تحلیل نشانه- معناشناختی سوگ‌نگاره «سوگواری پسر در مرگ پدر»

نسرین سید رضوی
(نویسنده مسئول)
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران- ایران
مربی دانشگاه علم و فرهنگ ، تهران- ایران
Email: razavi@ usc.ac.ir

سعید زاویه
دانشیار دانشگاه هنر، تهران- ایران
Email: szavieh@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۰۳

چکیده:

«مقامات‌الطیور» -که «منطق‌الطیر» نیز گفته شـــده- سروده شیخ فریدالدین محمد عطار، شاعر سده ششـــم هجری قمری/ دوازدهم میلادی، و از اهالی نیشابور است که لحنی عرفانـــی و اندرزگو دارد. بهزاد، نگارگر مکتب هـــرات، در اواخر قرن نهم هجری قمری/ پانزدهم میلادی، برخـــی از حکایات منطق‌الطیر را تصویرســـازی کرد. نگاره «سوگواری پسر در مرگ پدر» یکی از آن‌ها بود که موضوع آن، مرتبط با مراسم تدفین عمومی اســـت و می‌توان به آن، ســـوگ‌نگاره اطلاق کرد. ســـوگ‌نگاره مورد بررسی، هم از نظر انتقال معنا و هم به لحاظ ساختار تجســـمی، در تاریخ نگارگری ایران مهم است. نوشتار حاضر، خوانش این تصویر را براســـاس نظریه مربع معناشناسی و بر پایه تعمیم تقابل‌های دوگانه دنبال می‌کند. در این پژوهش توصیفی- تحلیلی، داده‌ها به روش کتابخانه‌ای(کتاب و مقاله)، جمع آوری شـــده و نتایج تحقیق، نشان می‌دهد در سوگ‌نگاره «سوگواری پسر در مرگ پدر»، مرگ، مفهومی انتزاعی و نمادین است که وجه عرفانی متن را در برابر وجوه دیگر(مثلا حماسی) تقویت می‌کند. در این اثر، آنچه اهمیت دارد، نه تصویر ملموسات آشکار، بلکه تفهیم برخی از تقابل‌های دوگانه نظیر مرگ≠زندگی، ثابت≠متغیر، و طبیعت≠فرهنگ است؛ در پوشش این مقوله‌ها و اتصال معنا به هر قطب آن‌ها، تصویر توانسته از بازنمایی صرف متن فراتر رود و هم‌بستگی مردم با عقاید عرفانی را برجسته سازد؛ تا به دلالتی فرهنگی-اجتماعی نزدیک شود.

واژگان کلیدی: نشانه‌ـمعناشناسی، نگارگری، بهزاد، منطق‌الطیر، مربع معنایی گِرِمس

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده اول تحت عنوان «نظام معنایی و ساختاری در سوگ‌نگاره‌های ایلخانی و تیموری» به راهنمایی دکتر سعید زاویه و نگارنده دوم در دانشگاه هنر است.

مقدمه

کتابخانه درباری دوره تیموری، در شـــهر هرات و در اوایل قرن ۹ ه.ق/ ۱۵م. تأسیس شـــد و به فعالیت پرداخت. بهزاد رئیس کتابخانه و هنرمند نگارگر این مـــکان هنری در دوره حکومت سلطان حسین بایقرا بود. او به اندیشه‌های صوفیانه علاقمند بود و «جهان‌بینی عرفانی جامی و نوایی بر اندیشه و هنر بهزاد، تأثیر بسیار داشـــت»(پاکباز، ۱۳۸۳: ۸۲). بهزاد حکایتی از منطق- الطیر عطار را -که شرح حال پریشانی پسری در مرگ پدر است- تصویر کرد؛ این صحنه «یادآور فضای آرامگاه عبدالله انصاری [پیرهرات]، در محل گازُرگاه(شمال‌شرقی هرات) بود»(Bar-ry,2004:318). در این نگاره بهزاد، «بیننده با دیدن تابوت مرده، به مویه فراخوانده می‌شـــود و از یک منظر این جهانی به یک ساحت آن جهانی و لاهوتی سفر می‌کند»(آژند، ۱۳۸۷: ۲۲۶). در واقع، سوژه‌های فضای گورســـتانی سوگ‌نگاره «سوگواری پســـر در مرگ پدر» -به عنوان نمونه مثالی از ســـوگ‌نگاری اجتماعی و عرفانی ایران- معنا یا معانی غیـــر از بیان ظاهری دارند؛ که می‌تواند به شیوه زبان‌شـــناختی، نظیر معنا ـ نشانه شناسی(Sign-Semantics) و مربع معنایی گرمس، بررسی و تحلیل شود. هدف تحقیق حاضر، نشان دادن معنا در یک تصویر نیست؛ بلکه خوانش آن از طریق تقابل‌ها و رابطه‌هاست؛ یعنی مکانیسمی که به کمک آن، تولید معنا صورت گرفته است؛ و پرسش بنیادین آن، عبارت است از: نظام نشانه‌ای در سوگ‌نگاره «سوگواری پســـر برای مرگ پدر» چگونه به کمک تقابل‌های دوگانه، معنا را برمی‌سازد؟

به‌نظر می‌رسد در ســـوگ‌نگاره بررسی شـــده، چندین تقابل دوگانه‌ای، نظیر مرگ≠زندگی، غم≠شادی، طبیعت≠فرهنگ، حضور دارند. این مقوله‌ها، به کمک تصویر آمده و آن را از تقلید صرف طبیعت دور می‌کند؛ تا در عالم تصورات ذهنی، به جهانی غیر از جهان مادی، نزدیک شود.

در ادامه مطالب، عنوان طویل ســـوگ‌نگاره «ســـوگواری پسر در مرگ پدر»، که در فهرســـت عناوین کتاب منطق‌الطیر، به اهتمام سیدصادق گوهرین(۱۳۷۶) و نمونه‌های مشابه دیگر آمده است، برای سهولت نوشتن و خوانده شدن، به عنوان موجز «تدفین پدر»، تغییر می‌کند.

روش پژوهش

نوشتار حاضر از نوع کیفی است که به شیوه کتابخانه‌ای(مقاله و کتاب) داده‌هـــا گردآوری شـــده و جامعه آماری، شـــامل تمامی نگاره‌های ایرانی اســـت که مضمون ســـوگ داشته و سوگ‌نگاره‌اند. پاسخ پرسش مقاله از طریق تحلیل محتوای بصری هدفمند، شـــامل یک ســـوگ‌نگاره انتخابی به دست می‌آید و روش تجزیه و تحلیل آن، توصیفی- تحلیلی اســـت. در این راستا، مدل تحلیلی پیشـــنهاد خواهد شد و برای این منظور، لازم بود که ابتدا، ویژگی‌های بنیادین نگارگری مکتب هرات شناسایی و استخراج شود و ســـپس، در مربع معنایی گرمس، تبیین گردد.

پیشینه پژوهش

تاکنون کتاب‌ها و تحقیقات منتشرشده درباره هنر نگارگری ایران، اطلاعات مفیدی را در اختیار علاقه‌مندان آن گذاشته است؛ و مقالاتی نیز به‌واسطه برخی از روش‌های تحلیلی، نظیر نشانه- معناشناســـی در افزایش آن سودمند بوده‌اند. تحقیق حاضر نیز به دنبال این موج، یکی از نگاره‌های ایرانی را -که به لحاظ مضمون سوگواری، سوگ‌نگاره بوده است- برگزیده و به مطالعه آن با روش نشانه-معناشناسی پرداخته است. در این راه، تعدادی از مقالات به لحاظ موضوعی و برخی دیگر از جهت روش‌شناســـی، نویســـندگان مقاله حاضر را کمک کرده‌اند. می‌توان به ســـه مـــورد از مقالاتی که موضوع تصویرســـازی سوگ را محور تحقیق خود قرار داده‌اند، اشاره کرد: ۱) مقاله «تحلیل ساختار بصری در سه اثر منتخب با موضع مشترک ســـوگ در دوره ایلخانی، تیموری و اوایل صفویه» نوشـــته خامنه‌ای و خزایی(۱۳۸۹)، به دنبال تحلیل ســـاختار بصری چند تصویر انتخابی، به این نتیجه رســـیده است که ساختار تصویری، وابســـتگی چندانی بـــه موضوع نـــدارد و بیش‌تر متاثر از مکتب موردنظر یا هنرمندی اســـت که سرپرســـتی مصور کردن نســـخه موردنظر را داشـــته و یا سلیقه حامیان هنرمند بوده اســـت؛ ۲) مقاله «نگاهی به عناصر تأثیرگذار در شـــکل-گیری نگاره ایرانی، موردمطالعه نگاره زاری بر مرگ رستم» نوشـــته پویان و عزیزی(۱۳۹۳)، مورد دیگری است که با معرفی هفت عامل کلیدی، شـــامل الگوهای مضمونی، الگوهای فرمی، حامی، شرایط اجتماعی- اقتصادی- سیاسی و مذهبی، بافت بنیادین، هنرمند -چـــه‌کار گروهی و چه اثر دست یک شـــخص- و مخاطب، اعلام کرده که طبقه‌بندی مضمونی/ فرمی این اثر، دلالت جبرگرایانه (تســـلیم در برابر

