سومین همایش ملی
نقش خراسان در شکوفایی هنر و معماری ایرانی اسلامی

خوانش تطبیقی نگاره«روز سوم نبرد رستم و سهراب» در شاهنامه تهماسبی و شاهنامه گورکانی با رویکرد نشانه‌شناسی ساختارگرا براساس الگوی پیرس

مشخصات نویسندگان:

۱- دکتر اصغرکفشچیان مقدم، دانشیار دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، گروه مجسمه‌سازی.
Email:kafshchi@ut.ac.ir Tell:۰۹۱۲۳۵۴۱۸۵۱

۲- میثم براری، مربی دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، گروه کتابت و نگارگری.
دانشجوی دکتری گروه هنراسلامی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
Email: m.barari@aui.ac.ir Tell:۰۹۱۳۱۶۵۰۹۹۴

چکیده

نشانه‌شناختی ساختارگرا در واقع به جستجو در وجود ساختار عمیق پنهان و ناآگاه، در زیر لایهٔ همه نظام‌های فرهنگی و ارتباطی از طریق معانی رمزگذاری شده می‌پردازد. نشانه از دیدگاه پیرس بر خلاف نشانهٔ سوسوری دو وجهی نیست و چهار وجهی است: ۱- چیزی ۲- چیز دیگری ۳- برای کسی ۴- تحت عنوانی یا بر اساس رابطه‌ای.

شاهنامه فردوسی از مهم‌ترین کتاب حماسی ایرانیان است که کهن‌الگوهای قهرمان و ضدقهرمان، آب، درخت، شاه و ... در آن دارای پتانسیل بررسی براساس نظریه‌های ادبی و زبان شناختی معاصر است و برای مطالعه‌ای دقیقتر و موشکافانه‌تر این اثر سترگ باید آن را بررسی نمود. داستان نبرد رستم قهرمان ملی ایران با سهراب پهلوانی از توران زمین که نادانسته به یکی از سوزناک ترین داستان تراژیک ایران مبدل می‌شود و در آن براساس سرنوشت محتوم پسر به دست پدر قربانی می‌گردد. مقاله برآنست تا با روش توصیفی-تحلیلی بر پایهٔ رویکرد نشانه‌شناختی ساختارگرا به تطبیق نقطه اوج نگاره«روز سوم رزم رستم و سهراب» در دو شاهنامه تهماسبی و گورکانی بپردازد. شیوهٔ گردآوری داده‌ها به روش اسنادی و همچنین جستجو در تارنماهای معتبر مقالات، کتب و پایان‌نامه‌ها انجام شده است. نتیجه آن است که در دو شاهنامه از دو کادر متفاوت(افقی در شاهنامه گورکانی و عمودی در شاهنامه تهماسبی) به ترتیب برای دو بیان متفاوت(روایت‌گری در کشیدن تیغ تیز نادانسته بر پهلوی سهراب و در دومی شیون زمان شناخت فرزند خود که با دست پدر بر خاک افتاده است) به‌کار رفت. تصویرسازی و ترکیب‌بندی در شاهنامه تهماسبی بسیار قوی‌تر و درخور تامل‌تر است.

کلیدواژه: شاهنامه تهماسبی، شاهنامه گورکانی، نشانه‌شناختی‌ساختارگرا، رستم و سهراب، پیرس.

مقدمه

شاهنامه به عنوان اثر سترگ بر تارک ادبیات حماسی ایران می‌درخشد و زمینه‌ساز الهامات بیشماری از داستان نویسان خود شده است. حضور عناصر کهن‌الگوها و اسطوره‌ها در آن، پژوهشگران، منتقدان و هنرمندان را برآن می‌دارد تا هریک گوشه‌ای از داستان‌ها و شخصیت‌های این اثر را انتخاب و به علم و الگوی روز مورد واکاوی و تحلیل قرار دهند. یکی از الگوهای رایج در پژوهش‌های زبان‌شناختی و ادبی، علم نشانه‌شناسی است که در این پژوهش براساس الگوی نشانه‌شناختی ساختارگرا به توصیف و تحلیل نقطه اوج نگاره روز سوم رزم رستم و سهراب به‌واکاوی و بیان نشانه‌گان نهفته در این داستان پرداخته می‌شود. میزان و معیار بررسی نشانه‌شناسی نگاره رزم رستم و سهراب در شاهنامه های صفوی و گورکانی را دیدگاه پیرس تشکیل می‌دهد.

در واقع اجزای نظام نشانه‌ای زبان، نشانه‌ها هستند. و بر رابطه دال و مدلول که رابطه‌ای اختیاری و غیر ضروریست، استوار است. البته باید توجه کرد که رابطه دال و مدلول در یک بستر فرهنگی خاص، پس از استعمال، به رابطه‌ای تثبیت شده تبدیل می‌شود که نمی توان به سادگی آن را از میان برد. زبان‌شناسی ساختاری سوسور، جدایی واژه و مفهوم موردنظر آن واژه را کاملاً نمایان می‌کند و دو مفهوم دال و مدلول را طرح می‌کند. از دیدگاه پیرس بر خلاف سوسور، دو وجهی نیست و چهار وجهی است: ۱- چیزی ۲- چیز دیگری ۳- برای کسی ۴- تحت عنوانی یا بر اساس رابطه‌ای. در واقع **نشانه، مفسر و موضوع** سه ضلع مثلث نشانه‌شناختی او را شکل می‌دهند. از آنجایی که او نیز همانند سوسور تاکید خود را روی نشانه متمرکز ساخت در زمره نشانه‌شناسان ساختارگرا قرار می‌گیرد.

الگوی نشانه‌شناسی در خصوص داستان‌های شاهنامه صورت پذیرفته و در خصوص داستان رستم و سهراب، تاکنون پژوهشی هایی انجام شده است اما در خصوص نشانه شناسی نقطه اوج روز سوم نبرد از شاهنامه تهماسبی و تطبیق آن با گورکانی پژوهشی به دست نیامد تا این داستان را از منظر و رویکرد نشانه‌شناسی ساختارگرا بررسی نماید و از این نگاه، پژوهش جدیدی محسوب می‌شود. رستم به عنوان ابرقهرمان ملی ایران، شکست‌ناپذیر،انسانی کامل و دارای بسیاری خصوصیات، از شخصیت‌های مهم شاهنامه است که به دلیل میل به پهلوان دیوانی و عدم دلبستگی به تاج و تخت و مقام، برکت و حاصلخیزی برای ایران به ارمغان می‌آورد و در انتظار آزمون تراژیک سخت تقدیر قرار می‌گیرد. لزوم بررسی متن داستان و نگاره«روز سوم رزم رستم و سهراب» به دلیل اهمیت جایگاه آن در شاهنامه، پژوهشگر را برآن داشت تا به تحلیل و تطبیق نگاره و متن داستان در دو شاهنامه صفوی و گورکانی براساس نشانه‌شناسی ساختارگرا اهتمام ورزد. پژوهش حاضر به تحلیل داستان روز سوم رزم رستم و سهراب با تطبیق دو اثر شاهنامه تهماسبی و شاهنامه گورکانی با رویکرد نشانه‌شناسی ساختارگرا می‌پردازد تا وجوه افتراق و تشابه، نوع نگاه هنرمند در انتخاب پلان داستان، چینش وگزینش صحنه، کادر، عناصر و کیفیات بصری شاخص در القای مفهوم را مورد واکاوی و سنجش قرار دهد. پژوهش از نوع توصیفی‌تحلیلی و تطبیقی با رویکرد نشانه‌شناختی ساختارگراست و شیوهٔ گردآوری داده‌ها به روش اسنادی و الکترونیکی صورت می‌پذیرد.

ضرورت: دستیابی به مفاهیم و نشانه‌های برگرفته از متن و تصویر(نگاره) در دو شاهنامه صفوی و گورکانی براساس رزم رستم و سهراب نیاز به شناختی عمیق‌تر و دقیق‌تر دارد تا مخاطب امروز بتواند از طریق این نشان‌ها به نگاه‌ها و منظور شاعر و نگارگر بیشتر نزدیک گردد و با شناختی بهتر در این مسیر گام بردارد.

سوال اصلی پژوهش این است که کاربرد الگوی نشانه‌شناختی ساختارگرای پیرس در تحلیل متن و نگاره «روز سوم رزم رستم و سهراب» در شاهنامه های تهماسبی و گورکانی چگونه صورت می‌پذیرد؟

و مهمترین هدف، سنجش چگونگی کاربرد الگوی نشانه‌شناختی ساختارگرای پیرس در تحلیل و بررسی نگاره«روز سوم رزم رستم و سهراب» با تطبیق دو نگاره از شاهنامه شاه‌تهماسبی ایران و گورکانی هند است.

