صفحات ۳_ ۱۱ (علمی-ترویجی)
نشریه مطالعات هنرهای زیبا● دوره ۲، شماره ۶، زمستان ۱۴۰۰

تحلیل گفتمان قدرت از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی در شاهنامه بایسنقری (مطالعه موردی دو نگاره پادشاهی جمشید و بر تخت نشستن لهراسب)

مریم سالاری [*۱]، حسن بلخاری قهی [۲]، شادی تاکی [۳]
۱. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲. استاد گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۳. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

در سنت طولانی کتاب‌آرایی ایران، شاید هیچ اثری به اندازه شاهنامه‌ی فردوسی مصور نگردیده باشد. نوشتار پیش رو، تلاش دارد تا با مطالعه دو نگاره از شاهنامه بایسنقری، مشخص کند این اثر ادبی تا چه اندازه ابزار مناسبی جهت مشروعیت‌بخشیدن به گفتمان مسلط دربار بوده است. بنابراین، تلاش شده با اتکاء به آرای میشل فوکو در نظریه گفتمان و با مطالعه بافتار و بستر سیاسی و اجتماعی دوره تیموری، مشخص شود چگونه از میان صدها داستان در شاهنامه، گزینش داستانی مشخص، می‌توانسته در جهت همراهی با گفتمان قدرت، کارکردی اساسی ایفا کند. نتایج این تحقیق که به روش تاریخی- تحلیلی انجام شده است نشان می‌دهد که نگارگر درباری، با یافتن مشابهت‌هایی در تاریخچه تیموریان با داستان‌های شاهنامه، تیمور - پادشاه غیرایرانی- را به‌صورت استعاری، جایگزین پادشاهان اسطوره‌ای ایرانی کرده است. این مطالعه، با بهره‌گرفتن از رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی کرس و ون‌لیوون، نشان می‌دهد انتخاب صحنه‌ها و چینش عناصر، گزینشی جهت‌دار بوده است و عناصر بصری به نوعی سازمان‌دهی شده‌اند که مخاطب، پادشاه را به عنوان دال مرکزی و بقیه عناصر تصویر را با توجه به موقعیت‌شان نسبت به این دال، حائز معنا و اهمیت می‌یابد. این تحقیق نشان می‌دهد گزینش صحنه و ساختار فرمی اثر، می‌توانند در تعاملات میان مخاطب و تصویر و معنای دریافتی حاصل از آن نزد بیننده بسیار تأثیرگذار باشند.

واژه‌های کلیدواژه

شاهنامه بایسنقری، تیمور، دوران تیموری، مشروعیت، گفتمان قدرت، نشانه‌شناسی اجتماعی

* نویسنده مسئول: Maryamsaalari@gmail.com

مقدمه

قدرت و نحوه اعمال آن در حوزه‌های گوناگون، مفهومی پیچیده و چندوجهی است. به‌طور کلی، نظریه‌های مربوط به ساختار و ماهیت قدرت و تحلیل آن در درون متن، به دو نوع از قدرت اشاره دارند: قدرتی که به شکلی آشکار به کار گرفته شده است و قدرتی که در روابط بینامتنی، جای گرفته و به شکلی پنهانی لحاظ شده است. یعنی در واقع، قدرت، برای اجرا و اعمال‌شدن می‌تواند صورت‌های گوناگونی به خود بگیرد و به شیوه‌های متمایزی ابراز وجود نماید. در این بین، متون به مثابه مهم‌ترین ابزار تولید گفتمان، یکی از بسترهای مهم برای اعمال قدرت می‌باشند و متن‌ها عموماً می‌کوشند عناصر قدرت را درون روابط نشانگانی خود مورد استفاده و بازتاب قرار دهند. البته نباید از نظر دور داشت که قدرت به کار گرفته در درون متن، به‌خصوص در نگارگری ایرانی، غالباً ساختاری متعالی و لطیف به خود می‌گیرد و کم‌تر به وجوه خشن و بی پوشش قدرت اشاره می‌کند.

از سوی دیگر باید گفت یکی از بارزترین قالب‌ها برای اعمال عناصر قدرت، تحمیل، ترویج و اشاعه آن از طریق دست‌یازیدن و وام‌گرفتن از عناصر اسطوره‌ای است که این امر با بهره‌گیری از استعاره‌ها، نمادها و نشانه‌ها، قیاس‌ها، ترکیب‌انگاره‌ها و جایگزینی الگوها، مفاهیم، اصطلاحات، معانی، جملات، رنگ‌ها، تصاویر، چینش‌ها و سایر عناصر تکراری در درون متن، به صورت ناخودآگاه و ناخواسته، در ذهن مخاطب جایگزین می‌شود.

در سنت کهن کتاب‌آرایی نزد ایرانیان، شاید هیچ اثری نتوانسته است به اندازه شاهنامه‌ی فردوسی این وظیفه مهم را برای پادشاهان هر دوره ایفا کند. پادشاهان، برای مصورسازی شاهنامه، اغلب انگیزه و مقصود سیاسی- اجتماعی مشخصی را دنبال می‌کرده‌اند. «در فرهنگی که از بیان مستقیم پرهیز داشته و مقاصد خود را از طرق مختلفی چون تمثیل روایی و شاعرانه منتقل می‌کرده، نقاشی می‌توانسته ابزار بیان مطلوبی برای بیان شاعرانه و غیر مستقیم باشد» (سودآور، ۱۳۸۰، ۹). هم‌چنین، نگارگرِ ایرانی، عمدتاً تحت حمایت شاهان و امیران، امکان فعالیت پیدا می‌کرد و هنر او معمولاً از دسترس همگان دور بود. او در کارگاه‌هایِ درباری و در کنار هنرمندان دیگر، به کار تصویرگری و کتاب‌آرایی می‌پرداخت و خود را موظف به حفظ سنت‌ها می‌دانست. از این‌رو، بسیار آشکار است که گفتمان مسلط سیاسی هر دوره، در انتخاب داستانی که باید مصور می‌شد، شکل ترکیب‌بندی آن، اهمیت‌بخشیدن مضاعف به یکی از کنش‌گران داستان، رنگ‌گذاری نگاره و چیزهایی از این دست، بسیار اثرگذار بوده است. در واقع، باید چنین گفت که تحت تأثیرگفتمان قدرت بوده است که هنرمند، ترکیب‌بندی و عناصر تصویری خویش را سامان‌دهی می‌کرده، عنصری را برجسته می‌ساخته و بار ارزشی بیش‌تری بدان می‌بخشیده و عناصری دیگر را کم اهمیت‌تر نقش می‌کرده یا به‌طور کلی، از ترکیب‌بندی خویش حذف می‌کرده است. «نظام حکومتی ایران نوعی هنرپروری متمرکز در دربار را پدید آورد. دست‌کم تا همین اواخر، شاهان و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش‌دهندگان آثار هنری و نافذترین حامیان هنرمند بوده‌اند [...] نتایج این نوع هنرپروری عمدتا عبارت‌اند از: مشروط شدن رشد هنر به اوضاع سیاسی، تاثیر مستقیم سلیقه سفارش‌دهنده در تولید آثار؛ [...] بدین‌سان در تاریخ نگارگری ایران به بی‌شمار آثاری بر می‌خوریم که در آن‌ها شاه اهمیت محوری دارد [...] در واقع، هدف نقاش نمایش شوکت شاهانه به‌طور عام- و نه توصیف یک حامی خاص- بوده است» (پاکباز، ۱۳۸۷، ۱۱). به تعبیری باید گفت گفتمان باعث می‌شود تا مؤلف یا هنرمند، از جایگاه کیستی به مقام چیستی تقلیل پیدا کند. زیرا هنرمند، خود محصول گفتمان است، نه سازنده آن.

در میان شاهنامه‌های مصورشده در دربارهای ایران، شاهنامه بایسنقری از امتیاز ویژه‌ای برخوردار است. از دلایل انتخاب این شاهنامه برای تحقیق پیش‌رو، چند مورد را می‌بایست عنوان کرد، اول این‌که شاهنامه بایسنقری، از میان سه شاهنامه مهم ایران تنها شاهنامه‌ای است که از گزند دلالان هنری در امان مانده و تمام نگاره‌های آن طبق همان‌چیزی که مد نظر سفارش‌دهنده (پادشاه) بوده است، کاملاً پیش روی ما قرار دارد. این شاهنامه، تا به امروز، بارها مورد مطالعه تاریخی، تطبیقی و سبک‌شناختی پژوهشگران قرار گرفته است. اما نظریه‌پردازان معاصر از جمله میشل فوکو، نورمن فرکلاف، میخاییل باختین یا ژاک دریدا و ... مدعی‌اند برای تحلیل یک اثر هنری، نمی‌توان تنها به مطالعه نوع‌شناسانه و سبک‌شناسانه آثار هنری بسنده کرد، بلکه برای بررسی و تحلیل آن می‌بایست هم به مطالعه درون متن پرداخت و هم سازوکاری را مورد واکاوی قرار داد که موجب شده است هنرمند به‌طور خواسته یا ناخواسته/ آگاهانه یا ناآگاهانه، این چنین به خلق اثر هنری بپردازد. اگرچه هنر بنا بر ماهیت خویش همواره به‌عنوان قلمرویی منفک از اتفاقات سیاسی و اجتماعی در نظر گرفته شده است و هنرمندان، خلق اثر هنری خود را نه تحت لوای تأثیرات سیاسی- اجتماعی که در نتیجه الهامات عرفانی و خلاقیت شخصی خویش تعبیر نموده‌اند. اما از منظر جامعه‌شناختی، نمی‌توان هیچ واقعیت اجتماعی- از جمله آثار هنری- را بدون تأثیرپذیرفتن از شرایط سیاسی و اجتماعی جامعه، در نظر گرفت. از این روی، کار خلاقانه هنرمند نیز نمی‌تواند فارغ از جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک و مستقل از گفتمان‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی موجود در جامعه باشد.

