تاریخ دریافت: ۹۷/۰۳/۲۴
تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۵/۱۵
(صفحه ۱۳۶-۱۵۲)

تحلیل نشانه‌شناسی رویارویی دوگان‌ها در نگاره‌های نسخهٔ رامایانای میوار

دکتر صدرالدین طاهری*

چکیده

این نوشتار برپایهٔ دیدگاه نشانه‌شناسان ساختارگرا در باب معنایابی هر نشانه در قیاس و تمایز با نشانهٔ متضادش، نظریهٔ لوی‌استروس دربارهٔ رویارویی دوگان‌ها در اساطیر و اشارهٔ فوریه به تقابل‌های ژرف ثانویه، تلاش در تحلیل نشانه‌شناسی نگاره‌های نسخهٔ رامایانای میوار دارد. این پژوهش یک موردکاوی نشانه‌شناسی با رویکرد تحلیلی ـ تفسیری و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به شیوهٔ اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند. مهم‌ترین تقابل‌های ژرف ثانویه‌ای را که نگارگران در خوانش بصری خود از حماسهٔ رامایانا به‌کار برده‌اند، می‌توان در دوگان‌هایی همچون فروتنی ≠ تکبر، سخاوتمندی ≠ غارتگری، وفاداری ≠ بوالهوسی، آشنایی ≠ دیگربودگی، ریاضت‌کشی ≠ شکمبارگی، دلاوری در نبرد ≠ گریز از نبرد؛ یکپارچگی ≠ پراکندگی و... دسته‌بندی کرد. هنرمند نگارگر آگاهانه از این تمایزهای نشانه‌ای بهره گرفته و حتی گاه بخشی کوچک از داستان را تغییر داده تا بتواند مرزی آشکار میان دو نیروی خیر و شر ایجاد کند.

کلیدواژه‌ها: رامایانا، نسخهٔ نگاره‌دار رامایانای میوار، رویارویی دوگان‌ها، تقابل‌های ژرف ثانویه.

* استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان S.taheri@aui.ac.ir

مقدمه

رامایانا (داستان راما) از مهم‌ترین متون اسطوره‌ای بازمانده از هند باستان است که داستان زندگی پررنج و دلاورانهٔ شاهزاده راما و همسر دلبندش سیتا را از تبعید، جدال و جدایی، تا بازگشت و رستگاری روایت می‌کند. این حماسه که در هفت فصل و نزدیک به ۲۴ هزار بیت سروده شده، منسوب به شاعر بزرگ هندوان والمیکی است. همچون هر متن اسطوره‌ای دیگری ساختار روایی رامایانا نیز برپایهٔ خویشکاری‌های دو گروه از قهرمانان و ضدقهرمانان پیش می‌رود. شخصیت‌هایی که توانایی بدنی، افسونگری و وابستگی‌شان به ایزدان شکل‌دهنده نتیجهٔ افت و خیزها و هماوردی‌هاست. این پژوهش یک موردکاوی نشانه‌شناسی با رویکرد تحلیلی ـ تفسیری و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به شیوهٔ اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند.

دانش نشانه‌شناسی بررسی معناسازی، فرآیند شکل‌گیری نشانه‌ها و فهم ارتباطات معنادار است. نشانه‌شناسی شامل مطالعه ساخت و شکل‌گیری نشانه‌ها، اشارات، دلالت‌ها، نام‌گذاری‌ها، قیاس‌ها، تمثیل‌ها، استعاره‌ها و رمزگان‌های ارتباطی است (طاهری، ص۱۷).

هدف اصلی این نوشتار ردیابی رویارویی دوگان‌ها در متن اسطورهٔ رامایانا و بررسی بازتاب تصویری آنها در نگاره‌های نسخهٔ رامایانای میوار است. ابتدا مفهوم تقابل‌های دوگانه و نیز تقابل‌های ژرف ثانویه و جایگاهشان در نشانه‌شناسی و اسطوره‌شناسی تطبیقی را بررسی می‌کنیم، سپس با نگاهی به متن اسطوره به معرفی نسخهٔ رامایانای میوار می‌پردازیم، و در نهایت با بررسی شیوهٔ تصویرگری شخصیت‌های نیک و بد روایت در نگاره‌های این نسخه، روند ترجمهٔ متن نوشتاری به روایت بصری را تحلیل می‌کنیم.

۱. تقابل‌های دوگانه

سوسور بر این باور بود که در زبان محدودهٔ معنای هر واژه در تقابل با واژه یا واژه‌های متضادش درک می‌شود (Saussure, p. 116). رابطهٔ میان این واحدهای زبانی نه‌فقط در تضاد بلکه همچنین در تکمیل یکدیگر است. یاکوبسن این عقیده را چنین بسط داد که معنای هر نشانه از تمایز با نشانه‌ای متقابل درک می‌شود؛ مثلاً نمی‌توان «تاریکی» را فهمید، اگر معنای «روشنی» را ندانیم (Chandler, P. 157).

لیچ نشان داد که گرچه انسان ابتدایی در نیاز برای فهم برخی تقابل‌ها (مثلاً میان نوع خود با دیگر گونه‌ها، تسلط با تمکین، خوردنی با سمّی و...) همسان دیگر جانوران است؛ اما انسان گسترهٔ بزرگ‌تری از تقابل‌ها مثل طبیعی در برابر فراطبیعی یا انسان در برابر خدا را نیز درک می‌کند که برای دیگر جانوران نامفهوم است. این‌گونه دوگان‌ها تنها درون ساختار زبان می‌تواند تصور شود (Leach, p. 109).