می‌توان گفت که با تطبیق نشانه‌شناسانه ساختگرای پیرس از دو نگاره شاهنامه ایرانی و گورکانی با موضوع «روز سوم رزم رستم و سهراب» می‌توان به درک عمیقی از مفاهیم و ارزش‌های رایج(مشترک و غیرمشترک) در دوره صفویه ایران و گورکانی هند دست یافت؟

پیشینه

فلاح و افشاری(۱۳۹۳) در مقاله تحلیل داستان «رستم و سهراب» براساس نظریه روایت‌شناسی کلود برمون، داستان تراژیک «رستم و سهراب» براساس نظریه روایت شناسی کلود برمون بررسی شده است. الگوی برمون برمبنای رویکردی دوگانه بنا شده که طبق آن سرنوشت قهرمان منحصرا نه به پیروزی، بلکه گاه به شکست ختم می شود. این مقاله هنر روایت گری و داستان پردازی فردوسی را نیز نشان می دهد؛ زیرا تمام عناصر روایی همچون تنظیم توالی پی رفت ها، موقعیت ها، کنش ها و مهم تر از همه رویکرد دوگانه برمون را در دادن اختیار به شخصیت ها در گزینش هدف مورد نظر قرار داده است؛ **امین مجلسی، نادیا معقولی(۱۳۹۸) در مقاله ای با عنوان شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره های رزم رستم و سهراب؛** مهمترین شخصیت شاهنامه، یعنی رستم را در نگاره های دوره های مختلف مورد تحلیل نشانه شناسانه قرار می‌گیرد و نگارگران برای معرفی و شناساندن رستم به مخاطب، از نشانه های با رابطه قراردادی در وجه نمادین و علت و معلولی در وجه نمایه ای، بیشتر بهره برده اند.

رضامراد صحرایی، الهام خیاطان(۱۳۹۶) نشانه شناسی فرهنگی شاهنامه فردوسی، در مقاله «مطالعه موردی جنگ افزار ها در داستان رستم و سهراب»؛ براساس نشانه شناسی فرهنگی، فرض مقاله داستان رستم و سهراب را «جنگ افزارها» می‌گذارد و با این رویکرد نوین که باتکیه بر الگوهای مطرح شده است به نظام نشانه ای جنگ افزارها می‌پردازد؛ **نعمت الله پناهی(۱۳۹۵) در مقاله «روایت نقالان از داستان رستم و سهراب»** سازوکار روایی نقالان در دو محور اصلی: ۱-قرینه سازی ۲- دلیل تراشی بیان می‌کند؛ بخش قرینه سازی نقالان از وقایع این داستان نیز در سه موضوع اسب پهلوان، دل باختگی و نیز به کارگیری اصطلاحات و مفاهیم دینی مصداق می یابد. و در بخش در سازوکار دلیل تراشی به روش تطبیقی، مشخص خواهد شد که موضوعات داستانی مانند ربوده شدن رخش، وصلت با تهمینه، قول ازدواج سهراب با دختر افراسیاب، مجادله رستم با کاوس و رویارویی رستم و سهراب، زمینه ای است که نقالان در طومارها به توجیه و مدلل جلوه دادن وقایع داستانی می پردازند. نتایج این تحقیق به بررسی جامعه شناختی ذوق هنری نقالان و مخاطبان و شناسایی مهارت های روایی نقالان کمک می کند؛ **دکتر علی محمدی ، نوشین بهرامی پور(۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل داستان رستم و سهراب براساس نظریه های روایت شناسی»** بنابر نظریه های روایت شناسی، داستان رستم و سهراب را به عنوان یک روایت در دو سطح داستان و کلام (گفتمان) بررسی نمود:

در سطح داستان با تکیه بر نظریات تولان و مارتین، ارزیابی رویدادهای به هم پیوسته، چگونگی شکل گیری بحران و فرایند گذر از بحران بررسی می شود، و بنابر الگوی گرماس، نقش شخصیت ها در پیشبرد داستان و ارتباط آنها با زمینه داستانی مد نظر است. در سطح کلام یا گفتمان بنابر «دید روایی» راجر فالر، موقعیت فردوسی به عنوان راوی، نوع ارتباط و نگرش راوی نسبت به شخصیت ها و تاثیر آنها در روند روایت ارزیابی می شود؛ نیک‌روز و احمدیانی در مقاله‌ای با عنوان «شیوه های شخصیت

پردازی در شاهنامهٔ فردوسی» به تجزیه و تحلیل نحوهٔ نگرش فردوسی به شخصیت‌ها و شیوه‌های شخصیت‌پردازی می‌پردازد. در آخر بیان می‌گردد که فردوسی از دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم با بهره‌گیری از خصوصیات ظاهری، ارثی، افکار، احساسات و ارتباط شخصیت‌ها با دیگران، آن‌هارو معرفی می‌کند.

نشانه شناسی ساختارگرا

نشانه[۱] چیزی است که برای کسی در مناسبتی خاص و با عنوان خاص نشان چیز دیگری باشد. خطابش به کسی است یعنی در ذهن آن شخص نشانه ای معادل یا کامل‌تر می سازد. « نشانهٔ یک واحد معنادار است. و در واقع هر چیزی که به عنوان دلالتگر، ارجاع دهنده، یا اشاره گر بر چیزی غیر از خودش تلقی یا تفسیر شود می تواند نشانه باشد. نشانه ها در صورت فیزیکی واژ ه ها، تصاویر، اصوات، حرکات یا کنش ها، بوها، طعم ها و اشیاء ظاهر می شوند اما این چیزها ذاتاً معنی دار نیستند و فقط وقتی که معنایی به آنها منسوب کنیم تبدیل به نشانه می شوند. ما این چیزها را به طور کاملاً ناخودآگاه از طریق ارتباط دادن آنها با نظام آشنایی از قراردادها به عنوان نشانه تعبیر می کنیم. این استفادهٔ معنادار از نشانه هاست که در کانون اهمیت نشانه شناسی قرار دارد.»(چندلر، ۱۳۹۴: ۴۱). نشانه ها در بسترهای متنوعی ظاهر می شوند و نظا مهای نشانه ای را تعریف می کنند. آدمیان به یاری اشارت اندامهای بدن، نظام پوشاک، نظام خوراک، نظا مهای نشانه ایی فرهنگی (از سیماچه های اقوام ابتدایی تا نظام نقاشی تجریدی معاصر)یعنی با ابزاری جدا از نوشتار و گفتار نیز با یکدیگر ارتباط می یابند. پار ه ا ی از این ابزار به قاعد ه های تصویری مرتبط می شوند و شماری هم هیچ ارتباطی به این قواعد ندارند. نشانه شناسی علم شناخت این نظا مهای ارتباطی است (احمدی،۱۳۷۰: ۱۲). نشانه شناسی روشی است در باب نشانه ها و رده بندی آنها، تحلیل رمزگان‌ها و دستورهای زبان، نظام ها، قراردادها و ... . نکته اصلی در نشانه‌شناسی این نیست که واژه‌ها چه معنایی دارند؛ بلکه این است که چگونه معنا می‌یابد(مک کوئیلان،۱۳۸۴: ۳۰). نشانه شناسی حالتی از شناخت، حالتی از درک جهان به عنوان نظامی از روابط است که واحد اساسی آن نشانه است. یعنی نشانه شناسی ماهیت بازنمایی را مطالعه می کند. به گفته موریس[۲] یک چیز فقط هنگامی نشانه است که یک تاویل گر آن را به عنوان نشانه چیز دیگری تاویل کرده باشد، رابطه عمیقی میان نشانه و هرمنوتیک وجود دارد(گیرو، ۱۹۷۳: ۱۴۳). «نشانه شناسی علم پژوهش دلالت های معنایی است. نشانه شناسی معلوم خواهد کرد که نشانه ها از چه چیز ساخته میشوند و قوانین حاکم بر آن ها کدام است»(سوسور، ۱۹۸۳: ۳۶). نشانه شناسی، ارتباط را تولید معنا در پیام عنوان کرده است. چه رمزگذار تولیدش کرده باشد و چه رمزگشا. علم نشانه شناسی به معنای امروزی توسط لویی فردینان دوسوسور[۳] و چارلز سندرس پیرس[۴] پایه گذاری شده است. دو اصطلاح سمیولوژی[۵] و سمیوتیک[۶] که هر دو در گذشته به معنی نشانه شناسی شناسی بودند، به ترتیب توسط پیرس و سوسور به کار گرفته شدند. امروزه در برخی منابع جدید معناشناسی، واژه سمیوتیک را معادل نشانه- معناشناسی درنظرگرفته اند، یعنی **نشانه ها در ارتباط با هم دارای معنی می‌شوند** و معنا از این جنبه

