Archive of SID

مطالعهٔ ارتباط «اساطیر ترکی- مغولی» با نقش«درخت» نگاره های *شاهنامهٔ دموت* و *جامع‌التواریخ* (با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی)*

منصور حسین‌پورمیزاب**
مهدی محمدزاده***
الله شکر اسداللهی‌تجرق****

تاریخ دریافت: ۹۹/۱/۲۰
تاریخ پذیرش: ۹۹/۵/۱۴

چکیده

مطالعهٔ نگاره‌های *شاهنامهٔ دموت* و *جامع‌التواریخ* با تکیهٔ صِرف بر متن روایت در برخی موارد، درک چندان درستی از نشانه‌های موجود در نگاره‌های مذکور را به دنبال نداشته است. *شاهنامهٔ* فردوسی، یک متن ادبی با محوریتِ زبان شعری و متعلق به گفتمان «ایرانی» و *جامع‌التواریخ*، یک متن تاریخی و محصول گفتمان «ایلخانی» است. در صورتی‌که *شاهنامهٔ دموت* و نسخهٔ مصور *جامع‌التواریخ*، متون هنری با محوریتِ زبان تصویر و متعلق به گفتمان «نگارگری ایلخانی» هستند. تحلیلِ نگاره‌های نسخ مصور، باید بر اساس سپهرنشانه‌ای «نگارگری ایلخانی» صورت بگیرد؛ آن سپهر نشانه‌ای که روایت‌های *شاهنامه* و *جامع‌التواریخ* به عنوان «نه‌متن» را یا به صورت مستقیم و با ساز و کار ترجمهٔ بینانشانه‌ای و یا با عبور دادن از فیلتر فرهنگ ترکی- مغولی و از طریق ترجمهٔ بینافرهنگی وارد «متنِ» تصویری خود کرده است. هدف از این پژوهش، مطالعهٔ آن دسته از نشانه‌های مربوط به «درخت» در منتخبی از نگاره‌های *شاهنامهٔ دموت* و *جامع‌التواریخ* می‌باشد که با مکانیسم ترجمهٔ بینافرهنگی از سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی وارد سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی شده‌اند. این پژوهش با هدف بنیادی و به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی بوده و در آن از روش نشانه‌شناسی و رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان انجام شده است. اصلی‌ترین یافتهٔ پژوهش، حاکی از آن است که نشانهٔ «درخت» در نگاره‌های مذکور، دربردارندهٔ مفاهیم اساطیریِ ترکی- مغولی از قبیل مادر بودن و قدرت آفرینشگری، قدرت و سلطنت بخشی، محافظت از وطن و خاقان، اعطاگری قوهٔ شکست‌ناپذیری و نیروبخشیِ جسمانی به قهرمان، گذرگاه بودن برای ورود به عالم دیگر، حضور تقدس‌گونه در مراسم مهم و جایگاه بودن برای دفن جسد خاقان و شامان، می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی فرهنگی، شاهنامهٔ بزرگ، ایلخانی، جامع‌التواریخ، درخت

*. این مقاله، برگرفته از رسالهٔ دکتری منصور حسین‌پورمیزاب با عنوان «نشانه‌شناسی فرهنگی منتخبی از نگاره‌های دورهٔ ایلخانی» به راهنمایی مهدی محمدزاده و مشاوری الله‌شکر اسداللهی است.

**. دانشجوی دکترای هنرهای اسلامی دانشگاه هنر اسلامی تبریز.ایران. Email: m.hoseinpour@tabriziau.ac.ir
***. استاد گروه هنرهای صناعی دانشگاه هنر اسلامی تبریز. ایران. (نویسندهٔ مسئول) Email: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir
****. استاد گروه ادبیات و زبانهای خارجی دانشگاه تبریز. ایران. Email: nassadollahi@yahoo.fr

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

تصاویر انتخابی در این پژوهش، مربوط به *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* و *جامع‌التواریخ* می‌باشد. *شاهنامهٔ بزرگ*، به دلیل شکل‌گیری در زمان سلطان ابوسعید[1] «شاهنامهٔ ابوسعیدی» گفته می‌شود. از آنجا که این نسخه، در سال‌های اولیهٔ قرن بیستم میلادی توسط دموت، دلال مشهور اوراق شده و در حراجی‌ها به فروش می‌رسد؛ به *شاهنامهٔ دموت* نیز مشهور گردیده است. امروزه از این شاهنامهٔ بزرگ، تنها ۵۷ نگاره[2] اوراق شده در قطع بزرگ باقی است. به دلیل از بین رفتن بخش بیشتر آن، معلوم نیست که این شاهنامه در چه تاریخی و در چه مکانی کتاب‌آرایی شده است. اما با توجه به ویژگی‌های فنیِ آن مانند قطع بزرگ (متن نوشتاری آن ۲۹۰ × ۴۱۰ میلیمتر است)، کیفیت کاغذ، کتابت آن و نیز مشخصات تصویری نگاره‌ها، آن را به کارگاه هنری تبریزِ دورهٔ ایلخانی و به تاریخ بعد از تأسیس کتابخانه‌های غازانیه و رشدیهٔ تبریز منتسب دانسته‌اند. به همین دلیل، سال‌های شکل‌گیری آن را بین ۷۳۰ه.ق تا ۷۳۵ه.ق قلمداد کرده‌اند و این تاریخ مورد قبول اکثر هنرپژوهان دنیا واقع شده است (آژند، ۱۳۸۹:۱۴۷). *جامع‌التواریخ* نیز، که خود محصول گفتمان ایلخانی می‌باشد، در سه نسخه، تصویرسازی شده است؛ دو نسخهٔ مصور آن به زبان فارسی، یکی به سال ۷۱۴ه.ق و دیگری به سال ۷۱۶ه. ق. و نسخهٔ مصور عربی نیز از سال ۷۱۴ه.ق موجود است (همان: ۱۴۵). تصاویر انتخابی در این پژوهش، از نسخهٔ مصور عربی می‌باشد که در مجموعهٔ ناصرخلیلی در لندن نگهداری می‌شود. در نگاره‌های منتخب، تلاش می‌شود با یک دیدگاه متفاوت موضوع «درخت» در فضای فرهنگی و سپهر نشانه‌ای ایلخانی مورد کنکاش قرار گیرد. لذا تأکید و هدف این پژوهش، مشخص نمودن سهمِ فرهنگ و اساطیرِ ترکی ـ مغولی در شکل‌گیریِ نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* و *جامع‌التواریخ* می‌باشد. در واقع، مقالهٔ حاضر، در صدد پاسخ‌گویی به این سؤال است که شکل‌گیریِ نگاره‌های مذکور، چگونه و تا چه میزان متأثر از سپهر نشان‌های ترکی ـ مغولی بوده است؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون، هیچ پژوهشی، حضور درخت در نگارگری ایلخانی را بر اساس محتوا بررسی نکرده است. تنها در موارد معدود، در بررسی‌های فرمی نگاره‌های ایلخانی، فرم درخت را برگرفته از نقاشی چینی دانسته و دلیل حضور آن در نگارگری ایرانی را به تأثیرات نقاشی چینی محدود کرده‌اند. در مورد ریشه‌شناسیِ محتوایی و تحلیل اساطیریِ درخت در نگارگری ایلخانی بر اساس اسطوره‌های ترکی - مغولیِ آسیای میانه نیز، پژوهش‌های جدی و جامعی مشاهده نمی‌شود. در پژوهش‌های مربوط به نشانه‌شناسی هم، در هیچ موردی، از نشانه‌شناسی فرهنگی با رویکرد یوری لوتمان برای واکاوی و کدگشایی نگارگری دورهٔ ایلخانی استفاده نشده و تنها در موارد معدودی، فرزان سجودی، از نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل نگاره‌ها بهره گرفته است. البته نباید فراموش کنیم که به طور کلی، کمیت و کیفیت در حوزهٔ مطالعات نگارگری *ایلخانی* پایین بوده و پژوهش‌های جدی و هدفمند کمتری در این زمینه وجود دارد. پژوهش‌های موجود، اغلب، به جای تحلیل‌های روشمند به کلی‌گویی در مورد نگارگری ایلخانی پرداخته‌اند. برخی از پژوهشگران مانند حسین مهرپویا، ابوالقاسم دادور و محمد خزائی و غیره، بررسی فرمی نگاره‌ها و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه را در نظر داشته و برخی نیز مانند مهدی محمدزاده، مهناز شایسته‌فر، بهاره خردمند و غیره، پیش از این، نگاره‌ها را بیشتر، براساس مفاهیم دینی (قرآنی و بودایی و مسیحیت) مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند.