به‌علاوه، باید عنوان کرد در جهان‌بینی هنرهای اسلامی، هدف هنرمند هرگز تقلید یا توصیف طبیعت نیست؛ بلکه او همواره در صدد است تا تصویری خیال‌انگیز، شاعرانه و مثالی از انسان و جهان ترسیم کند. از این‌رو، هنرمندان غالباً از زبان بصری نمادینی برای بیان مفاهیم مورد نظرشان بهره می‌گرفته‌اند. تا آن‌جا که قرارگیری هر نماد (تصویری، رنگی، یا پرسپکتیوی) در هر کجای قاب، مفهومی خاص را در برمی‌گرفت و خوانش آن نماد، به درک بهتر معنای اثر کمک بسیاری می‌کرد. در میان نمادهای فراوان به‌کار گرفته شده در نگارگری ایرانی، نمادی که به‌طور هم‌زمان، آشکار و پنهان، اشاره به مقصودی خاص دارد، نماد تخت شاهی و تأکید آن بر مفهوم قدرت است. در اندیشه سیاسی ایران‌شهری، شاه، سایه خداوند روی زمین است و حضور شاه عادل و فرهمند در رأس حکومت، موجب خرمی و آبادانی کشور و سعادت و نیک‌بختی نفوس مردم خواهد شد. تخت پادشاهی، تداعی‌کننده عظمت او بود و به مفهوم سایه خدا بودن پادشاه روی زمین اشاره داشت. بر همین اساس است که می‌توان با مطالعه این نماد در نگاره‌های مصورشده در دوره‌ای خاص، مفهوم قدرت و ارزشی را که آن گفتمان، سعی در القای آن داشته است را مورد بررسی و تحقیق قرار داد.

بنابراین، پرسش‌هایی که این پژوهش قصد دارد تا به آنها پاسخ دهد از این قرار است: گفتمان قدرت تا چه اندازه در نحوه چیدمان عناصر و ترکیب‌بندی نگاره‌های این شاهنامه بازتاب صوری یافته است؟ چگونه و تحت تأثیر چه شرایطی، از میان تعداد بی‌شماری داستان موجود در شاهنامه، این داستان‌ها با اعمال قواعدی خاص و مشخص برای نگارگری برگزیده شده‌اند و شایسته بازنمایی تلقی گشته‌اند؟ این مطالعه بر این فرضیه استوار است که نگارگر درباری، با گزینش داستانی مشخص و چینش عناصر تصویری، توانسته در جهت همراهی با گفتمان قدرت، نقشی مؤثر ایفا کند.

پیشینه پژوهش

تا امروز، مطالعات و تحقیقات بسیاری در قالب مقاله و پایان‌نامه حول موضوع تأثیر گفتمان قدرت بر آثار نگارگری انجام شده است، ابتدا باید به پایان‌نامه ارزشمند دریا مجتهدزاده (۱۳۹۳) به راهنمایی جواد علیمحمدی اردکانی با عنوان «تحلیل بازنمود گفتمان قدرت در نگارگری‌های ایران (مطالعه موردی نشانه‌شناسی تخت سلطنتی)» اشاره کرد. محقق با بهره‌گیری از مفهوم قدرت نزد فوکو و با تحلیل ده نگاره از شاهنامه طهماسبی، به این نتیجه رسیده

است که گفتمان حداکثری قدرت و بسط آن در حوزه ادبیات، نقشی مستقیم در گسترش مفهوم فرازمینی و فرامادی پادشاه در نگارگری ایرانی داشته است. کاستی این تحقیق از این جهت است که نگارنده در تحلیل خود برای مطالعه پیوند میان گفتمان قدرت و شاهنامه بایسنقری، به‌طور شتاب‌زده از نقاشی‌ها گذر کرده و تنها به روایت گفتمان عصر تیموری پرداخته است. جمال عرب‌زاده و پرهام پیوندی (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی زمان و مکان در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری با رویکرد پدیدارشناسانه» به این نتیجه رسیده‌اند که برخلاف آن‌چه از نگارگری ایرانی می‌دانیم، ماهیت زمان و مکان در این نگاره‌ها همیشه مُثالی و آسمانی نیست، بلکه آشنا و این جهانی‌اند و سرچشمه خلق آنها طبیعت و آگاهی خود هنرمند بوده است. این مقاله که براساس رویکرد پدیدارشناسانه نگاشته شده، شرایط تاریخی خلق اثر را نادیده انگاشته و به بُعد اجتماعی آثار و بستری که نگارگر، تحت لوای آن به تصویرگری پرداخته، اشاراتی اندک و گذرا کرده است. هم‌چنین می‌بایست به پژوهش اصغر جوانی و رضا افهمی (۱۳۹۶) با عنوان «شاهنامه بزرگ ایلخانی سندی بر گفتمان ایرانی‌گرایی ایلخانان» اشاره کرد که با رویکرد تحلیل گفتمان نگاشته شده است و روش تحقیق آن تا اندازه‌ای مشابه رویکرد نگارندگان در مقاله پیش رو است. مؤلفان این مقاله با مطالعه تاریخی سده ۸ هجری به این نتیجه رسیده‌اند که در آن دوره، گفتمان ایرانی بر گفتمان مغولی تسلط یافته و مغولان از شاهنامه فردوسی برای کسب قدرت در جامعه بهره برده‌اند. تفاوت این مقاله با پژوهش حاضر در این است که در تحقیق پیش رو کوشش شده علاوه بر بهره‌گیری از رویکرد تحلیل گفتمان فوکویی، عناصر درونی متن نیز با روش نشانه‌شناسی اجتماعی مورد تحلیل قرار گرفته و ارتباط میان بافت درون اثر و بافتار بیرونی متن یعنی گفتمان مسلط دوران، مورد مداقه و بررسی قرار گیرد.

ادبیات نظری پژوهش

فردینان دوسوسور به‌عنوان بنیان‌گذاز نشانه‌شناسی، معتقد بود که نشانه، حاصل ارتباطی دل‌بخواهی میان دال و مدلول است. نشانه‌شناسی که در زبان‌شناسی ریشه داشت، در دهه ۹۰ میلادی با نظریات مایکل هالیدی وارد دوره جدیدی شد. هالیدی، نظریه گفتمان میشل فوکو را به زبان‌شناسی بریتانیا وارد کرد. بدین‌ترتیب، با تلفیق رویکردهای ساختارگرای دوسوسور و کارکردگرای هالیدی، شاخه جدیدی از نشانه‌شناسی به نام نشانه‌شناسی اجتماعی ظهور پیدا کرد. در واقع باید گفت نشانه‌شناسی اجتماعی «از آثار هالیدی و این بحث او سرچشمه می‌گیرد که دستور زبان نه یک رمزگان و نه مجموعه‌ای از قواعد برای تولید جمله‌های درست، بلکه منبعی برای تولید معناست» (ون‌لیوون، ۱۳۹۵، ۲۶). بدین معنی که نشانه نمی‌تواند معنایی از پیش تعیین‌شده و مشخص داشته باشد بلکه معنای نشانه، نوعی برساخت اجتماعی است که از سوی گفتمان‌های متفاوت اجتماعی بر نشانه تحمیل می‌شود. هاج و کرس از پیشروان نشانه‌شناسی اجتماعی بیان می‌دارند: «نشانه‌ها نمی‌توانند جدای از صورت‌های عینی مبادلات اجتماعی تصور شوند [...] و به عبارتی دقیق‌تر، نمی‌توانند بدون آن وجود داشته باشند» (هاج و کرس، ۱۹۸۸، ۱۸ به نقل از ون‌لیوون، ۱۳۹۵). کرس و ون‌لیوون در کتاب «خوانش تصاویر»[۱] کار خود را نشانه‌شناسی اجتماعی معرفی کرده‌اند. نویسندگان در این کتاب به بررسی و تحلیل نشانه‌ها و گفتمان‌های غیرکلامی در منابعی مانند نقاشی، عکس و تبلیغات پرداخته‌اند. اساس این شیوه، بر پایه سه فرانقش در زبان‌شناسی نقش‌گرای هالیدی است که برای شناخت نقش‌های متفاوت زبان، طرح‌ریزی شده است. دستور نقش‌گرای هالیدی با نگاهی نظام‌مند به زبان، بندهای زبانی را به‌صورت سه لایه معنایی در چارچوب فرانقش‌های اندیشگانی/ تجربی[۲]، میان‌فردی[۳] و متنی[۴] تبیین می‌کند. متناظر با این سه فرانقش، هالیدی، کرس و لیوون نیز سه معنا برای تصاویر قائل می‌شوند: معنای بازنمودی، تعاملی و ترکیبی.