---

[۱] sign

[۲] **چارلز ویلیام موریس، فیلسوف آمریکایی**، که در دلالت زبانی دنباله رو نظر پیرس است، سه جنبه متفاوت برای مطالعات نشانه شناسی معرفی می کند: ۱- سویه نحوی: به مناسبتها و ارتباطات میان نشانه ها می پردازد. این سویه، درک ساختارهای نحوی و شکل ظاهری متن است. ۲- سویه معناشناسی: به رابطه میان معنا و نشانه می پردازد، به این صورت که چگونه نشانه معنایی خاص را در مخاطب القا می کند. و ۳- سویه پراگماتیک یا کاربردشناسی: به بررسی رابطه میان نشانه و مخاطب باز می گردد و اینکه مخاطب چگونه نشانه را تاویل میکند. این سویه تا حدی به گفتگوی متن ها نیز ارتباط دارد. تجربه های پیشین مخاطب از متن هایی که با متن موجود تناسب دارند، در تاویل وی از متن موردنظر بسیار موثر است. این سویه در فهم نشانه ها بسیار موثر است، متن به صورت مجموعه ای از جملات تلقی نمیشود؛ بلکه واحدی بهم پیوسته است که حاوی نقش خاصی است.(البرزی، ۱۳۸۶: ۱۴)

[۳] زبان شناس سوئیسی و پایه گذار زبانشناسی ساختارگرا در اوایل قرن بیستم

[۴] منطق دان آمریکایی و فیلسوف پراگماتیست در اوایل قرن بیستم

[۵] semiology

[۶] semiotics

ماهیت سیال دارد. پس میتوان گفت که نشانه های شعری به جهت القای معانی، با نشانه های سوسوری متفاوتند. زیرا مدلول ثابتی ندارند که به گونه ای مشخص به دال ها مرتبط باشند، بلکه دال هایی هستند که می توانند مدلولهای بسیاری داشته باشند. به عبارت دیگر در زبان شعر ، با ادای یک واژه علاوه بر معنای صریح آن، مفاهیم دیگری که همان معانی ضمنی میباشند، در ذهن تداعی میشود. به دلیل اینکه زبان گفتار و زبان شعر با یکدیگر متفاوت اند هر یک نظام مستقل نشانه شناختی خاص خود را دارند. نشانه های زبانی، نشانه هایی دلبخواهی و قراردادی هستند که برای انتقال پیام بکار گرفته میشوند. « نشانه های شعری، نشانه های معنایی (و نه آوایی) ، انگیخته (ونه دلبخواهی) و عمدتاً غیر قراردادی هستند که برای القای (ونه انتقال) پیام به کار می آیند. چنین نشانه هایی با داشتن توان فوق العاده ی القایی می توانند فضاها و موقعیتهایی خلق کنند که هر خواننده ای که در آن موقعیت ها قرار بگیرد، به خلق پیامی نظیر پیام آفرینشگر می پردازد به دلیل اینکه زبان گفتار و زبان شعر با یکدیگر متفاوت اند»(**حق شناس،۱۳۸۷: ۱۰۶**). « شاعر کسی است که نشانه ها را ابداع میکند»(انوشیروانی، ۱۵-۱۴). در بررسی شاهنامه فردوسی نیز که متن آن شعر است همین قوانین حکمفرماست و مدلول ثابتی در بیان برخی واژه‌ها وجود ندارد که در قسمت تحلیل بیشتر بدان خواهیم پرداخت. « در زبان گفتار هر واژه مفهومی خاص دارد و محدوده حیات آن در چارچوب همان معناست. اما زبان شعر، زبان رمز است، در سطح حرکت نمی‌کند، جریانی است در اعماق. ابهام دارد و راز حیات آن در مبهم بودن آن است»(علی پور، ۱۳۷۸: ۲۵). این نقل قولها حاکی از آن است که شاعر با شکستن برخی هنجارها و فراتر رفتن از معیارها زبان شعر را خلق میکند. به طور کلی می توان گفت که نشانه شناسان در بررسی شعر به دنبال کشف نشانه ها و معانی ضمنی هستند.

ارزش نشانه در تحلیل ساختاری وابسته به متن است و تنها در متن قدرت معنادهی و دلالتگری پیدا میکند و فارغ از بررسی عناصر پیرامون خود، قابل تعبیر و تفسیر نیست. ساختگرایی را می توان یکی از مکاتب زبانشناسانه در نقد ادبی، برشمرد و زبان نظامی است متشکل از عناصر و واحدهایی که با یکدیگر رابطه متقابل دارند. ساختگرایی محدود به زبانشناسی نیست بلکه ما به طور روزمره به نوعی با این تفکّر درگیر هستیم. « طبق مکتب ساختگرایی **متن** مجموعه ای از نشانه هاست که همانند سلسله ای از رموز به وسیله نویسنده به خواننده منتقل می شود و خواننده پس از رمزگشایی از این داده ها اطلاعات منتقل شده را می فهمد و در دانسته های نویسنده سهیم می گردد. از این رو پیوسته میان نویسنده و خواننده ارتباط دیالکتیکی تنگاتنگی وجود دارد»(اخوت، ۱۳۷۱: ۱۸۶). «ساخت، شبکه روابط همنشینی و جانشینی عناصر یک نظام در رابطه ی متقابل با یکدیگر است که فقط محدود به زبان نیست و هرنظام دیگری را شامل میشود(صفوی،۱۳۷۹: ۲۱). رومن یاکوبسن[۷] از میان شش عاملی که برای هر ارتباط کلامی در نظر می گیرد (فرستنده، گیرنده، پیام، موضوع، مجرای ارتباطی و رمزگان) بر این باور است زمانی که خود پیام مورد توجه قرارگیرد، نقش شعری زبان را مطرح خواهدکرد. این نقش با برجسته ساختن نشانه ها، بردوگانگی بنیادین میان نشانه ها و مصادیق آنها می‌افزاید(یاکوبسن، ۱۹۸۹ ، نقل ازسجودی، ۱۳۸۰ : ص ۹۵). هدف ساختگرایی از نگاه یاکوبسن آنچنانکه در مکتب ساختگرای آمریکایی مطرح است، فقط پرداختن به واج های تکراری نیست، بلکه باید بتوان پیوندی که میان صورت و معنی وجود دارد، آشکار کرد.

چارلز سندرس پیرس

[۷] Roman Jockoubsan

به اعتقاد پیرس « هرنشانه خطاب به کسی است» و تولیدکننده متن به منظور برقراری ارتباط باید یک مخاطب فرشی را در نظر بگیرد که بازتاب این فرض در متن حضور می یابد. تفسیر نشانه براساس زمینه ای که در آن قرار می گیرد متفاوت است. پیرس نشانه ها را برحسب روابط متفاوت میان دال[۸]و مدلول[۹] به سه نوع تقسیم می‌کند:

اول: شمایل، نگارین، تصویری یا نمود[۱۰]: شکلی است که نشانه به خود می گیرد؛ رابطه مشابهت است. دال مشابه و همسان با مدلول؛ لزوماً مادی نیست. مانند شباهت بین تصویر شخص و خود شخص، یک عکس یا یک پردهٔ نقاشی فیگوراتیو و ... .

دوم: نمایه یا تفسیر[۱۱]: معنایی است که از نشانه بدست می آید؛ رابطه علت و معلولی و طبیعی است. یعنی میان دال و مدلول پیوندی قابل استنتاج و یا رابطه علت و معلول باشد مانند دود که نشانه ی آتش یا طعم و بوی چیزی که نشانه‌ی وجود آن چیز است. این نمایه ها می‌تواند لفظی باشند مانند: آه کشیدن که دلالت بر غم واندوه می‌کند، تلوتلو خوردن نشانه مستی و ... .

