تحلیل ساختار بصری در نگاره «نبرد شبانه کیخسرو و افراسیاب» شاهنامه طهماسبی با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی

مقاله پژوهشی (صفحه ۱۶۴-۱۴۵)

آتوسا اعظم کثیری[۱]

۱- دکترای مطالعات عالی هنر، استادیار، گروه ارتباط تصویری، معماری و شهرسازی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجائی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22077/NIA.2022.5235.1599

چکیده

شاهنامه فردوسی از برجسته‌ترین آثار ادب فارسی است که طی قرن‌ها تاریخ هنر ایران، همواره مرجع خلق آثار تصویری قرارگرفته است. نگارگری ایرانی نیز از غنی‌ترین منابع بصری نشانه‌شناختی است که در بافت فرهنگی- اجتماعی خاص زمانه خود آفریده شده و گاه از طریق برخی تمهیدات ساختاری و بیانی، میان شخصیت‌های حماسی و اسطوره‌ای شاهنامه و حامیان هنرمند نگارگر- قدَرقدرتان زمانه- هم‌ارزسازی‌هایی را نیز به نمایش گذاشته است. این تحقیق بر آن است که با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی و از طریق مطالعه یکی از نگاره‌های شاهنامه طهماسبی نسخه کم‌نظیر روزگار اسماعیل و طهماسب صفوی ضمن تحلیل ساختار روایی، تعاملی و متنی نگاره و تطبیق آن با متن کلامی، به این پرسش کلی پاسخ دهد که نگاره نبرد شبانه به محوریت کنشگر اصلی کیخسرو اساطیری از طریق کدام ویژگی‌های ساختار روایی و تعاملی و متنی به بازنمود روایت و همانندسازی شاه حماسه شاهنامه با سلطان صفوی پرداخته است. روش تحقیق در این مقاله، تحلیلی- توصیفی بر مبنای رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر است. ضمن اینکه کوشش شده است میان ساختار تصویر و شعر نیز تطبیقی انجام شود. هدف اصلی در این مطالعه تبیین ویژگی‌های ساختار بیانِ بصری یک نگاره از نگارستان شاهنامه طهماسبی در جایگاه نمونه‌ای از کل این اثر است که به قصد تصویرسازی حماسه فردوسی، جهت بازروایی داستان برای مخاطب زمانه خود و در جهت بزرگداشت شاه صفوی، انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در بازنمود این اثر، توأمان از ساختار روایی و مفهومی و نمادسازی استفاده شده (نقش اندیشگانی) که به بیان کنش‌های اشخاص روایت متنی و برجسته‌سازی کنش و کنشگران اصلی شاه حماسه کیخسرو پرداخته و در نقش تعاملی خود با مخاطب از وجه‌نمایی بالاتری نسبت به متن کلامی برخوردار است. ضمن اینکه از طریق ساختار ترکیب‌بندی و قراردهی شاه‌کیخسرو در موقعیت واقعی تصویر، به هم‌ارزسازی هویت او با شاه زمان خود مبارت کرده است.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی اجتماعی، بازنمود تصویری، نگارگری شاهنامه، شاهنامه طهماسبی.

1- Email: atoosakasiri@gmail.com

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۶ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۱۶)

مقدمه و بیان مسئله

نگارگری ایرانی یا در حقیقت هنر مصورسازی آثار مکتوب فارسی، طی قرن‌ها تاریخ غنی خود، بارها حماسه منظوم فردوسی را منبع الهام و مرجع آفرینش آثاری قرار داده است که خود از غنی‌ترین منابع بصری نشانه‌شناختی محسوب می‌شود که مخاطبان امروز، ازجمله نشانه‌شناسان نیز، به تحلیل و تفسیر آن پرداخته‌اند؛ البته در خوانش این آثار باید توجه داشت که هر یک در بافت فرهنگی و بنا بر گفتمان ویژه بصری و محتوایی زمانه خود خلق شده‌اند؛ همچنین نگارگران شاهنامه کوشیده‌اند از طریق برخی تمهیدات ساختاری و بیانی، میان روایت‌های حماسی و حوادث تاریخی زمانه خود و بین شخصیت‌های حماسی و اسطوره‌ای شاهنامه و حامیان هنرمند نگارگر (قدرت غالب زمانه) هم‌ارزسازی‌هایی انجام دهند. در تحقیق حاضر، پرسش اصلی آن است که هنرمند نگارگری سنتی ایران در نگاره "نبرد شبانه کیخسرو و افراسیاب" از شاهنامه طهماسبی، در شیوه بازنمایی بصری روایت کلامی از چه اصول و مبانی ساختاری پیروی کرده است؟ با توجه به آنکه شیوه‌های زبانی و بیانی در هنرهای سنتی از نوعی میثاق پذیرفته‌شده عمومی پیروی می‌کرده است، مطالعه نظام یک تصویر می‌تواند پاسخگوی پرسش ضمنی این تحقیق نیز باشد؛ مبنی بر اینکه ویژگی‌های نظام بصری عمومی حاکم بر نگاره‌های شاهنامه طهماسبی چیست؟ ضمن اینکه با توجه به نقش حامیان هنری زمان دربار شاه‌اسماعیل صفوی در تولید این اثر، ضمن مطالعه ویژگی‌های آن، می‌توان به پاسخ این پرسش نیز رسید که هنرمند نگاره جهت جلب رضایت حامی خویش و خلق یک اثر مقبول در گفتمان و ژانر معمول زمانه خود، از طریق چه تمهیدات بصری در هم‌ارزسازی شخصیت شاه‌اسماعیل با شخصیت‌های حماسی اقدام کرده است؟ بدین ترتیب می‌توان گفت هدف از تحقیق حاضر، تبیین ساختار بازنمایی در فرهنگ نشانه‌سازی سنتی ایران از طریق مطالعه و تحلیل در نگاره‌ای از شاهنامه طهماسبی است که نمونه کم‌نظیری‌است متعلّق به برهه‌ای بسیار مهم از تاریخ اجتماعی ایران. ضمن اینکه با توجه به بافت اجتماعی آفریننده اثر و زمینهٔ تاریخی و اجتماعی آن می‌خواهد تناظر شخصیت محوری روایت و شاه‌اسماعیل صفوی را مورد مداقه قرار دهد. ضرورت این پژوهش و مطالعات نظیر آن را بیش از همه می‌بایست در کاربرد شیوه‌های متأخر تحلیلِ متن‌های چندشیوه از جمله روش نشانه‌شناسی اجتماعی در شناخت ساختار منابع نشانه‌ای تولیدشده در فرهنگ اجتماعی سنتی ایران یافت. نگاره‌های این شاهنامه، میراث‌دار قرن‌ها کاربرد تناسب میان عناصر گوناگون بصری است. در واقع از قرن چهارم هجری، جریان‌های بزرگ فلسفی و علمی جهان اسلام، موجد اصول غالباً بسیار دقیق ایقاعی آرمانی شدند که جلوه صنع بی‌خطای الهی بود و به معنای پذیرش ساختار منطقی جهان از سوی هنرمندان که می‌کوشیدند تصاویر خود را بر مبنای اصول آن ساختارها تولید کنند. این امر به حضور نوعی ساخت‌گرایی ویژه در مکاتب نگارگری ایرانی انجامید و هرگونه تحلیل ساخت‌گرایانه و نشانه‌شناسانه، بی‌توجّه و شناخت دقیق این صُوَر و ساختار، کامل نخواهد بود؛ زیرا جهان نقّاشی ایرانی، جهانی است که در آن قالب بر محتوا مسلّط است (گرابار، ۱۳۸۴: ۱۲۶۱۲۷)؛ درنتیجه شناخت ساختار زبان و بیان تصویری و مطالعه نظام روایت تصویر در این نگاره‌ها نه‌تنها سودمند که چه بسا ضروری است و در این بحث به این موضوع پرداخته خواهد شد. همچنین در گفتمان پسامدرن فرهنگ معاصر، با توجه به گسترش روزافزون رسانه‌های اجتماعی دیداری، نقش تصویر در فرایند شکل‌گیری روابط و اندیشه انسان، بیش از پیش مورد تأکید قرار گرفته و نشانه‌شناسان اجتماعی را بر آن داشته است که هرچه بیشتر به شناخت منابع نشانه‌ای تصویری در فرهنگ خویش بپردازند. قطعاً این امر درباره منابع نشانه‌ای فرهنگ ایران در جایگاه بخشی از فرهنگ جهانی نیز مصداق می‌یابد. تحلیل زبان بصری آثار گذشتگان به شناخت فرهنگ نشانه‌شناختی سنتی جامعه ایران که سرچشمه فرهنگ امروز است، کمک می‌کند. در پژوهش‌های آینده می‌توان برخی منابع نشانه‌شناسانه روز ازجمله تبلیغات تصویری در ایران را از لحاظ مطابقت بر ساختار فرهنگ بصری جامعه، مطالعه کرد. برای رسیدن به این هدف بلندمدت، شناخت ساختار نشانه‌سازی در فرهنگ سنتی ایران، ضروری می‌نماید.

پیشینه پژوهش

درباره نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، طی دهه‌های اخیر مطالعاتی انجام شده است که از آن میان می‌توان به کتاب خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری اثر کرس و ون‌لیوون (۱۳۹۸) اشاره کرد که در آن به ارائه نظریه خود در باب تحلیل بصری در انواع

هنرهای دیداری در فرهنگ اجتماعی غرب پرداخته و اشاره کرده‌اند که این روش را برای شناختِ سایر محصولات بصری در دیگر فرهنگ‌ها نیز می‌توان به کار برد. در شرح این نظریه، ون‌لیوون (۱۳۹۵) نیز در کتابی با عنوان آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی و کرس (۱۳۹۷) در کتابی به نام نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد، به تحلیل برخی از دیگر منابع نشانه‌ای هنری و غیرهنری پرداخته‌اند. در مقوله تحلیلِ گفتمانیِ تصویر، شعیری (۱۳۹۷) در کتاب نشانه- معناشناسی دیداری، روشِ کامل و دقیقی برای تحلیلِ معانی گفتمان‌های بصری ارائه داده است؛ همچنین او (۱۳۹۳) در کتاب تحلیل نشانه- معناشناختی تصویر نیز نمونه‌هایی موردی در این روشِ تحلیلی ارائه کرده است. از میان مطالعات و تحقیقات بسیاری که به روش نشانه‌شناسی درباره روایت‌های شاهنامه و آثار نگارگری مرتبط با آن انجام شده است، می‌توان به این موارد اشاره کرد: در پژوهشی با عنوان «تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه فردوسی بر اساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر»، حقایق و سجودی (۱۳۹۴) ابتدا مختصراً روش نشانه‌شناسی اجتماعی را معرفی کرده و در ادامه به مطابقت معناشناسانه متن و تصویر در دو نگاره از دو نسخه شاهنامه پرداخته و به زمینه‌های اجتماعی خلق اثر اشاره داشته‌اند. این مقاله مقدمه‌ای راهگشا جهت تحلیل‌های ساختاری دقیق‌تر به این روش می‌تواند باشد. در مقاله دیگری با عنوان «تحلیل روایت‌شناختی نگاره برتخت‌نشستن اسکندر در شاهنامه بزرگ ایلخانی، بر پایه الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر»، سلیمانی کوشکی و دیگران (۱۳۹۸) برگی از شاهنامه ایلخانی را تحلیل کرده و در مقایسه متن و تصویر، به این نتیجه رسیده‌اند که نگارگر در پی استقلال در آفرینش اثر هنری خویش، نشانه‌هایی متفاوت از کلام را برگزیده است. تحقیق حاضر ضمن برخورداری از نتایج مطالعات پیشین، در پی آن است که به روش نشانه‌شناسان اجتماعی (کرس و ون‌لیوون) ضمن تأکید بیشتر بر ساختار روایت بصری و کنشگران اصلی متن (شاه و پهلوان)، به شیوه‌های ارتباطی عناصر تصویر با مخاطب زمان و معانی ضمنی مرتبط با عهد صفوی بپردازد.

روش انجام پژوهش

در این پژوهش کیفی، از روش تحلیلی- توصیفی برای شرح و نتیجه‌گیری از داده‌ها و در شیوه تحلیل از رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی متن و تصویر استفاده شده است. نمونه تحلیلی نگاره "نبرد شبانه کیخسرو و افراسیاب" از شاهنامه طهماسبی نسخه مربوط به اوائل صفوی است که بخشی از روایت بلند کیخسرو پیشدادی را بیان می‌کند و در جایگاه یک متن چندوجهی که ساختاری متشکل از همراهی شعر و تصویر را به نمایش می‌گذارد، برای تحلیل نیاز به شیوه‌ای دارد که به وجه ارتباطی اثر (ارتباط بین بخش کلامی و تصویری، ارتباط بین عناصر متن و ارتباط بین خالق، اثر و بیننده) توجه و تأکید ویژه داشته باشد. الگوی اجتماعی نشانه‌شناسانه به همه این موارد می‌پردازد. از طریق این الگو به ساختار بازنمودی و تعاملی و متنی نگاره و شیوه ارتباط آن با مخاطب در جهت پاسخگویی به پرسش محوری تحقیق پرداخته شده است.

