

---

# تقابل روابط محورهای همنشینی و جانشینی و دگرگونی آن در نسبت با نقش رسانه‌ای شاهنامه نگاری مکتب نگارگری شیراز

امیررضا استخریان حقیقی\*

ستاره احسنت\*\*

---

تاریخ دریافت: ۹۸/۵/۳

تاریخ پذیرش: ۹۸/۹/۲۷

## چکیده

شاهنامه‌نگاری مکتب نگارگری شیراز، در قالب متنی برخوردار از زنجیره زبان تصویری، همواره ترکیبی است از روابط همنشینی و جانشینی نشانه‌ها. روابط همنشینی، شیوه‌های متفاوت پیوند عناصر درون یک متن و روابط جانشینی نیز دال‌هایی که نشانگر محتوای متن می‌باشند را نمایش داده و به روابط درون‌متنی و بینامتنی توجه دارند. تقابل حاصل، در نهایت به بافت ساختاری نگاره‌ها شکل داده و نشانه‌ها در آن معنا می‌یابند. این پژوهش با هدف تحلیل ساختارگرایانه انواع این روابط و دگرگونی‌های وابسته، تلاش دارد بر تقویت جنبه‌های ادراک و یادآوری روایت نگاره‌ها بیفزاید. رهیافت حاصل از روش توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای نشان می‌دهد که عناصر همنشینی، در نگاره‌ها از بعد زمانی و مکانی برخوردارند؛ در حالی که، امکان قرارگیری هم‌زمان عناصر جانشین در کنار یکدیگر فراهم نیست. همچنین دگرگونی روابط محورها، بر جنبه‌های جابه‌جایی و جایگزینی عناصر در محور جانشینی و کاهش و افزایش آنها در محور همنشینی استوار است.

**کلیدواژه‌ها:** مکتب شیراز، نگارگری، همنشینی، جانشینی، نقش رسانه‌ای

## مقدمه

بن‌مایه و سرچشمه‌های مکتب نگارگری شیراز ریشه در دوران پیش از اسلام دارد و پس از اسلام نیز در دوره‌های مختلف به شکوفایی کم‌نظیری در زیبایی و کمال رسیده است. آنچه ویژگی‌های این مکتب را از سایر مکاتب هنر متمایز می‌سازد، دامنه زمانی آن است که به تقریب، یکصدوپنجاه سال را دربر می‌گیرد. شکوفایی اصلی این مکتب از ابتدای سده هشتم هجری قمری آغاز شده و تا سال ۸۵۶، سه دوره تاریخی آل‌اینجو، آل‌مظفر و تیموریان را تجربه می‌نماید (آژند، ۱۳۹۳: ۱۱). این درحالی است که در گستره متنوع احوال فرهنگی و هنری این دوران، هم‌تراز با خطاطی و کتابت نسخه‌های ادبی و تاریخی ارزشمند، شاهنامه‌نگاری و تصویرپردازی داستان‌های شاهنامه از تحول و غنای چشم‌گیری برخوردار بوده است. لذا در این راستا، توجه به چگونگی ساختار و ترکیب اجزای تصویری در نگاره‌ها، نه تنها ضرورت شناخت روابط ساختاری نشانه‌شناختی مشخص در دوره‌های متفاوت و تحولات وابسته بدان را عیان می‌سازد، بلکه بر اهمیت نقش رسانه‌ای این مکتب در راستای درک تقابل روابط محورهای همنشینی و جاننشینی عناصر تصویری در نگاره‌ها و دگرگونی آنها در نسبت با تحولات زمانی و تاریخی، نیز می‌افزاید. در اینجا منظور از نقش رسانه‌ای، رسالتی است که نگارگری، در جهت انتقال هنر، فرهنگ و افکار بخشی از تاریخ مکتب شیراز عهده‌دار آن بوده و سهم شایسته و عظیمی در تعامل و انتقال آن به مخاطبان ایفا نموده است. در نگاره‌های این مکتب، روابط همنشینی<sup>۱</sup> در حکم کوششی است برای عیان ساختن شیوه‌های متفاوت پیوند میان عناصر تصویری که به نحوی نظم بخشیدن نظام زبان تصویری موجود در نگاره را به لحاظ کارکردی شامل می‌شود و روابط جاننشینی<sup>۲</sup> نیز در صدد کشف نظام دال‌هایی است که نشانگر محتوای متن می‌باشد و درک تکامل تاریخی هر واحد از زبان تصویری در موقعیت‌های گوناگون را مبتنی بر روابط وابسته نمودار می‌سازد. به بیان دیگر، عناصر همنشینی و جاننشینی محدود به وجه گفتاری و کلامی نیست، بلکه در هنرهای تجسمی نیز تغییر شیوه‌های کادربندی، منظرپردازی، پیکرنگاری و غیره، در مراحل قلمزنی، طراحی و ترکیب‌بندی را نیز

شامل می‌شود. بر این اساس، نظر به اینکه معنا از تمایز میان دال‌ها ساخته می‌شود، این پژوهش بر طرح این مسئله استوار است که می‌توان این دو تمایز را بر اساس رابطه همنشینی و جاننشینی به وادی نگارگری تعمیم داد؛ از آن حیث که رابطه همنشینی به چگونگی قرارگرفتن نشانه‌های تصویری در کنار هم اشاره داشته و رابطه جاننشینی نیز، بر چگونگی جایگزینی و جانشین شدن نشانه‌ها در طول زمان و در کنار یکدیگر تکیه دارد. بنابراین به نظر می‌رسد که تقابل روابط همنشینی و جاننشینی در نگاره‌ها، همواره در گذشت زمان، با هنرنمایی و قلمزنی نگارگران، از ترکیب‌بندی‌های خام و رنگ‌بندی ناپخته دوره آل‌اینجو فاصله گرفته و در گذر از دوران آل‌مظفر، در نگارگری دوره تیموری به حد و حجمی از پختگی و پروردگی دست یافته است. پژوهش حاضر با فرض آنکه همواره روابط میان نشانه‌ها در افزودن به اثرگذاری یک نگاره از حیث روایتگری و بیانگری نقشی اساسی ایفا می‌نمایند، به دنبال پاسخ این پرسش است که محورهای همنشینی و جاننشینی در شاهنامه‌نگاری مکتب نگارگری شیراز، مبتنی بر چه روابطی قابل تحلیل و تبیین بوده و نظام دگرگونی حاکم بر عناصر تصویری آن نیز بر چه عواملی استوار است؟ در این راستا، هدف اصلی پژوهش، بررسی ساختاری نقش تقابل محورهای همنشینی و جاننشینی و انواع روابط وابسته در شاهنامه‌نگاری این مکتب بوده که به روش توصیفی - تحلیلی و با بهره‌گیری از مطالعه منابع مکتوب کتابخانه‌ای و اسناد تصویری به دنبال تبیین چگونگی دگرگونی این روابط می‌باشد. جامعه آماری پژوهش، نگاره‌های گزینش شده با محوریت شاهنامه‌نگاری مکتب نگارگری شیراز و به ویژه نگاره‌های «نبرد با اژدها» می‌باشد که تقابل روابط محورهای همنشینی و جاننشینی در نظام ساختار تصویری نگاره‌ها و ضرورت درک و شناخت دگرگونی‌های آنها را به شیوه کیفی تبیین می‌نماید. همچنین به منظور ارائه مناسب‌تر مطالب و افزودن شفافیت پاسخ پرسش‌ها، اطلاعات به صورت مجزا و هماهنگ در قالب جداول تدوین شده است.