معنای بازنمودی، قبل از هر چیز با اجزای سازنده تصویر(افراد، مکان‌ها، اشیاء) مرتبط می‌شود و در دو ساختِ متفاوت، قابل بررسی و مطالعه است: ساخت روایتی و ساخت مفهومی. در الگوی روایتی، تصاویر با به کارگیری منابع نشانه‌ای در ترکیب‌بندی خود به دنبال شرح روایتی برای ما هستند. این الگو بیان‌کننده انجام کار یا وقوع حادثه‌ای است که به‌واسطه حضورِ بُرداری قابل تشخیص است. غالباً این بردار یک خط قطری است که مشارکت‌کنندگان در تصویر را به هم پیوند می‌زند.

این بردارهای کنشی کمک می‌کنند تا متن تصویری را مورد پرسش قرار دهیم و از نقش مشارکت‌کنندگان در تصویر بپرسیم که چه کسانی نقش فعالی را در تصویر بازی می‌کنند و چه‌کسانی منفعل و کم‌اهمیت با کنش قرار گرفته‌اند (Jewitt & Oyama, 2001, 140-143). در تصاویری که فاقد بُردار کنشی هستند، الگوی مفهومی قابل ردیابی است. این دسته از تصاویر، مؤلفه‌ها و اجزای درون تصویر شامل افراد، مکان‌ها و اشیاء را به گروه‌ها، دسته‌ها و طبقات دسته‌بندی و آنها را تحلیل می‌کنند. در این دسته‌بندی، هویت یک شرکت‌کننده توسط شرکت‌کننده دیگر تعریف می‌شود. بدین ترتیب، هویت شرکت‌کنندگان در تصویر، ساختار نمادینی را شکل می‌دهد و پیامی که به مخاطب منتقل می‌کنند چیزی نیست جز تبیین چیستی و جایگاه چرایی این عناصر. به‌طور مثال مؤلفه‌های سازنده تصویر به‌واسطه اندازه، موقعیت، رنگ و کاربرد نور و افراد نیز به‌واسطه قیافه، حرکات و اشارات‌شان شاخص و برجسته می‌شوند (همان، ۱۴۴).

معنای تعاملی، به چگونگی روابط میان عناصر موجود در تصویر و مخاطبان خارج از تصویر می‌پردازد؛ این‌که مؤلف یا تولیدکننده متن، قصد رساندن چه پیامی را به مخاطب داشته است و چگونه با مخاطب خود ارتباط برقرار می‌سازد. سه عامل در درکِ معنای تعاملی از سوی مخاطب مؤثرند: تماس، فاصله، زاویه دید. جهتِ نگاه کنش‌گران تصویر، زاویه نگاه آنها و چگونگی قرارگیری آنها در قاب تصویر، معنای تعاملی با بیننده را مشخص می‌کنند.

تماس در این‌جا به این معنا است که رابطه نگاه شخص یا اشخاص درون تصویر به ناظران و مخاطبانی که از بیرون قاب به تصویر نگاه می‌کنند، چگونه است؟ آیا این نگاه، خیره، پرسش‌گرانه، مطالبه‌گرانه یا بیان‌گرانه است؟ یا این‌که غیرمستقیم، گنگ و همراه با ایهام است؟ کرس و ون لیوون دسته اول از تصاویر را تصاویر مطالبه‌گر[۵] می‌نامند. مانند تصاویری که در آن سوژه اصلی تصویر یا یکی از سوژه‌های مهم ترکیب‌بندی، نگاه خیره‌ای به بیننده دارد و احساساتی مانند ترس، ترحم، شفقت، وحشت یا تردید را از طریق نگاه خود به بیننده تصویر منتقل می‌کند. نویسندگان، دسته دوم از تصاویر را که دربردارنده چنین نگاه‌هایی نیستند، تصاویر ارائه‌دهنده[۶] می‌نامند. نبود چنین تماسی از سوی کنش‌گر درون تصویر، نگاه مخاطب به او را تغییر می‌دهد. ناظر بیرونی، خود را در دنیایی کاملاً جدا از قهرمان درون تصویر می‌بیند. در این حالت، ما کنش‌گران درون تصویر را در حالتی نمایشی نظاره می‌کنیم.

عامل دوم، فاصله است؛ به این معنا که کنش‌گران درون تصویر، در چه نمایی و با چه فاصله‌ای از ما قرار دارند. آیا نقاش اجزای تصویر را در نمای نزدیک[۷] یا دور در دسترس بینندگان قرار داده است؟ زیرا هر کدام از این نماها، اطلاعات مشخصی را به مخاطب می‌دهند. نمای نزدیک، عموماً قابی است که باعث ایجاد نوعی احساس نزدیکی بین کنش‌گران درون تصویر با مخاطب می‌شود. در این حالت، بینندگان به جزییات بیش‌تری از آن‌چه درون قاب می‌گذرد، دسترسی دارند. مثلاً حالت چهره‌ها مشخص‌تر است یا اشیاء با دقت بیش‌تری به ما شناسانده می‌شوند. در مقابل، وقتی تصاویر در نمای باز[۸] نقش شده باشند، احساس صمیمتی بین کنش‌گران درون تصویر با مخاطب برقرار

نمی‌شود. گویی نقاش نمی‌خواسته مخاطب را وارد دنیای خصوصی‌اش کند. مابین نمای بسته و نمای باز، نمایه میانه[۹] قرار دارد؛ جایی بین فضای صمیمیت با عدم صمیمت. در واقع، چیزی شبیه به ارتباطات اجتماعی روزمره که ما هر روز تجربه می‌کنیم.

در نهایت، سومین عامل زاویه دید است. به اعتقاد کرس و ون‌لیوون، هر زاویه دیدی دربردازنده معناهای مشخصی است. زاویه دید در واقع حامل دو بُردار افقی و عمودی است که هریک گستره معنایی مشخصی را تبیین می‌کنند. زاویه دید در بردار افقی، شامل سه زاویه دید تمام‌رخ[۱۰]، سه‌رخ[۱۱] و نیم‌رخ[۱۲] است. زاویه دید تمام‌رخ، امکان برقراری حداکثر ارتباط را با مخاطب برقرار می‌سازد و او را به مشارکت و همراهی در جهان تصویر دعوت می‌کند. این زاویه، تقریباً هم‌سطح چشم است و به کنش‌گر و مخاطب، مقامی هم‌سطح می‌دهد. زاویه دید نیم‌رخ، کم‌ترین امکان همراهی بین مخاطب با کنش‌گرِ درون تصویر را مهیا می‌سازد و نوعی احساس گسستگی و جدابودگی از جهان تصویر را به مخاطب القاء می‌کند. مابین این دو حالت، زاویه دید سه‌رخ است که نه فضای انفصال کامل را به‌وجود می‌آورد و نه امکان برقراری کامل ارتباط را به مخاطب اعطا می‌کند. زاویه دید عمودی نیز سه حالت دارد: زاویه دید از بالا به پایین که حس قدرت و اشراف کامل به فضا و کنش‌گران درون تصویر را به مخاطب القاء می‌کند. زاویه دید از پایین به بالا که کارکردی بالعکس ایفا می‌کند و مخاطب را در موقعیتی تحت سلطه و فرودست قرار می‌دهد و زاویه دیدِ هم‌سطح که نشان‌دهنده برابری قدرت میان کنش‌گران درون تصویر با مخاطب می‌باشد (Kress & van Leeuwen, 2006, 143).

در آخر، باید گفت معنای ترکیبی چگونگی یک‌پارچه‌شدن عناصر تصویر را در یک کل معنادار ممکن می‌سازد و این وحدت از طریق سه عامل ارزش اطلاعات[۱۳]، برجسته‌سازی[۱۴]، قاب‌بندی[۱۵]، واقع‌نمایی یا مدالیته[۱۶]بین معنای بازنمودی و معنای تعاملی امکان ظهور می‌یابد. ارزش اطلاعاتی به محل قرارگیری عناصر تصویر مرتبط است، بالا–پایین، چپ–راست، مرکز–حاشیه تصویر. هرکدام از این محل‌ها، موقعیت متفاوتی را برای کنش‌گر درون تصویر رقم می‌زنند. کرس و ون‌لیوون در تحلیل عکس‌های تجاری و تبلیغاتی نشان می‌دهند که ارزش اطلاعاتی عناصری که در بالا و پایین تصویر جای داده شده‌اند، متمایز است. بخش بالایی تصویر، دربردارنده موقعیتی است که به مثابه آرمان یا کمال نمایانده می‌شود و بخش پایینی تصویر، به آن چیزی اختصاص دارد که واقعی است (ibid, 193) یا این‌که بنا بر عادت، افراد معمولاً از چپ به راست شروع به خوانش تصاویر می‌کنند. منظور از برجسته‌سازی، کاربرد عناصر بصری به‌خصوص رنگ در جهتی است که توجه مخاطب را به قسمت مشخصی از تصویر معطوف سازد. برای مثال، استفاده از کنتراست رنگی یا استفاده از رنگ قرمز، به راحتی توجه چشم را به خود جلب می‌کند. قاب‌بندی، عناصر تصویری را دچار پیوستگی یا ناپیوستگی می‌کند. به لحاظ بصری، پیوستگی از طریق وجود رنگ‌های مشابه، اشکال و بردارهای رابط برقرار می‌شود. از سوی دیگر، ناپیوستگی از طریق قاب‌بندی، رنگ‌های متضاد، وجود فضاهای خالی مابین عناصر تصویری ایجاد می‌شود که تمایز، فردیت و انفصال را بر ذهن مخاطب متبادر می‌کند (ibid, 215). در نهایت، مقصود کرس و ون‌لیوون از مفهوم مدالیته این است که سوژه تا چه اندازه، مطابق واقعیت بازنمایی شده است. «مدالیته رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارزش صدق است. این رویکرد هم با موضوع بازنمایی– حقیقت در برابر خیال، واقعیت در برابر توهم، طبیعی در برابر ساختگی، اصیل در برابر جعلی– و هم با موضوع تعامل اجتماعی سروکار دارد» (لیوون، ۱۳۹۵، ۳۰۵).