سوم: نمادین، سمبولیک یا موضوع[۱۲]: چیزی که نشانه به آن دلالت میکند؛ رابطه صرفاً قراردادی است یعنی هیچ رابطه یا شباهتی طبیعی وجود ندارد و برای درک آن باید قرارداد نشانه را فراگرفت. مانند چراغ راهنمایی، پرچم‌ها، کاربرد نمادها بر درجات نظامی، پوشیدن لباس مشکی در روز عزا و ... . (پیرس، ۱۹۵۸: ۵۸)، (مجلسی و معقولی، ۱۳۹۸)، (سعید، ۲۰۰۹:۵). پیرس معتقد است که این نشانه ها بسته به زمانهای مختلف تغییر میکند. زمانی یک نشانه شمایلی است؛ ولی در قرنهای بعد به نماد تبدیل میشود و این موضوع سبب پیداشدن نشانه هاس نمادی-شمایلی، نمایه ای- نمادین و ... میشود.(سجودی، ۱۳۸۳، ۳۸). در نظر پیرس،« معنای یک بازنمون ممکن است چیزی نباشد جز یک بازنمون دیگر»(پیرس،۱۹۳۱: ۳۵۳) در واقع، تفسیر اولیه میتواند دوباره تفسیر شود و مدلول در نقش یک دال ظاهر شود. این نکته سبب تکثر معنایی میشود که بعدها پساساختارگرایان آن را مورد توجه قرار دادند. نشانه شناسی، مناسبات معرفتی میان دال و مدلول است. تاکنون الگوهای متفاوتی برای تحلیل نشانه شناختی متون ادبی بکار گرفته شده است اما مناسب ترین الگویی که در تحلیل تصویر رزم رستم و سهراب کارآمد به نظر می آید، الگویی است که فرهنگی در مقاله « نشانه شناسی شعر الفبای درد » از آن سود برده است. این الگو از بررسی نشانه های زیر بدست می آید: ۱- نشانه های مربوط به خالق اثر؛ ۲- نشانه های مربوط به زیبایی شناسی کلام؛ ۳- نشانه های مربوط به زمان و مکان؛ ۴- نشانه های مربوط به فرم؛ ۵-نشانه های مربوط به هنجارگریزی های نحوی(فرهنگی،۱۳۸۹: ۱۵۲).

« نشانه‌های زمانی و مکانی در دستهٔ نمایه‌ای پیرس قرار می‌گیرند که به طور فیزیکی یا علّی به مدلول‌هایشان وابسته اند»(سجودی،۱۳۹۰: ۲۵). هر اثر ادبی به طرق مختلف، خواه به صورت مستقیم و خواه به صورت مجازی، بر زندگی شاعر، ساختار شخصیتی او و محیط اجتماعی که او در آن پرورش یافته است دلالت می‌کند(مکاریک، ۱۳۹۶: ۲۹۳). و به اعتقاد گیرو، نشانه های زیبایی شناختی، خود را از قید هر گونه قراردادی می رهاند و معنا به بازنمایی روی می‌آورد، این ویژگی به نشانه‌های زیبایی شناختی قدرت آفرینندگی میبخشد.

نمودار۱- بررسی نشانه‌ای رزم رستم و سهراب براساس الگوی فرهنگی

---

[۸] دال(signifier): تصور صوتی، تصوری از لغت صحبت شده همان طور که بوسیله دریافت یک پیغام شنیده می‌شود یا شکلی که نشانه به خود می گیرد.

[۹] مدلول(signified): تصور مفهومی، معنایی که در ذهن دریافت کننده شکل گرفته درحالیکه از بیان دال حاصل می گردد یا مفهومی که نشانه به آن ارجاع دارد.

[۱۰] Iconic sign

[۱۱] Index sign

[۱۲] Symbolic sign

شاهنامه

رستم و سهراب در

به کشتی گرفتن نهادند سر کمر — گرفتند هر دو دوال

هرآنگه که خشم آورد بخت شوم — گرفت آن بر و یال جنگی پلنگ

کند سنگ خارا به کردار موم — زمانه بیامد نبودش توان

سرافراز سهراب با زور دست — بدانست کاو هم نماند به زیر

ببست — بر شیر بیدار دل بردرید

غمی بود رستم ببازید چنگ — ز نیک و بد اندیشه کوتاه کرد

خم آورد پشت دلیر جوان — زمانه به دست تو دادم کلید

زدش بر زمین بر به کردار شیر — مرابرکشید و به زودی بکشت

سبک تیغ تیز از میان برکشید — به خاک اندر آمد چنین یال من

بپیچید زانپس یکی آه کرد — ز مهر اندر آمد روانم بسر

بدو گفت کاین بر من از من رسید — بیالودی آن خنجر آبگون

تو زین بیگناهی که این کوژپشت — براندام تو موی دشنه شود

به بازی بکویند همسال من — و گر چون شب اندر سیاهی شوی

نشان داد مادر مرا از پدر — ببری ز روی زمین پاک مهر

هرآنگه که تشنه شدستی به خون — چو بیند که خاکست بالین من

زمانه به خون تو تشنه شود

کنون گر تو در آب ماهی شوی

وگر چون ستاره شوی بر سپهر

بخواهد هم از تو پدر کین من

ازین نامداران گردنکشان — کسی هم برد سوی رستم نشان
که سهراب کشتست و افگنده خوار — ترا خواست کردن همی خواستار
چو بشنید رستم سرش خیره گشت — جهان پیش چشم اندرش تیره گشت
بپرسید زان پس که آمد به هوش — بدو گفت با ناله و با خروش
که اکنون چه داری ز رستم نشان — که کم باد نامش ز گردنکشان
بدو گفت ار ایدون که رستم تویی — بکشتی مرا خیره از بدخویی
ز هر گونه‌ای بودمت رهنمای — نجنبید یک ذره مهرت ز جای
چو برخاست آواز کوس از درم — بیامد پر از خون دو رخ مادرم
همی جانش از رفتن من بخست — یکی مهره بر بازوی من ببست
مرا گفت کاین از پدر یادگار — بدار و ببین تا کی آید به کار
کنون کارگر شد که بیکار گشت — پسر پیش چشم پدر خوار گشت
همان نیز مادر به روشن روان — فرستاد با من یکی پهلوان
بدان تا پدر را نماید به من — سخن برگشاید به هر انجمن
چو آن نامور پهلوان کشته شد — مرا نیز هم روز برگشته شد
کنون بند بگشای از جوشنم — برهنه نگه کن تن روشنم
چو بگشاد خفتان و آن مهره دید — همه جامه بر خویشتن بردرید
همی گفت کای کشته بر دست من — دلیر و ستوده به هر انجمن
همی ریخت خون و همی کند موی — سرش پر ز خاک و پر از آب روی
بدو گفت سهراب کین بدتریست — به آب دو دیده نباید گریست
ازین خویشتن کشتن اکنون چه سود — چنین رفت و این بودنی کار بود

(فردوسی، ۱۳۷۳)

جدول۱- نشانه‌های به‌کار رفته در متن شاهنامه فردوسی

پهلوان توران	پهلوان ایران	کلی
سهراب	رستم	رستم و سهراب
جوان	پیر	پیر و جوان
شیر بیداردل	دوال- بر و یال	دوال- بر و یال
سپهدار، پلنگ	تیغ تیز	تیغ تیز
دوال- بر و یال	رخش	نشان- مهره بازو
نشان- مهره بر بازو	ببر بیان	رخش و کره رخش
کره رخش	کلاه خود دیو سر	ببر بیان و جوشن
جوشن	ریش دو شعبه	کلاه خود
کلاه خود	لباسهای پاره و خاک آلود	ریش دو شعبه و قرص ماه
صورتی بدون ریش و قرص ماه	دیده آب روی، سر و روی پرخون	لباسهای پاره و خاک آلود
لباسهای پاره و خاک آلود	موهای سر کنده، خاک بر سر ریخته	کشتی گرفتن

منبع: نگارندگان

برای شناسایی یک وجه نشانه ای نیاز است پیام معناداری دریافت شود. **فهیمه پهلوان** پیامهایی را که از راه دیدن یک تصویر دریافت می شود به سه دسته تقسیم می کند: ۱. پیا مهای تجسمی. کادر، کادراژ، زاویهٔ دید، اصول ترکیب بندی شامل؛ تعادل، تضاد، نقطهٔ تمرکز، حرکت، تناسب/ مقیاس، ریتم و ... . ۲. پیا مهای شمایلی. فیگوراتیو یا غیر فیگوراتیو و ۳. پیا مهای زبانی-نوشتاری. نظام نشانه ای زبان است که پیام را منتقل می کند.