لوی‌استروس با بهره از دانش نشانه‌شناسی و دستاوردهای زبان‌شناسان ساختارگرا در خوانش اساطیر، معتقد بود برای یافتن معنای درونی اسطوره، نمی‌توان تنها به بررسی مفهوم عناصر اساسی آن بسنده کرد؛ بلکه نیاز است شیوه‌ای را که این ارکان اصلی در بافت اسطوره با هم رویارو و ترکیب می‌شوند نیز کاوید (Lévi-Strauss 1, p. 431). او ساختار اسطوره‌ها را برپایهٔ ارتباط تجریدی میان عناصر شکل‌دهندهٔ آنها بررسی می‌کرد، نه ترتیب چینش آنها.

لوی‌استروس تلاش داشت بنیاد رفتارهای فرهنگی، آیین‌ها، مناسک، روابط خویشاوندی، قوانین ازدواج، شیوه‌های پخت خوراک، قواعد توتمی و سایر آداب فرهنگی را نه به‌مثابهٔ نهادهایی ذاتی یا گسسته، بلکه در چهارچوب روابط متقابل درونی هر فرهنگ درک کند. از این دیدگاه ساختار اسطوره با ساختار زبان همسانی می‌یابد (Hawkes, p. 34). در خوانش اسطوره‌ها لوی‌استروس به یک ناسازه برخورد. از سویی به‌نظر می‌رسد روایت‌های اساطیری پیش‌بینی‌ناشدنی است و هر رخداد تصادفی یا بی‌دلیلی در آنها امکان‌پذیر است، از سوی دیگر همین ساختارهای روایی در باورهای رایج و اساطیر ملت‌های گوناگون جهان با همسانی شگفتی تکرار می‌شود (Lévi-Strauss 2, p. 28). او برای یافتن سبب این ناسازه و با هدف فروکاستن اسطوره‌ها به اجزای شکل‌دهندهٔ‌شان به گروه پرشماری از تقابل‌های دوگانه[1] رسید که برآمده از رویارویی میان طبیعت و فرهنگ است. گویا انسان تمایل داشته جهان را بازتاب ساختار دوتاییِ اندام خود بداند. به‌باور او همهٔ اساطیر جهان تلاش در تبیین این الگوهای دوگانه (همچون زندگی و مرگ، زنانگی و مردانگی، روشنی و تاریکی، و...) دارند. هدف اسطوره پی بردن به تضاد و تعادل میان دوگان‌ها و در پی آن مقابله با تنش‌ها و ناسازه‌های بنیادین زندگی و دستیابی به توان

1. Binary opposition.

آشتی دادن این نیروهای دوگانه یا ایجاد تعادل میان آنهاست.

او در کتابی با عنوان خام و پخته (۱۹۶۴م) ساختار اجتماعی ـ فرهنگی شماری از روایت‌های اساطیری جهان را که برگزیده بود کاوید تا نمونه‌های این رویارویی دوگان‌ها را بیابد. در این کتاب لوی‌استروس تقابل‌ها را برآمده از تجربهٔ روزمرهٔ ارتباط انسان با گونه‌های ابتدایی‌تر این دوگان‌ها دانست؛ همچون خام در برابر پخته، تازه در برابر کهنه یا مرطوب در برابر خشک.

بعدها فوریه در نمونه‌های برگزیده از آثار تلویزیونی به یک لایهٔ پیشین در بررسی رویارویی دوگان‌ها اشاره کرد که آن را تقابل‌های ژرف ثانویه[1] نامید (Fourie, p.153). رویارویی دوگان‌ها روی این زیربنای پنهان شکل می‌گیرد؛ مثلاً برای زمینه‌پردازی رویارویی دوگان قهرمان ≠ شرور، نیاز است دوگان‌هایی ساده‌تر و پایه‌ای‌تر همچون خوب و بد، زیبا و زشت، محبوب و منفور، آشنا و غریبه، دانا و نادان، مهربان و تندخو و... در ذهن مخاطب فعال شود.

اندیشمندان پساساختارگرا به‌ویژه ژاک دریدا اشاره کرده‌اند که فرهنگ‌ها در برخورد با تقابل‌های دوگانه همواره رویکردی سلسله‌مراتبی دارند، بدان معنا که یکی از دو سویه را فراتر می‌نهند و دارای ارزش و نیرویی بیشتر می‌دانند (Derrida, p. 41-43)، و باید این دیدگاه فلسفی به‌ویژه هنگامی که پای برتری مرد بر زن یا سفیدپوست بر رنگین‌پوست در میان است شالوده‌شکنی شود. با وجود این آنها نیز اهمیت محوری تقابل‌های دوگانه در شکل‌گیری بافت و ساختار اساطیر جهان را انکار نکرده‌اند.