رویکرد نظری

نشانه‌شناسی فرهنگی یکی از حوزه‌های نشانه‌شناسی است که توسط یوری لوتمان[3] بنیانگذاری شده و با نام مکتب تارتو ـ مسکو در سال ۱۹۷۳ م. وارد صحنهٔ بین‌المللی علم می‌شود (سرفراز و دیگران، ۱۳۹۶:۷۷). این نوع نشانه‌شناسی به طور معمول، در هیئت تحول از ساختگرایی به نشانه‌شناسی فرهنگی توصیف می‌گردد (سمننکو، ۱۳۹۶:۱۲). نشانه‌شناسی فرهنگی به موضوع فرهنگ محدود نمی‌شود بلکه ضمن عبور از دوگانهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

طبیعت و فرهنگ، هر چیزی را فرهنگی دیده و آنچه را که توسط انسان دریافت می‌گردد در حیطهٔ پژوهش و بررسی خود قرار می‌دهد (نامورمطلق، ۱۲:۱۳۸۹). در واقع نشانه‌شناسی فرهنگی، ماهیت فرهنگ را مورد تأمل قرار داده و به آن الگوهای ذهنی و مادی‌ای که ما برای فهمِ فرهنگ خود و فرهنگ دیگران می‌سازیم، توجه نشان می‌دهد (لیونگبرگ، ۱۲۶:۱۳۹۰). فرهنگ از این نظرگاه، هیچگاه یک مجموعهٔ عام و جهانی نیست، بلکه همیشه زیر مجموعه‌ای است که با روش ویژه‌ای نظم گرفته و سازمان یافته است. فرهنگ به هیچ‌وجه دربرگیرندهٔ همه چیز نمی‌باشد، بلکه یک سپهر نشاندار معین است. فرهنگ تنها در حکم یک بخش، یک حوزهٔ بسته بر زمینهٔ نه فرهنگ دریافت می‌گردد. در بستر نه فرهنگ، فرهنگ به منزلهٔ یک نظام نشانه‌ای آشکار می‌گردد. به‌طور خاص، چه این ویژگی‌های فرهنگ را ساختهٔ انسان، در تقابل با آنچه طبیعی است، بدانیم و چه قراردادی، در تقابل با آنچه که غیر قراردادی است، تصور کنیم؛ در هر حال با جنبه‌های مختلف ماهیت نشانه‌شناسی فرهنگ سروکار داریم (لوتمان و اوسپنسکی، ۴۲:۱۳۹۰). در واقع می‌توان چنین در نظر گرفت که در تعریف لوتمان از فرهنگ، آن روش سنتی که می‌پرسد: «من فرهنگ را چگونه درک می‌کنم؟» جای خود را به رویکرد دیگری داده است که می‌پرسد: «فرهنگ چگونه خود یا دیگر فرهنگ را فهم می‌نماید؟» (توروپ، ۲۳:۱۳۹۰). در این رویکرد، مفاهیم اساسی عبارتند از: نظام الگوساز، سپهر نشانه‌ای، دیالوگ، ترجمه، مرز، دوگانِ متن و نه‌متن، دوگان مرکز و حاشیهٔ و...(سُنِسون، ۷۶:۱۳۹۰) (نمودار۱). لوتمان در مورد نظام‌های الگوساز می‌نویسد: نظام‌های نشانه‌ای، الگوهایی‌اند که جهانی را که در آن زیست می‌کنیم، توصیف می‌کنند. برطبق این، زبان طبیعی در ارتباط با واقعیت، نظام الگوساز اولیه است و نظام الگوساز ثانویه در حکم زبان توصیف، به همهٔ زبان‌های هنر و در مفهومی وسیع‌تر با همهٔ دیگر زبان‌های فرهنگ (اسطورهٔ، مذهب، هنجارهای رفتاری و...) ارتباط پیدا می‌کند (توروپ، ۱۹:۱۳۹۰). مفهوم با اهمیت دیگر، «سپهر نشانه‌ای» می‌باشد. لوتمان این اصطلاح را در سال۱۹۸۴م. از «سپهر زیستی» ولادیمیر ورنادسکی[۴] متأثر شده است (سمننکو، ۱۲۹:۱۳۹۶). سپهر نشانه‌ای، یک فضای نشانه‌ای است که بیرون از آن نشانگی ممکن نمی‌باشد (لوتمان،۲۲۱:۱۳۹۰). به عبارت بهتر، خارج از آن، فرایند نشانه‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد. این فضا، محل قرار گرفتن فرهنگ و زبان است. به اعتقاد لوتمان، بیرون از سپهر نشانه‌ای نه ارتباط وجود دارد و نه زبان (لیونگبرگ، ۱۲۷:۱۳۹۰) و این سپهر نشانه‌ای است که، امکان زیست و ارتباط در فرهنگ را باعث می‌شود. لوتمان یکی از مشخصه‌های سپهر نشانه‌ای را، دوگان محوری قلمداد می‌نماید. او دوگان محوری را به منزلهٔ اصلی تعریف می‌کند که در کثرت معنادار است. چون هر زبان نوظهوری به نوبهٔ خود مبتنی بر یک اصل دوگان به زیربخش‌هایی تقسیم می‌گردد (سمننکو، ۱۳۴:۱۳۹۶). در واقع دوگان‌ها، اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی را تشکیل می‌دهند. دوگان‌هایی مانند: طبیعت- فرهنگ، کاسموس (نظم)- خائوس (آشوب)، مرکز- حاشیه، متن- نه‌متن، خود- دیگری و... (سُنِسون،۷۶:۱۳۹۰). بدین ترتیب، طبیعت (بی‌نظمی) به مثابهٔ امری ناظر بر محیط زندگی انسان، در مقابل فرهنگ (نظام‌مند) قرار می‌گیرد که به منزلهٔ امری ناظر بر ویژگی‌های فرا طبیعی زندگی انسان است (پاکتچی،۸۹:۱۳۹۰). مرکز، شامل تثبیت یافته‌ترین (مشروع‌ترین ساختارها و متون) است. و در مقابل، حاشیه فضایی است که غیر ساخت‌مند و نامنظم به نظر می‌آید و در آن، متون دینامیک‌تر و در اصطلاح نامشروع و منحرفی قرار دارند (سمننکو، ۵۵:۱۳۹۶). تحت این شرایط«متن» (که در اولین برخورد هر آنچه درون فرهنگ و قابل درک باشد متن تلقی می‌گردد) نمی‌تواند بیرون از فرهنگ وجود داشته باشد. اما دست کم امکان بالقوهٔ «نه‌متن» که از بیرون می‌آید و به متن تبدیل می‌گردد در نظر گرفته شده است (سُنِسون، ۷۷:۱۳۹۰). دیالوگ و تعامل بین دو فرهنگ و سازوکار طرد و ترجمه، در جایی به نام «مرز» صورت می‌گیرد. در دیدگاه لوتمان، مرز، قاب‌های درون سپهر نشانه‌ای را تعیین می‌کند، مرز، یک سازوکارِ دوزبانه است که پیام‌های بیرونی را به زبانِ درونی سپهر نشانه‌ای ترجمه

