

تطبیق نشانه - معناشناسی تصاویر دوزخ (در نگاره‌های معراج‌نامه شاهرخی و آثار دُرّه از کمدی الهی دانته)*

ندا وکیلی**
اصغر جوانی***

چکیده

با نگاهی گذرا به آثار نگارین معراج‌نامه شاهرخی (۸۴۰ ه.ق) و تصویرسازی‌های کمدی الهی به ویژه در بخش دوزخ توسط گوستاو دُرّه (۱۸۷۰م) در می‌یابیم که این تصاویر شباهت‌های بی‌نظیری با هم دارند. کمدی الهی دانته که بزرگ‌ترین اثر ادبی اروپا در قرون وسطی (۱۳۰۰م/۶۹۹ ه.ق) است و معراج‌نامه (شرحی که به صورت نثر درباره پدیده معراج پیامبر اکرم (ص) نوشته شده) به عنوان دو الگوی سفر معنوی و روحانی به عوالم پس از مرگ آدمی، برخاسته از باورهای قومی و دینی در دو فرهنگ غرب و شرق است. صرف نظر از ارجاعات تاریخی (از طریق ممسیس) و بینامتنی موجود در خلق تصاویر دو اثر مذکور که بازگو کننده مراحل گذار و چگونگی رخدادها در این گونه آثار هستند، می‌توان گفت این مقاله سعی در بررسی تطبیقی این تصاویر در حوزه نشانه - معناشناسی دارد تا از این طریق با تحلیل نشانه‌شناختی (ساختارگرا) و تقابل‌های بنیادین معناشناختی در نظام‌های تصویری مشابه به شناخت و کشف دلالت‌های مشترک معنایی در آنها پرداخته و همچنین نقش پویاتری در درک مفاهیم عمیق درونی آنها ایفا کند.

بنابراین از مهم‌ترین اهداف این پژوهش علاوه بر موارد فوق، شناخت و کشف نظام‌های تصویری مشابه در این دو نسخه از طریق تجزیه و تحلیل ساختارهای ژرف است که مقوله‌های معناشناسی بنیادین در آن مطرح می‌شود و سپس خوانش مشابه و توجه به دلالت‌پردازی آنها. این مطالعه به ما اجازه می‌دهد علاوه بر شناخت بهتر ساختارهای ژرف در نظام‌های تصویری مشابه میزان همگرایی و ارتباط این نظام‌ها نیز شناسایی و معلوم شود. پس از تطبیق تصاویر با نمونه‌هایی عالی از دو متن همچون مجازات دروغ گویان و متکبران در معراج‌نامه شاهرخی و شکنجه فریب‌کاران و دزدان در کمدی الهی مواجه شدیم که دارای قطب‌های متقابل با دلالت‌پردازی‌های مشابهی هستند که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

واژگان کلیدی

تصویرسازی، کمدی الهی، معراج‌نامه شاهرخی، نشانه‌شناسی، معناشناسی.

*. این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد ندا وکیلی با عنوان «مطالعه تطبیقی تصاویر کمدی الهی و معراج‌نامه میرحیدر» به راهنمایی آقای دکتر «اصغر جوانی» در

دانشگاه هنر اصفهان است.

***. کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان. نویسنده مسئول ۰۹۱۳۲۹۴۸۰۶۱

m_455m@yahoo.com

***. دکتری پژوهش هنر. استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان

a_javaniart@yahoo.com

مقدمه

دوتایی که ناظر بر این نظام‌های تصویری است را پیدا کنیم. البته باید توجه داشت که در هر متنی (چه نوشتاری و تصویری) همیشه با تعدادی از ثابت‌ها و متغیرها در ارتباط هستیم. همان طور که دغدغه ساختارگرایان گرایش به ساختارهای بنیادین و جهان‌شمول و مطالعه ثابت‌ها و همیشگی‌هاست به طوری که تفاوت‌های فرهنگی، زمانی، تاریخی، روابط بین‌متنی کنار گذاشته می‌شوند" (سجودی، ۱۳۸۸: ۸۸). از این رو اساس کار را نمی‌توان بر متغیرها استوار کرد و باید در جستجوی ثابت‌های متن بود که از ویژگی‌شان محدود بودن آنهاست، یعنی اینکه تعداد آنها اندک و جهان‌شمولند. که غالباً عبارتند از فرهنگ متضاد طبیعت، مرگ متضاد زندگی، بالا متضاد پایین، چپ متضاد راست و ...

ب) در ادامه پس از پیدا کردن تقابل‌ها در تصاویر در مورد ارزش‌ها، مفاهیم و دلالت‌های معنایی آنها اظهار نظر می‌کنیم.

رویکرد نظری

نشانه^۱: بنابر نظرات فردیناندو سوسور^۲ نشانه تشکیل شده است از دو عنصر دال^۳ (تصویر صوتی) و مدلول^۴ (صورت محتوایی)، که نشانه به آن دلالت می‌کند (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۲) معنا در نشانه از رابطه بین دال و مدلول آن ایجاد می‌شود.

نشانه‌شناسی^۵ (ساختگرا): نشانه‌شناسی به تنهایی یعنی مطالعه، شناسایی و طبقه‌بندی نشانه‌ها و در نهایت اطلاق مدلولی به آنها (شعیری، ۱۳۸۹: ۲) نشانه‌شناسی ساختگرا رابطه بین نشانه‌های متن را بررسی می‌کند و منطق‌های ساختاری آن را به دست می‌آورد. "نشانه‌شناسان ساختگرا (که در آثار سوسور به مثابه سردمدار و نظریه‌پرداز اصلی گفتمان ساختگرایی و اندیشمندی چون «اشتروس»، «گرماس»، «تودورف» و دیگران شاهد مهم‌ترین تلاش‌ها در مطالعات ساختگرایانه هستیم)، دغدغه توصیف ساختارهای بنیادی و به اصطلاح جهان‌شمول را دارند، این دستورها چنان تقلیل یافته صورت‌بندی شده‌اند که زمان و گذر آن، تأثیرات فرهنگ‌ها بر هم و روابط بین‌متنی به نظر می‌رسد بر آنها تأثیری نمی‌گذارد" (سجودی، ۱۳۸۸: ۸۷) "معنانشناسی"^۶ به تنهایی یعنی یافتن واحدهای کوچک و بزرگ معنایی و پرداختن به معنای ضمنی اما مسلم آن که نشانه با قرار گرفتن در نظامی فرآیندی به تولید معنا می‌پردازد (شعیری، ۱۳۸۹: ۲).

در واقع موضوع اصلی معنانشناسی، روابط ساختاری نهفته‌ای است که معنا را تولید می‌کند و می‌تواند به عنوان ابزاری برای تجزیه و تحلیل و دستیابی به معنای ابتدایی گفتمان، متن یا کلام استفاده شود. در معنانشناسی بنیادی، به بنیادی‌ترین مقوله‌های معنایی بر می‌خوریم که گرماس این مقوله‌ها را در ارتباط تضادی، تناقضی و ایجابی یا تکمیلی تقسیم‌بندی می‌کند (در معنانشناسی دو واژه که با یکدیگر در تضاد باشند را مقوله می‌خوانند مانند تاریخ متضاد روشن) که در این جا می‌توان از تقابل‌های دو گانه سود برد. گرماس از اندیشمندان ساختگرایی مکتب نشانه‌شناسی، "بر این

تصاویر کم‌دی الهی و معراج‌نامه شاهرخی که ترکیبی از دو نظام نوشتاری و تصویری در نسخه‌های مصور هستند، به اعتقاد ژنی "هرگز همچون دو نظام منفصل ظاهر نمی‌شود. بلکه آنها با وجود تعلقشان به رمزگان متفاوت برای به کارگیری در یک فضای مشترک است که گفتگو می‌کنند و آثاری با معانی پیچیده می‌آفرینند که یکدیگر را تکمیل می‌کنند" (Jenny, 2003: 18).

