

تحلیل نشانه‌شناختی تصویری از یک نگاره نسخه خطی "هزار و یک شب" به روش یوری لوتمان*

محبوبه غلامپور گلی^۱، منصور حسامی کرمانی^۲

۱- کارشناس ارشد نقاشی

۲- استادیار گروه نقاشی دانشکده هنر دانشگاه الزهرا

چکیده

در این مقاله، تحلیل نشانه‌شناختی نگاره‌ای از نسخه خطی "هزار و یک شب" در مکتب قاجار اثر ابوالحسن خان غفاری (صنیع‌الملک) ارائه شده است. ابتدا روش نشانه‌شناسی فرهنگی و سپس رویکرد ساختارگرایانه متن هنری شرح داده شده و سپس به معرفی نشانه‌شناس مدرن، یوری لوتمان، واضع مکتب مسکو- تارتو پرداخته شده است. آنگاه با برخورداری از الگوی تقابل طبیعت و فرهنگ، مطالعه‌ای تحلیلی بر نگاره "عفریتی سر راه حسن قرار گرفته و می‌گوید من مسلمان و دلیل شما می‌باشم" ارائه شده است. این پژوهش با تکیه بر این مسأله که صنیع‌الملک در برگرداندن نشانه‌های متنی به نشانه‌های تصویری چه عواملی را مد نظر داشته است، نشان می‌دهد که نگارگر در خلق اثر، آگاهانه از نشانه‌های فرهنگی زمانه خود سود جستاده است. سپس با انطباق نشانه‌های تصویری با نشانه‌های متنی در این نگاره، مشخص می‌کند که نگارگر ضمن حرکت از متن روایتی به متن تصویری، از شیوه‌ای نمادین نیز بهره برده است که رمزگشایی آن به شناخت بیشتر اثر کمک می‌کند.

واژه‌های کلیدی: هزار و یک شب، صنیع‌الملک، لوتمان، نشانه‌های فرهنگی.

1. Email: mahbubeh.gholampour@yahoo.com

2. Email: mansourhessami@gmail.com

* (تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۹۲/۱۰/۲۵ - تاریخ پذیرش مقاله : ۱۳۹۲/۱۲/۱۳)

مقدمه

نسخه خطی هزار و یک شب^۱ «که از ذخایر ارزشمند کتابخانه کاخ گلستان تهران به شماره ثبت ۱۲۳۶۷-۱۲۳۷۲ می‌باشد، در سال ۱۲۵۱ هـ.ق. «به فرمان بهمن میرزا فرمانروای آذربایجان» (فرزند عباس میرزا و برادر محمد شاه قاجار) توسط «عبداللطیف تسوجی تبریزی» معروف به ملاباشی از کتاب عربی، الف لیله و لیله چاپ چهار جلدی «بولاق» طبع مصر به فارسی ترجمه شد» (شین دشتگل، ۱۳۸۴: ۱۳۳) این نسخه ماندگار و جاوید مجموعه داستان‌هایی است زاده نیروی خیال و سحر بیان بانویی دانا به نام شهرزاد، که متن فارسی آن را چون در عهد قاجار بر ولیعهد ناصرالدین میرزا (۱۲۶۱ هـ.ق.) خواندند چنان وی را مجذوب خود ساخت که پس از رسیدن به سلطنت (۱۲۶۴ هـ.ق.) دستور به کتابت و تصویرگری این نسخه با مباشرت دوستعلی خان معیرالممالک را صادر نمود. معیرالممالک نیز کار نگارگری این کتاب را به میرزا ابوالحسن خان غفاری (صنیع الملک^۲) واگذار کرد. در این مقاله نگارندگان بر آنند تا نگاره‌ای از نگاره‌های نسخه خطی هزار و یک شب را با روش نشانه‌شناسی فرهنگی بررسی کنند. در این کوشش پس از معرفی مختصری از آراء و نظریات مطرح در حوزه دانش نشانه‌شناسی از آرای نشانه‌شناس مدرن «یوری لوتمان»^۳ در تدقیق نشانه‌های تصویری و بازیافت معانی آنان بهره گرفته شده است. تطابق نشانه‌های فرهنگی حاکم بر متن و تصویر و همچنین کشف وجوه معناشناختی آنها نقاط مبهمی را شفاف نموده است. مطالعه نشانه‌های تصویری و مطابقت آنها با نشانه‌های متنی، سبب کشف لایه‌های عمیق‌تر مفاهیم شده و دست‌یابی به اهداف احتمالی مورد نظر نقاش را ممکن نموده است. به نظر می‌رسد که نگارگر هزار و یک شب در شکل‌گیری تصاویر ضمن پیروی از نشانه‌های متنی، با استفاده از نشانه‌های بصری زمانه خود، سعی در روزآمد کردن داستان‌ها داشته است.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی و با شیوه تحلیل محتوا و با هدف شناخت و تفسیر نشانه‌های تصویری و چگونگی ارتباط آنها با متن انجام شده است. گردآوری مطالب به روش کتابخانه‌ای بوده، تصویر مورد بحث از نسخه خطی و مصور هزار و یک شب که در موزه کاخ گلستان نگهداری می‌شود تهیه شده است.

