Visual Art Studies of IRAN

Transnarrative Analysis of "The Cameleer and the Drunken Camel" Painting of Kalila and Dimna with a Semiotics approach

Iman Raeisi[1]✉ | **HamidReza Shairi**[2] | **Mohammad Kazem Hassanvand**[3]

1. Corresponding Author: Ph.D. Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, University of Tarbiat Modares, Tehran, Iran. E-mail: ryra_ryra@yahoo.com
2. Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Tarbiat Modares, Tehran, Iran. E-mail: shairi@modres.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, University of Tarbiat Modares, Tehran, Iran. E-mail: mkh@modares.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
14 May 2024
Revised in revised form:
04 June 2024
Accepted:
25 September 2024

JEL:
Keywords:
Hyponarrative, Hypernarrative, Transnarrtive, Jalayirid's School, Persian Painting, Kalila and Dimna

ABSTRACT

This article examines and analyzes how to transfer the narrative from verbal text to visual text. The verbal text is a narration of Kalila and Dimna, which was transformed into a visual text by the painters of the Jalayirid's school, whom we call visual storytellers. This narrative is called "The Cameleer Man (Sarban) and the Drunken Camel". The analysis of this narrative is a Trans-narrative analysis that takes place with a semiotic approach. Researches show that in the process of translation from verbal text to visual text, the visual Enunciator pays attention to the signs and in the position of an author independent from the verbal author of the work, using creative techniques related to visual arts. Especially, the imaginary world of Persian Painting creates a buffer space between the world of fantasy and the world of reality. In the diachronic process, the visual Enunciator or painters have shown that they have accepted full effects of hyper-texts or verbal hyper-narratives in visual hypo-text or visual hypo-narrative. The semantic square process shows that the actor is drawn from the direction of life to the direction of non-life in a tense and sensory-perceptual atmosphere and then dies. The paintings have been received from British, Paris, and Istanbul libraries and the research method is descriptive and analytical.

Cite this article Raeisi, Iman; Shairi, HamidReza; Hassanvand, Mohammad Kazem. Transnarrative Analysis of "The Cameleer and the Drunken Camel" Painting of Kalila and Dimna with a Semiotics approach, *Visual Art Studies of IRAN*, (2024), 1 (2), 177-198. DOI: 10.22111/jart.2024.48748.1056

© Raeisi, Iman; Shairi, HamidReza; Hassanvand, Mohammad Kazem. Publisher: University of Sistan and Baluchestan
DOI: 10.22111/jart.2024.48748.1056

Extended Abstract

The purpose of this article is to answer the question of how verbal narratives become visual narratives and how to transfer the narrative from verbal text to visual text. The verbal text is a narration of Kalila and Dimna, which was transformed into a visual text by painters, who we call visual narrators, during the Jalayirid period. This narration is called "The Cameleer (Sarban Man) and the Drunken Camel". The basis of the analysis of this narrative is a Transnarrative analysis that takes place with a Semiotic Approach. The term "Transnarrative" refers to the "Transmission" of the narrative. "Trans" is a prefix that expresses communication and transfer. The Transnarrative in this article is a construction of Ganette's Transtextuality, which deals with the issue of transferring or taking over one narrative (Narrative B) from another narrative (Narrative A). Borrowing from Roland Barthes' statement that "Every text is Intertextual", we can also believe that "Every narrative is Internarrative"; It means that you can always find traces of previous narrations in a narration. In Transnarrative studies, the degree of influence and overlap of the Hypernarrative (Narrative B) from the Hyponarrative (Narrative A) is discussed. When the narrative is changed from a textual-verbal symbolic aspect to a textual-visual symbolic aspect by the narrator-visualizer, the transsemiotic space enters another space, which we call the transnarrative space. In the transnarrative space, how to see or the angle of vision of the painter to depict the textual narrative in the production of meaning, which forms the central core of the narrative discourse, is of special importance. One of the most important divisions in Transnarrative analysis is interdisciplinary relationships. In other words, the topic of the field and the formulation of the fields is considered one of the important indicators for hypertextual studies; because inter-discipline relations and intra-discipline relations have fundamental differences in this point of view. In the past, most flare-ups and co-presences; That is, hypertextual and intertextual relationships took place within literature. Literary writings borrowed from each other and created new texts and narratives, thus expanding the literary world and multiplying texts. In the past, in Iran, due to the limited types of expression, most interdisciplinary relationships have been established between literature, music, drama and painting. Interdiscipline exchanges caused some successful and influential works to be translated from other languages and made available to audiences of other languages with different cultures. The book Kalila and Dimna is also one of these works. The book Kalila and Dimna has passed the transliguistic situation, because it has been translated from Indian Sanskrit to Sasanian Pahlavi, then to Arabic, and finally to Persian, and it has gone through the process of language transfer. But what is important here is the research process that took place on this book. Due to the special attention of kings and rulers and by their orders, stories and anecdotes from this book have been illustrated. Many painters have been engaged in illustrating this book in different periods. Transferring the verbal-written signs of Kalila and Dimna's book to pictorial and visual signs is a kind of transdisciplinary process from literary language to artistic language, especially painting. It is necessary to mention one more point here. Due to the fact that the original book of Kalila and Dimna is related to Indian language and culture and from there it was transferred to Persian language and culture, besides having trans-discipline and trans-linguistic features, it also has trans-cultural features. One of the fundamental issues of interest in narrative semiotics is the "semiotic square" issue. In fundamental semiotics, which is considered the underlying structure of the discourse, we come across the most fundamental semiotic categories of individual value, which Greimas considers these categories, which are in a conflicting relationship with each other, to be the categories of life and death. Two opposite categories are called if the belief in the presence of one is based on the acceptance of the presence of the other (without the meaning of life, it is impossible to believe in the category of death); But apart from this contradictory relationship, there is another relationship called contradictory relationship, that is, the relationship of a category with its negation: life_non-

life; death_ non-death; Of course, another relationship called the positive relationship between life and death is also conceivable. What is not death (i.e. the negation of life) requires that it refers to life. In order to go from one opposite to another, one cannot follow a direct path, but one must first violate a category and then reach another opposite. Therefore, the necessity of death is the violation of life, and the necessity of life is the violation of death. From the point of view of Greimas, the most fundamental individual semiotic category is the conflict between the category of death and life, which exists in the deep structure of every discourse. Actually, at a deep level, we are dealing with a square in which this category appears according to the mentioned connections. The relationship between life and death is a contradiction, life and non-life, or death and non-death is a negation, non-life and death; Or non-death with life is positive. The painting "The Cameleer (Sarban Man) and Drunken Camel" represents the two poles of "death" and "life". The value system of this picture is formed in two views, top and bottom, in opposition to life and death. Where it is related to life, expansion, expansion, spaciousness, growth, movement, flight and flexibility and spatial expansion flow, and where the signs of death are present, it is full of compression, contraction, darkness, fear, terror, immobility, and the elements Animals associated with death and injury. The elements and signs of written text that have become visual text are also responsible for this event. As the written text shows the conflict between life and death, the image also supports this approach. According to the written text, the presence of camels, camels, trees, snakes, mice, and dragons are depicted in the picture according to the written text, but the place and space of the incident is an imaginary place that has no external counterpart; Therefore, it can be imagined that this place has an omnipresent aspect. As a discourse buffer, the well imposes two situations of pressure and scope on Sarban; But here, Sarban has the right to choose one of the two directions of compression or expansion, contraction or expansion. If he chooses the space of compression and contraction, he will fall towards death, and if he chooses the space of expansion and expansion, he will pass to the direction of life. Honey creates a sensory-perceptual space for Sarban. Honey carries with it a dual aspect of life and death. In the paintings, due to its sweet nectar, honey carries with it a sign of seduction, which causes a man to neglect other elements and indulge himself in tasting the sweet nectar of honey. Considering that all visual texts have one or more sensory channels, and these channels include visual, auditory, taste, smell, and touch channels. In the analyzed paintings, the sense of taste is considered the most important sensory channel through which the fate of the actor (Sarban man) is determined. Even the narrator of the story states at the beginning of the narrative that man shortens his path to happiness with the pleasures of the senses, which are the five senses of eating, smelling, seeing, hearing and touching. Therefore, the taste of honey in this narrative is intended by the narrator, finds a positive function for death, and its negative side is represented for life. In fact, the appearance of honey is connected to life, but its interior ends in death. White and black mice are also a sign of time. The white mouse symbolizes the day and the black mouse symbolizes the night, and chewing the roots of the tree is a sign of the end of the day and night and Sarban approaching the end of the story and falling into the well of death. Therefore, the well as a discourse buffer causes a change from one situation to another and causes a transition from one world to another. In the belief of Iranians, the camel is a symbol and a sign of the coming of death. In the paintings, the camel, which shows a large body, is a sign of the entry of death into the story, which is finally manifested in the image of the dragon. So the sign of death, which is symbolized by the camel in the paintings, is connected to the manifestation of death, which is symbolized by the dragon. According to what was stated in the explanation of the topic, in order to reach the goal of the article, library sources were used and the pictures were received from British, Paris and Istanbul libraries. The research method is descriptive-analytical.

دوفصلنامهٔ علمی-تخصصی مطالعات هنرهای تجسمی ایران

تحلیل تراروایی نگارهٔ «مرد ساربان و شتر مست» از کلیله و دمنه با رویکرد نشانه–معناشناختی

ایمان رئیسی[1] ✉ | حمیدرضا شعیری[2] | محمدکاظم حسن‌وند[3]

۱. نویسنده مسئول: گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران رایانامه: ryra_ryra@yahoo.com
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران رایانامه: shairi@modres.ac.ir
۳. دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران رایانامه: mkh@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۵
تاریخ ویرایش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۵
تاریخ پذیرش : ۱۴۰۳/۰۷/۰۴

واژه‌های کلیدی:
پیش روایت
بیش روایت
تراروایت
مکتب جلایری
نگارگری ایرانی
کلیله و دمنه

چکیده

هدف این مقاله، پاسخ به این مسئله است که چگونه روایت‌های کلامی تبدیل به روایت‌های تصویری می‌شوند و نحوهٔ انتقال روایت از متن کلامی به متن تصویری به چه صورتی است. متن کلامی، روایتی است از کلیله و دمنه که در دورهٔ جلایری، توسط نگارگران، که به آن‌ها گفته‌پردازان تصویری می‌گوییم، تبدیل به متن تصویری شده است. این روایت، روایتِ «مرد ساربان و شتر مست» نام دارد. مبنای تحلیل این روایت، تحلیلی تراروایی است که با رویکرد نشانه–معناشناختی صورت می‌گیرد. بررسی‌ها نشان می‌دهد گفته‌پرداز تصویری یا همان نگارگر در فرایند ترجمه و برگردان‌سازی از متن کلامی و نوشتاری به متن دیداری، توجه کامل به نشانه‌ها داشته و خود در جایگاه مؤلفی مستقل از مؤلف کلامی اثر، با استفاده از تکنیک‌های خلاقانه مربوط به حوزهٔ هنرهای تجسمی، به‌خصوص، جهان خیالی نگارگری ایرانی، فضای حائلی میان عالم خیال و عالم واقعیت خلق کند. در فرایندی درزمانی، گفته‌پردازان تصویر یا نگارگران نشان داده‌اند که در بیش‌متن یا بیش‌روایت تصویری از پیش‌متن‌ها یا پیش‌روایت‌های کلامی تأثیرات کاملی پذیرفته‌اند. فرایند مربع معنایی نشان می‌دهد که کنشگر در فضایی تنشی و حسی–ادراکی از سویهٔ زندگی به سویهٔ نه–زندگی کشش می‌یابد و سپس به مرگ دچار می‌شود. درجهت رسیدن به هدف مقاله از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده و نگاره‌ها از کتابخانه‌های بریتانیا، پاریس و استانبول دریافت شده‌اند. روش پژوهش نیز توصیفی–تحلیلی است.

استناد: رئیسی، ایمان؛ شعیری، حمیدرضا؛ حسن‌وند، محمدکاظم. (۱۴۰۳). تحلیل تراروایی نگاره «مرد ساربان و شتر مست» از کلیله و دمنه با رویکرد نشانه–معناشناختی، *مطالعات هنرهای تجسمی ایران*، ۱(۲)، ۱۷۷–۱۹۸. DOI: 10.22111/jart.2024.48748.1056
ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان
© رئیسی، ایمان؛ شعیری، حمیدرضا؛ حسن‌وند، محمدکاظم.