از این رو نخستین ارجاع در تصاویر، ارجاع تاریخی از طریق میمسیس^۱ یا محاکات است (میمسیس هنر را بازنمایی یک واقعیت بیرونی می‌داند که این بیرون از گستره وسیعی برخوردار است از عالم واقعیت و محسوس تا عوالم دیگر همچون مثل و مثال) یعنی این که تصاویر مورد نظر به شرح وقایع و اتفاقاتی می‌پردازد که یک نبی (حضرت محمد (ص) در معراج‌نامه) و یک انسان عادی (دانته در کم‌دی الهی) در مدتی نه چندان طولانی با آنها رو به رو بوده و یک یک آنها را از سر گذرانیده‌اند، آنچه تحت نام دلالت صریح (آشکار) می‌توان از آن نام برد (به طور کلی رابطه بین دال و مدلول را اصطلاحاً دلالت می‌نامند و دلالت صریح در واقع می‌تواند با ادراک ابتدایی تصویر هم معنا باشد). از آنجا که در پژوهش‌های موجود به دلالت‌های ضمنی (پنهان) و ارجاعات معنوی این گونه آثار کمتر توجه شده، بنابراین سعی بر آن است تا با دستاوردهای نشانه‌شناسی که می‌کوشد از مناظر گوناگون، نشانه‌ها و نظام‌های رمزگانی (نوشتاری و تصویری) اثر را کشف و خوانش کند و همچنین نظریه‌های معنانشناسی که به دنبال روابط ساختاری پنهان و نهفته در تولید معناست، به تطبیق و مقایسه نظام‌های تصویری مشابه آثار بخش دوزخ در این دو اثر پرداخته شود تا بارهای دلالتی - معنوی موجود در برخی عناصر این نظام‌های تصویری مورد مطالعه قرار گیرد. لازم به ذکر است که پژوهش حاضر در برخورد با نظام‌های تصویری مشابه به دنبال معنای قطعی نبوده بلکه با یافتن نظام‌های نشانه معنایی مشابه و انواع دلالت‌ها در آنها چگونگی تولید معنا را مورد مطالعه قرار می‌دهد. از مهم‌ترین منابع مورد استفاده در نوشتار حاضر مقالات مربوط به مباحث "نشانه - معنانشناسی" است که بیشتر در مجموعه مقالات اولین، دومین و سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به ویژه مقاله‌ای با عنوان «تقابل‌ها و رابطه‌ها در تابلوهای نقاشی اثر علی عباسی» منتشر در دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به سال ۱۳۸۸ تشکیل می‌دهد.

روش

در ابتدا پس از معرفی پیکره‌های مطالعاتی مورد نظر و انتخاب نمونه از بین جامعه آماری موجود در دو نسخه: الف) ابتدا مطابق نشانه - معنانشناسی پارادایم ساختگرایی هر متن تصویری همچون نظامی مجزا در نظر گرفته می‌شود تا از طریق تقلیل و تجزیه این نظام به اجزاء، عناصر و قطب‌های سازنده آن تقابل‌های

شده، منسوب به دربار شاهرخ، پسر و جانشین تیمور، دانسته‌اند" (Gruber, 2008: 261). این نسخه خطی را میرحیدر شاعر به زبان ترکی-جغتایی ترجمه و مالک بخشی هراتی به خط ترکی شرقی، ایغوری، کتابت کرده است (رُزسگای، ۱۳۸۲: ۸). این نسخه شامل دو جزء که جزء اول مربوط به ترجمه داستان معراج و جزء دوم متعلق به ترجمه ترکی تذکره‌الاولیاء عطار است.

معرفی کلی تصاویر دوزخی در دو پیکره مطالعاتی

به طور کلی نسخه مضمون معراج‌نامه شاهرخ دارای ۶۱ نگاره است که در ۵۷ صفحه جای داده شده، و مراحل پی در پی عروج پیامبر(ص) به هفت آسمان و نواحی بهشتی و دوزخی را نشان می‌دهد. از جمله شاخصه‌های این نسخه، وجود نگاره‌های مؤثر و هراس‌آور دوزخی است که از لحاظ شیوه روایت گری و تصویرسازی در هنر کتاب آرایبی ایرانی امری نو به نظر می‌رسد. تصاویر دوزخ در این نسخه خطی شامل ۱۶ نگاره در ۱۵ صفحه است که به صورت مجزا به تصویرگری دیدار پیامبر(ص) از "عذاب‌های دوزخی" و مناطق دوزخی پرداخته و بی‌شک متأثر از باورها و اعتقادات عمیق مذهبی نسخه‌پردازان آن بوده است. به طور کلی این بخش از روایت معراج از پیرنگ اصل داستان حذف و در قسمتی مجزا آورده شده است. در نگاره‌های این بخش، آبی لاجوردی موجود در بخش‌های پیشین جای خود را به ترکیب عمیقاً ناراحت‌کننده مشکی زغالی - قرمز - نارنجی و طلایی داده است. پس‌زمینه هر نگاره سیاه‌گونه و شوم است. دیوهای عذاب دهنده گناهکاران با پوستی سیاه، نارنجی و یا با صورت‌هایی قرمز رنگ نشان داده شده‌اند که برخی نیز چماقی قرمز رنگ حمل می‌کنند. از طرفی در غرب تصویرسازی‌های پُل گوستاو دره با موضوع کمدی الهی مراحل گذار و چگونگی دیدار دانتیه به همراه ویرژیل از دوزخ، برزخ و بهشت را بیان می‌کند که تقریباً ۱۰۶ تصویر را شامل می‌شود. در بخش دوزخ تصاویر از شروع سفر دانتیه به همراهی ویرژیل تا ورود به درون زمین و رسیدن به جایگاه شیطان اعظم را شامل می‌شود که تقریباً در ۶۳ تصویر با تکنیک کنده‌کاری بر روی چوب و لیتوگرافی خلق شده‌اند. این تصاویر با شخصیت‌پردازی‌های میکلائل‌انز گونه همراه با منظره‌سازی به سبک سنتی اروپای شمالی و همچنین عناصر فرهنگی مرسوم آن زمان تطبیقی عالی از مهارت‌های ذهن‌گرایی و تجسم قوی نوشته‌های دانتیه را متجلی می‌سازند.