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند و برعکس. بنابراین، سپهر نشانه‌ای تنها به وسیلهٔ مرز می‌تواند با نانشانه و فضای نشانه‌ای بیگانه در ارتباط باشد (توروپ، ۳۳:۱۳۹۰؛ لوتمان،۲۲۲:۱۳۹۰). مرز، علاوه بر فیلتر و تطبیق امر بیرونی با امر درونی، به منزلهٔ کاتالیزور ارتباطات نیز عمل می‌کند (سمننکو، ۶۰:۱۳۹۶). اصل «دیالوژیک»، اصل دیگری که لوتمان در نظریه‌اش برآن تأکید دارد، بر فرضِ تعاملِ مداومِ نظام‌های نشانه‌ای استوار است. از دیدگاه او، هر نوع ارتباطی، اساساً دیالوژیک است. چه ارتباط با خود و چه ارتباط با دیگری. به همین خاطر لوتمان هرگز، هیچ پدیدار فرهنگی را در حالتی تک افتاده یا ایزوله توضیح نمی‌دهد (همان:۳۹)

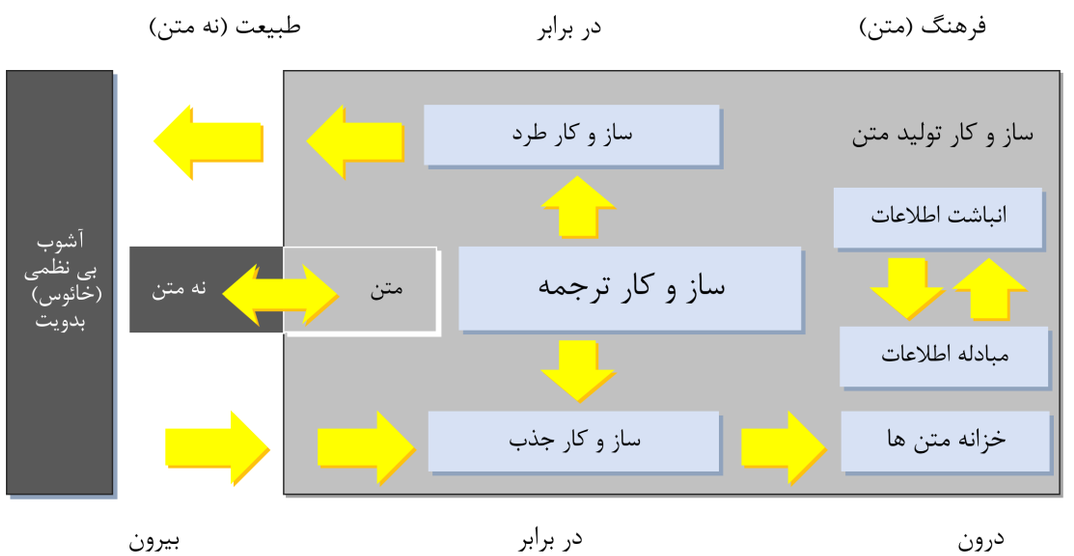
روش تحقیق

این پژوهش، با روش توصیفی و تحلیلی صورت گرفته و یک تحقیق کیفی بوده و از لحاظ هدف، بنیادین محسوب می‌شود. در این بررسی، علاوه بر نشانه‌شناسی فرهنگی، از مطالعات اسطوره‌ای نیز استفاده شده است. در ابتدا با اتکاء به مطالعات کتابخانه‌ای سعی شده تا اساطیر و اعتقادات ترکی ـ مغولیِ مرتبط با موضوع شناسایی شود. در مرحلهٔ بعدی، نگاره‌هایی از *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* و *جامع‌التواریخ* که در بردارندهٔ «درخت» می‌باشند، بررسی و انتخاب شدند. در نهایت، با استفاده از روش نشانه‌شناسی فرهنگی، «سپهر نشانه‌ای»، «سازو کار ترجمه»، «متن» و «نه متنِ» موجود در نگاره‌های مذکور مشخص و بدین طریق در راستای گفت‌گو و تعامل دو فرهنگ «ایرانی» و «ترکی - مغولی»، چگونگی حضور مسلطِ درخت، در نگارگری ایلخانی توضیح داده شده است.

