پیکره

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز

تأثیر اصالت ایرانی-تورانی نگارگر درنمایش جایگاه اجتماعی زن نگاره‌های خواستگاری نسخه مصور ورقه و گلشاه

دوره دهم، شماره۲۵، پاییز ۱۴۰۰ ۵۰-۶۶

۵۰

شادی طاهرخانی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰،۶،۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰،۱۱،۱۹ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰،۱۲،۱۶

DOI: 10.22055/PYK.2022.17361 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1400.10.25.4.7
URL: paykareh.scu.ac.ir/article_17361.html

ارجاع به این مقاله: طاهرخانی، شادی. (۱۴۰۰). تأثیر اصالت ایرانی-تورانی نگارگر درنمایش جایگاه اجتماعی زن نگاره‌های خواستگاری نسخه مصور ورقه و گلشاه. پیکره، ۱۰(۲۵)، صص. ۵۰-۶۶

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله با عنوان زیر در همین شماره منتشر شده است

The Influence of the Iranian-Turanian Ingenuity of the Painter in Illustrating the Social Place of Women in Courtship Paintings of the Vargheh and Golshah Manuscript.

مقاله پژوهشی

تأثیر اصالت ایرانی–تورانی نگارگر درنمایش جایگاه اجتماعی زن نگاره‌های خواستگاری نسخه مصور ورقه و گلشاه

چکیده

بیان مسئله: پژوهش‌هایی با موضوع «زن»، اغلب سویه‌ای جدید از فرهنگ اجتماعی دوران مختلف را آشکار می‌سازد. جایگاه زنان در جغرافیای فرهنگی ایرانی، از دوران باستان تا به امروز، فراز و فرودهای بسیاری داشته است. یکی از راه‌های مطالعه این جایگاه، بررسی نسخ مصور تاریخی است. در این پژوهش دو نگاره با مضمون خواستگاری، از نسخه مصور «ورقه و گلشاه» مورد بررسی قرار می‌گیرد. این نسخه به‌عنوان کهن‌ترین نسخه مصور رقم‌دارِ فارسی، متعلق به اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم ه.ق بوده و تصویرگر آن «مؤمن محمد خویی» است. این پژوهش به دو سؤال زیر پاسخ می‌دهد: اصالت ایرانی-تورانی نگارگر و بافت فرهنگیِ او، چه تأثیری بر خوانش شخصی وی از متن ادبی داشته و این خوانش چگونه در بازنمایی تصویری داستان تأثیر گذاشته است؟

هدف: درک میزان تأثیر اصالت و بافت فرهنگی اجتماعیِ نگارگر، در نوع بازنمایی متن ادبی با ریشه‌ای غیرایرانی هدف پژوهش حاضر است.

روش پژوهش: رویکرد تحقیق، کیفی است. داده‌های آن بر پایه اطلاعات کتابخانه‌ای، پایگاه‌های اطلاعاتی علمی به‌دست آمده و روش ارائه آن توصیفی و تحلیلی است. در تحلیل داده‌ها از نظریه نشانه‌شناختیِ بینامتنی مایکل ریفاتر استفاده شده است.

یافته‌ها: در نتیجهٔ حاصل از این پژوهش می‌توان بیان کرد که نگارگر بافت فرهنگیِ متن ادبی که شامل نگاه مادی و زمینی به مقولهٔ «عشق»، مولد بودن مردان در هرگونه فرهمندی و تصمیم‌گیری است را در خوانش شخصی خود، حل کرده و نگاهی ایرانی تورانی را که در آن زن، ماهیتی «فاعل و فعال» در عشق، تصمیمات و صحنه‌های اجتماعی دارد، به نمایش گذاشته است.

کلیدواژه

زن، ورقه و گلشاه، بینامتنیت، خوانش، نگاره، نگارگر، بافت فرهنگی-اجتماعی

۱. نویسنده مسئول، هیأت علمی گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
shaditaherkhani.art@gmail.com

مقدمه

درک نشانه‌ایِ مضامین تصویریِ هنر ایرانی بعد از اسلام، در بسیاری از موارد ما را به کسب درکی از چگونگی رفتارهای اجتماعی اقشار مختلف، از جمله زنان رهنمون می‌سازد. زنان در فرهنگ ایرانی و ایرانی-اسلامی، پیوسته نقشی تأثیرگذار ایفا نموده از این رو، شناخت هر چه بیشتر بستر حضورشان در میادین اجتماعی، فرهنگی و هنری در طول تاریخ، در عرصه پژوهش‌های دانشگاهی ضروری است. یکی از منابع معتبر و در دسترس، جهت بررسیِ ریشه‌ها و نوع نگاه فرهنگی-اجتماعی به زنان، نسخ مصور است که طی جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها به‌دلیل قابل حمل بودن، بر جای مانده و انتقال‌دهندهٔ بسیاری از باورها و اعتقادات زمان خود هستند. پژوهش‌های انجام شده بر روی نگاره‌های نسخ مصور در دهه‌های اخیر نشان داده است که چیزی ورای متن ادبی اصلی، همچون بافت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، اسطوره‌ای و روانی معاصر زمان نگارگر، در خلق اثر و چگونگی به تصویر کشیدن زن، تأثیرگذار بوده است. پژوهش‌هایی هم در این زمینه وجود دارد که در بخش پیشینه به آن‌ها اشاره می‌شود. پژوهش پیش‌رو، با هدف درک میزان تأثیر اصالت و بافت فرهنگی-اجتماعیِ نگارگر، در نوع بازنمایی متن ادبی با ریشه‌ای غیرایرانی، از طریق خوانش بینامتنی نظام‌های نشانه‌ای تصویری و کلامی در دو مرحله، شکل گرفته است. در این فرآیند، جهت دست یافتن به این درک، دو نگاره با مضمون خواستگاری از منظومهٔ مصور ورقه و گلشاه مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت. منظومهٔ یاد شده، به گفتهٔ شاعر آن «عیوقی»، بر مبنای داستانی عربی، در قرن چهارم و پنجم ه.ق سروده شده و در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم ه.ق، بنابر نظر کارشناسان احتمالاً در شهر خوی یا تبریز، توسط «مؤمن محمد خویی» نقاش سلجوقی، به زیور طبع آراسته شده است. در ضرورت پژوهش حاضر باید بیان کرد که به رغم پژوهش‌های وسیعی که در حوزهٔ بررسی نسخ مصور ایرانی-اسلامی صورت گرفته، نگاره‌های نسخه مصور ورقه و گلشاه، علی‌رغم دارا بودن ویژگی‌های فرهنگی و نمادین متعدد و با وجود اینکه قدیمی‌ترین نسخهٔ مصورِ رقم‌دار تاریخ نگارگری ایرانی بوده و نگارگر آن، نام خود را «مؤمن محمد خویی» به‌عنوان نقاش ثبت نموده، در بین پژوهشگران حوزهٔ تجسمی کمتر محل توجه قرارگرفته است. جستار حاضر به‌دنبال پاسخ به دو سؤال اصلی است: اصالت ایرانی-تورانی نگارگر و بافت فرهنگیِ او، چه تأثیری بر خوانش شخصی وی از متن ادبی داشته و این خوانش چگونه در بازنمایی تصویری داستان تأثیر گذاشته است؟ این پژوهش علاوه بر سؤالات اصلی به پرسش‌های فرعی زیر نیز پاسخ می‌دهد، خوانش اولیهٔ (خطی یا اکتشافی) متن بصری و ادبی، چه بافت فرهنگی را به نمایش می‌گذارد؟ نشانه‌هایی که ما را به خوانش ثانویه (پس‌کُنشانه یا پس‌نگر) رهنمون می‌سازند چه بوده و تفسیر این نشانه‌ها چه بینشی از نگارگر را برای مخاطب روشن می‌کند؟

روش پژوهش

رویکرد پژوهش حاضر کیفی است و داده‌های آن بر پایه اطلاعات کتابخانه‌ای، پایگاه‌های اطلاعاتی علمی به‌دست آمده و روش ارائه آن توصیفی و تحلیلی است. در تحلیل داده‌ها از نظریه نشانه‌شناختیِ بینامتنی «مایکل ریفاتر» استفاده شده است. تعداد نمونه‌های مورد مطالعه، دو نگاره با مضمون خواستگاری، از مجموع هفتاد و یک نگارهٔ منظومه ورقه و گلشاه می‌باشد.