پیشینه تحقیق

در بررسی‌ها وجستجوهای چندین مقاله که همگی بررسی و تحلیل نگاره‌های هزار و یک شب و آثار صنایع الملک بودند به جز دو مقاله با عناوین: «بررسی رمزگان واقع‌گرا در نسخه خطی هزار و یک شب» و «از متن تا تصویر: مطالعه نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی هزار و یک شب» نگارش و تحقیق: فهیمه زارع‌زاده و پریسا شاد قزوینی که اشاره‌ای مختصر در مورد نمادها و نشانه‌های این نسخه خطی کرده است، هیچ تحقیق و مقاله‌ای هزار و یک شب را با نگاه نشانه‌شناسیک بویژه با الگوی لوتمان بررسی نکرده است.

۱. نشانه، نشانه‌شناسی فرهنگی و تحلیل ساختگرایانه

«ساده‌ترین تعریف نشانه عبارت است از: مجموعه‌ای دوگانه متشکل از یک مفهوم و یک صورت آوایی» (دینه سن، ۱۳۸۰: ۲۶). «نشانه یک واحد معنا دار است که به عنوان «شماره‌گر» بر چیزی جز خودش تفسیر می‌شود. نشانه‌ها در صورت‌های فیزیکی واژه‌ها، تصاویر، اصوات، کنش‌ها یا اشیاء (این شکل از نشانه گاهی حامل نشانه نامیده می‌شود) ظاهر می‌شوند. نشانه‌ها معنایی ذاتی و درونی ندارند و فقط وقتی تبدیل به نشانه می‌شوند که کاربران نشانه با ارجاع به یک رمز به آن‌ها معنا دهند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۴۲). «بعضی از اندیشمندان انسان را حیوان دلال‌تگر تعریف کرده‌اند. در واقع آدمیان از طریق خلق، ابداع و تفسیر نشانه‌ها و آیات و نمادها معنا می‌آفرینند» (ضیمران، ۱۳۸۳: ۴۰). فردینان دو سوسور^۴، زبانشناس سویسی و چارلز

در حوزه نشانه‌های غیر زبانی و دستاوردهای ساختارگرایی قرار داشت» (همان: ۱۸۲). رامان سلدن^{۱۱} (۱۹۹۱-۱۹۳۷)، یوری لوتمان را معروف‌ترین نشانه‌شناس مدرن می‌شمارد. یکی از فرق‌های اصلی میان او و سایر ساختارگرایان، پایبندی به ارزشیابی در تحلیل‌های خویش است. ارزش آثار ادبی به زعم او به سبب «بار اطلاعاتی بیشتر» است» (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۳۷). «لوتمان، با آغازیدن از نظریه ارتباط، هنر را وسیله‌ای خاص برای ارتباط می‌شمارد. پیام اثر هنری از ساختار زبان هنری جدا نیست. ساختار متن و ساختار اندیشه به هم مربوط است و پیچیدگی ساختار و اطلاعات با هم پیوند دارد. اثر هنری نظامی از نشانه‌های تو در توست که در یکدیگر تعبیه می‌شوند» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۶۳).

«متن هنری از دیدگاه لوتمان نظام نظام‌هاست. نظام‌هایی که هر یک شامل تنش‌ها، توازی‌ها، تکرارها و تقابل‌های خاص خویش و در تعامل با همدیگرند و از طریق همین تعاملات نمایان می‌شوند. عنصری که هیچ رابطه افتراقی با دیگر عناصر نداشته باشد ناپیدا خواهد ماند» (ایگلتن، ۱۳۸۰: ۱۴۱). «بررسی متن هنری در یافتن ساختارهای متعددی است که متن در محل تلاقی‌شان واقع است و نهایت فرآیند تحلیل و بررسی تعبیر غائی اثر هنری است. لوتمان نشان می‌دهد که اثر چگونه هم خود و هم دنیا را معین و الگوسازی می‌کند و به دنیای واقع می‌پیوندد. نشانه به نشانه کل تبدیل می‌شود و نشانه‌شناسی از بازی صرف صورت‌ها فراتر می‌رود» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۶۶). «می‌توان گفت کل نشانه‌شناسی وابسته به تحلیل‌های ساختاری است. زیرا پیش از هر چیز رویکردی است به تحلیل متن. درکنه ایده ساختارگرایی، ایده‌ی نظام جای دارد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۷).