جایگاه درخت در فرهنگ ترکی ـ مغولی

بی‌تردید، «درخت» جزو موارد معدودی است که بالاترین جایگاه را در فرهنگ ترکی ـ مغولی به خود اختصاص داده و یکی از مهم‌ترین عناصر اساطیری و اعتقادی این فرهنگ محسوب می‌شود. از منظرِ اساطیر ترکی- مغولی، درخت به عنوان یکی از پنج عنصر مقدس- درخت، آب، آتش، خاک، آهن- به حساب می‌آید. ترکان و مغولان، درخت را متعالی دانسته و گاه حتی آن را به صورت خدا یا نمادی از خدا می‌انگارند (اوراز،۱۷۷:۱۳۹۶). شامان‌ها بیش‌ترین احترام را به درخت جنگلی قایین[5] قائل هستند. البته این درخت عنصری نیست که فقط در برگزاری مراسم به کار گرفته شود؛ بلکه خود دارای ماهیت مقدسی است که مورد پرستش قرار می‌گیرد. بر روی دُهُلِ قام‌ها، در کنار

نمودار۱. الگوی مکتب تارتو(سُنسون،۷۶:۱۳۹۰).



www.SID.ir

Archive of SID

تصویرِ خورشید، ستاره، رعد، تصویر درخت قایین نیز دیده می‌شود (اینان، ۸۳:۱۳۹۵). به باورشامان‌های آلتایی، درخت قایین، فرستادهٔ خدای بزرگ اولگئن[۶] می‌باشد که از آسمان بر دستان الههٔ اومای[۷] فرود آمده است (اوراز، ۱۷۷:۱۳۹۶). به لحاظ کیهان‌شناسی شامانیزمی، درخت عالم، در مرکز و محل ناف زمین، قرار داشته (الیاده، ۲۶۰:۱۳۸۹) و شاخه‌های آن تا محل اقامت اولگئن بالا رفته است (الیاده، ۴۱۱:۱۳۹۲). از این منظر، درخت- درختان کهن‌سالِ سر به فلک کشیده- به عنوان محورهای ارتباطی محسوب می‌شود که از طریق آن، امکان ورود به جهان دیگر وجود دارد (مولر، ۵۷:۱۳۹۸). جالب اینجاست که بر اساس اعتقادات شامانی، هنگام نواخته شدن طبلِ شامان در مراسم مربوطه، شامان به مرکز عالم منتقل می‌شود؛ جایی که در آن، درخت کیهانی، آسمان را با زمین و موجودات متعالی متحد می‌سازد (استوتلی، ۷۸:۱۳۹۰). علاوه بر موارد مذکور، در شامانیزم و در بیشتر اساطیر آفرینش ترکی- مغولی، درخت، به عنوان «مادر» تلقی گردیده و دارای قدرت آفرینش‌گری می‌باشد؛ انسان اولیه از درون غنچه بیرون افتاده است (سیداوف، ۱۶۵:۱۳۸۱)؛ در باورهای آلتایی، اولین انسان مانند میوه از شاخهٔ درخت مقدس می‌روید (اینان، ۲۱:۱۳۹۵)؛ مادرِ فرزندان اوغوز- دنیزخان (دریا)، تاغخان (کوه)، گؤگخان (آسمان)- در داستان اوغوزنامه، زنی است که فرم انسانی شدهٔ درخت محسوب می‌شود (سیداوف، ۱۹۳،۱۳۸۴؛ رشیدالدین، ۲۵،۱۳۶۷)؛ بوغوتکین[۸] قهرمان اسطوره‌ای اویغوری به همراه چهار برادر خود از درخت زاده می‌شوند (جوینی، ۱۵۰:۱۳۹۵؛گورون و دیگران، ۱۳۰،۱۳۹۰)؛ درخت قاباآغاج در داستان‌های ده‌ده قورقوت، مادر قهرمان داستان (باسات) به حساب می‌آید (ده‌ده قورقوت، ۱۶۸:۱۳۵۸)؛ در داستان «مادای قارا» نیز، مادای قارا، نوزاد تازه متولد شده‌اش را به «کوه سیاه» می‌آورد. در آنجا از چهار درخت چنار آویزان کرده و می‌گوید: «فرزندم، بگذار این چهار درخت چنار برای تو مادر شود». در واقع مادر «مرقن»[۹]- فرزند مادای قارا- همان درخت چنار یا درخت دنیا در نظر گرفته می‌شود (سیداوف،۱۶۴:۱۳۸۱). همچنین، در اکثر داستان‌های ترکان از جمله در داستان «خم شو، چنارم خم شو»، افسانهٔ «پسر سفید» و داستان مشهور «کوراوغلی» درخت به همراه چشم‌های که در پای آن جاری است در بردارندهٔ ویژگی‌های اعطا کنندهٔ قدرت، نیرو بخشی، استعداددهی و نیز بخشایندهٔ قوهٔ شکست‌ناپذیری به انسان می‌باشد. به عنوان مثال، قوشا بولاغِ (دو چشمه) اساطیری که آلی کیشی (پدر کوراوغلی) آدرس آن را به کوراوغلی نشان می‌دهد در کوه چنلی بئل در زیر درختی کهن‌سال قرار دارد (رئیسنیا، ۱۶۴:۱۳۷۷). در واقع کوراوغلی با پیدا کردن این درخت و نوشیدن از آب چشمهٔ مذکور، صاحب قدرت، نیرو و استعداد عاشیقی می‌گردد. استعداد بخشی درخت، همچنین در داستان‌های مشهور «قربانی» و «عباس و گولگز» نیز به چشم می‌خورد. در هر دو داستان، قهرمانِ روایت بعد از خوابیدن در زیر درخت صاحب استعداد «عاشیقی» می‌گردند (سیداوف، ۱۷:۱۳۸۱). با توجه به آنچه توضیح داده شد، درخت و مفاهیم اساطیری و اعتقادی وابسته به آن، بخش عظیمی از فرهنگ ترکی- مغولی را تحت تأثیر خود قرار داده و درست به همین خاطر است که ترکان و مغولان حتی مراسم بسیار مهم و اساسی خود مانند مراسم قربانی و سوگند را در مقابل درخت اجرا می‌کردند (اوراز، ۱۷۷:۱۳۹۶). به عنوان مثال دخیل بستن به درخت و پایکوبی در اطراف آن از رسومی است که همواره با ترکان و مغولان بوده و حتی غازان‌خان که مسلمانی متعصب و وفادار به اصول اسلام بود، این مراسم را برگزار می‌کرده است (رشیدالدین، ۴۱:۱۳۵۸). تقدس درخت حتی در زمان مرگ بزرگان دینی و سیاسی هم قابل مشاهده است؛ اجساد شامان‌ها را بر روی شاخهٔ درختان یا در حفرهٔ تنهٔ درخت قرار می‌دادند (استوتلی: ۱۸۷،۱۳۹۰) یا اینکه چنگیزخان مغول بنا بر دستور خود در زیر درختی مدفون شده است (رشیدالدین، ۳۸۷:۱۳۶۷).

