روابط اقتصادی و فرهنگی میان دو کشور، وارد فرهنگ و هنر ایران شده است. پدید آمدن ارتباط مستقیم میان ایران و چین از دورهٔ «هان»[۱] تقریباً هم‌زمان با سلسلهٔ اشکانی آغاز شده است و یکی از علل تداوم این ارتباط، ورود کالاهای چین بویژه پارچه‌های ابریشمین نقش‌دار بوده که بی‌تردید انتقال این اندیشه را بتدریج در ایران سبب گردیده است. «این‌که موضوع کشتن اژدها ناظر بر درسی اخلاقیست یا یافتن مرد برنا یا گور جوان و گنج استعاره‌ای از سرشت پنهان و زندانی در کالبد قهرمان است که در جریان تکوین شخصیّت و در طلب کمال و رسیدن به غایت شناخت و معرفت با اژدهای نفس می‌ستیزد، ناظر بر درسی عرفانیست و نیز این‌که تلاقی این تصویر با نمونه‌های مشابه در افسانه‌های اساطیری هند، چین، بین‌النّهرین و دیگر فرهنگ‌های سراسر جهان، حاکی از هم‌گرایی بزرگ نمونه‌های اسطوره‌شناسی و یا فرانمودی از ناخودآگاه جمعی بشریست» (عبدی، ۱۳۹۰: ۱۷۷).

۶- بررسی نشانه‌شناسانهٔ نگاره‌ها

«انسان موجودیست که تمایل به درک معنی دارد و به‌واسطهٔ این خصیصه می‌توان او را انسان معنی‌ساز[۲] نامید و از همین تمایل به درک معنیست که علم نشانه‌شناسی نشأت می‌گیرد، زیرا موضوع اصلی در نشانه‌شناسی معنی‌سازیست» (نرسیسیانس،[۳] ۱۳۸۵: ۲۷). امّا نشانه‌شناسی به‌عنوان یک دیدگاه مستقل در آغاز قرن بیستم در نوشته‌های چارلز سندرس پیرس[۴] (۱۸۳۹-۱۹۱۴) و فردینان دوسوسور[۵] (۱۸۵۷-۱۹۱۳) مطرح شد. پیرس الگوی خود از نشانه را «نشانه‌شناسی»[۶] نامید و طبقه‌بندی خود از نشانه‌ها را به‌صورت الگویی سه‌تایی ارائه کرد: «۱- باز نمون یا نمود:[۷] صورتی که نشانه به خود می‌گیرد و الزاماً مادّی نیست؛ ۲- تفسیر:[۸] نه تفسیرگر، بلکه معنایی که از نشانه حاصل می‌شود؛ ۳- موضوع:[۹] که نشانه به آن ارجاع می‌دهد» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۷). هم‌چنین او تعاملِ میانِ نمود، موضوع و تفسیر را «نشانگی» (که می‌توان آن را به‌طور کلّی فرایند معنی‌سازی نامید) می‌نامد و می‌نویسد: «نشانه ... [در شکل باز نمون]

. Han
. Homo significance
. Emelia Nersisians
. Charles sanders pierce
. Ferdinand de saussure
. Semiotic
. Representamen
. Interpretant
. object