«تمرکز تحلیل‌های ساختارگرا بر روابط ساختاری نظام‌های دلالتی است که شامل تشخیص اجزا نظام و تعیین روابط ساختاری میان آنها می‌باشد» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۹). «منظور از بررسی نظام‌های نشانه‌ای، کشف قوانین نحوی است که در آنها به کار رفته است» (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۳۵). «در تحلیل

سندرس پیرس^۵ فیلسوف آمریکایی که کم و بیش در یک دوره تاریخی می‌زیسته‌اند، بنیانگذاران اصلی آنچه امروز با نام نشانه‌شناسی نامیده می‌شود، هستند. سوسور الگویی «دو وجهی» یا دو قسمتی از نشانه ارائه می‌کند. از دید او نشانه تشکیل شده است از:

- دال^۶، تصور صوتی
- مدلول^۷، مفهومی که دال به آن دلالت^۸ می‌کند، یا تصور مفهومی.

از دید سوسور نشانه زبانی نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می‌دهد. نشانه کلیتی است ناشی از پیوند بین دال و مدلول. «(سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸). «یکی از عام‌ترین تعریف‌ها از «امبرتواکو»^۹ است که می‌گوید: نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود سر و کار دارد. نشانه‌شناسی نه فقط شامل مطالعه چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره «نشانه» می‌نامیم، بلکه مطالعه هر چیزی است که بر چیزی دیگر «اشاره دارد»» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰).

«البته، انسان حداقل از دوره کلاسیک به اهمیت تقابل‌های دوتایی پی برده است. مثلاً ارسطو تقابل‌های: صورت - ماده، کل - جزء و طبیعی - غیرطبیعی را مطرح کرده است. به طور کلی تشخیص تمایز طبیعی - فوق طبیعی یکی از مشخصات اصلی نوع بشر است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۹). «فرهنگ اغلب در مقابل واژه طبیعت قرار می‌گیرد. ظاهراً این دو واژه رقیب و مقابل‌اند. فرهنگ را می‌توان مجموعه افزوده‌های بشری در برابر طبیعت تعریف کرد» (واکر، ۱۳۸۵: ۲۶). «تقابل طبیعت و فرهنگ، در نگرش ساختارگرایانه، تقابلی آشناست. اساس این تقابل بر پایه دو فضای زندگی برای انسان است. نظریه ساختارگرا در نشانه‌شناسی فرهنگی، در نقد نظام‌های بشری و نیز نقد هنری و ادبی توسعه بسیار یافته‌است» (پاکتچی، ۱۳۸۳: ۱۸۰). «در دهه هفتاد قرن ۲۰ یوری لوتمان و همفکران او در مسکو و «تارتو»^{۱۰} نظریه‌ای را در نشانه‌شناسی فرهنگی پدید آوردند که بر پایه‌ی توسعه‌ی الگوی زبان‌شناختی

حسن را با حيله به قله کوه جواهر می‌برد. حسن پس از رفتن بهرام تنها می‌ماند و به راهش ادامه می‌دهد و سر از قصری در می‌آورد که چند دختر مهربان آنجا زندگی می‌کنند. آن‌ها حسن را پناه می‌دهند. روزی حسن از دری ممنوع می‌گذرد و پشت در جنیان را می‌بیند که شنا می‌کنند و عاشق دختر شاه جنیان می‌شود. سپس بال‌های دختر را قایم می‌کند و او را که نورالسنا نام دارد، وادار به ازدواج با خود می‌کند. اما دختر از فرصتی استفاده می‌کند، لباس پر خود را پیدا کرده، دست دو فرزندش را گرفته و می‌گریزد. حسن برای یافتنش راهی می‌شود. شیخی به او کمک می‌کند و حسن سوار بر عفريتی از آسمان‌ها می‌گذرد. پس از پیمودن راهی دشوار و پشت سر نهادن حوادث بسیار به واسطه عجزی مهربان نجات پیدا می‌کند و سر آخر به جزیره واق، محل زندگی نورالسنا می‌رسد. نورالسنا و فرزندانش در زندان خواهرش اسیر هستند و حسن می‌تواند آن‌ها را نجات دهد و پس از دوستی دو خواهر، خانواده به شهرشان بازمی‌گردند. این نگاره صحنه بازگشت حسن در راه به شهرشان است که با عفريتی روبرو می‌شود. (تصویر شماره ۱).

ساختگرای، ارتباط میان عناصر از خود عناصر مهم‌تر است» (وایزمن، ۱۳۷۹: ۸۸). «البته دو نوع نحو زمانی و مکانی را باید از هم متمایز دانست و توجه داشت که در نقاشی و سایر هنرهای تجسمی، نشانه‌ها با هم نسبت مکانی دارند» (گیرو، ۱۳۸۳: ۵۱). «مسأله مهم دیگری که در تحلیل نشانه‌شناختی متن، بنیادی است، مسئله دلالت و معنای صریح و دلالت و معنای ضمنی است. در دلالت مستقیم یا صریح، معنای معین، ملفوظ و آشکاری برای نشانه مورد نظر است و دلالت ضمنی برای ارجاع به معنای فرهنگی، ایدئولوژیکی و شخصی نشانه به کار می‌رود و وابسته به مفسر است. ماهیت نشانه‌ها چند معناست و در برابر تفسیر گشوده است. دلالت‌های ضمنی می‌توانند صورت استعاره و یا مجاز یابند و این بدان بستگی دارد که دال و مدلول با هم بر مبنای شباهت مرتبط باشند یا هم‌جواری» (گیرو، ۱۳۸۳: ۴۴).