تحلیل نگاره‌ها

حضور فراوان «درخت» در نگاره‌های *شاهنامهٔ دموت* و حتی در برخی از نگاره‌های *جامع‌التواریخ*، اتفاقی نبوده و از یک منبع اعتقادی سرچشمه گرفته است. همانطور

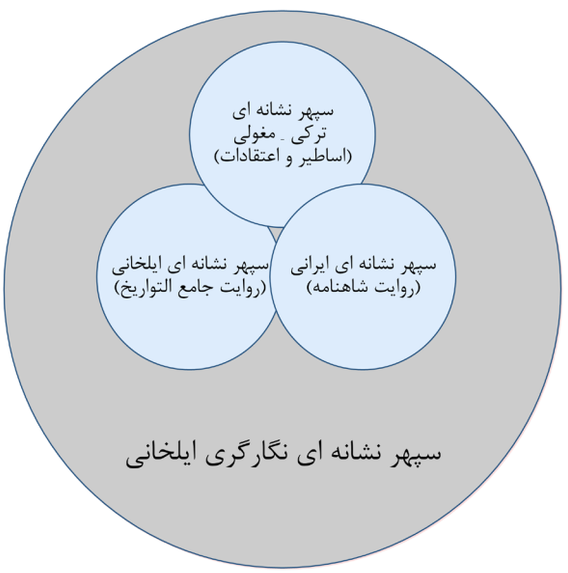
www.SID.ir

Archive of SID

که در نگاره‌های انتخابی دیده می‌شود، «درخت» ــ که در اکثر موارد به صورت تک درخت هم دیده می‌شود- در صحنه‌های نبرد، صحنه‌های شکار، در صحنه‌های مربوط به دربار و تختگاهِ پادشاه، در صحنه‌های مربوط به اقامتگاهِ شخصی و حتی در صحنه‌هایی که موضوع مذهبی دارند، حضور فعال و چشم‌گیری دارد. این تکرارِ حضور، «درخت» را به یکی از استانداردهای نگارگری ایلخانی تبدیل کرده و آن را به‌عنوان یکی از عناصر ضروری این نگارگری قرار داده است. این عنصر ضروری، علیرغم تأثیرات نگارگری ایلخانی از نقاشی چینی، صرفاً جنبهٔ فرمی نداشته و ریشه در اعتقادات و اساطیر حامیان و مخاطبان آن داشته است. اگرچه در زمینهٔ فرم نیز، نگارگری ایلخانی از یک ماهیت مستقلی برخوردار بوده و فضای نگاره‌های آن با فضای نقاشی‌های چینی متفاوت می‌باشد. با این اوصاف، معنای نشانهٔ «درخت» را باید در درون سپهر نشانه‌ای «نگارگری ایلخانی» جستجو کرد. آن سپهر نشانه‌ای که دینامیسم پویایی در درون خود دارد و پویایی خود را مرهون سه سپهر نشانه‌ای «ترکی- مغولی»، «ایرانی» و «ایلخانی» می‌باشد (نمودار۲) به عبارت دقیق‌تر، مفاهیم مربوط به نشانهٔ«درخت» در نگاره‌های منتخب (سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی) را نمی‌توان فقط بر اساس روایت مربوطه تحلیل کرد بلکه در کنار روایت شاهنامه (سپهر نشانه‌ای ایرانی) و روایت جامع‌التواریخ (سپهر نشانه‌ای ایلخانی) باید اساطیر و اعتقادات ترکان و مغولان (سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی) را نیز در نظر داشت.

علی‌رغم اهمیتی که «درخت»، در سپهر نشانه‌ای ایرانی (روایت فردوسی) دارد ولی دامنهٔ مفاهیم اساطیری آن زیاد گسترده نبوده است. بنابراین تنها موارد بسیار محدودی مانند «سخن‌گو بودن درخت» از طریق ترجمهٔ بینانشانه‌ای وارد سپهر نشانه‌ای بزرگ‌تر (نگارگری ایلخانی) شده است. روایت *جامع‌التواریخ* نیز از آنجا که برای شناساندن مغولان به جهان اسلام تولید شده بود، بیشتر حاوی مفاهیم تاریخی و دینی بوده و نشانه‌های اساطیری کمتری می‌توان در آن مشاهده کرد. در مقابل، «درخت» جایگاه بسیار خاصی در سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی (شامانیزم و اساطیر و اعتقادات ترکی- مغولی) دارد. در واقع، این حضور پر رنگِ «درخت» در فضای سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی، ترجمهٔ بینافرهنگی همان حضور مسلطی است که «درخت» در سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی داشته است. ترجمهٔ بینافرهنگی‌ای که روایت *شاهنامه* و *جامع‌التواریخ* را با عبور دادن از فیلتر فرهنگ ترکی ـ مغولی (اساطیر و اعتقادات ترکی ـ مغولی) را به درون فرهنگ ایلخانی (نگارگری دورهٔ ایلخانی) وارد کرده است. در این ارتباط، مهم‌ترین ویژگی‌های درخت در سپهر نشانه‌ای ترکی-