مبانی نظری

الف. بازشناخت اجتماعی شاهنامه به روایت نسخه طهماسبی

شاهنامه طهماسبی که نگاره‌ای از آن در جایگاه یک متن چندشیوه و بازنمود بصری چندوجهی منظومه جاودانه ابوالقاسم فردوسی مورد نظر است، به لحاظ ساختار زبان کلامی، محصول دوره سامانی است (آژند، ۱۳۸۷: ۸۷) و در بدایت عصر صفوی، در عهد شاه‌اسماعیل اول (شاه ستیزه‌جو، شاعر و هنردوست) در تبریز، نسخه‌برداری و مصوّر شده است (آژند، ۱۳۸۴: ۱۱۸ـ۱۰۶). در تاریخ نگارگری عهد اسلامی ایران، همواره پیوندی مستحکم میان ادبیات و نقاشی وجود داشته و مهم‌ترین وظیفه نقّاشی، مصوّرسازی، یا مبدّل‌کردن کلام به تصویر بوده است. در این میان، نقّاش سعی داشته معادلی تجسّمی برای زبان استعاری سراینده بیابد و تدریجاً به قراردادهایی ساختاری، بر پایه مضامین ادبیات حماسی و غنایی رسیده است (اشرفی، ۱۳۶۷: ۲۵ـ۱۰). از این میان یکی از محبوب‌ترین آثار ادبی برای نگارگران، شاهنامه فردوسی بوده که آمیزه‌ای است از روایات ملّی، اساطیر دینی، حقایق تاریخی، سرگذشت پهلوانان ایران، خاطرات دوران مهاجرت، شرح نبردها و تاریخ اعمال پادشاهان با اساس تاریخی، ظاهر

داستانی و روش اساطیری. در شاهنامه سه دوره متمایز هست: دوره‌های اساطیری، پهلوانی و تاریخی. عهد پهلوانی شاهنامه که با قیام کاوه و فریدون در برابر ضحاک آغاز شده است و با قتل رستم و سلطنت بهمن اسفندیار پایان می‌یابد، مشتمل بر جنگ‌های ایران و توران (تقابل خیر وشر) و دلاوری‌های پهلوانان و حماسه‌های عاشقانه است (صفا، ۱۳۸۴: ۲۱۱ـ۲۰۶). در اغلب روایت‌های پهلوانی، معنای اسطوره‌ای به‌طور ضمنی در پس نبرد کیهانی میان نیروهای خیر و شر پنهان و به صورت نبرد زمینی میان شاهان خوب و جبّاران، جلوه‌گر می‌شود (هینلز، ۱۳۸۴: ۲۳). درحقیقت ادب حماسی با اسطوره، پیوند ذاتی دارد و یکی از بنیادهای اسطوره، جنگ نیروهای متقابل است که زمینه آفرینش حماسه را فراهم می‌آورد. روایت‌های شاهنامه فردوسی، از آغاز تا پایان دوران کیخسرو، بنیاد اساطیری دارد و کنشگران اصلی آن، شاهان اسطوره‌ای‌اند. ریشه تاریخی روایت‌های پهلوانی شاهنامه فردوسی را نیز می‌بایست در آغاز سکونت قوم مهاجر آریا در سرزمین ایران و جنگ با بومیان منطقه (سکایی‌ها) جست که در روایت‌های متوالی جنگ ایران و توران انعکاس یافته است (مؤذّن جامی، ۱۳۷۹: ۱۷).

در زمانه سرایش فردوسی نیز، سرزمین زخم‌خورده و پرآشوب خراسان، به سبب موقعیت جغرافیایی، در معرض برخوردهای گوناگون قرار داشت و یکی از مراکز مهم پایداری در برابر فرهنگ مهاجم بود. در میان آن التهابات اجتماعی، حفظ تاریخ و یاد گذشته‌های پهلوانی، برای حفظ امید و استقلال ایران ضرورت داشت. در این زمان، در طوس که به آیین عیّاری و پهلوانی، مشهور و پناهگاه اقلّیت شیعی بود نقّالی و نمایش‌های کشتی‌گیری، عامل توجّه عوام به قصّه‌های پهلوانی باستانی می‌شد (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۳۴ـ۳۲ و ۶۸ـ۶۵). بدین‌ترتیب بود که شاهنامه فردوسی به لحاظ روایت‌هایش، گشاینده ادوار و در هر عهدی، سخنگوی آرمان‌های ایرانیان در مقابله با اقوام مهاجم شد (آژند، ۱۳۸۷: ۸۸ـ۸۷). در میان نسخه‌های مصور شاهنامه که به فرمان شاهان تدوین شده، یکی از ارزشمندترین‌ها، شاهنامه طهماسبی است که شاه‌اسماعیل در سال ۹۲۸ هـ ق. به عنوان هدیه‌ای برای فرزند نه‌ساله‌اش، طهماسب، سفارش داد. این نسخه ۷۵۹ برگ زرافشان و ۲۵۸ نگاره دارد که هم نمودار شیوه بیانی هنر نقاشی اوان صفوی (مکتب تبریز) و هم بازنمودی از صنایع مستظرفه و معماری آن دوران است (Welch, 1975:15).

شاه‌اسماعیل خود در موقع قیام به خونخواهی پدر و تشکیل سلسله صفوی، سیزده‌ساله بود. دو سال بعد از سلسله‌نبردهایی، پیروزمندانه وارد تبریز شد، رسماً بر تخت سلطنت نشست، به نام خویش و مذهب شیعه سکه ضرب کرد و تاج سرخ بر سر نهاد. او نزد صوفیان قزلباش تصویری آرمانی داشت و همه عمر کوتاه سی و چندساله‌اش را در جنگ گذراند و در اغلب لشکرکشی‌ها پیروز شد؛ مگر در جنگ چالدران با سلطان‌سلیم عثمانی که شکست سختی خورد و بخشی از قلمرو خویش را بر سر آن نهاد (اقبال آشتیانی، ۱۴۰۰: ۸۵۰ـ۸۴۵). وجهه شاه پس از این شکست آسیب دید و او در پی بازسازی اتحاد، علاوه بر معتقدات متعصبانه مذهبی، به‌گونه‌ای آگاهانه به تقویت روحیه ملی در میان ایرانیان توجه نشان داد تا بتواند در برابر دست‌اندازی‌های پی‌درپی بیگانگان پایداری کند (سیوری و دیگران، ۱۳۸۰: ۱۸۳ـ۱۸۱) و شاید دریافت که اثری جز شاهنامه نمی‌تواند معرف روح ایرانی و تسلی‌بخش روزهای ناامیدی و تقویت‌کننده روحیه سلحشوری ملتی باشد که از آغاز با اتحاد مذهبی و ملی خود، در برابر تهاجم ترکان و تاتاران غرب و شرق، پشتیبان شاه بودند. درحقیقت شاه‌اسماعیل، خود شاهنامه می‌خواند و ابیاتش را در میادین جنگ با صدای بلند آواز می‌کرد و با هدف ترغیب و تهییج سپاهیان در جهت غلبه بر دشمن، به حمایت از شاهنامه‌خوانان می‌پرداخت. حتی شاعران زمان، او را با عبارت "فروزنده تاج و تخت کیان" ستوده‌اند. شاهان صفوی حتی به اقتباس از شاهنامه، یکی از سه پایه قدرت خویش را بر فرّه ایزدی نهاده بودند و در برخی متن‌های تاریخی آن دوره، در توصیف شاه‌اسماعیل آمده که فرّه ایزدی بر چهره‌اش آشکار بوده و او را با صفاتی نظیر رستم‌دل و پادشاه جم‌جاه ستوده‌اند. همچنین در عهد شاه‌اسماعیل صفوی، نقّالی و پرده‌خوانی، زورخانه و آیین پهلوانی، شعرخوانی و قصه‌گویی و اسامی شاهنامه‌ای نیز رایج گشته بود (سیدیزدی و باجلان، ۱۳۹۵: ۱۱۰ـ۱۰۱).

ب. بازشناخت کیخسرو به روایت اسطوره و حماسه

یکی از بزرگ‌ترین و بلندترین روایات حماسی شاهنامه، شرح سلسله‌نبردهای ایران و توران بر سر خونخواهی سیاوش است و قهرمانِ محوری و کنشگران اصلی این روایت سلسله‌وار، کیخسرو و جمع پهلوانان وفادار او هستند. "شرکت‌کننده" یا "کنشگر" اصلی داستان کیخسرو- پیشینه‌ای در اساطیر باستانی ایران دارد؛ چنانکه در اوستا از او در جایگاه ورجاوندان یاد شده است (مصفی، ۱۳۸۲: ۱۵۸)، جنگاوری انتقام‌جو و هشتمین شهریار از سلسله کیانیان و کسی که دین راستی را حمایت کرد، به آیین مزدا بود و در رستخیز برای برقراری دین راستی باز خواهد گشت. او همه اقوام آریایی را تحت یک فرمانروایی یگانه درآورد و در جنگ‌ها چونان سرداری جسور، در جلو سپاه با گردونه جنگی خویش در امتداد جنگل سپید، دشمن فراری را تعقیب کرد و این دشمن، بی‌گمان افراسیاب قاتل سیاوش است (رضی، ۱۳۷۹: ۴۳۰ـ۴۲۸). به نوشته دینکرد، او مبارز بزرگ با دیوپرستی بود و بتکده‌ای را در کرانه دریاچه "چیچست" در هم کوبید و آتشکده بلندآوازه‌ای بنیاد نهاد و نگهداری کرد. او برگزیده ایزدان بود و برخوردار از توانایی پرواز مینوی و دیدار جاودانگان؛ حتی روان او تاریخ را پیش از زادن شکل داد؛ هنگامی که نیای او کاووس در پروازی گستاخانه، آهنگ چیرگی بر آسمان داشت و ایزدان خواستند او را فروافکنند، روان کیخسرو به محافظت از او، خروش برآورد که اگر او کشته شود سیاوش به جهان نخواهد آمد و من از او زاده نخواهم شد تا تورانیان و افراسیاب را فروکوبم (کوورجی کویاجی، ۱۳۸۳: ۴۳۷). در شاهنامه داستان او چنین است که فرنگیس دخت افراسیاب، پس از قتل سیاوش، پسری به دنیا آورد به نام کیخسرو. افراسیاب فرمان داد او را نزد چوپانان فرستند تا از تبار خود آگاه نباشد. پیرانِ پهلوان پس از چندی او را نزد خود آورد و به مهر پرورد و به اشارت افراسیاب، مادر و فرزند را به گنگ‌دژ فرستاد. سرانجام گیو، پسر گودرز، به یافتن او برآمد و پس از هفت سال جستجو او را به ایران آورد. پس از پیروزی در رقابت با فریبرز، بر سر فتح دژ بهمن، به اشارت کاووس به خونخواهی سیاوش برخاست و پس از نبردهای پی‌درپی، افراسیاب و گرسیوز را کشت و جانشین پدر گشت. ولی پادشاهی توران را به پسر افراسیاب داد و پس از چندی تاج و تخت را به لهراسب سپرد و با پهلوانانش در کوهی ناپدید گشت (صفا، ۱۳۸۴: ۵۱۶ـ۵۱۵). در داستان کیخسرو روایت پهلوانی و شاهی به هم گره می‌خورد. شخصیت او سه‌وجهی است؛ هم شاه است و هم موبد و هم پهلوان؛ نهایت آرمان‌های عصر قهرمانی ایران. معنویت از او چهره‌ای عرفانی ساخته، او را سرسلسلهٔ حکمت خسروانی قرار می‌دهد که از عهد باستان مورد توجه ایرانیان بوده و رنگی معنوی و آن‌جهانی دارد که در تقابل ماده و معنا قابل تبیین است (مؤذن جامی، ۱۳۷۹: ۳۳ـ۳۰)؛ چنان‌که در رساله لغت موران آمده است: «جام گیتی‌نمای کیخسرو را بود. هر چه خواستی در آنجا مطالعت کردی و بر مغیّبات واقف می‌شد و بر کائنات مطلع می‌گشت» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۴۳). این ویژگی سه‌ساحتی، در روایت تاریخی شخصیت شاه‌اسماعیل نیز مشهود است. در تاریخ عالم‌آرای عباسی آمده است که شاه‌اسماعیل خود را نه مدعی سلطنت و جهانگیری، بلکه خواستار گسترش آیین اجدادی و ائمه معصومین و احیای حق می‌انگاشت؛ برای خود نسب سیادت قائل بود و پیروانش نیز بدین باور برای او شخصیتی معنوی قائل بودند که سروری سیاسی و روحانی را توأمان داشت (ترکمان، ۱۳۹۰: ۶۸). نیز در عالم‌آرای صفوی، از شاه‌اسماعیل به عنوان دارنده فرّه ایزدی یاد شده است و به‌طور کلی صفویان پادشاهی را بر سه اصل فره ایزدی باستانی، جانشینی امام‌زمان (عج) و مرشدی کامل طریقت تصوف قرار داده بودند (سیوری و دیگران، ۱۳۸۰: ۲). از طرفی او در اوان جوانی چهارده‌سالگی به خونخواهی پدرش، سلطان‌حیدر که به یاری امیریعقوب ترکمان که با او نسبت خونی هم داشت مقتول شده بود، خروج کرد و صوفیان قبایل را متحد ساخت و طی حدود ۱۰ سال جنگ با ترکمانان و ازبکان، قلمرو ایشان را تسخیر و سلسله صفوی را تأسیس کرد و آورده‌اند که در هر نبردی پیروز بود؛ مگر چالدران با ترکان عثمانی؛ همچنین از دلاوری‌های او در صحنه‌های نبرد، روایت‌های تاریخی چندی باقی است؛ چنان‌که حتی در نبرد چالدران که به شکستی سخت انجامید، زخم برداشت (پیرنیا و دیگران، ۱۴۰۰: ۸۴۹ـ۸۴۴). از مقایسه و مطابقتِ اشتراکات اجزای روایی سرگذشت و ویژگی‌های دو شخصیت، شاه‌اسماعیل صفوی و کیخسرو پیشدادی -خونخواهی پدر،

سیادت و پیشوایی معنوی، شکوه شاهی و فره ایزدی، پهلوانی و شجاعت و پیروزمندی و جوانی- می‌توان نتیجه گرفت که نگاره شاهنامه طهماسبی از تجسّم کیخسرو در نبرد با افراسیاب، علاوه بر تصویرسازی روایت فردوسی، به صورت ضمنی، قصد بازنمایی اسطوره‌ای از چهره شاه جوان صفوی را نیز داشته است.