۲. تحلیل نگاره "عفريتی سر راه حسن قرار گرفته و می‌گوید من مسلمان و دليل شما می‌باشم"

این نگاره بخشی از داستان "حسن بصری و نورالسنا" را به تصویر کشیده است: روایت داستان چنین است. بهرام مجوس



تصویر ۱: عفريتی سر راه حسن قرار گرفته و می‌گوید من مسلمان و دليل شما می‌باشم، هزار و یک شب، ۱۲۶۹ هـ.ق.، جلد پنجم. (مأخذ: کاخ گلستان)

پوشش گیاهی با توجه به پدیده رشد و نمو، با عناصر پویا نیز اشتراک دارند. رویکرد نقاش در نمایش گیاهان تقلیل‌گرایانه است و تنها چند نمونه از آن‌ها به صورت نشانه‌های نمادین سرسبزی ترسیم شده‌اند که خود نشانه‌ای نمایه‌ای دال بر آبادانی و حیات کوهسار و دشت تواند بود.

۲-۲-۴. رودخانه

در فضای دشت سبز رنگ، خط رودخانه از گوشه سمت چپ، تصویر را به دو نیم کرده است. رودخانه با رنگ آبی روشن، شفاف و زلال، از نشانه‌های پویا و متحرک تصویر است و گویی امتداد آن فضای طبیعت را به فرهنگ (از عفریت به اسبان و سه شخصیت تصویر) پیوسته است، و جهت آن از گوشه سمت چپ به گوشه سمت راست و در نهایت به گیاهان و درختان که از نشانه‌های طبیعت هستند مرتبط کرده است. به نظر می‌رسد نقاش خواسته است تاکید بیشتری بر سه شخصیت اصلی داستان داشته باشد.

۲-۲-۵. پرندگان

دو جفت از پرندگان به عنوان نشانه‌های متحرک در گوشه سمت چپ آسمان در پروازند. جفت بودن آن‌ها، که انعکاس زوجیت عناصر طبیعی نیز هست بر امنیت حاکم بر تصویر نیز تاکید می‌نماید.

۲-۲-۶. اسبان

سه اسبی که سه شخصیت اصلی داستان به همراه ساز و برگشان بر آن‌ها سوار هستند از نشانه‌های متحرک طبیعت هستند. (البته آنچه بر اسبان آویخته شده نشانه‌هایی متفاوت از طبیعت می‌باشند و جنبه فرهنگی می‌یابند) جهت حرکتشان از راست به چپ قاب تصویر و در تقابل با جهت حرکت عفریت است. اسبان به عنوان نشانه‌های طبیعت در تضاد با عفریت به عنوان نشانه فرهنگ هستند.

۲-۱. وجوه نشانه‌های تصویری

نشانه‌های طبیعت و نشانه‌های نظام فرهنگ را با توجه به تقابل طبیعت و فرهنگ، بررسی می‌کنیم. نشانه‌های نظام طبیعت شامل عناصر طبیعی و نشانه‌های نظام فرهنگ در اینجا شامل شخصیت‌ها، تن‌پوش‌هایشان، عفریت و ساز و برگ اسبها است و در آن هیچ بنای معماری و نشانه دیگری از فرهنگ وجود ندارد. مهمترین ویژگی این نگاره تسلط فضای فرهنگ بر طبیعت است. تقابل طبیعت و فرهنگ در این نگاره قابل بررسی است.

۲-۲. نظام طبیعت

شامل عناصر آسمان، اسبان، پرندگان، کوه‌ها، گیاهان و درختان، رودخانه و دشت است که خود می‌تواند به دو بخش کلی عناصر و نشانه‌های پویا و عناصر و نشانه‌های ثابت تقسیم شود. کوه، دشت و آسمان از عناصر ثابت و رودخانه و پرندگان و اسبان از عناصر متحرک هستند.

۲-۲-۱. آسمان

آسمان در بخش بالای تصویر به رنگ آبی روشن دال بر روز است. شکل و حرکت پرندگان نشانه پویایی و القاگر حضور باد در فضا است و حضورشان آسمان را در ردیف نشانه‌های پویا قرار داده است. همچنین اشاره‌ای مختصر به حضور ابر در قله و بلندای کوه‌ها دلالت بر همین موضوع دارد.

۲-۲-۲. کوه‌ها و دشت

کوه‌ها از نشانه‌های ثابت این نگاره هستند. رنگ‌های آبی، خاکستری و قهوه‌ای کوه‌ها را به عمق تصویر برده است. کوه‌ها در پس زمینه، نیمی از فضای نگاره را به خود اختصاص داده‌اند.

