تحلیل نشانه‌شناختی نگارهٔ عرفانی «دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا»

ویدا قاسمی[۱]، مهدی محمدزاده[۲]

دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۵ ، پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۴/۱۸؛ صفحهٔ ۶۷ تا ۸۰
Doi: 10.22034/rac.2023.548966.1022

چکیده

مقاله حاضر تحلیلی نشانه‌شناختی از نگارهٔ عرفانی «دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا» در *منطق‌الطیر* عطار، مربوط به دوره صفوی است که در دوره‌های مختلف نقاشی ایرانی تصویرگری شده است. هدف این تحقیق بررسی نشانه‌های تصویری و شیوه تعامل آنها در ساخت معنا با رویکرد نشانه‌شناختی است. امروزه نشانه‌شناسی به طور کاربردی در تحلیل متون هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد و با توجه به خصوصیت نمادین نقاشی ایرانی به نظر می‌رسد این رویکرد با ارائه تحلیل‌های نظام‌مند از متن، امکان خوانش و رمزگشایی نشانه‌ها را در نقاشی ایرانی به دست دهد. در نظریه نشانه‌شناسی، نشانه‌ها نه به صورت جداگانه بلکه به عنوان عناصری پویا و سیال از یک نظام نشانه‌ای در تعامل و چالش با یکدیگر معنا می‌یابند. بر این اساس پژوهش حاضر به این سؤالات پاسخ داده است: ۱. نشانه‌های تصویریِ نگاره، در تعامل با هم بازنمود کدام مفاهیم هستند؟ ۲. شیوه تعامل نشانه‌ها در شکل‌گیری مفهوم و درونمایه نگاره چگونه است؟ این پژوهش به صورت توصیفی ـ تحلیلی و به شیوه کتابخانه‌ای انجام شده است. نتیجه این بررسی، نشان می‌دهد که در نگاره موردنظر، نقاش بر بازنمایی مفاهیم عرفانیِ کمال و آگاهی از طریق تعاملات میان نشانه‌های تصویری اهتمام داشته و این مفاهیم را به صورت نمادین و با استفاده از نشانه‌های بصری انسانی و غیرانسانی بیان کرده است. با تبیین شیوه تعامل نشانه‌ها در متن بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی درمی‌یابیم، نقاش در بیان مفاهیم روایت و در گذر از دلالت صریح نشانه به دلالت ضمنی آن از روش‌های نشانه‌شناسانه مجاز و استعاره، تقابل‌های دوگانه و نا دستور زبانی استفاده کرده است.

کلیدواژه‌ها: منطق‌الطیر عطار، شیخ صنعان و دختر ترسا، رویکرد نشانه‌شناسی، سلسله صفوی.

۱. دانشجوی دکتری دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکدهٔ هنرهای صناعی، تبریز، ایران (نویسنده مسئول).
Email: ghassemivida@gmail.com

۲. استاد دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه آتاتورک آرزروم، ترکیه.

مقدمه

تحلیل و بررسی متون هنری از جمله نقاشی ایرانی مستلزم توانایی در خوانش آنهاست و خوانش یک متن در گرو رمزگشایی نشانه‌های آن است. نقاش ایرانی این مضامین را که اغلب برگرفته از ادبیات بوده، از طریق نشانه‌های تصویری در لایه‌های زیرین متن بیان کرده است. در مقاله پیشِ رو که به شیوه تطبیقی ـ توصیفی و تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته است، رویکرد نشانه‌شناختی[۱]، در مطالعه یکی از برجسته‌ترین نگاره‌های داستان شیخ صنعان که یکی از شناخته‌شده‌ترین روایات تمثیلی ادبیات عرفانی ایران است، به کار برده می‌شود. هدف این تحقیق بررسی شیوه تعامل نشانه‌های تصویری در ارتباط با یگدیگر در ساخت معنا، بر اساس نظریه نشانه‌شناسی است و به بررسی شیوه نقاش در بیان بصری مفاهیم می‌پردازد. امروزه روش نشانه‌شناسی به طور کاربردی در تحلیل متون هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد و با توجه به خصوصیت نمادین نقاشی ایرانی به نظر می‌رسد این رویکرد با ارائه تحلیل‌های نظام‌مند از متن، امکان خوانش و رمزگشایی نشانه‌ها را در نقاشی ایرانی به دست دهد. در نظریه نشانه‌شناسی، نشانه‌ها نه به صورت جداگانه بلکه به عنوان عناصری پویا و فعال از یک نظام نشانه‌ای و در تعامل و چالش با یکدیگر معنا می‌یابند. همچنین، شیوه تعامل نشانه‌ها در ارتباط با یگدیگر و ساخت معنا را در متن تصویری بررسی می‌کند که به آشکار شدن دلالت‌های ضمنی و معنایی متن می‌انجامد. بر این اساس پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به این پرسش‌ها است:

۱. نشانه‌های تصویریِ نگاره، در تعامل با هم بازنمود کدام مفاهیم هستند؟

۲. شیوه تعامل نشانه‌ها در شکل‌گیری مفهوم و درونمایه نگاره چگونه است؟

پژوهشگران بر حسب مورد مطالعه، به تجزیه و تحلیل متون براساس روش‌های متفاوتی که توسط نظریه‌پردازان حوزه نشانه‌شناسی مطرح شده، می‌پردازند. با توجه به متن و رمزگان[۲]های آن، روش‌های نشانه‌شناسانه‌ای که در مقاله حاضر در تحلیل نگاره، مورد توجه قرار گرفته، استفاده از تئوری‌هایی همچون «دلالت صریح»[۳] و «دلالت ضمنی»[۴]، «استعاره»[۵] و «مجاز»[۶]، «تقابل‌های دوتایی»[۷]، و بحث «نا دستور زبانی»[۸] در این حوزه مطالعاتی است که در چارچوب نظری تحقیق به آن اشاره خواهد شد. این روش خوانش، رویکردی کارآمد جهت تحلیل معنای نشانه‌ها در تصویر با توجه به پیش‌متن اثر ارائه می‌دهد. به نظر می‌رسد در نگاره مورد نظر، نقاش اهتمام بر بازنمایی مفاهیم عرفانی کمال و آگاهی از طریق نشانه‌ها و تعاملات بین آنها داشته و این مفاهیم را به صورت نمادین و با استفاده از نشانه‌های بصری انسانی و غیرانسانی و ارتباط میان آنها بیان کرده است. همچنین شیوه تعامل نشانه‌ها در متن که توسط روش‌های نشانه‌شناختی به ساخت معنا در لایه‌های زیرین نگاره انجامیده، تبیین شده است. . ضرورت این پژوهش را می‌توان در همین راستا، پس از بیان روش‌شناسی و چارچوب نظری تحقیق ومعرفی اثر و شرح آن و سپس تحلیل نگاره بر اساس تئوری‌ها و روش‌های اشاره شده و بررسی چگونگی شکل‌گیری معنا و ظاهر شدن آن در نگاره مشاهده کرد.

این پژوهش به شیوه توصیفی ـ تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای و بر اساس رویکرد نشانه‌شناختی انجام گرفته است. بر این اساس، پس از شرح چارچوب نظری تحقیق و مفاهیم مرتبط با آن، به معرفی نگاره خواهیم پرداخت. پس از معرفی نگاره و خوانش درون‌متنی نشانه‌های تصویری آن، لازم است دو رمزگان نگاره، یعنی یکی شرایط فرهنگی و اجتماعی که این نسخه در آن شکل گرفته است و دیگری، متن ادبی که نگاره بر اساس آن تصویرپردازی شده است، مورد توجه قرار گیرد. نهایتاً در یک خوانش نشانه‌شناختی، به بررسی نشانه‌ها، چگونگی تعامل آنها و ساخت معنا و مفاهیم در نگاره خواهیم پرداخت.