امر الهی) داشته اســـت؛ ۳) آخرین مقاله «ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانان در شاهنامه ابوســـعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری»، نوشته شیرازی و قاســـمی(۱۳۹۱) است که این دو نویسنده اذعان کرده‌اند، ایلخانان مغول برای دست‌یابی به هدف خویش در جهت ایجاد ارتباط بین خود و شخصیت‌ها و قهرمانان شاهنامه، به آفرینش صحنه‌هایی پرداخته‌اند که به وقایع جاری در سلطنت ایشـــان نزدیک بوده است. لذا، در مواردی نظیر نوع فضاهای به‌کار رفته در نگاره‌های موردبحث با توصیف فردوسی اختلافاتی هست؛ نگارگر، صحنه‌هایی را که بیانگر آداب و رسوم و باورهای ایلخانان بوده، جایگزین آن کرده‌است.

چندین مقاله نیز به لحاظ روش‌شناســـی با پژوهش حاضر هم‌ســـو بوده‌اند و در پژوهش خـــود به کمک علم نشـــانه-معناشـــناختی به روابط نشـــانه‌ها در فرآیند معناسازی اتکا کرده و بر نظریه مربع معناشناختی گرمس، متمرکزشده‌اند؛ مانند مقاله ۱)«تحلیل نـــگاره بارگاه کیومرث اثر ســـلطان محمد بر اساس الگوی کنشی و مربع معناشناسی گرمس»، نوشته ســـید ابوتراب احمد پناه و انســـیه جباری(۱۳۹۳)، تحلیل این اثر بر اســـاس مدل گرمس هم‌پیوســـتگی اجزا و ساختار محکم این شـــاهکار هنری قرن سده دهم هجری قمری را بیش از پیش آشکار کرده و هم بازگوکننده توانایی این الگو در شـــناخت ســـاختار و نظام آثار کهـــن نگارگری ایرانی بوده اســـت؛ هم‌چنین ایـــن مقاله تأکیـــد کرده که تلاش نگارگر با آفرینش تضادهـــا و تناقض‌های موجود و در جهت یکسان‌ســـازی آن‌هـــا، خودبه‌خود بـــرای پیوند عالم لاهوتی و ناســـوتی و بیان مفاهیم عمیق عرفانی مشـــهود، موفق بوده است؛ ۲) مقاله «تحلیل ســـاختار روایت در نگاره «مـــرگ ضحاک»، بر اســـاس الگـــوی کنشـــی گریماس» نوشته اشرف‌الســـادات موســـوی‌لر و گیتا مصباح(۱۳۹۰)، نشـــان داده هنرمند نگاره مرگ ضحـــاک، بامهارت و حفظ وابســـتگی و همراهی با ادبیات -که ویژگـــی کلی نگارگری ایرانی اســـت- رخدادهای گوناگون را در قالـــب یک رویداد واحد به تصویر کشیده اســـت؛ اما آنچه تحقیق پیش رو را از موارد فوق‌الذکر متمایز می‌ســـازد، از یک‌سوی، انتخاب یک ســـوگ‌نگاره(تدفین پدر)، مجزا از نگاره‌هایـــی که تاکنون، محققین حوزه تجسمی به مطالعه آن پرداخته‌اند و از سوی دیگر، بومی‌ســـازی نظریه مربع معناشناسی و شناخت ساز و کار تولید معنا در لایه‌های روســـاخت گفتمانی این تصویر است.

چهارچوب‌نظری

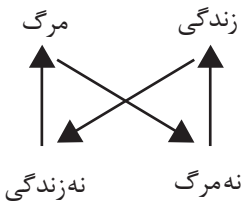
نشانه-معناشناسی در جست‌وجوی روابط ساختاری پنهانی است که معنا را تولید می‌کند. این ســـاختار پنهان در الگوی سیر زایشی معنا، متجلی می‌شود که توسط آلژیرداس جولین گِرِمس(Algirdas Julien Greimas) بســـط داده شـــد. او در اواخر قرن بیستم، سعی کرد، تعریف بســـیار روشنی از سیر زایشی معنا در سه لایه(ژرف‌ساخت، میانی و روساخت) ارائه کند. از نظر گِرِمس، برای تجزیه و تحلیل متن یا کلام، باید از ژرف‌ســـاخت -که جایگاه داده‌های انتزاعی است- شروع کرد و به‌سوی روســـاخت -که پایگاه داده‌های عینی است و معنا در آن‌جا ظاهر می‌شود- پیش رفت(عباســـی، ۱۳۹۵: ۴۸). گرمس، مقوله‌های بنیادی معنایـــی را در مربع ابداعی خود، به نام «مربع معناشناسی» مطرح کرد. مربع معنایی گرمس که مبنای این تحلیل است، بر ارتباط «مقوله‌ای» اشاره دارد. ارتباط مقوله‌ای از دو واژه متضاد، نظیر تاریکی≠ روشـــنایی تشکیل‌شـــده که نفی یکی، اثبات دیگری اســـت، یا حضور یکی، حضور دیگری را در پی دارد(شـــعیری، ۱۳۸۱: ۱۲۷). این‌چنین، متن همواره با یک‌ســـری از ثابت‌هـــا و متغیرها در ارتباط است. لذا، اســـاس کار را نمی‌توان بر انواع متغیرها، اســـتوار نمود؛ بلکه در جایگاه مخاطب نوشـــتار، لازم است ثابت‌های متن جستجو شود. برخی از این اصول ثابت، عبارتند از: فرهنگ≠ طبیعت، زندگی≠ مـــرگ، قدرت≠ تابعیت، بالا≠ پایین، چپ≠ راست، زیر≠ رو، غالب≠ مغلوب، بد≠ خوب و ... ≠ ...(عباسی، ۱۳۸۵: ۱۵۸-۱۵۹).

در نمودار ۱، عملکرد مربع معناشناســـی بر پایه تقابل دوگانه زندگی≠ مرگ نشان داده می‌شـــود؛ که برای تجزیه و تحلیل کلام و گفتمان کاربرد دارد و دارای چهار قطب است؛ دو قطب بالایی، محل مقوله اصلی، یعنی گروه متضادها است و با منفی کردن هریک از این متضادها، دو قطب پایینی مربع مشخص می‌شوند. قابل‌توجه است که بر اســـاس منطق حاکم بر این مربع،

نمی‌توان از متضادی به سمت متضاد دیگری رفت؛ بلکه ابتدا، باید یکی را نفی کرد یا به آن نه گفت(شعیری، ۱۳۸۱: ۱۲۸). در بردار اول این طرح‌واره، ابتدا «زندگی»، نفی می‌شود و بعد

«مرگ» فرامی‌رسد، اما در بردار دوم «مرگ» نفی می‌شود و به «زندگی» بازمی‌گردد. می‌توان گفت: «نه مرگ»، یعنی کسی که مرده است، اما در «نه-زندگی»، انسان هنوز زنده است (عباسی، ۱۳۹۵: ۷۶).

نمودار ۱: طرح‌واره مربع معناشناختی (عباسی، ۱۳۹۵: ۵۴).