۲-۲-۳. گیاهان و درختان

۲-۳. نظام فرهنگ

حسن، نورالسنا، عجوز، از شخصیت‌های داستان و نشانه‌های فرهنگ‌اند. همچنین عفریت، موجودی که رو به روی آنان ایستاده نیز چون از موجودات فرا واقعی و تخیلی است دال بر نشانه فرهنگ است.

۲-۳-۱. حسن

کنشگر اصلی روایت تصویری و قهرمان صحنه است. قرار گرفتن او در مرکز تصویر و سوار بر اسبی با روشن‌ترین رنگ در ترکیب‌بندی، نشانه‌هایی بر همین حقیقت است. حسن به عنوان شخصیت اصلی روایت لباس مردان طبقات بالای جامعه دوران قاجار را به تن کرده است. لباس او شامل یک پیراهن بلند یقه‌گرد نارنجی است که این پیراهن را روی شلوار گشادی به رنگ بنفش کبود که دم پای آن داخل چکمه قرار گرفته پوشیده است. در دوره قاجار مرسوم بود که مردان کت یا لباس بلندی که به زانو می‌رسید و آرخالق نامیده می‌شد روی پیراهن بپوشند. معمولاً آرخالق ثروتمندان با هنر و ظرافت بسیار دوخته می‌شد که اغلب آن را از پارچه کشمیر می‌دوختند و همیشه پیش سینه و سردست آن گلدوزی‌هایی با طرح‌های ظریف و زیبا داشت. با توجه به توضیحات داده شده از پوشش مردان قاجاری، آرخالق قرمز رنگ حسن همانند آرخالق ثروتمندان است و نشانه‌ای نمایه‌ای است از اینکه کنشگر اصلی این تصویر از منزلت اجتماعی بالایی برخوردار است. کلاه حسن کلاه قاجار است. در دوره قاجار کلاه ایل قاجار مد بود که انعکاس آن در تصاویر هزار و یک‌شب پیداست: کلاه بسیار بلندی که به ۴۰ تا ۵۰ سانتی متر می‌رسید و بعدها در قرن سیزدهم کوتاه شد تا راه رفتن آسوده شود. بدیهی است در نقاشی‌های هزار و یک‌شب با دیدن کلاه فرد می‌توان جایگاه اجتماعی و حتی شغل او را دریافت (مهدوی، ۱۳۸۹: ۲۰-۱۹).

۲-۳-۲. نورالسنا

همسر حسن سوار بر اسب، یکی از کودکانش را در آغوش گرفته است. اسبی که او سوار است به رنگی تیره در موازات حسن و اسبش قرار دارد. نورالسنا نیز لباس زنان قاجار را بر تن کرده است. زنان قاجار دو نوع لباس داشتند. یکی برای وقتی که از خانه خارج می‌شدند، لباس بیرون، و یکی لباس خانه. از ظواهر امر پیداست که لباس بیرون بر تن نورالسنا، زن حسن، است. «لباس بیرون شامل چادر، چاقچور و روبنده بوده است. چادر، پارچه‌ای به اندازه تقریبی پنج متر بوده که آن را بر سر می‌انداخته‌اند به طوری که تمام بدن را می‌پوشاند. جنس آن بستگی داشت به سطح منزلت اجتماعی زن. زنان طبقات بالا چادر سیاه کرب دوشین سر می‌کردند» (مهدوی، ۱۳۸۹: ۲۰). «چاقچور شلوار بسیار گشادی است که در مچ پا باریک می‌شود و جورابی از همان پارچه به آن متصل می‌کنند» (رنه دالمانی، ۱۳۳۵: ۲۹۱). «روبنده پارچه‌ای نخی و نازک بود که صورت را کاملاً می‌پوشاند، عرض آن حدود چهل و پنج سانتی‌متر و طولش حدود صد و سی سانتی‌متر بود و راحت تا زیر زانو می‌رسید» (مهدوی، ۱۳۸۹: ۲۰). جایی از روبنده که مقابل چشم‌ها قرار می‌گرفت مشبک بود و زن می‌توانست از پشت آن دنیای بیرون را بنگرد. ظاهر زنان، بیرون از خانه، عیناً مثل هم بود، تنها از روی جنس چادرشان می‌شد به تمایز طبقاتی آنها پی‌برد. در این نگاره نیز ظاهر پوشش زن حسن با پیرزنی (عجوز) که به همراهشان سوار بر اسب است نیز تفاوتی ندارد.