نمودار ۲. چگونگی شکل‌گیری سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی. (نگارندگان: ۱۳۹۹)



www.SID.ir

Archive of SID

مغولی، به شرح زیر می‌باشند که دلایل حضور فعال درخت در نگاره‌های منتخب را توضیح داده و نشانه‌های مستتر در آنها را کدگشایی و معنادار می‌کنند: «درخت» در فرهنگ ترکی- مغولی، بخشایندهٔ قدرت، اعطاکنندهٔ سلطنت و نیز به عنوان مدافع و حافظ وطن و خاقان (رئیس‌نیا، ۱۶۴:۱۳۷۷) محسوب می‌شود. ترجمان این ویژگی‌ها را در بیشتر نگاره‌هایی ملاحظه می‌کنیم که در آنها پادشاه یا خاقان در محل تختگاه، دربار و چادر خود قرار دارد (تصویر۱). در این نگاره‌ها، درخت به گونه‌ای نمادین در فضایی در پشت پادشاه یا خاقان قرار داشته و منبع قدرت و سلطنت او و نیز حافظ آن به حساب می‌آید. همچنین «درخت»، اعطاکنندهٔ قوهٔ شکست‌ناپذیری بوده و توان نیروبخشی دارد (سیداوف،۲۶:۱۳۸۱). درختِ موجود در نگاره‌هایی که دارای موضوع شکار یا نبرد می‌باشند، ترجمان این اندیشهٔ اساطیری هستند. حضور نمادین درخت در این صحنه‌ها، بیانگر شکست‌ناپذیری قهرمان مربوطه می‌باشد (تصویر۱).

در مورد نیروبخش بودن درخت نیز، می‌توان به نگارهٔ «محمد(ص) و ابوبکر در راه مدینه» از نسخهٔ *جامع‌التواریخ* نیز اشاره کرد؛ حضور نمادین درخت در زمینهٔ تصویر و در فضایی بین آن دو و پیرزنی که آنها را با شیرِ بز خود سیراب می‌کند ـ بدون وابستگی به روایت، نشان از نیرو بخشی درخت داشته و به طور ضمنی به آن ویژگی درخت اشاره می‌کند (تصویر۲).

در اساطیر و اعتقادات ترکی- مغولی، بارها با ویژگی «مادر» بودنِ درخت مواجه می‌شویم. همان‌طور که پیشتر اشاره شد؛ انسان اولیه از درون غنچه بیرون افتاده است، مادر فرزندان اوغوز در داستان اوغوزنامه، زنی است که فرم انسانی شدهٔ درخت محسوب می‌شود، بوغوتکین قهرمان اسطوره‌ای اویغوری به همراه چهار برادر خود از درخت زاده می‌شوند، درخت قاباآغاج در داستان‌های

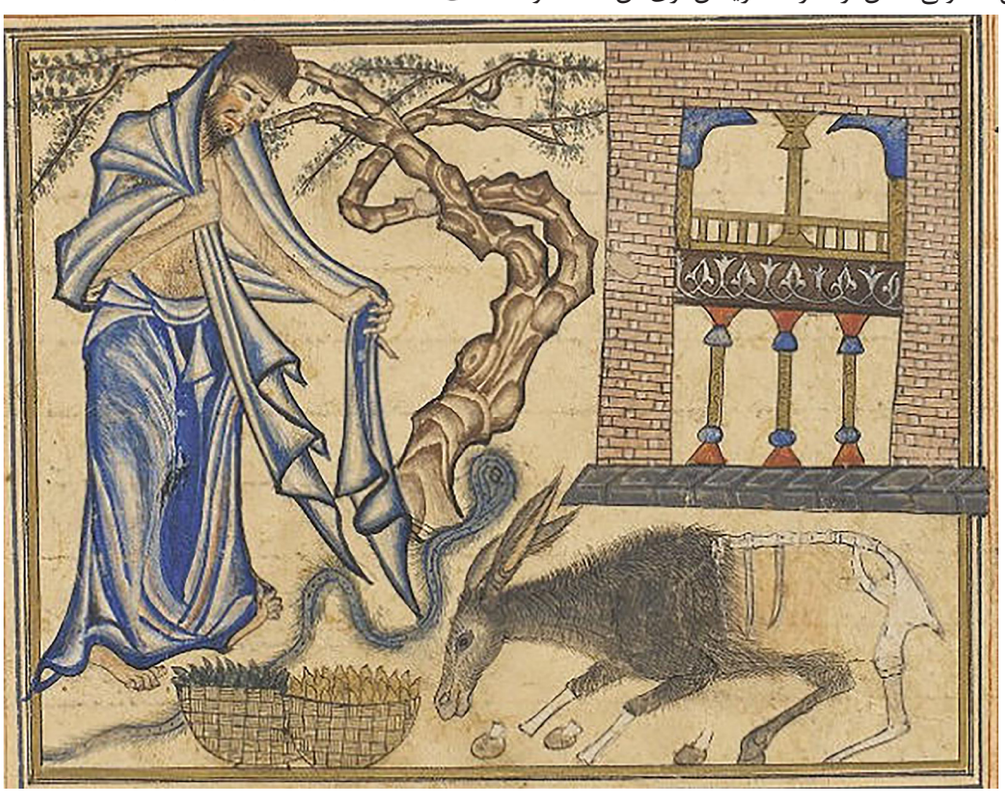
تصویر ۱. نگاره‌های در بردارندهٔ «درخت» شاهنامهٔ دموت. (نگارندگان:۱۳۹۹)

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۲. نگارهٔ محمد (ص) و ابوبکر در راه مدینه. *جامع‌التواریخ* (warfare.ga,2020)

ده‌ده قورقوت، مادر قهرمان داستان (باسات) به حساب می‌آید (سیداوف،۱۳۸۴،۱۹۳؛ رشیدالدین،۱۳۶۷،۲۵؛ سیداوف،۱۳۸۱:۱۶۵؛ اینان،۱۳۹۵:۲۱؛ جوینی، ۱۳۹۵:۱۵۰؛ گورون و دیگران،۱۳۰،۱۳۹۰؛ ده‌ده قورقوت، ۱۳۵۸:۱۶۸). مادر بودن درخت در فرهنگ ترکی- مغولی نشان از قدرت آفرینش‌گری آن داشته و آن را به عنوان نمادی از خدا و قدرت خدایی مطرح می‌سازد. این مفهوم، به خوبی به عنوان یک نشانه، در نگارهٔ «ارمیای نبی» قابل مشاهده است (تصویر۳). موضوع روایت عبارت است از قدرت پروردگاری که او و الاغش را به مدت صد سال می‌میراند و دوباره زنده می‌کند. الاغش نیز در برابر چشمانش حیات دوباره



تصویر۳. نگارهٔ ارمیای نبی. *جامع‌التواریخ* (warfare.ga,2020)

