

تصویری از هزار و یکشب،
صنیع الملک، مأخذ: همان.



مطالعه تطبیقی تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی

نیلوفر زندی* فاطمه سفیری**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۶/۱۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۳/۵

چکیده

سرو عنصری پرکاربرد و مشترک در ادبیات و هنر نگارگری است. مسئله اصلی تحقیق آن است که چگونه می‌توان میان عنصر سرو در ادبیات و نگارگری رابطه‌ای یافت که آن را توضیح دهد. بنابراین هدف اصلی تحقیق دستیابی به رابطه معنایی و نشانه‌ای بین عنصر سرو در ادبیات و نگارگری بوده است و مبتنی بر این سؤالات است که چه رابطه‌ای میان عنصر سرو در ادبیات و نگارگری وجود دارد و حاوی چه مفاهیمی است؟ بر این اساس در تحقیق حاضر عنصر سرو در نگاره‌های ایرانی و ادبیات با روش نشانه‌شناسی بینامتنی مورد بررسی قرار گرفته است. بینامتنیت اصطلاحی مبتنی بر آرای کریستوا و ژنت است. ژنت بیش‌متنیت را نوعی بینامتنیت و شامل همانگونی و دگرگونی معرفی می‌کند. برای دستیابی به اهداف تحقیق، نخست نگاره‌های متعلق به مکاتب مختلف و اشعار مورد بررسی قرار گرفته و از میان آنها نگاره‌های حاوی نقش سرو و همچنین اشعار شامل سرو و همنشینانش، با نمونه‌گیری هدفمند، انتخاب شده‌اند و تا زمانی که اشباع نظری حاصل شود نمونه‌گیری ادامه یافته است. یافته‌های تحقیق حاکی از آن است که رابطه بینامتنیت میان نماد سرو در اشعار و نگارگری‌ها وجود دارد و رابطه بینامتنی بیش‌متنیت همانگونی و بیش‌متنیت دگرگونی افزایش و جانشینی نیز مشاهده می‌شود.

واژگان کلیدی

نماد سرو، اشعار سرو، نگارگری، بینامتنیت، بیش‌متنیت.

*کارشناسی ارشد عرفان اسلامی، پژوهشگر دانشگاه صدا و سیما شهر تهران، استان تهران
**کارشناسی ارشد فرهنگ و زبانهای باستانی، دانشگاه علامه طباطبایی معلم، شهر تهران، استان تهران (مسئول مکاتبات)

Email:abolqasemi.s@gmail.com

Email:nzandi1385@yahoo.com

مقدمه

بارت^۱ و ژرار د ژنت^۲ مبنای تحقیق حاضر است. جامعه مورد بررسی این تحقیق نگاره‌های متعلق به مکاتب مختلف و همچنین اشعار کهن هستند. از میان نگاره‌ها، نگاره‌های دارای نقش سرو انتخاب شده‌اند که متعلق به مکاتب تبریز و هرات هستند. اشعار و نگاره‌های مورد بررسی با روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده و مورد بررسی قرار گرفته‌اند و تا حصول اشباع نظری نمونه‌گیری ادامه یافته است. در مجموع ۱۴ نگاره نمونه‌های تحقیق حاضر بوده‌اند.

پیشینه تحقیق

در مقاله «تطبیق شکل درخت در طبیعت با آثار نگارگری ایرانی»، نوشته سمیه صالح شوشتری و علی اصغر شیرازی (۱۳۸۷) میان گونه‌های مختلف درختان در طبیعت با نمونه‌هایی مشابه در آثار نگارگری ایرانی بررسی تطبیقی انجام گرفته است. همچنین نگاهی گذرا به طبیعت در عرفان اسلامی و رویش‌گاه‌های درختان ایران و آثار نگارگری داشته است.

فهیمة زارع‌زاده و حسنعلی پورمند (۱۳۸۸) در مقاله «بازنمود باورداشت‌های مردم یزد در نقش نمادین سرو» سرو را به عنوان یک نماد در بستر حیات اجتماعی و زندگی مردم یزد مورد بررسی قرار داده‌اند. سرو به عنوان نظامی از مفاهیم باروری، برکت، ارتزاق، شفافبخشی، رستاخیز، حیات دوباره و بازگشتی جاودانه به اصل واحد است که در گذر زمان فرسوده نشده بلکه به حیات خود و در پهنه آیین‌ها و رفتارهای اجتماعی مردم ادامه داده است.

لیلا صادقی (۱۳۹۲) در مقاله «ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی بر اساس نظریه ادغام مفهومی» بر اساس نظریه ادغام مفهومی فوکونیه و ترنر به بررسی چگونگی شکل‌گیری و خوانش آثار ادبی دیداری که از تلفیق تصویر و نوشتار ایجاد می‌شود پرداخته است.

مبانی نظری تحقیق

«روابط بینامتنی دارای دو گونه اساسی درون نشانه‌ای و بیناننشانه‌ای هستند» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۰). رابطه بینامتنی بین ادبیات منظوم و نشانه‌های تصویری از آن رو که شامل دو نوع نظام نشانه‌ای یعنی کلامی و تصویری است، به گونه بیناننشانه‌ای تعلق می‌یابد. بنابراین در تحقیق حاضر خوانش بیناننشانه‌ای بینامتنی میان ادبیات منظوم و نگاره‌های انتخابی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

اصطلاح بینامتنیت را کریستوا ابداع کرد و ژرار د ژنت از کسانی بود که آن را گسترش داد. او اصطلاح بیش‌متنیت را در نیمه دوم قرن بیستم مطرح کرد. ژنت با تأکید بر بیش‌متنیت^۳ رابطه متن‌های پیشین و پسین را مورد بررسی قرار داد. این رویکرد بدین معناست که هر متنی با تأثیر از

هنر ایرانی هنری است مبتنی بر تکرار، در عین مکرر بودن، هریک متفاوت از دیگری است. تکرار نقش سرو نیز در آثار هنری ایران دارای معانی متفاوتی در هر اثر است و روابطی میان این اشعار و نقوش نیز حاکم است. لیکن به نظر می‌رسد روابطی که بین این دو نظام تصویری و شعری وجود دارد از متن و تصویر فراتر رفته و عوامل دیگری نیز در شکل‌گیری آن مؤثر بوده‌اند. استعارات، نمادها، رمزهای عرفانی، اندیشه‌های اسلامی هریک به سهم خود بر نگاره‌ها تأثیرگذار بوده‌اند و نگارگری نیز خود به عنوان زمینه اصلی هنرهای دیگر چون کاشیکاری، معماری، قالی‌بافی محسوب می‌شود.

نقاشان آثار شعری چون نظامی و عطار و فردوسی را به تصویر کشیده‌اند. مضامین و نقش‌مایه‌های ادبی منجر به خلق فرم‌های بصری زیبایی گشته‌اند. کشف این مضامین و استعاره‌های به‌کاررفته همواره برای محققان زمینه انجام پژوهش‌هایی بوده است که می‌توان گفت لازمه بازنمایی حقایق و شناخت این آثار است. هدف از انجام این تحقیق دستیابی به رابطه معنایی و نشانه‌ای بین عنصر سرو در ادبیات^۱ و نگارگری است. با توجه به اینکه ادبیات و نگارگری پیوندی تنگاتنگ با یکدیگر داشته‌اند سؤالات تحقیق این است که چه رابطه‌ای میان عنصر سرو در ادبیات و نگارگری وجود دارد، و سرو در ادبیات و نگاره‌ها حاوی چه معانی و مفاهیمی است.

اهمیت این تحقیق از آن روست که گرچه در حوزه‌های مختلف در خصوص عناصر گوناگون موجود در تصاویر و حتی اشعار، مطالعاتی صورت گرفته اما به طور خاص مقایسه بینامتنی عنصر نمادین سرو در نگارگری و ادبیات انجام نشده است.

فرضیه تحقیق آن است که میان عنصر سرو در ادبیات و نقوش نگاره‌ها رابطه‌ای بینامتنی حاکم است. بر این اساس در این مطالعه به بررسی قابلیت این مفاهیم در آثار نگارگری ایرانی با توجه به نماد سرو می‌پردازیم و با مقایسه معنای نماد سرو در اشعار و نقاشی‌ها چگونگی تعامل میان متن‌های پیشین (اشعار) و پسین (نگارگریها) را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

روش تحقیق

روش تحقیق حاضر روش کیفی نشانه‌شناسی بینامتنی است. «بینامتنیت شاخه‌ای از نشانه‌شناسی که چگونگی شکل‌گیری معنا و فرآیند معناپردازی در متن را مورد مطالعه قرار می‌دهد. امروزه همچنان بینامتنیت به عنوان یک نظریه و روش تحقیق مورد استفاده بسیاری از محققان در حوزه مطالعات تطبیقی قرار می‌گیرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۴).

از میان آرای متعدد در این زمینه وجود آرای رولان

1. Roland Barthes
2. Gerard Genette
3. hypertextuality



سازد. از سویی با واژه بازپخش^۴ مواجه هستیم که در این حالت متن برای اینکه تصویر را توضیح دهد در کنار آن آورده می‌شود. «برخی از عناصر می‌توانند نقش یک لنگری تثبیت‌کننده را ایفا کنند و جلوی سیال بودن نشانه متنی را بگیرند به طور مثال عناصر زبانی ممکن است تفسیرها یا دریافت‌های ممکن از یک تصویر را به تفسیرهای مرجع ویژه‌ای محدود کنند و یا توالی سیال مدلول‌ها را به ثبات برسانند» (بارت، ۱۹۷۷: ۱۵۴). چگونگی رابطه میان تصاویر و متون ادبی منظوم در تحقیق حاضر بر مبنای دیدگاه‌های گفته‌شده مورد مطالعه تطبیقی قرار گرفته است.

پیشینه نماد درخت

یکی از نمادهایی که هم در هنر ایرانی و هم در ادبیات بسیار به کار رفته درخت است. نماد معمولاً برای بیان نظر هنرمند به کار می‌رود. مونیک دوبکور^۵ درخت را در اساطیر چنین توصیف می‌کند: «درخت کیهانی غول‌پیکری است که رمز کیهان و آفرینش کیهان است. درخت کیهان که ستون و رکن کیهان است و زمین را به آسمان می‌پیوندد. وسیله دست یافتن به طاق آسمان و دیدار خدایان و گفتگو با آن است. درخت، صورت مثالی زندگی و نماد تطور و نوشدگی است. رشد مداوم نباتات، نشانه تجدید حیات ادواری و یادآور اسطوره بازگشت جاودانه به اصل واحد است. درخت همچنین با مفاهیمی چون ولادت، رشد، بالندگی و تکامل پیوسته خانواده، جامعه، قوم و ملت پیوستگی دارد. (دوبکور، ۱۳۷۶: ۹ و ۲۱ و ۲۵). «در اساطیر آفرینش از درختان مقدسی چون درخت آفرینش، شجره ممنوعه و درخت معرفت یاد می‌شود» (زمردی، ۱۳۸۰: ۲۰۲).

یکی از درختانی که از گذشته در نقوش ایرانیان دیده می‌شود درخت سرو است که همانند درختانی چون هوم و مورد در میان آنان دارای قداست بوده است. «نام علمی سرو CUPRESSUS از نام قدیمی یونانی آن اقتباس شده است و از دو واژه kuo به معنای تولید و parsio به معنای مساوی مشتق شده و به مناسبت تقارن شاخه‌ها و تاج درختان آن می‌باشد» (کوهزاد، ۱۳۸۹: ۱۶) و در عربی شجره الحیاء نامیده می‌شود (یاحق، ۱۳۷۵: ۲۴۵). گرامی معتقد است که سرو بومی ایران است و به وفور در آسیای غربی و جنوب اروپا می‌روید و کشیدن نقش سرو بر روی قبور نشانه جوانمردی بوده است (گرامی، ۱۳۸۶: ۱۶۴). در باورهای اسطوره‌ای ایرانیان انتساب صفت آزادی به سرو یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌ها رمزی از آزادی و آزادی به شمار می‌رود (یاحق، ۱۳۷۵: ۲۴۵). درختان همیشه بهار مانند سرو و کاج نزد بسیاری از اقوام مدیترانه‌ای و آسیایی نماد جاودانگی یعنی حیات پس از مرگ‌اند. سرو درخت ویژه آرامگاه و نماد مرگ است و به دلیل سرسبزی نماد رستاخیز نیز تصور می‌شده است. از اینجاست که کنار گورها در یونان باستان، ایتالیا،

متون دیگر شکل می‌گیرد. به گفته نامور مطلق و کنگرانی بیش‌متنیت بر برگرفتگی استوار شده است و به دو دسته تقسیم می‌شود: همانگونگی^۱ (یا تقلید) و دگرگونگی^۲ (یا تغییر/تراگونگی) (۱۳۸۸: ۲۰۱-۲۰۷).

بیش‌متنیت همانگونگی (تقلید): «زمانی که متن دوم یا متن مقصد یعنی بیش‌متن با قصد یکی شدن با عینیت یا پیش‌متن پدید آید. به عبارت دیگر شباهت میان دو متن چنان زیاد باشد که در عرف گفته شود تقلید، یا کپی صورت گرفته است اما در اغلب موارد تفاوت‌هایی جزئی و نامحسوس دیده می‌شود. با این حال، تفاوت‌های یاد شده چنان نیستند که مخاطب با دیدن بیش‌متن حس کند که متن نوین خلق شده است» (نامور مطلق و کنگرانی، ۱۳۹۰: ۳۴).

بیش‌متنیت دگرگونگی (تغییر/تراگونگی): «بیش‌متنیت دگرگونگی بر پایه تغییر استوار است و تغییرات از کم تا خیلی زیاد را شامل می‌شود. به عبارتی، در این حالت اثر جدید هم دارای بخش‌هایی از پیش‌متن است که به صورت تقلیدی حضور دارند و هم بخش‌هایی که دستخوش تغییرات شده‌اند. ترجمه یا انتقال مفاهیم یک نظام نشانه‌ای به نظامی دیگر از دلایل دگرگونی است. دگرگونی‌ها گاهی نیت‌محور و هدفمند و گاهی با توجه به تغییر نظام نشانه‌ای اجتناب‌ناپذیرند زیرا نمی‌توان متن شعری را بدون تغییر از نظامی به نظام دیگر ترجمه کرد و تغییر و دگرگونی در این ترجمه ناگزیر اتفاق خواهد افتاد. البته دامنه تغییرات می‌تواند از خیلی کم تا خیلی زیاد متفاوت باشد. دگرگونگی را به سه نوع تقسیم می‌کنند: ۱. کاهش: وقتی متن دوم نسبت به متن نخست کوچک شده باشد. ۲. افزایش: زمانی که بیش‌متن گسترده‌تر از پیش‌متن خود می‌شود. ۳. جانشینی: وقتی عمل کاهش و افزایش با هم صورت گیرد در این صورت جانشینی نیز صورت می‌گیرد و تغییرات زیاد می‌شود و بیش‌متن فاصله زیادی از بیش‌متن می‌گیرد» (کنگرانی، ۱۳۸۹: ۱۲؛ نامور مطلق، ۱۳۸۴: ۱۰).

اگر متن الف شعری و متن ب نقاشی باشد، «در این وضعیت، متن نخست که متن شعری است، بر متن دوم یا متن هنری تقدم دارد. این گونه از روابط میان شعر و نقاشی در تاریخ هنر ایران به فراوانی مشاهده می‌شود. بسیاری از کتابهای نقاشی ایرانی بر اساس همین رابطه خلق شده است و به بیان دیگر، نقاشی با توجه به متن شعری خلق گردیده و در اغلب موارد به تصویرسازی متن شعری پرداخته است» (نامور مطلق و کنگرانی، ۱۳۸۸: ۲۰۴).

دیدگاه دیگری که درباره رابطه میان تصویر و متن وجود دارد دیدگاه لنگر و لنگراندازی^۳ بارت است. وی رابطه‌ای میان تصویر و متن را معرفی می‌کند، به این صورت که متن با لنگراندازی در تصویر آن را محدود می‌سازد و عکس آن نیز ممکن است اتفاق بیفتد که تصویر متن را محدود

1. imitation

2. transformation

3. Anchorage

4. relay

5. Beaucorps; Monique de

خاورمیانه (ایران)، هندوستان و چین و همچنین اروپای مسیحی یافت می‌شود (هال، ۱۳۹۰: ۲۹۳؛ وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۷). از نظر بهار و شمیسا یکی از دلایل تقدس سرو سبزی و خوش‌اندامی آن است. به همین دلیل قد را به سرو تشبیه می‌کنند. سبز بودن سرو جنبه‌ای از تقدس و مظهر جاودانه بودن حیات است نه مظهر سلطنت (بهار و شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۲۴).

درخت سرو در نگاره‌های قبل از اسلام را می‌توان بر دیواره‌های تخت‌جمشید یافت. برخی بر این عقیده اند که سرو برای ایرانیان نماد آزادی و آزادگی، شادی و خرمی و نماد مقاومت در برابر طوفان‌ها بوده است. برخی نیز آن را نماد اهورا مزدا دانسته‌اند (حبیب‌الله، ۱۳۷۷: ۳۲).

در هنر ایرانی - اسلامی سرو با سر خمیده به عنوان نماد کاربرد دارد. «درخت سرو درختی است که همزمان دو اصل مؤنث و مذکر را در وجود خود دارد و به معنای مسلمان کامل شناخته می‌شود و وجه تسمیه آن نیز اطاعت او در مقابل باد است (که تمثیلی است از فرمانبرداری انسان‌های مسلمان در برابر شریعت)» (شهبازی و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۳۰).

در هنر اسلامی-ایرانی به‌جقه حکایت از انسانی دارد که در پی کمال است. همانطور که نیم‌دایره به دنبال دایره شدن است، انسان نیز به دنبال کمال خدایی است و گاه در نظر هنرشناسان به‌جقه نماد درخت سرو معرفی شده است که حتی در این صورت درخت سرو نیز خود نمادی از انسان جویای کمال است.

محققان مختلف هر یک تعبیری خاص از این شکل واحد ارائه داده‌اند: «گروهی نقش بته را شعله و نمادی از آتش مقدس زرتشتیان و ایرانیان باستان می‌دانند. برخی دیگر آن را به میوه درخت کاج، نخل، بادام، سرو و میوه صنوبر، برگ برای جلوگیری از چشم‌زخم، پرندۀ مهر، دروازه‌بان بهشت و اثر مشتبسته که به‌عنوان مهر توسط شاهزادگان و امرا در گذشته پای اسناد زده می‌شده تشبیه کرده‌اند. این نقش به‌عنوان طرحی مستقل تا قرن ۱۲ ق روی قالی‌ها و گلیم‌های ایرانی دیده نشده که این مسئله احتمالاً به دلیل تقدس این نماد بوده است» (امت‌علی، ۱۳۸۳: ۱۲۸).

هنر ایرانی و نگارگری

هنر ایرانی به‌عقیده پوپ دارای صفات خاصی است: «این هنر در دوران باستان نیروهای آسمانی را می‌جوید و از آن یاری می‌خواهد. همیشه هنر با زندگی پیوسته است و هر هنری از هنر دیگر مشتق می‌شود. اغلب موضوع نقاشی و شاعری یکی بود و شاعر و نقاش هر یک نکاتی از الهامات ذهن خود را به دیگری القا می‌کردند. از همان آغاز هنرمندان خواسته‌اند نقش‌هایی را که کنایه و نشانه‌ای از اشکال و امور خارجی است بنگارند» (پوپ، ۱۹۴۵: ۱). هنرهای ایرانی در نظر عده‌ای جنبه نمادی و سمبلیک دارد

و به عنوان هنری دینی تلقی شده‌است و در مقابل برخی آن را امری تزیینی می‌دانند و برای آن وجه عرفانی یا دینی قائل نیستند. نگارگری هنر تصویرگری ظریف و معمولاً ریزنقش، دارای کیفیت تزیینی است که از دیرباز به شیوه‌های مختلف در خاور زمین متداول بوده است. بورکهارت معتقد است: «اسلام مبتنی بر توحید است و وحدت را نمی‌توان با هیچ تصویری نمودار ساخت و بیان کرد. لکن به کار بردن تصویر در هنر اسلامی به کلی منع نشده است و در هنری که اختصاص به امور دینی ندارد می‌توان از تصویر استفاده کرد به شرطی که تصویر خداوند و یا صورت پیغمبر اسلام نباشد. لکن فقط طرح‌های هندسی گیاهی است که واقعا متعلق به هنر دینی اسلام می‌باشد» (بوکهارت، ۱۳۴۶: ۲).

در مقابل، گرابار باغ‌ها و گل‌های مصور را نشانی از مفاهیم عرفانی و یا دینی نمی‌داند. وی به این موضوع اشاره می‌کند که با اینکه در ظاهر شخص و سوسه می‌شود این نقاشی‌ها را با معنای عرفانی تعبیر کند، و آنها را بازنمایی‌های متوالی از باغ‌ها و گل‌ها، و توصیفات از بهشت برین ببیند، ولی در حقیقت احتمال دارد اینها نمایی از زندگی اشرافی و شاهانه و باغ‌های زیبای کوشک‌دار باشد (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۸۸). او طی تحقیقاتی که در خصوص زمینه‌های تاریخی و خاستگاه‌ها و منابع و مضامین نقاشی ایرانی انجام داده است این نقاشی را چنین توصیف می‌کند: «تصاویر این نقاشی به‌سان سرزمین پریان هستند که گویی با این هدف ترسیم شده‌اند تا خاطره‌های آن سرزمین را در عالم خاکی زنده نگه دارند و شاید برای آیندگان حفظ کنند یا به تکریم آن نزد معاصران بپردازند. هنر نگارگری ایرانی خفی، باطنی و تقریباً دست‌نیافتنی و مسحورکننده است که توجه و مطالعه دقیق بیننده را می‌طلبد» (همان، ۱۸۹).

گرابار همچنین رابطه میان شعر و نقاشی را نقش غیرمتعارف نقاشی در توصیف اشیا یا رویدادها در ادب پارسی می‌داند که شاهنامه و منظومه‌های غنایی و عرفانی نظامی، جلال‌الدین رومی و عطار مملو از اشارات مستقیم و غیرمستقیم به نقاشی‌اند. وی توصیف شاعرانه را درباره نقاشی ایرانی به کار می‌برد و می‌گوید بعضی مواقع تصاویر حیرت‌زای شعر فارسی است که باید رمزگشایی گردد تا بتوان پیام نقاشی را دریافت. به نظر وی هر گل چندین معنای محتمل دارد که چه بسا در پهنه‌های پرگل این نقاشی‌ها مجال برای انعکاس می‌یابد (همان، ۱۸۵). ولی اکثر پژوهشگران هنر ایرانی بر این باورند که این تصاویر نمایانگر هر دو جنبه زمینی و فرازمینی می‌توانند باشند، چنان که نظری در خصوص هنرمندان مکتب تبریز گفته است: «آنان این توفیق را یافته‌اند که به مویی هر دو عالم بکشند» (نظری، ۱۳۹۱: ۶۹). به نظر می‌رسد وجه غالب با ادعای کسانی است که هنر ایرانی را رمزآلود و ملهم از ادبیات و عرفان و آموزه‌های اسلامی توصیف کرده‌اند.

نقش سرو در مکاتب نگارگری

توجه به طبیعت و عناصر آن به سبب اعتقادات دینی و مذهبی و یا ویژگی‌های اقلیمی این سرزمین از دیرباز میان ایرانیان رواج داشته است. هنر همواره با اعتقادات و پنداشت‌های مردم ارتباط داشته و به نوعی ابزاری برای تصویر آنها نیز بوده است. نگارگران با بهره‌گیری از عناصر طبیعت همچون کوه و گیاه و آب دست به خلق بهشتی زده‌اند که بارها از طریق اعتقادات مذهبی در ذهن آنها ساخته شده است. باغهای مصور شکلی آرمانی و معنوی می‌یابد. در ابتدا نگارگری هنری مستقل نبود و همواره به قصد زینت و صفحه‌آرایی کتب به کار گرفته می‌شد. هنرمند عناصر مورد نظر خود را از طبیعت برمی‌گزید و ترسیم می‌کرد. در مکاتب پیش از هرات، انسان و طبیعت برابر و همسو هستند و یکی بر دیگری برتری ندارد. در دوره تبریز هنرمندان پای‌بند به طبیعت‌اند و عناصر طبیعت همچون انسان دارای شخصیت هستند. این تفکر سنتی در میان هنرمندان مکتب تبریز و هرات دنبال می‌شد؛ اما کم‌کم با آشنایی با هنر غرب تمایلات هنرمندان به تصویر طبیعت نیز تغییر کرد. هنر کتاب‌آرایی کم‌رونق شد و نگارگری شکل مستقل‌تری یافت. در مکتب اصفهان گرایش به واقع‌گرایی و تکنواری افزایش یافت و ترسیم طبیعت تنها برای پر کردن صفحه استفاده شد و از نقش طبیعت در تصویرگری کاسته شد. این نوگرایی در نگارگری تا جایی پیشرفت که طبیعت در نگاره‌های دوره قاجار به عنصری مرده برای زینت دادن فضای اطراف سوژه مورد نظر تبدیل شد.

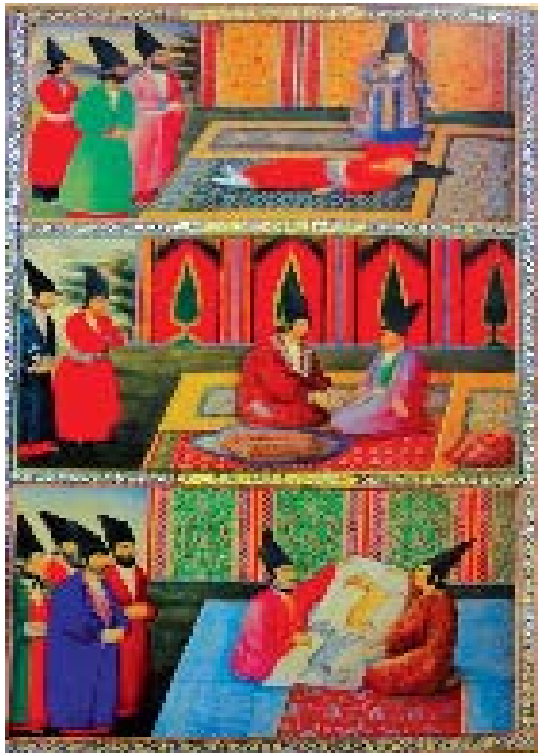
نقش سرو نیز به عنوان عنصری در طبیعت چنین سیری را در پیش گرفت. با نگاهی به جایگاه نقش سرو در نگاره‌ها می‌توان به این نکته رسید که سرو در نمونه‌های آغازین همچون تخت‌جمشید هم کارکرد زینتی در تصویر داشته و هم نماد آزادی و آزادگی و عنصری مقدس به شمار می‌آمده است. در دوره اسلامی سرو نماد سرسبزی و طراوت‌بخش فضا بود، فضایی فرح‌بخش که مفهوم بهشت را تداعی می‌کرد. در دوره هرات و تبریز دوم سرو جان می‌گیرد و چون راوی به روایت ماجرای نگاره می‌پردازد.

نقش سرو در نگاره‌های پس از مکتب هرات و تبریز و به خصوص در مکتب قاجار تبدیل به عنصری می‌شود زینتی که همچون سایر عناصر زیبایی‌بخش نگاره تصویر می‌شود و دیگر عنصری دلالت‌مند و معنادار نیست و هنرمند به صورت تقلیدی از این نقش بهره می‌برد. هنرمند با کشیدن آن در پی القای معنایی نیست و فقط به تقلید از هنرمندان پیشین برای طراوت‌بخشی فضا از آن بهره می‌گیرد.

در تصاویر ۱ و ۲ که صنایع‌الملك آن را خلق کرده سرو یکی از عناصر زیبایی‌بخش فضای باغ است و معنای دیگری در بر ندارد. حتی گاه تصویر سرو از شکل طبیعی آن نزول کرده و تنها نقشی بر روی اشیا می‌شود که حتی معنای زنده بودن را هم نمی‌دهد. در نگاره زیر که کار دیگری از صنایع‌الملك است نقش سرو طرحی بر پرده است.

سرو به عنوان پیش‌متن نگارگری

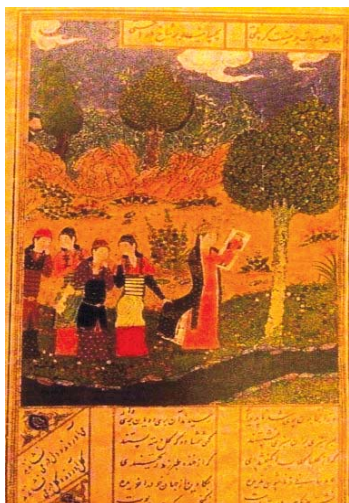
صفات سرو در متون ادبی و اشعار مقدم بر نگارگری است. سرو غالباً استعاره از معشوق است و بیشتر با همین معنی به کار برده می‌شود. شعرا سرو را دارای صفاتی می‌دانند که در ادامه نمونه‌هایی از آن ذکر می‌شود. در این پژوهش بر اساس نظریه بینامتنیت، مفاهیم سرو در ادبیات پیش‌متن قرار گرفته است. در بسیاری از موارد ابیاتی که سرو به صفاتی متصفا شده در تصویرآرایی‌های نگارگر ترسیم نشده است و پیش‌متن قرار گرفتن ادبیات در این



تصویر ۲. تصویری از هزار و یکشب، صنایع‌الملك. مأخذ: همان.



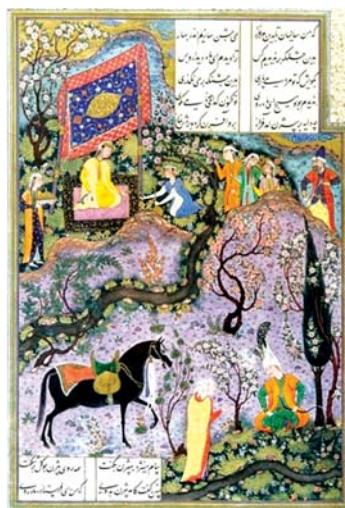
تصویر ۱. تصویری از هزار و یکشب، صنایع‌الملك. مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایرانی



تصویره، شیرین به تصویر خسرو می نگرد، مأخذ: همان.



تصویره، لیلی در نخلستان، مأخذ: همان.



تصویر ۳. بیژن و منیژه، شاهنامه شاه طهماسب، مأخذ: همان.

مورد از نظر معنایی بوده است یعنی مفاهیم و معناهایی که شاعر از سرو در ذهن داشته پیش متن و معانی و مفاهیمی که نگارگر خلق کرده است را بیش متن انگاشتیم.

از یاد برفت سرو بستانم (سعدی)

هر جا که سرو قامتی و موی دلبری است

خود را بدان کمند گرفتار می کنم (سعدی)

اما همه شعرا بلند قامتی را صفتی نیکو نشمرده اند و برخی بلند قامتی را نشانه کم خردی می دانند.

هر سرو که در بسط عالم باشد

شاید که به پیش قامت خم باشد

از سرو بلند هرگز این چشم مدار بالای دراز را خرد

کم باشد(؟)

سرکشی

سرکش در لغت به معنای نافرمان و مغرور است. سرو به دلیل زیبایی و بلند قامتی سرکش است.

سروی که ز باغ پاکبازان باشد

هم سرکش و هم سرخوش و نازان باشد (مولوی)

جانا چو سرو سرکش از سایه سر کشیدی

چون سیل در کهستان ما سو به سو دوانه (مولوی)

تهی دستی

تهی دستی به معنای دست خالی بودن است و چون سرو میوه ندارد او را تهی دست می خوانند.

بر سرو تهی دست خزان دست ندارد

از بی ثمری بر دل خود بار مدارید (صائب تبریزی)

چه پروا دارد از برق اجل کشت تهدستان؟

چه دارد سرو در کفتا ز دست او خزان گیرد؟ (صائب تبریزی)

بی ثمر بودن

سرو درختی میوه دار است اما چون میوه آن خوراکی نیست او را بی ثمر می خوانند.

چو سرو روانی ای سمن بر

از سرو نخورده هیچکس بر (نظامی)

خوشم چو سرو به بی حاصلی درین بستان

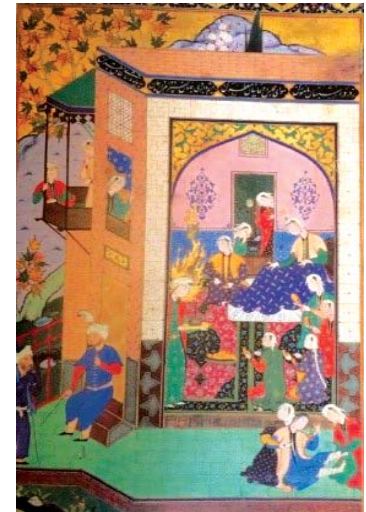
که بی بری خط آزادی از خزان باشد (صائب تبریزی)



تصویر ۸. مجلس مهمانی زلیخا، مأخذ: همان.



تصویر ۷. مشورت زال و موبدان، شاهنامه شاه طهماسب، مأخذ: همان.



تصویر ۶. شاهنامه شاه طهماسب، مکتب تبریز دوم، حدود ۹۳۴ دربار منوچهر و سخن گفتن از وصلت زال و رودابه و تولد رستم در آینده، مأخذ: همان.

گاه در گل بودن سرو صفتی منفی برای او شمرده شده است. در قصیده‌ای از انوری در گفتگوی گل و سرو چنین آمده است:
گل از او طیره شد و گفت که ای بی‌معنی دم ز خوبی زنی
آخر به کدام استظهار
گویی آزادم و بر یک قدمی پیوسته دعوی رقص نمایی و
نداری رفتار (انوری)

بر پای ایستادن

شاعران سرو را، به دلیل راست ایستادن، برپای ایستاده تصور کرده‌اند.
ز پاس عزت روشندان مشو غافل که سرو بر لب آب
ایستاده می‌باید (صائب تبریزی)
به جای سرو بلند ایستاده بر لب
جوی چرا نظر نکنی یار سرو بالا را (سعدی)

بیش‌متنیت همانگونه‌گی در همنشینان سرو

در خیال‌پردازی‌های شاعرانه، سرو با عناصری همنشین می‌شود که یا یک تخیل و نگاه شاعرانه است و یا یک ارتباط عینی. این تصویر آفرینی‌ها بارها و بارها در قرون مختلف از گویندگان مختلف نقل شده‌اند آنچنان که میان سرو و آن عنصر همراه ارتباطی انگاشته شده است. خیال‌پردازی‌های شاعرانه خود ریشه در بیش‌متنیت همانگونه‌گی دارد و هر شاعری به تقلید از شاعر پیشین و همچنین به تقلید از طبیعت آنها را خلق کرده‌است.

سرو و آب روان و جویبار

در ابیات بسیاری سرو در کنار جوی، جویبار و یا آب

خزان‌ناپذیر و همیشه سبز

سرو از درختان همیشه‌سبز است و با خزان زرد نمی‌شود. مرا چون سرو بی‌حاصل از آزادی بس این حاصل
که برگ عیش ایام بهاران در خزان دارم (صائب تبریزی)
آستین بی‌نیازی بر ثمر افشانده‌ایم
همچو سرو از سیلی باد خزان آسوده ایم (صائب تبریزی)

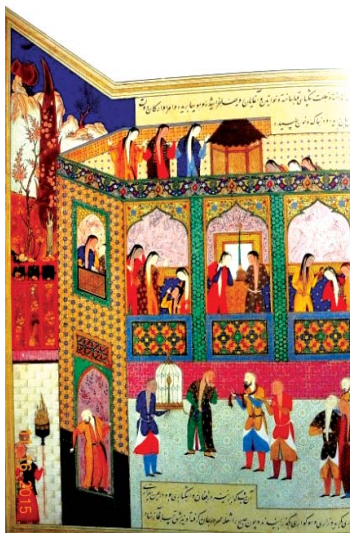
کوتاه دست

سرو به دلیل شاخه‌های کوتاهی که دارد در مضمون آفرینی شعرا کوتاه‌دست شناخته می‌شود.
دست کوتاه کن چو خواجه از جهان آزاده‌وار سرو تا
کوتاه‌دستی پیشه کرد آزاده است (خواجوی کرمانی)
از دو عالم دست کوتاه کن چو سرو آزاده‌وار کانکه
کوتاه‌دست باشد در جهان سرور شود (خواجوی کرمانی)

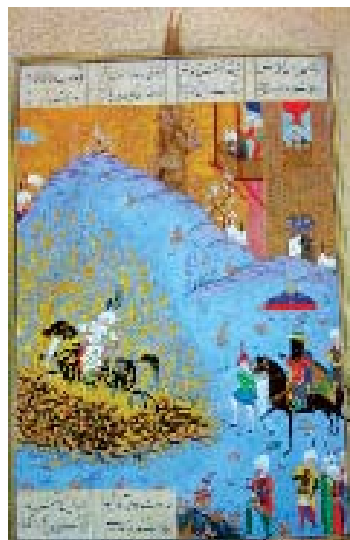
پای چوبین

شعرا تنه چوبین سرو را پای او پنداشته‌اند.
جایی که سرو بوستان با پای چوبین می‌چمد ما نیز در
رقص آوریم آن سرو سیم‌اندام را (سعدی)
در گل نشستن و پای در گل بودن
شاعران سرو از خاک روییده را پای در گل و اسیر خاک
می‌دانند که امکان حرکت ندارد در مقابل معشوق که سرو
روان است و می‌خرامد.
در باغ سرو را ز حیا پای در گل است از اعتدال قد چو سرو
روان ما (خواجوی کرمانی)

از گرفتاران این گلشن چه می‌پرسی که من همچو سرو
آزادگان را پای در گل یافتم (صائب تبریزی)



تصویر ۱۱. سوگواری مرگ تیمور، مأخذ: همان.



تصویر ۱۰. گذر سیاوش از آتش، مأخذ: همان.



تصویر ۹. سیاوش هدایایی را از نماینده افراسیاب دریافت می‌کند، مأخذ: همان.

بنالد همی بلبل از شاخ سرو
چو دراج زیر گلان با تذرو (فردوسی)

سرو و قمری

قمری پرنده‌ای است از راسته کبوترسانان و در ادب فارسی او را عاشق سرو دانسته‌اند که در شاخه‌های آن سکنی دارد.

قمری گفتا ز گل مملکت سرو به

کانک بادی کند گنبد گل را خراب (خاقانی)

سهی سرو را یال برکش فراخ

به قمری خبر ده که سبزست شاخ (نظامی)

سرو و شمشاد

شمشاد از درختان بلند و همیشه‌سبز است و در نمونه‌های بسیاری به دلیل داشتن این دو ویژگی مشابه با سرو با این واژه همنشین شده است.

شکر ایزد که ز تراج خزان رخنه نیافت

بوستان سمن و سرو و گل و شمشاد (حافظ)

شمشاد خرامان کن و آهنگ گلستان کن

تا سرو بیاموزد از قد تو دلجویی (حافظ)

سرو و ماه

در ادب فارسی در بسیاری از اشعار مراد از سرو همان معشوق و یار است و در توصیفی که شاعر از یار خود دارد چهره او را به ماه مانند می‌کند.

برآمد سیه‌چشم گلرخ به بام

چو سرو سهی بر سرش ماه تام (فردوسی)

زیر خاک از بس که ماه سرو قامت پست شد

روان ظاهر شده است. گرچه این توصیفی حقیقی از رویش سرو در کنار آب روان در فضای باغ‌ها به خصوص باغ‌های ایرانی بوده، شاعر نیز از این تصویر برای شرح تخیل خود بهره برده است.

قد تو تا بشد از جویبار دیده من

به جای سرو جز آب روان نمی‌بینم (حافظ)

چشم من کرد به هر گوشه روان سیل سرشک

تا سهی سرو تو را تازه تر آبی دارد (حافظ)

سرو و چمن

در بسیاری از موارد در توصیف فضای باغ مفروش بودن زمین با چمن ذکر شده است و شاعر این تصویر را این چنین ساخته است.

شرم دارد چمن از قامت زیبای بلندت

که همه عمر نبوده‌ست چنین سرو روانش (سعدی)

یکی درخت گل اندر فضای خلوت ماست

که سروهای چمن پیش قامتش پستند (سعدی)

سرو و تذرو

تذرو پرنده‌ای است از راسته ماکیان که جثه‌ای به اندازه مرغ خانگی دارد. در ابیات تذرو و سرو در موارد متعددی در کنار هم آمده‌اند که از نظر متینی (۱۳۶۴: ۴۸۰) این باهم آبی نه ناشی از عشق و مؤانست آن دو بلکه به دلیل هم وزنی این دو واژه و به دلیل سهولت استفاده آنها در قافیه بوده است.

مرا افسوس آید چون تو سروی

که نخرامد بگرد او تذروی (عطار)



بود و بیژن نیز در آن شرکت کرد. او برای اینکه از گزند آفتاب در امان باشد زیر سایه سروی نزدیک چادر منیژه می‌ایستد. منیژه از درون خیمه بیژن را می‌بیند و به او علاقه‌مند می‌شود و دایه خود را نزد او می‌فرستد. گاهی در داستان، فردوسی بیژن را سرو می‌نامد. نگارگر در این تصویر تحت تأثیر ادبیات بوده و دقیقاً گفته شاعر را به تصویر کشیده است، یعنی بیش‌متنیت همان‌گونه حاکم است. آنچنان که پیشتر گفته شد زمانی رابطه تقلیدی یا همان‌گونه وجود دارد که بیش‌متن همانند پیش‌متن باشد یا شباهت آنچنان زیاد باشد که صورت گرفتن تقلید در نظر آید. معمولاً تفاوت‌هایی نیز در این بیش‌متن تقلیدی وجود دارد اما در حدی نیست که متنی جدید خلق شده باشد. در این نمونه‌ها به دلیل تفاوت در نظام نشانه‌ای بیش‌متن متفاوت‌تر جلوه می‌کند اما در کل می‌توان چنین برداشت کرد که نگارگر در خلق اثر به متن پیشین نظر داشته و از آن تقلید کرده است.

در این تصویر نشستن بیژن زیر درخت سرو که نماد ایرانیان بوده است خود دلالت بر ایرانی بودن بیژن دارد و در نگاهی دیگر این سرو علاوه بر آنکه همان سرو حقیقی در شعر است استعاره‌ای از خود بیژن نیز هست.

که من سالیان اندرین مرغزار
همی جشن سازم به هر نوبهار

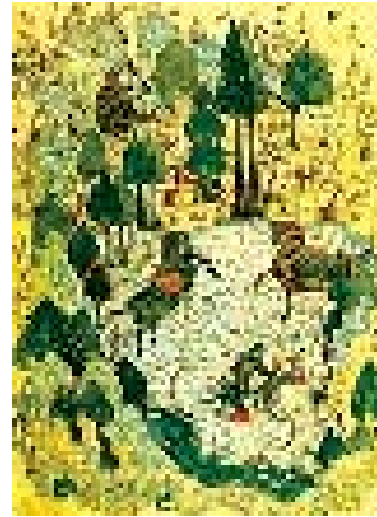
بدین بزمگه بر ندیدیم کس
ترا دیدم ای سرو آزاده بس
بگویش که تو مردمی یا پری

بدین جشنگه بر همی نگذر
در تصویر ۴ نگارگر گاه عین همان تصویری که شاعر بیان کرده است را ترسیم می‌کند. واژه سرو در صورت کلامی وجود دارد و نگارگر در صورت تصویری دقیقاً از شکل کلامی بهره برده است و به این ترتیب رابطه همان‌گونه یا تقلیدی ایجاد می‌شود مانند تصویر لیلی در نخلستان. در این نگاره لیلی و مجنون و درختان سرو به تصویر درآمده‌اند.

تنها بنشست زیر سروی
چون در بر طوطی‌ای تذروی
بر سبزه نشسته خرمن گل

نالید چو در بهار بلبل (نظامی)
تصویر ۵. در نگاره‌ای از خسرو و شیرین نگارگر تا جای ممکن می‌کوشد تصویر خیالی و استعاری شاعر را به واقعیت نزدیک کند پس دست در مقیاس‌های واقعی می‌برد و به‌طور مثال معشوق و زیبارویان سروقد را به اندازه سرو بلند می‌کشد.

شیرین به تصویر خسرو می‌نگرد
به سروی زان سهی سروان بفرمود
که آن صورت بیاور نزد من زود (خمسه نظامی)



تصویر ۱۲. همایون و همای اثر جنید از دیوان خواجه کرمانی، مکتب جلایری

بار می‌دهد ز بیم خویش سرو جویبار (عطار)
چو سروی بدی بر سرش گرد ماه
بر آن ماه کرسی ز مشک سیاه (فردوسی)
نکته دیگری که باید به آن پرداخت مشابهت تصویر آفرینی‌های شاعران و نگارگران است. شاعر در شعر همنشینانی برای سرو ذکر کرده و هنرمند نگارگر نیز چنین ارتباطی را درک و تصویر کرده است (همچون سرو و آب روان، سرو و چمن). آنان هر دو از متن واحد طبیعت بهره برده‌اند و به همین دلیل رابطه بیش‌متنیت همان‌گونه یا تقلید ایجاد شده است.

رابطه تصویر و متن در آثار بررسی شده
نمونه‌های تحقیق حاضر از میان نقوش نگارگری در دوره‌های تبریز و هرات و با توجه به کاربرد نماد سرو استخراج شده‌اند.

نخست با بررسی آرای بارت در خصوص تعامل تصویر و متن به روایت لنگراندازی از سوی و بازپخش از سوی دیگر، این نقش در نگاره‌های ایرانی مورد بررسی قرار گرفت. با بررسی آثاری که عنصر سرو در آنها به کار رفته است مشخص شد که مفهوم لنگراندازی که به معنای محدود کردن متن از سوی تصویر و بالعکس است در نگاره‌های مورد بررسی رخ نداده است و هریک معانی خاص خود را بازنمایانده‌اند همچنین بازپخش که به معنای کمک به توضیح تصویر توسط متن است نیز در این نگاره‌ها مشاهده نشد چون این نقوش بعد از سرودن اشعار و بیشتر در کتاب‌های منظوم به نگارش درآمده‌اند.

۱. رابطه بیش‌متنیت همان‌گونه (تقلید)
تصویر ۳. اشاره دارد به بزمی که منیژه برگزار کرده

مانعی مخفی است و سرو به صورت کامل و آشکار ترسیم نشده است. سرو قهوه‌ای، سروهایی هستند که با رنگ‌های قهوه‌ای و زرد رنگ‌آمیزی شده‌اند و عموماً در نگاره‌هایی با مضمون ماتم و عزاداری دیده می‌شوند.

تصویر ۶. یکی از تصاویری که در بیشتر نگاره‌های شاهنامه شاه‌طهماسب دیده می‌شود تصویر دو سرو در کنار هم است. در این نگاره نیز سه جفت سرو می‌بینیم که یک جفت آن در زمینه نقاشی و دو جفت دیگر در پشت صفحه نگاره است و به صورت پنهان ترسیم شده و به نظر می‌رسد مخفی بودن سروها از یک طرف مربوط به عشق مخفیانه زال و رودابه است و از طرف دیگر بیانگر تولد رستم که نتیجه این ازدواج است که به همان مفاهیم درخت همچون ولادت، بالندگی و تکامل خانواده که پیشتر ذکر شد دلالت دارد. ترسیم سرو به صورتی که قسمتی از آن مخفی باشد در نگارگری‌ها دلالت‌مند است و نگارگر از سرو به عنوان عنصری در شرح پوشیده ماجرا بهره می‌برد. نگارگر بعضاً در زمانی که رازی در داستان نهفته است از سرو مخفی استفاده می‌کند. نقش سرو مخفی را می‌توان در نگاره‌هایی با مضامین رازآلود دیگری نیز یافت. هرگاه سخن از مخفی نگه‌داشتن رازی در میان است سروهای مخفی در نگاره ظاهر می‌شوند. در زیر نمونه‌هایی از این نگاره‌ها آورده می‌شوند.

تصویر ۷. در شاهنامه از زبان فردوسی می‌خوانیم که زال دل به رودابه دختر مهرباب‌شاه کابلی می‌بندد که نسب از ضحاک، دشمن ایرانیان، دارد و از طرف دیگر ایرانیان او را بددین می‌دانند و از معاشرت با وی پرهیز می‌کنند. به همین علت از عاقبت عشق خود بیم دارد و نگران مخالفت پدرش سام و پادشاه، منوچهر، است. در این نگاره زال در مورد چگونگی جلب موافقت پدرش با این ازدواج با موبدان به مشورت نشست است. پایداری زال در این عشق سرانجام او را به هدف می‌رساند. سرو نماد مقاومت در برابر طوفان‌ها بوده‌است و شاید تصویر سرو در این نگاره هم بیانگر مقاومت و پایداری زال در این عشق است. نکته دیگر در این نگاره ظهور سروهای مخفی است: داستان مربوط به راز عشق زال است که از پدر مخفی کرده‌است.

تصویر ۸ مربوط به ماجرای ورود یوسف به مجلس مهمانی زلیخاست. در اینجا تنها تاج سرو نمایان است. این سرو مخفی نشانه‌ای برای بیان عشق نهانی زلیخا به یوسف و دیگر توطئه نهانی زلیخا علیه یوسف در ماجرای این ضیافت است.

تصویر ۹ مربوط به آشتی جستن افراسیاب در جنگ با بیژن است. مدتی بعد از ماجرای سودابه، افراسیاب به مرزهای ایران حمله می‌کند. سیاوش برای این‌که از توطئه‌های سودابه در امان باشد، اجازه می‌خواهد که به جنگ افراسیاب برود و شاه می‌پذیرد. سیاوش به همراه رستم در جنگ پیروزی‌های بزرگی به دست می‌آورد.



تصویر ۱۳. دو حکیم، اثر آقا میرک، ۱۹۴۶-۹۵۰ ه.م. لندن. مأخذ: موزه بریتانیا

رابطه بینامتنی بیش‌متنیت دگرگونی (تراگونی)

بسیاری از آثار هنری با اعمال دگرگونی خلق می‌شوند. هنرمند قصد ندارد بیش‌متنی کاملاً شبیه به پیش‌متن به وجود آورد پس دست به خلق متن با مفهوم جدیدی می‌زند. نگارگر، با پیروی از سنت بهره‌گیری از درختان در خلق فضایی روح‌بخش در صفحه‌آرایی، باغی با درختان متنوع و زیبا ترسیم می‌کند و در خلق فضایی هر چه زیباتر و دلنشین‌تر می‌کوشد اما گاه هنرمند در خلال پرداختن به این فضای زیبا با استفاده از عنصری در تصویر قصد و منظوری را به صورت مضمیر بیان می‌کند. در نمونه‌هایی که در ادامه خواهد آمد هنرمند از سرو که یکی از عناصر منظرآرایی است در جهت بیان ضمنی مضمون داستان (سرو راوی و سرو نمادین) استفاده می‌کند. این شیوه را بیش‌متنیت دگرگونی به حساب آوردیم زیرا سرو در پیش‌متن چنین معنایی ندارد اما هنرمند در پیش‌متن مفهومی بر آن افزوده است و این افزودن مضمون به پیش‌متن را بیش‌متنیت از نوع افزایش دانستیم.

در داستان‌ها، راوی دانای کل از تمام ماجرا آگاه است و قدم به قدم آن را حکایت می‌کند. سرو نیز چنین نقشی ایفا می‌کند. سرو راوی در نگاره‌ها با دو شکل ظاهر می‌شود یکی سرو مخفی و دیگری سرو قهوه‌ای. مراد از سرو مخفی سروهایی هستند که قسمت‌هایی از آنها در پشت

سرو مصیبت و حادثه‌ای دردناک است. نگارگر در این مورد نیز مفهومی بر پیش‌متن افزوده و بیش‌متنی جدید ساخته است.

در تصویر ۱۰، سرو راوی که قهوه‌ای کشیده شده خبر از حادثه‌ای دردآور برای ایرانیان می‌دهد که در آن سیاوش به دلیل تهمت سودابه مجبور به گذر از آتش می‌شود. در این تصویر سرو مخفی هم خبر از عشق مخفی سودابه و توطئه‌اش برای سیاوش می‌دهد.

در تصویر ۱۱، سرو قهوه‌ای رنگ راوی فاجعه روی داده است. سرو قهوه‌ای در دیگر آثار بهزاد نیز دیده می‌شوند.

سرو نمادین

در برخی از نگارگری‌ها، نگارگر با توجه به مضمون داستان تصویرگری کرده و از تصویر سرو به‌عنوان نمادی از شخصیت‌های داستان و یا عنصری برای شرح حکایت بهره برده است. در این شیوه نیز مفهوم سرو بیش‌متنیت با مفهوم سرو پیش‌متن متفاوت است.

در نگاره ۱۲، از همای و همایون اثر جنید می‌بینیم که سروها به‌صورت جفت‌جفت در کنار هم ظاهر می‌شوند که این کار به نوعی پوشیده ترسیم کردن رابطه عاشقانه دو شخصیت داستان است به‌خصوص در قسمتی که همای، ناآگاه از هویت همایون، با او مبارزه می‌کند و او را شکست می‌دهد. با اینکه تصویر روایتگر نبرد است اما نگارگر به شکل مضمیر ارتباط احساسی و پیوستگی آن دو را با جفت کشیدن سروها بیان می‌کند. در اینجا سرو هم روایتگران داستان عاشقانه هستند و هم نماد شخصیت‌های داستان به‌شمار می‌روند. تفاوت در جنسیت و رو در روی یکدیگر قرار گرفتن شخصیت‌ها با سروهای دو رنگ نشان داده شده است.

در تصویر ۱۳، که مربوط به روایتی از مناظره دو حکیم است دو سرو روبه‌روی هم تصویر شده است و به‌طور مضمیر به رو در روی یکدیگر قرار گرفتن دو شخصیت اشاره می‌کند به طوری که می‌توانیم دور شدن دو سرو از یکدیگر را ببینیم و متوجه هدایت ذهن به سوی مضمون داستان شویم.

تصویر ۱۴، برگی از شاهنامه و مربوط به داستان بیژن و منیژه است. بیژن به جنگ گرازان می‌رود و در آنجا با منیژه ملاقات می‌کند و به هم دل می‌دهند سپس بیژن در توران اسیر می‌شود. وقتی پیغام اسارت او به گیو و کیخسرو می‌رسد تنها چاره‌ها کردن بیژن از بند را یاری جستن از رستم می‌پندارند. مجلسی می‌آیند و از او می‌خواهند که برای یاری بیژن راهی شود و این تصویر همان بزم است. دو سرو پشت صفحه می‌توانند نمادی باشند از بیژن و منیژه که به هم دل داده‌اند و سرو دیگر شاید نماد رستم باشد که بیرون از حلقه عشق قرار دارد.

در همین زمان، افراسیاب خواب وحشتناکی می‌بیند و از خوابگزاران و ستاره‌شناسان تعبیرش را می‌پرسد. آنان جنگیدن با سیاوش را شوم و بدعاقبت می‌دانند. افراسیاب، برادرش گرسیوز را با هدایای بسیار برای درخواست آشتی و صلح به نزد سیاوش می‌فرستد و پیشنهاد می‌دهد که از شهرهای ایران عقب‌نشینی کنند. سیاوش هدایا را می‌پذیرد اما به این آشتی جستن شک می‌کند که در شاهنامه چنین آمده است:

سیاوش ز رستم بپرسید و گفت

که «این راز بیرون کشیم از نهفت

که این آشتی جستن از بهر چیست

نگه کن که تریاک این زهر چیست

این شک و تردید در ضمیر سیاوش نسبت به این آشتی جستن افراسیاب به صورت سرو مخفی ترسیم شده است.

سرو قهوه‌ای

گاهی در نگاره‌ها سروهایی دیده می‌شود که با تغییر رنگ روایتگر مصیبت روی‌داده هستند. سرو همواره بیانگر جاودانگی و بی‌مرگی است. پس این تغییر رنگ آشکار



تصویر ۱۴. رستم در پیشگاه کیخسرو زیر درخت جواهر نشان. ماخذ: شاهنامه سر بزرگ، گیلان، ۸۹۹.

نتیجه

هنر نگارگری پیوندی دیرین با شعر و ادب فارسی داشته و در کتاب‌آرایی استفاده می‌شده است. هنرمند همواره برای ترسیم تصویر و زیبایی بخشیدن به آن از سرو به عنوان عنصری در این منظر پردازشی بهره می‌برده است.

در این پژوهش براساس نظریه بینامتنیت، سرو و صفات و معانی آن در ادبیات فارسی به عنوان پیش‌متن و تصاویر و مفاهیم سرو در نگارگری به عنوان پیش‌متن مطرح شد. در این ارتباط بینامتنی - بینانسانه‌ای گاه تصویرگر کاملاً از صورت کلامی پیروی کرده و عین لفظ را به تصویر کشیده که در این صورت رابطه بین‌متنیت همانگونه حاکم بوده است و گاه بدون آنکه سرو در نظام کلامی باشد در تصویر ظهور یافته و نگارگر آن را به صورت دلالت‌مند و معنادار همچون «سرو راوی» و «سرو نمادین» به کار گرفته و رابطه دگرگونگی یا تراگونگی شکل یافته است. به دلیل تفاوت نظام نشان‌های پیش‌متن و رابطه بینانسانه‌ای وجود داشت و آنچه از این رابطه بینامتنی حاصل شد بیش‌متن‌هایی با دو نوع متفاوت بود. در بیش‌متنیت همانگونه صورت تصویری به تقلید از نشانه کلامی ظاهر شده است اما در نمونه‌های بیش‌متنیت دگرگونگی، کارکرد پیش‌متن معنوی است و هنرمند تغییر معنایی ایجاد کرده است.

گرچه در نمونه‌های مورد بررسی با بیش‌متنیت از نوع افزایش روبه‌رو بودیم اما در پایان می‌توان چنین نتیجه گرفت که افزایش مضمون آنچنان زیاد صورت گرفت که بیش‌متن بیشترین فاصله را از پیش‌متن خود گرفت و تا حدی منجر به جانشینی شد. تصویرسازی شاعر با سرو که در همنشینان سرو ذکر شد مشابه تصویرآفرینی‌های نگارگر است و رابطه بین‌متنیت همانگونه میان آنها جاری است زیرا که هر دو از اصل واحد طبیعت در تصویرآفرینی تقلید و پیروی کرده‌اند. شاعر و نگارگر هر دو نگاهی نمادین به سرو داشته‌اند اما مفاهیمی که با این عنصر واحد القا کرده‌اند در هنر و ادبیات متفاوت است.

منابع و مأخذ

- آلن، گراهام. ۱۳۸۰. بینامتنیت. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- امت‌علی، سارا. ۱۳۸۳، ۳. مرداد. «بته، نقشی هزاران ساله برای زینت بخشی هنر ایران». خبرگزاری میراث فرهنگی: <http://www.chn.ir/NSite/FullStory/News>
- بارت، رولان. ۱۳۸۹. لذت متن. ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- بورکهارت، تیتوس. ۱۳۴۶. روح هنر اسلامی. ترجمه سید حسین نصر، هنر و مردم، ش ۵۵: صص ۲۰-۷.
- بهار، مهرداد و سیروس شمیسا. ۱۳۸۸. نگاهی به تاریخ و اساطیر ایران باستان. تهران: علم.
- پوپ، آرتور آپهام. ۱۹۴۵. شاهکارهای هنر ایران. اقتباس و نگارش پرویز ناتل خانلری، تهران- نیویورک: فرانکلین.
- حبیب‌الله، عبدالله. ۱۳۷۷. تخت جمشید از نگاهی دیگر. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- دو بوکور، مونیک. ۱۳۷۶. رمزهای زنده جان. ترجمه جلال ستاری. تهران: مرکز.
- زارع‌زاده، فهیمه و پورمند، حسنعلی. ۱۳۸۸. «بازنمود باورهای مردم یزد در نقش نمادین سرو». دوفصلنامه علمی-پژوهشی دانشگاه هنر، ش ۴: صص ۸۳-۹۷.
- زمردی، حمیرا. ۱۳۸۰. «تجلیات قدسی درخت». ضمیمه مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران: صص ۱۹۷-۲۰۹.
- شهبازی، مجید و دیگران. ۱۳۹۱. «نقش عناصر طبیعت و نمادپردازی در عرفان و هنر اسلامی».



- فصلنامه تخصصی عرفان اسلامی، ش ۳۲: صص ۲۲۳ تا ۲۴۱.
- صادقی، لیلا. ۱۳۹۲. «ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی بر اساس نظریه ادغام مفهومی». فصلنامه جستارهای زبانی، دوره ۴، ش ۳ (پیاپی ۱۵): صص ۷۵-۱۰۳.
- صالح شوشتری، سمیه و شیرازی، علی اصغر. ۱۳۸۷. «تطبیق شکل درخت در طبیعت با آثار نگارگری ایرانی». نگره، ش ۷: صص ۵ تا ۱۵.
- کنگرانی، منیژه و بهمن نامور مطلق. ۱۳۸۸. «گونه‌شناسی روابط بین‌متنی و بیش‌متنی در شعر و نقاشی ایرانی»، مجموعه مقالات هم‌اندیشی فرهنگستان هنر: صص ۲۰۱-۲۰۷.
- کنگرانی، منیژه. ۱۳۸۹ «بیش‌متنیت روشی برای مطالعات تطبیقی هنر»، ایران فرهنگی، س ۱۶، ش ۴۴۷۵: ص ۱۲.
- کوهزاد، نازنین. ۱۳۸۹. «تقدس سرو در هنر ایران». دوفصلنامه علمی-پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، س ۳، ش ۵: صص ۷-۱۶.
- گرابار، اولگ. ۱۳۹۰. مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: متن. گرامی، بهرام. ۱۳۸۶. گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی. تهران: سخن.
- متینی، جلال. ۱۳۶۴. «سرو و تذرو». ایران‌نامه، ش ۱۱: صص ۴۷۵-۵۰۱.
- موزه هنرهای معاصر تهران. ۱۳۸۹. شاهکارهای نگارگری ایرانی. ترجمه کلود کرباسی، ماری پرهیزگار و پیام پریشان‌زاده. تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر و موزه هنرهای معاصر ایران.
- نامور مطلق، بهمن و منیژه کنگرانی. ۱۳۹۰. «علل پیوستگی متنی و فرامتنی در هنرهای سنتی هنرمندان مسلمان ایرانی». فصلنامه ادبیات و هنر دینی، ش ۲: صص ۳۱-۴۷.
- نامور مطلق، بهمن. ۱۳۸۴. «متنهای درجه دوم». ضمیمه خردنامه همشهری، ش ۵۹، ۵، صص ۱۱-۱۰.
- نامور مطلق، بهمن. ۱۳۹۴. درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، تهران: انتشارات سخن
- نظری، مائیس. ۱۳۹۱. جهان دوگانه مینیاتور ایرانی: تفسیر کاربردی نقاشی دوره صفویه. ترجمه عباس علی عزتی. تهران: فرهنگستان هنر.
- وارنر، رکس. ۱۳۸۶. دانشنامه اساطیر جهان. برگردان ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.
- هال، جیمز. ۱۳۸۰. فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
- یاحقی، محمدتقی. ۱۳۷۵. فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.

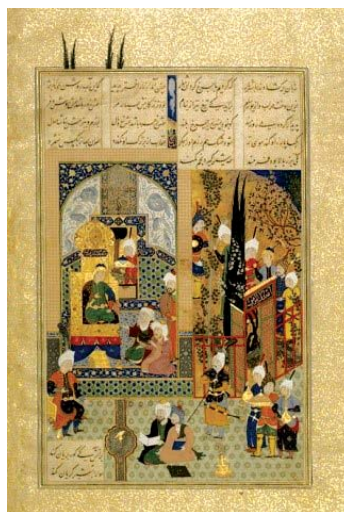
Barths, Roland. 1977. Image-Music-Text. essays selected and translated by St

Comparative Study of the Symbolic Manifestation of the Cypress Tree in Iranian Painting and Literature

Niloofar Zandi, M.A. in Islamic Mysticism, Researcher at IRIB University, Teacher, Tehran. Iran.

Fatemeh Safiri, M.A. in Ancient Cultures and Languages, AllamehTabataba'i University, Teacher, Tehran. Iran.

Received: 2015/12/27 Accepted: 2016/6/27



The cypress tree is a symbolic element often used both in Iranian literature (poetry) and painting. The main concern of this study is to find a relationship between the element of cypress tree as used in the Iranian literature and painting, which can also define that relationship. As such, the main objective of the present study is establishing a semantic and semiotic connection between the element of cypress tree as used in literature and Iranian painting so as to answer the questions regarding their relationship and implications. Thus, the element of cypress tree in Iranian painting and literature has been studied with an intertextual semiotic method. Intertextuality is a concept based on the views of Kristeva and Genette. Genette considers hypertextuality as a kind of intertextuality which includes transformation and sameness.

In order to achieve the objectives of research, first, paintings belonging to different schools and poems have been studied and among them paintings containing cypress motif and also poems containing cypress tree and its companions have been selected with purposive sampling, and sampling has been continued until theoretical saturation is obtained.

The findings of the research suggest that there is an intertextual connection between the symbol of cypress tree in poetry and in Iranian painting; in addition, the intertextual connection of hypertextuality, in its transformation, sameness, augmentation, and replacement forms can be perceived.

Keywords: Cypress Tree Symbol, Cypress TreePoetry, IranianPainting, Intertextuality, Hypertextuality