پیشینه پژوهش

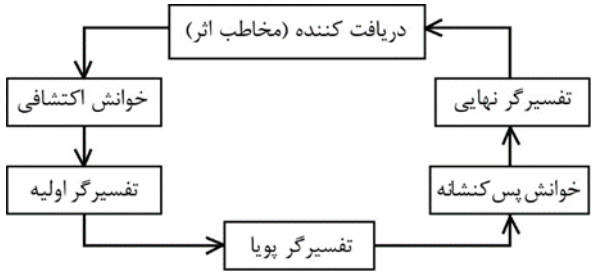
منظومه ورقه و گلشاه از نخستین منظومه‌های کاملِ داستانی فارسی است که از قرن چهارم و اوایل قرن پنجم ه.ق بجا مانده است. تا زمان «عنصری» داستان‌های متعددی به رشته نظم در آمده که همهٔ آن‌ها با گذشت زمان از میان رفته و تنها «ورقه و گلشاه» به‌دست ما رسیده است. (صفا، ۱۳۴۳، ص. ۴) نخستین کسی که از وجود نسخه مصور این منظومه در خزانهٔ کتابخانه موزه توپقاپی سرای استانبول خبر داد، «آشتیانی» بود که به‌همراه استاد زبان فارسی دانشگاه استانبول، «احمد آتش»، برای معرفی این منظومه و ظرایف آن اقدام نمودند. آتش (۱۳۳۳) شرح کاملی از این نسخه مصور را تحت عنوان «یک مثنوی گم شده از دوره غزنویان-ورقه و گلشاه عیوقی» منتشر ساخت. در اغلب کتب تاریخ نقاشی ایرانی از جمله «نقاشی ایرانی: از دیرباز تا امروز» نوشته «پاکباز» و «نقاشی ایرانیِ» «کنبی»، به نسخه یاد شده به‌عنوان قدیمی‌ترین نسخه مصور مکتب سلجوقی که به یقین آن را می‌توان ایرانی دانست، اشاره و تاریخ آن اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم ه.ق ذکر شده است. (پاکباز، ۱۳۹۲، ص. ۵۵) «صفا» (۱۳۴۳)، در کتاب «ورقه و گلشاه»، شاعر را «عیوقی»، هم دورهٔ سلطان محمود غزنوی (قرن چهارم و پنجم ه.ق) معرفی نموده و معتقد است که منشأ اصلی داستان، با توجه به اشاره مستقیم شاعر به اخبار تازی و کتب عرب، از حکایت عشق «عروه بن حزام العذری» و دختر عمویش «عفراء بنت عقال» گرفته شده که به داستان لیلی و مجنون نیز بسیار شبیه است. (صفا، ۱۳۴۳، ص. ۹) «کریم‌زاده تبریزی خوئی» (۱۳۷۰)، در جلد سوم کتاب «احوال و آثار نقاشان قدیم ایران» می‌نویسد «نسخه مصور ورقه و گلشاه، کهن‌ترین نسخه خطی مصور موجود در سده‌های ششم و هفتم ه.ق و قدیمی‌ترین نسخه مصور موجود و رقم‌داری که حدوداً در اوایل قرن هفتم ه.ق به عهده نقش در آمده است». وی در ادامه می‌افزاید که نقاش و احیاناً کاتب این نسخه نفیسِ حماسی و عاشقانه که حدوداً در ۶۲۲ ه.ق مصور شده، در نگارهٔ شماره چهل و نه از هفتادویک نگارهٔ این نسخه، به‌خط رقاع و تحریر زیبا به‌وضوح نام خود را «المومن محمد النقاش الخطاط خویی» رقم زده که بر ما روشن می‌سازد وی در کتابت نیز دارای مهارت بوده است. آوردن نام خاص «خوئی» در امضاء، اشاره مستقیم به شهر خوی آذربایجان داشته و احتمال نزدیک به یقین نشان‌دهندهٔ محل تصویرگری و زادگاه نقاش است. (کریم‌زاده تبریزی خوئی، ۱۳۷۰، صص. ۱۲۳۶-۱۲۳۷) «تجویدی» (۱۳۵۲) نقاشی‌های این نسخه مصور را در زمره عالی‌ترین نمونه‌های هنر تصویری در دوران سلجوقیان دانسته و می‌نویسد «با توجه به اطلاعات کنونی ما درباره نقاشی از سلجوقیان، کتاب ورقه و گلشاه مطمئن‌ترین و بارزترین نمونه این هنر به‌شمار می‌رود». (تجویدی، ۱۳۵۲، ص. ۸۶) در ادامه مرور ادبیات مربوط به منظومهٔ ورقه و گلشاه، می‌توان به پژوهش «ایشپیراوغلو» و «ایوب‌اوغلو» (۱۹۶۱) اشاره کرد. بررسی ایشان در کتاب «ترکیه: مینیاتورهای باستانی» روشن می‌سازد که نگاره‌های داستان ورقه و گلشاه، با استناد به شواهد آثار همزمانشان، متعلق به قرن سیزدهم میلادی است. آن‌ها همچنین با بیان این‌که فیگورهای موجود در این نگاره‌ها تمثیل‌گر تیپ‌های سلجوقی است، به توضیح و تحلیل تشابه میان گیاهان موجود در نگاره‌های این نسخه با گیاهان نسخه‌های مصور الترياق دیسقوریدوس و حیوانات موجود در آن، با حیوانات کلیله و دمنه، می‌پردازند. (Ipşiroglu & Eyuboglu, 1961, pp. 18-19) «غلام حسین‌زاده، عبید صالح عبید، روشنفکر و رادفر» (۱۳۹۰) نیز در پژوهشی با عنوان «بررسی تطبیقی مضامین عاشقانه داستان ورقه و گلشاه عیوقی با اصل روایت عربی»، ریشه‌های مشترک ادبیِ دو روایت عروه و عفرا و ورقه و گلشاه را مورد بررسی تطبیقی قرار داده و چنین بیان می‌کنند که داستان فارسی عیوقی، جنبهٔ حماسی و اصلِ عربی آن، بیشتر جنبهٔ

تغزلی[۱] دارد. دیگر این‌که شخصیت در داستان عیوقی برجسته‌تر است. ورقه هم عاشق است و هم جنگجو و معشوق نیز همین‌گونه است. در داستان عربی، شخصیت این ویژگی‌های قهرمانی را ندارد و دیگر این‌که عامل اقتصادی در دو داستان، پررنگ اما متفاوت است. در روایت عربی، عاشق از آغاز یتیم بوده و فقر و فلاکت مانع ازدواج وی است، در حالی‌که در منظومهٔ عیوقی، عاشق، یتیم نبوده است. «نیکنامی، یوسفی‌پور کرمانی و غفوری» (۱۳۹۸) نیز در «تحلیل داستان ورقه و گلشاه بر اساس نقد کهن‌الگویی» اشاره می‌کنند که در میان داستان، غزل‌هایی از زبان اشخاص داستان آمده است. غزل‌هایی بسیار لطیف و پر شور و زیبا که از نوع غزل‌های قدیم فارسی محسوب می‌شود و به سبک غزل، قوافی در آخر ابیات رعایت شده و اینکار در ادبیات فارسی تازگی داشته است. شمارهٔ این غزل‌ها در ورقه و گلشاه، به تصحیح دکتر صفا به ده غزل می‌رسد و شاعر آن‌ها را بر همان وزن منظومه سروده است. «دادخواه، حاجی‌زاده، افخمی و شهبازی شیران» (۱۳۹۹) در پژوهش با عنوان «باستان‌شناسی و تاریخ، تصویر زنان در نگاره‌های مکتب تبریز و متون دورهٔ صفوی با مطالعهٔ تصویر زنان در نگاره‌های شاهنامهٔ شاه تهماسب، خمسهٔ نظامی و هفت اورنگ جامی» بیان می‌کنند که نمی‌توان بـین حضور زنان در تصویر، با موضوع نگاره و متن ادبی ارتباط مستقیمی برقرار کرد و شاید بتوان حضور زنان در این نگاره‌ها را به‌عنوان شاهد روایت قلمداد کرد. «رشیدی و طاهری» (۱۳۹۸) نیز در مقالهٔ «بررسی تأثیر تحولات اجتماعی و فرهنگی در دوره‌های صفوی و قاجار بر چهره‌نگاری و پیکره‌نگاری زن» می‌نویسند، زن در آثار نگارگری پیش از قاجار، اغلب جایگاهی مثالی و اسطوره‌ای داشته و از نظر نوع طراحی غیرواقع‌گرایانه ترسیم می‌شده و ارزش بصری آن همچون دیگر عناصر نگاره بوده است، ولی در اواخر دورهٔ صفوی و دورهٔ قاجار، بر اثر ارتباط با غرب، شاهد تغییر در نوع نگرش نقاش به نقاشی و توجه به واقع‌گرایی در ترسیم پیکرهٔ زنان هستیم. بررسی میزان این دخل و تصرّف‌ها و چگونگیِ این تغییرات می‌تواند روشن‌گر منش تصویرگران ایرانی از گذشته تا به امروز، در خلق معنایی ورای ساختار بصری گردد.تفاوت عمدهٔ این پژوهش با پیشینهٔ ذکر شده در این است که در این نوشتار، با تمرکز بر دو نگارهٔ خاص با مضمون «خواستگاری» از نسخهٔ مصور ورقه و گلشاه، به بررسی تأثیر اصالت ایرانی-تورانیِ نگارگر و بافت فرهنگی، اجتماعی و باورهای کهن الگویی او در به تصویر کشیدن جایگاه اجتماعی زن پرداخته شده است.

چارچوب نظری

نشانه‌شناسی به‌عنوان «دانش بررسی نظام‌های نشانه‌ای» (سجودی، ۱۳۹۳، ص. ۴۸) نه فقط شامل مطالعهٔ چیزهایی است که ما در مکالمات روزانه، آن را «نشانه» می‌نامیم، بلکه مطالعهٔ هر چیزی است که بر چیز دیگری دلالت دارد. به عبارت دیگر، نشانه‌شناسی در اشکال مختلف با تولید معنا و بازنمایی، در ارتباط است. (چندلر، ۱۳۷۸، ص. ۲۰) اصطلاح بینامتنی «به رابطه‌ای اطلاق می‌شود که بین دو یا چند متن وجود دارد. این رابطه در چگونگی درک «درون متنی[۲]» مؤثر است». (مقدادی، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۳) می‌توان چنین بیان کرد، که متن به تنهایی سخن نمی‌گوید و مکالمه‌ای مستمر میان یک متن با متونی که بیرون از آن وجود دارند، در حال رخ دادن است. این متون ممکن است ادبی یا غیر ادبی، هم‌عصر یا متعلق به دوره‌های پیشین باشند. تأکید باختین بر عنصر مکالمه، در تمامی گفتارها و دامنهٔ وسیع مکالمات مختلفی که می‌توان در متون مختلف از جمله آثار ادبی یافت، علایق بسیاری را نسبت به مسئله بینامتنیت برانگیخت. (آلن، ۱۳۸۰، ص. ۳۰) از میان اصلاح‌گران نظریه بینامتنی نشانه‌شناختی، مایکل ریفاتر[۳]و خوانش بینامتنی او بسیار مورد توجه قرار گرفته است. آثار مایکل ریفاتر در بر گیرنده مباحث ساختارگرایی، پساساختارگرایی، نشانه‌شناسی و نظریات روان‌کاوانه در زمینه ادبیات است.