۲. نسخهٔ رامایانای میوار

برپایهٔ مقایسهٔ دیدگاه‌های گوناگون و سنجش آنها با منابع مستند تاریخی آغاز شکل‌گیری حماسهٔ رامایانا احتمالاً سدهٔ چهارم ق.م است؛ درحالی‌که به‌نظر می‌رسد فراهم آمدن کل مجموعهٔ هفت کتاب تا سدهٔ دوم میلادی به‌درازا کشیده است (Guruge, p. 41). در نوشتارهای سانسکریت روایت شده آگنی‌شارما که از ردهٔ برهمنان بود، پس از ریاضت‌های بسیار لقب والمیکی[2] یافت و پیشوای گوشه‌گیران گردید. در آن زمان او که

[1].Deep second binary opposition.

2. Valmiki

رمز متون کهن را از استادش نارادا آموخته بود، سرودن مجموعهٔ سترگ رامایانا را به زبان سانسکریت آغاز کرد. اولین شلوکا (نغمه و سرود) در ادبیات سانسکریت منسوب به والمیکی است، ازاین‌رو او نخستین شاعر نامیده می‌شود (Varadpande, p. 166).

رامایانا از محبوب‌ترین متون هندوان و دومین حماسهٔ بزرگ پس از مهابهارات است و نسخه‌های بسیاری از این متن حماسی در دوران‌های گوناگون نگاشته و نگارگری شده است. رامایانا در گذار سده‌ها بارها توسط نقالان و رامشگران بازخوانی و به‌دست نسخه‌برداران به خط‌ها و گویش‌های محلی بازنویسی شده، تا جایی که تفاوت‌های آشکاری در نسخه‌های گوناگون آن پدید آمده است. دو متن اصلی و پذیرفته‌شدهٔ این حماسه را نسخه‌های شمالی و جنوبی می‌نامند (Brockington, p. 1).

یکی از کامل‌ترین نسخه‌های نگاره‌دار موجود از این اسطوره، رامایانای میوار است. نوشتن این نسخه به قلم ماهاتما هیرانادا[1] به سفارش جاگات سینگ[2]، حاکم میوار راجستان (شمال باختری هند)، در کتابخانهٔ دربار او به‌سال ۱۶۴۹م آغاز شد و پس از مرگ وی در سال ۱۶۵۲م به پایان رسید (Losty, p. 17). پیش از آن نگارگری صفحات گوناگون کتاب نیز انجام پذیرفته بود.

گرچه این نسخه توسط گروه نقاشان دربار میوار تصویرگری شده و به‌سبب نبودن امضا انتساب هرکدام از نگاره‌ها به یک هنرمند مشخص امکان‌پذیر نیست؛ اما نام دو نگارگر نامدار دوران گورکانی بر پیشانی این نسخه می‌درخشد: صاحب‌دین، زبردست‌ترین نقاش راجستان (*Mitter, p. 146*) و مانوهر، نقاش بزرگ دربار مغول در دورهٔ اکبر و پسرش جهانگیر (*Kossak, p. 148*).

در تاریخ هنر دورهٔ اسلامی هند نیز همچون ایران، نقاشی همواره در پیوند با ادبیات بوده و کارکرد اصلی آن بازنمایی روایت‌های ادبی است. در این کتاب نیز به‌رسم رایج در آن دوره بخش‌های پیاپی داستان در کنار هم روی یک مستطیل کشیده تصویر شده‌اند و در قاب‌های نقاشی وحدت زمان یا مکان وجود ندارد. بنابراین در هر نگاره، ممکن است یک شخصیت را چندین بار درگیر در کنش‌های گوناگون بتوان دید. نقاشان این نسخه

1. Mahātmā Hīrāṇanda.
2. Maharāṇā Jagat Siṅgh of Mewar (*r.* 1628–52 A.D.).

بسیاری از عناصر بصری کار خود همچون سبک معماری و باغ‌آرایی، تزیینات و جامه‌ها را از سنت و فرهنگ جامعهٔ هم‌عصر خود وام گرفته‌اند.

بعدها چهار کتاب از هفت بخش این مجموعه را یک کلنل انگلیسی از هند خارج کرد و پس از آن حدود ۴۰۰ نگارهٔ بازمانده چند بار بین موزه‌ها و مجموعه‌های گوناگون انگلستان و هند دست به دست شده است. اکنون بیشتر برگه‌های نگاره‌دار این نسخهٔ ارزشمند در موزهٔ بریتانیا، موزهٔ چهاتراپاتی بمبئی و موزهٔ بارودای گجرات نگهداری می‌شوند.

۳. تحلیل نشانه‌شناسی نگاره‌های رامایانای میوار

برای شناخت دو جبههٔ روایت رامایانا، نخست شماری از شخصیت‌های نیک و بد این حماسه را به‌کوتاهی معرفی کرده و سپس ویژگی‌های بصری شمایل این قهرمانان و ضدقهرمانان را آن‌گونه که در نسخهٔ رامایانای میوار بازنمایی شده، با رویکرد نشانه‌شناسی تحلیل می‌کنیم. به‌سبب شمار بسیارِ نگارگران، چهره و اندام شخصیت‌ها در همهٔ بخش‌های کتاب یکسان باقی نمی‌ماند؛ اما بیشتر این نگارگران ویژگی‌هایی همچون شیوهٔ رفتار، اداها و اشارات را که می‌تواند تعیین‌کنندهٔ قضاوت بیننده دربارهٔ ذات یک شخصیت باشد، تقریباً همسان نشان داده‌اند.