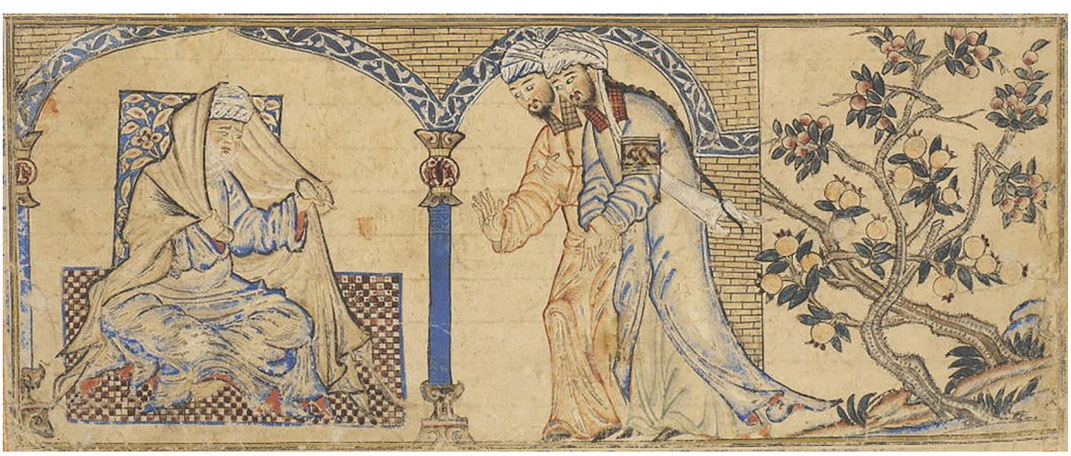
www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۴. نگارهٔ کوه‌های هند. جامع‌التواریخ (warfare.ga,2020)

می‌یابد. این درحالی است که در نگاره مذکور- بدون وابستگی به روایت- ، درخت و چشمه‌ای در پای آن جاری است. درخت در اینجا نشانهٔ آفرینش‌گری است که از فضای سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی وارد سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی شده است.

درخت در فرهنگ ترکی- مغولی، ناف و مرکز عالَم می‌باشد؛ به همین خاطر در مراسم شامانیزم به عنوان یک عنصر محوری مطرح می‌شود (الیاده، ۱۳۸۹:۲۶۰). درخت همچنین، گذرگاه ورود به عالم دیگر قلمداد می‌شود (مولر، ۱۳۹۸:۵۷). این دو مورد به خوبی در نگارهٔ «کوه‌های هند» قابل مشاهده می‌باشد (تصویر۴). اگرچه قواعد ترسیم نگاره تحت تأثیر نقاشی چینی بوده و عنوان آن به موضوع کوه اشاره دارد ولی قرارگیری نمادین درخت در بالای کوه‌ها، ترجمان اندیشهٔ



تصویر۵. نگارهٔ «قضاوت داود میان دو برادر». جامع‌التواریخ (warfare.ga,2020)

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۶. نگارهٔ «مرگ موسی در کوه نبو. جامع‌التواریخ (warfare.ga,2020)

«مرکزیت عالم بودن درخت» و اندیشهٔ «گذرگاه بودن درخت به عالم دیگر» می‌باشد.

در فرهنگ ترکی- مغولی، در مقابل درخت مراسم اجرا کرده، قربانی داده و سوگند یاد می‌کردند (اوراز،۱۳۹۶:۱۷۷). حضور نمادین درخت در نگارهٔ «قضاوت داود میان دو برادر»، نشانهٔ جایگاه تقدس‌گونهٔ آن در مراسم و نیز دلیل بر درستی قضاوت دارد (تصویر۵). همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، درخت یکی از پنج عنصر مقدس در میان ترکان و مغولان محسوب می‌شود (اوراز،۱۳۹۶:۱۷۷).

در فرهنگ ترکی- مغولی، بزرگان و سرکرده‌ها را- مانند آنچه که در روایت تدفین چنگیز دیده می‌شود- در زیر درخت، به خاک می‌سپردند (رشیدالدین، ۱۳۶۷:۳۸۷) و یا بر روی شاخهٔ درختان یا در حفرهٔ تنهٔ درخت قرار می‌دادند (استوتلی:۱۳۹۰،۱۸۷). انعکاس این نشانه را نیز می‌توان در نگارهٔ «مرگ موسی در کوه نبو» مشاهده کرد (تصویر۶).

نتیجه گیری

نشانه‌های مربوط به نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ و جامع‌التواریخ، تنها در درون سپهر نشانه‌ای«نگارگری ایلخانی» معنادار بوده و نشانگی‌شان تنها در این فضا تحقق می‌یابد. با توجه به الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی، سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی به عنوان یک سپهر نشانه‌ای اصلی و بزرگ، حاصلِ گفتگو و دیالوگ سه سپهر نشانه‌ای ایرانی، ایلخانی و ترکی- مغولی بوده است. به عبارت بهتر، سه سپهر نشانه‌ای ایرانی، ایلخانی و ترکی- مغولی هم‌زمان، هم باعث شکل‌گیری سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی شده و هم در درون آن قرار دارند. نشانه‌های مرتبط با «درخت»، از آن دسته نشانه‌هایی نیستند که با مکانیسم ترجمهٔ بینانشانه‌ای و به طور مستقیم از «نه‌متنِ» روایت فردوسی (سپهر نشانه‌ای ایرانی) و یا «نه‌متنِ» روایت جامع‌التواریخ (سپهر نشانه‌ای ایلخانی) وارد «متنِ»سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی شده باشند. بلکه اینِ نشانه‌ها جزو آن دسته از نشانه‌هایی هستند که در راستای دیالوگ سه فرهنگِ مذکور، ابتدا، با مکانیسم ترجمهٔ بینافرهنگی از«نه‌متنِ» سپهر نشانه‌ای ایرانی و «نه‌متنِ» سپهر نشانه‌ای ایلخانی وارد «متنِ» سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی شده و سپس از «نه‌متنِ» سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی وارد «متنِ» سپهر نشانه‌ای نگارگری ایلخانی شده‌اند. به عبارت دقیق‌تر، نگارگر، روایت‌های مربوط به نگاره‌های دربردارندهٔ «درخت» را از متن شاهنامهٔ فردوسی و متن جامع‌التواریخ، انتخاب کرده ولی در تصویرکردن آنها فقط به نشانه‌های روایت، وفادار نمانده بلکه آنها را از فیلتر فرهنگ ترکان و مغولان عبور داده است. این فیلتر فرهنگی که با مکانیسم ترجمهٔ بینافرهنگی همراه بوده، باعث شده تا نشانه‌های جدیدی در نگاره‌های مذکور شکل گیرند که وابستگی معنایی به روایت شاهنامه و جامع‌التواریخ نداشته و معنادار بودن آنها در فضای سپهر نشانه‌ای بزرگ نگارگری ایلخانی به سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی وابسته باشد. بدین ترتیب، نشانهٔ «درخت»، در

