



The Multi-Semantic Nature of Visual Symbols in Iranian Paintings (A Case Study of Four Paintings by Shahnameh Tahmasebi, in the Aga Khan Museum)

Shahryar Shokrpour¹ & Fariba Azhari²
(53-80)

Abstract

Each image consists of a set of signs that indicate the content of the work. Sometimes this content and meaning in the work may be incomprehensible and contrary to the audience's perception. Therefore, considering the importance of signs in the production of various meanings, the issue of how artists use signs to express their intentions is always important and has a special place in the analysis of works. In addition, some artists deliberately inclusion of signs in the form of binary oppositions in the pictures, great tension between meaning and representation of fact makes noticing and analyze them, a necessary issue. Due to the importance of the frame of work in order to retell the narrations, the priority of selection is purposeful and there are several frames in the picture. In addition, it also features two single frames and breaking in frame were selected so that the four paintings from Shahnameh tahmasebi in the Aga Khan Museum get analyzed with semiotic approach. The research was carried out through descriptive-analytical based on gathering data and using library resources. In this regard, the use of Derrida's strategy of binary opposition in reading and analyzing images is possible and makes the research significant. Achieving the nature and function of signs in the works in question and paying attention to the polysemous function of visual signs in drawings is the main goal of the research and the relationship between the meanings of signs and Derrida s binary oppositions in the introduced drawings is a question that will be answered in the present study. According to the related studies, in cases where artists have used the binary oppositions of contradiction and inversion in their work; it has led to the creation of numerous meanings in painting. The nature of the signs, whether due to the community of meanings of several signs or due to the sharing or reflection meanings of the signs in another; the essence of the meanings of the signs will be variable.

Keywords: Iranian painting, Tahmasbi Shahnameh, meaning-making, semiotics, binary opposition, Derrida.

Received: 19, April, 2021; Accepted: 21, December, 2021

doi
10.22059/jlcr.2021.322319.1651
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
<https://jcr.ut.ac.ir>

1. Assistant Professor of Islamic Art (Painting) Tabriz University of Islamic Art, Tabriz, Iran.

2. Email of the corresponding author: f.azhari@tabriziau.ac.ir

Master of Islamic Art (Painting) Tabriz University of Islamic Art, Tabriz, Iran.

1. Introduction

When we talk about the nature of the sign; It means the intrinsic meaning of a sign. These symbols can be a combination of a particular effect or color that is used, for example, in the costume of the figures and as a symbolic factor to produce meaning for the audience. Signs can be single-meaning or multi-meaning (Ahmadi, 2017: 33). "In signs with multiple meanings, the meaning resulting from all the action of the meaning-making mentality is the language system used and the socio-cultural environment, so that each is inside the other" (Farhangi; Bastani, 1393: 122). The issue is how artists use signs in their work to express their intentions. In the present study, we will answer the question: What is the relationship between the meanings of the signs and Derrida's binary oppositions in the introduced drawings? The purpose of this research article is to achieve the nature and function of signs in the works in question and to achieve the polysemous function of visual signs in paintings.

2. Necessity of research

Contradiction and dualism were not Derrida's invention and can be found in art and literature from time immemorial, but Derrida can be considered one of the pioneers in the use of semiotics to easily understand and understand dualism in this field. Also, the intentional inclusion of signs in the form of some binary contrasts by painters is important, and the polysemy of signs is not necessarily present in all works of painting. So far, attention to the frame has been less favored by researchers, while the frame is of great importance in the narration.

3. Methodology

The research method is descriptive-analytical and with a semiotic approach and library resources are used. The research model is based on Derrida's theory of binary interaction. Out of 258 images of Tahmasebi Shahnameh, 10 of which are in the Aga Khan Museum (Canby, 2013); The selection of four images from it is purposeful and the priority is to have multiple frames in the work. Two drawings have such a feature and in the next two works, an example of frame failure and an example of a single frame with a single frame feature have been selected. The method of analysis is to use Derrida binary contrasts to examine the signs and meanings of the drawings.

4. Theoretical foundations

When a sign contrasts with another sign in a work; Meaning emerges, and the artist creates a special meaning for that sign by creating a contradiction around it, and again the sign itself refers to other signs. Obviously, the visual features of a sign serve as a cryptographic factor to produce different meanings in different positions. The importance of meaning in Tahmasebi Shahnameh drawings is determined by knowing that the inference of the meanings of the appearance of the text may lead to the inference of another meaning or there may be pairs of contrasts resulting from two or more signs in the drawing so that their dominant meaning cannot be commented on. In this paradigm, the meaning is not clear and definite.

The content dimension of the signs used in the work must also be in the beliefs and ideologies (ideology) of the artist that are inspired by the signs; searched. In analyzing the content of texts, signs and their meanings are important from different perspectives, such as the dependence and continuity of signs, polysemy, the existence of implicit and hidden meanings, the contrast of meanings of adjacent signs, etc. These meanings are current in the underlying layers of texts and semiotics It is a way to extract meanings from the appearance and texture of the texts. The components of semantics were examined from the

perspective of Derrida's binary interaction and the latent effects of signs on each other with four types of these semantic interactions, which include: complementarity, contrast, inversion, and direction.

5. Research body

Two signs complement each other when the existence of one leads to the violation of the existence of the other. These types of confrontations are commonly seen in mythological-mythological, warlike, epic, and royal paintings. For example, in the painting "Death of Zahak" (myth-legend).

In two-way contrast, in this type of contrast, different spatial directions are examined in the works. The contrast between the top and bottom of the image can be an example of it, which is not limited to the content of the image and is observed in all images. Some non-visual signs, such as the direction of movement of the figures, can be part of a two-way interaction. In this contrast, the meaning of appearance is the same as the inside.

In the dual opposite of inversion, the two signs are related in such a way that proving the existence of one meaning of one sign requires proving the meaning of another meaning of the other signs. In fact, it is a different kind of binary opposition that shows the inverse relationship of signs and their meanings. This type of contrast is seen in paintings with mythical themes. Like the painting "Death of Zahak" and the painting "Fereydoun is testing his sons".

In the binary opposition of contradiction, the negative meaning of one sign requires the meaning of another sign, and its inverse is not true in all cases. The binary opposition of contradiction, like inversion, is seen in myth-themed paintings.

6. Result

According to studies, in cases where artists have used the binary opposition of contradiction and inversion in their work; It has led to the creation of numerous meanings in painting. When artists intended to depict mythical themes; In the presence of multiple narratives of a single subject, they have used the binary opposition of contrast and inversion in their work and have displayed the work in a combination of several frames. The nature of the signs, whether due to the community of meanings of several signs or due to the sharing or reflection of the meanings of the signs in another; The essence of the meanings of the signs will be variable.

ماهیت چندمعنایی نشانه‌های تصویری در آثار نگارگری ایرانی (بررسی موردی چهار اثر از شاهنامه طهماسبی موجود در موزه آقاخان)

شهریار شکرپور

استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

فریبا ازهری

کارشناس ارشد هنر اسلامی (نگارگری) دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۳۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰

علمی - پژوهشی

چکیده

هر تصویر، متشکل از مجموعه نشانه‌هایی است که گویای محتوای اثر است. گاهی این محتوا و معنای موجود در اثر ممکن است نامفهوم و خلاف برداشت مخاطب باشد. لذا با توجه به اهمیت نشانه‌ها در تولید معانی گوناگون، مسئله چگونگی استفاده هنرمندان از نشانه‌ها برای بیان نیت خود، همواره مهم بوده‌است و جایگاهی ویژه در تحلیل آثار دارد. به‌علاوه، گاهی هنرمندان با گنجاندن عامدانه نشانه‌ها در قالب برخی تقابل‌های دوتایی در تصاویر، کشمکش بزرگی را بین معنا و بازنمایی حقیقت ایجاد می‌کنند که توجه و تحلیل آن‌ها را ضروری می‌نماید. به دلیل اهمیت قاب اثر در بازگویی روایات، اولویت، انتخاب هدفمند و وجود چندین قاب در نگاره است. علاوه بر این، دو نمونه هم با ویژگی تک‌قابی و شکست کادر انتخاب شدند، تا این چهار نگاره از شاهنامه طهماسبی موجود در موزه آقاخان با رویکرد نشانه‌شناسی تحلیل و بررسی می‌شود. پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، و جمع‌آوری اطلاعات و منابع، کتابخانه‌ای است. در این راستا، به کار بردن راهبرد تقابل دوتایی دریدا در خوانش و تحلیل نگاره‌های مورد بحث امکان‌پذیر است و ضرورتی را پیرامون این تحقیق ایجاد می‌کند. رسیدن به ماهیت و عملکرد نشانه‌ها در آثار مدنظر و توجه به کارکرد چندمعنایی نشانه‌های تصویری در نگاره‌ها، هدف اصلی پژوهش است و ارتباط معنای نشانه‌ها با تقابل‌های دوتایی دریدا در نگاره‌های معرفی شده، پرسشی است که در این مقاله به آن پاسخ داده می‌شود. بر اساس مطالعات انجام‌شده، در مواردی که هنرمندان از تقابل‌های دوتایی تضاد و وارونگی در اثر خود بهره برده‌اند، منجر به ایجاد معانی متعدد در نگاره شده‌است. ماهیت نشانه‌ها، چه ناشی از اجتماع معانی چندین نشانه و چه ناشی از اشتراک و یا انعکاس معانی نشانه‌ها در دیگری بوده باشد، ذات معنایی نشانه‌ها متغیر خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: نقاشی ایرانی، شاهنامه طهماسبی، معناسازی، نشانه‌شناسی، تقابل دوتایی، دریدا.

۱. مقدمه

زمانی که از ماهیت نشانه سخن می‌گوییم، به معنای مفهوم ذاتی و درونی یک نشانه است. این نشانه‌ها می‌توانند ترکیب‌بندی یک اثر یا رنگ خاصی باشند که برای مثال در لباس فیگورها استفاده شده‌است و به‌عنوان عامل نشانه‌شناسیک برای مخاطبان، تولید معنا کند. نشانه‌ها می‌توانند تک‌معنایی یا چندمعنایی باشند (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۹۶: ۳۳). مسئله، چگونگی استفاده هنرمندان از نشانه در آثارشان و برای بیان نیت خود است: «در نشانه‌هایی با معانی متعدد، معنا حاصل برهم‌کنش ذهنیت معناساز، نظام زبانی به‌کاررفته و محیط اجتماعی-فرهنگی است، به‌گونه‌ای که هریک در درون دیگری قرار دارد» (فرهنگی و باستانی، ۱۳۹۳: ۱۲۲).