همهٔ نگاره‌های بررسی‌شده در این مقاله از نسخهٔ دیجیتال کتابخانهٔ بریتانیا برداشته شده است. رامایانای میوار نگاره‌های بسیاری دارد که در برخی از آنها ده‌ها شخصیت بازنمایی شده است. ازاین‌رو انتخاب نگاره‌ها با نمونه‌گیری هدفمند بوده است و بخش موردنظر بزرگ‌نمایی شده تا بتوان ویژگی‌های شمایلی چهره، اندام و جایگاه شخصیت‌های اصلی را پی‌جویی کرد. نام و ویژگی‌های قهرمانان و ضدقهرمانان از نسخهٔ رامایانای والمیکی (۱۹۹۸) که به قلم راوی آریا[1] ویرایش شده، برداشت و خلاصه شده است.

۳-۱. گروه نیک:

۳-۱-۱. راما: هفتمین مظهر زمینی[2] خدای ویشنو؛ راما بزرگ‌ترین پسر شاه داشاراتا،

1. Ravi Prakash Arya.

۲. آواتار، جسمی زمینی است که خدایان هندو در آن حلول می‌کنند. ویشنو خدای نگاهبان جهان، ۱۰ بار در آواتارهای گوناگون به زمین هبوط می‌کند تا جهان را نجات بخشد. راما هفتمین آواتار اوست.

پادشاه آیودیا و مظهر پاکدامنی مردانه در اندیشهٔ هندی است که بیشتر نگاره‌های این نسخه دربارهٔ زندگی اوست (تصویر شمارهٔ ۱). در این تصاویر راما همواره چهره‌ای فروتن و آرام یا متبسم دارد. از آنجایی که او در اصل خدای ویشنو است که در کالبدی انسانی متجسد شده، همواره بدنش به‌رنگ آبی، که رنگ آسمان و ویژهٔ خدایان و نشانگر معنویت است، تصویر می‌شود.

راما در جوانی برای ازدواج با شاهزاده خانمی به‌نام سیتا باید بر خواستگاران بسیاری که از بزرگ‌زادگان سرزمین‌های گوناگون‌اند غلبه کند و در نهایت با شکستن کمان خدای شیوا پیروز می‌شود. بعدها با توطئهٔ نامادری‌اش کایکی او ناچار می‌شود از حق ولیعهدی بگذرد و برای ۱۴ سال به تبعید برود؛ اما راما این رنج را می‌پذیرد و بدون گلایه دست پدرش را می‌بوسد. سپس او به‌جز رزم‌افزار همهٔ دارایی‌هایش را به مردم می‌بخشد، همچون زاهدان رختی از پوست درخت بر تن می‌کند و پس از ادای احترام به مادر، شهر را ترک می‌گوید. پدرش داشاراتا مدتی بعد، از اندوه این رخداد جان می‌سپارد.

همراه همیشگی راما همسرش سیتا است که اصرار دارد کنار او بماند و با او به جنگل برود. راما به‌عنوان مردی دلاور و پرهیزگار و سیتا در جایگاه زنی مهربان و عاشق برای هندوان نماد یک زوج آرمانی‌اند. بنابراین بسیاری از نگاره‌های این نسخه بر انس و دلدادگی این دو تکیه دارد؛ مثل زمانی که راما از سیتا در برابر حملهٔ یک شیر مراقبت می‌کند یا نمونه‌هایی که با سیتا به گفت‌وگو نشسته، او را در آغوش گرفته است یا دست بر گردنش قدم می‌زند. بازنمود تغزلی این رابطهٔ پراحساس و به‌ویژه تأکید بر وفاداری راما به تنها همسرش، در کتابی که درون بافت اجتماعی مردسالار نگارگری شده می‌تواند چشمگیر باشد.

او در پایان حماسه به جدال با دیو راوانا می‌رود که همسرش سیتا را به اسارت گرفته است. راما در همهٔ بخش‌های این نبرد فرسایشی و خونین، سلحشورانه پیشاپیش لشکرش می‌جنگد و بارها زخمی می‌شود. در پی پیروزی بر راوانا و پس از ۱۴ سال آوارگی، راما سرانجام به شهر آیودیا برمی‌گردد تا حکومتی دادگستر به‌پا کند. پس از رسیدن به شهر، نخست به دیدار مادر می‌رود و همچون همیشه با فروتنی پیش پایش زانو می‌زند. راما نامادری‌اش کایکی را، که عامل آوارگی‌اش بود، می‌بخشد.

تصویر ۱. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که راما را تصویر می‌کند.

۲-۱-۳. سیتا: او دختر ایزدبانوی زمین و کالبد زمینی خدای‌بانو لاکشمی همسر ویشنو است. شاه جاناکرا، پادشاه میتیلا او را در کودکی به فرزندی پذیرفته است. سیتا نماد نجابت و پاکی زنانه و در کنار راما مظهر عشق آسمانی است. نگاره‌های این نسخه سیتا را بانویی زیبا، آرام و آزرمگین نشان داده است (تصویر شمارهٔ ۲).

تصویر ۲. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که سیتا را تصویر می‌کند.

سیتا نیز پیش از آنکه با راما به تبعید برود زیورها و دارایی‌هایش را به مردم می‌بخشد. در یکی از نگاره‌ها سیتا هنگام غذا خوردن راما روسری‌اش را روی خوراک او تکان می‌دهد و بعد خود به کلبه رفته، در آنجا غذایش را به تنهایی می‌خورد. چنین کرداری در متن حماسه ذکر نشده و به‌نظر می‌رسد نقاش به میل خود این رسم برگرفته از سنت‌های بومی زمانه‌اش را به نگاره افزوده است.