نشانه‌شناسی اجتماعی به‌جای این‌که روش‌های نشانه‌شناختی را طوری توصیف کند که گویی دارای ویژگی‌های جدایی‌ناپذیر و نظام‌پذیر یا قوانین ذاتی هستند، بر چگونگی به‌کارگیری منابع نشانه‌شناختی از جانب مردم به شیوه‌ها و درجه‌های متفاوت در بافتِ فعالیت‌ها و نهادهای اجتماعی خاص متمرکز می‌شود (همان، ۱۸).

«نشانه‌شناسی اجتماعی دو موضوع بسیار به‌هم مرتبط را بررسی می‌کند: منابع مادی ارتباط و نظم اجتماعی حاکم بر کاربرد آنها» (همان، ۱۸۶). منابع مادی ارتباطی می‌توانند فیزیولوژیکی یا تکنیکی باشند. منابع فیزیولوژیکی، اندام آوایی و عضلات ما هستند که از آنها برای بیان مقاصد و اهداف خود استفاده می‌بریم. منابع تکنیکی، شامل هرگونه متون نوشتاری یا غیرنوشتاری شامل نقاشی، موسیقی، عکس و چیزهایی از این دست می‌باشند که ذیل مفهوم گفتمان به‌کار برده می‌شوند. در واقع باید گفت که گفتمان‌ها یا همان منابع نوشتاری یا غیرنوشتاری، دانش‌های به لحاظ اجتماعی برساخته در باب برخی ابعاد واقعیت را تعریف می‌کنند و این دانش‌ها در بافت اجتماعی به‌خصوص و به شیوه‌ای به وجود آمده‌اند که با علایق کنش‌گران اجتماعی حاضر در آن بافت سازگار هستند. «گفتمان‌ها هم فهم ما را از واقعیت، هم فهمی را که از هویت خودمان داریم شکل می‌دهند» (میلز، ۱۳۸۸، ۲۴). از این جهت، «ما تنها از راه گفتمان و ساختارهایی که گفتمان بر اندیشه ما تحمیل می‌کند، می‌توانیم چیزهای مادی و، در کل جهان را تجربه کنیم و در باب آن به تفکر بپردازیم» (همو، ۱۳۸۹، ۹۴). بنابراین، منابع تصویری به مثابه جنبه‌ای از ظهور گفتمان، دانش‌هایی درباره برخی ابعاد واقعیت ارائه می‌دهند که می‌توان هنگام تحلیل تصویر به بُعد تاریخی آن گفتمان نیز دسترسی یافت. از این‌رو، برای به‌کارگیری روش نشانه‌شناسی اجتماعی، می‌بایست گفتمان‌های مسلط آن دوران– یعنی زمانی که اثر هنری در آن تصویرگری و خلق شده است– مورد مطالعه و تحلیل قرار گیرند. چرا که هر دوی این منابع (متون ادبی، تصاویر، موسیقی و...) هم چنین گفتمان مسلط دوران، همیشه تابع یک نظم اجتماعی هستند. از این جهت، نشانه‌شناسی اجتماعی با پیونددادن و خوانش منابع نشانه‌شناختی و تکنیکی درون اثر هنری و هم‌چنین پیوند آن با نظم اجتماعی یعنی گفتمان‌ها، در مورد سازوکار شرایط خلق اثر هنری و ارتباط آن با تاریخ، به بحث و مطالعه می‌پردازد.

روش پژوهش

با توجه به چارچوب نظری مطرح‌شده، روش تحقیق مورد استفاده این تحقیق، تاریخی– تحلیلی خواهد بود که به علت تحولات و تفاوت‌های پدیدآمده در بیان قدرت در نگاره‌های مصورشده بازتاب یافته‌اند. روش تحقیق

شکل ۱. نشانه‌شناسی اجتماعی اثر هنری

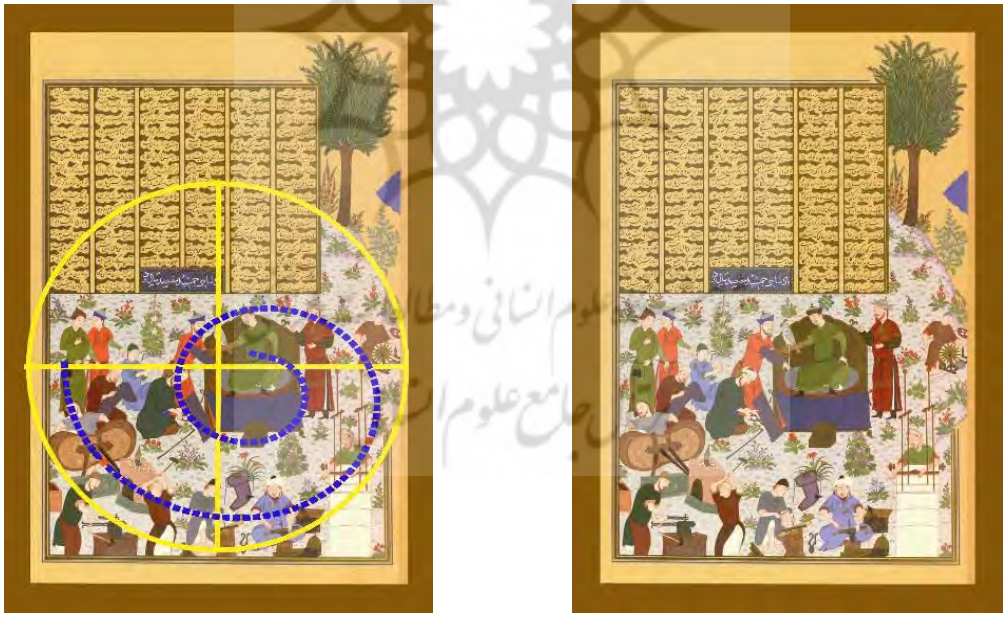
در این‌جا، سود بردن از منابع کتابخانه‌ای در جمع‌آوری اطلاعات و داده‌های اولیه و تحلیل آنها بر مبنای نظریه نشانه‌شناسی اجتماعی خواهد بود. از میان بیست و دو نگاره موجود در شاهنامه بایسنقری، شش نگاره به طور مشخص، شاه نشسته بر تخت را نشان می‌دهند. عنوان این شش نگاره بدین شرح است: *پادشاهی جمشید*، *به تخت نشستن لهراسب*، مجلس کیکاووس، ملاقات رستم و اسفندیار، *ملاقات یزدگرد و منذر و سپردن بهرام*، *بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند*. تحقیق پیش رو به بررسی و مطالعه دو نگاره اول این فهرست می‌پردازد. غرض از مطالعه این دو اثر خاص، بررسی این موضوع است که از طرفی هنرمند چگونه به شکلی پنهان به نمایش جایگاه رفیع و خاص عنصر اصلی (پادشاه) در اثر پرداخته است و از سوی دیگر گواهی بر این مسئله که منابع اسطوره‌ای تا چه اندازه می‌توانند بستری مناسب جهت کسب مشروعیت برای حامیان آثار هنری باشند. به نظر می‌رسد همین الگو را بتوان برای خوانش چهار نگاره دیگر نیز به کار بست.

گفتمان قدرت در دوره تیموریان

پیش از ورود به بحث، لازم است مختصری درباره شرایط سیاسی و اجتماعی دوره‌ای که تیمور در آن به سلطنت رسید، ارائه گردد تا مشخص شود نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، تحت تأثیر چه بافت و گفتمان غالبی نقش‌پردازی شده‌اند. در ایران بعد از اسلام تا قبل از تهاجم مغول، تنها یک منبع مشروعیت رسمی وجود داشت و آن مشروعیت ناشی از خلفای اسلام به‌ویژه خلفای عباسی بود. عباسیان، دعوی خلافت خویش را بر مبنای خویشاوندی با پیامبر اکرم (ص) بنا نهاده بودند. با هجوم قوم مغول، خدشه بسیاری به این باور سنتی ایجاد شد و مغولان، مشروعیت جدیدی را بنیان نهادند که از حق الهی خاندان چنگیزی برای حکومت مایه می‌گرفت. تیمور لنگ، بنیان‌گذار سلسله تیموریان که به وقت جلوس بر تخت پادشاهی، از هر دوی این مؤلفه‌ها بی‌نصیب بود، کوشید با توسل جستن و نزدیکی به خاندان چنگیزی، بخشی از این عدم مشروعیت خویش را مرتفع سازد. وی با وصلت با شاهزاده‌ای مغول، خود را گورکان (داماد) خاندان مغول و وارث و تداوم‌بخش حکومت چنگیزخان و جغتای اعلام کرد. در حقیقت، او می‌خواست به صورت چنگیزخانی نوظهور، جلوه کند. بدین‌ترتیب، امپراتوری تیموریان از آغاز پیدایش، دارای عیب و نقص ذاتی و فاقد روشنی و صراحت و بنیاد امپراتوری چنگیزخانی بود. چنگیز، همواره خود را شاه شاهان و فرمانروای بی‌همتای دنیا و مافوق دیگران اعلام می‌کرد و هیچ‌وقت به این فکر نیفتاد که شَبَحِ اولاد یکی از پادشاهان قدیم مغول را که سلطنت حق مشروع او بوده، مافوق خود قرار دهد. بنابراین، تیمور تلاش داشت با توسل به یاسای بزرگ [۱۷]، چنگیز حکومت خود را بر پایه این قوانین استحکام و قوام بخشد.