هدف مقاله حاضر، رسیدن به ماهیت و عملکرد نشانه‌ها در آثار مورد بحث است. در این امر، راهبرد مدنظر پژوهش، رویکرد نشانه‌شناسی از منظر دریدا و با تکیه بر تقابل‌های دوتایی^۱ در

خوانش و تحلیل نگاره‌های مورد بحث از شاهنامه طهماسبی است. دریدا نظریه‌پرداز بود که امروزه نام وی برای افراد بسیاری آشناست. وی بحث ارتباط چندمعنایی اثر و نظام نشانه‌شناسی را بسط و توسعه داد. با توجه به نظریه تقابل دریدا، به نظر می‌رسد تقابل‌های دوتایی به عنوان مرکز و مبنایی در تفکر انسان‌ها از اعصار گذشته تاکنون بوده‌است و در آثار نگارگری نیز استفاده می‌شده‌است و مخاطب با هم‌نشینی و یکجا قرار دادن این نشانه‌ها، به هدف نهایی نقاش پی می‌برد. به سبب اهمیت قاب اثر در بیان روایات، از میان ده نگاره‌ای که از شاهنامه طهماسبی در موزه آقاخان موجود است؛ چهار نگاره به صورت هدفمند انتخاب شدند. اولویت انتخاب این نگاره‌ها، آثاری متشکل از چندین قاب است. دو نگاره چنین ویژگی دارند و در دو اثر بعدی، یک نمونه از شکست کادر و یک نمونه هم‌نگاره‌ای با ویژگی تک‌قاب انتخاب شده‌است. روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و از منابع کتابخانه‌ای استفاده می‌شود. هدف پژوهش نیز بررسی کارکرد چندمعنایی نشانه‌های تصویری این آثار نگارگری است. در این پژوهش، به این سؤال پاسخ خواهیم داد: ارتباط معانی نشانه‌ها با تقابل‌های دوتایی دریدا در نگاره‌های معرفی‌شده چیست؟ در راستای انجام پژوهش، در مراحل اولیه، بعد از ارائه تعاریف و مفاهیم، به ارتباط معنا با نشانه‌های تصویری پرداخته می‌شود. سپس بعد از بیان کارکرد چندمعنایی نشانه‌ها، آثاری از شاهنامه طهماسبی موجود در موزه آقاخان معرفی، و برای پاسخ به پرسش مقاله تحلیل و بررسی می‌شود.

۱-۱. روش پژوهش

ابزار پژوهش، بر اساس نظریه تقابل دوتایی دریدا و با رویکرد نشانه‌شناسی است. به طور کلی، «از نظر دریدا، معنا همواره به تعویق افتاده، معنای متن، ثابت و معین نیست» (موسوی‌لر و پورمحمد، ۱۳۹۸: ۶۳). دریدا معتقد است که پس از افلاطون، سیر اندیشه همواره نظام‌هایی را به وجود آورده که بر مبنای تقابل‌های دوگانه است (ر.ک: شیانی، ۱۳۹۳: ۵۵). از آنجا که هر اثر هنری چون نگارگری، به منزله متنی تصویری است، خوانش و تحلیل آثار نگارگری بر اساس تقابل‌های دوتایی دریدا امکان‌پذیر می‌شود. این پژوهش به دنبال یافتن معانی متفاوتی است که نشانه‌های تصویری در اثر می‌توانند داشته باشند. به روش انتخابی، چهار نگاره از شاهنامه طهماسبی موجود در موزه آقاخان را از لحاظ نشانه‌ها و معانی آن‌ها به روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار می‌دهد. توصیف و تحلیل محتوای آثار نقاشی منتخب از شاهنامه طهماسبی باعث می‌شود تا به ماهیت چندمعنایی نشانه‌های تصویری گنجانده‌شده در آثار مورد بحث پی ببرد.

۲-۱. پیشینه پژوهش

تاکنون تحقیقات زیادی درباره نشانه‌شناسی متون دیداری انجام شده‌است، ولی به حضور تقابل‌های دوتایی و معانی متعدد نشانه‌ها در نقاشی ایرانی کمتر اهتمام ورزیده‌اند. آثار قابل ارائه را می‌توان در سه گروه مجزا بررسی کرد: مقالات مرتبط در حوزه نگارگری، کتب و پژوهش‌هایی در حیطه نشانه‌شناسی. مقالاتی همچون: بررسی سه اثر هنری معاصر با محتوای اجتماعی از منظر نشانه‌شناسی با رویکرد سیر زایشی معنا (ر.ک: احمدیان، ۱۳۹۷) که نویسنده در پژوهش خود،

به اهمیت معنا و حضور چندمعنایی در آثار مذکور پرداخته‌است و بر آن است که «گفتمان‌های هنری و روابط تقابلی در نتیجه استفاده از نشانه‌ها و بهره جستن از آن‌هاست؛ چراکه باعث افزایش معنا در اثر می‌گردد» (همان، ۷۴). از مطالعات دیگر می‌توان به بررسی اهمیت نشانه‌شناسی (دلالت معنایی) در عکس‌های مفهومی (ر.ک؛ دیانت، ۱۳۹۶)، خوانش بینامتنی و تقابل‌های دوتایی در نقاشی دیواری قصر سردار ماکویی (ر.ک؛ لاری، ۱۳۹۷)، بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد (ر.ک؛ شبیانی رضائی، ۱۳۹۳) اشاره کرد. پژوهش شبیانی در حیطه نقاشی معاصر است و عنوان شده‌است: «رویکرد متافیزیک با اولویت بخشیدن به یکی از دو وجه عناصر و مفاهیم تقابلی در پی تعین بخشیدن به اصول ثابت معانی است. حال آنکه رویکرد واساز با دو بار خواندن این عناصر در پی یافتن معانی تازه از معناهای ممکن در تصویر است» (همان: ۶۳). همچنین، کتابی درباره نظریه تقابل دریدا در هنرهای تجسمی (ر.ک؛ موسوی‌لو و پورمحمد، ۱۳۹۷) در دسترس است که به صورت تحلیلی و توصیفی، درباره آثار «موریس اشرا»، هنرمند قرن بیستم به لحاظ تولید معانی مختلف و گاه متضاد در اثر بحث می‌کند. دو پژوهش در حوزه نگارگری که اولی با عنوان ساختارشنکی تفسیرهای دوگانه شعر حافظ در نگاره سلطان محمد نقاش انجام شده‌است (ر.ک؛ غیائی، ۱۳۹۴) و دومی، چالش ساختار و معنا، خوانش واساز از نگاره «بیرون آوردن یوسف از چاه» است (ر.ک؛ آفرین، ۱۳۹۰). در هر دو پژوهش اخیر، اشاره شده که معنای ثابتی از اثر نگارگری مربوط به دست نیامده‌است و این نتیجه را به کل آثار نگارگری تعمیم داده‌اند، در صورتی که در این مطالعه، با انتخاب چند نگاره و به روش انتخابی، از هنرمندان مختلف، شاهد نتایج متفاوتی خواهیم بود؛ چراکه لزوماً در تمام آثار نگارگری، چندمعنایی وجود ندارد و در این مقالات، هیچ اشاره‌ای به ارتباط قاب اثر هنری با روایت‌های متعدد نشده‌است. این امر ضرورت انجام تحقیق پیش رو را ایجاب می‌نماید.

۲. نشانه

نشانه، یعنی هر چیزی را به هر شکلی به چیز دیگری نسبت دادن. در فرهنگ فارسی عمید، نشانه به معنی «علامت، اثر، هدف و آماج تیر» آمده است (ر.ک؛ عمید، ۱۳۷۶: ۱۲۰۹). به گفته اومبرتو اکو، «نشانه، تمام آن چیزهایی است که بر پایه قراردادی اجتماعی و از پیش نهاده، چیزی را به جای چیز دیگری معرفی می‌کنند» (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۹۶: ۳۲). به عقیده دریدا، باید هر گونه درهم‌تنیدگی نشانه و بیان، آشکار و ریشه‌یابی شود و این همان مسئله نشان دادن است. نشان دادن، یعنی ایجاد یک رابطه با ابژه برای فهم موضوع، و نشانه همیشه به فضا و رویت‌پذیری ارجاع دارد (ر.ک؛ رشیدیان، ۱۳۸۲: ۸۹).

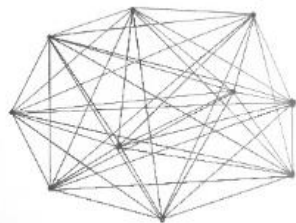
۳. معنا در اثر هنری

انتقال معنا می‌تواند به مفهوم انتقال اطلاعات باشد. زمانی که نقاش یک اثر هنری را ارائه می‌دهد، اطلاعات خود، اعم از نحوه زیستن و محیط اجتماعی هنرمند و دغدغه‌های وی، به نحوی در اثرش نمایان می‌شود و هنرمند با به کار بردن عناصر بیانی خاص خود که در قالب نشانه‌هایی در اثرش گنجانده‌است، تولید معنا می‌کند: «معنای هر اثر، حاصل کنش بیانی میان مخاطب و هنرمند است و در این راستا، جریان اندیشه با استدلال هم‌ارز نیست» (صدیقی، ۱۳۸۸:

۶۷)؛ به این مفهوم که معنا یا معنای تأویل شده از اثر، به عنوان رمزگان، میان هنرمند و مخاطب آگاه در جریان می‌باشد: «از نظر دریدا، معنا همواره در مسیر قرار دارد و سرهم و ساخته می‌شود. معنا هرگز نمی‌تواند جدا از متن خود، یعنی از بافت نشانه‌شناختی یا تاریخی خود در نظر گرفته شود» (رشیدیان، ۱۳۸۲: ۸۹). اثر هنری هر نقاش، سخن وی است. معنای هر سخن در چگونگی بیان آن به وسیله گوینده دلالت دارد؛ چنان‌که در هنگام سخن گفتن، لحن کلمات و عبارات به کاررفته نیز در انتقال پیام تأثیر دارد؛ چراکه باعث ایجاد معانی مختلف در شنونده خواهد شد. اما زمانی که درباره نحوه بیان یک نقاش صحبت به میان می‌آید، ناگزیر مخاطب متوجه اثر هنری وی، و در تک‌تک عناصر نشانه‌ای به کاررفته در اثرش دقیق می‌شود. در اغلب موارد، مخاطب معانی متفاوتی را از نشانه‌ها برداشت می‌کند؛ چراکه همواره نگارگر با به کار بردن علائم بیانی خاص خود و نحوه به کار گرفتن ابزارهای بازنمایی باعث ایجاد معنا و مفهوم در اثرش می‌شود؛ چنان‌که در جهان ملموس مادی نمی‌گنجد و در چهارچوب معنا و مفهوم درمی‌آید. دریدا معتقد است گنجاندن نشانه‌ها در یک اثر، در قالب تقابل دوتایی، کشمکش بزرگی بین معنا و بازنمایی حقیقت ایجاد می‌کند (Ungureanu, 2013: 7). نکته بسیار مهم درباره معنا در اثر هنری، نحوه جای دادن عناصر معنایی در زمینه خاصی از سخن است.