۱- مقدمه

نگارگری ایرانی به‌عنوان یکی از منابع ارزشمند و قابل‌استناد، در دوره‌های گوناگون، مورد توجه هنرمندان و پژوهشگران در شناخت هنر ایرانی-اسلامی قرار گرفته است. نگارگران عصر جلایری (۸۳۶-۷۴۰ ه.ق) با رویکردی تازه به روایتگری داستان در قالب تصویری پرداختند که نشانهٔ بارز آن، در فرم‌ها و فضاهای تقسیم‌بندی‌شده، در همنشینی رنگ‌های متماثل و متباین جلوه‌گری کرده است. ایجاد فضاهای چندساحتی، ایجاد اندازه‌های نو در جهت روایت تصویری داستان، اهمیت‌بخشیدن به عناصر کلیدی (انسانی) در تصویر، انسجام سنجیده ترکیب‌بندی، طراحی دقیق اشکال انسانی، حیوانی و نباتی، تزئینات و آرایه‌های ظریف و تازه، پرداختن به موضوعات افسانه‌ای، تخیلی، نجومی، داستان‌های عاشقانه، عارفانه، تمثیلی از ویژگی‌های نگاره‌های عصر جلایری است که نمونه‌هایی از آن در آثار دوره‌های ماقبل، یا دیده نشده، یا کمتر دیده شده است. نسخه‌های خطی مصوّر ازجمله مهم‌ترین آثار چندوجهی[۱] هستند که معناداری در آن‌ها از تعامل میان متن کلامی و تصویر شکل می‌گیرد. برای بررسی نسخ خطی مصوّر در آغاز می‌توان توصیفی ظاهری از متن‌ها و تصاویر موجود در آن‌ها ارائه کرد؛ سپس در گام بعدی به تجزیه‌کردن این کل به اجزای متعدد دست زد و عناصر بیانی و محتوایی آن را مشخص نمود و آنگاه به تعاملات ایجادشده میان عناصر تجزیه‌شده در کنار هم اشاره کرد و درنهایت به این نتیجه دست یافت که این عناصر چگونه در فرایند تعامل در گفتمان دارای معنا شده‌اند. در خوانش هریک از نگاره‌ها به‌مثابه یک متن؛ شبیه به دیگر متون، نشانه‌ها نه به‌عنوان عناصری مجزا، با نقش‌ها و معانی از پیش تعیین شده، بلکه به‌عنوان عناصری جزئی از یک نظام فرایندی که به‌صورت تعاملی و تقابلی در حال گفت‌وگو، تشکیل و ساختن گفتمان با یکدیگر هستند در نظر گرفته می‌شوند. این نظام فرایندی می‌تواند از تمامیِ عناصر فضایی درون‌متنی و برون‌متنی درجهت ساختن معنا و کشف آن بهره جوید. آنچه مسلم است، نشانه‌های موجود در هر کدام از آثار نگارگری به سوی ما ارسال نمی‌شوند، بلکه این ما هستیم که در نقش یک فاعل شناسا می‌توانیم در نتیجهٔ فعل و انفعالات معنایابی به آن نشانه‌ها نزدیک شویم، آن‌ها را شناسایی کنیم، هریک از آن‌ها را واکاوی نماییم، به شکافتن لایه‌های آن دست زنیم و از پس این لایه‌ها ضمن گفت‌وگو با نشانه‌ها، معناهای تازه را از دلشان بیرون کشیم و آن‌ها را در تعاملات نشانه‌ای بروز دهیم. تعاملات نشانه‌ای-گفتمانی سبب آشکارسازی جنبه‌ها و لایه‌های پنهانی و نهفتهٔ زبان می‌شوند. این زبان می‌تواند در نگارگری ایرانی به‌صورت زبان نوشتاری، تصویری یا ترکیبی از آن‌ها نمود پیدا کند. تعاملات این‌چنینی سبب برداشتن لایه‌های رویی (عبور از روساخت) و رسیدن به لایه‌های زیرین (رسیدن به ژرف‌ساخت) اثر، عاملی برای کشف معنا می‌شود. رابطهٔ متن و تصویر موجب ورود به دنیایی ترانشانه‌ای می‌شود؛ زیرا چنین رابطه‌ای بررسی شرایط تبدیل متن کلامی به تصویر یا متن تصویری به کلام نیز است. منظور این است که، گاهی یک متن کلامی و یک متن تصویری داریم که این دو در ارتباط و تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند. در این حالت از ترانشانه صحبت نمی‌کنیم؛ اما گاهی خودِ کلام است که تصویری می‌شود یا خودِ تصویر است که کلامی می‌شود. در این حالت یک نظام نشانه‌ای به نظامی دیگر راه یافته و به آن تبدیل می‌شود که در این حالت با وضعیت ترانشانه‌ای مواجه هستیم. نگارگری ایرانی حامل وجه نخست این بیان است؛ یعنی در غالب آثار تولیدشده در نگارگری ایرانی متن نوشتاری مقدم بر وجه تصویریِ مؤخّر است. علاوه‌بر وضعیت ترانشانه‌ای که بدان اشاره شده است، می‌توان بر این باور بود که استحاله و ورود و تبدیل یک متن به تصویر یا تصویر به متن، علاوه بر وضعیت ترانشانه‌ای، وجه روایی متن را نیز دچار صورت‌بندی تازه‌ای می‌کند و این صورت‌بندی تازه سبب می‌شود تا علاوه بر وضعیت ترانشانه‌ای، وضعیت تراروایتی نیز در گفتمان حاصل شود. همین امر سبب شده تا در مکاتب گوناگونی که در نگارگری ایرانی به‌وجود آمده است، نگارگران با نظام مکتبی متفاوت و بیان شخصی خویش (سبک هنری فردی) دست به تصویرپردازی متنوع از یک متن کلامی واحد بزنند. این یعنی همان فرایند معناسازی در تحول تازه، دچار متن تصویری‌ای شده است که وضعیت تراروایتی آن را در موقعیتی جدید قرار داده است. پس می‌توان چنین بیان کرد که نگارگری ایرانی گونهٔ مناسبی است از انواع گونه‌های هنر ایرانی، برای آنکه تحولات فرایندسازی

ترانشانه‌ای و تراروایتی را درجهت یافتن معنا میسر سازد. تمامی این مراحل و فرایندها محصول نظام گفتمانی است که میان متن و تصویر صورت می‌پذیرد. روایت همچون متن، مفهومی تکریری است. در چنین وضعیتی است که نگاره‌های مورد بررسی در این مقاله انتخاب شده‌اند. حال پرسش اساسی این مقاله آن است که چگونه روایت‌های کلامی تبدیل به روایت‌های تصویری یا نگاره می‌شوند؟ و در فرایند تراروایتی، نگارگران به‌عنوان گفته‌پردازان تصویر، چه تأثیر و تأثری از یکدیگر می‌پذیرند؟ و چه تغییر و تحولی در نگاره‌ها (بیش‌روایت‌های تصویری) صورت می‌پذیرد؟ بنابراین برای رسیدن به هدف مقاله و پاسخ به پرسش پژوهش از تحلیل تراروایی و با نگاهی به رویکرد نشانه معناشناختی بهره‌بری، خواهد شد.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

کتاب کلیله و دمنه انشای ابوالمعالی نصرالله منشی، از مشهورترین آثار حوزهٔ ادبیات تعلیمی است که تاکنون به زبان فارسی نوشته و ترجمه شده است. ابوالمعالی از منشیان دربار بهرام شاه غزنوی در قرن ششم هجری بوده که کتاب کلیله و دمنه را از عربی به فارسی ترجمه کرده است. کلیله و دمنه به‌دلیل دارابودن حکایت‌های اندرزگونه با ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی، در دوره‌های مختلف تاریخی، از سوی درباریان بسیار مورد توجه قرار گرفته و به‌همین‌دلیل نیز در کتابخانه-کارگاه‌های سلطنتی، نسخه‌های مصور بسیاری از آن تهیه شده است. وجود نسخه‌های متعدد مصورشده، زمینه‌های تحقیقاتی فراوانی را برای پژوهشگران و نویسندگان و دانشجویان فراهم آورده است و هرکدام از آن‌ها، از منظرهای مختلف به آن نگریسته‌اند. پژوهشگران و محققان حوزهٔ هنر، بیشتر بر جنبه‌های تصویرگری نسخه‌های برجامانده از کلیله و دمنه متمرکز شده‌اند و گاه، نگاره‌ها را با روایت نوشتاری تطبیق داده و بررسی کرده‌اند. تحقیقات صورت‌گرفته چنان زیاد است که ذکر همهٔ آن‌ها در این مقاله ناممکن است؛ ازاین‌رو برخی از نمونه‌ها که صورت قرین‌تری با موضوع مقاله دارند، معرفی می‌شوند. یکی از مهمترین پژوهش‌هایی که در خصوص کلیله و دمنه‌های مصورشده صورت گرفته است، کتابی از اوکانه[۲] (۲۰۰۳) با عنوان «*نقاشی ایرانی اولیه؛ نسخه‌های خطی کلیله و دمنه اواخر قرن چهاردهم*»[۳] است. وی در این کتاب به معرفی کلیله و دمنه‌های فارسی و عربی مصورشده در مکاتب نگارگری ایرانی از قرون اولیهٔ اسلامی تا دورهٔ تیموری پرداخته و بخش اعظمی از اثر خود را به نسخه‌های مصور کلیله و دمنه در مکتب جلایری و تیموری اختصاص داده است. پورافضل در پایان‌نامه‌ای با عنوان «*بررسی و مقایسهٔ نگاره‌های نسخهٔ کلیله و دمنه آل‌اینجو موزهٔ بریتانیا و نسخهٔ آل مظفر کتابخانهٔ ملی فرانسه*»، ضمن بررسی دقیق و موشکافانهٔ پیشینه مرتبط با کلیله و دمنه، حوزه‌های گوناگون مطالعات هنری و ادبی مرتبط با کلیله و دمنه را در شش دسته تقسیم‌بندی کرده است که عبارت‌اند از: ۱- تحلیل و بررسی نسخ مصور کلیله و دمنه در قرون مختلف از نظر سیر تحول نگاره‌ها، تحلیل ساختاری و زیباشناسی، بررسی مفاهیم نمادین و اساطیری در نگاره‌ها؛ ۲- بررسی عناصر داستانی، ساختار روایی و شکل‌شناسی داستان‌ها، محتوا، شخصیت‌های داستانی و... در حکایت‌های کلیله و دمنه. ۳- تحلیل مضامین قصه‌های کلیله و دمنه از ابعاد سیاسی، روانشناسی، مفاهیم اخلاقی و ضداخلاقی، جامعه‌شناسی، اسطوره و نمادشناسی، نگرش تمثیلی، طنز و مطایبه؛ ٤- مقایسهٔ تطبیقی میان کلیله و دمنه و کتب دیگر نظیر مرزبان‌نامه، گلستان سعدی، مثنوی مولوی، حدیقه الحقیقه سنایی؛ ٥- مطالعهٔ خاستگاه حکایت‌های کلیله و دمنه، ترجمهٔ این کتاب به زبان‌های مختلف؛ ٦- تحلیل و بررسی زیباشناسی ادبی، کاربرد صنایع لفظی و معنوی، قواعد دستوری و نحوی و مقایسهٔ آن‌ها با دیگر کتاب‌های مشابه (پورافضل، ۱۳۹٤: ۳). صدیقی‌پور در پایان‌نامه‌ای (۱۳۸۳) به «*سیر تحول تصویری کلیله و دمنه در نگاره‌های ایرانی*» پرداخته است. وی ویژگی‌های صوری کلیله و دمنه‌ها را منطبق با ویژگی‌های نگارگری هر دوره دانسته است. جنود در پایان‌نامه‌ای (۱۳۸٦) به مبحث «*هماهنگی فرم و محتوا در تصویرسازی داستان‌های کهن کلیله و دمنه*» پرداخته و اخوان (۱۳۹۰) نیز «*بررسی تحلیلی تصاویر نسخ کلیله و دمنه متعلق به قرون هشتم و نهم هجری و مقایسهٔ تطبیقی آن‌ها*» را به انجام رسانیده است. بابایی (۱۳۸۸) نیز در پایان‌نامهٔ «*تبیین ویژگی‌های نسخهٔ مصور کلیله و دمنه نسخهٔ ۱٤۲۲ کتابخانهٔ دانشگاه استانبول*» به بررسی گلچینی از نگاره‌های کلیله و دمنه‌ای پرداخته که در زمان سلطان اویس جلایر مصورسازی شد.