پس از پیروزی‌ها و گسترش قلمروی تیمور در سرزمین‌های اسلامی، انتسابش به خاندان چنگیز، کارایی چندانی نداشت. در ادامه، او کوشید با شناخت منابع مشروعیت در ممالک متصرفه، مسیرهای تازه‌ای را بر کسب مشروعیت و ثبات حکومتش مبنا و اساس سلطنت خویش قرار دهد. بنابراین با متوسل شدن به شریعت و فقه اسلامی، برای خویش مأموریت و رسالتی دینی نیز قائل شد. نخبگان، فقهای دینی و مورخان، در جاافتادن و مقبولیت این مشروعیت، نقش ویژه‌ای برعهده داشتند. تا آن‌جا که سمرقندی می‌نویسد: «او نیازی به این انتساب ندارد و این گردش کائنات بود که موجب سلطنت او شده است، اگرچه او از این انتساب بی‌بهره نیست» (سمرقندی، ۱۳۸۳، ۱۵۰). سمرقندی حتی پیش‌تر رفته و هم‌زمانی تولد تیمور با سال فوت امیربهادر (آخرین شاه ایلخانی) را حکمت خداوندی برای تولد بدیل سلطنت ایلخانی عنوان می‌کند (همان، ۱۳۴). نویسنده و مورخ این دوران، مولانا نظام‌الدّین شامی و هم‌چنین سمرقندی، از الهامات غیبی‌ای سخن گفته‌اند که از انبیای الهی به تیمور به ارث رسیده است (شامی، ۱۳۶۳، ۲۶؛ سمرقندی، ۱۳۸۳، ۳۴۲).

اگرچه با حمله تیمور، قتل و کشتار مردم، غارت اموال و ادامه جنگ‌ها، اوضاع اقتصادی ایران رو به تنزل رفت، با این‌حال تیمور کوشید آرامش و آسایش مردم را در قلمروی کشورهای مفتوحه تأمین کند. بعد از او نیز، جانشینانش کوشیدند ضررهای گذشته را جبران کنند. آنها به این نکته مهم نیز پی برده بودند که جهت تأمین رضایت، رفاه مردم و بهبود وضع اقتصادی لازم است زراعت و کشاورزی را توسعه دهند. شرف‌الدین علی یزدی در این‌باره می‌نویسد: «و از معمار همت آن خاقان کسری (تیمور) چندان آثار، از مدن و امصار و قری و انهار و قلاع و ابواب البر از مساجد و معابد و اربطه و قناطیر و سایر عمارات، از قصور و دور و بساتین و باغات و غیر آن در جمیع معمره عالم بازمانده که جز در مطول مستقل به تفصیل شرح نتوان داد» (یزدی، ۱۳۳۶، ج ۲، ۵۲۱). در ادامه خواهیم دید که در کتابخانه سلطنتی، چگونه منبع جدیدی در روند مشروعیت‌سازی برای خاندان تیموری استفاده و اعمال می‌گردد.



شکل ۲. پادشاهی جمشید (شاهنامه بایسنقری، ۱۳۵۰، ۳۸).

تحلیل نگاره پادشاهی جمشید

پادشاهی جمشید، چهارمین داستان پادشاهان و چهارمین پادشاهی پیشدادی در شاهنامه فردوسی است. فردوسی، داستان را این‌گونه آغاز می‌نماید:

گران‌مایه جمشید فرزند او — کمر بست یکدل پر از پند او
برآمد بر آن تخت فرخ پدر — به رسم کیان بر سرش تاج زر
کمر بست با فر شاهنشهی — جهان گشت سرتاسر او را رهی

در ابیات بعد، فردوسی توضیح می‌دهد از پادشاهی جمشید، جهان آسوده گشت. او به ساخت ابزار جنگ دست برد و از آهن، خود و زره و جوشن، خفتان و برگستوان ساخت. برای ساخت این همه، پنجاه سال رنج برد. او هم‌چنین به مردم آموخت از کتان، ابریشم، خز و ... پارچه‌های زیبایی تهیه کنند و با آنها برای خود لباس بدوزند. از هر کسب و پیشه، انجمنی ساخت تا هر کدام به خدمت مردم کمر ببندند. عده‌ای که به آنها کاتوزیان می‌گفتند را برای نیایش به کوه‌ها فرستاد و در آن‌جا مقیم کرد. گروهی را هم که جنگاور و نام‌دار بودند برای سپاه جدا کرد که تخت پادشاهی از آنها پابرجا بود و عده‌ای از مردم کم توقع را به کار کشاورزی گماشت و به این ترتیب، رسم آزادگی به مردم آموخت تا از دست‌رنج خویش بخورند.

انتخاب این داستان برای تصویرپردازی، شاید مبین این سیاست تیمور باشد که به‌رغم آن همه قساوت، بی‌رحمی و سفاکی که داشت، در دوره او پیشه‌ها و صنایع و هم‌چنین کشاورزی رونق بسیاری گرفت. او دوست‌دار علما، فضلا و دانشمندان بود. ابن‌عربشاه با وجود این‌که از مخالفان تیمور محسوب می‌شود در این مورد می‌نویسد: «تیمور دوست‌دار دانش و دانشمندان بود [...] به اهل صنعت و پیشه نیک شیفته می‌شد و هر صنعت را که به کمال می‌دید بدان فریفته می‌گشت» (ابن‌عربشاه، ۱۳۷۳، ۲۹۷–۲۸۰). از تمام منابع تیموری، چنین استناد می‌شود که تیمور پس از غلبه و فتح هر شهر و ناحیه، بهترین علما، دانشمندان، هنرمندان و صنعت‌گران آن شهر را جمع کرده و آنها را به پایتختش سمرقند می‌فرستاد.[۱۸]

نگاره پادشاهی جمشید (شکل ۲) گروهی از افراد را گرداگرد پادشاه در محیطی بیرونی و زمینی پهناور نشان می‌دهد. در این نگاره، هنرمند با قراردادن پیکره‌ها در یک ترکیب‌بندی اسپیرالی، به جایگاه مهم شاه و بر اساس چیدمان پیکره‌ها در نگاره به نقش مهم و مرکزی او اشاره کرده است. بافندگان و ریسندگان، نساجان و پارچه‌بافان، کلاه‌خودسازان و زره‌سازان، درودگران، آهنگران و نعل‌بندان که آهن در کوره تافته و مشغول ساخت ابزارآلات آهنی هستند. خیاطان، بزازان و جامه‌دوزان به دوخت تن‌پوش و کسوت مشغول‌اند و جمشید که بر مسند پادشاهی در مرکز تصویر جای داده شده و شاهین یا عقابی را بر ساق دست راستش آرام نشانیده است. معنای بازنمودی، با ساخت روایی برقرار گشته است. نگاره، بازگوکننده روایتی است که در حال وقوع است. تمام کنش‌گران، پیرامون پادشاه را گرفته‌اند و چشم بیننده به‌صورت ناخودآگاه، شخص پادشاه را کنش‌گر اصلی نگاره می‌یابد. هرچند جامه شخص شاه چندان تفاوتی با دیگر کنش‌گران درون تصویر ندارد. نه قبایش زربفت است و نه تاج‌اش جواهرنشان. اما بیننده او را در مقام قهرمان اصلی تصویر تشخیص می‌دهد و می‌پذیرد. بُردار کنشی ایجاد شده است، میان نگاه شخص پادشاه و مردمانی که در اطراف و اکناف وی جمع شده‌اند و نزدیکی پادشاه با مردمش را به مخاطب یادآوری می‌کند. هرچند نگاهِ از بالا به پایین او، نشانه برتری و تسلط نمادین او بر جمع است. به‌دلیل نیم‌رخ و سه‌رخ بودن تمامی چهره‌ها از جمله شخص پادشاه، چندان تمایلی میان کنش‌گران درون تصویر با بیننده بیرون از قاب برقرار نمی‌شود. بنابراین، طبق الگوی کرس و ون‌لیوون، ما با تماس «ارائه‌دهنده»ی کنش‌گرانِ درون تصویر مواجه هستیم. آنها ما را وادار می‌کنند که آنها را نظاره کنیم. همان‌طور که به مردمی که متوجه نگریستن ما نیستند، می‌نگریم. نقاش، واقعه را از نمایی باز به ناظر بیرونی عرضه می‌دارد. این زاویه دید، برخلاف نمای بسته، حکایت از عدم صمیمت و نزدیکی بین کنش‌گر درون تصویر با مخاطب دارد و بیننده، افراد درون تصویر را در دنیایی متمایز از دنیای خود متصور می‌شود. این نمای باز، حالت غریبه‌بودگی و دور از دسترس بودنِ شخصیت‌های درون تصویر را به ما گوشزد می‌کند.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد یکی از بارزترین قالب‌های اعمال عناصر، تحمیل و اشاعه قدرت در درون متون، به وسیله اسطوره‌ها ایجاد می‌گردد و این جانشینی، همواره به شکل نماد و نشانه‌های تصویری صورت می‌گیرد و با اشکال استعاری و نمادین، ظهور پیدا می‌کند. یکی از این نشانه‌های تصویری، تخت‌گاه پادشاه است. در نگارگری ایرانی، تخت پادشاه، به شکلی نمادین و

شکل ۳. بر تخت نشستن لهراسب (شاهنامه بایسنقری، ۱۳۵۰، ۳۶۹).

