

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۴/۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۹/۱۲

نسرین سید رضوی<sup>۱</sup>، سعید زاویه<sup>۲</sup>

## روابط تولید قدرت در سوگ‌نگاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم

### چکیده

شاهنامه فردوسی، نمونه برجسته ادبیات پهلوانی و پرسامدترین متن در بین کتاب‌های مصور ایران است. قدرت و روابط تولید آن در داستان‌های این رزم‌نامه و به‌ویژه در روایت زایش و مرگ پهلوانانی همچون رستم به شیوه‌های گوناگون نمود پیدا کرده است. مفهوم قدرت که در قرن بیستم و به‌خصوص از پی اندیشه‌های میشل فوکو، به شکل متفاوتی صورت‌بندی شد، موضوعی است که نه تنها در شاهنامه، بلکه در نگارگری ایرانی هم حضوری چشمگیر دارد. از این رو پژوهش حاضر بر این تلاش است تا مناسبات بصری سوگ‌نگاره «شستشوی و عطرآگین کردن پیکر رستم» (مکتب شیراز، سبک اینجو) را با رجوع به نظریات فوکو پیرامون روابط تولید قدرت تحلیل و بررسی نماید. برای انجام این پژوهش توصیفی-تحلیلی، داده‌ها به روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری شدند. نتایج نشان می‌دهد سوگ‌نگاره موردنظر، به‌مثابه ابژه و موضوع معرفتی است که نظیر بسیاری دیگر از سوگ‌نگاره‌های حماسی ایران، مرگ را کنشی نمادین می‌داند و قصد دارد وجه حماسی متن را در برابر وجوه دیگر (مثلاً وجه تغزلی) تقویت کند. عناصر تصویری که کمابیش مطابق الگوی ثابتی بر این نگاره نقش بسته‌اند، از گسست‌های روایی، معنایی و شکلی خبر می‌دهند؛ این‌چنین تصویر از بازنمایی صرف متن فراتر رفته و واقعیات جامعه، همچون قدرت و نحوه عمل و توزیع آن در اجتماع را به نیت پندآموزی در ابعاد آرمانی نشان می‌دهد.

**کلیدواژه‌ها:** نگارگری، سوگ‌نگاره، شاهنامه ۷۳۳، گفتمان قدرت، میشل فوکو

۱. دانشجوی دکتری دانشگاه هنر و عضو هیئت‌علمی دانشگاه علم و فرهنگ (نویسنده مسئول)

E-mail: razavi@usc.ac.ir

۲. دانشیار دانشگاه هنر تهران

E-mail: szavieh@art.ac.ir

## مقدمه

مصورسازی شاهنامه تقریباً در همه ادوار هنری ایران در دوره اسلامی متداول بوده است. قدیمی‌ترین نمونه‌های موجود (به‌استثنای شاهنامه کاما) متعلق به سال‌های میانی قرن هشتم هجری (۷۷۰-۷۳۰ ق/ ۱۳۷۳-۱۳۳۳ م) و شهر شیراز است. یکی از کتب ارزشمند این بازه زمانی، شاهنامه‌ای است که بین اهل‌فن به «شاهنامه ۷۳۳» یا «شاهنامه سن‌پترزبورگ» مشهور است. تصاویر این کتاب از یک‌سو، خام‌دستانه و از سوی دیگر، خلاقانه می‌نماید. «عدم حضور هرگونه تصویر روایی عاشقانه، سادگی و غیرتجملی بودن شاهنامه سن‌پترزبورگ (۷۳۳)، این نسخه را چه در قیاس با شاهنامه‌های دوره‌های خلف خود و چه در مقایسه با نسخ دیگر شاهنامه کارشده در این شهر و در این مقطع زمانی، متمایز ساخته است» (زنهاری، ۱۳۸۶: ۱۵۱). برای مثال موضوع شستش و عطرآگین ساختن پیکر رستم، در حالی تنها در این نسخه به تصویر درآمده که آیین تطهیر رفتگانِ عالی‌مقام بارها در شاهنامه تکرار شده است.

«سُکوبا» بشستش بر روشن گلاب      پراگند بر تنش کافورِ ناب» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۱۰۶/۷)

قدرت یکی از مفاهیم مهم در تصاویر حماسی است و میشل فوکو<sup>۲</sup>، دیرینه‌شناس فرهنگ و تبارپژوه نظام‌های اجتماعی، تعریفی جدید از قدرت ارائه داده است. قدرت فوکویی در جامعه انتشار دارد و در تمامی زوایای زندگی قابل‌مشاهده است. این قدرت با زبان و گفتمان همراه شده و توسط آن‌ها و دیگر امور خرد اجتماعی نظیر سوگواری بازتولید می‌شود. گفتمان‌ها در نظر این محقق چارچوب‌هایی دارد که حدود امکان گفتگو درباره هر موضوع خاصی را تعیین می‌کند و نهادهای اجتماعی در چارچوب گفتمان و از طریق فرآیند حفظ برخی امکانات و حذف برخی دیگر، قدرت خود را مستقر می‌سازند (Foucault, 1979: 27). می‌توان گفت، طبق نظر فوکو، قدرت و روابط آن در موارد خاص این پژوهش، یعنی تطهیر، تدفین و سوگواری حضور دارد و به‌عنوان یک مسئله پژوهشی می‌شود به دنبال کشف آن بود. بنابراین مسئله این پژوهش دستیابی به روابط قدرت، در سوگ‌نگاره شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم است. در این راستا، داده‌ها به روش کتابخانه‌ای (مقاله و کتاب) گردآوری شده و شیوه پژوهش، توصیفی-تحلیلی است تا به این سؤال پاسخ داده شود. سازوکار مناسبات بصری سوگ‌نگاره «شستش و عطرآگین کردن پیکر رستم»، به‌عنوان نمونه‌ای خاص از سوگ‌نگاری حماسی ایرانی، چگونه به تولید روابط قدرت بر طبق رویکرد فوکو پرداخته است؟ از آنجاکه پژوهش حاضر کیفی است و به بررسی یک نمونه ویژه (در یک بازه زمانی و مکانی خاص) می‌پردازد، بنابراین ارائه فرضیه کلی درباره سوگ‌نگاری حماسی ایرانی چندان دقیق نخواهد بود. با این وجود، به نظر می‌رسد سوگ‌نگاره «شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم»، صورتی از قدرت است که توانسته برای اعمال قدرت بر عوامل انسانی از سوژگی و عاملیت معرفت خارج شود و به‌مثابه ابژه و موضوع معرفتی عمل کند. برای پاسخ به سؤال فوق و بررسی صحت و سقم فرضیه حاضر، در این

پژوهش معادل‌سازی صورت خواهد گرفت و از این طریق، مؤلفه‌های قدرت فوکویی به مناسبات بصری ترجمه خواهد شد تا گسست‌های روایی، معنایی و شکلی اثر مذکور استخراج و مسیر برای دستیابی به روابط تولید قدرت حاکم بر سوگنکاره شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم، هموار شود.

