

## تحلیل روایت‌شناختی نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» در شاهنامه

### بزرگ ایلیخانی

#### بر پایه الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

محمودرضا سلیمانی کوشکی<sup>۱</sup>، صدرالدین طاهری\*<sup>۲</sup>، زینب صابر<sup>۳</sup>

(دریافت: ۱۳۹۸/۳/۱ پذیرش: ۱۳۹۸/۶/۳۱)

#### چکیده

نام و تصویر اسکندر از پرتکرارترین درون‌مایه‌های مطرح‌شده در ادبیات فارسی و هنر ایرانی از دوران ساسانیان به بعد است. در برگ‌های بازمانده از شاهنامه بزرگ ایلیخانی موسوم به «دموت» نیز روایت‌هایی از زندگی اسکندر در دوازده نگاره دیده می‌شود. در این پژوهش، با پرداختن به تحلیل نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» کوشش می‌شود دگرسانی میان متن تصویری نگاره با متن ادبی شاهنامه پی‌جویی و نشانه‌های درون‌متنی و معانی پنهان آن‌ها آشکار شود. با یافتن مرزهای این دگرسانی می‌توان دریافت که نگارگر تا کجا به متن شاهنامه وفادار مانده و تا چه اندازه در پی دستیابی به دلالت‌های معنایی و احیای گفتمان دیداری خاص خود و یا دوران تاریخی خویش بوده است. مقاله حاضر پژوهشی روایت‌شناختی بر پایه نگرش نشانه - معناشناسی روایی است که با هدف خوانش سوبه‌های اجتماعی نشانه‌های تصویری، از

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان

۲. استادیار پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول)

\* s.taheri@aui.ac.ir

۳. دانشیار هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان

الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی کرس و ون لیوون استفاده شده است. در الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی، نه تنها بررسی خطوط، رنگ‌ها و حرکت نور و آفرینش حجم‌ها در جهت بالندگی و تفسیر دلالت‌های معنایی به کار گرفته می‌شوند، بلکه به اثرات و جریان‌های خارج از تصویر مانند بافت فرهنگی، مذهبی، سیاسی و اجتماعی دوران آفرینش اثر نیز پرداخته می‌شود. بر این اساس، پژوهش حاضر وجود دگرسانی میان متن تصویری با متن ادبی را در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر»، به مثابه تلاش هنرمند برای استقلال در خلق نگاره و تبدیل اثر هنری به بازنمودی از افکار زمانه خویشان می‌داند.

**واژه‌های کلیدی:** روایت‌شناسی، نگاره، اسکندر، نشانه‌شناسی اجتماعی، شاهنامه بزرگ / ایخانی، دگرسانی.

#### ۱. مقدمه

عمده‌ترین تحقیقات در حوزه تاریخ‌نگاری ایران و تحلیل نقاشی ایرانی در چارچوب همخوانی یا تطبیق ادبیات با نگاره صورت گرفته است. به عبارتی مطالعات بیشتر حول بررسی و نقد نگاره‌ها با متون ادبی از باب شباهت و اثرپذیری نقاشی از متن ادبی بوده است. غالب این پژوهش‌ها با این پیش‌فرض که نگاره در خدمت شعر یا متن ادبی بوده است، طرح و نگاشته شده‌اند و از این رو نگاره‌گر را پیرو محض تلقی می‌کنند. مقاله حاضر، برخلاف این پژوهش‌ها، ابتدا به مقوله تفاوت نگرینسته و سپس به دنبال بررسی و کشف جایگاه نگاره در بدنه تاریخ هنر ایران بوده است. به سخن دیگر، درصدد اثبات این جریان است که آیا نگاره‌گر در زندگی هنری خود، فقط یک مقلد یا تصویرگر محض در خدمت شعر شاعران یا متون ادبی بوده و خود از انگیزه‌ها، اعتقادات، خط‌مشی‌ها و تمایلات تهی بوده است.

بررسی نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» از منظر دگرسانی<sup>۱</sup> و پیدایی اصل تفاوت میان انگیزه و نسبت نگاره‌گر از یک سو و متن ادبی از سوی دیگر، مجال است برای کشف انگیزه و نیت نگارگران و اثرگذاری آنان بر جامعه و تلاش برای بیان استقلال هنرمند و خلق نگاره و تبدیل اثر هنری به بازنمودی از افکار زمانه خود. بر این اساس، برای رخ گشودن هرچه بیشتر دگرسانی نگاره با متن ادبی، در این پژوهش از تلفیق رویکرد روایت‌شناسی<sup>۲</sup> و روش نشانه‌شناسی اجتماعی<sup>۳</sup> استفاده کرده‌ایم.

روایت‌شناسی یا دستور زبان روایت رویکردی روشمند در بررسی ساختار روایت است. این رویکرد با بررسی فرم اثر ادبی می‌کوشد به نظام معنایی فراتر از متن برسد. روایت‌شناسی ساختارهای مشابه و یکسان و گاه تکراری روایت‌ها را نشان می‌دهد و عوامل اساسی در متن را در برابر مخاطب می‌نهد. روایت بازآفرینی سلسله‌ای از حوادث نیست که پشت سر هم آمده باشد.

در حوزه نشانه - معناشناسی<sup>۴</sup> متن، «دگرسانی» جایگاهی درخور توجه دارد. متن ادبی دارای نشانه‌های خاص خود است که این نشانه‌ها اغلب در طی فرایندهای زمانی و هنگام انتقال معنا، از متن ادبی به متن تصویری، دچار دگرسانی می‌شود. دریافت نشانه‌شناختی نگارگر در فرایند بازآفرینی عناصر روایی در متن تصویری، با دریافت نشانه‌شناختی آفریننده متن ادبی متفاوت است و چه بسا به استقلال بازتاب نشانه‌هایی خاص در آفرینش نگاره دست می‌یابد. رابطه متن و تصویر را می‌توان نوعی مذاکره بین متن و تصویر دانست که براساس آن، فرایند معناسازی اتفاق می‌افتد. اگرچه متن و تصویر هر دو به دلیل استفاده از «صورت بیان» (نظامی از روابط دالی) متن هستند، رابطه آن‌ها با یکدیگر این نگاه را پیچیده می‌کند؛ زیرا آنچه روابط نظام دالی خوانده می‌شود، به فرایند نشانه - معنایی تبدیل می‌گردد. در واقع وقتی متن و تصویر در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند، محدودیت‌های ساختاری متن برداشته می‌شود؛ چون دیگر متن فقط در خدمت متن بودن خود نیست؛ بلکه در خدمت نظام نشانه‌ای دیگری قرار می‌گیرد که نمی‌تواند خواسته‌ها و داشته‌های چنین نظامی را نادیده انگارد.

تحلیل دگرسانی نشانه‌های متنی به نشانه‌های تصویری از یک سو با حوزه تحلیل ساختار روایت سروکار دارد؛ چراکه متن تصویری نیز از این منظر یک روایت است و از سوی دیگر با حوزه نشانه - معناشناسی به ویژه الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر در پیوند است؛ یعنی الگویی که بنای کار خود را بر توصیف و تفهیم چگونگی آفرینش، سنت‌گذاری و سنت‌پذیری و نهایتاً انتقال معنا در قلمروهای اجتماعی (خانواده، جامعه، محیط کار و هر قلمروی نشانه‌ساز) و هر محیط پایبند به سنت‌ها و قراردادهای اجتماعی و حتی سنت‌گریز می‌گذارد.

نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلیخانی موسوم به «دموت»<sup>۵</sup> جزو نخستین نقاشی‌های ایرانی برپایه متن شاهنامه فردوسی است که بسیاری از آن‌ها در حوادث روزگار و گزند دوران ازمیان رفته و فقط ۵۸ نگاره از این مجموعه به صورت پراکنده در سراسر دنیا باقی مانده است. این نگاره‌ها براساس زمان و دوره طراحی، با گونه‌هایی از دگرسانی صوری و محتوایی روبه‌رو شده‌اند. بررسی و تحلیل این آثار از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی آشکار می‌کند که متن نوشتاری چگونه در گذر زمان به متنی تصویری و گونه‌های تصویری جدیدی بازنمایی می‌شود که هریک دارای دگرسانی‌های نشانه‌ای هستند. هریک از نگارگران این متن‌های تصویری در کنار بیان هدف راوی متن روایی شاهنامه (یعنی فردوسی) به بیان هدف‌های خویش در قلمروی بلاغت تصویری نیز پرداخته‌اند. از این رهگذر، هنگام تفسیر فرایند آفرینش متن تصویری و بازآفرینی متن ادبی در چارچوب بیان هنر پیشینیان می‌توانیم معنایی را که نگاره نزد بیننده آن دوران در دریافت نشانه - معناشناسی داشته است، بیابیم؛ همان‌گونه که می‌توانیم به تحلیل معنای متن در زمان حاضر و برای خوانشگر امروزی پردازیم. از طرفی شاهنامه‌ی فردوسی دارای جلوه‌ها و زوایای هنری، اساطیری، حماسی، تاریخی و فرهنگی است که ضرورت تحقیق و پژوهش در آن به شدت احساس می‌شود. شگردهای داستانی شاهنامه آن‌چنان شگفت‌انگیز است که نگاه یک‌سویه در تحلیل و ارزیابی داستان‌های آن، ما را از زیبایی‌های گسترده هنری‌اش محروم و دور می‌کند. شاهنامه اگرچه دارای نشانه‌های نوشتاری بسیاری است، به دلیل ظرفیت‌های پهناور نشانه - معناشناسی این متن ادبی، نگارگران ایرانی از آغاز شکل‌گیری مکتب‌های نگارگری ایرانی، به سراغ تصویرسازی‌های گوناگون براساس داستان‌های شاهنامه رفته‌اند؛ تا جایی که بخش عظیمی از هنر تصویرگری ایرانی از این اثر سترگ سرچشمه می‌گیرد.

روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است و روش تحلیل داده‌ها کیفی و استدلالی از نوع روش استقرایی (از جزء به کل). در این تحقیق، به تحلیل روایت‌شناختی دگرسانی نشانه‌های زبانی به نشانه‌های تصویری در فرایند تبدیل متن داستان جلوس اسکندر در شاهنامه، به نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» در شاهنامه بزرگ ایلیخانی برپایه الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر گوئتر کرس<sup>۶</sup> و تئودور ون لیوون<sup>۷</sup>

می‌پردازیم. هدف بنیادین این مقاله، بررسی چرایی و چگونگی این دگرسانی و یافتن مرزهای آن از متنی زبانی به متنی تصویری، در نگاره مورد بررسی در شاهنامه بزرگ ایلیخانی است.

پرسش‌های اساسی تحقیق به این شرح است:

- نشانه‌های روایی نگاره در شاهنامه بزرگ ایلیخانی (دموت) تا چه اندازه از نشانه‌های زبانی شاهنامه پیروی می‌کند؟
- دگرسانی معنا در فرایند تبدیل متن داستان جلوس اسکندر در شاهنامه به نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» در شاهنامه بزرگ ایلیخانی چگونه صورت گرفته است؟
- افزوده‌های نگارگر به مثابه وضعیت نو (دگرسانی) در نگاره چه جایگاه و تفاوتی با دیگر نشانه‌های زبانی در شاهنامه و از دریچه الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر دارد؟

#### ۱-۱. پیشینه تحقیق

امروزه حوزه نشانه‌شناسی تصویر در قلمروی پژوهش‌های هنری، به‌خصوص پژوهش‌های وابسته به هنرهای ایرانی - اسلامی، از گستردگی و اهمیت خاصی برخوردار است. البته دانش نشانه‌شناسی یا آگاهی از فرایند معنا بیشتر در حوزه تبلیغات و عکس مورد استفاده قرار گرفته و این دانش نوپا در حوزه نقاشی، به‌ویژه نقاشی ایرانی، کمتر مورد توجه بوده است. درباره نقاشی ایرانی در طی صد سال اخیر پژوهش‌ها و تألیفات و مقالات بسیاری نوشته یا ترجمه شده است؛ اما حوزه نقد نگارگری ایران و آگاهی از چگونگی فرایند معناسازی آثار نقاشی ایرانی تا حدی مغفول واقع شده است.

فرزان سجودی در کتاب *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل* (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان: بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری» به بررسی نگاره‌ای با عنوان «قابیل از کلاغی می‌آموزد که چگونه جسد برادرش را به خاک بسپارد» از نسخه قصص الانبیا می‌پردازد و این نگاره را از دریچه زمان و گذر زمان با رهیافتی به دیدگاه معناشناسی شناخت‌گرا بررسی می‌کند. حمیدرضا شعیری نیز در

کتاب *نشانه - معناشناسی دیداری* (۱۳۹۲) به تفصیل از نظریات و کاربرد آثار دیداری سخن گفته و ماهیت چگونگی فرایند معناشناسی را در حوزه تصویر تبیین کرده است. همچنین ترسیم مفهوم نوپدیدارانه به مثابه وضعیت نو حاصل گفت‌وگو و جلسات نقد با اوست. امیرعلی نجومیان نیز در کتاب *نشانه در آستانه* (۱۳۹۴) به بررسی نقاشی و عکس پرداخته است.

تحقیقات نام‌برده را می‌توان زیرساخت‌های معتبر و مهم در حوزه نشانه‌شناسی تلقی کرد. اما در زمینه نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر به‌طور مستقیم می‌توان به دو مقاله «تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه فردوسی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویری» نوشته آذین حقایق و فرزانه سجودی (۱۳۹۴) و «نگاه به مثابه یک منبع نشانه‌ای در نگارگری ایرانی (تا اواسط دوران صفویه)» از مریم خیری (۱۳۹۴) اشاره کرد که از الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی گونتر کرس و تئودور ون لیوون استفاده کرده‌اند. این دو مقاله گامی در جهت شناسایی مبانی و روشمندی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر به‌شمار می‌آیند و در آن‌ها فقط بررسی و تطبیق نگاره‌ها از دریچه جایگاه بردار در الگوی روایی<sup>۸</sup> و نگاه خیره در فرایند معناکاوی<sup>۹</sup> انجام شده است.

در مقاله حاضر، از چند تکنیک و ظرفیت‌های کشف معنا در الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر استفاده و بر این اساس، قابلیت‌های این روش در شناخت هرچه بیشتر نگاره‌های ایرانی، مخصوصاً نگاره‌های اولیه، به‌طور جامع نمایان شده است. با توجه به آنچه گفته شد، بی‌گمان در میان پژوهش‌های نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، تاکنون هیچ اثر مستقلی در حوزه بررسی و تبیین دگرسازی نگاره‌ها و متن‌زبانی نگاشته نشده است و این خلأ پژوهشی ضرورت نگارش مقاله حاضر را ایجاب کرد.

## ۲. مبانی نظری تحقیق

### ۲-۱. روایت‌شناسی تصویر

روایت‌شناسی در حوزه زبان و ادبیات با حوزه تصویر تفاوت‌های اساسی دارد؛ زیرا ماهیت روایت در این دو حوزه از دو جنس متفاوت شکل گرفته است. تفاوت عمده روایت‌های مصور با روایت‌های ادبی و حتی سینما در این است که در روایت‌های

مصور، داستان در یک نگاه به‌نمایش درمی‌آید؛ حال آنکه در ادبیات و سینما روایت‌پردازی در صفحات و سکانس‌های متوالی صورت می‌گیرد (میرزایی پرکلی و محمدی کشکولی، ۱۳۹۶: ۱۲۵). تفاوت اساسی وجه دلالتی زبان و تصویر این است که در زبان، عناصر نوشتاری مطرح است و در تصاویر، جلوه‌های دیداری رنگ، شکل، خطوط، ژرف‌نمایی و غیره (همان، ۱۲۳).

نلسون گودمن<sup>۱۰</sup> با مطالعه عنصر زمان و رابطه ترتیب وقوع با ترتیب روایت کردن، روایت‌های تصویری را در چهار گروه عمده دسته‌بندی می‌کند: ۱. آنی بی‌زمان؛ ۲. زمان‌دار خطی؛ ۳. زمان‌دار تاب‌خورده؛ ۴. غیرزمانی / ضدزمان. بر این اساس، نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» جزو دسته سوم، یعنی زمان‌دار تاب‌خورده، است؛ زیرا در تصاویر (زمان‌دار تاب‌خورده) ترتیب وقوع جابه‌جا بیان می‌شود. به‌نظر گودمن، گذشته‌نگری، آینده‌نگری و میانه‌نگری به‌ترتیب وقوع بیان نمی‌شوند. به‌عبارتی تصاویر بدون جهت‌گیری می‌توانند از مرکز یا چپ و راست تصویر شروع شوند. تصاویر زمان‌دار تاب‌خورده بیشتر تابع پیچ‌وتاب‌های زمانی است و از نظر آرایش مکانی و زمانی ترتیب وقوع را رعایت نمی‌کنند. بر این اساس، بیشتر نگاره‌های شاهنامه بزرگ / ایخانی دارای نوعی عدم توافق میان ترتیب وقوع هستند. البته در نگاره‌های شاهنامه بزرگ / ایخانی می‌توان نگاره‌هایی را دقیق یا نزدیک به دسته‌بندی‌های نلسون گودمن یافت.

در فرایند شکل‌گیری معنا، آنچه هنرمند با استفاده از ترفندهایی، به‌شکلی متناقض‌نما کوشش می‌کند تا به غیاب رانده شود و درعین حال جزو نظام شناختی<sup>۱۱</sup> محسوب می‌شود، امکان بیان می‌یابد. این درحالی است که هنرمند به هر دلیلی (تکنیکی، اجتماعی و نظارتی) با عدم بیان دال‌های مستقیم روبه‌روست؛ آن‌گاه دال‌هایی انتخاب می‌کند تا از راه غیرمستقیم‌تر و شاید دیرپای‌تری سرانجام به همان مدلول‌های منع شده برسد (سجودی، ۱۳۹۰: ۳۰۶).

نشانه‌شناسان برای دانش نشانه‌شناسی و فرایند معناسازی برای خوانشگر و موقعیت خوانش تقسیماتی را قائل شده‌اند که تحت سه رویکرد می‌توان به آن‌ها پرداخت: ۱. خوانش غالب<sup>۱۲</sup> (یا مسلط) که در آن خواننده در رمز شریک می‌شود و خوانش رایج

را می‌پذیرد و تولید می‌کند. ۲. خوانش تبادلی<sup>۱۳</sup> که خواننده متن به‌طور نسبی در رمزگان نشانه سهیم است؛ ولی گاهی مقاومت می‌کند و تولید معنا را به‌نحوی تعدیل می‌کند هرچند تجربیات و علائق خود را نیز در آن منعکس می‌کند. ۳. خوانش متضاد<sup>۱۴</sup> که در آن با خوانش مسلط مقابله می‌شود؛ چراکه خوانشگر به‌دلیل موقعیت اجتماعی خود مستقیماً در تقابل با رمز غالب قرار می‌گیرد. در تحلیل و معناشناسی نگاره مورد بررسی سعی شده از فرایند خوانش تبادلی، یعنی انعکاس تجربیات و نیز خوانش غالب یا مسلط، استفاده شود.