پیشینه پژوهش

تاکنون بررسی نشانه‌شناختی روایت شیخ صنعان در نگاره‌های برگرفته از آن انجام نگرفته است، اما پژوهش‌هایی همسو با این مقاله موجود است که چندی از آن عبارتند از: مقاله‌ای تحت عنوان «شیخ صنعان، مکرر و نو به نو» به نگارش رهبرنیا و دادور (۱۳۸۶)، که به تفسیر و ارزیابی بیان‌های تصویری این داستان در سه محمل هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی و هنرهای نمایشی پرداخته است. این مقاله پس از بیان مختصری درباره *منطق‌الطیر* عطار و داستان «شیخ صنعان»، در بخش هنرهای تجسمی به معرفی چهار نگاره از این داستان می‌پردازد. مقالهٔ دیگری که توسط محمدزاده و قاسمی (۱۳۹۴) «مطالعه تطبیقی روایت شیخ صنعان در *منطق‌الطیر* عطار و نگارگری تیموری» انجام شده و میزان همگرایی متن کلامی و متن تصویری بررسی شده است. آهنی، یعقوب‌زاده و حرمتی (۱۳۹۶) نیز، به «بررسی جلوه‌های بصری و محتوایی حکایت شیخ صنعان در هنرهای تصویری دوره قاجار» با تکیه بر حکایت شیخ صنعان

DOI: 10.22034/rac.2023.548966.1022

عطار به بررسی و تطبیق جلوه‌های بصری و محتوایی آن پرداخته و معتقدند که هنرمند این اثر با توجه به ذهن تصویرساز و با التفات به مضمون داستان و با هدف القای پیام، از صحنه مربوط به اوج داستان بیش از همه بهره گرفته و در بازآفرینی بصری از ویژگی‌های تصویرسازی عصر قاجار بهره گرفته است. بهزاد، (۱۳۸۸)، «نشانه‌شناسی (نگاهی به کتاب مبانی نشانه‌شناسی نوشته دانیل چندلر ترجمه مهدی پارسا)» به معرفی و نقد کتاب نشانه‌شناسی دانیل چندلر پرداخته است. نامدار (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری» به بررسی انواع نقوش اسلیمی به کار رفته در تزئینات ابنیه و تعدادی از آثار شاخص نگارگری صفوی و مقایسه تشابهات و تفاوت‌های آنها با تزئینات اسلیمی آثار معماری بر جای مانده از دوران مزبور می‌پردازد. جعفری، عرب صالحی نصرآبادی، (۱۳۹۶) در «بررسی تأثیر مکتب نگارگری هرات تیموری و سبک بهزاد بر هنر اوایل عهد صفوی (۹۵۰-۹۰۷ه.ق)» اظهار می‌دارد که پس از فروپاشی حکومت تیموریان، مکتب هرات آن تا حدودی رونق خود را از دست داد. با این وجود تا اواسط حکومت صفوی همچنان به حیات هنری خود ادامه داد، اما به دلیل اینکه نگارگران آن به شهرها و کشورهای دیگر مهاجرت کردند و از طرف دیگر مکتب تبریز صفوی در این دوران درخشش بسیاری پیدا کرده بود، چندان مورد توجه قرار نگرفت. همچنین در چند مقالهٔ دیگری که در این باب این موضوع کار شده، پژوهشگران تنها به معرفی چندی از این نگاره‌ها پرداخته‌اند. از جمله مقاله «شیخ صنعان و نگارگران» به نگارش شریف‌زاده (۱۳۸۵) و تیمایی (۱۳۴۳) در مقاله «شیخ صنعان» به معرفی آثار معاصر مربوط به این داستان که در موزه هنرهای ملی نگهداری می‌شود، پرداخته است.

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی یکی از رویکردهای مهم در حوزه مطالعات کاربردی هنر است که در بررسی متون تصویری جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است. نشانه‌شناسی به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل مؤثر در فرایند تولید و تفسیر آنها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد و چگونگی ارتباط و معنا را در نظام‌های نشانه‌ای گوناگون مطالعه می‌کند. چندلر[۹] در کتاب *مبانی نشانه‌شناسی* می‌نویسد «ما معنا را از طریق تولید و تفسیر نشانه‌ها به وجود می‌آوریم» (چندلر، ۱۳۷۸: ۴۱). همچنین چندلر نشانه‌شناسی را مطالعه هر چیزی می‌داند که بر چیزی دیگر دلالت داشته و به واسطه آن به جست‌وجوی معناهای پنهان و ضمنی می‌پردازد (چندلر، ۱۳۷۸). مفهوم نشانه در بردارنده دو سویه دال و مدلول است. سوسور[۱۰] از سردمداران جریان نشانه‌شناسی، نوشته است هر نشانه سویه‌ای محسوس دارد که آن را دال می‌خوانیم و سویه‌ای پنهان که آن را مدلول می‌نامیم. در واقع نشانه کلیتی است ناشی از پیوند بین دال و مدلول. همچنین نشانه حضور هم‌زمان چیزی موجود و محسوس است با چیزی پنهان و غایب (سوسور، ۱۳۹۲).

«بر اساس دیدگاه لویی یلمزلف[۱۱] مراتب دلالتی متفاوتی در سطح مدلول وجود دارد. مرتبه اول دلالت مستقیم است؛ در این سطح نشانه شامل یک دال و یک مدلول است. دلالت ضمنی دومین مرتبه دلالتی است که نشانه‌های (دال‌ها و مدلول‌های) مستقیم را به عنوان دالِ خود در نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آنها الصاق می‌کند. در این چهارچوب دلالت ضمنی یک نشانه است که از دال یک نشانه با دلالت مستقیم مشتق می‌شود» (به نقل از چندلر، ۱۳۷۸: ۲۱۳). در واقع «دلالت ضمنی مبتنی است بر اینکه نشانه تنها بر یک معنای معین در سطح اولیه دلالت نمی‌کند بلکه به دال‌های دیگر، معانی و سطوح بالاتری ارجاع می‌دهد» (احمدی، ۱۳۹۱: ۵۴). در نشانه‌شناسی، دلالت مستقیم و دلالت ضمنی، وجوهی برای تشریح رابطه دال و مدلول و تمایزی که میان دو نوع از مدلول‌ها به وجود می‌آیند هستند: مدلول‌های مستقیم و مدلول‌های ضمنی. معنا توسط هر دوی این دلالت‌ها به وجود می‌آید. «دلالت مستقیم» یک تصویر بصری، همان است که همه بینندگان آن، از هر فرهنگ و در هر زمانی که باشند در تصویر تشخیص می‌دهند. اصطلاح «دلالت ضمنی» برای ارجاع به معناهای اجتماعی ـ فرهنگی و شخصی نشانه به کار می‌رود (چندلر، ۱۳۷۸). به نظر لویی یلمزلف در هر زبان نشانه‌ها، سازنده زبانی دوم هستند. دالی خاص، مدلولی در ذهن می‌آفرینند. این هر دو نشانه سازنده دالی تازه می‌شوند که به گستره دلالت‌های ضمنی تعلق می‌گیرد (به نقل از احمدی، ۱۳۹۱)، معانی استعاری و سمبلیک، همگی از جنس معانی ضمنی هستند (جدول ۱).

جدول ۱. مراتب دلالت‌پردازی نشانه (چندلر، ۱۳۷۸: ۲۱۳).

	دال	مدلول
دال	مدلول	
نشانه		

آشکار شدن معنای ضمنی نشانه‌ها در متن منوط به آگاهی خواننده با رمزگان آن است. رمزگان قراردادهای ارتباطی است که تولید و تفسیر متون به وجود آن بستگی دارد. رمزگان چارچوبی را به وجود می‌آورد که نشانه‌ها در آن معنا می‌یابند و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می‌گردد (چندلر، ۱۳۷۸). هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید و دریافت متون را ممکن می‌کند و بیشتر بافت بنیاد و فرهنگ بنیاد است (احمدی، ۱۳۹۱). در آفرینش متون، نشانه‌ها در ارتباط با رمزگانی که آفرینش‌گر با آنها مأنوس بوده انتخاب و ترکیب شده است و در خوانش آن نشانه‌ها در ارجاع به رمزگان مناسب تفسیر می‌شوند. این کار به محدود شدن معناهای ممکن آنها می‌انجامد و از دایره دلالت‌های ضمنی می‌کاهد. نشانه‌ها نیز در هنگام خوانش متون، در ارجاع به رمزگان مناسب تفسیر می‌شوند که این کار به محدود شدن معناها می‌انجامد؛ به بیان دیگر، هر چند که متون برای تفسیر باز هستند، اما به‌کارگیری رمزگان‌ها، ما را به سمت خوانش ارجح سوق می‌دهد (چندلر، ۱۳۷۸). به عنوان مثال معنای یک نشانه تصویری در رمزگان اجتماعی اثر با معنای آن در رمزگان زیباشناسی آن تفاوت دارد. بر این اساس در تحلیل نگاره مورد نظر مقاله، که مربوط به نسخه *منطق‌الطیر* عطار در دوره صفوی است و ارتباط بلافصلی با عرفان و ادبیات عرفانی دارد، ساختار تجسمی، نحوه حضور نشانه‌ها و روابط میان آنها در فضای نگاره در ساخت معنا با نظر به رمزگان اجتماعی و فرهنگی نگاره یعنی اندیشه عرفانی مورد توجه قرار می‌گیرد.