در نگاره‌ای که سیتای دربند، درخواست راوانا را برای تن دادن به ازدواج رد می‌کند، نقاش او را در اندوه دوری راما، نحیف و رنجور تصویر کرده است. پس از رسیدن دوبارهٔ دو عاشق به یکدیگر، سیتا برای اثبات پاکدامنی‌اش در دوران اسارت، به رسم کهن هند و ایرانی گام در آتش می‌نهد. آگنی ایزد آتش او را در آغوش گرفته، از آسیب ایمن می‌سازد.

۳-۱-۳. دو برادر راما، لاکشمانا و بهاراتا: لاکشمانا برادر کوچک‌تر راما و کالبد زمینی ششا پادشاه ماران است که یاور ویشنو است. او وفادارانه برمی‌گزیند که با راما به تبعید برود و در جنگل با او و سیتا می‌ماند و در همهٔ سختی‌ها همراهی‌شان می‌کند. لاکشمانا در نگاره‌های رامایانای میوار به‌شکل پسری جوان و زیبارو تصویر شده که به برادر بزرگترش راما حرمت بسیار می‌نهد و در تمام نبردها شانه به شانهٔ او با دشمنانش می‌ستیزد (تصویر شمارهٔ ۳).

تصویر ۳. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که لاکشمانا و بهاراتا را تصویر می‌کند.

بهاراتا دیگر برادر راما که در سفر است، پس از بازگشت و هنگامی‌که می‌فهمد مادرش کایکی سبب نفی بلد راما و مرگ پدرشان شاه داشاراتا شده است، پریشان‌حال کاخ را رها کرده با لشکریانش برای یافتن برادر به جنگل می‌رود. راما برادرش را به گرمی مهمان می‌کند؛ اما بازگشت را نمی‌پذیرد؛ زیرا قصد دارد به فرمان پدر پایبند بماند و سرنوشت محتوم خود را پذیرا باشد. بهاراتا دم بدرود به‌پای برادر ارشد می‌افتد و صندل‌های او را در راه بازگشت بر سر خود می‌نهد. در کاخ، او صندل‌های راما را بر تخت شاهی قرار می‌دهد و اعلام می‌کند تا پایان ریاضت برادر او به نیابت از راما پادشاهی آیودا را اداره خواهد کرد.

۴-۱-۳. هانومن: یکی از محبوب‌ترین شخصیت‌های حماسه برای مردمان هند، هانومن شاهزادهٔ قوم وانارا است؛ موجوداتی جنگل‌نشین همسان میمون‌ها که در نبرد علیه راوانا به راما می‌پیوندند. او هم‌پیمان نیرومندی برای راما است که مکان زندان سیتا را

می‌یابد و با قبیله‌اش او را در جنگ‌های پیش‌رو یاری می‌کند. تصویر هانومن در حال غلبه بر دیوهای لشکر راوانا را در بسیاری از نگاره‌ها می‌توان یافت.

هنگامی که راوانا موفق می‌شود لاکشمانا را زخمی کند، هانومن دلاورانه به او یورش می‌برد و او را از ارابه‌اش فرومی‌افکند. چهرهٔ مهربان و دلسوز او در حال حمل بدن زخمی لاکشمانا نشانگر علاقهٔ نقاش هندی به این شخصیت است.

تصویر ۴. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که هانومن را تصویر می‌کند.

یکی از کنش‌های پراهمیت و قهرمانانهٔ او سفری است که برای یافتن گیاهان دارویی به هیمالیا دارد. او قلهٔ کوهی را که رویش‌گاه این گیاهان است از جا می‌کند و پس از نبرد با لشکری از دیوان آن را برای ساخت دارو به نزد راما می‌آورد.

۲-۳. گروه شر:

۱-۲-۳. کایکی: یکی از سه همسر شاه داشاراتا، که او را ناچار می‌کند پسر بزرگش راما را به تبعید بفرستد و به‌جایش پسر او بهاراتا را به جانشینی برگزینند. کایکی در نگاره‌های بخشی از کتاب که به تبعید راما ختم می‌شود نقشی محوری دارد (تصویر شمارهٔ ۵).

در یکی از این تصاویر او روبرگردانده از همسرش به‌قهر بر بستر دراز کشیده و همهٔ زیورهایی را که هدیهٔ شاه است از خود دور کرده است. داشاراتا برای شاد کردن کایکی قسم می‌خورد هر آرزویی را که او داشته باشد برآورده سازد و کایکی راندن راما از شهر و انتخاب پسر خودش به ولیعهدی را درخواست می‌کند. در بخشی دیگر از همین نگاره شاه که گرفتار سوگند خود شده، به‌پای کایکی می‌افتد تا خواسته‌اش را تغییر دهد؛ اما او بر خواستِ خود پابرجا می‌ماند. در نگاره‌ای دیگر کایکی خبر تبعید را به راما می‌دهد درحالی‌که شاه از او رو برگردانده است.

تصویر ۵. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که کایکی را تصویر می‌کند.

کایکی به‌هر روی همسر جوان و محبوب پادشاه است و نقاش تلاش نکرده با رسم چهره‌ای زشت از او منطق روایت را برهم بزند، بااین‌حال تصویرگری صفاتی همچون تندخویی یا تکبر در چهره، رفتار و اشارات کایکی می‌تواند بیزاری از او را در ذهن بیننده برانگیزد.