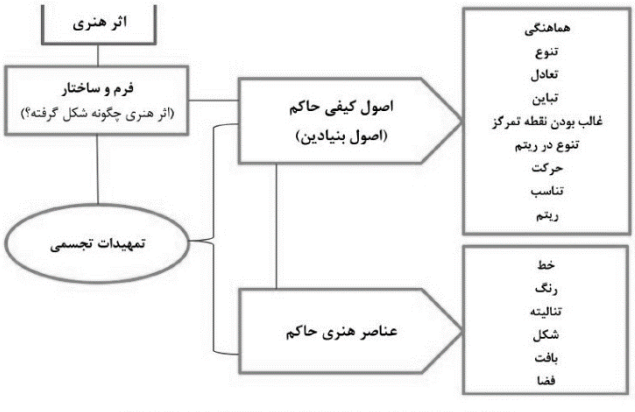
در زمینه ی احساس و ادراک زیبایی دو نظریه عمده وجود دارد: **نظریه اول** درک زیبایی را تنها بر اساس ویژگی های فرمی اثر؛

فرمالیستی: هر اثر ادبی باید بدون توجه به تحلیل های تاریخی، روانشناسی و اجتماعی خود اثر، بررسی گردد. قضاوت اولیه مخاطبین از زیبایی بر مبنای احساس شکل می پذیرد. کلایوبل، از سردمداران نظریه فرمالیسم در هنرهای بصری: تجربه زیبایی شناختی تنها توسط ویژگیهای فرمی اثر هنری برانگیخته می شود.

نظریه دوم وجود محتوا و مفهومی در پشت هر اثر هنری؛ حضور دانش و آگاهی در درک زیبایی؛ نقطه مقابل فرمالیستها بوده و تلفیقگرایان هستند. ادراک زیبایی با عواملی چون فرهنگ، زمینه علمی و شرایط شخصیتی تلفیق شده و به طور همزمان درکی کلی از زیبایی به دست میدهد. بنابراین پشت هر اثر هنری محتوایی وجود دارد که سبب آفریده شدن فرم مربوط به آن شده است و این محتوا برای درک زیبایی مهم تلقی می گردد. برای درک زیبایی آن توسط مخاطب، داشتن درک حداقلی از محتوا ضروری است و در نتیجه میزان ادراک زیبایی، بستگی به توانایی مخاطب در درک محتوای اثر دارد. تحلیل بصری آثار هنری بر اساس اصول نُه گانه ی چارلز جنسن برای بالندگی بصری که عبارت اند از: ۱- تناسب، ۲- تباین (کنتراست)، ۳- تعادل، ۴- هماهنگی (کمپوزیسیون)، ۵- تنوع، ۶- ریتم، ۷- تنوع در ریتم، ۸- حرکت و ۹- غالب-بودن نقطه ی تمرکز

نشانه شناسی و تحلیل ساختارگرایانه

ساده‌ترین تعریف نشانه عبارت است از مجموع‌های دوگانه متشکل از یک مفهوم و یک صورت آوایی(دینه‌سن،۱۳۸۰: ۲۶). نشانه یک واحد معنادار است که به عنوان اشاره‌گر بر چیزی جز خودش تفسیر می شود. نشانه‌ها در صورت های فیزیکی واژه‌ها، تصاویر، اصوات، کنشها یا اشیاء(این شکل از نشانه گاهی حامل نشانه نامیده میشود) ظاهر میشوند. نشانه ها معنایی ذاتی و درونی ندارند و فقط وقتی تبدیل به نمودار۲- عوامل موثر در تجزیه تحلیل اثر هنری



نشانه میشوند که کاربران نشانه با ارجاع به یک رمز به آن‌ها معنا دهند(چندلر،۱۳۸۷: ۳۴۲). بعضی از اندیشمندان انسان را حیوان دلالت گر تعریف کرده اند .در واقع آدمیان از طریق خلق، ابداع و تفسیر نشانه ها و آیات و نمادها معنا می آفرینند(ضیمران،۱۳۸۳: ۴۰). از دید سوسور نشانه زبانی نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می‌دهد. نشانه کلیتی است ناشی از پیوند بین دال و مدلول(سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸).

یکی از عام ترین تعریف ها از امبرتواکو است که می گوید: نشانه شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود سر و کار دارد. نشانه شناسی نه فقط شامل مطالعه چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره نشانه می نامیم، بلکه مطالعه هر چیزی است که بر چیزی دیگر" اشاره دارد(چندلر،۱۳۸۷: ۲۰).

متن هنری از دیدگاه لوتمان نظام نظام هاست. نظام هایی که هر یک شامل تنش ها، توازیها، تکرارها و تقابل های خاص خویش و در تعامل با همدیگرند و از طریق همین تعاملات نمایان میشوند. عنصری که هیچ رابطه افتراقی با دیگر عناصر نداشته باشد ناپیدا خواهد ماند(ایگلتون،۱۳۸۰: ۱۴۱). بررسی متن هنری در یافتن

ساختارهای متعددی است که متن در محل تلاقی‌شان واقع است و نهایت فرآیند تحلیل و بررسی تعبیر غائی اثر هنری است. لوتمان نشان می‌دهد که اثر چگونه هم خود و هم دنیا را معین و الگوسازی میکند و به دنیای واقع می‌پیوندد. نشانه به نشانه کل تبدیل می‌شود و نشانه شناسی از بازی صرف صورت‌ها فراتر می‌رود(ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۶۶). می‌توان گفت کل نشانه‌شناسی وابسته به تحلیل‌های ساختاری است. زیرا پیش از هر چیز رویکردی است به تحلیل متن، درکنه ایده ساختارگرایی، ایده نظام جای دارد(اسکولز،۱۳۸۳: ۲۷). تمرکز تحلیل‌های ساختارگرا بر روابط ساختاری نظام‌های دلالتی است که شامل تشخیص اجزا نظام و تعیین روابط ساختاری میان آنها می‌باشد(چندلر،۱۳۸۷: ۱۲۹). منظور از بررسی نظام‌های نشانه‌ای، کشف قوانین نحوی است که در آنها به کار رفته‌است(سلدن،۱۳۸۴: ۱۳۵). در تحلیل ساختگرایی، ارتباط میان عناصر از خود عناصر مهم تر است(وایزمن،۱۳۷۸: ۸۸). البته دو نوع نحو زمانی و مکانی را باید از هم متمایز دانست و توجه داشت که در نقاشی و سایر هنرهای تجسمی، نشانه‌ها با هم نسبت مکانی دارند(گیرو،۱۳۸۳: ۵۱).

مسأله مهم دیگری که در تحلیل نشانه‌شناختی متن، بنیادی است، مسئله دلالت و معنای صریح و دلالت و معنای ضمنی است. در دلالت مستقیم یا صریح، معنای معین، ملفوظ و آشکاری برای نشانه مورد نظر است و دلالت ضمنی برای ارجاع به معنای فرهنگی، ایدئولوژیکی و شخصی نشانه به کار میرود و وابسته به مفسر است. اهیت نشانه ها چند معناست و در برابر تفسیر گشوده است. دلالت‌های ضمنی می‌توانند صورت استعاره و یا مجاز یابند و این بدان بستگی دارد که دال و مدلول با هم بر مبنای شباهت مرتبط باشند یا همجواری(گیرو،۱۳۸۳: ۴۴).

ترکیب‌بندی مثلثی

ایجاد آثار هنری و درست درک کردن آن ها نیاز به یک شناخت اولیه از اصول و مبانی بصری دارد. همین دلیل این مبانی را می توان به الفبا و قواعد درک زبان و ابداع در هنرهای تجسمی و بصری تعبیر کرد. آشنا شدن با مبانی بصری می تواند تا حد زیادی در درک کردن جهان بصری مؤثر باشد. یکی از ترکیب بندی‌های مهمی که در ترسیم صحنه‌های رزم نقش به سزایی ایفا می‌نماید ترکیب‌بندی مثلثی است. در بررسی زیباشناختی و نشانه‌شناختی کاربرد فرم‌های مثلثی باید این‌گونه بیان نمود که اگر مثلث بر قاعده اش قرار گیرد نمادی از ایستایی و توازن ، پایدارترین شکل هندسی است و مثل یک کوه استوار است. به واسطه زوایای تیزی که دارد سطحی مهاجم و شکلی ستیزنده به خود می گیرد. به دلیل وجود نقطه راس که انرژی و نیروی شکل را به بیرون منتقل می کند، خطر و دلهره را سبب می شود. مثلث شخصیتی تهاجمی، بنده و صریح دارد. اگر مثلث روی یکی از راس خود قرار بگیرد، نشانگر تزلزل و ناپایداری است. مثلثی که راس آن رو به بالا باشد نمادی از آتش و جنس مذکر است و نشان خطر است. مثلثی که راس آن رو به پایین باشد نمادی از آب و جنس مونث است و نماد زایش و گیاهی و برکت و یک هشدار درونی است.

