تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی مضمون «مرگ» در نگاره‌های مکتب هرات و تبریز دوم (مطالعهٔ موردی: نگارهٔ مرگ سیاوش در دو شاهنامهٔ بایسنقری و شاه‌طهماسبی)/ ۱۶۱-۱۷۷

نگارهٔ مرگ سیاوش از شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، مأخذ:
British Museum

فصلنامهٔ علمی نگره

تحلیل نشانه شناختی بازنمایی مضمون «مرگ» در نگاره‌های مکتب هرات و تبریز دوم (مطالعهٔ موردی: نگارهٔ مرگ سیاوش در دو شاهنامهٔ بایسنقری و شاه‌طهماسبی)

پریسا ایران‌پور* مجیدرضا مقنی‌پور**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۹/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۲/۶
صفحه ۱۶۱ تا ۱۷۷
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

با مرور مضامین آثار نگارگری مکاتب هرات و تبریز دوم مشخص شد نزدیک به صد و پنجاه نگاره به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم به مضمون مرگ اشاره دارند و نمونه‌های شاخص آن را می‌توان در دو شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامهٔ طهماسبی مشاهده کرد. **هدف** این تحقیق مطالعهٔ نشانه شناسانهٔ نگاره‌هایی منتخب با این مضمون در دو نسخهٔ مصور شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامهٔ طهماسبی، به‌منظور گام برداشتن در جهت شناختی غنی‌تر و عمیق‌تر از شاخصه‌های فرمی، مضمونی و محتوایی نگارگری ایرانی بوده است. **سؤالات** پژوهش عبارت‌اند از ۱. نشانه‌های زبانی و بصری مرتبط با مضمون مرگ، در نگاره‌های موردمطالعه، چگونه باهم منطبق شده‌اند؟ ۲. آیا می‌توان به شناختی واحد از چگونگی بازنمایی مضمون مرگ در آثار موردمطالعه دست‌یافت؟ **روش تحقیق** با رویکرد نشانه‌شناسی پساساختارگرا و روشی توصیفی ـ تحلیلی در جهت پاسخ به این سؤالات انجام‌شده است. گردآوری اطلاعات با روش کتابخانه‌ای و اسنادی و تحلیل آن‌ها کیفی و با استفاده از روش دلفی است که با کمک مصاحبه‌های باز و اکتشافی با پنج نفر از صاحب‌نظران دو حوزهٔ نگارگری و نشانه‌شناسی صورت پذیرفته است. نمونه‌های موردمطالعه در این پژوهش به‌صورت موردی و هدفمند انتخاب‌شده‌اند و شامل ۲ نگاره با روایتی مشترک و مرتبط با مضمون مرگ هستند. از **نتایج** این پژوهش می‌توان به این نکته اشاره داشت که باوجود تفاوت‌هایی در بیان نشانه‌های زبانی و بصری و نوع انطباق این نشانه‌ها با یکدیگر در نگاره‌های موردمطالعه، در بررسی لایهٔ شناختی نگاره‌ها سهم شناخت‌های مشترک از هر دونگاره قابل‌تأمل بود و بااینکه هنرمندان این آثار از دو دورهٔ مجزا و با آگاهی‌ها و توانایی‌های سبکی متفاوت این آثار را به تصویر کشیده‌اند، هر دو در نمایش مرگی حزن‌انگیز و درعین‌حال جاویدان و اسطوره‌ای موفق بوده‌اند.

کلیدواژه‌ها

نشانه‌شناسی، مرگ، مضمون مرگ، نگارگری ایرانی، شاهنامه بایسنقری، شاهنامه شاه‌طهماسبی.

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علم و هنر، شهر یزد، استان یزد Email:iranpourparisa2397@gmail.com
** استادیار بخش هنر دانشکده هنر و معماری دانشگاه شیراز، شهر شیراز، استان فارس (نویسنده مسئول)
Email:moghanipour@shirazu.ac.ir

مقدمه

مرگ یکی از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین رازهای جهان هستی است که در اندیشه‌ها و جهان‌بینی‌های گوناگون به شکل‌ها و شیوه‌های مختلفی تبیین شده است. بازنمایی این مضمون در قالب رسانه‌های هنری، از یکسو متأثر از همان اندیشه‌ها و جهان‌بینی‌های تبیین‌کنندهٔ مفهوم مرگ است و از سوی دیگر متأثر از قابلیت‌ها و محدودیت‌های سبکی و رسانه‌ای است. در حوزهٔ نگارگری ایرانی و در بستر نسبتاً طولانیِ تاریخی، علاوه بر موارد فوق، ادبیات نیز تأثیر شگرفی بر چگونگی شکل یابی مضامین مختلف داشته است؛ ادبیات روایی در ایران همواره به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین منابع الهام برای هنرنمایی هنرمندانِ دیگر رسانه‌ها است و در این میان سهم هنرهای تجسمی و نمایشی بیش از سایر هنرهاست. وابستگی نگارگری ایرانی به ادبیات به‌گونه‌ای بوده که نگارگری ایرانی تا اواسطِ عصر صفوی به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از هنر «کتابت» دسته‌بندی می‌شده و کارکردِ اصلی آن تصویرسازی روایت‌های ادبی بوده است.

اهداف این پژوهش گام برداشتن در جهت شناخت غنی‌تر و عمیق‌تر شاخصه‌های فرمی، مضمونی و محتوایی نگارگری ایرانی به‌عنوان یکی از ممتازترین شکل‌های هنری این سرزمین است و هدف عملیاتی آن، مطالعه نشانه شناسانهٔ دونگارهٔ منتخب با مضمون «مرگ» در دو نسخهٔ مصور شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامهٔ طهماسبی است. این مهم با استناد به الگوهای نشانه‌شناسی و به‌واسطهٔ تجزیه‌وتحلیل نشانه‌های زبانی، بصری و شناختی حاصل می‌شود. پژوهش درصدد پاسخگویی به این **سؤالات** است: ۱. نشانه‌های زبانی و بصری مرتبط با مضمون مرگ، در نگاره‌های موردمطالعه، چگونه باهم منطبق شده‌اند؟ ۲. آیا می‌توان به شناختی واحد از چگونگی بازنمایی مضمون مرگ در آثار موردمطالعه دست‌یافت؟ نگاره‌های ایرانی تاکنون با روش‌ها و الگوهای فراوانی موردمطالعه و تجزیه‌وتحلیل قرارگرفته‌اند؛ تلاش برخی پژوهشگران ارائهٔ خوانشی زیبایی‌شناختی و فرمی از نگاره بوده است و برخی دیگر نیز به بازکاوی معنای آشکار یا پنهان این آثار پرداخته‌اند. در این مطالعات برخی خود را مقید به همسویی از روش‌ها و الگوهای مطالعاتی جدید دانسته و سعی داشته‌اند تا تحلیل‌ها و برداشت‌های خود از نگاره را، با اصول و معیارهای این روش‌ها و الگوهای انتخابی منطبق سازند و از سوی دیگر پژوهشگرانی نیز خود را مقید به هیچ الگویِ شناختی ندانسته و ذهن و قلب و حس خود را برای شناختی شهودی آزاد گذاشته‌اند. بر هر دودسته نیز همواره ایراداتی وارد بوده است؛ پژوهش‌های گروه اول، مطالعاتی فرمول‌بندی شده و کمینه‌گرا ارزیابی‌شده‌اند که قابلیت شناسایی و کشف کامل برخی از ویژگی‌های بنیادین این آثار را ندارند و از سوی دیگر نتایج و تفاسیر حاصل از پژوهش‌های گروه دوم نیز قابلیت تکرار و اثبات ندارند.

بنابراین یافتن راهکار یا الگویی که بتواند نقصان‌های برشمرده در حوزهٔ پژوهش‌های نگارگری را مرتفع سازد، ضروری است و به نظر می‌رسد دانش نشانه شناختی، نه به شکل ساختارگرا، بلکه الگوهای پساساختارگرای آن تا حد زیادی بتواند پاسخگوی ما در این زمینه باشد. یکی از این الگوها، نشانه‌شناسی پیدایشی یا لایه‌ای می‌باشد و آن رویکردی نظری و کارآمد است که زمینهٔ تحلیل گستردهٔ متون را در بستر رابطهٔ تعاملی بین نظام‌های نشانه‌ای و لایه‌های متنی که شبکه‌ای پیچیده از روابط دلالتی را به وجود می‌آورد، فراهم می‌سازد. در فرایند این رویکرد، پژوهشگر یا مخاطب با ورود از لایهٔ ظاهری اثر به لایه‌های معنایی، سیری را از معنای ظاهری به معنی باطنی آن طی می‌کند؛ که حاصل این سیر نه کمینه‌گراست و نه غیرقابل اثبات و انتخاب این روش و الگو در مطالعه و خوانش منتخبی از آثار نگارگری ایرانی، **ضرورت و اهمیت** این پژوهش را آشکار می‌سازد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از جهت ماهیت و هدف بنیادی و به لحاظ روش پیشبردِ تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی است. رویکردِ انتخابی نشانه‌شناسی پساساختارگرا و شیوهٔ گردآوریِ اطلاعات با روش کتابخانه‌ای و اسنادی (خوانش و ثبت مشخصات نگاره‌ها در قالب کارت مشاهده) است. نمونه‌های موردمطالعه در این پژوهش به‌صورت موردی و هدفمند انتخاب‌شده‌اند که شامل ۲ نگاره با روایتی مشترک و مرتبط با مضمون مرگ است. معیار انتخاب این دونگاره، مضمون مشترک آن‌ها بوده که هر دو روایت «مرگ سیاوش» را به تصویر کشیده‌اند. شیوهٔ تجزیه و تحلیل اطلاعات شیوهٔ تحلیل اطلاعات کیفی بوده و بخشی از آن با استفاده از روش دلفی و با کمک مصاحبه‌های باز و اکتشافی با پنج نفر از صاحب‌نظران دو حوزهٔ نگارگری و نشانه‌شناسی انجام‌شده است.

پیشینه تحقیق

در بررسی و مرور پیشینه‌های پژوهشی مرتبط با موضوع به لحاظ پیکرهٔ مطالعاتی (مضمون مرگ در نگارگری) و روش‌شناسی (نشانه‌شناسی) موارد منفردی قابل‌دسترس بود که یا به لحاظ پیکره و یا روش با موضوع پژوهش همسویی داشت که در ادامه به معرفی مهم‌ترین آن‌ها به ترتیب مقاله، پایان‌نامه و کتاب می‌پردازیم:

مقبلی و پیامنی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل نشانه شناختی سبک سه نگارهٔ شاهنامهٔ فردوسی با عنوان کشتن بهرام گور، اژدها را» که در شمارهٔ ۲۱ پژوهشنامهٔ ادبیات حماسی انتشاریافته است، به بررسی تطبیقی سه نگاره با مضمونی مشترک از سه شاهنامه مصور شده، از منظر نشانه‌شناسی و سبک هنری پرداخته‌اند. نویسندگان