چیزیست که از دید کسی، از جهتی یا ظرفیّتی به‌جای چیزی دیگر می‌نشیند. نشانه کسی را خطاب می‌کند، یعنی در ذهن آن شخص نشانه‌ای برابر یا شاید نشانه‌ای بسط‌یافته‌تر می‌آفریند. نشانه‌ای را که به این ترتیب آفریده می‌شود، منِ تفسیرِ نشانهٔ نخست می‌نامم. نشانه به‌جای چیزی می‌نشیند که اصطلاحاً موضوع آن [نشانه] نامیده می‌شود. نشانه نه از همه جهت، بلکه در ارجاع به‌نوعی ایده که من گاهی زمینهٔ نشانه [بازنمون] نامیده‌ام، به‌جای موضوع می‌نشیند» (پیرس، ۱۳۸۱: ۵۲). نظریّه‌پردازان دیدگاه‌هایی متفاوت برای تقسیم‌بندی نشانه دارند. بدیهیست که پیچیدگی و گستردگی این نوع تقسیم‌بندی‌ها عملاً طبقه‌بندی نشانه را بی‌ثمر و بدون کاربرد می‌کند، امّا در مقابل این طبقه‌بندی‌ها، پیرس طبقه‌بندیی سه‌گانه را ارائه می‌کند که هنوز هم در مطالعات نشانه‌شناختی به آن استناد می‌شود. پیرس خود این طبقه‌بندی را بنیادی‌ترین تقسیم‌بندی نشانه‌ها می‌داند. پیرس می‌نویسد: «سه نوع نشانه وجود دارد: نخست مشابهات یا شمایل‌ها که تصوّراتی از چیزهایی را که می‌نمایند صرفاً از طریق تقلید تصویری آن‌ها بدست می‌دهند؛ دوم شاخص‌ها یا نمایه‌ها که از طریق ارتباط فیزیکی با چیزها، به آن‌ها دلالت می‌کنند؛ ... سوم، نمادها، یا نشانه‌های عام که از طریق کاربرد با معناهایشان پیوند یافته‌اند. بیش‌تر واژه‌ها از این نوعند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۳۱). حال ممکن است این پرسش پیش بیاید که آیا این نشانه‌ها (نماد، شمایل، نمایه) دارای مرزی مشخّص برای تفکیک است؟ پیرس آن‌ها را مجزّا از هم نمی‌انگاشت، بلکه از نظر او هرسه نوع نشانه (نماد، شمایل، نمایه) غالباً و یا حتّا همواره با هم تداخل و حضور مشترک دارند. به‌عبارت دیگر، این نشانه‌ها بنا به کارکردشان در یک متن، گاه می‌توانند به صورت نماد، شمایل و نمایه مطرح شوند.

۶-۱- بررسی نشانه‌های نمادین بکار رفته در نگاره‌ها نظیر رنگ، معنایِ آن‌ها و تصویرهای نمادین

جاودانگی: چنان‌که پیش‌تر اشاره شد یکی از ویژگی‌های شعر حماسی، محورِ جاودانگیست. این ویژگی، تعبیری ظاهری و تعبیری حقیقی و معنوی دارد. در تعبیر ظاهری ما غالباً به قهرمانانی برمی‌خوریم که به دنبال زندگی جاودان هستند؛ در تعبیر معنوی قهرمانان، جاودانگی یا به تعبیر عرفا بقا در عین فنا را می‌طلبند. این نگاره‌ها، بر اساس مارپیچ‌ها، منحنی‌ها و دایره‌ها سازمان یافته است. تصویر اژدها، گل‌ها و گیاهان، بافت و شکل صخره‌ها و کوه‌ها در هر سه نگاره بر پایهٔ نظام دایره‌وار است که عرصهٔ تصویر کردن معنای بقا و جاودانگیست. پیکر اژدها این جان‌ور افسانه‌ای در نگارهٔ

شاهنامهٔ دموت به‌صورت مارپیچ به دور درخت پیچیده است. در نگاره‌های *شاهنامهٔ* شیراز و مکتب قزوین- مشهد نیز اژدها با بدنی که هم‌چون فنرِ تاب‌خورده، تصویر شده است و شاخه‌هایی هم‌چون اسلیمی به بدن او پیچیده است. «شکل مارپیچ، دارای پیامی نمادین است. در حرکت‌های مارپیچی، انقباض و انبساط مستمر و حرکت به سوی درون و برون، تصویری از تداوم میان عالم کبیر و عالم صغیر را ارائه می‌کند» (گودرزی، ۱۳۸۶: ۸۹). نماد، حرکتیست که از خداوند به سوی آدمی فرو می‌آید و بار دیگر از روح به سوی خدا می‌رود.

از این منظر برای بیان مفاهیم عالم مثال و جاودانگی در قالبی فهم‌پذیر، بکار گرفتنِ نماد امری ضروریست، چنان‌که کوه جای‌گاه حادثه‌هاست و نمادی از تقدّس و معرفت است. «کوه اوج معنوی و مرکز جهان، محلّ ملاقات زمین و آسمان است و نمادی از ابدیّت، خلوص، پای‌داری، صعود، جاه‌طلبی و چالش است. تصویرِ کوه معمولاً به نمایندگی از مراحل ترقّی و صعود در نظر گرفته می‌شود. روان‌شناسان بالا رفتن از کوه را نماد چالشی بزرگ به سمت مراتب خودشناسی می‌دانند. اعتقاد بر این است که ایزدان، ساکنان کوه‌ها هستند یا تجلّی حضورشان در آن‌جاست. کوه با جاودانگی، قهرمانان، پیامبران و خدایان مقدّس در ارتباط بوده است» (Tresidder, 8888: 999-000) و ما شاهد آنیم که در هر سه نگاره، هنرمند لحظهٔ نبرد را در میان کوه‌ها و تپّه‌ها تصویر کرده است.