کادر

کادر یا قاب تصویر محدوده‌ی فضا یا سطحی است که اثر تجسمی و تصویری در آن ساخته می شود. به طور کلی منظور از کادر در هنرهایی که با سطح سر و کار دارند و بر سطح به وجود می آیند همان محدوده ای است که هنرمند برای ارائه و اجرای اثر خود بر می گزیند .دوره ی ظاهری محدوده است، پس از این جهت جزو عناصر فیزیکی است، چون قابل رویت است. کادر مهمترین چیز در یک اثر است، کادر مکان گرافیکی هر کار زنده است. ارتباط با مخاطب اثر است. خطی است که فضای داخلی را از فضای خارجی جدا می سازد. کادر می تواند اندازه ها و شکل های گوناگون داشته باشد مثل مربع، مستطیل، لوزی، ذوزنقه، دایره، بیضی چند ضلعی یا حتی تلفیقی

از این اشکال به صورت منظم و غیرمنظم باشد. تمامی عناصر ذکر شده، اجزای ساده و تجزیه نشدنی رسانه های بصری هستند. نحوه ی قرار گرفتن هر کدام از این عناصر در کادر است که توانایی هنرمند را بیان می کند.

هنرمند با انتخاب بخشی از فضا و جدا ساختن آن از سایر بخش ها و فضای پیرامون توسط کادری مشخص دو کار انجام می دهد: اول اینکه ارتباط کادر را با محدوده ی داخلی اثر برقرار می کند و انرژی بصری را که از درون به بیرون گرایش دارد، محصور می سازد. دوم اینکه انرژی های بصری بیرون از کادر را که می خواهند به درون آن نفوذ کنند به کنترل درخواهد آورد.

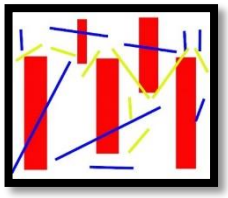
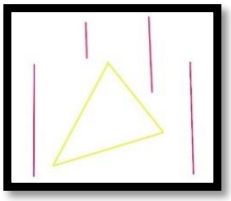
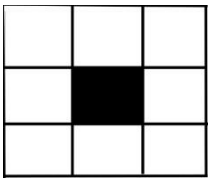
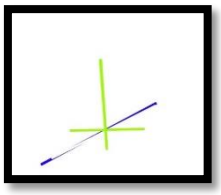
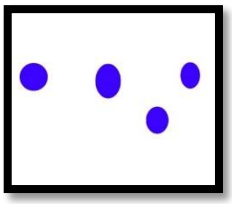
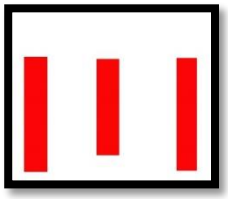
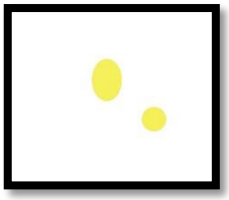
کادرها در هنر تجسمی از جهت شکل و ابعاد دارای انواع گوناگون هستند که در نگارگری ایرانی، نوع رایج تر و کاربردی آن کادر مستطیل است. در نقاشی ایرانی عموماً هم کادر مستطیل عمودی و هم افقی مورد استفاده قرار می گیرد که هرکدام کاربردها و مفاهیم خاص خود را داراست؛ کادر افقی معروف به کادر ایستاست و نوعی آرامش و استاتیک در درون آن نهفته دارد. با حالت عناصری که در امتداد خط افق گسترده اند متناسب و احساس حرکت در آن به چپ و راست کادر است. ولی کادر عمودی با عناصری که در امتداد خط عمود قرار دارند همخوانی دارد. ولی در کادر عمودی به بالا و پایین کادر و در نهایت کادر افقی دارای ارامش و استاتیک است و به کادر ایستا معروف می باشد ولی کادر عمودی دارای تحرک و دینامیک بوده و به کادر پویا معروف می باشد. نگارگران باید شمایل شخصیت ها متناسب با ویژگی پهلوانان و قهرمانان شاهنامه را در جهت معرفی و شناساندن آنان به مخاطب، با توجه به سبک غیر واقع گرایانه نقاشی ایرانی، تدابیری بیندیشد تا به بهترین وجه معرفی نماید.چراکه در نقاشی ایرانی بالاخص دوراند صفوی عموماً چهره ها تقریباً شبیه به هم هستند.

تصویر۱- صحنهٔ شکافتن پهلوی سهراب توسط رستم در روز سوم، شاهنامه گورکانی محفوظ در موزهٔ هاروارد.

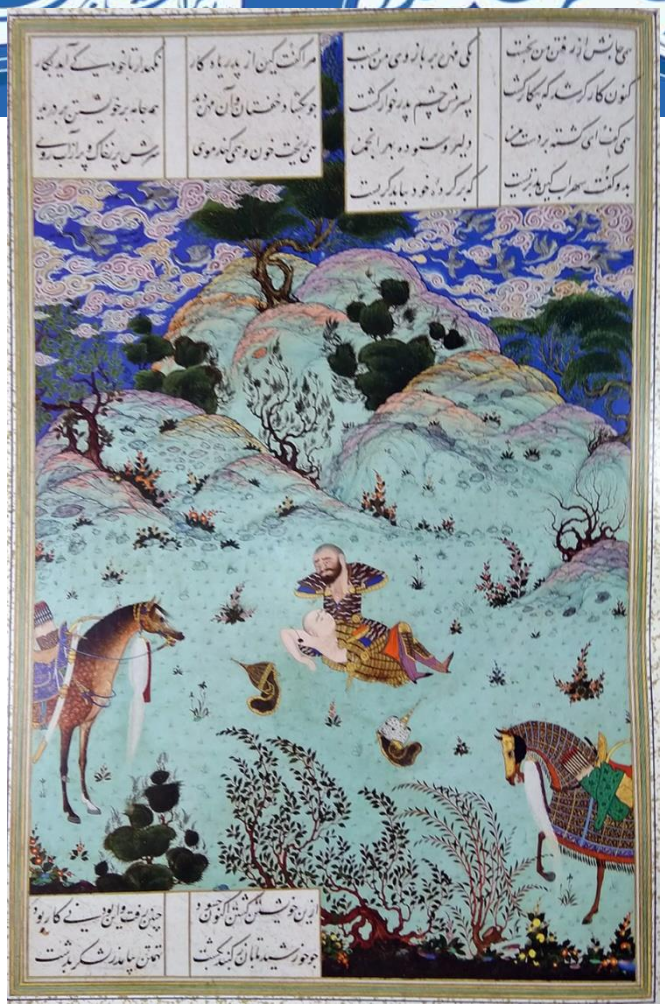
در شرح نشانه شناختی و ساختاری تصویر شمارهٔ ۱، موارد ذیل را می‌توان ذکر نمود: استفاده از ببر بیان و کلاه دیوسر زرد برای پوشش رستم، کاربرد رنگ بنفش لباس در زیر جوشن سهراب، استفاده از ترکیب خام و ایستا و بدون جنبش، بکارگیری عناصر قراردادی در ترسیم سوژه ها، عدم حضور اسبان و حضور کهتران، بکارگیری افق ممتد و کشیده، حالت سبک پیکرنگاری (خشک، بدون روح و حرکت)، استفاده از کادر مستطیل افقی، عناصر بزرگ پیکره بر پهنه تصویر، کاربرد ترکیب قرینه، استفاده از عناصر دوگانه، ترسیم یک درخت شکوفان در انتهای قسمت چپ تصویر، بکارگیری سوژه در مرکز نگاره، استفاده از خطوط عمود بسیار، عدم گردش چشم، عدم کاربرد حرکت حلزونی، تنها انسان به پشت خوابیده و متزلزل سهراب است. و بیشترین شیب از برآیند رسیدن دو کوه بالای سر سهراب است. و همچنین رویش بزرگترین درخت تصویر بر بالای سر سهراب واقع شده است. هنرمند کادر افقی انتخاب نمود و زمانی را انتخاب نمود که رستم ناآگاهانه از حضور پسر خویش بر زمین به سرعت خنجر تیز برکشید و پهلوی

سهراب را پاره کرد. در واقع نه سهراب او را می‌شناسد و نه رستم می‌داند که وی فرزندش است. بهمین دلیل هنرمند از کادر افقی و چینش عناصر ایستا و به دور از تنش انتخاب نموده و ترسیم کرده است.