انتزاعی با اقتباس از عنصر بصری کوه، نمایش‌دهنده اوج عظمت و ایستادگی حاکم است و از طرفی، این تخت به صورت استعاری، تداعی کننده قدرتی است که او را به عنوان نماینده پروردگار روی زمین نشان می‌دهد. بدین‌ترتیب، تخت، جایگاهی خاص و دور از دسترس دارد و در بسیاری از نگاره‌ها (از جمله نگاره‌های مورد بررسی)، شاهِ نشسته بر تخت، برای القای جایگاه، در مکان توجه در ترکیب‌بندی‌ها و همواره در کانون تصویر قرار می‌گیرد.

این نگاره، به روایت مکتوب شاهنامه، متعهد و وفادار است. همان‌طور که فردوسی در شاهنامه شرح می‌دهد، جمشید به مردم آموخت تا از طریق کشت و زرع بر روی زمین، از دست‌رنج خویش بخورند و کشاورزی را رونق بخشید. هرچند نگارگر در این نگاره، تصویری از کشاورزان را نقش نزده است اما رجوع به منابع تاریخی به ما نشان می‌دهد که تیمور تا چه اندازه به کسانی که زمینی را احیاء و کاریزی را ایجاد می‌کردند، اهمیت می‌داده است. «و امر نمودم که هرکس صحرایی آباد کند و یا کاریزی احداث نماید یا باغی سبز کند [...] در سال اول چیزی [خراجی] نگیرند و در دوم آن‌چه رعیت به رضای خود بدهد، بگیرند و در سال سوم موافق تزوک[۱۹] بگیرند» (حسینی تربتی، ۱۳۴۲، ۷۶۲). کلاویخو، سفرنامه‌نویس عصر تیموری در این‌باره می‌نویسد: «سراسر خاک سمرقند بسیار حاصل‌خیز و حاصل گندم آن فراوان است [...] برنج را می‌توانید به هرمقدار که خواسته باشید به بهای ارزان بخرید و نه‌تنها از لحاظ مواد خوراکی بلکه از لحاظ داشتن کارخانه نیز ثروتمند است و ابریشم برای تهیه پرند زیتونی و زربفت و کرپ و تافته در این‌جا به مقدار فراون یافته می‌شود» (کلاویخو، ۱۳۶۶، ۲۸۴). این تصویر قصد دارد به ما یادآوری کند که حکومت تیموری به‌رغم بیگانه‌بودنش در میان مردم ایران، تا چه اندزه از حُسن مشروعیت و اقتدار برخوردار بوده است؛ همکاری و هم‌یاری طبقات مختلف اجتماعی، از روحانیون و جنگاوران تا پیشه‌وران و کشاورزان در محیطی آکنده از آرامش و برابری.

تحلیل نگاره بر تخت نشستن لهراسب

در شاهنامه آمده است که کیخسرو، پیش از مرگ از تخت به زیر آمد و تاج شاهی را از سر برداشت و بر سر لهراسب گذاشت و او را به عدل و داد و نیکی سفارش کرد. این تفویض تاج و تخت از سوی کیخسرو به لهراسب، با مخالفت بسیاری از پهلوانان و بزرگان از جمله زال روبه‌رو شد. زال، لهراسب را بی‌هنر و بی‌نژاد می‌خواند و رأی کیخسرو به برگزیدن لهراسب به شاهی را برنمی‌تابد: نژادش ندانم ندیدم هنر/ ازین گونه نشنیده‌ام تاجور. کیخسرو این چنین پاسخ می‌دهد که نخست، این خواست و انتخاب از سوی یزدان است و البته این‌که لهراسب بی‌نام و اعتبار نیست و نسبی والا و تباری بزرگ دارد و از نسل هوشنگ و کیقباد است. لهراسب در هنگام جلوس بر تخت پادشاهی و در آغاز سخنرانی خود، سوگندنامه‌ای در حمد و ستایش یزدان ایراد می‌کند. در این خطابه، لهراسب هم‌چون پادشاهان دوره اساطیری، داشتن فرّهٔ ایزدی را تأکید و سلطنت خود را عطیه‌ای الهی معرفی می‌کند. هم‌چنین بر لزوم امیدواری به خداوند، توجه به قدرت مطلقهٔ الهی، به کارگیری عقل و خرد و دانش، بیان مسائل اخلاقی، پرهیز از حرص و طمع، بیان وظایف پادشاه، دادگستری و عدالت‌جویی، برقراری صلح و آرامش، به کارگیری وصایای کیخسرو، عدم کین جویی و دشمنی، تأکید دارد.

در نگاره بر تخت نشستن لهراسب (شکل ۳)، تصویر به دو بخش یا دو قاب تقسیم شده است؛ قاب بیرونی، تقریباً یک‌چهارم صفحه را دربرگرفته و فضایی از انسان، طبیعت و باغ را نمایش می‌دهد. در این قاب، روشنی روز با آسمانی شفاف و آفتابی در آن نمایان است. در قاب درونی، سه‌چهارم فضای تصویر به نمایش درون کاخ اختصاص یافته است. برخلاف قاب بیرونی، درون کاخ، شب با آسمانی لاجوردی و پوشیده از ستارگان است. پادشاه در قصر خویش روی تخت نشسته و احتمالاً اشخاصی که اطراف او نشسته یا ایستاده‌اند، از وزیران و دیوانیان یا از روحانیون و موبدان هستند. دیوارهای کاخ، پوشیده از کاشی‌های زرین و زمردین با نقوش ظریف هندسی می‌باشد. در این‌جا تمامی تزئینات و رنگ‌بندی‌ها مانند دیوارهای پر نقش، ظروف پرتجمل و طلاکاری شده، فرش نفیس و ظریفی که زیر تخت پادشاه پهن شده، همگی حکایت از فضایی درباری، مجلل و شاهانه دارد. معنای بازنمودی، در ساختِ روایی شکل گرفته است. افرادِ درون تصویر، در حال انجام کنشی هستند، شاید بستن پیمان وفاداری با پادشاه و اهدای طلیعه سلطنت به وی. اما در مورد مشارکت‌کنندگان درون تصویر، گویی نقاش در نظر داشته دو گروه از کنش‌گران را از هم متمایز سازد: شاه و کسانی که او را مشایعت و همراهی می‌کنند، درون قابی که قصر را نمایش می‌دهد، به تصویر درآمده‌اند. احتمالاً این افراد، کسانی هستند که با شخص شاه قرابت و نزدیکی بسیاری دارند و در دایره خودی‌ها قرار می‌گیرند. گروه دوم، افرادی هستند که بیرون از قصر ایستاده‌اند و بستگی چندانی با شخص پادشاه ندارند. گروهی از طبقه امیران و جنگاوران که با ساز و برگ نظامی خود، به حالت تعظیم و احترام در مقابل شخص شاه، زانو زده‌اند. دو نفر نیز در پایین‌ترین بخش تصویر در حال پذیرایی و برداشتن تنگ‌ها نمایش داده شده‌اند. پادشاه در قسمت بالای تصویر، جایی که نمایش‌دهنده موقعیتی آرمانی و ایدئال است، تصویر شده و نگاه از بالا به پایین او به دیگران، نشان‌دهنده موقعیت فرادست و دست‌نیافتنی اوست. نقاش، سلسله‌مراتب طبقاتی را در این نحوه چینش افراد لحاظ کرده است: پادشاه در بالاترین پلان تصویر، دیوانیان، روحانیون در پلان دوم، سپهسالاران، سرهنگان، لشکریان و اربابان شجاعت در پلان سوم و عامه مردم در پایین‌ترین پلانِ تصویر جای داده شده‌اند.گرچه در منابع عصر تیموری این‌طور آمده که «یکی از تاثیرات عمده کیش اسلام در ایران، در واقع حذف طبقات بود و هر کس از هر نژاد و هر صنف می‌توانست به اعلی درجه مقامات کشوری و لشکری و مذهبی نائل شود. اما بر حسب نوع کیفیت زندگی می‌توان دو طبقه اصلی را در عصر تیموریان از هم تمیز داد: یکی طبقه لشکری [...] و دیگر طبقه پیشه‌ور و زارع و عامه مردم» (میرجعفری، ۱۳۷۹، ۲۰۶).