## پیشینه پژوهش

آنچه که تاکنون در ارتباط با محورهای همنشینی و



متن غایب هستند. این دو محور درنهایت به یک بافت ساختاری شکل می‌دهند که نشانه‌ها در آن معنا می‌یابند (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۰۰). از این حیث، یک متن تصویری، چون نگارگری را، می‌توان برخوردار از اجزای متعددی تلقی نمود که در راستای وابستگی به قواعد روابط متفاوت، به نحوی ساختارمند در کنار یکدیگر قرار گرفته و یک کل منسجم و واحد را شکل می‌دهند. بنابراین محور همنشینی راهکاری است که امکان مطالعه روابط ساختاری متن تصویری یک نگاره را، در وابستگی به اجزا و کشف قواعد ترکیب عناصر در سایه تحلیل و تفسیر روایت آن فراهم آورده و لذا از آن تحت عنوان روایت‌شناسی نگارگری نیز تعبیر می‌گردد. مطالعه روابط همنشینی نشان می‌دهد که قراردادهای یا «قواعد ترکیب» تحت تأثیر تولید و تفسیر متون قرار دارند. به کارگرفتن یک ساختار همنشینی و ترجیح آن نسبت به دیگر ساختارها در یک متن از عوامل مؤثر در تولید معناست که بر اساس «روابط متوالی و علی» بنا شده است (مثلاً در سکانس‌های روایی فیلم و تلویزیون). اشکال دیگری هم از روابط همنشینی وجود دارد که بر اساس «ارتباط مکانی» (مانند مونتاژ پوسترها و عکس‌ها که از طریق کنارهم چیدن عناصر شکل می‌گیرد) و «روابط مفهومی» (مثلاً در شیوه‌های بیانگری یا استدلال) به وجود آمده‌اند. در محور جاننشینی نیز، اجزای حاضر، با تکیه بر موقعیتی مشابه و یا روابطی مشخص، جانشین اجزایی می‌گردند. رابطه جاننشینی در محور عمودی کلام، میان واحدهایی است که به جای هم انتخاب می‌شوند و در همان سطح، واحد تازه‌تری را به وجود می‌آورند (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷). اما این جانشین شدن دالی به جای دال دیگر، منجر به غیاب دال اولیه‌ای می‌گردد که اگرچه قابل رؤیت

جاننشینی صورت گرفته، به بررسی نسبت آنها در زمینه‌های ادبیات، گرافیک، عکاسی، سینما و حتی علوم قرآنی پرداخته که این خود حکایت از تمایزی مشخص با پژوهش حاضر دارد که در راستای نگارگری قلم رانده است. از آن جمله، مقاله «تناسب هنری در دو محور همنشینی و جاننشینی شعر قیصر امین‌پور» (وفایی و علی‌نوری، ۱۳۸۹) می‌باشد که تناسب‌های معنایی و لفظی در اشعار قیصر امین‌پور را در ارتباط با محورهای همنشینی و جاننشینی بررسی نموده است. (باغبان‌ماهر و شجاعی، ۱۳۸۹) نیز در مقاله «زبان تصویر در قاب نشانه‌ها»، به نقد نشانه‌شناختی عکس‌های مارگارت بورک‌وایت پرداخته‌اند. همچنین مقاله‌ای با عنوان مطالعه نقش استعاره در محصولات صنعتی در دوره پست‌مدرن (مه‌دیه، نرسیسیانس و مقدم، ۱۳۹۴) به این مبحث اشاره دارد که استعاره، جاننشینی اجزایی از بافت معنایی ناهمسان در نمودار همنشینی است. بدین ترتیب علیرغم قرابت‌های موضوعی این پژوهش از جنبه محورهای همنشینی و جاننشینی با سایر موارد، بسترهای تحلیل به لحاظ رویکرد و روش، متفاوت است؛ چراکه محوریت این پژوهش بر تقابل روابط همنشینی و جاننشینی و دگرگونی آنها در نسبت با مکتب نگارگری شیراز استوار می‌باشد. در این راستا، تحلیل تقابل روابط محورهای همنشینی و جاننشینی عناصر تصویری مکتب شیراز و دگرگونی‌های وابسته، با محوریت سه نگاره در سه دوره متوالی تاریخی، (جدول ۱) ارائه می‌گردد.

### محورهای همنشینی و جاننشینی

رابطه همنشینی به روابط درون‌متنی و جاننشینی به روابط بینامتنی<sup>۲</sup> و به دال‌هایی ارجاع پیدا می‌کند که در

جدول ۱. نمایش نگاره‌های مشترک در سه دوره متوالی تاریخی مکتب شیراز

| مکتب نگارگری شیراز |  |                             |  |
|--------------------|--|-----------------------------|--|
| دوره‌های تاریخی    | دوره آل‌اینجو (۷۲۵-۷۵۸ ه. ق)                   | دوره آل‌مظفر (۷۹۵-۷۹۵ ه. ق) | دوره تیموریان (۷۹۵-۸۵۶ ه. ق)           |
| نگاره              | جنگ اسفندیار با اژدها. کشتن بهرام‌گور اژدها را | کشتن بهرام‌گور اژدها را     | کشته شدن اژدها توسط رستم               |
| نسخه بازمانده      | شاهنامه فردوسی                                 | شاهنامه فردوسی              | شاهنامه فردوسی . شاهنامه ابراهیم‌سلطان |

نیست، به واسطه دال ثانویه، وجه بیانگری آن قابل درک و دریافت است. یکی از مشخصات آنچه که اکنون روابط جانشینی می‌نامیم، این است که (در تقابل با روابط همنشینی) چنین روابطی در غیاب برقرارند- دال‌هایی که همگی عضو یک مجموعه جانشینی هستند و فقط یکی از آن‌ها در متن حضور دارد (Saussure, 1983, 122). با این تفاسیر، محور همنشینی، بر هم‌نشین کردن عنصری با عنصر دیگر تکیه داشته و محور جانشینی نیز مبتنی بر جانشین کردن یک تصویر به جای وضعیت قبلی است. محور همنشینی، همان محور افقی کلام است که اجزای کلام در آن با یکدیگر هم‌نشین شده و رابطه همنشینی برقرار می‌کنند. محور جانشینی محور عمودی کلام است که در آن اجزاء جانشین یکدیگر شده و روابط جانشینی با هم برقرار می‌کنند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۸). بدین ترتیب می‌توان محورهای همنشینی و جانشینی را به مثابه دو رابطه در کارکرد زبان تلقی نمود؛ بدین‌گونه که محور جانشینی را مبتنی بر گزینش و محور همنشینی را مبتنی بر ترکیب می‌آورد. در این حالت، همراهی این دو محور خود در ایجاد تناسب و تعادل مناسب ساختاری بسیار دخیل است. تناسب از مهم‌ترین عوامل در شکل و استحکام فرم درونی اثر هنری است و دقت در آن منجر به یافته‌های دقیق سبک‌شناسانه می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۸).

### روابط هم‌نشینی در نگاره‌های مکتب شیراز

مقصود از روابط همنشینی، شیوه‌های متفاوتی است که پیوند میان عناصر درون یک متن را برقرار می‌سازد. در برقراری نسبت میان این روابط با نگارگری، نشانه‌های تصویری بر اساس قواعدی مشخص در کنار هم قرار گرفته و ساختار کل نگاره را تشکیل می‌دهند. در روابط همنشینی، کل وابسته به اجزاء است و اجزاء وابسته به کل (سوسور، ۱۳۷۸: ۲۶). این نحوه از ایجاد رابطه، ذهن را به سوی روابط درون‌متنی هدایت می‌کند. درون‌متنیت به روابط درونی که در داخل متن وجود دارند، می‌پردازد (هال، ۱۹۸۱: ۲۲۹). بدین تعبیر، حضور ارتباط درون‌متنیت یا همنشینی در محدوده یک متن تصویری چون نگارگری را از یک سو، می‌توان ارتباط میان یک