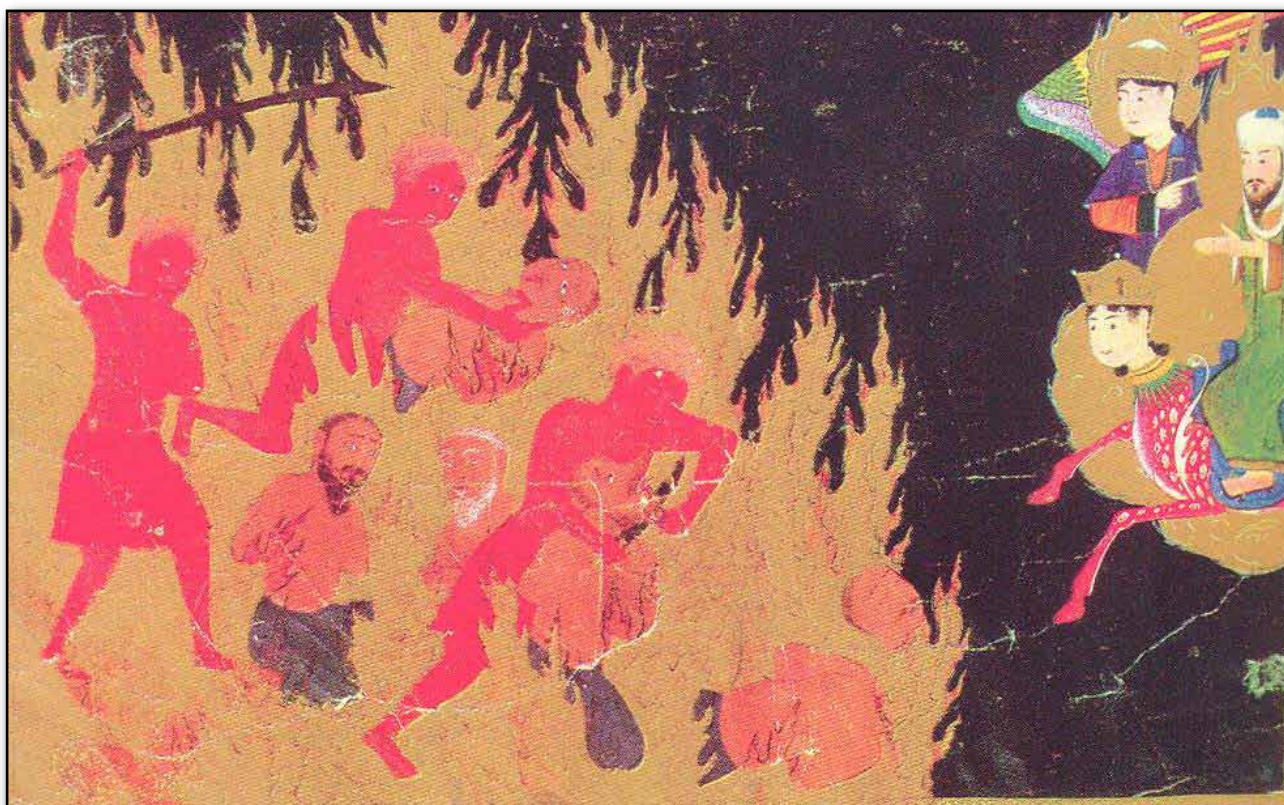
از آنجا که این تصاویر برگرفته از داستان و روایت هستند برای خوانش ابتدایی (یا ژرف‌ساخت) و همچنین پیدا کردن تقابل‌های دوگانه و دلالت‌های معنایی آن باید محدود به داستان و روایت پشت آنها باشیم زیرا در غیر این صورت هیچ نشانه‌ای نمی‌تواند حضور عناصر و نشانه‌های دیگر را در قطب‌های مورد نظرمان نشان دهد. در نتیجه از بین تصاویر دوزخی موجود در دو نسخه به تطبیق و بررسی تصاویری می‌پردازیم که دارای عناصر تصویری - نشانه‌ای

باور است که باید از سطح گذشت و به لایه‌های عمیق متون وارد شد، زیرا این ساختارهای عمیق و درونی دارای دلالت‌های معنایی هستند" (عباسی، ۱۳۸۸: ۱۳۵).

معرفی کمدی الهی و معراج‌نامه شاهرخ به عنوان دو پیکره مطالعاتی

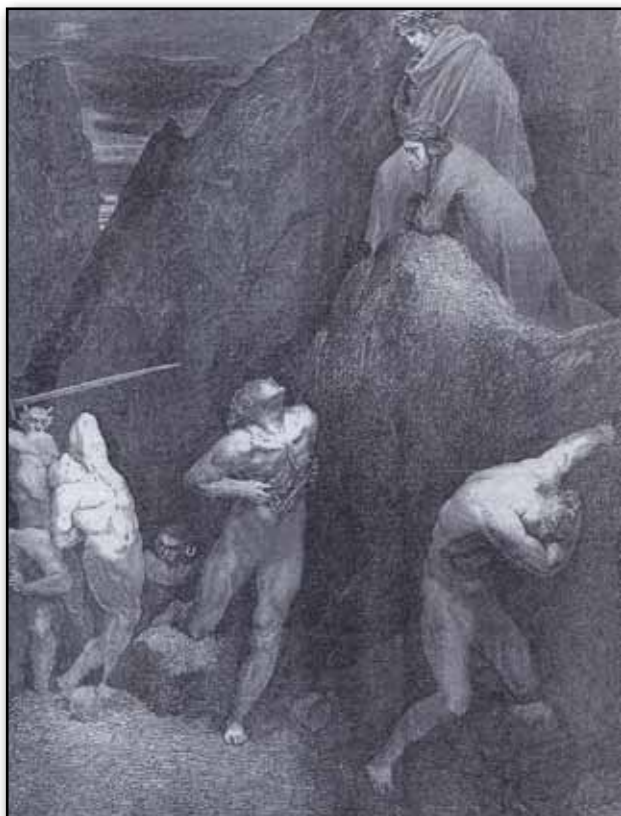
همواره در طول تاریخ پرداختن به داستان‌های شگفت‌انگیز عروج به عالی‌ترین نقطه بهشت و آسمان‌ها در روایات مذاهب بزرگ متداول بوده است به ویژه در دو ادبیات مسیحی و اسلامی که از بین متون و منابع مسیحی، می‌توان به شعر حماسی کمدی الهی به عنوان بزرگ‌ترین اثر ادبی اروپا در قرون وسطی (۱۳۰۰م/ ۶۹۹ ه.ق) سروده شده توسط «الیگیری دانتیه» (۱۲۶۵-۱۳۲۱م) شاعر ایتالیایی اشاره کرد. "این اثر، در صد سرود و سه قسمت دوزخ، برزخ و بهشت سروده شده و هر بخش نیز از ۳۳ سرود تشکیل شد. علاوه بر آن در بخش دوزخ یک سرود مقدماتی پیش از سرود اول جهنم وجود دارد که درآمدی بر تمام کمدی الهی به شمار می‌رود. عناصر تصویری موجود در این اثر چنان پویاست که همواره الهام‌بخش هنرمندان اعم از شاعر، نقاش و مجسمه‌ساز در دوره‌های مختلف بوده است و از شاخص‌ترین آنها هنرمند دوره رمانتیسیسم فرانسه، «پل گوستاو دُره»^۸ نقاش و حجار بزرگ فرانسوی را می‌توان نام برد. اولین سری از آثار گوستاو دُره سال ۱۸۶۱م. در بخش دوزخ و قسمت‌های بعدی یعنی برزخ و بهشت در سال ۱۸۶۶م. به صورت یک جلد واحد منتشر شد که در واقع جهانیان قسمت‌های گوناگون کمدی الهی را با تصاویر این نقاش می‌شناسند" (وکیلی و جوانی، ۱۳۹۲: ۴۹). از طرفی در فرهنگ و هنر اسلامی هدیه سفر پیامبر(ص) به آسمان‌ها (به عنوان دعوتی الهی) روایات و احادیثی است که بر طبق آن معراج‌نامه‌های مثنوی، منظوم و مضمون متعددی به زبان‌های عربی و فارسی خلق شده است گذشته از کتب قصص، قرآن مجید و تفاسیر آن (همچون تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری) کتاب‌های حدیث، کتب سیره النبی و زندگی‌نامه‌های پیامبر، کتب تاریخی و کتاب‌های مختص معراج (مانند المعراج ابوالقاسم قشیری و المعراج ابن عباس) که از جمله مهم‌ترین منابع درباره معراج هستند، برخی شعرا نیز مانند نظامی و جامی در دیباچه اشعار خود و برخی علما و فلاسفه، همچون ابن سینا بحث‌هایی پیرامون معراج روا داشته‌اند.