۴. ارتباط معنا با نشانه‌های تصویری در آثار هنری

هنر، مملو از نشانه‌ها و مفاهیم اسرارآمیزی است که معانی درونی هنر را بیان می‌کنند. تنها طریق مشاهده مفاهیم و معانی هنر و ادبیات هنری، نشانه‌هایی هستند که مورد توجه جدی قرار می‌گیرند و در تمدن‌های دینی و اسلامی به عنوان زیبایی‌شناسی بیان می‌شوند (Aghazadeh, 2018: 28). تفکر درباره نشانه‌شناسی به عنوان یک فرایند و حرکت، به معنای درک مفهوم از یک رویداد است و نه به عنوان یک شیء. مسئله، محدود کردن و جداسازی یک علامت از علائم دیگر نیست، بلکه ردیابی ظهور احتمالی نشانه در یک اثر است (Bal, 2014: 194). در نشانه‌شناسی پس‌اساختارگرا، هر معنایی از نشانه، سازنده معنایی دیگر



شکل ۱: نشانه‌ها و ارتباط آن‌ها با یکدیگر (مأخذ: نگارندگان)

است (رک؛ موسوی‌لر و پورمحمد، ۱۳۹۸: ۴۱) و نگارگری نیز از این قاعده مستثنی نیست. هنرمند نگارگر زمانی از چیزی سخن می‌گوید که به واسطه زبان نشانه‌شناسیک خاص خود، می‌خواهد مخاطب را متوجه موضوعی دیگر نماید. می‌توان گفت نشانه‌های مدنظر در ذهن مخاطب اثر و در این مورد خاص نگارگری، به طور پیش‌فرض حضور ناخودآگاه دارد و زمانی که فرد در معرض این آثار قرار می‌گیرد، ماهیت معنای تصویری و در واقع، معنای باطنی و اصلی آن در نظر فرد عیان می‌شود. از این رو، هنرمند نگارگر واقعیت‌ها را در ورای نقابی از نشانه پنهان کرده‌است و مخاطبی که آگاه با مسائل نشانه‌شناسی و شرایط سیاسی، اجتماعی و... هنرمند باشد، می‌تواند به نیات اصلی نقاش پی ببرد و این ویژگی هنر نگارگری است.

۵. کارکرد چندمعنایی نشانه‌ها در اثر هنری

هنر نگارگری با دیدگاه و تفکری که هنرمند رئالیست کار اروپایی دارد، متفاوت می‌باشد. هنرمند نقاش در بیان مفاهیم خود و آن چیزی که در ذهنش پرورانده، نیازمند یک ابزار مادی است. این ابزار راهی برای نشان دادن محتوا در اثر می‌باشد. از دوران پارینه‌سنگی ابزارهای متعدد و متفاوتی برای بیان محتوا وجود داشته‌است. در واقع، این ابزار و یا بهتر است بگوییم ماده اولیه در دست بشر ابتدایی بود و بعدها هنرمندان در هر دوره تاریخی به نحوی از آن ماده اولیه استفاده کرده‌اند و هر بار آن را توسعه داده‌اند. پس دیگر نمی‌توان لفظ اطلاعات خام را برای آن منابع اطلاق کرد؛ چراکه تغییراتی که در طول سالیان دراز در این نشانه‌ها اعمال شده، آن‌ها را پخته‌تر و به عبارتی، تکمیل‌تر کرده‌است و در مواردی، ایجاد این تغییرات در بیان نشانه‌ها باعث پیدایش معنایی متفاوت از ظاهر شده‌است. این روند ادامه یافته‌است و به طور قراردادی و نسل‌به‌نسل در بین هنرمندان نگارگر اشاعه می‌یابد. پس زمانی که به اثر هنری (نگارگری) می‌نگریم، هر نشانه عالمی درونی دارد که نقاش به‌ناگزیر آن را در یک ماده، یک صورت و یا بهتر است بگوییم در یک عنصر جسمانی متبلور می‌کند، چون راهی بیش از این در بیان دریافت‌هایش نمی‌بیند و از آنجا که ماده محدود می‌باشد، پس در بیان مفاهیم خود نیز دچار نقصان است. هرچند که نقاش نگارگر، تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد، تا مخاطب را به جریان فکری خویش آگاه سازد. گاهی درک معانی، چیزی نیست که منظور هنرمند بوده‌است؛ لذا چندمعنایی در اثر حادث می‌شود. در هنرهای دیگری همچون موسیقی یا شعر نیز بیان متفاوت می‌باشد. بیان شعر با کلمات است و قدرت کلمه اغلب بالاتر از عناصر موجود در نقاشی است و صور خیالی و ذهنی در آن بهتر درک می‌شود. از این رو، ابزار مادی موجود در شعر، در بیان محتوا، بسیار قوی‌تر از نقاشی است؛ چنان‌که در نظر هگل^۲، شعر برترین هنرهاست. اثر ادبی گفتاری نیز بسیار انتزاعی‌تر از اثر هنری نوشتاری و تصویری (نقاشی) است، ولی سرانجام، هم در اثر ادبی (البته به میزان کمتر) و هم در اثر هنری نقاشی، چندمعنایی در بیشتر موارد وجود دارد. به‌علاوه گاهی معنای نشانه‌های متعدد به‌کاررفته در اثر هنری، وابسته به نشانه‌های دیگری است که خود آن نشانه‌ها هم دوباره به نشانه‌های دیگری متصل هستند؛ یعنی شاید ما با یک روند و یک سیر نامتناهی روبه‌رو شویم (ر.ک؛ شکل ۱). به هر حال، آنچه بسیار مهم به نظر می‌رسد، نحوه جایگزینی نشانه‌ها و انتخاب جایگاه مناسب برای آن‌هاست. با این توضیح، می‌توان گفت هدف هنرمند نگارگر از ایجاد معنایی متفاوت در اثرش، چیزی جز بازگویی حقایق نیست، ولی به دلیل عدم واقع‌گرایی و برای صورت‌دهی به آنچه در خیال خود دارد، از نشانه‌ها استفاده می‌کند، تا به حقیقتی که در اندیشه‌اش هست، جسمیت دهد. بدیهی است که در این اثنا، در اغلب اوقات، معنا دستخوش تغییر می‌گردد و کارآیی هر یک از نشانه‌های گنجانده‌شده در آثار هنرمندان، در طول اعصار گوناگون، به تفسیرهای متعدد و جدید منتهی می‌شود.

۶. روند خوانش متن تصویری با استفاده از نظریه تقابل دوتایی دریدا

در بررسی نشانه‌های تصویری در آثار نگارگری، نظریه تقابل دوتایی دریدا می‌تواند به شناخت ماهیت چندمعنایی نشانه‌ها در آثار کمک نماید. برای رسیدن به این هدف، ابتدا باید آثار خوانش

شوند. روند خوانش متن در پساساختارگرایی و از نظر دریدا، حرکت از دالی به دالی دیگر است و باید «درون‌متنی» باشد (Derrida, 1997: 159). هر کنش خواندن، دلالت‌های تازه‌ای را در متن نمایش می‌دهد و معنا در زایش دائم است (ر.ک: موسوی‌لر و پورمحمد، ۱۳۹۸: ۵۶)؛ یعنی معنا همواره ساخته می‌شود و از دست می‌رود و این همان خوانش دریدایی است. در سطح خوانش اولیه، مخاطب متوجه نشانه‌ها می‌شود و معنای اولیه از طریق حواس دیداری به مخاطب انتقال می‌یابد. سپس در مرحله دوم، مخاطب متوجه برخی پیام‌های گنجانده‌شده به وسیله هنرمند در اثر می‌شود. بیننده با استفاده از علائم بیانی خاص نگارگر که در تصویر وجود دارد، نشانه‌هایی دیگر را در لایه‌های متفاوت اثر می‌بیند. سپس معنای این نشانه‌ها یک‌به‌یک در ذهن پدیدار می‌شود:

«نگارگر با به کار بردن عناصر نشانه‌ای در اثر خود، اعم از عناصر سمبلیک، خطوط عینی و یا ذهنی میان عناصر مختلف در یک اثر هنری، مخاطب را وارد یک جریان فکری می‌کند که پویاست و گویای روابطی قدرتمند میان این عناصر است؛ به عنوان مثال، خطوط عمودی و یا افقی و خطوط پیکره‌ها و خط‌های ذهنی و نیز جهت نگاه فیگورها که چشم با دنبال کردن آن‌ها در جستجوی ایجاد تعامل میان قسمت‌های مختلف اثر و درک روایت آن است و یا ممکن است هنرمند هدفش توصیف و تبیین برخی مفاهیم با استفاده از نشانه‌ها باشد. در این صورت، عناصر نشانه‌ای و اجزای مختلف اثر خود را به نحوی ساماندهی می‌کند که این مفاهیم را توصیف کند و حامل پیامی برای مخاطب باشد» (شکرپور و ازهری، ۱۳۹۸: ۱۰۵).

در مرحله بعدی خوانش، پدیدایی معنای عناصر و در واقع، ویژگی‌های کلی تصویر، وابسته به قرارگیری عناصر نشانه‌شناسیک تقابلی در کنار هم خواهد بود. باید گفت تقابل‌ها همیشه به معنای تضاد نیستند و گاهی تکمیل‌کننده هم هستند و یا در کنار هم معنا می‌یابند که در آثار نگارگری نیز همچون هر اثر تجسمی دیگر دیده می‌شوند. زمانی که در یک اثر، نشانه‌ای در تقابل با نشانه‌ای دیگر قرار می‌گیرد، معنا پدیدار می‌گردد: «بر مبنای اصل تقابل نشانه‌ها، هیچ نشانه‌ای قائم به خود معنا نمی‌یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آن با نشانه‌های دیگر است» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵: ۷۹). هنرمند با پدید آوردن یک تضاد در اطراف نشانه، معنایی خاص را برای آن نشانه تولید می‌کند و باز خود این نشانه به نشانه‌های دیگر ارجاع می‌دهد. بدیهی است که ویژگی‌های تصویری و تجسمی یک نشانه، به‌عنوان عامل رمزگونه برای تولید معنای متفاوت در جایگاه‌های متفاوت است. در دیدگاه پساساختارگرایانه دریدا، برتری در جفت‌تقابل‌ها وجود ندارد و درون و بیرون متن، از هم جدا نیست. او اعلام می‌دارد که درون متن همیشه از بیرون تهدید می‌شود و برعکس. در تقابل دوتایی دریدا، معنا نامعین است و کثرت معنایی برای هر اثر وجود دارد (Derrida, 1997: 159). از انواع تقابل‌های دوتایی دریدا، می‌توان به «مکمل‌سازی»، «تضاد»، «وارونگی» و «جهتی» اشاره کرد (ر.ک: موسوی‌لر و پورمحمد، ۱۳۹۸: ۶۸).