## ۲-۲. بازشناخت شاهنامه بزرگ ایلخانی

شاهنامه بزرگ ایلخانی یکی از آثار باارزش در حوزه نگارگری و نقاشی ایرانی است که در قرن هشتم هجری، هم‌زمان با حکومت ایلخانان در ایران، نگاشته شد. از این شاهنامه که حاوی تصاویری بیش از سیصد نقاشی فاخر بوده، ۵۸ تصویر پراکنده در سراسر دنیا برجای مانده است. در اواخر دوره قاجار، این شاهنامه را دلال فرانسوی، ژرژ دموت، از ایران خارج نمود و برای فروش بهتر به موزه‌ها و مجموعه‌داران، آن را ورق‌ورق کرد و حتی برخی نقاشی‌هایی که در یک ورق پشت و رو طراحی شده بود، با مهارت از هم جدا کرد و به‌فروش رسانید. دموت برای آنکه کمبودهای احتمالی مجموعه را جبران کند، حتی از دست‌درازی، به‌گمان خود مرمت غیرتخصصی نقاشی‌ها، کوتاهی نکرد و حاصل، آن شد که ایباتی بی‌ربط توسط افرادی کتابت و در کنار برخی نگاره‌ها چسبانده شد و بعدها با تحقیقات بلر مشخص شد که کاغذ زیرکار نگاره به یکی از کارخانه‌های کاغذسازی روسیه متعلق است و این‌گونه بود که به خطای غیرحرفه‌ای ژرژ دموت پی برده شد.

این شاهنامه که به‌دلیل ارزش، عظمت و زیبایی، به شاهنامه بزرگ ایلخانی معروف و برپایه مکتب نقاشی ساسانی طراحی شده است (مجتهدی، ۱۳۹۵: ۱۴۵)، به‌احتمال زیاد در کارگاه نگارگری خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، وزیر ایلخانان، یا پسرش خواجه غیاث‌الدین با تلاش بسیار به سرانجام رسیده است و چندین هنرمند بر روی آن کار کرده‌اند. از روی برخی آثار و چگونگی قلم‌گیری و براساس تکرار نقش‌هایی،



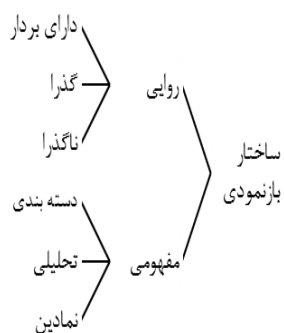
می‌توان حدس زد که چندین نگاره کار یک هنرمند توانا و آگاه به مسائل اجتماعی و فرهنگی بوده است. نگاره‌ها در وهله نخست بیش از تأکید بر مفاهیم زیبایی یا کتاب‌آرایی، مبین مفاهیم کلی و اساسی از قبیل حکمت، سوگ، جنگ و قدرت هستند. از این رو نقاشی‌های برجای‌مانده از این شاهنامه دارای برجستگی‌ها و نشانه‌هایی است که باید با ژرف‌نگری و تحلیل علمی و هنری به آن‌ها نگریت. شاید بتوان گفت نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی موسوم به «دموت» به‌طور کلی از مبنای نقاشی در آیین مانویت، یعنی نبرد بین جهان روشنایی و عالم تاریکی، پیروی می‌کند (ر.ک: میراحمدی، ۱۳۹۰: ۴۶۹). نیز گفتنی است: «میناتور اسلامی، هنر کتاب‌نگاری (تذهیب) در ایران و ترکستان باختری قویاً زیر تأثیر هنر مانوی قرار گرفت و این در چند مورد کاملاً قابل اثبات است تا جایی که نگارگری ایلخانان، یادآور نقاشی‌های تورفان متعلق به آیین مانویت است» (کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۷۱).

### ۳-۲. الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر (کرس و ون لیوون)

الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی که این پژوهش از آن بهره برده، براساس دریافت و تجربه گونتر کرس و تئودور ون لیوون شکل یافته است. آنان در کتاب *خو/نش تصاویر*<sup>۱۵</sup> بر این باورند که زبان تصویر، برخلاف آنچه پنداشته می‌شود، زبانی یگانه نیست که در سرتاسر جهان به یک شیوه قابل تفهیم باشد؛ بلکه این زبان در هر اقلیمی دارای ویژگی‌های فرهنگی خاصی است (کرس و ون لیوون، ۱۳۹۵: ۱۱).

نشانه‌شناسی اجتماعی می‌کوشد تا به توصیف و تفهیم چگونگی تولید و تبادل معنا توسط انسان‌ها در قلمروهای خاص اجتماعی بپردازد؛ حال چه این قلمرو خانواده باشد و چه مکان‌هایی که در آن‌ها عمل نشانه‌سازی به‌خوبی سازمان‌دهی می‌شود و در محاصره عادات و سنت‌ها و قوانین اجتماعی قرار می‌گیرد (همان، ۳۵۸). ساختارهای تصویری به‌سادگی ساختارهای واقعی جامعه را تولید نمی‌کنند؛ برعکس آن‌ها تصویری از واقعیت را برمی‌سازند که وابسته به علایق نهادهای اجتماعی است. شاید از اینجاست که می‌توان گفت ساختارهای تصویری ریشه‌ای ایدئولوژیک دارند (همان، ۷۱-۷۲).

معناهایی که سخنوران، نویسندگان، عکاسان، طراحان، نقاشان و تندیسگران تولید می‌کنند، قبل از هرچیز معناهای اجتماعی به‌شمار می‌آیند (همان، ۳۴).  
بر این اساس، ساختارهای تصویری را می‌توان به دو صورت روایی و مفهومی بازنمایی کرد:



#### ساختارهای تصویری

(منبع: کرس و ون لیوون، ۱۳۹۵)

گوتتر کرس و تئودور ون لیوون برداشت خود از زبان‌شناسی را چنین توضیح می‌دهند: مهم‌ترین چیزی که ما از زبان‌شناسی برداشت کرده‌ایم رویکرد کلی و نوع نگاهی است که براساس آن تصویر را مانند زبان، منبعی بازنمودی تلقی می‌کنیم که اصول رایج و قاعده‌مند را به‌نمایش می‌گذارد و اینکه این‌گونه ارائه مطلب را می‌توان به‌طور نسبی به‌گونه‌ای صوری توصیف کرد. این توصیف صوری را دستور نام نهادیم (همان، ۳۴).

**بازنمودهای روایی:** در بازنمود روایی، تصاویر دارای بردار هستند؛ بنابراین عناصر کنشگر و کنش‌پذیر در این تصاویر وجود خواهد داشت. بردار خطی فرضی است که به اشکال گوناگون افقی، عمودی یا مورب اجزای تصویر را به یکدیگر متصل می‌کند و در پی آن کنشگر به اجزای درون تصویر حالت می‌بخشد. بنابراین هنگامی که شخصیت‌های تصویر از طریق بردار به یکدیگر متصل می‌شوند و در حال انجام دادن عملی در ارتباط با یکدیگر هستند و یا به هر شکلی از الگویی برداری پیروی می‌کنند، این‌گونه بازنمودها را ساختارهای روایی می‌نامیم (همان، ۸۷). بازنمودهای روایی یا

الگوهای روایی به ارائه کنش‌ها، رویدادها، فرایندهای متغیر و ترکیب‌بندی‌های مکانی گذرا می‌پردازند. عوامل شش‌گانه تشکیل‌دهنده فرایندهای روایی به این شرح‌اند: ۱. فرایند کنشی؛ ۲. فرایند واکنشی؛ ۳. فرایند گفتاری و ذهنی؛ ۴. فرایند تبدیلی؛ ۵. فرایند نمادپردازی هندسی؛ ۶. عوامل ثانویه. در الگوهای روایی اینکه چه کسی به چه چیزی یا به چه کسی نگاه می‌کند، از پرسش‌های اصلی است (خیری، موسوی‌لر و سجودی، ۱۳۹۴: ۶۲).

**بازنمودهای مفهومی:** در بازنمودهای مفهومی، الگوهای مفهومی شخصیت‌های یک تصویر با توجه به دسته‌بندی، ساختار، معنا یا از نظر جوهره ثابت و پایدارشان بازنمود می‌شوند. فرایندهای دسته‌بندی در دو بخش صورت می‌گیرند: ۱. عناصر پیرو؛ ۲. عناصر پایه. برخی تصاویر عنصر پایه را با نوعی ساختار درختی بازنمود و عنوان‌گذاری می‌کنند. استفاده از ساختارهای درختی با شاخه‌های مورب، قوس‌دار یا موازی هرکدام در بازنمود تصاویر می‌توانند مؤثر باشند. مثلاً شاخه‌های مورب معنای نمادینی به تصویر می‌دهند که بیشتر در نمودارهای نسب‌شناسی مشاهده می‌شود. در الگوی مفهومی، مفهوم یا هویت مشارکت‌کنندگان در تصویر را ساختار نمادین تعریف می‌کند (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴: ۶). فرایندهای نمادین دو گونه القایی و توصیفی دارند و به توصیف ماهیت یا معنای شخصیت‌های تصویر می‌پردازند.

**بازنمود تعامل، طراحی موقعیت بیننده:** بیشترین بحث‌های نشانه‌شناسی اجتماعی و تحلیل تصاویر در بخش طراحی موقعیت بیننده شکل می‌گیرد. این دو گروه شخصیت از طریق تصویر با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند: ۱. شخصیت‌های بازنمودشده؛ ۲. شخصیت‌های گذرا. کرس و ون لیوون به بحث واحدی درباره نگاه خیره در تصاویر می‌پردازند و به دو گونه نگاه عرضه‌محور و تقاضامحور اشاره می‌کنند. به اعتقاد آن‌ها، در تصاویر دارای مشخصه نگاه عرضه‌محور، شخصیت‌های بازنمودشده در آن مانند منبعی اطلاعاتی یا موضوعی برای برانگیختن تفکر، در معرض دید بیننده قرار می‌گیرند تا بیننده بتواند با دقت تمام جزئیات تصاویر را موشکافانه بررسی کند. از سوی دیگر آن‌ها تصاویر دارای مشخصه نگاه تقاضامحور را تصاویری می‌دانند که شخصیت‌های بازنمودشده در آن به صورت مستقیم به بیننده نگاه می‌کنند؛ مسیر نگاه آن‌ها توسط بردار

به بیننده متصل می‌شود و تقاضا می‌کند تا بیننده با شخصیت وارد نوعی ارتباط تخیلی شود (کرس و ون لیوون، ۱۳۹۵: ۱۶۴). از مبانی دیگری که موجب ایجاد معانی خاص و متفاوت می‌شود، اندازه قاب تصویر است که در بررسی نگاره‌ها از دیگر سطوح نشانه‌ای به‌شمار می‌رود. قاب‌ها شامل نمای بسته، متوسط و باز می‌شوند.