ضمن شناسایی و دسته‌بندی نشانه‌های نمادین، نمایه‌ای و شمایلی نگاره‌ها، معنی‌های ضمنی اژدها و بن‌مایه اساطیری اژدها کشی را در فرهنگ ایران مورد تحلیل قرار داده‌اند؛ نتایج پژوهش نشان می‌دهد گرچه نگارگر در تصویرگری نگاره‌ها، به مضمون شعر وفادار بوده است، درعین‌حال تابع صرفِ متن نبوده و با انتخاب فرازی از اشعار و درآمیختن آن با خیال و ارزش‌های عرفی و هنری در برهه تاریخی خود، تصویری خلاقانه از این مضامین ارائه می‌دهد. سیدالشهدایی (۱۳۸۳) در مقالهٔ «خوانشی زیبا شناسانه از مرگ در شاهنامهٔ فردوسی (مرگ سیاوش)» انتشاریافته در شمارهٔ چهارم فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی با رویکردی زیباشناختی و تا حدودی نیز روایت شناختی به خوانش منتخبی از داستان‌های شاهنامه پرداخته و به این نتیجه رسیده است که حماسهٔ فردوسی بافتی پارادوکسی دارد: از سویی در آن به روایت‌هایی برمی‌خوریم که دارای مشخصه‌هایی قطعی، منسجم و خودبسنده است و از سویی دیگر، فرآیند تأویل و تفسیر نیز در آن‌ها متوقف نمی‌شود و روایت‌ها در عین وضوح، سرشار از ابهام بوده و پیوسته می‌کوشد فاقد بافت قطعی باقی بماند. «تحلیل ساختار روایت در نگارهٔ مرگ ضحاک» عنوان مقاله‌ای از موسوی لر و مصباح (۱۳۹۰) است که در شمارهٔ ۴۵ نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی انتشاریافته است و نویسندگان در آن کوشیده‌اند با رویکردی نشانه شناختی و ساختارگرا به خوانش نگارهٔ «مرگ ضحاک» اثر سطان‌محمد در شاهنامه طهماسبی بپردازند و در این فرآیند با استفاده از الگوی کنشی گریماس، به بررسی و انطباق ساختار روایتی داستان در نگاره پرداخته‌اند. نویسندگان درنهایت با تقلیل عناصر روایت به سه دسته از زوج‌های تقابلی، انجام کنش آگاهانه یا ناآگاهانه را به‌عنوان مهم‌ترین دوگانهٔ کنش تقابلی موجود در این روایت معرفی می‌کنند. فرید و پویان‌مجد (۱۳۹۱) در شمارهٔ ۲۴ نشریه نگره در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی و تحلیل شمایل شناسانهٔ نگارهٔ کشته شدن شیده به دست کیخسرو» باهدف خوانش زمینه‌گرای محتوای نگارگری و توسعهٔ خوانشی شمایل‌شناختی در نقد نگارگری ایران به تحلیل نگاره‌ای با مضمون مرگ پرداخته‌اند.

حسنوند، سجودی و خیری (۱۳۸۴) در مقالهٔ «بررسی نگاره آزمودن فریدون پسرانش را از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای» در شمارهٔ ۲۴ نشریه هنرهای زیبا، نکاتی همچون انواع محورها و دلالت‌های بینامتنی در نشانه‌شناسی تصویری و نقش آن‌ها را در تولید معنا موردتوجه قرار داده‌اند. لازم به ذکر است که هرچند در عنوان این مقاله به الگوی نشانه‌شناسی لایه‌ای اشاره‌شده است اما با بررسی محتوای مقاله مشخص می‌شود مقصود و تأکید نویسندگان در این پژوهش بیشتر بر معرفی و تحلیل لایه‌های بینامتنی اثر متمرکز بوده است. حقایق و سجودی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تحلیل معناشناختی دونگاره از شاهنامهٔ فردوسی بر اساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر» که در شمارهٔ دوم دورهٔ بیستم نشریهٔ هنرهای تجسمی انتشاریافته است، با استفاده از روش‌شناسی اجتماعی تصویر، نشان داده‌اند که چگونه ترکیب ساختاری تصویر می‌تواند در تعاملات میان مخاطب، تصویر و معنای دریافتی از آن تأثیرگذار باشد. کثیری، رهنورد و دیباج (۱۳۸۸) در مقالهٔ «تقابل طبیعت و فرهنگ در نگارهٔ زال و سیمرغ (تحلیل نشانه شناختی تصویری از شاهنامهٔ طهماسبی)» در شماره ۲۷ نشریهٔ هنرهای زیبا، سعی در ارائه خوانشی نشانه شناختی از نگارگری ایرانی با استناد به دوگانهٔ بنیادین طبیعت و فرهنگ داشته‌اند. همچنین مقالاتی چون: «تفسیر نشانه شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی اسلامی» نوشته مرادخانی و عتیقه‌چی (۱۳۹۷) انتشاریافته در شمارهٔ نخست نشریهٔ رهپویه هنر؛ «بررسی روند نمادگرایی شمایل‌ها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه‌شناسی» نوشته افشاری، آیت‌اللهی و رجبی (۱۳۸۹) انتشاریافته در شمارهٔ ۱۳ فصلنامه مطالعات هنر اسلامی؛ «تحلیل نشانه شناختی تصویری از یک نگاره نسخهٔ خطی هزارویک‌شب به روش یوری لوتمان» نوشتهٔ غلامپور گلی و حسام‌پور کرمانی (۱۳۹۳) انتشاریافته در شمارهٔ نخست فصلنامهٔ نگارینه هنر اسلامی و «تحلیل نشانه شناختی عرفانی در نگارهٔ اسکندر و زاهد اثر کمال‌الدین بهزاد بر اساس دیدگاه چارلز پیرس» نوشتهٔ مهاجری و فهیمی‌فر (۱۳۹۸) انتشاریافته در شمارهٔ پنجاهم نشریهٔ نگره، از دیگر مقالاتی هستند که با رویکردی نشانه شناختی به بررسی و تحلیل نمونه‌هایی از آثار نگارگری ایرانی پرداخته‌اند.

یوسفی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ خود تحت عنوان «بررسی ساختار مرگ شخصیت‌ها در دو بخش اسطوره‌ای و حماسی شاهنامه» که به راهنمایی قوام در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد انجام‌شده است، از منظری روایت شناسانه به بازکاوی و دسته‌بندی فرجام کار و علل مؤثر در سرنوشت و مرگ تمام شخصیت‌های انسانی موجود در دو بخش اسطوره‌ای و حماسی شاهنامه فردوسی پرداخته است. انصاری (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد خود با عنوان «روایت شناسی تصاویر شاهنامهٔ بایسنقری» باراهنمایی اسکندری در دانشکدهٔ هنرهای تجسمی دانشگاه هنر تهران، به تطبیق و شرح تصاویر شاهنامهٔ بایسنقری با استفاده از الگوهای روایت شناسی پرداخته است. این پژوهش با فرض روایتگری یا عدم روایتگری در نقاشی ایرانی و همچنین با فرض تفاوت نوع روایت در نقاشی ایرانی با دیگر سنن تصویری نظیر غرب، سعی داشته تا بامطالعه و تحلیل روایت شناسانهٔ تصاویر شاهنامهٔ بایسنقری به‌عنوان یک جامعهٔ آماری از سنت تصویری ایرانی، زوایای مختلفی از نظام روایت، انواع روایت و همچنین دلایل روایتگری را در نقاشی ایرانی بازشناسد.

همچنین کتاب «*نشانه‌شناسی کاربردی*» از سجودی (۱۳۸۳) انتشاریافته توسط نشر علم، حاوی مبانی ارزشمندی در خصوص نشانه‌شناسی و نشانه‌شناسی لایه‌ای است.
در اینجا باید به این نکته اشاره شود که هرچند در غالب پیشینه‌های بررسی‌شده با استناد به الگوهای مختلف نشانه شناختی به خوانش نگاره‌هایی ایرانی پرداخته‌شده است، اما الگوی نشانه‌شناسی پیدایشی یا لایه‌ای، به‌عنوان الگویی کارآمد در خوانش ادبی و هنری، کمتر مورداستفاده قرارگرفته و پژوهش پیش رو از این منظر، خوانش و تحلیلی متفاوت را از نگارگری ایرانی ارائه می‌دهد.

نشانه‌شناسی تصویر

نشانه‌شناسی که خود شاخه‌ای از علم زبان‌شناسی است با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود، ارتباط دارد. نشانه‌شناسی نه‌تنها شامل مطالعهٔ چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره «نشانه» می‌نامیم، بلکه مطالعهٔ هر چیزی است که بر چیز دیگر «اشاره» دارد. در این مبحث، دال و مدلول در کنار هم پدیده را کامل می‌کند. زمانی که کلمهٔ نشانه‌شناسی را در پس مفهومی قرار می‌دهیم ـ مثلاً می‌گوییم نشانه‌شناسی نقاشی، سینما، تئاتر ـ به نظر می‌رسد پیشاپیش اعلام کرده‌ایم که آن حوزه را چونان یک «نظام فرهنگی» تلقی کرده‌ایم که امکان تولید متون آن حوزه را بشناسیم و به خوانش آن بپردازیم. در این میان نشانه‌شناسی تصویر بی‌تردید خود حوزه‌ای بسیار مفصل و پیچیده است و عرصه‌های متفاوتی را در برمی‌گیرد، از عکس و نقاشی گرفته تا کاریکاتور و طرح‌های گرافیکی و همچنین بخش‌هایی از نشانه‌شناسی تئاتر، سینما تلویزیون و مشابه آن.
بر اساس رویکرد نشانه شناسانه، هر چیزی را که می‌بینیم یا می‌خوانیم، مجموعه‌ای است از نشانه‌های دیداری (احمدی، ۱۳۸۱: ۱۶)؛ موضوع «نشانه‌شناسی دیداری[1]» نخستین بار در اروپا، به‌ویژه در فرانسه از دهه شصت میلادی و با مطالعات و نظریه‌های رولان بارت[2] آغاز شد.(بصائری و خزائی، ۱۳۹۲: ۵۳) نشانه‌های دیداری خود دارای اجزایی می‌باشند که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از نشانه‌های «تصویری» و نشانه‌های «نوشتاری». نشانه‌های تصویری را می‌توان ثبت نشانه‌های دیداری بر موادی چون فیلم، کاغذ، کرباس و خطوط و شیارهای الکترونیک یا لیزری و غیره دانست، به همین دلیل از سینما، عکاسی و نقاشی چونان سه هنر اصلی تصویری بحث شده است.(احمدی، ۱۳۸۱: ۱۸) اما با نگاهی جامع‌تر در اینکه نشانهٔ تصویری، جای دادن نشانهٔ دیداری در متن است، می‌توان تئاتر، رقص یا مناسکی آیینی را نیز در این زمینه بررسی و تحلیل کرد. بارت اولین کسی بود که مفهوم نشانه‌شناسی تصویری[3] را مطرح کرد و الگوهایی را برای تجزیه‌وتحلیل تصاویر و اشیاء به کار گرفت.(بصائری و خزائی، ۱۳۹۲: ۵۳ ـ ۵۴) پس‌ازآن در سال ۱۹۹۲، کتابی بانام «**رساله‌ای در باب نشانه دیداری**[4]» منتشر شد که میان نشانه‌های تصویری یا شمایلی و نشانه‌های تجسمی که سه عنصر رنگ، بافت و فرم در آن‌ها بسیار دخیل‌اند، تفاوت قائل شد.(اطهاری نیک‌عزم، ۱۳۹۱: ۳) درمجموع، می‌توان گفت بنیان نظری بحث از نشانه‌شناسی دیداری در دو دههٔ اخیر شکل‌گرفته است؛ اما نشانه‌های نوشتاری و تحلیل آن‌ها در متن، بحثی بود که در دههٔ اخیر و با تلاش برخی زبان‌شناسان در حوزهٔ مطالعات «نشانه‌شناسی دیداری» به کار گرفته شد (سجودی،۱۳۸۷: الف)؛ تلاش آن‌ها در این حوزه ابزارهای لازم برای ورود به‌نوعی نشانه‌شناسی نوشتار و کارکردهای آن فراهم آورد.

روش‌شناسی پیدایشی یا نشانه‌شناسی لایه‌ای

دانش نشانه‌شناسی که طی سدهٔ گذشته تاامروز، دستخوش دگرگونی‌های گستردهٔ نظری بوده، تحولات بسیاری را نیز درزمینهٔ روش‌شناسی تجربه کرده است.(سجودی، ۱۳۸۷ الف: ۹۱) نشانه‌شناسی لایه‌ای، رویکردی نظری و کارآمد است که زمینهٔ تحلیل گستردهٔ متون را در بستر رابطهٔ تعاملی بین نظام‌های نشانه‌ای و لایه‌های متنی که شبکه‌ای پیچیده از روابط دلالتی را به وجود می‌آورد، فراهم می‌سازد.(سجودی، ۱۳۸۷ ب: ۲۷۹، ۱۳) نشانه‌شناسی لایه‌ای رویکردی است که در فرایند آن پژوهشگر یا مخاطب با ورود از لایهٔ ظاهری اثر به لایه‌های معنایی، سیری را از معنای ظاهری به معنی باطنی آن طی می‌کند.(سجودی، ۱۳۸۳) در ادامه و در قالب جدول ۱، برخی مفاهیم کلیدی مورداستفاده در این روش و چگونگی کاربرد احتمالی این مفاهیم در مطالعات نشانه‌شناسی (لایه‌ای) آثار هنری ارائه می‌گردد[5].