در این تصویر نیز تمامی چهره‌ها به حالت سه‌رخ نمایانده شده‌اند و بستگی و صمیمیتی میان مخاطب و کنش‌گران درون تصویر ایجاد نمی‌شود. هم‌چنین زاویه دید، دوباره صحنه فراخ و گسترده‌ای انتخاب شده است که ارتباط و صمیمیت بین کنشگران درون تصویر را با یکدیگر از یک‌سو و از سوی دیگر ارتباط آنها با مخاطب بیرون تصویر را به حداقل کاهش داده است. نقاش تمایلی ندارد ما را وارد جزییات واقعه کند و آن‌چه در حال وقوع است را به تفصیل برای ما شرح دهد. تنها اشارتی کلی به رویداد می‌کند و از شرح و بسط بیش‌تر آن چشم‌پوشی می‌نماید. هرچند در این‌جا، نگارگر برخلاف نگاره پیشین، برای برجسته‌سازی شخص پادشاه از طریق فضای اشرافی‌ای که وی را درون آن قرار داده، کوششی انجام داده است. در این‌جا نیز هم‌چون نگاره پادشاهی جمشید، ما با تماس «ارائه دهنده»ی کنش‌گران درون تصویر رویارو هستیم. آنها نه چیزی از ما طلب می‌کنند و نه احساسی را در ما برمی‌انگیزانند. تنها خود را در معرض دید ما قرار داده‌اند تا آنها را نظاره کنیم و آن را در حافظه جمعی‌مان حفظ و ضبط نماییم. قرارگرفتن شاه در مرکز فضای بسته، به طوری که با درنظرگرفتن ترکیب‌بندی قطری، عمودی و افقی کادر، شاه را در نقطه طلایی اثر نشان می‌دهد و هم‌چنین حضور شخصیت‌های دیگر، در ترکیب‌بندی خطی و مثلثی با توجه به جهت نگاه آنان به سوی شاه، نوعی تأکید بر اهمیت شاه را به ما خاطرنشان می‌کند. همان‌طور که در تصویر دیده می‌شود، در تقسیم‌بندی کادر بزرگ، تصویر شاه در سمت چپ تصویر، در تقسیمات افقی و عمومی درست در یک‌سوم وسطی کادر قرار دارد، هم‌چنین در تقسیمات قطری کادر

کوچک، شاه و تخت او، درست در مرکز تقاطع قطرها قرار می‌گیرد که تأکید مضاعف بر تخت‌گاه و جایگاه قدرت او دارد.

در این‌جا نیز نقاش برای انتخاب داستانی که باید مصور شود، دست به انتخابی هوشمندانه زده است. لهراسب، پادشاه کیایی قبل از جلوس بر تخت سلطنت، درگیر بحران مشروعیت است. پهلوانان و بزرگان، به این انتخاب از جانب کیخسرو خرده می‌گیرند و لهراسب را برای این مقام، نالایق و بی‌کفایت می‌خوانند. اما کیخسرو با تبیین دلایل خود، آنان را متقاعد و مجاب می‌سازد که این انتخاب از سوی پروردگار است و همانا شایسته و نیکوست. همان‌طور که پیش‌تر شرح داده شد، تیمور لنگ، بنیان‌گذار سلسله تیموریان نیز از همان آغاز سلطنت، دچار بحران مشروعیت در حکومت خویش بود. به عبارتی روشن‌تر، مشروعیت به معنای دلایلی است که حکومت‌کنندگان برای حکومت و اطاعت از خود ارائه می‌دهند. برای درک بهتر از مفهوم مشروعیت، باید تبیین درستی از مفهوم «قدرت» را بازشناخت. مفهوم قدرت گاهی مترادف و هم‌پوشان با مفهوم مشروعیت به‌کار گرفته می‌شود، اما در تعریف درست، مفهوم قدرت همراه با اجبار و مفهوم مشروعیت در کنار رضایت و خشنودی همراه است. البته نباید رضایت را با حقانیت یکی پنداشت، یعنی رضایت مردم برای اطاعت از قدرت به معنای حقانیت آن قدرت نیست. متفکران، شیوه‌های متفاوتی را به‌عنوان منابع مشروعیت ذکر کرده‌اند که جامع‌ترین تعریف، متعلق به ماکس وبر، جامعه‌شناس کلاسیک آلمانی است. او در کتاب خود با عنوان «دانشمند و سیاست‌مدار» از سه منبع مشخص برای کسب مشروعیت نام می‌برد: سنت، شخصیت کاریزمایی (فرُهی) و عقل. تیمور در ابتدای سلطنت خود، از هر سه این منابع بی‌بهره بود. وی در اوان حکومت خود، کوشید تا با انتساب خود به خاندان چنگیز، مشروعیتی نسبی کسب کند، در ادامه از آن‌جا که بسیاری از سرزمین‌های تحت سیطره فرمان تیمور، عموماً مردمی مسلمان داشتند، وی تلاش کرد تا با بهره‌گیری از قواعد و قوانین اسلامی در امور مملکت و هم‌چنین مسلمان‌نامیدن خود، بر شکوه و قوام امپراتوری‌اش بیفزاید. یعنی برای خویش، رسالتی دینی قائل شد و خود را یکی از مجدُدان دین قلمداد کرد و از علمای درباری‌اش خواست تا برای او، وجهه‌ای دینی قائل شوند که شرح آن را می‌توان در اغلب منابع آن دوره مشاهده کرد. برای مثال در تزوکات تیموری نقل شده که «تیمور به قرآن تفُال زد و آیه شریفه اِنا جَعلناک خلیفه فی الارض [...] مبنی بر برگزیده شدن او برای خلافت آمده است» (حسینی تربتی، ۱۳۴۲، ۸۸) و انتخاب او از جانب خداوند، چنان در چشم یاران و ملازمانش تقویت شد که «هر آینه اگر تیمور دعوی پیغامبری هم می‌کرد، او را تصدیق می‌کردند. هرگاه به دشواری و صدمه‌ای دچار می‌شدند به تیمور نذر می‌کردند و آن را به‌جا می‌آوردند. در مدت زندگانی با وی چنین بودند و بعد از مرگش هم نذرها و قربانی‌ها بر سر گورش می‌بردند» (ابن‌عربشاه، ۱۳۷۳، ۳۲۲). بدین‌ترتیب، تیمور توانست در طول زندگی و حکمرانی‌اش بر ممالک مفتوحه، از سه منبع مشروعیت مورد نظر بهره‌مند گردد. تشابه داستان به تخت نشستن لهراسب با سلطنت تیمور، می‌تواند جهت همانندسازی شخص تیمور با یک شخصیت اسطوره‌ای به‌عنوان سند حقانیت‌اش و هم‌چنین استقرار مجدد مشروعیت‌اش قلمداد گردد. علاوه بر آن، شبیه‌دانستن این روایت‌ها از نظر زمان و مکان بر رابطه قدسی فرازمانی و فرامکانی پادشاه تأثیر می‌گذارد. یعنی رویداد تاریخی تصویرشده در نگاره، وضعیتی را ایجاد کرده که شخص تصویرشده را هم‌چون شخصیتی آسمانی جلوه دهد. از طرفی، به وسیله انتخاب این داستان خاص از شاهنامه، نه تنها واقعه‌ای مرتبط با شخصیت سفارش‌دهنده ثبت شده است، بلکه به مشروعیت و تأیید وضعیت وجودی او هم کمک بسیاری کرده است. بنابراین، به نظر می‌رسد نقاش، تحت انقیاد و سلطه گفتمان غالب دوره که همانا تثبیت و استوارساختن پایگاه‌های مشروعیت خاندان تیموری بوده است، دست به انتخاب و مصورسازی این داستان زده است.

نتیجه‌گیری

در این تحقیق تلاش شد تا با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی نشان دهیم که چگونه ترکیب ساختاری تصویر می‌تواند در تعاملات میان مخاطب و تصویر و معنای دریافتی از آن تأثیرگذار باشد. در این شیوه که آثار بر پایه بستر تولید متن تحلیل می‌گردند، تلاش بر این است تا با توجه به دانشی که از بافت فرهنگی تولیدکننده متن به دست می‌آوریم، به تفسیر معنا پردازیم. در هر دو نگاره مورد بررسی قرار گرفته در این تحقیق، نقاش با ساخت الگوی روایتی و با به‌کارگیری منابع نشانه‌شناختیِ آشنا برای مخاطب، روایتی را شرح داده است. در این تصاویر که بیان‌کننده وقوع حادثه‌ای می‌باشند، یک بُرداری کنشی ایجاد شده که این بردار در مورد درجه اهمیت اشخاص درون تصویر، اطلاعاتی را به ما داده است. در این ساختار نمادینِ به وجود آمده، پادشاه به واسطه موقعیتش در تصویر و فاصله‌اش با دیگر کنش‌گران، به طور بدیهی از دیگران متمایز شده است. نکته مورد تأمل در تصاویر منتخب، این است که این تمایز و یگانه‌بودگی با عناصری هم‌چون رنگ، فرم، بافت، نوع چهره، لباس فاخر یا تاج جواهرنشان مشخص نگردیده است. بلکه عوامل نشانه‌شناختی، این موقعیت را ایجاد کرده‌اند. نگاه از بالا به پایین پادشاه به دیگران، نشان‌دهنده موقعیت فرادست و دست‌نیافتنی وی می‌باشد. این شکل از نظاره‌گربودن وی به رویداد، نشانه برتری و تسلط نمادین او بر جمع است. عوامل مهم دیگری که موقعیت غیرقابل دسترس و متعالی پادشاه را تشدید می‌کنند و در کلِ فضای تصویر جاری هستند، از این قرارند:

۱) نوع تماس کنش‌گران درون تصویر تماسی ارائه‌دهنده می‌باشد، ما در این‌جا به عنوان تماشاگر خود را در دنیایی کاملاً جدا از قهرمانِ درون تصویر می‌بینیم. آنها حالتی تئاترگونه به خود گرفته‌اند، نه چیزی از ما طلب می‌کنند و نه احساسی را در ما برمی‌انگیزانند. تنها خود را در معرض دید ما قرار داده‌اند تا آنها را نظاره کنیم و آن را در حافظه جمعی‌مان حفظ و ضبط نماییم.