**پرسپکتیو<sup>۱۶</sup>:** پرسپکتیو و اثرات آن در جهت‌گیری‌های شخصی تصاویر مبحثی اساسی است؛ زیرا تصاویر دارای پرسپکتیو از نشانه‌هایی برخوردارند که در تصاویر فاقد پرسپکتیو دیده نمی‌شود. به عبارت دیگر، نشانه‌ها در تصاویر دارای پرسپکتیو (ذهنی) به‌لحاظ ریشه‌ای با تصاویر فاقد پرسپکتیو (عینی) متفاوت‌اند. بنابراین در نگاره‌های ایرانی به‌کل و در نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی به‌طور خاص چگونگی پرسپکتیو بر نشانه‌های خاصی دلالت می‌کند که در جای خود بررسی شده است.

**وجه‌نمایی:** مبحث وجه‌نمایی به ارتباط میان تصویر و واقعیت می‌پردازد. آیا آنچه می‌بینیم واقعی است؟ یا دروغی است که بیرون از حوزه واقعیت طراحی و ترسیم شده است؟ با توجه به اهمیت ترکیب‌های مربوط به وجه‌نمایی، در تحلیل نشانه‌های تصویری شاهنامه بزرگ ایلخانی این‌گونه ترکیب‌ها مورد تأمل و بررسی قرار گرفته است.

**ترکیب‌بندی (چیدمان):** ترکیب‌بندی عامل ایجاد ارتباط میان عناصر بازنمودی و گذرا می‌شود و درنهایت این دو الگو را در قالب مجموعه‌ای معنادار درهم می‌آمیزد. ترکیب‌بندی معانی بازنمودی و گذرای تصویر را به سه شیوه به‌هم پیوسته به یکدیگر مرتبط می‌سازد: ۱. ارزش اطلاعات؛ ۲. برجستگی؛ ۳. قاب‌بندی.

جایگاه عناصر آرمانی و واقعی در تصاویر با عنوان ارزش اطلاعاتی بالا و پایین بررسی شده است؛ به‌طوری که اگر در ترکیب‌بندی تصویری، برخی از عناصر بازنمودشده در قسمت بالای قاب قرار بگیرند، نشانه این است که این عناصر به‌عنوان مواد و عناصر آرمانی ارائه شده‌اند و عناصر جای‌گرفته در قسمت پایین قاب هم واقعی هستند.

منظور از برجستگی در ترکیب‌بندی، بررسی و تحلیل عوامل فرهنگی و نمادین در تصاویر است که بیشتر مورد دید خوانشگر قرار می‌گیرند. قاب‌بندی به ماهیت عناصر

تشکیل دهنده تصویر می‌پردازد و از این رو جایگاه هر گونه‌ای از بافت را تقریباً به‌طور مستقل نشان می‌دهد. قاب‌بندی می‌تواند به فردیت یا هم‌گرایی تصویر بپردازد. رنگ: در نشانه‌شناسی رنگ آنچه اهمیت بیشتری دارد، کیفیت و ارزش‌های نوری و ویژگی‌های بارزی است که رنگ‌ها روی پیوستارها از خود نشان می‌دهند. پیوستار از حداکثر حضور نور در رنگ سفید شروع می‌شود و در آن سو به حداکثر غیاب نور در رنگ سیاه ختم می‌گردد (همان، ۳۱۷). ارزش نوری رنگ به‌معنای تعیین منبع نور و چگونگی گسترش نور در تصویر است. اشباع رنگ نشانه‌مبالغه‌آمیز و فراواقعی بودن تصویر است و اگر اشباع رنگی از حد معمول کمتر باشد، آن را خیال‌گونه و روح‌مانند می‌دانیم. تقابل رنگ هنگامی رخ می‌دهد که رنگ‌ها در رویارویی با یکدیگر به بیان نشانه‌ها می‌پردازند و معنای تازه‌ای را برای تصویر پدید می‌آورند.

یکی از مسائل اساسی در مباحث نشانه - معناشناسی و الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی، قائل شدن به تمایزهای بین نشانه‌های ادبی (در این پژوهش: شاهنامه‌ی فردوسی) و نشانه‌های تصویری (در این پژوهش: شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی) است. در متن ادبی، ساخت‌های زبانی به‌عنوان دال‌های پیچیده و ساختمند به‌کار می‌روند تا در مجموع یک درون‌مایه و پیام ادبی گسترده را منتقل کنند. در شعر و نثر ادبی، کل متن همراه با معنا و محتوای شعری و نثری وابسته به واژه‌های آن، بر پیام و درون‌مایه دیگری دلالت می‌کند و معنای موجود در این اثر به‌ظاهر زبانی، معنایی نیست که درخور بازگویی باشد؛ بلکه اجزای معنایی آن به‌جز دال از نشانه‌های ادبی پنداشته می‌شود تا خواننده را به معنایی دیگر دلالت کند. درعین حال، روابط ساختاری که در اثر ادبی بین نشانه‌های ادبی ایجاد می‌شود و در شکل‌گیری معنای متن نقش دارد، به کمک ساختار دستوری و دستور زبان پدید نمی‌آید. بر همین اساس است که برای درک، دریافت و تأویل متن ادبی نباید روابط دستوری موجود در ساخت‌های آن را ملاک و معیار قرار دهیم. اصولاً معنایی که از دل روابط دستوری، نشانه‌های زبانی و ساخت‌های زبانی شعر و نثر ادبی به‌دست می‌آید، باطل و ناپذیرفتنی است؛ از این رو بی‌گمان باید از سطح معانی زبانی و روابط دستوری حاکم در اثر فراتر رویم و به کمک نشانه‌های ادبی، به حوزه تأویل و فهم متن راه یابیم (علوی‌مقدم، ۱۳۹۶: ۵). درحالی که

نشانه‌های تصویری به یاری ابزارهای حسی و دیداری، با بیننده ارتباط برقرار می‌کنند و عینیت بخشیدن، برانگیختن حس زیبایی‌شناختی مخاطب از راه تصویر، بهره‌گیری از مقوله مشترک زمان (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۹)، هم‌نشینی سطحی (همان، ۱۷)، بهره‌گیری از دال‌های غیرمستقیم با هدف دست یافتن به مدلول‌های تعریف‌شده در نظام شناختی نشانه‌های تصویری (سجودی، ۱۳۹۰: ۳۰۶)، داشتن دو پیام آیکونیک<sup>۱۷</sup> و سمبولیک (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۵) و مواردی از این‌دست از ویژگی‌های نظام نشانه‌شناسی تصویری نگاره‌هاست.

نقطه اشتراک بین روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی اجتماعی این است که نقش ساختارهای روایی در روایت‌شناسی، چگونگی بیان رویدادها توسط راوی است و به همین ترتیب، ساختار روایی در الگوی نشانه‌شناختی اجتماعی، بیان عمل و رویداد یک یا چند عامل (کرس و ون لیوون، ۱۳۹۵: ۱۰۶) در قلمروهای اجتماعی (خانواده، جامعه، محیط کار و هر قلمروی نشانه‌ساز) و هر محیط پایبند به سنت‌ها و قراردادهای اجتماعی و حتی سنت‌گریز است. الگوهای روایی بخش زیادی از خوانش تصویرها را در نشانه‌شناسی اجتماعی برعهده می‌گیرند؛ در نشانه‌شناسی اجتماعی، به‌هنگام بحث درباره بردارها، افزون‌بر توجه به شکل‌گیری روایت، به بیان چگونگی آن نیز پرداخته می‌شود. از این رو، رویکرد تحلیلی روایت‌شناسی که در خدمت الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی قرار می‌گیرد، بیانگر و بازتابنده شمار بسیاری از خوانش‌ها و معناکاوی‌های نشانه‌شناختی است.

### ۳. بحث و بررسی و تحلیل داده‌ها براساس نشانه‌شناختی اجتماعی نگاره «بر تخت نشستن اسکندر»

#### ۳-۱. داستان جلوس اسکندر به روایت فردوسی

بررسی‌های گونه‌شناختی متن‌های ادبی نشان داده است که در یک داستان هرگز یک گونه روایی خاص نمی‌تواند به‌طور کامل از اول تا آخر کاربرد داشته باشد. درواقع همیشه سخن از چند گونه روایی است که به‌طور مشخص و معنادار با هم ترکیب می‌شوند تا فضای روایی داستان را به‌وجود آورند:

۱. گونه‌ی روایی ناهمسان متن‌گرا: زمانی که نگاه خواننده بر راوی متمرکز شود، نه بر یکی از کنشگران.

۲. گونه‌ی روایی ناهمسان کنشگر: زمانی که نگاه خواننده بر یکی از کنشگران متمرکز شود.

۳. گونه‌ی روایی ناهمسان بی‌طرف: زمانی که راوی و کنشگران هیچ‌یک در مرکز جهت‌گیری خواننده قرار ندارند و گویی داستان از چشم دوربین بیان می‌شود.