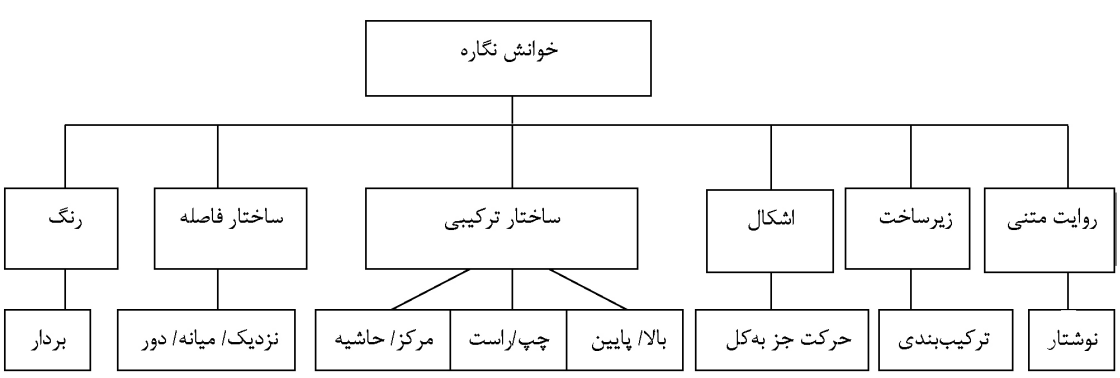
سنت نگارگری مکتب هرات در دوره تیموری

پس از مرگ تیمور، شاهرخ بر منطقه خراسان حکمرانی کرد و در روزگار اوست که عرصه هنر و فرهنگ دوباره رونق گرفت. به گفته شرف‌الدین علی یزدی «چهار هنرمند در پایتخت شاهرخی بودند که در رُبعِ مسکون به روزگار خود، نظیر نداشتند: خواجه عبدالقادر مراغی در علم ادوار و موسیقی؛ یوسف اندکانی در خوانندگی و مطربی؛ استاد قوام‌الدین در مهندسی و طراحی معماری؛ و مولانا خلیل مصور که مانی ثانی بود»(علی یزدی، ۱۳۳۶: ۲۵۷)؛ و از سوی دگر، شاهرخ(۸۱۳ ه.ق./ ۱۴۱۰ م.)، مدرسه و خانقاهی در هرات بنا کرد و «نفایس کتب، مشتمل بر اصول و فروع و محتوی بر معقول و مشروع در صنادیق پرداخته و معدّ و مهیا ساخته و در آن قرارداد»(عبدالرزاق سمرقندی، ۱۳۶۰: ۱۸۷). برآیند حمایت شاهرخ و جانشینانش (بایسنقر میرزا و سلطان حسین بایقرا)، علت رشد روزافزون مکتب هرات بود. لذا، نمونه‌های قابل‌توجهی از کتاب‌ها با مضامینی ادبی و مذهبی، چندباره کتابت و مصور گردید. با نگاهی موشکافانه در نگاره‌های به‌دست‌آمده از کتابخانه بزرگ هرات، می‌توان به ویژگی‌های ساختاری نگاره‌های آن پی برد؛ که عبارتند از: ۱) زیرساخت، که غالباً از مربع مادر یا مستطیل طلایی و یا ترکیب هردو تشکیل‌شده است؛ ۲) ترکیب‌بندی‌های خطی، دایره‌ای و حلزونی؛ ۳) فضاسازی چندبخشی؛ ۴) الگوی شکلی معین؛ ۵) رنگ‌آمیزی اولیه به شیوه تخت، بارنگ‌های جسمی و ترکیبی؛ ۶) پرداز بارنگ‌های شفاف و روحی؛ ۷) گردش رنگ در گستره نگاره؛ ۸) قلم‌گیری با رعایت اصول تندی و کندی؛ ۹) جدول‌کشی. این موارد، می‌تواند نویسندگان مقاله حاضر را در ارائه مدل تحلیلی خود، یاری رساند.

ارائه مدل تحلیلی پیشنهادی

در این بخش از مقاله حاضر، طرح‌واره نمودار ۲، ارائه می‌شود که شش گزینه دارد. پنج مورد آن «روایت متنی»، «زیرساخت»، «اشکال»، «ساختار فاصله» و «رنگ»، برگرفته از صورت کلی و ویژگی‌های ساختاری نگاره‌های مکتب هرات است؛ و مورد دیگر، ساختار ترکیبی نیز به بازشناسی تقابل‌های دوگانه در مربع معنایی گرمس، کمک می‌کند. لذا، کارآیی این مدل تحلیلی، ایجاد مکانیسمی کارآمد برای شناسایی ساز و کار تولید معنا از طریق تقابل‌ها و رابطه‌ها در نگاره‌های مکتب هرات و سوگ‌نگاره «تدفین پدر» بوده‌است. اولین گزینه مدل تحلیلی فوق‌الذکر، «روایتِ متنی» است که به برجسته‌سازی شباهت‌ها و گسست‌های میان متن و تصویر کمک می‌کند و زیرشاخه آن «نوشتار تصویری»، به بررسی ابیات کتابت‌شده در فضای کتیبه و یا کلمات نگارش شده بر روی اجسام در هر نگاره می‌پردازد؛ اما «زیرساخت»، استخوان‌بندی پیش‌طرحِ خطوط اصلی و انگاره را -که شامل طرح اولیه است- مشخص می‌کند؛ و زیرشاخه آن، یعنی «ترکیب‌بندی»، مبتنی بر اصول و قواعد برای تعادل

نمودار ۲: مدل تحلیل پیشنهادی نویسندگان در جهت مطالعه سوگ‌نگاره «تدفین پدر» (ماخذ: نگارندگان).

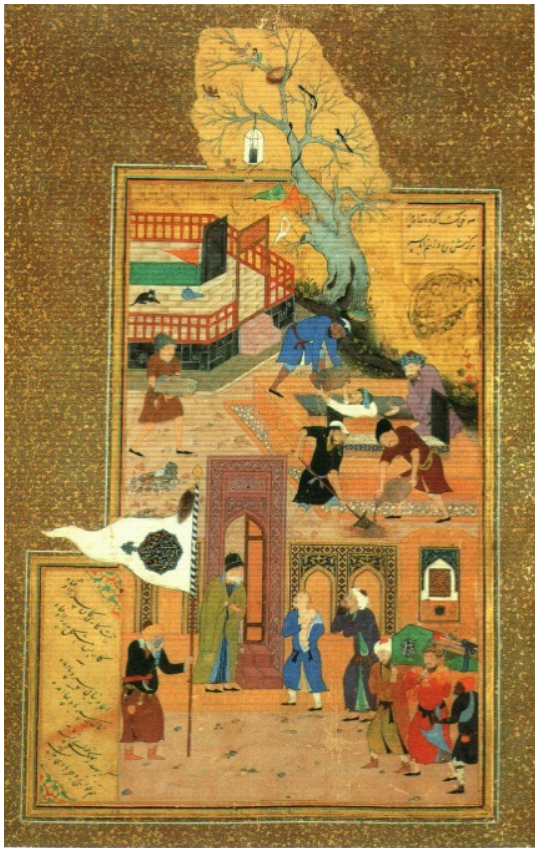


و هماهنگی میان بخش‌های مختلف تصویر شکل می‌گیرد؛ گزینه بعدی، «اشکال» است که در چهار زیرگروه انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی، به برداشت هنرمند از دنیای پیرامونی کمک می‌کند و در این بخش «حرکت جز به‌کل»، دلالت‌های کلان حاکم بر تصویر را نشان می‌دهد. چنانچه در یک گفتمان تصویری و غیرکلامی، یک تاج به‌عنوان یک جز، دلالتی کلان بوده، که همان حاکمیت و قدرت سیاسی جامعه است؛ مورد دیگر «ساختار ترکیبی»، به کمک مقوله‌های خود، به یافتن ساز و کار تولید معنا از طریق تقابل‌های دوگانه کمک می‌کند؛ «ساختار فاصله»، به دنبال دلالت‌های مکانی یا زمانی در تصویر است و آخرین گزینه این مدل، یعنی «رنگ» وجه نمادین تصویر را پررنگ می‌سازد.

نسخه مصور منطق‌الطیر

در سطوح مختلف نگاره‌های مکتب هرات «می‌توان درجه‌ای از تاثیر تصوف را حس کرد. پیش از هر چیز در این دوره، متون صوفیانه کتاب‌آرایی و تذهیب شد. این نوع متون، نگارگری خاص خود را می‌طلبید؛ مثلا مثنوی معنوی، دیوان میرعلی شیر، خمسه جامی و [منطق‌الطیر عطار] -که به‌نوعی با مفاهیم صوفیانه سر و کار دارند- کتاب‌آرایی گردید»(آژند، ۱۳۸۷: ۲۲۴). منطق‌الطیر یا مقاماتِ طیور نوشته فریدالدین ابوحامد محمّد عطّار نیشابوری-۵۴۰-۶۱۸ه.ق.-از شاعران و عرفای بلندآوازه ایرانی بوده و با ۴۶۰۰ بیت، مهم‌ترین سروده اوست. عطار در منطق‌الطیر شرح می‌دهد: چگونه پرندگان به راهنمایی و رهبری هدهد در جستجوی سیمرغ به‌طرف کوه‌های قفقاز-باوجود مشکلات فراوان- به پرواز درآمده و از این جمع، تنها سی مرغ به مقصد رسیده‌اند. در آن‌جا بود که پرندگان فهمیدند، سیمرغ(سی مرغ) حضور مادی نداشته، بلکه مفهومی از خود آن‌ها بوده است. هم‌چنین عطار در منظومه تمثیلی خود، به‌موازات بیان داستان اصلی، حکایت فرعی نیز سروده است؛ مثلا حکایت تدفین پدری از دنیا رفته، که بعد از سرگذشت ققنوس آمده است.