جدول۲- تحلیل ساختاری تصویر روز سوم نبرد شاهنامه گورکانی محفوظ در هاروارد

		
نسبت خط عمود و مورب در صحنهٔ برگزیده. با آن‌که هنرمند از کادر افقی و روایت‌گری و همچنین تصویر صحنه‌ای به ظاهر آرام تصویر کرده است، اما در تحلیل خطی شاهد کشمکش خطوط و ناآرامی نهفته در اثر مواجهیم.	استفاده از ترکیب‌بندی مثلثی و تقابل مثلث وسط کادر براساس چیدمان دو شخصیت اصلی با خطوط عمودی گیاهان، شاهد برقراربودن چشم در داخل کادر هستیم. اگرچه مثلث در حالت بی‌تعادلی است اما چشم از کادر خارج نمی‌گردد.	این شکل بیانگر این است که رخداد در قسمت مرکزی کادر رخ می‌دهد. نقطهٔ انفجاری و مرکزیت قرار گرفتن اصل روایت در مستطیل مرکزی. یعنی در ۱/۹ کادر و ترکیب‌بندی حادثه رخ می‌دهد.
		
نحوهٔ قرارگیری پیکره‌ها نسبت به خط افق و عمود مبین آن است که خط نشانگر رستم، خط مورب مایل به خط قائم نشانه انرژی و قدرت بیشتر است و اما خط نشانگر سهراب خط مایل مایل به خط افق و نشاندهندهٔ افتادن، بی‌تعادلی و مرگ است.	تراکم سرهای پیکره در ترکیب بندی و نمایش آن به صورت دایره و نقطه حاکی از آن است که هنرمند از این نقاط به بهترین نحو جهت گردش در کادر بهره برده است.	قرار گرفتن پیکرهٔ رستم بصورت نشسته دو زانو روی سهراب، در امتداد خط تقارن عمودی است. و این بیانگر این است که رستم در مرکز نگاره جهت تاکید و بصورت انفجاری قرار گرفته است.
		
نمایش خط عمود براساس حضور پیکره‌ها در کادر.	جایگاه و وضعیت سر دو قهرمان نگاره نسبت به هم و کادر در این قاب بصورت نقطه نمایش داده شده است.	دو پیکره کامل از زمینه جداشده تا مخاطب دقیق جایگاه دو پیکره و شخصیت اصلی را در کادر مشاهده نماید.

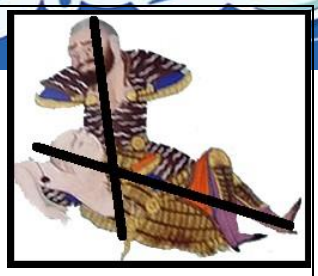
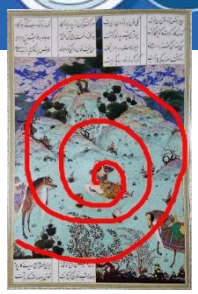
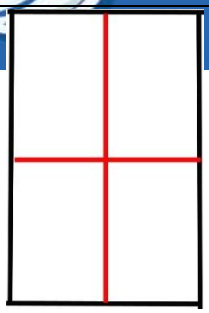
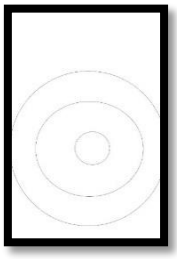
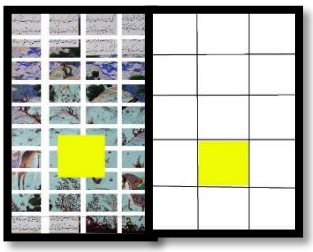
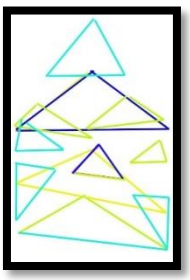
ماخذ: نگارندگان



تصویر۲- رزم روز سوم رستم و سهراب، شاهنامه تهماسبی

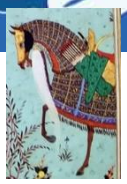
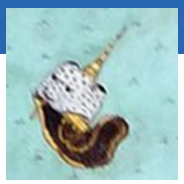
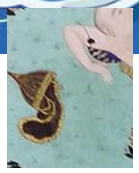
در تصویر۲، که از کتاب نفیس شاهنامه تهماسبی است و اثر منسوب به استاد قدیمی از نگارگران مکتب تبریز۲ می‌باشد. بیان و تحلیل عناصر تصویری و نگاهی ساختگرا به نشانه‌ها موارد ذیل را می‌توان بیان نمود: استفاده از کادر مستطیل عمودی، غلبه طبیعت بر انسان، ترکیب بندی مثلثی، ترکیب بندی قرینه، استفاده از تم رنگ های سرد جهت طبیعت و رنگهای گرم در سوژه، وقتی آبی تاریک می گردد، تنزل و سقوط می کند و معنی وهم، بیم و ترس، غم و اندوه، مرگ و نیستی را به خود می گیرد. استفاده بسیار از خطوط مورب در ترکیب بندی اثر، قراردادن سوژه اصلی بر روی خط تقارن عمودی و در دو پنجم پایین اثر، استفاده از المانهای قراردادی و شاخص در ترسیم پیکره های اصلی، عدم شناسایی رخش از کره رخش، تصویرکشیدن اضطراب و ناآرامی در صورت اسبان، استفاده از ترکیب بندی اسپیرالی جهت چرخش چشم ها، استفاده از ریتم تکاملی در ترسیم کوه، ترسیم تنهایی و شوربختی رستم به مدد عناصر بصری، ترسیم درخت خشکیده در سمت راست تصویر و درخت بید در سمت چپ، بکارگیری خلاقیت های فردی هنرمند در کل اثر، عدم وجود خاک و خون در سر و روی رستم و سهراب، در هم رفتن شاخه بلند و خمیده درخت بالای سر سوژه در بالای کوه با شاخه کوچک در جهت عکس پیکره ها، استفاده از رنگ آبی در زیر ببربیان در پوشش رستم و رنگ بنفش در زیر جوشن سهراب، کشش خطوط به سمت سوژه و در اختیار نمایش هرچه بهتر سوژه، تیغ تیز، خون، زخم بر سهراب در تصویر نیست.

جدول۳- تحلیل ساختارگرای رزم روز سوم نبرد رستم و سهراب در شاهنامه تهماسبی

		
خط شاخص و نشانگر رستم و سهراب در نگارهٔ شاهنامه تهماسبی	گردش حلزونی از بیرون به درون در کادر و قرارگرفتن عناصر کاربردی ترکیب‌بندی روی گردش و چرخش چشم درون کادر	استفاده از ترکیب‌بندی قرینه در تصویرسازی نگاره
		
جایگاه و کشمکش خط عمود و مورب در کادر که نشانگر یک کادر پرجنب‌وجوش و هیاهوست که هنرمند در فهمیدن رستم از مرگ پسرش به دست خویش، تصویر شده است.	استفاده از ترکیب‌بندی دایره‌ای یا ترکیب کهکشانی	محل قرارگیری دو پیکرهٔ اصلی کادر در قسمت ۱/۱۵ کادر
		
بهره‌گیری از ترکیب‌بندی مثلثی در کادر که نشانگر تقابل و کشمکش کائنات است و در نتیجهٔ این نوسانات، زایندگی حاصل می‌گردد.	جایگاه کوه و تپه در تصویر که نشانگر کیفیت تکاملی در تصویر می‌باشد. این تکامل در شکل طبیعت نشان از تکامل و تولد دوباره رستم می‌تواند باشد.	قرارگرفتن دو پیکرهٔ اصلی محاط در خط طبیعت(کوه و دشت)

ماخذ: نگارندگان

جدول۳- نشانه‌های قراردادی در دو تصویر شاهنامه

				
۱- لباس ببر بیان رستم و جوشن فلزی سهراب ۲- چهره مسن‌تر رستم و چهرهٔ جوان سهراب	اسب سهراب و کرهٔ رخش، بی‌تاب و سر به سمت پایین	اسب رسب رستم، بی‌تاب و در حال نگریستن بر حال واقعه	کلاه رستم که از سر دیو سپید ساخته شده بود	کلاه خود رستم مهره و نشان رستم بر دست راست سهراب

نتیجه:

