جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۴، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۱

قرائت دیداری نهاد قدرت از داستان هبوط آدم در عصر صفوی با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر مدل کرس و ون‌لیوون

ندا شفیقی[۱]

چکیده

عصر صفوی در تاریخ ایران یکی از ادوار مهم و تأثیرگذار در شکل‌گیری حیات فکری و اجتماعی است. سلسلهٔ صفویه همواره در تلاش برای کسب حقانیت و مشروعیت‌بخشی به خویش به شیوه‌های مختلف بود و به‌دلیل ماهیت مذهبی حکومت و نسبتی که شاهان آن با طریقت‌های عرفانی و نحلهٔ فکری تشیع داشتند، از هنر دینی به‌عنوان ابزاری در خدمت برنامه‌های حکومتی و جریان‌های اجتماعی سود بردند. در این میان قرآن که همواره به‌دلیل ارزش و اعتبارش نزد هنرمندان مسلمان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود، در حکومت دینی صفویه نیز در صدر توجه و الهام هنرمندان قرار گرفت و بیان هنری موجود در روایات، قصص و مفاهیم آن منبع الهام آثار مصور متعددی برای نگارگران شد. خوانش بینامتنی نگارهٔ هبوط آدم (ع) که یکی از اجزای داستان آفرینش در قرآن است و دریافت چگونگی تبیین معانی ضمنی و شرایط اجتماعی صفویان در نگاره، مسئلهٔ جستار حاضر است. هدف، کشف درونهٔ پنهان و شناخت کارکردهای اجتماعی اثر است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی، با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر و مدل پیشنهادی کرس و ون‌لیوون است و گردآوری اطلاعات از طریق منابع اسنادی و اینترنتی صورت پذیرفته است. نتایج مطالعه نشان داد مصورسازی داستان هبوط آدم (ع) مطابق با رویکرد ایدئولوژیک عصر و متأثر از شرایط اجتماعی و منازعات گفتمانی نیمهٔ اول دورهٔ صفوی است که در لایه‌های زیرین خود، با تأکید بر اسطوره‌ای‌بودن مشروعیت شاه و تثبیت سلطنت و تطهیر شخصیت او، صورت پذیرفته است و عوامل برون‌متنی مانند نظریهٔ ظل‌اللهی، مهدویت شیعی و نگرش به جریان مرشد کامل در شکل‌گیری آن دخیل بوده‌اند.

واژه‌های کلیدی: عصر صفوی، فالنامهٔ تهماسبی، نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، نگارهٔ هبوط آدم (ع)، نهاد قدرت.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲

[۱]. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران، neda.shafighy@gmail.com

مقدمه

داستان آغاز آفرینش انسان و چگونگی آن، از جمله مسائلی است که علاوه بر قرآن، در دست‌نوشته‌های بشری و کتب آسمانی ادیان مختلف مطرح شده است و براساس آن، نسخ خطی مصور در طول ادوار گوناگون صحنه‌هایی از آن را به تصویر درآورده‌اند و پردازش تصاویر مربوط به آن با تفاوت‌ها و اهداف متغیری صورت پذیرفته است. داستان آدم (ع) در قرآن مجید، ضمن سوره‌های بقره، اعراف، حجر، طه و ص بیان شده است. در سوره‌های بنی‌اسرائیل و کهف نیز به این قصه اشاره شده که کامل‌ترین پرداخت آن در سورهٔ بقره آمده است. اجزای این داستان شامل تکلم خداوند با ملائک، خلافت، پرسش فرشتگان و پاسخ خداوند، تعلیم و عرضهٔ اسما بر آدم و ملائک، سجدهٔ فرشتگان و امتناع ابلیس، اسکان آدم در بهشت، شجرهٔ ممنوعه، هبوط آدم و توبهٔ وی است.

براین‌اساس جستار حاضر با هدف کندوکاو در درونهٔ پنهان، معانی ضمنی و کشف فرایندهای بافتاری مؤثر در تولید نگاره‌ای با مضمون هبوط آدم (ع)، به خوانش دیداری نمونهٔ نگاره‌ای از نیمهٔ اول عصر صفوی با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر می‌پردازد تا ارتباط میان صورت و محتوای اثر را از طریق کنکاش در بافت فرهنگی–اجتماعی تولید متن دریابد. نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر مبحثی است که دو نشانه‌شناس مطرح به نام‌های ون‌لیوون و کرس با توجه به نظریات هالیدی زبان‌شناس، الگوهایی دربارهٔ تصویر مطرح کرده و فرانقش‌هایی را برای آن پیشنهاد داده‌اند. مطالعهٔ آثار هنری به مدد مباحث بینامتنی که نشانه‌شناسی نیز شاخه‌ای از آن است، صورت جدیدی از کیفیت ساخت معنا را در این آثار ترسیم می‌کند. همچنین دلایل انتخاب این برهه از تاریخ آن است که نشانه‌های تحولات اجتماعی–عقیدتی به‌ویژه تغییر مذهب، در هنر به‌ویژه نگارگری این دوره قابل‌تأمل است؛ چرا که صفویان حکومت خود را یادآور تاریخ پادشاهی بزرگ ساسانی، مشروعیت حق تشیع برای جانشینی پیامبر و مرشد کامل طریقت صوفیان می‌دانستند و در این مسیر از هنر به‌مثابهٔ ابزاری تبلیغی سود جستند. به‌طورکلی اهمیت سلسلهٔ صفویه در احیای مرزهای سنتی، تشکیل نخستین دولت مستقل در ایران پس از چند سده، تثبیت آیین شیعه و نیز پیوند تصوف، تشیع و سیاست در ایران خلاصه می‌شود. براین‌اساس، ضرورت انجام چنین پژوهشی شناخت ماهیت حکومت صفوی، پارادایم‌های مسلط

عصر و کارکردهای اجتماعی اثری هنری در قالبی دینی است و برای پاسخگویی به این پرسش تدوین شده است که معانی ضمنی و شرایط اجتماعی عصر صفوی چگونه در نگارهٔ هبوط آدم قابل تبیین است.

روش تحقیق

روش پژوهش تاریخی، توصیفی و تحلیل محتوا با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر است. گردآوری اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای، اینترنتی و مشاهدهٔ مستقیم صورت پذیرفته است. در تجزیه و تحلیل نگاره از روش استقرای علمی با استناد به الگوی نشانه‌شناسی تصویر کرس و ون‌لیوون استفاده شده است؛ بدین‌ترتیب که با کنار هم قراردادن اطلاعات جزئی و صوری نگاره در زیرمجموعهٔ مؤلفه‌های نحو دیداری کرس و ون‌لیوون و سنجش آن با شرایط محیطی و اجتماعی تولید اثر، نتایج کلی‌تر حاصل شده است. نمونهٔ مطالعاتی با توجه به پرسش و هدف تحقیق، غیرتصادفی و هدفمند انتخاب و از روش کیفی برای تجزیه و تحلیل اطلاعات استفاده شده است.

پیشینهٔ تحقیق

اصلی‌ترین سابقه در حیطهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، کتاب تئودور ون‌لیوون[1] و گونتر کرس[2] با نام *خوانش تصاویر*[3] است (۱۹۹۶) که در آن وجوه و سازوکار اجتماعی نشانه‌ها واکاوی و محتوای گفتمان‌های غیرگفتاری مطرح می‌شود. همچنین کتابی با عنوان *راهنمای تحلیل بصری*[4] (۲۰۰۱)، نوشتهٔ ون‌لیوون و کری جویت[5] مجموعه مقالاتی را شامل می‌شود که به روش‌های تحلیل تصویر پرداخته است. از آن میان، یکی از مقالات در ارتباط با نشانه‌شناسی اجتماعی است که تحت عنوان *معنای بصری: یک رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی*[6] ارائه‌شده است. علاوه بر موارد فوق، ون‌لیوون کتاب *درآمدی بر نشانه‌شناسی اجتماعی*[7] را در سال ۲۰۰۵ به نگارش درآورده که درآمدی بر معرفی نشانه‌شناسی اجتماعی است. از پیشینه‌های قابل‌استناد

---

1. Teo Van Leeuwen
2. Gunther Kress
3. reading images
4. handbook of visual analysis
5. Carey Jewitt
6. visual meaning: a social semiotic approach
7. introducing social semiotic

فارسی در راستای رویکرد پژوهش که در حیطهٔ نگارگری به انجام رسیده است، رسالهٔ دکتری مریم خیری در رشتهٔ پژوهش هنر (۱۳۹۵) با عنوان «خوانش نشانه‌شناختی نگاه در هنر نقاشی با تأکید بر نقاشی اواسط دوران صفوی و قاجار» است که از طریق نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، نگاه ردوبدل‌شده در پیکره‌های نگارگری ایرانی را طی دوره‌های مذکور مطالعه کرده و به ابعاد معنایی این منبع نشانه‌ای پرداخته است. با ارزیابی سوابق موجود آشکار می‌شود که پژوهش مستقلی دربارهٔ موضوع جستار حاضر صورت نپذیرفته و پیشینه‌های مذکور نهایتاً در بررسی یکی از جنبه‌ها با این مقاله هم‌پوشانی دارند. از این‌رو این نوشتار قصد دارد با استفاده از شکاف‌های موجود، خوانشی چندبعدی و روشمند داشته باشد و با تحلیل‌های بافت بنیاد، بررسی تعاملات اجتماعی و آگاهی از منابع نشانه‌ای که نگارگر به آن تکیه کرده از طریق استناد به الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، گامی درجهت تبیین اهداف و پاسخگویی به سؤال تحقیق بردارد.

الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، شاخه‌ای از علم نشانه‌شناسی اجتماعی است که منابع نشانه‌ای در متون تصویری را گردآوری می‌کند و بر چند فرض بنا نهاده شده است. نشانه‌ها همیشه به‌گونه‌ای بدیع در تعاملات اجتماعی ساخته می‌شوند و بخشی از فرهنگ محیطی می‌شوند که در آن تولید شده‌اند. همچنین ارتباط میان نشانه‌ها ارتباطی آزاد میان معنی و صورت نیست، بلکه از علایق سازندگان آن‌ها برگرفته شده است (کرس، ۱۳۹۲: ۶۶). ساختار نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر از دو اصطلاح شکل گرفته است؛ «مشارکت‌کنندگان» و «منبع» که به‌جای رمزگان به‌کار می‌رود. «منابع نشانه‌ای در وهلهٔ اول تولیداتی فرهنگی–اجتماعی و منابعی شناختی‌اند که در خلق معانی، چه در تولید و چه در تفسیر پیام‌های بصری می‌توان از آن‌ها بهره برد» (خیری، ۱۳۹۴: ۶۱).

کرس و ون‌لیوون در کتاب *خوانش تصاویر؛ دستور طراحی دیداری*، الگویی ارائه کردند و به شناسایی ابعاد چندگانهٔ منابع نشانه‌ای و تأثیرات گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی بر تصاویر ثابت پرداختند. آن‌ها در مسیر شناخت وسعت معنایی رمزهای نشانه‌شناسی دیداری و با هدف پیوند صورت و معنا، مدلی برای تجزیه و تحلیل تصاویر ارائه دادند که ماهیتی نقش‌گرایانه دارد و

متون را به‌مثابهٔ مقوله‌ای اجتماعی واکاوی می‌کند. دستور نحو دیداری آن‌ها شامل فرانقش بازنمودی، فرانقش تعاملی و فرانقش ترکیبی است.

معنای بازنمودی توسط عناصر یا مشارکت‌کنندگان در تصویر، آدم‌ها، مکان‌ها و چیزها انتقال داده می‌شود و روابط فضایی میان آن‌ها بررسی می‌شود (سجودی، ۱۳۹۳). «در راستای الگوی روایی این فرانقش، باید به کنکاش مفاهیمی چون کنشگر، کنش‌پذیر و بردار پرداخته شود. تصاویر روایی با حضور بردار تشخیص داده می‌شوند و نقش مهمی در روایت تصویر دارند. بردار اغلب خطی فرضی است که مشارکت‌کنندگان را به یکدیگر پیوند می‌دهد و بیانگر نوعی ارتباط فعال و پویا در تصویر است» (Jewitt & Oyama, 2001: 140-143). ساختار روایتی می‌تواند گذرا یا ناگذرا باشد. چنانچه کنش از شخصی بر شخص دیگر انجام شود و هم کنشگر و هم‌کنش‌پذیر آشکار باشند گذرا است و اگر فقط یکی از طرف‌های کنش قابل‌رؤیت باشد، ناگذرا محسوب می‌شود.

تصاویر فاقد بردار کنشی الگویی مفهومی دارند، اما با توجه به اینکه نگارگری ایرانی اساساً ماهیتی روایتگر دارد و برگرفته از متنی نوشتاری و توصیفی است، حضور فرانقش بازنمودی روایی حتی پیش از بررسی گزاره‌های آن، قابل‌اثبات است؛ ضمن آنکه بر گرفتگی این نگاره‌ها از بیش متن قرآن، بار دیگر بر ساختار روایی این نقاشی‌ها صحه می‌گذارد؛ بنابراین از پرداختن به مؤلفهٔ مفهومی در این جستار صرف‌نظر می‌شود.

در فرانقش تعاملی به چگونگی برقراری ارتباط میان مشارکت‌کنندگان تصویر و مخاطب پرداخته می‌شود و تبیین اینکه تولیدکنندهٔ متن به مخاطب چه می‌گوید و چگونه تعامل برقرار می‌شود. در هنگام این تعامل، غالباً تولیدکنندهٔ متن غایب است و دو چیز ارتباط میان تولیدکننده و مخاطب را برقرار می‌سازد: خود تصویر و دانش از منابع ارتباطی، یعنی آگاهی از شیوهٔ روابط و عمل اجتماعی که در تصویر رمزگذاری شده است (Kress & Van Leeuwen,1996: 115). در این تعریف، مقصود از تولیدکننده نهاد اجتماعی است که متن از دل آن برخاسته و مؤلف هم بخشی از آن محسوب می‌شود. اندیشهٔ مؤلف متن که در اینجا نقاش است، محصول قرارگرفتن در شبکهٔ بینامتنی مناسبات اجتماعی است و رها از چالش‌های بیناگفتمانی عمل نمی‌کند (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴: ۷). سه عامل کلیدی در فرانقش تعاملی زاویهٔ دید، فاصله و تماس است:

زاویهٔ دید به شناسایی و دربرگیری یا جداسازی تماشاگران از شرکت‌کنندگان در تصویر منجر می‌شود و در معنای تعاملی بر سه قسم عمودی بالا، هم‌سطح چشم و عمودی پایین است. زاویهٔ دید عمودی، تداعی‌کنندهٔ مفهوم قدرت است و نگاه به سوژه از زاویهٔ افقی و هم‌سطح نشان‌دهندهٔ برابری و ایجاد حداکثر مشارکت با بیننده است. با تغییر زاویهٔ دید، حقیقت دچار دگرگونی معنا می‌شود و به تقویت یا تضعیف مفاهیمی خاص منتهی می‌شود که می‌تواند ناخودآگاه بیننده را تحت تأثیر قرار دهد.

مطالعهٔ فاصله و انواع آن در متون تصویری با استفاده از اندازهٔ قاب (نما) صورت می‌گیرد. نما می‌تواند نزدیک، متوسط و دور باشد. انتخاب این نماها فاصلهٔ اجتماعی متفاوتی را بین شرکت‌کنندگان تصویر و بیننده ترسیم می‌کند و روابط متفاوتی را در تصویر نشان می‌دهد. «در فاصلهٔ خودمانی، تنها صورت یا سر را می‌بینیم. در فاصلهٔ شخصی نزدیک، سر و شانه‌ها را درک می‌کنیم. در فاصلهٔ شخصی دور، فردی را از کمر به بالا می‌بینیم. در فاصلهٔ اجتماعی نزدیک، کل پیکره را می‌بینیم. در فاصلهٔ اجتماعی دور، کل پیکرهٔ شخص را با فضای اطراف آن می‌بینیم و در فاصلهٔ عمومی می‌توانیم نیم‌تنهٔ حداقل چهار یا پنج نفر را ببینیم» (Hall, 1964: 41-55). «تماس نیز به‌وسیلهٔ حالات مختلف چهره، ژست‌ها و نوع نگاه مشارکت‌کنندگان تصویر با مخاطب ایجاد می‌شود» (Jewitt & Oyama, 2001: 135). در سطح تعاملی تماس، سه حالت روبه‌رو، نیمرخ و سه‌رخ وجود دارد. به‌غیر از حالت روبه‌رو که حداکثر مشارکت را میان بیننده و تصویر برقرار می‌کند، دو حالت نیمرخ و سه‌رخ به‌نوعی سبب فاصله‌گذاری بیشتر میان بیننده و تصویر و حتی میان پیکره‌ها می‌شود.

در معنای ترکیبی، چگونگی یکی‌شدن عناصر تصویر در یک کل معنادار مطرح می‌شود (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴: ۷) و منابع نشانه‌ای که کارکردهای ترکیبی یک تصویر را مشخص می‌کنند، شامل ارزش اطلاعاتی، قاب‌بندی و برجسته‌سازی می‌شود. «این سه عامل معناهای بازنمودی و تعاملی را به یکدیگر مرتبط می‌کنند» (همان). ارزش اطلاعاتی در ارتباط با جایگاه استقرار عناصر و نحوهٔ سامان‌دهی آن‌ها در ترکیب است که سه عامل در آن دخیل‌اند: چپ/ راست، بالا/ پایین، مرکز/ حاشیه. «مرکز/ حاشیه بازتولیدکنندهٔ رابطهٔ سلسله‌مراتبی قدرت است. آنچه در مرکز است، قدرتمندتر و تعیین‌کننده‌تر است و آنچه در حاشیه است، پیرامون آن مرکز

قرار دارد. در بالا/ پایین نیز بالا آرمانی است و پایین مادی و دنیوی» (سجودی، ۱۳۹۳). همچنین بنا بر عادات خوانش خط، مخاطب از راست یا چپ شروع به پردازش تصویر می‌کند و این حرکت برخاسته از ساختارهای زبانی فرهنگ‌ها است؛ برای مثال در نوشتن از سمت چپ به راست که در فرهنگ زبانی غرب وجود دارد، ارزش اطلاعاتی آنچه در سمت چپ قرار دارد، قدیمی‌تر و کهنه‌تر از سازهٔ سمت راست است.

در قاب‌بندی، عناصر و مشارکت‌کنندگان تصویر به‌وسیلهٔ قاب‌هایی واقعی یا نامرئی به یکدیگر متصل یا از هم جدا می‌شوند که این امر مبین تعلق یا بیگانگی عناصر به مفهومی خاص هستند (Kress & Van Leeuwen, 1996: 177). قاب نشان‌دهندهٔ آن است که عناصر یک ترکیب می‌توانند به‌تنهایی و جداگانه هویت داشته باشند یا به‌عنوان کلی یکپارچه و به‌هم‌پیوسته بازنمایی شوند. برجسته‌سازی که مبحث مدالیته (وجهیت) –سنجش نسبت تصویر با واقعیت– را نیز در خود جای می‌دهد، چرایی و شیوه‌های تأکیدات در تصاویر را بررسی می‌کند و با تمهیداتی دیداری مانند ابعاد، نور، رنگ، موقعیت مکانی یا حرکات، ژست‌ها و چهره‌های افراد قابل‌حصول است (Jewitt & Oyama, 2001: 144). برجستگی یک ویژگی قابل‌اندازه‌گیری نیست، بلکه نتیجهٔ فعل و انفعالی میان عناصر دیداری گوناگون است که درعین‌حال که چشم را بیش از دیگر عناصر جذب می‌کند، اهمیت آن را به بیننده نشان می‌دهد.

مدالیته نسبت تصویر با واقعیت را می‌سنجد و با این مسئله مرتبط است که یک نشانه، متن یا ژانر چقدر با واقعیت منطبق است یا ادعای آن را دارد. «در فهم یک متن، مفسران اغلب درمورد وجهیت آن قضاوت می‌کنند. آن‌ها امکان‌پذیربودن، واقعی‌بودن، باورپذیری، صحت و درستی متون را در بازنمایی واقعیات ارزیابی می‌کنند. این کار بر پایهٔ دانش آن‌ها نسبت به جهان (رمزگان اجتماعی) و رسانه (رمزگان متنی) استوار است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۳۲). «در ارتباط بصری، مدالیته می‌تواند طبیعت‌مدار، انتزاعی، تکنولوژیکی و حسی باشد» (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۵۰۷).

معرفی و تحلیل نگارهٔ رانده‌شدن آدم و حوا از بهشت

بنا بر آنچه در قرآن آمده است، خداوند برای آگاه‌کردن فرشتگان از مشیت خویش به ایشان فرمود که در زمین خلیفه‌ای قرار خواهد داد. فرشتگان گفتند: آیا زمین را به کسی خواهد سپرد که در آن فساد کند و خون‌ها بریزد؟ خداوند فرمود: «آنچه من می‌دانم شما نمی‌دانید» (سورهٔ

بقره، ۳۰-۳۳). پروردگار انسان را از خاک به دست خویش بیافرید. پس از سرشته‌شدن گل آدم، خداوند در روح او دمید و به وی بهترین صورت را بخشید و او را از نام و حقیقت موجودات آشکار ساخت. برای آنکه فرشتگان به علت امتیاز آدمی پی ببرند، آن نام‌ها را بر فرشتگان عرضه داشت و ایشان به حقیقت آن‌ها پی نبردند. آنگاه آدم را فرمود تا اسماء موجودات را بر فرشتگان بازنماید و چون آدم از عهدهٔ آزمایش برآمد، همهٔ فرشتگان به برتری او اقرار کردند. ملائکه به امر حق و به‌منظور تعظیم آدم به سجده درافتادند. تنها ابلیس بود که کبر ورزید و اعتراض کرد و گفت: «من از آدم برترم، چه اصل خلقت من آتش و اصل آفرینش او خاک تیره است» (سورهٔ ص، ۷۵-۷۶). ابلیس به‌دنبال عصیان در برابر پروردگار خویش مردود درگاه شد. آدم با جفت خود ساکن بهشت شد. خداوند بهره‌بردن از تمامی نعمات بهشت را به آنان ارزانی داشت. آنان فقط از نزدیک‌شدن به درختی معین نهی شدند (سورهٔ اعراف، ۱۹). شیطان به وسوسهٔ آدم و حوا پرداخت و آن دو به خوردن میوهٔ ممنوع دست زدند. در این هنگام از پروردگار ندا آمد: «مگر شما را از خوردن میوهٔ آن درخت باز نداشتیم یا مگر شما را از عداوت و دشمنی شیطان آگاه نساختیم؟» ایشان گفتند: پروردگارا ما به خود ستم کردیم، هرگاه از گناه ما درنگذری و ما را مورد رحم و شفقت خویش قرار ندهی، در زمرهٔ زیان‌کاران خواهیم بود. بدین‌ترتیب آن‌ها استغفار کردند و درنتیجه توبهٔ ایشان پذیرفته شد (سورهٔ اعراف، ۲۳؛ سورهٔ بقره، ۳۷) و مأمور شدند که به زمین فرود آیند و در روی زمین تا مدتی قرار یابند (خزائلی، ۱۳۸۹: ۱۸-۳۰).

سرگذشت و آفرینش انسان در قرآن متضمن مفاهیم عمیق فلسفی-عرفانی و شیوهٔ بیان آن بر وجهی تمثیلی است. علامه طباطبایی در این زمینه می‌نویسد: «داستان گرچه به شکل داستان‌های اجتماعی طراحی‌شده و متضمن فرمان، اطاعت، سرکشی، استدلال و... است، لکن تمثیل تکوین واقعیت است؛ یعنی شیطان با آن هویتی که داشت، خضوع در برابر حقیقت انسانی را نپذیرفت و بر این تمرد معصیت مترتب گشت» (طباطبایی، ۱۳۷۲: ۲۳).

نگاره صحنه‌ای را دربرمی‌گیرد که آدم و حوا به‌دلیل نافرمانی از دستور خداوند، از بهشت خارج می‌شوند. مجلسی از فالنامه‌ای منسوب به امام جعفر صادق (ع) که در مکتب قزوین سدهٔ دهم ه ق تصویر شده است. «کتاب *فالنامه* شامل داستان کوتاه و مختصری است. همچنین دربارهٔ پیشگویی وقایع یا نتیجهٔ نیات و خواسته‌های انسان به بحث و گفت‌وگو

پرداخته است. بدین‌ترتیب که صفحهٔ کتاب را تصادفاً باز کرده و تفسیر داستان آن صفحه را با نیات خود تطبیق می‌دهند» (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۸۸). از میان فالنامه‌های متعددی که به‌ویژه در این ادوار تولید شده‌اند، آن‌ها که تصویرسازی شده‌اند باشکوه‌ترین نوع تجلی پدیدهٔ پیشگویی هستند (Farhad et al., 2010: 30). فالنامهٔ تهماسبی یا پراکنده «یکی از نخستین فالنامه‌های مصور دورهٔ صفوی در مکتب قزوین است که از قرار معلوم تحت حمایت شاه‌تهماسب کار شده است. موضوع نگاره‌ها ادبی و مذهبی و دارای ترکیب‌بندی‌های عالی و بعضی نیز روایی است. کیفیت طراحی و رنگ‌بندی آن‌ها در سطح والایی قرار دارد، ولی تنوع سبک‌ها در آن مشهود است. هیچ‌یک از این نگاره‌ها رقم ندارد، ولی بعضی از آن‌ها را می‌توان به آقامیرک و عبدالعزیز نسبت داد (Canby, 1999: 69). این نسخه به‌احتمال‌زیاد در سال ۹۴۷ ه ق/ ۱۵۴۰ م آغاز و در سال ۹۵۷ ه ق / ۱۵۵۰ م به پایان رسیده است. نکتهٔ قابل‌توجه درمورد این نسخه، نبود نوشتار در تصویر و اندازهٔ بزرگ و اغراق‌آمیز آن است؛ ابعادی در حدود ۴۵۰ در ۶۰۰ میلی‌متر که در قیاس با دیگر نگاره‌های این دوره استثنایی است و منطقاً باید با هدف خاصی تصویر شده باشد.

فالنامهٔ تهماسبی به دوره‌ای از حمایت‌های شاه‌تهماسب صفوی اختصاص دارد که شاه تدریجاً به موضوعات مذهبی علاقه‌مند می‌شود. ابعاد غیرمتعارف آن نشان از این دارد که اندیشهٔ شاه برای انجام چنین کاری، کمتر استفادهٔ شخصی داشته و بیشتر برای نظارهٔ عموم و نشان‌دادن در برابر مردم و تفسیر و تبیین آن توسط نقالان و روایتگران در تجربیات متکثر هنری در دورهٔ صفوی بوده است (حسینی، ۱۳۸۳: ۵۴). «از موارد قابل‌اشاره در این اثر، مضامین و محتوای آن است که آموزه‌ها و باورهای مذهب شیعه را در خود دارد؛ به‌طوری‌که می‌توان این کتاب را در رأس آثاری قرار داد که بیشترین مضامین و عناصر شیعه را ترسیم کرده است» (مهدی‌زاده و بلخاری، ۱۳۹۳: ۲۹).

مطالعهٔ ساختار نحوی نگاره

مشارکت‌کنندگان تعاملی تصویر آدم و حوا، فرشتگان و شیطان، طاووس و اژدها (مار) هستند. همچنین سربازی از بهشت با عصایی آنان را برای خروج مشایعت می‌کند. مشارکت‌کنندگان بازنمودی نیز آسمان زرین، باغ سرسبز با پوشش گیاهی و صخره است.

تصویر ۱. رانده‌شدن آدم و حوا از بهشت، برگی از فالنامهٔ منسوب به امام جعفر صادق، ایران، دورهٔ صفوی، مکتب قزوین، محفوظ در موزهٔ ساکلر از مؤسسهٔ اسمیتسونین، ابعاد اثر: ۵۹/۷*۴۴/۵ سانتی‌متر

منبع: (https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Adam_and_Eve_from_a_copy_of_the_Falnama.jpg)،

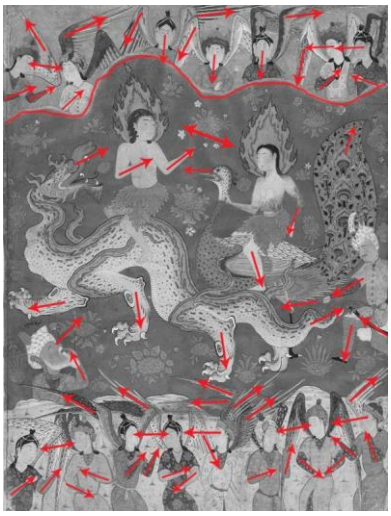
بازیابی‌شده در 1401/6/22.

مار (اژدها) و طاووس در داستان آدم، نقشی ناستوده دارند و عناصری فریبنده محسوب می‌شوند. سوارشدن آدم و حوا روی این دو حیوان می‌تواند بازگوی وسیلهٔ فریب و خروج آن‌ها از بهشت باشد یا به تعبیر دیگر اژدها، سمبل نفس سرکش انسان و طاووس نماد دنیاطلبی و فریبندگی باشد. براین‌اساس در باب چگونگی ورود ابلیس به بهشت آمده است: «آنگاه چون حکم ملک تعالی بیامد، ابلیس به در بهشت آمد و کسی را طلب همی‌کرد و از جنبندگان بهشت که وی را همی‌شناخته بودند، آنگاه هرکه را بخواند، اجابت نکرد. آخر طاووس را بدید، گفت مرا به تو حق‌هاست که مرا با تو دوستی بود در بهشت، مرا در بهشت یله کن و مرا در خویشتن پنهان کن و پیش آدم بر تا حیلتی بسازم و دشمن خود را از بهشت بیرون کنم. طاووس گفت: من این نیارم کرد. لیکن تو را دلالت می‌کنم. پس بیامد و مار را گفت و او را پیش ابلیس برد.

ابلیس راز خویش با وی گفت. مار نرم شد و آن ملعون را در سر خود جای داد، بیامد برابر تخت آدم و با وی سخن آغازیدن گرفت و فریفتن گرفت. آدم (ع) پنداشت که این مار است که سخن همی‌گوید» (نیشابوری، ۱۳۹۳: ۱۹). در *مثنوی معنوی* نیز نوشته شده: «طاووس نفس است و تو را اغفال کرده و می‌کوشد تا انسان را از جایگاه معنوی دور سازد؛ بنابراین سواری‌کردن استعاره‌ای جهت کنترل تمایلات نفسانی یا هدایت به‌سمت گناه در پشت تمایلات و گرایش‌های شیطانی است» (همان: ۲۰-۲۱). تصویر به سبب آنکه ماجرایی را گزارش می‌کند، به شکل پیش‌فرض روایی محسوب می‌شود، اما در فرانقش بازنمودی‌اش، حضور بردارها نیز الگوی روایی را قابل‌شناسایی می‌کنند:

- آنجا که دو فرشته در سمت چپ و بالای تصویر به یکدیگر می‌نگرند و ایضاً حالت دست فرشته منتهی‌الیه چپ، بردار تشکیل داده است.
- فرشتگان بالای تصویر به مرکز ترکیب -محل استقرار آدم و حوا- نظاره می‌کنند و جهت نگاهشان به‌ویژه به‌سمت حضرت آدم خطوطی فرضی را تولید کرده است. همچنین اشارات دست‌ها و سمت‌وسوی بال‌های فرشتگان پیکان‌هایی را ساخته که چشم را از مشارکت‌کننده‌ای به مشارکت‌کنندهٔ دیگر هدایت می‌کند.
- خط منحنی تپهٔ سبزرنگ که فضاها را از یکدیگر تفکیک می‌کند، برداری را ترسیم کرده است. این خط دیدگانی در پایین نگاره نیز دیده می‌شود.
- نگاه آدم و حوا به یکدیگر، حالت دست‌های آدم به‌سمت حوا و اشارهٔ ظریف دست حوا به بخش پایینی تصویر، بردارهایی شاخص را شکل داده است.
- مشارکت‌کننده‌ای در سمت راست فضای میانی با چوبی که در دست دارد، برداری را ساخته است. از طرف دیگر جهت دم اژدها نیز به این شرکت‌کننده اشاره می‌کند. علاوه بر این، دم طاووس گرایشی به بالای تصویر و فرشتگان مستقر در این قسمت دارد.
- در گوشهٔ پایین و چپ تصویر، شیطان با تحیر به آدم و حوا می‌نگرد؛ درحالی‌که با انگشتش اشاره‌ای به‌جانب آن‌ها دارد و برداری را موجب شده است.
- در ثلث پایینی نگاره نیز تعدادی فرشته به یکدیگر نگاه می‌کنند و بدین‌ترتیب بردارهایی دوسویه ایجاد کرده‌اند. حرکات و اشارات دست‌های آن‌ها به یکدیگر و همچنین فرم بال‌هایشان دیگر بردارهای تصویر محسوب می‌شود.

بردارهای خطی در هر سه شکل افقی، عمودی و مورب در تصویر دیده می‌شود (تصویر ۲) و کنشگران تمامی مشارکت‌کنندگان را دربرمی‌گیرد. بدین‌ترتیب ساختار روایی کنشی و گذرا را به‌دلیل حضور کنشگر و کنش‌پذیر مشاهده می‌کنیم، اما در سطح تعاملی و معنای تماس، تمامی مشارکت‌کنندگان تعاملی تصویر مطابق با شیوهٔ قراردادی مرسوم در نگارگری ایرانی در حالتی سه‌رخ تصویر شده‌اند و مشارکت چندانی میان بیننده و اثر وجود ندارد، بلکه تصویر پیشنهاد و عرضه‌ای است که سعی در روایت و ارائهٔ اطلاعات دارد و مخاطب را دعوت می‌کند تا شرکت‌کنندگان بازنمایی‌شده را به‌عنوان موضوعاتی برای بررسی و مشاهده نگاه کند. بازنمایی حالت سه‌رخ چهره‌های آدم و حوا به‌عنوان اصلی‌ترین شخصیت‌های داستان، مرد چوب‌به‌دست و اکثر فرشتگان به آن‌ها ماهیتی دور از دسترس داده است. فرشتگان که ظاهری انسانی دارند، به‌واسطهٔ بال‌هایشان و عمل فراانسانی پروازکردن نشان‌دار شده‌اند. فرشتگان یا به تعبیر قرآن ملائکه، موجوداتی غیرمادی‌اند و در قرآن با بال‌های دوگانه، سه‌گانه یا چهارگانه معرفی شده‌اند (سورهٔ فاطر، ۱) که حکایت از توانایی‌های متعدد آنان دارد. آن‌ها جایگاه و کار معینی دارند که هیچ‌گاه از فرمان خدا سر باز نمی‌زنند و می‌توانند با چهرهٔ انسان، بر پیامبران و برخی از اولیای الهی ظاهر شوند، پیام‌های خداوند را به آنان بدهند یا دستورها را انجام دهند؛ بنابراین نگارگر در ترسیم پوشش یا مشخصه‌های چهره، تفاوت ویژه‌ای میان آدم و حوا با فرشتگان حاضر در صحنه قائل نشده و تنها بال‌هایشان است که آنان را متمایز می‌کند. نکتهٔ قابل‌توجه در این نقاشی، چهرهٔ ابلیس، همراهانش و سه تن از فرشتگان است که متفاوت با سایر شرکت‌کنندگان ترسیم شده‌اند. سه فرشتهٔ میانی بالای کادر صورت‌هایی از روبه‌رو دارند که این امر در نگارگری ایرانی به‌ندرت دیده می‌شود. همان‌طور که گفته شد، نگاه از روبه‌رو حداکثر مشارکت را میان بیننده و تصویر ایجاد می‌کند و به‌نوعی این بخش از نقاشی فراخواننده محسوب می‌شود. گویی مخاطب را به ایجاد ارتباطی خیالی دعوت می‌کند. علاوه بر این، چهرهٔ ابلیس و اژدها و طاووس نیز نیمرخ است که دوری و فاصله‌گذاری را به سبب جایگاه متفاوتشان در داستان القا می‌کند (تصویر ۳ و ۴).



تصویر ۲. بردارهای حرکتی نگاره

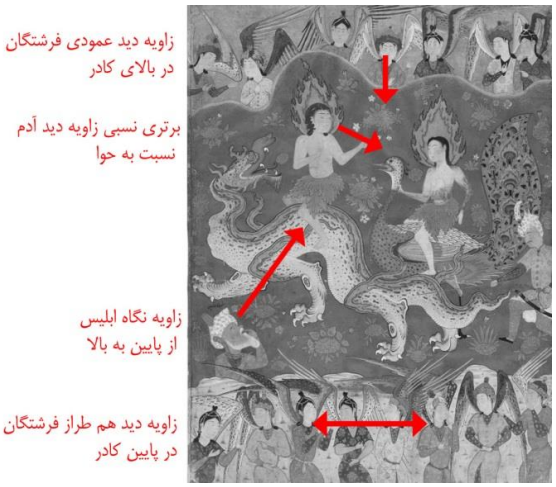
منبع: نگارنده

نسبت دوری و نزدیکی افراد و اشیا در نگاره، فاصله‌ای دور و عمومی را تداعی می‌کند؛ زیرا نیم‌تنهٔ ابلیس و فرشتگان را به همراه کل پیکرهٔ آدم و حوا و اژدها و طاووس به انضمام فضای اطراف می‌توانیم مشاهده کنیم. تمامی این مشارکت‌کنندگان به‌گونه‌ای دیده می‌شوند که انگار ارتباط ویژه‌ای با ناظر ندارند و بدین‌ترتیب احساس آشنایی و وصول برای بیننده امکان‌پذیر نیست. این بازنمایی مرتبط به کیفیت انتزاعی و فرامادی صحنه به نمایش گذاشته شده است و می‌تواند نشانگر عدم دسترسی بینندهٔ زمینی با ادراکات انسانی به چنین فضا و بافت موقعیتی باشد.

تصویر ۳. شیطان، اژدها و طاووس در حالت نیمرخ. جزئیات تصویر

تصویر ۴. فرشتگان با نمای روبه‌رو. جزئیات تصویر

در ارتباط با زاویهٔ دید، نگارگر کامل‌ترین زاویه را برای ترسیم منظره و نیز پیکره‌های انسانی و حیوانی در نظر می‌گیرد و آنچه مخاطب در این نمونه‌ها با آن درگیر است هم‌سطحی و برابری با تصویری است که به شیوه‌ای موازی و هم‌زمان چند ساحت را می‌کاود و بدین‌جهت از مجاز نمایی فاصله گرفته است. درواقع زاویهٔ دید در نگارگری ایرانی ترکیبی است؛ چرا که این شیوه می‌تواند پاسخگوی مناسبی برای پایبندی به بار روایی داستان باشد. همچنین استفاده از این زاویهٔ دید، با منش عارفانهٔ نگارگر نیز هماهنگ است؛ چرا که کمرنگ‌شدن حضور هنرمند، در اثر را دارا است. علاوه بر آن «هر بخش فضایی، مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است. امور وقایع مختلف پیوستگی زمانی و مکانی ندارند، اما گویی ناظری آگاه، همه‌چیز را در آن واحد می‌بیند» (پاکباز، ۱۳۸۰: ۹۱). به همین جهت تعدد زوایای دید در میان مشارکت‌کنندگان بخش‌های مختلف تصویر نیز قابل‌تأمل است. در بخش میانی، زاویهٔ رویارویی آدم و حوا با یکدیگر، متمایل به برتری و قدرتمندی موضع آدم است. در لایهٔ دیگر فرشتگان بالای کادر را می‌بینیم که نگاه عمودی از بالا به صحنه دارند؛ زاویه‌ای که دستیابی به اصل ماجرا را برایشان ممکن کرده و نشان از استیلای آنان بر مشارکت‌کنندگان زیرین دارد. فرشتگان پایین کادر نیز دوبه‌دو به یکدیگر از زاویه‌ای برابر خیره شده‌اند و تعاملی با محل وقوع حادثه ندارند. تنها ابلیس در این نگاره از زاویه‌ای پایین به آدم و حوا می‌نگرد. به عبارت دیگر نقاش آدم و حوا را در موضعی برتر و قدرتمندتر از ابلیس قرار داده است (تصویر ۵). این مسئله با ارزش اطلاعاتی در فرانقش ترکیبی نیز قرابت‌هایی دارد؛ برای نمونه محل قرارگیری ابلیس در پایین پای آدم و حوا بر فرودست‌بودن و نزول مرتبهٔ وی اشاره دارد که در ترکیب با قرارگیری‌اش در سمت چپ، داده‌ای کم‌اهمیت و معلوم‌الحال را به نمایش می‌گذارد. از دیگر سو آدم و حوا در مرکز تصویر به‌وضوح نقش شده‌اند؛ مکانی که آن‌ها را به‌عنوان هستهٔ اصلی، قدرتمند و معین به بیننده می‌نمایاند و دیگر شرکت‌کنندگان را متأثر از شخصیت آن‌ها معرفی می‌کند، این عناصر حواشی، فرعی و وابسته‌اند و هویتشان براساس مرکز تعریف می‌شود. همچنین اسکان این دو شخصیت در بالای پیکرهٔ شیطان، بر فرادستی، اهمیت و تقدم مرتبه و معنویتشان بر ابلیس تأکید دارد؛ چرا که بنا بر روایت، آدم و حوا پس از قبولی توبه و بخشودگی‌شان به زمین فرستاده می‌شوند و حتی حضور نمادین شعله‌های تقدس بر گرد سرشان بر اهمیت مقام معنوی‌شان همچنان اصرار می‌ورزد.



تصویر ۵. زاویهٔ دید مشارکت‌کنندگان نسبت به یکدیگر

منبع: نگارنده

مسئله دیگر جهت حرکت در میانه تصویر است؛ آدم و حوا سوار بر اژدها و طاووس‌اند درحالی‌که سرباز آنان را به بیرون از بهشت هدایت می‌کند، سمت‌وسوی حرکت شرکت‌کنندگان مذکور از راست به چپ است. فرهنگ نوشتاری حاکم بر خط و زبان فارسی براساس محور راست به چپ است که معنا را تبیین می‌کند. «جهت راست، مفهوم صراحت، ثبات، امر بدیهی و انکارناپذیر را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند که شروع حرکت نگاه را در پی دارد » (Kress & Van Leeuwen, 1996: 179-201). در نقاشی ایرانی، حرکت از راست به چپ حرکت به بیرون است و حرکت از چپ به راست، حرکت به خانه محسوب می‌شود (سجودی، ۱۳۹۳). درواقع چپ تصویر خارج از بهشت محسوب می‌شود؛ جایی که آدم و حوا به آن هبوط می‌کنند و نو و ناشناخته انگاشته می‌شود. فرشتگان نیز هم در بالا و هم در پایین کادر نقاشی نشان داده شده‌اند؛ احتمالاً به این معنی که هم دارای مرتبه‌ای معنوی و فراانسانی‌اند و هم در تقابل با شخصیت آدم و حوا مسندی پایین‌تر دارند.

منابع نشانه‌ای در عامل برجسته‌سازی فرانقش ترکیبی در درجهٔ اول در اندازهٔ پیکرهٔ آدم و حوا نمود دارد که به‌واسطهٔ نقش و اهمیتشان بزرگ‌تر و کامل‌تر از دیگران ترسیم شده‌اند. تأکید بر شخصیت آن‌ها در نگاره، با چیدمان هم‌طراز سه فرشتهٔ بالای کادر در راستای پیکرهٔ آدم و حوا نیز قابل‌دریافت است؛ زیرا سه شرکت‌کنندهٔ فرشته حداکثر تماس را به جهت نمای

روبرویشان ایجاد کرده‌اند و از این‌رو توجه بیشتری را به خود جلب می‌کنند. تمایز آدم و حوا در نیمه‌برهنه‌بودن، پوشش گیاهی و سبزرنگ البسه‌شان و شعله‌های تقدس دور سر نیز محرز است. افزون بر این موارد، فلش‌های فرضی که به‌سمت آن‌ها نشانه رفته کیفیاتی نمادین این مشارکت‌کنندگان را بیش از پیش برجسته می‌کند. فرشتگان نیز به‌خاطر بال‌هایشان مؤکد و نشان‌دارند و پیکرهٔ سرباز با شمشیر بر کمر و چوب‌دستی‌اش بر محافظت و نگاهبانی او صحه می‌گذارد، اما ابلیس با نشانهٔ نوشتاری بالای سرش که او را معرفی می‌کند، رنگ پوست تیره و محاسن روشن، نمادینگی رنگ قرمز لباس که در تناظر با قرمزی رنگ طاووس است، ماری که بر گردنش حلقه زده و حتی به‌عنوان تنها مشارکت‌کننده نیمرخ و نیم‌تنهٔ تصویر که در کسوتی انسانی نقش شده، برجسته است.

جدول ۱. منابع نشانه‌ای در نگاره

الگوی تصویری	بازنمودی، روایی	ساختار بردار	گذرا
		کنشگر (ان)	تمامی بازیگران
		کنش‌پذیر (ان)	تمامی مشارکت‌کنندگان
	تعاملی	تماس	حضور چهره‌های تمام‌رخ، سه‌رخ و نیمرخ، عرضه و تقاضای هم‌زمان
		فاصله	نمای دور و فاصلهٔ عمومی
		زاویهٔ دید	عمودی از بالا، عمودی از پایین، افقی
	ترکیبی	ارزش اطلاعاتی	غلبهٔ مرکز و حاشیه، حرکت از راست به چپ
		برجسته‌سازی	تمایز آدم و حوا و ابلیس با شاخصه‌های برجستهٔ دیداری
		قاب‌بندی	تقسیم سه‌سطحی فضا با بهره‌مندی از تکنیک تفکیک، تلفیق و هم‌پوشی

منبع: نگارنده

در راستای ارزش صدق نگاره، مطابقت عناصر دیداری در نگارهٔ مذکور با متن روایی قرآن برقرار شده است. به عبارت دیگر بازنمایی واقعیات متن درست انجام شده است، اما مخاطب با موجودات فرازمینی مواجه می‌شود که مانند انسان، اعمال متعارف زمینی و درعین‌حال افعال و شاخصه‌های دیداری انتزاعی را هم‌زمان در خود دارند. همچنین با بهشتی آسمانی روبه‌رو است

که نقاش آن را چنان باغ‌های زمینی و مادی به نقش درآورده است و بدین‌ترتیب مدالیتهٔ تصویر را پایین آورده است. عامل قاب‌بندی در نگاره نیز بدین‌ترتیب تبیین می‌شود:

در نگاه نخست، چشم بیننده کادر تصویر را در سه بخش مجزا تفکیک می‌کند؛ سطح بالایی آسمان و عوالم معنوی را به نمایش می‌گذارد که با رنگ طلایی و خط منحنی زرین از دیگر قسمت‌ها جدا شده و مشارکت‌کنندگانی با ویژگی‌های مشابه را در خود جای داده است. این اتفاق در پایین کادر به‌وسیلهٔ رنگی آمیخته و نسبتاً مادی که نمادی از ساحتی کم‌اهمیت‌تر است تکرار می‌شود. قاب اصلی و برجستهٔ تصویر که مرزهایش با رنگ سبز و موتیف های گیاهی مشخص شده، واقعهٔ اصلی به همراه شخصیت‌های کلیدی روایت را در خود جای داده است و بدین‌ترتیب وابستگی‌اش به کران و سامانی چشمگیر را به نمایش می‌گذارد.

نگاهی به زمینه‌مندی اثر

پس از کندوکاو ساختاری به واکاوی عوامل و مناسبات اجتماعی ظهور و ارائهٔ اثر می‌پردازیم:

در گام نخست، توجه به تاریخ خلق اثر و محملی که این نگاره در آن جای گرفته است ناگزیر می‌نماید. همان‌طور که ذکر شد، تصویر در کتاب فالنامه‌ای مربوط به دورهٔ زمامداری شاه‌تهماسب صفوی قرار دارد. دوره‌ای که بنا به شواهد تاریخی، تقدیرگرایی چه در حوزهٔ اجتماعی و چه در حیطهٔ سیاسی جایگاه و قرائت ویژه‌ای داشت و به همین دلیل فالنامه‌های مصور نه‌فقط با انگیزهٔ سرگرمی و تفنن که برای اهداف سیاسی نیز تولید شدند. «تقدیرگرایی اعتقاد به سرنوشتی ازپیش‌محتوم و باور به تعیین آن توسط نیروی ماورای طبیعی و قبول عدم امکان دخالت فرد در تغییر آن بیان‌شده است» (رفیعی، ۱۳۸۲: ۱۱). بازتاب این عقیده در آموزه‌های دین اسلام در قالب آخرت‌گرایی، زودگذربودن دنیا، توکل و... وجود دارد و این نتیجه را به‌دست می‌دهد که این تعالیم مانع شکل‌گیری روحیهٔ مادی‌گرایی و دنیاطلبی می‌شود، اما محافل ریاضتی و زهدگرایانهٔ صوفیانه در این دوره، این مسئله را به انحراف کشانده و با طرد تجملات دنیوی، خصلتی تسلیم‌طلبانه و دینی معطوف به جهان آخرت را برای توده‌ها به‌وجود آوردند. اگرچه این ماجرا در راستای اهداف سیاسی و استبداد پادشاهان قرار داشت، تفاوت بارزی میان تقدیرگرایی و قضا و قدر الهی در اسلام وجود دارد. تقدیرگرایی پدیده‌ای اجتماعی است که ریشه در تجربه‌های تاریخی و مسائل سیاسی دارد؛ درحالی‌که قضا و قدر متکی بر تفکر

دینی و قائل به قدرت و علم مطلق ازلی و ابدی خداوند است. پادشاهان و صاحب‌منصبان عصر صفوی با ادغام این دو موضع، ساختار فرهنگ و جامعهٔ ایرانی را به‌سمت خرافه‌گویی، تقدیرباوری، نفی اراده و آزادی انسانی و انفعال سوق دادند تا از این رهگذر به مقاصد خود نزدیک‌تر شوند. این جهان‌بینی فلسفی و روحیهٔ منفعلانه تسلیم و رضای جامعهٔ سنتی ایران در دورهٔ صفوی، مانع از بروز و ظهور نیروهای فعال و پویا در حیات فرهنگی و اجتماعی آن عصر بود و از طرفی بر خودمختاری و فساد حکام جامعه صحه می‌گذاشت؛ چرا که اعتقاد به الوهیت پادشاه در تقدیرباوری ایرانیان و احساس عدم کنترل بر سرنوشت خویش در این دوره به شاهان صفوی مجوز هرگونه اعمال قدرت را می‌داد. آن‌ها با انتساب به امامان شیعه و معرفی خود به‌عنوان نائب و نمایندهٔ امام زمان و همچنین مقام مرادی، در پی کسب مشروعیت و معصومیت بودند تا باور ایرانیان را به سرشت قدسی و پذیرش استبدادشان برسانند، سرنوشتی که از پیش مشخص شده و باید تحت فرمان پادشاهی باشند که نمایندهٔ خدا بر زمین و خلیفهٔ امام غائب است. به قول جان فوران «اعتقاد به اینکه شاهان سایهٔ خدا بر روی زمین‌اند و مشروعیت آن‌ها نیز از همین است، شرایطی را ایجاد کرده بود که همهٔ حقوق اجتماعی در انحصار دولت بوده و تمامی وظایف نیز برعهدهٔ او باشد. در چنین شرایطی قشرهای مختلف دیگر هیچ‌گونه حقی در برابر تصمیمات دولت نداشتند و چنین وضعی منجر به‌نوعی ترس و تسلیم‌پذیری و تن‌دادن به حاکمیت استبداد و خودکامگی و پناه‌بردن به تقدیر و سرنوشت ازلی و ابدی می‌گردید» (فوران، ۱۳۸۰: ۲۱۹-۲۲۰).

پس از بررسی فرایند بازنمایی، اساساً پرداختن به دلایل انتخاب این موضوع نیز می‌تواند محل توجه باشد. در درجهٔ اول به نظر می‌رسد که محرک پرداختن به داستان حضرت آدم برای تصویرگری، مسئلهٔ خلافت و جانشینی خداوند، انسان کامل و ظل‌اللهبودن باشد. خلیفةالله یعنی جانشین خدا روی زمین. این اصطلاح در قرآن کریم نیامده است، اما به نظر برخی، مفهوم آن در آیهٔ ۳۰ سورهٔ بقره وجود دارد. بسیاری از مفسران و علمای شیعه و سنی معتقدند که انسان به‌واسطهٔ علم به اسماء الهی، جانشین خداوند است که در زمین زندگی می‌کند و محدودهٔ خلافت او کل هستی و کائنات است و عنوان کرده‌اند که این جانشینی همیشگی است. برخی دلیل این جانشینی را قصور عالم از قبول فیض خداوند عنوان کرده‌اند و خلیفه را واسطهٔ فیض

خداوند به عالم هستی دانسته‌اند. به عقیدهٔ بسیاری از عرفا، خلیفةالله همان انسان کامل است که نمونهٔ بارز آن حضرت محمد (ص) است. شیعیان معتقدند که این مقام را حضرت محمد (ص) به دستور خداوند به ائمهٔ معصوم اعطا کرده است. انسان کامل ویژگی‌های گوناگونی دارد که شاید مهم‌ترینش راهنمایی و رهبری باشد و هرکس بتواند خود را به مقام آن‌ها نزدیک کند، به بالاترین مقام خلافت الهی نزدیک خواهد شد.

براین‌اساس سلاطین صفوی نیز مانند شاه اسماعیل و با استناد به نظریهٔ ظل‌اللهی و مطابق با آموزه‌های تصوف که در این دوره رواج چشمگیر داشته، سایه و جانشین خدا روی زمین شناخته می‌شدند. مقامی که اول بار به آدم (ع) تفویض شد. در مفاهیم اسلامی، حمایت و تأیید خداوند در سلطان به شکل سایه ظهور پیدا می‌کند؛ سایه‌ای که از ذات اصلی جدایی‌ناپذیر است. سلطان هیچ‌گاه نمایندگی خدا را از دست نمی‌دهد و همیشه مشروعیت دارد؛ بنابراین حق مقاومت و بازخواست از وی وجود ندارد و رعایا فقط باید اطاعت کنند. در نظریهٔ ظل‌اللهی، سلطان در صورت ارتکاب خطا و ظلم نیز از خشم و اعتراض مردم مصون خواهد بود؛ زیرا فقط خدا مرجع بازخواست سلطان است و مردم حق بازخواست یا شورش را ندارند، بلکه باید از او اطاعت کنند.

با توضیحات فوق، لایه‌های ضمنی خلق دیداری چنین داستانی آشکار می‌شود. هر حکومتی پس از به‌قدرت‌رسیدن سعی دارد مبانی نظری خود را برای تثبیت قدرت و تداوم آن در قالب مشروعیت، تنظیم و ترویج کند. به همین دلیل پس از شکست شاه اسماعیل صفوی در جنگ چالدران، چهرهٔ کاریزماتیک و قطب‌معنوی‌بودن پادشاهان صفوی دچار نقصان می‌شود؛ بنابراین شاه‌تهماسب برای نهادینه‌کردن موقعیت خویش، از روش‌های تبلیغاتی متنوعی بهره می‌گیرد که تمسک به داستان آدم (ع) به‌عنوان خلیفهٔ خدا –که مقامش در تناظر با سلاطین صفوی است– نمود آن است. به عبارت دیگر متولیان امر سعی داشتند تا اهداف خود را در پذیرفته‌ترین قالب ممکن که همان تفکرات اعتقادی بود ارائه کنند تا بدین‌وسیله و با یکسان‌سازی الگوی ذهنی افراد جامعه با ساختار اجتماعی مدنظر خود، یکپارچگی و تمرکز لازم را برقرار سازند. لزوم ایجاد چنین وحدتی در جامعه در مهم‌ترین چالش این دوره که همان ستیز با نیروهای داخلی و خارجی بود، خلاصه می‌شد؛ چرا که «نیمهٔ اول سلطنت شاه‌تهماسب، بیشتر در رفع نفاق و چنددستگی میان سران قزلباش و ادارهٔ جنگ در سرحدات شرقی و غربی مملکت گذشت»

(سیوری، ۱۳۷۲: ۴۶)؛ بنابراین حکومت سعی داشت تا با ترفندهای ناخودآگاهانه‌ای برای انسجام اجتماعی و رد رقیبان، با به‌کارگیری عامل پویای مذهب به جایگاه شاه، هالهٔ تقدس و مشروعیت ببخشد و بر واجب‌الاطاعه‌بودن مقام وی و لازم‌الاجرابودن فرمان‌هایش تأکید کند. در همین راستا آنچه در نگاره می‌بینیم، فرشتگان متعددی است که مانند اتباع یک کشور گرد مرشد خود، آدم (ع)، قرار گرفته‌اند و تحت تأثیر مقام والای او هستند. ابلیس نافرمان نیز که نماد بدی و گمراهی است و ملازمانش (مار و طاووس)، تجسمی از دشمن ظاهرساز و رمز تعلقات دنیوی و لذت‌های بی‌ارزش هستند که سعی در وسوسه و اغفال افراد دارند و شناخت چهرهٔ فریبندهٔ آن‌ها ضرورت است. ابلیسی که با تفاوت رنگ چهره ترسیم شده و با افراد دون‌پایهٔ عصر شباهت ظاهری دارد؛ چرا که «رنگین‌پوستی، اشاره به خواجگان و بردگانی دارد که به‌وفور در جامعهٔ صفوی و دربار پادشاهان این دوره دیده می‌شد» (سانسون، ۱۳۴۶: ۱۶۷). مرکزیت توجه در تصویر آدم و حوا است که گره‌گاهی است که باقی نشانه‌ها حول آن‌ها انتظام می‌یابند. به عبارت دیگر، فردیت و پویایی فقط مختص خواص و برگزیدگان است (آدم و حوا و شاه صفوی)، و دیگران (در اینجا مردم و عوام) تسلیم و پیرو زیردست محسوب می‌شوند که اساساً برای پیشبرد سیر حادثه و بیان ویژگی‌های شخصیت‌های اصلی کاربرد دارند.

مادامی‌که آدم (ع) و حوا در بهشت سکنی دارند، از نعایم و آسایش برخوردارند و به‌محض عصیان، نافرمانی و فریب در برابر لذات مادی، از بهشت موعود تبعید می‌شوند که این هبوط با محنت بسیار و در تصویر با حقارت همراه است. رنجی که در تصوف و تشیع پذیرفته شده، از داستان خلقت شروع می‌شود و به‌طور ضمنی به اسطورهٔ فرجام تاریخ، یعنی مهدویت شیعی ختم می‌شود. در عرفان اسلامی، گناه و عصیان آدم را توفیق الهی می‌دانند؛ زیرا خداوند شانس و اقبال توبه‌کردن را در وجود آدم سرشته بود و آدم با این استعداد ذاتی و به کمک گریه و زاری بی‌حد به سعادت تقدیر خود رسید. به همین منظور، از نوع بشر می‌خواهد بدون تحمل سختی انتظار آمرزش نداشته باشد و خود را نیز همانند آدم بهره‌مند از شانس آمرزیده‌شدن هم نداند؛ چرا که آدم (ع) با آن همه عزت نزد خدا سالیان دراز برای به‌دست‌آوردن سعادت تقدیرشدهٔ خود رنج‌ها و سختی‌های فراوانی کشید و صبوری پیشه کرد و تسلیم خواست خدا شد که درنهایت زمینه‌ای برای تکامل وی فراهم آمد.

نکتهٔ قابل‌توجه دیگر آن است که آدم و حوا هالهٔ تقدس دارند. این امر احتمالاً به بخشودگی توبه و حفظ شأن برترشان نسبت به دیگر موجودات، به‌دلیل برگزیدگی‌شان درکشیدن بار امانت الهی اشاره دارد؛ مقامی که با وجود خطا از ایشان ساقط نشد و تنها خداوند مسئول اعطا یا اخذ آن است. این مسئله تلویحاً کنایه‌ای است به شکست شاه اسماعیل در جنگ که آن را از تقدیر و حکمت الهی می‌دانستند و با وجود تأثیرگذاری‌اش در روند حکومت نتوانسته بود موقعیت خلافت و مرشدی را از وی و دیگر سلاطین صفوی سلب کند.

جدول ۲. مروری بر ساختار نحوی و بافتاری نگاره

اصلی‌ترین منابع نشانه‌ای در نگاره	بردار، ارزش اطلاعاتی، برجسته‌سازی، قاب‌بندی
کلیدی‌ترین فرانقش در نگاره	ترکیبی و روایی
مهم‌ترین عوامل برون‌متنی در شکل‌گیری نگاره	تقدیرگرایی، نظریهٔ ظل‌اللهی، مهدویت شیعی، مرشد کامل

منبع: نگارنده

نتیجه‌گیری

مطالعهٔ نگاره از طریق مدل پیشنهادی کرس و ون‌لیوون نشان داد علی‌رغم آنکه توجه به اصل روایتگری محصول متن قرآنی است، حضور پررنگ منابع نشانه‌ای مانند بردار، ارزش اطلاعاتی، قاب‌بندی و برجسته‌سازی در نحو دیداری، بر اهمیت فرانقش های بازنمودی–روایی و ترکیبی در ساختار دلالت دارد. همچنین عدم تعاملگری مشارکت‌کنندگان، از فاصلهٔ میان جهان روحانی تصویر و ماهیت مادی مخاطب خبر می‌دهد و یا برجسته‌سازی، قاب‌بندی و ارزش اطلاعاتی برای شخصیت‌ها ساحتی مقدس و دور از دسترس می‌سازد تا بیننده را در فضای خودی و آرمانی‌اش مشارکت ندهد و تنها به نظارهٔ آنچه هست لایق بداند، اما رمزگشایی از دلالت‌های ضمنی و درونهٔ پنهان این منابع با تحلیل بافت‌بنیاد، رجوع به زمینه‌های اجتماعی و حتی کشف دلایل انتخاب صحنه و محمل اثر هویدا می‌شود. داستان آفرینش انسان همواره در طول تاریخ نگارگری ایرانی و اسلامی مورد تفقد و تصویرگری هنرمندان قرار گرفته است، اما در عصر صفوی، عوامل برون‌متنی مانند نظریهٔ ظل‌اللهی، مهدویت شیعی و نگرش به جریان مرشد کامل از اهداف غیرمستقیم بافتاری در شکل‌گیری این نگاره بوده است؛ چرا که با استناد به مباحث

مطرح‌شده، صفویه از سه منبع اساسی مشروعیت بهره می‌بردند: نظریهٔ حق الهی پادشاهان، نمایندگی امام غایب و مقام پادشاهان صفوی به‌عنوان مرشد کامل پیروان طریقت صوفیه. براین‌اساس القای تشابه و تناظر میان شخصیت آدم (ع) و شاه صفوی، علاوه بر اینکه به مسئلهٔ نمایندگی خدا اشاره دارد، میل به پروبال‌دادن به جنبه‌های تقدس‌گونهٔ شاه، اقتدار فرمانروایی‌اش و حتی ایجاد وحدت در جامعه را در خود مستتر داشت یا بستر شکل‌گیری نگاره که فالنامه است و بر عامل تقدیرگرایی صحه می‌گذارد، برخاسته از باوری ریشه‌دار در افکار ایرانیان و شاهان این دوره بود. همچنین اشارهٔ ضمنی به مقولهٔ رنج، ارتباط آن با بینش مهدویت شیعی را به نمایش می‌گذاشت که مجموع این موارد نشان می‌دهد ارائهٔ هنرمند صفوی در این بافت فرهنگی، متأثر از انگاره‌های خاص جامعه بود که به شکل خودآگاه و در مواردی هم ناخودآگاه در اثرش مورد استفاده قرار می‌گرفت و تصویری را شکل می‌داد که در راستای انتقال پیام ایدئولوژیکی نهاد قدرت بود.

منابع

۱. قرآن کریم

۲. پاکباز، رویین (۱۳۸۰). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: نشر زرین و سیمین.

۳. چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.

۴. حسینی، مهدی (۱۳۸۳). فالنامهٔ شاه‌تهماسبی؛ حدوداً ۵۹۷ ق. *هنرنامه*، ۲۳، ۴۳–۵۵.

۵. حقایق، آذین و سجودی، فرزان (۱۳۹۴). تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامهٔ فردوسی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر. *هنرهای زیبا–هنرهای تجسمی*، ۲۰(۲)، ۵–۱۲.

۶. خزائلی، محمد (۱۳۸۹). *اعلام قرآن*. تهران: امیرکبیر.

۷. خیری، مریم، موسوی لر، اشرف و دیگران (۱۳۹۴). نگاه به‌مثابهٔ یک منبع نشانه‌ای در نگارگری ایران (تا اواسط دوران صفوی). *دوفصلنامهٔ نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، *۱۶*، ۵۹–۶۹.

۸. خیری، مریم (۱۳۹۵). خوانش نشانه‌شناختی نگاه در هنر نقاشی با تأکید بر نقاشی اواسط دوران صفوی و قاجار. *رسالهٔ دکتری پژوهش هنر*. دانشگاه الزهرا تهران، دانشکدهٔ هنر.

۹. رفیعی، سیدمحمد (۱۳۸۲). بررسی عوامل مؤثر بر میزان تقدیرگرایی. *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد علوم اجتماعی*. دانشگاه تربیت مدرس تهران، دانشکدهٔ علوم اجتماعی.

۱۰. سانسون، مارتین (۱۳۴۶). *سفرنامهٔ سانسون؛ وضع کشور شاهنشاهی ایران در زمان شاه سلیمان صفوی*. ترجمهٔ تقی تفضلی. تهران: ابن‌سینا.

۱۱. سجودی، فرزان (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی گفتمانی*. سخنرانی در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. تهران: ۱۰ خرداد.

۱۲. سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی. تهران: کارنگ.

۱۳. سیوری، راجر (۱۳۷۲). *ایران عصر صفوی*. ترجمهٔ کامبیز عزیزی. تهران: مرکز.

۱۴. طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷۲). *المیزان فی تفسیر القرآن*. ترجمهٔ محمدباقر موسوی همدانی. جلد هشتم. قم: دفتر انتشارات اسلامی.

۱۵. فوران، جان (۱۳۸۰). *مقاومت شکننده؛ تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفویه تا سال‌های پس از انقلاب*. ترجمهٔ احمد تدین. تهران: رسا.

۱۶. کرس، گونتر (۱۳۹۲). *نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد*. ترجمهٔ سجاد کبگانی و دیگران. تهران: مارلیک.

۱۷. مهدی‌زاده، علیرضا و بلخاری، حسن (۱۳۹۳).بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگاره معراج پیامبر در نسخهٔ فالنامهٔ تهماسبی. *فصلنامهٔ شیعه‌شناسی*، ۱۲(۴۶)، ۲۵–۴۶.

۱۸. ونلیوون، تئو (۱۳۹۵). *آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی*. ترجمهٔ محسن نوبخت. تهران: علمی.

۱۹. نیشابوری، ابراهیم بن منصور (۱۳۹۳). *قصص‌الانبیا*. به اهتمام حبیب یغمایی. تهران: علمی و فرهنگی.

20. Canby, Sh. (1999). *Princes, poets & Paladins: Islamic & Indian Painting from the Collection of Princess Sadruddin Agh Khan*. London: British Museum Press.
21. Farhad, M., & Bagci, S. (2010). *Falnama the book of omens*. USA: Thames & Hudson.
22. Hall, E. (1964). Silent assumptions in social communication. *Disorders of Communication*, *42*, 41-55.
23. Jewitt, C., & Oyama, R. (2001). *Visual meaning: a social semiotic approach*. Edited by Teo Van Leeuwen & Carey jewitt, London: Routledge.
24. Kress, G., & Van Leeuwen, T. (1996). *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge.
25. Van Leeuwen, T., & Jewitt, C. (2001). *Handbook of visual analysis*. London: Routledge.
26. Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
27. www.smithsonianstore.com