شناخت صحیح و اصولی مکتب جلایری از جنبهٔ حضور عناصر تصویری چینی و بیزانسی، بررسی خصوصیات شکلی و محتوایی و تأثیر عوامل اجتماعی در تصویرسازی این نسخه از دیگر نکاتی است که بدان اشاره کرده است. شمار آثاری که به نگاره‌های کلیله و دمنه پرداخته‌اند، بسیار است؛ اما در این مقاله امکان پرداختن به همهٔ آن‌ها وجود ندارد. از میان تمامی آثار به چاپ رسیده، تنها یک مقاله به‌دست آمده است که با موضوع نگارهٔ مورد بررسی در این مقاله قرابت دارد. باقری (۱۳۷۹) در مقالهٔ «*حکایت مرد آویزان در چاه: بررسی پیشینهٔ یکی از تمثیلات کلیله و دمنه*» به بررسی این حکایت در آثار نویسندگان ایرانی و خارجی پرداخته است. او این حکایت را صرفاً در آثار ادبی دیگر مورد بررسی قرار داده و هرگز التفاتی به هنر نگارگری ایرانی نداشته است. او اشاره می‌کند که نمونهٔ این حکایت در کتاب بلوهر و بوذاسف به قلم نظام‌الدین شامی (تبریزی) که در سال ۸۰۱ ه.ق برای سلطان احمد جلایر نوشته شده، آمده است. سنایی غزنویی در «حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه» در تحذیرکردن انسان از فریبکاری گُنده پیرجهان، از این تمثیل بهره برده و آن را به نظم سروده است. از مجموع مقالات، پایان‌نامه‌ها و کتاب‌هایی که به فارسی و دیگر زبان‌ها نوشته شده است، هیچ نوشته‌ای به‌طور مستقیم این نگاره را از منظر رویکرد نشانه-معناشناختی[۴] و با توجه به تحلیل تراروایی[۵] مورد بررسی قرار نداده است. این مقاله برای نخستین‌بار به بسط نظریهٔ تراروایت در تحلیل نگاره‌ای از کلیله و دمنه می‌پردازد. نامور مطلق (۱۳۹۹) در کتاب «*تراروایت: روابط بیش‌متنی روایت‌ها*» به تأسی از نظریهٔ ترامتنیت[۶] و کتاب *پالیمپسست*[۷] (الواح بازنوشتنی) ژنت[۸]، به مسئلهٔ انتقال روایت از پیش‌روایت[۹] به بیش‌روایت[۱۰] پرداخته است. وی اشاره می‌کند که مطالعات تراروایتی می‌کوشد تا نوع گذار از یک متن به متن دیگر؛ به بیان دیگر از پیش‌روایت به بیش‌روایت؛ همچنین شباهت‌ها و به‌ویژه تفاوت‌های ایجادشده را بررسی و تحلیل کند.

۱-۲- روش تحقیق

با توجه به موضوع مقالهٔ حاضر، برای تحلیل تراروایی داده‌های تصویری و رسیدن به پاسخ پرسش‌ها از روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد نشانه-معناشناختی استفاده شده است. اطلاعات و داده‌ها نیز در این مقاله با بهره‌گیری از منابع اسنادی-کتابخانه‌ای گردآوری شده و همچنین نگاره‌ها نیز از پایگاه مجازی کتابخانه‌های ملی پاریس[۱۱]، بریتانیا[۱۲] و استانبول[۱۳] دریافت شده است. نگاره‌ها مربوط به مکتب جلایری، مکتب شیراز عصر اسکندر سلطان و مکتب هرات است. نگاره‌ها در بازهٔ زمانی ۷۷۶ تا ۸۷۲ ه.ق مصور شده‌اند.

۲- مبانی نظری پژوهش

دانش زبان‌شناسی با توجه به روند تکوینی خود از نخستین سال‌های قرن بیستم میلادی تاکنون وارد سه مرحله‌ای شد که از آن‌ها به‌عنوان سه مرحلهٔ اساسی در تحولات زبانی نام برده می‌شود. نخست، مرحلهٔ ساخت‌گرایی[۱۴] که میان سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ را شامل می‌شود؛ دوم، مرحلهٔ گفتمانی[۱۵] که مربوط به سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۰م است و سرانجام مرحلهٔ تعاملی[۱۶] که از سال‌های ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۰ بدان پرداخته شد و همچنان نیز این روند ادامه دارد. از مطالعات ساخت‌گرا به‌عنوان مطالعاتی فنی و مکانیکی یاد می‌شود که در آن روح فردی یا شخصی حاکم بر تولیدات زبانی در نظر گرفته نمی‌شود و زبان در این مطالعات جدا و مستقل از تولیدکنندهٔ آن (گفته‌پرداز) بررسی می‌شود. در مطالعهٔ ساخت‌گرا تنها «متن» به‌عنوان مرجع و منبع بررسی مورد توجه قرار می‌گیرد و دیگر پارامترهای فردی که جز عناصر اصلی در گفتمان هستند، جایگاهی برای خود نمی‌یابند. در مطالعات ساخت‌گرا شخص یا اشخاص، زمان، مکان یا ضمایر مکانی گفتمانی، به‌دلیل اقتضائات روشمند مطالعات متنی از حیطهٔ تجزیه‌وتحلیل کنار گذارده می‌شوند؛ اما در مرحلهٔ دوم است که گفته‌پرداز اهمیت خود را بازمی‌یابد و نقطهٔ آغازی می‌شود برای مطالعات زبانی. علت چنین امری را می‌توان در آن دانست که در رأس هر گونه تولیدات زبانی‌ای، عامل یا مسئولی به‌نام گفته‌پرداز وجود دارد که تمامی هستی یک متن از حضور او معنا می‌یابد و عدم‌حضور او در

این فرایند نه‌تنها تولیدات زبانی را دچار سکته می‌کند، بلکه حتی بی‌معنایی را نیز به همراه خواهد داشت (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۰).

در نگارگری و نقاشی ایرانی می‌توان از این فرد به‌عنوان تصویرگر، تصویرپرداز و نگارگر نام برد که نقش گفته‌پرداز را برعهده دارد. همان‌گونه که امیل بنونیست[۱۷] در چارچوب گفتمان عنوان می‌کند، «زبان فرایندی است که کسی عهده‌دار تولید آن می‌شود و در همین مرحله است که شاخصه‌های فردی دخیل در تولیدات زبانی به‌عنوان عناصری مهم و تعیین‌کننده به حوزهٔ مطالعات زبانی راه می‌یابند» (به‌نقل‌از شعیری، ۱۳۸۵: ۱۰-۱۱). چنین شاخصه‌های فردی دخیل در تولیدات زبانی را می‌توان در عرصهٔ تولید آثار هنری، به سبک و شیوهٔ شخصی هنرمند در خلق و ارائهٔ اثر تعبیر کرد. در این گونه از تولیدات، ما با دو نوع حضور مواجه هستیم. حضور فاعلی که به حضور گفته‌پرداز یا همان تصویرپرداز و نگارگر اشاره دارد و حضور مفعولی که مربوط به حضور تصویر-نگاره است. این دو حضور سبب می‌شوند تا عمل گفته‌پردازی دچار فرایندی تحولی و پویا شود و شکل‌پذیری آن لحظه به لحظه و در جریانی سیّال و جهت‌مند رخ دهد و تغییرات و تطورات نیز از شاخصه‌های آن محسوب شود. گفتمان همچون اثر هنری فرایندی است با ویژگی تاریخی-رخدادی، که هیچ‌گاه نمی‌تواند دو بار به یک شکل تولید شود و همچون اثر هنری، یکّه است و «منظور از گفتمان روایی[۱۸] هم بازنمود زنجیره‌ای از رویدادهای واقعی یا خیالی است که بر محوری از زمان چیده شده‌اند» (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۶: ۷).

نگاره‌هایی که در آن‌ها یک برش از زمان وقوع در آن منجمد شده‌اند برای بیننده در حکم یک نگارهٔ تصویری مبتلا به روایت است، یعنی هر بیننده در نگاره‌ای که بدان می‌نگرد در جست‌وجوی یک قصه، یک رخداد است. حال چه این قصه را از پیش بداند یا آن قصه را از پیش نداند. به هر روی او دست به قصه‌سازی از تصویر- نگاره می‌زند. اکنون اگر او قصهٔ منجمدشده را از پیش بداند، دست به انطباق دانسته‌های خویش و تصویر ایجادشده می‌زند و از این رهگذر کم و کاستی‌ها، زیبایی‌ها و زشتی‌ها، خوبی‌ها و مزیت‌ها، عوامل نقش‌مند در روایت، کنش‌ها و واکنش‌ها، پیامدها و رخدادها را مورد سنجش قرار می‌دهد و از کنار هم قرار دادن آن‌ها گاه دست به بازسازی می‌زند. دراین‌باره اچ پورتر ابوت[۱۹] می‌گوید: «بدون تردید [ما] در حافظه‌مان فرمول‌هایی روایی داریم که بلافاصله دست‌به کار می‌شوند و جاهای خالی قصه را برایمان پر می‌کنند» (ابوت، ۱۳۹۷: ۳۵).

۲-۱- تراروایت

واژهٔ تراروایت ترجمه‌ای است از واژهٔ ترانس‌نریتیو Transnarrative، که خود از دو بخش: یکم؛ پیشوند «ترانس» (Trans)، و دوم؛ اسم «نریتیو» (Narrative)، تشکیل شده است. پیشوند «ترانس» مانند بسیاری از واژگان ترکیبی ترجمه‌شده در زبان فارسی؛ مانند تراکنش[۲۰]، ترابری[۲۱]، تراریخته یا تراژنی[۲۲]، به «ترا» ترجمه شد که خود ریشه در زبان اوستایی دارد. «ترا» پیشوندی است که به بیان ارتباط و نقل و انتقال می‌پردازد. تراروایت یا Transnarrative در این نوشتار، برساختی است از ترامتنیت Transtextuality ژُنت، که به موضوع انتقال و یا برگرفتگی یک روایت (روایت ب)، از روایت دیگر (روایت الف) می‌پردازد. با وام‌گیری از بیان رولان بارت که گفته بود «هر متنی بینامتن است»، می‌توان در خصوص روایت نیز چنین باور داشت که هر روایتی، بیناروایت است؛ یعنی اینکه همیشه می‌توان در روایتی، رد پایی از روایت‌های پیشین را جست. در مطالعات تراروایتی، به میزان تأثیر و برگرفتگی بیش‌روایت (روایت ب) از پیش‌روایت (روایت الف) پرداخته می‌شود.

در هنر نگارگری ایرانی، نگاره‌ها هر مضمون و محتوایی را که دارا باشند، واکنش روایی مخاطب را به مخمصه می‌اندازند و عطشِ مخاطب را برای یافتن و دریافتن معنا برمی‌انگیزاند. به‌طور خلاصه، مخاطب با نگاه به هر کجای این جهان، تلاش می‌کند ابعاد مکانی و زمانی آنچه را به دیده‌اش می‌آید احساس و ادراک کند. روایت، همین ادراک را برایمان به ارمغان می‌آورد. به‌همین‌دلیل، ادراک روایی ما همواره آمادهٔ انگیخته‌شدن است تا در مواجهه با حتی ایستاترین و بی‌حادثه‌ترین صحنه‌ها نیز برایمان قاب یا زمینه فراهم کند. بی‌وجود روایت و بی‌فهم روایت، به نظر می‌رسد آنچه را از جهان پیرامون

دوفصلنامهٔ علمی-تخصصی مطالعات هنرهای تجسمی ایران، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲

حس می‌کنیم یا آنچه را می‌بینیم، درک نمی‌کنیم و درنتیجه نمی‌توانیم معنایش را دریابیم؛ ازاین‌رو درک معنا و درک روایت بی‌اندازه به هم نزدیک هستند. جهان ما علاوه‌بر جهان نشانه‌ها، جهان روایت‌هاست. ما در روایت حضور داریم، شکل می‌گیریم، معنا می‌یابیم و روایت نیز حضورش را مرهون و مدیون حضور ماست. حضور ما، حضور انسان؛ حضور روایت است و ما همگی راوی آن چیزهایی هستیم که حضور ما آن را اشغال کرده است. فضایی که انسان اشغال می‌کند نیز با حضورش فضایی روایی است. همان‌گونه که روایت مخاطب ماست، ما نیز در یک رابطهٔ تعاملی یا تقابلی مخاطب روایت هستیم. اینگونه است که هر انسانی یک راوی بالفطره است.