استفاده از رنگ طلایی برای القای فضای ملکوتی از جمله مواردیست که از این ویژگی سرچشمه می‌گیرد. در هر سهِ این نگاره‌ها، رنگ طلایی در آلات و ادوات رزم بهرام دیده می‌شود که نشان از مسیر معنوی، اخلاقی بهرام برای رسیدن به کمال است، چنان‌که طلا از زمان‌های بسیار دور به‌عنوان نماد پاکی و صمیمیّت استفاده می‌شده است. کاربرد رنگ طلایی در ترسیم فرّ یا نور ملکوتی پیرامون سر اشخاص (بهرام در نگارهٔ *شاهنامهٔ* دموت) خود حکایت از نورهایی فراحسّیست که نصیبِ پرهیزگاران می‌شود. «به موجب *اوستا*، فرّ نیروییست که از سوی خداوند به‌صورت شعاع‌های نور و یا صوری دیگر در صورت قابلیّت و خواست اهدا می‌گردد و موجب نیرومند شدن و ترقّی و تعالیِ دارندگانش می‌گردد» (رضی، ۱۳۷۹: ۱۴۳). این نور، نقش منوّرکنندهٔ جسم و روح را دارد و با سلوک حاصل می‌شود.

تقابل خیر و شر از دیگر ویژگی‌های مهم شعر حماسیست. بر این اساس فرّ ایزدی، از نمادهای خیر و اژدها از نمادهای شر شمرده می‌شوند. استفادهٔ مناسب و نمادین رنگِ آبی در لباس بهرام در نگارهٔ *شاهنامهٔ* دموت بدان علّت است که رنگ آبی، رنگی ملایم و

معنوی، رنگ جاودانگیست. این رنگ معنویّت و مثالی بودن بهرام را نموده است. در روان‌شناسیِ رنگ «رنگ آبی سمبل الهام، ایثار، صلح و آرامش است. رنگی بسیار مطلوب برای تعمّق و مراقبه ... و نشانهٔ وفاداری و صداقت است» (ویلز، ۱۳۸۷: ۱۳۶). حتّا به‌علّت این قداست، نگارگر از تصویر کردن چهرهٔ بهرام پرهیز کرده است. در مقابل، رنگ‌های آبی و طلایی بکاررفته در پیکر بهرام، پیکر اژدها با رنگ‌های خاکستری، قرمز و سیاه رنگ‌آمیزی شده است که تجسّمی از نفسانیات و آمیال زمینیست. آن‌چه دربارهٔ رنگ این نگاره گفتنیست، قلم‌گیری روان و کاربست رنگ‌های خاموش است که به کلّ نگاره حالتی حزن‌آور می‌دهد.

این تقابل خیر و شر، در نگاره مکتب قزوین- مشهد نیز با سپیدی اسب بهرام و سیاهی اژدها رؤیت‌پذیر است. هم‌چنین در این نگاره تأکیدهای رنگی و لکّه‌های سفید جنبشی را به صحنه بخشیده است و به رنگ در کمال زیبایی و دقّت توجّه شده است و جزیی‌ترین اختلاف درجهٔ خود را آشکار می‌کند. دقّت و مهارت هنرمند در کنار هم‌چینی رنگ‌ها چنان است که فضایی شکوه‌مند را ایجاد می‌کند.

رنگ‌ها در نگارهٔ *شاهنامهٔ* مکتب شیراز هم‌چون سطح‌های رنگی تفکیک شده است و از رنگ‌های درخشان در آن بهره برده‌اند و «رنگ بیش‌تر به‌دلیل کیفیّت خود رنگ است نه نمایش اشیا» (گری، ۱۳۸۴: ۶۱). اژدها در رنگ‌های آبی، نارنجی، طلایی و یال سیاه بسیار زنده و متحرّک می‌نماید. «تأکید اساسی نگارگر بر روابط صوری خطّ و رنگ است و نه قابلیّت وصفی آن‌ها. به همین سبب، مجلس کارزار او برخلاف صحنهٔ مشابه در *شاهنامهٔ* دموت، عاری از حالات هیجانیست. هدف نگارگر شیرازی دست‌یابی به زبانِ بصری ناب برای القای مفاهیم متن بود» (پاک‌باز، ۱۳۸۳: ۶۹).