۷. بررسی چهار اثر از شاهنامه طهماسبی

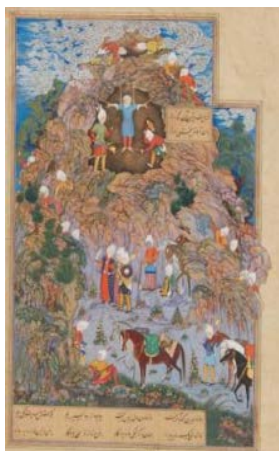
در اوایل دوران حکومت صفویان (۹۰۷-۱۱۳۵ ق.م) در ایران، شاهنامه طهماسبی با حضور بزرگترین نگارگران عصر صفوی تولید شد (ر.ک: افهمی و احمدیان، ۱۳۹۴: ۳) و «این شاهنامه در قطع سلطانی، ۳۲×۴۸ سانتی‌متر و روی کاغذ افشان‌گری کار شده‌است. دارای ۷۵۹ برگ و به خط

نستعلیق است و نیز ۲۵۸ نگاره نفیس و با کیفیت عالی دارد» (Leoni, 2008). همچنین، «در دوره سلطان مراد سوم (۱۵۷۴-۱۵۹۵ م.)، شاهنامه مذکور به دربار عثمانی اعطا شد، تا مانع لشکرکشی‌های متعدد به ایران شود» (محمدزاده و ظاهر، ۱۳۹۲: ۳۰). از مجموع ۲۵۸ تصویر شاهنامه طهماسبی، ۱۰ تصویر آن در موزه آقاخان^۱ موجود است (Canby, 2013). در این مقاله، انتخاب چهار نگاره از آن، هدفمند، و اولویت در وجود قاب‌های متعدد در اثر است و به سبب بررسی بیشتر آثاری با ویژگی شکست کادر و تک‌قابی نیز انتخاب شدند، تا از بُعد نشانه‌شناسی مورد خوانش، تحلیل و بررسی قرار گیرند. در تحلیل محتوای متون، نشانه‌ها و معانی آن‌ها از دیدگاه‌های مختلف اهمیت می‌یابد. همچون وابستگی و پیوستگی نشانه‌ها، چندمعنایی، وجود معانی ضمنی و پنهان، تقابل معانی نشانه‌های مجاور با هم و... این معانی در لایه‌های زیرین متون در جریان هستند و نشانه‌شناسی راهی برای استخراج معانی از عناصر ظاهری و بافت تشکیل‌دهنده متون است. بُعد محتوایی در نشانه‌های به کاررفته در اثر را هم باید در باورها و عقاید (ایدئولوژی) آن هنرمند جستجو کرد که از نشانه‌ها الهام می‌گیرند.

۸. نگاره شماره ۱: مرگ ضحاک

۱.۸. روایت اثر

در این نگاره، سرنوشت ضحاک به تصویر کشیده شده است. ضحاک، جوانی بود که با طلسم شیطان، خوی اهریمنی به خود گرفت. داستان به این صورت بود که شیطان از ضحاک می‌خواهد پدر خود، یعنی پادشاه عرب را به قتل برساند.



تصویر ۱: مدیوم آبرنگ مات، جوهر، نقره و طلا روی کاغذ، هنرمند منسوب به سلطان محمد،



شکل ۲: دو قاب مختلف (مأخذ: نگارندگان)



شکل ۳: گرز گاوسر، جزئیاتی از تصویر (مأخذ: نگارندگان)

او بعد از قتل پدرش، زمین‌های وی را صاحب شد. روزی آشپزی ماهر را در دربار خود به کار گرفت و از مهارت وی در آشپزی بسیار تعریف کرد. غافل از اینکه وی همان اهریمنی بود که در صورت آشپز برای ضحاک ظاهر شده بود. آشپز در جواب سپاس ضحاک، شانه‌های وی را بوسید

که در جای بوسه او، دو مار روی شانه‌های ضحاک پدیدار شدند. تمام پزشکان از معالجه وی ناامید بودند. این بار اهریمن در صورتی دیگر ظاهر شد و علاج آن را دادن غذا به مارها دانست؛ غذایی که مغز انسان بود و بدین ترتیب، پادشاهی ضحاک آغاز شد. کشتار بی‌رحمانه و حکومت ناعادلانه وی سالیان دراز ادامه داشت، تا اینکه فردی به نام فریدون، علیه شاه قیام کرد و او را به محاصره خود درآورد. فریدون، ضحاک را به درون غاری در کوه دماوند برد و در آنجا به غل و زنجیر گرفتار و محکوم به اعدام کرد (ر.ک؛ اثر شماره ۱) (Canby, 2013).

۲.۸. خوانش اثر

نگاره مرگ ضحاک، جلوه‌هایی از هنر تصویری هرات، شیراز و مکتب تبریز دوم را که تا اواسط دهه ۱۵۳۰ میلادی رخ داد، به نمایش می‌گذارد. در این نگاره، مرگ ضحاک در فضایی کوهستانی روایت شده‌است. اصل داستان در قله اتفاق می‌افتد و ترکیب‌بندی به شکل دایره است. ضحاک در بالای این ترکیب‌بندی متراکم قرار گرفته‌است و در غل و زنجیر گرفتار شده‌است. در بخش اول، فیگورها در حال شکار دیده می‌شوند؛ گویی از مرگ ضحاک بی‌خبرند، به جز یک مرد که به طرف بالا و به درون غار اشاره دارد. با این اشاره، دو قسمت بالا و پایین اثر با یکدیگر ترکیب شده، به صورتی پیوسته دیده می‌شوند. ضحاک در درون غار، محبوس و دربند است که دو مار روی شانه‌هایش دیده می‌شود. آسمان آبی پر از ابر، نشانه‌ای برای شکل‌گیری تصویری از حضور خداوند و یک سرزمین خدایی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. ابرهایی متراکم در آسمان دیده می‌شوند که دهانه غار و تعدادی از فیگورها را احاطه کرده‌اند. صخره‌ها، آسمان تیره، دهانه غار و ابرهای در حال حرکت همه یک حالت فعال و پویا به تصویر بخشیده‌اند و نگاه مخاطب را از پای کوه به سمت بالا و به جریان اصلی اثر هدایت می‌کنند.

۳.۸. تحلیل اثر شماره ۱

در تحلیل شمایل‌نگارانه اثر باید به موارد دیگری از جمله روایت‌های متعدد که در اثر وجود دارد و نیز به جنبه تاریخی تصویر پرداخته شود. همچنین، باید آنچه عامدانه به‌وسیله هنرمند به اثر افزوده شده‌است، بررسی شود. در این نقاشی، نمایش غار به صورت هست و نیست به نمایش درآمده‌است. هم درون و هم بیرون آن مشخص است. نشانه‌ها گویای ویژگی غار بودن است، ولی معنایی این چنین مشاهده نمی‌شود. این همان تقابل دوتایی مکمل‌سازی دریدا است. هر دو ویژگی در تقابل مکمل، در کنار هم معنا می‌دهند. اگر هویت مکان غار دیده می‌شود، پس نمی‌تواند از نمای روبه‌رو مشاهده گردد و برعکس، در صورتی که با مشاهده نشانه‌های دیگر، دهانه غار در قسمت بالا گنجانده شده‌است. پس طبق نظر دریدا، نشانه خود را در موقعیتی دیگر قرار می‌دهد. در این اثر، تکرار زاویه دید مشاهده می‌شود و در تصویر، منجر به درک خاصی می‌گردد. معنای هر نشانه در این نگاره، فراتر از واقعیت تجربی در ذهن هر فرد است. فیگورها و نحوه پراکندگی آن‌ها در نقاط مختلف اثر، نگاه مخاطب را به سوی سوژه اصلی هدایت می‌کند. طبق نظر دریدا، نشانه‌ها در برخی موارد به «تفسیر مضاعف» یا «تفسیر دوبرابر» نیاز دارند، تا هویت معنایی یک نشانه با دیگری متفاوت باشد (Gerasimos, 2004: 288). در معنادهی به غار،