در هنر کتاب‌آرایبی و نگارگری ایرانی - اسلامی، شاهکاری که به طور کامل به محتوای مذهبی پرداخته و تلاش هنری بسیاری در انتقال داستان معراج داشته است، نسخه مضمون معراج‌نامه شاهرخ است. "این نسخه خطی که هم‌اکنون در کتابخانه ملی پاریس به شماره ۱۹۰ و با عنوان "متمم مجموعه ترکی" نگهداری می‌شود، مطابق با صفحه پایانی کتاب در سال (۱۴۳۶م)، مصور شده است. بیشتر منابع موجود، این نسخه را که متعلق به مکتب پیشین هرات (۸۵۰-۷۸۰ ه.ق.) بوده و سه دهه بعد از مرگ تیمور کتابت



تصویر ۱. کیفر سرپیچی از دستورات خداوند. مأخذ: رزسگای، ۱۳۸۲: تصویر شماره ۵۶.

Fig. 1. Figurative system number 1. The Penalty of Disobedience to God's Orders. Source: Saguy, 2003, picture 56.



تصویر ۲. شکنجه فریب‌کاران و تفرقه‌اندازان. سرود ۲۸ دوزخ. مأخذ: آلیگیری، ۱۳۸۰: ۴۳۸.
Fig.2. Figurative system number 2. The Fraudulents and Schismatics tortured. The Inferno: Canto 28. Source: Alighieri, 2001: 438.

با درون متن روایتی مشابه هستند. در اینجا چهار مورد غایی برای این منظور معرفی می‌شود (تصویر ۱ و ۲)؛ (تصویر ۵ و ۶).

الف) معرفی و تطبیق دو نظام تصویری-نشانه‌ای اول

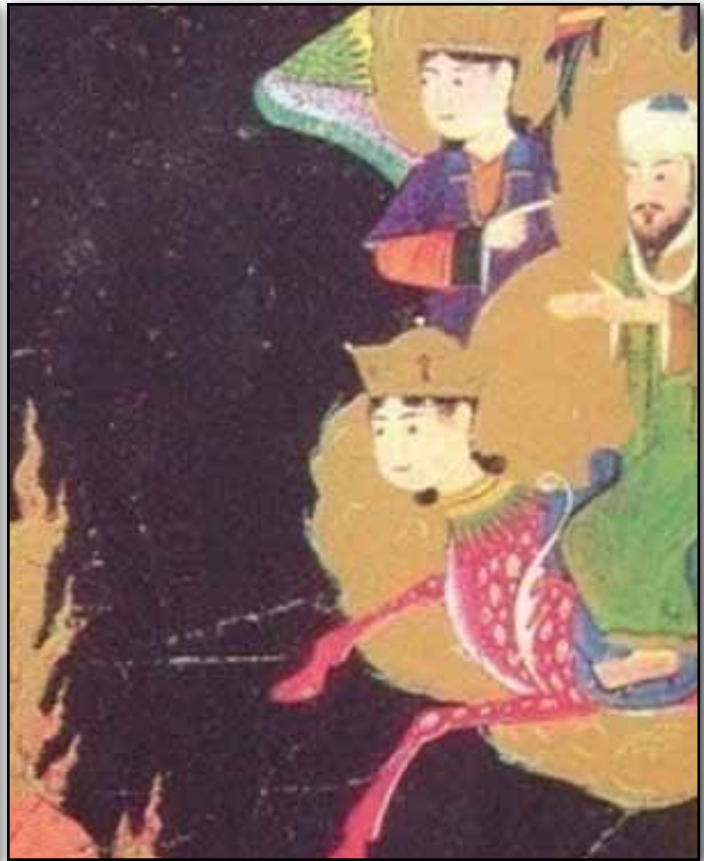
همان‌طور که در نظام تصویری شماره (۱) (کیفر سرپیچی از دستورات خداوند) در معراج‌نامه مشاهده می‌شود، شیاطینی قرمز رنگ با شمشیرهایی در دست در سمت چپ تصویر در حال شکنجه دوزخیان هستند تا با بریدن اعضای بدنشان آنها را مجازات کنند. "در دوزخ نگریستم مردانی را دیدم که لب‌های ایشان با شمشیرهای آتشین می‌بریدند، ... گروهی دیدم زبان‌های ایشان را به پس قفای ایشان بیرون کشیده و علم آتش از بر می‌آمد. گفتم ایشان کی‌اند؟ گفت ایشان سوگندخوارگان به دروغ" (عتیق نیشابوری، ۱۳۳۸: ۵۵۴) همانند این تصویر در کمدی الهی در سرود ۲۸ دوزخ با عنوان شکنجه فریب‌کاران و تفرقه‌اندازان دیده می‌شود (نظام تصویری شماره (۲)) که شیاطین شمشیر به دست در سمت چپ تصویر در حال شکنجه دوزخیان با تکه تکه کردن اندام‌هایشان دیده می‌شوند. با این تفاوت که عنصر آتش در این تصویر وجود ندارد. توجه به عناصر مشابه و گوناگون در این دو نظام تصویری، مطالعه تطبیقی را درباره این دو اثر میسر می‌سازد که از جمله می‌توان به اشتراکات موجود در نشانه‌های کنشی (کنشگران و کنش‌های مشترک) و نشانه‌های زمانی اشاره کرد. آنچه در اینجا به آن پرداخته می‌شود، اشتراکات موجود در قطب‌های مشابه این دو نظام تصویری و

مربوط به معراج این الگو تبعیت می‌شود. به گونه‌ای که پیامبر به همراه جبرئیل و برآق از سمت راست کادر (و بالا) (از نگاه گفته‌خوان و گفته‌پرداز تصویری) در حال ورود بوده و از در سمت چپ (که وسعت بیشتری دارد) مأموران عذاب در حال شکنجه دوزخیان هستند. نظیر همین ترکیب‌بندی نیز در نظام تصویری شماره (۲) دیده می‌شود. به گونه‌ای که دانه و ویرژیل از سمت راست و بالای تصویر نظاره گر عذاب گناهکاران هستند (تصویر ۳ و ۴).

پرداختن به دلالت‌های معنایی آنهاست که با پرداختن به روابط ساختاری پنهان و نهفته متن تصویری حاصل می‌شود.

جهت نشانه‌شناختی (۱) (راست به چپ)

همان‌طور که در نظام تصویری شماره (۱) دیده می‌شود، کادر به دو قسمت مجزا تقسیم می‌شود که تقریباً در ترکیب‌بندی تصاویر دوزخی نسخه معراج‌نامه شاهرخی و همچنین اغلب نقاشی‌های



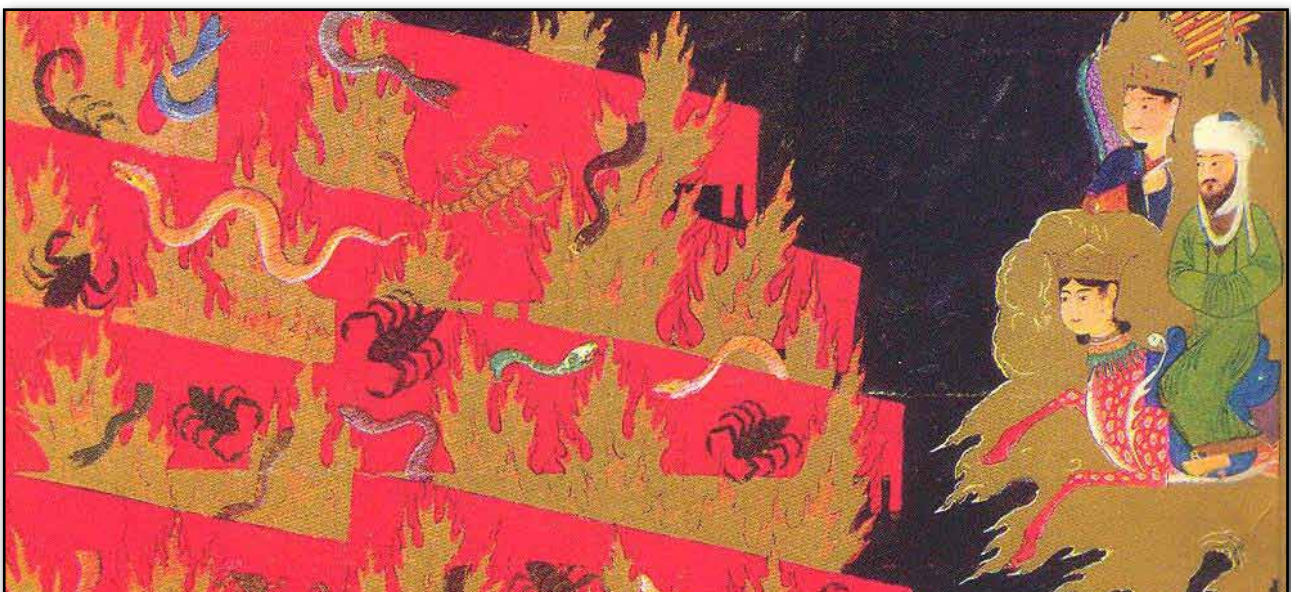
تصویر ۳. جزئی از نظام تصویری شماره ۱. مأخذ: رزسگای، ۱۳۸۲: تصویر شماره ۵۶.
Fig. 3. A part of the figurative system number 1. Source: Saguy, 2003, picture 56.



تصویر ۴. جزئی از نظام تصویری شماره ۲. مأخذ: آلیگیری، ۱۳۸۰: ۴۳۸.
Fig. 4 A part of the figurative system number 2. Source: Alighieri, 2001: 438.

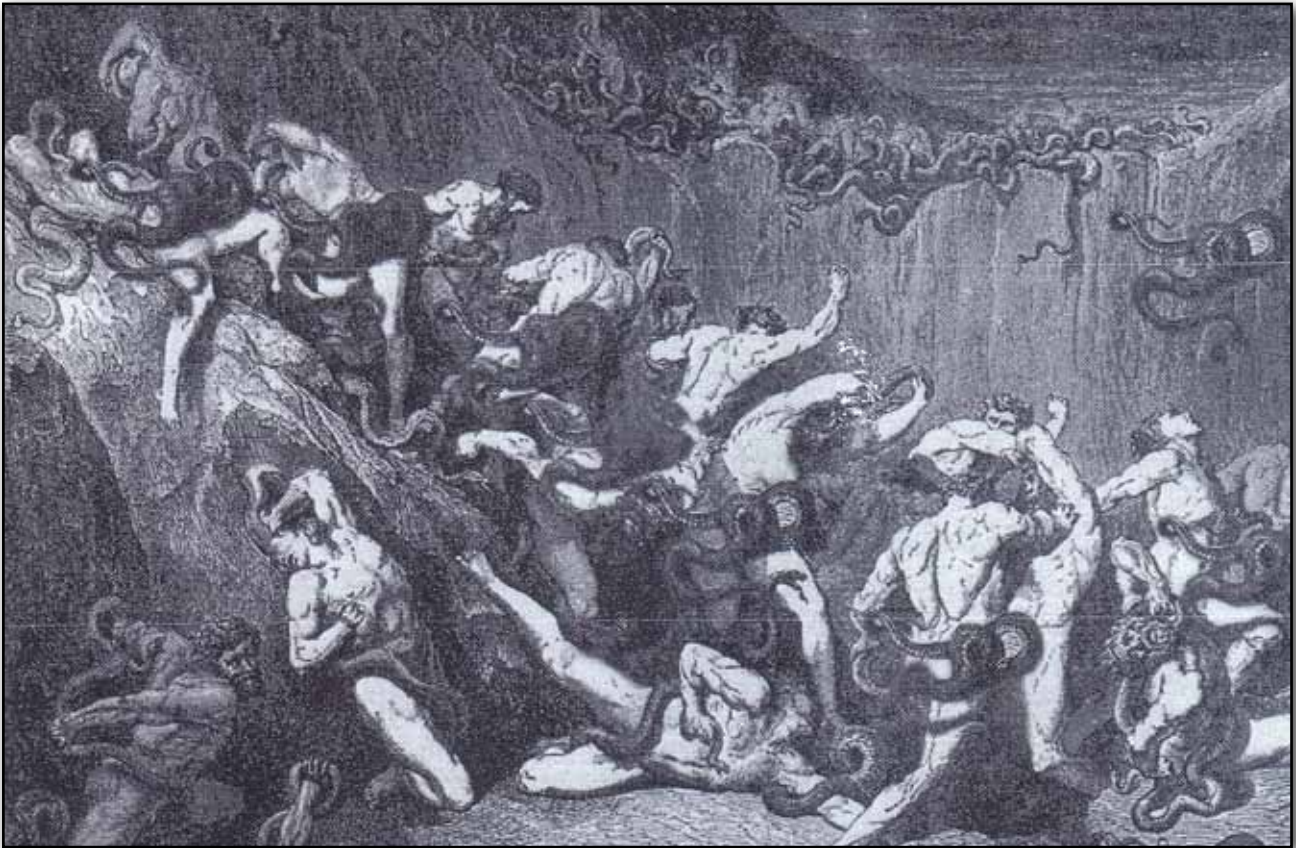
این مسافران بر خلاف معراج‌نامه (که حرکتی رو به بالاست) در زیرزمین رخ می‌دهد، در این مورد می‌توان دلیل اصلی این ترکیب بصری را توجه گفته پرداز نظام تصویری به جملات دانته دانست، زیرا بنا بر گفته دانته: "آنان (دانته و ویرژیل) همواره در طول فرود آمدنشان (به دوزخ) همواره به چپ پیچیده بودند به دلایلی کاملاً نمادین که دانته لازم ندیده است توضیحاتی در این زمینه ارایه دهد به طوری که براساس نظرات دانته‌شناسان، هنگامی که آنها نزد لوسیفر (شیطان اعظم) می‌رسند، در حقیقت گردشی کامل که ۳۶۰ درجه است را انجام داده‌اند." (آلیگیری، ۱۳۸۵: ۱۶) در نتیجه گفته‌پرداز این نظام تصویری عناصر مثبت را در سمت راست تصویر و عناصر شر و منفی (دوزخیان) را در سمت چپ قرار داده است و یا همان گونه که نقل شد گفته‌پرداز این تصاویر از بینامتن‌های دیگری استفاده کرده است همان‌گونه که در انجیل، فصل پنجاه و ششم عنوان شده جایگاه انبیاء و پاکان نزد رسول الله و دست راست ملکوت خدای است. " (۱) خدای بگشاید کتابی را که در دست رسول اوست. (۲) پس بخواند رسول او و آواز کند همه فرشتگان، پیغمبران و برگزیدگان را. (۳) پس هر یک بگذرند به دست راست ملکوت خدای که به نزدیکی رسول‌الله است." (علامه سردار کابلی، ۱۳۷۹: ۴۳۵). بنابراین می‌توان از دو قطب مشترک در این دو نظام تصویر به راست و چپ اشاره کرد که بین این دو قطب رابطه تقابلی تناقض و دیالکتیکی برقرار است. تناقض در دو قطب را می‌توان در مواردی همچون: وجود سلاح‌های بُرنده در دست مأموران عذاب و گناهکاران در حال شکنجه در سمت چپ و حالت پناه گرفتن دانته و ویرژیل در پشت تخته سنگ و همچنین حالت اضطراب و نگرانی موجود در نگاه پیامبر(ص) در سمت راست مشاهده کرد. بین دو قطب راست و چپ از نظر معنای

از آنجا که از ویژگی‌های اساسی داستان معراج پیامبر(ص) حرکت از پایین به بالاست، می‌توان مهم‌ترین نشانه دال بر این موضوع را قرار گرفتن کنشگران اصلی (پیامبر(ص) با جبرئیل و براق) متمایل به سمت بالای کادر دانست که حرکتی از راست به سمت چپ را القاء می‌کند. می‌توان این گونه استنباط کرد که علاوه بر دلایل نقلی و رمزی شاید گفته پرداز نظام تصویری در بیان تصویری و کیفیات تجسمی، علاوه بر نوع نگرش، تخیلات و اعتقادات (با توجه به محتوا) به بینامتن‌های دیگری غیر از روایت‌های مذکور در متن نوشتاری این نسخه توجه کرده است (روایت‌هایی همچون روایت انس بن مالک و امام بغوی که در این نسخه خطی آورده شده است). همانند قرار دادن عناصر مثبت در سمت راست تصویر که اشاره به آیات قرآن سوره الحاقه (آیات ۲۲-۱۹ و ۲۶) و انشقاق (آیات ۷ تا ۹) دارد و از نظر معنایی اشاره به یمین می‌کند. یمین به معنای راست است و اصحاب یمین همان جمعیت سعادت‌مندی هستند که نامه اعمالشان به علامت پیروزی در آزمون‌های الهی به دست راستشان داده می‌شود و در مقابل قرار دادن عناصر منفی و دوزخیان در سمت چپ که اشاره به آیات (۲۴ تا ۲۷ سوره الحاقه) و که از نظر معنایی اشاره به اصحاب شمال دارد. "اما کسی که نامه اعمالش را به دست چپش بدهند می‌گوید: ای کاش هرگز نامه اعمالم را به من نمی‌دادند..." (مکارم شیرازی، ۱۳۸۹: ۱۲۹). "و این رمزی است برای آنکه گناهکار، ستمگر و اهل دوزخند و تعبیری برای بیان نهایت خوبی یا بدی حال کسی است." (تفسیر نمونه، ج ۲۳: ۲۳۵). همانند این ترکیب بندی در نظام تصویری شماره (۲) قرار گرفتن دانته و ویرژیل در سمت بالا و راست کادر تصویر است که حرکت از راست به چپ را نیز در مورد این کنشگران القاء می‌کند. با این تفاوت که حرکت



تصویر ۵. نظام تصویری شماره ۳. شکنجه متکبران توسط خزندگان. مأخذ: رُزسگای، ۱۳۸۲: تصویر شماره ۵۸.

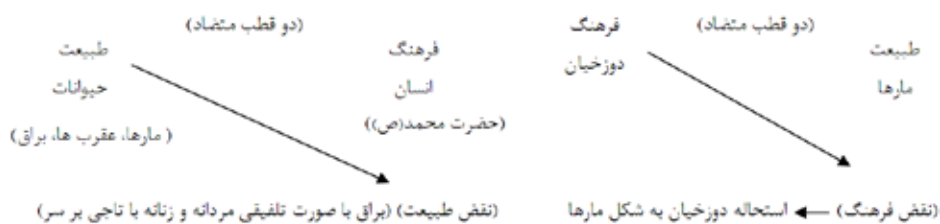
Fig. 5. Figurative system number 3. The Proud tortured by Serpents. Source: Saguy, 2003, picture 58.



تصویر ۶. نظام تصویری شماره ۴. شکنجه دزدان و سارقان توسط خزندگان. سرود ۲۴ از بخش دوزخ کتاب کمدی الهی دانته. مأخذ: www.doreillustration.com
 Fig. 6. Figurative system number 4. The Fraudulent ones and Schismatics tortured. Devine Comedy The Inferno: Canto 24. Source: www.doreillustration.com

و درون یعنی چشیدن عذاب الهی به دلیل انجام اعمال زشت و نکوهیده. از دیگر نشانه‌های بیانگر بیرون در هر دو نظام تصویری وجود آرامش در حالات کنشگران نسبت به حالت‌های پریپیچ و تاب موجود در حرکات دوزخیان است به ویژه در نظام تصویری شماره (۲) که بیانگر شدت درد و رنجی است که این دوزخیان متحمل می‌شوند و پایانی برای آن وجود ندارد و همچنین استفاده از رنگ قرمز در چهره‌ها که از لحاظ بصری، دمای سوزان جهنم، اندوه گناهکاران و وجود آتش سوزان شکنجه شده را منتقل می‌کند. البته از دیگر قطب‌های این دو نظام تصویری کنشگران اصلی در بالای کادر اشاره کرد در هر دو نظام تصویری کنشگران اصلی در بالای کادر تصویری نشان داده شده‌اند که می‌تواند به معنای ضمنی آسمانی و

ضمنی، راست به زندگی اشاره می‌کند که از نشانه‌های بیانگر این موضوع در نظام‌های شماره (۱) وجود پیامبر(ص) به همراه جبرائیل و ردای سبز رنگ ایشان و همچنین رنگ‌های آبی و سرزنده موجود در بال فرشته جبرائیل است. و در نظام تصویری شماره (۲) دانه و ویرژیل که با لباس مرسوم آن زمان به همراه شاخه‌هایی از زیتون بر سر نشان داده شده‌اند. قطب چپ از نظر معنای ضمنی به مرگ اشاره دارد، که از نشانه‌های دال بر این موضوع در هر دو نظام تصویری وجود مأموران عذاب همراه با ابزار شکنجه در دست و دوزخیان مورد شکنجه است همچنین از دیگر معناهای ضمنی بین دو قطب راست و چپ می‌توان به بیرون و درون نیز اشاره کرد. که در اینجا منظور از بیرون یعنی به دور از عذاب و قهر الهی



تصویر ۷. دو قطب متضاد. مأخذ : نگارندگان.

Fig. 7. Polar opposites. Source: authors.

آن پرداخته شد. در هر دو تصویر دو قطب فرهنگ و طبیعت قابل مشاهده است که در رابطه تقابلی تناقضی با یکدیگر قرار دارند. در نظام تصویری شماره (۴) مارها متعلق به مقوله طبیعت و دوزخیان مورد شکنجه مارها به مقوله فرهنگ اشاره دارند، البته بین این دو قطب مقوله معنایی دیگری وجود دارد که می‌تواند "نقض فرهنگ" باشد آن هم تبدیل شدن دوزخیان و استحاله آنها به شکل مار است که در پایین (سمت چپ) نظام تصویری (۴) در حال وقوع است. براساس سروده‌های دانته، "دزدی که در عالم زمینی مال، ثروت و دارایی انسان‌های دیگر را می‌دزدید، اکنون خود به آن وضعیت مبتلا شده و از شکل و قیافه ظاهریش پیوسته دزدی می‌شود و به صورت ماری استحاله پیدا می‌کند." (آلیگیری، ۱۳۸۵: ۶۵۹)؛ (تصویر ۷).

در نظام تصویری شماره (۳) مارها و عقرب‌ها مربوط به مقوله طبیعت و دوزخیان که در تابوت‌هایی از آتش به رنگ قرمز نشان داده شده‌اند به مقوله فرهنگ اشاره دارند که البته تضاد حاضر و غایب در این جا به نوعی توجیه‌پذیر است. همانند نظام تصویری قبلی در این جا نیز به نوعی در قطب راست و چپ رابطه فرهنگ و طبیعت نیز برقرار است، مارها و عقرب‌ها به همراه بُراق که به شکل حیوانی اسب‌گونه در سمت راست به مقوله طبیعت و پیامبر و فرشته جبرائیل به مقوله فرهنگ اشاره دارد (البته اگر فرشته را جزء تخیل انسان فرض کنیم، جزء قطب فرهنگ به حساب می‌آید (عباسی، ۱۳۸۸: ۱۱۹) که بین این دو قطب رابطه معنایی دیگری نیز وجود دارد و می‌تواند «نقض طبیعت» باشد و آن هم به تصویر کشیدن براق با صورت و تلفیقی از ویژگی‌های مردانه و زنانه با تاجی بر سر است. البته از دیگر معناهای ضمنی بین این دو قطب می‌توان به غالب و مغلوب در رابطه تناقض آن اشاره کرد.

بی‌گناهی نیز دلالت داشته باشد و در قطب پایین گناهکارانی مورد شکنجه قرار می‌گیرند که دلالت بر زمینی و گناهکار بودن دارد. البته در همین قطب پایین دو مقوله غالب و مغلوبی نیز وجود دارد.

ب) معرفی و تطبیق دو نظام تصویری - نشانه‌ای دوم

همانند مجازات متکبران در معراج‌نامه (تصویر ۵) نظام تصویری (۳)، مجازات دزدان و سارقان ((تصویر ۶) و (نظام تصویری (۴)) در کمدی الهی (سرود ۲۴ دوزخ) نیز شکنجه توسط نیش ماران و خزندگان است. این خزندگان که به صورت ردیف‌هایی در تصویر ریتم را تداعی می‌کنند به شکنجه صاحبان دوزخی خود مشغولند. نظام تصویری شماره (۳) متکبران و کسانی که رفتار توهین‌آمیز داشته‌اند را محبوس در قفس‌هایی که اطراف آن را آتش فرا گرفته فراگرفته نشان می‌دهد. این گناهکاران توسط مارهایی که با دندان، زهری کشنده به بدن آنها وارد می‌کنند در حال آزار و شکنجه نشان می‌دهد (رُزسگای، ۱۳۸۲: ۸۵) که همانند این مجازات در کمدی الهی دزدها به وسیله مارهایی زشت و خطرناک شکنجه می‌شوند مارها دور دست‌های این دوزخیان می‌پیچند و آنها را از انجام دادن هر کاری منع می‌کنند در واقع با همان دست‌هایی که در طول حیاتشان مرتکب سرقت و دزدی شده بودند اینک عذاب می‌شوند و در نهایت پس از غذایی جانکاه به صورت همان مارها درمی‌آیند (آلیگیری، ۱۳۸۵: ۶۵۹).

جهت نشانه‌شناختی (۲) چپ به راست

در هر دو نظام تصویری، شکنجه دوزخیان به صورت ریتم‌هایی از سمت چپ تداعی می‌شود که نشان‌دهنده جای‌گیری عناصر شپ و دوزخی در سمت چپ تصویر است و از لحاظ معنای ضمنی قبلاً به

نتیجه‌گیری

در هر یک از این چهار نظام تصویری گفته پرداز نظام تصویری نهایت تلاش خود را در بازنمایی داستان کمدی الهی و روایت معراج به کار بسته است چرا که تمام نشانه‌های دیداری، اعم از فیگوراتیو، رنگ و ترکیب‌بندی کاملاً با مضمون و نظام نوشتاری هم‌خوانی دارد، ولی باید در نظر گرفته شود که در پس این تصاویر علاوه بر ارجاع تاریخی، ارجاع معنوی به صورت (بینامتنی و نمادین) نیز وجود دارد که البته در خوانش اولیه این نظام‌های تصویری بر گفته یاب چندان مشخص نیست در نتیجه در این نوشتار با پیداکردن تقابل‌های دوگانه و رابطه بین آنها نقش بسیار مهمی در رمزگشایی نشانه‌ها و دلالت‌های معنایی آنها صورت پذیرفت. به این ترتیب که نشانه‌ها به یکی از دو قطب متقابل متصل شده و براساس پیوند با قطب خودی و در تقابل با قطب دیگر معنا پیدا می‌کنند که در اینجا از قطب‌های متقابل می‌توان به زندگی در تقابل با مرگ، راست در تقابل با چپ، فرهنگ در تقابل با طبیعت، بالا در تقابل پایین، حاضر در تقابل با غایب، آسمانی در تقابل با زمینی و گناهکار در تقابل با بی‌گناه اشاره کرد. در نتیجه در این مقاله کوشش شد تا متن‌های تصویری مشترک مطابق با نشانه - معاشناسی به قطب‌های سازنده‌شان تجزیه و مورد تطبیق و خوانش قرار بگیرد تا نقش پویاتری در درک مفاهیم درونی و میزان همگرایی و دلالت‌های معنایی مشترک آنها ایفا کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Mimesis

۲. Sign

۳. F.de saussure: 1913-1857

۴. Signifier

۵. Signified

فهرست منابع

- آلیگیری، دانتیه. ۱۳۸۵. *کمدی الهی*. ت: شجاع‌الدین شفا. چاپ پانزدهم. تهران: امیرکبیر.
- *انجیل برنابا*. ۱۳۷۹. ت: علامه حیدرقلی سردار کابلی. تهران: نشر نیایش.
- پوپ، آرتور آپهام. ۱۳۸۴. *سیر و صور نقاشی ایرانی*. ت: یعقوب آژند. تهران: نشر مولی.
- رُزسگای، ماری. ۱۳۸۲. *معراج‌نامه: سفر معجزه آسای پیامبر(ص)*. ت: مهناز شایسته فر. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی (مهاس).
- سجودی، فرزانه. ۱۳۸۸. *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل (مجموعه مقالات)*. تهران: نشر علم.
- سجودی، فرزانه. ۱۳۸۲. *نشانه‌شناسی کاربردی*. چاپ اول. تهران: نشر قصه.
- شعیری، حمیدرضا. ۱۳۸۹. *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت). مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.
- شعیری، حمیدرضا. ۱۳۸۱. *مبانی معناشناس نوین*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- ضیمران، محمد. ۱۳۸۳. *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. چاپ دوم. تهران: نشر قصه.
- عباسی، علی. ۱۳۸۵. *تقابل‌ها و رابطه‌ها در تابلوهای نقاشی*. مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر. به اهتمام حمیدرضا شعیری. تهران: فرهنگستان هنر.
- "عباسی، علی. ۱۳۸۸. *بخش‌های روایی براساس روش گرمس: مطالعه موردی دو اثر*. پژوهشنامه فرهنگستان هنر (ویژه نقد ساختارگرایانه هنر)، (۱۲): ۱۲۵-۱۱۵.
- عتیق نیشابوری، ابوبکر. ۱۳۷۸. *ترجمه و قصه‌های قرآنی*. به سعی و اهتمام مهدی بیانی و یحیی مهدوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- *قرآن حکیم*. ۱۳۸۹. ت: ناصر مکارم شیرازی، قم: اسوه.
- مکارم شیرازی، ناصر. ۱۳۸۱. *تفسیر نمونه*. جلد ۲۳. تهران: دارالکتاب الاسلامیه.
- وکیلی، ندا و جوانی، اصغر. ۱۳۹۲. *تطبیق بینامتنی تصویرهای دُرّه از کمدی الهی با نسخه مَصُور معراج‌نامه شاهرخی*. دو فصلنامه علمی پژوهشی *مطالعات تطبیقی هنر*، ۳ (۳): ۶۲-۴۷.

Reference List

- Abbasi, A. (2006). Interactions and Relationships in Paintings. Articles of 2nd Seminar of Art Topology by efforts of Shaeeri. H. R. Tehran: Farhangestan-e Honar.
- Abbasi, A. (2006). Narrative sections based on Germes method. case study of two works. *Pazhouheshnameh Farhangestan-e Honar (special issue on structuralist criticism of art)*, (12): 115-125.
- Alighieri, D. (2006). *The Divine Comedy*. Translated from English by Shafa, Sh. Tehran: Amirkabir.
- Atigh Neyshabouri, A. (1999). *Translation and Quran Stories*. With the efforts of Bayani, A. & Mahdavi, Y. Tehran: University of Tehran.
- Barnaba. (2000). *Gospel*. Translated from English by Sardar Kabuli, A. H. Gh. Teran: Niayesh Publications.
- Gruber, C.G. (2008). *The Timurid book of Ascension (miragnama): A study of Text and Image in a pan-Asian context*. London & New York: Tauris Academic studies.
- Jenny, L. (2003). *Hitore de la lecture*. Available from: <http://www.unige.ch> (Accessed 2012/5/9)
- Makarem Shirazi, N. (2002). *A Unique Interpretation*. 23rd Volume. Tehran: Darolketab- e eslamieh.
- Pope, A. A. (2005). *Iranian forms of arts*. Translated from English by Ajand, Y. Tehran: Mola Publications.
- *Quran*. (2010). Translated from Arabic by Makarem Shirazi, N. Qom: Osveh.
- Saguy, M. R. (2003). *Letter Ascension: the prophet's miraculous journey*. Translated from English by Shayestehfar, M. Tehran: MAHAS.
- Shaeeri, H. R. (2002). *New Semantic Principles*. Tehran: The organization for researching and codification of human sciences of universities (SAMT).
- Shaeeri, H. R. (2010). *Analysis of signs – Semantic of Discourse*. Tehran: the organization for researching and codification of human sciences of universities (SAMT). Humanities Research Center.
- Sojoudi, F. (2003). *Practical Topology*. Tehran: first edition. Gheseh Publications.
- Sojoudi, F. (2009). *Topology: Theory and Practice (articles)*. Tehran: Elm Publications.
- Vakili, N & Javani, A. (2013). The comparison intertextual in Shahrokhi's "Miraj Nameh" and Dore's works on Dante's "Devine Comedy". *Motaleat-e Tatbighi-e Honar*. 3 (3): 47-62.
- Zaymaran, M. (2004). *An Introduction to the Semantic of Arts*. 2nd edition. Tehran: Gheseh Publications.
- (n. d.). <http://www.doreillustration.com> (Accessed 2012/8/11)

Sign Adaptation – semantics of hell pictures (within the images of Shahrokhi's "Miraj Nameh" (ascension letter) & the works of the Dante's "Divine Comedy")*

Neda Vakili**

Asghar Javani***

Abstract

Dante's "Divine Comedy" – a literary, moral, and mystic work, written in a symbolic language in Middle Ages – is the result of Dante's journey in the world of supreme imagination and metaphysics and Miraj Nameh – a description of Prophet Muhammad's Ascension to the heavens written in prose – are regarded as two examples of a spiritual journey into the afterworld. The creation of such works resulting from religious and ethnic beliefs in the two Western and Eastern cultures has always inspired the artists, poets, authors, and painters in different eras. In the West artists such as Michelangelo, Botticelli, and Delacroix have created outstanding works the main theme of which involves the images and the stories of "Divine Comedy". One other eminent artist is Gustave Dore (1870 A.D.), the French illustrator and sculptor in French Romanticism era. Also in the East, a lot of literary works – written in both Persian and Arabic languages – describe the Ascension of Prophet Muhammad to the heavens. One literary masterpiece which thoroughly deals with the story of the Ascension of Prophet Muhammad as a religious and artistic endeavor, is the illustrated version of Shahrokhi's "Miraj Nameh"(1436-1437 A.D.) – which is now kept in Paris National Library with the number 190. Taking a passing look into such illustrated works as Shahrokhi's "Miraj Nameh" and Gustave Dore's illustrations to "Divine Comedy", we can find that these pictures contain unique similarities, specifically in the part "The Inferno" (disregarding historical references – through mimesis – and intertextual references in the creation of the pictures). The present article is an endeavor to comparatively examine these pictures from a sign-semiotic point of view. Through sign-semiotic (structural) analysis and fundamental semantic contrasts in similar visual systems, it tries to recognize and discover their common denotations and play a more active role in comprehending their profound meanings and concepts. Therefore, one of the most important goals of the present study is the knowledge and discovery of similar visual systems in the two mentioned works through the analysis of profound semiotic and fundamental structures (actually the main topic of semiotics is the hidden structural connections which produce meaning and can be used as a means to analyze and access to the primary meaning of the dialogue, the text, or the language). So, based on sign-semiotics, each visual text is regarded as a distinct system which can exhibit the dichotomous contrasts representing such visual systems through their analysis into component parts and elements. These contrasts include culture versus nature, death versus life, above versus below, left against right, and so on. Next, after finding these contrasts in the pictures, we comment about their values, concepts, meanings, and implications. This study lets us gain a better knowledge of the profound structures in similar visual systems as well as recognize the degree of coordination and connection of these systems. After contrast of pictures, we encounter remarkable examples of the two texts. For instance, the contrast of "The Penalty of Disobedience to God's Orders" from Shahrokhi's "Miraj Nameh" with a picture from Dante's "Divine Comedy" entitled "The Fraudulent ones and Schismatics tortured" (The Inferno: Canto 28) and also "The Proud tortured by Serpents" from "Miraj Nameh" with "The Thieves tortured by Serpents" from "Divine Comedy"(The Inferno: Canto 24). These pictures – 1 contrasting 2 and 3 contrasting 4 – share common time and interactive signs despite having contrastive extremes with similar denotations which will be dealt with later.

Keywords

Illustration, Dante's "Divine Comedy", Shahrokhi's "Miraj Nameh", Semiology, Semiotics, Contrast, Denotation, Connotation.

.....
 * This paper is derived from the studies of Neda Vakili's M. A. thesis entitled "Sign Adaptation – semantics of hell pictures (within the images of Shahrokhi's "Miraj Nameh" (ascension letter) and the works of the Dante's "Divine Comedy")" carried out under the supervision of Asghar Javani. Art University of Isfahan.

** M.A. in Painting, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. m_455m@yahoo.com

*** Ph. D. in Art research, Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Isfahan. a_javaniart@yahoo.com