۶-۲- بررسی نشانه‌های نمایه‌ای بکار رفته در دو نگاره همانند حالت‌ها و شیوهٔ نشان دادن انواع کنش‌ها

در نگارهٔ *شاهنامهٔ* دموت شخصیّت بهرام در مرکز و جلوی نگاره تصویر شده است. این تصویر از این نظر که پشت بهرام به بیننده است و چهره‌اش رؤیت‌پذیر نیست و با هاله‌ای مقدّس که همانا نماد الوهیّت و فرّ پادشاهیست به‌نمایش درآمده است، با تمامی صحنه‌های مشابه متفاوت است. این شیوهٔ نمایش بهرام، ضمن آن‌که بر اسرارآمیز بودن شخصیّت وی می‌افزاید، تأکیدی افزون بر چهرهٔ الوهی مضمون آن دارد. «اژدهای *شاهنامهٔ* دموت بدقّت از نمونهٔ چینی آن مشتق شده است، امّا خیلی سهم‌ناک‌تر است. بنابراین نقّاش تمام خصوصیات این موجود را با حالتی که از پا درآمده، کاملاً تغییر داده

و دم فلس‌دار آن را به دور درخت خشکی در کنارهٔ کوه پیچانده است، درحالی‌که دهان او باز است و از آن آتش و دود دیگر خارج نمی‌شود و این نشان آخرین نَفَس اوست. بهرام گور که بازمی‌گردد تا کار اژدها را یک‌سره کند، به منظره، خصلتی قهرمانی می‌بخشد» (گری، ۱۳۸۴: ۳۵). «می‌دانیم که اژدها در چین نشان‌دهندهٔ قدرت باروری و نیروی کیهانی آشکار در طبیعت است. نقّاش ایرانی بدون توجّه به این معنای نمادین از الگوی چینی استفاده می‌کند و جانور را در حالتِ شکست‌خورده به‌دست بهرام نشان می‌دهد» (پاک‌باز، ۱۳۸۳: ۶۲).

در نگارهٔ *شاهنامهٔ* دموت، تمایل به نمایش حالات عاطفی، حرکت، حجم و عمق حاکی از توجّه آن‌ها به جهان محسوس است و این تمایل در سنّتِ نقّاشیِ تزیینیِ ایرانی سابقه ندارد. کردار خطیر انسانی و عظمت طبیعتِ در نگاره‌های *شاهنامهٔ* دموت و مکتب قزوین-مشهد تا حدودی اهمیّت برابر یافته است و این برخلاف اهمیّت بیش‌تر انسان و حیوانات نسبت به منظره در نگارهٔ شیراز است. در فضای نگارهٔ *شاهنامهٔ* دموت «دنیا بیش‌تر جنبهٔ شفقت و حزن می‌گیرد. عجیب است که وجود نفوذ چین در پرورش این نوع احساس از درام شرکت داشته، امّا حالات قهرمانی یا احساساتی موجود در آن مخصوص شعر حماسی معمول در ایران [شعر فردوسی] بوده است، درحالی‌که در خودِ چین چنین محورهایی در نقّاشی‌های عالی نیز بکار نمی‌رفته است» (گری، ۱۳۸۴: ۳۳). در نگارهٔ شاهنامهٔ مکتب شیراز پیکرهٔ بهرام با سادگی در طرّاحی و به‌بلندی تصویر نقش شده است. بهرام سوار بر اسب، شتابان می‌تازد و در هنگام تاختن کمان برکشیده و به اژدهایی که در پیش‌زمینهٔ نگاره با هیبتی مارگونه و دراز که بسیار پرتحرّک می‌نماید، تیر می‌اندازد. اژدهایی که بهرام به آن حمله می‌کند دیگر حالتی از کشتار حزن‌آور *شاهنامهٔ* دموت ندارد. در نگارهٔ مکتب قزوین-مشهد، گویی اژدهای سیاه‌نَفَس در حال سقوط است و به سبب برتری خط‌های نرم و منحنی، آن‌چه بیش‌تر خودنمایی می‌کند، وجود نگاه عارفانه و تغزّلی در تصویر است و این خود نیز دستاورد توجّه به تشیّع و عرفان در دورهٔ صفویست.