منطق‌الطیر به‌دفعات در دوره تیموری، کتابت شد و چند نمونه آن نیز مصور گردید که امروزه نسخه مصوری از آن در موزه هنر متروپولیتن نگه‌داشته می‌شود. این نسخه، در بردارنده هشت نگاره است که چهار نگاره آن، در زمان تیموریان [سلطان حسن بایقرا] و چهار نگاره دیگر، در دوره

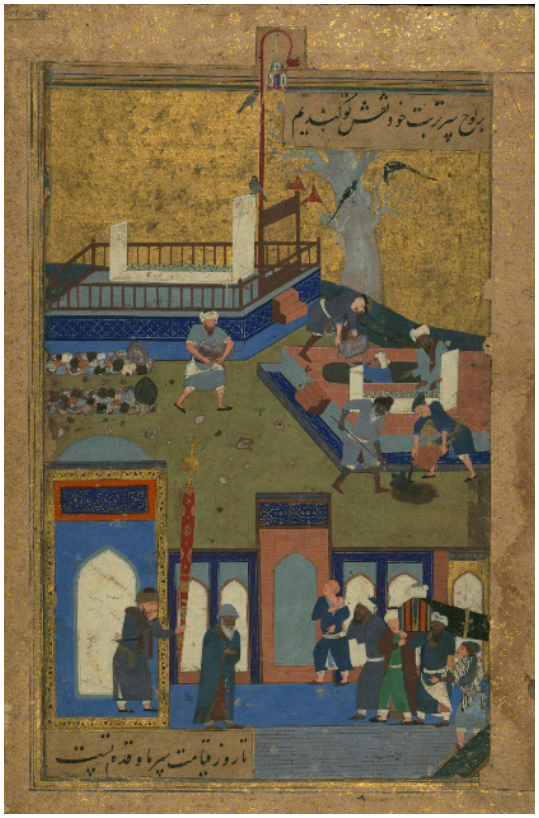


تصویر ۱: سوگ‌نگاره «تدفین پدر»، منطق‌الطیر عطار، منسوب به بهزاد، نیم برگی[Fol: 210, 63.35]، ۸۹۲ه.ق./۱۴۸۷م.، سرمایه فلچر از سال ۱۹۶۳ م.، موزه متروپولیتن، نیویورک(Barry,2004: 318).

صفویان [شاه اسماعیل اول] کار شده است. این نسخه را سلطانعلی مشهدی در سال ۸۹۲ه.ق./۱۴۸۷م.، کتابت کرد و چهار نگاره [پنجم تا هشتم] آن را نیز بهزاد کشید. مهارت بهزاد به‌ویژه، در نگاره «مویه فرزند در مرگ پدر»(تدفین) [نگاره ششم از این نسخه] کاملاً مشهود است(آژند، ۱۳۸۷: ۳۹۰) (تصویر ۱). البته بهزاد، پیش از این نیز این حکایت را به تصویر کشیده بود(تصویر ۲) که رقم(امضای) بهزاد در سمت راست و پایین آن، مشخص است.

بهزاد

کمال‌الدین بهزاد، تولد تقریبی ۸۵۴- ۸۶۴ ه.ق. /حدود مرگ ۹۴۲ ه.ق.، از نگارگران مشهور ایرانی است که «اوایل هنرش در زمان سلطان حسین بایقرا و اواخر حیاتش در روزگار شاه اسماعیل بن حیدر بود»(عالی‌افندی، ۱۳۶۹: ۱۰۴). او به حمایت امیر روح‌الله، مشهور به میرک -که خود نقاش بزرگ آن دوران است- نگارگری آموخت و مطابق متن کتاب مناقب هنروران، «وی شاگرد خاص پیرسید احمد



تصویر ۲: سوگ‌نگاره «تدفین پدر»، منطق‌الطیر عطار، رقم بهزاد، هرات، نیم‌برگی [fol.w.678a]، موزه هنر والترز، بالتیموز، آمریکا (ماخذ: URL1)

تبریزی [نیز] بود»(آریان، ۱۳۶۲: ۳۴)؛ اما بزرگ‌ترین مشوق بهزاد، امیر علی‌شیرنوایی است که با کشف استعداد بهزاد او را به سلطان معرفی کرد. نوایی نقل کرده است: «میرزا سلطان حسین بایقرا، در حضور خویش در باغ، حجره‌ای آراستند و بهزاد را همراه هنرمندان دیگر به کار گماردند. کسی از میان هنرمندان نتوانست به‌پای او برسد»(علی‌شیر نوایی، ۱۳۶۳: ۱۱۱). بهزاد توانایی‌های بی‌نظیری در طراحی انسان داشت؛ و عقاید انسان‌گرایی عبدالرحمان جامی در آثارش مشهود بود. لذا، شگردهای نوینی را به دست آورد؛ تا انسان را درحرکت نمایش دهد؛ و کوشید به‌واسطه خطوط پیرامونی پیکره‌ها سکنات و حرکات زنده و تناسبات واقعی، بدن انسان را به تصویر کشد(مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۵۱-۵۲). به‌هرحال، بهزاد در ترسیم مسایل روزمره و جمعی مردم، نظیر سوگواری موفق بود. «او به مدد روش‌های هندسیِ ترکیب‌بندی شکل‌ها و با بهره‌گیری از تاثیر متقابل رنگ‌ها، بخش‌های مختلف تصویر را باهم مرتبط کرد و به وحدتی کلی -رساند»(نقیب اصفهانی و ناظری، ۱۳۹۴: ۱۰۲).

تحلیل سوگ‌نگاره «تدفین پدر»، بر اساس مدل پیشنهادی

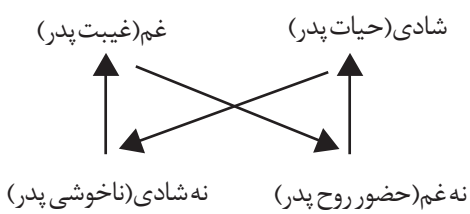
روایت‌متنی

سوگ‌نگاره تدفین پدر، متعلق به این شش بیت از سروده‌های عطار است:

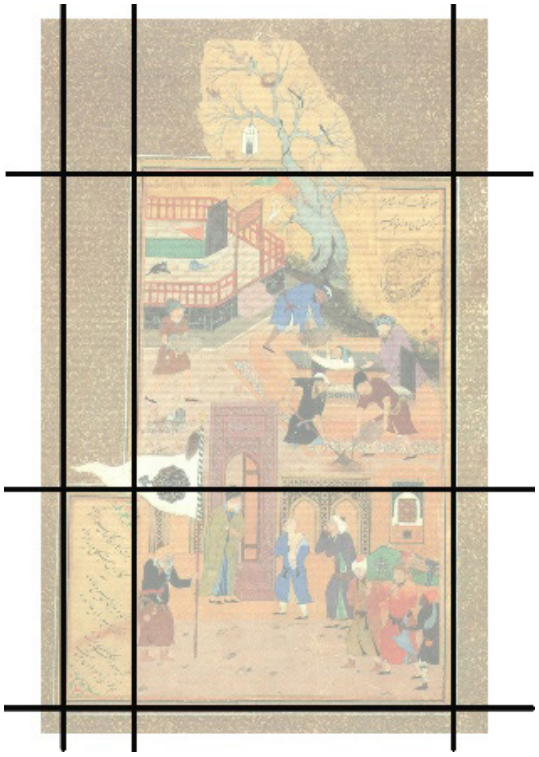
«پیش تابوت پدر می‌شد پسر
اشک می‌بارید و می‌گفت ای پدر
این‌چنین روزی که جانم کرد ریش
هرگزم نامد به عمر خویش پیش
صوفی گفت آنک او بودت پدر
هرگزش این روز هم نامد به سر
نیست کاری کان پسر را اوفتاد
کار بس مشکل پدر را اوفتاد
ای به دنیا بی‌سر و پای آمده
خاک برسر باد پیمای آمده
گر به صدر مملکت خواهی نشست
هم نخواهی رفت جز بادی به دست»(عطار، ۱۳۷۶: ۱۳۱)

بیت اول و دوم، این حکایت به تشریح پریشان احوالی پسری در برابر واقعه دردناک از دست دادن پدرش می‌پردازد؛ اما در ابیات سوم و چهارم، صوفی سخن گفته و خطابه‌اش به پسر داغدیده است که تحول روایی یعنی با گذر از یک وضعیت، رسیدن به وضعیت دیگر صورت می‌گیرد. لذا، در زبان گفتمانی این حکایت، گذر از یک وضعیت آشوب و غم، مشهود است که به سمت و سوی شکوه و گلایه حرکت می‌کند و سرانجام به تسکین و سکون می‌رسد. البته تحول روایی، در خطابه صوفی به پسر، با ارجاع به غیاب پدر، مساله زمان را نیز به‌طور ضمنی بیان می‌کند که این روز هم باقی نخواهد ماند و یا این نیز بگذرد؛ اما در بطن این روایت، تقابل دوگانه غم≠شادی بر طبق گفته صوفی-روز غم درگذر زمان، مبدل به شادی خواهد شد- مقوله اصلی است که در نمودار ۳، شناخته می‌شود.