۲-۲-۳. راوانا: پادشاه قوم راکشاسا در شهر لانکا. برپایهٔ هبه‌ای آسمانی که او از برهما دریافت داشته، خدایان و دیوان قادر به کشتنش نیستند. او پس از فریفتن راما و لاکشمانا و کشاندن آن دو به درون جنگل، در ربودن سیتا و بردن او به قصر خود کامیاب می‌شود. او را با ۱۰ سر و ۲۰ دست تصویر کرده‌اند (تصور شمارهٔ ۶).

تصویر ۶. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که راوانا را تصویر می‌کند.

او برخلاف راما همواره تلاش در افزودن بر دارایی‌هایش با غارت و تصاحب اموال دیگران دارد. در بخشی از داستان که راوانا از سیتا می‌خواهد راما را فراموش کرده، به همسری او درآید، نگارگر به‌جای یکی از سرهای انسانی سر الاغ قرار داده است و در دیگر نگاره‌ها با ناموزون رسم کردن مردمک چشم، صورت‌هایی نازیبا به او بخشیده است.

یکی از ویژگی‌های تکرارشونده در وصف شخصیت راوانا نشستن او بر تخت و گسیل داشتن ارتشش برای جنگ با راما است؛ درحالی‌که راما خود پیشاپیش سربازانش در قلب نبرد حضور دارد. فرجام فجیع راوانا با بریده شدن همهٔ سرهایش و شکافتن قلبش تصویر

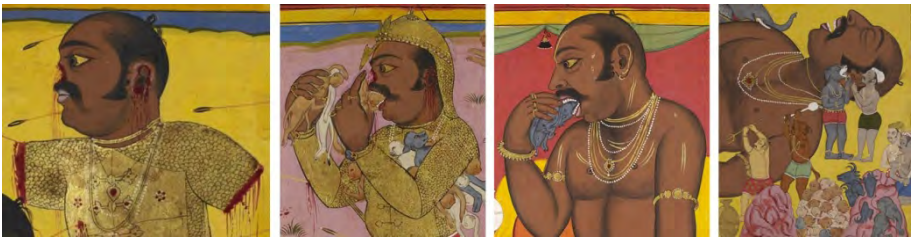
می‌شود. مثله شدن، عاقبتی است که نگارگران برای بسیاری از لشکریان وی نیز ترسیم کرده‌اند؛ اما در آن سوی نبرد چنین مرگی نصیب یاران راما نمی‌شود.

در نگاره‌ای دیگر زنان پرشمار راوانا، که او هریک را از سرزمینی دزدیده، پیرامون جسد او گرد آمده‌اند. یکی از دوگان‌های محوری این روایت تفاوتی است که میان «میل راوانای دیو برای تصاحب زنان بسیار» با «وفاداری راما به تک‌همسرش» دیده می‌شود. با توجه به تداوم سنت‌های مردمحور در هر دو بافت فرهنگی که حماسهٔ رامایانا و نسخهٔ میوار در آنها پدید آمده‌اند، تأکید بر این تضاد آشکار جای تأمل دارد. به‌نظر می‌رسد حتی در فرهنگ هندویی که برخی از خدایان چند زن دارند یا در میان مغولان مسلمان‌شده که مالکیت حرمسرایی بزرگ نشانهٔ قدرت شاهان به‌شمار می‌رود، هنگامی که پای عشقی آسمانی و پاک به میان می‌آید تک‌همسری گزینه‌ای پذیرفتنی‌تر است.

۳-۲-۳. کومبهاکارنا: او برادر کوه‌پیکر راوانا است که به‌سبب نفرین برهما ماه‌ها در خواب می‌ماند و پس از بیداری هرچه پیش رویش باشد می‌بلعد. برخلاف انسان‌های سویهٔ نیک حماسه، که از آنها اغلب با صفت قناعت یا ریاضت‌کشی یاد می‌شود، تأکید نقاشان بیشتر بر چهرهٔ زشت او و حرص سیری‌ناپذیرش برای خوابیدن و خوردن است (تصویر شمارهٔ ۷).

هنگامی که یاران راوانا برای بیدار کردن او و فرستادنش به جنگ سراغش می‌روند، کومه‌ای از اجساد جانوری و کوزه‌های بزرگی از خون را کنارش تل‌انبار می‌کنند.

او در سایر نگاره‌ها نیز در حال بلعیدن تصویر شده و حتی در میانهٔ نبرد هم میمون‌های ارتش راما را پس از کشتن به دهان می‌نهد. کومبهاکارنا با اندام غول‌آسایش تلفات بسیاری به ارتش راما وارد می‌کند؛ اما در نهایت به سرنوشت برادرش دچار شده، او نیز پس از تکه‌تکه شدن با سلاح راما می‌میرد.



تصویر ۷. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که کومبهاکارنا را تصویر می‌کند.

۴-۲-۳. دیگر خویشاوندان راوانا و لشکر دیوانش: سایر اطرافیان راوانا نیز از نیروهای سحرآمیز بهره می‌برند. ایندراجیت پسر بزرگ او با استادی در افسونگری و ترفندهای جنگی، دو بار راما و برادرش لاکشمانا را در نبرد زخمی نموده، ایشان را پس می‌زند. ایندراجیت می‌تواند در پشت ابرها پنهان شده یا با شتاب در آسمان حرکت کند و بدین شگرد بسیاری از لشکریان راما را می‌کشد؛ اما در نهایت لاکشمانا او را از پا درمی‌آورد.