۲-۳-۳. عجوز

پیرزن دانای داستان و روایت، عجوز نامیده می‌شود. «عجوز در هیئت پیر زنی با انحنا خیمیده بدن، چهره‌ای با خطوط عمیق میان آن و بینی زشت و دراز تجسم یافته و حالات و رفتار تصویری آن متناسب با موضوع اثر، نقاشی شده است» (شین دشتگل، ۱۳۸۴: ۱۳۷). غالباً عجوزان با حيله و نیرنگ و تجربه خود، در راه وصال دو جوان می‌کوشند. در این داستان

۲-۶. تفاوت‌های نشانه‌ای کلام و تصویر

در بحث تفاوت‌ها، همانند سایر نگاره‌های هنر/و یک شب، در این نگاره نیز تفاوت سبک و شیوه تصویرسازی در مقایسه با متن روایتی هنر/و یک شب به خوبی مشهود است. سبک و شیوه مصورسازی هنر/و یک شب با انتخاب خاص صنایع‌الملک در زمان و فرهنگ و زبان متفاوتی نسبت به زمان و فرهنگ و زبان روایات داستان‌ها، در روایت متن آمده است: «چون بامداد شد، از راه به یک سو رفته، قصد کوهی کردند و زبانشان از ذکر پروردگار غافل نبود. و تمامت آن روز را در دامنه کوه، روان بودند. و در آن هنگام، حسن را در پیش روی نظر به کوهی افتاد که مانند دود به آسمان سر بر کشیده بود. حسن چیزی از قرآن تلاوت کرد و از شیطان رجیم به پروردگار پناه برد. چون به آن سیاهی نزدیک شدند، دیدند که او عفریتی است بزرگ که سرش به بزرگی گنبد و دندان‌ش مانند شاخ کرگدن و دماغش بسان ابریق و دهانش چون دهان غار است و سرش به ابر همی‌ساید» (تسوجی، ۱۳۸۳: ۱۸۹۸).

نقاش این توصیفات اغراق‌آمیز عفریت را در متن به هیبت اژدهایی در نگاره به تصویر آورده است. به نظر می‌رسد این انتخاب نقاش ریشه در ترس و وحشت از اژدها و دلالت بر این مطلب دارد که اژدها با توجه به وجه منفی که هنگام ورود به فرهنگ ایرانی به خود گرفته است نشانه شر بوده است.

در مرتبه خودآگاهی چنین به نظر می‌رسد که ترس و وحشت از جانوران بزرگ جثه ماقبل تاریخ و سپس خزندگان و ماران، در قوه تخیله مردم، تصویر هراس‌انگیز اژدها را رقم زده است. اما در مرتبه ناخودآگاهی، اژدها در افسانه‌ها، رمز تشویش‌ها و دل‌نگرانی‌های اقوام به شمار می‌رود و از همین رو شگفت‌انگیزترین خصوصیات اندام‌های جانوران را به آنها نسبت داده‌اند، تا دهشتناک بنماید (دلشوی، ۱۳۶۶: ۲۳۶). «اژدها به جز اژدهای چینی که معنای نمادینش با والاترین مراتب رازآموزی مربوط می‌شود، از احساس ترس زاده شده است» (همان: ۲۳۵). «چون حسن او را بدید، از غایت هراس، خم گشته، در برابر او زمین ببوسید. عفریت گفت: ای حسن،

نیز عجز به دنبال حسن و زن حسن سوار بر اسب، یکی دیگر از کودکان حسن را در آغوش گرفته است. پوشش عجز همان‌طور که اشاره شد به پوشش نورالسناسه شابهت دارد و تنها تفاوت ظاهری آن دو در پیری و جوانی صورت‌شان است.

۲-۳-۴. عفریت

عفریتان، از دسته موجودات فراواقعی‌اند که در دسته موجودات ماوراءطبیعی مهربان و نکوکار، بدطینت و بدکار، عدالت‌گر و سرسخت جای می‌گیرند. عفریت از موجودات خیالی است که همواره در خدمت انسان است و توانایی پریدن از دیاری به دیار دیگر را دارد. اما بعضی از عفریت‌ها در خدمت شر و ساحران هستند. عفریت موجودی خیالی و بزرگ اندازه است. جثه بزرگ او در مقابل سایر عناصر تصویر اهمیت او را یادآور می‌شود. عفریت در گوشه سمت چپ تصویر در مقابل شخصیت‌های اصلی روایت قرار دارد. شکل ظاهر و صورت او به هیچ یک از جانوران حقیقی نمی‌ماند. چنگال‌ها، دم بزرگ، بال‌ها و سر بزرگی که از دهانش آتش بیرون می‌آید، همگی شابهت زیادی به تصویر اژدها دارند.

۲-۴. تقابل کلی فضایی

نشانه‌های نظام طبیعت شامل عناصر طبیعی و نشانه‌های نظام فرهنگ در اینجا شامل شخصیت‌ها و عفریت است. مهمترین ویژگی این نگاره تسلط فضای فرهنگ بر طبیعت است.