در نشانه‌شناسی، گذر از دلالت صریح به دلالت ضمنی، روش‌های گوناگونی ارائه شده است. مبحث «استعاره و مجاز» است در میان این روش‌ها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. یاکوبسن[۱۲] استعاره و مجاز را دو طریق بنیادی انتقالِ معنا می‌داند که استعاره در سطح دال و مجاز در سطح مدلول عمل می‌کنند. از دیدگاه او یک وجه استعاری بر اساس شباهت با وجه دیگر، جانشین آن می‌شود، اما در مجاز، مجاورت یا نزدیکی مبنای جانشینی است (به نقل از چندلر، ۱۳۷۸). همچنین یاکوبسن معتقد است، «شکل‌گیری گفتمان و تولید معنا ممکن است به دو طریق متفاوت صورت پذیرد. یک موضوع ممکن است بر حسب شباهت یا به واسطه مجاورت، به دنبال موضوع دیگری بیاید. روش استعاری مناسب‌ترین نام برای مورد اول می‌نماید و روش مجازی را می‌توان مطلوب‌ترین برچسب برای مورد دوم دانست که موجزترین نمود خود را به ترتیب در استعاره و مجاز می‌یابند» (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۱۱۶). یاکوبسن «محور جانشینی»[۱۳] را قطب ساختار استعاره می‌داند و «محور همنشینی»[۱۴] را با قطب مجازی در ارتباط می‌داند. به این ترتیب عملکرد قطب استعاری بر رابطه تشابه و عملکرد قطب مجاز بر رابطه مجاورت مبتنی است. انتخاب جانشین استعاری مبتنی بر اصل تشابه یا هم‌ارزی است که خود مبتنی بر دریافت‌های فرهنگی است و بافت بنیاد است. این که مدلول در سطح دوم خوانش، خود حاوی بار عاطفی و ارزش غنی‌ای است که، هم بیان آن و هم دریافتش، متأثر از بافت فرهنگیِ کاربرد زبان است و ارتباطی با واقعیت عینی ندارد (سجودی، ۱۳۹۳).

همچنین باید اشاره کرد که گذر از دلالت‌پردازی صریح یک نشانه به سوی دلالت‌پردازی ضمنی را می‌توان بر اساس مبحث «نا دستور زبانی» ریفاتر[۱۵] تبیین کرد. نا دستور زبانی موقعیتی را در متن پدید می‌آورد تا خواننده از خوانش محاکاتی به خوانش نشانه‌ای سوق پیدا کند. آنچه خواننده را از تأویل محاکاتی متن به سوی تأویل نشانه‌شناسانه آن وا می‌دارد، به رسمیت شناختن چیزی است که ریفاتر آن را «نا دستوریت‌ها» می‌نامد ریفاتر برای شناخت یک نا دستور زبانی به خوانش متن‌های دیگر (بینامتنی) روی می‌آورد. فقط در چنین خوانشی است که خواننده ـ منتقد درمی‌یابد که عنصری که در سطح نخستین به صورت نادستور زبان تجلی یافته، در سطح دوم خوانش به صورت دستور زبان خودنمایی کرده است (نامورمطلق، ۱۳۹۰). «دلالت ضمنی نیز نظامی ثانوی در زبان ایجاد می‌کند که گاهی نیز بر اساس برخی تقابل‌های دوگانه، قابل درک است» (احمدی، ۱۳۹۱: ۵۴). تقابل‌های دوگانه با گستره‌ای فراتر از مفهوم تضاد و با کارکردهای دینی، فلسفی، زبانی، فرهنگی و غیره شناخته می‌شود. تقابل‌های دوگانه بارها مورد توجه نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی قرار گرفته است. سوسور معتقد است زبان مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که وقتی نشانه‌ای در تقابل با نشانه دیگری قرار می‌گیرد، معنا پیدا می‌کند (سوسور، ۱۳۹۲). استروس[۱۶] نیز یکی از اصول ساختار را همین تقابل‌ها معرفی می‌کند: «در ساختار، هیچ واحدی بدون مورد متقابلش مطرح نمی‌شود، یعنی هر واحد بر اساس تقابل‌های دوتایی وجود دارد و شناخته می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۳۱). در این زمینه رولان بارت[۱۷] عقیده دارد که اساس نشانه‌شناسی بر پایه تقابل‌های دوگانه استوار است (بارت، ۱۳۹۲).

از آنجایی‌که در هنر گذشته ایران، نقاشی و متن ادبی رابطه برگرفتگی دارند در تحلیل نقاشی ایرانی توجه به روابط بینامتنی در خوانش اثر و دریافت معنا سهم عمده‌ای دارد. همچنین همان‌طورکه اشاره شد، خوانش نشانه‌شناختی یک اثر به

DOI: 10.22034/rac.2023.548966.1022

رمزگان‌های پیش‌متن یا متن کلامی که نگاره بر اساس آن تصویر شده است، وابسته است و شناخت روابط بینامتنی در ارجاع به رمزگان مناسب جهت رمزگشایی و تحلیل دلالت‌های معنایی نقش مهمی دارد. بنابراین در سطور پیشِ رو نظریه بینامتنی به طور مختصر مطرح و به کارکرد آن در خوانش نشانه‌شناسی نقاشی ایرانی اشاره می‌شود.

با توجه به روابط بینامتنی نقاشی ایرانی و ادبیات تفسیر و ارزیابی معنای متن و دسترسی به دلالت ضمنی نشانه‌ها مستلزم توجه به متن ادبی و روابط بینامتنی میان اثر و متن ادبی است. بینامتنیت به خوانش یک متن یا یک اثر هنری در راستای متون دیگر می‌پردازد و با این روش، تأثیری را که متن‌های پیشین در خلق آثار جدید می‌گذارند، مورد مطالعه قرار می‌دهد. بینامتنیت گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر است و «خوانش نشانه‌ای بر اساس پیوند متن با خود و متن‌های دیگر تعریف می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۲۴). مایکل ریفاتر از نظریه‌پردازان مهم بینامتنیت معتقد است خوانش نشانه‌ای سطح زیرین و عمیق متن را آشکار می‌کند و بینامتن از لایه نخست به لایه دوم راه می‌یابد. در نظر ریفاتر بینامتن از آنجا که خود موجب چندلایه شدن متن می‌گردد، امکان خوانش چند لایه را نیز فراهم می‌آورد. بینامتن، متن را از یکپارچگی و یکنواختی کامل خارج می‌کند و امکان خوانش‌های گوناگون را میسر می‌سازد (نامورمطلق، ۱۳۹۰). نظر به اینکه نقاشی ایرانی که در جهت مصورسازی کتب ادبی بوده، از نوع ترجمان بینانشانه‌ای یعنی تفسیر نشانه‌های یک نظام کلامی با نظام نشانه‌ای تصویری است؛ نوعی برگرفتگی متن از متن‌پیشین محسوب می‌شود و در روابط بینامتنی در جایگاه بیش‌متنیت قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، تبدیل و تغییر نظام نشانه‌ای پیش‌متن به نظام نشانه‌ای بیش‌متن. توجه به روابط بینامتنی و توجه روایت به عنوان پیش‌متن نگاره و به مثابه عنوان رمزگان اثر، خواننده را به سمت دلالت‌های معنایی و ضمنی هدایت می‌کند و از دایره دلالت‌های ضمنی می‌کاهد (نمودار ۱).

شرایط اجتماعی و فرهنگی دوره صفوی

برای فهم رمزگان اجتماعی و فرهنگی که نگاره در آن شکل گرفته است، توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی و شناخت جامعه عصر صفوی ضروری است. بنابراین در این بخش به بیان اندیشه مسلط در جامعه و فرهنگ آن دوره که بدون شک در ادبیات و هنر دورهٔ اول صفوی تأثیر مستقیم داشته است، می‌پردازیم. در دوره صفوی حکمت و عرفان با دین آمیخته شد و مراکز بزرگ فکری و عرفانی، درسی و عملی پدید آمد و اندیشه پیچیده و گسترده گردید. ادبیات فارسی از عرفان و تصوف اسلامی معنا گرفت و متون حِکمی و فلسفی همچون *فُصوص الحکم* ابن‌عربی نیز بر ادبیات این دوره تأثیر بسیار قابل توجهی داشت. بر این اساس و با توجه به اینکه منبع الهام اصلی آثار نگارگری متون ادبی بوده است، پس نگارگری این عصر تحت‌تأثیر اندیشه‌های عرفانی شکل گرفته و محتوای عرفانی داشته است. همچنین می‌توان اذعان کرد که دلیل دیگر محتوای عرفانی نگاره‌های دورهٔ صفوی، تأثیرپذیری آن از مکتب هرات است. هرات که در زمان تیموریان به‌ویژه در زمینه هنر و از جمله نگارگری رونق بسیاری داشت، پس از تیموریان و در دوران حکومت صفویان نیز حیات فرهنگی خود را به‌ویژه در زمینه نگارگری تا مدت‌ها حفظ کرد و وجود شاهزادگانِ هنردوست صفوی نیز باعث رونق گرفتن هرچه بیشتر هنر نگارگری در هراتِ این دوران شد.