سورپاناخا خواهر راوانا است که توانایی تغییر شکل و چهره دارد. او چندین بار با این سحر تلاش می‌کند قهرمانان داستان را فریب دهد.

ماریچا یکی دیگر از راکشاساها است. او خود را به‌سان گوزنی زرین درمی‌آورد و راما را در پی خود به جنگل می‌کشد تا راوانا بتواند سیتا را بدزدد.

در تصویرگری لشکر راکشاساها، نگارگران این نسخه بر اندام‌های اهریمنی و ناموزون، چهره‌های مسخ‌شده یا حیوانی و بازتاب خشونت و درنده‌خویی در سیمای آنان تأکید بسیار داشته‌اند (تصویر شمارهٔ ۹).

تصویر ۸. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که لشکر دیوان راوانا را تصویر می‌کند.

برساخته شدن موجودی از ترکیب انسان و جانوران در اندیشهٔ باستانی ساکنان سرزمین هند و فرهنگ‌های همجوار آنان امری رایج است. بسیاری از نیروهای ایزدی همچون گانشا، گارودا و برخی از آواتارهای ویشنو اندامی ترکیبی دارند و انسان شاخ‌دار در باور باستانی هند و ایرانی صاحب قدرت آسمانی است؛ اما برای نگارگر مسلمان دورهٔ گورکانی و مخاطبان وی این ترکیب‌ها با هیئت هراسناکشان نشانهٔ نیروهای شرور و اهریمنی‌اند. ازاین‌رو نقاشان این نسخه بیشتر لشکریان راوانا و حتی اسب‌های ارابهٔ وی را ترکیبی و برساخته ترسیم کرده‌اند.

تنها راکشاسایی که هیئت طبیعی دارد ویبهیشانا برادر راوانا است که با ربودن سیتا مخالف است و بیزار از ستمکاری برادرش به ارتش راما می‌پیوندند.

۴. تقابل دوگانه و تقابل‌های ژرف ثانویه در نگاره‌ها

جدول زیر تلاش دارد مهم‌ترین نشانه‌هایی را که نگارگران برای وصف ویژگی‌های بیرونی و درونی این دو گروه هماورد به‌کار برده‌اند تا شخصیت‌پردازی حماسه و برهم‌کنش‌های روایی آن باورپذیرتر گردد، با یکدیگر مقایسه کند:

	سویه نیک	سویه بد	رویارویی
تقابل دوگانه	قهرمان	ضدقهرمان	راما و یارانش (سیتا، لاکشمانا، بهاراتا، هانومن و...) در برابر دشمنان راما همچون کایکی، راوانا، کوهبهاکارنا و راکشاساها.
تقابل‌های ژرف ثانویه	فروتن	متکبر	راما، سیتا، لاکشما و بهارتا برخلاف دشمنانشان در تمام نگاره‌ها به‌ویژه در برابر کهتران با آزرم و فروتن تصویر شده‌اند.
	سخاوتمند	غارتگر	راما و سیتا هرچه دارند به دیگران می‌بخشند و پای پیاده و دست خالی به تبعید می‌روند، اما راوانا همواره حرص تاراج و غارت دارد.
	بخشنده	کینه‌توز	راما حتی نامادریش کایکی را پس از بازگشت می‌بخشند، در حالی که او بدخواه راما و عامل رنج و آوارگی او و سیتا بوده است.
	زیبا	زشت	نگارگران تلاش بسیار کرده‌اند تا قهرمانان را با اندام و چهره‌ای زیبا و ضدقهرمانان را با سیمایی زشت یا مسخ‌شده رسم کنند.
	وفادار به همسر	بوالهوس	راما در رنج یا خوشی به تنها همسرش وفادار است، اما راوانا همواره طمع دزدیدن زنانی دیگر و گسترش حرمسرایش را دارد.
	پیرو همسر	متمرد	سیتا پیرو و فرمانبردار راما است، اما کایکی با پی‌جویی هوس‌های خویش سبب آوارگی راما و مرگ همسرش داشاراتا می‌شود.
	خودی	دیگری	قهرمانان داستان چهره انسانی و آشنا دارند، حتی میمون‌ها نیز غریبه نیستند، اما هیأت راکشاساها نشانگر دیگری منفور است.
	ریاضت‌کش	سیری‌ناپذیر	راما و دوستانش در جنگل به خوراک اندکی بسنده می‌کنند، اما راوانا و کومبهاکارنا حرصی بی‌پایان برای خوراک و عشرت دارند.
	دلاور در نبرد	گریزان از نبرد	راما در تمام نبردها پیشاپیش لشکرش می‌جنگد، اما راوانا با وجود قدرت بسیارش در قصر می‌ماند و دیگران را به جنگ می‌فرستد.
	یکپارچه	پراکنده	راما هر روز با تمام هم‌پیمان‌هایش به نبرد می‌رود، اما راوانا با وجود قدرت بسیارش در قصر می‌ماند و دیگران را به جنگ می‌فرستد.
	برادر	نابرادر	برادران کوچک‌تر راما فرمان‌بردار و پایبند امر او هستند، اما راوانا چنان ستم‌پیشه است که برادرش ویبهیشانا به رقیب می‌پیوندد.
	کامل	پاره‌پاره	بدن راوانا و بسیاری از راکشاساها در جریان جدال مثله می‌شود، اما لشگریان راما پس از مرگ نیز با اندامی کامل تصویر می‌شوند.