نمودار ۳: طرح‌واره تقابل شادی و غم(ماخذ: نگارندگان)



تصویر۳: نوشتار تصویر در سوگ‌نگاره «تدفین پدر»(ماخذ:نگارندگان).



تصویر۴: زیرساخت سوگ‌نگاره «تدفین پدر»(ماخذ:نگارندگان).

نوشتار تصویر

سوگ‌نگاره تدفین پدر، از دو گروه نوشتار تشکیل‌شده است؛ که گروه اول، شامل سومین، پنجمین، ششمین و هفتمین بیت از ابیات فوق‌الذکر است که در درون کادرهایی کتابت شدند؛ و گروه دوم، متشکل از اسم مقدس الله، متنی به زبان عربی و یک عبارت قرآنی است: نقش «الله»، بر روی چهار پرچم کوچک دیده می‌شود که سه مورد از آن‌ها، به رنگ‌های سفید، سبز و قرمز، به شاخه بریده‌شده درخت متصل هستند و یک مورد باقی‌مانده نیز -به رنگ نارنجی- در جوار مزار، برافراشته است. دیگری، عبارت «باب‌القبر و کلّ‌الناس داخله»، در کتیبه سردر ورودی قبرستان است که جنبه اخباری و هشدار دارد؛ و آخرین مورد، قسمتی از سوره آل‌عمران «حَسبُنَا اللهُ و نِعمَ الوَکیلُ، نِعمَ المولی ونِعمَ النَّصیرُ»(۱۷۲/۳) است. این عبارت تذهیب شده در شکل ترنجی بر روی بیرق سفید سمت چپ و پایین تصویر، دریچه امیدی است که حضور یاوری نیکوکار را نوید می‌دهد (تصویر ۳). برآیند نوشتار تصویر، نشان می‌دهد که سوگ‌نگاره تدفین پدر، سعی دارد به دلالتی مذهبی در جهت آموزه اسلامی نزدیک شود.

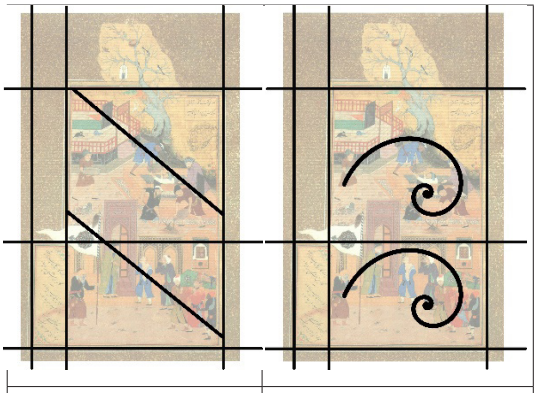
زیرساخت

زیرساخت سوگ‌نگاره تدفین پدر، شامل یک مربع مادر در بالا و یک مستطیل طلایی در پایین صفحه است که دید کبوتری، در بالا و دید روبه‌رو در پایین آن، فضای داخلی و خارجی گورستان را نمایش می‌دهد. دید کبوتری، می‌تواند تمامی روابط و تقابل‌ها را در ساختار کلی تصویر نشان دهد و در این سوگ‌نگاره نیز تلاش گروهی مردم برای آماده‌سازی گور متوفی، کاملاً مشهود است؛ اما دید روبه‌رو، دقت نظر مخاطب را افزایش می‌دهد؛ لذا، در سوگ‌نگاره بررسی‌شده، بیننده تصویر، خود را با غم پسرِ پدر از دست‌داده، شریک می‌داند(تصویر ۴).

ترکیب‌بندی: ترکیب‌بندی از عناصر بصری مهم در نگارگری ایرانی است؛ که متناسب با الگوهای رایج در مراکز هنری وقت شکل گرفته است؛ و به حفظ تعادل و هماهنگی اشکال، کمک بسیار می‌کند. تصاویر۴-الف و ۴-ب، ترکیب‌بندی موازی-حلزونیِ و موازی-مورب را در سوگ‌نگاره تدفین پدر نشان می‌دهد.

اشکال

در سوگ‌نگاره تدفین پدر، اشکال انسانی، حیوانی، گیاهی و



۴-الف: ترکیب‌بندی موازی حلزونی | ۴-ب: ترکیب‌بندی موازی مورب

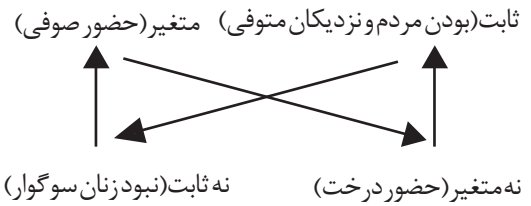
تصویر۴: ترکیب‌بندی سوگ‌نگاره «تدفین پدر»(ماخذ: نگارندگان).

شـــیئی دیده می‌شـــوند. در بالای تصویر، درختی کهن‌سال و بدون برگ -یادآور فصل زمســـتان- یـــک جویبار، چندین پرنده، یک آشیانه با ســـه تخم پرنده، قفسی خالی با دری باز و زنجیری آویخته، مار -در کمین آشـــیانه پرندگان- و گربه سیاه، پی‌ســـوزی، چندین قبر، مقداری ســـنگ و افرادی در تکاپوی آماده‌ســـازی قبر جدید، نگارگری شـــده است؛ و در پایین آن نیز، نفراتی تابوت ســـبز متوفی را بر دوش دارند و به در ورودی گورســـتان نزدیک می‌شـــوند؛ مردی جار می‌زند؛ جوانی پریشان‌احوال با جامه‌ای نیلی و جلوباز پیشاپیش تابوت حرکت می‌کند؛ مردی کلاه‌دار (صوفی حکایت) -که ردایی سبز بر تن دارد- در ورودی گورســـتان ایستاده و در نزدیکی او نیز بیرق‌داری، اشک می‌ریزد؛ اما در این بین، آنچه عجیب است: ۱) حضور افراد سیاه‌پوستی است که به سفیدپوستان، کمک می‌کنند؛ که اکثر آثار بهزاد، این ویژگـــی را دارند؛ ۲) غیبت نشـــانه‌ای زن یا زنانی در اجتماع نمادین ســـوگواری، امری عجیب است. بر طبق سنت رایج سوگواری، «زنان مغول شیون و زاری می‌کردند و روی می‌خراشیدند و موی می‌کندند و جل و پلاس یا لباس عزا می‌پوشیدند»(بیانی، ۱۳۸۸: ۶۷). به‌هرحال تقابل دوگانه بنیادیـــن در این بخش، مقوله ثابت ≠ متغیر است که بر جایگاه والای افراد صوفی در میان دیگر افراد دلالت کرده و در نمودار ۴، مشخص است.

حرکت جز به کل

در نگارگری ســـنتی ایرانی، هریک از عناصـــر تصویری، هم به‌تنهایی و هم در ارتباط گروهی نقش دارند؛ و غالبا، حرکت از جز به کل به‌منظور نشان دادن دلالت معنایی بوده است؛ در

نمودار۴: طرح‌واره تقابل ثابت و متغیر(ماخذ: نگارندگان).



ســـوگ‌نگاره تدفین پدر، بیرق، پرچم و قبر حرکت جز به کل را شـــکل داده‌اند و مصداق دلالت معنایی هریک، به شرح زیر است:

الف) بیرق: این عنصر، به‌عنوان یک جز، دلالت معنایی کلی دارد و به یک گفتمان اصلـــی در یک موقعیت کلان مذهبی، فرهنگی و اجتماعی، یعنی سوگواری می‌پردازد؛ هم‌چنین به یک فرهنگ شرقی، نظیر ایران با آموزه‌های اسلامی نیز ارجاع می‌دهد.

ب) پرچم: پرچم‌های قرمز، ســـبز و ســـفید، یک حرکت جز به کل را نشـــان می‌دهند. اگر چه باید گفت، این جز به کل در حقیقت، همان مفهوم مجاز مرسل را در برمی‌گیرد؛ چنانچه رنگ سبز، به یک طبقه اجتماعی معنوی وابسته است؛ رنگ قرمز، جزئی از یک قشر خاص، نظیر شهید(سیاوش) را نشان می‌دهد و رنگ ســـفید، به روان پاک انســـان‌های نیک اشاره می‌کند که هر سه مورد، ریشه در فرهنگ ایرانی دارند.

ج) قبر: در نیمه فوقانی صحنه، چندین قبر دیده می‌شـــود که اندازه یکی، بیش از دیگر قبور اســـت و سکویی بلند دارد؛ مصالح ساخت آن از جنس مرغوب است؛ حصاری نرده‌ای دارد و آتشـــدانی خاموش نیز در آن‌جا واقع است؛ اما در پایین این مزار، دو قبر دیگر جلب‌توجه می‌کند کـــه این قبور از چیدن سنگ‌هایی در کنار هم آشکار شده‌اند. با توجه به تنوع قبور در این تصویر، می‌توان نتیجه گرفت که قبر، به‌عنوان یک جز، به فاصله طبقاتی و مفهوم انتزاعی فقیر و غنی دلالت دارد.

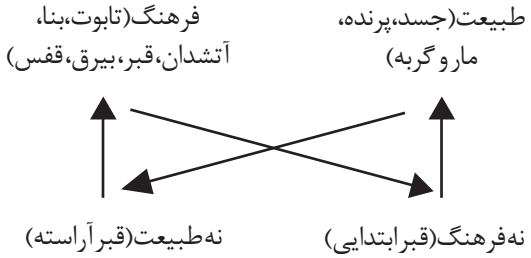
ساختار ترکیبی

ســـاختار ترکیبـــی، یکـــی از مهم‌ترین ویژگی‌هـــای هنر نگارگری اســـت و به شـــناخت زبان تصویـــری اثر، کمک می‌کند. فضـــای حاکم بـــر نگاره‌هـــا، نظیر ســـوگ‌نگاره موردبحث، غالبا متراکم است و به عبارتی، در چنین تصاویر مسیر خوانشـــی، الزاما با مقوله‌هایی نظیر بالا/ پایین، چپ/ راست و مرکز/ حاشیه درگیر می‌شود.

موقعیت بالا / پایین

سوگ‌نگاره تدفین پدر، هم وجه تمثیل و هم واقع‌گویی دارد. چنانچه در بالای تصویر، قفسی با در باز دیده می‌شود، که عبارت «مرغ از قفس پریده است» را به یاد می‌آورد؛ هم‌چنین ماری سیاه از تنه درخت به‌سوی لانه‌ای با چندین تخم پرنده بالا می‌رود و به فهم سریع «خطر در کمین است» کمک می‌کند. با توجه به دو مورد ذکرشده، تصویر در بخش بالایی خود، لحن تمثیلی دارد؛ اما در پایین آن نیز، صحنه تدفین پدر، کاملا واقع‌گو به نظر می‌رسد و این‌چنین، به برنامه‌مداری سنت تشیع جنازه و تدفین کمک می‌کند. از طرفی دیگر هم فضای گورستانی در تصویر بررسی‌شده، مرز میان بالا و پایین را تشکیل می‌دهد که در بالای آن، مقوله طبیعت حاکم است و در پایین آن نیز عنصر فرهنگ با توجه به حضور قبور و دیوار قبرستان و تزیینات بی‌شمار آن، به‌چشم می‌خورد. لذا، می‌توان تقابل دوگانه حاکم در بالا و پایین تصویر را مقوله فرهنگ≠ طبیعت برشمرد(دلیلی بر این ادعا است) که در نمودار ۵، مشخص است.

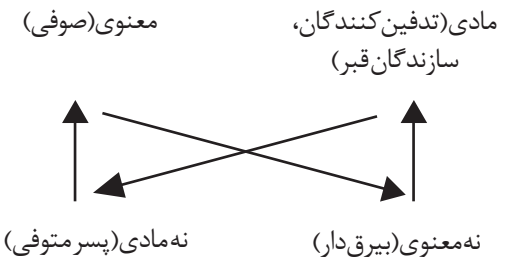
نمودار ۵: طرح‌واره تقابل طبیعت و فرهنگ(ماخذ: نگارندگان).



موقعیت چپ/راست

سوگ‌نگاره تدفین پدر، در سمت راست خود، دو گروه افراد را نشان می‌دهد: عده‌ای در حال حمل تابوت فرد تازه درگذشته و جمعی دیگر نیز قبر وی را برای تدفین مهیا می‌سازند. در سمت چپ آن، سه مرد دیده می‌شود که یک نفر در بالای تصویر -حمال سنگ لحد- و دو نفر دیگر- صوفی و بیرق‌دار- در پایین آن است. با توجه به تجمیع افراد در یک سمت و تفرق آن‌ها در سمت دیگر، می‌توان تقابل دوگانه کثرت ≠قلت را به سهولت در این تصویر، دریافت کرد. از طرفی هم کلمات مقدس حاضر در چپ سوگ‌نگاره بررسی‌شده، بُعدی معنوی و راست آن، بُعدی مادی دارد که خود یک مقوله اصلی به‌شمار می‌رود. لذا، موقعیت چپ و راست تصویر، به طرح تقابل دوگانه مادی≠معنوی می‌پردازد که در نمودار ۶، مشخص است.

نمودار ۶: طرح‌واره تقابل مادی و معنوی(ماخذ: نگارندگان).



موقعیت مرکز ≠حاشیه

در سوگ‌نگاره تدفین پدر، ارتباط پاررگون (قاب و تزیین)، در مرکز و حاشیه تصویر برقرار است. چنانچه در سمت چپ تصویر، درخت چنار و شاخه‌های آن، قاب و جدول تصویر را شکافته و به بیرون سرک می‌کشید؛ یعنی حرکتی را نشان می‌-دهد که از داخل به بیرون تصویر است. این‌چنین به‌سهولت، تقابل دوگانه آزادی≠ اسارت قابل‌تشخیص است؛ اما باید در نظر داشت که «حفظ هر دو صفت درون و بیرون برای قاب[معادل جدول‌کشی در نگارگری] ویژگی فراهم می‌کند که به‌طور هم‌زمان هم سازنده و هم مخرب است»(Collin and mayblin, 1977:141-142). این مهم در سوگ‌نگاره بررسی‌شده، قابل‌تشخیص است، چنانچه، در مرکز نگاره و فضای کلی آن، موضوع اصلی داستان جریان دارد؛ و این در حالی بوده که آرایه-هایی نظیر پرندگان، گربه، پرچم‌های رنگین، عناصر حاشیه‌ای بوده که در چگونگی کارکرد دستور زبان اثر، بسیار مؤثرند. لذا، این عناصر می‌توانند تقابل درون و بیرون تصویر را مختل کند؛ بنابراین، در کنار تقابل اصلی و بنیادین ساخت‌گرایانه این اثر، یعنی مرگ ≠ زندگی، تقابل‌هایی نیز مستحکم نیستند؛ زیرا تلاش عناصر حاشیه‌ای و تزیینی، نظیر درخت و پرندگان در جهت تزلزل تقابل دوگانه درون ≠بیرون است.

ساختار فاصله

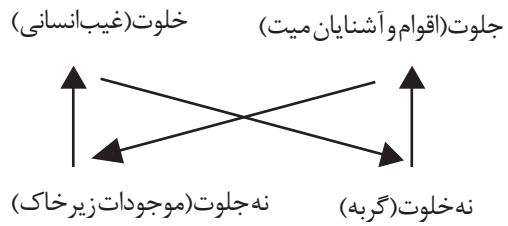
«ساختار فاصله»، به دنبال دلالت‌های مکانی یا زمانی در تصاویری، نظیر نگاره‌های ایرانی است که با منطق مکانی ساختاربندی می‌شوند و عناصر پایین صحنه، نزدیک به مخاطب و موارد بالایی نیز از وی فاصله می‌گیرند. به عبارتی، هرچه عناصر در پایین صحنه، متراکم و متحرک شوند، این موضوع را تقویت می‌کنند که جملگی آن‌ها متعلق به یک قشر و گروه و به دنبال کنشی یکسان هستند؛ و می‌توان گفت

که غالبا در نگاره‌های ایرانی جریانی بی‌وقفه از نزدیک به دور درحرکت است.

نزدیک/میانه/دور

سوگ‌نگاره تدفین پدر، در فواصل نزدیک، میانه و دور ساختار فاصله را شـــکل می‌دهد. نمای نزدیک به زمان حال، تشییع متوفی؛ نمای میانه بـــه آینده نزدیک، خاک‌ســـپاری میت؛ و نمای دور، به آینده دور اشـــاره می‌کند. در بخش نزدیک و میانی، فرد متوفی، تنها نیست؛ بلکه نزدیکان و اطرافیانش را در کنار خود دارد؛ اما در نمای بالا، مردم رفته‌اند و متوفی تنها شده اســـت؛ فقط گربه‌ای در کنار قبر بر روی زمین لمیده و آتشدان نیز خاموش شده است. لذا، ساختار فاصله در تصویر مورد بررســـی، آشـــکارا، مقوله جلوت ≠ خلوت را به نشـــانه «تنهایی انسان» طرح می‌کند که در نمودار ۷، مشخص است.

نمودار۷: طرح‌واره تقابل جلوت و خلوت(ماخذ: نگارندگان).

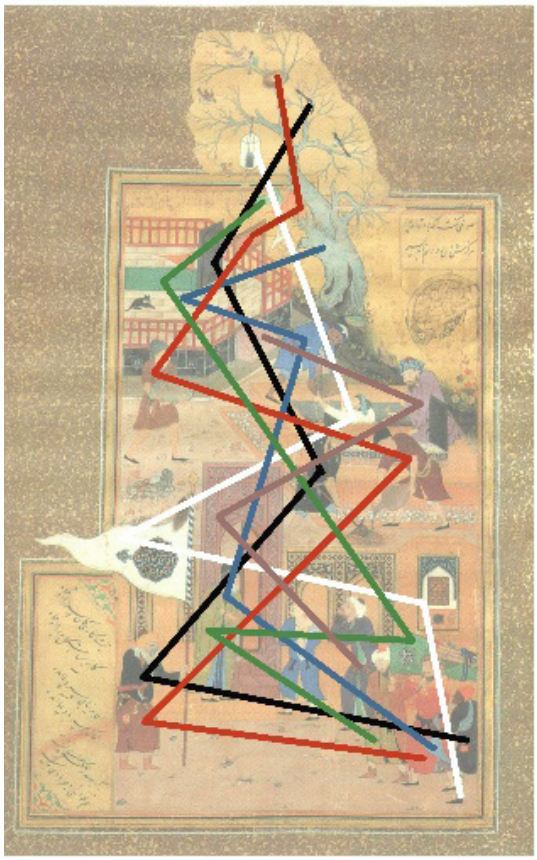


رنگ

در تاریخ هنر ایران، رنـــگ از مهم‌ترین تجلیات هنر نگارگری اســـت و نگارگر ســـوگ‌نگاره تدفین پدر، در اثر خود، بیش از همه از رنگ‌های تیره و روشن کِرم، سفید، سیاه، سبز، قرمز، نارنجی، بنفش، آبـــی، آجری و طلایی وام گرفته اســـت. این رنگ‌ها، بیش‌ترین میزان اشباع‌شـــدگی را دارند و گاهی نیز به کم‌ترین میزان خود می‌رســـند. این قابلیت رنگ در بیان حالات احساسی و عاطفی، بسیار مؤثر است. در واقع، تمرکز و پراکندگی رنگ‌ها، کمک می‌کند که حداکثر بیان احساسات در جاهایی از تصویر برجسته شـــود و درجایی دیگر، نمایش احساس کم‌رنگ به نظر رسد و یا بهتر است بگوییم، احساس در حالت خنثی قرار می‌گیرد.

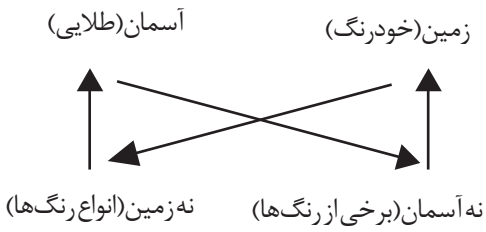
بردار

بردارهـــای رنگی، عناصـــر تصویری پیوســـته و جهت‌داری هستند که می‌توانند عناصر درون تصویر را به بیرون آن، سوق دهند. برای انجام این کار، رنگ‌آمیزی از برجسته‌ترین عنصر



تصویر۵: چرخش رنگ در سوگ‌نگاره «تدفین پدر»(ماخذ: نگارندگان).

نمودار۸: طرح‌واره تقابل زمین و آسمان(ماخذ: نگارندگان).



شروع‌شـــده و به بخش‌های دیگر آن، کشیده می‌شود. در این حالات، خطوط متعدد و طرح کلی اشـــیا، به ایجاد مرزبندی مستحکمی میان مناســـبات تصویر و محیط پیرامون کمک می‌کنند کـــه تنها به مدد تغییرات بســـیار ظریـــف، رنگ‌ها قابل‌تشخیص است. تصویر ۵، شامل بردارهای چندین رنگ حاکم بر این نگاره اســـت و این بردارها، نشـــان می‌دهند که غالبا چیدمان رنگ‌ها از راســـت به چپ و از پایین به بالا است که دلالت بر رفتن از این جهان، به‌ســـوی جهانی دیگر دارد؛ هم‌چنین مطابق دیدگاه عرفانی، برخی از انواع رنگ‌ها، عالم محســـوس و معقول را به هم نزدیک می‌کننـــد. چنانچه در سوگ‌نگاره تدفین پدر، هنرمند، زمینه اثر خود را به رنگ کِرم،

رنگ‌آمیزی کرده اســت و این رنگ در طریق معرفت عرفانی «خودرنگ» نامیده می‌شــود. رنگ کِرم، می‌تواند به‌درستی دلالت معنایی، خاک شدن را با مرگ پیوند دهد(از خاک برآمدیم و بر خاک شــدیم)؛ امــا از طرفی هم آسمان با رنگ‌آمیزی طلایی خود، بســیار درخشان است و جلال جهان دیگر را نشــان می‌دهد. لذا، تقابــل دوگانه این بخش، مقوله زمین≠آسمان است که دلالت بر حقارت زمینی در برابر جلال آســمانی دارد و در نمودار ۸، قابل باز شناسایی است.

نتیجه‌گیری

نویســندگان پژوهش حاضر، ســوگ‌نگاره تدفیــن پدر را -نــگاره‌ای از کتاب مصــور منطق‌الطیر عطار نیشــابوری، محفوظ در موزه متروپولیتن نیویورک- که منسوب به بهزاد است، موردبررســی قراردادند و بر نظام نشانه‌ای تولید معنا در تقابل‌ها و رابطه‌ها، بر اســاس کارکرد مربع معناشناسی گرمس، متمرکز شــدند. هم‌چنین در جهت ارائه ساختاری نظام‌مند و مطالبی منســجم، طرح‌واره‌ای بر پایه اصول کلی نگارگری ایرانی ارائه شــد؛ که شــامل مواردی نظیر روابط متنی و نوشتار تصویری، زیرســاخت و ترکیب‌بندی، عناصر تصویری و جز به کل، ســاختار ترکیبی(بالا/ پایین، راست/ چپ و مرکز/ حاشــیه) و ســاختار فاصله و رنگ است. نتایج حاصل نشــان می‌دهد: ۱) روابط متنی، به دنبال طرح تقابل دوگانه غم≠ شادی است و نوشــتار تصویر، به‌گونه‌ای صریح، دلالت بــر دین‌داری و آموزه‌های اســلامی مــردم دارد؛ ۲) زیرساخت، از یک‌سوی، تمامی روابط را در یک ساختار کلی آشکار می‌سازد و از ســوی دیگر، دقت نظر بیننده را افزایش می‌دهد؛ ۳) اشکال انسانی، حیوانی، گیاهی و شیئی، با طرح مقوله ثابت ≠ متغیر، به دنبال طرح مقابله ســنت سوگواری درگذشــته و زمان وقت(اواخــر دوره تیموری) اســت؛ اما حرکت از جز به کل، می‌توانــد دلالت معنایی کلان را در این سوگ‌نگاره آشــکار ســازد؛ مثلاً بیرق و پرچم، به‌عنوان یک جز، به یــک گفتمان اصلی (ســوگواری)، در موقعیت کلان مذهبی، فرهنگی و اجتماعی اشاره‌کرده است و قبر، دلالتی بر فاصله طبقاتی و مفهــوم انتزاعی فقیر و غنی اســت؛ ۴) ساختار ترکیبی در موقعیت بالا/ پایین، به کمک تقابل دوگانه فرهنگ≠ طبیعت، برنامه‌مداری سنت تشیع جنازه و تدفین را شرح می‌دهد و موقعیت چپ/ راست تصویر به دنبال طرح مقوله مادی ≠معنوی است. اما موقعیت مرکز/حاشیه با طرح عناصر حاشــیه‌ای و تزیینی نظیر درخت و پرندگان در این تصویر، به دنبال تزلزل مقوله درون ≠بیرون است؛ ۵) ساختار فاصله -که یک دلالت زمانی است- به مقوله جلوت ≠خلوت می‌پردازد؛ ۶) رنگ بــا حرکت پایین به بــالا، تقابل دوگانه زمین≠آسمان را به نشــانه شــکوه و عظمت جهانی دیگر، برجسته می‌سازد.

درنهایت، این پژوهــش توصیفی- تحلیلی نشــان می‌دهد که ســوگ‌نگاره «تدفین پدر»، در گــروه نگارهای عرفانی ـ اجتماعی اســت؛ و همچون دیگر تصاویر ســوگواری، تحت پوشش مقوله ســاخت‌گرایانه مرگ≠ زندگی، طرح موضوع می‌کند. البته در این ســوگ‌نگاره، تعــداد مقوله‌های اصلی دیگری نیز حضور دارند؛ مانند شــادی≠غــم، ثابت≠متغیر، طبیعت≠ فرهنگ، کثرت≠ قلت، مــادی≠ معنوی، جلوت≠ خلوت و زمین≠آسمان؛ که از یک‌ســوی، نظر مخاطب را به جهانی غیر از جهــان مادی، جلب کرده و از ســوی دیگر، به شــناخت مســایل فرهنگی، اجتماعی و مذهبی اواخر دوره تیموری و اوایل دوره صفویه، کمک می‌کند.

پی‌نوشت

۱. در سوره آل‌عمران و در انتهای آیه ۱۷۲، عبارت حَسبُنَا اللهُ و نِعمَ الوَکیلُ به معنای «تنها خداوند ما را کفایت است و او نیکوکار یاوری است»(الهی‌قمشه‌ای، ۱۳۸۳: ۱۰۷)؛ آمده که در نگاره موردبحث، عبارت «نِعمَ المولی و نعم النَّصیرُ» افزوده شده است.

۲. در چگونگی لباس اهل طریقت آمده است که: اگر مرید بر ســریر علم تکیه زده، گره بر جامه و کلاه نهد... کلاه، تاج کرامت و دوری از تکبر است ... پای‌افزار آلت رفتن سفر کردن و از هرچه دون خداست گریختن... خرقه را مطلقا، معنی آن است که غیر خدا را به یک‌سوی نهاده است(باخرزی، ۱۳۴۵: ۳۱-۳۴).

۳. بر طبق متون، در دوره تیموری، نوع و رنگ لباس، یکی از مشــخصه‌های پیروان شیوخ بوده است. چنانچه «پیروان قادریه (پیروان شیخ عبدالقادر گیلانی ملقب به قطب اعظم)، رنگ سبز را وجه تمایز خودساخته بودند و گاه قلندریه نیز دلقی از پشم سبز بر تن می‌پوشیدند»(سجادی، ۱۳۸۴: ۱۵۹).

۴ بر روی بیرق عبارت مقدس، به‌سان مهری بر صفحه اثر و یا روزگار خورده است.

۵. این واژه از پیشوند par به معنی اطراف، حاشیه و کنار اثر و پسوند ergon به معنای بخشی از اثر تشکیل یافته است (رویل، ۱۳۸۸: ۳۷)؛ و در این مقاله، پارگون ترجمه‌ای مناسب برای جدول کشی در نگارگری ایرانی بوده که می‌تواند عناصر داخلی نگاره را محصور کند؛ اما این روند در برخی از نگاره‌های ایرانی با شکاف قاب تصویر و بیرون آمدن برخی از عناصر آن گسسته است.

۶. در فتوت نامه سلطانی اثر حسین واعظ کاشفی آمده است: «اگر پرسند که خودرنگ از آن کیست، بگوی این رنگ خاک است و از آن مردم نیکونهاد و خاکی و متواضع»(عصمتی و رجبی، ۱۳۹۰: ۱۳).

منابع

- ***قرآن کریم***(۱۳۸۳). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: باقرالعلوم.
- آریان، قمر(۱۳۶۲). ***کمال‌الدین بهزاد***، تهران: هنر و فرهنگ و هیرمند.
- آژند، یعقوب(۱۳۸۷). ***مکتب نگارگری هرات***، تهران: فرهنگستان هنر.
- احمدپناه، سیدابوتراب و جباری، انسیه(۱۳۹۳). ***«تحلیل نگاره بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد بر اساس الگوی کنشی و مربع معناشناسی گرمس»***، پژوهش هنر، سال چهارم، شماره هفتم، ۷۵-۸۵.
- باخرزی، ابوالمفاخر یحیی(۱۳۴۵)، ***اوراد الاحباب و فصوص الآداب***، جلد ۲، به‌همت ایرج افشار، تهران: دانشگاه تهران.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۳). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***، تهران: زرین و سیمین.
- پویان، اشکان و عزیزی، حسین(۱۳۹۳). ***«نگاهی به عناصر تأثیرگذار در شکل‌گیری نگاره ایرانی، مورد مطالعه نگاره زاری بر مرگ رستم»***، هنرهای زیباهنرهای تجسمی، دوره ۱۹، شماره ۴، ۴۷-۵۴.
- خامنه‌ای، مهسا و خزایی، محمد(۱۳۸۹). ***«تحلیل ساختار بصری در سه اثر منتخب با موضع مشترک سوگ در دوره ایلخانی»***، نگره، سال ششم، شماره ۱۵، ۶۹۸۱.
- رویل، نیکلاس(۱۳۸۸). ***ژاک دریدا***، ترجمه پویا ایمانی، تهران: مرکز.
- سجادی، سید علی‌محمد(۱۳۸۴). ***خرقه و خرقه پوشی(جامه زهد)***، تهران: علمی و فرهنگی.
- شعیری، حمیدرضا(۱۳۸۱). ***مطالعه نشانه معناشناسی در فرایند گفتمانی آفیش‌های تبلیغاتی***، تهران: فرهنگستان هنر.
- شیرازی، علی‌اصغر و قاسمی، صفورا(۱۳۹۱). ***«ریشه یابی آداب و رسوم ایلخانان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری»***، نگره، سال هفتم، شماره ۲۲، ۲۵-۳۷.
- عالی‌افندی، مصطفی(۱۳۶۹). ***مناقب هنروران***، به همت توفیق سبحانی، تهران: سروش.
- عباسی، علی(۱۳۸۵). ***مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر***، کوشش حمیدرضا شعیری، تهران: فرهنگستان هنر.
- عباسی، علی(۱۳۹۵). ***نشانه-معناشناسی روایی مکتب پاریس***، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- عبدالرزاق سمرقندی، کمال‌الدین(۱۳۶۰ق). ***مطلع سعدین***، جلد ۱، جزء دوم، لاهور: چاپ محمد شفیع لاهوری.
- عصمتی، حسین و رجبی، محمدعلی(۱۳۹۰). ***«بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حماسی و عرفانی»***، نگره، سال هفتم، شماره ۲۰، ۱۵-۱۹.
- عطار، فریدالدین(۱۳۷۶). ***منطق‌الطیر «مقامات طیور»***، به اهتمام سید صادق گوهرین، تهران: علمی و فرهنگی.
- علی‌شیر نوایی، میر نظام‌الدین(۱۳۶۳). ***مجالس النفائس***، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران: کتابخانه منوچهری.
- علی‌یزدی، شرف‌الدین(۱۳۳۶). ***ظفرنامه تاریخ عمومی مفصل ایران در دوره تیموریان***، به تصحیح و اهتمام محمد عباسی، جلد ۱، تهران: رنگین.
- مقدم اشرفی، م.(۱۳۶۷). ***همگامی نقاشی با ادبیات در ایران***، رویین پاکباز. تهران: نگاه.
- موسوی‌لر، اشرف‌السادات و مصباح، گیتا(۱۳۹۰). ***«تحلیل ساختار روایت در نگاره «مرگ ضحاک» بر اساس نظریه کنشی گریماس»***، هنرهای زیباهنرهای تجسمی، شماره ۴۵، ۲۳-۳۳.
- نقیب اصفهانی، شادی و ناظری، افسانه(۱۳۹۴). ***«ریخت‌شناسی نگاره سماع صوفیان منسوب به بهزاد»***، نگارینه هنر اسلامی، شماره هفتم و هشتم، ۹۷-۱۰۷.
- Barry, M. (2004). *Figurative Art in Medieval Islam & the Riddle of Bihzad of Herat*. Paris; Flammarion.
- Collins, J. & Mayblin, B. (1977). Derrida for Beginners. New York. Colomina B.: Totem Books.

URLs

- URL1. www.thedigitalwalters.org/Data/Walters/ Retrieved at 22/12/2018