### پیشینه پژوهش

تاکنون تحقیقات قابل‌توجهی درباره متن و تصاویر شاهنامه، توسط محققین ایرانی و خارجی انجام شده است نظیر مجموعه کتاب هشت‌جلدی جلال خالقی مطلق با عنوان یادداشت‌های شاهنامه و نمونه کتاب‌های سیر تاریخ نقاشی ایرانی نوشته لورنس بینیون و همکاران، نقاشی ایرانی تألیف شیلار کن‌بای و نقاشی ایران از دیرباز تاکنون که نتیجه پژوهش‌های دامنه‌دار رویین پاکباز است، از معتبرترین منابع نقاشی ایرانی هستند. همچنین کتاب‌های نگاره‌های شاهنامه نوشته ات. آدامووا و ل.ت. گیوزالیان، نقاشی و ادبیات ایرانی تألیف پولیاکووا، ی. آ. و رحیمووا، ز. ای. و مکتب شیراز به قلم یعقوب آژند از دیگر منابع ارزشمند در حوزه نگارگری به شمار رفته‌اند. برای انجام این پژوهش مقالات متعددی مطالعه شدند همچون ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌ها، نوشته علی‌اصغر شیرازی و صفورا قاسمی که از جانشینی برخی آداب ایلخانی به‌جای روایت شاهنامه سخن گفته است. تحلیل ساختار بصری در سه اثر منتخب با موضوع مشترک سوگ در دوره ایلخانی، تیموری و اوایل صفوی، نوشته مهسا خامنه‌ای و محمد خزایی که هنرمند را بیش از هر چیز، مقید به ضوابط دستوری نگارگری دانسته است و مقاله‌ای از اشکان پوریان و حسین عزیزی با عنوان نگاهی به عناصر تأثیرگذار در شکل‌گیری نگاره ایرانی، مطالعه موردی: نگاره زاری بر مرگ رستم در شاهنامه بایسنقری که نگاه جبری تصویر را کنکاش می‌کند. تحقیق حاضر نیز سعی دارد در تکمیل اطلاعات مربوط به سوگ‌نگاره‌های ایرانی، نگاره «شستش و عطرآگین کردن پیکر رستم» را بررسی کند تا روابط تولید قدرت حاکم بر این تصویر را بر مبنای دیدگاه میشل فوکو، کدگشایی کند.

### چارچوب نظری: تحلیل گفتمانی قدرت (بر اساس آرای میشل فوکو)

میشل فوکو (۱۹۲۶-۱۹۸۴م)، در محور بازاندیشی سازوکار قدرت، آثار برجسته‌ای نوشته است. او قدرت را «اعمال مجموعه‌ای از اعمال بر روی اعمال دیگر می‌داند» (دریفوس و رابینو ۱۳۸۴: ۳۵۸)، همچنین از دیدگاه فوکو قدرت از یک‌سو «همه‌چیز را خلق می‌کند (واقعیت، قلمرو و حدود و ثغور موضوع، نحوه کاربرد مفهوم صدق یا حقیقت)» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۴۵) و از سوی دیگر «در کلیه سطوح جامعه حلول دارد و هر عنصری هر قدر ناتوان فرض شود، خود مولد قدرت است» (ضمیران، ۱۳۹۰: ۱۶۰)؛ پس قدرت همه‌جا هست و همه‌چیز و همگان در مدار آن می‌چرخند؛ ساختاری پویا و سیال دارد که در روابط و تعاملات ربانی و کلامی میان افراد، در طبقات و گروه‌های اجتماعی، به روش‌ها و منش‌های گوناگون ابراز می‌شود (Faucault, ۱۹۸۵: ۱۲)؛ اما نابرابر است و اگر «روابط قدرت نابرابر تا حد عملکرد بالفعل و مادی پیگیری نشود، از چارچوب تحلیل

دور می‌شود [...]؛ همچنان با استقلالی بی‌چون و چرا، به کنش خود ادامه می‌دهد و این توهم را تقویت می‌کند که قدرت تنها از سوی مراتب بالا بر مراتب پایین اعمال می‌شود. درحالی‌که قدرت نقش مستقیماً مولدی دارد و ناشی از پایین است [...] چند جهت دارد و هم از بالا به پایین و هم از پایین به بالا عمل می‌کند» (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۴: ۳۱۲).

آشکار است که مرکز ثقل چارچوب تحلیلی فوکو درباره قدرت، مفهوم گفتمان است. شکل کلی گفتمان، «در چارچوب قالب‌هایی ساختاربندی می‌شود و مردم به هنگام مشارکت در حوزه‌های مختلف حیات اجتماعی در گفتار خود از این قالب‌ها تبعیت می‌کنند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱: ۱۸). فوکو هر گفتمان را مجموعه‌ای از گفتمان‌های دیگر می‌داند که «چیزی متفاوت را تولید می‌کنند» (Mills, 2003: 37). پس گفتمان‌ها «کاربست‌هایی تلقی شده که به‌گونه‌ای نظام‌مند، اشیایی را که درباره آن صحبت می‌کنند؛ می‌سازند یا به وجود می‌آورند» (مکدانل، ۱۳۸۰: ۱۷) و تولید دانش می‌کنند. در این رویه گفتمانی که اصطلاح ابداعی از فوکوست، او پنج اصل زیرین را مطرح کرده است. ۱. نظام تمایز: به فرد این امکان را می‌دهد تا بر روی اعمال دیگری، کنشی انجام دهد و هر رابطه قدرتی، تمایزهایی را به اجرا می‌گذارد که شرایط و نتایج آن نیز محسوب می‌شوند. ۲. اهداف: روابط تولید قدرت با مجموعه‌ای از مقاصد و اهداف اعمال می‌شوند، اما این بدان معنا نیست که قدرت نتیجه انتخاب یا تصمیم‌گیری سوژه فردی است. اعمال کسانی که عملکردی فراتر از دیگران دارند؛ می‌توانند در کنش‌هایی با هدف حذف برتری‌ها، افزایش سود، به ظهور رساندن مرجعیت و انجام یک سنت یا یک رسم شرکت کنند. ۳. وسایل: ساز و کارها یا مسیرهای ورود مناسبات قدرت، به عرصه وجود است. ۴. اشکال نهادمندی: ترکیبی از پیش‌انگاشته‌ها، ساختارهای قانونی و پدیده‌های مربوط به آداب سنتی و یا مُد را شامل می‌شود. ۵. درجات عقلانی شدن: همسو با روابط تولید قدرت و متناسب با وضعیت موجود عمل می‌کند (Dreyfus, 1983: 223).

### معادل‌سازی مؤلفه‌های نظام تولید قدرت با عناصر بصری

به‌طورکلی فرض بر این است که متن و تصویر، دو مقوله نزدیک، ولی جدا از یکدیگرند که کارکردی مشابه دارند. هر دو مفاهیمی را ثبت می‌کنند تا انسان را به تفکر وادارند و نظام دانش را شکل دهند؛ همچنین آشکار است که ابزار شناسایی در بسترهای گوناگون می‌تواند متفاوت عمل کند. از این‌رو پژوهش، سعی دارد طی فرآیندی که در ادامه توضیح داده می‌شود، مؤلفه‌های روابط تولید قدرت را به مناسبات تصویری ترجمه کند تا مسیری برای تحلیل روابط قدرت در نگاره مورد مطالعه فراهم شود (تصویر ۱).

۱. تصویر روابط تکثیر و انتشار قدرت را در قالب‌هایی که از نشانه‌های دارای معنا پدیده آمدند، گسترش می‌دهد؛ نمادها و نشانه‌هایی که با ارجاعات خود ترتیب و تقدم و تأخر هر سوژه را نسبت به دیگر سوژه‌ها برتری می‌بخشد و آن‌ها را در یک نظام درهم‌تنیده نشان می‌دهد. ارجاعات نشانه‌ای در این کارکرد هم می‌تواند در قالب‌های نمادین و به‌صورت ارجاع معنا صریح و مستقیم صورت گیرد و هم ممکن است در

قالب نشانه‌های معنایی ساختاری به صورت ارجاعات ضمنی ظاهر شود. لذا میان کارکرد «نشانه نمادین» با نظام تمایز در روابط تولید قدرت، شباهت‌هایی دیده شده که مهم است.

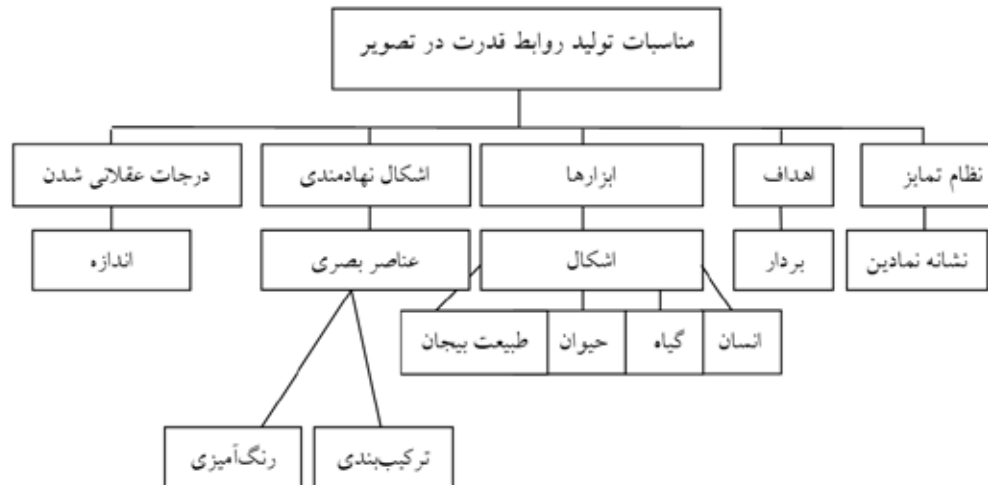
۲. در نظام کلامی، آنچه تحت عنوان «اهداف» معرفی می‌شود، به نحوی هدایتگر جهت‌گیری‌ها و شکل‌گیری کنش‌هایی مربوط به سوژه‌هاست. این اهداف به نحوی روشن می‌کند که هر سوژه چطور نقش خود را تعریف می‌کند و یا جهت‌گیری کنش‌ها چگونه موجب شکل دادن نقش دیگر سوژه‌ها در روایت می‌شود؛ اما با توجه به ظرفیت محدود تصویر در شکل دادن و روایت کردن رویدادها و وجه‌مند کردن صحنه‌ها به نظر می‌رسد، اشارات و حالات و زوایای قرارگیری سوژه‌ها نسبت به یکدیگر می‌تواند به نحوی قابل تفسیر در مقام اهداف روایت قرار گیرد. حرکت داستان، جهت اشاره انگشتان، زاویه پا و حالت بدن و نهایتاً حالت چشم و ابروان، هریک به نحوی آشکارکننده نگرش جایگاه نقش‌یابی و تأثیرات متقابل میان سوژه‌های تصویر است.

۳. در فرآیند تجسم، نقش «ابزار» اهمیت بسیار دارد و به کمک آن است که تصاویر تولید می‌شوند. در این مجال، وظیفه ابزار برعهده «اشکال» و انواع گوناگونش یعنی انسان، حیوان، گیاه و طبیعت بی‌جان است. در میان این چهار گروه، نقش انسان اهمیت بسیار داشته و به عقیده فوکو، مهم‌ترین آثار روابط قدرت، در پیکره‌ها، قیافه‌ها، گفتمان‌ها و حتی امیال به هیئت افراد است.

۴. اشکال نهادمندی، بیش از هر چیزی دیگر، به پیش نگاشته‌ها و ضوابط قانونی وابسته است و ترجمه «عناصر بصری» گزینه مناسبی در این بخش به نظر می‌رسد که در دو زیرگروه «ترکیب‌بندی» و «رنگ»، توسعه می‌یابد. ترکیب‌بندی یک اثر، بر طبق الگوی اجرایی مرسوم در هر دوره زمانی، آرایش یا تنظیم اشکال است و رنگ بیان عاطفی آن‌ها را سازمان‌دهی می‌کند. در این‌بین، سوژه در نظام تقسیم‌بندی قاب تصویر، وضعیت فراتر یا فروتری داشته و سازوکار رنگ، تقدم و تأخر را نسبت به سوژه‌ها نشان می‌دهد.

۵. آخرین مورد، استفاده از مفهوم «اندازه» به جای گزینه «درجات عقلانی شدن» است. درجات عقلانی شدن، سازوکار قاعده‌پذیری سوژه نسبت به نظام شناخته شده قواعد طبیعی و غیرطبیعی است. لذا هر سوژه یا شیئی در فرآیند ترسیم غیرطبیعی اندازه‌اش، به‌عنوان ترفندی بصری، در جهت تشدید ماجرا و یا اثبات حقیقت آن پیش می‌رود و این قابلیت را دارد که مبنای تحلیل نظام قدرت در تصویر واقع شود.

تصویر ۱: نمودار تحلیلی پیشنهادی معادل‌سازی شده برای انطباق روابط تولید قدرت در تصویر



(مأخذ: نگارندگان)

### نگارگری سبک اینجو

خاندان اینجو (۷۵۴-۷۲۵ق) پس از اتابکان بر منطقه فارس حکومت کرده و «به‌منظور تحکیم قلمرو خود و احیای کشور ایران، سیاست تجلیل از گذشته را در پیش گرفتند و هنرمندان شیرازی نیز، منبع الهام خویش را در سنت‌های ادوار پیشامغولی ایران جستجو کردند» (هلین‌برند، ۱۳۸۸: ۱۰۹). نگاره‌های سبک اینجوی دارای چندین ویژگی مشخص هستند که یکی از این موارد استفاده بیشتر از قاب‌های افقی است، چنانچه «اشخاص ایستاده در نگاره‌ها تا حدی خمیده ترسیم شدند و به نظر می‌رسد که به حاشیه تصاویر تکیه دادند» (آدامووا و گیوزالیان، ۱۳۸۳: ۴۹)؛ جامه‌های انسان‌ها، منقوش به اشکال هندسی، گل و نقش‌مایه‌های ابری است، «فن لوکوک، نقش‌های شطرنجی جامه‌ها و گل و بته‌های نسخ خطی عربی و ایرانی را قبل از استیلای ایلخانان، در اصل چینی می‌داند که از طریق ترکستان به ایران راه یافتند» (گری، ۲۵۳۵: ۴۳). ویژگی دیگر این نگاره‌ها، تصاویر حیوانات آن است که به‌صورت زنده، محکم و عاطفی کشیده شدند (گری، ۱۳۶۹: ۵۷). سومین مورد، استفاده از رنگ قرمز و گاهی نیز زرد در مقابل شماری از رنگ‌های ترکیبی اُکر تا قهوه‌ای است و به‌عنوان آخرین مورد، می‌توان از غیبت نقش آسمان و ابرهای درون آن در نگاره‌های این نسخه نام برد.

### شاهنامه مصور ۷۳۳

شاهنامه ۷۳۳ که به شاهنامه سن‌پترزبورگ مشهور است، به مکتب شیراز و سبک اینجو تعلق دارد. این کتاب در آخرین روز جمادی‌الاول ۷۳۳ق/ برابر با ۱۶ فوریه ۱۳۳۳م تولید شد. نگارگر یا نگارگران آن نامعلوم است؛ اما کاتبش عبدالرحمان الح ... عبدالله ابن الظهیر بود که متن را با خط نسخ و مرکب سیاه، به‌صورت ۲۳ سطر در هر صفحه نگارش کرد. پس از دوران اینجو، نسخه مذکور به دست شاه‌عباس اول صفوی رسید

و به کتابخانه مقبره شیخ صفی در اردبیل اهداء شد. نهایتاً این کتاب (با ۳۶۹ صفحه در ابعاد ۲۸ × ۳۶ سانتیمتر، سطح نوشته: ۲۲ × ۲۹ سانتی‌متر، ۴۹ نگاره که با احتساب تصویر آغازین به‌عنوان سرنگاره، ۵۱ تصویر) به سال ۱۸۲۸م، به تملک دولت روسیه درآمد و مستقیماً از اردبیل به سن‌پترزبورگ فرستاده شد تا در کتابخانه عمومی این شهر نگهداری شود (هلین‌برند، ۱۳۸۸: ۱۱۵). در توصیف این کتاب می‌توان به جلد براق و سیاه با رویه برگردان و حاشیه ظریف طلایی آن اشاره کرد که تیماج براق و زردرنگی، سراسر جلد برگردان داخلی را محصور است. اکثر نگاره‌های این کتاب نظیر سوگنگاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم، کادری پلکانی<sup>۲</sup> دارند.

### داستان رستم و شغاد

شغاد پسر زال و برادر ناتنی رستم بود که منجمان به مدد زیچ رومی سرنوشت وی را شوم‌بخت اعلام کردند. پس پدر او را در ایام کودکی به سرزمین کابل فرستاد و در جوانی داماد شاه کابل شد. شغاد و شاه کابل به‌قصد نابودی رستم به نیرنگ متوسل شدند. آنان دسیسه خود را این‌گونه طراحی کردند که شغاد به سیستان رود و در دیدار با زال و رستم از شاه کابل به‌تندی سخن گوید تا رستم برآشوبد و روانه کابل شود. در این مدت شاه کابل نیز به حفاری چاه‌های فراوان در نخجیرگاه سرسبز کابل پردازد و درونشان تیغ‌های برنده جاسازی کند. چنین شد و رستم از سخنان شغاد آشوب گرفت و سوی کابل بتاخت. در آنجا شاه کابل او و همراهانش را به نخجیرگاه برد و باوجود هشدار رخس، رستم و همراهانش به‌جز یک نفر، بقیه را به دام انداخت. رستم به‌سختی مجروح شد و از بن چاه، هشدار داد که فرامرز (پسر رستم)، به کین‌خواهی من خواهد آمد؛ همچنین او در واپسین دقایق عمرش، ترفندی زد و تیری به‌سوی شغاد روانه کرد که آن از تنه درختی عبور کرد و وارد بدن شغاد شد. خبر مرگ رستم، به سیستان رسید و ولوله سوگواران در زابل به آسمان رفت. زال گریست، روی خُست، خاک‌برسر ریخت و گریبان‌چاک کرد و فرامرز (پسر رستم) را با جمعی روانه کابل کرد. او پیکر خون‌آلود پدر را یافت؛ آن را با عنبر و زعفران شستشو داد؛ زخم‌هایش را دوخت و بر روی و تن پهلوان درگذشته ایران‌زمین گلاب و کافور ناب ریخت. آنگاه در طی ده روز، اجساد را با احترام به زابل رساند و دفن کرد. فرامرز با سپاهیان به کابل بازگشت و در جنگی سهمگین مقابل سپاهیان شاه، بر آنان پیروز شد. او آتشی عظیم برافراشت و شاه کابل و چهل تن از یارانش را به همراه جسد شغاد بسوزاند.

بر طبق داستان رستم و شغاد که مفصلاً روایت مرگ رستم و کین‌خواهی او را تشریح کرده است، می‌توان گفت که ۱. رستم نیک‌کردار و شغاد شوم‌بخت است. ۲. طراح اصلی فضای تخاصم شغاد است که به دنبال تغییر مرجعیت نظام بوده؛ اما مرجعیت از رستم به فرامرز منتقل می‌شود. ۳. شغاد، شاه کابل و رستم، هر سه واجد درجاتی از فریبکاری را دارند. ۴. رستم، پهلوانی قوی‌بنیه و باتدبیر است. ۵. رستم تنها پهلوان شاهنامه بوده که با تغییر توالی منطقی حیاتش توانست کین‌خواه خود شود. این موارد فضای تخاصمی را که لازمه تولید قدرت است تقویت کرده و به تصویر نیز وارد شده است.

### روابط تولید قدرت در سوگنارۀ شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم

پیش از این اشاره شد که شاهنامه ۷۲۳، در کتابخانه ملی سن پترزبورگ نگهداری می‌شود، این مرکز تصاویری از این کتاب را انتشار داده که متأسفانه در میان برخی از تصاویر رنگی نگاره‌ها، تصویر کلی سوگنارۀ مورد بررسی، سیاه و سفید (تصویر ۲) و در تصویری دیگر نیز، صرفاً قسمتی از اثر رنگی ارائه شده است (تصویر ۶). نویسندگان کنکاش کردند تا بلکه بتواند تصویر تمام‌رنگی آن را بیابند، اما متأسفانه ممکن نشد. از این رو این کاستی بر مقاله حاضر وارد است که نتوانسته تصویری مناسب ارائه دهد.



تصویر ۱: سوگنارۀ شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم. شاهنامه. ص ۲۱۴- آ ۲۱۳/ق ۱۳۲۳-م. مکتب شیراز و سبک اینجو، (329Dorn). محل نگهداری: کتابخانه ملی سن پترزبورگ، روسیه.



### نشانه‌های نمادین: سازنده وجه تمایز قدرت

در سوگنکاره شستن و عطر آگین کردن پیکر رستم، سوگواران (به استثنای فرامرز) با موهای باز و افشان (نماد سوگواری) و اندام نسبتاً خمیده، پشت جسد (نماد رستم)، قرار گرفتند و بر طبق آداب سوگواری، زنی در گوشه سمت چپ تصویر در سکوت و به آرامی بر سینه خود می‌زند (نماد سوگواری). در کنار این زن، دو مرد کوزه‌هایی در دست دارند که در ایبات شاهنامه، زکری از آن‌ها نشده است، اما از موادی نظیر مشک، عنبر و کافور و حتی زعفران صحبت شده که نماد تطهیر مردگان‌اند و می‌توان تصور کرد کوزه‌های ترسیم‌شده مملو از این مواد هستند. آنچه در میان انسان‌های حاضر در صحنه شگفتی می‌آفریند، سنت دستوری سوگواری بر طبق آموزه زرتشتی ۴ است که اشخاص صحنه را به جای «های و هوی» به گفتمانی آمیخته با متانت و صبوری دعوت می‌کند. به‌رحال، برخی از مهم‌ترین نشانه‌های نمادین سوگواری جامعه ایرانی، نظیر شیون کردن، روی خستن و جامه دریدن که در روایت شاهنامه واجب است، در این تصویر مشاهده نمی‌شود. می‌توان نتیجه گرفت که متن شاهنامه آشکارا، مرگ رستم را طرح‌ریزی کرده و سوگنکاره شستن و عطر آگین ساختن پیکر رستم، پذیرش این واقعه دردناک را به تأخیر می‌اندازد.

«ببرند بسیار باهوی و تخت نهادند بر تخت زیبا درخت» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۶/۲۳۶)

### بردار: سازنده هدف گفتمانی قدرت

حاضران در صحنه می‌توانند به دریافت صحیح آنچه در تصویر می‌گذرد کمک کنند. «شخصیت هریک از افراد و گاه، احساس آن‌ها نسبت به آنچه در جریان است به کمک چند روش کاملاً ساده چون تغییر حالت، خمیدگی سر و وضعیت دست‌ها، حرکت ابروها و حتی جهت نگاه افراد مشخص می‌گردد» (آدامووا و گیوزالیان، ۱۳۸۳: ۴۰). در سوگنکاره شستن و عطر آگین کردن پیکر رستم، دو بردار مشهود است: اولین بردار از مسیر نگاه حاضران راست تصویر به سوی مقابل شکل‌گرفته و تذکر می‌دهد که یاران فرامرز، شخص پنهان‌شده در پشت درخت (شغاد) را دیده و به شماتتش مشغول‌اند. در روایت شاهنامه شغاد و رستم تباری یکسان دارند؛ اما تصویر به نوعی واجد مفهوم اجتماعی «خود و دیگری» است. از آنجایی که «گفتمان‌ها همواره در تلاش برای حفظ معانی خودی در برابر دیگری هستند» (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۶۵) و از طرفی هم «در فضای تخصم، آنچه غیرخودی را به کناری می‌کشاند، قدرت است» (ارمی‌اول، ۱۳۹۱: ۲۳) پس تصویر چاره‌ای جز این ندارد که شغاد (دیگری) را از صحنه اصلی (مجموع خودی‌ها)، دور کند و به حاشیه قاب (موقعیت مکانی افراد غیرخودی) انتقال دهد.

«شغاد آن بنفرین شوریده‌بخت بکند از بن این خسروانی درخت» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۶/۲۳۴)

بردار بعدی، تأکید بر مرجعیت فرامرز دارد و از سمت و سوی نگاه مردی آغاز

می‌شود که سر رستم را محکم در دستان خود گرفته و با تعجب و تحسین بسیار به فرامرز می‌نگرد. برآیند هر دو بردار در تصویر نشان می‌دهد که محور قدرت از رستم، به سوی فرامرز برای حفظ تداوم خصایص توانمندی و رادمردی در حرکت است. این چنین افراد حاضر در این صحنه، به نمایندگی مردم زابل، در پناه پهلوانی دیگر که از قضا پسر رستم است، خاطری آسوده می‌یابند.

«چو روی پدر دید پور دلیر خروشی برآورد بر سان شیر» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۳۵/۶)

### اشکال (انسان، حیوان، گیاه و طبیعت بی‌جان) سازنده ابزار گفتمانی قدرت انسان

در سوگ‌نگاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم، فاعل شستن و تطهیر کردن جسد رستم، فرامرز است که برخلاف سنت سوگواری، لباس منقوش پوشیده و دستاری بر سر دارد. مشخص نیست در چه زمان و به کدام علت رنگ‌آمیزی دستار و چهره فرامرز از بین رفته و دوباره ناشیانه اجرا شده است ولی به نقش چهره سه مرد دیگر و یک زن حاضر در صحنه که بسیار ماهرانه و تأثیرگذار نیز به نظر می‌رسد، تعرضی نشده است. حاضران صحنه موهایشان را مطابق فرهنگ مبنایی سوگواران ایرانی افشان کردند و اجتماع نمادین آنان، پیغام مهر و دوستی مردم زابلستان را به جسد رستم (تمثیلی از جسم وی) منتقل می‌کند. معلوم نیست به چه علت ترسیم سر و صورت رستم بسیار ساده و ابتدایی بوده و به چند تار موی سر بسنده شده است؛ همچنین عجیب آن است که در متن از ریش رستم سخن به میان آمده که در تصویر غایب است.

«کفن‌دوز بر وی ببارید خون بشانه زد آن ریش کافورگون» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۳۶/۶)

### حیوان

در سوگ‌نگاره مورد بحث، رخس اسب باوفای رستم حضور دارد. او پیوسته در صحنه‌های نبرد همراه رستم است و از صاحب خود حفاظت می‌کند. رخس حتی گاهی «در قدرت‌نمایی و جسارت در میدان‌های جنگ، هفت‌خوان و [...] توانسته از رستم نیز بهتر عمل کند» (زرقانی، ۱۳۸۷: ۱۶۴). عاقبت دست تقدیر، رخس را کشتان‌کشان به سوی مرگ برده و در نگاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم، نیز رخس با پیکری زخمی در داخل چاه دیده می‌شود. نکته قابل تأمل این است که دقت طراحی اندام و چهره رخس قابل مقایسه با ترسیم پیکر رستم نیست و از مهارت اجرایی برخوردار است، به طوری که چهره رخس چشم و دهان دارد.

«همی رخس زان خاک می‌یافت بوی تن خویش را کرد چو گرد گوی  
همی جست و ترسان شد از بوی خاک زمین‌گرا بنعلش همی کرد چاک» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۳۰/۶)

## گیاه

اشکال نه‌چندان مبهم از گل، برگ و میوه در سطح فوقانی سوگ‌نگاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم و درختی باریک‌اندام در سمت چپ آن، نقوش گیاهی سوگ‌نگاره موردبررسی هستند که نحوه طراحی و رنگ‌آمیزی آن‌ها مطابق اشکال گیاهی مرسوم در سنت تصویری سبک اینجوی شیراز است، البته درخت مذکور - برخلاف متن - چناری تنومند و فرسوده نیست، بلکه درختی نورسیده و پرثمر است. این درخت به‌واسطه حضور دشمن (شغاد)، شناسایی‌شده و هویت می‌یابد.

«درختی بدید از برابر چنار برو برگزشته بسی روزگار» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۳۱/۶)

## طبیعت بی‌جان

اشیاء تصویر شده در سوگ‌نگاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم، شامل تختی بزرگ، دو ظرف آیینی و چندین تیغ بُرنده است که دو مورد اول، به تفهیم فوت و آداب تدفین کمک می‌کند و تیغ‌ها نیز به‌نوعی مرگ ناجوانمردانه را یادآور می‌شود. با این فرض که جسد حاضر در تصویر، به رستم تعلق دارد و شخص پشت درخت نیز شغاد است، پس درخت ترسیمی، -بر طبق متن- همان چناری بوده که شغاد از بیم رستم در پشت آن پنهان شده است، اما تیر<sup>۵</sup> رهاشده از جانب رستم که از تنه درخت عبور کرده و شغاد را از پای انداخته است در تصویر حضور ندارد و گسست تصویر در مقابل متن محسوب می‌شود.

«بن چاه پر حربه و تیغ تیز نبد جای مردی و راه گریز» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۳۱/۶)  
«درخت و برادر بهم‌بر بدوخت بهنگام رفتن دلش برفروخت» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۳۳/۶)

## عناصر بصری (ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی) سازنده اشکال نهادمندی گفتمانی قدرت

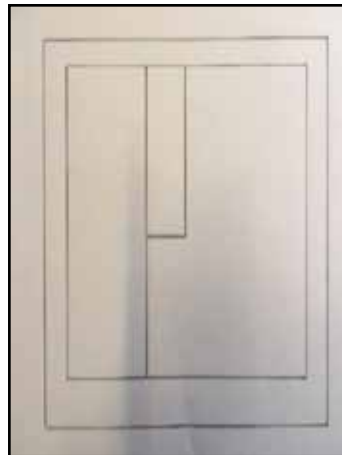
### ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی نقش بسیار مهمی در ارائه یک اثر جاودانه دارد و متناسب با الگوهای رایج در مکاتب مختلف نگارگری، تعادل و هماهنگی عناصر مختلف تصویر را تنظیم می‌کند. در کتاب خوانش تصاویر اشاره می‌شود که اگر در ترکیب‌بندی، برخی از عناصر تصویر، قسمت بالایی صفحه قرار گیرند، این بدان معنی است که این عناصر به‌عنوان عناصر «آرمانی» ارائه‌شده‌اند و چنانچه مابقی عناصر در قسمت پایین صفحه، واقع شوند، این بدان معنی است که این عناصر به‌عنوان عناصر «واقعی» معرفی شده‌اند. تقابل میان «آرمانی» و «واقعی» را می‌توان در روابط حاکم میان متن و تصویر نیز مشاهده کرد. چنانچه اگر تصاویر به قسمت بالایی صفحه آورده شود، در این صورت عنصر آرمانی یا همان بخشی از پیام که به‌صورت ایدئولوژیک برجسته‌تر جلوه می‌کند، به‌صورت تصویری بازنمود می‌شود و متن و نوشتاری نیز به‌منظور روشن ساختن پیام دنبال تصویر می‌آید (کرس و لیوون، ۱۳۹۵: ۲۵۹، ۲۵۸). بر طبق این دیدگاه، سوگ‌نگاره شستن

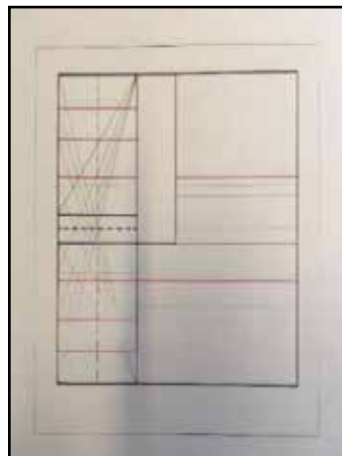
و عطرآگین ساختن پیکر رستم در گروه تصاویر آرمانی و به دنبال کمال مطلوب است. پیش از این، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی نگاره‌هایی از کهن‌ترین شاهنامه جهان با شاهنامه‌های مکتب شیراز اینجو»، اثبات شد که زیرساخت تصاویر شاهنامه کاما (دوره سلجوقی) بر پایه  $\sqrt{2} \sqrt{2}$  بوده و «به‌کارگیری این نسبت و این شیوه ترسیم کادر در شاهنامه‌های اینجو، همچنان تداوم یافته است» (عباچی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۳). نویسندگان این مقاله نیز یافته‌های مقاله فوق‌الذکر را به ترکیب‌بندی سوگ‌نگاره «شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم» تعمیم می‌دهند و مشخص می‌شود که استخوان‌بندی سوگ‌نگاره «شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم»، همچنان بر پایه سنت تصویری کلاسیک ایرانی بوده است (تصاویر ۳ و ۴). آنچه مهم به نظر می‌رسد، کنش خلاقانه نگارگر این اثر در محدوده مثلث (اتصال نقاط A و B و C) است که این‌چنین توانسته عاطفه عمیق میان پدر و پسر را تداعی کند و عظمت آرمانی کین‌خواهی فرامرز را پرورش دهد (تصویر ۴).

بخواهم از آن بی‌وفا انجمن» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۳۵/۶)

«بدان تا که کین گو پیلتن



تصویر ۳: زیرساخت سوگ‌نگاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۴: استخوان‌بندی سوگ‌نگاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۵: ترکیب‌بندی سوگنکاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم (مأخذ: نگارندگان)

### رنگ‌آمیزی

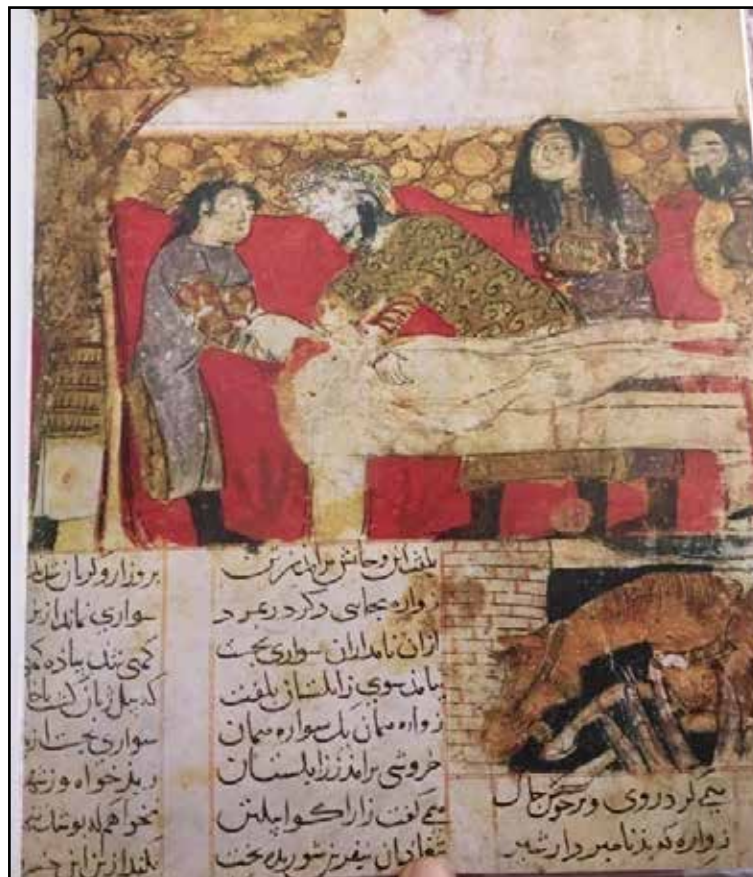
یکی از عناصر مهم سازنده تصویر رنگ است. «رنگ، پدیده‌ای فرهنگی است که نمی‌توان آن را جدا از زمان و مکان در نظر گرفت» (پورتر، ۱۳۸۹: ۹۵). هر منطقه جغرافیایی، در ادوار مختلف، الگوی ثابت رنگی داشته که متناسب با سنت تصویری آن محل است. بر طبق سنت تصویری اینجو، رنگ‌آمیزی سوگنکاره شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم ظاهری تخت دارد؛ غلظت رنگی آن اندک است و تنها در چند رنگ سفید، آکر تا قهوه‌ای، بنفش روشن، قرمز و سیاه خلاصه می‌شود، برخی نیز معنایی نمادین و استعاره‌ای دارند؛ برای مثال، رنگ سیاه که نشانه اندوه و غم است یا رنگ قرمز که می‌تواند سمبل ریخته شدن ناحق خون رستم و یارانش فرض شود. انواع رنگ‌های خاموش کرم متمایل به قهوه‌ای و بنفش روشن پوشش فرامرز و یارانش (بازماندگان متوفی)، با کنش اجتماعی زمانه و سنت روایتی در شاهنامه مخالفت دارد، چنانچه رنگ

لباس عزا در قبل از اسلام، کبود بود و پس از آن به رنگ‌های سفید، سیاه و یا نیلی تغییر کرد (راوندی، ۱۳۷۱: ۳۴۹) و در روایت شاهنامه سوگواران، جامه کبود و نیلگون بر تن کنند (آقایی زاهد و رضازاده، ۱۳۹۵: ۱)

«بیک سال در سیستان سوگ بود همه جامه‌هاشان سیاه و کبود» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۳۹/۶)

غیبت رنگ سبز در رنگ‌آمیزی نقوش گیاهی گسست دیگری را در تصویر رقم می‌زند. در روایت شاهنامه، نخجیرگاهی که رستم و یارانش در آنجا درون چاه افتادند، سرسبز است؛ اما بازنمایی واقعه در سوگ‌نگاره «شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم» ذهن را به فصل خزان هدایت می‌کند. این نوآوری و غیرمعمول بودن ترکیبات رنگی، تأثیر عمیقی در مخاطب می‌گذارد و وجه نمایش‌گونه (دراماتیک) مراسم تطهیر رستم این‌گونه تقویت می‌شود.

«بر شهر کابل یکی جای بود ز سبزی زمینش دلارای بود» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۳۰/۶)



تصویر ۶: بخشی از سوگ‌نگاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم

## اندازه: سازنده درجه عقلانی شدن گفتمانی قدرت

نگارگر سوگنکاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم، گاهی اشکال سازنده این تصویر را مطابق متن و در مواردی نیز متفاوت با آن ترسیم کرده است؛ مورد وفاداری به متن، قذبلند رستم در تصویر است که سه نفر راست، قدی برابر دارند و نفر چهارمی (سمت چپ صحنه) از بقیه افراد کوتاه‌تر است، اگر قد افراد حاضر در این صحنه به‌عنوان نمونه مثالی از بلندای مردم زابل فرض شود، رستم فردی بسیار بلندبالا است که سر و پای جسدش از دو سر جایی که بر آن آرمیده، به بیرون رفته است. قابل توجه است که در دیگر نگاره‌های شاهنامه ۷۳۳، ترسیم پیکر رستم، پیرو الگوی چندان مشخص نیست؛ برای مثال، رستم در برخی از نگاره‌ها نحیف و در برخی تنومند دیده می‌شود. ش. شکورف درباره چند چهره بودن رستم و چند تن دیگر از قهرمانان این شاهنامه، عقیده دارد «تغییر سیمای قهرمانان در هر نگاره متناسب با محیط اطراف و حوادث آن بوده است» (آدامووا و گیوزالیان، ۱۳۸۳: ۴۸).

«نبد جا تنش را همی بر دو تخت تنی بود یا سایه‌گستر درخت» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۳۶/۶)

از طرفی دیگر، نگارگر، به دلیل استقلال نسبی از بازنمایی دقیق متن، اندازه‌های اشکال مختلف اثر خود را تغییر داده و این‌چنین میان متن و تصویر گسست‌هایی را به وجود آورده است؛ برای مثال، تنه درخت را بسیار باریک‌تر از جثه شغاد ترسیم کرده تا شغاد نتواند در پس درخت پنهان شود. او با این ترفند بر بی‌پناهی شغاد تأکید دارد؛ همچنین درحالی‌که درخت چنار توصیف‌شده در داستان رستم و شغاد، کهنسال و از درون پوسیده است، در این سوگنکاره، درختی جوان و پرثمر نقش بسته است.

«درختی بدید از برابر چنار برو برگزشته بسی روزگار

میانش تهی بار و برگش بجای نهان شد پشش مرد ناپاک‌رای» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۳۳/۶)

مورد دیگر از گسست میان متن و تصویر، ابعاد داخل چاه در مقایسه با اندازه پیکر رخس است؛ چنانچه در شاهنامه تصریح‌شده که پیکر رستم و رخس، درون چاه سرازیر شدند؛ اما در این سوگنکاره، طول پیکر رخس بیش از پهنای چاه است و قبول واقعه را به تأخیر می‌اندازد.

«بر اندازه رستم و رخس ساز به بن درنشان تیغ‌های دراز» (فردوسی، ۱۹۶۷: ۳۲۶/۶)

درنهایت، حاصل کنکاش نویسندگان مقاله بررسی‌شده، بر روی سوگنکاره شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم، قابل‌ارائه در جدول زیر است.

جدول ۱: صورت‌بندی روابط تولید قدرت در سوگ‌نگاره شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم (مأخذ: نگارندگان)

نظام قدرت	مناسبات بصری	عناصر حاضر	گسست‌ها	اشکال
۱	وجه تمایز	عناصر نمادین	زن سوگوار، های و هوی ندارد. فرامرز موی افشان ندارد.	
۲	اهداف	بردار	کسی به رستم نگاه نمی‌کند. مرجعیت با فرامرز است.	
۳	ابزار	اشکال انسانی	چهار یار فرامرز فرامرز فرد پنهان شده در پشت درخت جسد رستم	
		اشکال حیوانی	حیوانی رخس	
		اشکال گیاهی	درخت برگ، گل و میوه	
		اشکال طبیعت بی‌جان	پرده تیغ‌های خوشه‌ای چاه تخت	
۴	ترکیب‌بندی	قاب پلکانی	زواره و دیگر همراهان رستم غایب هستند.	-
	نهادمندی	رنگ	فام‌های اکر تا قهوه‌ای بنفش روشن قرمز سیاه	نخجیرگاه سرسبزی ندارد. رنگ لباس سوگواران مطابق سنت اجتماعی و روایت شاهنامه نیست.
۵	درجات عقلانی شدن	اندازه	نسبت پیکر رستم با حاضران نسبت تخت با پیکر رستم نسبت تنه درخت با اندام شغاد نسبت ابعاد چاه با پیکر رخس	درخت باریک‌تر از آن است که کسی را پنهان سازد. چاه باریک‌تر از آن است که رخس در آن سقوط کند.



## نتیجه‌گیری

در مقاله حاضر، سوگ‌نگاره‌ای با عنوان «شستن و عطرآگین کردن پیکر رستم»، متعلق به شاهنامه ۷۳۳ یا سن‌پترزبورگ با رویکرد تولید روابط قدرت فوکویی تجزیه و تحلیل شد. به این منظور تلاش گردید معادل‌های بصری پنج اصل تولید روابط قدرت در ساحت تصویر شناسایی شوند که شامل موارد عناصر نمادین، بردارها، اشکال، عناصر بصری و اندازه‌ها بود. پس از استخراج نشانه‌های مرتبط با گسست‌های روایی، معنایی و شکلی که از دریچه تمهیدات پنج‌گانه باز نمود قدرت به دست آمد، اهمیت بسیار این گسست‌ها در نظام معنا سازی تصویری اثر آشکار شد. هنرمند نگارگر، احتمالاً در اثرش آگاهانه به دنبال تمهیداتی بوده تا بلکه با دوری عامدانه از پیروی کامل از متن، قدرت خیر در مقابل شر را تقویت کند، تمهیداتی نظیر حذف اجزای صورت رستم، حذف برخی از کنش‌های نمادین سوگواری، عدم تطبیق پوشش سوگواران با سنت رایج، حذف سرسبزی نخجیرگاه، تغییر ابعاد چاه، نمایش ابزار برنده در بن چاه، زنده تصویر شدن رخس، غیبت زواره و دیگر یاران رستم و عدم تطابق نوع درخت مخفیگاه شغاد با متن اصلی. جملگی این موارد به نحوی متضمن این انحراف عامدانه و در نتیجه آن معنا سازی بیش‌متنی نسبت به روایت مکتوب شاهنامه هستند. با توجه به موارد فوق می‌توان گفت که در فرآیند تصویر شدن سوگ‌نگاره «شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم»، نگارگر از ترفندها و تمهیدات بصری مذکور بهره برده است تا ضمن پایبندی عمومی به متن آغازین، سوژه انسانی جدیدی را در قالب راوی تصویری بیافریند و از این طریق تعادل روابط قدرت در صحنه را جابجا کند. بنابراین تصویر، بازنمایی کاملاً دقیقی از متن ارائه نمی‌کند، بلکه روابط تولید قدرت را به نیت پندآموزی، در ابعاد آرمانی - که هرکس که بد کرد، کیفر برد - توصیف می‌کند. از این طریق است که عقلانیت ساخته‌شده و بر سوژه انسانی اعمال می‌شود تا آن را به صورت‌های مختلف معرفتی آشنا سازد و تمرکز قدرت باز تولید شده در تقابل دوگانه امر «ازلی-ابدی» و «خیر و شر»، با حفظ معنای «خودی» در برابر «دیگری» و سلطه یافتن معانی غایی نیکی بر بدی، یا به عبارتی دیگر جزا و پاداش پیش رود. در نهایت تصویری که کمابیش مطابق الگوی دستوری بر نگاره‌ها نقش بسته است از بازنمایی صرف متن، فراتر رفته و به احیاء سوژه انجامیده است. از طرفی همین سوژه خود شریان قدرت را در جامعه به راه می‌اندازد و وقایع جامعه از جمله قدرت و نحوه عمل و توزیع آن را در اجتماع هویدا می‌کند.

## پی‌نوشت‌ها:

۱. سُکوبا: اسقف، راهب مسیحی

## 2. Michel Foucault

۲. «احتمالاً شکل پلکانی تصاویر از نقاشی تبریز اقتباس گردیده، لیکن این طریقه در نگاره‌های تبریز، تنها در صحنه‌هایی که نشان‌دهنده تصویر شاه بر تخت سلطنت است، به کار گرفته شده است» (آدامووا و گیوزالیان، ۱۳۸۳: ۷۸)

۳. «مو: نیروی حیات، قدرت، نیرو، ماده حیات‌ساز، نیروی اندیشه، نیروی مردانگی و ... است. موی ژولیده یا بریده دلیل اندوه یا سوگواری است» (کوپر، جی. سی، ۱۳۹۱: ۳۷۶)

۴. در آموزه زرتشت بارها و با سختگیری فراوان شیون و زاری نهی شده است. پس از مرگ که نزد ایرانیان باستان کرده‌ای اهریمنی و تحت تأثیر دیوان است؛ در ماتم کسی به گزاف گریستن، به سر و سینه زدن، موی کندن، روی خراشیدن، خاک‌برسر ریختن و به دستیاری مویه‌گران مراسم سوگواری برپا کردن، جملگی منفی و بازداشته است (پورداد، ۲۵۳۶: ۱۹۷)

۵. در کتاب نگاره‌های شاهنامه، اشاره شده که «در سمت راست ترکیب‌بندی تیری شغاد را به درخت دوخته است» (آدامووا و گیوزالیان، ۱۳۸۳: ۸۳)، اما هیچ نشانه‌ای از تیر یا خدنگ رستم در تصویر حضور ندارد.

۶. «استخوان‌بندی پیش‌طرح خطوط اصلی و انگاره (که شامل طرح اولیه است) را مشخص می‌کند» (پورتر، ۱۳۸۹: ۹۰)

## فهرست منابع

- آدامووا، آتی و گیوزالیان، ال. تی. (۱۳۸۳). نگاره‌های شاهنامه. ترجمه زهره فیضی. تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). مکتب نگارگری شیراز. تهران: فرهنگستان هنر.
- آفاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۵). تحلیل گفتمان انتقادی. تهران: علمی و فرهنگی.
- آقایاری‌زاهد، رضا و نسرین رضازاده. (۱۳۹۵). «مطالعه آیین سوگواری در شاهنامه فردوسی و تاریخ بیهقی».
- دومین کنفرانس بین‌المللی ادبیات و پژوهش‌های تطبیقی. گرگان: مؤسسه فرهنگی نسیم موعود.
- ارمی‌اول، سیما. (۱۳۹۱). «بررسی روابط قدرت در داستان کیخسرو بر اساس دیدگاه فوکو». پژوهش‌های ادبی. (شماره ۳۸)، ۳۳-۹.
- بینیون، لورنس؛ ویلکینسون، ج. و.س و گری، بازیل. (۱۳۶۷). سیرتاریخ نقاشی ایرانی. ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). نقاشی ایران از دیرباز تاکنون. تهران: زرین و سیمین.
- پورتر، ایو. (۱۳۸۹). آداب و فنون نقاشی و کتاب‌آرایی. ترجمه زینب رجبی. تهران: فرهنگستان هنر.
- پورداد، ابراهیم. (۱۳۵۶/۲۵۳۶). یسنا. بخش دوم. تهران: دانشگاه تهران.
- پولیاکووا، ی. آ. و رحیمووا، ز. ای. (۱۳۸۱). نقاشی و ادبیات ایرانی. ترجمه زهره فیضی. تهران: روزنه.
- پوریان، اشکان و عزیزی، حسین. (۱۳۹۲). «نگاهی به عناصر تأثیرگذار در شکل‌گیری نگاره ایرانی، مطالعه موردی: نگاره زاری بر مرگ رستم در شاهنامه بایسنقری». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. (شماره ۴)، ۴۷-۵۴.
- خالقی مطلق، جلال. (۲۰۰۷). یادداشت‌های شاهنامه. ۸ جلد. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

- خامنه‌ای، مهسا و خزایی، محمد. (۱۳۸۹). «تحلیل ساختار بصری در سه اثر منتخب با موضوع مشترک سوگ در دوره ایلخانی، تیموری و اوایل صفوی». *نگره*. (شماره ۱۵)، ۸۱-۶۹.
- دریغوس، هیوبرت و رابینو، پل. (۱۳۸۴). *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*. ترجمه حسین بشیریه. تهران: نشر نی.
- راوندی، مرتضی. (۱۳۷۱). *تاریخ اجتماعی ایران*. ج ۶. تهران: نگاه.
- زرقانی، محمد. (۱۳۸۷). «رخش و ویژگی‌های آن در شاهنامه». *ادبیات فارسی*. (شماره ۱۹)، ۱۸۶-۱۶۶.
- زنهاری، رکسانا. (۱۳۸۶). «نقد مجالسی از شاهنامه سن‌پترزبورگ». *هنر*. (شماره ۷۲)، ۱۵۳-۱۲۷.
- سلطانی، سید علی‌اصغر. (۱۳۸۳). «تحلیل گفتمان به‌مثابه نظریه و روش». *علوم سیاسی*. (شماره ۲۸)، ۱۵۳-۱۸۰.
- شیرازی، علی‌اصغر و قاسمی، صفورا. (۱۳۹۱). «ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری». *نگره*. (شماره ۲۲)، ۳۷-۲۵.
- ضیمران، محمد. (۱۳۹۰). *میشل فوکو: دانش و قدرت*. تهران: هرمس.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۹۶۷). *شاهنامه*. تصحیح متن به اهتمام م.م. عثمانوف زیر نظر ع. نوشین. مسکو: دانش شعبه ادبیات خاور.
- عباچی، معصومه و همکاران. (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی نگاره‌هایی از کهن‌ترین شاهنامه جهان با شاهنامه مکتب شیراز اینجو (۷۲۵-۷۵۸ق)». *هنرهای زیبا*. (شماره ۴)، ۷۴-۶۳.
- کرس، کونتر، و تئون لیون. (۱۳۹۵). *خوانش تصاویر (دستور طراحی بصری)*. تهران: هنر نو.
- کن‌بای، شیلا. (۱۳۷۸). *نقاشی ایرانی*. مترجم مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر.
- کوپر، جی.سی. (۱۳۹۱). *فرهنگ نماد آیینی*. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: علمی.
- گری، بازیل. (۲۵۳۵). *نگاهی به نگارگران ایران*. ترجمه و حواشی فیروز شیروانلو. تهران: توس.
- گری، بازیل. (۱۳۶۹). *نقاشی ایرانی*. ترجمه عربعلی شروه. تهران: عصر جدید.
- هلین‌برند، رابرت. (۱۳۸۸). *زبان تصویری شاهنامه*. ترجمه سید داود طبائی. تهران: فرهنگستان هنر.
- یورگنس، ماریان، و لوئیز فیلیپس. (۱۳۹۱). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمه هادی جلیلی. تهران: نشر نی.
- Dreyfus, Hubert L. and Pual Rabinow-Michel. (1982). *Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. United states of America: TheUniversity of Chicago press.
- Foucault, M. (1979). *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Trans. By A. Sheridan. Penguin: Harmondsworth.
- Foucault, Michel (1979). *Discipline and Punish, Hurley*. Harmondsworth: Penguin.
- Mills. Sara. (2003). *Michel Foucault*. London: Routledge