این نکته لحاظ شد. در این نقاشی، انسان‌هایی در حالت نشسته یا در حالت گفتگو هستند. قسمت پایین اثر، با حضور علائم نشانه‌ای، چه در حالت و ژست فیگورها و چه در فضاسازی اطراف آن‌ها، همه نشانه‌ی دنیای آرامی است که به تصویر کشیده شده‌است. از طرفی، در قسمت بالایی اثر، غاری به نمایش گذاشته شده‌است که این غار، خود به تنهایی، نشانه‌ای از حبس و زندانی شدن است و به معنای دیگر، جایی برای ایمن ماندن و مصون ماندن می‌باشد (تقابل دوتایی وارونگی). شکل غار، دایره‌وار است. در دایره، تقارن وجود دارد که در اثر نیز دیده می‌شود. «دایره، یک نشانه است و در سحر (جادو) جزء اشکال متداول است» (Walker, 2008: 35). ملاحظه می‌شود این شکل با توصیف افسانه‌ای از ضحاک مطابقت دارد. در داخل دایره (غار) که به نمایش گذاشته شده، ضحاک زندانی، معنای دیگری دارد و آن به غل و زنجیر کشیدن ساحر و جادوگر است. در معنایی دیگر، دایره به همراه فرم گنبدی شکل کوه، نماد آسمان است و الوهیت که البته این تفسیر با شخصیت ضحاک در تناقض است (تقابل دوتایی وارونگی)، ولی از لحاظ دیگر، فرم دایره‌ای نشان از ادامه‌دار بودن جریانی است که در حال رخ دادن است. از لحاظ نشانه‌شناسیک، «دایره را به ماری تشبیه کرده‌اند که دم خود را می‌بلعد» (هال، ۱۳۸۷: ۹). در معنایی دیگر، این گونه برداشت می‌شود که همان تجسم از ضحاک در شاهنامه، در این اثر نیز دیده می‌شود. ضحاک با دو مار (تقابل دوتایی جهتی) روی شانه‌های خود، فرم دایره‌ای را تشکیل داده‌اند که خود وی در آن ورطه محبوس شده‌است. در اینجا، نحوه قرارگیری دو مار روی شانه‌های ضحاک خلاف جهت هم است. نگارگر با علائم نشانه‌ای که در اثر گنجانده، به شیوه‌ای خردمندانه خشم و انزجار خود را از این حکایت در لابه‌لای عناصر نشانه‌ای خود گنجانده‌است. این اثر در یک مکان کوهستانی روایت شده‌است و واقعه اصلی بر بالای قله رخ داده‌است. روایت مدنظر، مرگ ضحاک است، اما در برخی منابع نیز صرفاً دستگیری و به غل و زنجیر بستن ضحاک عنوان شده‌است و نه مرگ او. همچنین، در روایت‌های متعددی به مرگ ضحاک اشاره شده‌است و در برخی دیگر نیز فقط به زندانی شدن او اشاره کرده‌اند. در کتاب *تاریخ اساطیری ایران*، فریدون بعد از به‌دست آوردن گرز گاوسر، روی به کاخ ضحاک می‌نهد و بعد از نجات دختران جمشید، با ضحاک روبه‌رو شده، گرز گاوسر را بر سر او می‌کوبد. فریدون از کشتن ضحاک منصرف شده، او را با غل و زنجیر در غاری در دماوند زندانی می‌کند (آموزگار، ۱۳۸۸: ۵۸). در جایی دیگر آورده شده که «اسطوره مرگ و تولد دوباره ایزد خورشید در میان اقوام باستانی آریایی، بعدها ساختار اولیه خود را از دست داده‌است و به شکل ضحاک (زمستان) و فریدون (بهار و تجدیدکننده خورشید) تغییر یافته‌است» (پارسی، ۱۳۹۱: ۱۰). در قرائت‌های دیگر، «از جمله در *زامیادیش*، یا در *تاریخ بلعمی* گفته شده که ضحاک به‌دست فریدون کشته می‌شود» (موسوی‌لر، ۱۳۹۰: ۳۲). در کتاب *روایت پهلوی*، از فریدون به عنوان «بندکننده ضحاک گران‌گناه، زنده دیوان مازندر و پدیدآورنده افسون» (میر فخرایی، ۱۳۶۷: ۱۵۹) یاد شده‌است. پس در اینجا یک تضاد در روایت‌های مختلف وجود دارد. در نظریه پسا ساختارگرایی نیز گفته شده‌است که معنا به حاشیه و خارج از متن (اثر) کشیده می‌شود. همان گونه که دیده می‌شود، معنا دائم در حال تغییر است. همچنین، اثر از دو قاب تشکیل شده‌است و کادر به‌گونه‌ای به‌وسیله نگارگر

نمایش داده شده که معنای درون و بیرون بی‌تکلیف باقی می‌ماند. این امر عامدانه به‌وسیله نگارگر صورت پذیرفته‌است، تا عناصر و نشانه‌های تصویری گاه متعلق به یک قاب و گاه متعلق به قاب دیگری باشند (ر.ک؛ شکل ۲)؛

جدول ۱: تقابل‌های دوتایی در نگاره مرگ ضحاک (مأخذ: نگارندگان)

انواع تقابل‌های دوتایی	نگاره شماره ۱: مرگ ضحاک
مکمل‌سازی	تقابل خیر و شر؛ اگر فریدون عامل خیر است پس شر نیست و یلمکس- یعنی ضحاک عامل شر است. تقابل آزادی و اسارت: ضحاک در بند در مقابل آزادی مردمان پای کوه. تقابل وحدت در کثرت: انبوه مردمان در فضای اطراف کوه و پای کوه در مقابل فضای محصور و محدود غار که ضحاک در آن است. تقابل درون و بیرون؛ منظور همان فضای درون غار و بیرون غار. تقابل انسان و حیوان؛ منظور از آن همان رویارویی فریدون و ضحاک است. ضحاک یا داشتن ماری بر دوش، خوی حیوانی به خود گرفته است. تقابل مرگ و زندگی؛ گاو واسطه انتقال فره ایزدی به فریدون است (امادی و دیگران، ۱۳۹۵: ۷۶). در نگاره در دست یکی از فیگورهای داخل غار، گزری با سر گاو دیده می‌شود (شکل ۳) پس اگر فریدون نمادی از زندگی است پس ضحاک نماد مرگ است. تقابل گاو و مار؛ مطابق تقابل مرگ و زندگی، گاو نمادی از فریدون و مار نمادی از ضحاک خواهد بود.
تضاد	در روایت‌های مختلفی که از این اثر گفته شده تضاد دیده می‌شود (در قسمت تحلیل اثر توضیح داده شد).
وارونگی	غار و محبوس بودن ضحاک (اگر محبوس بودن ضحاک نشان داده شده پس غار با ویژگی‌های تصویری متضادش به منزله زندانی برای ضحاک است)
جهتی	تقابل چپ و راست؛ در جهت قرارگیری مارهای روی شانه ضحاک- جهت حرکت ابرها با جهت حرکت فیگورها و سخرها که در خلاف هم است. تقابل بالا و پایین؛ اختصاص دو منطقه بالا و پایین در نگاره یا همان قله و دامنه کوه.



تصویر ۲: مدیوم آبرنگ مات، جوهر، نقره و طلا بر روی کاغذ، ابعاد ۴۷ × ۳۱/۸ س.م، تاریخ ۱۵۳۲ م، محل نگهداری، موزه آقاخان تورتنتو کانادا، شماره دسترسی AKM156، منبع www.agakhanmuseum.org

یعنی روایت جاری بر اثر نیز در معنادهی به نشانه‌های آن دلالت دارد. در کشاکش این تقابل‌ها، معنا دستخوش تغییر می‌گردد. جدول ۱، انواع تقابل‌های دوتایی در این نگاره را نشان می‌دهد که برخی به تقابل‌های خردتر نیز تقسیم می‌شوند.

۹. نگاره شماره ۲: فردوسی و سه شاعر غزنوی

۹-۱. روایت اثر

فردوسی شعر خود را به سلطان محمود غزنوی نشان می‌دهد. در این اثر، صحنه‌ای نمایش داده می‌شود که قبل از رسیدن فردوسی به بارگاه سلطان محمود است. سه شاعر در این مجلس حضور دارند که فردوسی وارد باغ می‌شود و شاعران او را به چالش می‌کشند. در جریان این

مناظره که فردوسی با سهولت و دانشوری آن را اجرا می‌کند، شاعران چاره‌ای جز قبول و پذیرش وی در جمع خود ندارند (Canby, 2013).

۲-۹. خوانش اثر

از نظر تاریخی، این اثر مربوط به دوره صفوی است. این تصویر، اولین تصویری است که پیش از آغاز شعر حماسی فردوسی در پیشگفتار، برای شاهزاده تیموری، بایسنقر میرزا در سال ۱۴۳۰ میلادی نوشته شده است. در این تصویر، فیگوری که با دستانی بر کمر، ردای بلند زرد پوشیده است و در سمت راست تصویر آورده شده، پیکره شاه طهماسب است. پیکره فردوسی در سمت چپ تصویر، ایستاده و جدا از دیگر شاعران است. این همان لحظه ورود فردوسی به باغ است (ر.ک؛ اثر ۲). در این اثر، یک ترکیب بندی منسجم دیده می‌شود. جایگاه نشانه‌شناسیک سه فیگور، بیشتر از بقیه جلب توجه می‌کند و با خطوط غیردیدی، یک ترکیب مثلثی را در اثر ایجاد می‌کند (شامل فیگور شاه طهماسب و فردوسی و کشاورز) (ر.ک؛ شکل ۴). بقیه فیگورها جز یکی، همه در مرکز صحنه قرار گرفته‌اند و ترکیب دایره‌ای را تشکیل داده‌اند (ر.ک؛ شکل ۵).



شکل ۵: ترکیب دایره‌ای در اثر (مأخذ: نگارنده)



شکل ۴: ترکیب مثلثی در اثر (مأخذ: نگارنده)

۳-۹. تحلیل اثر شماره ۲

خطوط باطنی تصویر، علاوه بر مواردی که قبلاً گفته شد، شامل یک ترکیب دایره‌ای نیز می‌باشد که درست در وسط نگاره رؤیت می‌شود (ر.ک؛ شکل ۵). از لحاظ نمادشناسی، «دایره، آغاز و پایانی ندارد و دال بر ابدیت است» (ر.ک؛ هال، ۱۳۸۷: ۹). همچنین، نشان دهنده ادامه دار بودن و تداوم مناظره شاعران با یکدیگر است. درهم‌تنیدگی نشانه‌ها و معانی آن‌ها، آن گونه که دریدا از آن سخن گفته است، دیده نمی‌شود. معنا همیشه حاضر است. این نگاره کاملاً عکس نظریه ساختارشکنی دریداست. مرکززدایی در این اثر دیده نمی‌شود و هر نشانه به معنایی واحد دلالت دارد. مرکز اثر، یک مکان تثبیت شده است. نگاره با روایت جاری بر اثر، کاملاً منطبق است. هیچ مدلولی غائب نیست. اگر در ویژگی‌های دیگر تصویر بیشتر دقیق شویم، شکست کادری که به سمت چپ تصویر کشیده شده است (ر.ک؛ شکل ۴ خطوط قرمز)، درست در خلاف حرکت قبلی است (ر.ک؛ شکل ۴).



تصویر ۳: مدیوم آبرنگ مات، جوهر، نقره و طلا روی کاغذ، ابعاد ۴۷/۲ X ۳۲ س.م، تاریخ ۱۵۴۰م، محل نگهداری موزه آقاخان تورنتو کانادا، شماره دسترسی AKM497؛ منبع www.agakhanmuseum.org

این دو حرکت، فردوسی و شاه‌طهماسب را روبه‌روی هم قرار می‌دهد (تقابل جهتی فردوسی و شاه‌طهماسب). این امر به واسطه دو ترکیب مثلثی در تصویر است. همچنین، این ترکیب به آسمان طلایی متصل شده‌است و فردوسی در پایین تصویر و در قسمت شکست کادر است (تقابل دو ترکیب‌بندی خلاف جهت هم). در این اثر، برای ایجاد معنای چندگانه، چیزی عامدانه به تصویر اضافه نشده‌است و فقط تقابل دوتایی جهتی در اثر دیده می‌شود (تقابل چپ و راست شامل تقابل فردوسی و شاه‌طهماسب - تقابل دو ترکیب مثلثی مخالف جهت هم).

۱۰. نگاره شماره ۳: اولین مبارزه فربرز در مقابل کلباد

۱-۱۰. روایت اثر

اشعار فردوسی، توصیف‌های زیادی از نبرد واحد دارد. روایت تصویر حاضر به این صورت است که در طی جنگ‌های طولانی‌مدت بین ایران و توران (آسیای میانه)، سرانجام، این نتیجه حاصل شد که برای تصمیم‌گیری درباره برنده این جنگ، ژنرال‌های ارتش ایرانی و تورانی با هم نبرد کنند و علاوه بر خودشان، هر کدام ده قهرمان را انتخاب کردند و به میدان نبرد فرستادند.



شکل ۷: جهت حرکت دو نیروی مخالف (مأخذ: نگارنده)



شکل ۶: تشکیل فرم حلقوی در ترکیببندی (مأخذ: نگارنده)

ایرانی‌ها، فریبرز، فرزند شاه کیکائوس را برای نبرد با کلباد، برادر پیران، انتخاب کردند. فریبرز به سمت کلباد حرکت و تیرهایی را به سمت او پرتاب کرد و شمشیر خود را بیرون کشید و دشمن خود را از گردن تا کمر شکافت. این پیروزی قبلاً پیشگویی شده بود و در هر یک از مبارزات بعدی نیز ایرانیان پیروز شدند (Canby, 2013).

۲-۱۰. خوانش اثر

در این تصویر، یک‌چهارم بالای اثر به آسمان طلایی اختصاص یافته است. دو پرچم در تصویر دیده می‌شود. رنگ غالب پرچم ایرانیان، سفید و دیگری به رنگ قرمز است. دو فیگور سوار بر اسب در مرکز صحنه وجود دارند. لحظه، لحظه کشته شدن سردار سپاه توران (کلباد) است. فریبرز با شمشیرش او را از پای درمی‌آورد. این تصویر در حالتی مجسم شده که شمشیر و کلاه خود کلباد بر زمین پُر از گل افتاده است. درختان گره‌داری در تصویر نقش بسته‌اند که هر دو در خلاف جهت هم روییده‌اند. یکی در بالا و در افق تصویر است و دیگری در همان راستا، در قسمت پایین و در میان صخره‌ها دیده می‌شود. در افق و در سمت راست اثر نیز یک درخت گره‌دار بی‌برگ نمایش داده شده است. روی کلاه خود فریبرز، پرچمی کوچک با رنگ قرمز دیده می‌شود که کلمه‌های «یا الله» و «یا محمد» نقش بسته است. پیکر فریبرز، قوی و تنومند، و با سپر و شمشیر در دست دیده می‌شود. جوی آبی نیز در اثر نمایان است که امتداد آن در قسمت پایین و از میان صخره‌ها و آن درخت سرسبز شروع شده است و بعد ادامه آن در بیرون کادر است. دوباره این نهر به داخل کادر برمی‌گردد و در افق به درخت سرسبز دیگری می‌پیوندد.

جدول ۲: تقابل‌های دوتایی در نگاره اولین مبارزه فریبرز در مقابل کلباد (مأخذ: نگارندگان)

انواع تقابل‌های دوتایی	اثر شماره ۳
مکمل‌سازی	خیر و شر: اگر فریبرز نماد خیر است، پس کلباد نمادی از شر می‌باشد. غزال و گرگ: اگر غزال به معنای خدای جنگ و پیروزی است، پس می‌تواند نمادی از فریبرز باشد و اگر گرگ به بدی شهرت دارد، پس نمادی از کلباد است.
تضاد	-
وارونگی	-
جهتی	تقابل چپ و راست: در جهت حرکت اسب‌ها و جهت حرکت کلباد و فریبرز و نیز جهت‌گیری مخالف درختان در بالا و پایین اثر.

یک مرغابی نیز در قسمت پایین جوی آب در حال شناست. فیگور حیواناتی چون غزال و یک گرگ در افق تصویر نمایان است که هر دو به واقعه اتفاق افتاده در مرکز صحنه می‌نگرند. در این تصویر، ترکیب‌بندی اثر مطابق شکل ۶، حلقوی است و یک فضای میدان مانند و دایره‌واری را تشکیل داده‌است. جهت پرچم ایرانیان هم به سمت چپ و در جهت حمله فریبرز به سمت کلباد است. نگارگر، وسعت تپه‌ای را که فیگور فریبرز در آن قرار دارد، بیشتر از طرف مقابل نمایش داده‌است. به واسطه وجود نهری در وسط، یک فرم مثلثی در زمین این نگاره حاصل می‌شود که جهت این مثلث به سمت دشمن ایرانیان است.

۳-۱۰. تحلیل اثر شماره ۳

عناصر نشانه‌ای در این اثر، همه در جهت معنابخشی به داستان و واقعه مذکور جهت‌گیری خاصی انجام داده‌اند. نگارگر شرایط را برای کنش یک رخداد فراهم می‌کند، به طوری که مخاطب با نگاه کردن به عناصر نشانه‌شناسیک به کاررفته در اثر و با کمی آگاهی، حتی قبل از آنکه کشته شدن نماینده سپاه توران را ببیند، می‌تواند به پیروزی حتمی پیکره سمت راست تصویر پی ببرد؛ یعنی اگر در تصویر به طور واضح کشته شدن کلباد را نشان نمی‌داد، این فرم از ترکیب‌بندی، خود نشانه ادامه روند جنگ و حتمی بودن پیروزی فریبرز بود. در تصویر، دو نیروی مخالف هم در حرکت هستند (ر.ک؛ شکل ۷) (تقابل در جهت حرکت اسب‌ها).

	
	<p>شکل ۸: جهت حرکت نیروهای مختلف در صحنه. (مأخذ: نگارنده)</p>
	
	<p>شکل ۹: تقابل دو ترکیب‌بندی مثلثی، مأخذ: نگارنده</p>
<p>شکل ۴: مدیوم ابرنگ مات، جوهر، نقره و طلا روی کاغذ، ابعاد ۴۷/۲ x ۲۲ س.م، تاریخ ۱۵۳۵م، محل نگهداری، موزه آقاخان تورتو کانادا، شماره دسترسی AKM90؛ منبع: www.agakhanmuseum.org</p>	
	<p>شکل ۱۰: سه قاب مختلف (مأخذ: نگارنده)</p>

نیروی سمت راست، با عناصر تصویری نشانه‌شناسیکی دیده می‌شود و همچون جهت باد به واسطه نوع قرار گرفتن پرچم ایرانیان است. جهت قرار گرفتن صخره‌ها نیز نشانه‌وار و در راستای حمله فریبرز به سمت دشمن است (تقابل جهتی). دو فیگور حیوانی غزال و گرگ به عنوان تمثالی از دو فیگور انسانی فریبرز و کلباد در تصویر آورده شده‌اند. غزال به معنای خدای جنگ است (ر.ک؛ هال، ۱۳۸۷: ۷۱) و گرگ حیوانی است که عمدتاً شهرت به بدی دارد و نماد درنده‌خویی است (ر.ک؛ همان: ۹۰). تقابل دوتایی مکمل‌سازی (خیر و شر) و تقابل دوتایی جهتی در اثر وجود

دارد. هنرمند در این اثر، تلاشی برای افزودن عامدانه عناصر و نشانه‌ها در جهت ایجاد معانی چندگانه نکرده‌است. این موارد، چه در ترکیب‌بندی، چه در عناصر نشانه‌ای موجود در تصویر، معنای واحد دارند و همه در راستای یک هدف هستند و چندمعنایی در این اثر نیز دیده نمی‌شود (ر.ک؛ جدول ۲).

۱.۱. نگاره شماره ۵: فریدون پسران خود را آزمایش می‌کند

۱.۱.۱. روایت اثر

در این اثر حماسی، داستان به فیگور فریدون برمی‌گردد که در داستان‌های قبلی با ضحاک مقابله می‌کند و بعد با دو دختر پادشاه جمشید ازدواج می‌نماید. آن‌ها برای او سه پسر به دنیا می‌آورند. وی هیچ اسمی برای آن‌ها انتخاب نمی‌کند، تا زمانی که آن‌ها به حد بلوغ می‌رسند و ازدواج می‌نمایند. فریدون برای تعیین شخصیت‌های واقعی پسرانش، به شکل اژدهایی درمی‌آید که از دهانش آتش بیرون می‌زند. پسر بزرگتر با دیدن اژدها می‌گریزد، با این دلیل که هیچ شخص عاقلی با اژدها نمی‌جنگد. پسر وسطی آماده نبرد با آن موجود می‌شود. اما جوان‌ترین پسر که در کنار اژدها ایستاده‌است، به او می‌گوید که آرام گیرد، چون او و برادرانش، پسران فریدون و مثل پدرشان جنگجو هستند. بنابراین، فریدون نام پسر اول را سلم می‌گذارد؛ زیرا او به دنبال امنیت بود. پسر دوم را تور، چون بی‌پروا بود و پسر سوم را ایرج لقب می‌دهد، چون شجاعانه با اژدها روبه‌رو شد و به هر یک از پسرانش، یک‌سوم پادشاهی خود را تخصیص داد (Canby, 2013).

۱.۱.۲. خوانش اثر

سه فیگور انسانی در حال نبرد با اژدها هستند و حیواناتی چون بز، پلنگ و خرس نیز در تصویر دیده می‌شوند. در این روایت، علاوه بر حیوانات نمادینی که در اثر به‌کار برده شده‌اند، در چهره‌های فیگورها و نیز در سیمای اسب‌ها، حالت‌های متفاوت نمایانده شده‌است. اسب پسر اول در حال ترس و فرار است. اسب پسر دوم، در حال هیجان و حرکت است و اسب سوم، آرام و متین دیده می‌شود. حالت‌های فیگورها و اسب‌ها در هم منعکس شده‌اند و از هم جدا نیستند. یک‌سوم بالای اثر به آسمان طلایی اختصاص یافته‌است. قاب در سمت راست تصویر، باز است و شکست کادر در آنجا دیده می‌شود و سمت مخالف آن که پشت به اژدها قرار گرفته، بسته و مسدود است. این امر بیانگر آن است که راهی جز فرار از اژدها نیست. از لحاظ ترکیب‌بندی نیز شکست کادر در اثر، نشان‌دهنده ادامه شراره‌های آتشی است که از دهان اژدها بیرون می‌زند. حتی درختانی که در این مسیر هستند، تحت تأثیر آن، رو به جهت راست تصویر متمایل شده‌اند و همه این موارد، آن حس شراره‌های آتش را به بیننده القا می‌کند. یک پای اژدها به درختی وصل شده که از خشم این موجود، بی‌برگ شده‌است. این اژدها در میان صخره‌های صعب‌العبور و خروشان چون شعله‌های آتش، ترسیم شده‌است، تا بیانگر خشم او (اژدها) باشد. وجود رنگ‌های سرد و گرم در اثر نیز به مرور قسمت‌های مختلف صحنه کمک کرده، برخی تأکیدها را شدت می‌بخشد.

۳-۱۱. تحلیل اثر شماره ۴

بینندگان این اثر، با سه فیگوری مواجه هستند که در حال نبرد با اژدها دیده می‌شوند (ر.ک؛ تقابل خیر و شر). این فیگور (اژدها)، یک علامت نشانه‌شناسیک، برای معرفی حضور فریدون در اثر است. می‌دانیم که اژدها در داستان‌ها و روایت‌هایی که در نگاره‌ها آورده شده، همیشه مظهر شر، بدی و شیطان، و در عین حال، تمثالی از فریدون است. پس یک تناقض معنایی در این اثر دیده می‌شود و همان تقابل دوتایی مکمل‌سازی است. غیر از سه فیگور انسانی به‌کاررفته در نقاشی، سه فیگور حیوانی هم دیده می‌شود: بز، پلنگ و خرس. این‌ها همان مصداق‌ها و نشانه‌هایی هستند که نقاش برای کمک به فهم معنای واقعی اثر، به صورت نشانه‌شناسیک در قسمت‌هایی از نگاره گنجانده است. بز، «حیوانی ویژه قربانی و تمایل به آرامش، امنیت و اهلی بودن است» (هال، ۱۳۸۷: ۳۵) که به فرزند بزرگ فریدون نسبت داده شده است و از دور نظاره‌گر واقعه و البته گریزان است. خرس (۴)، نشانی از نیرو و خشم است (ر.ک؛ همان: ۴۵). پلنگ (۵) سفید به‌کاررفته در اثر، نشان از شجاع بودن است (ر.ک؛ همان: ۴۰) که در نقش پسر جوان ظاهر شده است. از لحاظ ترکیب‌بندی و علائم نشانه‌شناسیک، دو نیروی موافق و دو نیروی مخالف در تضاد با هم در اثر دیده می‌شوند (تقابل دو ترکیب‌بندی مثلثی خلاف جهت هم) (ر.ک؛ شکل ۸ و ۹). همچنین، قرینه‌ای برای فرم پیکره اژدها در اثر دیده می‌شود که با یک جوی آب در سمت شکست کادر نگاره است و در عین حال، یک فضای بسته و دامی را برای سه برادر مهیا ساخته است، تا اژدها و پسران به ایفای نقش خود بپردازند. معنا در این نگاره، دست‌به‌دست می‌شود و مدام در جریان است. در این اثر، چند تفسیر را می‌توان از علائم نشانه‌ای برداشت کرد:

- ۱) هیچ کدام بر دیگری برتری ندارد و این نیروها با هم خنثی می‌شوند.
- ۲) نیرویی که اژدها بر صحنه وارد می‌کند، به لحاظ بزرگی، هیبت و قدرت، پیروزی اژدها را نشان می‌دهد.
- ۳) جنگاوری و دلاوری دو فیگور سوار، منجر به پیروزی بر اژدها می‌شود» (تقابل دوتایی وارونگی).

به نظر نگارندگان، به تناسب این سه معنای دریافتی، اثر از سه قاب مختلف تشکیل شده است (ر.ک؛ شکل ۱۰) و نگارگر هر سه صحنه نبرد، پسران با اژدها را در یک قاب آورده است. می‌توان به نوعی هم‌زمانی رویداد را در این اثر مشاهده کرد. در قاب قرمز، تقابل اژدها و ایرج، در قاب آبی، تقابل سه پسر فریدون در یک ترکیب دایره‌ای، و یک قاب مشکی کوچک با شکلی متفاوت، و یک بز در آن محدوده اشاره به سلم دارد. بدین ترتیب، معنای مشخص در اثر حاکم نیست و طبق نظریه دریدا، معنای واحد در بطن اثر تولید نشده است و کثرت معنایی در نگاره دیده می‌شود. معنای هر نشانه در این اثر زنجیره‌وار، وابسته به نشانه‌های اطراف آن است و مدام با دگرگونی از متنی به متنی دیگر تغییر می‌یابد که منطبق با نظریه پساساختارگرایی دریداست. جدول ۳، انواع تقابل‌های دوتایی در این نگاره را مشخص می‌کند.

جدول ۳: تقابل‌های دوتایی در نگاره فریدون پسران خود را آزمایش می‌کند (مأخذ: نگارندگان)

انواع تقابل‌های دوتایی	اثر شماره ۴
مکمل‌سازی	<p>تقابل خیر و شر: اگر سه پسر فریدون مظهر خیر است، پس اژدها مظهري از خیر نیست و برعکس.</p> <p>تقابل انسان و حیوان: اگر اژدها در نقش حیوان است، پس انسان‌بودنش مجاز و قابل تعریف نیست، یا اگر اژدها در نقش انسان است، پس نمی‌تواند ویژگی حیوانی داشته باشد.</p> <p>تقابل سادگی و پیچیدگی: اگر سه قاب تودرتو از اثر استنباط شود، پس طرح ساده نیست. تقابل سادگی قاب مشکی با یک کاراکتر بز به نشانه سلم، در مقابل پیچیدگی‌های دو قاب قرمز و آبی و برعکس.</p> <p>تقابل بز، پلنگ و خرس: اگر بز تمایل به آرامش و امنیت دارد، پس می‌تواند نمادی از سلم باشد و نه ایرج و تور. اگر پلنگ نشان از شجاع بودن است، پس می‌تواند نمادی از ایرج باشد و نه سلم و تور. اگر خرس نشان از نیرو و خشم است، اشاره به تور دارد و نه سلم و ایرج.</p>
تضاد	<p>روایاتی که به طور معمول از اژدها در داستان‌ها و نگاره‌ها دیده می‌شود، همواره مظهر شر و بدی بوده‌است، در صورتی که در این اثر، اژدها تمثالی از فریدون است.</p>
وارونگی	<p>تقابل فریدون و اژدها: در این اثر، فریدون و اژدها در ارتباط مستقیم هستند، به طوری که وجود فریدون در اثر، اثبات وجود اژدها به عنوان تمثالی از فریدون را ملزم می‌کند.</p> <p>تقابل پیروزی اژدها و سه فیگور: پیروزی اژدها منوط به اثبات پیروزی ۳ فیگور اسب‌سوار، یا پیروزی ۳ فیگور منوط به شکست اژدهاست و یا قدرت هیچ یک بر دیگری برتری ندارد.</p>
جهتی	<p>تقابل چپ و راست: دو ترکیب مثلثی خلاف جهت هم در اثر (شکل ۸)، جهت حرکت نیروهای مختلف در صحنه (شکل ۸) - تقابل جهت صخره‌ها با جهت حرکت فیگورها.</p>

۱۲. تحلیل تطبیقی محتوایی و معنایی آثار

با بررسی آثار مطرح‌شده در این پژوهش، تقابل دوتایی دریدا در این نگاره‌ها مشهود است. علائم نشانه‌شناسیک در آثار مختلف، به مدد ترکیب‌بندی یا رنگ یا هر عامل دیگری در نگاره، باعث راهنمایی مخاطب در جستجوی جوهر و معنای اثر می‌باشد. در این راستا، نقش تقابل دوتایی در نگاره‌های مورد بحث، با معنای نشانه‌ها شامل موارد زیر می‌باشد:

۱. این تقابل‌های دوتایی به موارد خردتری شامل تقابل حضور خیر و شر در یک اثر - سادگی و پیچیدگی - درون و بیرون - تقابل چپ و راست - آزادی و اسارت - وحدت در کثرت - انسان و حیوان - تقابل مرگ و زندگی - تقابل گاو و مار و... تقسیم شده‌اند و مبین تفاوت‌های بین آن‌هاست (ر.ک: نگاره‌های ۱، ۲، ۳ و ۴).

۲. در برخی از این آثار، نشانه‌ها در یک جریانی قرار می‌گیرند که تکاملی است و نگارگر با ایجاد تقابل بین آن‌ها، موجب بررسی بیشتر مخاطب، در عوامل نشانه‌شناسیک اثر می‌شود و در نهایت، تأثیر روایت جاری بر او بیش از پیش می‌گردد (ر.ک: نگاره‌های ۲ و ۳).

۳. در مواردی دیگر از نگاره‌های معرفی شده در این پژوهش بنا به نظریه دریدا، تقابل‌ها از نوع تقابل‌های دوتایی وارونگی هستند، به طوری که اثبات یک عامل نشانه‌شناسیک، منجر به لزوم اثبات عامل نشانه‌ساز دیگری می‌شود و این، همان وابستگی نشانه‌ها به یکدیگر است (ر.ک: نگاره‌های ۱ و ۴).

۴. در مواردی که هنرمندان از تقابل‌های دوتایی تضاد و وارونگی در اثر خود استفاده نموده‌اند، منجر به ایجاد معانی متعدد در اثر شده‌است (نگاره‌های شماره ۱ و ۴ دارای این ویژگی هستند) و این موارد، عامدانه به آثار اضافه شده‌اند.

۵. ارتباط تقابل‌های دوتایی دریدا و معنای نشانه‌ها در آثار، در دو مورد زیر است:
الف) برای تولید مفاهیم عمیق‌تر؛

ب) تلاش برای ایجاد مسیر انحرافی نشانه در تولید معنای آن.