۶-۳- بررسی نشانه‌های شمایلی بکار رفته در دو نگاره، نظیر ترکیب‌بندی، تزیین و نمای دور و نزدیک و زاویهٔ نگاه مخاطب، چهره‌ها و پیکره‌ها و...

در نگارهٔ *شاهنامهٔ* دموت ترکیب‌بندیِ کلّیِ نگاره به‌گونه‌ایست که خطّ افق تا پایین‌ترین سطح ممکن طرّاحی شده و بیش‌ترین حجم صفحه به دورنما تعلّق دارد و درنتیجه، صحنه از فضایی فراخ برخوردار شده و بخوبی پیکر قهرمان را در خود گنجانده است. بهرام در پیش‌زمینه قرار گرفته، صخره‌ها از هنر چین اقتباس شده و این تابلو

دارای زمینه‌ای از منظره‌سازی پیش‌رفته است که به‌طور کلّی تلفیقی از غنای تزیین و قدرت بیان در آن دیده می‌شود. این اختصاص بیش‌ترین حجم صفحه به دورنما که بکارگیری الگویِ چینیِ منظره در آن هویداست، بر جنبه‌های فرازبانی و فرامکانی صحنه افزوده است. نقش منظره اهمیّت دارد و در ارتباطی نزدیک‌تر با تصویر بهرام آمده است. تاثیر خاور دور را بیش‌تر از همه در جنگ‌افزارها و لباس بهرام می‌توان دید، امّا چین و شکن جامه به شیوهٔ هنر بیزانس است. نحوهٔ ترسیم درختان، صخره‌ها و نقش‌مایهٔ اژدها از هنر چین اقتباس شده و تزیینات بر اساس نقش‌مایه‌های ایرانی- اسلامیست.

امّا در نگارهٔ *شاهنامهٔ* مکتب شیراز، ترکیب‌بندی به‌صورت کتیبه‌وار و قاب‌بندی‌شده است. تصویر با گسترش خود، سرتاسر صفحه از پایین تا بالا را به موازات خطّ افق و تقریباً تا لبهٔ فوقانی نقّاشی (افق رفیع) دربر می‌گیرد. تنها بخشی کوچک از کلّ تصویر به آسمان آبی تعلّق یافته است. دورنمای طبیعت، بیش از همه رنگ خاک دارد و جز چند بوتهٔ پراکنده که خودِ آن هم در حال بلعیده‌شدن در کامِ گرد و غبار بیابان است، چیزی بچشم نمی‌آید. این منظرهٔ طبیعی با چند نقش‌مایهٔ قراردادی تصویر شده است. بهرام، اژدها و اسب در داخل منظره قرار گرفته‌اند، امّا مهم‌تر از آن جلوه می‌کنند. در این تصویر «مفاهیم تخیّلی بر تمامی نگاره حکم‌فرماست. عناصر نگاره بیش‌تر به نماد شبیه است تا تزیین، زیرا گزیده‌نگاری در آن بکمال رعایت شده است. از این‌رو دو قوس، نشان‌دهندهٔ تپه شده است و از منظره‌پردازی صرف گذر کرده و به دنیای مفاهیم قدم گذاشته است» (آژند، ۱۳۸۷: ۱۳۵). پیکرهٔ بهرام سوار بر اسب با ویژگی‌های بارز چهره‌پردازی دورهٔ آل مظفّر تصویر شده است که شامل: پیکر لاغر با سر بزرگ، چهرهٔ سه‌رخ ریش‌دار که تا بناگوش کشیده شده و مردمک تاب‌خوردهٔ چشم است. پاهای عقبی و دم اسب او نیز از حاشیهٔ نگاره بیرون زده است. این ترکیب‌بندی در کلّ زیبا، جذّاب و دل‌نشین بنظر می‌سد و در آن بینندهٔ سادگی در طرّاحی و رنگ‌پردازی هستیم.