تصویر با تصویر دیگر در یک نگاره کلی در نظر داشت و یا از سوی دیگر، یک نگاره واجد عنوان. لذا، روابط همنشینی در نگارگری را می‌توان زنجیره‌ای پیوسته از اجزای منفرد تصویری تلقی نمود که همواره وابسته به کل می‌باشند. برای نمونه، در روایت نبرد با اژدها، صورت‌هایی نظیر، شهریار همال در وصف بهرام‌گور، شهریار دلیر در وصف اسفندیار و پهلوان دلیر در وصف رستم بیان شده است. از این حیث، می‌توان گفت رابطه معنایی بنیادین نه تنها در میان واژه‌ها وجود دارد، بلکه در همنشینی نشانه‌های تصویری در نگارگری نیز، نمایش صفات و ویژگی‌ها با توجه به موصوف هم‌نشین‌شان انتخاب شده و نوعی باهم‌آیی را منجر می‌گردد. در باهم‌آیی، فعلی یا صفتی بر روی محور همنشینی در کنار اسمی ظاهر می‌شود که برای اهل زبان از پیش تعیین شده است و به آن باهم‌آیی، همنشینی نیز گفته می‌شود (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۹۷). در نگاره‌های نبرد با اژدها، باهم‌آیی نشانه‌های فرد مبارز با شمشیر، زره، تیروکمان، نحوه نشستن بر رخس و یا خیز ایستاده، حوزه معنایی مشخصی چون نبرد میان نیک و بد را تداعی نموده و این تقابل، نحوه‌ای از مفهوم باهم‌آیی همنشینی را جهت القای شهریاری، دلیری و پهلوانی نمایش می‌دهد. این درحالی است که نحوه تصویرگری دست در همنشینی با نشانه تیروکمان یا شمشیر نیز، باهم‌آیی متداعی را جلوه‌گر می‌سازد. باهم‌آیی نشانه‌ها بر حسب ویژگی‌ای که آنها را در یک حوزه معنایی قرار می‌دهد، باهم‌آیی متداعی نامیده می‌شود (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۹۸). از سوی دیگر، در تحلیل همنشینی عناصر در یک نگاره، می‌توان دریافت که نشانه‌ای تصویری، چون پیکره‌های انسانی، از اجزاء جداگانه‌ای چون چهره‌پردازی، طراحی ردا و جامه و غیره تشکیل شده است که روابط درونی آنها، کلیتی معنادار از یک مبارز دلیر را نشان می‌دهد. همین ویژگی‌ها در نمایش تصویر اژدهای غرآن و نقش رخس نیز مشهود است. اما همنشینی عناصر به اینجا ختم نشده و روابط میان آنها نیز در تقویت معنا بسیار اثرگذار است. روابط همنشینی غالباً روابطی زنجیره‌ای است که در توالی زمانی و مکانی ایجاد شده و به شکل زنجیره و یکی پس از دیگری

به دم درکشید اسپ را ازدها  
 دهن باز کرده چو کوهی سیاه  
 همی کرد غران بدو در نگاه  
 فرو برد اسپان و گردون به دم  
 به صندوق در گشت جنگی دژم  
 به کامش چو تیغ اندرآمد بماند  
 چو دریای خون از دهان برفشاند

(جنگ اسفندیار با ازدها)

با گذر از متن کلامی به متن تصویری و از متن تصویری به متن کلامی، امکان دریافت روابط خطی بین بخش‌های مختلف قاب تصویر ممکن است و کماکان در اینجا گذر زمان فقط در ساختار خطی و متوالی که به واسطه روایت کلامی قابل تشخیص و دریافت است، امکان بیان می‌یابد (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۹۲). در راستای آنچه که از توالی داستان‌ها برمی‌آید، در (تصویر ۱) روابط توالی در وضعیت قرارگیری سوارکار، اسب‌ها و ازدها، متناسب با اشعار (آمدن شهریار دلیر با دو اسب، به دم درکشیده شدن اسب، دهان باز و غران ازدها، فرو بردن اسب و فرود آمدن تیغ به کام ازدها) به نحو بسیار هنرمندانه‌ای نمودار شده است. در (تصویر ۲) نیز روابط توالی تصویری در تناسب با شعر نیز (در رسیدن شب‌هنگام بهرام گور به ازدها، کمان‌کشیدن او و رهاکردن پیکان) تداعی شده است.

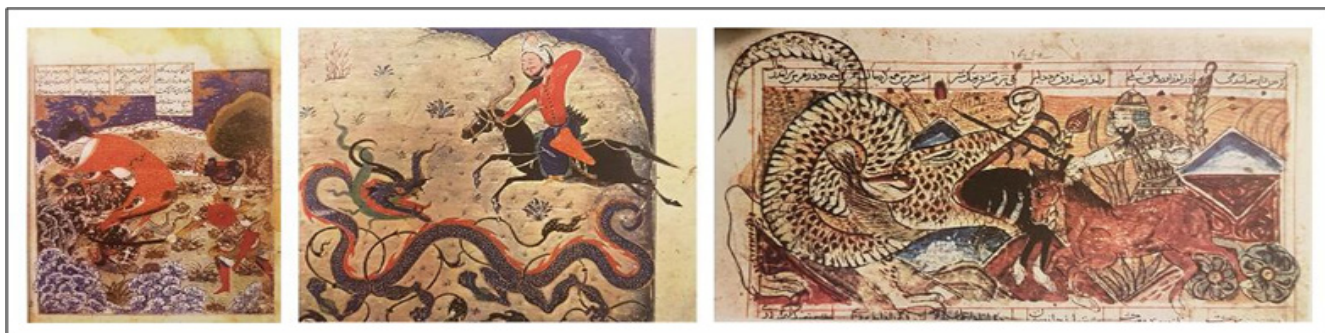
همی تاخت تا پیش دریا رسید  
 به تاریکی آن ازدها را بدیدد ...

می‌آیند (سجودی، ۱۳۹۵: ۵۱). با این تفاسیر روابط همنشینی نگاره‌های مکتب شیراز در دو سطح دال و مدلول را می‌توان برخوردار از انواع روابط مکانی (مانند نحوه کنارهم قرارگرفتن و چیدمان عناصر تصویری)، روابط متوالی (مانند صحنه‌های روایی نگاره‌ها) و روابط مفهومی (مانند شیوه‌های بیانگری یا استدلال) برشمرد.

## روابط متوالی

روابط متوالی در محور همنشینی را می‌توان عبارت از پیوندهای حاضر و مشخص بین عناصر تصویری تلقی نمود که جزئی از یک زنجیره یکپارچه هستند. تعداد عناصر تشکیل‌دهنده این زنجیره محدود بوده و رابطه بین آنها خطی است. خطی بودن رابطه بین اعضای تشکیل‌دهنده بدین معنی است که اعضاء را همزمان نمی‌توان در نظر داشت (سوسور، ریدلینگر، سشنه و بائی، ۱۳۷۸: ۱۵۵). توالی در یک اثر، فرآیند به ذهن‌سپاری عناصر را نیز منجر می‌گردد. توالی یا قرارگیری پشت‌سرهم<sup>۴</sup> پدیده‌ای در حافظه است که می‌گوید مواردی که در ابتدا و انتها ارائه می‌شوند، شانس بیشتری برای به خاطر سپرده‌شدن دارند تا موارد میانی (لیدول، هولدن و باتلر، ۱۳۹۳: ۲۱۲).

بیاورد گردون و صندوق شیر  
 نشست اندرو شهریار دلیر  
 دو اسپ گرانمایه بسته بر او  
 سوی ازدها تیز بنهاد روی  
 همی جست اسپ از گزندش رها



تصویر ۳. رستم در خوان سوم، شاهنامه فردوسی، شیراز، ۸۴۸ ه ق، کتابخانه ملی پاریس. (آژند، ۱۳۹۳: ۲۷۷)

تصویر ۲. کشتن بهرام گور ازدها را، شاهنامه فردوسی، شیراز، ۷۷۱ ه ق، کتابخانه توقفاپی سرای، استانبول. (پاکباز، ۱۳۸۴: ۷۰)

تصویر ۱. جنگ اسفندیار با ازدها، شاهنامه فردوسی، شیراز، ۷۳۱ ه ق، کتابخانه توقفاپی سرای، استانبول. (آژند، ۱۳۹۳: ۹۰)

کمان را به زه کرد و بگزید تیر  
 که پیکانش را داده بد زهر و شیر  
 (جنگ بهرام گور با اژدها)

در (تصویر ۳) نیز توالی تصاویر (نبرد رستم با اژدها در شب، برآویخته شدن رخس با اژدها و به دندان کشیدن او، خیره شدن پهلوان به رخس و برآوردن تیغ بر سر اژدها) همواره بر اثر گذاری روایت می‌افزاید.