۲) هم‌چنین زاویه دید نگاره‌ها، صحنه فراخ و گسترده‌ای انتخاب شده است که ارتباط و صمیمیت بین کنش‌گران درون تصویر را با یکدیگر از یک‌سو و از سوی دیگر ارتباط آنها را با ما به عنوان مخاطب بیرون تصویر به حداقل کاهش بدهد. این زاویه دید، برخلاف نمای بسته، حکایت از عدم صمیمت و نزدیکی بین کنش‌گر درونِ تصویر با مخاطب دارد و ما در جایگاه بیننده، افراد درون تصویر را در دنیایی متمایز از دنیای خود متصور می‌شویم. این نمای باز، حالت غریبه‌بودگی و دور از دسترس بودن شخصیت‌های درون تصویر را به ما گوشزد می‌کند.

از سوی دیگر، با خوانش گفتمان مسلط دوره تیموری می‌توانیم چگونگی کارکرد اجتماعی این تصاویر را مورد تحلیل قرار دهیم. تیمور، بنیان‌گذار حکومت تیموریان، در ابتدا به وسیله انتساب خویش به خاندان چنگیزی، پایبندی به قواعد و قوانین یاسا و بعدتر از طریق توسل به فقه اسلامی، کوشش کرد این مشروعیت را به دست آورد. بعدها این گفتمان توسط جانشینان و نوادگان وی در کتابخانه‌های سلطنتی تداوم می‌یابد و ادیبان و نگارگران برای تثبیت این مشروعیت، طریقت دیگری برمی‌گزینند؛ یعنی دست‌یازیدن به اسطوره‌سازی. همان‌طور که می‌دانیم اسطوره، نوعی تبیین گذشته است که فرضیه مجازی یا افسانه‌ای را جانشین تحلیل علمی می‌کند. یکی از مهم‌ترین کارکردهای اسطوره در جامعه، نقش تأسیسی آن می‌باشد. هنرمند، برای مشروع جلوه دادن سلطنت پادشاه، به سمبل‌ها متوسل شده است. او تلاش کرده تا پادشاه تیموری را هم به لحاظ روایت داستانی و هم در فرم معنایی، همتا و هم‌شأن پادشاهان اسطوره‌ای پارسی سازد که در ذهن مردم جامعه خود محبوب بوده‌اند. بنابراین، سخنِ او در فرم نقاشی، باز هم تکرار گفتمان مسلط جامعه است اما به شیوه‌ای بدیع و مبتکرانه. نقاش با توسل‌جستن به سمبل‌ها و نمادها

و چنگ‌انداختن به فرم اسطوره، روایت‌هایی مشخص را از بایگانی فرهنگی و حافظه جمعی یک ملت برگزیده و بیرون کشیده است. او تلاش می‌کند با همانندسازی قدرت حاکمه با یک شخصیت بی‌مانندِ افسانه‌ای، شیوه‌ای متفاوت برای بیان مشروعیت‌سازی این گفتمان ارائه دهد. در هر دو نگاره، نقاش با بهره‌گیری از عناصر بلاغی، پادشاه غیرایرانی تیموری را به صورت استعاری در جای پادشاه اساطیری ایران جایگزین کرده است و نیز به‌رغم یکسان‌بودگی در عناصر تصویر، باز هم شاخص‌ترین عنصر در هر دو نگاره، شخص پادشاه است که نقش دال مرکزی را ایفا می‌کند و بقیه عناصر تصویر، با توجه به موقعیت‌شان نسبت به این دال، حائز اهمیت و معنا گردیده‌اند. نقاش کوشش کرده تا با برگزیدن این داستان‌ها از شاهنامه که برای ایرانیان روایت‌های شناخته‌شده‌ای بودند و قرابتی که با زندگی تیمور داشته‌اند، به موقعیت و سلطنت تیموریان مشروعیت بخشد. به نظر می‌رسد هنرمندان در این‌جا کوشیده‌اند با پنهان‌کردن نقاط تاریک تاریخ حکومت تیموری و جایگزینی آن با یک روایت اسطوره‌ای، این عدم تجانس را طبیعی جلوه دهند. از سوی دیگر، انتخاب صحنه‌ها و شیوه ترکیب‌بندی، از شگردی جانبدارانه برخوردار بوده است که این امر نیز خود بر اساس انتقال پیام ایدئولوژیک سفارش‌دهنده نگاره تنظیم گردیده است. در نهایت می‌توان گفت نگارگر ایرانی که همیشه در زیر سایه حمایت سلطنتی قرار داشته و تنها تحت سیطره و قیومیت گفتمان قدرت، اجازه آفرینش و خلق اثر را می‌یافته است، نمی‌توانسته در فضایی خارج از این گفتمان، دست به خلق اثر بزند.

پی‌نوشت

1. Reading image, the Grammar of Visual Design 1996
2. Ideational/ experiential
3. Interpersonal
4.Textual
5. Demand pictures
6. Offer pictures
7. Close-up
8. Long Shot
9. Medium Shot
10. Front angle
11. Semi profile
12. High angle
13. Value of Information
14. Salience
15. Framing
16. Modality

۱۷. احکام و قواعد را به مغولی یاسا که به معنای حکم و قاعده و قانون است، یاسا می‌گویند و مجموعه‌ی آنها که طومارهای بزرگ به خط اویغوری و جامع جمیع احکام و آداب رسمی مغول بوده است و چنگیزخان آنها را امضا و تصویب کرده، یاسای بزرگ می‌نامند که شامل تمام قواعد لشکری، جنگی، قضایی، امور مملکت و اخذ مالیات تقسیم ارث و... می‌باشد. برای اطلاع بیش‌تر رجوع کنید به: «ظهور تیمور» از عباس اقبال آشتیانی، ۱۳۶۰، صفحات ۷۸ و بعد از آن.

۱۸. برای اطلاع از نام و حال دانشمندانی که در سمرقند گرد آمده بودند، رجوع کنید به: «عجایب المقدور»، صفحات ۳۱۰ و پس از آن.

۱۹. تزوک در لغت به معنای بنیادها و اندیشه‌هاست. به بیان دیگر، تزوک تیموری دربرگیرندهٔ نظرات و سیاست‌های امیرتیمور در کشورداری و حکومت است.

منابع

ابن عربشاه. (۱۳۷۳). *زندگانی شگفت‌آور تیمور*. ترجمه محمدعلی نجاتی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۷). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. چاپ هفتم. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

حسینی تربتی، ابوطالب. (۱۳۴۲). *تزوکات تیموری*. به تحریر حسینی تربتی. طهران: انتشارات اسدی.

سفرنامه کلاویخو. (۱۳۶۶). ترجمه مسعود رجب‌نیا. چاپ دوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

سمرقندی، کمال‌الدین عبدالرزاق. (۱۳۸۳). *مطلع سعدالدین و مجمع بحرین*. دفتر ۱ و ۲. به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. ترجمه ناهید محمدشمیرانی. تهران: کارنگ.

شاهنامه‌ی فردوسی، از روی نسخه‌ی خطی بایسنقری. (۱۳۵۰). شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران. نسخه‌ی پی‌دی‌اف.

میرجعفری، حسین. (۱۳۷۹). *تاریخ تحولات سیاسی. اجتماعی. اقتصادی و فرهنگی ایرانیان در دوره تیموریان و ترکمنان*. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.

میلز، سارا. (۱۳۸۸). *گفتمان*. ترجمه فتاح محمدی. تهران: نشر هزاره ی سوم.

--------. (۱۳۸۹). *میشل فوکو*. ترجمه داریوش آشوری. تهران: نشر مرکز.

وبر، ماکس. (۱۳۹۰). *دانشمند و سیاستمدار*. ترجمه احمد نقیب‌زاده. تهران: نشر علم.

ون لیوون، تئو. (۱۳۹۵). *آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی*. ترجمه محسن نوبخت. تهران: نشر علمی.

یزدی، شرف‌الدین علی. (۱۳۳۶). *ظفرنامه*. به تصحیح و اهتمام محمد عباسی. جلد اول و دوم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

Gunter, Kress & Van Leeuwen, Theo. (2006). Reading Images, The Grammar of Visual Design. London: Taylor and Francis, Library ended.

Jewitt, Carey and Oyama, Rumiko. (2001). Handbook of Visual Analysis, edited by Theo Van Leeuwen and Carey Jewitt. London: British Librar