۲-۵. شابهت‌های نشانه‌ای کلام و تصویر

همانند اغلب نگاره‌های نسخه خطی هنر/و یک شب صنایع‌الملک در بالای هر قاب تصویر، جمله‌ای در باب توضیح روایت با خط رقاع آورده شده است. در این نگاره نیز وجود جمله «عفریتی سر راه حسن قرار گرفته و می‌گوید من مسلمان و دلیل شما می‌باشم» از سویی عنصری بصری و از سوی دیگر لایه‌ای متنی است که به عنوان زمینه برای نگاره عمل می‌کند.

چپ، تصویر شده است. با توجه به این که از یک سو زمان داستان‌های *هنر و هنر* و یک شب غالباً دوره خلافت خلفای عباسی و مکان داستان‌ها بغداد یا دیگر سرزمین‌های عربی است و از سوی دیگر پوشاک افراد، معماری فضاها و گاه حتی بعضی از شخصیت‌ها (مانند ناصرالدین شاه و امیرکبیر^{۱۲})، در نگاره‌های *هنر و هنر* و یک شب صنایع الملک، متعلق به تهران عصر قاجار هستند، با مقایسه نشانه‌های متنی و تصویری و مشاهده تفاوت‌های آنها چنین به نظر می‌رسد که نقاش با درک جوهر داستان‌های *هنر و هنر* و یک شب که همان بی‌زمانی و بی‌مکانی و به تعبیری اسطوره‌ای بودن است، تلاش کرده در روایت تصویری با استفاده از عناصر فرهنگی، داستان‌ها را به عصر خود بکشاند و بدین ترتیب با خلق روایتی چند لایه بر هزارتوهای *هنر و هنر* و یک شب تسوجی بیفزاید.

پی‌نوشت‌ها

۱. چارچوب داستانی *هنر و هنر* و یک شب، داستان شهرزاد دختری جوان و دانا است که می‌کوشد بیماری روحی شهر باز را درمان کند. شهر باز پادشاه افسانه‌ای در روزگاران کهن است که چون از خیانت همسرش با یک غلام مطبخی آگاه می‌شود، او را به قتل می‌رساند و از آن زمان به بعد از بیم خیانتی دیگر هر شب دختری را به بستر می‌برد و بامداد بی‌استثنا دستور می‌دهد سر از تنش جدا کنند (ر.ک: نایتانی، سادانا، ۱۳۸۴، "معلم و شاگرد ساختار و مفهوم در *هنر و هنر* و یک شب و کلیله و دمنه"، ترجمه حمید قربانی، کتاب ماه هنر، شماره ۸۱-۸۲ : ۱۱۲-۱۲۱).

۲. میرزا ابوالحسن غفاری کاشانی، معروف به ابوالحسن ثانی ملقب به صنایع الملک، فرزند میرزا محمد غفاری، نگارگر و گرافیست سده سیزدهم هجری (ر.ک: ذکاء، یحیی، ۱۳۸۲، *زندگی و آثار استاد صنایع الملک*، تهران: نشر صنوبر، صص ۱۹) در سال ۱۲۲۹ ه.ق. در یکی از خانواده‌های با فرهنگ کاشان که نسبتشان به ابوذر غفاری یکی از صحابه پیغمبر اکرم (ص) می‌رسد به دنیا آمد. (در دوره قاجار پنج

بیم مدار. که من رییس ساکنان این سرزمینم و این جزیره نخستین از جزایر واق است و من مسلمان خداپرست هستم. چون آمدن شما دانستم، آرزو کردم که از بلاد ساحران به شهری دیگر ارتحال کنم و به جایی که از انسیان و جنیان خالی باشد، رفته، تنها خدا را پرستش کنم تا اینکه مرا مرگ دریابد. اکنون همی‌خواهم که با شما موافقت کرده، دلیل شما باشم تا این که از جزایر به در شوید. و از من خاطر آسوده دارید که من مسلمانم. چون حسن سخن عفریت بشنید، فرحناک شد و نجات را یقین کرد و روی به عفریت آورده، گفت: خدای تعالی تو را پاداش نیکو دهد. آن گاه عفریت در پیش روی ایشان روان شد و ایشان را خاطر آسوده گشت» (تسوجی، ۱۳۸۳: ۱۸۹۹، ۱۸۹۸). نکته‌ای که در این متن جالب به نظر می‌رسد اشاره به مسلمان بودن این موجود است؛ در هزار و یک شب حتی موجودات تخیلی نیز می‌توانند مسلمان باشند و به هم‌کیشان خویش یاری برسانند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله از شیوه تحلیلی یوری لوتمان در نشانه‌شناسی فرهنگی ساختارگرا برای تحلیل نگاره‌ای از نگاره‌های نسخه خطی *هنر و هنر* و یک شب استفاده شد و مشاهده گردید که در این تصویر نشانه‌های فرهنگی (به ویژه فرهنگ ایرانی) مانند شخصیت‌ها، پوشاکشان و عفریت به نسبت نشانه‌های طبیعی مانند کوه‌ها، آسمان، رود و پرندگان نقش بیشتری در داستان دارند و پیش‌برنده اصلی روایت هستند.