در نگارهٔ مکتب قزوین- مشهد بهرام گور سوار بر اسب سفیدِ باشکوهش در حال انداختن کمان به اژدهای سیاهِ با دَم‌آتشین است. ویژگی‌های مکتب قزوین- مشهد را در این نگاره باز می‌بینیم: ظرافتی اندک زنانه، ملایمت رنگ‌ها و شکل‌ها و بیانی مأنوس و خودمانی. نمایش منحنی‌وار صخره‌ها با تأکیدهای تیره در پرداخت، درختان کهن‌سال با شاخه‌های در اهتزاز که گویی بازتاب حرکت مارپیچ اژدهاست، تپّه‌های خشک و بی‌آب و علف با رنگ‌های خاموش، جزییات منظره را تشکیل می‌دهد. در این تصویر اسلوب طرّاحی به اوج روانی و بی‌پیرایگی خود می‌رسد. ریتم متنوّع و موج‌دار خط‌ها حالتی پر جنب وجوش به صحنه بخشیده است. چند سرباز که زاویهٔ نگاهشان رو به صحنهٔ نبرد

است، در پشت صخره‌ها به نمایندگی از سپاه بهرام جای گرفته‌اند. گویی نگـارگر تـرجیح داده است که چیره‌دستی خود را پوشیده بدارد یا آن را به تجسّم‌بخشی بر پیکر جانوران اختصاص دهد. این ترکیب‌بندی در کل، فضایی شکوه‌مند ساخته است.

نتیجه‌گیری

به قول بارت هر اثر هنری دو رسالت دارد: یکی این‌کـه موجـب لـذّت در مخاطـب شود و دوم آن‌که او را به اندیشیدن دعوت کند. نگارگری ایرانی به‌عنوان اثر هنـری، هـر دوی این رسالت‌ها را بانجام می‌رساند. بحث نشانه‌شناسـی بـرای دسـت‌یـابی بـه معناهـا (دلالت‌های ضمنی)ست که بیان‌گر ارزش‌های ذهنیست که به‌واسـطهٔ صـورت و کـارکرد نشانه به آن منسوب می‌شود. نشانه در چارچوب رمزگان معنا می‌یابد و رمزگان بـر پایـهٔ قوانین فرهنگی و اجتماعی شکل گرفته و از این رو اکتسابیسـت. شناسـایی دلالـت‌هـای ضمنیِ نمادها وابسته به توان رمزگشایی گیرندهٔ پیام است. باور به ایـن‌کـه مخاطبـان بـا رمزگان‌های گوناگون به تأویل و تفسیرِ نشانه دست می‌زنند، در نتیجه برای یـک نشـانه معناهایی متعدّد می‌توان متصوّر شد و حتّا گاهی یک نشانه برای عدّه‌ای فهم‌پذیر است و برای برخی دیگر هیچ کنش ارتباطی برنمی‌انگیزد. یکی از معنـی‌هـای ضـمنی در بحـثِ نشانه‌شناسی، روایت اسطوره‌ای آن است. به‌عبارت دیگـر، بسـیاری از نشـانه‌هـا بـه‌طـور ضمنی به روایتی اسطوره‌ای اشاره می‌کند که خاصّ فرهنـگ آن جامعـه اسـت. رنـگ‌هـا مورد دیگریست که مـی‌توانـد حامـل معـانی ضـمنی باشـد و ایـن معنـی‌هـا بـا تفسـیر ژرف‌ساخت بیرون کشیده می‌شود. هر هنر با توجّه به قابلیّت‌های خود قـادر اسـت تنهـا بخشی از مفاهیم فرهنگی را در خود نشان دهد. گاه آن‌چه هنرمندِ نگارگر در قالب نقش و رنگ بیان می‌کند، شاعر نمی‌تواند در غالب واژه‌هـا بگنجانـد و گـاهی آن‌چـه بازگفتـه می‌شود، اسیر نقش و رنگ نمی‌گردد. هنرمندِ نگارگر می‌کوشیده است که بر اصـل شـعر وفادار باشد، امّا هیچ‌گاه تابع مطلق و بی‌ارادهٔ این نظـام نوشـتاری نبـوده اسـت، بلکـه بـا انتخاب لحظه‌ای از شعر و آمیختن آن با خیال و ارزش‌های حـاکم در آن برهـه از تـاریخ که او می‌زیسته است، روایت تصویری خود را از این مضمون‌ها ارائه می‌دهـد. از ایـن‌روی اسـت کـه شـاهد نـوآوری‌هـا و ابـداع‌هـای بسـیار از روایتـی یکسـان در سـه نگـارهٔ «کشتن بهرام‌گور اژدها را» در *شاهنامهٔ* سلطان ابوسعید مورّخ۷۳۰ هـق، *شاهنامهٔ* مکتـب شیراز مورّخ ۷۷۱ هـق و *شاهنامهٔ* مکتب مشهد - قزوین هستیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. دربارهٔ پادشاهی بهرام بنگرید: (دینوری، ۱۳۸۶: ۸۶-۸۷؛ بلعمی، ۱۳۸۵: ۶۴۲-۶۶۱).