نتیجه‌گیری

همچون هر متن اسطوره‌ای دیگری ساختار روایی رامایانا حماسهٔ بزرگ هند نیز برپایهٔ خویشکاری‌های دو گروه از قهرمانان و ضدقهرمانان استوار شده است. سوسور بر این باور بود که هر واژه (نشانه) در قیاس و تمایز با واژه یا واژه‌های متضادش معنا می‌یابد. لوی‌استروس در مطالعهٔ ساختارگرایانهٔ اساطیر جهان به تقابل‌هایی برخورد که بازتاب رویارویی گروه پرشماری از دوگان‌ها هستند. این تقابل‌ها پایهٔ فهم ما از معنای نشانه‌ها را تعیین می‌کنند. فوریه به یک لایهٔ پیشین و زیربنایی در بررسی رویارویی دوگان‌ها اشاره کرد که آن را تقابل‌های ژرف ثانویه نامید.

رامایانای میوار که از کامل‌ترین نسخه‌های نگاره‌دار این حماسه است، به سفارش جاگات سینگ حاکم میوار راجستان در کتابخانهٔ دربار او به‌سال ۱۶۴۹م با مدیریت دو نگارگر بزرگ آن دوره صاحب‌دین و مانوهر مصور شده است. در این نوشتار تلاش شد بازتاب تصویریِ رویارویی دوگان‌های اصلی و چگونگی پی‌ریزی تقابل‌های ژرف ثانویه برای شخصیت‌پردازی افراد در نگاره‌های این نسخه ردیابی شود.

دوگان آشکار داستان از رویارویی راما و یارانش همچون سیتا، لاکشمانا، بهاراتا، هانومن و... با دشمنان راما همچون نامادری‌اش کایکی، راوانای دیو و قبیلهٔ ریکشاساها پدید می‌آید؛ اما برای بخشیدن ژرفا و تأثیرگذاری بیشتر، نگارگران نسخهٔ میوار دست به خلق گروهی از تقابل‌های ژرف ثانویه زده‌اند تا شخصیت‌پردازی حماسه باورپذیر و پررنگ شود. مهم‌ترین این تقابل‌ها را می‌توان در ۱۲ دوگان تصویری فروتنی ≠ تکبر، سخاوتمندی ≠ غارتگری، بخشایشگری ≠ کینه‌توزی، زیبایی ≠ زشتی، وفاداری ≠ بوالهوسی، پیروی از همسر ≠ تمرد، آشنایی ≠ دیگربودگی، ریاضت‌کشی ≠شکمبارگی، دلاوری در نبرد ≠ گریز از نبرد، یکپارچگی ≠ پراکندگی، برادری ≠ نابرادری، و تمامیت بدن ≠ پاره‌پارگی دسته‌بندی کرد. هنرمند نگارگر آگاهانه از این تمایزهای نشانه‌ای بهره گرفته است تا بتواند چهره، اندام، رفتار و اشاراتی ملموس برای قهرمانان و ضدقهرمانان حماسه فراهم آورد. نقاشان این نسخه حتی گاه بخشی کوچک از داستان را تغییر داده‌اند تا بتوانند دو گروه ناهمسان و متفاوت بیافرینند و مرز نشانه‌ای آشکاری میان آنها ایجاد کنند.

منابع

طاهری، صدرالدین، نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار، شورآفرین، تهران، ۱۳۹۶.

Brockington, J.L., *The textual evidence of the MewarRāmāyaṇa manuscripts*, The British Library, London, 2008.

Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*,Psychology Press, Hove, 2004.

Derrida,Jacques,*Positions*, transl. by: Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1982.

Fourie, Pieter Jacobus, *Media Studies, Volume 2: Content, Audiences and Production*,Juta and Company Ltd, *Lansdowne, 2001.*

Guruge, Ananda W. P., *The Society of the Ramayana*, Abhinav Publications, Delhi, 1991.

Hawkes, Terence, *Structuralism & Semiotics*, University of California Press, Oakland, 1977.

Kossak , Steven, Indian court painting, 16th-19th century,: The Metropolitan Museum of Art,New York, 1997.

Leach, Edmund, *Social Anthropology* (Fontana Masterguides), Fontana, London, 1982.

Lévi-Strauss (1), Claude, "The Structural Study of Myth", *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, 1955.

—————— (2),*Structural Anthropology*, transl. by: Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf, Basic Books, New York, 1963.

—————— (3), *Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris, 1964.

Losty, Jeremiah P., *The MewarRāmāyaṇa manuscripts*, The British Library, London, 2008.

Mitter, Partha, Indian Art,Oxford University Press,Oxford, 2001.

Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, transl. by: Wade Baskin, Fontana/Collins, London, 1916.

Varadpande, Manohar Laxman, *Mythology of Vishnu and His Incarnations*, Gyan Publishing House, Delhi, 2009.

Valmiki, *Ramayana: Sanskrit Text and English Translation*, Ravi Prakash Arya, (Ed.), transl. by: Manmatha Nath Dutt, Parimal Publications, Delhi, 1998.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی