نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

مطالعهٔ ارتباط «اساطیر ترکی-مغولی و شمنیسم» با «اسب سفیدِ» نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی (با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی) **

منصور حسین‌پور میزاب [۱]، مهدی محمدزاده [۲*]، الله شکر اسداللهی تجرق [۳]

[۱] دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. m.hoseinpour@tabriziau.ac.ir
[۲*] (نویسنده مسئول) استاد گروه هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir
[۳] استاد گروه ادبیات و زبان‌های خارجی، انشگاه تبریز، تبریز، ایران. nassadollahi@yahoo.fr

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۷
دوره ۱۹
صفحه ۱۲۲ الی ۱۳۹

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۱۳
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۰۶/۲۲
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی
نشانه‌شناسی فرهنگی،
شاهنامه بزرگ،
ایلخانی،
اسب سفید،
شمنیسم.

ارجاع به این مقاله
حسین پور میزاب, منصور, محمدزاده, مهدی, اسداللهی, الله شکر. (۱۴۰۱). مطالعه‌ی ارتباط «اساطیر ترکی- مغولی و شمنیسم» با «اسب سفیدِ» نگاره‌های شاهنامه-ی بزرگ ایلخانی (با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی). مطالعات هنر اسلامی, ۱۹(۴۷), ۱۲۱-۱۳۹.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۱.۱۹.۴۷.۱۳

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۰.۲۲۹۰۰۲.۱۲۴۱

چکیده

مطالعهٔ نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، صرفاً با تکیه بر متن ادبی شاهنامه، در برخی موارد، درک چندان درستی از نشانه‌های موجود در نگاره‌های مذکور را به دنبال نداشته است. شاهنامهٔ فردوسی، یک متن ادبی، با محوریتِ زبان شعری و متعلق به گفتمان ایرانی است؛ درصورتی‌که شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، یک متن هنری، با محوریتِ زبان تصویر و متعلق به گفتمان ایلخانی است. تحلیلِ نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ بهتر است براساس سپهرنشانهٔ ایرانِ دورهٔ ایلخانی صورت بگیرد؛ آن سپهر نشانه‌ای که روایت‌های شاهنامه را به‌عنوان «نه‌متن» وارد «متن» تصویری نگارگری ایلخانی کرده است. این پژوهش با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان و به روش توصیفی– تحلیلی انجام شده است. اصلی‌ترین یافتهٔ پژوهش حاضر این است که سفید، رنگ مقدس خدای اولگئن (خدای آفریننده) در شمنیسم و اساطیر ترکی - مغولی است؛ به همین دلیل در فرهنگ ترکی- مغولی، فقط حاکمان و در مرحلهٔ بعدی شمن‌ها، بر اسب سفید سوار می‌شده‌اند و بقیهٔ افراد حق استفاده از آن را نداشته‌اند. بنابراین در مصورسازی روایت‌های شاهنامهٔ فردوسی، تحت‌تأثیر سپهر نشانه‌ای دورهٔ ایلخانی، حاکمان را سوار بر اسب سفید، نشان داده‌اند. هرچند حاکمان سوار بر اسب با رنگ‌های دیگر نیز می‌شدند.

اهداف پژوهش:

۱. مطالعهٔ دلایل استفادهٔ رنگ سفید برای اسب حاکمان و سلاطین در نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی براساس سپهر نشانه‌ای دورهٔ ایلخانی.

۲. شناخت ارتباط رنگ سفیدِ مورداستفاده برای اسب در نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی با اساطیر ترکی-مغولی و شمنیسم.

سؤالات پژوهش:

۱. علت کاربرد رنگ سفید برای اسب حاکمان و سلاطین در نگاره‌های شاهنامه بزرگ مغول چیست؟

۲. کاربرد رنگ سفید برای اسب‌های نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی چه ارتباطی با اساطیر ترکی-مغولی و شمنیسم دارد؟

** این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان: «نشانه‌شناسی فرهنگی منتخبی از نگاره‌های دوره‌ی ایلخانی» به راهنمایی نگارنده دوم و به مشاورهٔ نگارنده سوم است.

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

ورود مغولان به ایران (۶۱۶ه.ق) فصلی جدید را در تاریخی سیاسی ایران گشود. این تحول سیاسی در دیگر ابعاد فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی نیز تأثیرگذار بود. علی‌رغم اینکه مغولان جذب فرهنگ ایرانی شدند اما در برخی از زمینه‌های فرهنگی و هنری نیز تغییراتی را ایجاد کردند. در دورهٔ حکومت آن‌ها آثار هنری متعددی خلق شده است که در بعضی از وجوه خود جلوه‌هایی از فرهنگ مغولی-شمنی را آشکار می‌سازد. شاهنامه بزرگ ایلخانی یکی از آثار برجستهٔ ادبی-هنری در این دوره است.

تصاویر انتخابی در این پژوهش، مربوط به «شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی» یا «شاهنامهٔ بزرگ تبریز» است. این شاهنامه در زمان سلطان ابوسعید[۱] تهیه شده است؛ به همین‌خاطر آن را «شاهنامهٔ ابوسعیدی» نیز، می‌گویند (حسینی،۱۳۹۲،۶۷). ازآنجاکه این نسخه، در سال‌های نخستین قرن بیستم میلادی توسط دموت، دلال معروف اوراق شده و در حراجی‌ها فروخته می‌شود، به «شاهنامهٔ دموت» نیز معروف شده است (کنبای،۱۳۸۹:۳۳). امروزه از این شاهنامهٔ بزرگ، تنها ۵۷ نگاره[۲] اوراق شده در قطع بزرگ باقی است. این نگاره‌ها دربارهٔ شاهان، تراژدی‌های انسانی و تخیلاتی راجع به مجالس شاهنامه است که به لحاظ هنری هم‌سنگ و هم‌خوان نیستند. به دلیل از بین رفتن بخش بیشتر آن، معلوم نیست که این شاهنامه در چه تاریخی و در چه مکانی کتاب‌آرایی شده است. اما باتوجه‌به ویژگی‌های فنی آن مانند قطع بزرگ (متن نوشتاری آن ۲۹۰ ×۴۱۰ میلی‌متر است)، کیفیت کاغذ، کتابت آن و نیز مشخصات تصویری نگاره‌ها، آن را به کارگاه هنری تبریز دورهٔ ایلخانی و به تاریخ بعد از تأسیس کتابخانه‌های غازانیه و رشدیهٔ تبریز منتسب دانسته‌اند. به همین خاطر، سال‌های شکل‌گیری آن را بین ۷۳۰ه.ق تا ۷۳۵ه.ق قلمداد کرده‌اند و این تاریخ مورد قبول اکثر هنرپژوهان دنیا واقع شده است (آژند،۱۳۸۹:۱۴۷). نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ متعلق به شمس‌الدین، شاگرد احمد موسی است (خزائی،۱۳۸۷:۱۷).

در نگاره‌های انتخابی از این شاهنامه، تلاش می‌شود با یک دیدگاه متفاوت موضوع «اسب سفید» در فضای فرهنگی و سپهر نشانه‌ای ایلخانی (ترکی- مغولی) مورد کنکاش قرار گیرد. هدف این پژوهش، مشخص کردن سهمِ اساطیر ترکی-مغولی و شمنیسم در شکل‌گیریِ نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی است. درواقع، در مقالهٔ حاضر سعی بر این بوده است که به دو سؤال، پاسخ داده شود: یکی اینکه شکل‌گیریِ نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی، چگونه و تا چه میزان متأثر از سپهر نشانه‌ای ترکی-مغولی بوده است؟ دیگری اینکه چگونه رنگ سفید اسبِ نگاره‌های انتخابی، متأثر از اساطیر ترکی-مغولی است؟

این پژوهش، با روش توصیفی و تحلیلی صورت گرفته است. ابتدا با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای سعی شده تا اساطیر و اعتقادات شمنیِ ترکی-مغولیِ مرتبط با موضوع شناسایی شود. در مرحلهٔ بعدی، آن دسته از نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی که دارای موضوع اسب سفید بودند، مطالعه و انتخاب شدند. در نهایت، با استفاده از روش نشانه‌شناسی فرهنگی، «سپهر نشانه‌ای»، «متن» و «نه متنِ» موجود در نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ مشخص و بدین

طریق در راستای گفتگو و تعامل دو فرهنگ «ایرانی» و «ترکی-مغولی»، دلایل سفید بودن اسب در نگاره‌های مذکور توضیح داده شده است.

تاکنون، مطالعه‌ای دقیق و جامع دربارۀ مسألۀ پژوهش پیشِ رو صورت نگرفته است. حتی دربارۀ ریشه‌شناسیِ محتوایی و تحلیل اساطیریِ نگارگری ایلخانی بر اساس اسطوره‌های ترکی–مغولی آسیای میانه نیز، پژوهشی جدی و جامع انجام نشده است؛ البته شایان ذکر است که برخی مانند اولگ گرابار و شیلا بلر به‌صورت سطحی به اهمیت رنگ سفید در فرهنگ مغولی اشاراتی داشته‌اند (۱۹۸۰). همچنین در اندک پژوهش‌های انجام گرفته مانند مقالۀ «ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانان در شاهنامۀ ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری» نویسندگان، بیشتر به توصیفِ نگاره‌ها، براساس آنچه که در شاهنامۀ فردوسی آمده، پرداخته و در باب تحلیل و واکاویِ چالش‌برانگیز در مورد محتوای نگارگری دورۀ ایلخانی، اهتمام جدی صورت نداده‌اند (۱۳۹۱).

پژوهشگرانی مانند رضا افهمی (۱۳۹۶) نیز، تلاش زیادی کرده‌اند تا در مقالۀ «شاهنامه‌ی بزرگ، سندی بر گفتمان ایرانی‌گری ایلخانان»، شکل‌گیری نگاره‌های شاهنامۀ بزرگ را صرفاً براساس گفتمان ایرانی‌گری نشان دهند. در این قبیل پژوهش‌ها به سبب نگاه تقلیل‌گرایانه، تعامل و دیالوگِ میان فرهنگ ایرانی و فرهنگ ترکی-مغولی نادیده گرفته شده است. در پژوهش‌های مربوط به نشانه‌شناسی هم، در هیچ موردی، از نشانه‌شناسی فرهنگی با رویکرد یوری لوتمان برای واکاوی و رمزگشایی نگارگری دوره ایلخانی استفاده نشده است. فقط در موارد معدودی، آذین حقایق و فرزان سجودی (۱۳۹۴)، از نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل نگاره‌ها بهره گرفته‌اند. به‌طور کلی، کمیت و کیفیت در حوزۀ مطالعات نگارگری ایلخانی پایین بوده و پژوهش‌های جدی و هدفمند کم‌تری در این زمینه وجود دارد. پژوهش‌های موجود، اغلب، به جای تحلیل‌های روش‌مند به کلی‌گویی در مورد نگارگری ایلخانی پرداخته‌اند. تعدادی از پژوهشگران مانند محمد خزائی (۱۳۸۷)، مهسا خامنایی (۱۳۸۸) و غیره، بررسی فرمی نگاره‌ها و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه را درنظر داشته و برخی نیز مانند مهناز شایسته‌فر (۱۳۸۵) و غیره، نگاره‌ها را بیشتر، براساس مفاهیم دینی (قرآنی و بودایی و مسیحیت) مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند.

۱. نشانه‌شناسی فرهنگی

نشانه‌شناسی فرهنگی یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است که با چاپ و نشر رساله‌هایی چند در زمینۀ نشانه‌شناختی فرهنگ‌ها، تألیف گروهی لوتمان[۳]، ایوانف[۴]، توپوروف[۵]، پیاتیگورسکی[۶] و اوسپنسکی[۷]، و با عنوان مکتب تارتو -مسکو در سال ۱۹۷۳م. در صحنۀ بین‌المللی علم وارد و مطرح شد (سرفراز و دیگران،۱۳۹۶:۷۷). این نوع نشانه‌شناسی به‌طور معمول، در هیئت تحول از ساخت‌گرایی به نشانه‌شناسی فرهنگی توصیف می‌شود (سمننکو،۱۳۹۶:۱۲) و متعلق به پارادایم جدیدی است که در قالب مطالعات فرهنگی و مطالعات پسامدرنیسم قابل ارائه است. نشانه‌شناسی فرهنگی از گونه‌ای نوپوزیتیویسم ساختارگرایانه عبور کرده و موضوع خود را در یک وضعیت گفتمانی مورد مطالعه قرار می‌دهد.

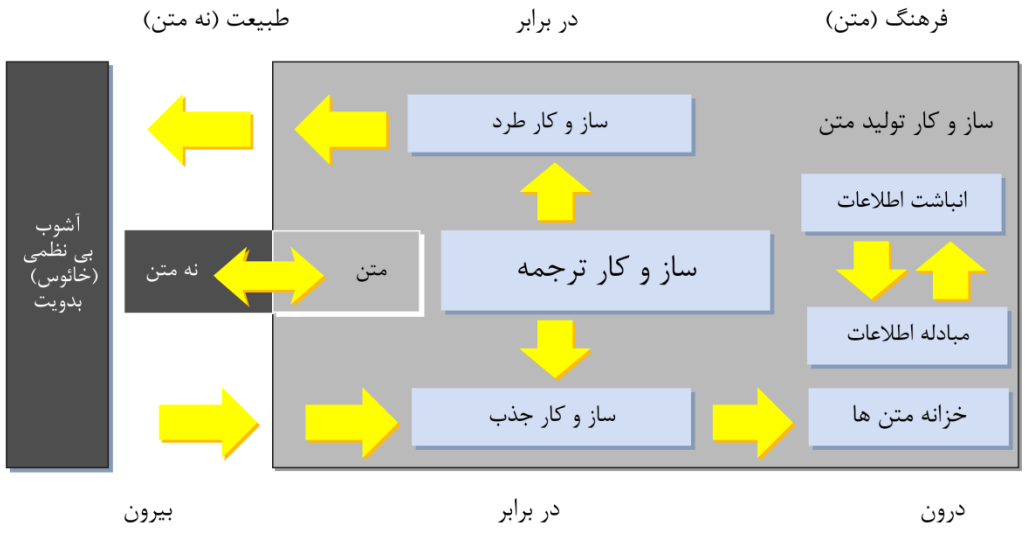
این نکته نیز حائز اهمیت است که نشانه‌شناسی فرهنگی به موضوع فرهنگ محدود نمی‌شود بلکه ضمن عبور از دوگانهٔ طبیعت و فرهنگ، هر چیزی را فرهنگی دیده و آنچه را که توسط انسان دریافت می‌گردد در حیطهٔ پژوهش و بررسی خود قرار می‌دهد (نامورمطلق،۱۲:۱۳۸۹). درواقع نشانه‌شناسی فرهنگی، ماهیت فرهنگ را مورد تأمل قرار داده و به آن الگوهای ذهنی و مادی‌ای که ما برای فهمِ فرهنگ خود و فرهنگ دیگران می‌سازیم، توجه نشان می‌دهد (لیونگبرگ،۱۲۶:۱۳۹۰). فرهنگ از این نظرگاه، هیچ‌گاه یک مجموعهٔ عام و جهانی نیست، بلکه همیشه زیرمجموعه‌ای است که با روش ویژه‌ای نظم گرفته و سازمان یافته است. فرهنگ به هیچ‌وجه دربرگیرندهٔ همه‌چیز نیست، بلکه یک سپهر نشان‌دار معین است. فرهنگ تنها در حکم یک بخش، یک حوزهٔ بسته بر زمینه‌ی نه‌فرهنگ دریافت می‌گردد. در بستر نه‌فرهنگ، فرهنگ به منزله‌ی یک نظام نشانه‌ای آشکار می‌گردد. به‌طور خاص، چه این ویژگی‌های فرهنگ را ساختهٔ انسان، در تقابل با آنچه طبیعی است، بدانیم و چه قراردادی، در تقابل با آنچه که غیرقراردادی است، تصور کنیم؛ در هر حال با جنبه‌های مختلف ماهیت نشانه‌شناسی فرهنگ سر وکار داریم (لوتمان و اوسپنسکی،۴۲:۱۳۹۰). درواقع می‌توان چنین در نظر گرفت که در تعریف لوتمان از فرهنگ، آن روش سنتی که می‌پرسد: «من فرهنگ را چگونه درک می‌کنم؟» جای خود را به رویکرد دیگری داده است که می‌پرسد: «فرهنگ چگونه خود یا دیگر فرهنگ را فهم می‌نماید؟» (توروپ،۲۳:۱۳۹۰).

در این رویکرد، مفاهیم اساسی عبارتند از: نظام الگوساز، سپهر نشانه‌ای، دیالوگ، ترجمه، مرز، دوگانِ متن و نه‌متن، دوگان مرکز و حاشیه و غیره (سُنِسون،۷۶:۱۳۹۰) (نمودار۱). لوتمان در مورد نظام‌های الگوساز می‌نویسد: نظام‌های نشانه‌ای، الگوهایی‌اند که جهانی را که در آن زیست می‌کنیم، توصیف می‌کنند. بر طبق این، زبان طبیعی در ارتباط با واقعیت، نظام الگوساز اولیه است و نظام الگوساز ثانویه در حکم زبان توصیف، به همهٔ زبان‌های هنر و در مفهومی وسیع‌تر با همهٔ دیگر زبان‌های فرهنگ (اسطوره، مذهب، هنجارهای رفتاری و غیره) ارتباط پیدا می‌کند (توروپ،۱۹:۱۳۹۰).

مفهوم با اهمیت دیگر، «سپهر نشانه‌ای» است. لوتمان این اصطلاح را در سال۱۹۸۴م. از «سپهر زیستی» ولادیمیر ورنادسکی[۸] متأثر شده است (سمننکو،۱۲۹:۱۳۹۶). سپهرنشانه‌ای، یک فضای نشانه‌ای است که بیرون از آن نشانگی ممکن نیست (لوتمان،۲۲۱:۱۳۹۰). به‌عبارت بهتر، خارج از آن، فرایند نشانه‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد. این فضا، محل قرار گرفتن فرهنگ و زبان است. به اعتقاد لوتمان، بیرون از سپهر نشانه‌ای نه ارتباط وجود دارد و نه زبان (لیونگبرگ،۱۲۷:۱۳۹۰) و این سپهر نشانه‌ای است که، امکان زیست و ارتباط در فرهنگ را باعث می‌شود. لوتمان یکی از مشخصه‌های سپهر نشانه‌ای را، دوگان محوری قلمداد می‌نماید. او دوگان محوری را به‌منزلهٔ اصلی تعریف می‌کند که در کثرت معنادار است. چون هر زبان نوظهوری به نوبهٔ خود مبتنی‌بر یک اصل دوگان به زیربخش‌هایی تقسیم می‌شود (سمننکو،۱۳۴:۱۳۹۶).

درواقع دوگان‌ها، اساس نظریه‌ی نشانه‌شناسی فرهنگی را تشکیل می‌دهند. دوگان‌هایی مانند: طبیعت- فرهنگ، کاسموس (نظم)- خائوس (آشوب)، مرکز- حاشیه، متن- نه‌متن، خود-دیگری و غیره (سُنِسون، ۷۶:۱۳۹۰). بدین‌ترتیب، طبیعت (بی‌نظمی) به‌مثابهٔ امری ناظر بر محیط زندگی انسان، در مقابل فرهنگ (نظم) قرار می‌گیرد که به منزلهٔ امری ناظر بر ویژگی‌های فراطبیعی زندگی انسان است (پاکتچی، ۸۹:۱۳۹۰). مرکز، شامل تثبیت‌یافته‌ترین (مشروع‌ترین ساختارها و متون) است و در مقابل، حاشیه فضایی است که غیر ساختمند و نامنظم به‌نظر می‌آید و در آن، متون دینامیک‌تر و در اصطلاح نامشروع و منحرفی قرار دارند (سمننکو،۵۵:۱۳۹۶). تحت این شرایط «متن» (که در اولین برخورد هرآن‌چه درون فرهنگ و قابل درک باشد متن تلقی می‌شود) نمی‌تواند بیرون از فرهنگ وجود داشته باشد. اما دست کم امکان بالقوهٔ «نه‌متن» که از بیرون می‌آید و به متن تبدیل می‌شود، درنظر گرفته شده است (سُنِسون، ۷۷:۱۳۹۰).

دیالوگ و تعامل بین دو فرهنگ و ساز و کار طرد و ترجمه، در جایی به نام «مرز» صورت می‌گیرد. در دیدگاه لوتمان، مرز، قاب‌های درون سپهر نشانه‌ای را تعیین می‌کند، مرز، یک ساز وکارِ دوزبانه است که پیام‌های بیرونی را به زبانِ درونی سپهر نشانه‌ای ترجمه می‌کند و برعکس. بنابراین سپهر نشانه‌ای تنها به‌وسیلهٔ مرز می‌تواند با نانشانه و فضای نشانه‌ای بیگانه در ارتباط باشد(توروپ، ۳۳:۱۳۹۰؛ لوتمان، ۲۲۲:۱۳۹۰). مرز، علاوه‌بر فیلتر و تطبیق امر بیرونی با امر درونی، به‌منزلهٔ کاتالیزور ارتباطات نیز عمل می‌کند(سمننکو،۶۰:۱۳۹۶). اصل «دیالوژیک»، اصل دیگری که لوتمان در نظریه‌اش بر آن تأکید دارد، بر فرضِ تعاملِ مداومِ نظام‌های نشانه‌ای استوار است. از دیدگاه او، هر نوع ارتباطی، اساساً دیالوژیک است. چه ارتباط با خود و چه ارتباط با دیگری. به همین خاطر لوتمان هرگز، هیچ پدیدار فرهنگی را در حالتی تک افتاده یا ایزوله توضیح نمی‌دهد (همان:۳۹).



نمودار۱- الگوی مکتب تارتو(سُنِسون، ۷۶:۱۳۹۰).

۲. اسب سفید در فرهنگ ترکی-مغولی

تردیدی وجود ندارد که اسب، نقش حیاتی در زندگی نظامی، اجتماعی و اقتصادی مغولان و ترکان سراسر آسیای میانه داشته است. اسب را استپ‌نشینان ترک و مغول اهلی کرده‌اند و هم آن‌ها رکاب اسب را اختراع نموده‌اند که یکی از مهم‌ترین اختراعات دوران باستان محسوب می‌شود (ساندرز، ۲۳:۱۳۶۳). حتی زمانی که هون ها از رکاب استفاده می‌کردند در «هانِ» چین- مهم‌ترین تمدن منطقه- اثری از رکاب وجود نداشت (گروسه،۳۶:۱۳۸۷؛ گورون و دیگران،۱۷۶:۱۳۸۰). اسب در شکار، دامداری و کوچ مغولان و در کسب درآمد آن‌ها از طریق فروش و مبادلهٔ کره‌ها نقش غیرقابل انکاری داشته است. شیر مادیان از غذاهای روزانه به حساب می‌آمد و علاوه‌بر این، از شیر تخمیرشدهٔ آن‌ها، که البته دربردارندهٔ مقداری الکل نیز بوده، محصولی با نام «قمیز» درست می‌کردند که در سفرهای بلندمدت، جشن‌ها و مراسم، آن را مصرف می‌کردند (هال،۷:۱۳۸۰؛ پلیو،۷۶:۱۳۹۵؛ مورگان،۴۱:۱۳۸۹).

حضور اسب در میان اسامی ماه‌های تقویم ترکی، پیوند برادری و حتی عاشقانه، بین قهرمان و اسب در داستان‌های حماسی، قربانی کردن اسب در مراسم دینی و غیره(Esin,۲۰۰۳:۲۶۰-۲۶۷) همگی بر جایگاه تقدس‌گونهٔ این حیوان در فرهنگ ترکی-مغولی دلالت دارد. محمود کاشغری در دیوان‌اللغات‌الترک[۹]، در توضیح اکثر کلمات، از ضرب-المثل یا عبارتی وابسته به اسب استفاده کرده است. او حتی در مورد علت تألیف کتاب می‌نویسد: می‌خواهم ثابت کنم که زبان ترکی همگام با زبان عربی همانند دو اسبِ شرط‌بندی هستند (کاشغری، ۳۳:۱۳۸۳) ولی جایگاه یادشده، زمانی بسیار خاص و قابل‌تأمل می‌شود که موضوع مورد بحث «اسب سفید» است؛ مغولان اسب سفید را (که اصطلاحاً اونقون[۱۰]می‌نامیدند) متبرک، مقدس و خوش‌یمن می‌دانستند و جز خان کسی بر آن سوار نمی‌شد و کسی هم حق نداشت گوشت آن را بخورد. این عقیده سبب شده بود که خانان و شاهزادگان هم، همواره تعداد فراوانی اسب سفید را برای یُمن و برکت نگهداری کنند و این موضوع آن‌قدر مؤثر بود که خود چنگیزخان، نیز وقتی در قوریلتای بزرگ به خانی انتخاب شد، پرچمی را که مرکب از نُه دمِ اسب سفید بود، انتخاب کرد (سروری،۲۶۶:۱۳۸۹؛ خلیلی،۵۱:۱۳۹۶).

در تاریخ جهانگشای جوینی، هم مواردی وجود دارد که نشان از اهمیت بالای اسب سفید در نزد مغولان دارد. هنگام قوریلتای بزرگ، پس از فتح در ایران شرقی، جوجی برای پدرش چنگیزخان از دشت قپچاق، هزار اسب سفید (خنگ) پیشکش می‌فرستد و همچنین زمانی که چنگیزخان بعد از کشورگشایی‌هایش به مغولستان باز می‌گردد، پسرش توشی، در نزدیکی‌های سمرقند برای او بیست هزار اسب سفید هدیه می‌کند (جوینی،۲۱۵:۱۳۸۷). البته خود چنگیزخان هم هنگامی که مسن‌ترین فرد قبیلهٔ بارین را به مقام «بیگی[۱۱]» انتخاب می‌کند، به او دستور می‌دهد که «بر اسب سفید سوار شو و لباس سفید بر تن کُن و در میان جمع در بالاترین مقام جلوس کن» (بارتولد،۸۱۷:۱۳۵۲).

تقدس اسب سفید در نوشته‌های مارکو پولو نیز قابل مشاهده است؛ رنگ سفید بنا بر اعتقاد مغولان، نشانهٔ خوشبختی و اقبال است و در عیدی که هر ماه برای بتان برگزار می‌کردند برای خان و بت‌ها، اسب‌های سفید یا اسب‌های چند

رنگی که سفیدی آن‌ها بیشتر بود هدیه می‌دادند (بیانی،۱۳۸۹ :۳۲و۳۳). انعکاس اهمیت «اسب سفید» بر روی کتیبه-های اورخون در دوران قدیمی‌تر -دولت گوی تورک- نیز خود جای تأمل بسیار دارد؛ در بند ۳۵ کتیبهٔ «گول تکین»[۱۲] - یکی از سه کتیبهٔ اورخون- وقتی بیلگه‌قاغانِ ترک، با افراد دشمن مبارزه می‌کند، بر اسب سفیدی به نام «باییرغو» می‌شود (محمدزاده صدیق،۱۳۸۳:۱۸۱؛ Esin,۲۰۰۳:۲٦۸). اَمَل اَسین می‌نویسد در متون دوران گوگ ترک، بیشترین تأکید بر روی رنگ سفید بوده و شاید به همین خاطر است که اسب قاغان‌های ترک اغلب به این رنگ بوده است (همان:۲۶۷). سؤالی که در اینجا پیش می‌آید این است که دلیل تأکید فراوان بر استفاده از اسب سفید در نزد ترکان و مغولان چه بوده است؟ و چرا تا این حد، اسب سفید در تاروپود فرهنگ ترکی-مغولی نفوذ کرده بوده است؟ به‌نظر ما توجه زیاد ترکان و مغولان به اسب سفید جنبهٔ اسطوره‌ای و مذهبی داشته است و ریشهٔ این مسئله را باید در اساطیر ترکی-مغولی و مذهب شمنیسم جست‌وجو کنیم.

۳. شاهنامه بزرگ ایلخانی

با ظهور مغولان (ایلخانان) در ایران، هنر مصورسازی کتاب به‌طور رسمی شکل گرفت و از این دوران به بعد این هنر مسیر شکوفایی را پیمود. شاهنامه *بزرگ* مغولی (دموت)، شاهکار نگارگری عهد ایلخانی، به‌منزلهٔ نخستین نسخه مصور درباری در دوران ابوسعید بهادرخان، در تبریز تصویرسازی شد و پس از آن به تدریج دیگر *شاهنامه*‌های مصور به وجود آمد. حضور چشمگیر زنان در نگاره‌های این نسخه، یکی از نکات متمایز این *شاهنامه* است. است. همان‌طورکه زنان در عهد *ایلخانی* از جایگاه و منزلت استثنایی در تاریخ ایران برخوردارند، به‌گونه‌ای که این دوران را عصر برابری مرد و زن می‌دانند، زنان در نگاره‌ها نیز به‌صورت چشمگیر و متمایزی دیده می شوند. این حضور در صحنه‌هایی با مضامین درباری پررنگ تر است و نوع حضور زنان در نگاره‌ها با نحوهٔ زندگی ایشان منطبق است. بدین ترتیب، بار دیگر مشخص می‌شود که اثر هنری به منزله فرآورده‌ای اجتماعی ارزش‌ها و باورهای زمان را با خود همراه دارد (شهراد، ۱۳۹۳: ۲۹۳). شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی سرآغاز جنبش عظیم نگارگری ایرانی است. با وجود این، این شاهنامه تغییرات متعددی را در طول زمان داشته که شناسایی آن‌ها محققان را قادر می‌سازد تا از تفاسیر نادرست در زمینهٔ این اثر و تاریخ هنر ایران ممانعت به عمل آورند.

تزئینات معماری تصویر شده در نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی، از نظر شیوه تزیینات معماری، مانند انواع آجرکاری، گچبری و کاشی، نقوش هندسی، گردان، کتیبه‌ای و محل به‌کارگیری آن‌ها با آرایه‌های معماری گنبد سلطانیه، مطابقت داشته است. این موضوع، نشان‌دهنده سیالیت نقوش و هم بستگی آن‌ها در یک بافتار فرهنگی، اجتماعی، سیاسی یکپارچه و شکوفا است. ویژگی آثار هنری، برخاسته از کلیت جامعه نیست، بلکه ریشه در طبقات دارد و دلیل اختلاف سبکی تصاویر شاهنامه بزرگ ایلخانی و سمک عیار، در تفاوت طبقه‌هایی است که دو گروه هنرمندان در تبریز و شیراز به آن تعلق داشتند. نتیجه مطالعه، مبین این است که ساختارهای معنادار موجود در کتاب شاهنامه بزرگ ایلخانی با ساختارهای اصلی طبقه نخبگان و بزرگان ایرانی ساکن در تبریز، هم‌ارز بوده و ساختارهای معنادار تصاویر کتاب سمک

عیار با ساختارهای اصلی طبقه هنرمندان محلی ساکن در شیراز که با زندگی مردم روستایی و پیشه‌وران شهری احساس نزدیکی می‌کرده نیز هم‌ارز و یکسان هستند.

مغولان از شاهنامه در راستای جایگزینی خود با شاهان اساطیری ایران بهره گرفته و به انتخابی گزینشی از صحنه‌نگاری شاهنامه روی آوردند؛ البته نه در راستای انطباق با نقاط عطف داستانی شاهنامه، آن‌گونه که در دیگر نسخ دیده می‌شود، بلکه در رابطه با صحنه‌هایی که در آن با توازی میان صفات شاهان ایرانی و ایلخانان و جایگزینی بصری خود و آنان قادر بوده تا توازی منطقی میان آنان و شاخصه‌های مشروعیت حکومت ایرانی را فراهم سازند تا راهی برای کسب مشروعیت و پذیرش هویت ایرانی برای خود به‌وجود آورند. امری که نشانگر قرارگیری شاهانه بزرگ در بطن گفتمان مشروعیت‌خواهی ایلخانی در راستای ایرانی‌گرایی به منظور کاهش فاصله با جامعه ایرانی بوده است (افهمی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱).

٤. سفید رنگ خدای اولگئن

در اساطیر کهنِ ترکی-مغولی و مذهب شمنیسم[۱۳] «اولگئن»[۱۴] خدایِ آفرینندهٔ تمام موجودات است (اینان،۱۳۹۵:۴۳). نکتهٔ بسیار بااهمیت این است که خدای اولگئن، انسان را از «غنچهٔ سفید» خلق کرده است (سیداوف،۱۳۸۴:۲۹۶). بر اساس اسطورهٔ مذکور، وقتی اولگئن، «انسان سفید» را از غنچهٔ سفید آفرید، برادرش «ائرلیک»[۱۵] نیز از او تبعیت کرد و انسان سفید آفرید؛ اما اولگئن انسان‌های ائرلیک را سیاه کرد. بعد از آن اولگئن، خدای آسمان (روشنایی) و برادرش ائرلیک، خدای زیرزمین (تاریکی) شد (سیداوف،۱۳۸۱:۳۴). بنابراین اولگئن، همواره و در همه‌جا، خدایی مرتبط با نور، روشنایی و خورشید بوده و رنگ مقدس مرتبط با آن، سفید درنظر گرفته می‌شود. درست به همین دلیل است که در اساطیر ترکی-مغولی، نخستین شمن، به رنگ «سفید» است و «شمن سیاه» بعدها ظاهر شده است (الیاده،۱۳۹۲:۲۹۵).

به اعتقاد میرعلی سیداوف، اختصاص صفت «سفید» به شمن‌ها، آن‌ها را با خدای اولگئن مرتبط ساخته و تقدس آن‌ها را دوچندان کرده است. مطابق با اساطیر ترکی–مغولی، حیواناتی که برای قربانی کردن در پیشگاه اولگئن انتخاب می‌شد به رنگ سفید بوده و برای ائرلیک، حیواناتی با رنگ تیره، قربانی می‌کردند (سیداوف،۱۳۸۱:۳۶). حیوانی که برای اولگئن قربانی می‌کردند اغلب «اسب سفید» بوده است و به همین خاطر در فولکلور ترکان و مغولان، محبوب‌ترین و با شکوه‌ترین اسب، اسب سفید است (اوراز،۱۳۹۶:۱۳۲؛ الیاده،۱۳۸۹:۱۱۰).

فراموش نکنیم که خود شمن‌ها در اجرای آیین صعود، بر اسب سفید سوار می‌شدند. کوکچو[۱۶]ی شمن، بر اساس روایت رشیدالدین، مشهور بوده است که بر اسبی سفید سوار می‌شده و بر آسمان می‌رفته است (رشیدالدین،۱۳۷۳:۱۳۸). تقدس رنگ سفید محدود به موارد ذکر شده نبوده، بلکه در داستان‌های اساطیری ترکی-مغولی، نیز بازتاب داشته است. داستان‌های اساطیری مشهور «اوغوزنامه» و «دده قورقوت» مصداق‌های بارزی هستند که نشان می‌دهند رنگ سفید، متعلق به خورشید و خدای اولگئن است. براساس داستان اوغوزنامه، اوغوزخان یا

اوغوزقاغان که خود از «بوغا/ بوقا»ی پدر و از «آی‌قاغان» مادر متولد شده است، از دو همسر خود، صاحب شش فرزند می‌شود. همسر اول اوغوزخان، دختری است که از شعاع نورخورشید بیرون می‌آید و فرم انسانی‌شدهٔ اشعهٔ نورخورشید محسوب می‌شود (سیداوف،۱۹۳:۱۳۸۴). از این همسر، سه فرزند متولد می‌شوند: گون‌خان (خورشید)، آی‌خان(ماه)، ییلدیزخان (ستاره) (رشیدالدین،۲۵:۱۳۶۷). همسردوم اوغوزخان، دختری است که از درون درختی در داخل آب بیرون می‌آید و فرم انسانی‌شدهٔ درخت- درخت زندگی- به حساب می‌آید (سیداوف،۱۹۳:۱۳۸۴). تنیز/دنیزخان (دریا)، تاغ-خان (کوه)، گوگ/کوک‌خان (آسمان)-نیز فرزندان اوغوز از همسر دوم هستند. هریک از این شش پسر، چهار فرزند داشته و اوغوز دست راست و چپ لشکر بدیشان داده است (رشیدالدین،۲۵:۱۳۶۷).

در ادامهٔ داستان، روزی شش پسر اوغوزخان به شکار می‌روند و در حین شکار، سه پسر بزرگ، سه کمان طلایی و سه پسر کوچک سه تیر نقره‌ای پیدا می‌کنند. بعد از این حادثه، اوغوز فرزندان خود را فراخوانده و در جلسه‌ای حدود حاکمیت آن‌ها را تعیین می‌نماید. بر طبق داستان اوغوزنامه و نیز کتاب «ده‌ده قورقوت»، اوغوزخان که با چادر طلایی-رنگ در مرکز قرار گرفته بود پسران بزرگ را -که بدان‌ها لقب «بوز اوق‌لار» داده بود- در سمت راست و پسران کوچک خود را -که موسوم به«اوچ اوق‌لار» بودند- در سمت چپ خود قرار می‌دهد. نکته‌ی جالب توجه این است که شش چادر سمت راست و شش چادر سمت چپ که متعلق به فرزندان اوغوز بود، همگی به رنگ سفید بودند (سیداوف،۱۹۹:۱۳۸۴ و ۵۹۵).

اوغوز خان در هر دو سمت درختی بزرگ می‌کارد. بر بالای درخت سمت راست مرغ طلایی می‌گذارد و بر پای درخت، گوسفند سفید رنگی می بندد. بر بالای درختی هم که در سمت چپ قرار دارد، مرغ نقره‌ای می‌گذارد و بر پای آن، گوسفند سیاه‌رنگی می‌بندد (همان:۵۹۰).

با این اوصاف ریشهٔ رنگ سفید در قالب توتمِ گوسفند سفید به فرزندان بزرگ اوغوزخان می‌رسد. چون مادر آن‌ها فرم انسانی‌شدهٔ خورشید محسوب می‌شوند، خورشیدی که مرتبط با خدای اولگئن است. سفید بودن رنگ چادر پسران اوغوز نیز نشان از اهمیت و تقدس رنگ سفید و تعلق آن به بزرگان دارد. پس پر بیراه نیست که ده‌ده قورقوت، وقتی دربارهٔ بزرگانِ اوغوزها صحبت می‌کند، به پرچم‌های سفید رنگ آنان اشاره می‌نماید و می‌گوید که بایندرخان- از حکمرانان اوغوز- دارندهٔ اسب سفید بوده است (گنج،۲۵:۱۳۸۸).

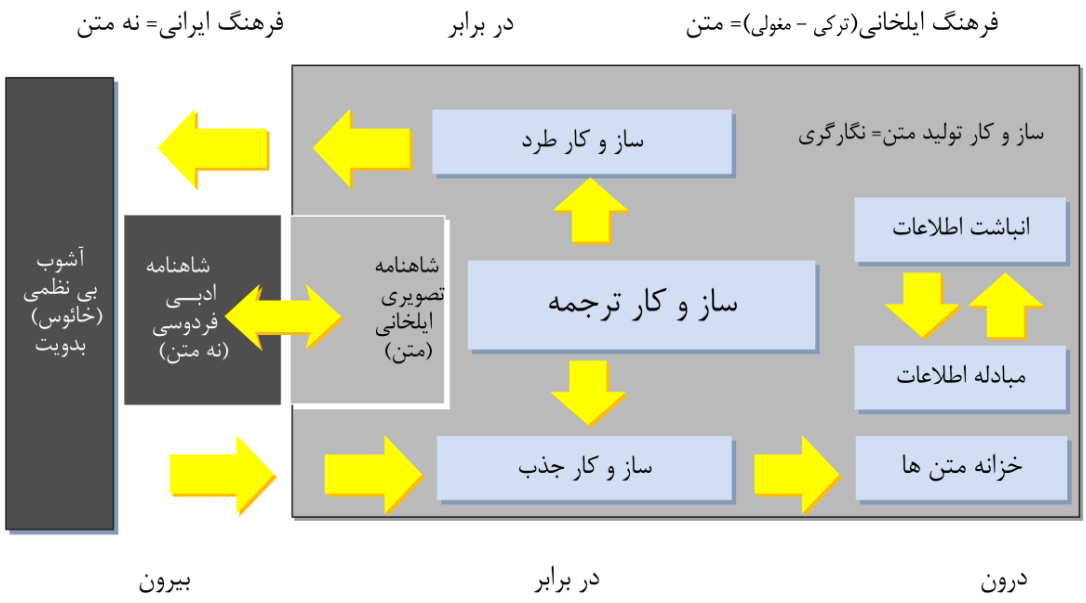
۵. تحلیل نگاره‌های انتخابی

اگر نوشتهٔ دوست محمد گواشانی که «استاد احمد موسی...پرده گشای چهرهٔ تصویر شد و تصویری که حالا متداول است او اختراع کرد» (آژند،۱۴۲:۱۳۸۹) را بپذیریم، پس باید دورهٔ ایلخانان یا به‌عبارت دیگر، مکتب تبریز را آغازگرِ جدی و منسجم جنبش نگارگری ایرانی بشماریم؛ ولی علی‌رغم جایگاه ویژه‌ای که نگارگری دورهٔ ایلخانی دارد پژوهش-هایی که دربارهٔ آن صورت گرفته است به لحاظ کمی و کیفی قابل‌توجه نیست و برآیند آن‌ها، چیزی نیست که بتواند

مخاطب را متوجه موضوعی تازه نماید. بیشتر پژوهش‌ها، تأکید دارند که نگاره‌های شاهنامهٔ دموت و سایر نسخه‌های دورهٔ ایلخانی متأثر از «گفتمان ایرانی» هستند و معتقدند که مغولان برای مشروعیت بخشیدن به قدرت و حاکمیت خود، چاره‌ای جز پذیرش فرهنگ و اساطیر ایرانی نداشتند. تردیدی وجود ندارد که فرهنگ ایرانی، در شکل‌گیری نگاره‌های مذکور نقش داشته است ولی موضوعی که از آن غفلت شده است، سهمِ فرهنگ ترکی- مغولی در این شکل‌گیری است. درواقع، باتوجه‌به الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان (نمودار۱)، گفتگو و تعامل دو فرهنگ متفاوت ایرانی و ترکی-مغولی، عمداً یا سهواً از طرف پژوهشگران داخلی و خارجی نادیده گرفته شده و یا این موضوع اهمیت چندانی برای آن‌ها نداشته است. در این میان، مهم‌ترین اشتباه، مطالعه و تحلیل نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ، صرفاً براساس روایت‌های شاهنامه بوده است. شاهنامهٔ فردوسی، حاصل گفتمان فرهنگ ایرانی است ولی شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی در نتیجهٔ گفتگو و تعامل فرهنگ ایرانی و فرهنگ ترکی -مغولی به‌وجود آمده است (نمودار۲).

به همین علت، پژوهش‌ها و تحلیل‌های مربوط به نگارگری ایرانی، باید بر مبنای متن معیار شاهنامهٔ تصویری باشد که براساس شرایط خاصِ دورهٔ ایلخانی صورت گرفته و نمونه‌های دوران بعدی را نیز بی‌تأثیر نگذاشته است و نه متن شاهنامهٔ فردوسی، که یک‌بار برای همیشه و براساس دیدگاه او سروده و تنظیم شده است. بنابراین باتوجه‌به الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان، نگاره‌های شاهنامهٔ دموت و مشخصاً نگاره‌هایی که در آن‌ها «اسب سفید» وجود دارد، باید در یک فضای دیالوگی مورد بحث و بررسی قرار گیرند.

براساس نمودار شمارهٔ ۲، متن شاهنامه‌ی فردوسی و به‌عبارت بهتر روایت‌های انتخابی برای مصورسازی، متعلق به جهان خارج از سپهر نشانه‌ایِ ترکی- مغولی و در بیرون از مرز فرهنگی آن قرار دارد. درواقع تا زمانی که هنوز بین دو فرهنگ دیالوگی وجود ندارد، روایت‌های منتخبِ شاهنامه‌ی فردوسی، «نه‌متن» محسوب می‌شوند و هنوز متعلق به فضای آن دیگری بوده و ناآشنا تلقی می‌گردند. آن‌ها فقط در نتیجهٔ تعامل و دیالوگ فرهنگی که در «مرز» دو فرهنگ صورت می‌گیرد و نیز، به واسطه‌ی ساز وکار «ترجمه» که آن‌ها را به زبانِ درونیِ سپهرنشانه‌ای ترکی - مغولی ترجمه می‌کند می‌توانند تبدیل به «متن» گردند. متنی که زبان آن، تصویر است.

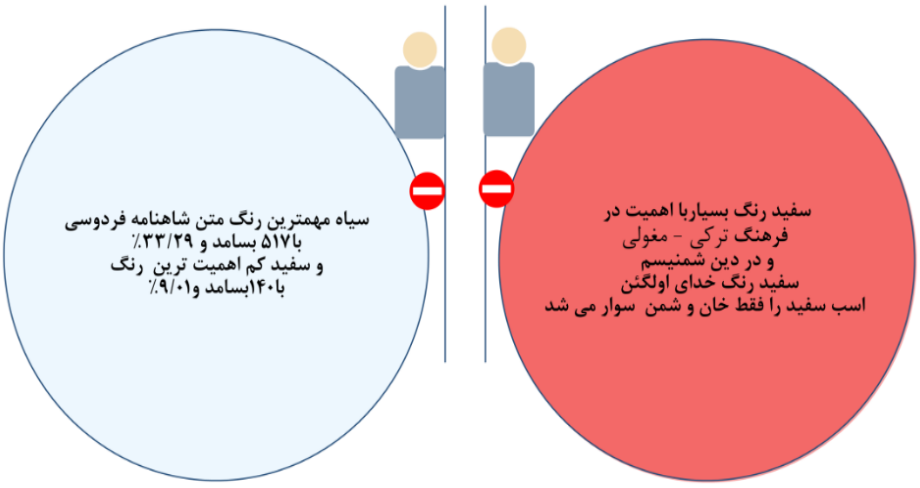


نمودار۲- ترجمهٔ متن ادبی شاهنامه‌ی فردوسی به متن تصویری شاهنامهٔ ایلخانی (نگارندگان: ۱۳۹۸).

بنابراین، سپهر نشانه‌ای شاهنامهٔ تصویریِ ایلخانی، سرشار از نشانه‌های آشنا برای فرهنگ خودی (ترکی-مغولی) است. این سپهر نشانه‌ای، در اثر تعامل و دیالوگی که با فرهنگ دیگری (ایرانی) پیدا می‌کند و با مکانیزم ترجمهٔ بینافرهنگی، بخش یا بخش‌هایی از آن فرهنگ غیرخودی را به مانند روایت‌های شاهنامهٔ فردوسی وارد سپهر نشانه‌ایِ خود می‌سازد. با این اوصاف، سفید بودن اسبِ حاکمان، در نگاره‌های شاهنامهٔ دموت، نه براساس روایت شاهنامه فردوسی، بلکه براساس اعتقادات شامانیِ فرهنگ ترکی-مغولی معناپردازی شده است. اگرچه تصاویر شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، روایت شاهنامهٔ فردوسی از داستان‌های رزم اسکندر با کرگدن، رسیدن اسکندر به درخت گویا، گرفتار شدن اردوان به دست اردشیر و غیره را بازگو می‌کند، ولی «سفید بودن اسب حاکم» نشانه‌ای است که نَه براساس روایت فردوسی بلکه براساس سپهر نشانه‌ای یادشده، به‌وجود آمده است. در شاهنامهٔ ادبی فردوسی، واژهٔ اسب ۴۱۵ بار ذکر شده و اسب با رنگ‌هایی چون شب‌رنگ، گلگون، سیم‌رنگ، خنک، سمند، سیاه، شبدیز، گل‌رنگ و غیره توصیف شده است (سجادی راد،۱۳۹۲:۱۰۶).

در این متن، رنگ سفید، نه‌تنها از جایگاه ویژه و متمایزی نسبت به بقیهٔ رنگ‌ها برخوردار نیست (نمودار۳)، بلکه با ۱۴۰ بار تکرار، ۹/۰۱٪ در کنار رنگ سبز، با ۵۷ بار تکرار و ۳/۶۷٪ کم‌بسامدترین رنگ‌های شاهنامه محسوب می‌شود. درحالی که رنگ سیاه، با ۵۱۷ بار تکرار و ۳۳/۲۹٪ بالاترین بسامد را به خود اختصاص داده و رنگ متمایز و برجستهٔ شاهنامه در مورد اسب، به حساب می‌آید (جودی نعمتی،۱۳۸۷:۷۶). به همین سبب، اسب بسیاری از حاکمان شاهنامهٔ فردوسی نیز، سیاه

رنگ است. از این میان می‌توان به سیاه رنگ بودن اسب لهراسب، گشتاسب، بهرام، خسروپرویز، فریدون، سیاوش و غیره اشاره کرد (قائمی و دیگران،۱۳۸۸:۲۱؛ زمردی،۱۳۸۸:۲۰۷). ولی در اساطیرِ ترکی- مغولی، اسب سفید رنگ جایگاه بسیار ویژه‌ای دارد. مطابق این روایات اساطیری جز خان کسی بر آن سوار نمی‌شد و در مواردی هم خان، به قام یا شامان بزرگ، دستور سوار شدن بر آن را می‌داده است. با این اوصاف، اسب سفیدی که در نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی تصویر شده (جدول۱) بیش از هر مورد دیگر، می‌تواند متأثر از سپهر نشانه‌ای ترکی-مغولی باشد. اسکندر، اردشیر، بهرام و فریدون افرادی که در این نگاره‌ها- برخلاف روایت شاهنامه- بر اسب سفید سوار شده‌اند، همگی حاکمان بزرگ تاریخ ایران بوده و سفید بودن رنگ اسب آن‌ها، نمی‌تواند جنبهٔ اتفاقی داشته باشد. ازآنجاکه شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی در دربار ابوسعید تهیه شده و حامیان و مخاطبان این اثر تصویری، نَه مردمِ عادی، بلکه ایلخان و اطرافیان آنان بوده است، طبیعتاً شکل‌گیری این تصاویر (جدول۱) براساس سپهر نشانه‌ای ترکی- مغولی، می‌توانسته روایت‌های شاهنامه‌ی ادبی فردوسی را برای آن‌ها قابل فهم‌تر و نیز لذت‌بخش‌تر نماید. البته ذکر این نکته نیز ضروری است که اسب سفید، تنها اسب تصویر شده در نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی نیست بلکه اسب‌هایی با رنگ‌های دیگر نیز هستند اما تمایز و جایگاه اسب سفید را ندارند. آنچه مسلم می‌نماید، اهمیت خاصی است که نگارگر به استفاده از اسب سفید در نگاره‌هایش داده و آن را برخلاف آن‌چه که در روایت‌های شاهنامه وجود دارد، صاحب جایگاه ویژه‌ای کرده است. جایگاهی که حتی در نگاره‌های دورهٔ قبلی (دورهٔ سلجوقی) نیز، آن را مشاهده نمی‌کنیم (نمودار۳).



نمودار۳- جایگاه رنگ سفید در فرهنگ ترکی- مغولی و روایت شاهنامهٔ فردوسی (نگارندگان: ۱۳۹۸).

اسکندر		**رزم اسکندر با کرگدن** (آژند،۱۳۸۹:۲۰۵) اسکندر در شرایط مبارزه با کرگدن بر اسب سفید سوار شده است.
اردشیر		**اسارت اردوان به دست اردشیر** (آژند،۱۳۸۹:۲۰۲) اردشیر در مواجهه با اردوانِ شکست خورده بر اسب سفید سوار شده است.
فریدون		**رزم فریدون با اژدها** (حسینی،۱۳۹۲:۲۹۳) فریدون در شرایط مبارزه با اژدها بر اسب سفید سوار شده است.
اسکندر		**رسیدن اسکندر به درخت سخن‌گو** (warfare.ga, 2019) اسکندر در دیدار از درخت سخنگو بر اسب سفید سوار شده است.
بهرام گور		**بهرام گور و شکار گورخر** (warfare.ga, 2019) بهرام گور در هنگام شکار بر اسب سفید سوار شده است.
اسکندر		**رسیدن اسکندر به شهر برهمنان** (warfare.ga, 2019) اسکندر در هنگام ورود به شهر برهمنان بر اسب سفید سوار شده است.

جدول۱- اسب سفید در نگاره‌های منتخب شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی(نگارندگان:۱۳۹۸).

نتیجه‌گیری

اگر کمی دقت کنیم درمی‌یابیم که شاهنامه‌ای که به نوعی «متن- اسطوره» محسوب می‌شود و در طول تاریخ نگارگری ایران الگو واقع شده، شاهنامهٔ تصویریِ ایلخانی است نَه شاهنامهٔ فردوسی. آنچه که بارها تولید، تحول و توسعه یافته است، «نگاره‌ها» بوده، نَه «اشعار». باید توجه داشت که برای فهم دقیق نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی نباید فقط به روایت‌های شاهنامهٔ فردوسی اکتفا کرد. به‌عبارت دیگر، سپهر نشانه‌ای نگاره‌های شاهنامهٔ تصویری، متفاوت از سپهر نشانه‌ای شاهنامهٔ فردوسی است. به همین ترتیب، نشانه‌هایِ موجود در هریک از آن‌ها نیز، تنها در درون فضای نشانه‌ای خودشان معنادار بوده و بیرون از آن، معنای خود را از دست می‌دهند. «اسب سفید» و یا «سفید» بودنِ رنگ اسب، یکی از نشانه‌های متعلق به سپهر نشانه‌ای تصویر ایلخانی است. اگر «اسب سفید» را بیرون از این سپهر نشانه‌ای قرار دهیم، بی‌شک، نشان‌دار بودنِ خود را از دست داده و تبدیل به یک رنگ عادی، خواهد شد.

در اینجا، «اسب سفید» جزئی از ساختار تصویر ایلخانی بوده و درواقع «دال»ی است که «مدلول» آن را باید در این فرهنگ جست‌وجو کرد. نمی‌توان «اسب سفید» را «دال» تهی و یا «دال» مرتبط با «مدلول»های گوناگون درنظر گرفت. نتیجهٔ این پژوهش حاکی از آن است که «سفید» بودن رنگ اسب، ریشه در اعتقادات شمنی و اساطیر کهن ترکی-مغولی دارد. «سفید» قبل از هرچیزی، رنگِ خدای «اولگئن»- خدای آفرینندهٔ تمام موجودات در اعتقادات شمنی است. ریشه و منشاء تقدس رنگ «سفید» و جایگاه ویژهٔ آن را باید در وابستگی‌اش به مهم‌ترین خدای آیین شمنیسم جست‌وجو کرد و درست به همین خاطر است که بعدها، در اسطوره‌ها، آیین‌های اجرایی، متون تاریخی، هنرهای تصویری و غیره حضورِ معنادار این رنگ را مشاهده می‌کنیم: شمن‌های سفید که سوار بر اسب سفید می‌شوند؛ انسانی که اولگئن می‌آفریند از غنچه‌ی سفید است؛ اسب‌هایی که به چنگیز اهدا می‌شوند رنگ سفید دارند؛ چادرهای فرزند اوغوزخان به رنگ سفید هستند؛ گوسفند سفیدرنگی که در قالب توتم تا زمان آق‌قویونلوها مطرح بوده است؛ اسب سفیدی که بیلگه‌قاغان در کتیبهٔ مشهور گول‌تکین سوار بر آن است و غیره همه و همه، رسوب همان اندیشهٔ اسطوره‌ای و دینی است که در ادوار گوناگون در زندگی و هنر ترکان و مغولان، حضور فعال و تعیین‌کننده‌ای داشته است (جدول ۱). شاهنامهٔ بزرگ ابوسعیدی نیز، به‌خاطر این‌که جزئی از همین ساختار فرهنگی بوده، از دستورالعمل آن تابعیت کرده، فرم و معنای خود را شکل داده است.

پی‌نوشت‌ها

[۱] لازم به ذکر است بر اساس گفته‌ی دوست محمد، شمس‌الدین شاگرد احمد موسی، این شاهنامه را برای سلطان اویس، یکی از شاهزادگان آل‌جلایر تهیه کرده است (حسینی،۱۳۹۲،۶۷).

[۲]این شاهنامه در اصل در بردارنده‌ی دست‌کم ۲۸۰ ورق و ۱۸۰ نگاره بوده است (آژند،۱۳۸۹:۱۵۰).

[۳] lotman

[۴] Ivanof

[۵] Toporof

[۶] Piatigorskii

[۷] Uspenskij

[۸] Veladimir Vernadsky

[۹] این کتاب در تاریخ۴۶۶ ه.ق تألیف گردیده است (کاشغری، ۲۶:۱۳۸۳).

[۱۰]کلمهٔ «اونقون» در زبان مغول یک اصطلاح است. اونقون‌ها تمثیلی از روح‌های حامی انسان‌ها و در زمرهٔ مقدسات هستند. آن‌ها به نوعی، ارواح محافظ انسان بوده و از این جهت، باور به اونقون‌ها از پایه‌های تشکیل‌دهندهٔ شمنیسم محسوب می‌شود (اینان،۱۳۹۵:۵۹).

[۱۱]بیگی ظاهراً به معنی سرور روحانیون بوده و عالی‌ترین مقام ذی‌نفوذ دینی شمرده می‌شد (بارتولد،۱۳۵۲:۸۱۷).

[۱۲]نقر و حک سنگ یادمان گول‌تکین در سال۷۲۲م. شروع و درسال۷۲۳م. پایان یافته است (محمدزاده صدیق،۱۳۸۳:۱۰۷).

[۱۳]شمن واژه‌ای تونگوزی- گروهی از زبان‌های ترکی و مغولی- و شمنیسم به معنای دقیق آن، عمدتاً پدیده‌ای دینیِ مربوط به سیبری و آسیای مرکزی است. در زبان ترک و تاتار به شمن، «قام» گفته می‌شود(الیاده،۱۳۹۲:۴۱).

[۱۴] Olgen

[۱۵] Erlik

[۱۶]کوکچو، شمن بزرگ طایفه‌ی چنگیزخان بود(خلیلی،۱۳۹۶:۶۴).

فهرست منابع

کتاب‌ها

آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). نگارگری ایران، ۲ جلدی، تهران: سمت.

الیاده، میرچا. (۱۳۸۹). رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

الیاده، میرچا. (۱۳۹۲). شمنیسم فنون کهن خلسه، ترجمه محمدکاظم مهاجری، تهران: نشر ادیان.

اوراز، مراد. (۱۳۹۶). اساطیر تورک، ترجمه روح‌اله صاحب قلم، تبریز: قالان‌یورد.

اینان، عبدالقادر. (۱۳۹۵). آیین باستانی ترکان، ترجمه محبوبه هریسچیان، تبریز: دنیزچین.

بارتولد، و.و. (۱۳۵۲). ترکستان‌نامه، ترجمه کریم کشاورز، جلد دوم، تهران: آگاه.

بیانی، شیرین. (۱۳۸۹). دین و دولت در ایران عهد مغول، جلد اول، تهران: نشر دانشگاهی.

پلیو، پل. (۱۳۹۵). تاریخ محرمانه مغول،[مترجم به ترکی احمد تمیر]، ترجمه پرویز زارع شاهمرسی، تبریز: اختر.

جوینی، عطاملک. (۱۳۸۷). تاریخ جهانگشای جوینی، تصحیح محمد قزوینی، تهران: هرمس.

حسینی، سید محمود. (۱۳۹۲). شاهنامه بزرگ ایلخانی، تهران: عطار.

خلیلی، نسیم. (۱۳۹۶). مغولان روایتی دیگر، تهران: شرکت نشر نقد افکار.

رشیدالدین، فضل‌الله. (۱۳۷۳). جامع‌التواریخ، تصحیح محمد روشن و مصطفی موسوی، جلد اول، تهران: البرز.

رشیدالدین، فضل‌الله. (۱۳۶۷). جامع‌التواریخ، تصحیح بهمن کریمی، جلد اول، تهران: اقبال

زمردی، حمیرا. (۱۳۸۸). ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق‌الطیر، تهران: زوار.

ساندرز،ج.ج. (۱۳۶۳). تاریخ فتوحات مغول، ترجمه ابوالقاسم حالت، تهران: امیرکبیر.

سمننکو، الکسی. (۱۳۹۶). تار و پود فرهنگ، ترجمه حسین سرفراز، تهران: علمی و فرهنگی.

سیداوف، میرعلی. (۱۳۸۱). قام شامان و نگاهی به اساطیر خلق‌های ترک، ترجمه‌ی صمد چایلی، تبریز: اختر.

سیدواف، میرعلی. (۱۳۸۴). آذربایجان سوی کوکونو دوشونرکن، برگردان رحیم شاوانلی، تبریز: اختر.

کاشغری، محمود. (۱۳۸۳). دیوان‌اللغات‌الترک، ترجمه‌حسین محمدزاده صدیق، تبریز: اختر.

کنبای، شیلا. (۱۳۸۹). نگارگری ایرانی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی.

گروسه، رنه. (۱۳۸۷). امپراطوری صحرانوردان، ترجمه عبدالحسین میکده، تهران: علمی فرهنگی.

گنج، رشاد. (۱۳۸۸). رنگ و نوروز در اساطیر ترک، ترجمه امین روشن، تبریز: پینار.

گورون، کامران و دیگران. (۱۳۸۰). اسلامیتدن اؤنجه تورک‌لرین تاریخی، به کوشش اسماعیل جعفرزاده و دیگران، تبریز: سومرنشر.

محمدزاده صدیق، حسین. (۱۳۸۳). یادمان‌های ترکی باستان، تهران: ستاد نشرآثار دکترصدیق.

مورگان، دیوید. (۱۳۸۹). مغول‌ها، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

هال، مری. (۱۳۸۰). امپراطوری مغول، ترجمه نادر میرسعیدی، تهران: ققنوس.

مقالات

افهمی، رضا و دیگران. (۱۳۹۶). «شاهنامه‌ی بزرگ، سندی بر گفتمان ایرانی‌گرایی ایلخانان»، باغ نظر، سال ۱۴، شماره۵۴.

پاکتچی، احمد. (۱۳۹۰). «معناسازی با چینش آشوب در نظم، در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی» کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن.

توروپ، پیتر. (۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ»، ترجمه فرزان سجودی، کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

حقایق، آذین و سجودی، فرزان(۱۳۹۴). «تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه فردوسی بر اساس الگوی نشانه-شناسی اجتماعی تصویر»، هنرهای زیبا، دوره۲ شماره۲.

جودی نعمتی، اکرم. (۱۳۸۷). «تناسبات رنگ‌ها در صور خیال و هسته روایی شاهنامه»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی،۱۱.

خامنایی، مهسا. (۱۳۸۸). «تحلیل ساختار بصری سوگواری نگارهٔ آوردن سر ایرج برای فریدون از شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی»، ماه هنر،۱۳۲، ۴۸-۴۲.

خزائی، محمد. (۱۳۸۷). «شاهنامه ابوسعید مهم‌ترین شاهکار نگارگری دورهٔ ایلخانی»، ماه هنر، اسفند.

خزائی، محمد. (۱۳۸۷). «مجلس تشییع جنازه اسفندیار در شاهنامه ایلخانی»، آیینه خیال،۶، ۴۵-۴۲.

سجادی‌راد، سید صدیقه و سجادی‌راد، سید کریم. (۱۳۹۲). «بررسی اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامه»، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، شماره ۱۶.

سرفراز، حسین و دیگران. (۱۳۹۶). «واکاوی نظریه فرهنگی- سپهرنشانه‌ای- یوری لوتمان»، راهبرد فرهنگ، شماره ۳۹.

سروری، امید. (۱۳۸۹). «اسب در زندگی، نیروی نظامی و اعتقادات مغولان»، پیام بهارستان، دوره۲، شماره۷.

سُنِسون، گوران. (۱۳۹۰). «مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگ »، ترجمه فرزان سجودی، کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۵). «جایگاه و نمود مذهب در نگارگری ایران(ایلخانی و تیموری)»، مطالعات هنر اسلامی، دوره‌ی ۳، پاییز و زمستان، ۱۱۸-۹۷.

شیرازی، علی‌اصغر و قاسمی، صفورا. (۱۳۹۱). «ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری»، نگره، شماره۲۲.

قائمی فرزاد ومحمدجعفر یاحقی(۱۳۸۸). «اسب پرتکرارترین نمادینه جانوری در شاهنامه و نقش آن در تکامل کهن الگوی قهرمان»، فصلنامه‌ی زبان و ادب پارسی،۴۲:۲۷-۱۰.

لوتمان،یوری و بی. ای. اوسپنسکی. (۱۳۹۰). «در باب سازو کار نشانه‌شناختی فرهنگ»، ترجمه فرزان سجودی، کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

لوتمان،یوری. (۱۳۹۰). «درباره سپهر نشانه‌ای»، ترجمه فرناز کاکه‌خانی، کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

لیونگبرگ، کریستینا. (۱۳۹۰). «مواجهه با دیگری فرهنگی»، ترجمه تینا امراللهی، کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی و فرهنگ»، کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن.

منابع غیرفارسی

Esin, E. (۲۰۰۳). Orta Asyadan Osmanliya Turk Sanatinda I konografik Motifler, Kabalaci:
Yayinevi.
Oleg Grabar and Sheila Blair. (۱۹۸۰). Epic images and contemporary history: the illustrations of the great Mongol Shahnama. xiv, ۲۱۰ pp. Chicago and London: Univeristy of Chicage Press.

منابع تصاویر

http://warfare.ga/. (۲۰۱۹, December ۲٤). Retrieved from, http://warfare.ga/Persia/۱٤/Great_Mongol_Shahnama-Iskandar_in_the_land_of_the_Brahmins-Sackler_S۱۹۸٦_۱۰٥.htm.
http://warfare.ga/. (۲۰۱۹, December ۲٤). Retrieved from, http://warfare.ga/Persia/۱٤/Great_Mongol_Shahnama-Iskandar_and_the_talking_tree-Freer_F۱۹۳٥_۲۳.htm.
http://warfare.ga/. (۲۰۱۹, December ۲٤). Retrieved from, http://warfare.ga/Persia/۱٤/Great_Mongol_Shahnama-Bahram_Gur_Hunts_Onagers-Worcester_Art_Museum-۱۹۳٥_۲٤.htm.