www.SID.ir

Archive of SID

نگاره‌های مذکور، مفاهیم اساطیری زیادی از قبیل: مادر بودن و قدرت آفرینش‌گری، قدرت و سلطنت بخشی، محافظت از وطن و خاقان، اعطاگری قوهٔ شکست‌ناپذیری و نیروبخشیِ جسمانی به قهرمان، گذرگاه بودن برای ورود به عالمِ دیگر، حضور تقدس‌گونه در مراسم مهم و جایگاه بودن برای دفن جسد خاقان و شامان را نمایندگی می‌کند.

پی‌نوشت

۱. این شاهنامه در اصل در بردارندهٔ دست‌کم ۲۸۰ ورق و ۱۸۰ نگاره بوده است (آژند،۱۳۸۹:۱۵۰).

2. Lotman
3. Veladimir Vernadsky
4. Gayin
5. Olgen
6. Umay
7. Bughutakin
8. Mergen

کتابنامه

استوتلی، مارگارت. (۱۳۹۰). *شمنیزم*، ترجمهٔ بیژن اسدی‌مقدم، بی‌جا: بی‌نا.

اوراز، مراد (۱۳۹۶). *اساطیر تورک*، ترجمهٔ روح‌الله صاحب‌قلم، تبریز: قالان‌یورد.

اینان، عبدالقادر (۱۳۹۵). *آیین باستانی ترکان*، ترجمهٔ محبوبهٔ هریسچیان، تبریز: دنیزچین.

آژند، یعقوب (۱۳۸۹). *نگارگری ایران*، ۲ ج، تهران: سمت.

پاکتچی، احمد (۱۳۹۰). «معناسازی با چینش آشوب در نظم، در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی» کتاب مجموعه *مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)*، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن.

توروپ، پیتر (۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ»، ترجمهٔ فرزان سجودی، کتاب مجموعه *مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ*، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

جوینی، عطاملک (۱۳۸۷). *تاریخ جهانگشای جوینی*، تصحیح محمد قزوینی، تهران: هرمس.

خزائی، محمد (۱۳۸۷). «شاهنامهٔ ابوسعید مهم‌ترین شاهکار نگارگری دورهٔ ایلخانی»، *ماه هنر*، اسفند.

دده قورقوت (۱۳۵۸). *کتاب دده قورقوت*، به کوشش محمدعلی فرزانه، تهران: فرزانه.

رشیدالدین، فضل‌الله همدانی (۱۳۵۸). جامع‌التواریخ، تدوین کارل یان، هرتفرد: استفن اوستین.

رشیدالدین، فضل‌الله همدانی (۱۳۶۷). جامع‌التواریخ، تصحیح بهمن کریمی، تهران: اقبال.

رئیس‌نیا، رحیم (۱۳۷۷)، *کوراوغلو در افسانه و داستان*، تهران: دنیا.

سرفراز، حسین و دیگران (۱۳۹۶). «واکاوی نظریهٔ فرهنگیِ سپهرنشانه‌ای یوری لوتمان»، راهبرد فرهنگ، ش ۳۹ ، پاییز.

سمننکو، الکسی (۱۳۹۶). *تار و پود فرهنگ*، ترجمهٔ حسین سرفراز، تهران: علمی و فرهنگی.

سُنِسون، گوران (۱۳۹۰). «مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگ»، ترجمهٔ فرزان سجودی، مجموعه *مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ*، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

سید اوف، میرعلی (۱۳۸۱). *قام شامان و نگاهی به اساطیر خلق‌های ترک*، ترجمهٔ صمد چایلی، تبریز: اختر.

سیدواف، میرعلی (۱۳۸۴). *آذربایجان سوی کوکونو دوشونرکن*، برگردان رحیم شاوانلی، تبریز: اختر.

گورون، کامران (۱۳۹۰). *تاریخ ترکان قبل از اسلام*، ترجمهٔ اسماعیل جعفرزاده و دیگران، تبریز: نشر سومر.

لوتمان،یوری و بی. ای. اوسپنسکی (۱۳۹۰). «در باب سازو کار نشانه‌شناختی فرهنگ»، ترجمهٔ فرزان سجودی، مجموعه *مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ*، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

لوتمان،یوری (۱۳۹۰). «دربارهٔ سپهر نشانه‌ای»، ترجمهٔ فرناز کاکه‌خانی، کتاب مجموعه *مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ*، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

لیونگبرگ، کریستینا (۱۳۹۰). «مواجهه با دیگری فرهنگی»، ترجمهٔ تینا امراللهی، *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ*، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

مولر، کلاوس (۱۳۹۸). *شمنیزم*، ترجمهٔ شاهرخ راعی، تهران: حکمت.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی و فرهنگ»، مجموعه *مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)*، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن.

الیاده، میرچا (۱۳۸۹). *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.

الیاده، میرچا (۱۳۹۲). *شمنیسم فنون کهن خلسه*، ترجمهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

محمدکاظم مهاجری، تهران: نشر ادیان.
حسینی، سید محمود (۱۳۹۲). شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، تهران: عطار.

منابع اینترنتی

1. warfare.ga: http://warfare.ga/Persia/14/Jami_al-Tawarikh- The_Death_of_Moses_on_Mt_Nebo-Khalili-Ms727-f54a.htm. Retrieved (2020, June 9).
2. warfare.ga: http://warfare.ga/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-Jeremiah.htm. Retrieved (2020, June 9).
3. warfare.ga:http://warfare.ga/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-David_judges_between_two_brothers-Edinburgh-MsOr20-f17r.htm. Retrieved (2020, June 9).
4. warfare.ga:http://warfare.ga/Persia/14/Jami_alTawarikhMohammed_and_Abu_Bakr_on_their_way_to_edina_while_a_woman_milks_a_herd _of_goats-Edinburgh-MsOr20.htm. Retrieved (2020, June 9).
5. warfare.ga: http://warfare.ga/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-The_mountains_of_India-Khalili-Ms727-f21a.htm. Retrieved (2020, June 9).

www.SID.ir