ج.شیوه تحلیل روایتِ تصویری در نشانه‌شناسی اجتماعی

نشانه‌شناسی، رویکردی است به تحلیل متن و در نتیجه بر مبنای تحلیل‌های ساختاری طرح‌ریزی شده است (سجودی، ۱۳۸۳: ۷۰) و نشانه‌شناسی اجتماعی نیز بنیان خود را بر مفهوم کلیدیِ "نشانه" قرار می‌دهد و در شیوه تحلیلی تا جایی که بر دستور زبان بصری تمرکز دارد، از دستورهای ساخت‌گرا پیروی می‌کند. بر مبنای دیدگاه ساختارگرایان، هر تصویر که از شیوه بیان بازنمودی برخوردار باشد، به‌نوعی به واسطه عناصری که در منطق و نحوی مکانی با هم مرتبط هستند بازگوکننده یک روایت است و از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی نظام تصویر -مثل ساختارهای زبانی- به تفاسیر، تجربیات و اشکال مختلفِ تعاملات اجتماعی اشاره دارد و معانی نه وابسته به شیوه‌های خاص نشانه‌شناختی، که متعلق به فرهنگ‌های خاص هستند (کرس و ون‌لیوون، ۱۳۹۸: ۱۷ـ۸). تصاویر می‌توانند در خود جریانی روایی را شکل دهند که درون آن کنشگرانی -چنان‌که در یک امر اجتماعی- در تعامل با هم باشند (شعیری و دیگران، ۱۳۹۳: ۷). بازنمایی فرایندی است که طی آن سازنده نشانه می‌کوشد شئ یا مفهومی ملموس یا نشانه‌شناختی را ارائه کند. در این فرایند، علایق فرد سازنده که ریشه در ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی او دارد دخیل است. در رویکرد نشانه‌شناسیِ اجتماعی، دال و مدلول (صورت و محتوا) مستقل از یکدیگرند؛ تا آن‌جا که سازنده نشانه، آن‌ها را در قالب نشانه‌ای جدید گرد هم می‌آورد. ضمن اینکه نشانه‌ها در یک ارتباط انگیخته و نه تصادفی، میان دال و مدلول ساخته می‌شوند. اگر حضورِ انسانی به نظامِ نشانه‌ای افزوده شود، زبان به دلیلِ تعاملِ پویا با مخاطب، به گفتمان بدل می‌شود و گفتمانی که مشتمل بر عناصر دیداری باشد، گفتمانی بصری است (شعیری، ۱۳۹۷: ۱۰). در نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، گفتمان‌های بصری بر مبنای نظام‌های رمزپردازی و بر پایه رویکرد نقش‌گرایی مایکل هلیدی[1] در زبان‌شناسی تفسیر می‌شود و سه فرانقش برای تصویر مطرح می‌شود: فرانقش اندیشگانی، فرانقش بینافردی و فرانقش متنی (Jewitt & Oyama, 2004:140-141). (جدول. ۱)

فرانقش اندیشگانی یعنی کارکردی که به بازنمایی رویدادها و پدیدارهای عالم بیرون و درون آدمی و انعکاس تجربه‌های روزمره انسان‌ها می‌پردازد (Kress & Van Leeuwen, 2006: 15). بر این اساس، ساختار بازنمودی یک متن دیداری می‌تواند "روایی" باشد و در آن "کنشگر"هایی از طریق انجام کنشی بر "هدف"هایی که به واسطه "بردار"های میان این شرکت‌کنندگان نشان داده می‌شود، ساختار تصویر را بسازند. همچنین ساختار تصویر می‌تواند "تحلیلی" باشد که در آن شرکت‌کنندگان بر هم، کنشی انجام نمی‌دهند و نقش کنشگر و هدف ندارند؛ بلکه نقش "حامل" و ویژگی‌هایش را ایفا می‌کنند (کرس و ون‌لیوون، ۱۳۹۸: ۷۶). "فرانقش بینافردی"، کارکرد تصویر در تأثیرگذاشتن و تعامل با مخاطب است (Kress & Van Leeuwen, 2006: 15). عوامل مؤثر در این کارکرد، شامل جهت نگاه شرکت‌کننده درون تصویر (نگاه تقاضاگر یا عرضه‌کننده)، قاب تصویر، پرسپکتیو و زاویه دید تماشاگر تصویر، وجه‌نمایی[2] یا واقع‌نمایی تصویر، می‌شود (کرس و ون‌لیوون، ۱۳۹۸: ۲۴۰- ۱۶۰). از آنجا که ایجاد تصوّر زمان و مکان حقیقی و نوع کاربردِ رنگ بر واقع‌نمایی تصویر مؤثر است، ضمن تفسیر مدالیته اثر، به این موارد نیز می‌توان پرداخت. "فرانقش متنی" کارکردی است که ارتباط میان دو فرانقش پیشین را برقرار می‌سازد و نشان می‌دهد متن‌ها مجموعه‌ای از نشانه‌ها هستند که هم از درون و هم با محیطی که در آن و برای آن تولید می‌شوند، ساختاری یکپارچه و منسجم را شکل می‌دهند (ون‌لیوون، ۱۳۹۵ :۱۶۱). برای تحلیل این فرانقش در تصویر، "ترکیب‌بندی" آن از نظر ارزش اطلاعاتی جهات بصری (قرارگیری عناصر در چپ و راست، مرکز و حاشیه) و "قاب‌بندی" و دیگر شیوه‌های "برجسته‌سازی" اجزای تصویر (تضادهای وسعت و رنگ و نور و دیگر عناصر و کیفیات بصری)، مورد تحلیل و تفسیر قرار می‌گیرد (سلیمانی کوشکی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۷۳ـ۲۷۲). بدین‌ترتیب هر تصویر یک منبع نشانه‌ای و یک

گفتار بصری ارتباطی محسوب می‌شود که به بازنمود دیداری یک روایت می‌پردازد (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۳۵)؛ "روایت" به معنی توالیِ ازپیش‌انگاشته‌شده رخدادهایی است که به‌طور غیرتصادفی به هم اتّصال یافته باشند (تولان، ۱۳۸۳:۲۰)؛ البته این امر درباره روایت بصری در متن‌های غیرکلامی قدری متفاوت عمل می‌کند؛ به‌گونه‌ای که "توالی زمانی" که از فرایند خواندن داستان حاصل می‌شود، جای خود را به "توالی مکانی" می‌دهد که نتیجه عملِ دیدن است. در تحلیل نشانه‌شناسانه، متن‌هایی را که نتیجه همراهی نوشته و تصویر باشند، متون "چندشیوه" می‌خوانند و در مقایسه کارایی فرایند روایی تصویری و زبان‌شناختی، هر دو شیوه را به‌طور دقیق، ترجمان یکدیگر نمی‌انگارند؛ زیرا کلام نوشتاری و تصویر، قابلیت‌های متفاوتی دارند و گاه یکدیگر را کامل و یا نقایص بیانی هم را جبران می‌کنند (کرس و ون‌لیوون، ۱۳۹۸: ۱۱۲ـ۱۱۱). وقتی متن و تصویر در کنار هم قرار می‌گیرد، محدودیت‌های ساختاریِ متن برداشته و مبدّل به نظامی پویا در تعاملِ با تصویر می‌شود و معنایی کنش‌مند را تولید می‌کند؛ زیرا بخش‌های معناسازِ دو نظام کلامی و تصویری بر هم اثر می‌گذارند و برخی قسمت‌ها را تقویت یا تضعیف می‌کنند (شعیری، ۱۳۹۷: ۱۲۸ـ۱۳۰).

جدول ۱: خلاصه روش تحلیل تصویر در این مقاله با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی (نگارنده،۱۴۰۱)

نقش‌های نشانه‌ای در ساختار تصویر	فرانقش اندیشگانی (بازنمودی)	ساختار روایی	فرایندها	کنشی	گذرا
					ناگذرا
				تبدیلی	
			عوامل ثانویه	مکان و ابزار	
		ساختار مفهومی	دسته‌بندی		
			تحلیلی		
			نمادین		
	فرانقش بینافردی	قاب تصویر	دور (نمای خیلی باز یا باز یا متوسط)		
			نزدیک (نمای بسته و یا خیلی بسته)		
		جهت نگاه	عرضه (رو به داخل تصویر)		
			تقاضا (رو به مخاطب)		
		پرسپکتیو	خطی (رنسانسی)		
			ساختاری (سنتی)		
		وجه‌نمایی	طبیعت‌گرا (بالا، متوسط، پایین)		
			حسی (بالا، متوسط، پایین)		
		زمان	پیوستاری و ناپیوستاری		
		مکان	فیزیکی		
			پدیداری		
	فرانقش متنی	ارزش اطلاعاتی			
		برجسته‌سازی اشخاص و اجزای تصویر			
		قاب‌بندی عناصر بصری			

تحلیل ساختار بیان بصری؛ نمونه مورد مطالعه: نگاره نبرد شبانه کیخسرو و افراسیاب

این نگاره (تصویر. ۱) که سیصد و شصت و هفتمین برگ از شاهنامه طهماسبی است و امروزه در موزه متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود، منسوب به "باشدن‌قرا" نگارگر مکتب تبریز صفوی است و صحنه آخرین نبرد افراسیاب علیه

ایرانیان را توصیف می‌کند که در نهایت به پیروزی سپاه ایران انجامید (www.artnevis.com). قراردادن متن در بالای ترکیب‌بندی، احتمالاً دلالت بر آن دارد که متن کلامی در بافت اجتماعی مولد آن، از نظر نگارگر اولویت داشته و قصد آن بوده است که مخاطب، شعر را پیش از تصویر بخواند و تصویر در جهت بازروایی و تکمیل متن کلامی انجام وظیفه کند؛ در تحلیلِ یک نظامِ "چندشیوه" مانندِ نمونه حاضر در کنار تحلیل ساختار تصویر، می‌بایست به بخشِ کلامی نیز پرداخته شود. در اینجا روایت کلامی با وضعیت اولیه تعادل نامطلوب قدرت دشمن آغاز می‌شود و با برهم‌خوردن تعادل به نفع کنشگر اصلی و شخصیت محوری شاه و یارانش ادامه می‌یابد و با حمله‌آوردن شاه به دشمنان که پیروزی را در پی خواهد داشت، به پایان می‌رسد. روایت (شبیخون تورانیان به سپاه ایران) که خرده‌روایتی در میان روایت بزرگ سلسله‌نبردهای کیخسرو و افراسیاب است، با پاره‌گفتاری (مرتبط با بخش‌های قبلی روایت متنی) از سوی افراسیاب آغاز می‌شود. او می‌گوید که سپاه ایران از جان مایه می‌گذارد، نه فقط از قدرت ساز و سلیح؛ بنابراین ما نیز باید متحد شویم؛ چه به پیروزی نهایی دست یابیم و چه بمیریم. سپاهیان در برابر هم صف می‌کشند و شیپور جنگ می‌نوازند. در اینجا راوی دانای کُل (فردوسی) به وصف صحنه نبرد با واسطه برخی استعارات می‌پردازد و آن را به دریایی موّاج تشبیه می‌کند و در ادامه، رویدادی را به میان می‌آورد که در جریان روایت، بسیار تعیین‌کننده است و آن توفان شن است که راوی آن را به نفع سپاه ایران توصیف می‌کند و در ادامه می‌گوید که قلب سپاه ایران به هدایت رستم از یک‌سو و کیخسرو از دیگرسو به خروش آمد و تاختن گرفت و روایت کلامی در اینجا تمام می‌شود.

تصویر ۱: نبرد شبانه کیخسرو و افراسیاب (www.artnevis.com)

در ادامه (جدول ۲)، چکیده تحلیل روایت کلامی بخشی از بازنمود متن دووجهی بر اساس رویکرد کارکردگرای نشانه‌شناسی اجتماعی آمده است. در این تحلیل، نقش اندیشگانی از طریق فرایندهای روایی (کنشی، واکنشی، گفتاری و ذهنی)، نقش بینافردی از طریق تعیین درجه "وجه‌نمایی" (مدالیته) کلام به واسطه وجه زمانی افعال و نیز ارتباط با مخاطب از طریق وجوه امری و ترغیبی، و نقش متنی از طریق ساختار کلی نحو کلامی و شیوه پیوند واحدهای اطلاعی، تفسیر شده است. در اینجا پیوند واحدهای اطلاعی به شیوه‌های تفصیل (توضیح، مثال و تصریح) یا بسط زمانمند (رخدادهای پیاپی) یا بسط فضایی (مجاورت) و بسط منطقی (دلیل، نتیجه و شرط) بوده است (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۴۱۷).

جدول۲: تحلیل روایت متن و کارکردهای آن (نگارنده، ۱۴۰۱)

	نقش اندیشگانی	نقش تعاملی	نقش متنی
چو دشمن همی جان بسیچد نه چیز/ بکوشیم ناچار یک دست نیز	فرایند روایی گفتاری (تشریح موقعیت نبرد و چاره‌اندیشی توسط افراسیاب)	مدالیته متوسط (زمان افعال گذشته)	نوع پیوند مصرع‌ها، بسط منطقی به واسطه وجه شرطی (ساختار کلی پایه و پیرو؛ در بیت اول: مصراع اول جمله پایه و مصراع دوم پیرو؛ بیت اول و دوم نیز با هم ارتباط پیرو و پایه دارد).
برآمد خروش از دو پرده‌سرای	فرایند روایی از طریق کنش ناگذرای "برآمدن خروش"، کنشگر اصلی (سپاهیان) به قرینه معنوی حذف شده است.	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	جمله خبری (فاعل+ فعل+قید زمان)

جهان پُر شد از ناله کرنای	فرایند کنشی روایی از طریق کنش‌های ناگذرای "پرشدن جهان از صدای شیپور جنگ"	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	وجه خبری (نهاد+ گزاره) پیوند دو مصراع به واسطه بسط زمانی
برفتند شمشیر و ژوپین بکف/ کشیده سپه بر سه فرسنگ صف	فرایند کنشی روایی توسط کنشگران (سپاهیان) از طریق کنش‌های ناگذرای "رفتن" و "صف‌کشیدن"؛ فرایند مفهومی (تحلیلی اتصالی) از طریق اشاره به اجزای ترکیبی شمشیر و سپر در دست سپاهیان	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	وجه خبری (فاعل + متمم+ فعل) پیوند دو مصراع به واسطه تفصیل
بکردار دریا شد آن رزمگاه/ نه خورشید تابنده روشن نه ماه	فرایند مفهومی توصیفی (تشبیه میدان نبرد به دریا)؛ فرایند روایی از طریق کنش ناگذرای منفی تابنده‌نبودن خورشید و ماه	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	وجه وصفی و خبری (مسند+ مسندالیه) پیوند دو مصراع به واسطه تفصیل
سپاه اندر آمد همی فوج فوج/ بدان‌سان که برخیزد از باد موج	فرایند کنشی روایی از طریق کنش‌های ناگذرای آمدن؛ فرایند مفهومی توصیفی (تشبیه پیشروی سپاهیان به موج‌برداشتن دریا بر اثر باد)	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	وجه خبری (جملات پایه و پیرو، مصراع دوم در توصیف مصراع اول) پیوند دو مصراع به واسطه تفصیل
در و دشت گفتی همه خون شدست/ خور از چرخ گردنده بیرون شدست	فرایند توصیفی مفهومی (خونین شدن دشت) فرایند نمادین (غایب شدن خورشید از آسمان)	نقش بین‌فردی به واسطه فعل"گفتی" (راوی مستقیماً خواننده را خطاب می‌کند)- مدالیته پایین (به واسطه وجه وصفی و بیان استعاری)	وجه وصفی (مسند+ مسندالیه، فاعل+ فعل لازم)، بسط فضایی برای بیت قبل
به قیر اندرآورد چهره سپهر	فرایند مفهومی توصیفی (تشبیه تیرگی آسمان به قیر)	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	جمله خبری، کاربرد استعاره، بسط فضایی (توصیف)
کسی را نبد بر تن خویش مهر	فرایند کنشی منفی گذرا	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	وجه خبری (فاعل+ مفعول+ فعل)، بسط زمانی
هم آن‌گه برآمد یکی تند باد/ که هرگز ندارد کس آن را به یاد	فرایند روایی از طریق کنش ناگذرای "وزش تندباد"	مدالیته بالا (کاربرد قید "هرگز" و زمان حال در جمله دوم)	جمله خبری به واسطه تفصیل به جمله‌ای توضیحی در وجه مضارع (زمان حال) مرتبط است.
سواران ترکان که روز درنگ/ زبون داشتندی شکار پلنگ	فرایند نمادین (شکار پلنگ برای تورانیان جهت برجسته‌سازی قدرت ایشان)	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	وجه خبری (فاعل+ مفعول+ فعل)، جمله پایه برای مصراع بعد
ز سرشان همه برگ‌ها برگرفت	فرایند کنشی روایی از طریق کنش‌های گذرا (توفان کنشگر و هدف کلاهخود تورانیان)	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	وجه خبری (فاعل+ مفعول+ فعل)، جمله پیرو برای مصراع قبل
بماند اندر آن شاهِ گیتی شگفت	فرایند کنشی روایی از طریق کنش‌های گذرای "شگفت‌زده‌شدن"	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	وجه خبری (فاعل+ متمم+ فعل)، چهار مصراع مرتبط به واسطه تفصیل
بیابان همه سربه‌سر خون گرفت/ دل ریگ رنگ طبرخون گرفت	فرایند کنشی روایی از طریق کنش‌های گذرای "خونین‌شدن"	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	وجه خبری (فاعل+ متمم+ فعل)، بسط زمانی
ندیدند با چرخ گردان نبرد/ همی خاک برداشت از جنگ مرد	فرایند کنشی روایی‌گذرای "خاک‌آلود-شدنِ" آسمان بر اثر نبرد مردان	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	جملات توصیفی خبری (فاعل+ متمم+ فعل)، بسط زمانی
چو کیخسرو آن پیچش باد دید/ دل و بخت ایرانیان شاد دید	فرایند کنشی روایی از طریق کنش‌های گذرا (کیخسرو باد را دید و درنتیجه شادی بخت ایرانیان را پیش‌بینی کرد).	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	جملات پایه و پیرو خبری در وجه شرطی، بسط منطقی

ابا رستم و گیو گودرز و طوس/ ز قلب سپاه اندرآورد کوس	فرایند کنشی روایی از طریق کنش گذرا (کیخسرو به همراه پهلوانان کنشگر شیپورها هدف را می‌نوازند).	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	وجه خبری (فاعل+ فعل+ قیدمکان)
دهاده برآمد ز قلب سپاه/ ز یک دست رستم ز یک دست شاه	فرایند کنشی روایی از طریق کنش‌های گذرا (رستم و شاه -کنشگران- از دو سو با دشمن هدف درگیر می‌شوند).	مدالیته متوسط (زمان فعل گذشته)	وجه خبری (فاعل+ فعل+ قید مکان)، بسط زمانی و تفصیل

در تحلیل ساختار تصویر، ابتدا باید به نقش اندیشگانی یا بازنمودی نشانه‌های دیداری پرداخته شود. کنشگران و عناصر روایت تصویر، "شرکت‌کننده[۳]" نامیده می‌شوند که خود به دو دسته "شرکت‌کنندگان تعاملی[۴]" و "شرکت‌کنندگان بازنمودشده[۵]" قابل طبقه‌بندی هستند؛ یعنی آن‌هایی که کاری انجام می‌دهند و آن‌هایی که صرفاً موضوع ارتباط را شکل می‌دهند. در تحلیل فرانقش بازنمودی تصویر، ابتدا به فرایندهای روایی پرداخته می‌شود که برجسته‌ترین آن‌ها کنش‌گذرای دوسویه میان دو شرکت‌کننده اصلیِ تعاملیِ روایت بصری رستم و کیخسرو از یک‌سو و دو پهلوان تورانی از دیگرسو است. شرکت‌کنندگان کنش‌های گذرای دوسویه را "فاعل" و "هدف" می‌نامند که از طریق "بُردار" به هم متصل می‌شوند و بدین‌وسیله، به ارائه کنش‌ها و رویدادها می‌پردازند. این بردارها در تصویر، از طریق عناصر موجود در تصویر و به شکل خطی مورّب ظاهر می‌شوند؛ در ساختار کنش‌های گذرای دوسویه، کنشگر و هدف می‌توانند در لحظات مختلف، جایشان را با یکدیگر عوض کنند (کرس و ون‌لیوون، ۱۳۹۸: ۹۷ـ۷۲). یکی از کارکردهای خط در معناشناسی تصویر، القای جهت حرکت است (شعیری، ۱۳۹۷: ۴۴). در این تصویر کیخسرو و پهلوانِ مقابل او، از طریق بردارهایی که به واسطه شکل بازوها و سلاح‌ها (نیزه، تیر و کمان) و اغلب به شکلِ خطوط جهت‌دار ترسیم شده‌اند، کنشِ گذرای دوسویه نبرد را بر یکدیگر اعمال می‌کنند و به دیگر سخن، آنچه مخاطبِ تصویر بنابر تجربیات پیشینی خزانه فرهنگ دیداری خویش درمی‌یابد، آن است که دارند با هم می‌جنگند. درباره رستم و شرکت‌کننده مقابل او نیز چنین ساختاری برقرار است؛ با این تفاوت که بردارهای تعاملی بیشتر از طریق جهت نگاه و قرارگیری پیکره‌ها و اسب‌هایشان برابر هم القا می‌شود و جهت سلاح‌ها- که آماده ضربه وارد کردن است طوری به صورت واگرا قرارگرفته است که گویی در لحظاتی بعد ضربه را وارد خواهند کرد. در اینجا تأثیر عوامل ثانویه (نوع لباس‌ها که به زره می‌ماند و سلاح‌ها و حرکات اسب‌ها نسبت به هم، به‌خصوص اسب رستم و پهلوان تورانی که کاملاً درگیر با هم ترسیم شده‌اند) نیز در فرایند روایی کارکرد بازنمودی ساختار تصویر، مشهود است. "عوامل ثانویه" شرکت‌کنندگانی هستند که با ابزاری به جز بردارها به شرکت‌کنندگان اصلی وصل می‌شوند و می‌توانند مشتمل بر اوصاف مکانی و زمانی یا ابزارها باشند (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴: ۶). در بالای تصویر، چند شرکت‌کننده انسانی دیگر در حال انجامِ کنشِ ناگذرای شیپورزدن و آماده‌شدن برای نبرد ترسیم شده‌اند. از طرفی دیگر، شرکت‌کنندگان (سایر افراد سپاه) همه به نوعی نظاره‌گر رویداد اصلیِ نبرد پهلوانان هستند؛ کنشِ گذرای دوسویه نبردِ شرکت‌کنندگانِ اصلی، به‌نوعی "پدیده" یا "رویدادی" محسوب می‌شود که شرکت‌کنندگان دیگر نسبت به آن واکنشِ گذرا نشان می‌دهند و جهت نگاه‌ها و ایستادنشان دال بر این واکنش است؛ ضمن اینکه برخی اشخاص درباره این واقعه به گفت‌وگو با هم مشغول هستند (واکنش گذرای دوسویه). هنگامی که برداری از طریق مسیر نگاه یک یا چند شرکت‌کننده بازنمودشده، شکل گرفته باشد، فرایند حاصله، فرایند "واکنشی" نامیده می‌شود. در این صورت به جای اصطلاح کنشگر، از "واکنشگر" و به جای هدف، از "پدیده" استفاده می‌شود. این نگاره علاوه بر ساختار روایی، از نوعی "ساختار مفهومی تحلیلی" نیز برخوردار است. ساختارهای مفهومی نظام‌هایی هستند که شرکت‌کنندگان را در ابعاد کلی‌شان، به صورت کمابیش باثبات بازنمود می‌کنند و خود شامل سه نوع فرایند است: دسته‌بندی، تحلیلی و نمادین. در فرایندهای تحلیلی، شرکت‌کنندگان با توجه به ساختاری کلی جزئی به یکدیگر مرتبط می‌شوند؛ یعنی یک حامل (کل) به ویژگی‌های ملکی حامل (اجزا) (کرس و ون‌لیوون، ۱۳۹۸: ۱۲۹ـ۹۸). فرایند مفهومی در تصویر، معادل توصیف متن

کلامی درباره جزئیات اشخاص و صحنه وقوع روایت است که مکان‌ها، اشخاص و اشیا را طبقه‌بندی و تعریف می‌کنند (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴: ۶).

در این نگاره رابطه میان هر شرکت‌کننده و ساز و سلیح، اسب و ساز و برگش، از ساختارِ مفهومی (تحلیلی و نمادین) برخوردار است. این فرایند در جهت هویت‌سازیِ کنشگران اصلی، کارکرد مؤثری دارد؛ مثلاً در این تصویر مشاهده می‌شود که رستم بر روی کلاهخودش جمجمه دیو سپید، و به جای زره، تنپوشی از پوست ببر (ببر بیان) دارد و در جای سلاح، گرزی (گرزه گاوسر) در دست دارد و بر اسبی ابلق (رخش) سوار است. انتظار می‌رود که این اجزای ملکی بنابر خزانه فرهنگی مخاطب نمونه بر هویت "رستم دستان" بزرگ‌ترین پهلوان حماسی ایران دلالت کند. سایر اشخاص صحنه نیز با اجزای ملکی (نظیرکلاهخود، برگستوان، شمشیر، تیردان، کمان و اسب) در جایگاه یک سلحشور توصیف شده‌اند. از این نظر کیخسرو نشانه‌ای توصیفی متمایز از دیگران ندارد و به واسطه اجزائی مرتبط با فرانقش متنی (که در ادامه توضیح داده خواهد شد) در برابر سایر شرکت‌کنندگان، برجسته‌سازی شده است. این یکسان‌بودگی، خود می‌تواند نشانه‌ای نمایه‌ای دال بر این باشد که او برابر دیگر سپاهیانش در جنگ با دشمن هماوردی می‌کرد و در لایه‌های ضمنیِ تفسیر، می‌تواند بر صفت عدالت و یا شجاعت در او دلالت کند. این اوصاف را همچنین می‌توان یکی از نشانه‌های خلق‌شده جهت هم‌ارزسازی شخصیت کیخسرو با سلطان جوان صفوی پنداشت؛ یعنی شمایلِ کیخسرو، با چهره‌ای جوان، و نقش اندیشگانی حاکی از شهامت و فرهمندی و عدالت (پیشاپیش دیگران، با بردارِ عاملیت مقابل دشمن، با پوششی مانند دیگران) ترسیم شده تا یادآور شاه‌اسماعیل باشد که در همه نبردهای پیروزمندانه و حتی منجر به شکست (چالدران)، شاهی فرهمند و جوان بود و خود در خط مقدم، شجاعانه پیشاپیش سپاه ایران در برابر قوای دشمن می‌جنگید و حتی زخم برمی‌داشت؛ درحالی‌که اشعار شاهنامه را نیز به صدای بلند می‌خواند (سیدیزدی و باجلان، ۱۳۹۵: ۱۰۵)؛ ضمن اینکه در نگاره، اغلب ویژگی‌های ملکیِ توصیفیِ اشخاص (سازوبرگ جنگ و جامگان) تداعی‌گرِ ابزار و ادواتِ عهد صفوی است.

در ساختار بیانی این تصویر، برخی اجزا، نمایان‌گرِ فرایندِ توصیفیِ نمادین نیز هستند. "فرایندهای نمادین" به توصیف ماهیت شرکت‌کنندگان در تصویر می‌پردازند و ویژگی‌های مرتبط با ماهیت را به‌نوعی بر حامل تحمیل می‌کند (سلیمانی کوشکی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۷۱). در این نگاره، کلاهخود، ببرِ بیان و گرزه گاوسر (اجزای ملکی نشانه رستم) در فرایندی نمادین، بر هویت این پهلوان دلالت دارند و او را به طور قطع معرفی می‌کنند. از میان دیگر نشانه‌هایی که بخشی از فرایند توصیفی نمادین ساختار تصویر هستند، می‌توان به پرچم‌های دو سپاه اشاره کرد؛ پرچم سپاه ایران به رنگ سبز نشان داده شده است که در گفتمان فرهنگی شیعی، رنگ نمادین سادات علوی محسوب می‌شود. با توجه به اینکه این نگاره در زمان شاه‌اسماعیل صفوی اجرا شده و مخاطب نمونه خود را جماعت شیعیان ایران در نظر گرفته است، رنگ سبز برای نمایشِ پرچمِ سپاهِ کیخسرو، ارزش نمادین پیدا می‌کند. این نکته نیز شایان ذکر است که عهد صفوی برای سادات، دوره‌ای خاص در تاریخ ایران است. صفویان در پی رسمیت‌بخشیدن به مذهب تشیع بودند و خود نیز ادعای سیادت داشتند (آغاجری و الهیاری، ۱۳۹۰: ۹)؛ ضمن اینکه برخی مورخین معتقدند شاهنامه به دلیل آن مورد توجه شاه‌اسماعیل صفوی قرار گرفت که فردوسی را شیعی می‌دانست (سیدیزدی و باجلان، ۱۳۹۵: ۱۰۵). کاربرد رنگ سبز در پرچم سپاه ایران، می‌تواند بیان نمادین مذهب شیعی و درنتیجه نقطه اتصالی باشد برای پیوند شاه‌اسماعیل صفوی با تاریخ حماسی و شاهان افسانه‌ای ایران؛ خاصه کیخسرو که در این تصویر به چهره جوانی چون خود شاه صفوی نشان داده شده است. همچنین در اینجا کاربرد رنگ قرمز در پرچم توران به عنوان رنگ متضاد رنگ سبز می‌تواند نشانه‌ای دال بر دشمن (خصم ایرانیان یا شیعیان صفوی، و به‌طور ضمنی سپاه ترکیه عثمانی) باشد. در این نگاره می‌توان جهت راست و چپ تصویر را- علاوه بر نقش متنی که در ادامه خواهد آمد جزئی از نقش اندیشگانی و ساختار مفهومی از طریق فرایند نمادین دانست. بنابر معتقدات دینی نیز سمت راست، معنای نمادین دارد. در قرآن کریم از "اصحاب میمنت" یا "اصحاب یمین" یاد شده که نامه عمل به دست راستشان داده خواهد شد و از اهالی جنتِ نعیم خواهند

بود (صادق‌زاده قمصری، ۱۳۹۹: ۷۹)؛ قرارگیری سپاهیان ایران، کیخسرو و رستم در سمتِ راستِ تصویر، ارزش نمادین دارد و بیانگر هویت ایشان در جایگاه جبهه خیر و سعادت و رستگاری در تقابل با جبهه شرارت است و در نهایت به نظر می‌رسد نگارگر در لایه‌های ضمنیِ معنا، از طریق تجسّم شاهی جوان و شجاع که زیر پرچمی سبز پیشاپیش اصحاب یمین با دشمنان می‌جنگد، شخصیت شاه‌اسماعیل را که نزد پیروان قزلباش خویش چونان کیخسرو افسانه‌ای هم شاه، هم موبد و هم پهلوان و دارای سه وجه سلطنت، نظامی‌گری و فرهمندی بوده، مدّ نظر داشته است (جدول ۳).

جدول ۳: چکیده نقش اندیشگانی در ساختار بازنمودی نگاره (نگارنده، ۱۴۰۱)

ساختار بازنمودی نگاره (نقش اندیشگانی)			
ساختار روایی	کنش‌های گذرای دوسویه	جنگ تن‌به‌تن کیخسرو و تورانی	کنش‌ها و واکنش‌ها و عوامل ثانویه، درمجموع دلالت بر یک صحنه نبرد شبانه دارد که دو شرکت‌کننده اصلی (رستم و کیخسرو در برابر رقبایشان) یک رویداد محوری را ایجاد کرده‌اند و بقیه رویدادها بر آن متمرکز هستند و در جهت برجسته‌سازی آن عمل می‌کنند.
		جنگ تن‌به‌تن رستم و تورانی	
	کنش‌های ناگذرا	نواختن کوس، آماده‌شدن برای نبرد	
	واکنش‌های گذرا	تماشاکردن و گفت‌وگو درباره رویدادِ نبرد تن‌به‌تن پهلوانان	
	عوامل ثانویه	اسب‌ها و سلاح و پوشش و سایر اجزا	
ساختار مفهومی تحلیلی	اجزای ملکی	کلاهخود، زره، سپر، شمشیر و دیگر ساز و سلیحِ سواران، دال بر هویت	هویت رستم از سایرین متمایز شده است.
ساختار مفهومی نمادین	اجزای نمادین (رنگ، جهت، شکل)	کلاهخود و زره و گرز رستم، رنگ سبز، جهت راست در تصویر	نشانگر هویت رستم، هویت شاه ایران (آیین شیعی و سیادت صفویان)

کارکرد تعاملی (فرانقش بین‌فردی) در تصویر، مشتمل بر زبانی است که معمولاً "ارتباط غیرکلامی" نامیده می‌شود. در این‌باره نشانه‌شناسی اجتماعی، اندازه قاب تصویر بر مبنای فاصله اجتماعی، جهت نگاه شرکت‌کنندگانِ بازنمودی نسبت به ناظر (نگاه تقاضاگر یا عرضه کننده)، پرسپکتیو و جهت‌گیری شخصی و زاویه دید طراحی‌شده در تصویر برای ناظر و نیز وجه‌نمایی یا مدالیته را عوامل دخیل و مؤثر معرفی می‌کند. قاب تصویر شامل نمای بسته، متوسط و باز می‌تواند منجر به ایجاد رابطه‌ای خاص میان شرکت‌کننده درون تصویر و بیننده شود. نظام قاب‌بندی تصویر، برگرفته از مطالعه جنبه‌های فرهنگی و رفتاری و جامعه‌شناختی درباره تفاوت فاصله مکانی است که میان افراد حاکم است و القاگر روابط و فاصله اجتماعی بیننده و مخاطب او است. نگاه از دور تداعی‌گر مشاهده عینی و بی‌طرفانه و اندیشیدن بدون درگیرشدن در جزئیات است (کرس و ون‌لیوون، ۱۳۹۸: ۱۸۰ـ۱۶۳). در آثار نگارگری، قاب‌بندی اغلب نمایی باز را نشان می‌دهد که می‌تواند به معنای تماشا از دور و دیدگاه عینی و بی‌طرفانه باشد. در این نگاره نیز، قاب‌بندی به وجهی انجام شده است که همه شرکت‌کنندگان بازنمودی را در حالتی تداعی‌گر فاصله‌ای دور در برابر چشم مخاطب ناظر قرار می‌دهد و او را به نگاه بی‌طرفانه دعوت می‌کند؛ البته طوری که در عین‌حال، تمامی ریزه‌کاری‌های روایت بصری را مانند یک شعر توصیفی با ظرافت‌های بسیار و تقریباً کلیت جزئیات عناصر ترکیب را به یک نسبت با دقت نظر، به نمایش می‌گذارد.

تصویر به شیوه‌های متفاوتی با بیننده وارد تعامل می‌شود و از این میان دو نوع مهم‌تر است؛ یا بیننده را هدف‌گیری می‌کند و از مرزِ خود می‌گذرد و به فضای بیننده رسوخ می‌کند، یا بیننده را به فضای خود ـ درونِ قابِ تصویر ـ می‌خواند (شعیری و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۷). در نشانه‌شناسی اجتماعی، تصاویر از نظر جهت نگاه، به دو گونه تقسیم می‌شوند؛ "تصاویر تقاضاگر" که در آن شرکت‌کننده بازنمودشده به صورت مستقیم به بیننده نگاه می‌کند و "تصاویر عرضه‌کننده" که چنین نیست؛ در حالت اول مسیر نگاه شرکت‌کننده تصویر، برداری را شکل می‌دهد که او را در تماسی مستقیم، به بیننده متصل می‌سازد؛ طوری که انگار بیننده را خطاب می‌کند و با او وارد رابطه‌ای تخیلی می‌شود و به‌نوعی نگاهِ خیره تصویر، جایگزین "فعلِ

امری" یا "خواهشی" و "پرسشی" می‌شود (هاتفی و شعیری، ۱۳۹۲: ۳۵). در حالت دوم، تصویر، مخاطب را غیرمستقیم خطاب می‌کند؛ یعنی بیننده، فاعلِ عملِ "نگاه‌کردن" است و شرکت‌کننده بازنمودشده در تصویر، در معرضِ نگاه فاعلانه و بی‌طرفانه بیننده‌ای قرار می‌گیرد که مانند یک رهگذر، بدون آنکه دیده شود، وقایع اطرافش را به دقت تماشا می‌کند. این تصاویر، شرکت‌کنندگان بازنمودشده را مانند "منبع اطلاعاتی" یا موضوعی برای برانگیختن تفکّر، در معرض دید قرار می‌دهند و به بیننده اجازه می‌دهند جزئیات بصری را موشکافی کند. تصاویر عرضه‌کننده، بیشتر حالت عینی و مستند دارد و از نظر کنش‌های گفتاری، مانند وجه اخباری عمل می‌کنند (والکر و چاپلین، ۱۳۸۵: ۱۶۰ـ۱۶۴؛ کرس و ون‌لیوون، ۱۳۹۸: ۱۷۲ـ۱۶۵). این نگاره از نظر فرانقش بین‌فردی، با توجه به جهت نگاه اشخاص درون ترکیب (بردار) که همه به داخل تصویر متوجه است و هیچ‌یک با بیننده وارد ارتباط مستقیم نمی‌شود- وجه عرضه‌کننده دارد و به‌نوعی بیننده را به فضای درون تصویر دعوت می‌کند و از طرفی با توجه به ریزه‌کاری‌های اجرائیِ بسیار، روایتی را به وجه اخباری در برابر بیننده جهت قضاوت و ارزیابی قرار می‌دهد و از این جهت بیش از آنکه در پی جلب همذات‌پنداری مخاطب با احساس کنشگران روایت باشد، به دنبال برانگیختنِ تفکّر و قضاوتِ بی‌طرفانه او از طریقِ تجسّمِ نمودارگونه و مفهومی، دقیق و مستندنمای یک شعر حماسی و یا یک واقعه تاریخیِ حقیقی است. پرسپکتیو (زاویه و نقطه‌دید) نیز در ارتباط میان شرکت‌کنندگانِ تصویر و بیننده، تأثیرگذار است. در این اثر، از پرسپکتیو خطی و جوّی خبری نیست و عناصرِ دور و نزدیکِ ترکیب، به ترتیب از بالا به پایین چیده شده‌اند و همه جزئیات در همه نقاط ترکیب، با وضوح بصری یکسان و پر از ریزه‌کاری ترسیم شده‌اند. نگاره از نوعی پرسپکتیو ساختاری و غیرخطی پیروی می‌کند که در عین حال وابسته به مخاطب نیست و اثر را به عینیتی مستقل از عالم واقع بدل می‌کند که همه جزئیات و عناصر دور و نزدیک تصویر را آن‌چنان‌که می‌بایست باشند، مجسّم می‌سازد.

پرسپکتیو خطی رنسانسی (یک یا دونقطه‌ای) که زاویه دید شخصی را در عالم تصویر وارد کرده است، منظری خاص می‌آفریند و مرزی میان تصویر- در جایگاه پنجره‌ای رو به جهان و محیط اطرافش به وجود می‌آورد. چنین تصویری برای تکمیل هویت و ساختار خود به بیننده وابسته است. می‌توان تصاویر دارای پرسپکتیو خطی را شخصی (ذهنی) نامید که دیدگاه خاصی را بر بیننده تحمیل می‌کند. به‌طور کلی نظام پرسپکتیو خطی، نظامی طبیعت‌گرایانه است و در دوره‌ای به وجود آمد که جهان طبیعت بر اساس نظم الهی حاکم بر جامعه، تعریف نمی‌شد؛ بلکه دارای هویتی مستقل از معنویت بود که به همراه قوانینش بر امور مردم حکومت می‌کرد؛ اما تصاویری که دارای زاویه دید خاص نیستند (پرسپکتیو ساختاری)، بیننده را- نه به واسطه ساختار درونی، بلکه به وسیله ساختار کلی محیط در جایگاهی اختصاصی قرار می‌دهند. چنین آثاری را می‌توان غیرشخصی (عینی) نامید. در این حالت، قوانین توصیف طبیعت‌گرایانه نقض می‌شود تا واقعیتی عینی ارائه شود. شیئی که به حالت عینی مجسم شده، نوعی قیاس تصویری است مبتنی بر ویژگی‌های بی‌طرفانه. چنین تصاویری برای تکمیل‌شدن هویت، نیاز به بیننده ندارند. آن‌ها چنین هستند، نه اینکه چنین به نظر برسند. در اینجا اگر بتوان زاویه دیدی اختصاصی نیز برای نگاره قائل شد- به سبک اغلب هنرهای شرق، از بالاست. زاویه مستقیم از بالا به پایین حداکثر قدرت ممکن را به تصویر می‌کشد و درنتیجه بیشتر به سمت دانش عینی و نظری متمایل است. این زاویه، منظری خداگونه دارد و موضوع را نه در محدوده دستان مخاطب، که گویی زیر پای او نشان می‌دهد. هنرمندان سنت‌گرای شرق ازجمله نگارگران مکتب تبریز صفوی و نگاره حاضر- بیشتر اوقات، پدیده‌ها را از زاویه مورب و نسبتاً بالا به تصویر می‌کشیدند؛ یعنی از منظری بی‌طرفانه و بی‌آنکه حسی از همراهی با پدیده به‌تصویردرآمده را انتقال دهند. این نوع پرسپکتیو بیانگر نوعی نگاه متفکرانه به دنیای پیرامون است. این زاویه دید امکانی را فراهم می‌آورد تا گاه وجوهِ مختلف یک شئ نیز دیده شود. درحقیقت جهانی را نمایش می‌دهد که ذهن می‌فهمد و می‌داند و نه آن‌گونه‌که در واقعیت در یک لحظه می‌بیند. هدف، خلق بازنمودی عینی از دنیای پیرامون است که پرسپکتیو مرکزی را برنمی‌تابد و به دنبال تجسمی چندبعدی و پیچیده است (کرس و ون‌لیوون، ۱۳۹۸: ۲۰۳ـ۱۸۰).

"مدالیته" (وجه‌نمایی)، رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارزشِ صدق است و ریشه در توافق گروهی دارد. هیچ تصویری به‌طور کامل منطبق بر واقعیت نیست؛ بلکه نظامی از بیان است تحت شرایط گفته‌پردازی از منظر آفریننده تصویر که حتّی در مواردی واسطه شناخت حقیقت و یا منشأ اصلیِ شناخت می‌شود (شعیری و دیگران، ۱۳۹۳: ۲). در نشانه‌شناسیِ تصویر، روش‌های وضوحِ بصری (نظیرِ اشباع رنگ، شدت رنگ، درجه‌بندی رنگ، عمق میدان، وضوح پس‌زمینه، نورپردازی و سایه‌روشن) متضمن قضاوت درباره مدالیته بصری است. ضمن اینکه قضاوت بستگی به کاربرد تصویر و زمینه اجتماعی نیز دارد و حداقل در این مورد می‌توان از چهار نوع مدالیته طبیت‌مدار، انتزاعی، علمی و حسی نام برد (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۳۲۹ـ۳۱۵)؛ از تصاویری که با اهدافِ تزئینی تولید شده باشند (مثلِ آثار نگارگری)، انتظار می‌رود که تأثیرگذاریِ حسّیِ بالایی داشته باشند (شعیری و دیگران، ۱۳۹۳: ۴۲)؛ در این نگاره که احتمالاً با هدفِ توصیفِ تزئینی و اغراق‌آمیز و سبک‌پردازانه روایت شاهنامه مطابق سلیقه زمان آفریده شده است نوعی مدالیته حسی و نیز انتزاعی، معیارِ قضاوتِ صدق در اثر است. در چنین حالتی هر چه درجه اشباعِ رنگ‌ها بالاتر و جزئیاتِ توصیفیِ نشانه‌ها بیشتر باشد، تصویر از وجه‌نمایی بالاتری برخوردار است. درواقع می‌توان گفت این تصویر از مدالیته حسی انتزاعی بالایی برخوردار است. در مدالیته انتزاعی، معیارِ صدق ذهنی است و مبنای آن بازنمود جوهر ژرف‌تر موضوعی است که می‌تواند یک نمونه عام نیز باشد. در مدالیته حسی نیز معیارِ صدق، عاطفی است و مبتنی بر میزانِ تأثیر بر حواس مخاطب؛ بنابراین کاربرد رنگ‌های خالص‌تر و درخشان‌تر و وضوح بیشتر اجزای بصری، مدالیته بالاتری را ایجاد می‌کند؛ زیرا توجّهِ مخاطب را بیشتر جلب و حوّاس او را به‌طریقِ مضاعف تحریک می‌کند (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۵۱۴ـ۴۹۵؛ سلیمانی کوشکی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۸۴). در ارتباط با صدق‌نمایی می‌توان به مسئله زمان و مکان در تصویر نیز اشاره کرد.

"زمان" در تصاویر، وابسته است به ناپیوستاریِ اجزای آن، به واسطه انواع فنونی نظیرِ بعدنمایی و سایه‌روشن که القای ناپیوستاری کند. در این ترکیب، همه اجزای تصویر طوری به هم پیوسته‌اند که یک کلیت فاقد بعدِ سوّم را می‌سازند؛ از این‌رو است که مانند اغلبِ آثار نقاشیِ سنتیِ ایران، نوعی بی‌زمانی را مجسّم می‌کند؛ "فضا" در نظام‌های دیداری، حضوری سه‌گانه دارد؛ در جایگاهِ مستقل و دارای ابعادِ خاص خود؛ به عنوانِ سازمان‌دهنده نقشِ کنشگرانِ روایت؛ به عنوان جایگاهِ معناسازیِ پویا. فضا می‌تواند فیزیکی یا پدیداری باشد. در این نگاره فضای ترکیب، در نقش سازمان‌دهنده شخصیت سپاهیان و مکانی برای تجسّمِ نبردی بی‌زمان نقش ایفا می‌کند و نشانه‌ای ارجاعی و اسنادی که آن را متمایز و مشخص کند، ندارد و به‌نوعی فضایی خیالین و پدیداری است. مکان در این نگاره تخیّلِ مخاطب را فعّال می‌کند و به حضوری انتزاعی وامی‌دارد؛ درنتیجه مکان این تصویر از مکانیت فیزیکی، عاری و به‌نوعی مبدّل به مکانی استعلایی؛ یعنی فاقد جنبه‌های مادی می‌شود (شعیری، ۱۳۹۷: ۲۳۰ـ۱۳۶)؛ درمجموع ساختار زمانی مکانی نگاره چنان می‌نماید که واقعه‌ای ازلی و ابدی (نمادین) را ثبت کرده است که ارزش یادمانی و آیینی دارد و می‌تواند به‌طور کلّی صورتِ نمادین نبرد خیر و شر باشد و برای سلسله نوپای نوکیشِ صفوی نیز سندی فرهنگی، مبنی بر حقانیت محسوب شود (جدول ۴).

جدول ۴: چکیده نقش بین‌فردی در نگاره (نگارنده، ۱۴۰۱)

ساختار تعاملی نگاره (نقش بین فردی)		
قاب تصویر (نما)	نمای دور	دعوت به نگاه بی‌طرفانه
جهت نگاه شرکت‌کنندگان بازنمودی	غیرمستقیم (عرضه‌کننده)	خبری ـ مستندسازی
پرسپکتیو	ساختاری و غیرخطی	مستقل از مخاطب (عینی)
وجه‌نمایی (مدالیته)	انتزاعی و حسی	مدالیته بالا
زمان	پیوستاری	بی‌زمان
مکان	پدیداری	مکان استعلایی

تفسیر نقش متنی تصویر که ارتباط بین دو نقش اندیشگانی و تعاملی را برقرار می‌سازد از طریق تحلیل ترکیب‌بندی قابل حصول است. ترکیب‌بندی، ساختاری است که عامل ایجاد ارتباط میان عناصر بازنمودی و تعاملی تصویر می‌شود و درنهایت این دو الگو را در قالب مجموعه‌ای معنادار در هم می‌آمیزد. سه شیوه‌ای که این ارتباط از طریق ترکیب‌بندی میسّر می‌شود، عبارت‌اند از:

۱. ارزش اطلاعاتی[۶]: محل قرارگیری عناصر تصویر- در سمت چپ یا راست و بالا و پایین، حاشیه یا مرکز- باعث می‌شود هریک از آن‌ها با توجه به محل آن، دارای ارزش اطلاعاتی خاصی باشد. در فرهنگ‌هایی که از راست به چپ می‌نویسند عنصر معلوم در سمت راست قرار می‌گیرد و عنصر جدید در سمت چپ؛ عنصر معلوم مانند شالوده‌ای عمل می‌کند که تصویرساز و بیننده، آن را با هم می‌سازند؛ چون تصویرساز می‌داند بیننده با آن آشناست. عنصر جدید اطلاعات کلیدی است که تصویر در اختیار مخاطب قرار می‌دهد (کرس و ون‌لیوون، ۱۳۹۸: ۲۵۱ـ۲۴۹). همچنین در طول تاریخ و در فرهنگ‌های مختلف، تمایز چپ و راست یکی از منابع مهم معنا و اخلاقیات بوده و چپ با ارزش‌های منفی و راست با ارزش‌های اخلاقی مرتبط است (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۳۷۵). در فرهنگ قرآنی نیز مردم در داوری قیامت به سه گروه "اصحاب‌الیمین" (یاران راست: نیکوکاران) که نامه عمل به دست راستشان داده می‌شود (۱۷/ ۷۱)، "اصحاب‌الشمال" (یاران چپ: بدکاران) که نامه عمل به دست چپشان داده می‌شود (۶۹/ ۲۵) و "السابقون" (مقربان) تقسیم می‌شوند (۵۶/ ۱۱ـ۹). بدین‌ترتیب قرارگیری سپاه ایران در سوی راست تصویر که در ساختار مفهومی نمادین، به معنای بازنمود جبهه خیر در برابر شر است، در عین حال، القاگر این است که اشخاص سمت راست (ایرانیان) جبهه خودی یا عنصر معلوم هستند؛ در برابرِ اشخاص سمت چپ (سپاه توران: انیرانیان) که غیرخودی و عنصر جدید یا چالشی هستند برای کنشگران اصلی که بیننده نمونه موردِ نظرِ نگارگر (مخاطبِ ایرانیِ شیعیِ صفوی) احتمالاً نسبت به آن‌ها سوگیری همدلانه و همذات‌پنداری بیشتری می‌داشته است؛ البته سپاه ایران در سمت راست تصویر، فضای بیشتری را نیز نسبت به رقبای خود اشغال کرده است و در زمینه، پیشروی بیشتری دارد که می‌تواند دال بر پیش‌بینی پیروزی نهایی برای سپاه ایران باشد.

در ترکیب‌بندیِ تصویر، عناصرِ بخشِ بالای صفحه، به عنوان عنصر آرمانی ارائه می‌شوند و عناصر پایین، در جایگاه عناصر واقعی. تقابل میان آرمانی و واقعی را در روابط حاکم میان متن و تصویر هم می‌توان مشاهده کرد؛ چنانچه قسمت بالای صفحه را متن نوشتار و قسمت پایین آن را تصویر دربرگرفته باشد، متن به صورت ایدئولوژیک نقش اصلی را در صفحه به عهده دارد و تصویر به پیروی از متن ظاهر می‌شود (سلیمانی کوشکی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۷۲). در اینجا نیز متن در بالا و در نقطه آرمانی قرار گرفته و بدین‌ترتیب بر اهمیت ایدئولوژیکِ ادبیات حماسی تأکید شده و تصویر خود را در جایگاه دومِ بازنمایی و مستندسازیِ متن کلامی قرار داده است. ضمن اینکه در هنر سنتی ایران، همواره خوش‌نویسی نسبت به نگارگری شاید به دلیل برخی منع‌های مذهبی درباره تصویر و نیز کاربرد مقدس خط در انتقال پیام وحی از جایگاه بالاتری برخوردار بوده است (مجلسی،۱۳۸۶ ج ۲: ۱۵۴).

در ترکیب‌بندی نگاره، شمایل کیخسرو در پایین و در نقطه واقعی تصویر جای دارد و در برابر، رستم در جایگاهِ آرمانی تصویر قرار گرفته است. این امر می‌تواند به اسطوره‌ای و آرمانی (خیالی و فراواقعی) بودن شخصیت رستم اشاره داشته باشد و در برابر به واقعی‌بودنِ کیخسرو (شاه اساطیری و افسانه‌ای) دلالتِ ضمنی کند و بر این امر تأکید نماید که این کنشگر، تصویری حماسی از شخصیتی واقعی و معاصر است. شاید نگارگر خواسته است با قراردادن کیخسرو در جایگاه عنصر واقعیِ تصویر، بیننده را متوجه این قضیه کند که این شخصیت از طریق ایهام بصری به یک حقیقت تاریخی دیگر نیز شباهت و دلالت دارد و آن شاه فاتح و پیروز و جوان صفوی است که ضمناً در طرفِ راست سوی معلومِ تصویر (سمتِ خودی‌ها) که از نظر نمادین، بیانگر جبهه رستگاران نیز هست، قرار گرفته است. ضمن اینکه پرچم‌ها و نوازندگان کوس و کرنای در بالاترین قسمت تصویر (بخش آرمانی) قرار دارند که می‌تواند دال بدان باشد که نمادی از شعارها و آرمان‌های یک ملت‌اند. در این ترکیب‌بندی، ساختار عمودی و افقی به صورت همزمان به کار رفته است و در عین حال نقش مرکز- حاشیه نیز در آن به چشم می‌خورد؛ یعنی به وجهی که یک عنصر در مرکز صفحه قرار می‌گیرد و بقیه

عناصر، گرداگردش. در این حالت عنصر "مرکزی" (هسته اصلی اطلاعاتی) و عناصر "حاشیه"ای (فرعی) ایجاد می‌شود و حتی اگر مرکز فضای خالی باشد، همچون ستونی نامرئی در محوریت قرار می‌گیرد و دیگر عناصر، جایگاه حاشیه‌ای خود را بر اساس آن تعیین می‌کنند (کرس و ون‌لیوون، ۱۳۹۸: ۲۷۱ـ۲۷۰). در این مورد ساختار مرکز و حاشیه با ساختارهای معلوم جدید و آرمانی واقعی ترکیب می‌شود؛ درحالی‌که مرکز تصویر، یک فضای خالی قاب‌بندی‌شده و برجسته است که چهار کنشگر اصلی (کیخسرو، رستم و هماوردانشان) حول آن تنظیم شده‌اند و دیگران در حاشیه آن‌ها قرارگرفته‌اند و بدین‌ترتیب بر اهمیت رویداد محوری تأکید شده است.

۲. برجستگی[۷]: عناصر بصری، به‌گونه‌ای در تصویر ظاهر می‌شوند که به درجاتِ گوناگون، توجه بینندگان را به خود جلب کنند. هر قدر وزن بصری عنصری بیشتر باشد، در تصویر برجسته‌تر خواهد بود. عوامل مختلفی بر این امر تأثیر دارند؛ ازجمله: اندازه، شدت وضوح، تضاد رنگ و تیرگی و روشنی، جایگاه عنصر در ترکیب، پرسپکتیو و حتی عوامل فرهنگی (سلیمانی کوشکی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۷۲)؛ مثلاً در تصویر، پیکره رستم، به‌واسطه نشانه‌های مختلف آشنای فرهنگی برای بیننده نمونه (گرزه گاوسر، کلاهخودی از جمجمه دیو سپید و ببر بیان و رنگ خاص اسب کهرش، رخش) برجسته‌سازی و از سایر شرکت‌کنندگان متمایز شده است. عامل دیگر برجسته‌سازی خود قاب‌بندی و فاصله و گسست عناصر است.

۳. قاب‌بندی[۸]: در ترکیب‌بندی‌هایی که با منطق مکانی، ساختاربندی می‌شوند، عناصر می‌توانند به صورت پیوسته باشند یا به وسیله عواملی از هم گسسته شوند. قاب‌بندی می‌تواند مستحکم یا ضعیف باشد. هر قدر قاب‌بندی مستحکم‌تر باشد، به همان میزان عنصر قاب‌بندی‌شده، واحد اطلاعاتی متمایزتری محسوب می‌شود. فقدان قاب‌بندی بر ماهیت گروهی و همسانی افراد تأکید می‌کند. قاب‌بندی می‌تواند به روش ملموس و واقعی (ایجاد فضای سفید میان عناصر، تفاوت رنگ و...) انجام شود. پیوستگی هم می‌تواند به شیوه‌های مختلف تحقق یابد؛ با استفاده از شباهت رنگی یا از طریق بردارها، همپوشانی و نظیر آن (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۳۵ـ۳۱). خط از نظر معنایی می‌تواند امکانِ برش و جداسازی را ایجاد کند (شعیری، ۱۳۹۷: ۴۴).

در این نگاره، خطوط دورگیری، نقش مهمی در تفکیکِ اجزای ترکیب دارند؛ مثلاً در قاب‌بندی حقیقی و مستحکمی که نوشته را از تصویر جدا کرده است و یا خط مواجِ ضخیمی که زمین را از آسمان منفک می‌کند. دیگر عامل در این ترکیب، ایجاد فضای پس‌زمینه در قاب‌بندی شرکت‌کنندگان تصویر است که از نوع پیوستگی و گسستگی است. فضای مشخصی بین نیمه راست و چپ تصویر، اشخاص به‌هم‌پیوسته سپاه ایران و توران را از هم جدا می‌کند و بر تقابل و جدایی این دو گروه تأکید می‌نماید؛ ضمن اینکه در هر جبهه، همه اشخاصی که نقش ناظر روایت مرکزی (نبرد پهلوانان) را دارند، به هم پیوسته و با نوعی فن همپوشانی بصری نشان داده شده‌اند که می‌تواند القاگر این معنا باشند که همه یک درجه و میزان اهمیت (نقش فرعی) را در روایت دارند و از نظر معنایی نیز هم‌گروه و هم‌رتبه‌اند؛ اما رستم و کیخسرو و رقبایشان در جنگ تن‌به‌تن با هم‌پوشانی کمتر و به صورت کامل و مجزا از بقیه پیکره‌ها نشان داده شده‌اند و این نوعی گسستگی با سایر اجزای تصویر را نشان می‌دهد که می‌تواند درجه اهمیت آن‌ها را در جایگاهِ کنشگران روایت محوری و مقام آن‌ها را در جایگاه فرماندهان سپاه نشان دهد.

از طرفی، در لایه‌های ضمنیِ معانی فرهنگی، نگارگر این تصویر با ترسیمِ نظام‌مند پلکانیِ سرها، چینشِ ریاضی‌وار و درهم تنیدگی پیکره‌ها که به‌نوعی دو پیکره واحدِ هیولاوارِ چندسر را در نبرد با یکدیگر تداعی می‌کند- به‌وجهی از این واقعه اسطوره‌سازی کرده است (شعیری، ۱۳۸۳: ۱۶۷).

در نظام‌های نشانه‌ای تصویری، رنگ‌ها در تضاد با یکدیگر به بیان معنای نشانه‌ها می‌پردازند. در این نگاره، رنگ به القای رویاروییِ دو جبهه متخاصم از نظر معنایی کمک کرده است. کاربرد تضاد رنگیِ گرم و سرد و تیره و روشن که به جنب‌وجوش و تحرّک در ترکیب‌بندی می‌افزاید، به‌طور ضمنی بیانگر خشونت صحنه کارزار می‌شود و تضاد رنگ پرچم‌های دو سپاه ایران و توران (سبز و قرمز) بر ژرفای مفهومی این تقابل می‌افزاید (سلیمانی کوشکی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۷۳)؛ تقابلی ساختاری که تداعی‌گر روایت تاریخیِ و کارزار و دشمنی دیرینه ایران صفوی شیعی و عثمانی اشعری‌مذهب نیز می‌تواند باشد (جدول ۵).

جدول ۵: چکیده نقش متنی در نگاره (نگارنده، ۱۴۰۱)

کارکرد (نقش) متنی			
ارزش اطلاعاتی	قرارگیری متن در بالا و تصویر در پایین	برتری ایدئولوژیک کلام (کلام‌محوری)	القاگر ضمنی این معنا که تصویر بیانگر صادقی برای متن است.
	سپاه ایران سمت راست و سپاه توران سمت چپ	سپاه ایران عنصر معلوم و سپاه توران عنصر جدید	خودی در برابر غیرخودی (خارجی)
	رستم در بالای ترکیب و کیخسرو پایین ترکیب	پهلوان آرمانی در برابر پهلوان واقعی	هم‌ارزسازی شخصیت شاه افسانه‌ای با شاه صفوی
برجسته‌سازی	تمایز رستم از سایر سپاهیان	رستم به‌واسطه فرایند مفهومی تحلیلی (سر دیو سپید، گرزه گاوسر، ببر بیان، رخش) برجسته‌سازی شده است	
	تمایز رویداد محوری از سایر کنش‌ها	برجسته‌سازی نبرد رستم و کیخسرو با حریفانشان به‌واسطه قرارگیری حول مرکز تصویر و نیز گسست از سایر شرکت‌کنندگان که با یکدیگر همپوشانی دارند.	
قاب‌بندی	میان سپاه ایران و توران	تأکید بر تقابل دو سپاه متخاصم	تقابل ایران و عثمانی به‌طور ضمنی
	میان کیخسرو و سایر ایرانیان	تأکید بر اهمیت و برتر	برجسته‌سازی روایت محوری
	میان رستم و سایر ایرانیان		
	میان حریفان رستم و کیخسرو از سایر تورانیان		

نتیجه‌گیری

نتایجی که از تحلیل ساختار روایی، تعاملی و متنی نگاره "نبرد شبانه کیخسرو و افراسیاب" از شاهنامه طهماسبی با الگوی "نشانه‌شناسی اجتماعی" به‌دست آمد، نخست نشان داد که این متنِ چندشیوه در جایگاه نمونه‌ای از ژانر نگارگری از ساختارِ منطقی نشانه‌ایِ قابل تحلیل برخوردار است؛ پس نتایج تحلیلِ نشانه‌شناختی در پاسخ به پرسش اصلی تحقیق، بدین طریق قابل تبیین است: در ساختار متنی، نوشتار از اولویت ایدئولوژیک نسبت به تصویر برخوردار است و تصویر در وهله نخست برای بازنماییِ شعر، اجرا شده است و تحلیلِ کارکردِ اندیشگانی تصویر نشان می‌دهد که روایت تصویر، از روایت کلامی پیروی می‌کند تا ضمن اینکه از طریق "نقش بازنمودی" به تجسّم بصری داستان بپردازد، به واسطه "نقش تعاملی" با "وجه‌نمایی احساسی و انتزاعی" بالا با عواطف مخاطب نیز ارتباط برقرار کند و بر تأثیر آن بیفزاید.

درباره ویژگی‌های کنشگر اصلی روایت کیخسرو پیشدادی و مطابقت آن با اسماعیل صفوی، چنانچه مشاهده شد، ساختار تصویر به واسطه "نقش اندیشگانی" و نشانه‌های حالتی، او را در حالِ "کنشِ گذرای" حمله به دشمن مجسم ساخته و در وجه "تحلیلی" و "نمادین" از طریق نشانه‌های مکمل توصیفی در شمایل او (جوانیِ چهره، جامه و سازوسلیح پهلوانی به شیوه صفوی و نیز قرارگیری در پیشاپیش سپاه)، این شخصیت اسطوره‌ای را در نقش استعاره‌ای از شاه زمانه، اسماعیل صفوی، قرار می‌دهد که بنابر متون تاریخی، در اوان جوانی به سلطنت رسید، به دلیل اعتقاداتِ فرقه‌ای قزلباشان و پیروزی‌های پی‌درپی در جنگ‌ها، در نظر پیروانش مانند کیخسرو از هر سه وجه شاهی، فرهمندی و پهلوانی برخوردار بود و مانند او با شجاعت پیشاپیش سپاه خویش می‌جنگید.

همچنین ساختار بیانی تصویر، به وسیله "کارکرد متنی" با قراردهیِ شخصیت محوریِ کیخسرو در پایین ترکیب‌بندی که از نظر ارزش اطلاعاتی بخش واقع‌گرای تصویر محسوب می‌شود- (در برابر رستم که در جایگاه اسطوره‌ای بالای ترکیب است)، او را در جایگاه یک شخص واقعی می‌نشاند و این نیز می‌تواند به‌طور ضمنی دال بر آن باشد که او شخصیتی است حقیقی و تاریخی، چونان شاه‌اسماعیل؛ نیز جای‌گیری او در سوی راست ترکیب‌بندی (سوی پیشینی و بنیادین و آشنا)، هم او را در موقعیت قهرمانِ محوری روایت نهاده که آشنای مخاطب است و هم با توجّه به معنای فرهنگی "سمت راست" نزد مسلمانان شیعه ایرانیِ زمان، تأکید دارد که او سردمدار جبهه خیر است؛ بدین‌ترتیب نگارگر

درنهایت به هم‌ارزسازی شخصیت شاه معاصر خویش با کیخسرو افسانه‌ای می‌پردازد؛ شاید برای تجلیل و تسلای خاطر آن حامی مقتدر هنرپرور که پس از شکست نهایی در نبرد چالدران، جهت ترمیمِ غرور و تقویت احساسات ملی‌گرایانه در ایرانیان، بیشتر به اساطیر و حماسه‌های ایران توجه مبذول داشت و سفارشِ استنساخ نسخه‌ای از شاهنامه را داد که تصاویرش اغلب تجسّم جنگ‌های پهلوانی است. همچنین رنگِ نمادین سبز در پرچم و قراردهی سپاه ایران در سمت راست تصویر نیز، از طریق "ساختارِ نمادینِ بازنمودی" و نیز "ساختار متنی"، با توجه به زمینه فرهنگ اسلامی شیعی در جامعه هدف، دال بر هم‌ارزسازی سپاه ایران در شاهنامه و رزمندگان قزلباشِ صفوی می‌تواند بود.

در ادامه و ضمن مقایسه و تطبیق کارکردهای متن و تصویر- در فرانقش تعاملی مشاهده شد که زاویه نگاه "عرضه‌کننده" و عینیِ تصویر با "وجه اِخباریِ" متن کلامی، هماهنگ است؛ ضمن اینکه ترکیب‌بندی تصویر-فرانقش متنی نشان داد که بنا بر بافت فرهنگ اجتماعی، متنِ کلامی (در بالا) از تصویر (در پایین) ارزش اطلاعاتی بیشتری دارد؛ امری که بر غلبه ایدئولوژیک متن و کلام‌محوری دلالت می‌کند. پیوند عناصر اطلاعی که در متن از طریق تفصیل و بسط منطقی و زمانی و فضایی برقرارشده، در تصویر به واسطه قاب‌بندی، گسستِ بصری و قرارگیری در ترکیب، بازنمایی شده است؛ ضمناً تصویر-مانند سایر آثار نگارگری از وجه‌نمایی (مدالیته) طبیعت‌گرایانه بالایی برخوردار نیست؛ ولی به‌واسطه اشباع و درخشش رنگ‌ها، "مدالیته حسی" بالایی دارد، در جهت جلب توجه و تأثیر بر عواطف و احساس مخاطب؛ نیز به‌واسطه ترسیم جزئیاتِ مفهومی و توصیفی، از "مدالیته انتزاعی" بالایی نیز- در جهت بازنمایی عینی موضوع برخوردار است؛ در برابر، متن شعر نیز به‌واسطه غلبه وجه توصیفی و زبان شاعرانه و استعاری و کاربرد زمان گذشته افعال از "مدالیته واقع‌گرایانه" بالایی برخوردار نیست و در عین‌حال مانند تصویر، "مدالیته حسی" بالایی دارد؛ همچنان‌که مدالیته انتزاعی بالای تصویر نیز می‌تواند در جایگاهِ مکملی برای متن، به عینیت‌بخشی و مستندسازی و شرح کلام شعری کمک کند؛ چنان‌که تصویر از طریق "زاویه دید" و نوع "پرسپکتیو ساختاری" دیدگاهی بی‌طرفانه و عینی را به نمایش می‌گذارد که مناسب مستندسازی یک روایت است و با وجه خبری متن در روایت داستان نیز هماهنگ می‌نماید. گویی درنهایت هنرمند می‌خواهد ماجرا را با جزئیات در معرض دید بی‌طرفانه مخاطب قرار دهد. در مقایسه زمان‌مندی میانِ متن و تصویر هم باید گفت که کلام فردوسی با کاربرد افعال وجهِ ماضی و بر مبنای ساختار دستوری، القاگر وقوع تاریخی رویدادی در زمان گذشته است؛ اما نگاره، بنابر ویژگی پیوستاری، تصویرگرِ واقعه نمادین جاودانی (نبرد خیر و شر) است که در بی‌زمانی رخ داده باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Michael Halliday
2. Modality
3. Participants
4. Interactive Participants
5. Represented Participants
6. Information Value
7. Salience
8. Framing

منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین مشهد*. چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

ـــــــ (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری هرات*. تهران: فرهنگستان هنر.

- آغاجری، سیدهاشم؛ الهیاری، حسن. (۱۳۹۰). «تحول و تنوع مفهوم سیادت در عصر صفویه». *مطالعات تاریخ اسلام (پژوهشکده تاریخ اسلام)*، سال سوم، شماره ۹، ۲۵-۷.

- اشرفی، م. م. (۱۳۶۷). *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*. مترجم: رویین پاکباز، تهران: نگاه.

- پیرنیا، حسن؛ اقبال آشتیانی، عباس؛ بابایی، پرویز. (۱۴۰۰). *تاریخ کامل ایران*. چاپ دوازدهم، تهران: نگاه.

- ترکمان، اسکندربیک. (۱۳۹۰). *تاریخ عالم‌آرای عباسی*. مترجم: فرید مرادی، تهران: نگاه.

- تولان، مایکل. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه زبان‌شناختی بر روایت*. مترجم: ابوالفضل حرّی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

- چندلر، دانیل (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*. مترجم: مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

- حقایق، آذین؛ سجودی، فرزان. (۱۳۹۴). «تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه فردوسی بر اساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر». *هنرهای زیبا هنرهای تجسمی (پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران)*، دوره بیستم، شماره ۲، ۱۲ـ۵.
- رضی، هاشم. (۱۳۷۹). *حکمت خسروانی: حکمت اشراق و عرفان از زرتشت تا سهروردی*. تهران: بهجت.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۳). *نقد ادبی*. چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چاپ دوم، تهران: قصه.
- سلیمانی کوشکی، محمودرضا؛ طاهری، صدرالدین؛ صابر، زینب. (۱۳۹۸). «تحلیل روایت‌شناختی نگاره "برتخت‌نشستن اسکندر" در شاهنامه بزرگ ایلخانی بر پایه الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر». *روایت‌شناسی (انجمن نقد ادبی ایران)*، سال سوم، شماره ۶، ۲۹۱ـ۲۶۱.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۸۷). *قصه‌های شیخ اشراق*. به تصحیح جعفر مدرس صادقی، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز.
- سیدیزدی، زهرا؛ باجلان، جعفر. (۱۳۹۵). «شاه‌اسماعیل صفوی و شاهنامه صفوی». *مطالعات ایرانی (دانشگاه شهید باهنر کرمان)*، سال پانزدهم، شماره ۳۰، ۱۱۶ـ۱۰۰.
- سیوری، راجر؛ ولش، آنتونی؛ لکهارت، لارنس. (۱۳۸۰). *صفویان*. مترجم: یعقوب آژند، تهران: مولی.
-شعیری، حمیدرضا.(۱۳۸۳). «به سوی مطالعه زبان معناشناختی تصویر». *بیناب*، شماره ۵ و ۶، ۱۶۷ـ۱۶۲.
ـــــــ (۱۳۹۷). *نشانه معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.
ـــــــ و دیگران (۱۳۹۳). *تحلیل نشانه‌معناشناختی تصویر (مجموعه مقالات)*. تهران: علم. (نسخه الکترونیکی)
- صادق‌زاده قمصری، فاطمه. (۱۳۹۹). «ملاک‌شناسی مقربان در آثار تفسیری و فلسفی صدرالمتألهین». *خردنامه صدرا (بنیاد حکمت اسلامی صدرا)*، شماره ۱۰۰، ۹۲ـ۷۷.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۴). *حماسه‌سرایی در ایران*. چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.
- کرس، گونتر. (۱۳۹۷). *نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد*. مترجم: سجاد کبکانی و رحمان صحراگرد، چاپ چهارم، تهران: مارلیک.
ـــــــ ون‌لیوون، تئو. (۱۳۹۸). *خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری*. مترجم: سجاد کبکانی، چاپ دوم، تهران: هنر نو.
- کوورجی کویاجی، جهانگیر. (۱۳۸۳). *بنیادهای اسطوره و حماسه ایران*. مترجم: جلیل دوستخواه، چاپ دوم، تهران: آگه.
- گرابار، اولگ. (۱۳۸۴). *مروری بر نگارگری ایرانی*. مترجم: مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
- مجلسی، محمدباقر. (۱۳۸۶). *بحارالانوار (مجموعه ۱۱۰ جلدی)*. جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: اسلامیه.
- مصفی، ابوالفضل. (۱۳۸۲). *فرهنگ اساطیری و تاریخی از کیومرث تا اسکندر با شواهدی از شاهنامه فردوسی*. تبریز: اشتیاق.
- مؤذن جامی، محمدمهدی. (۱۳۷۹). *ادب پهلوانی: مطالعه‌ای در تاریخ ادب دیرینه ایرانی از زرتشت تا اشکانیان*. تهران: قطره.
- والکر، جان؛ چاپلین، سارا. (۱۳۸۵). *فرهنگ تصویری مبانی و مفاهیم*. مترجم: حمید گرشاسبی و سعید خاموش، تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
- ون‌لیون، تئو. (۱۳۹۵). *آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی*. مترجم: محسن نوبخت، تهران: علمی.
- هاتفی، محمد؛ شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). «تحول پدیدارشناختی خط نقاشی از نظر نشانه معناشناختی با مطالعه موردی پنج اثر». *مطالعات تطبیقی هنر*، سال سوم، شماره پنجم، ۴۶ـ۳۳.
- هینلز، جان. (۱۳۸۴). *شناخت اساطیر ایران*. مترجم: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ چهاردهم، تهران: چشمه.
- Jewitt, Carey; Oyama, Rumiko. (2004). Handbook of Visual Analysis. Edited by Theo Van Leeuwen and Carey Jewitt. London: British Library.
- Kress, G; van Leeuwen, T. (2006). Reading Images: The Grammar of Visual Design, Taylor & Francis e- Library.
- Welch, S. C. (1975). A Kings Book of Kings- The Shamnameh of Shah Tahmasp. London: Thames &Hudson.
- URL1:https://www.artnevis.com (access date: 2022/1/5)

Analyzing the Visual Structure of a Picture in the Shahnameh of Shah Tahmasp From the Purview of Social Semiotics

Atoosa Azam Kasiri[1]

1- PhD in Advanced Art Studies, Assistant professor, Department of Graphic Design, Faculty of Architecture and Urban Design, Shahid Rajaee Teacher Training University, Tehran, Iran (Corresponding author)

DOI: 10.22077/NIA.2022.5235.1599

Abstract

Shahnameh is one of the most important works of Persian literature that has been illustrated many times by painters throughout history. Iranian painting is also one of the richest semiotic sources of Iranian culture and sometimes, in honor of its powerful supporters, it depicts their images as mythical and legendary characters. This research intends to analyze the narrative, interactive and textual structure of one of the paintings in Shah Tahmasp's Shahnameh with a social semiotic approach. The selected portray is 'Night Battle' in which the main chracter is depicted Keykhosrow who is a legendary king of Iran of Kayanian dynasty and a character in the Shahnameh. The research method in this paper is analytical-descriptive, and the analysis approach is social semiotic of the mentioned image. A comparative study has also been done between the structure of the image and the poem. The main purpose of this study is to explain the characteristics of the representational structure of a painting from this manuscript which was produced to retell the ancient epic of Ferdowsi for the Safavid Iranians and also to commemorate the position of Shah Ismail. Research findings showed that the ideational function in this artwork includes narrative, conceptual as well as a symbolic structure which in conclusion is expressing actions of narrative characters and saliency of the story's main actor. This study also showed that the image has a higher modality compared to the text. Also in this picture, the figure of Keykhosrow - the mystic king- is placed at the bottom of the composition - in the real point of the picture - which may have been with the aim of imitating him with the historical king - Shah Ismail Safavi.

Key words: Social semiotics, visual representation, paintings of Shahnameh, Shah Tahmasp's Shahnameh.

1 - Email: atoosakasiri@gmail.com

(**Date Received:** 2022/04/05 - **Date Accepted:** 2022/12/07)