هرگاه روایت از یک وجه نشانه‌ای متنی-کلامی، توسط گفته‌پرداز-تصویرپرداز به وجه نشانه‌ای متنی-تصویری بدل شود، فضای ترانشانه‌ای[۲۳] پا به عرصهٔ فضایی دیگری می‌گذارد که به آن فضای تراروایتی[۲۴] می‌گوییم. در فضای تراروایتی چگونه‌دیدن یا زاویهٔ دید نگارگر برای به‌تصویرکشیدن روایت متنی در تولید معنا که هستهٔ مرکزی گفتمان روایی را تشکیل می‌دهد، اهمیت ویژه‌ای دارد؛ این گفتمان روایی می‌تواند گفتمان کنشی روایی یا گفتمان شَوِشی[۲۵] روایی باشد. نظام گفتمان کنشی نشان می‌دهد که چگونه کنش در مرکز عملیات روایی قرار گرفته و با ایجاد تغییر در معنای موجود، فرایند دگرگونی معنایی را رهبری می‌کند. نظام روایی کنشی بر پایهٔ برنامه و سازماندهی عمل می‌کند. در این نظام، کنشگران در پی یافتن شیئی ارزشی که بیشتر جنبهٔ مادی دارند و بیرونی هستند، است؛ برای مثال در رمان «بینوایان» از ویکتور هوگو، ژان والژان برای رفع گرسنگی‌اش، با برنامه‌ای مشخص مبادرت به دزدیدن قرصی نان می‌کند. کنشِ دزدی، برای رسیدن به شیء ارزشیِ نان، برای رفع نیاز گرسنگی رخ می‌دهد. بر خلاف نظام کنشی، در نظام گفتمانی شَوِشی، با پدیدارشناسیِ حضور مواجه‌ایم. در چنین نظامی، نقصان یا بحران ارزشی جای خود را به نقصان یا بحران حضور می‌دهد. در فرایند شوشی، کنش جای خود را به رابطهٔ حسی-ادراکی می‌دهد. شَوِش نوع حضور انسان در جهان، براساس احساس و ادراک است.

به هر روی، با توجه به آنکه نگاره‌های برجای‌مانده از مکتب جلایری دارای موضوعات متنوعی هستند؛ در دسته‌بندی آن‌ها می‌توان نگاره‌هایی را شاهد بود که از کارکرد کنش‌محور با بسامد بالایی برخوردارند.

یکی دیگر از مباحث مهمی که می‌تواند در توسعهٔ فرایند معنا به‌کار آید، التفات به حایل‌های گفتمانی در میان روابط ترامتنی و تراروایی است. حایل‌های گفتمانی در لباس جسمانه‌ای[۲۶] خود می‌توانند به تولید روابط جدیدی از دال و مدلول دست بزنند و از ایجاد هر رابطهٔ تازه، معناهای جدید را بازنمود کنند. در درون روایت‌ها نیز، حایل‌های گفتمانی سبب می‌شوند تا از خودبسندگی متنی رهایی یابیم و روایت به ابزاری حایلی بدل شود تا از طریق آن نهادهای اجتماعی، روابط اجتماعی، هویت‌ها، سلوک اخلاقی، تعامل و مذاکره، تطبیق‌پذیری، قدرت ریسک‌پذیری، فیلترهای اخلاقی و اجتماعی، مورد مطالعه قرار گیرند (شعیری، ۱۳۹٤: ۲). در نگاره‌های مکتب جلایری، با توجه به مضامین تصویری روایی هر نگاره با التفاوت به منبع و مرجع صدور آن، می‌توان گونه‌های مختلفی از حایل‌ها، چون حایل‌های ایدئولوژیک، مذهبی، اسطوره‌ها، باورها، اعتقادات و رسوم، عشق، کینه، حسد، درمانگری، شناخت علمی و... را مشاهده کرد که در قالب جسمانه‌ای بر مفاهیمی دلالت دارد. پس حایل‌ها با توجه به ساختار هر روایت می‌توانند از تنوع برخوردار باشند و بررسی آن‌ها سبب ارتقای متن از سطح خودبسندگی به سطح گفتمانی شود.

۲-۲- ترارشته، ترازبان و ترافرهنگ

از مهم‌ترین تقسیم‌بندی‌ها در تحلیل تراروایت، روابط میان‌رشته‌ای است. به عبارت دیگر، موضوع رشته و صورت‌بندی رشته‌ها یکی از شاخص‌های مهم برای مطالعات بیش‌متنی محسوب می‌شود؛ زیرا روابط بینارشته‌ای با روابط درون‌رشته‌ای در این دیدگاه تفاوت‌های بنیادین دارند. «همین که در فرایند تراروایت، گذار از یک رشته و رسانه به یک رشته و رسانهٔ دیگر صورت پذیرد، وارد یک گونهٔ خاص از بیش‌متنیت می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۲٦). در گذشته، بیشتر برگرفتگی‌ها و هم‌حضوری‌ها؛ یعنی روابط بیش‌متنی[۲۷] و بینامتنی در درون ادبیات صورت می‌گرفت. نوشته‌های ادبی از یکدیگر وام

می‌گرفتند و متنها و روایت‌های تازه‌ای را خلق می‌کردند و این‌چنین به گسترش جهان ادبی و تکثیر متن‌ها می‌پرداختند. در گذشته، در ایران، به‌دلیل محدودبودن گونه‌های بیانی، بیشترین روابط بینارشته‌ای، میانِ ادبیات، موسیقی، نمایش و نقاشی برقرار بوده است. مبادلات میان‌رشته‌ای سبب شد تا برخی از آثار موفق و تأثیرگذار، از زبان‌های دیگر ترجمه و در اختیار مخاطبان دیگر زبان‌ها با فرهنگ‌های متفاوت قرار گیرد. کتاب کلیله و دمنه نیز از جملهٔ همین آثار است. همچنانکه بر همگان معلوم است، اصل کتاب را ایرانیان در دورهٔ ساسانی از هندوستان آورده‌اند. این مطلب را بزرجمهر بختگان در ابتدای کتاب چنین بیان داشته است. «این کتاب کلیله و دمنه فراهم آوردهٔ علما و براهمهٔ هند است در انواع مواعظ و ابواب حکم و امثال» (منشی، ۱۳۹۱: ۳۹). ابن مقفع نیز در پایان مقدمه‌ای که بر این کتاب نگاشته است، تصریح می‌دارد که «ما چون اهل پارس را دیدیم که کتاب را از زبان هندی به پهلوی ترجمه کردند خواستیم که اهل عراق و شام و حجاز را از آن نصیب باشد و به لغت تازی که زبان ایشان است کرده آید» (همان: ٤٣). همان‌گونه که بیان شد، کتاب کلیله و دمنه وضعیتی ترازبانی[۲۸] را پشتِ‌سر گذاشته است، زیرا از زبان سانسکریت هندی به زبان پهلوی ساسانی، و آنگاه به زبان عربی و درنهایت نیز به زبان فارسی ترجمه شده و فرایند انتقال زبانی را طی کرده است؛ اما آنچه در اینجا از اهمیت برخوردار است، فرایند ترارشته‌ای[۲۹] است که بر این کتاب صورت گرفته است. به‌دلیل توجه ویژهٔ پادشاهان و فرمانروایان و به دستور آنان داستان‌ها و حکایت‌هایی از این کتاب به‌صورت مصور درآمده‌اند. نگارگران بسیار در دوره‌های مختلف به امر مصورسازی این کتاب مشغول بوده‌اند. انتقال نشانه‌های کلامی-نوشتاری کتاب کلیله و دمنه به نشانه‌های تصویری و دیداری، گونه‌ای از فرایند ترارشته‌ای از زبان ادبی به زبان هنری به‌ویژه نگارگری است. ذکر یک نکتهٔ دیگر نیز در اینجا ضروری است. با توجه به آنکه اصل کتاب کلیله و دمنه مربوط به زبان و فرهنگ هندی بوده و از آنجا به زبان و فرهنگ پارسی منتقل شده است، علاوه‌بر دارابودن ویژگی ترارشته‌ای و ترازبانی، از ویژگی ترافرهنگی[۳۰] نیز برخوردار است.

۳- روایت «مرد ساربان و شتر مست» از کلیله و دمنه؛ باب برزویه طبیب

مطابق با مقدمهٔ ابن مقفع بر کتاب کلیله و دمنه، این کتاب در اصل دارای ده باب بوده است که پارسیان بر آن شش باب دیگر الحاق کرده‌اند (منشی، ۱۳۹۱: ۳۷). یکی از این باب‌های شش‌گانه، «باب برزویه طبیب» است که از زبان او نقل و به قلم بزرجمهر بختگان نوشته شده است. روایت یا حکایت «مرد ساربان و شتر مست» از همین باب الحاقی بر کتاب است. باقری معتقد است، «با آنکه این داستان از زبان برزویه طبیب بیان می‌شود، اما این داستان یکی از مشهورترین و جالب‌ترین داستان‌های هندی است که از قدیم‌الایام به‌صورت گسترده‌ای، هم در هند و هم در دیگر نقاط جهان شایع شده است» (باقری، ۱۳۷۹: ٤).

در اکثر نسخه‌های مصور برجای‌مانده از کلیله و دمنه، در تاریخ نگارگری ایران، نگاره‌ای وجود دارد که موضوع آن مربوط به مرد ساربانی است که بر اثر حمله اشتری مست، خود را برای نجات به اندرون چاهی می‌آویزد و دست در دو شاخ درختی که بر بالای چاه رسته بود، می‌زند. آنگاه که به زیر پاهایش نظر افکند، چهار مار را دید که سر از سوراخ بیرون کرده بودند و سرشان در زیر پاهایش قرار داشتند و چون به قهر چاه نظر افکند، اژدهایی را دید که به انتظار افتادنش دهان گشاده بود. آنگاه التفات به سر چاه نمود، دو موش سیاه و سفید را دید که به جویدن دو شاخ درخت مشغول بودند. در این اثنا که به تدبیر بود تا راهی برای نجات از این مخاف پیدا کند، در مقابلش زنبورخانه‌ای را دید، غافل از آنچه در پیرامونش چه می‌گذرد، به چشیدن شهد عسل مشغول گشت. کار موشان به نهایت رسید و مرد حریص مشغول در چشیدن شهد، به چاه افتاد و در دهان اژدها شد.

راوی داستان سپس می‌گوید: «من دنیا را بدان چاه پر آفت و مخافت مانند کردم، و موشان سیاه و سپید و مدامت ایشان را بر بریدن بیخ‌ها به شب و روز، که تعاقب هر دو بر فانی گردانیدن جان و روان و تقریب آجال [مرگ‌ها] مصروف است و آن چهار مار را به طبایع که عماد خلقت آدمی است و هرگاه که یکی از آن‌ها در حرکت آید زهری قاتل و مرگ حاضر

باشد و چشیدن شهد و شیرینی را به لذّات این جهانی که فایدهٔ آن اندک است و رنج و تعب آن بسیار و آدمی را بیهوده از کار آخرت باز می‌دارد و راه نجات بر وی بسته می‌گرداند و اژدها را به مرجعی مانند کردم که به هیچ تأویل از آن چاره نتوان کرد و چندان که شربت مرگ را تجرّع افتد و ضربت بویحیی را سلام‌الله‌علیه پذیرفته شود، هر آینه به او باید پیوست و هول و خطر و خوف و فزع او مشاهدت کرد، آنگاه ندامت سود ندارد و انابت مفید نباشد. نه راه بازگشتن مهیا و نه عذر تقصیرات خواستن مسموع و نه طریق توبت آسان» (ن.خ کلیله و دمنه، ۷۹٤ ه.ق، ۳۳ ر– ۳٤ ر).