شاهنامه‌ی فردوسی در شیوه‌ی روایی ناهمسان سروده شده است و می‌توان گونه‌های این شیوه‌ی روایی را در روایت داستان‌ها ملاحظه کرد (حیدری و علامی، ۱۳۹۶: ۱۲۴). شیوه‌ی روایی فردوسی در بیان داستان‌هایش دارای گونه‌های متفاوت و در نوسان است. او در هر سه شیوه، گونه‌ی روایی ناهمسان داستان‌های شاهنامه را روایت می‌کند. این تفاوت زاویه دید تأثیرات اقناعی متفاوتی را بر خواننده می‌گذارد و به‌طور متناوب از این گونه‌های روایی (تمرکز بر راوی، بر متن و بر کنشگر) استفاده می‌کند (همان، ۱۲۵).

سکندر چو بر تخت بنشست گفت	که با جان شاهان خرد باد جفت!
که پیروزگر در جهان ایزد است	جهاندار کز وی نترسد بدست
بد و نیک ما بگذرد بی‌گمان	رهایی نباشد ز چنگ زمان
هر آن کس که آید بدین بارگاه	که باشد ز ما سوی ما دادخواه
اگر گاه بار آید، ار نیم‌شب	به پاسخ رسد، چون گشاید دو لب
چو پیروزگر فره‌ی دادمان	در بخت پیروز بگشادمان
همه زبردستان بیابند بهر	به کوه و بیابان و دریا و شهر
نخواهیم باژ از جهان پنج سال	جز آن کس که گوید که هستم همال
به درویش بخشیم بسیار چیز	ز دارنده چیزی نخواهیم نیز
چو اسکندر این نیکوی‌ها بگفت	دل پادشا گشت با داد جفت

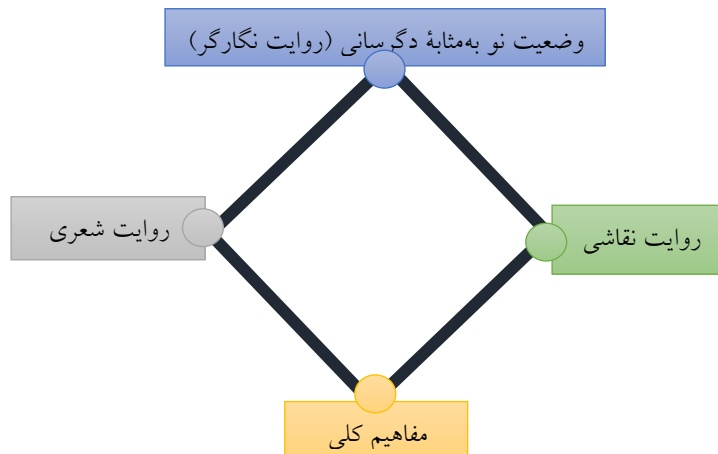
... (فردوسی، ۱۳۹۱: دفتر ۶، ۴-۱۰)



شکل ۱. داستان بر تخت نشستن اسکندر به روایت نگاره  
(منبع: نگارندگان؛ منبع تصویر: SIMS ET AL., 2002)

### ۲-۳. چهار وجه مهم در فرایند معناشناختی تصویر

برای رهیابی به فرایند معنایی تصویر، اولین اقدام تفکیک و مشخص کردن چهار موضوع مهم و ساختاری است که درمورد متن کلامی و متن تصویری انجام می‌شود. تفکیک چهاروجهی هم به شناخت بهتر ما از قلمروی داده‌ها در متن کلامی و متن تصویری و هم به تجلی مرزهای مفهومی در حوزه معنا کمک می‌کند (شکل ۲).



شکل ۲. فرایند پدیداری وضعیت نو  
(منبع: نگارندگان)



۱. حضور موضوع هم در متن و هم در تصویر (مفاهیم کلی):  
مراسم تاج‌گذاری اسکندر،  
حضور دبیر،  
تجمع همراهان (انجمن)؛
۲. حضور موضوع در متن و غیاب آن در تصویر (روایت شعری):  
آمدن روشنگ و دیدار با اسکندر (حضور روشنگ)،  
فرستادن پیک پیام‌آور،  
صحنه خواندن نامه اسکندر توسط همسر دارا،  
ورود مادر اسکندر از عموریه به کاخ اسکندر،  
دیدن روشنگ توسط مادر اسکندر،  
گذاشتن تاج بر سر اسکندر (تاج‌گذاری)؛
۳. غیاب موضوع در متن و حضور آن در تصویر (روایت نقاشی):  
حضور افراد در اطراف شاه،  
تخت و بارگاه شاهی،  
توجه همراهان به جایگاه اسکندر در مرکز تصویر،  
دبیر پیر؛
۴. افزوده‌هایی که در متن کلامی نبوده و به متن تصویری آمده‌اند و موجب دگرسانی و پدیداری وضعیتی نو شده‌اند (وضعیت نو):  
کتیبه «الملک الله»،  
هاله نور سر اسکندر،  
حلقه‌های قدرت که دارای نوار دیهیم هستند،  
دستمال دست اسکندر و یکی از همراهان،  
حضور فرد سیاه‌پوست به‌مثابه گستردگی قلمروی اسکندر،  
تناسب و قرینه‌ها نشانه دادگری اسکندر (نحوه قرارگیری اسکندر بر تختگاه)  
و چگونگی طراحی اشیا در نگاره.

در تصویر بر تخت نشستن، نگاه اسکندر یک‌جانبه است. شمار بسیاری از باشندگان تصویر (شخصیت‌ها) به اسکندر توجه می‌کنند و نگاه اسکندر به بیرون تصویر معطوف است؛ جایی که بیننده نمی‌تواند آن را ببیند. اسکندر در این تصویر به بصیرتی دست یافته است و به‌واسطه آن چیزهایی را می‌بیند که دیگران قادر به دیدن آن‌ها نیستند. گویی بردارها حکایت از گفتمان‌های زمانی گوناگون دارد و نگارگر با ترکیب خطوط برداری، زمان‌های متعددی را به‌تصویر کشیده است. بدین ترتیب، هر خط برداری ناظر به وضعیت زمانی مستقلى است (شکل ۱) و درواقع حضور بردارها به‌غیاب‌هایی اشاره می‌کند که هدف نگارگر بوده؛ مانند بردارهای کالبدی که در آن، نگارگر از عناصر کالبدی بهره می‌گیرد و خط توجه بردار را به‌سمت فرد یا عنصر مورد نظرش هدایت می‌کند (شکل ۲- الف) یا از بردارهای اشیائی برای توجه دادن بیننده به حادثه و عنصر مورد تأکید خود استفاده می‌کند؛ البته در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» بردارهای اشیاء ماهیت نمادین دارند و یادآور خاطرات قومی نیز هستند (شکل ۲- ب). در بردارهای کنشی و از دیدگاه نگاه خیره به اسکندر، فقط دو نفر به او نگاه می‌کنند و بقیه گویی بیشتر شاهد رخداد قدرت‌یابی اسکندر هستند، نه خود وی؛ چراکه نگاه‌ها را به‌جای اسکندر، به یکدیگر دوخته‌اند. از شیوه نگریستن اسکندر به بیننده می‌توان اسکندر را کنشگر و مخاطب را کنش‌پذیر تلقی کرد؛ بدان معنا که قدرت اسکندر توسط بردار نگاه خیره او به بیننده القا می‌شود. چهره اسکندر طوری نمایان شده که گویی از فضای اطراف خود جدا شده و به‌تنهایی در افکار و حالات خود غرق است که این نشانه قوام و ثبات و پایداری اسکندر است. به‌تعبیری در این نگاره، فقط انعکاس و بیان مسائل و نیازهای زندگی مطرح نیست؛ بلکه ترسیم و بیان پاسخ به نیازهای اجتماعی است (اوسپنسکی و لوسکی، ۱۳۸۸: ۳۶).

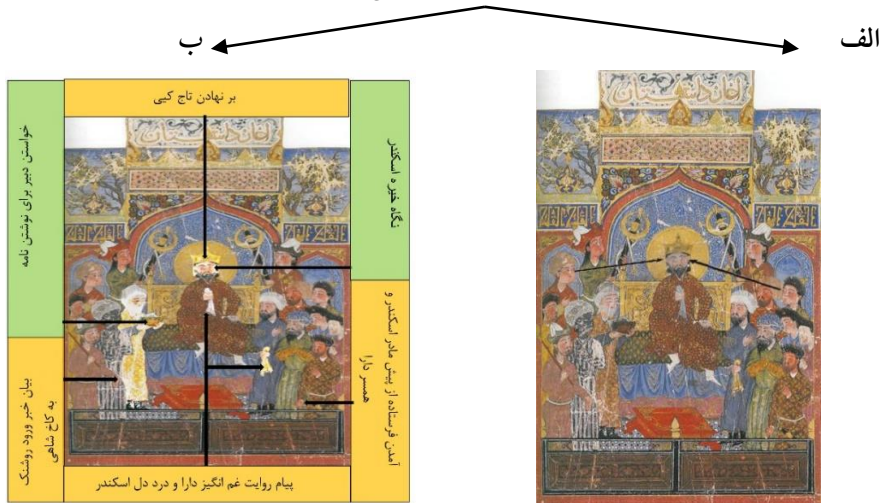
اسکندر در این نگاره، به‌عنوان کنشگر اصلی، شخصیتی است که بردار از آن منشعب شده تا به‌مثابه بارزترین شرکت‌کننده در تصویر بازنمود شود. پیرامون تخت اسکندر و اکنشگرانی حضور دارند که با ژست‌های خود، حرکت‌های اسکندر را تأیید می‌کنند. نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» وارد تفویض گفتمانی شده است. به‌نوشته گریمامس، تفویض گفتمانی عبارت است از انفصال گفته‌پرداز از گفتمان خود، یعنی فاصله گرفتن و به بیرون از خود و دنیای خود هدایت کردن. مهم‌ترین سلاح به‌کاررفته جهت تحقق امر تفویض گفتمانی، نگاه است (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۵۲).

۳-۳. ترکیب بردارهای کنشی در بازنمود روایی (بر تخت نشستن اسکندر)



شکل ۳. ترکیب بردارهای کنشی در بازنمود روایی بر تخت نشستن اسکندر  
الف: بردار از نوع کالبدی؛ ب: بردار از نوع اشیائی  
(منبع: نگارندگان)

بردار انسانی



شکل ۴. ترکیب بردارهای کنشی در بازنمود روایی بر تخت نشستن اسکندر  
الف: بردار انسانی از نوع نگاه خیره؛ ب: بردار انسانی از نوع زمانی  
(منبع: نگارندگان)

در اینجا نگارگر نگاه خیره اسکندر به بیرون را نشان غیاب روشنگ دانسته است؛ یعنی نگاه خیره اسکندر، حضور و ورود روشنگ، غیاب را بیان می‌کند.

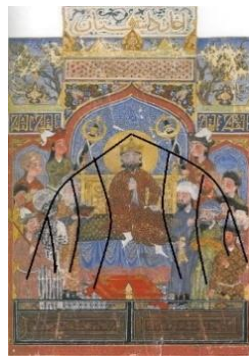
### ۳-۴. بازنمود مفهومی نگاره «بر تخت نشستن اسکندر»

در بازنمود مفهومی، نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» به دلایل معنایی زیر به روایت مکتوب شاهنامه متعهد نیست؛ بلکه دارای خلاقیت نشان‌دار فرهنگی است (سجودی، ۱۳۹۰: ۲۷). از این رو به بررسی عناصر سه‌گانه تحلیلی در حوزه بازنمود مفهومی می‌پردازیم.

در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر»، تختگاه و اسکندر عنصر پایه تلقی می‌شوند و تمام شخصیت‌های اطراف اسکندر عناصر پیرو به‌شمار می‌آیند. این نگاره در ساختارهای درختی بیشتر از شاخه‌های مورب بهره گرفته که بیشتر نشانه نمادین بودن شخص و تصویر است.



ب



الف



نمودار درختی

### شکل ۵. نمودار درختی

(منبع: نگارندگان)

اسکندر در این نگاره حامل است؛ چراکه هویتش وابسته به ارتباط عناصر کوچک‌تر است. سایر شخصیت‌ها در مقوله فرایندهای تحلیلی اجزا تلقی می‌شوند. در نگاه اول، بیننده به تنهایی حامل (اسکندر) را می‌بیند. حامل بیانگر نشانه‌های تبلیغاتی در تصویر

است (کرس و ون لیوون، ۱۳۹۵: ۱۲۶). ژست خاص اسکندر در تصویر نمودار و بیانگر شخصیت سیاسی کامل است (شکل ۵-الف).  
 اگر اسکندر را به صورت مجزا در نظر بگیریم، متوجه خواهیم شد که از بردارها خبری نیست؛ اما در اینجا نظام تعامل که از طریق مسیر نگاه اسکندر القا شده است، سایه سنگینی بر تصویر انداخته و نگاه مستقیم او مخاطبان را تحت تأثیر قرار داده است (شکل ۵-ب).

### ۵-۳. فرایندهای نمادین

در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» هاله نور گرداگرد سر اسکندر را فراگرفته و نیز دو شمشیر که به قبضه آنها دو حلقه به نشانه قدرت اضافه شده و همچنین تصویر «الملک الله» که در فضای معمارانه تختگاه اسکندر نوشته شده است. در این تصویر ضمن بیان فرایند توصیفی نمادین، از فرایند القایی نمادین به جهت تأکید کلی فضای تصویر یاد شده که حاکی از تبیین قدرت و تثبیت آن است. گوشواره‌های اسکندر یادگاری نمادین از دوران ساسانیان است.



شکل ۶. عناصر نمادین و نشانه

دستمال دست اسکندر که هم‌زمان در دست یکی دیگر از شخصیت‌ها نیز بازنمود شده، حاکی از اندوه اسکندر است؛ بنابراین دستمال نشانه‌ی زمان بعد از تاج‌گذاری است؛ زمانی که اسکندر از دارا سخن می‌گوید و می‌گریزد:

بر آیین شاهان کفن ساختم که درد دل از دیده پرداختم

در اینجا به تعبیر برخی نشانه‌شناسان، از عبارت «الملک الله» می‌توان به معنای صریح و رایج در جامعه ایلخانی یاد کرد؛ زیرا به گفته برخی نشانه‌شناسان، معنای صریح نشانه معنایی است که تعداد بیشتری از اعضای جامعه دارای فرهنگ مشترک بر سر آن توافق دارند (سجودی، ۱۳۹۳: ۷۳).

عبارت «الملک الله» از آیه ۲۶ سوره آل‌عمران گرفته شده است: قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكِ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعْزِزُ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ؛ ترجمه: «بگو خداوندا، ای فرمان‌فرمای هستی، به هرکس که خواهی فرمانروایی بخشی و از هرکس که خواهی فرمانروایی باز ستانی؛ و تویی که هرکس را که خواهی گرمی داری و هرکسی را که خواهی خوار کنی؛ [سررشته] خیر به دست توست؛ تو بر هر کار توانایی.»

بر این اساس، عبارت مزبور کاربرد دینی و الهی داشته؛ اما انتقال آن در نگاره ضمن آنکه نشانه یک رسم اجتماعی است، شاید بتوان از این نشانه تعبیری تضادآمیز نیز برداشت کرد؛ بدین ترتیب که عبارت «الملک الله» در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» به‌عنوان یک کاراکتر روحی و معنوی که با اعتقادات و ارزش‌های دوران مرتبط است، در فضاآفرینی معمارانه نگاره شناخته و بر آن تأکید می‌شود. این کاراکتر از سویی بیانگر نماد معماری است و از سوی دیگر مفهوم حس مکان را می‌رساند (پرتویی، ۱۳۹۲: ۱۰۹-۱۱۰). نشان تضادآمیز مورد بحث اینجا است که نشستن اسکندر بر تختگاهی که متعلق به او نیست، فضای گفتمان پارادوکسی را به‌وجود آورده است.

### ۳-۶. بازنمود و تعامل (طراحی موقعیت بیننده)

نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» تقاضامحور است؛ بدان معنا که اسکندر به‌طور مستقیم بیننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و بی‌پرده وارد حوزه گفتمان قدرت می‌شود. چهره و

نگاه اسکندر افسون زده به نظر می‌رسد و گویی از بیننده می‌خواهد تا به او نگاهی عمیق‌تر و دقیق‌تر بیندازد. همان‌گونه که گفته شد، موقعیت بیننده در مواجهه با نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» براساس تقاضامحوری طراحی شده است و در واقع بیننده الزاماً باید پا به دنیایی به نام «دنیای اسکندر» بگذارد؛ جهانی که از این پس، با جهان گذشته متفاوت است. هم‌کیشی نگارگر با چنین دنیایی قابل فهم است. نگارگر با جریان‌سازی و بیان چنین جهان‌بینی تقریباً تکلیف بیننده احتمالاً سرگردان عصر خود را روشن می‌کند؛ جهانی دیگر، با رویکردی دیگر.

نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» از نمایی متوسط بهره می‌برد. گویا تصویر از دو جنبه گفتمانی برخوردار است: گفتمان سیاسی و گفتمان اجتماعی. سیاسی بدان سبب که یک‌سوم از تصویر به اسکندر پرداخته و اجتماعی به این دلیل اینکه افرادی از مردم یا بزرگان او را همراهی می‌کنند.

نوع نگاه اسکندر و زاویه دید او نگاهی ذهنی را پدید آورده است. این نگاه نه تنها بر دیگر شخصیت‌های بازنمودشده تحمیل شده، بلکه بر بیننده نیز نگاهی تحمیلی دارد؛ و بیننده را رویاروی تقابل نمادین سطح نگاره قرار می‌دهد. نمای متوسط هم‌زمان از دو نوع کنتراست بهره برده است: یکی جنبه فردیت و دوم جنبه مشروعیت اجتماعی - الهی. بر این اساس، نگارگر از بهترین نما برای بازنمود بر تخت نشستن اسکندر استفاده کرده است. به تعبیر شعیری (۱۳۹۲: ۱۵۳)، نگاره دارای عنصر تفویض گفتمانی است و توأمان در حال استحاله گفتمان قرار گرفته و در لحظه، گفتمان جدیدی را پدید آورده است.

### ۷-۳. پرسپکتیو

پرسپکتیو نوع دیگری از ارتباط بین شخصیت‌های بازنمودشده و شخصیت‌های گذراست که وجود و نبود آن دارای نشانه‌هایی است که می‌تواند در خوانش تصاویر و بازیابی معانی کمک کند. نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» از پرسپکتیو واژگون<sup>۱۸</sup> برخوردار است و از نوع پرسپکتیو خطی نیست. عناصر با استفاده از پرسپکتیو واژگون به سمت بیننده حرکت می‌کنند (اوکریک و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۸۹). هدف از اجرای

پرسپکتیو واژگون هم‌گرایی خطوط موازی برای نزدیک شدن به مخاطب است. در این نگاره عمق فضا بسته است و مخاطب آزادانه به تمامی عناصر بازنمودشده دسترسی دارد. برای مثال وقتی خطوط هم‌گرا را به طرف عمق تصویر ادامه دهیم، دو خط به صورت موازی ادامه خواهد یافت و چنانچه برعکس به سمت مخاطب ادامه دهیم، خواهیم دید که خطوط در بیرون کادر یکدیگر را قطع می‌کنند. در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» پرسپکتیو به جای اینکه شخصیت‌های گذرا را به درون نگاره بکشد، برعکس عناصر و شخصیت‌های بازنمودشده درون نگاره را با استفاده از تکنیک پرسپکتیو واژگون که تقریباً خاص نقاشان شرق است، به بیرون هدایت می‌کند؛ بنابراین نگارگر مورد بررسی هرچند با نگاهی تقاضامحور بیننده را به درون تصویر می‌کشد، با بهره‌گیری از تکنیک پرسپکتیو واژگون محتوای نگاره را به بیرون تصویر هدایت و چه بسا بیننده را در مقام تحلیلگر وارد ریتمی دوری می‌کند (شکل ۷).



شکل ۷. پرسپکتیو واژگون

### ۸-۳ وجه‌نمایی

وجه‌نمایی در آثار هنری استانداردهای متفاوتی برای واقع‌گرایی دارد. در نقاشی نیز اصول متفاوتی بر تعیین میزان واقع‌گرایی حاکم است. بر این اساس، هرچه تصویر بتواند حس‌های پنج‌گانه ما را بیشتر تحریک کند و در نتیجه به تصویر حالت خیالی و



وهم‌انگیز بیشتری ببخشد، می‌توان گفت از وجه‌نمایی بالاتری برخوردار است (کرس و ون لیوون، ۱۳۹۵: ۲۲۶).  
 بنابراین نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» براساس وجه‌نمایی الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی، به این صورت در جدول زیر بیان می‌شود:

نوع وجه	درجه وجه	تجلی دیداری	آنچه دارای وجه است
وجه انتزاعی	بالا	جزئیات بیشتر عمق فضای بسته بازنمود بالای نور اشباع رنگ بالا	مردی در مرکز تصویر بر تخت نشسته و تعدادی از مردان دیگر در کناره‌های چپ و راست ایستاده‌اند. مردی بر تختگاهی بزرگ نشسته است.

(منبع: احمدخانی، ۱۳۹۲: ۱۴۷)

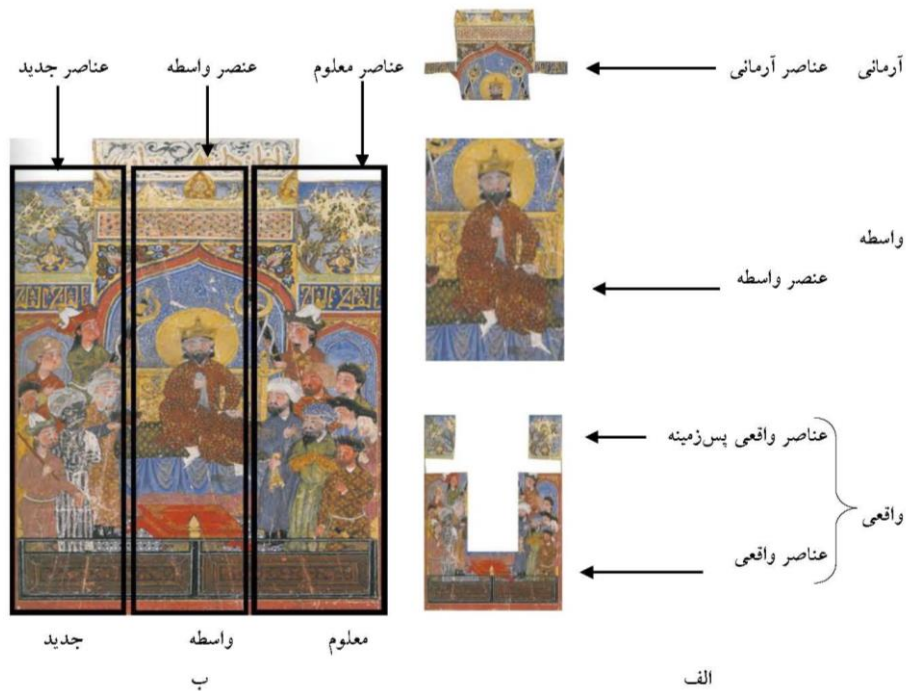
براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی، در جدول فوق نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» از وجه‌نمایی بالاتری برخوردار است و تجربه حسی یا عاطفی را به بیننده القا می‌کند.

### ۳-۹. ترکیب‌بندی (عامل ایجاد ارتباط میان عناصر بازنمودی و گذرا)

در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» اندازه - جایگاه در ترکیب‌بندی - کنتراستی که درمقابل پس‌زمینه ایجاد کرده است و نیز اشباع رنگ شنگرف و اخرای و لاجوردی و یا چشمگیر بودن آن‌ها، میزان وضوح و برجستگی روان‌شناختی را تبیین می‌کند.

- **ارزش اطلاعات:** در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» مرکز نگاره دارای اطلاعات فشرده و ارزشی بالاست. در مرکز، اصلی‌ترین شخصیت بازنمودشده که به‌لحاظ اندازه، بااینکه نشسته است، از شخصیت‌های ایستاده در تصویر بزرگ‌تر می‌نماید. از آنجایی که متن ایرانی از راست به چپ نوشته و خوانده می‌شود، عنصر معلوم در سمت راست تصویر می‌شود و عنصر جدید در سمت چپ به‌نمایش درمی‌آید. منظور از عناصر

معلوم عناصری هستند که از نظر نگارگر پایدار و مهم‌ترند و در برآیند هدف اصلی و هدف بیانی نقش حمایتی را از کنشگر اصلی به‌عمل می‌آورند.



شکل ۸. الف: عناصر آرمانی - واقعی؛ ب: عناصر معلوم و جدید

(منبع: نگارندگان)

- عناصر معلوم: آنچه در سمت راست نگاره قرار دارد، بخشی از فرهنگ بیننده یا حداقل فرهنگی است که نگارگر قصد گسترش آن را دارد. بیننده با آن آشناست و نقطه شروع خوانش در نگاره به‌شمار می‌آید (شکل ۸-ب).

عناصر جدید: حاوی اطلاعات کلیدی است؛ پیامی که خواننده باید بیشتر به آن توجه کند. نگارگر عنصر جدید را بیشتر می‌خواهد به ما بفهماند (شکل ۸-ب).

گفتمان مسلط در نمودار معلوم و جدید: اسکندر واسطه میان عناصر و اثرگذاران داخل مرز با بیرون مرز به‌شمار می‌آید.

گفتمان مسلط در نمودار آرمانی و واقعی: اسکندر واسطه میان عناصر مانا و ماندگار الهی و اسطوره و کیان، با جامعه و مردم و تاریخ‌آفرینی است (شکل ۵- الف). برجستگی: اسکندر به صورت درشت بازنمایی شده است، در میان زمینه قرار گرفته و عوامل فرهنگی و نمادین در تصویر از برجستگی خاص برخوردارند. کتیبه فوقانی نگاره با تأکید بر عبارت «الملک الله» به عنوان یک نشانه معمارانه در دوران ایلخانی به شکلی برجسته در بسیاری از نگاره‌ها و کاملاً واضح و گویا در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» ترسیم شده است.

قاب‌بندی: در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» هرکدام از عناصر ماهیتی دارند که آن ماهیت در پرتو عنصر اصلی یعنی اسکندر معنا می‌یابد. وجود قاب‌بندی در این نگاره حکایت از فردیت و تمایز میان افراد مشارکت‌کننده در تصویر دارد. نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» در شش موضع با اولویت به شرح زیر قاب‌بندی شده است:

۱. اسکندر با تمام شکوه در مرکز نگاره ← تخت‌گاه
۲. هاله نور در اطراف سر اسکندر و دو حلقه قدرت چپ و راست در بالای سر اسکندر (شکل ۲- الف)؛
۳. قاب معمارانه یا تأکید بر کالبد مکانی؛
۴. عناصر معلوم در سمت راست تصویر؛
۵. عناصر جدید در سمت چپ تصویر؛
۶. پایین زمینه بستن قاب و میز قرمز کانون قدرت اسکندر.

### ۳-۱۰. رنگ

رنگ قرمز روشن، به دلیل انرژی‌زا بودن، رنگی مناسب برای بیان تحرک و جنب‌وجوش است. رنگ سبز نیز به دلیل تسکین‌دهنده بودن می‌تواند در فضاهایی که اغلب اضطراب و جرّوبحث وجود دارد، استفاده شود. رنگ آبی نیز بهترین رنگ برای آرامش دادن به افراد است.

در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» بیش از اثرگذاری رنگ‌های گوناگون، به رویارویی رنگ‌های آبی و قرمز برخورد می‌کنیم. تقابل آبی و قرمز، تقابل سرد و گرم،

جوشش و آرامش، واضح و مبهم، آسمانی و زمینی، دور و نزدیک، سبک و سنگین، تر و خشک است (کرس و ون لیوون، ۱۳۹۵: ۳۱۹).

گفتمان مسلط: تثبیت گفتمان قدرت، پافشاری و القای قدرت توسط رنگ قرمز باز نمود شده است و ابدی کردن دنیای ناپیدار با رنگ آبی.

#### ۴. نتیجه

نگاره «بر تخت نشستن اسکندر» از باب «دگرسانی» نکات متفاوت و دیگرگون جدی با متن کلامی شاهنامه دارد و اشاره به مدخلی است که نگارگر، به‌رغم توجه به جنبه‌های مختلف کتاب‌آرایی، در تفکرات فلسفی - اخلاقی - عرفانی - حماسی و رفتارهای عرفی اجتماع غور کرده است. نگارگر با استفاده از عناصر فضای شهری و ایجاد پارادوکس بین اسکندر به‌عنوان شخصیت بیگانه و تطبیق او با شخصیت‌های بیگانه دوران خود با طراحی و انعکاس کتیبه «الملک الله» وضعیت نوینی از آگاهی و تصمیم‌گیری برای خوانشگر به‌وجود می‌آورد که در نوع خود کم‌نظیر است. نگاره مورد بررسی به‌صورت فشرده‌ای به تناسبات و قرینه‌ها پرداخته است. گفتمان مسلط در نگاره از یک سو بیانگر القای دادگری اسکندر به بیننده و از سوی دیگر تأکید بر خواست خدا در به قدرت رسیدن اسکندر و بیان جهانی از نوع جهان اسکندر است. همچنین با تعمق و خوانش دقیق فرایند معنا، خوانشگر به ویژگی‌هایی از هنر در دوران مغلوب (هنر عصر مغلوب) دست می‌یابد که به‌طور خلاصه می‌توان به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۱. نگارگران شاهنامه‌ی موسوم به «دموت» قبل از آنکه به ترسیم مؤلفه‌های ارزشی مانند کتاب‌آرایی و زیبایی‌شناسی و یا بیان رخدادی ساده پردازند، به ترسیم، بازنمایی و ثبت مفاهیم و مؤلفه‌های حیاتی و وجودی (فردی - اجتماعی) نظیر سوگ و مرگ، حکمت و پند، پایداری و قدرت پرداخته‌اند که بیان ارزش‌ها دلالت و نشانه‌ای است بر لایه‌های عمیق‌تر.