در مقایسه نشانه‌های متنی و تصویری، وجوه افتراق و اشتراک آنها در تقابل‌های فرهنگ و طبیعت روشن گردیده و در پیامد آن برخی نشانه‌های مشترک روشن شد و برخی دیگر از نشانه‌های متضاد در گستره تصویر، ظهور و بروز یافتند. همچنین مشاهده گردید که در این تصویر چگونه طبیعت و فرهنگ به تصویر کشیده شده‌اند. حسن که کنشگر اصلی و قهرمان روایت است در مرکز نگاره در برابر عفریت قرار دارد که موجودی فراطبیعی است و در هیبت اژدها در سمت

- ذکاء، یحیی. (۱۳۸۲). *زندگی و آثار استاد صنیع الملک*. ویرایش و تدوین سیروس پرهام، چاپ اول، تهران: نشر صنوبر.
- رنه دالمانی، هانری. (۱۳۳۵). *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*. (فره وشی، مترجم). چاپ اول، تهران: انتشارات ابن سینا.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*، چاپ اول، تهران: نشر علم.
- سلدن، رامان. ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. (عباس مخبر، مترجم). چاپ دوم، تهران: نشر طرح نو.
- شین دشتگل، هلنا. (۱۳۸۴). *نسخه خطی و مصور هزار و یک شب بازمانده دربار عهد ناصری*. کتاب ماه هنر، شماره ۷۹-۸۰، (صص، ۱۴۰-۱۳۲).
- ضیمران، محمد. (۱۳۸۳). *در آمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. چاپ دوم، تهران: نشر قصه.
- دل‌اشو، لوفلر. (۱۳۶۶). *زبان رمزی قصه‌های پروار*. (جلال ستاری، مترجم). چاپ اول، تهران: نشر توس.
- دینه سن، آنه ماری. (۱۳۸۰). *در آمدی بر نشانه‌شناسی*. (مظفر قهرمان، مترجم). چاپ اول، تهران: نشر پرشس.
- کریم زاده تبریزی، محمد علی. (۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*. چاپ اول، لندن: نشر ساتراپ.
- گیرو، پی. (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی*. (محمد نبوی، مترجم). چاپ سوم، تهران: نشر آگه.
- مهدوی، شیرین. (۱۳۸۹). *«زندگی روزمره در عهد قاجار»*. (رویا رضوانی، مترجم). فصلنامه فرهنگ مردم، ویژه‌نامه قاجار، شماره ۳۵-۳۶، (صص، ۲۰-۱۹).
- نایتانی، سادانا. (۱۳۸۴). *«معلم و شاگرد ساختار و مفهوم در هزار و یک شب و کلیله و دمنه»*. (حمید قربانی، مترجم)، کتاب ماه هنر، شماره ۸۱-۸۲، (صص، ۱۲۱-۱۱۲).
- واکر، جان. چاپلین، سارا. (۱۳۸۵). *فرهنگ تصویری مبانی و مفاهیم*. (حمید گرشاسبی و سعید خاموش، مترجمان). چاپ اول، تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
- وایزمن، بوریس. (۱۳۷۹). *لوی استروس*. (نورالدین رحمانیان، مترجم). چاپ دوم، تهران: نشر تیراژه.

نقاش بودند که نامشان ابوالحسن بود. از این پنج نفر سه نفرشان از خانواده غفاری بودند). (ر.ک: کریم زاده تبریزی، محمد علی ۱۳۷۰، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، لندن: نشر ساتراپ، صص ۱۲۵۳ - ۱۲۵۲)

3. Yuri Lotman

4. Ferdinand de Saussure

5. Charles Sanders Peirce

6. Signifier

7. Signified

8. Signification

9. Umberto Eco

10. Tartu جمهوری استونی

11. Raman Selden

۱۲. اشاره دارد به نگاره «خلیفه با جعفر صحبت می‌دارد»، در جلد اول نسخه خطی *هزار و یک شب* که در آن صنیع الملک خلیفه عباسی را به صورت ناصرالدین شاه و جعفر برمکی را به صورت امیر کبیر به تصویر کشیده است.

فهرست منابع

- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *در آمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. (فرزانه طاهری، مترجم). چاپ اول، تهران: نشر آگه.
- ایگلتن، تری. (۱۳۸۰). *پیش در آمدی بر نظریه ادبی*. (عباس مخبر، مترجم). چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- ایو تادیه، ژان. (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. (مهشید نونهالی، مترجم). چاپ دوم، تهران: نشر نیلوفر.
- پاکتچی، احمد. (۱۳۸۳). *مفاهیم متقابل طبیعت و فرهنگ در حوزه نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب مسکو-تارتو*. *مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- تسوجی، عبداللطیف. (۱۳۷۹). *هزار و یک شب*. جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: نشر هرمس.
- چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. (مهدی پارسا، مترجم). چاپ دوم، تهران: نشر سوره مهر.