باید به این نکته نیز توجه داشت که در این مقاله، متن نوشتاری یا کلامی روایت «مرد ساربان و شتر مست» که از کتاب کلیله و دمنه برگزیده شده است، به‌عنوان پیش‌روایت کلامی مورد نظر است و پنج نگاره‌ای که براساس متن نوشتاری، به تصویر درآمده‌اند، بیش‌روایت‌های تصویری را تشکیل می‌دهند. همچنین نگارهٔ ۱، از میان پنج نگاره، خود به‌عنوان نخستین پیش‌روایت[۳۱] تصویری انتخاب شده است که دیگر نگاره‌ها به‌عنوان بیش‌روایت[۳۲] تصویری از آن تأثیر گرفته‌اند.

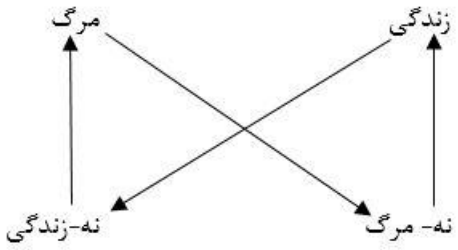
نگارهٔ ۱– مرد ساربان و اشتر مست، کلیله و دمنه، ٦٧٨ ه.ق، کتابخانهٔ ملی پاریس. برگ ۳۷پ، suppl, pers, 376
منبع: نگارندگان، ۱٤۰۱

نخستین نگاره‌ای که در این بخش مورد بررسی قرار می‌گیرد، نگاره‌ای‌ست از نسخهٔ کلیله و دمنه که در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود. (نگارهٔ ۱) متن نوشتاری نسخه در سال ٦٧٨ در مکتب بغداد دورهٔ ایلخانی به اتمام رسیده است، اما تمامی تصاویر بعدها در دورهٔ جلایری با توجه به فضاهای خالی ایجادشده برای تصاویر، توسط نگارگران جلایری بدان افزوده شده است. نگاره‌های این نسخه از لحاظ طراحی و فضاسازی شباهت‌هایی با نگاره‌های شاهنامه دموت دارند. می‌توان با مقایسهٔ این دو نسخه، ردپایی از قلم احمد موسی را نیز مشاهده کرد. نگاره شامل دو بخش است: نگاره یا تصویر که در بالا قرار گرفته و متن نوشتاری که در ذیل تصویر با خط نسخ نوشته شده است. استفاده از خط نسخ تا زمان وضع خط نستعلیق در دورهٔ جلایری در تمام نسخ خطی استفاده می‌شده است (رئیسی، ۱٤۰۱: ٤٧٦). با توجه به متن نوشتاری که نشان می‌دهد ساربان در حال نوشیدن عسل از زنبورخانه است، در همان حالت نیز به تصویر درآمده است. نگاره را می‌توان به دو قطب تقسیم کرد: ۱. قطب راست و چپ؛ که در قطب راست شترِ مست در آنجا قرار گرفته و قطب چپ که ساربان را درون چاه بازمی‌نمایاند و ۲. قطب بالا و پایین است که قطب بالا فضای آسمان را دربرگرفته و قطب پایین فضای زمین و چاهی که ساربان در آن قرار دارد. با توجه به آنکه کادر نگاره، کادری بسته و محصور و کوچک است، نگارگر به ناچار عناصر

درون تصویری را به‌صورت فشرده و گاه کوچک تصویر کرده است. مثلاً به‌جای درخت از دو گل بوته استفاده کرده و از دهانهٔ چاه تا قعر آن نیز فاصلهٔ زیادی وجود ندارد. مطابق با متن نوشتاری، موش‌ها در حال جویدن ریشهٔ درخت هستند و اژدهایی در قعر چاه به انتظار افتادن مرد است. با آنکه مرد فاصلهٔ چندانی با مرگ ندارد، اما به‌جای آنکه به فکر نجات خود باشد، بر اثر غفلت مشغول چشیدن عسل از زنبورخانه می‌شود. حضور ماه سفید در آسمان لاجوردی نشان‌دهندهٔ فضای شب است و دو موش سیاه و سفید نماد روز و شب و گذر زمان هستند. رنگ قرمز شنگرفی لباس مرد هم نشانهٔ حرص و طمع و ولع به زندگی و اژدها در قعر چاه نشانهٔ مرگ است. در نگارهٔ ۱ به‌دلیل محدودهٔ اندک، نگارهٔ فضا از فشارهٔ بالایی برخوردار است. نظام ارزشی زندگی در بالای دهانهٔ چاه و نظام مرگ در پایین دهانهٔ چاه مرد را در حالت بینابینی و نامتعادلی قرار داده‌اند. همچنین حضور شتر نیز به‌عنوان عامل تهدید و خطر در سمت راست نگاره خود را نشان می‌دهد. چهار مار در زیر پای مرد نشانهٔ چهار عنصر وجود آدمی هستند که نقصان در هریک از آن‌ها موجب ضرر به آدمی است.

یکی از مباحث بنیادینِ مورد توجه در معناشناسی روایت، بحث مربوط به «مربع معنایی[۳۳]» است. در معناشناسیِ بنیادی که ساختار زیربنای گفتمان محسوب می‌شود، به بنیادی‌ترین مقوله‌های معنایی ارزش فردی برمی‌خوریم که گریماس[۳۴] این مقوله‌ها را که در ارتباط تضادی با یکدیگر قرار دارند، مقولهٔ زندگی و مرگ می‌داند. دو مقوله‌ای متضاد خوانده می‌شوند که اعتقاد به حضور یکی بر قبول حضور دیگری استوار باشد (بی مفهومِ زندگی، اعتقاد به مقولهٔ مرگ غیرممکن است)؛ اما غیر از این ارتباط تضادی، ارتباط دیگری وجود دارد که ارتباط تناقضی نام دارد، یعنی ارتباط یک مقوله با نفی آن: زندگی- نه‌زندگی؛ مرگ – نه‌مرگ؛ البته ارتباط دیگری به‌نام ارتباط ایجابی که بین زندگی و نه‌مرگ وجود دارد نیز قابل‌تصور است. آنچه نه‌مرگ باشد (یعنی نفی زندگی) ایجاب می‌کند که به زندگی اشاره کند. برای رفتن از یک متضاد به متضاد دیگر نمی‌توان مسیر مستقیمی را طی کرد، بلکه ابتدا باید مقوله‌ای نقض شود و سپس به متضاد دیگر رسید. بدین‌ترتیب، لازمهٔ مرگ، نقض زندگی است و لازمهٔ زندگی، نقض مرگ (عباسی، ۱۳۹۳: ٤۱۳).

از منظر گریماس، بنیادی‌ترین مقولهٔ معنایی بنیادیِ فردی، تضادِ بین مقولهٔ مرگ و زندگی است که در ژرف‌ساخت هر گفتمانی وجود دارد. درواقع در سطح ژرف با مربعی سروکار داریم که این مقوله با توجه به ارتباطات ذکرشده در آن ظاهر می‌شود (نمودار ۱).

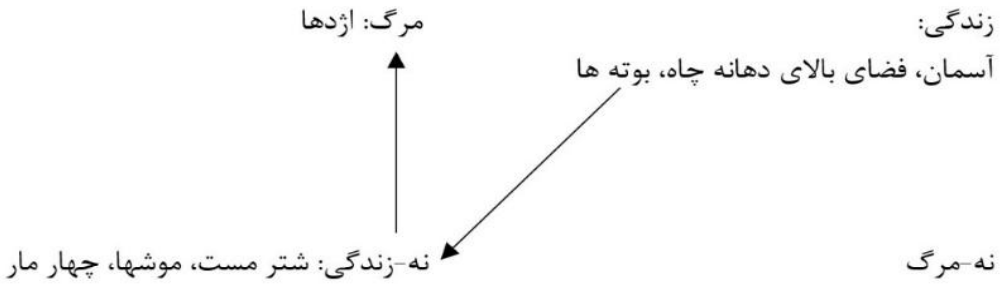


نمودار ۱- مربع معنایی گریماس، منبع: (عباسی، ۱۳۹۵: ٥٤)

ارتباط مرگ و زندگی از نوع تضادی، زندگی و نه‌زندگی، یا مرگ و نه‌مرگ از نوع نفی، نه‌زندگی با مرگ؛ یا نه‌مرگ با زندگی از نوع ایجابی است.

در تحلیل ژرف‌ساخت نگاره می‌توانیم اشاره کنیم که فضای بیرونی، یعنی همان جایی که محل تلاقی دهانهٔ چاه و فضای بیرون است، به‌گونه‌ای با قطب «نه‌زندگی» مربع معنایی پیوند خورده است. مرد با حملهٔ شتر مست ناچار است خود را به درون چاه بیاویزد. او با این حرکت به سمت قطب سلبی مربع معنایی یعنی «نه‌زندگی» وارد شده است و به نوعی خود را به فضای مرگ نزدیک کرده است. او که با کمک ریشهٔ درختان خود را در حالت آویزان میان مرگ و زندگی قرار داده است، در لحظه‌ای که به عاقبت خود بیندیشد و برای نجات از مرگ کاری بکند، با غفلت و طمع مشغول چشیدن عسلی می‌شود که در مقابلش قرار دارد. عسل درواقع عامل فراموشی او از عاقبت کار، معنا می‌دهد. با مشغول‌شدن او به خوردن عسل و

جویده‌شدن ریشه‌ها توسط موش‌ها، مرد به کام اژدهای مرگ می‌افتد. افتادن مرد برابر است با حرکت از قطب نه‌زندگی به قطب مرگ.



نمودار ۲- مربع معنایی: قطب مرگ و زندگی (نگارندگان، ۱۴۰۱: ۴۷۷)

در نگارهٔ ۲ با آنکه متن نوشتاری بخش عمده‌ای از تصویر را همراهی می‌کند، نگارگر یا همان گفته‌پرداز تصویری، با تمهیدی جالب‌توجه با شکستن قاب تصویر و ایجاد فضا در حاشیهٔ کاغذ این امکان را فراهم می‌سازد تا مخاطب یا همان گفته‌یاب از فضای بسته، فشاره‌ای و انقباضی نگارهٔ ۱ به سمت فضایی گستره‌ای، باز و انبساطی حرکت کند. چنین تمهید و تصمیمی موجب ایجاد بازشدن فضا و گستردگی تمامی عناصر تصویری شده و حتی گستردگی در فضای زندگی با عناصری چون پرندگان و درختان راست‌قامت و پیچان تصویر شده است. نظام رنگ‌گزینی در نگاره، گاه مطابق با نشانه‌های کلامی صورت پذیرفته و گاه آنجا که نشانه‌های کلامی وجهی از رنگ را نشان نداده است، نگارگر یا گفته‌پرداز تصویری، با قوهٔ تخیل خویش، به انتخاب رنگ مبادرت کرده است. مثلاً در نگارهٔ ۱، رنگ لباس مرد، شنگرفی است، اما در نگارهٔ ۲، نگارگر با انتخاب رنگ سبز، آن را جانشین رنگ شنگرف می‌کند. یا با گسترده‌شدن فضای تصویر، درختان جای بوته‌ها را می‌گیرند.