فهرست منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). ***مکتب نگارگری شیراز***، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). ***مکتب نگارگری تبریز و قزوین- مشهد***، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). ***از نشانه‌شناسی تصویری تا متن***، تهران: مرکز.
- اسدی، ابونصر علی بن احمد. (۱۳۱۷). ***گرشاسپ‌نامه***، تصحیح حبیب یغمایی، تهران: بروخیم.
- برن، لوسیا. (۱۳۷۵). ***اسطوره‌های یونانی***، ترجمهٔ عبّاس مخبر، تهران: مرکز.
- بری، مایکل. (۱۳۸۵). ***تفسیر هفت‌پیکر نظامی***، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا، تهران: نی.
- بلخاری، حسن. (۱۳۸۸). ***مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی***، تهران: سورهٔ مهر.
- بلعمی، ابوعلی محمّد بن محمّد. (۱۳۸۵). ***تاریخ بلعمی (تکمله و ترجمهٔ تاریخ طبری)***، تصحیح محمّدتقی بهار، به کوشش محمّدپروین گنابادی، تهران: زوّار.
- بلک، جرمی و آنتونی گرین. (۱۳۸۵). ***فرهنگ‌نامهٔ خدایان (دیوان، نمادهای بین‌النّهرین باستان)***، ترجمهٔ پیمان متین، تهران: امیرکبیر.
- بیرل، آن. (۱۳۸۴). ***اسطوره‌های چینی***، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
- پاک‌باز، رویین. (۱۳۸۵). ***دایرةالمعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاک‌باز، رویین. (۱۳۸۳). ***نقّاشی ایران از دیرباز تا امروز***، تهران: زرّین و سیمین.
- پیرس، چارلز سندرس. (۱۳۸۱). «منطق به مثابه نشانه‌شناسی: نظریّهٔ نشانه‌ها»، ترجمهٔ فرزان سجودی، ***نیم‌سالانهٔ زیباشناخت***، شمارهٔ۶، صص ۵۱- ۶۴.
- چندلر، دانیل. (۱۳۸۶). ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.
- خوش‌نظر، سیّد رحیم و محمّدعلی رجبی. (۱۳۸۸). «نظریّه‌های نور در نگاره‌های ایرانی»، ***کتاب ماه هنر***، شمارهٔ ۱۲۹، صص ۳۲-۴۵.
- دارا، مریم. (۱۳۸۶). «نگاهی بر اژدها و چند اژدهاکش ایرانی»، ***کتاب ماه ادبیات***، شمارهٔ۲، صص ۵۵-۶۰.
- دالاپیکولا، آنا ال. (۱۳۸۵). ***اسطوره‌های هندی***، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
- دینوری، ابوحنیفه احمد بن داود. (۱۳۸۶). ***اخبارالطّوال***، ترجمهٔ محمود مهدوی‌دامغانی، تهران: نی.
- رستگارفسایی، منصور. (۱۳۷۹). ***اژدها در اساطیر***، تهران: توس.
- رضی، هاشم. (۱۳۷۹). ***حکمت خسروانی***، تهران: بهجت.