۲. تلفیق روح عرفانی و حماسی (گفتمان مدارا و مروت) در هنر به‌مثابه هدایت (به‌گزینی) قوم غالب (مغولان) به‌مثابه گفتمان صلح (اندوه اسکندر از مرگ دارا).

۳. به تعبیری هدف نقش‌بندی این نگاره‌ها فقط انعکاس و بیان مسائل و نیازهای زندگی نیست؛ بلکه ترسیم و بیان پاسخ به آن‌ها نیز تلقی می‌شود. مانند کتیبه «الملک الله»، وجود حلقه‌های قدرت در دو طرف اسکندر و هاله نور دور سر اسکندر که همگی پاسخی است به خلأهای اجتماعی - اعتقادی. گریستن فقط به معنای بیان رنج و درد نیست؛ بلکه به معنای صبر و شکیبایی نیز هست.

تصویر بر تخت نشستن گویی لحظه بعد از بر تخت نشستن اسکندر است؛ یعنی زمانی که اسکندر از چگونگی مرگ دارا سخن می‌گوید. دستمال نشانه سوگواری اسکندر است. در اینجا نگارگر دست به دگرسانی زده و متن مورد پسند خود را از شاهنامه انتخاب کرده است. نکته دیگر آن است که هرچند فردوسی بر رومی بودن اسکندر تأکید می‌کند، نگارگر چهره اسکندر را کاملاً برپایه مکتب نقاشی ساسانی و ایرانی طراحی کرده است. نگاه مستقیم حاکی از گفتمان و تثبیت قدرت است که علاوه بر شخصیت‌های بازنمودشده، به شخصیت‌های تعاملی نیز نظر دارد. همچنین نگاره دارای عنصر تفویض گفتمانی و استحاله گفتمان است که در فرایند معناشناسی کاملاً خود را پدیدار می‌کند. بر این اساس، دگرسانی در این نگاره به مثابه نشانه‌آفرینی و نشانه‌سازی از طرف نگارگر مورد توجه قرار گرفته و براساس فرایند تکرار نشان‌دار فرهنگی (از آن خودسازی) به تبیین و ارائه وضعیت نو پرداخته است.

از سوی دیگر تفکیک نقاشی و دقت در ترسیم چهره‌ها و بیان احساسات و پرهیز از یکسان‌سازی طرح‌ها و چهره‌ها، توجه به اشیا و وسایل مرسوم در دربار و مکان‌هایی مانند آرامگاه‌ها و غیره، خود نوعی نشانه‌شیء‌گرایی و تجمل‌مآبی تلقی می‌شود. باید گفت به لحاظ تکنیکی و فنی در حوزه نقاشی ایران کیفیت و جانمایی و چهره‌پردازی و ایجاد تفاوت در چهره‌ها دلالت بر تحول‌نگری در نقاشی ایران دوران ایلخانی است.

نکته دیگر این است که در نشانه‌شناسی با در کنار هم گذاشتن مؤلفه‌ها و ظرفیت‌های نشانه‌ای در یک تصویر می‌توان به معنای پنهان و درنهایت به خرده‌روایت‌های اثرگذاری دست یافت که با تکیه به آن‌ها می‌توان قرائت و تفسیری تازه از روایت‌های یک فرهنگ ارائه کرد.<sup>۱۹</sup>

پی‌نوشت‌ها

1. difference
2. narratology
3. social semiotics
4. semiotics
5. Demot
6. Gunther Kress
7. Theo van Leeuwen
8. narrative pattern
9. process of meaning
10. Nelson Goodman
11. cognitive system
12. dominant reading
13. exchange reading
14. opposite reading
15. *Reading of Images*
16. perspective
17. iconic
18. reverse perspective

۱۹. این مقاله از رساله دکتری نویسنده نخست با عنوان مطالعه دگرسازی از متن شاهنامه‌ی فردوسی تا نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلیخانی به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در دانشگاه هنر اصفهان برگرفته شده است.

منابع

- قرآن کریم (۱۳۷۵). ترجمه بهالدین خرمشاهی. تهران: دوستان.
- احمدخانی، محمدرضا (۱۳۹۲). *نشانه‌شناسی زبان و هنر*. تهران: گمان.
- اوسپنسکی و دیگران (۱۳۸۸). *معنای شمایل‌ها*. ترجمه مجید داوودی. تهران: سوره مهر.
- اوکویرک و دیگران (۱۳۹۰). *مبانی هنر نظریه و عمل*. ترجمه محمدرضا یگانه‌دوست. تهران: سمت.
- پرتویی، پروین (۱۳۹۲). *پدیدارشناسی مکان*. چ ۲. فرهنگستان هنر.
- حقایق، آذین و فرزانه سجودی (۱۳۹۴). «تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر». *نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، ۲۰د. ش ۲. صص ۵-۱۲.
- حیدری، آرزو و ذوالفقار علامی (۱۳۹۶). «بررسی گفتمان روایی در شاهنامه». *پژوهشنامه ادب حماسی*. س ۱۳. ش ۱. صص ۱۱۵-۱۳۵.

- خیری، مریم، اشرف موسوی‌لر و فرزانه سجودی (۱۳۹۴). «نگاه به‌مثابه یک منبع نشانه‌ای در نگارگری ایرانی (تا اواسط دوران صفوی)». *دوفصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه هنر*. ش ۱۶. صص ۲۴-۳۲.
- سجودی، فرزانه (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. تهران: نشر علم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). *نشانه، معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر علم.
- علوی‌مقدم، مهیار، فیروزه کاویان و زهرا بهرامیان (۱۳۹۶). «کاربرد روایت‌شناسی نظریه زمان در روایت ژرار ژنت در رمان جای خالی سلوچ». *دوفصلنامه روایت‌شناسی*. س ۱. ش ۲. صص ۱-۲۵.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۱). *شاهنامه*. به‌کوشش جلال خالقی مطلق. ج ۶. چ ۴. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- کرس، گونتر و تئودور ون لیوون (۱۳۹۵). *خوانش تصاویر*. مترجم سجاد گبکانی. تهران: هنر نو.
- کلیم کایت، هانس یواخیم (۱۳۸۴). *هنر مانوی*. مترجم ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.
- مجتهدی، کریم (۱۳۹۵). *مغولان و سرنوشت فرهنگی ایران*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- میراحمدی، مریم (۱۳۹۰). *تاریخ تحولات ایران‌شناسی: پژوهشی در تاریخ فرهنگ ایران در دوران باستان*. تهران: ظهوری.
- میرزایی پرکلی، جعفر و سیما محمدی کشکولی (۱۳۹۶). «خوانش روایت‌های تصویری: درآمدی بر زیباشناسی نلسون گودمن». *مجله جهانی رسانه*. دانشگاه تهران.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۴). *نشانه در آستانه (جستارهایی در نشانه‌شناسی)*. تهران: فرهنگ نشر نو.
- Sims, E. et al. (2002). *Peerless images: Persian painting and its sources*. Yale University Press.

## **A Narrative Survey on the Folio of *Alexander on the Throne* in The Great Ilkhanid Shahnama based on Social-semiotics Pattern of Image**

**Mahmoudreza Soleimani Kooshki<sup>1</sup> Sadroldin Taheri\*<sup>2</sup> Zeynab Saber<sup>3</sup>**

1. PhD Candidate of Research in Art, Art University of Isfahan
2. Assistant Professor of Research in Art, Art University of Isfahan
3. Associate Professor of Research in Art, Art University of Isfahan

Received: 22/05/2019

Accepted: 22/09/2019

### **Abstract**

The name and the portrait of Alexander is one of the most repetitive themes represented in Persian literature and the Iranian art from the Sassanian era. In the remained papers of Demot, Great Ilkhanid Shahnama, there are also narrations of Alexander's life in 12 pictures. This study, analyzing Alexander's ascension, tries to find out the heterology between the text of the image and the literary text of Shahnameh, and then discuss the intrinsic signs and textual clues as well as their hidden meanings. Finding the boundaries of this heterology, it can be obtained that how much the painter remained loyal to the text of Shahnameh, and to what extent he sought to achieve the semantic implications, and revive his particular discourse or his own historical period. This is a narrative study based on the narrative semiotics approach. The purpose of reading social direction of visual sign has been suggested by Kress and VanLeeuwen's social-semiotics pattern to visualize the social strains of the visual symbols. In the pattern of social-semiotics, not only the lines, colors, the movement of light, and the creation of volumes are analyzed to enhance the interpretation of the semantic implications, but also the effects and the theoretical currents out of the image, such as cultural, religious, political and social contexts are examined. The present study indicates that there is a difference between the text of the image and the literary text in Alexander's ascension as an artist's effort to independently create the image and transform the work of art into a representation of his thoughts at the time.

**Keywords:** Narratology; the image Alexander; social-semiotics; Great Ilkhanid Shahnama; heterology.

---

\* Corresponding Author's E-mail: s.taheri@aii.ac.ir