خوانش نگارگری ایرانی از چشم‌انداز نشانه‌شناسی لایه‌ای

همان‌گونه که اشاره شد، نشانه‌شناسی لایه‌ای رویکردی است که در فرایند آن پژوهشگر یا مخاطب با ورود از لایهٔ ظاهری اثر به لایه‌های معنایی، سیری را از معنای ظاهری به معنی باطنی آن طی می‌کند. حال وقتی هدف نشانه‌شناسی نگاره‌هایی با مضمون مشخص باشد، یعنی آن‌که نگاره‌ها را فعالیتی فرهنگی می‌دانیم که خود تابع سازوکار رمزگان‌های اصلی و ثانویهٔ فرهنگی است. درواقع به نظر می‌رسد، در این مجال، نگاره‌ها به‌مثابه یک رفتار فرهنگی مانند عملکرد دیگر نظام‌های نشانه‌ای از درجات نشان‌داری و اهمیت دلالتی برخوردار می‌باشند. متن از لایه‌های متعددی تشکیل می‌شود که هر یک خود نمودِ عینی و متنی در یک نظام رمزگانی هستند. نشانه شناسِ هرگز نمی‌تواند نشانه‌ای را در انزوا و منفک از رمزگانی که آن را ممکن کرده و منفک

1.Visual semiotics
2.Roland Barthes
3.Visual semiotics
4.A Treatise on Visual Semiotics
۱. اطلاعات ارائه‌شده در این جدول برگرفته‌از دیدگاه‌های آقای دکتر فرزان سجودی در کتاب‌های «نشانه‌شناسی کاربردی» و «نشانه‌شناسی؛ نظریه و عمل» است.

جدول ۱. برخی از بنیادی‌ترین مفاهیم نشانه‌شناسی لایه‌ای، مأخذ: نگارندگان

مفاهیم	توضیح
نشانه در جایگاه متن	هرگاه نشانه‌ای در یک کنش ارتباطی واقعی، یعنی در بستر یک گفتمان، به کار رفت، حتی اگر به‌ظاهر یک نشانه‌ای منفرد باشد، دیگر متن است، یا بهتر بگوییم لایه‌ای از یک متن است.(سجودی، ۱۳۸۷ ب: ۲۰۹)
متن	متن پدیده‌ای باز است و نه بسته و قطعی (سجودی، ۱۳۸۷ ب: ۲۷۵)؛ پیوسته ممکن است لایه‌های دیگری در آن دخیل شوند و در خوانش آن اهمیت دلالت گر پیدا کنند.(سجودی، ۱۳۸۷ ب: ۲۱۰) برای نمونه، اگر دست‌نوشته‌ای در کوچه پیدا شود به دلیل هندسهٔ نوشتار حدس زده می‌شود که شعر است اما اگر روی کاغذی چاپ‌شده باشد یا نام شاعر سرشناسی بالای آن نقش بسته باشد و یا...، اعتبار این لایه‌ها، در ارزش‌گذاری آن مداخله می‌کنند و نحوهٔ تفسیر یا خواندن آن متفاوت می‌شود.(سجودی، ۱۳۸۷ ب: ۲۰۶ ـ ۲۰۷)
معنای صریح، معنای ضمنی	ازآنجایی‌که هر نشانه‌ای، در تعامل با دیگر نشانه‌ها و دیگر لایه‌های متنی معنی پیدا می‌کند، سخن گفتن از معنای صریح، از دیدگاه نشانه‌شناسی لایه‌ای ناممکن می‌باشد و همیشه با معانی ضمنی زادهٔ متن سروکار دارد.(سجودی،۱۳۸۷ ب: ۲۵۴، ۲۷۹) البته فرآیند دلالت گری به یک‌مرتبه بالاتر از این سطح معنا توسعه می‌یابد تا معانی عمیق‌تری آشکار گردد که دارای ماهیتی تاریخی و فرهنگی و کارکردی مبتنی بر «طبیعی کردن» یا «ضدیت و تعارض» باشند.(سجودی، ۱۳۸۷ ب: ۲۵۷، ۲۵۸)
تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه	یاکوبسن ۵(۱۳۸۰: ۱۱۶) معتقد است استعاره و مجاز دو منش بنیادی انتقال معنایند: «شکل‌گیری گفتمان ممکن است به دو طریق معنایی متفاوت صورت پذیرد. یک موضوع ممکن است برحسب شباهت یا به‌واسطهٔ مجاورت، به دنبال موضوع دیگری بیاید. روش استعاری مناسب‌ترین نام برای مورد اول می‌نماید و روش مجازی را می‌توان مطلوب‌ترین برچسب برای مورد دوم دانست که موجزترین نمود خود را به ترتیب؛ در استعاره و مجاز می‌یابند».(به نقل از سجودی، ۱۳۸۷ ب: ۶۰) و اما کنایه، آن است که دالی به چیزی اشاره می‌کند، اما از طریق دال دیگری می‌دانیم که آن دال به‌واقع به چیزی به‌طور کامل متفاوت و متضاد دلالت می‌کند. برای نمونه اگر برای اجتماعی هیچ‌کس نیامده باشد و کسی بگوید «عجب جمعیت انبوهی!»، کنایه به‌کاربرده است. البته نشانه‌ها فقط در درون‌متن و در رابطه با لایه‌های دیگر متن، ممکن است در حکم استعاره، مجاز و یا کنایه دریافت شوند.(سجودی،۱۳۸۷ ب: ۲۷۰ ـ ۲۷۱، ۲۷۹)

از متنی که نشانه در آن تحقق عینی یافته است و به‌واقع لایه‌ای از آن تبدیل‌شده است، بررسی کند؛ زیرا وی پیوسته با متن سروکار دارد.(شعیری، ۱۳۹۱) در بررسی نشانه شناسانهٔ نگاره‌های مرگ آنچه نگارگر می‌آفریند، «متن» است و آنچه تحلیل‌کننده می‌سازد، «نظام» است. در فرایند نشانه‌شناسی لایه‌ای، «لایه‌های متنی»، «انواع دلالت‌ها بر مبنای محورهای تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی» و درنهایت «دلالت‌های بینامتنی» در تولید معنا موردتوجه است. این روابط درون‌متنی و بینامتنی، در لایه‌های مختلفِ خوانش نگاره‌ها، حائز اهمیت است. بر این مبنا می‌توان لایه‌ها و رمزگان‌های دخیل در خوانش و تحلیل نگاره‌ها را به ترتیب زیر پی گرفت:

- لایه‌های نوشتاری: روایتی که به‌صورت متن نوشتاری توسط نویسنده در منبع موردنظر ثبت گردیده است.
- لایه‌های تصویری: نگاره‌هایی که توسط خود نگارگر به تصویر کشیده شده است.
- لایه‌های شناختی: این شناخت حاصلِ باور و اعتقادات مردم هر ملت نسبت به موضوع موردنظر است که

جدول ۲. خصوصیات، آثار و هنرمندان مکاتب هرات و تبریز دوم، مأخذ: آژند: ۱۳۸۷، آژند، ۱۳۸٤ و پاکباز، ۱۳۸٤ و ۱۳۸۱.

مکتب	خصوصیات	آثار مهم	هنرمندان شاخص
هرات	پیکره‌های فربه، چهره‌هایی گرد، دهان و بینی کوچک؛ حالاتی تخیلی و رؤیایی پیکره‌ها؛ وحدت کامل ترکیب‌بندی؛ حساسیت در انتقال فضا؛ نقاشی‌های شادمانه از زندگی روزمره	کلیله‌ودمنه، همای و همایون، هفت‌پیکر، معراج نامهٔ میرحیدر، بوستان سعدی، گلستان سعدی، شاهنامهٔ بایسنقری	خواجه عبدالحی/ دوست‌محمد/ کمال‌الدین بهزاد/ منصور/ شاه مظفر
تبریز دوم	پوشش تمامی صفحه با ریز نقش‌ها ترکیب‌بندی‌های چند سطحی که از پایین به بالا گسترده می‌شود و غالباً از حد فوقانی قاب بیرون می‌زند؛ در این دوره تمامی اجزای ترکیب‌کننده به یک اندازه ضروری و مهم‌اند؛ مشخصهٔ نقاشی‌های دورهٔ صفویه لباس و پوشش سر اشخاص است.	شاهنامهٔ طهماسبی خمسه نظامی شاهی	قاسم علی/ شیخ‌زاده/ میرک / کمال‌الدین بهزاد/ خواجه عبدالعزیز/ رضا عباسی/ استاد محمد

به‌صورت پیش‌زمینهٔ ذهنی در آن افراد نهادینه‌شده است. به‌عنوان نمونه زمانی که فرد واژهٔ «رستم و سهراب» را می‌شنود، بدون دیدن تصویر این روایت و یا خواندن متن داستان بر اساس شناخت خود یک تصویر ذهنی برای خویش می‌سازد. این تصویر ذهنی یکی از لایه‌ها و رمزگان‌های دخیل در دریافت‌های محتوای تصویر است.

شاهنامهٔ بایسنقری و شاه‌طهماسبی

شاهنامه فردوسی در میان کتاب‌های مصور ایرانی به جهت تعداد آراستگی و نیز کثرت نگاره‌ها در یک مجلد، رتبهٔ نخست را دارد. در راستای اهداف این پژوهش، دو شاهنامهٔ ارزشمند (شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی) از دو مکتب مهم نگارگری ایرانی، موردمطالعه قرارگرفته است. شاهنامه‌های بایسنقری و شاه‌طهماسبی، دو نمونه از گنجینه‌های ارزشمند خلق‌شده در پربارترین دوره‌های نقاشی ایرانی است که به ترتیب در مکاتب هرات و تبریز دوم شکل یافته‌اند. جدول ۲ به شاخصه‌ها، آثار و هنرمندان مهم مکاتب هرات و تبریز اشاره دارد و در جدول ۳ اطلاعاتی در مورد دو شاهنامه بایسنقری و شاه‌طهماسبی ارائه‌شده است.

انواع مرگ در نگاره‌های شاهنامه

در نگارگری ایرانی، مضمون مرگ در موضوعات رزمی، شکار، جلوس شاهانه به چشم می‌خورد. بیان دو نکته در مطالعهٔ نگاره‌هایی با مضمون مرگ ضروری می‌نماید: نکته اول اینکه در برخی نگاره‌ها موضوع تصویر با برخی از اشکال در نگاره‌ها تطبیق نداشته و خالق نگاره پا را از روایت فراتر می‌گذارد. به‌عنوان‌مثال در نگارهٔ «کشتی گرفتن رستم و سهراب»، در سمت چپ بالای تصویر شیری را می‌بینیم که با چنگال و دندان آهویی را دردهان گرفته و خون از بدن آهو جاری است و به نظر می‌رسد هنرمند نقاش در پی خلق خوانش عمیق‌تری از تصویر است. نکتهٔ دوم اینکه گاهی در تصاویر، خود مرگ صراحتاً ابراز نمی‌گردد؛ اما از شرایط و احوالات تصویر و متن نوشته‌شده در نگاره، حضور مضمون مرگ قابل دریافت است و صحنه دقیقاً آخرین لحظه قبل از مرگ را به تصویر می‌کشد. در جدول ۴ انواع مرگ بازنمایی شده در نگارگری ایرانی و فراوانی آن‌ها در شاهنامهٔ بایسنقری و شاه‌طهماسبی معرفی‌شده است.

تجزیه‌وتحلیل اطلاعات

نخستین گام انجام این پژوهش انتخاب نگاره‌ها بود که این

جدول ۳. خصوصیات و هنرمندان شاهنامه‌های بایسنقری و شاه‌طهماسبی، مأخذ: پاکباز، ۱۳۸۱ و پاکباز، ۱۳۸٤

کتاب	خطاط و نقاشان آن	خصائص ظاهری کتاب	ویژگی نگاره‌های کتاب	محل فعلی کتاب
شاهنامهٔ بایسنقری	به قلم جعفر بایسنقری **نقاشان:** امیر خلیل نقاش، مولانا علی، مولانا شمس‌الدین، مولانا قوام‌الدّین، خواجه غیاث‌الدین مصوّر	این مجموعه با ۲۲ نگاره و به قطع رحلی ۳۸۰ × ۲٦۰ میلی‌متر، شامل ۷۰۰ برگ و جلد چرمی ضربی طلا پوش جمعاً در ٦۹۰ صفحه به خط نستعلیق و تاریخ ۸۳۳ هجری قمری به همراه ۲۲ مجلس است.	رنگ‌آمیزی با تکامل و دقت و ظرافت بالا. در ترکیب‌بندی، جایگذاری افراد و عناصر درحرکت حلزونی اسلیمی است. هماهنگی کامل میان خط و نگاره. در اکثر نگاره‌ها، حضور پرندگان در حال پرواز یا نشسته بر شاخ درختان چون امضا و رقم نگارگر دیده می‌شود. نگاره‌های صحنه‌های رزم و درگیری خشونت لازم را ندارد.	با شمارهٔ ۷۱٦ در کتابخانه کاخ‌موزه گلستان تهران نگهداری می‌شود.
شاهنامه طهماسبی	سلطان محمد، آقا میرک، میر مصور، عبدالعزیز، عبدالوهاب، شیخ‌زاده، قاسم علی، دوست‌محمد، میرزاعلی، مظفر علی، میر سید علی	شاهنامه طهماسبی در قطع سلطانی (٤۸ ×۳۲ سانتی‌متر) روی کاغذی ظریف، پوشیده از لکه‌های نورانی طلایی‌رنگ (افشان گری شده) به همراه تذهیب‌هایی غنی در ۷۵۹ برگ، به خط نستعلیق و آراسته به ۲۵۸ مجلس نقاشی نفیس هنری تولیدشده است.	بر پایهٔ سنت‌های تصویری باستانی ایران. ارتباط قوی و موشکافانهٔ عناصر کلامی به نشانه‌های تصویری کتاب. ظرافت و دقت بی‌بدیل در طراحی جزئیات. ایجاد حرکت و جنبش در تصویر. پُر بودن سراسر فضای صحنهٔ نگاره‌ها با نقش و طرح.	موزهٔ هنرهای معاصر تهران،۱۱۸ برگه موزه متروپولیتن در نیویورک، ۷۸ برگه موزه آقاخان، کانادا، ۱۰ برگه موزهٔ هنرهای اسلامی قطر،۳ برگه

جدول ٤. طبقه‌بندی و فراوانی مضمون مرگ در دو شاهنامهٔ بایسنقری و شاه‌طهماسبی، مأخذ: یوسفی، ۱۳۹۰

انواع مرگ	شاهنامه طهماسبی	شاهنامه بایسنقری
مرگ طبیعی	۱	-
مرگ در رزم	۳۲	۴
خودکشی	-	-
قتل	۷	۲
مرگ حیوانات	۱۳	۳
مرگ اسطوره‌ای	۹	۲
تصویر مرگ در نگاره (دیوارنگاره کاخ‌ها)	۶	-

فرآیند به‌صورت موردی و هدفمند شامل انتخاب ۲ نگاره با روایتی مشترک و مرتبط با مضمون مرگ بود. لازم به تأکید است معیار انتخاب این دونگاره، مضمون مشترک آن‌ها بوده که هر دو روایت «مرگ سیاوش» را به تصویر کشیده‌اند [۱]. مرحلهٔ بعد، بررسی لایه‌ی زبانی (نوشتاری) و تأثیر آن در نحوهٔ خوانش نگاره است. بعدازآن نوبت به خوانش بصری نگاره‌ها می‌رسد که در این مرحله، نخست نگاره‌ها از منظری کلی و گشتالتی موردمطالعه و تحلیل قرار می‌گیرند، سپس عناصر منفرد در ارتباط با نقش آن‌ها در الگوی کلی موردمطالعه قرار می‌گیرد؛ و درنهایت، با خوانشی عمیق‌تر، لایهٔ شناختی آن‌ها مورد بازکاوی قرار می‌گیرد که در این مرحله، با پنج متخصص حوزه‌های نشانه‌شناسی و نگارگری ایرانی مصاحبه‌های اکتشافی انجام‌گرفته است [۲].

خوانش لایهٔ زبانی نگاره‌ها

ادبیات روایی در ایران همواره به‌عنوان یکی از منابع اصلی الهام برای بسیاری از هنرها بوده و در این میان سهم هنرهای تجسمی و نمایشی بیش از سایر هنرهاست. وابستگی نگارگری ایرانی به ادبیات به‌گونه‌ای بوده که نگارگری ایرانی تا اواسطِ عصر صفوی به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از هنر «کتابت» دسته‌بندی می‌شده و کارکردِ اصلی آن تصویرسازی روایت‌های ادبی بوده است. در فرایند چنین ترجمانی بسیاری از مؤلفه‌های روایی اثر مبدأ به دلیل ماهیت بستر مقصد، دچار تغیر و تحول می‌گردد. ازاین‌رو مطالعه و تحلیل بخش اعظمی از آثار تصویری هنر ایران بدون در نظر گرفتن کارکردِ اصلی‌شان که همان مصورسازی روایات ادبی بوده است، تصویری ناقص از این آثار را ارائه می‌دهد. مطالعهٔ میزان انطباق بازنمایی تصویری یک روایت با اجزای روایت ساز متن ادبی و شناسایی وجوهِ اشتراک و افتراق دو رسانه می‌تواند ما را به‌سوی تحلیل‌های عمیق‌تری نیز رهنمون سازد که در آن‌ها علاوه بر توجه به محدودیت‌ها و قابلیت‌های رسانه‌ای، توجه پژوهشگر را به اهداف و انگیزه‌های دگرگون‌شدهٔ هنرمندان در بسترهای زمانی، مکانی و فرهنگی مختلف جلب کند؛ همان‌گونه که هاتچن نیز در بررسی آثار اقتباسی بر این نکته تأکید نموده است: «اهداف و انگیزه‌های خلق یک اثر اقتباسی را می‌توان در چند مقوله شخصی، فرهنگی، زیبایی‌شناختی و سیاسی (ایدئولوژیک) طبقه‌بندی نمود».(Hutcheon, 2006) مطالعه لایهٔ زبانی یا نوشتاری این نگاره‌ها ما را در کشف نوع ارتباط و انطباق میان نشانه‌های نوشتاری و تصویری و به طبع آن خوانش صحیح‌تر نگاره یاری می‌کند.

حروف، نشانه‌های ویژه‌ای هستند که هم به نظام‌های نشانه‌های زبانشناسی وابسته‌اند و هم به‌نظام نشانه‌های تصویری. بیت‌هایی که کنار نگاره‌ها نوشته‌شده‌اند بیش و کم به‌نظام نخست تعلق دارند، اما واژگانی که در شماری از نگاره‌ها تبدیل به واحدهای ساختاری تصویر شده‌اند متعلق به‌نظام دوم هستند. دشواری آنجا افزون می‌شود که به یادآوریم که شماری از حروف موضوع مجازهای بیان شاعرانه بوده‌اند: الف، نشانه قامت بلند یار، دال، نشانهٔ پشت خم‌شده و کهولت سن و... گاه این مجازها، خود به‌گونه‌ای رمزی در هنر نگارگری ایرانی راه‌یافته‌اند.(احمدی، ۱۳۸۱: ۱۵۴)

در اغلب نگاره‌ها، محل ثبت نوشته‌ها، بخشی جدا افتاده از تصویر می‌باشند که البته این قطعات خود بخشی از ترکیب‌بندی به‌حساب می‌آیند و بعضاً نقش زیبایی‌شناختی نیز بر عهده‌دارند. در نگاره‌های موردمطالعه همانند اغلب نمونه‌های مکتب تبریز دوم و هرات، ابیاتی در قاب تصویر قرارگرفته که از سویی عنصری ساختاری و از سویی لایه‌ای متنی است که به‌عنوان زمینه برای نگاره عمل می‌کند.(کثیری، رهنورد، دیباج، ۱۳۸۸: ۱۰۸) در نشانه‌شناسی، این متون را «چندرسانه‌ای» می‌نامند؛ زیرا ترکیبی از دو رمزگان نشانه‌ای متفاوت هستند. البته کاربرد نوشته در این تصاویر مشابه ترکیب‌بندی‌های گرافیکی امروزی نیست، اما حضور ابیات و عنوان داستان با قلم درشت در بالای برخی از نگاره‌ها به خوانش مخاطب از تصویر جهت می‌دهد.(حقایق، سجودی، ۱۳۹۳: ۸)

توصیف لایهٔ نوشتاری در نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری

مضمون پنج بیت شعر نگاشته شده در بالای نگاره شاهنامه بایسنقری از منظر زمانی، لحظاتی قبل از کشته شدن سیاوش تا لحظه کشته شدن او را بیان می‌کند:

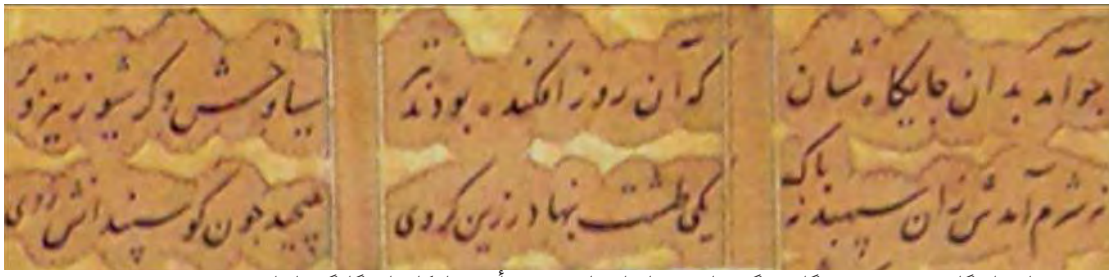
پیاده همی بُرد مویش کَشان
چو آمد بدان جایگاهِ نشان
که آن روز افکنده بودند تیر
سیاوش و گرسوزِ شیر گیر
بیفگند پیل ژیان را به خاک
نه شرم آمدش زان سپهبد نه باک
یکی طشت زرین گُروی
بپیچید چون گوسفندانش روی
جدا کرد از سروِ سیمین سرش
همی رفت در طشت خون از بَرش

توصیف لایهٔ نوشتاری در نگارهٔ شاهنامهٔ شاه طهماسبی

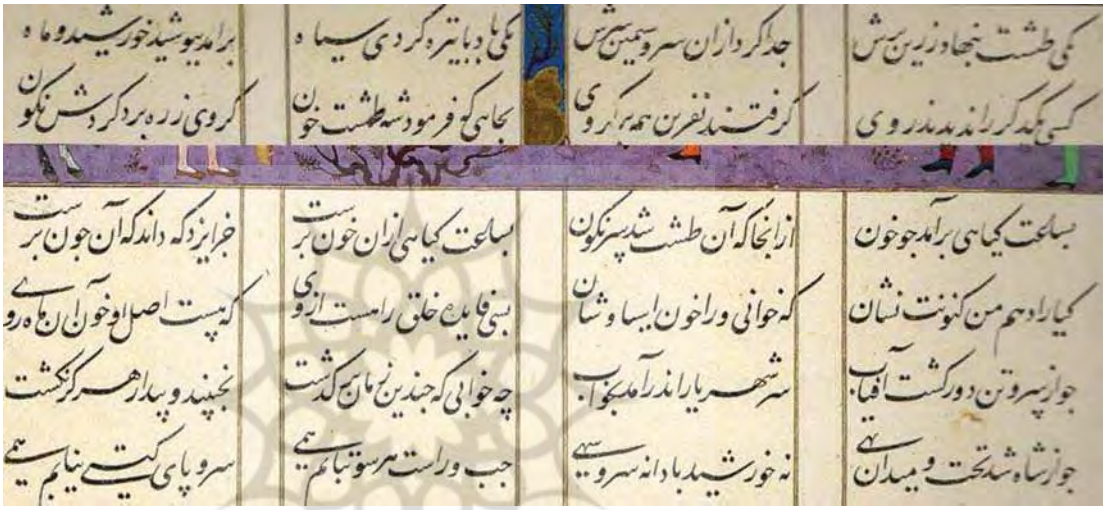
درمجموع اشعار نگاشته شده در قسمت بالا و پایین نگارهٔ شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی بیشتر بر حال و هوای تماشاگران حادثه در بعد از رخ دادن آن تأکید دارد به‌طوری‌که درمجموع از میان ۱۲ بیت درج‌شده در نگاره، تنها بیت اول به کشته شدن سیاوش اشاره دارد و یازده بیت بعدی سعی

۱. در فرآیند انجام پژوهش و در مرحلهٔ نخست، با توجه به سیر روایتی نگاره‌ها، مضمون آنها شناسایی و طبقه‌بندی شد و درمجموع در دو شاهنامه تعداد ۷۹ نگاره با موضوع مرگ شناسایی شد.(۶۸ نگاره در شاهنامهٔ طهماسبی و ۱۱ نگاره در شاهنامهٔ بایسنقری).

۲. آقایان دکتر سجودی، دکتر شعیری، دکتر جوکار، دکتر نامور مطلق و دکتر رسولی در بررسی لایهٔ شناختی این پژوهش، تصاویر مشترک شاهنامه با موضوع مرگ را در سه راند به روش دلفی تحلیل کرده و نظرات خود را بیان نموده‌اند.



تصویر ۱.اشعار نگاشته‌شده بر روی نگاره مرگ سیاوش،شاهنامه بایسنقری،مأخذ:شاهکارهای نگارگری ایران،۱۳۸٤



تصویر ۲.اشعار نگاشته شده بر روی نگاره مرگ سیاوش،شاهنامه بایسنقری،مأخذ:British Museum

در تجسم احوال تماشاگران و فضای پیرامونی حادثه را دارد. ابیات بالای نگاره به شرح زیر هستند:

یکـــی طشـــت زریـــن بـــرش
جـــدا کرد از سروِ سیمین سرش
کسی یـــکدگر را ندیـــدنـــد روی
گرفتند نفـــرین همه بـــر گُـــروی
یکی بـــاد و پا تیـــره کردی سیاه
برآمد بپوشید خورشید و مـــاه
به‌جایی که فرموده بُد طشت خون
گُـــروی زره برد و کردش نـــگون

و هشت بیت پایین نگاره به شرح زیر است:

بساعت گیـــاهی برآمد چـــو خون
ازآنجاکه طشت شد ســـرنگون
بساعت گیـــاهی از آن خون برست
جز ایزد که داند که آن جون براست
گیـــاه را دهم من کنـونت نشـــان
که خـــوانی همی خون سـیاوشان
بسی فایـده خـــلق را مســـت از وی
که هست اصل او خون آن مـاه روی
چو از ســـرو تـن دورگشت آفتاب
سر شهـــریار انـدر آمد به خـواب
چو خوابی که چندین زمان برگذشت
نجنبید و بیـــدار هرگـــز نـگشت
چو از شاه شد تخت و میدان تـــهی
نه خورشید بـــادا نه ســـرو ســـهی
چپ و راست هر سو بتابم همـــی
ســـر و پای گیـــتی نیابم همی

لازم به توضیح است در بررسی‌های به‌عمل‌آمده تطابق اشعار با نسخه‌های موجود شاهنامه مشخص گردید که اشعار نگاشته شده در نگارهٔ شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی به لحاظ فرمی تفاوت‌هایی فاحش با نسخه‌های موجود از شاهنامه دارد که این تفاوت‌ها در اشعار نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری بسیار اندک بود.

خوانش لایهٔ بصری نگاره‌ها

مطالعه و تحلیل لایهٔ بصری در حوزه آثار هنرهای تجسمی، شاید یکی از مهم‌ترین مراحل خوانش و ادراک یک اثر باشد؛ زیرا که در این هنرها، غالب‌ترین نشانه‌های

جدول ۵. انطباق نشانه‌های تصویری با نشانه‌های زبانی در نگارهٔ مرگ سیاووش، مأخذ: نگارندگان

شاهنامه بایسنقری	شاهنامه شاه‌طهماسبی
نگاره عنوان ندارد	نگاره عنوان ندارد
خوانش لایهٔ زبانی (نوشتاری) نگاره	
نشانه‌های زبانی و تصویری منطبق هستند	نشانه‌های زبانی و تصویری کاملاً منطبق نیستند
ابیات نگاشته شده در بالای نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری از منظر زمانی، لحظاتی قبل از کشته شدن سیاوش تا لحظه کشته شدن او را بیان می‌کند و همان‌گونه که در نگاره نیز مشاهده می‌شود «گروی» در حال بریدن سر سیاوش بوده و خونی که از گردن سیاوش می‌جهد در طشت زرینی که سربازی آن را زیر سر سیاوش نگه‌داشته می‌ریزد. به‌نوعی در این نگاره هنرمند خود را مکلف به تصویرگری همسو با مضمون ابیات کرده است.	از میان ۱۲ بیت درج‌شده در نگاره، تنها بیت اول به کشته شدن سیاوش اشاره دارد و یازده بیت بعدی سعی در تجسم احوال تماشاگران و فضای پیرامونی حادثه را دارد؛ اما آنچه در خودنگاره مشاهده می‌شود لحظه بریده شدن سر سیاوش توسط گروی است؛ اما نکتهٔ مهمی که برخلاف نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری در این نگاره مورد تأکید قرارگرفته است تعدد تماشاگران این حادثه است که در پشت صخره‌ها جای گرفته‌اند و به نظر می‌رسد بیشتر ابیات درج‌شده در این نگاره حالات آن‌ها را مجسم کرده است.

شکل‌دهنده دال اثر، نشانه‌های بصری یا تصویری است و به طبَع آن فراوانی حضور این نشانه‌ها در اثر، بیشتر از نشانه‌های زبانی می‌باشد. نشانه‌های بصری یا تصویری همان چیزی است که در بسیاری از هنرها و ازجمله هنرهای تجسمی تحت عنوان «فرم» یا «فرم هنری» شناخته می‌شود که خود از اجزاء و تمهیدات ارتباطی میان اجزاء شکل می‌یابد.(ظفرمند، ۱۳۸۰: ۱۹) در تحلیل و بررسی فرم یک اثر، معمولاً روابطی در نظرمان اهمیت دارد که با تحقق نکته موردنظر اثر یا غایت و هدف اثر در ارتباط است؛ یعنی اینکه غرض یا مقصود اثر در گزینش فرم‌هایی که به توصیف روابط میان اجزایشان می‌پردازیم تأثیر فراوان و غیرقابل‌انکاری دارند.(کارول، ۱۳۹۲: ۲۳)

تلقی معمول ما از فرم هنری به‌جای آنکه توصیفیِ محض باشد، تشریحی است. یعنی فقط اجزا و نسبت‌هاییِ را از اثر برمی‌گزینیم که در پیشبرد مقصود موردنظر یا مقصود اثر هنری مؤثر است. با این تفاسیر به نظر می‌رسد که مفهوم متعارفمان از فرم هنری ـ و در اینجا نشانه‌های تصویری ـ مبتنی بر کارکرد اثر است. طبق روایتِ کارکردی فرم، فرم اثر هنری در یک اثر تجسمی، از مجموعه‌ای از نشانه‌های بصری (فرمال) که تحقق مقاصد یا اغراض اثر را ممکن

تصویر ۳. نگارهٔ مرگ سیاوش از شاهنامهٔ بایسنقری، مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸٤

تصویر ٤. نگارهٔ مرگ سیاوش از شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، مأخذ: British Museum

می‌سازد، شکل می‌یابد.(کارول،۱۳۹۲: ۲۳) بر همین مبنا، در خوانشِ لایهٔ بصری نگاره‌ها، نشانه‌های تصویری را نه به‌صورت منفرد، بلکه در ارتباط با کارکرد اثر ـ که در اینجا آن را برابر با مضمون نگاره قرار می‌دهیم ـ ادراک می‌شود.

خوانش لایهٔ شناختی نگاره‌ها

بررسی و خوانش لایهٔ شناختی نگاره‌ها با کمک تعدادی از صاحب‌نظران دو حوزهٔ نگارگری ایرانی و نشانه‌شناسی انجام می‌گیرد؛ روشی که به این منظور در حوزهٔ علوم انسانی رایج می‌باشد روش «دلفی» است. دلفی روشی سیستماتیک بوده که در تحقیق برای استخراج نظرات یک گروه از متخصصان در مورد یک موضوع مشخص مورداستفاده قرار می‌گیرد. به بیانی دیگر این روش، رسیدن به اجماعِ گروهی، از طریق یک سری از مراحلِ مصاحبه‌ای است و در مواردی به کار می‌رود که نیاز باشد ایده‌ها و قضاوت‌های جداگانهٔ افراد دربارهٔ یک موضوع، در فرایندی ساخت‌یافته به یک نتیجهٔ واحد و مورد وفاق آنان تبدیل شود. برخلاف روش‌های پژوهش پیمایشی، اعتبار روش دلفی نه به شمارِ شرکت‌کنندگان در پژوهش که به اعتبار علمی متخصصانِ شرکت‌کننده بستگی دارد. اجزای شکل‌دهندهٔ روش دلفی که کیفیت هر یک به اعتبار نتایج تحلیل‌ها منجر می‌گردد شامل «تکرار یا بازگویی مجموعهٔ سؤالات»، «اعتبار و دانش متخصصین»، «بازخورد کنترل‌شده پاسخ‌ها توسط محقق» و «آنالیز پاسخ‌های نهایی» است.(علیدوستی، ۱۳۸۵:۱۲) فرایند به‌کارگیری روش دلفی برای خوانش لایهٔ شناختیِ نگاره‌ها خود به چند مرحله تقسیم می‌شود که اهم آن‌ها شامل موارد زیر است:

■ **فعالیت قبل از شروع:**

تکوین سؤالات با توجه به ویژگی‌های کلی (سبکی) نگارگری در مکاتب موردنظر و نیز اطلاعات حاصل از خوانش لایه‌های زبانی و بصری نگاره‌ها.

■ **دور اول پرسشگری؛**

طرح سؤالات اصلی در مورد موضوع موردنظر و پاسخ اولیهٔ متخصصین.

■ **دور دوم پرسشگری؛**

در این مرحله، بامطالعهٔ پاسخ‌های اولیه، موارد توافق و عدم توافق مشخص می‌شود و فضایی برای شناسایی ایده‌های

جدول٦. بررسی لایهٔ بصری نگاره‌ها، مأخذ: همان

	خوانش لایهٔ بصری نگاره‌ها	شاهنامه بایسنقری	شاهنامه طهماسبی
تفکیک سطوح و فضاهای اثر	در بررسی سطوح دیداری نگاره‌ها، در هر دو اثر ٤ سطح قابل‌تفکیک است. در شاهنامهٔ بایسنقری به ترتیب صخره‌ها و درختچه‌های جلوی تصویر، فضای اصلی رخداد، فضای اختصاص داده‌شده به قطعات خوشنویسی و درنهایت فضای پس‌زمینه آسمان قابل‌تشخیص است؛ در نگارهٔ شاهنامهٔ طهماسبی نیز چیدمان سطوح به همین ترتیب هست با این تفاوت که در سطح آغازین و جلو نگاره فضای نسبتاً زیادی به قطعات خوشنویسی اختصاص‌یافته است. در هر دونگاره سطح دوم که بیشترین فضا را به خود اختصاص داده است محل نمایش رخداد اصلی نگاره یعنی کشتن سیاوش است. درمجموع در نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری تفکیک فضاها آشکارتر و نمایشی‌تر به نظر می‌رسد.		
عمق نمایی فضایی پیکره‌ها	عمق نمایی فضایی چیدمان پیکره‌ها در هر دونگاره دیده می‌شود با این تفاوت که پیکره‌ها در نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری همه در سطح دوم فضایی و به صورتی کاملاً مدور چیدمان شده‌اند که این چیدمان حتی باوجود سطح کاملاً تخت زمینه، حس عمق و دوری و نزدیکی پیکره‌ها را کاملاً منتقل می‌کند. در نگارهٔ شاهنامهٔ طهماسبی نمی‌توان الگوی واحدی را برای نمایش عمق با کمک چیدمان پیکره‌ها در نظر گرفت اما به نظر می‌رسد تأکید هنرمند در نمایش عمق بیشتر با کمک تفکیک سطوح بوده است به‌گونه‌ای که تعدادی از پیکره‌ها را در پشت صخره‌های فضای دوم قرار داده است.(همچنین قوس‌های قسمت بالای فضای دوم نیز بر عمیق بودن اجزای نگاره تأکیددارند)		
نوع پراکنش پیکره‌ها	در هر دونگاره نوع پراکنش پیکره‌ها و جهت نگاره آن‌ها بر حادثه اصلی روایت یعنی کشته شدن سیاوش به دست گروی تأکید دارد؛ که جهت نگاه آن‌ها نیز این تأکید را تقویت می‌کند. به‌طوری‌که در هر دونگاره پیکره‌ها در اطراف موضوع اصلی قرارگرفته‌اند. در نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری پیکره‌ها در یک فضا به‌صورت منسجم‌تری نظام‌یافته‌اند ولی در نگارهٔ شاهنامهٔ طهماسبی پیکره‌ها در دو فضا و بانظم کمتری دیده می‌شوند.		
جهت قرارگیری موضوع اصلی	یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های تأکیدی در هنرهای تجسمی، تغییر جهت است؛ به‌طوری‌که جهت قرارگیری موضوعی که هنرمند بر آن تأکید خاصی دارد با جهت متمایزی نسبت به سایر موضوعات اثر نمایش داده شود. در هر دو اثر موردبررسی هنرمندان به‌خوبی از این تمهید تجسمی بهره برده‌اند، در نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری محور قرارگیری سیاوش مایل بوده (تقریباً ٤٥ درجه) که کاملاً متمایز از محور عمودی دیگر پیکره است و در نگارهٔ شاهنامهٔ طهماسبی پیکرهٔ سیاوش کاملاً افقی تصویر شده که تنها محور افقی نگاره می‌باشد.		
تنوع محورها در اثر	در مطالعهٔ نوع محور سایر موضوعات و اجزای ترسیمی نگاره تفاوت چندانی در دونگاره مشاهده نمی‌شود در هر دو اثر محورهای عمودی و مایل به تعداد نسبتاً زیادی به کار گرفته‌شده است؛ فراوانی این محورها در نگارهٔ شاهنامهٔ طهماسبی بیشتر به نظر می‌رسد اما قدرت بصری محورها در نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری بیشتر است.(بزرگ‌تر بودن پیکره‌ها، تنه درخت و...) تنها محور افقی نمایش داده‌شده در پیکره‌ها، در شاهنامهٔ طهماسبی و مربوط به پیکرهٔ خود سیاوش به‌عنوان موضوع اصلی نگاره است.		

ادامه جدول ٦.

ترکیب‌بندی اثر (قوس حلزونی)	در بازکاوی ترکیب‌بندی در آثار نگارگری الگوهای متنوعی قابل‌شناسایی است که یکی از پرکاربردترین آن‌ها قوس حلزونی می‌باشد. این قوس به‌نوعی مسیر حرکت نگاه مخاطب به موضوع اصلی نگاره را هدایت می‌کند. مسیر حرکت حلزونی در اجزای اصلی هر دونگاره (به‌ویژه پیکره‌ها) قابل‌مشاهده بود. به‌طوری‌که در نگارهٔ شاهنامهٔ طهماسبی این مسیر از نگاه پیکره‌های پشت صخره‌ها در بالای تصویر آغاز می‌شود و با حرکت در مسیر دیگر پیکره‌ها به موضوع اصلی که صحنه کشته شدن سیاوش است، ختم می‌شود و در نگارهٔ دیگر نیز حرکت به همین صورت است با این تفاوت که شروع حرکت از قطعهٔ اشعار خوشنویسی شده بالای تصویر با حرکت به سمت تنهٔ درخت و دیگر پیکره‌ها به موضوع اصلی ختم می‌گردد.		
محل جاگذاری موضوع اصلی	از دیگر تمهیدات تجسمی به‌منظور تأکید بر یک موضوع خاص، محل قرارگیری آن موضوع در اثر است. در هر اثر تجسمی نقاطی وجود دارند که قدرت تأکیدی بیشتری نسبت به سایر نقاط اثر دارند و هنرمندان همواره از این نقاط بهترین بهره را برای تأکید بر یک موضوع خاص می‌برند. «نقطهٔ مرکزی اثر»، «تقسیمات طلایی»، «الگوی هندسی رادیکال ۲»، «محورهای تلاقی ام‌الگره و قطرهای اثر در الگوهای هندسه ترسیمی» از نمونه راهبردهای بکار گرفته‌شده توسط هنرمندان سنتی برای یافتن بهترین مکان جهت فراگیری و نمایش موضوع اصلی اثر بوده است. در بررسی نقطهٔ تأکیدی در آثار موردمطالعه، به نظر می‌رسد در شاهنامهٔ بایسنقری هنرمند محل نمایش صحنه کشته شدن سیاوش را برمبنای مربع شاخص انتخاب کرده و در شاهنامهٔ بایسنقری نقزه تأکیدی اثر به‌طور تقریبی در مرکز آن قرار دارد. البته لازم به ذکر که در تحلیل نگارهٔ شاهنامهٔ طهماسبی فضای اختصاص داده‌شده به قطعات خوشنویسی در پایین اثر نیز، جزئی از اثر در نظر گرفته‌شده است.	 	

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدید، تصحیح، تفسیر، حذف و توضیح قدرت و ضعف آن‌ها به وجود می‌آید و حتی در بعضی موارد، از شرکت‌کنندگان خواسته می‌شود تا استدلال و دلیل اولویت‌بندی خود بین گزینه‌های پاسخ خویش را بیان نمایند.

■ **دور سوم پرسشگری**؛ در این مرحله، از شرکت‌کنندگان درخواست می‌شود تا پاسخ‌ها را مجدداً مرور نموده در صورت نیاز در نظرات و قضاوت‌های خود تجدیدنظر کرده و دلایل خود را در موارد عدم اجماع ذکر نمایند و با در نظر گرفتن میانگین و میانهٔ نمرات هر عنوان، اهمیت آن را درجه‌بندی نمایند.

■ **تحلیل نهایی**؛ مرور پاسخ‌های نهایی به‌دست‌آمده و استخراج مفاهیم مشترک در بین این پاسخ‌ها و اعلام آن‌ها به‌عنوان نتایج تحلیل.

در این پژوهش، سؤالات اولیه که بر مبنای بازنمایی مضمون مرگ در نگاره‌های موردبحث بود، طی سه مرحله از پنج نفر از متخصصین دو حوزهٔ نگارگری و نشانه‌شناسی در میان گذاشته شد. در ادامه پاسخ‌های مرحله سوم پرسشگری مشاهده می‌شود:

■ **پاسخ شناختی اول**: هر دونگاره دارای بردار کنشی بوده و روایت دقیقی از متن ارائه می‌دهند؛ اما نکاتِ جزئی وجه تمایز دو تصویر است. برای نمونه فاصلهٔ تصویر در نگارهٔ شاهنامهٔ طهماسبی بسیار دور است به عبارتی تصویر نمای بسیار بازی دارد، گویا ما ناظر ابدی قتل مظلومانهٔ سیاوش در این نگاره هستیم. همچنین برشی از داستان در این نگاره انتخاب‌شده که نگاه هوشمندانهٔ مؤلف اثر را می‌رساند؛ همان لحظه که سیاوش زیردست و پای قاتلان خود به دام افتاده است. این ظرافت‌ها در نحوهٔ ایستادن و بازی بدن‌ها برای مخاطب که در خوانش تصویر

جدول۷. جمع‌بندی خوانش لایه‌های سه‌گانهٔ نگاره‌ها، مأخذ: همان

	شاهنامه بایسنقری	شاهنامه شاه‌طهماسبی
لایه زبانی	در این نگاره نشانه‌های زبانی و تصویری منطبق‌اند. ابیات از منظر زمانی، به لحظاتی قبل از کشته شدن سیاوش تا لحظه کشته شدن او اشاره دارد و در نگاره نیز «گُروی» در حال بریدن سر سیاوش بوده و خونی که از گردن سیاوش می‌جهد در طشت زرینی که سربازی آن را زیر سر سیاوش نگه‌داشته، می‌ریزد. هنرمند در این نگاره خود را مکلف به تصویرگری همسو با مضمون ابیات کرده است.	نشانه‌های زبانی و تصویری منطبق نیست، به‌طوری‌که از میان ۱۲ بیت درج‌شده در نگاره، تنها بیت اول به کشته شدن سیاوش اشاره دارد و ابیات بعدی سعی در تجسم احوال تماشاگران و فضای پیرامونی حادثه دارد؛ اما آنچه در خودنگاره به‌عنوان موضوع اصلی مشاهده می‌شود لحظه بریده سر سیاوش است. نکته مهمی که در این نگاره مورد تأکید قرارگرفته تعدد تماشاگران این حادثه است که در پشت صخره‌ها جای گرفته‌اند و به نظر می‌رسد بیشتر ابیات درج‌شده در این نگاره حالات آن‌ها را مجسم کرده است.
لایه بصری	چهار سطح دیداری در اثر وجود دارد و موضوع اصلی نگاره در سطح دوم که گسترده‌ترین فضا را به خود اختصاص داده، به نمایش درآمده است. پیکره‌ها همه در سطح دوم فضایی و به صورتی کاملاً مدور چیدمان شده‌اند که این چیدمان حتی باوجود سطح کاملاً تخت زمینه، حس عمق و دوری و نزدیکی پیکره‌ها را کاملاً منتقل می‌کند. نوع پراکنش پیکره‌ها بر حادثهٔ اصلی روایت تأکید دارد؛ که جهت نگاه آن‌ها نیز این تأکید را تقویت می‌کند. پیکرها در یک فضا به‌صورت منسجم نظام‌یافته‌اند. محور قرارگیری سیاوش مایل بوده (۴۵ درجه) که کاملاً متمایز از محور عمودی دیگر پیکره‌ها است. مسیر حرکت حلزونی در اجزای اصلی نگاره (به‌ویژه پیکره‌ها) قابل‌مشاهده است. هنرمند محل نمایش صحنه کشته شدن سیاوش را برمبنای مربع شاخص انتخاب کرده است.	چهار سطح دیداری در اثر وجود دارد و موضوع اصلی نگاره در سطح دوم که گسترده‌ترین فضا را به خود اختصاص داده، به نمایش درآمده است. در نگاره نمی‌توان الگوی واحدی را برای نمایش عمق با کمک چیدمان پیکره‌ها در نظر گرفت، اما به نظر می‌رسد تأکید هنرمند در نمایش عمق بیشتر با کمک تفکیک سطوح بوده است. نوع پراکنش پیکره‌ها بر حادثه اصلی روایت تأکید دارد که جهت نگاه آن‌ها نیز این تأکید را تقویت می‌کند. پیکره‌ها در دو فضا و بانظم نسبتاً کمی دیده می‌شوند. پیکرهٔ سیاوش کاملاً افقی تصویر شده که تنها محور افقی نگاره است. مسیر حرکت حلزونی در اجزای اصلی نگاره (به‌ویژه پیکره‌ها) قابل‌مشاهده است. نقطه تأکیدی اثر (نمایش کشته شدن سیاوش) به‌طور تقریبی در مرکز آن قرار دارد.
لایه شناختی	با طراحی جزئیاتی در نگارهٔ شاهانه بایسنقری، این‌گونه برداشت می‌شود که نباتات و حیوانات (هر آنچه غیر انسان) آگاه و مطلع از فاجعهٔ در حال وقوع‌اند و به آن عکس‌العمل نشان می‌دهند.	در تصویر شاهنامه طهماسبی نما بسیار بازتر از نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری است؛ بنابراین در نگاره طهماسبی اجزا کوچک‌تر و بیشتر هستند. در نگاره اسطوره نامیرایی مطرح می‌شود چراکه در پشت‌صحنه مرگ غنچه‌های گل در حال شکفتن هستند و گویی زایش و تولدی دوباره در حال وقوع است و چشم بیننده (من) به سمت آسمان هدایت می‌شود.
	تصاویر هر دونگاره دارای الگوی روایی و دارای بردار کنشی هستند. ظرافت‌ها در فرم و نحوهٔ حضور قاتلان سیاوش، در کنار چهرهٔ محزون او، تأثیر به سزایی در خوانش مخاطب دارد و بار عاطفی بسیاری بر بیننده تحمیل می‌کند. چهرهٔ افراد در نگاره‌ها، چهره‌های مسخ‌شده، سرد و بی‌روح است؛ گویی عالم نظاره‌گر این صحنه است نه‌فقط افراد و نه‌فقط شخص خاص. در هر دونگاره با کانون شدگی مواجه هستیم. چگونگی قرار گرفتن و نحوهٔ چیدمان پیکره‌ها، گیاهان، جانوران و ... نشان‌دهندهٔ مرگی است که به نابودی ختم نمی‌شود. هیجان و تحرک صحنه در دونگاره با اجزا و رنگ‌ها نمایش داده‌شده است.	

محو چهرهٔ محزون سیاوش می‌شود، تأثیر به سزایی دارد و معنای دقیق و حزن عمیق آن لحظه را در دید مخاطب زنده می‌کند. تصویر شاهنامهٔ بایسنقری نیز بار عاطفی تماشایی بر مخاطب تحمیل می‌کند. در اینجا نیز چهرهٔ سیاوش محزون است. نکتهٔ جالب در این تصویر درخت قطور و بزرگی است که روبروی سیاوش قرارگرفته و کمی انحنا به سمت وی دارد و سر سیاوش و امتداد نگاه او به سمت درخت می‌باشد و عجیب‌تر سربازی است که او هم مثل ما ناظر این صحنه هست و پشتش به مخاطب است. دو اسب در این تصویر دیده می‌شوند که هر دو از نگاه به صحنهٔ مرگ سیاوش سر باز زده‌اند. در لایهٔ بصری این تصویر باکمی تعمق، مخاطب بیشتر و بیشتر درگیر محتوای عاطفی تصویر می‌شود و سیاوش را تنها می‌بیند که هرچه غیر انسان در تصویر وجود دارد از مظلومیت او باخبرند و فاجعهٔ در حال وقوع را می‌فهمند. نگاه کنید که چگونه پرندگان در آسمان آشفته در پروازند.

■ **پاسخ شناختی دوم:** در هر دو این نگاره‌ها با کانون شدگی مواجه هستیم. مرکزیت اصلی تراکم انرژی ایجاد می‌کند و سپس مرگ در تخیل شاید شبانه به نمایش می‌رسد. اینجا اسطورهٔ نامیرایی مطرح می‌شود چراکه در پشت‌صحنه مرگ غنچه‌های گل در حال شکفتن هستند و گویی زایش و تولدی دوباره در حال وقوع است، چرا چشم بیننده (من) به سمت آسمان هدایت می‌شود و این تخیل نامیرایی همانند ماندگاری آسمان به نظر می‌رسد.

■ **پاسخ شناختی سوم:** در نگاره‌ها چهره‌ها، چهره‌هایی مسخ‌شده‌اند. حس خاصی در چهره‌ها نیست و گویی فقط نظاره‌گر این صحنه‌اند. احساس می‌شود که نقاش خواسته آن سنگ بودن را نشان دهد یعنی مثل این هست که سنگ نظاره‌گر این صحنه است و وجود انسانی ندارد. انسان‌ها در اینجا روح ندارند و چنین تصور می‌شود که گویی عالم نظاره‌گر این صحنه‌است.

■ **پاسخ شناختی چهارم:** عناصر نگاره‌ها دارای نوعی تقابل و دوگانگی هستند. دوگانگی بین خیر و شر، کنش اصلی مرگ است. چگونگی قرار گرفتن و نحوهٔ چیدمان پیکره‌ها، گیاهان، جانوران و... نشان‌دهندهٔ مرگی که به نابودی ختم شود نیست. هرکدام از نگاره‌ها مراحل مختلفی از زندگی انسان را نشان می‌دهد. سیر تکامل انسان را و این روایت‌ها از زندگی عادی پس از میرا شدن شروع می‌شوند؛ همانند دانه‌های یک گیاه داخل زمین که به دنبال رستاخیز خود هستند، سر از خاک برمی‌آورند دوباره رشد می‌کنند.

■ **پاسخ شناختی پنجم:** سیاوش نماد خدای نباتی است زیرا با مرگ او از خونش گیاهی می‌روید و در هر دونگاره به این نکته توجه شده است. در شاهنامهٔ طهماسبی گل‌های کوچک سفید و در شاهنامهٔ بایسنقری دقیقاً در بالای تصویر جایی که سیاوش قرار دارد دو بوتهٔ گل دیده می‌شود. هیجان و تحرک صحنه در دونگاره با اجزا و رنگ‌ها نمایش داده‌شده است. در نگارهٔ طهماسبی درختان و ابرها همه قوس‌دار و پرالتهاب تصویر شده‌اند و در نگارهٔ بایسنقری پرندگان در آسمان پرتشویش به‌نظر می‌رسند.

تحلیل اطلاعات

در جدول ۷ جمع‌بندی اطلاعات به‌دست‌آمده از خوانش لایه‌های زبانی و بصری دور نگاره و همچنین تحلیل نهایی اطلاعات به‌دست‌آمده از خوانش لایه‌های شناختی قابل‌مشاهده است:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

هدف این پژوهش گام برداشتن در جهت شناخت غنی‌تر و عمیق‌تر شاخصه‌های فرمی، مضمونی و محتوایی در نمونه‌هایی از آثار نگارگری ایرانی بود و هدف عملیاتی آن، مطالعه نشانه شناسانهٔ نگاره «مرگ سیاوش» دو نسخهٔ مصور شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامهٔ طهماسبی؛ که این مهم با استناد به الگوهای نشانه‌شناسی پیدایشی یا لایه‌ای و به‌واسطهٔ تجزیه‌وتحلیل نشانه‌های زبانی، بصری و شناختی حاصل شد. در واکاوی انطباق نشانه‌های زبانی نگاره‌ها با نشانه‌های بصری مشخص شد که مؤلفه‌ها و نشانه‌های بصری در نگارهٔ مرگ سیاوش از شاهنامهٔ بایسنقری انطباق بیشتری با مضمون اشعار نگاشته شده در بالای نگاره (نشانه‌های زبانی) دارد و این در حالی است که این انطباق در نگارهٔ به تصویر درآمده در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی کمتر دیده می‌شود، به‌طوری‌که مضمون اشعار بیشتر احوالات نظاره‌گران قتل سیاوش و فضای حاکم بر صحنه را بعد از حادثه مجسم می‌سازد؛ اما نقطهٔ تأکیدی نگاره همچنان صحنهٔ قتل سیاوش است هرچند که در این نگاره تصویری از تماشاگران مخفی‌شده نیز قابل‌مشاهده است. ازنظر ویژگی‌های بصری، هنرمندان هر دو اثر نشانه‌های تصویری را به‌گونه‌ای به کار گرفته‌اند که موضوع اصلی نگاره (کشته شدن سیاوش) به

لحاظ بصری مورد تأکید باشد؛ هرچند که این تأکیدها در نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری آشکارتر و بی‌واسطه‌تر نمود یافته است. در بررسی لایهٔ شناختی نگاره‌ها علیرغم تفاوت‌های اندک، سهم شناخت‌های مشترک از هر دونگاره قابل‌تأمل بود و بااینکه هنرمندان این آثار از دو دورهٔ متفاوت و با آگاهی‌ها و توانایی‌های سبکی متفاوت این آثار را به تصویر کشیده‌اند، هر دو در نمایش مرگی حزن‌انگیز و درعین‌حال جاویدان و اسطوره‌ای موفق بوده‌اند.

منابع و مآخذ:

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

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری هرات، تهران، فرهنگستان هنر.

احمدی، بابک. (۱۳۸۱)، از نشانه‌های تصویری تا متن (به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری)، تهران، نشر مرکز.

افشاری، مرتضی. آیت‌اللهی، حبیب‌الله، رجبی، محمدعلی،(۱۳۸۹)، بررسی روند نمادگرایی شمایل‌ها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه‌شناسی، نشریه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۳، ص ۵۴ ـ ۳۷.

انصاری، عبدالکریم. (۱۳۹۰)، روایت شناسی تصاویر شاهنامهٔ بایسنقری، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در رشتهٔ تصویرسازی دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر، استاد راهنما: ایرج اسکندری.

اطهاری نیک‌عزم، مرضیه. (۱۳۹۱)، نگاه پدیداری و عناصر طبیعی در اشعار پل والری: نمونه‌ای از نشانه – معناشناسی بینش و ادراک، نشریه پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه، شماره ۱، ص ۸۸ ـ ۷۱.

بصائری، سلمان، خزائی، محمد. (۱۳۹۲)، جلوه‌های استعاره در نظام نشانه‌ای دیداری پوسترهای عاشورایی، نشریه نقد ادبی، شماره ۲۲، ص ۶۵ ـ ۴۹.

پاکبار، رویین. (۱۳۸۱)، دائرةالمعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۴)، نقاشی ایرانی، تهران، انتشارات زرین و سیمین.

حسنوند، محمدکاظم، سجودی، فرزان، خیری، مریم. (۱۳۸۴)، بررسی نگارهٔ آزمودن فریدون پسرانش را از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای، نشریهٔ هنرهای زیبا، شماره ۲۴، ص ۱۰۴ ـ ۹۷.

حقایق، آذین، سجودی، فرزان. (۱۳۹۴)، تحلیل معناشناختی دونگاره از شاهنامهٔ فردوسی بر اساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی، شماره ۲، ص ۱۲-۵.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، نشر علم.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۷)، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران، نشر علم.

سیدالشهدایی، رویا. (۱۳۸۳)، خوانشی زیبا شناسانه از مرگ در شاهنامه فردوسی (مرگ سیاوش)، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۴، ص ۱۴۴-۱۳۱.

شاهکارهای نگارگری ایران. (۱۳۸۴)، تهران، موزه هنرهای معاصر

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۱)، نشانه معناشناسی دیداری (نظریه‌ها و کاربردها)، تهران، نشر سخن.

ظفرمند، سیدجواد. ۱۳۸۰، مفهوم فرم به‌ویژه در هنر، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۱، ص ۱۳ ـ ۲۱.

علیدوستی، سیروس. (۱۳۸۵)، روش دلفی: مبانی، مراحل و نمونه‌هایی از کاربرد، فصلنامه مدیریت و توسعه، شماره ۳۱، ص ۲۴-۸.

غلامپور گلی، محبوبه، حسام‌پور کرمانی، منصور. (۱۳۹۳)، تحلیل نشانه شناختی تصویری از یک نگارهٔ نسخه خطی هزار و یک‌شب به روش یوری لوتمان، نشریه نگارینه هنر اسلامی، شماره ۱، ص ۸۹ ـ ۶۹.

فرید، امیر، پویان مجد، آزیتا. (۱۳۹۱)، بررسی و تحلیل شمایل شناسانهٔ نگاره کشته شدن شیده به دست

کیخسرو، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۲۴، ص ۶۶-۴۹.
کارول، نوئل. (۱۳۹۲)، درآمدی بر فلسفه هنر، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
کثیری، آتوسا، رهنورد، زهرا، دیباج، سید موسی. (۱۳۸۸)، تقابل طبیعت و فرهنگ در نگارهٔ زال و سیمرغ (تحلیل نشانه شناختی تصویری از شاهنامهٔ طهماسبی)، نشریهٔ هنرهای زیبا، شماره ۲۷، ص ۱۱۰-۱۰۳.
مرادخانی، علی، عتیقه‌چی، نسرین. (۱۳۹۷)، تفسیر نشانه شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی اسلامی، نشریهٔ رهپویه هنر، شماره ۱، ص ۲۱ ـ ۵.
مقبلی، آناهیتا، پیامنی، بهناز. (۱۳۹۵)، تحلیل نشانه شناختی سبک سه نگارهٔ شاهنامهٔ فردوسی با عنوان کشتن بهرام گور اژدها را، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، شماره ۲۱، ص ۲۲۸-۲۰۱.
مهاجری، مهدیس، فهیمی‌فر، اصغر. (۱۳۹۸)، تحلیل نشانه شناختی عرفان در نگارهٔ اسکندر و زاهد اثر کمال‌الدین بهزاد بر اساس دیدگاه چارلز پیرس، نشریه نگره، شماره ۵۰، ص ۱۲۱ ـ ۱۰۹.
موسوی، اشرف‌السادات، مصباح، گیتا. (۱۳۹۰)، تحلیل ساختار روایت در نگارهٔ مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس، نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، شماره ۴۵، ص ۳۲-۲۳.
یاکوبسن، رومن. (۱۳۹۰)، ساختارگرایی، پساساختارگرایی و مطالعات ادبی (مجموعه مقالات)، ترجمه به سرپرستی فرزان سجودی، تهران، حوزه هنری.
یوسفی، سهیلا. (۱۳۹۰)، بررسی ساختار مرگ شخصیت‌ها در دو بخش اسطوره‌ای و حماسی شاهنامه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، استاد راهنما: دکتر ابوالقاسم قوام.

Hutcheon. Linda.(2006), A Theory of Adaptation. NY and London: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Carroll, Noel. 2013, Philosophy of Art: A Contemporary Introduction. Translated by Saleh Tabatabayi, Farhangestan-e Honar.
Gholam Pour, Mahbubeh Hesami Kermani, , Mansour. 2014. A Semiotic Analysis of a Picture of Sani-ol-Molk's The Thousand and One Nights based on Yuri Lotman. Negarineh Islamic Art, No. 1. Pp. 69-89.
Farid, Amir, and Azita Pouyan Majd. 2012 "The Study and Analysis of Iconography of an Image: The Death of Shidah by Kay Khosrow". Negareh, vol. 7, no. 24, pp. 49-66.
Hutcheon. Linda. 2006, A Theory of Adaptation. NY and London: Routledge
Haghayegh, Azin, and Farzan Sojudi. 2015, "Semantic Analysis of Two Miniatures in Shahnameh Based on the Cultural Semiotic Model", Honar haye Ziba – Honar haye Tajassomi, vol. 20, No. 2, pp. 5-12.
Hasanvand, Mohammadkazem, Sojudi, Farzan. Kheyri, Maryam.2005. A Study of the «Testing Fereydoun of His Sons» from the Perspective of Layered Semiotics, Journal of Fine Arts, No. 24, pp. 97-104.
Iranian Masteerpiees of Persian Painting. 2003, Tehran, Museum of Contemporary Art.
Jakobson, Roman.2011 . Structuralism post -structuralism and literary studies, Tehran, Hozehonari
Kasiri, Atousa, et al. 2009 "Contradiction of Nature and Culture in "Zal and Simurgh" Miniature: A Visual Semiotic Analysis of Shahnameh of Shah Tahmasp". Honar haye Ziba, No. 37, pp. 103-110.
Moghbeli, Anahita, and Behnaz Payamani. 2016 "Semiotic Analysis of Style in Three Illustrations of Shahnameh Entitled "Bahram Kills a Dragon". Epic Literature, no. 21pp. 201-228.
Mohajeri, Mahdis, Fahimifar, Asghar, 2019, The Semiotic Analysis of Mysticism in the «Alexander and the Hermit» by Kamal al-din Bihzad based on Charles Pierce,s Viewpoint, The Journal of Negareh, No. 50. Pp. 109-121.
Moradkhani, Ali, Atighehchi, Nasrin. 2018, Interpretation of semiology of the colour based on philosophical foundation Islamic Persian painting, The Journal of Rahpooye Honar, No. 1, pp. 5-21.
Mousavi, Ashraf ol-Saadat, and Gita Mesbah. 2011 "Analyzing the Narrative Structure of "The Death of Zahhak"; A Persian Painting; According to Greimas's Actantial Model". Honar haye Ziba – Honar haye Tajassomi, vol. 3, No. 45, pp. 23-32.
Pakbaz, Ruyin. 2002, Dayerat-ol Ma'aref Honar [The Encyclopedia of Art]. Farhang-e Moaser.
Pakbaz, Ruyin. 2005 Naghashi-e Irani [Iranian Painting]. Zarrin o Simin Publication.
Shaeiri, Hamidreza. 2012, Neshaneh-Ma'ana Shenasi Didari (Nazariyeh ha va Karbord ha) [Visual Semiotics-Semantics (Theories and Practice)]. Nashr-e Sokhan.
Seyyed ol-Shohadayi, Roya. 2004, "An Aesthetic Reading of Death in Shahnameh (The Death of Siavash)". Honar haye Ziba, no. 4, pp. 131-144.
Sojudi, Farzan. 2009, Maghalat-e Avvalin Hamandishi Neshaneh Shenasi Honar [The Collected Essays of the First Seminar on Semiotics of Art]. Farhangestan-e Honar.
Sojudi, Farzan. 2004, Neshaneh Shenasi Karbordi [Applied Semiotics]. Nashr-e Elm.
Sojudi, Farzan.2009, Neshaneh Shenasi: Nazariyyeh va A'mal [Semiotics: Theory and Practice]. Nashr-e Elm.
Yousefi, Soheila. 2011, The Study of the Structure of Characters' Death in the Mythical and Epic Parts of Shahnameh. Ferdowsi University of Mashhad, M.A Thesis.
Zafarmand, Seyyed Javad. 2002, "The Concept of Form in Art". Honar haye Ziba, no. 11, pp. 13-21.

themselves bound to align with new study methods and patterns. Researchers, on the other hand, have not bound themselves to any cognitive pattern and have left their minds, hearts, and senses free for intuitive cognition. The researches of the first group are formulated and minimalist studies that have not been able to fully identify and discover some of the basic features of these works. On the other hand, the results and interpretations of the research of the second group cannot be repeated and proven. Therefore, it is necessary to find a solution or model that can eliminate the listed shortcomings in the field of painting research. "Layered semiotics" is a theoretical and efficient approach that provides the basis for extensive analysis of texts in the context of the interactive relationship between sign systems and textual layers that creates a complex network of semantic relationships. "Layered semiotics" is an approach in the process of which the researcher or the audience, by entering from the outer layer of the work to the semantic layers, goes through the outer meaning to its inner meaning. The result of this journey is neither minimalist nor unprovable, and the choice of this method and pattern in the study and selection of selected works of Iranian painting, reveals the importance of this research. This descriptive-analytic study has a poststructural semiology approach. The data collecting uses the library and documentary method. Furthermore, the Delphi method has been used to analyze the research qualitatively – experts in miniature and semiology have done it in the form of an open and exploratory interview. The samples studied in this study have been purposefully selected, which include two images with a common narrative and related to the theme of death. It should be emphasized that the criterion for selecting these two paintings was their common theme which is portrayal of the narration of «Siyâvash>s death». The linguistic and visual features and the type of adaptation of the signs are different from each other in the studied images. But, the results suggest that the common knowledge of the two images should be considered in the study of the cognitive layer of images. It seems that though the works have been pictured in two separate periods with different stylistic knowledge and skills, both of the artists had been successful in the tragic, yet the eternal and mythical representation of death.

Keywords: Semiology, The Theme of Death, Iranian Painting, Shahnameh of Baysonghor, Shahnameh of Shah Tahmasp

References:

Ahmadi, Babak. 2002, Az Neshaneh haye Tasviri ta Matn (Be Suyeh Neshane Shenasi Ertebat Didari) [From Pictorial Signs to the Text: Toward the Semiotics of Visual Communication]. Nashr-e Markaz.

Alidoosti, Sirus. 2006 "Delphi Method: Principles, Stages, and Examples of Application". Quarterly Journal of Management and Development, vol. 8, no. 31, pp. 8-24.

Ansari, Abdul Karim. 2011, Narratology of Pictures in the Baysonghor Shahnameh. Tehran University of Art, M.A Thesis.

Afshari, Morteza, Ayatollahi, Habibollah, Rajabi, Mohammad Ali, 2010, A study of the trend of symbolism of icons in Islamic painting from the perspective of semiotics, Journal of Islamic Art Studies, Vol. 13, pp. 37-54.

Athari Nikazm, Marzieh. 2015. "The semiotic study of oneself and another in the discourse of Valery: another in me". Journal of French language and literature research. No 20, pp. 181-198.

Azhand, Yaghoub. 2008, Maktab-e Negargari Herat", Farhangestan-e Honar.

Azhand, Yaghoub. 2005, Maktab-e Negargari Tabriz Va "Ghazvin-Mashhad" [Tabriz School and "Ghazvin-Mashhad"]. Farhangestan-e Honar.

Basaeri Salman. Khazaei, Mohammad.2013, "Study of the metaphor displaying in the system of visual sign of the posters describing Ashoura'a". Journal of Literary Critism, no 22. Pp. 65 - 49.

Scientific Quarterly Journal Faculty of Art Shahed University

Semiotic Analysis of the Representation of "Death" Content in the Images of Herat and the Second Tabriz Schools (Case Study: the Image of the Death of Siyâvash in the Shahnamehs of Baysonghor and Shah Tahmasp)

Parisa Iranpour, MA in Art Research, Science & Arts University, Yazd, Iran
Majid Reza Moghanipour (Corresponding Author) , PhD, Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art & Architecture, Shiraz University,Shiraz, Iran
Received: 2021/04/26 Accepted: 2021/12/08

One of the most important and fundamental secrets of the universe is death; explained in different ideas and worldviews in various forms and methods. On one hand, the representation of this theme, in the form of art media, is taken from the same ideas and worldviews explaining it; on the other hand, it is derived from its worth as well as its stylistic and media limitations. Literature, in the field of Persian miniature in a relatively long historical context, has also had a great effect on forming different themes. The narrative literature in Iran had always been one of the most prominent sources of inspiration to manifest artists of the other media; among which visual and performing arts have more contributions. The Iranian miniature had depended on the literature to a great extent. So, by the middle of the Safavid era, the Iranian miniature was categorized as a subset of the "calligraphy" art which its major function had been the visualization of literary narratives. Reviewing miniature works of the Herat and the Second Tabriz Schools showed that nearly one hundred and fifty images refer directly and indirectly to the theme of death – their notable examples are seen in the Shahnamehs of Baysonghor and Shah Tahmasp. The main problem in this research, regarding the theme of death in Iranian images, is responding to the question of how one can get to one knowledge about the representation of this theme in the images. The ultimate aim of the research is to gain the full and profound knowledge about the features of forms, themes, and contents of the Iranian miniature; the most superior form of art in this land. Its functional purpose is to study semiologically the images with the theme of death in two illustrated Shahnamehs of Baysonghor and Shah Tahmasp. Based on the patterns of layered semiology, the research aim is achieved through analyzing the linguistic, visual, and cognitive semiotics. The research will respond to the following questions: 1. How linguistic and visual symbols, related to the theme of death, are matched with each other in the studied images? 2. Can anyone reach one knowledge about the representation of the theme of death in the studied works? Iranian paintings have been studied by many methods and models. Some researchers have tried to provide an aesthetic and formal reading of the painting, while others have re-examined the overt or covert meaning of these works, and in these studies, some have considered