– ریاضی، محمّدرضا. (۱۳۷۵). ***فرهنگ مصوّر اصطلاحات هنر ایران***، تهران: دانش‌گاه الزهرا.
– زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۸). ***تاریخ مردم ایران***، تهران: امیرکبیر.
– زنجانی، محمود. (۱۳۹۰). ***فرهنگ جامع شاهنامه***، تهران: عطایی.
– ستوده، حسین‌قلی. (۱۳۴۷). ***تاریخ آل‌مظفّر***، تهران: دانش‌گاه تهران.
– سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی***، تهران: قصّه.
– شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۹۰). ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران: آگاه.
– شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۴). ***فرهنگ نمادها***، ترجمهٔ سودابه فاضلی، تهران: جیحون.
– طبری، ابوجعفر محمّد بن جریر. (۱۳۸۴). ***تاریخ‌الرسل و الملوک***، ترجمهٔ صادق نشأت، تهران: علمی و فرهنگی.
– عبدی، ناهید. (۱۳۹۰). ***درآمدی برآیکونولوژی: نظریّه‌ها و کاربردها***، تهران: سخن.
– فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). ***شاهنامه***، تصحیح جلال خالقی‌مطلق و هم‌کاران (جلد ششم محمود امیدسالار و جلد هفتم ابوالفضل خطیبی)، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
– فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). ***شاهنامه***، به تصحیح ژول مول، تهران: بهزاد.
– کرتیس، وستا سرخوش. (۱۳۸۶). ***اسطوره‌های ایرانی***، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
– کورکیان، ا.م و ژ.پ. سیکر. (۱۳۷۷). ***باغ‌های خیال (هفت قرن مینیاتور ایران)***، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز.
– گردیزی، ابوسعید عبدالحی بن ضحّاک بن محمود. (۱۳۸۴). ***زین‌الاخبار***، به اهتمام رحیم رضازاده ملک، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
– گری، بازیل. (۱۳۸۴). ***نقّاشی ایرانی***، ترجمهٔ عرب‌علی شروه، تهران: دنیای نو.
– گرینباوم. ا.س. (۱۳۷۱). «اسطورهٔ اژدهاکشی در هند و ایران»، ترجمهٔ فضل‌الله پاک‌زاد، ***فرهنگ***، شمارهٔ۴، صص ۹۰-۹۴.
– گودرزی، مصطفا و گل‌نار کشاورز. (۱۳۸۶). «بررسی مفهوم مکان و زمان در نگارگری»، ***هنرهای زیبا***، شمارهٔ ۳۱، صص ۸۹-۱۰۰.
– گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳). ***نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ محمّد نبوی، تهران: آگه.
– مالمیر، تیمور و فردین حسین‌پناهی. (۱۳۹۱). «اسطورهٔ اژدهاکشی و طرح آن در *شاهنامه*»، ***بوستان ادب دانش‌گاه شیراز***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۴، صص۱۴۷-۱۷۱.
– مقدّم اشرفی، م. (۱۳۶۷). ***هم‌گامی نقّاشی با ادبیات در ایران***، ترجمهٔ رویین پاک‌باز، تهران: نگاه.
– مددپور، محمّد. (۱۳۸۸). ***آشنایی با آرای متفکّران دربارهٔ هنر۳ و۴***، تهران: سورهٔ مهر.
– مشتاق‌مهر، رحمان و سجّاد آیدنلو. (۱۳۸۶). «... که آن اژدها زشت‌پتیاره بود»، ***پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***، سال اوّل، شمارهٔ ۲، صص ۱۴۳- ۱۶۸.

– مولوی، جلال‌الدّین محمّد. (۱۳۷۲). **مثنوی**، به کوشش محمّد استعلامی، تهران: زوّار.
– میرمحمّدی، کیوان. (۱۳۸۸). «آیین اژدهاکشی؛ بازآفرینی مداوم زمان»، ***مجلّهٔ فردوسی***، شمارهٔ ۷۴ و ۷۵، صص۸۳-۸۵.
– نرسیسیانس، امیلیا. (۱۳۸۵). ***انسان، نشانه، فرهنگ***، تهران: افکار.
– ویلز، پاولین. (۱۳۸۷). ***رنگ درمانی***، ترجمهٔ مرجان فرجی، تهران: درسا.
– هاوکس، ترنس. (۱۳۷۷). ***استعاره***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
– یاحقّی، محمّدجعفر. (۱۳۸۶). ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی***، تهران: فرهنگ معاصر.
– یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۱). ***انسان و سمبول‌هایش***، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.
– Tresidder, Jack. (8888). ***Dictionary Of Symbols***, Duncan, Baird.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی