# تطبیق نشانه‌شناختی نگاره‌های شاهنامه بایسنقری با نقاشی‌های مکاتب سونگ و یوان چین

حجت الله مرادخانی*
دکتر فرزان سجودی**
دکتر امیر نصری***

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۲/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۶/۸

**چکیده**: در این مقاله با استفاده از مفاهیم نشانه‌شناسی لایه‌ای بررسی تطبیقی میان نقاشی‌های مکاتب سونگ و یوآن در چین و نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری صورت گرفته است. روش نشانه‌شناسی لایه‌ای رهیافتی خاص برای تحلیل متون از جمله متون هنری می‌باشد که به کمک آن می‌توان نظام‌های نشانه‌ای گوناگون را مورد تحلیل و خوانش قرار داد. در نشانه‌شناسی لایه‌ای، نظام نشانه‌ها به مثابه متن در نظر گرفته شده و نشانه‌ها به عنوان لایه‌های گوناگون آن تلقی می‌شوند. در این بررسی، نظام‌های نشانه‌ای موجود در نقاشی چینی و شاهنامهٔ بایسنقری مورد خوانش قرار گرفته و همچنین با تکیه بر مفاهیمی از نشانه‌شناسی لایه‌ای چون؛ مفهوم لایهٔ اصلی (لنگر)، بافت، و مفهوم بینامتنیت از دیدگاه این شیوه، چگونگی حضور نشانه‌های نقاشی مکاتب سونگ و یوآن در چین در متن نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری تشریح شده، و نشان داده می‌شود که "لایه شاهنامه" به عنوان لایه اصلی یا لنگر، در نگاره‌های شاهنامه به چه شکل دامنهٔ متن بودگی نشانه‌های موجود در تصویر را کنترل می‌کند و به نشانه‌های نقاشی چینی تا حدودی امکان بروز یافتن و عینیت پیدا کردن را می‌دهد. و نیز تأثیر لایه‌های بافت بر حضور نشانه‌های نقاشی چینی در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری به صورتی کاملاً مشخص توضیح داده می شود.

**واژگان کلیدی**: نشانه‌شناسی لایه‌ای، لایهٔ لنگر، شاهنامهٔ بایسنقری، نقاشی مکتب سونگ، نقاشی مکتب یوآن



## مقدمه

تمدن‌های ایران و چین از دیرباز در دوره‌های تاریخی مختلف ارتباطات گسترده‌ای با همدیگر داشته‌اند. روابط سیاسی، اقتصادی، فرهنگی، زمینه‌هایی بوده که موجب شده، دستاوردها و تولیدات مختلف این دوتمدن بزرگ با همدیگر مبادله شود. اما یکی از پدیده‌هایی که موجب توسعهٔ جبری این ارتباطات شده، پدیده جنگ بوده است. بی‌گمان یکی از دلایل اصلی مواجهه و تأثیرپذیری هنر نگارگری ایرانی از اسلوب های نقاشی شرقی دور(چین) بر اثر همین پدیده بوده است.

چینیان در دوره‌های متمادی به نقاشی و خوشنویسی اهمیت فراوانی می‌دادند و هنرهای دیگر نزد آنان به عنوان صنعت به حساب می‌آمد. در هنر چین، نقاشی و خوشنویسی پیوندهای فراوانی باهم داشته و ابزار و مواد بکار رفته در آنها (قلم مو، مرکب، کاغذ یا ابریشم) و همچنین نحوهٔ آفرینش آثار و تکنیک‌های بکار رفته در این دو هنر شباهت‌های فراوانی داشته است. «در نقاشی سنتی چینی به لحاظ سرزندگی و ریتم خط و ضربات موجز قلم، تأثیرات زیادی از خوشنویسی گرفته است. چینیان قدیم خوشنویسی را بر دیوار می‌آویختند، و آن را معیارهایی چون معیارهای نقاشی ارزیابی می‌کردند.» (پاکباز، ۱۳۸۴، ۸۰۸) در چین نقاشی‌ها با استفاده از ابریشم، کاغذ، مرکب و آبرنگ به صورت طومارهای طویل، مرقع و تصاویر روی بادبزن خلق شده است. همچنین آنان میان نقاشی و ادبیات ارتباط تنگاتنگی قائل بودند؛ که وجود نوشته‌های در اغلب نقاشی‌های چینی مؤید این نکته است.

پس از فروپاشی امپراتوری تانگ (۹۰۷م.) کشور چین دچار تجزیه سیاسی شد و خاندان‌های پنچگانه حدود شصت سال حکومت کردند. ولی پس از آنها و از سال (۹۶۰م.) دودمان سونگ آغاز به حکمرانی نمود. در این دوره تمایلات نظامی‌گری و کشور گشایی کاهش یافت و فرهنگ، هنر و شعر چین به شکوفایی رسید. هنر نقاشی در این دوره خصوصیات خود را دارد. نقاشان این دوره اسلوب خاص خود را داشتند و از تمام امکانات قلم و مرکب استفاده می‌کردند. نمایش عمومی منظرهٔ کوه‌های عظیم، پیکرهٔ آدمیان که در ابعاد کوچکی نشان داده شده‌اند و تحت تأثیر عظمت اشکال طبیعی قرار دارند. راه‌ها به ارتفاعات دور دست

* **نویسندهٔ مسئول**: کارشناس ارشد پژوهش هنر و عضو باشگاه پژوهشگران دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. h.moradkhani@yahoo.com
** دانشیار گروه نمایش دانشگاه هنر تهران. f_sojoudi@yahoo.com
*** استادیار فلسفهٔ هنر دانشگاه علامه طباطبایی. amir.nasri@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

می‌پیوندند و میان درختان محو می‌شوند. در نقاشی‌ها به جزئیات ریز تصویر توجه بسیار شده است. نقاشی منظره‌ها فاقد قرینه‌سازی بوده و از سه جزء پیش زمینه و پس زمینه تشکیل شده است. این ترکیب بندی به نوعی سبک نقاشان سونگ در استفاده از فضاهای خالی بزرگ برای متعادل ساختن حجم‌های توپر است. «براین ترکیب‌بندی بنیادی، که تنوعات بسیار نیز داشت، هنرمند غالباً پیکرهٔ فیلسوفی را می‌افزود که در کنار شخصی دیگر، در زیر درخت کاج گره دار تأمل ایستاده بود. اینگونه نقاشی‌ها بیان تصور کمال مطلوب صلح و وحدت ادیان مختلف در نزد هنرمند به شمار می‌رفتند.» (گاردنر، ۱۳۸۱، ۷۱۶) در این دوره با رواج مکتب بودایی چان، رابطه نوینی میان انسان و طبیعت در نقاشی‌ها به نمایش می آمد.

حیات و شکوفایی هنری دورهٔ سونگ با هجوم قوبلای قاآن (۱۲۹۴ـ۱۲۱۵م) جانشین چنگیزخان مغول به پایان رسید. مغولها دودمان یوآن (۱۳۶۸ـ۱۲۷۹م) را در چین تأسیس نمودند (تقریباً مصادف با حکومت ایلخانان مغول در ایران) و سلطهٔ خود را بر سرزمین چین گسترش دادند. این دوره تأثیرات فراوانی بر فرهنگ چین به جای گذاشت و سنت نقاشی چینی هم متأثر از آن بود. بسیاری از دانشمندان و هنرمندان کشور را ترک کردند. تبعید دیگر منظره‌ها را به عنوان یک محیط آرام تصویر نمی کردند بلکه آنرا به عنوان جزئی از این محیط سخت و واقعی تصویر می‌نمودند. در این دوره تصاویر شامل کوه‌های رفیع، آبشارها، جنگل‌ها، کاج‌های گره‌دار، آب آدم‌های بسیار ریز، همچنین تک چهرهٔ مردان، اسب‌ها، پرندگان و گل‌ها بود. (هارت، ۱۳۸۲)

هجوم مغولها در اوایل قرن هفتم هجری، به ایران نیز ویرانی گسترهٔ مراکز اصلی تمدن ایرانی را در پی داشت. هجوم بعدی آنها در اواسط قرن هفتم هجری توسط هلاکوخان صورت گرفت. وی با قتل مستعصم عباسی به حکومت عباسیان پایان داد و سلسله ایلخانیان را در ایران بنا نهاد. تبریز به عنوان پایتخت آنها به علت روابط گسترده ایلخانان مغول با شرق دور و غرب مسیحی دچار رونق وتحول بسیاری شده بود. روابط وسیع ایلخانیان با مغولهای حاکم چین که سلسلهٔ یوآن را بنا نهاده بودند، مقدمات حضور بیشتر چینی ها در تبریز را فراهم آورد و بدین وسیله عناصر فرهنگی هنری چینی به سهولت در آن دوره رواج یافتند.

### ◆ پیشینه تاریخی تأثیرپذیری نگارگری ایران از چین

همانگونه که بیان شد سلطهٔ مغول‌ها بر ایران و چین موجب شکل‌گیری دو حکومت ایلخانی در ایران و یوآن در چین شد و این اساسی استوار برای توسعه ارتباطات گوناگون میان این دو تمدن بود. حضور دانشمندان و هنرمندان چینی در تبریز از یک سو و عرضه محصولات هنر تزئینی چین مثل پارچه و سرامیک از سوی دیگر، موجبات آشنایی نگارگری ایرانی با سنت‌های نقاشی چین در دورهٔ سونگ (۹۶۰ـ۱۲۷۹م) و دورهٔ یوآن (۱۲۷۹ـ۱۳۶۸م) را فراهم آورد. وجود این روابط را می‌توان در توضیحاتی که در بخش تاریخ چین کتاب جامع‌التواریخ خواجه رشیدالدین آمده است به خوبی مشاهده نمود. در آن کتاب به تاریخ دودمان سونگ اشاره شده و از آن تحت عنوان سلسلهٔ ۶۶ یاد شده و همچنین سونگ شمالی (۹۶۰ـ۱۱۲۷م) و سونگ جنوبی (۱۱۲۷ـ۱۲۷۹م) را با نام‌های قسم اول و قسم دوم آورده‌اند. در آن کتاب به تاریخ دودمان یوآن (۱۲۷۹ـ۱۳۶۸م) نیز پرداخته شده است اشاره به تاریخ این دو سلسله حاکی از آشنایی با این دو دودمان می‌باشد.(ای دان، ۱۳۷۹)

آثار هنری که از چین به ایران آورده می شدند نیز تحت تأثیر سنت‌های نقاشی دورهٔ و سونگ و یوآن چین بودند. بر اساس این توضیحات حضور ایلخانان مغول در ایران دو تأثیر عمده بر نقاشی ایرانی گذاشت: «یکی انتقال سنت‌های هنر چینی به ایران که منبع الهام تازه‌ای برای نگارگران شد و دیگری بنیانگذاری نوعی هنر پروری سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه کارگاه سلطنتی را پدید آورد.» (پاکباز، ۱۳۸۴، ۶۰) شیوهٔ نقاشی چینی موجود در طومارهای چینی که با مختصر شاخ و برگ برای محیط زندگی حیوان یا پرنده ترسیم شده و مناظری که با مرکب و رنگ‌های روشن خلق شده‌اند، در نگاره‌های دورهٔ ایلخانی دیده می شود. همچنین نحوهٔ طراحی چهره و لباس افراد به شکل چینی، نقش اژدها، عنقا، درنا، تصویر آب که با نقش پولک پولک ویا امواج کاکل دار پیچ پیچ و در اندازهٔ بزرگ نسبت به بقیهٔ تصویر نشان داده شده، همگی از تأثیرات نقاشی چینی است. اما مشخص‌ترین عنصر نقاشی چینی در مینیاتورهای آن دوره شکل کوهها و درختان است. خطوط دندانه دار بصورتی قوی‌تر با رنگ‌های معدنی قهوه‌ای شکلاتی، آبی خاکستری و قهوه‌ای که اغلب در نوک شکلها و فرمهای حبابی شکل قوی شده نشان دهندهٔ نمای سنگ بوده است. «واضح‌ترین عنصری که در مینیاتور این دوره از چین به عاریت گرفته شده، شکل کوهها ودرختان است و این ها از منبع دیگری بجز نقاشی‌های واقعی چینی که انحصاراً در دست سلاطین بوده نمی‌تواند گرفته شده باشد.» (گری، ۱۳۸۴، ۲۸) این نقشمایه‌های چینی هر چند که در مواردی به صورت ناقص توسط نگارگران ایران بکار بسته می‌شد، اما در کنار دیگر شیوه‌های نقاشی ایرانی که از دوره‌های قبل از ایلخانی بجا مانده بود، به مرور سنت



Archive of SID

www.SID.ir

جدیدی در نگارگری ایرانی بنا نهاد تا جائیکه این دوره را دورهٔ ابداع نقاشی ایرانی توصیف کرده‌اند.«در قسمت اعظم قرن چهارده میلادی (هشتم ه.ق) نقاش عناصری از منظره را که از چین به دست او رسیده بود، ناشیانه مورد استفاده قرار می‌داده است. نوع کار آنها نشان می‌دهد که آشنایی ناقصی با هنر چینی داشته اند و شاید این آشنایی از طریق تزئینات هنر مصرفی و تزئینی نظیر سرامیک و پارچه صورت گرفته باشد.» (گری، ۱۳۸۴، ۲۷) نگاره‌های موجود در کتب مصور دورهٔ ایلخانی مثل منافع الحیوان و جامع التواریخ به خوبی نشانگر مطالب فوق است (تصویر ۱).

تصویر ۱: اردوان در برابر اردشیر، شاهنامه دموت دوره ایلخانی (۷۳۶ـ۷۳۵ ه.ق)

این دگرگونی‌های شکل گرفته را می‌توان در تصویر سازیهای آن دوره و دوره‌های بعدی مشاهده نمود. چرا که آن عناصر در نگارگری ایرانی به صورت درونی شده و یکپارچه در آمده بودند.

در دورهٔ تیموری (۱۴۵۰ - ۱۳۹۰ م / ۸۵۳ - ۷۹۲ ه . ق) و در زمان شاهرخ پسر تیمور، بار دیگر تأثیرات نقاشی چینی بر نگارگری ایرانی احیا می‌شود. در این دوره تصویرسازی تاریخی با الگو قرار دادن کتاب جامع التواریخ دوباره احیا می شود و کتاب تاریخ حافظ ابرو، که تصحیح و تکمیل جامع التواریخ رشیدی است، مصور می شود. این بازگشت دوباره به کتب تاریخی و استفاده از نگاره‌های جامع التواریخ موجب احیاء مجدد شیوه‌های نگارگری پیشین شد. از طرف دیگر در دورهٔ شاهرخ ارتباطات سیاسی، فرهنگی، بازرگانی، میان دربار تیموریان و دربار چین وارد دورهٔ جدیدی شد. این توسعه روابط مبنای مناسبی برای افزایش تبادلات فرهنگی هنری میان آنها شد. این ارتباط مجدد با چین موج جدیدی از تأثیر نقشمایه‌های چینی را، این بار در هنر تیموری به دنبال داشت.

در زمان بایسنقر میرزا (۸۳۷ ـ ۸۰۲ ه .ش) پسر شاهرخ تیموری، آثار ارزنده‌ای در هنر نگارگری، تحت حمایت وی خلق شد. نسخه‌هایی از شاهنامه، کلیله ودمنه و گلستان سعدی در بهترین شکل ممکن مصور شدند. یکی از کتاب‌هایی که در دربار بایسنقر مصور شد. کتاب شاهنامه است؛ که به دلیل آفرینش آن در این دوره به شاهنامه بایسنقری موسوم است. این اثر در سال ۸۳۳ ه.ق مصور شد. اما اسامی نگارگران آن مشخص نیست. این نسخه از شاهنامه دارای ۲۲ نگاره است. خوشنویس و سرپرست



www.SID.ir

کارگاه آن زمان جعفر تبریزی آنرا کتابت کرده و قوام‌الدین جلد آن را ساخته است. این نسخه اکنون در کتابخانه کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود. تصاویر شاهنامهٔ بایسنقری نشان دهندهٔ سبک رسمی آن دوره می‌باشد. که تأثیرات هنر شرق را در خود درونی کرده و به صورتی یکپارچه درآمده است. هنرمندان در پرداخت دقیق حالات چهره و قیافه و همچنین نقش گیاهان و صخره‌ها بگونه‌ای متفاوت عمل کردند. و در این کار عناصر ترکیب‌بندی آثار بر همدیگر ارجحیت ندارند. «پیکره‌های بلند قامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار، گلبوته‌های درشت و تک درختان سرسبز، از عناصر شاخص در ترکیب بندهای کاملاً متعادل نگاره های شاهنامه بایسنقری به شمار می آید. گاه شالودهٔ ترکیب‌بندی متشکل از عناصر افقی و مورب است. اجتناب از قرینه‌سازی محض به نگارگر امکان می‌دهد، که صحنه‌های شکار و کارزار را پر جنبش و مجالس بزم و ضیافت را ساکن و آرام مسجم کند.» (پاکباز، ۱۳۸۴، ۷۳) از خصایص دیگر این نگاره‌ها می‌بایست به تأکید بر نقوش لباس‌ها، کاشی‌ها و فرش‌ها اشاره نمود که دارای جزئیات تزئینی بیشتری شده‌اند. نگارگرها پیکرها، تنظیم سطوح رنگی، و جزئیات معماری و مناظر طبیعی را بگونه‌ای سنجیده تقسیم‌بندی نموده‌اند و به کمک عنصر رنگ امکان نمایش فضای تصویری فراخی را فراهم می‌آورند. سبک رسمی نقاشی دورهٔ بایسنقری با خصوصیاتی که گفته شد، علاوه بر جایگاه والای خود در تاریخچهٔ نقاشی ایران؛ در تحولات بعدی نقاشی در دربارهای بعدی (تیموریان ، ترکمنان و صفویان) تأثیرات بسیاری بجای گذاشت.

### ◆ شرح برخی مفاهیم نشانه‌شناسی لایه‌ای

نشانه‌شناسی دانشی است که به بررسی و تحلیل نظام‌های نشانه‌ای گوناگون پرداخته، و روابط میان اجزاء آنها را مورد خوانش قرار می‌دهد. این دانش با بررسی انواع نشانه‌ها و قوانین حاکم بر آنها، چگونگی جریان یافتن معنا و برقراری ارتباطات در نظام های نشانه‌ای، ساختارهای نشانه‌ای متون مختلف و روابط دِلالی میان نشانه‌های آنها را بررسی نموده، و رمزگان های بکار رفته در آن نظام‌ها را شناسایی می‌نماید.

نشانه‌شناسی لایه‌ای از جدیدترین تقریرهای نشانه‌شناسی است که در تحلیل متون دیداری کاربرد فراوان دارد. در نشانه‌شناسی لایه‌ای، نظام نشانه‌ها به مثابه متن در نظر گرفته شده و نشانه‌ها به عنوان لایه‌های گوناگون آن تلقی می‌شوند. با بررسی همنشینی و تعامل میان این لایه‌های متنی، نقش آنها در کلیت متن شناخته شده و تحلیل‌های متناسب ارائه می‌شود. در اینجا روندی باز در متن وجود دارد که سبب پویایی آن می‌گردد. در این دیدگاه لایه‌های متنی مختلف در تعامل با دیگر لایه‌های متن، دامنهٔ حضور خود را گسترش داده و با توجه به باز بودن متن، این گسترش به صورت نامحدودی می‌تواند ادامه داشته باشد.

نشانه مفهومی متعلق به قلمرو لانگ (رمزگان) است و ارزش خود را از رابطهٔ تقابلی با دیگر نشانه‌ها بدست می‌آورد. اما این نظام لانگ، نظامی بالقوه است و کیفیت متن را ندارد، و تنها زمانی که نشانه‌ها در یک کنش ارتباطی واقعی یعنی پارول (متن) قرار می‌گیرند، حتی اگر به صورت منفرد هم باشند آنگاه متن محسوب می‌شوند. پس یک نشانه در یک تعامل دو سویه، علاوه بر اینکه ارزش خود را از رمزگان در یافت می‌کند، معنی گفتمانی خود را در برهمکنش با دیگر لایه‌های متن به دست می آورد. بر این اساس تحلیل نشانه شناختی را می‌توان نوعی تحلیل متن دانست و نشانه شناس همواره با متن سروکار دارد و نمی‌تواند نشانه را منفک از رمزگانی که آنرا ممکن کرده و نیز جدا از متنی که در آن عینیت یافته بررسی کند. بر اساس این توضیحات می توان بیان کرد که؛ متن محصول تعامل میان لایه های مختلف است که به کمک رمزگان های مختلف ایجاد شده اند. رمزگان امکان ایجاد متن را فراهم می آورد و متن نیز رمزگان را متحول می سازد. نگاره های شاهنامه نیز متونی هستند که از اجزاء گوناگونی تشکیل شده و هر جزء در حکم یک لایه از متن (بصری) نگاره محسوب می‌شوند. تنوع و گستردگی عناصر تصویری و رمزگانهای بکار رفته در آن و همچنین روابط دِلالی میان لایه‌های متن، موجب شده که لایه های متعدد و مختلفی در متن نگاره وجود داشته باشد. در هر متن، گاهی یک لایه نسبت به دیگر لایه‌ها اصلی تر می باشد و در تجلی‌های متنی حضوری ثابت تر دارد. رولان بارت در این رابطه مفهوم لنگر را مطرح می کند و معتقد است که برخی عناصر یک متن می توانند نقش لنگری تثبیت کننده برای متن بازی کنند و از شناور شدن و پراکندگی احتمالی نشانه‌ها موجود در متن جلوگیری کنند. (بارت، ۱۳۸۴) در اینجا عنوان شاهنامه، که کلیت اثر را شامل می‌شود، لایهٔ اصلی متن را تشکیل می‌دهد و در حکم یک لنگر برای متن تلقی می‌شود و از شناور شدن و پراکندگی نشانه‌های (لایه‌ها) تصاویر جلوگیری می‌کند. در واقع لایهٔ شاهنامه موجب می شود که دیگر لایه‌های متن به نوعی متن بودگی خود را از آن دریافت نمایند و بدین شکل در حکم لنگری برای کل متن، از خوانش‌های متفاوت و در نتیجه شناور شدن لایه‌های متنی(نشانه‌ها) جلوگیری به عمل می‌آورد.



Archive of SID

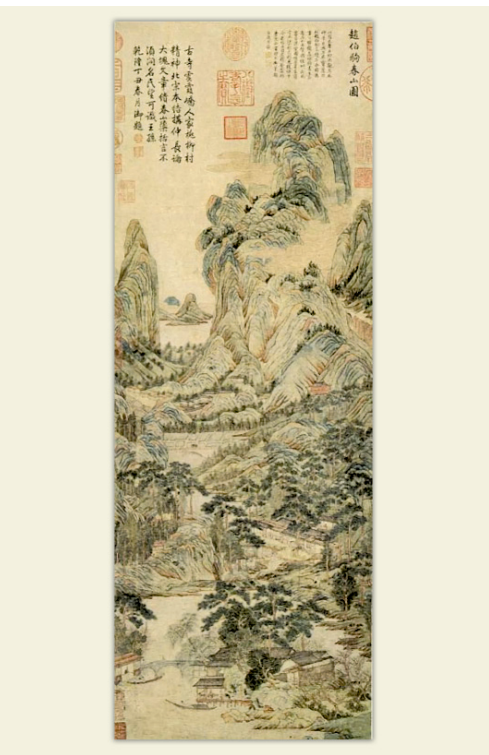
www.SID.ir

لایه‌های متنی مختلفی که متن نگاره‌ها را تشکیل می‌دهند در کنش متقابل با لایه‌های دیگر، دامنهٔ متن بودگی خود را گسترش می‌دهند. بر این اساس می‌توان گفت متن نگاره، خود محصول روابط بینامتنی است. اما این روابط بینامتنی مورد نظر ما محدود به اشارهٔ صریح یا ضمنی به متنی مشخص نیست؛ بلکه این بینامتنیت مفهومی است که بیانگر مشارکت یک لایهٔ متنی در فضای گفتمانی یک فرهنگ بیگانه است. «بینامتنیت صرفاً نامی نیست که بیانگر رابطهٔ یک اثر با متون به خصوص قبلی باشد، بلکه مفهومی است که بیانگر مشارکت یک اثر در فضای گفتمانی یک فرهنگ. رابطه یک متن و زبان‌ها یا روال‌های دلالی متفاوت یک فرهنگ و رابطه اش با آن متونی که امکانات آن فرهنگ را پدید می آورند.» (کالر ۱۹۸۱، ۱۱۴، به نقل از سجودی ۱۳۸۳) به عبارت دیگر در تأثیراتی که فرهنگها بر همدیگر می‌گذارند این لایه‌های مختلف متن فرهنگ است که در فضای گفتمانی فرهنگ دیگر شرکت کرده و در جایگاه یک لایه از آن قرار می‌گیرد. و با روابطی همنشینی که با دیگر لایه های آن فرهنگ جدید برقرار می نماید، تأثیرات خود را بر آن فرهنگ بجا می‌گذارد. و از جهتی چون متن پدیدهٔ فیزیکی است این لایهٔ جدید نیز به صورت یک عینیت فیزیکی تجلی می یابد. بنابراین قابل دریافت و شناسایی می‌باشد. این تحلیل به دلیل نگرش خاصی است که در نشانه‌شناسی لایه‌ای به پدیده متن وجود دارد. در این مورد سجودی معتقد است؛ «هر متن فقط به واسطهٔ متونی که از قبل وجود داشته‌اند و هر یک خود نیز حاصل عملکرد تعاملی رمزگان‌ها و متون ماقبل خود بوده‌اند، دریافت می‌شود و امکان تولید معنا را می‌یابد. در واقع در این دیدگاه متن فراورده‌ای بسته نیست که حدود مشخص و قطعی ای دارد، بلکه فرآیندی باز است که می تواند حدود خود را پیوسته باز تعریف کند.» (سجودی، ۱۳۸۸، ۱۴۶) در واقع این عبارت بیانگر این مسئله است که متون مختلف به دلیل باز بودن، قابلیت پذیرش لایه‌هایی از دیگر متون را دارند و این بحث در تأثیرات پدیده‌های هنری بر همدیگر بسیار کاربرد دارد. چرا که هر اثر هنری یک متن باز است که امکان پذیرش لایه‌هایی را در خودش فراهم می‌آورد و این روند که به صورت همزمان شکل می‌گیرد، برای مطالعه وضعیت هر پدیدهٔ هنری کاربرد فراوان دارد.

## ◆ بررسی نمونه‌ها

بر اساس بررسی‌های صورت گرفته، تأثیرات نقاشی دوره‌های سونگ و یوآن بر نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری در ساختار و فرم نگاره‌ها به خوبی قابل مشاهده است. نقوشی مثل تپه ها و صخره‌های اسفنجی شکل، درختان گره‌دار، چهره و پوشش فیگورهای انسانی، نقش اژدها، نقش ققنوس، حالت پرواز پرنده‌ها و پرداختن به ریزترین جزئیات تصویر، از جمله تأثیراتی است که نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری از نقاشی چین در دوره‌های سونگ و یوآن پذیرفته است. (تصویر ۲-۱ و ۲-۲)

تصویر۲-۱: نگاره در بند کردن ضحاک در کوه دماوند(شاهنامه بایسنقری).



تصویر ۲-۲: بهار کوهستان اثر زائو بو جو مکتب سونگ.



www.SID.ir

در اینجا نشانه‌های نقاشی چینی مثل نقش درختان و کوه‌ها، اژدها، ققنوس، شکل صورت‌ها و پوشش افراد؛ همگی لایه‌های متنی هستند که پس از ورود به متن نگارگری ایرانی، با دیگر لایه‌های موجود درآن روابط متقابل پیدا کرده و به عنوان لایه‌ای از متن نگاره‌ها درآمده‌اند. در واقع این لایه‌های متنی در فضای گفتمانی نگارگری ایرانی شرکت نموده، بنابراین به صورت لایه‌های از متن نگاره تجلی پیدا کرده و قابل روئیت می‌شوند. نکته‌ای که اشاره به آن ضروری به نظر می‌رسد این است که حضور نشانه‌های (لایه‌ها) نقاشی چینی در نگاره‌های شاهنامه به صورت همزمان صورت می‌گیرد، از این رو می‌توان روابط همنشینی میان آنها و دیگر لایه‌های متنی موجود در نگاره های ایرانی را به صورت یک کلیت واحد مورد بررسی قرار داد.

آنچه که موجب می‌شود لایه‌ای از یک متن در میان لایه های متن دیگر قرار بگیرد و در همنشینی با آن لایه‌ها دامنه متن بودگی خود را توسعه دهد، همانا توانایی و امکانات بالای آن لایه (نشانه) در تعامل با دیگر لایه هاست. حال در اینجا که با یک متن بصری (نگاره) مواجه هستیم؛ نشانه‌هایی از نقاشی چینی مثل شکل کوه‌ها و درختان، در متن نگاره‌های شاهنامه به صورت لایه‌هایی حضور یافته‌اند، و چون متن هستند؛ پس عینیتی فیزیکی پیدا کرده و قابل مشاهده‌اند.

در نگاره کشته‌شدن دیو سفید به دست رستم نیز نشانه‌های از نقاشی چینی مثل شکل صخره‌ها و کوهستان، درختان پیچان و صخره‌های بلند موجود می‌باشد که نظیر آنرا می‌توان در نقاشی وانگ منگ نقاش مکتب یوآن مشاهده نمود. (تصویر ۳-۱ و ۳-۲)

تصویر ۳-۱: نگاره کشته شدن دیو سفید به دست رستم (شاهنامه بایسنقری).

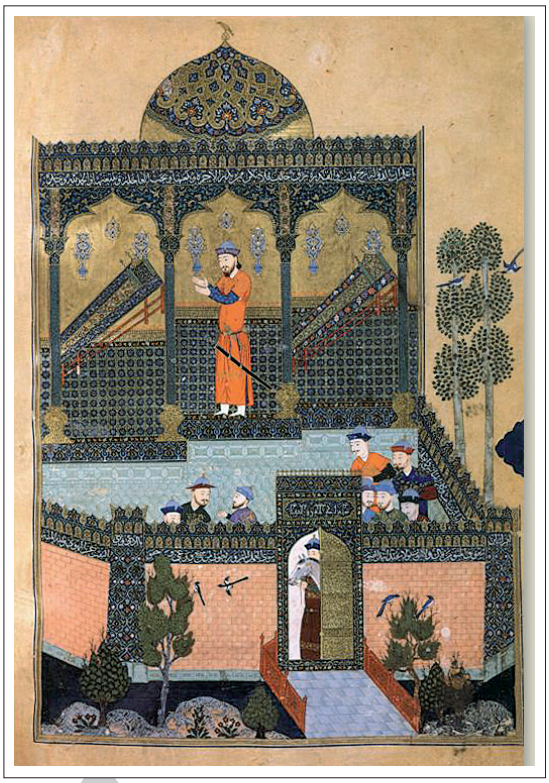
تصویر ۳-۲: اثری از وانگ منگ مکتب یوآن.

این نشانه‌های نقاشی چینی به صورت لایه هایی از نگاره شاهنامه درآمده‌اند و با سایر لایه‌ها در ارتباط هستند؛ اما تحت تأثیر نفوذ لایه لنگر این نگاره که همانا شاهنامه بودن آن است، دامنهٔ متن بودگی لایه‌های چینی محدود شده و تجلی آنها در همین حد باقی می‌ماند و بدین دلیل است که با وجود حضور نشانه‌های چینی بازهم وقتی نگاره را مورد بررسی قرار می‌دهیم شاهنامه بودن آن برای ما مبرهن است. در تأیید این نظر باید گفت که در اثری مثل شاهنامه دموت که تنها لایهٔ لنگری نگاره‌های آن شاهنامه نمی‌باشد و لایه‌هایی از فرهنگ بیگانه نیز به صورت لایه لنگر در آن درآمده‌اند، نشانه‌های نقاشی چینی حضور بیشتر و واضح‌تری پیدا کرده بطوریکه با قاطعیت نمی‌توان از تعلق داشتن آن نگاره به شاهنامه صحبت کرد (تصویر ۴-۱ و ۴-۲)



Archive of SID

www.SID.ir

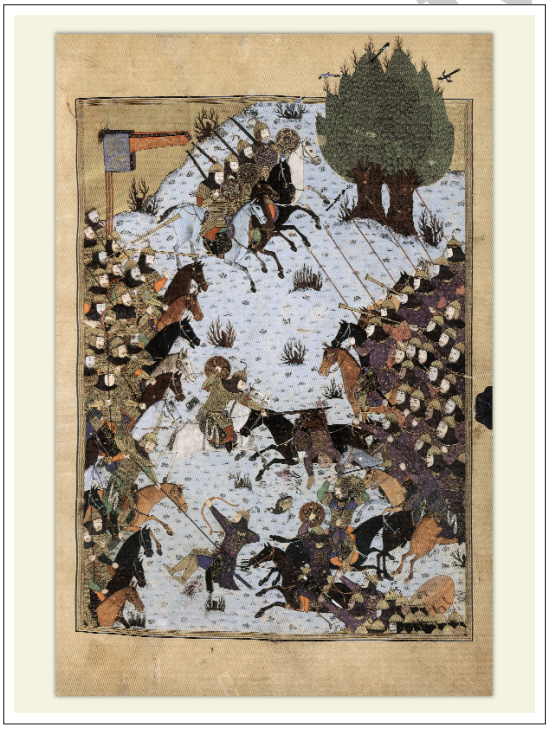


تصویر ۴-۱: زاری فرامرز برجسد رستم و زواره ، شاهنامه بایسنقری( دوره تیموری).

تصویر ۴-۲: سوگ اسکندر کبیر، شاهنامه دموت ( دوره ایلخانی).

در ارتباط با توسعهٔ متن بودگی یک لایه، نقش برخی لایه‌های دیگر مثل "بافت" باید مورد توجه قرار بگیرد. هر لایه در توسعه متن بودگی خود بطور همزمان از لایه بافت تأثیر می پذیرد. حال با ذکر مثالی بحث را ادامه می دهیم. پس از گذشت نزدیک به دو قرن از حمله اقوام مغول به ایران، چرا هنوز اثرات نقاشی چینی در نگاره های شاهنامه، به عنوان نماد ملی ایران وجود دارد؟ علت این مسئله را می‌توان در تاثیر همزمان بافت بر متن نگاره مورد بررسی قرار داد. از جمله لایه های بافتی که در دوره مصور ساختن شاهنامهٔ بایسنقری وجود داشته؛ می توان به: "گسترش وسیع روابط سیاسی، اقتصادی، فرهنگی میان دربار شاهرخ تیموری و کشور چین" ، "احیای سنت تاریخ نگاری در تصویر سازی کتاب و الگو قرار گرفتن نگاره‌های جامع التواریخ و شاهنامه دموت"، اشاره کرد. اینها از موارد سازنده بافت اجتماعی آن دوره هستند، و هر یک می‌تواند به عنوان یک لایه در متن تصاویر شاهنامه وارد شوند و شرایط را برای حضور دیگر لایه های مشابه (تأثیرات نقاشی چین) فراهم آورده و متن بودگی این لایه‌ها را توسعه دهند. هرچه این متن بودگی توسعهٔ بیشتری پیدا کند، تجلی آن لایه ها از وضوح بیشتری برخوردار خواهد بود.

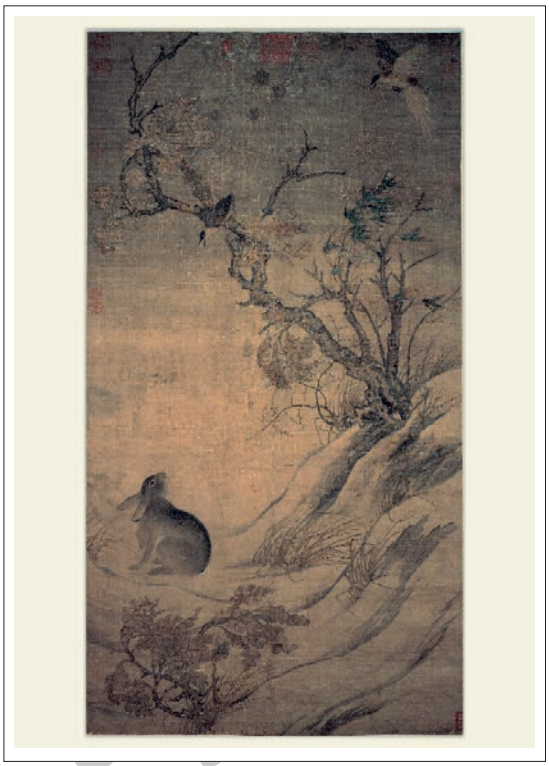
در نگاره نبرد سپاهیان کیخسرو و افراسیاب (تصاویر ۵-۱) در شاهنامهٔ بایسنقری؛ نقش اژدهای روی پرچم در سمت بالا و چپ تصویر (نماد قدرت)، درختان با تنه‌هایی پر از گره، زره چینی (مغولی) جنگجویان کیخسرو، زمین پوشیده از بوته‌ها، نقش پرندگان در بالای تصویر، چهرهٔ شرقی سپاهیان از جمله نشانه‌هایی است که اغلب ریشهٔ چینی دارد و بخوبی در ساختار و بخش‌های مختلف نگاره قابل مشاهده است. که با مشاهده (تصویر۵ ـ ۲) که اثری از کوی بای، نقاش مکتب سونگ است برخی از این تأثیرات را می‌توان مشاهده کرد. در واقع تجلی این نشانه‌ها (لایه‌ها) در این نگاره را می‌توان تحت تأثیر لایهٔ بافت در آن دوره دانست. زیرا بافت فرهنگی آن دوره امکان تجلی یافتن نشانه‌های نقاشی چینی در نگارگری ایرانی را مهیا کرده بود.



تصویر ۵-۱: نگاره نبرد سپاهیان کیخسرو و افراسیاب، شاهنامه بایسنقری.



www.SID.ir



تصویر۵-۲: اثری از کوی بای نقاش مکتب سونگ.

## نتیجه‌گیری

بر اساس این تطبیق، تأثیرات نقاشی دوره‌های سونگ و یوآن بر نگاره‌های شاهنامه بایسنقری در ساختار و فرم نگاره‌ها بخوبی قابل مشاهده است. نقوشی مثل تپه‌ها و صخره‌های اسفنجی شکل، درختان گره‌دار، چهره و پوشش فیگورهای انسانی، نقش اژدها، نقش ققنوس، حالت پرواز پرنده‌ها و پرداختن به ریزترین جزئیات تصویر، از جمله تأثیراتی است که نگاره‌های شاهنامه بایسنقری از نقاشی چین در دوره‌های سونگ و یوآن پذیرفته است. طبق تحلیل های انجام شده دو عامل در چگونگی عینیت یافتن نشانه های یک نقاشی، در نقاشی دیگر مؤثر است:

عامل اول؛ به نقش لایهٔ اصلی (لنگر) در نقاشی باز می‌گردد. در یک نگاره ممکن است یک لایه نسبت به لایه‌های دیگر اصلی‌تر باشد یا اصلی تر تلقی شود. هرچه نقش این لایه در متن برجسته‌تر باشد کنترل بیشتری بر شناور بودن نشانه‌ها داشته و خوانش‌های بخصوصی را به آنها تحمیل می‌کند؛ "یا به عبارتی زنجیرهٔ شناور مدلول‌ها را به ثبات می‌کشاند." و بدین صورت دامنهٔ متن بودگی دیگر لایه‌ها را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری، لایهٔ اصلی خود شاهنامه می‌باشد و سایر لایه‌ها از جمله عناصر نقاشی چینی تحت تأثیر آن خواهند بود و توسعهٔ دامنه متن بودگی آنها در محدودهٔ رمزگانی شاهنامه صورت می‌گیرد.

عامل دوم؛ به امکانات و توانایی‌های لایه‌های (نشانه‌ها) بصری نقاشی باز می‌گردد. هر چه یک لایه از توانایی بیشتری در توسعهٔ متن بودگی خود بر خوردار باشد، در اثر به صورت برجسته‌تری عینیت می‌یابد. علاوه بر لایهٔ لنگر، لایه‌های بافتی که اثر در آن شکل گرفته نیز در بالا بردن توانایی یک نشانه برای توسعه متن بودنش تأثیر دارد. به نظر می‌رسد حضور عناصر چینی در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری که یک نماد ملی و حماسی ایران است تحت تأثیر همین لایه‌های بافت صورت می‌گیرد.

## فهرست منابع


۱- ای دان، وانگ، **تاریخ چین** (از جامع التواریخ خواجه رشید الدین فضل اللّه)، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول، ۱۳۷۹.

۲- بارت، رولان، **اسطوره، امروز**، ترجمهٔ: شیرین‌دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۸۶

۳- پاکباز، رویین، **نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز**، تهران: انتشارات زرین و سیمین، چاپ چهارم، ۱۳۸۴.

۴- سجودی، فرزان، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: نشر علم، چاپ اول، ۱۳۸۷.

۵- سجودی، فرزان، **نشانه‌شناسی**، نظریه و عمل، تهران: نشر علم، چاپ اول، ۱۳۸۸.

۶- سجودی، فرزان، **مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر**، تهران:انتشارات فرهنگستان هنر، چاپ اول، ۱۳۸۳.

۷- **شاهنامه بایسنقری**، شرکت سهامی افست با همکاری انتشارات فرانکلین. چاپ اول، ۱۳۵۰.

۸- کالر، جاناتان، **بوطیقای ساختگرا**، ترجمهٔ: کوروش صفوی، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۸۸.

۹- گری، بازل، **نقاشی ایرانی**، ترجمه عربعلی شروه، تهران: نشر دنیای نو، چاپ اول، ۱۳۸۴.

۱۰- گاردنر،هلن، **هنر در گذر زمان**، ترجمهٔ: محمد تقی فرامرزی، تهران: انتشارات نگاه، چاپ پنجم، ۱۳۸۱.

۱۱- هارت، فردریک، **سی و دو هزار سال تاریخ هنر**، ترجمهٔ: هرمز ریاحی، تهران: نشر پیکان، چاپ اول، ۱۳۸۲.




Archive of SID

www.SID.ir