نگارهٔ ۲- مرد ساربان و اشتر مست: کلیله و دمنه، مکتب تبریز جلایری، ۷۸۶-۷۷۶ ه.ق/ ۱۳۸۵-۱۳۷۵م. خزینه ۳۶۲، برگ ۲۷۸. کتابخانهٔ توپقاپی سرای استانبول. منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱

در نگارهٔ ۲، فرم، ساختار و فضای تصویری دارای تمهیداتی از لحاظ بصری است که متن نوشتاری و متن تصویری لایه‌های تودرتویی را تشکیل داده‌اند که آن‌ها را زنجیره‌وار به هم متصل می‌کند. روند حرکتی نوشتار از بالا به پایین و از سمت راست به چپ است و تصویر نیز با توجه به عناصر تصویری درون آن روند حرکتی رو به بالا و رو به پایین و

همچنین حرکت از راست به چپ دارد. همان‌گونه که متن نوشتاری تقابل میان مرگ و زندگی را نشان می‌دهد، تصویر نیز حمایت‌کنندهٔ همین رویکرد است. مطابق با متن نوشتاری حضور شتر، مرد، درختان، مارها، موش‌ها و اژدها در نگاره مطابق با متن نوشتاری به تصویر درآمده‌اند، اما مکان و فضای وقوع رخداد مکانی خیالی است که مابه‌ازای خارجی ندارد؛ بنابراین می‌توان این‌گونه تصور کرد که این مکان وجهی همه‌مکانی دارد، زیرا این روایت و این اتفاق ممکن است برای هر نوع از بشر رخ دهد.

همان‌گونه که بیان شد، نگاره نمایانگر دو قطب «مرگ» و «زندگی» است. نظام ارزشی این نگاره در دو نمای بالا و پایین در تقابل مرگ و زندگی شکل می‌گیرد. آنجایی که مربوط به زندگی است، گشادگی، گستردگی، فراخی، رشد، حرکت، پرواز و انعطاف و انبساط فضایی جریان دارد و آنجا که نشانه‌های مرگ حضور یافته‌اند، پر از فشردگی، انقباض، تاریکی، ترس، وحشت، عدم‌تحرک، است و عناصر جانوری که با مرگ و آسیب ارتباط دارند. علاوه‌بر دو فضای عمودی که یکی رو به بالا و دیگری رو به پایین است، فضای افقی نگاره نیز به‌دلیل بسط و گسترش، از قاب تصویر بیرون رفته است و فضای بسته چهار گوش نگاره را از سمت راست به یک فضای منفذدار که همچون آستانهٔ ورودی متن تصویری شده است، نشان می‌دهد.

تمامی عناصر حیاتی که متصل به زمین هستند، حالتی خشک‌شده یافته‌اند، اما درختانی که رو به فضای بالای نگاره که تداعی‌گر حرکت و نفوذ در فضای آسمان هستند، حالتی سرزنده و سبز دارند. این نشاط در پرندگان نیز قابل‌رؤیت است؛ اما زمینی که با فضای رنگی سفید نمایان است، خالی از هر گونه پوششی است و همین حالت بر وجه گستره‌ای فضا می‌افزاید؛ بنابراین در چنین نگاره‌ای همگامی فضای فشاره‌ای و گستره‌ای را با هم شاهد هستیم. تمهید خیال‌انگیزی که در این نگاره برای مخاطب تصویر، از سوی نگارگر اندیشیده و اجرا شده، آن است که بیننده همزمان هم فضای بیرونی را می‌تواند ببیند که فضای انبساطی است و هم فضای داخل چاه را که فضایی انقباضی است. هرچه از پایین‌ترین قسمت نگاره که اژدها در آنجا چنبره زده است، به سمت بالا حرکت می‌کنیم، اندک‌اندک از فضای انقباضی دور شده و به فضای انبساطی نزدیک می‌شویم. زمانی که به دهانهٔ چاه می‌رسیم، فضای بالای دهانه ناگهان تمامیت گستره‌ای خود را بر ما هویدا می‌سازد. درواقع دهانهٔ چاه حائلی است میان این جهان و آن جهان، دهانهٔ چاه آستانه‌ایست که می‌تواند ما را به جهان زندگان و جهان مردگان رهنمون سازد.

چاه به‌عنوان حائلی گفتمانی، دو وضعیت فشاره‌ای و گستره‌ای را بر تن ساربان تحمیل می‌کند؛ اما در اینجا ساربان از این حق برخوردار است که یکی از دو سویهٔ فشاره‌ای یا گستره‌ای، انقباضی یا انبساطی را انتخاب کند. چنانچه او فضای فشاره‌ای و انقباضی را برگزیند، به سویهٔ مرگ فرو می‌افتد و اگر فضای انبساطی و گستره‌ای را انتخاب کند، پا به سویهٔ زندگی خواهد گذشت؛ اما ساربان بی‌توجه به چنین امری، غرق در فضای حسی-ادراکی خود شده و مشغول چشیدن عسل می‌شود. سرگرم‌شدن ساربان برای نوشیدن عسل، او را از کنشگران آسیب‌رسان، یعنی موش سپید و سیاه غافل کرده و سبب می‌شود تا آن‌ها تا آخرین لحظه مشغول جویدن ریشه‌های درخت باشند. پایان کار موش‌ها، منجر به پایان روایت خواهد شد؛ بنابراین چاه به منزلهٔ یک حائل گفتمانی سبب تغییر یک وضعیت به وضعیت دیگر و سبب انتقال از دنیایی به دنیای دیگر می‌شود.

حالت و فرم قرارگرفتن مرد نیز به گونه‌ای است که دو فضای تقابلی را به‌خوبی نشان می‌دهد. دو دست او که به دو شاخهٔ کوچک درخت چسبیده است و دو موش سیاه و سفید مشغول جویدن آن هستند و دو پای مرد که بر لبهٔ داخلی چاه قرار گرفته و چهار مار هر لحظه این امکان را فراهم می‌سازند تا با نیش‌زدن پاهایش او را به کام مرگ (اژدها) بکشانند. جهان مرگ و جهان زندگی، به‌صورت یک نوار باریک سفید از زمینی که از روی کمر مرد عبور کرده، نمایان شده است. این نوار نشان می‌دهد که مرد در تعادلی شکننده میان زندگی و مرگ قرار گرفته است که هر آن امکان درهم‌شکستن این

تعادل وجود دارد؛ اما این تعادل چگونه برهم‌می‌ریزد؟ با حضور زنبورخانه و شهد عسلی که توجه مرد را به خود جلب می‌کند و او غافل از آنکه در میان هنگامهٔ مرگ و زندگی در حال دست و پنجه نرم‌کردن است، شروع به چشیدن عسل که نشانهٔ لذات زندگی است، می‌کند و غفلت او از دو موش سیاه و سفید، که نشانهٔ گذران روز و شب و عمر آدمی هستند، سبب می‌شود تا با شکسته‌شدن شاخه‌ها به قهر چاه بیفتد و در کام اژدهای مرگ فرو رود؛ بنابراین در ابتدای روایت که از سمت راست نگاره و حضور شتر با حجم زیاد گستردگی آغاز شده بود، در پایان روایت، از حرکت گستره‌ای و انبساطی، به مرگ و انقباض و فشاره در قهر چاه ختم می‌شود.

هرچند پایان روایت در تصویر قابل‌مشاهده نیست، همهٔ این اطلاعات را متن نوشتاری که همراه با تصویر است، به مخاطب یا گفته‌یاب ارائه می‌دهد. حال تصویر و متن نوشتاری همراه با آن از بُعد ژرف‌ساخت نگاره چه چیزی را به ما ارائه می‌دهند؟ متن نوشتاری و پیرو آن تصویر به ما می‌گوید که عناصری چون آسمان، درختان، پرندگان در حال پرواز، گسترهٔ سفید زمین، به قطبِ «زندگی» تعلق دارند و عناصری چون شتر مست، موش‌های سفید و سیاه، چهار مار به قطبِ «نه‌زندگی» تعلق پیدا می‌کنند و اژدها که در قسمت نهایت تصویر و در تاریکی قرار دارد، قطبِ «مرگ» را می‌سازد (نمودار ۲). در باور ایرانیان، شتر نماد و نشانهٔ فرارسیدن مرگ است که در ضرب‌المثل معروف «مرگ، شتری است که درِ خانهٔ همه می‌خوابد» تجلی می‌یابد؛ بنابراین در نگارهٔ مورد بررسی، شتر که با اندامی درشت وجهی از گستردگی را نشان می‌دهد، نشانه‌ای از ورود مرگ به داستان روایت است که نهایت آن در تصویر اژدها تجلی می‌یابد. پس نشانه ی مرگ که نماد آن در نگاره، شتر می باشد به تجلیِ مرگ که نماد آن اژدها می باشد، اتصال می یابد.

حال زنبورخانه و شهد عسل چه کارکردی دارند؟ در روایت شتر مست و مرد ساربان، عسل وجه دوگانه‌ای از مرگ و زندگی را با خود همراه دارد. در نگارهٔ فوق، عسل با توجه به شهد شیرینش، نشانه‌ای از فریفتن را با خود حمل می‌کند که سبب می‌شود مرد، از توجه به دیگر عناصر غافل شود و خود را سرگرم چشیدن شهد شیرین عسل کند. شعیری در نشانه-معناشناسی دیداری می‌گوید: «همهٔ متون دیداری دارای یک یا چند کانال حسی هستند. این کانال‌ها عبارت‌اند از کانال‌های دیداری، شنیداری، چشایی، بویایی و لامسه» (شعیری، ۱۳۹۷: ۱۹). نکتهٔ جالب آنکه نویسندهٔ کتاب کلیله و دمنه پیش از بیان این روایت، انسان را موجود عزیزی می‌داند که قدر عمر خویش را نمی‌داند و در نجات نفس خویش نمی‌کوشد و راه سعادت خود را با لذات حواس که پنجگانهٔ خوردن، بوییدن، دیدن، شنیدن و بسودن، است کوتاه می‌کند. در این روایت، راوی یا گفته‌پرداز برای معناسازی از کانال چشیدن به‌عنوان یکی از حواس پنجگانه که موجب حضور انسان و رابطهٔ تن او با جهان زیسته‌اش می‌شود، استفاده می‌کند؛ بنابراین عسل که وجه چشایی آن در این روایت مورد نظر گفته‌پرداز بوده است، کارکردی مثبت برای مرگ پیدا می‌کند و وجه منفی‌اش برای زندگی نمایانده می‌شود. درواقع ظاهر عسل به زندگی متصل است، اما باطن آن به مرگ ختم می‌شود. هرچند چشیدن عسل در ابتدا برای او لذت شیرینی را به همراه دارد، اما غفلت او از مارهای ته چاه، سرنوشتی را بهتر از مرگ برایش رقم نمی‌زنند.

اکنون اگر بخواهیم نمونه‌های دیگری از این نگاره را که در حکم بیش‌متن یا بیش‌روایت در دورهٔ جلایری مصور شده‌اند، نشان دهیم، می‌توانیم به نگارهٔ ۳ که در سال ۷۹٤ ه.ق در مکتب بغداد جلایری مصور شده است، اشاره کنیم و دگرگونی‌هایی را که در این نگاره صورت گرفته است، نسبت‌به پیش‌متن یا پیش‌روایت مقایسه کنیم. این نگاره بر خلاف نگارهٔ پیش‌متن، درون یک کادر مستطیل شکل عمودی مصور شده است و آن حرکت فراروی از کادر به قسمت بیرونی اتفاق نیفتاده است؛ بنابراین در این نگاره با یک فضای بستهٔ محصور از چهار طرف مواجه هستیم (نگارهٔ ۳).

نگارهٔ ۳- مرد ساربان و اشتر مست: کلیله و دمنه، مکتب بغداد جلایری، ۷۹٤ ه.ق، برگ ۳۳ پ. کتابخانهٔ ملی پاریس. Suppl.Pers.913 منبع: نگارندگان، ۱٤۰۱

عناصر تصویری تشکیل‌دهندهٔ این نگاره نیز در مقایسه با نگارهٔ پیش‌متن دچار تغییرات و کاهش‌هایی شده‌اند. علاوه بر کادر بستهٔ نگاره، عناصر درون تصویر فاصلهٔ نزدیکی با بیننده دارند، به‌همین‌دلیل تمامی عناصر از وضوح بیشتری برخوردار هستند. برخلاف نگارهٔ پیش‌متن که تصویر از فاصله‌ای دور با بیننده قرار دارد و عناصر تصویر از وضوح کامل برخوردار نیست. برای نمونه در نگارهٔ ۲ موش‌ها و زنبورخانه عسل به‌سختی قابل‌رؤیت و مشاهده هستند.