در آن تیرگی رستم او را بدید  
 سبک، تیغ تیز از میان برکشید ...  
 چو زور و تن اژدها دید رخس  
 کزان سان برآویخت با تاجبخش  
 بمالید گوش، اندر آمد شگفت  
 بکند اژدها را، به دندان، دو کتف  
 بدید کتفش به دندان چو شیر  
 بر او خیره شد پهلوان دلیر  
 بزد تیغ و انداخت از تن سرش  
 فرو ریخت چو رود زهر از برش  
 زمین شد به زیر تنش ناپدید  
 بکی چشمه خون از او بردمید  
 (جنگ رستم با اژدها)

با این تفاسیر، می‌توان دریافت که حرکت حاصل از این روابط، ما را به سمت روایت<sup>۵</sup> نگاره سوق می‌دهد. هر روایت یک آغاز و یک پایان دارد، واقعیتی که آن را از باقی جهان جدا می‌سازد (Matz, 1982: 17). بنابراین نمی‌توان یک روایت را در حالت عینی، به قطعات زمانی جدا از هم تفسیر کرد. آنچه در همنشینی روایی دارای اهمیت است، الگوی خطی زمانی می‌باشد، مرکب از سه مرحله - تعادل - اوج - تعادل - زنجیری از وقایع که منطبق بر شروع، میانه و پایان داستان است (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۴۲). آنچه‌ان که در این نگاره‌ها آغاز روایت بر ورود پیکره انسانی (تعادل)، مبارزه (اوج) و پایان آن نیز بر کشته شدن اژدها (تعادل) حکایت دارد که تصویر سوم، نمایش کاملی از این روایت است. بر این اساس، در طراحی این نگاره‌ها، نگارگر با تکیه بر دانش و تجربه خویش سعی نموده است که پیچیدگی‌های تصویر را به نظم درآورد و به واسطه روابط توالی، ارتباط بین عناصر را به نحو مطلوب‌تر نشان داده و به این منجر شود که نه تنها هر عنصر بصری، خوانش عناصر تصویری پس از

خود را تحت تأثیر قرار دهد بلکه مخاطب نیز تصاویر و روایت حاصل از آن را بهتر به خاطر بسپارد.

### روابط مکانی

روابط همنشینی مکانی به موضوعاتی چون بالا/پائین، جلو/عقب، نزدیک/دور، چپ/راست، شمال/جنوب، شرق/غرب و درون/بیرون (یا مرکز و پیرامون) مربوط می‌شوند (سجودی، ۱۳۹۵: ۵۲). بنابراین در روابط مکانی، محل قرارگیری عناصر مورد توجه قرار می‌گیرد که تأثیر بسیاری در چگونگی انتقال مفهوم و تسریع یا کندسازی فرآیند، مشاهده، درک و دریافت بیننده می‌گذارد. دقت نظر در چیدمان مکانی، چگونگی لایه‌بندی عناصر بصری را دارای نظام لازم خواهد ساخت (عابدی، ۱۳۹۵: ۹۲). به طور مثال، چپ یا راست بودن عناصر در یک تصویر، حاوی دلالت - به معنی «قبل از» و «بعد از» - می‌باشد. در موقعیت‌هایی که کاربرد محور افقی در تصاویر حاوی دلالت است، جای گذاری بعضی عناصر در سمت چپ مرکز به معنی «پیشینی» یا قدیم بودن آن‌هاست. یعنی چیزی که فرض می‌شود، خواننده یا بیننده از پیش می‌داند و نقطه‌ای آشنا و تثبیت شده و توافق شده برای شروع حرکت است... در مقابل، سمت راست مختص به عناصر تازه وارد است، «چیزی که پیش از این از آن آگاهی نداشته‌ایم». این سمت حاوی چیزهایی شگفت‌آور، مسئله‌ساز یا قابل اعتراض است (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۳۸-۱۳۹). از سوی دیگر محل قرارگیری عناصر در بالا و پائین بر نحوه‌ای ارزش گذاری مفهومی نیز دلالت دارد. مفاهیمی چون زمینی یا آسمانی بودن، اهمیت‌های مقامی و موقعیتی و غیره. وقتی ساختار یک تصویر در راستای محور عمودی باشد بر جنبه آرمانی بودن تکیه داشته و عناصر محور پائین بر زمینی و مادی بودن. بخش پائینی در طرح‌بندی تصویر واقعی‌تر است و با جزئیات عملی و واقعی ارتباط دارد، در حالی که بخش بالایی با مفاهیم انتزاعی یا کلی مرتبط است (کرس و ون‌لوون، ۱۳۹۵: ۱۹۳). در (تصویر ۲) قرار گرفتن بهرام گور در بالای کادر و تصویر اژدها در سمت چپ پائین، علیرغم ایجاد فاصله میان عناصر تصویری، نشان از برتری قدرت بهرام‌گور و به زیر

کشاندن اژدها دارد.

که زاید برآن خاک چونین سوار  
که با اژدها سازد او کارزار  
برین برز بالا و این شاخ و یال  
نباشد جز از شهریارش همال

(جنگ بهرام گور با اژدها)

این درحالی است که عوامل بصری اصلی امکان دارد که بدون تغییر مکان، صرفاً با تغییر موقعیت و چگونگی قرارگیری سایر عناصر، بیانگری متفاوتی را جلوه‌گر سازند. در این حالت، اگر چه در (تصاویر ۱ و ۳) موقعیت قرارگیری پیکره‌های انسانی در مقابل اژدها، در یک محور افقی است، اما چگونگی قرارگیری شمشیر مبارزان نشان از غلبه بر اژدها و به زیر کشاندن آن دارند.

چنین داد پاسخ که ای بدنشان  
به بندت همی برد خواهم کشان  
بینی که از چنگ من اژدها  
ز شمشیر تیزم نیابد رها

(جنگ اسفندیار با اژدها)

چنان ساخت روشن جهان‌آفرین  
که پنهان نکرد اژدها را زمین  
در آن تیرگی، رستم او را بدید  
سبک، تیغ تیزان از میان برکشید

(جنگ رستم با اژدها)

اما در محور همنشینی، موقعیت‌های حاشیه و مرکز نیز از جمله ویژگی‌های مهم روابط مکانی به حساب می‌آیند. آنچه در مرکز تصویر قرار دارد به عنوان هسته اطلاعات که تمام عناصر دیگر تابع آن هستند ارائه می‌شود و گویی عناصر فرعی و وابسته در حواشی تصویر مسکن گزیده و رخداد اصلی در مرکز خودنمایی می‌کند. این ویژگی بارز نیز، در هر سه تصویر مورد نظر قابل مشاهده است.

### روابط مفهومی

این رابطه در محور همنشینی، بر اساس ساختار مفهومی استدلال یا توصیف قرار دارد؛ درحالی که از بُعد روایی نیز برخوردار است. در این نوع رابطه، هیچ انحرافی که وحدت متن را برهم بزند مجاز نیست (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۳۴). در روابط مفهومی، رابطه عناصر نسبت به یکدیگر

در نظام زبان مورد بررسی قرار می‌گیرد. بررسی روابط مفهومی در یک اثر نگارگری، شباهت‌ها و تضادهای معنایی میان یک تصویر با تصویر دیگر و همچنین ارتباطات دورن خود آن تصویر در نظر گرفته می‌شود. به هنگام معرفی روابط مفهومی جملات، به هم‌معنایی، تضادمعنایی، شمول معنایی، التزام معنایی و از پیش‌انگاری به مثابه روابط مفهومی میان جملات و همان‌گویی، تناقض معنایی و چندمعنایی به عنوان روابط مفهومی درون جملات اشاره می‌شود (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۵۹). در نگارگری نیز روابط مفهومی را می‌توان تحت عنوان خوانایی مفهومی در نظر داشت که عبارت است از خوانش تصاویر با عواملی نظیر تعداد تصاویر، ویژگی‌های اجزای تصاویر و نحوه قرارگیری و هم‌جواری آنها در کنار یکدیگر. خوانایی مفهومی، عبارت است از درجه درک از یک متن در وابستگی به پیچیدگی‌های میان عناصر تشکیل‌دهنده آن (لیدول، هولدن و باتلر، ۱۳۹۳: ۱۹۲). در شاهنامه‌نگاری مکتب شیراز، روابط مفهومی را می‌توان بیش از هر چیز در نقش‌مایه‌های قراردادی توصیف نمود. آنچنان که پیکره‌های انسانی و حیوانات در داخل منظره قرار گرفته‌اند، ولی مهم‌تر از آنها به نظر می‌آیند. از این حیث، عناصر ترکیب‌بندی، خصلت مفهومی و نمادین پیدا کرده‌اند. در واقع هدف نگارگر شیراز دستیابی به یک زبان بصری ناب برای القای مفاهیم متن بوده است (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۹). به عبارت دیگر، مبارزه ابدی میان خوب و بد، یا خیر و شر، اساس اندیشه ایرانی است که نمود آن را در نگاره‌های این مکتب نیز می‌توان یافت. نگارگر ایرانی بی‌اعتناست به آنکه شخصیت‌های اثر او سیمای ختائی دارند و یا جامعه مغولی دربر کرده‌اند یا تناسبات در فضای اثر او از منطق حاکم بر رؤیت ریاضی پیروی نمی‌کند... باری، سیر هنرمند از ساحت نمود به ساحت بود است (بنی‌اردلان، ۱۳۸۷: ۲۵).

با این تفاسیر می‌توان گفت که در نگارگری مکتب شیراز، مجموعه عناصر همنشین در یک نگاره، ترکیب منظمی از روابط مرتبط به هم می‌باشد که یک کل معنادار را در یک متن تشکیل داده‌اند. این درحالی است که ایجاد این روابط، خود، وابسته به دگرگونی‌های

«حذف» نیز در محور همنشینی به نحوی است که نشان می‌دهد که هر تغییر در سطح دال، به معنای الزام به تغییر در سطح مدلول نمی‌باشد و گاه به منظور تقویت توجه و تأکید بر مفهوم به کار گرفته می‌شود. حذف بخشی از یک نشانه به تأکید منتهی می‌شود و با حذف بخشی از نشانه ممکن است نشانه دیگری خودنمایی کند (نیرومند، ۱۳۹۶: ۱۰۲). طبیعی است که ساده‌سازی و حذف تا آنجا امکان‌پذیر است که نشانه نمایندگی خود را نسبت به مرجعش از دست ندهد. عمل حذف تا جایی امکان‌پذیر است که به حذف اصلی‌ترین ویژگی‌های بارز آن نشانه منتهی نگردد. این نوع حذف به سادگی و ایجاز می‌انجامد (نیرومند، ۱۳۸۹: ۷۸). در یک نگاره، هنگامی که نگارگر قصد بازنمایی یک داستان را دارد، این امکان برای وی فراهم است که بخش‌هایی از نشانه‌های تصویری آن را حذف نماید. چراکه بازنمایی یک امر، یعنی انعکاس تصویری تمام و یا برخی ویژگی‌های بارز آن. این حذف ممکن است تا آنجا ادامه یابد که تنها یک جزء مهم باقی بماند. مهم‌ترین کارکرد حذف در نگاره، نه تنها به سادگی، فهم نگاره را آسان‌تر می‌کند، بلکه منجر به هماهنگ شدن اثر با نحوه دیدن و ادراک و دریافت مخاطب می‌شود. عامل حذف در طراحی نگاره‌ها را، نه تنها در نسبت با خود نگاره، بلکه در هماهنگی میان آن با اشعار مورد نظر می‌توان یافت. آنچنان‌که اگرچه در روایت‌های منشور، صحنه‌های نبرد بسیار گسترده‌تر، چون همراهی لشکریان و غیره ذکر شده است، اما نگارگر با حذف بسیاری از موارد، خاصاً به محوریت نبرد میان انسان و

همنشینی<sup>۶</sup> است که در دو وجه افزایش و یا حذف عناصر صورت گرفته است. به عبارت دیگر، می‌توان رابطه عناصر در یک اثر نگارگری را، مبتنی بر روابط میان اجزایی که در آن ترکیب شده و کنار هم قرار گرفته و یا اجزایی که حذف شده‌اند مورد بررسی قرار نمود. بر این اساس، در نظام همنشینی هر عامل که با عامل دیگر ترکیب گردد و یا از آن حذف شود، به هر حال، سبب تکمیل شدن آن شده و الزام چگونگی توجه به همه عوامل و عناصر زبانی در کنار یکدیگر را تشدید می‌سازد. منظور از «افزایش»، ترکیب و همنشینی عناصر به نحوی است که در هر مجموعه، تعدادی از واحدهای زبانی در کنار هم می‌نشینند تا معنای خاصی را برسانند. روابط همنشینی متضمن امکان ترکیب است... به دیگر سخن، در گستره همنشینی گزاره‌ای شکل می‌گیرد که در آن نشانه‌ها به گونه‌ای منطقی با هم ترکیب شده باشند (ضیمران، ۱۳۸۳: ۷۹-۸۲). ما برای بیان منظور خود از نشانه‌های زبانی منفرد استفاده نمی‌کنیم، بلکه گروه‌هایی از نشانه‌ها را به کار می‌گیریم که در ترکیب‌های پیچیده‌ای که خود نشانه هستند سازمان یافته‌اند (Saussure, 1983: 123). رابطه همنشینی، عبارت از رابطه‌ای از نوع ترکیب، میان عناصر است که در یک زنجیره تصویری در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. نمونه بارز آن در منظره‌پردازی مکتب شیراز مشهود است. در مکتب شیراز، نقش‌مایه‌های مناظر به جای تکرار، با ایجاد نوعی ترکیب و پرداخت خاص همراه با آگاهی بهبود یافته و به عنوان یکی از شاخص‌های این مکتب خود را نشان داده است (گودرزی‌دیباچ، ۱۳۸۴: ۲۹).

جدول ۲. نمایش انواع روابط محور همنشینی عناصر

| انواع روابط محور همنشینی   |   |   |
|--|---|---|
| روابط مکانی  | روابط متوالی                              | روابط مفهومی  |
| محل قرارگیری عناصر تصویری یک نگاره در محورهای عمودی، افقی، مرکزی | وضعیت قرارگیری عناصر بر اساس توالی داستان | خوانش تصاویر با عواملی نظیر تعداد تصاویر، ویژگی‌های اجزای تصاویر و نحوه قرارگیری و هم‌جواری آنها در کنار یکدیگر |
| دگرگونی روابط محور همنشینی                                       |   |   |
| کاهش عناصر   | افزایش عناصر                              |   |
| حذف بخشی از یک نشانه و تقویت تأکید بر یک عنصر                    | ترکیب عناصر و ایجاد معنای جدید و متفاوت   |   |



اژدها در صحنه مبارزه اکتفا نموده است.

نشست از بر شولک اسفندیار  
برفت از پیش لشکر نامدار

(نبرد اسفندیار با اژدها)

همی رفت با نامور سی سوار  
از ایران سواران خنجرگزار

(نبرد بهرام گور با اژدها)

### روابط جانشینی در نگاره‌های مکتب شیراز

رابطه جانشینی نیز بر روابط میان‌متنی یا بینامتنی استوار است. در این رابطه گویی متن‌ها همواره با هم در حال تعامل‌اند. مراد از شیوه میان‌متنی روشی است که خوانش یک متن، در پرتو متن یا نوشته دیگری صورت می‌گیرد (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۷۳). به طور مثال، مکتب نگارگری شیراز که حاصل تداوم، استمرار و تجربه‌های متعدد هنری سه دوره آل‌اینجو، آل‌مظفر و تیموریان می‌باشد، تحلیل روابط میان‌متن، مستلزم خوانش نگاره‌ها، در وابستگی نظر به مشابهت‌ها و مغایرت‌های میان آن با سایر نگاره‌های پیشین است. فضای هر متن تداعی‌کننده متون پیشین و درآمدی به سوی متون دیگر است. در واقع متون متضمن زنجیره‌ای از دال‌هایی شمرده می‌شود که از گذشته به سوی آینده تداوم می‌یابند (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۷۴). با این تفاسیر، نگاره‌های مکتب شیراز را، در حکم متن‌های تصویری، می‌توان تلقی نمود که بخشی از یک منظومه اجتماعی-فرهنگی-تاریخی محسوب می‌شود که فهم هر یک از آنها مستلزم دسترسی به شبکه موجود در مجموعه مزبور می‌باشد. از نگاهی دیگر، روابط جانشینی در شاهنامه‌نگاری مکتب نگارگری شیراز، حکایت از آن دارد که نمایش فضا، در نسبت با روابط میان اجزای تصویری، نه آنگونه که هست، بلکه بدان نحو که پنداشته می‌شود، بازنمایی می‌گردد. بر اساس محور جانشینی، در نگاره‌های دوره‌های مختلف مکتب نگارگری شیراز، یک نشانه به جای نشانه دیگر بر حسب تشابه قرار گرفته است. نمونه بارز آن را می‌توان در ویژگی‌های منظرپردازی نگاره‌ها، در دوره‌های مختلف مشاهده

نمود. آنچنان که نگاره‌های دوره آل‌اینجو (تصویر ۱)، با ترکیبی از پس‌زمینه‌های قرمز، آبی، زرد و تپه‌های مخروطی شکل هستند. جزئیات درشت بافت‌نما که تأثیرپذیری اندکی از نقاشی چینی دارند. مانند نقش گل نیلوفر که از پارچه‌های چینی اقتباس شده است (Titley, 1983: 39). این درحالی است که در نگاره نبرد بهرام‌گور با اژدهای دوره آل‌مظفر (تصویر ۲)، تپه‌های گرد و افق رفیع، زمین پوشیده از بوته‌ها و پیکر لاغر و تصویر اژدها، با بدنی پیچان (همانند اژدهای چینی)، جای خود را به مناظر زیبا و تغزلی از گل‌بوته‌های گوناگون و رنگارنگ با نحوه‌ای خاص از ترکیب‌بندی آسمان و صخره و درختان دوره تیموری (تصویر ۳) داده است که بعدها در نقاشی هرات نیز جلوه‌ای دیگر دارند. همچنین نحوه کادربندی و فضاسازی نگاره‌ها در دوره‌های مختلف (آل‌اینجو، آل‌مظفر و دوره تیموری) از تحول بصری زیبایی برخوردار شده است. آنچنان که در نگاره دوره تیموری، کادرهای شکسته، نامنظم و بیرون‌زدگی کتیبه‌ها از کادر، جانشین ساختار و چارچوب منظم و هندسی دوره آل‌اینجو شده و لذا بیش از پیش، بر پویایی و سرزندگی روایت می‌افزاید. تحلیلگران نیز، همواره بر این باورند که نگارگر ایرانی در قلم‌زنی نگاره‌های خویش آنچه را از طبیعت لازم دارد به عاریه می‌گیرد، اما خود را در قید و بند آن اسیر نمی‌کند، بلکه طبیعت را آنگونه که به یاد می‌آورد، به تصویر می‌کشد. همچنین اسماعیل بنی‌اردلان، نگارگر را گریزان از تعریف زائیده یک واقعیت می‌داند. به تعبیر وی، نگارگر موقعیتی را می‌نماید (بنی‌اردلان، ۱۳۸۷: ۱۶). در نمایش چنین حالتی، یک دال خاص در مقابل دال‌های دیگری که امکان حضورشان بوده است، مورد استفاده قرار می‌گیرد و این امر، توجه را به سوی عامل غیاب که از جمله خصیصه‌های ایجاد محور جانشینی است جلب می‌نماید. ما معمولاً دو نوع غیاب می‌شناسیم: «آنچه که می‌رود بدون اینکه چیزی بگوید» و «آنچه که به خاطر غیابش انگشت‌نماست». اولی منعکس‌کننده چیزی است که غیابش بدیهی است... اما در مورد نوع دوم غیاب، نمایانگر مقوله‌ای غیرمنتظره است که به «شدت بیانگر خواهد شد» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۴). چنین تعبیری از مفهوم غیاب،

به بالا روی هم چیده می‌شوند، جاذبه را تداعی می‌کنند (ونگ، ۱۳۸۹: ۱۱). تباین در نگاره‌های مکتب شیراز، همواره در اندازه، رنگ، بافت، جهت، موقعیت و فضا قابل درک و دریافت است و گویی با دخل و تصرف به وجود آمده در عناصر ارتباطی یک نگاره، امکان ایجاد و درک ساختار متباین، بیشتر فراهم آمده است. روابط متباین در (تصاویر ۵ و ۴) را آشکارا در تضاد میان حس آرامش و شوکت پیکر انسانی و خروش و غرش اژدها می‌توان دید. آنچه‌آنکه در توالی دوره‌های مختلف، همواره دلیری و شجاعت پیکره انسانی پایدار و ثابت است، در حالیکه نقش رعب‌برانگیز اژدها به ترتیب، جای خود را به نمایی ضعیف‌تر، کم‌قدرت‌تر و در نهایت نمای کاملی از مغلوب شدن داده است. رابطهٔ جاننشینی، میان واحدهایی برقرار می‌گردد که به جای هم انتخاب می‌شوند و در همان سطح، واحد تازه‌تری را به وجود می‌آورند (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷). این درحالی است که در ظاهر، به نظر می‌آید که نگاره‌ها، به طور خاص از قاعدهٔ مشخصی برای سازماندهی یک ساختار متباین پیروی ننموده‌اند.

### روابط قیاسی

محور جاننشینی را می‌توان متضمن روابط مبتنی بر قیاس نیز دانست؛ زیرا یک رابطهٔ جاننشینی، ترجیح‌دادن در انتخاب یک عنصر به جای عنصر دیگر است (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۰۰). یکی از بهترین شیوه‌های شناخت و درک

ریشه در روابط اجزای یک نگاره دارد که گویی همواره از مقبولیت عام اندیشهٔ نگارگران برخوردار است. آنچه‌آنکه هنرمندان نگارگر، اشیاء را نه آنگونه که باید باشند، تصویر کردند و نه آنگونه که هستند (کن بای، ۱۳۸۲: ۹). با این تفاسیر در نگارگری مکتب شیراز، محور جاننشینی، در روابط متباین، قیاسی و تطبیقی نیز نمود یافته است.

### روابط متباین

مناسبت جاننشینی بر پایهٔ تباین کارکردی یا تفکیک استوار است (ضمیران، ۱۳۸۳: ۷۹). در هنرهای تصویری، تباین نوعی مقایسه است که تفاوت‌ها را آشکار نموده و لذا باعث تأکید بر آنها می‌شود و یا به تعبیری دیگر، کاربرد عناصری است که ممکن است به نحوی به جای هم به کار روند که در قالب جفت‌های متباین قابل درک و دریافت باشند؛ چرا که ممکن است تباین میان نشانه‌های یک اثر در مقایسه با شباهت‌های میان عناصر، اغلب نقش کاربردی خاصی ایفا نمایند. منظور از تباین، نشانه‌هایی است که در مقایسه با هم، در یک بعد یکسان قابل درجه‌بندی باشند (مانند خوب - بد که «غیر خوب» لزوماً برابر با «بد» نیست) (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۶۰). در یک نگاره، ساختار متباین می‌تواند در جهت، موقعیت، فضا و جاذبهٔ عناصر، تغییر ایجاد نماید. فرم‌های واحدی که از بالا به پایین می‌افتند و از پائین



تصویر ۵. کشتن اژدها توسط رستم، شاهنامه ابراهیم سلطان، شیراز، ۸۳۳ ه ق، کتابخانهٔ بادلیان، آکسفورد. (آژند، ۱۳۹۳: ۲۵۶)

تصویر ۴. کشتن بهرام گور اژدها را، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۳۳ ه ق، کتابخانهٔ ملی روسیه، سن پترزبورگ. (آژند، ۱۳۹۳: ۱۰۴)

برونه قابل انتقال به حوزه درونه است. بر این اساس، نوعی ارتباط هم‌ریخت بین دو حوزه زبانی ایجاد می‌شود. اگر برونه خصوصیتی داشته باشد که سبب تمایز آن از برونه‌های دیگر شود، درونه‌ای قابل شناخت نیز وجود دارد که با آن برونه همخوانی می‌کند. آنچنان‌که در فرهنگ ما برای لباس مشکی که شکل برونه زبانی است، می‌توان شکل درونه یعنی عزاداری یا ماتم جست (شعیری، ۱۳۹۶: ۲۹). روابط تطبیقی در نگاره‌های مکتب شیراز را از وجهی می‌توان در نمایش روز و شب (تصویر ۳ و ۲) جستجو نمود. آنچنان‌که در وسعت به کار رفته از رنگ‌های روشن، علی‌رغم اینکه به نظر می‌رسد نبردها در وقت روز رخ داده است، اما تلفیق رنگ‌های روشن و تیره در بالای کادر، گواهی است بر نمایش نبرد در شب هنگام که در تناسب با اشعار نیز قابل دریافت است. به عبارت دیگر، در نمایش نگاره‌های مکتب شیراز، همواره امکان درک و دریافت روابط تطبیقی هنگامی میسر می‌گردد که به نظر برسد، تلفیق دو نشانه به حدی است که میان آنها، همپوشانی (زمین و آسمان) به وجود آمده است. در این حالت قوی‌ترین نوع پیوند بصری ایجاد شده است که تطبیق یا انطباق خواننده می‌شود. در روابط تلفیق، باید دو نشانه را که یک وجه مشترک دارند بیابید، سپس آن دو نشانه را به نشانه مشترک به هم پیوند زنید (نیرومند، ۱۳۹۶: ۷۰-۶۳).

همی رفت با نامور سی سوار  
از ایران سواران خنجرگزار  
همی تاخت تا پیش دریا رسید  
به تاریکی آن اژدها را بدید  
(نبرد بهرام)  
چنان ساخت روشن جهان آفرین  
که پنهان نکرد ازدها را زمین  
آن تیرگی رستم او را بدید  
سبک، تیغ تیز از میان بر کشید  
(نبرد رستم)

در محور جاننشینی نیز، تحلیل سازوکارهای ساختاری روابط میان آن، وابسته به دو جنبه دگرگونی است. رابطه مبتنی بر محور جاننشینی، رابطه‌ای از نوع جابه‌جایی میان هر یک از الفاظ یک زنجیره کلامی با الفاظی است

ارتباطات میان اجزاء و عناصر بصری در یک اثر هنری، نمایش نشانه‌ها به صورتی است که مقایسه میان آنها میسر شود. در هنرهای تصویری، قیاس روشی است برای به تصویر کشیدن ارتباطات و الگوها از طریق به نمایش گذاشتن متغیرهای دو یا چند عنصر کنترل شده (لیدول، هولدن و باتلر، ۱۳۹۲: ۴۶). در یک نگاره، قیاس صورتی است که بر اساس یک صورت یا صورت‌های دیگر، طبق قاعده‌ای مشخص به وجود آمده است. به عبارت دیگر، لازمه درک روابط قیاسی در یک نگاره، مستلزم یافتن یک الگو و تقلیدهای با قاعده آن است که یک تغییر واقعی نیست، بلکه تنها صورتی است که تغییر از یک وضعیت به وضعیت دیگر را بر پایه تقلید تشبیت نموده است. در هنگام اندیشیدن، به اثر باید مقیاس را هم مدنظر داشت: به چالش کشیدن ایده‌های همیشگی و عادی، راه‌حلی خیره‌کننده پدید می‌آورد (امبروز و هریس، ۱۳۹۲: ۱۷۰). در نگاره‌های مکتب شیراز، این تغییرات به ظاهر بی‌قاعده، تنوع‌های خودبه‌خود و بدون منطق نیست. آنها بر پایه یک سیر تکاملی جریان‌دار زبانی که از جمله توسط صورت‌هایی که در روابط جاننشینی به چشم می‌خورند، تثبیت می‌گردد، استوارند. روابط قیاسی در نگاره‌های مکتب شیراز، فارغ از منظره‌پردازی که پیش از این اشاره شد، در تصویرگری‌های متفاوت اژدها نیز نمایان است. نمایی از اژدها که در دوره آل‌اینجو، غول‌پیکر و غران است و در دوره تیموری، پیکری لاغرتر، پیچان، کشیده و غرشی ملایم‌تر که به خاک اندر افتادنش هویداست (تصاویر ۴ و ۵). به عقیده سوسور، قیاس مهم‌ترین قوه محرکه در مقوله تکامل زبان است و فرآیندی است که از طریق آن، صورت‌ها از وضعیتی به وضعیتی دیگر تغییر می‌یابند. بنابراین قیاس‌ها و تغییرات یک فرآیند تأویل ادامه‌دار در زبان به وجود می‌آورند. هر چند که قیاس قوی‌ترین عامل به وجود آورنده تغییرات در زبان است، تنها عامل نیست» (دینه سن، ۱۳۸۹: ۴۴-۴۵).

### روابط تطبیقی

روابط تطبیق و همبستگی بین دو حوزه برونه و درونه زبان است؛ به این معنا که شناخت ما از حوزه

نحو مطلوب‌تر نشان داده شده و هر عنصر بصری، تفسیر عناصر تصویری پس از خود را تحت تأثیر قرار دهد. روابط مفهومی را نیز می‌توان بیش از هر چیز در نقش‌مایه‌های قراردادی توصیف نمود که در آن پیکره‌های انسانی و حیوانات در داخل منظره قرار گرفته‌اند، ولی مهم‌تر از آنها به نظر می‌آیند. از سوی دیگر تحلیل مبتنی بر محور جانشینی، بیانگر آن است که نگاره‌های مکتب شیراز، بر پایه یک سیر تکاملی جریان‌دار زبانی و مبتنی بر روابط قیاسی، استوارند که در تصویرگری‌های متفاوت اژدها نمایان است. روابط متباین همواره در اندازه، رنگ، بافت، جهت، موقعیت و فضا قابل درک و دریافت بوده و روابط تطبیقی نیز بیش از هر چیز در منظره‌پردازی و نمایشی از همپوشانی (زمین و آسمان) جلوه‌گری می‌نماید. این درحالی است که تداعی تقابل روابط محورهای همنشینی و جانشینی به واسطه دگرگونی‌هایی رخ می‌دهد که به ترتیب بر جنبه‌های جابه‌جایی و جایگزینی عناصر در محور جانشینی و حذف (کاهش) و افزایش آنها در محور همنشینی استوار است. مهم‌ترین کارکرد حذف در نگاره، نه تنها به سادگی، فهم نگاره را آسان‌تر می‌کند، بلکه منجر به هماهنگ‌شدن اثر با نحوه دیدن و ادراک و دریافت مخاطب می‌شود. همچنین، نقش‌مایه‌های مناظر به جای تکرار، با ایجاد نوعی ترکیب و پرداخت خاص همراه با آگاهی نشان داده شده است. در این میان، جابه‌جایی بیش از هر چیز در چیدمان‌ها و محل

که می‌توانند جایگزین آنها شوند (Crystal, 1992: 286). به عبارت دیگر، رعایت اصول و قواعد نشانه‌های تصویری یک نگاره و مراحل معناسازی آن در نسبت با مفهوم از سوی نگارگر، همواره با تکیه بر دگرگونی‌های جانشینی<sup>۷</sup> میان روابط رخ داده که بر وجه جایگزینی<sup>۸</sup> و جابه‌جایی<sup>۹</sup> عناصر استوار بوده و راستای ادراک و یادآوری روایت و داستان به مخاطب یاری می‌رساند. در این ساختار ممکن است واژه‌های جانشین واژه‌ای دیگر شود تا معنای متفاوتی از جمله حاصل گردد (احمدی، ۱۳۹۴: ۱۹). در سطح جابه‌جایی نیز، عنصری به طور کامل جایگزین عنصر قبل نمی‌شود. بلکه جابه‌جایی در بخش‌هایی از اجزاء عنصر اولیه صورت می‌پذیرد. جابه‌جایی می‌تواند بیش از هر چیز در چیدمان‌ها و محل قرارگیری عناصر نمود یابد. جابه‌جایی در نگاره با ویژگی جابه‌جایی در فرم به انحاء مختلف بروز می‌نماید. فرم را می‌توان جابه‌جا کرد یا شکست و سپس قطعات حاصل را قطعه قطعه کرد (ونگ، ۱۳۸۹: ۱۸۴).

### نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از تحلیل محور همنشینی حاکی از آن است که موقعیت‌های حاشیه و مرکز از جمله ویژگی‌های مهم روابط مکانی در نگارگری مکتب شیراز، است. آنچه در مرکز تصویر قرار دارد به عنوان هسته اطلاعات که تمام عناصر دیگر تابع آن هستند ارائه می‌شود. همچنین روابط توالی، منجر شده است که ارتباط بین عناصر به

جدول ۳. نمایش انواع روابط محور جانشینی عناصر

| انواع روابط محور جانشینی                        |   |   |
|---|---|---|
| روابط متباین                                    | روابط قیاسی   | روابط تطبیقی  |
| تباین میان عناصر از حیث جهت، موقعیت، فضا و غیره | مقایسه ارتباطات از طریق به نمایش گذاشتن متغیرهای دو یا چند عنصر | نمایش همبستگی دو نشانه و پیوند دو نشانه به واسطه یک نشانه مشترک |
| دگرگونی روابط محور جانشینی                      |   |   |
| جایگزینی عناصر                                  | جابه‌جایی عناصر   |   |
| جایگزینی و قرارگیری یک عنصر به جای عنصر دیگر    | جابه‌جایی در بخش‌هایی از اجزاء عنصر، نوع چیدمان و محل قرارگیری  |   |

بنی‌اردلان، اسماعیل، (۱۳۸۷)، *سرفرستگ‌های تحول در مسیر نگارگری ایران*، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

پاکباز، روئین (۱۳۸۴)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

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

دینه‌سن، آنه‌ماری (۱۳۸۹)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی*، ترجمه مظفر قهرمان، آبادان: نشر پرش.

سجودی، فرزانه (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، مجموعه مقالات، تهران: علم.

سجودی، فرزانه (۱۳۹۵)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر قصه.

سوسور، فردیناندو و ریدلینگر، آلبر و سشنه، آلبر و بائی، شارل (۱۳۷۸)، *درس‌هایی از زبان‌شناسی همگانی*، ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: نشر و پژوهش فروزان‌روز.

سوسور، فردیناندو، (۱۳۷۸)، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه کوروش صفوی، تهران: انتشارات هرمس.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۶)، *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*، تهران: انتشارات سمت.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: فردوس.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: سوره مهر.

ضمیران، محمد، (۱۳۸۳)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: نشر قصه.

عابدی، علی (۱۳۹۵)، *گرافیک تجزیه تحلیل و نقد*، تهران: اختران.

کرس، گونتر و ون‌لیوون، تئو (۱۳۹۵)، *خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری*، ترجمه سجاد کبگانی، تهران: هنر نو.

کن‌بای، شیلا (۱۳۸۲)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

گودرزی (دیباچ)، مرتضی (۱۳۸۴)، *تاریخ نقاشی ایران: از آغاز تا عصر حاضر*، تهران: انتشارات سمت.

لیدول، ویلیام و هولدن، کریستینا و باتلر، جیل (۱۳۹۲)، *قواعد فراگیر طراحی*، ترجمه راضیه مهدیه، نازیلا محمد قلی زاده، مهسا حقی پناه و راییکا خورشیدیان، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

مقیم نژاد، مهدی (۱۳۹۳)، *عکاسی و نظریه: بررسی تطبیقی نظریه‌های ساختارگرا و پسا‌ساختارگرا در نقد عکس*، تهران: انتشارات سوره مهر.

مهدیه، راضیه و نرسیسیانس، امیلیا و مقدم، نسرين (۱۳۹۴)،

قرارگیری عناصر نمود یافته است. بنابراین عناصر همنشینی یک نگاره، ترکیب منظمی از دال‌های مرتبط به هم می‌باشد که یک کل معنادار را در یک متن تشکیل داده و لذا جنبه عینی و بالفعل دارد. این درحالی است که بعد جانیشینی عناصر نیز، مجموعه‌ای از امکانات گرینشی بالقوه است. با این تفاسیر دلایل‌گزینش عناصر بعد جانیشینی را می‌توان در بازگویی محتوا یا سوبه مفهومی اثر جستجو نمود و شیوه ترکیب عناصر بعد همنشینی را گویای فرم یا وجه زیبایی‌شناختی اثر دانست. بنابراین، تداعی روابط همنشینی و جانیشینی در نگاره‌های مکتب شیراز تا بدان حد است که جلوه‌گری نگاره‌ها، نه تنها ناخودآگاهی نگارگر را از کاربرد چنین روابطی برنمی‌تابد، بلکه بر شیوه‌های حضور و دگرگونی این روابط بر مبنای دانشی خودآگاه نیز صحنه می‌گذارد.

## پی‌نوشت‌ها

1. syntagmatic
2. paradigmatic
3. intertextuality
4. serial position effects
5. narrative
6. syntagmatic transformation
7. paradigmatic transformation
8. substitution
9. transposition

## کتابنامه

احمدی، بابک (۱۳۹۴)، *از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، تهران: نشر مرکز.

اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

آژند، یعقوب (۱۳۹۳)، *مکتب نگارگری شیراز*، تهران: نشر آثار هنری متن.

امبروز، گوین و هریس، پل (۱۳۹۲)، *اندیشه طراحانه*، ترجمه حسین شهرابی، تهران: چاپ و نشر نظر.

باغبان‌ماهر، سجاد و شجاعی، شیما (۱۳۸۹)، «زبان تصویر در قاب نشانه‌ها: تحلیل نشانه‌شناختی عکس‌سایلدگان کنتاکی اثر مارگارت بورک‌وایت»، *نشریه منظر*، ش ۶، صص ۶۴-۶۲.

- Crystal, David. (1992). *An Encyclopedia Dictionary of Language and Languages*, Oxford, Blackwell.
- Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, Bloomington, Indiana University Press.
- Saussure, F. (1983). *Course in General Linguistics*, Trans. Roy Harris. Duckworth: London.
- Titley, Norah M. (1983). *Persian Miniature Painting*. British Library Publishing Division, London
- «مطالعه نقش استعاره در محصولات صنعتی در دوره پست مدرن»، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۰، شماره ۲، صص ۸۵-۹۲.
- نیرومند، محمدحسین (۱۳۸۹)، دستورالعمل‌های فیل آبی برای ایده‌یابی: دستورالعمل‌های ایده‌یابی و پرورش آن، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- نیرومند، محمدحسین (۱۳۹۶)، دستورالعمل‌های «رزنه ماگریت» به فیل آبی برای ایده‌یابی، ج ۲: دستورالعمل‌های ایده‌یابی و پرورش آن، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- وفایی، عباسعلی و علی‌نوری، زهرا (۱۳۸۹)، «تناسب هنری در دو محور هم‌نشینی و جانشینی شعر قیصر امین پور»، پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، سال دوم، ش ۶، صص ۹۹-۱۱۸.
- وُنگ، وُسیوس (۱۳۸۹)، اصول فرم و طرح، ترجمه آزاده بیداریخت و نسترن لواسانی، تهران: نشر نی.
- هال، جیمز، (۱۳۸۱)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.