با مقایسه نشانه‌های متنی و تصویری و مشاهده تفاوت‌های آنها چنین به نظر می‌رسد، دو نقاش با درک جوهر داستان‌های شاهنامه(بی‌زمانی و بی‌مکانی و به تعبیری اسطوره‌ای بودن) تلاش کرده‌اند تا در روایت تصویری با استفاده از عناصر فرهنگی، داستانها را به عصر و دوره خود بکشانند.استاد قدیمی در مکتب تبریز۲، با خلق روایتی چندلایه بر هزارتوهای رزم رستم و سهراب در شاهنامه تهماسبی افزوده است و سخن از عمق فاجعه می گوید. در تصویرسازی از کادر عمودی و از عناصر در القای حس تنهایی و تراژدی را به مخاطب از طریق شخصیت‌هایش با کمک نشانه‌ها داده است. در مقابل در شاهنامه گورکانی، هنرمند صحنهٔ زخمی‌شدن سهراب را تصویر کرده است و از کادر افقی برای بیان روایت بهره برده است. در این دو تصویر هردو هنرمند از نشانه‌های قراردادی و غیرقراردادی جهت بیان خویش در قالب تصویرسازی بهره برده‌اند و متناسب با فرهنگ خویش معرفی نموده‌اند. پژوهش با تکیه بر این مسأله که نگارگران در برگرداندن نشانه‌های متنی به نشانه‌های تصویری، در خلق اثر، آگاهانه از نشانه‌های فرهنگی زمانه خود سود جسته‌اند و با انطباق نشانه‌های تصویری با نشانه‌های متنی در این دو نگاره، می‌شود بیان کرد که نگارگر ضمن حرکت از متن روایتی به متن تصویری، از شیوه‌ای نمادین نیز بهره برده است که رمزگشایی آن به شناخت بیشتر اثر کمک می کند.

منابع:

آیدنلو، سجّاد. (۱۳۸۰). دگرها شنیدستی این هم شنو، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۴۹، ۸۴-۹۱.
ابومحبوب، احمد. (۱۳۷۹). نگاهی به رستم و سهراب، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۴۰، ۲۴ - ۲۷.
احمدی، بابک.(۱۳۸۶). ساختار و تاویل متن. چاپ نهم، تهران: مرکز.
احمدی، بابک.(۱۳۷۵). از نشانه‌شناسی تصویری تا متن. تهران: نشر مرکز.
اخوت، احمد.(۱۳۷۱). دستور زبان داستان. اصفهان: نشر فردا، چاپ اول.
اسکولز، رابرت.(۱۳۸۳). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. طاهری، فرزانه. چاپ ا.ل، تهران: نشر آگه.
اسلامی ندوشن، محمّدعلی. (۱۳۵۳). رسالهٔ دکتر اسلامی دربارهٔ رستم و سهراب بنیاد شاهنامه، *یغما*، ش ۳۰۹، ۱۳-۳۰.
البرزی، پرویز.(۱۳۸۶). مبانی زبان‌شناسی متن. تهران: امیرکبیر.
ایگلتون، تری.(۱۳۸۰). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی. محبر، عباس. چاپ اول، تهران: نشر مرکز،۱۳۸۰: ۱۴۱).
ایوتادیه، ژان.(۱۳۷۸). نقد ادبی در قرن بیستم. نونهالی، مهشید. چاپ دوم، تهران: نشر نیلوفر.
برامکی، اعظم و فلاح، غلامعلی.(۱۳۹۳). بازسازی معناهای عاطفی در فرایند ارزشی گفتمان در داستان نبرد رستم و سهراب، رویکرد نشانه-معناشناختی. دو ماعنامهٔ جستارهای زبانی، ش۴. صص ۶۶-۴۵.

پهلوان، فهیمه.(۱۳۷۸). ارتباط تصویری از چشم انداز نشانه شناسی. دانشگاه تهران
پیرس، چارلز سندرس (۱۹۵۸)
پیرس، چارلز سندرس.(۱۳۸۱). منطق به مثابه نشانه‌شناسی: نظریهٔ نشانه‌ها. سجودی، فرزان. نیم‌سالانه زیباشناخت، ش۶، صص۶۴-۵۱.
جنسن، چارلز.(۱۳۸۸). تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی. آواکیان، بتی، تهران: انتشارات سمت.
چندلر، دانیل(۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. پارسا، مهدی. چاپ دوم، تهران، نشر سورهٔ مهر.
جوینی، عزیزالله. (۱۳۸۲). *داستان رستم و سهراب از دست‌نویس موزهٔ فلورانس*، تهران: دانشگاه تهران.
حق‌شناس، محمدعلی؛ خدیش، پگاه.(۱۳۸۷). یافته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایرانی. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره۵۹، ش۱۸۶، صص ۳۹-۲۷.
خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۹). *یادداشت‌های شاهنامه، با اصلاحات و افزوده‌ها*، جلد ۱، تهران: مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی.
دینه‌سن، آنه‌ماری.(۱۳۸۰).درآمدی بر نشلنه‌شناسی.قهرمان، مظفر. چاپ اول، تهران: نشر پرستش.
رستگار فسایی، منصور. (۱۳۶۹). *حماسهٔ رستم و سهراب*، تهران: جامی.
سجودی، فرزان.(۱۳۹۰)
سجودی، فرزان.(۱۳۸۷). نشانه‌شناسی کاربردی. چاپ اول، تهران: نشر علم.
سجودی، فرزان.(۱۳۸۳). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: قصه.
سعدی، مصلح‌الدّین. (۱۳۷۰). *گلستان سعدی*، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علی‌شاه، چ ۶.
سلدن، رامان و ویدوسون پیتر.(۱۳۸۴). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. مخبر، عباس. چاپ دوم، تهران: نشر طرح نو.
سلمی، عبّاس. (۱۳۶۶). بررسی کتاب غمنامهٔ رستم و سهراب، مجلّهٔ چیستا، ش۴۵ و ۴۶، ۴۰۰-۴۰۸.
شعار، جعفر و انوری، حسن. (۱۳۸۴). *غمنامهٔ رستم و سهراب از شاهنامهٔ فردوسی*، تهران: قطره، چ ۲۷.
(صفوی.(۱۳۷۹).
ضیمران، محمد.(۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. چاپ دوم، تهران: نشر قطره.
طاهری مبارکه، غلامحمّد. (۱۳۷۹). *رستم و سهراب، شرح و نقد و تحلیل داستان*، تهران: سمت.
غلامپور گلی، محبوبه و حسامی کرمانی، منصور.(۱۳۹۳). تحلیل نشانه شناختی تصویری از یک نگاره نسخه خطی هزار و یک شب به روش یوری لوتمان. فصلنامه نگارینه هنر اسلامی، شماره اول، بهار، صص۶۹-۷۸
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳). *شاهنامهٔ فردوسی بر اساس چاپ مسکو*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
----------. (۱۳۸۶). *شاهنامهٔ فردوسی*، تصحیح دکتر جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
فردوسی، ابوالقاسم.(۱۳۹۳). شاهنامه: براساس نسخه چاپ مسکو. زیر نظر ی. ا .برتلس .تهران: ققنوس.
فرهنگی، علی اکبر. (۱۳۸۷). مبانی ارتباطات انسانی. ج۱، تهران: موسسه فرهنگی رسا.
کزّازی، میرجلال‌الدّین. (۱۳۸۱). *نامهٔ باستان، ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی*، تهران: سمت.
گیرو، پی‌یرو.(۱۳۸۳). نشانه‌شناسی.نبوی، محمد. چاپ سوم، تهران: نشر آگه.
مجلسی، امین و معقولی، نادیا.(۱۳۹۸). شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره های رزم رستم و سهراب. فصلنلمه کیمیای هنر، سال هشتم، شمارهٔ ۳۳.
(مکاریک، ایرناریما.(۱۳۹۶). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. مهاجر، مهران و نبوی، محمد. چ۴، تهران: نشر آگه.
ناگهانی، ۱۳۹۰)
مینوی، مجتبی. (۱۳۵۲). *داستان رستم و سهراب از شاهنامه*، تهران: بنیاد شاهنامهٔ فردوسی.
نیک‌روز، یوسف و احمدیانی، محمدهادی.(۱۳۹۳). شیوه‌های شخصیت‌پردازی در شاهنامهٔ فردوسی. پژوهشنامه ادب حماسی، سال دهم، شمارهٔ هجدهم، صص۱۹۱-۱۷۳
وایزمن، بوریس.(۱۳۷۹). لوی استروس. رحمانیان، نورالدین. چاپ دوم، تهران: تیراژه.،۱۳۷۸: ۸۸).
یاحقّی، محمّدجعفر. (۱۳۶۸). *سوک‌نامهٔ سهراب*، تهران: توس.
Peirce, Charles Sanders, Collected Writings. (۱۹۳۱-۱۹۵۸). Cambridge: Harvard University.