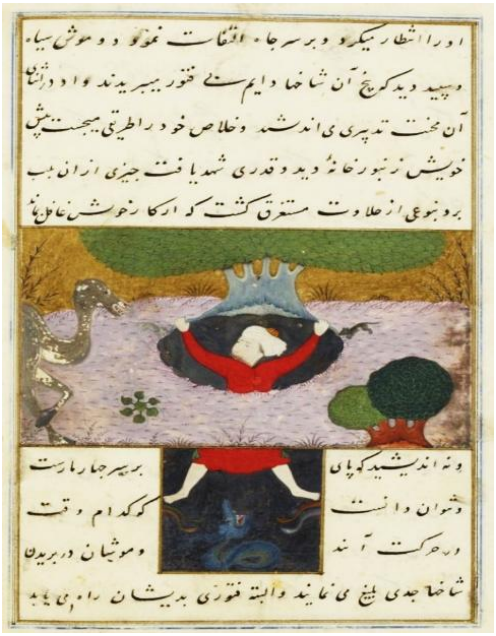
در این نگاره اما عناصر اصلی روایت از وضوح کامل برخوردارند، اما دیگر عناصری که در نگارهٔ ۲ وجود داشته‌اند در این نگاره حذف شده‌اند. درختان، پرندگان از نگاره حذف شده و تصویر شتر نیز دچار تقلیل شده است. برخلاف نگارهٔ ۲ که بخش زیادی از آن را فضای آسمان تشکیل می‌داد، در این نگاره ۳ گسترهٔ آسمان به حداقل می‌رسد و فقط بخش اندکی از فضای بالای نگاره را شامل می‌شود و رنگ آسمان آبی در این نگاره نیز با نگارهٔ پیشین که به رنگ طلایی است، متفاوت است. با توجه به آنکه نگاره فاصلهٔ کمتری با بیننده دارد و تصویر از وضوح بالایی برخوردار است، فشارهٔ بالای تصویر نزدیک‌شده به بیننده در تضاد با فضای گستره‌ای‌ست که زمین خالی از هر گونه تزئینات و پوشش خاص گیاهی یا درختان ایجاد کرده است. سطح گستردهٔ زمین مانند نگارهٔ پیش‌متن به رنگ سفید است و چاهی که در میانهٔ آن قرار گرفته است، تفاوت‌هایی با نمونهٔ پیشین دارد. تصویر انسانی در این نگاره نسبت‌به نگارهٔ پیشین جوان‌تر به نظر می‌رسد و وجهی کودکانه دارد و دو دستش به دو شاخهٔ کوچکی چنگ انداخته، اما پاهایش بر خلاف تصویر قبلی حالت معلقی را در درون چاه تداعی می‌کنند. رنگ لباسش نیز با نمونهٔ پیشین مغایرت دارد. موش‌ها در جانب چپ او قرار دارند و اژدها در حالت حمله و انتظار قرار گرفته است. در نگارهٔ پیشین موش‌ها در دوسوی دستان مرد قرار داشته و اژدها حالتی چنبره‌زده داشته است. بوته‌هایی سبز و گلدار مرز میان آسمان و زمین را مشخص کرده‌اند. برخلاف نگارهٔ پیش‌متن که کادر آن از سمت راست باز بوده و موجب شده بود تا فضای گستره‌ای افزایش یابد و حرکت‌ها از راست به چپ و از بالا به پایین باشد، در این نگاره با توجه به فضای محصور نگاره در کادری عمودی صرفاً تأکید بیشتر بر سویهٔ حرکت از بالا به پایین و عکس آن است.

نگارهٔ ٤- مرد ساربان و اشتر مست: کلیله و دمنه، مکتب جلایری، برگ ۲۷۸. کتابخانهٔ ملی پاریس، Suppl. Pers. 377

منبع: نگارندگان، ۱٤۰۱

نگارهٔ ٤ که مربوط به یکی دیگر از نسخه‌های کلیله و دمنه دورهٔ جلایری است، حد متعادلی میان نگارهٔ ۲ و ۳ دارد. در این نگاره متن نوشتاری روایت فضای بسیاری را به خود اختصاص داده است و متن تصویر صرفاً روایت‌گر اصل داستان است. کادر تصویر مانند دیگر نگاره‌ها به‌صورت عمودی است و بخش بالا و پایین آن را متن نوشتاری فراگرفته است و تصویر که حالتی افقی-عمودی دارد، در مرکز قرار گرفته است (نگارهٔ ٤). در این نگاره نیز همهٔ عناصر تصویر در فاصله‌ای دورتر از بیننده قرار دارند، اما به‌دلیل حذف عناصر تصویری اضافه و تأکید بیشتر بر عناصر اصلی روایت تعادلی میان فاصلهٔ تصویر و تصویر عناصر انسانی و حیوانی با بیننده برقرار شده است. با اینکه کادر نگاره مانند نگارهٔ ۳ کاملاً محصور است، تصویر شتر مانند نگارهٔ ۲ کامل و مشخص تصویر شده است. موش‌ها و اژدها نیز مانند نگارهٔ ۳ از وضوح بیشتری برخوردار هستند. برخلاف دو نگارهٔ پیشین، در این نگاره تمامی فضای سطح زمین به رنگ طلایی است که سطح آن را انواع درخت تزئین کرده است. ساربان گرفتار در چاه نیز برخلاف دو نگارهٔ دیگر، که یکی به پشت و دیگری در حالت نیم‌رخ تصویر شده است، حالتی از روبه‌رو دارد و چهره‌اش نیز برخلاف دیگر نگاره‌ها به سمت شتر برگردانده شده است. رنگ شنگرفی لباسش با نگارهٔ ۳ منطبق است. نکتهٔ جالب آنکه در نگارهٔ ٤، ارتفاع چاه و حالت طاقی شکل آن نسبت‌به دیگر نگاره‌ها، جنبهٔ هندسی‌وار و شکیل‌تری به خود گرفته است و تاریکی درون آن سبب وضوح بیشتر اژدها شده است. این نگاره برخلاف نگاره‌های دورهٔ ایلخانی که در کادری مستطیلی مصور می‌شده‌اند و عناصر تصویر دارای بالاترین حد فشاره بوده‌اند، حد تعادلی را ایجاد کرده است که سبب شده تا اندازهٔ انسان و حیوانات در تعادل کامل با فضای تصویری کادر شکل گرفته باشد. نگارهٔ ٤ ارتباط نزدیک‌تری از جنبهٔ فضای نگاره، فرم و حالت قرارگیری مرد در چاه، شکل درختان و اژدها، با نگارهٔ ۱ دارد؛ اما مهم‌ترین نشانهٔ تصویری که در این نگاره‌ها، نگاه هر بیننده‌ای را به خود جلب می‌کند، وجود و حضور چاه است. چاه درواقع شکلی نمادین از بازگشت به رحم مادری است که یکی از مراحل مهم فردیت به شمار می‌رود؛ زیرا چاه، غار، کلبه، دخمه و هر چیزی شبیه به آن‌ها، «نماد محلی است که در آن همذات‌پنداری با خود صورت می‌گیرد؛ یعنی نشانهٔ فرایندی است که طی آن روان درونی می‌شود و بدین‌ترتیب شخص به خود می‌آید و به بلوغ و پختگی می‌رسد (شوالیه و گربران، ۱۳۸٤/٥: ۳٤٤). چاه درواقع شکل دیگری از «شکم نهنگ» است که به عقیدهٔ کمپبل، «قهرمان به‌جای پیروزی یا تسلیم به نیروی این خوان به درون آن بلعیده می‌شود، به طوری که به نظر می‌رسد، او مرده است. این موضوع عام تأکیدی

است بر این آموزش که گذر از خوان شکلی است از خودنابودی؛ که طی آن به‌جای رفتن به فراسوی محدودیت‌های دنیای مادی، قهرمان به درون می‌رود؛ تا دوباره متولد شود» (کمپبل، ۱۳۸۵: ۹۸؛ واحددوست، ۱۳۷۹: ۲۲٤). در این تمثیل چاه نشانهٔ دنیا و قعر چاه نشانهٔ عمق مخافت دنیاست و به همین دلیل است که مرد ساربان در این دنیای پر مخافت همچون انسان دست‌وپابسته‌ای است.



نگارهٔ ۵- مرد ساربان و اشتر مست. نسخهٔ کلیله و دمنه، مکتب هرات، ۸۷۲ ه.ق. کتابخانهٔ ملی پاریس. منبع: نگارندگان، ۱٤۰۱

آخرین نگارهٔ بیش‌متنی که در این قسمت مورد بررسی قرار می‌گیرد، مربوط می‌شود به کلیله و دمنه مکتب هرات که در سال ۸۷۲ ه.ق مصور شده است (نگارهٔ ۵). این نگاره از لحاظ شکلی و ساختار شباهت به نگارهٔ ۲ و ٤ دارد. در این نگاره نیز فضای بالا و پایین را نشانه‌های نوشتاری با خط نستعلیق دربر گرفته است و نگاره در میانهٔ صفحه تصویر شده است. بر خلاف دیگر نگاره‌ها، شتر مست در سمت چپ نگاره قرار گرفته است. بدن مرد نیز به‌سوی بینندهٔ تصویر است و چهره‌اش به سمت شتر برگردانده شده است. برخلاف دیگر نگاره‌ها در این نگاره مرد ساربان در حال چشیدن عسل نیست. اینکه نگاه ساربان به سوی شتر است و ساربان بر خلاف روایت نوشتاری به چشیدن عسل مشغول نیست، می‌تواند نشان‌دهندهٔ لحظات ابتدایی روایت از جنبهٔ زمانی باشد. آسمان نیز به مانند نگاره ۲، به رنگ طلایی است که دلالت بر وقوع رخداد در روز دارد. در نگاره ۱ و ۳ رنگ آسمان، لاجوردی می باشد که دلالت بر زمان رخداد روایت در شب دارد. درخت در این نگاره حجم انبوهی از نگاره را به خود اختصاص داده است و بر عکس دیگر نگاره‌ها است که اغلب نقش بوته‌ها و درختان ریز در تصویر آمده است. نگارگر یا گفته‌پرداز تصویری برای برش فضای بیرونی چاه و درون چاه خط جدول را به‌صورت خط مستقیم و به رنگ طلایی رسم کرده است. گشودگی دهانهٔ چاه و گستردگی فضای درونی چاه نشان از انبساط تصویری دارد و این انبساط در بازبودن بیشتر دست‌ها و پاهای ساربان خود را به نمایش می‌گذارد. شتر نیز به‌صورت جز از کل نمایش داده شده است. گسترهٔ زمین مانند دیگر نگاره خالی از تزئین خاص و به رنگ سفید-صورتی است.