موضوعاتی همچون خوانش بینامتنی و نشانه‌شناسی بینامتنی یا توسط او مطرح شده و یا او در شکل‌گیری آن‌ها نقشی بنیادین داشته است. به عقیدهٔ «ریفاتر»، میان متن و خواننده، دیالکتیکی پویا برقرار است و عملاً فهم شعر، در اثر این پیوند و پیش فرض‌های بینامتنی حاضر در متن و ذهن مخاطب ایجاد می‌شود. (Riffaterre, 1978, pp. 1-3.) در نظر ریفاتر «بینامتن مجموعه متن‌هایی است که می‌تواند به آنچه پیش چشمانمان قرار دارد، مرتبط شود؛ مجموعه متن‌هایی که فرد در خاطراتش هنگام خوانش یک نوشتار معین در می‌یابد. در نتیجه بینامتن یک پیکرهٔ بی‌پایان است». (نامورمطلق، ۱۳۹۴، ص. ۲۲۱) بنابر این نظر، بینامتن پدیده‌ای فردی و شخصی است که با گذر زمان، تحولات فرهنگی و پیشینهٔ اجتماعیِ خواننده و پرسش‌های او در هر دوره، معنایی متفاوت می‌یابد. ریفاتر در حوزهٔ بینامتنیت و ارجاع متنی، به بحث درباره دو گونه ارجاع در خوانش متن، ارجاع فرامتنی و ارجاع بینامتنی می‌پردازد. (نامورمطلق، ۱۳۹۴، صص. ۲۱۲-۲۱۳) وی تفاوت عمده این دو را در نوع دلالت‌پردازیشان می‌داند. وی دو نوع دلالت‌پردازیِ صریح و ضمنی را در خوانش متن مؤثر می‌شمارد. در دلالت‌پردازی صریح، خواننده با شناسایی ارجاعات عینی، ابهام‌زدایی می‌کند، اما در دلالت‌پردازی ضمنی، به خود متن و یا متن‌های دیگر ارجاع کرده و رمزگان سطح زیرین را کشف می‌کند. (نامورمطلق، ۱۳۹۴، صص. ۲۱۴-۲۱۷) «ریفاتر» معتقد است برای درک و فهم دلالت متن، خوانشی دو مرحله‌ای لازم است. ابتدا «خوانش اکتشافی» یا «خوانش دریافتی» است که نخستین مرحلهٔ رمزگشایی است و جهت آن مطابق با جهت حرکت خطی متن، یعنی از ابتدای متن تا آخرین سطر آن بوده و دومین مرحله «خوانش پس‌کنشانه» است .(Riffaterre. 1983. p. 8) «نامورمطلق» در کتاب «درآمدی بر بینامتنیت»، دو اثر تجسمی را با روش خوانش بینامتنیِ نشانه‌ای مورد بررسی قرار داده و بدین ترتیب نمونه‌ای از کاربرد این شیوه در بررسی هنرهای دیداری در اختیار محقق قرار گرفته است. با توجه به اینکه بینامتنیت خوانشی، چگونگی و تأثیر بینامنیت در خوانش و دریافت اثر را مطالعه می‌کند، در پژوهش حاضر، با اتکا به این رویکرد، با خوانشی دو مرحله‌ای مواجه هستیم. در طی این دو سطح از خوانش بینامتنی، از سه نوع تفسیر بهره برده می‌شود: «تفسیرگر اولیه» (معنای نخستینی که در ذهن هر دریافت‌کننده‌ای در اولین برخورد با عناصر بصری و واژگان دریافت می‌شود)؛ «تفسیرگر پویا» (معنای خاصی که به ذهن افرادی ویژه در لحظه دریافت خطور می‌کند) و «تفسیرگر نهایی» (معنای خاصی که دریافت‌کنندگان می‌توانند درباره آن به توافق برسند). (نامورمطلق، ۱۳۹۴، ص. ۲۴۰) ابتدا برای تفسیرگری اولیه به «خوانش اکتشافیِ» متن ادبی و بصری پرداخته می‌شود. معنای اولیه ما را به تفسیرگری پویا و کشف دلالت نمادها و نشانه‌ها رهنمون شده و در نهایت با «خوانش پس‌کنشانه» به تفسیرگر نهایی و ساخت معنا دست می‌یابیم. (تصویر ۱)

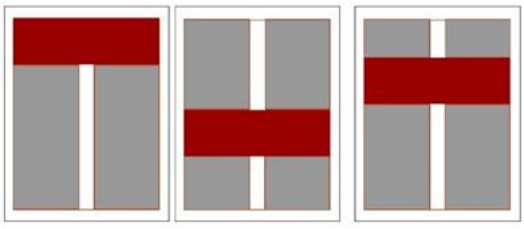


تصویر ۱. نمودار چارچوب نظری. منبع: نگارنده.

بحث و تحلیل

تصاویری که از اکثر صفحات مصورِ نسخهٔ ورقه و گلشاه در دسترس است، تصویری کامل نیست؛ لذا محقق با رجوع به مطالعات انجام شده و استخراج ساختار تصویری از صفحاتِ کاملِ در دسترس (جدول ۱)، احتمال می‌دهد که دو نگارهٔ مورد مطالعه به‌صورت «کتیبه‌ای» نقش بسته (کریم‌زاده تبریزی خوئی، ۱۳۷۰، ص. ۱۲۳۶) و متن نوشتاری و تصویری، در کنار هم، در ترکیبی غالباً چلیپایی در صفحه چیدمان شده‌اند.

جدول ۱. بررسی محل قرارگیری نگاره در صفحه. منبع تصاویر: http://warfare.ga، منبع جدول: نگارنده.

صفحه‌ای از نسخه مصور		
توضیحات	محل قرارگیری متن بصری در میانه کادر صفحه، ایجاد تقاطع چلیپایی با ستون‌های متن نوشتاری، شکستن کادر از میانهٔ بالایی تصویر.	محل قرارگیری متن بصری در یک دوم بالای کادر صفحه، در تقاطع با ستون‌های متن نوشتاری، محدود شده به کادر مستطیل افقی.
صفحه‌ای از نسخه مصور		
توضیحات	محل قرارگیری متن بصری در میانه کادر صفحه، ایجاد تقاطع چلیپایی با ستون‌های متن نوشتاری، شکستن کادر از میانهٔ بالایی تصویر	محل قرارگیری متن بصری بالای کادر صفحه، ایجاد تقاطع کتیبه‌ای، شکستن کادر تصویر در وسط پایین (بین ستون‌ها) و سمت چپ.
آنالیز ترکیب‌بندی کلی تصویر و متن		

در مرحله خوانش اکتشافی، با توجه به پیشینهٔ تصویری به‌دست آمده از جدول ۱، در متن دو نگارهٔ مورد بحث، با دو نظام تصویری و ادبی روبه‌رو هستیم که هر یک به‌صورت جداگانه مورد خوانش قرار می‌گیرند.

تصویر ۲. خواستگاری ورقه از گلشاه، منبع: http://warfare.ga.

خوانش اکتشافی متن بصری

متن بصریِ دو نگاره دارای ساختاری فیگوراتیو یا اندام‌وار است که تفکیک عناصر بصری آن در جدول ۲ ارائه می‌گردد. (تصویر ۲)

جدول ۲. بررسی عناصر بصری دو نگاره. منبع: نگارنده.

عناصر بصری	نگاره الف	نگاره ب	توضیحات
فیگور انسانی	یک مرد و یک زن	یک مرد و یک زن	در این نسخه و غالب تصویرگری‌های سلجوقی، از جمله روی ظروف سفالی، تشخیص جنسیت دشوار است. اما در این دو نگاره به‌دلیل وجود دستار بر سر مرد جوان نگاره الف و محاسن سفید نگاره ب، جنسیت قابل تشخیص است.
فیگور حیوانی	سه پرنده در میانه بالایی کادر.	ندارد	نحوهٔ ترسیم پرندگان، محل قرارگیری و اجتماعشان در مرکز چلیپای متن نوشتاری و تصویر می‌تواند دال بر چیزی ورای ویژگی‌های صوریِ آن باشد.
فیگور گیاهی	درخت با شاخه و برگِ افراشته و پربار به‌سمت بالا، دو گل (ناشناخته)، بر پایه‌های تخت، نقش سرو و بر روی پارچه آویخته به آن بته-جقه.	انبوه پیچک‌ها و نقوش گیاهی پیچان (شبه اسلیمی)، نقش نیلوفر بر تشک نشیمن مرد سالخورده. ظرف میوه.	شکل ظاهری درخت پربار، نقش سرو بر تخت و بته جقه بر پارچه آویخته به آن در تصویر الف و انبوه میوه، نقش شاخ و نیلوفر در نگاره ب، می‌تواند ماهیتی نشانه‌ای داشته باشد.
ماهیت زمینه	طبیعی، مصنوع دست بشر (تخت سمت راست تصویر).	تاحدودی فراطبیعی (نقوش پیچان و مواج زمینه چادر)، مصنوع دست بشر (نمای داخلی چادر).	در تقسیم‌بندی ماهیت زمینه چهار گزینه مد نظر است، طبیعی یا فراطبیعی، طبیعی یا مصنوع دست بشر.