شاهان صفوی نیز همچون تیموریان حامیان خوب هنر و هنرمندان بودند. از آن جمله قاضی احمد دربارهٔ هنروری شاه طهماسب در گلستان اذعان می‌دارد: آن اعلیحضرت را چون میل و توجه تمام بدین شغل معجز نظام بود و در این فن استاد روزگار و مهندس معجز آثار بودند... و در طراحی و چهره‌گشایی بر تمامی نقاشان فایق آمدند (منشی قمی، ۱۳۵۲). «شاه طهماسب خود علاقه‌مند و دوست‌دار شدید هنر و هنرمندان بود و در حدود

نمودار ۱. گذر از دلالت صریح نشانه به دلالت ضمنی نشانه با توجه به رمزگان اثر و با استفاده از روش‌های رویکرد نشانه‌شناسی (نگارندگان).

سال ۹۲۱ هـ.ق در هرات، نزد کمال‌الدین بهزاد مشق نقاشی کرده بود، بسیاری از هنرمندان همچون بهزاد و شاگردانش با حمایت خود از شرق ایران به غرب آن انتقال داد» (آژند، ۱۳۸۴: ۸). از این زمان و به واسطه این هنرمندان بود که تفکر عرفانی مکتب هرات بر نگارگری دوره صفوی استیلا یافت.

از آنجا که هنر بی‌شک، نشأت گرفته از تفکر و اندیشه‌ای عمیق است، می‌توان گفت تفکرات عرفانی با توجه به آنچه در سطور بالا بیان شد در شکل‌گیری هنر نگارگری، تأثیر خویش را گذارده و این تأثیر به زبان رمز و اشاره بیان شده است. به عبارتی ادیبان و هنرمندان از زبان عرفان برای بیان اندیشه و مفاهیم مورد نظر خود استفاده می‌کردند. زبانی که عرفان برای بازگویی احوال و حالات و درجات عارف به کار می‌برد، زبان رمز و اشاره است. حالات و احوالاتی که یک عارف یا صوفی به هنگام اشراق درک می‌کند، به زبان حال مردمان قابل فهم و درک نبود، پس زبان، لحن و لغاتی نو لازم بود تا گوشه‌ای از این دنیای ناملموس و خلاف عادت، برای همگان بازگو شود. بدین‌سان زبان رمز و تمثیل گریزناپذیر می‌نمود (محمدزاده، ۱۳۹۱). ادبیات و هنر عصر صفوی (خصوصاً سده نخست این دوران) که آثاری عرفانی و حکمی هستند، با کاربست این زبان شکل گرفته‌اند. با توجه به جوشش هنر از تفکر و اندیشه‌ای عمیق، می‌توان اظهار داشت که تفکرات عرفانی در متون ادبی و نیز مکتب هرات با توجه به آنچه بیان شد در شکل‌گیری هنر نگارگری اوایل دوره صفوی، تأثیر خویش را گذارده که این تأثیر به زبان رمز و اشاره بیان شده است؛ چراکه زبان عرفان، زبان رمز و نماد است. لذا بیان تصویری این مفاهیم به تعمق زیادی نیاز داشته و به واقع شیوه رمزگونه و نمادین خاصی در نمایش آن به کار رفته است. نگارگران اوایل دوره صفوی با اندیشه عرفانی متأثر از روح زمانه و با الهام از ادبیات عرفانی، به بیان مفاهیم عمیق و درونی از طریق نمادها و نشانه‌های تصویری پرداخته‌اند.

پیش‌متن ادبی نگاره

داستان شیخ صنعان در *منطق‌الطیر* عطار که پیش‌متن ادبی نگاره مورد نظر تحقیق است، می‌تواند به عنوان رمزگان ادبی تحقیق، در تحلیل نگاره، مورد توجه قرار گیرد. این داستان از داستان‌های رمزی و تمثیلی در ادبیات عرفانی است که معروف‌ترین روایت آن در *منطق‌الطیر* عطار آمده است. عطار در *منطق‌الطیر* به شرح مراتب سیر و سلوک پرداخته است و داستان شیخ صنعان به عنوان مقدمه *منطق‌الطیر* در بر دارنده محور و تنه اصلی نظریهٔ عطار در رهایی انسان است. *منطق‌الطیر* با درونمایه تمثیلی و رمزی یکی از دلپذیرترین متون عرفانی و ادبی است که عطار نیشابوری، مراحل هفت‌گانه سلوک را در آن به صورت داستان تمثیلی مرغان بیان می‌کند. عطار در لابلای داستان سیر مرغان و ضمن توصیف منازل و دشواری‌های راه، حکایات و تمثیل‌هایی می‌آورد که هرکدام مظهر نکته یا نکاتی از معارف سلوک و رموز عرفانی است» (دانش‌پژوه، ۱۳۹۰). شروع این داستان هنگامی است که مرغان نسبِ خود را با سیمرغ پرسیده‌اند و هدهد، با زیرکی و شناسایی خویش، نسبت آنها را با سیمرغ بیان کرده است و داستان شیخ صنعان به دنبال این مطلب آغاز می‌شود. این داستان که در ظاهر روایتی عاشقانه است در *منطق‌الطیر* حالت رمزِ عرفانی دارد و نکات بسیاری از عقاید و موضوعات عرفانی را می‌توان در آن جست (اشرف‌زاده، ۱۳۸۹). آن‌چنان‌که خلاصه و لُب مطلب *منطق‌الطیر* را در این داستان چند صفحه‌ای می‌توان دید.

در این داستان، «شیخ صنعان پیری آرمانی و راهدان است که لاجرم صورتی رمزی دارد» (ستاری، ۱۳۷۸: ۸)، و حرکت او از کعبه به سوی روم، حرکت از ظاهرپرستی به سوی عبودیت عاشقانه و خالصانه است. شیخ با دیدن خواب وارد منازل سیر و سلوک می‌شود و از بند شریعت و ظاهرگرایی می‌رهد. همچنان‌که عشق به دختر زیبای ترسا مستلزم دست کشیدنِ شیخ عاشق از دین، شرایع و آداب عرفی و اسلامی و نیز تغییر آن شرایع و آداب با آیین و شرایع معشوق است. از نظر عطار، زهد خشک و گریز از شور عشق، نشانه توجه زاهد به خلق و راه و رسم سلامت‌جویی است. در داستان مشهور شیخ صنعان، مایه و منظور اصلی داستان، همین برافتادن حجاب خوش‌نامی از طریق ابتلای به عشق و آماج ملامت و طعن خلق قرار گرفتن است. شیخ بر ترسازاده‌ای عاشق می‌شود؛ تا آنجا که ایمان خود را می‌بازد و درنهایت لطف الهی او را نجات می‌دهد. چنین تجربه و ایمان‌سوزی‌ای لازم است تا تصوف زاهدانه به تصوف عاشقانه بدل شود (پورنامداریان، ۱۳۸۶).

خوانش درون‌متنی نگاره

نگاره مورد بحث (تصویر ۱) احتمالاً مربوط به نسخه‌ای از *منطق‌الطیر* عطار است که اینک در موزهٔ هنری متروپولیتن[۱۸] نگهداری می‌شود. این نگاره در حدود ۱۶۰۰میلادی و در اوایل دوران صفوی کتابت و مصورسازی شده است. همان‌گونه که تصویر نشان می‌دهد، در این نقاشی، نشانه‌های انسانی و غیرانسانی حضور دارند که هرکدام از آنها نقش مهمی در بیان

DOI: 10.22034/rac.2023.548966.1022

مفهوم نگاره ایفا می‌کنند و برای مشخص شدن مضمون نگاره باید نقش هر یک از آنها و روابط میانشان را بررسی کرد. در ادامه به تفکیک به هر یک از این نشانه‌ها پرداخته می‌شود.

۱. **نشانه‌های انسانی:** اولین عنصر بصری در نگاره تصویر پیکره زن جوانی است که در مرکز نگاره قرار گرفته است و پس از آن، نگاه در متن تصویر به گردش در می‌آید. قرارگیری پیکره زن در قاب پنجره‌ای با روشن‌ترین رنگ موجود در اثر و رنگ لباس او که در تضاد با زمینه‌ای است که در آن قرار دارد، شیوه ترکیب‌بندی و خطوط عمودی بنا، نگاه بیننده را به مرکز تابلو می‌کشاند. در نقطه طلایی ترکیب‌بندی نگاره، پیکره‌ای جای دارد که کمی خمیده و بر عصا تکیه کرده است. این پیکره پیشاپیش پیکره چند مرد جوان، و در امتداد نگاه دختر جوانی قرار گرفته است که بالاتر از او و در ایوان بیرون نشسته‌ای، ایستاده است و به او نگاه می‌کند. نگاه دیگر پیکره‌های نگاره به پیکره پیر نیز سبب تأکید بر پیکره او و نیز پویایی فضای نگاره شده است. در پشت پیکره پیر و در فاصله‌ای متمایزکننده از پیر، پیکره چند مرد جوان نزدیک به

تصویر ۱. دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا، منطق‌الطیر عطار، اصفهان (حدود ۱۶۰۰م)، موزه هنری متروپولیتن (URL1).

هم با چهره‌هایی حیرت‌زده و در حالی‌که انگشت به دهان دارند، دیده می‌شود. همچنین پیکره‌ای مقابل پیر قرار دارد که از میان درِ نیمه‌بازی او را می‌نگرد. این پیکره، چشم مخاطب را از پیر به سمت خود و سپس به بالا هدایت می‌کند. دیگر نشانه‌های انسانی نگاره، یکی پیکره مرد باغبانی است که در سمت چپ و در فضای باغ در حال آبیاری درختان است و آن دیگری پیکره مرد جوانی است که در میان درب ورودی بنا ایستاده و رو به پیر دارد. همچنین در سمت راست تصویر و در مقابل یک عمارت، پیکره دو مرد جوان که در حال صحبت با هم هستند، قرار دارد.

۲. **نشانه‌های غیرانسانی:** این دسته از نشانه‌ها به دو دسته نشانه‌های فرهنگی و طبیعی تقسیم می‌شوند. عمارت معماری مهم‌ترین نشانه فرهنگی محسوب می‌شود که در بر گیرنده پیکره زن جوان است و سطح قابل توجهی از نگاره را به خود اختصاص داده است. همچنین حوض نیلوفری شکل در پیش‌زمینه نگاره، روبه‌روی درگاه ورودی عمارت، تصویر شده است. این عمارت با خطوط کوفی و حاشیه‌های تزئینی با نقش‌مایه‌های گیاهی مزین شده است و استفاده از رنگ آبی در آن غالب است. نشانه‌های طبیعی نیز شامل درختان بهاری و پاییزی و نیز جوی آب است.

خوانش نشانه‌شناختی نگاره

پس از بررسی نظام نشانه‌ای تصویری و با توجه به پیش‌متن ادبی آن، حال به خوانش نشانه‌شناختی آن بر اساس چارچوب نظری تحقیق می‌پردازیم. بنابراین هریک از نشانه‌ها را با روش‌های نشانه‌شناسانه‌ای که مطرح شد، در گذر از دلالت صریح به دلالت ضمنی و با توجه به رمزگان اجتماعی نگاره و رمزگان ادبی آن که روایت عطار از داستان شیخ صنعان است، بررسی می‌کنیم. صحنه تصویر شده در نگاره فوق، لحظه دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا است که مهم‌ترین صحنه روایت محسوب می‌شود؛ چراکه نقطه عطف داستان است و دگرگونی در شخصیت شیخ و دختر ترسا از آنجا آغاز می‌شود. در نگاه اول، بازنمایی نشانه‌ها، پیام صریح یا بدون رمز صحنه است؛ تمام نشانه‌هایی که بر اساس روایت ما را بی‌نیاز از توصیف می‌سازد. همچنان‌که در سطور پیشین اشاره شد بر اساس دیدگاه لویی یلمزلف، مراتب دلالتی متفاوتی وجود دارد؛ مرتبه اول دلالت مستقیم است. در این سطح نشانه شامل یک دال و یک مدلول است. دال در این نگاره نشانه‌های انسانی و غیرانسانی و مدلول توصیفاتی است که از این نشانه‌ها برداشت می‌شود. با توجه به رمزگان ادبی تصویر، می‌توان این‌گونه استنباط کرد که پیکره زن جوانی که در مرکز

تصویر قرار دارد، دلالت صریح بر دختر ترسا در روایت عطار و پیکره پیر و پیکره‌هایی که در پشتِ سر او قرار دارند، دلالت صریح بر شخصیت شیخ صنعان و مریدان او دارند. پیکره دختر ترسا که در مرکز نگاره و در قاب پنجره‌ای با روشن‌ترین رنگ موجود در اثر قرار دارد، نگاه بیننده را به مرکز تابلو می‌کشاند. بنابراین اولین نشانه بصری در نگاره که چشم بیننده را به خود جلب می‌کند، پیکره دختر ترسا است و پس از آن است که نگاه در متن تصویر به گردش درمی‌آید (تصویر ۲).

دو جنبه از شخصیت دختر ترسا که در داستان به آنها اشاره شده مسیحی بودن و زیبایی است. این دو وجه از شخصیت او هم از ارتباط او با آفتاب استنباط می‌شود و هم اینکه عطار به طور مستقیم به این دو ویژگی او اشاره کرده است. در جایی‌که شیخ برای اولین‌بار دختر ترسا را می‌بیند، عطار در توصیف شخصیت دختر ترسا چنین می‌نویسد:

«از قضا دیدند عالی منظری — بر سر منظر نشسته دختری
دختری ترسا و روحانی‌صفت — در ره روح‌اللهَش صد معرفت
بر سپهر حسن در برج جمال — آفتابی بود اما بی‌زوال»

و در بیتی دیگر آورده است:

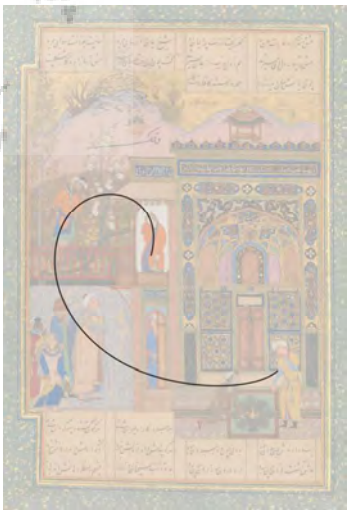
«چاه سیمین در زنخدان داشت او — همچوعیسی درسخن آن داشت او»

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲).

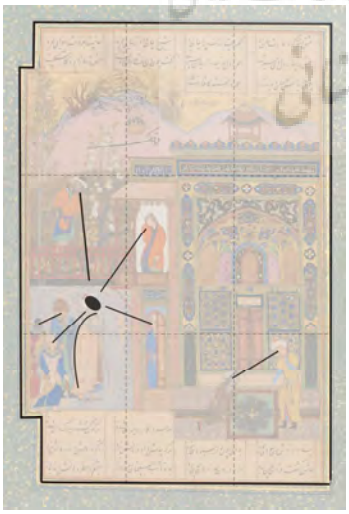
شاعر به جایگاه شخصیتی یا بُعد درونی یا مکان انتزاعی او می‌پردازد که نشان‌دهنده خصلت روحانی و بلندمرتبگی او است.

همچنین نقاش با استفاده از رنگ روشن در پس‌زمینه‌ای که دختر ترسا در آن قرار دارد، شخصیت روحانی او را نشان می‌دهد. چهره زیبا در عرفان پرتوی از زیبایی الهی است. سپیدی نماد قرب به عالم معنا و تعلق به عالم انوار است و نور در فلسفه اشراق، نماد آگاهی است (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲). در واقع نقاش با جای دادن دختر ترسا در مجاورت و سپیدی و تعامل میان آنها با استفاده از شیوه مَجاز و همنشینی، به ساخت معنا پرداخته است و ارتباط او را با آفتاب و روشنایی که تداعی‌کننده صفات روحانی و زیبایی اوست این‌گونه بیان کرده است. همچنین قرار گرفتن دختر ترسا در مرکز نگاره و اندرون و فراز دیر (در ادامه اشاره خواهد شد که عمارت معماری در تصویر دلالت بر دیر دارد) و سایر شخصیت‌ها در حاشیه و در برون دیر، تقابلِ مرکز ـ حاشیه، درون ـ برون و بالا ـ پایین را نشان می‌دهد. همان‌طور که گفتیم در خوانش برخی نشانه‌ها نظام ثانوی یا دلالت ضمنی مبتنی بر تقابل دوگانه است. همه این نشانه‌ها بر والایی شخصیت دختر ترسا نسبت به دیگر شخصیت‌ها و نیز بر جایگاه معنوی او دلالت ضمنی دارد.

پیکره شیخ صنعان که در نقطه طلایی تصویر جای دارد، پس از پیکره دختر ترسا دومین نشانه بصری است که نگاه مخاطب را به سوی خود می‌کشاند. نگاه دیگر شخصیت‌های داستان به شیخ نیز سبب تأکید بر پیکر او و نیز پویایی فضای نگاره می‌شود (تصویر ۳). در ابتدای روایت عطار، شیخ صنعان، شخصیتی است که از کمال دین‌داری و شهرت به کبر و غرور دچار شده است؛ گرچه خود را قدوه اصحاب دیده است (عطار نیشابوری،



تصویر ۲. ترکیب‌بندی اسپیرالی در نگارهٔ دیدار شیخ با دختر ترسا (تدوین: نگارندگان).



تصویر ۳. موقعیت قرارگیری شیخ در ترکیب‌بندی نگارهٔ دیدار شیخ با دختر ترسا (تدوین: نگارندگان).

DOI: 10.22034/rac.2023.548966.1022

۱۳۹۲) و از عشق که در عرفان صوفیه از مراتب سلوک است، بهره‌ای ندارد. به نظر می‌رسد که شیخ در مرحله شریعت است و از حقیقت به‌دور است؛ در عرفان نیل به حقیقت سه مرحله دارد: شریعت، طریقت و حقیقت. نقاش صفوی، تصویر شیخ با پیکری خمیده را در خارج از دیر و جایگاه مکانی فروتر از دختر قرار داده است که این تقابل، به تقابل شیخ صنعان با دختر ترسا اشاره می‌کند و حالت تضرع و ضعف او را در برابر دختر ترسا نشان می‌دهد. تمامی این نشانه‌ها دلالت بر برتری شخصیت روحانی دختر ترسا از شخصیت زهدآمیز شیخ صنعان دارد. با این حال نگاه رو به بالای شیخ می‌تواند، دلالت بر عاقبت به خیری شیخ داشته باشد.

مریدان شیخ، در روایت عطار هنوز شیفته شخصیت مقدس‌ماب شیخ هستند و شخصیت رها شده از تقدس‌مابی و تکامل‌یافته شیخ را که با عشق میسر است باور نمی‌کنند. در متن تصویری حالت چهره مریدان به صورت حیرت است که انگشت به دهان دارند و فاصله مریدان از شیخ و حالات دست و چهره آنها بر تقابل و کشمکش میان شیخ و مریدانش دلالت می‌کند. همچنین پیکره مرد جوانی که رو به شیخ دارد و نگاه را در تصویر از شیخ به سمت بالا و دختر ترسا هدایت می‌کند، به نظر می‌رسد که دلالت (مستقیم) دارد بر شخصیت مرید وفادار شیخ صنعان که به عنوان یاوری در کنار مُراد خود، در جهت هموار کردن سختی‌های راه شیخ می‌کوشد و همواره امیدوار است. این پیکره در همنشینی با نشانه‌های دیر و شیخ صنعان دلالت بر غایت روشن شیخ دارد. پیکره مرید پاکباز در ارتباط با دیر و پیکره شیخ صنعان یک نشانه استعاری انتقالی است، چراکه این پیکره در مجاورت دیر و شیخ صنعان انتقال‌دهنده مفهوم معنویت به شخصیت شیخ و رساندن او به حقیقت است.

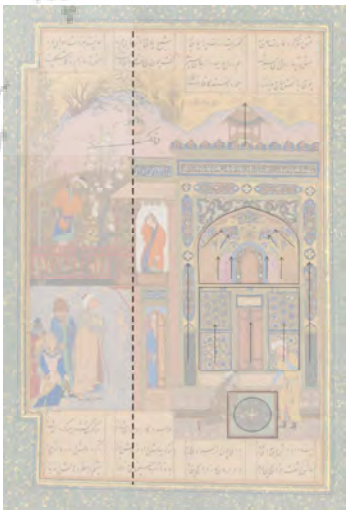
در داستان شیخ صنعان حوادث در سرزمین روم و در دیر اتفاق می‌افتد. دیر مهم‌ترین مکان داستان است چراکه تحول و پویایی شخصیت‌های داستان در آنجا اتفاق می‌افتد. این تحول و پویایی در واقع جریان اصلی داستان را رقم می‌زند. کشمکش درونی شیخ و کشمکش فردی یعنی کشمکش بین شیخ و مریدانش در این مکان رخ می‌دهد. قبل از اینکه شیخ به این مکان برسد هیچ نشانی از عشق در شخصیت وی نیست و در اینجاست که شیخ دچار تحول می‌شود. به عبارتی حضور شیخ زاهد در دیر و دوری او از کعبه نشان از آغاز تغییر و تحول در شخصیت او دارد. «هیچ کنشی خارج از مکان صورت نمی‌گیرد. مکان چه انتزاعی باشد و چه عینی مکان است و تولید معنا می‌کند. هیچ مکانی نیست که به نحوی به موقعیت سوژه مرتبط نباشد. هر مکانِ هویتی مکانی است معنادار، عاطفی، شناختی، انسان‌شناختی، کاربردی، اضطراب‌انگیز، آرامش‌بخش، زیباشناختی، هستی‌شناختی، حسی ـ ادراکی و غیره. پس مکان معنادار است و این نه به دلیل حضور فیزیکی مکان بلکه به سبب تعامل و آمیختگی انسان با مکان است. به این دلیل است که در بسیاری از موارد برای بیان مفاهیم می‌توان از استعاره مکان سود جست» (شعیری، ۱۳۹۱: ۹۸).

دیر نمادی از عالم انسانی است عشق نیز در عالم انسانی امکان وقوع می‌یابد، خلق انسان نیز از نظرگاه عارفانه بدین منظور بوده است. در واقع دیر «محل تغییر وضع عوامل فاعلی از حالت منفعل اولیه به حالت پویای ثانوی است» (محمدی‌وکیل، ۱۳۸۸: ۲۷). همچنین باید اشاره داشت که «همواره یک رابطه نشانگی دو سویه بین انسان و مکان وجود دارد. انسان به مکان معنا می‌دهد و با مکان معنی می‌یابد» (سجودی، ۱۳۹۰: ۸۴). در این داستان شخصیت‌ها به واسطه مکانی که در آن قرار گرفته‌اند هویت می‌یابند. سرزمین روم و دیر در معنای نمادین و سمبولیک خود به کار رفته است و به معنایی فراتر از معنای ظاهری خود دلالت دارد.

نقاش این نگاره نیز با برقراری ارتباط متقابل و متناسب بین نشانه‌های انسانی و نشانه‌های مکانی از بازآفرینی روایت داستان فراتر رفته و از خلاقیت‌های خویش در تولید معنا بهره می‌گیرد. هنرمند با استفاده از نشانه‌ها دیر را به عنوان یک مکان معنوی نشان داده است و با قراردادن دختر ترسا درون دیر بر شخصیت روحانی او تأکید کرده است. همچنین نقاش با استفاده از کتیبه‌های قرآنی به خط کوفی در بنای عمارت و استفاده از رنگ آبی، به بیان معنوی در نگاره می‌پردازد و ساحت روحانی دیر را به صورت دروازه‌ای نورانی جلوه‌گر می‌سازد. از سوی دیگر اگرچه نشانه‌ها بر شخصیت زاهدانه شیخ دلالت دارند اما حضورش در سرزمین روم نشان از تحولی عظیم در شخصیت اوست. روم در ادبیات عرفانی «مظهر نور و روسفیدی ساکنان حریم آن حرم است» (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۴۴). نشانه‌ای که می‌توان آن را به مفهوم سلوک که در واقع مضمون اصلی داستان است، تعبیر کرد. ساختار هندسی درگاه بنای دیر است که به صورت طاقی ترسیم شده است. این طاق که از قاعده‌ای مربع و قوسی کم و بیش نیم‌دایره تشکیل شده، ما را متوجه دلالت ضمنی می‌سازد. مربع نماد زمین و دایره نماد آسمان است (تصویر ۴). نگارگر مفهوم سلوک را در حرکت از عالم زمینی به سوی آسمان نشان داده است. «سلوک صوفی که هدف آن یکی شدن و وحدت با

حقیقت درون است در عمق فضابندی تصویر تعبیه می‌شود و توالی وقایع دور محور عمق فضا می‌چرخد» (آژند، ۱۳۷۸: ۴۳۶). عمودهای معماری نیز بر این امر تأکید می‌کند.

حوض نیلوفری شکل در پیش‌زمینهٔ نگاره، روبه‌روی درگاه ورودی دیر نیز یک نشانه مجازی است. «مجاز بر اساس روابط نمایه‌ای میان مدلول‌ها و به‌ویژه جانشینی اثر به جای مؤثر (معلول به جای علت) شکل می‌گیرد» (چندلر، ۱۳۷۸: ۱۹۶). شکل هندسی حوض که به صورت گل هشت‌پر است نیز با آب و آفتاب ارتباط پیدا می‌کند. نقاش در محور همنشینی رابطه نسبت درونی بین نیلوفر (معلول) و خورشید (علت) را برانگیخته است و نیلوفر را جانشین خورشید قرار داده است. «در استعاره فقط براساس دلالت ضمنی و در مجاز براساس دلالت صریح معنایی رابطه میان دو نشانه برقرار می‌شود» (احمدی، ۱۳۹۱: ۶۴). نیلوفر نماینده خورشید است؛ نیلوفر با طلوع خورشید سر از آب بر می‌آورد و با غروب آن افول می‌کند. در تصویر، یک شیء حاضر (نیلوفر) وجود دارد که نشانگر شیئی دیگر (آفتاب) است که با آن در ارتباط بوده و غایب است. دریافت معنای نیلوفر منوط به دریافت رابطه مجاورت این نشانه با خورشید و نیز انتخاب رمزگان عرفانی با توجه به پیش‌متن ادبی نگاره است. شکل نیلوفری حوض در ارتباط با دختر ترسا یک نشانه استعاری انتقالی محسوب می‌شود. نیلوفر را می‌توان به جهت ارتباطش با آب نمادی دیگر از زایش دوباره و مردن پیش از مرگ طبیعی دانست (زمردی، ۱۳۸۲). در اینجا نگارگر از طریق این نشانه



تصویر ۴. فضابندی و حرکت صعودی در فضابندی دیر در صحنه ملاقات شیخ با دختر ترسا (نگارندگان).

کیفیات دلالتی آن را همچون تولد دوباره به دختر ترسا نسبت می‌دهد. این ویژگی‌ها با شخصیت دختر ترسا که همچون آب و آفتاب مطهر است و همچنین تحول او در هنگام مرگ همخوانی دارد. در استعاره انتقالی، دو دال در کنار هم حضور دارند. دال‌هایی که با یک دال حاضر ارتباط دارند، خود عاملی کلیدی در تولید دلالت‌های ضمنی هستند، بنابراین آنها تشکیل‌دهنده یک محور همنشینی نیز می‌باشند. دلالت ضمنی یک دال تا حدی وابسته به دال‌های دیگری است که در متن با آن همنشین می‌باشند (چندلر، ۱۳۷۸). در واقع در استعاره انتقالی، تشابه از محور جانشینی به محور همنشینی منتقل می‌شود تا قابل دریافت گردد. آن‌چنان‌که حوض نیلوفری و درخت بهاری به دلیل مشابهت با دختر ترسا در محور جانشینی و به علت حضور هر یک از این دال‌ها در کنار دالِ دختر ترسا در محور همنشینی قرار می‌گیرند.

در نگاره مورد بحث به نظر می‌رسد، درخت بهاری و پاییزی دو عنصر استعاری در تبیین شخصیت‌های اصلی نگاره هستند و نگارگر با ترسیم این دو درخت وضعیت درونی و حالت دو شخصیت دختر ترسا و شیخ صنعان را بیان می‌کند. درخت شکوفه‌ای که روبه‌روی دختر ترسا قرار گرفته است، جوان، زیبا و ظریف و در عین حال کم‌ثبات و شکننده است و در فصل بهار، سرآغاز هستیِ دوباره ترسیم شده است. زیبایی درخت بهاری اشاره به زیبایی دختر ترسا دارد. درخت پرشکوفه بهاری می‌تواند استعاره‌ای از شخصیت دختر ترسا باشد که باعث تحول و دگرگونی در شخصیت شیخ می‌شود. مشخصه دیگر این درخت چنان‌که گفته شد ناپایداری آن است که می‌تواند نشانه‌ای از عمر کوتاه دختر ترسا باشد. چندلر معتقد است که «استعاره‌های بصری می‌توانند شامل کنش "انتقال" باشند. آنها بعضی از کیفیات را از یک نشانه به نشانه‌ای دیگر منتقل می‌کنند» (چندلر، ۱۳۷۸: ۱۹۴). در اینجا دو دال دختر ترسا و درخت شکوفه در کنار هم قرار داده شده‌اند. همانگونه که در بحث دلالت ضمنی اشاره شد تصویر دختر ترسا که در زمینه‌ای روشن قرار داده شده، بر روحانی بودن و بلند مرتبگی او و تصویر درخت بهاری بر زیبایی، تطور، نوشدگی و ناپایداری او دلالت دارد. قرار گرفتن درخت در نزدیکی دختر ترسا و هماهنگی رنگ شکوفه‌ها با زمینه‌ای که دختر در آن قرار گرفته است باعث ارتباط این دو دال با یکدیگر شده و کیفیاتی که درخت بر آن دلالت می‌کند، همچون زیبایی، حیات دوباره و شکنندگی به دختر ترسا منتقل می‌شوند و به این ترتیب مدلول یک دال با دیگری عوض می‌شود و یک نشانه استعاری جدید به وجود می‌آورد. بر همین اساس

DOI: 10.22034/rac.2023.548966.1022

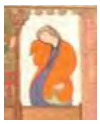
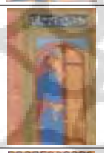
تصویر سپیدار پاییزی یک نشانه استعاری دیگر باشد که دیدگاه نقاش را در خصوص شخصیت شیخ بیان می‌کند. برگ‌های زرد درخت اشاره به پیری و دنیادیدگی شیخ دارد و استواری و راست قامتی آن نشان از سرانجامی روشن برای او است.

در قسمت بالای تصویر، جویباری از کوهستان پشت دیر، سرازیر شده و از میان سپیدار پاییزی و درخت بهاری گذشته از حصار باغ پایین می‌آید. کناره‌های جویبار مملو از گل و بوته‌های رنگارنگ است و مسیر آن در فضای تصویر به شکل منحنی سینوسی پیچ و خم داری است که آب در آن جاریست. در اندیشه عرفانی معنای نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصلی چشمه حیات، وسیله تزکیه و مرکز حیات دوباره خلاصه کرد (یاحقی، ۱۳۷۵). به جهت همنشینی جوی آب و درختان بهاری و پاییزی که اشاره کردیم، استعاره‌ای از شخصیت‌های اصلی هستند، جوی آب نیز می‌تواند اشاره به شخصیت دختر ترسا و شیخ صنعان داشته باشد. براساس روایت عطار دختر ترسا در پایان داستان راز حقیقت را شناخته و با مرگ خود به معرفت و رستگاری می‌رسد. «دختر ترسا در عشق جانان از جان بیزار می‌شود و دیگر نمی‌خواهد که نفس خوار، خواری هر خاکدان کشد» (ستاری، ۱۳۷۸: ۱۲۰). چنان‌که عطار در پایان داستان درباره دختر ترسا می‌گوید:

قطره‌ای بود او در این بحر مجاز سوی دریای حقیقت رفت باز
(عطارنیشابوری، ۱۳۹۲).

همچنان‌که اشاره شد، دختر ترسا سبب آگاهی و معرفت در شیخ است. «در عرفان، آب روان را فرح و صفای دل را گویند که از علوم و معارف حقیقی باشد» (سلیمانی، ۱۳۹۰: ۴۳). همچنین آب مظهر پاکی است و به رستگاری شیخ در پایان داستان اشاره دارد. در این نگاره وجود درختان در حالت‌های فصلی مختلف، زمانمند نبودن تصویر را نشان می‌دهد که این حالت در نگاره‌هایی با مفاهیم عرفانی به وفور دیده می‌شود و بر آرمانی بودن مکان و زمان داستان دلالت دارند. از نظر نگارندگان این نشانه می‌تواند براساس دیدگاه نا دستور زبانی به این صورت که زمانمند نبودن تصویر به نوعی یک نشانه نامتعارف به نظر می‌رسد که براساس دیدگاه ریفاتر می‌توان آن را به صورت نا دستور زبانی تلقی کرد. این نشانه نامتعارف خوانش را به سطح دوم و رجوع به پیش‌متن هدایت می‌کند. در لایه دوم خوانش، این نشانه، یک مفهوم آشنا و متعارف است (جدول ۲).

جدول ۲. بررسی نشانه‌های تصویری در گذر از دلالت صریح به دلالت ضمنی نشانه‌ها، (نگارندگان)

گذر از دلالت صریح به دلالت ضمنی نشانه‌ها							
ردیف	نشانه دیداری	دلالت صریح	استعاره	مجاز	نادستور زبانی	تقابل دوگانه	دلالت ضمنی
۱		دختر ترسا	*	*		*	کمال، والایی و روحانیت
۲		شیخ صنعان	*			*	کِبر، زهد و تضرع
۳		مریدان شیخ				*	انسان ظاهربین
۴		مرید پاکباز شیخ	*				راهبر و یاری‌دهنده
۵		دیر			*	*	مکان معنوی و سلوک
۶		حوض نیلوفری شکل	*	*			استعاره از دختر ترسا و مجاز از خورشید، دلالت بر حیات‌بخشی و پاکی دختر ترسا دارد.
۷		درخت بهاری	*			*	استعاره از دختر ترسا، دلالت بر زیبایی، جوانی و شکنندگی دختر ترسا دارد.
۸		درخت پاییزی	*			*	استعاره از شیخ و دلالت بر پیری و رستگاری شیخ دارد.
۹		جوی آب	*				کمال، معرفت و رستگاری
۱۰		زمانمند نبودن نگاره			*	*	آرمانی بودن زمان و مکان

نتیجه‌گیری

در این مقاله نگاره دیدار «شیخ صنعان و دختر ترسا» در *منطق‌الطیر* عطار مورد بررسی نشانه‌شناختی قرار گرفت. آن‌چنان‌که دیدیم، نشانه‌شناسی می‌تواند به عنوان یکی از شیوه‌های نقد ادبی جدید در تحلیل نقاشی کهن بسیار راهگشا باشد. در این پژوهش با توجه به رابطه برگرفتگی نگاره، توجه به روابط بینامتنی و شناخت رمزگان مناسب در تحلیل اثر ضرورت دارد. توجه به روابط بینامتنی امکان خوانش نشانه‌ای را به خواننده می‌دهد و خواننده را به سطح دوم معنا یا دلالت ضمنی هدایت می‌کند. همچنین توجه به رمزگان، تا حدود زیادی خواننده را به سمت مفهوم مورد نظر هنرمند هدایت می‌کند و از دایرهٔ دلالت‌های ضمنی می‌کاهد. از ابزارهای تحلیل نشانه‌شناسانه که در خوانش اثر مذکور در گذر از دلالت صریح به دلالت ضمنی مورد توجه قرار گرفت، بحث استعاره و مجاز، تقابل‌های دوگانه و نا دستور زبانی بودند که استفاده از آنها در تحلیل متن تصویری به شناخت معناهای ضمنی انجامید. معنای صریح در این تحلیل، روایت تصویری داستان است.

در تحلیل نگاره مورد بحث دیدیم که چگونگی تعامل عناصر تصویری در متن تولید معنا می‌کند و موقعیت مکانی دختر ترسا نسبت به شیخ، قرارگیری او در مجاورت عناصر دیداری دیگر همچون درخت بهاری و همچنین در داخل دیر و حوض نیلوفری‌شکل، معناهایی ضمنی می‌آفرینند. جایگاه دختر در مرکز نگاره و در مکانی معنوی در تقابل با شیخ، تقابل شخصیت دختر ترسا با شیخ را نشان می‌دهد و بر برتری شخصیت ترسا دلالت می‌کند. در واقع نقاش علاوه بر اینکه به روایت داستان پرداخته است اهتمام بر بازنمایی مفاهیم از طریق نشانه‌ها و روابط میان آنها را داشته است. نا دستور زبانی نیز که از اصطلاحات ریفاتر است، گذر از معنای صریح یک نشانه نامتعارف به معنای ضمنی آن را میسر می‌کند. در نگاره مذکور وجود درختان در حالت‌های فصلی مختلف، زمانمند نبودن تصویر را نشان می‌دهد و نشانه‌ای نامتعارف است، این نشانه که می‌توان آن را یک نا دستور زبانی تلقی کرد خوانش را به سطح دوم معنا ارجاع می‌دهد. این حالت در نگاره‌هایی با مفاهیم عرفانی به وفور دیده می‌شود و برآرمانی بودن مکان و زمان داستان دلالت دارند. در نگاره مورد بحث، درخت و حوض در ارتباط با دختر ترسا یک نشانهٔ استعاری انتقالی محسوب می‌شوند و ویژگی‌هایی همچون زیبایی، تطور، ناپایداری، پاکی و مردن پیش از مرگ طبیعی را به او انتقال می‌دهند.

در استعاره‌های بصری دو وجه تشابه در کنار یکدیگر قرار دارند و در این نوع از استعاره، معنا از محور جانشینی به محور همنشینی منتقل می‌شود. گفته شد که در استعاره بر اساس مشابهت وجهی جانشین وجه دیگر می‌شود. همچنان‌که در نمونه بررسی شده قرار گرفتن دختر در مجاورت درخت ویژگی‌های درخت را به دختر که وجه تشابه آنها محسوب می‌شود، انتقال می‌دهد (البته نه به لحاظ شکل بصری بلکه به سبب ویژگی‌های درونی). نکته دیگر اینکه معانی استعاری نیز از نوع معانی ضمنی هستند و بر خوانش نشانه در سطح مدلول دلالت دارد. در نهایت پژوهش حاضر، در تحلیل اثر مذکور با رویکرد نشانه‌شناختی نشان داد که نگاره مذکور، صرفاً تصویرگری داستان نیست و نقاش در فرایند ترجمان روایت کلامی به روایت تصویری سعی در بازنمایی معانی و مفاهیم داستان به وسیله نشانه‌ها داشته است. او درونمایه داستان را که کمال، آگاهی و رسیدن به حقیقت است، به طور نمادین و با استفاده از نشانه‌های بصری و تعامل مناسب آنها در لایه‌های زیرین تصویر بیان کرده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Semiotic
2. Codes
3. Denotation
4. Connotation
5. Metaphor
6. Metonomy
7. Binary opposition
8. Non-grammatical

۹. دنیل چندلر (Daniel Chandler) متولد (۱۹۵۲م) یک نشانه‌شناس انگلیسی است.

۱۰. فردینان دو سوسور (Ferdinand de Saussure) (۱۸۵۷-۱۹۱۳م) زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی است، که با نگرش به ساختار زبان به عنوان اصل بنیادین در زبان‌شناسی، آن را شاخه‌ای از دانش عمومیِ نشانه‌شناسی دانست.

۱۱. لوئی ترول یِلْمْزلِف (Louis Trolle Hjelmslev) (۱۸۹۹-۱۹۶۵م) زبان‌شناس دانمارکی که یکی از بنیانگذاران مکتب زبان‌شناسی کپنهاگ به شمار می‌آید.

۱۲. رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) (۱۸۹۶-۱۹۸۲م) زبان‌شناس روسی و نظریه‌پرداز ادبی و یکی از بنیان‌گذاران مکتب زبان‌شناسی پراگ است.

13. Paradiagmatic axis
14. Syntagmatic axis
15. Michael Riffatterre

۱۶. کلود لوی استروس (Claude Lévi-Strauss) (۱۹۰۸-۲۰۰۹م) قوم‌شناس و انسان‌شناس فرانسوی و از نظریه‌پردازان انسان‌شناسی مدرن بوده است.

۱۷. رولان بارت (Roland Barthes) (۱۹۱۵-۱۹۸۰م) نویسنده، فیلسوف، نظریه‌پرداز ادبی، منتقد فرهنگی و نشانه‌شناس معروف فرانسوی بوده است.

DOI: 10.22034/rac.2023.548966.1022

18. The Metropolitan Museum of Art

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۷۸)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین ـ مشهد*، تهران: فرهنگستان هنر.

احمدی، بابک (۱۳۹۱)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.

استوری، جان (۱۳۸۹)، *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نشر آگه.

اشرف‌زاده، رضا (۱۳۸۹)، *شرح گزیده منطق‌الطیر، یا مقامات طیور شیخ فریدالدین محمدعطار نیشابوری*، تهران: اساطیر.

بارت، رولان (۱۳۹۲)، *امپراتوری نشانه‌ها*، ترجمه ناصرفکوهی، تهران: نشر نی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶)، *دیدار با سیمرغ*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

چندلر، دنیل (۱۳۷۸)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

دانش‌پژوه، منوچهر (۱۳۹۰)، *آفتابی در میان سایه‌ای*، تهران: همشهری.

زمردی، حمیرا (۱۳۸۲)، *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه‌نظامی و منطق‌الطیر*، تهران: زوار.

ستاری، جلال (۱۳۷۸)، *پژوهشی در قصه شیخ صنعان و دختر ترسا: از مجموعه پژوهش در قصه‌های جاودان*، تهران: نشر مرکز.

سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی مکان*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سخن.

سجودی، فرزان (۱۳۹۳)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: علم.

سلیمانی، مرضیه (۱۳۹۰)، *اصطلاحات صوفیان*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

سوسور، فردینان (۱۳۹۲)، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه کورش صفوی، تهران: نشر هرمس.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، *نشانه ـ معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*، تهران: نشرسخن.

عطارنیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۲)، *منطق‌الطیر*، به تصحیح و شرح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: نشر سخن.

قلی‌زاده، حیدر (۱۳۸۷)، بازخوانی داستان شیخ صنعان. *فصلنامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه*؛ شماره ۱۶، صص ۱۶۲-۱۲۹.

کمالی‌زاده، طاهره (۱۳۹۲)، *مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی*، تهران: مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.

محمدزاده، مهدی (۱۳۹۱)، *تأثیر نظریه‌های عرفانی و فلسفی اسلامی در هنر نگارگری، طرح پژوهشی*، پژوهشکده: هنرهای سنتی اسلامی اصفهان.

محمدی‌وکیل، مینا (۱۳۸۸)، نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون، *جلوه هنر*؛ شماره۲، صص ۳۸-۲۵.

منشی قمی، قاضی میراحمد (۱۳۵۲)، *گلستان هنر رساله‌ای درباب خوشنویسان و نقاشان، مورخ ۱۰۰۵ هـ.ق*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران: سخن.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵)، *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).

URL1:*https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451726*

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)