٤- نتیجه‌گیری

بررسی پنج نگارهٔ این مقاله نشان می‌دهد که نگارگران به‌عنوان گفته‌پردازان متون تصویری، به متن اصلی نوشتار وفاداری خود را نشان داده‌اند و عناصر اصلی و شخصیت‌های مهم روایت را در تصویر به نمایش گذاشته‌اند. آن‌ها صرفاً در چیدمان عناصر تصویر و دیگر تزئینات و فضاسازی از قوهٔ خیال خود سود جسته‌اند و تغییراتی را در بیش‌متن‌ها ایجاد کرده‌اند. با توجه به اندازهٔ صفحات نسخه، اندازهٔ کادر و قاب تصویر، حضور یا عدم‌حضور متن نوشتاری، فضای تصویری را ایجاد

کرده‌اند و با توجه به فشاره یا گسترۀ تصویری مبادرت به خلق تصاویر نگاره کرده‌اند. بررسی‌ها نشان می‌دهد نگارگر در نگارۀ ۲ از آزادی عمل بیشتری برای تصویرکردن روایت برخوردار بوده است. او با شکست قاب تصویر و آزادسازی درختان در فضای خارج کادر و قراردادن شتر در بیرون از کادر و در سمت راست نگاره این گستردگی و آزادی را بیشتر نشان داده است و تعادلی میان متن نوشتاری و متن تصویر ایجاد کرده است. همان‌گونه که می‌دانیم، نسخۀ کلیله و دمنه در اصل به زبان سانسکریت تألیف شد، اما در زمان ساسانیان به زبان پهلوی ترجمه شد و سپس در دورۀ اسلامی از پهلوی به عربی و آنگاه به فارسی برگردانده شد. بدون شک این نسخه ازجمله آثاری است که مرزهای فرهنگی را درنوردیده و از رهگذر صنعت ترجمه وارد فضای فرهنگی دیگر تمدن‌ها شده است. امروز می‌توان این نسخه را محصول فرهنگی خودی دانست، زیرا با فرهنگ و زبان فارسی عجین شده است. همین عامل باعث شده است تا در دوره‌های مختلف تاریخی حکایت‌های این نسخه از سوی نگارگران بی‌شماری مصور شود. نگارۀ مرد ساربان و اشتر مست، حکایتی است که در آن نشانه‌های طبیعی به‌عنوان نشانه‌های صریح، هریک به نشانه‌های ضمنی دلالت می‌کنند. دنیا به چاهی مانند شده، دو موش سیاه و سفید، نماد روز و شب‌اند، چهار مار، نشانۀ چهار عنصر یا چهار طبع خلقت آدمی هستند، اژدها نماد مرگ است، شاخه‌های درختان بر فانی‌بودن و عسل بر خوشی‌های گذران زندگی دلالت دارد. هر یک از این عناصر تصویری، می توانند نقش پادگفتمانی مبتنی بر شبیه سازی ارجاعی را نیز بازی کنند؛ یعنی هر یک از نشانه های تصویری ارجاع به یک نشانه و معنای دیگر می دهند. در واقع عناصر تصویری چون شتر، اژدها، درختان، چاه، موشها، جانشینانی هستند از بعد نشانه، برای انتقال معنای ضمنی فانی بودن، لذات و خوشی های آنی و گذران، روز و شب، طبایع انسانی، مرگ و زندگی.

جدول ۱- رابطۀ پیش‌متن با بیش‌متن‌ها در نگارۀ مرد ساربان و اشتر مست، منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱

مکتب جلایری پیش‌متن	مکتب جلایری ۷۷۶هـ بیش‌متن ۱	مکتب جلایری، ۷۹٤ هـ بیش‌متن ۲	مکتب جلایری بیش‌متن ۳	مکتب هرات،۸۷۲ هـ بیش‌متن ٤

همان گونه که بیان شد، نگارۀ مردساربان و شتر مست نمایانگر دو قطب «مرگ» و «زندگی» است. نظام ارزشی و تقابلی مرگ و زندگی از طریق نشانه‌های تصویری در بالا و پایین نگاره قرار گرفته‌اند. هرچه به سمت پایین نگاره حرکت می‌کنیم، به فضای انقباضی و بسته و تاریک که منجر به مرگ می‌شود، نزدیک می‌شویم و فضای بالای نگاره سرشار از گستردگی و انبساط و پرواز و انعطاف است بر نشانه‌های زندگی دلالت دارند. دهانۀ چاه مرز میان این جهان و آن جهان را نشان می‌دهد. نظام خوانش تصویر از راست به چپ و از بالا به پایین است. در همۀ نگاره‌ها نشانه‌های کلامی و تصویر در هم‌آیی قرار دارند. صرفاً در بیش‌متن ۱، فضای قاب از سمت راست باز و گسترده شده است. تصویرپرداز گاه نگاره را در شب و گاه در روز به تصویر کشیده است. این را رنگ‌های به‌کاررفته در آسمان نگاره نشان می‌دهد. تمهید جالب در این نگاره‌ها آن است که مخاطب یا گفته‌یاب یا بیننده به‌راحتی می‌تواند فضای داخلی چاه را که نادیدنی است نیز مشاهده کند. شتر که در باور ایرانیان نماد مرگ نیز هست، با جثۀ بزرگش حضوری قاطع دارد. به جز بیش‌متن ۱ در باقی نگاره‌ها ساربان لباسی شنگرفی بر تن دارد. بررسی درزمانی نگاره‌ها نشان می‌دهد که گفته‌پردازان تصویر یا همان نگارگران، در دوره‌های تاریخی از آثار

یکدیگر تأثیر پذیرفته و در انتقال پیش‌روایت‌های کلامی به بیش‌روایت‌های تصویری، نشانه‌های تصویری را عیناً یا با اندکی تغییرات مورد استفاده قرار می‌دهند.

پی‌نوشت

1. Multimode
2. Bernard O'Kane
3. Early Persian Painting Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century.
4. Semiotics Approach
5. Transnarrative Analysis
6. Transtextuality
7. Palimpsestes
8. Gerard Ganette
9. Pre-narrative; Hyponarrative
10. Hypernarrative
11. Bibliotheque nationale de France
12. British Library
13. Istanbul Topkapi Saray Library
14. Constructivism
15. Discourse
16. Interactive
17. Emile Benveniste
18. Narrative discourse
19. H. Porter Abbott
20. Trans-action
21. Trans-port
22. Trans-genesis
23. Trans-sign
24. Trans-narrative

۲۵. شوش از اصطلاحات نشانه–معناشناسی گفتمان و در تقابل با کنش می باشد، و عبارت است از قدرت اتصال فوری سوژه یا همان پیام محوری متن با دنیا، بدون نیاز به برنامه ی کنشی، با تکیه بر تجربه ی حسی، ادراکی و خلق استعاره ای از مفاهیم که خود در چرخه ای از استعاره های بی پایان که همواره یکدیگر را فرا می خوانند، شکل می گیرد (داودی مقدم، ۱۳۹۳، ۱۷۸).

۲۶. از دیدگاه پدیدارشناختی، جسمانه کلیتی است واحد و همانند پلی عمل می کند که «هست» ما را به دنیای بیرون متصل می‌سازد. جسمانه نقطهٔ مشترکی است بین «من» و «دنیا» آنگونه که برای من حاضر است. جسمانه، جسمی است تخیلی یا انتزاعی که بین همهٔ جسم‌های دیگر قرار گرفته و دارای مرزی است. هر کنشگر دارای جسمی است که متکی بر تن‌مداری یا جسمانه است. جسمانه نیرویی است هدایت‌کنندهٔ معنا و دخیل در فرایند معناسازی (شعیری، ۱۳۹۷: ۱۸۰–۱۸۵). جسمانه سطحی انتزاعی است که در نشانه–معناشناسی به جسمی تخیلی اطلاق می گردد که با جسم فیزیکی متفاوت است. جسمانه پایگاهی است که احساس و ادراک سوژه روی آن سوار می گردد و از آنجاست که پروسه ی فعال معناسازی هدایت می گردد. در هنرهای ایران، نسخه‌های خطی مصور را اگر به‌عنوان یک جسم در نظر آوریم، نگاره‌های درون هر نسخهٔ خطی با تمامی محتویات درون آن، جسمانه‌ای را تشکیل می‌دهد که هم جنبهٔ تخیلی دارد و هم در فرایند کشف معنا به مخاطب کمک می‌کند.

۲۷. رابطهٔ بیش‌متنی، رابطه‌ای است که به ارتباط دو متن ادبی یا هنری می‌پردازد. در بیش‌متنیت به میزان برگرفتگی یا تأثیر یک متن از یا بر متن دیگر می‌پردازد.

28. Trans-Lingual
29. Trans-Sphere
30. Trans-Cultural
31. Hypo-narrative
32. Hyper-narrative
33. Carre Semiotique
34. Greimas

منابع

ابوت، اچ. پورتر، (۱۳۹۷)، *سواد روایت*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی. چاپ سوم. تهران: اطراف.

اخوان، بهار، (۱۳۹۰)، «بررسی تحلیلی تصاویر نسخ کلیله و دمنه متعلق به قرون هشتم و نهم هجری قمری و مقایسه تطبیقی آنها». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. به راهنمایی ایرج داداشی. دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

بابایی، محمد، (۱۳۸۸)، «تبیین ویژگی‌های نسخه کلیله و دمنه نسخه ۱٤۲۲ کتابخانه دانشگاه استانبول». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. به راهنمایی حبیب‌الله صادقی. دانشکده هنر، دانشگاه شاهد.

باقری، مهری، (۱۳۷۹)، «حکایت مرد آویزان در چاه: بررسی پیشینهٔ یکی از تمثیلات کلیله و دمنه». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*. دورهٔ چهل‌وسوم، شمارهٔ ۱۷٦-۱۷۵: ۲۳-۱.

پورافضل، الهام، (۱۳۹٤)، «بررسی و مقایسهٔ نگاره‌های نسخهٔ کلیله و دمنه آل اینجو موزهٔ بریتانیا (کد ۱۳۵۰٦ Or) و نسخهٔ آل مظفر کتابخانهٔ ملی پاریس، (کد ۳۷۷ Persan)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی صمد سامانیان، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران.

جنود، افسانه، (۱۳۸٦)، «هماهنگی فرم و محتوا در تصویرسازی داستان‌های کلیله و دمنه». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی: مینا جلیلی غیاثوند. دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی-واحد تهران مرکزی.

داودی‌مقدّم، فریده، (۱۳۹۳)، «تحلیل نشانه-معناشناسی گفتمان در قصّهٔ یوسف(ع)». آموزه‌های قرآنی، دانشگاه علوم اسلامی رضوی، شمارهٔ ۲۰. پاییز-زمستان، صص ۱۹۲-۱۷۵.

رئیسی، ایمان، (۱٤۰۱)، «تحلیل ترارویی نگاره‌های مکاتب جلایری و شیراز (عصر اسکندرسلطان) با رویکرد نشانه-معناشناختی». رسالهٔ دکتری، به راهنمایی حمیدرضا شعیری. دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۵)، *تجزیه‌وتحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*. چاپ اول، تهران: سمت.

شعیری، حمیدرضا، (۱۳۹٤)، «نشانه-معناشناسی حایل‌های گفتمانی». *فرهنگ نو امروز*، سرویس اندیشه، یکشنبه ۱۱ مرداد. شناسهٔ خبر ۳۵۹٦۳.

شعیری، حمیدرضا، (۱۳۹۷)، *نشانه-معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. چاپ دوم. تهران: سخن.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن، (۱۳۸٤/۵)، *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

صافی پیرلوجه، حسین، (۱۳۹٦)، *درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی*. چاپ دوم، تهران: نشر نی.

صدیقی‌پور، کبری، (۱۳۸۳)، «سیر تحول تصویر کلیله و دمنه در نگاره‌های ایرانی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی: علی‌اصغر شیرازی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد.

عباسی، علی، (۱۳۹۳)، *روایت‌شناسی کاربردی: تحلیل زبان‌شناختی روایت*. چاپ اول، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

عباسی، علی، (۱۳۹۵)، *نشانه-معناشناسی روایی مکتب پاریس*. چاپ اول. تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

کمپبل، جوزف، (۱۳۸۵)، *قهرمان هزار چهره*. ترجمهٔ شادی خسروپناه. چاپ اول، مشهد: گل آفتاب.

منشی، ابوالمعالی نصرالله، (۱۳۹۱)، *کلیله و دمنه*. چاپ اول. تهران: آدینه سبز.

نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۹)، *ترارویت: روابط بیش‌متنی روایت‌ها*. چاپ اول، تهران: سخن.

واحددوست، مهوش، (۱۳۷۹)، *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی*. جلد اول، تهران: صدا و سیما (سروش).

نسخ خطی

منشی، ابوالمعالی نصرالله. ۷۹٤ ه.ق. *کلیله و دمنه*. کتابخانهٔ ملی پاریس. Supplement.Persan.913

منشی، ابوالمعالی نصرالله. ٦۷۸ ه.ق. *کلیله و دمنه*. کتابخانهٔ ملی پاریس. Supplment, Persan, 376

منشی، ابوالمعالی نصرالله. بی‌تا. *کلیله و دمنه*. کتابخانهٔ ملی پاریس. Supplement.Persan. 377

منشی، ابوالمعالی نصرالله. ۸۷۲ ه.ق. *کلیله و دمنه*. کتابخانهٔ ملی پاریس.

بی‌نا. ۸۱۳–۸۱٤ ه.ق. *گلچین اسکندرسلطان*. کتابخانهٔ بریتانیا. Add MS 27261

O'Kane, Bernard, (2003), *Early Persian Painting Kalila and Dimna manuscripts of the late fourteenth century*. London. I.B.Tauris.