عناصر بصری	نگاره الف	نگاره ب	توضیحات
ترکیب‌بندی کلی	نمای بیرونی، ترکیب‌بندی منتشر، دارای راستای افقی (کادر تصویر و انتشار عناصر در کادر)، دارای راستای عمودی-جهت از پایین به بالا (وجود درخت با شاخه‌ها رو به بالا و پرندگان)، نگاه بیننده با توجه به پرنده‌ها و شاخه‌های درخت به بیرون از کادر دعوت می‌شود.	نمای داخلی، ترکیب‌بندی منتشر، دارای راستای افقی (کادر تصویر و انتشار عناصر در کادر)، نگاه بیننده در حال گردش بین عناصر داخلی.	در نگاره الف، راستای افقی کادر (انتشار عناصر و پیکره‌ها) و راستای عمودیِ بیرون روندهٔ حاصل از حرکت پرندگان و شاخه‌های درخت، در تعارض‌اند. در نگاره ب، چیدمان عناصر، مصاحبت دو پیکره انسانی و ترکیب‌بندی افقی هماهنگی بیشتری ایجاد کرده است.
رنگ	زمینه بدون رنگ؛ ترتیب رنگ‌ها با توجه به‌قدرت بصری، سرخ، آبی، زرد یا زرین، صورتی، سبز	زمینه رنگ شده؛ ترتیب رنگ‌ها با توجه به قدرت بصری، آبی، زرد زرین، صورتی، سرخ، سبز	

نگارگر در نگاره «الف»، فضای بیرونی و مصاحبت و در نگاره «ب»، فضای داخلی و مصاحبت را به تصویر درآورده است. تقسیم متعادل عناصر طبیعی و مصنوعی در هر دو نگاره قابل مشاهده است. در هر دو نگاره، پیکره‌ها نشسته‌اند، مورد اخیر بر مصاحبتِ در صلح تأکید دارد. پیکره سمت راستِ نگاره الف، دو زانو (نوع نشستن با احترام) و پیکره سمت چپ، چهار زانو نشسته است. در نگاره «ب»، هر دو پیکره چهار زانو نشسته‌اند. پارچهٔ لباس‌ها ساده ولی پر چین نمایش داده شده، به نحوی که بیننده را به یاد نقاشی مانوی و تصویرگری تورفان می‌اندازد. بر تخت سمت راست نگاره الف و رخت نشیمن مرد سالخورده در نگاره ب، نقش چلیپای شکسته و نیلوفر قابل تشخیص است. «مجموعه توصیفیِ» عناصر بصری که از خوانش اکتشافی نگاره «الف و ب» به‌دست می‌آید شاملِ پیکر انسانی زن و مرد؛ درخت؛ درخت سرو؛ بته؛ نقش چلیپای شکسته؛ نقش نیلوفر؛ پرندگان، نقش شاخ؛ گیاهان پیچان و ظرف میوه می‌شود. در مرحله تفسیرگری اولیه متن بصری می‌توان چنین بیان کرد که در هر دو نگاره، مصاحبتی در صلح در حال رخ دادن است. در نگاره «الف» مردی جوان در مقابل زنی، با احترام نشسته و درخواستی دارد. در نگاره «ب» زن با مردی سالخورده و دارای قدرت صحبت می‌کند.

خوانش اکتشافی متن ادبی

ورقه و گلشاه، عموزادگانی از قوم «بنی شیبه» هستند که در کودکی به یکدیگر دل می‌بندند. بزرگان قبیله پس از اینکه آن‌ها به سن دوازده سالگی می‌رسند، صلاح در آن می‌بینند که دو دلداده را به عقد یکدیگر درآورند، اما در روز عقد «ربیع بن عدنان» (از عشاق گلشاه) و سپاهیانش، به مراسم می‌تازند و گلشاه را می‌ربایند. ورقه به همراه پدر و سپاهیانش به جنگ با ربیع و نجات گلشاه می‌شتابد؛ در این میان پدر ورقه، عموی گلشاه، توسط ربیع کشته می‌شود. ربیع، ورقه را اسیر کرده و قصد جان او می‌کند. گلشاه برای نجات جان معشوق به نبرد تن به تن با ربیع می‌رود؛ با نیزه‌ای او را از پای در می‌آورد و شادمان به نزد قبیله باز می‌گردند

چو از ره رسیدش بَرِ هر دو تنگ نکرد ایچ بر جایگه بر درنگ

یکی نیزه زد آن ستوده هنر ربیع فرومایه را بر جگر

صفا، ۱۳۴۳، ص. ۳۶

پسر ربیع به کین‌خواهی پدر، به میدان برای نبرد با قاتل او می‌رود. چون چهره گلشاه را می‌بیند، او نیز دل‌باخته گلشاه شده و پیشنهاد صلح می‌دهد. گلشاه به نیکی با او می‌جنگد و او را می‌کشد. برادر کوچکتر، «غالب بن ربیع» به میدان می‌آید

غلام دلاور (پسر ربیع) درآمد چو باد به حمله به نزدیک گلشاه شاد
بزد نیزه‌ای آمد اندر برش به یک طعنه بیَفکند خُود از سرش
برهنه شد آن مُشکِ پُرتاب اوی پدید آمد آن وَرد و سیماب اوی
بسا کس کی آن روز دل‌خسته شد بدام بلا جان او خسته شد

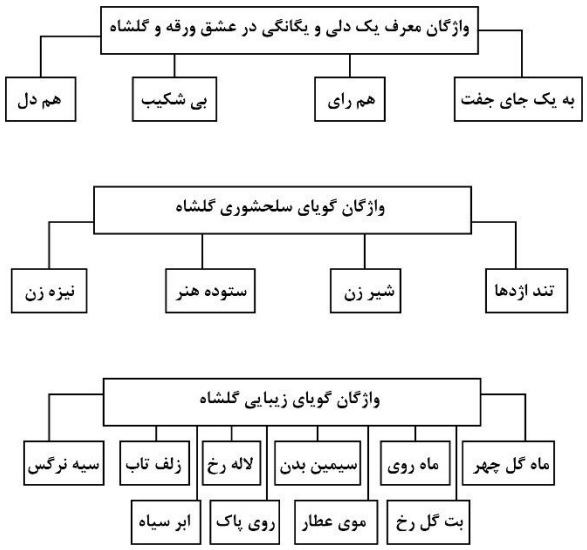
«غالب» نیز گرفتار عشق گلشاه می‌شود. گلشاه به او روی خوش نشان نمی‌دهد و با هم می‌جنگند تا جایی که گلشاه اسیر او می‌گردد. ورقه به «غالب» شبیخون می‌زند و گلشاه را نجات می‌دهد. اما اکنون بی‌زر و سیم و مال باخته است. با آمدن خواستگارانی ثروتمند برای گلشاه، ورقه که عاشقی بی‌قرار است، نهایت تلاش خود را می‌کند. او برای دستیابی به مال و ثروت راهی یمن می‌شود، ولی افسوس که روزگار سر ناسازگاری با وی دارد و زمانی که ورقه نزد گلشاه باز می‌گردد، معشوق را از دست رفته می‌بیند. زیرا گلشاه به اجبار پدر، به عقد امیرِ شام در آمده است. ورقه با نهایت سرخوردگی و سیه‌روزی، به‌خود می‌قبولاند که دختر مورد علاقه‌اش به شخص دیگری تعلق دارد. سرانجام از شدت غم و اندوه به دیار باقی کوچ می‌کند. گلشاه با شنیدن خبر درگذشت یار دیرین بر سر قبرش می‌رود و پس از ناله و شیون بسیار، او نیز با دنیای فانی وداع می‌گوید.

روایت حاکم بر دو نگارهٔ مورد مطالعه: ورقه به نزد مادر گلشاه برای خواستگاری می‌رود و به او می‌گوید که بر شوریده حالی من رحم آورید و گلشاه را به شخص دیگری شوهر ندهید. او قول و قرار بین پدرش قبل از کشته شدن، با عمویش (پدر گلشاه) را یادآور می‌شود و از مادر گلشاه می‌خواهد که پیامش را به عمویش برساند. مادر گلشاه که دلش به رحم آمده، نزد شوهر می‌رود و هر آنچه ورقه گفته بود، برای او بازگو می‌کند. مادر می‌گوید که این دو دلشان به‌هم پیوسته و روح و جانشان از هم جدا نیست

بپیوسته بینم همی رایشان بیک جای بینم همی جایشان
چنان رایشان است کندر نهفت کی هر دو بیک جای باشند جفت

صفا، ۱۳۴۳، ص. ۵۱

هلال (پدر گلشاه) به همسرش می‌گوید بیهوده سخن مگو. بهتر از ورقه برای من دامادی نیست، ولی او بسیار تهی‌دست است؛ حال آنکه گلشاه خواستگاران بسیار ثروتمندی دارد. خوانش اولیه متن ادبی، معرف فضایی حماسی و عاشقانه است. گلشاه دلاور زنی است که از عشق خود پاسداری می‌کند. در متن ادبی بیش از سلحشوری او، به دل فریبی و زلفان مشکی پر تاب و روی ماه‌گونش که همگان را عاشق خود می‌سازد، اشاره شده است. پدر و مادر گلشاه، ورقه را می‌پسندند، اما از آنجایی که دخترشان خواستگاران ثروتمندی دارد، باید ورقه مالی به‌دست آورد. تفسیرگری اولیه متن ادبی، عشق نافرجامی را بیان می‌کند که با همه جان‌فشانی عاشق و معشوق در راه وصال، وصالی حاصل نمی‌شود. مجموعه توصیفی واژگان مستخرج از خوانش اکتشافی متن ادبی، در وصف عشق، دلاوری و زیبایی گلشاه (به‌عنوان محور پژوهش) در تصویر ۳ ارائه می‌گردند



تصویر ۳. مجموعه توصیفی واژگان به‌دست آمده از خوانش اکتشافی. منبع: نگارنده.

خوانش نشانه‌ای (تفسیرگر پویا)

در خوانش خطیِ متن بصری، مجموعه توصیفیِ عناصری شناسایی شد که تعدادی از آن‌ها نیاز به خوانش نشانه‌ای و رمزگشایی دارند. این مجموعه نشانه‌ای شامل درخت، درخت سرو، بته، نقش چلیپای شکسته، نقش نیلوفر، پرندگان، نقش شاخ و گیاهان پیچان می‌شود. در ادامه به تفصیل به هر یک پرداخته و مدل تصویری آن به تفکیک در جدول ۳ ارائه می‌گردد.

درخت: درخت نمایانگر چرخه حیات در طبیعت یعنی زایش، مرگ و نوزایی است و همین امر سبب شده تا از دورترین زمان‌ها مورد توجه خاص بشر قرار گیرد. «مرزبان» (۱۳۷۷) می‌نویسد«درخت در تمدن‌های باستانی سراسر جهان، نمودگار باروری و رویش یا واسطه خیر و برکت شمرده می‌شد. نقش درخت در هنرهای تزیینی و رمزی بین النهرین از ۳۵۰۰ ق.م و در ایران باستان بسیار به‌کار رفته است. در اساطیر کهن، درخت مقدس با همان مفهوم و محتوا و برابر با درخت زندگی آمده است». (مرزبان، ۱۳۷۱، ص. ۳۰۹) اهمیت اساطیری درخت در میان ایرانیان را می‌توان از داستان آفرینش نخستین پدر و مادر بشر، مشی و مشیانه، دریافت. «نخستین زوج بشر از نطفهٔ کیومرث که در زمین ریخته بود بیرون آمدند. نخست به‌شکل گیاهی پیوسته به‌هم روییدند، به‌طوری که نمی‌شد تشخیص داد که کدام مرد بود و کدام زن. این دو با هم درختی را تشکیل می‌دادند که حاصل آن ده نژاد بشر بود. سرانجام وقتی به‌صورت انسان در آمدند، اورمزد مسئولیت‌هایشان را به آنان آموخت». (هینلز، ۱۳۶۸، ص. ۹۳) در نگاره «الف»، شکل ظاهری درخت، به درخت زندگی می‌ماند که دال بر زایش و جان‌بخشی است.

سرو: درخت سرو در اکثر فرهنگ‌های بشری جایگاهی ویژه دارد. «جیمز هال» (۱۳۸۷) سرو را نمادی از جاودانگی و حیات پس از مرگ برمی‌شمارد و «چون بدن را پس از مرگ از فساد و تباهی حفظ می‌کرد، آن را در کنار قبرستان در سرزمین‌های یونان، روم، خاورمیانه، هندوستان، چین و اروپا می‌کاشتند». (هال، ۱۳۸۷، ص. ۲۹۳) در رابطه با باور ایرانیان، «انتساب صفت آزادگی به سرو، یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌ها نمادی از آزادی و آزادگی به‌شمار می‌رود». (یاحقی، ۱۳۶۹، ص. ۳۴۵) سرو در فرهنگ ایرانی دال بر یکرنگی

است، چرا که برخلاف همه درختان که در فصول مختلف سال تغییر رنگ می‌دهند، سرو پیوسته سرسبز است و این یکرنگی، در کنار افراشتگی و سر خم نکردن به طوفانِ روزگار، آزادگی می‌آفریند. (خدایی، کریمی و یاراحمدی، ۱۳۹۰، ص. ۱۱۳) در نگاره «الف»، نقش سرو بر بالای تختخواب ورقه، نماد بی‌مرگی، آزادگی و یک‌رنگی است.

بـــته: شماری از محققان، بُته را بی‌ارتباط به درخت سرو نمی‌دانند و معتقدند بـُته همان ستیغ سرو است که بر اثر وزش باد خمیده و این چنین در تفکر و هنر ایرانی ماندگار شده است. ایشان بَته را نمادی از درختی می‌دانند که خود نماد ایستادگی و مقاومت است و سپس با پیوند سرو به تفکرات زرتشتی همچون کاشتن درخت سرو کاشمر و ابرقو، دیرینگی نقش بته را به زرتشتیان می‌رسانند. (خدایی، کریمی و یار احمدی، ۱۳۹۰، ص. ۱۱۲) نقش بته در نگاره «الف»، دال بر پایداری و اشاره به درخت سرو است.

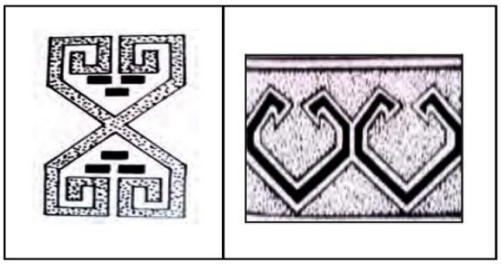
چلیپای شکسته: نماد چلیپای شکسته در ایران برای اولین‌بار در «سرزمین خوزستان در حدود پنج هزار سال پیش از میلاد بر روی سفالینه‌ها نقش بسته و خبر از ریشهٔ کهن این نماد در فرهنگ تصویری این سرزمین دارد. این نقش در داستان‌های باستانی و ادبیات کهن ایرانی نشانی از فر[۵] و فر ایزدی فراگیر بوده است». (بختورتاش، ۱۳۸۰، صص. ۱۳۹-۱۴۱) مستندات تاریخی، حاکی از آن است که در آیین مهرپرستی یا میترائیسم، توجه خاصی به خورشید شده است و ایزد مهر یا میترا[۶] خدای آیین مهر، با خورشید همبستگی کاملی داشته است. (کارنوی، ۱۳۸۳، صص. ۳۸-۳۹) در سانسکریت هم چلیپا به معنای خوشبختی است و نماینده خورشید و خدایان عنوان شده است. (هال، ۱۳۸۷، ص. ۵) در نگارهٔ «الف»، وجود نقش چلیپای شکسته بر روی رختخواب و یا تخت ورقه، دال بر فرهمندیِ فراگیر و شکوه ذاتی است.

نیلوفر: نقش نیلوفر از دیگر نقوش پر اهمیت در هنر و متون ادبی و آیینی ایرانی است. «گل نیلوفر یا لوتوس، گیاهی آبزی است و بدان گل آبزاد نیز می‌گویند؛ ریشهٔ آن در گل و لای عمق آب‌های راکد و مرداب‌ها جوانه می‌زند و سپس به‌صورت ساقه رونده رشد می‌کند؛ در نهایت، گل آن در جهت نور خورشید شکوفا می‌شود». (حسنوند و شمیم، ۱۳۹۳، ص. ۲۴) در اسطوره‌های ایرانی می‌توان از آناهیتا (ایزد آب‌های روان) و میترا (خدای روشنایی) نام برد که نماد آن‌ها لوتوس است. «بنا بر اعتقادات اساطیری، مهر را رب‌النوع خورشید می‌دانستند و نیلوفر با آیین مهر، پیوندی نزدیک دارد. بعضی از پژوهشگران معتقدند در صحنهٔ زایش مهر، آن چیز که مانند میوهٔ کاج است و مهر از آن بیرون می‌آید، غنچهٔ نیلوفر است». (یاحقی، ۱۳۶۹، ص. ۴۲) نقش نیلوفر بر نشیمنگاه پدر گلشاه در نگاره «ب» را می‌توان دال بر منشاء هستی بودن در نظر گرفت.

پرنده: «هال» معتقد است «پرنده نماد گسترهٔ روح» است. (هال، ۱۳۸۷، ص. ۳۹) «سهروردی» نیز در رساله‌ای مرغ را به روح و جان آدمی تشبیه نموده که در انسان عارف و خدا جوی، آرزوی پرواز و رهایی از قفس تن دارد. (سهروردی، ۱۳۷۳، ص. ۲۶۴) پرنده در بسیاری از فرهنگ‌ها نماد روح و نقشی واسط میان زمین و آسمان دارد. اعتقادات باستانی زیادی وجود دارد که بعد از مرگ، روح به شکل یک پرنده جسم را ترک می‌کند، بنابراین، پرنده سمبل روح است. (نیک‌اندیش، عسکری و چیت‌سازیان، ۱۳۹۷، ص. ۴۰) اما با توجه به اصالت ترک نگارگر، محل احتمالی مصورسازی، قونیه و یا آذربایجان ایران (کریم‌زاده تبریزی خوئی، ۱۳۷۰، ص. ۱۲۳۷) و همچنین از آنجا که این نسخه در دوران ترکان سلجوقی تصویر شده و ایشان تا مدتی پیش از قبول اسلام، همچنان به آیین شمنیسم پایبند بودند -در چندین نگاره از جمله نگارهٔ کشته شدن پدر ورقه در نبرد ربیع، مردی در لباس شمن[۷] ناظر ماجراست به احتمال قریب به یقین حضور پرنده و دیگر جانوران که در متن ادبی وجود ندارند، حکم توتم

افراد و قبیله را دارد. در ادیان ابتدایی، توتم قبیله، نشانی است که از قبیله حمایت می‌کند. توتم عبارت است از «یک حیوان (گاو، عقاب، روباه و...)، یک درخت (هر نوع گیاه) و به‌ندرت اشیاء که افراد، اصل و منشاء خود را از آن می‌دانند». (روح الامینی، ۱۳۶۸، ص. ۱۶۳) توتم یک حیوان بی‌آزار و یا حیوانی مخوف و در برخی موارد از دیگر مظاهر طبیعی از جمله گیاه و یا باران است. توتم در وهلهٔ نخست، نیای گروه و در وهلهٔ دوم روح نگهبان و نیکوکار فرد یا گروه است که از فرد در برابر گزند نگهداری می‌کند. (تجدد دیلمه، ۱۳۹۵، ص. ۲۱) «زیگموند فروید» (۱۳۹۰) سه نوع توتم را معرفی می‌کند، ۱. توتم قبیله که از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یابد. ۲. توتم مخصوص به یک جنس، زن یا مرد که افراد قبیله که با آن همجنس هستند، در آن مشترک‌اند. ۳. توتم فردی که مخصوص به یک فرد است (فروید، ۱۳۹۰، ص. ۱۰۲). تصویر سه پرنده در نگاره «الف»، با توجه به عدم اشاره به آنان در متن ادبی، می‌تواند دال بر توتم فردی بوده که نگهبان و تعالی بخش فرد است.

نقش شاخ قوچ: قوچ در اغلب فرهنگ‌ها و تمدن‌ها نمادی است که به قوهٔ مولّد مُذکر اشاره دارد. قوچ، از اشکال جانوریِ عمده‌ای است که در آن‌ها، خدایانِ وابسته به زایش و باروری در خاورمیانه، یونان و مصر باستان مورد پرستش بوده است. (هال، ۱۳۸۷، ص. ۷۹) شاخ قوچ یکی از اصلی‌ترین توتم‌های به‌کار رفته در هنرهای دستی ترکان غز و ترکمن است. «کیتسی» (۱۳۷۸) بیان می‌کند تجربه و شناختی که از یک حیوان نزد قبیله وجود دارد، تجسم و روح حیوان یا پرندهٔ برگزیده شده است که به‌شکل یک نشانه یا سمبلِ پالایش شده‌تر مثل سر یک حیوان یا اجزایی از بدن آن مانند شاخ، شناخته می‌شود و امکان پالایش بیشتر هم وجود دارد. (کیتسی، ۱۳۸۵، ص. ۱۴۶) «هال» نیز بیان می‌کند که شاخ در میان اقوام مختلف، مظهر قدرت، نیرو و تعالی بوده (خصوصاً شاخ گاو نر و ماده و قوچ)، لذا نشان خدایان بسیاری از تمدن‌ها از میان‌رودان تا فرارودان است. (هال، ۱۳۸۷، ص. ۵۷) این نقش یکی از نقوش باستانی ترکان آسمانی[۸] است و ریشه در فرهنگ دیرین آن‌ها دارد. «نوری» و «مهرپویا» (۱۳۹۷) در ارتباط با همین دیرینگی می‌نویسند، ترک‌ها و ترکمن‌ها از نسل اوغوزخان، نواده نـوح نبی بوده و به‌واسطه همین اسم، به اوغوزها نیز مشهورند. (نوری و مهرپویا، ۱۳۹۷، ص. ۷۱) قوچ و نقش شاخ قوچ، نزد اقوام ترک و ترکمن جایگاه ویژه‌ای داشته و این اهمیت هنوز در نقش قالی ترکمن نمایان است (تصویر ۴). نقش یاد شده که به‌صورت کتیبه بر چارچوب چادر پدر گلشاه در نگاره «ب» به‌کار رفته، دال بر منزلت، قدرت و تعالی است.

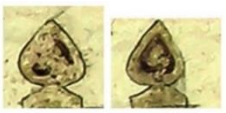


تصویر ۴. نقش قچک فرش ترکمن. منبع: نوری و مهرپویا، ۱۳۹۷، ص.۷۶.

گیاه پیچان: گیاهان در ایران باستان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند و با توجه به نقوش بسیاری که بر روی سنگ‌ها، مهرها و سفال‌ها یافت شده، می‌توان دریافت که شماری از آن‌ها جایگاه مقدس و اسطوره‌ای یافته‌اند. به‌نظر می‌رسد اهمیت اساطیری و تقدس گیاه و درخت در میان ایرانیان، ریشه در داستان آفرینش نخستین پدر

و مادر بشر «مشی و مشیانه» داشته باشد که پیش‌تر در بررسی نقش درخت اشاره شد. گیاه پیچان (که بعدها نام اسلیمی به آن داده شد) که در نگاره «ب» دیده می‌شود، در نزد تورانیان و ایرانیان به معنی پیدایش نخستین و هستی بخشی است.

جدول ۳. تفکیک نمادها و نوع تجلی آن‌ها در نگاره. منبع: نگارنده.

نماد / نشانه	نوع تجلی در نگاره	مفهوم نمادین	توضیحات
درخت		دال بر زایش و جان‌بخشی	نگاره الف
سه پرنده		دال بر توتم نگهبان و تعالی‌بخشِ فرد	نگاره الف
سرو		دال بر دگردیسی، بی‌مرگی و یکرنگی	نگاره الف
بُـته		دال بر پایداری و اشاره به درخت سرو	نگاره الف
چلیپا و چلیپا شکسته		دال بر فرهمندی و فرهمندی فراگیر	چلیپا دال بر فرهمندی و چلیپای شکسته به دلیل حرکتی که در فرم دارد، دال بر فرهمندیِ فراگیر است.
نیلوفر		دال بر منشاء و هستی‌بخشی فرهمندی	نگاره ب
گیاه پیچان		پیدایش نخستین و هستی بخشی	نگاره ب
شاخ قوچ		دال بر منزلت، قدرت و تعالی	نگاره ب

خوانش پس‌کنشانه

در این مرحله با طرح پنج پرسش و پاسخ به آن‌ها به تفسیر نشانه‌ها و کشف دلالت‌های ضمنی داده‌های به‌دست آمده از مرحله خوانش نشانه‌ای می‌پردازیم.

۱. چرا با وجود دو نفر (ورقه و مادر گلشاه)، در نگاره الف، سه پرنده (توتم فردی) در تصویر نقش زده شده است؟ پرنده سوم دال بر توتم کیست؟

۲. علت تعارض موجود در ساختار ترکیب‌بندی نگاره الف که چلیپایی (تقاطع متن ادبی در چهار گوشه و متن بصری) و عمودی (فرم بصری درخت با شاخه‌های رو به بالا و محل قرارگیری پرندگان) به‌سمت بیرون از فضای اصلی تصویر است، با مفهوم نگاره که مصاحبت و درون‌گرایی است، در چیست؟ غایب این صحنه کیست؟
۳. درخت بارور در نگاره الف و ظرف میوه در نگاره ب، آیا صرفاً عنصر تزیینی هستند؟ اگر نه، دال بر چیست؟
۴. در نگارهٔ الف و ب، چرا نقش بستر یا تخت ورقه که چلیپایی است با نقش بستر یا جایگاه پدر در نگارهٔ ب که دارای نقش نیلوفر است، متفاوت کار شده است؟
۵. نقش‌مایه شاخ بر چادر پدر گلشاه دال بر تعالی چه کسی است؟

در پاسخ به دو سؤال اول باید بیان کرد که با توجه به خوانش اکتشافی متنِ ادبی، به‌وضوح به این مورد که ورقه و گلشاه آنچنان هم رأی (اندیشه) هستند که روح و جانشان از هم جدا نیست و هرجا یکی باشد، دیگری نیز در آنجا جفت اوست، اشاره شده و نگارگر به زیباترین حالت، این یگانگی را با حضور توتم گلشاه در کنار توتم ورقه ترسیم کرده است. اشاره به بیرون با حضور سه توتم پرنده در مرکز گفتگو، در حالی‌که دو نفر در صحنه حضور دارند، گویی اشاره به غایب اصلیِ این مصاحبت، یعنی گلشاه دارد. نگارگر، برخلاف متن ادبی که اشاره‌ای به نقشِ خواسته شده، در مراسم خواستگاری خود ندارد -که برخواسته از فرهنگ دیرینِ سامی است- تلاش دارد تا حضور معنوی گلشاه را در مراسم خواستگاری خود به نمایش درآورد. در فرهنگ اعراب پیش از اسلام (فرهنگ سامی) و حتی تا قرن‌ها پس از قبول اسلام، رسم بر این بود که در مراسم خواستگاری، فقط مردان (پدر، برادر و یا عموی دختر) حضور داشته باشند. دختر از ولی او، پدر، برادر یا عمو خواستگاری می‌شد و رضایت یا عدم رضایت دختر، هیچ نقشی در نتیجه نداشت. (منتظری مقدم، ۱۳۸۴، صص. ۱۳۰-۱۳۴) در پرسش سوم توانایی نگارگر در بازآفرینی تمثیلی مورد پرسش قرار گرفته است. با توجه به ظرافت‌های نمادینی که نگارگر در به‌تصویر کشیدن تمام تصاویر کتاب و خصوصاً دو نگاره مورد بحث به‌خرج داده، به‌نظر می‌رسد، نقش درخت و ظرف میوه صرفاً جهت تزیین نگاره نبوده و با توجه به جایگاه آن‌ها در نگاره -پشت سر مادر گلشاه- دال بر زایش و منشأ هستی بودن مادر برای گلشاه است. به این معنا که در نگارهٔ الف، مادر نزد ورقه، زایندهٔ گلشاه و منشأ حیات اوست؛ همچون درخت که زایندهٔ میوه است. گلشاه برای مادر در نزد پدر، حکم میوهٔ دل او را دارد. از طرفی نقاش با تصویرکردن میوه پشت سر مادر در نگارهٔ ب، به حضور نمادین گلشاه که عامل برکت برای پدر و مادر بوده و در متن ادبی غایب است، اشاره می‌کند. پرسش چهارم به دو نقش‌مایهٔ نیلوفر و چلیپا می‌پردازد؛ دو نقش‌مایه‌ای که پیوسته با هم در ارتباطند. همانطور که پیش‌تر اشاره شد، چلیپا نشانهٔ مهر و الههٔ خورشید است و مهر، از گل نیلوفر زاده شده است. در متن ادبیِ داستان، بارها از زبان ورقه به‌هم کیش بودن و پیوند خونی بین ایشان و خانواده هلال (پدر گلشاه) سخن به میان آمده است[۹]. پدر گلشاه دهندهٔ فرهمندی است و رأی و حکم نهایی با اوست؛ از طرفی ورقه نیز کسی است که با او هم ریشه بوده و دارنده فرهمندی است. در پاسخ سؤال پایانی، با توجه به نقش نیلوفر بر نشمین پدر، پدر مخزن فره و شکوه است، چنانچه گلشاه را به ورقه به همسری بدهد، ورقه به تعالی می‌رسد و چنانچه ندهد، حال ورقه زار است. پس متعالی، پدرِ گلشاه است. نقش‌مایه‌های دال بر هستی‌بخشی-زایش، زایش-جانبخشی، دگردیسی-بی‌مرگی در مجموع دو نگاره به چرخهٔ نامیرایی اشاره داشته که پیوسته در متن داستان حضور دارد.

تفسیرگر نهایی

«مؤمن محمد خویی»، هنرمند قرن هفتم ه.ق از اهالی شهر خوی معرفی شده که «علاوه بر نقاشی و کتابت، در طرح و ترسیم نقوش اسلامی بر روی فلزات سخت، مهارت به‌سزایی داشته است». (کریم‌زاده تبریزی خوئی، ۱۳۷۰، ص. ۱۲۳۶) این هنرمند که در نسخه مصور ورقه و گلشاه نام خود را «عبدالمؤمن محمد النقاش الخطاط خویی» امضاء نموده، پرورده فرهنگ ایرانی، ترکی و اسلامی بوده است. شهرستان «خوی» در حال حاضر نیز با همین نام در استان آذربایجان غربی شناخته می‌شود. در نگاره‌های نسخه ورقه و گلشاه، به وضوح شاهد تأثیر فرهنگ آیینی شمنیسم ترکی بر نگارگر هستیم. از نشانه‌های تأثیر این فرهنگ می‌توان به حضور توتم‌های حیوانی به‌شکل پرندگان، خرگوش، جانور گربه‌سان، جانور تلفیقی از سگ و میمون و جانوران ناشناخته؛ حضور مردی با لباس و کلاه شمن در برخی نگاره‌ها از جمله نگاره کشته شدن پدر ورقه اشاره کرد. شمنیسم از باورهای اولیه ترکان بوده که اکثر منابع از جمله «الفهرست»، به رواج این مذهب در میان مردم ماوراءالنهر در دوره پیش از اسلام اشاره کرده‌اند. (ابن ندیم، ۱۳۸۱، ص. ۶۱۶) این باور ابتدایی بدون پیامبر و کتاب، به‌وسیله شمن‌ها تبلیغ می‌شد. بنابه گزارش مورخین، آیین شمنیسم تا مدت‌ها پس از اسلام آوردن ترکان، همچنان در بین ایشان مرسوم بوده است. «ابن فضلان» به‌حضور ترکانِ شمنیست در قرون چهارم و پنجم هجری در اطراف دریاچه آرال و ماوراءالنهر اشاره می‌کند. (ابن فضلان، ۱۳۴۵، ص. ۶۹) علاوه بر شمنیسم ادیان دیگری چون مسیحیت، یهودیت و مانویت در بین ترکان رواج داشت. اما از آنجا که شمنیسم دین باستانی ترکان بوده و پیروان بسیاری داشته، از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. (مخبر دزفولی، ۱۳۸۴، ص. ۵۰) اوغوزها که نیای سلجوقیان بودند، حدود قرن دهم میلادی (چهارم هجری) دین اسلام را پذیرفتند، اما همچنان بسیاری از آیین‌های شمنیسم در میان آنان رواج داشته است. (محمدپناه، ۱۳۸۷، صص. ۲۸-۳۰) در فرهنگ ترکان اوغوزی زنان همسان و هم‌ردیف مردان هستند. این موضوع بارها در داستان‌های دلاوری و جنگاوری زنان در کتاب باستانی ترکان، «دده قورقوت»[۱۰] که تاریخ ورود آن به کتابخانه «احمد پاشا» به قرن دهم ه.ق می‌رسد -اکنون در کتابخانه درسدن آلمان نگهداری می‌شود- بارها ذکر شده است. (فرزانه، ۱۳۵۸، صص. ۴-۵) «فرزانه» (۱۳۵۸) در کتاب «دده قورقوت» می‌نویسد «زنان در داستان‌های این کتاب، منزلتی هم‌طراز با مردان دارند و برخلاف اکثر افسانه‌های شرقی که زن را بازیچه هوس مردان و در موقعیتی نکوهش‌بار تصویر می‌کنند، در کتاب دده قورقوت، زن با تمام فضیلت‌های شهامت و عزت نمایانده شده است... زن پیوسته هم‌آورد مردان بوده و یکی از شیوه‌های مرسوم در انتخاب همسر، هم‌آوردی دختر و پسر در سوارکاری، کُشتی، تیراندازی، شمشیرزنی و جنگاوری بوده است». (فرزانه، ۱۳۵۸، ص. ۱۴) مؤمن محمد خویی در تصویرسازی این نسخه تلاش نموده است تا باورهای باستانی آیینی ترکی و همچنین دریافت‌های فرهنگی ایرانی خود را به متن ادبی بیافزاید و از باورهای فرهنگی-اجتماعی عربیِ داستان بکاهد. از جمله باورهایی که نگارگر سعی در تلطیف و هضم آن در فرهنگ ایرانی- ترکی خود دارد، «نگاه جنسیتی به زن» است. در سرتاسر متن ادبی، گلشاه در بزنگاه‌های مهم و خطیر، دست به سلاح می‌شود و با دلاوری از عشق خود پاسداری می‌کند. مشابه این رفتار را ایرانیان در شاهنامه بارها مشاهده کرده‌اند (فاعلِ فعال بودنِ رودابه در عشق به زال، منیژه به بیژن، سودابه و بسیاری دیگر). اما تأثیر منشاء عربی (سامی) داستان در نظم فارسی عیوقی وقتی مشخص می‌شود که با وجود تلاش شاعر در حماسه آفرینی، آنچه بیشترین بخش داستان را به خود در صحنه‌های دلاوری گلشاه

اختصاص داده، روی ماه چهره، زلف پر تاب و نرگس مست چشمان اوست که همه را دل خسته خود می‌سازد و این موضوع جنگاوری او را تحت شعاع قرار می‌دهد.

نتیجه

«عیوقی» (۴-۵ ه.ق)، شاعر منظومه ورقه و گلشاه، در برداشت ایرانی خود از داستان عربی عروه و عفراء، تا حدی دلاوری گلشاه را به متن ادبی افزوده است، اما این نگارگر است که بافت فرهنگیِ بنیادین متن ادبی که شامل نگاه مادی و زمینی به مقولهٔ «عشق»، مولد بودن مردان در هرگونه فرهمندی و تصمیم‌گیری است را در خوانش شخصی خود، حل کرده و نگاهی ایرانی-تورانی را که در آن زن، ماهیتی «فاعل و فعال» در عشق، تصمیمات و صحنه‌های اجتماعی دارد، به نمایش می‌گذارد. نگارگر در سراسر نگاره‌های این نسخه، از جمله دو نگاره مورد مطالعه، حضور معنوی «گلشاه» را در هر جا که موضوعی مربوط به او در حال وقوع است، با به تصویر کشیدن توتم محافظش، نمایش می‌دهد. این موضوع به بافت فرهنگیِ ایرانی و تورانیِ (ترک) نگارگر که در آن رشد یافته، باز می‌گردد. زن در فرهنگ ایران باستان پیوسته در جایگاه الهه‌گان (همچون آناهیتا و چیستا) و امشاسپندان مؤنث (سپند آرمئیتی، هئروتات و اَمرتات) تصویر شده و در فرهنگ ادبی ایرانی-اسلامی، از جمله شاهنامه فردوسی، پیوسته فاعل و فعال صحنه‌ها و تصمیم‌گیری‌ها بوده است (عشقِ رودابه و زال، بیژن و منیژه و ...). به‌نظر می‌رسد هنرمند ایرانی علیرغم اینکه در گذرگاه‌های مختلف تاریخی با فرهنگ‌های وارداتی سازگار شده، اما پیوسته سویهٔ فرهنگ شخصیِ خود را حفظ نموده و گفتمان‌های فرهنگیِ دیگر را از دریچهٔ نگاه فرهنگی اجتماعیِ خود بازنموده است. این مورد در فضای هنری حال حاضر نیز دیده می‌شود. اثر هنرمند ایرانی، زمانی که از دریچه فرهنگ و هویت ایرانی، خلق شود، به یکباره از دیگر آثار هم ردهٔ خود برجسته شده و ماهیتی متمایز از دیگر آثار می‌یابد. این ایرانیزه کردن جهان، توسط هنرمندان ایرانی از گذشته تا به امروز، سبب بقای هنر اصیل ایرانی بوده است.

پی‌نوشت

۱.عاشقانه

۲.درون متنی، متنی است که متون دیگر را در خود جای می‌دهد و یا حضور آن‌ها را منعکس می‌سازد.

3. Michael Riffaterre

4. Referential Fallacy

۵. مفهوم «فره» ریشه در ایران باستان و اساطیر ایرانی دارد و به معنای «موهبت» یا «شکوه» ایزدی است. (پیر نظر، ۱۳۸۲، ص. ۱۱۱)

6. Mithra

۷. شمن‌ها افراد مقدسی بودند که قادر به ارتباط با خداوند بوده و به فنون سحر و جادو و مسلط بودند.

۸. سلجوقیان از نیای گوک‌ترک‌ها (گوک در زبان ترکی به معنی آسمان است)، از نوادگان اوغوزخان اسطورهٔ ترکان، محسوب می‌شوند (برای مطالعه بیشتر به کتاب ترکان در گذر تاریخ نوشتهٔ بهنام محمدپناه (۱۳۸۷) مراجعه کنید).

۹. دو سالارو آن هر دو از یک گوهر / بر آذر ز یک مام و ز یک پدر (اشاره به تنی بودن هر دو برادر، هلال و همام). (صفا، ۱۳۴۳، ص. ۵) بدین کار دانی که من حق‌ترم / که با تو ز یک اصل و یک گوهرم... (اشاره به‌هم سرشتی ورقه با هلال). (صفا، ۱۳۴۳، ص. ۵۱)

۱۰. قصه‌های «دده قوقورت» داستان‌های فولکور از دلاوری و جنگاوری مردان و زنان قبایل ترک اوغوز است که به‌دنبال چراگاه‌های مرتفع از سرزمین‌های آسیای مرکزی گذر کرده و در ماوراءالنهر و حاشیه دریای کاسپین جای می‌گیرند. تنها یک نسخه از این کتاب در کتابخانه درسدن آلمان ثبت شده است. (فرزانه، ۱۳۵۸، صص. ۳-۵)

منابع

- آتش، احمد. (۱۳۳۳). یک مثنوی گم‌شده از دوره غزنویان-ورقه و گلشاه عیوقی. *مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران*، (۴)، صص. ۱-۱۳.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*(ترجمه پیام یزدانجو). تهران: مرکز.
- ابن فضلان، احمد. (۱۳۴۵). *سفرنامه*(ترجمه ابوالفضل طباطبایی). تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ابن ندیم، محمد بن اسحاق. (۱۳۸۱). *الفهرست*(ترجمه رضا تجدد). تهران: اساطیر.
- بختورتاش، نصرت اله. (۱۳۸۰). *نشان رازآمیز: گردونه خورشید یا گردونه مهر*. تهران: فروهر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۲). *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
- تجدد دیلمه، امسه‌گل. (۱۳۹۵). *توتمیسم و بازنمایی آیین و نقوش آن در فرهنگ و هنر قوم ترکمن*(پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سیستان و بلوچستان، ایران.
- تجویدی، اکبر. (۱۳۵۲). *نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفوی*. تهران: دانشگاه تهران.
- چندلر، دانیل. (۱۳۷۸). *مبانی نشانه‌شناسی*(ترجمه مهدی پارسا). تهران: سوره مهر.
- حسنوند، محمدکاظم و شمیم، سعیده. (۱۳۹۳). بررسی نقش‌مایه گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند. *جلوه هنر*، ۶ (۱۱)، صص. ۲۲-۴۰.
- خدایی، محمد زمان، کریمی، صادق و یار احمدی، مهدی. (۱۳۹۰). نگاهی به سیر تحول و نمادینگی بته و جقه. *نشریه تحقیقات فرهنگی ایران*، (۱۴)، صص. ۱۰۹-۱۳۲.
- دادخواه، مهتاب، حاجی‌زاده، کریم، افخمی، بهروز و شهبازی شیران، حبیب. (۱۳۹۹). تصویر زنان در نگاره‌های مکتب تبریز و متون دورهٔ صفوی. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۲(۲)، صص. ۲۶۷-۲۸۷.
- رشیدی، مرضیه و طاهری، علیرضا. (۱۳۹۸). بررسی تأثیر تحولات اجتماعی و فرهنگی در دوره‌های صفوی و قاجار بر چهره نگاری و پیکره نگاری زن. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۱(۲)، صص. ۲۷۱-۲۸۶.
- روح‌الامینی، محمود. (۱۳۶۸). *مبانی انسان‌شناسی*(چاپ سوم). تهران: عطار.
- سجودی، فرزان. (۱۳۹۳). *نشانه شناسی کاربردی*. تهران: نشر علم.
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین. (۱۳۲۰). *کلیات سعدی*(به تصحیح محمد علی فروغی). تهران: انتشارات بروخیم.
- سهروردی، شهاب الدین یحیی. (۱۳۷۳). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق* (جلد سوم). تصبیح و تحشیه و مقدمه سید حسین نصر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- صفا، ذبیح الله. (۱۳۴۳). *ورقه و گلشاه عیوقی*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- غلام‌حسین‌زاده، غلام‌حسین، عبید صالح عبید، یحیی، روشنفکر، کبری و رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی مضامین عاشقانه داستان ورقه و گلشاه عیوقی با اصل روایت عربی. *فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ۲ (۱)، صص. ۴۳-۶۹.
- فرزانه، محمد علی. (۱۳۵۸). *دده قورقوت کتابی*. تهران: انتشارات فرزانه.
- فروید، زیگموند. (۱۳۹۰). *توتم و تابو*. تهران: اردیبهشت.
- کارنوی، آلبرت جوزف. (۱۳۸۳). *اساطیر ایرانی*(ترجمه احمد طباطبایی). تهران: علمی و فرهنگی.
- کریم‌زاده تبریزی خوئی، محمد علی. (۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران (و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی)* (جلد سوم). لندن: انتشارات مستوفی.
- کنبی، شیلا. (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی* (ترجمه مهدی حسینی). تهران: دانشگاه هنر.

- کیتسی، جوتین. (۱۳۸۵). اسطوره و نشانه‌شناسی در ارتباط با فرش‌های شرقی (ترجمه مینو بهرامی). *کتاب ماه هنر*، (۹۵ و ۹۶)، صص. ۱۴۲-۱۴۷.
- محمدپناه، بهنام. (۱۳۸۷). *ترکان در گذر تاریخ*. تهران: نشر سبزان.
- مخبردزفولی، فهیمه. (۱۳۸۴). ترکان از شمنیسم تا اسلام، *تاریخ و تمدن اسلامی*. ۱(۱)، صص. ۴۹-۶۱.
- مرزبان، پرویز. (۱۳۷۱). *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی*. تهران: سروش.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). *دانشنامه نقد ادبی از افلاطون تا به امروز*. تهران: نشر چشمه.
- منتظری مقدم، حامد. (۱۳۸۴). گونه‌های ازدواج در عصر جاهلی، *نشریه تاریخ اسلام در آیینه پژوهش*، شماره ۸، صص. ۱۲۷-۱۵۹.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
- نوری، اکرم و مهرپویا، حسین. (۱۳۹۷). بررسی نقش قوچ در قالی‌های ترکمن از منظر تاریخی و آیینی. *جلوه هنر*، ۱۰(۳)، صص. ۶۹-۷۸.
- نیک‌اندیش، بهزاد، عسکری، شبنم و چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۹۷). نمادشناسی نقش پرنده در قالی‌های ایران و هند. *پیکره*، ۷(۱۴)، صص. ۳۷-۵۰.
- نیکنامی، پیمان، یوسفی پور کرمانی، پوران و غفوری مهدی آباد، فاطمه. (۱۳۹۸)، تحلیل داستان ورقه و گلشاه بر اساس نقد کهن‌الگویی، *فصلنامه علمی-تخصصی زبان و ادبیات غنایی*، ۹(۳۳)، صص. ۱۰۹-۱۲۷.
- هال، جیمز. (۱۳۸۷). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*(مترجم، رقیه بهزادی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- هینلز، جان. (۱۳۶۸). *شناخت اساطیر ایران*. به اهتمام ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.
- هینلز، جان. (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.
- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۶۹). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی*. تهران: نشر سروش.
- Ipşiroglu, MS, & Eyuboglu, S. (1961). *Turkey: Ancient miniatures*. New York Graphic.
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*(1st ed). Bloomingston: Indiana University Press.
- Riffaterre, M. (1983). *Text Production*(1st ed). New York: Columbia University Press.

© 2021 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0 license) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).