هر دو مورد بالا، برای درک و تفهیم بیشتر موضوع در نظر مخاطب است. حضور چندمعنایی نشانه‌ها، عاملی اجتناب‌ناپذیر است. در واقع، هر یک دالی هستند که بر مدلولی خاص اشاره دارند. در این اثنا، ماهیت و حقیقت چندمعنایی در نشانه‌ها، بسته به عوامل مختلف تأثیرگذار، دستخوش تغییر می‌شود. این عوامل می‌تواند ناآگاهی مخاطب از روایت جاری در اثر و یا ناآشنایی با علائم نشانه‌شناسیک، حضور و یا غیبت تقابل‌های دوتایی، همچون خیر و شر در آثار و زمان تولید اثر باشد که به توضیح این موارد می‌پردازیم. نمایان شدن معنای ضمنی و درونی اثر هنری، در اغلب موارد نیازمند آگاهی مخاطب است و مخاطبی که به علائم ارتباط تصویری و تجسمی و حتی درباره روایت جاری بر اثر آشنا نباشد، شاید در درک معنای دچار مشکل شود. نگارگر در بیان منظور خود در بیشتر موارد به نشانه‌ها متوسل می‌شود؛ زیرا بیان صور ازلی در عالم محسوسات نمی‌گنجد و این امر عین گنجانیدن پدیده‌ای نامحدود در یک شیء محدود است. چنین قیدی از حضور ماده، مبین اشکالاتی در دریافت مخاطب هم است؛ چراکه از قدرت دریافت مخاطب می‌کاهد و بیانگری روح و اعمال اعجاز‌گونه، در ورطه‌ای از اوهام و شاید بالاتکلیفی قرار گیرد. او در انتخاب نشانه‌های مدنظر خود، نزدیک‌ترین و شبیه‌ترین نشانه را در راستای بیانگری صورت ازلی برمی‌گزیند. وی حقیقتی را دیده که بر بیننده نامعلوم است. گاهی وصال به این معنای مدنظر نگارگر، دور از تصور است و امکان‌پذیر نیست. ولی در اغلب موارد، مخاطب اگر علاوه بر موارد گفته‌شده، آگاهی و دانش خود را در حیطه روایت جاری بر اثر و شرایط و محیط اجتماعی هنرمند افزایش دهد، به هدف مدنظر نگارگر خواهد رسید. باید در نظر داشت که آثار مورد مطالعه در این پژوهش، مربوط به دوره صفوی است و از آنجا که هنرمندان همواره متأثر از جامعه و محیط اجتماعی خود بوده‌اند، خواسته یا ناخواسته، تأثیر از جهان طبیعی و حوادث پیرامون محیط زندگی، به نوعی در آثارشان نمایان می‌شود. در توصیف باطنی نگاره، نشانه‌ها گاه مناطق مشترکی دارند و در راستای جهت و معنادگی به آن‌ها، یک معنا از درون معنای دیگر عبور می‌کند و نوعی پیوند هماهنگ بین آن‌ها پدید می‌آید. در کل فضای نشانه‌ای آثار، چه باطنی و چه ظاهری، موجب هماهنگی بصری نقش‌های مختلف نشانه‌ای می‌شود. اثر شماره ۴ این پژوهش، شامل این ویژگی است. در این نگاره دیدیم که معنای متفاوتی ظاهر شدند. با دقت در آن و توجه به روایت گنجانده‌شده در تصویر، متوجه می‌شویم که یک معنا از نشانه، از دل معنای دیگر عبور می‌کند، و بین آن‌ها همبستگی ایجاد می‌شود. بنابراین، تفسیر نشانه‌ها در این نگاره به صورت زیر خواهد بود: با وجود هیبت عظیم الجثه اژدها و دلیری جنگاوران در این نبرد،

قدرت هیچ یک بر دیگری برتری ندارد و هیچ یک مغلوب دیگری نیست. این در حالی است که اگر بیننده آگاهی به معنای نشانه و ارتباط آن‌ها با هم نداشته باشد، پیروزی ازدها تفهیم می‌شود. همچنین، در نگاره شماره ۴، مصداق‌هایی برای فهم و درک بیشتر روایت داستان در اثر قرار داده شده‌است. این مصداق شامل بز، خرس و پلنگ است. در اثر شماره ۱، معانی، ناشی از اشتراک محل قرار گرفتن نشانه‌ها نیستند و معانی درونی متعدد و متضاد از هم در این نگاره دریافت شد. در این اثر، فضاسازی درون و بیرون با هم ادغام شده‌اند. معنای درون و بیرون نیز به منزله دو قلمرو جدا از یکدیگر هستند که در کنار هم قرار نمی‌گیرند، بلکه آثار هریک در دیگری منعکس می‌شود و در انثای همین انعکاس متقابل است که معنای هریک از نشانه‌های تصویری دیداری و غیردیداری آشکار می‌شود. بدین ترتیب، در این نگاره، اندیشه نشانه‌شناسیکی آفریده شده که کل فضای اسطوره‌ای اثر را تحت الشعاع قرار می‌دهد و دیگر مخاطبی که از نشانه‌های به کاررفته در قسمت بالای اثر آگاه شده، نگاه عادی به قسمت‌های دیگر نگاره نخواهد داشت، بلکه به دلالت‌های معنایی عناصر نشانه‌ای به کاررفته در اثر توجه بیشتری خواهد داشت. پس معنای ضمنی در این اثر وجود دارد و متفاوت از معنای صریح است. برداشت معنای متفاوت از این اثر با استفاده از نشانه‌ها، شامل موارد زیر است:

الف) به غل و زنجیر بستن ساحر و جادوگر، ب) به معنای الوهیت برای فرد در بند، ج) ادامه‌دار بودن جریان روایی حاکم بر اثر، د) محبوس شدن و محاصره شدن ضحاک با دو مار در اطرافش. گاهی نیز معنای اجتماع چندین نشانه در کنار هم حاصل می‌شوند و در حقیقت، پیوندی بین آن‌ها به وجود می‌آید که در نهایت، منجر به تولید معنای واحد از اثر می‌شود؛ یعنی معنای حاصل نگاره، وابسته به تجمع و کمک گرفتن از تمام نشانه‌های موجود در نگاره است. معنای همه نشانه‌ها در یک سو، با یکدیگر هم‌جهت و هم‌راستا است و تضادی دیده نمی‌شود. نگاره‌های شماره ۲ و ۳ چنین هستند و مخاطب به یک معنای ثابت می‌رسد و متغیر نیست. در آثار مورد بحث، معنای اثر هنری، بیشتر با نظام نسبت‌های باطنی و درونی نشانه‌ها وابسته است و نه صرفاً علائم نشانه‌شناسیک صورت‌گر و ظاهری. برخی علائم نشانه‌ای ظاهری، از جمله نوع پوشش لباس‌ها و... بسته به کاربرد این عناصر در زندگی اجتماعی و فرهنگی عصر مورد نظر، نشانه‌ای از آرایش جنگی آن دوران است. در اثر شماره ۳، معنای متضاد با ظاهر تصویر، به کار برده نشده‌است و هر نشانه از این نقاشی، موجب یک دلالت معنایی خاصی است و نشانه‌ها به منظور راهنمایی مخاطب برای رسیدن به غایت هنرمند از اثر هستند و چندمعنایی در این نگاره دیده نمی‌شود. پس به طور خلاصه، جدول ۴ را می‌توان تنظیم کرد: در مواردی که نگارگران از ترکیب چند قاب مختلف در اثر خود بهره برده‌اند (ر.ک؛ نگاره ۱ و ۴)، منتهی به چندمعنایی در اثر شده‌است. در این آثار، ملاحظه می‌شود که نواحی و جهت‌های فضایی از یکدیگر متمایز و جدا هستند؛ چراکه هر کدام بار معنایی متفاوتی دارند و از لحاظ نشانه‌شناسیک دارای معنای ارزشی تقابلی و متفاوت هستند (تقابل دوتایی).

جدول ۴: معرفی ماهیت و عملکرد نشانه‌ها در آثار مورد بررسی (مأخذ: نگارندگان)

شماره نگاره	ماهیت و عملکرد نشانه‌ها
۱	فضاسازی درون و بیرون با هم ادغام شده‌اند و انعکاس نشانه‌های هریک در دیگری منعکس می‌گردد. معانی، ناشی از اشتراک محل قرار گرفتن نشانه‌ها نیست.
۲ و ۳	معانی، از اجتماع چندین نشانه در کنار هم حاصل می‌شود و در نهایت، یک معنای واحد از آن‌ها برداشت می‌گردد.
۴	یک معنا از نشانه از دل معنای دیگر عبور می‌کند و پیوندی بین آن‌ها ایجاد می‌کند. معنای کل، ناشی از اشتراک معانی نشانه‌هاست.

البته ارزش گذاشتن به این نشانه‌ها، گاهی با عمل خودبیه‌خودی انجام می‌شود، اما اگر با دقت و به‌طور عینی نشانه‌ها بررسی شوند، متوجه می‌شویم که آگاهی از مفهوم و معنای علائم نشانه‌شناسیک به‌کاررفته در اثر، با امر واقع خاصی مرتبط است. انتخاب جایگاه مناسب نشانه‌های تصویری در اثر و استفاده هنرمند از نزدیک‌ترین عناصر نشانه‌ای به معنای مدنظرش، از ویژگی‌هایی است که در یک اثر هنری، به انتقال معنا و پیام خاص برای مخاطب منتهی می‌شود. همچنین، با بررسی این آثار، متوجه می‌شویم که مخاطب در مواجهه با یک اثر هنری نقاشی (نگاره)، با دو نوع خوانش روبه‌رو است: اول، بر اساس خوانش ظاهری تصویر و زیبایی بصری حاصل از چیدمان زیبایی‌شناسانه عناصر نشانه‌ای تشکیل‌دهنده در نگاره و دوم، درک و خوانش باطنی تصویر و در واقع، درک نشانه‌شناسیک معنای باطنی عناصر نشانه‌ای که در اثر هنری گنجانده شده‌است. شناخت این نشانه‌ها در ایجاد تصور معنایی مخاطب در برخورد با تصویر و نیز در درک گفتمان حاکم بر اثر اهمیت بسزایی دارد و معنای حقیقی نشانه‌ها در نگاره‌ها، زمانی در فرد حاصل می‌شود که از قلمرو گمان‌گذار کرده، به معرفت برسد. به هر حال، معنای نشانه‌ها منطبق با نظریه دریدا، در اغلب اوقات به تعویق می‌افتد. آگاهی از مباحث زیبایی‌شناسانه، برای هنرمندی که تصویرگر چنین آثاری می‌باشد، به منظور عمق بخشیدن و القای مفاهیم والا برای هنر نگارگری مهم می‌باشد.

۱۳. نتیجه

تقابل‌های دوتایی هم می‌توانند به منظور تولید مفاهیم عمیق‌تر نشانه برای درک مخاطب به‌کار روند و هم تلاشی برای ایجاد مسیر انحرافی در تولید معنای نشانه باشد. حضور نشانه‌های خاص در یک نگاره به عنوان زبان یک هنرمند، ماهیتی جداگانه به اثر می‌بخشد. این زبان به وسیله مخاطب ترجمه می‌شود. گاهی پیدا کردن روش و در واقع، کلید این ترجمه دشوار است. نشانه‌ها، اعم از دیداری و غیردیداری، نمایانگر اندیشه‌های ناگفته است. مخاطبان آثار نگارگری، با کنار هم قرار دادن نشانه‌ها و علائم تصویری و باطنی موجود در اثر، می‌توانند به معنای باطنی آثار پی ببرند. آنچه مهم می‌نماید، لزوم آگاهی از ارتباط معنا با نشانه‌های تصویری موجود در اثر نگارگری است. ماهیت و عملکرد نشانه‌ها در هر اثری، متفاوت از دیگری است. ماهیت هر نشانه در اثر، با توجه به شرایط مختلف نگاره و مناسبات آن با نشانه‌های دیگر همان ساختار تعیین می‌شود. معنای اثر را باید در بافت تاریخی خود آن در نظر گرفت. عدم حصول معنای ثابت در

نشانه‌های یک نگاره را نمی‌توان به تمام آثار نگارگری تعمیم داد و این از یافته‌های پژوهش است. از بررسی ۴ نگاره معرفی شده در این پژوهش، درباره معانی نشانه‌ها و حضور تقابل‌های دوتایی، این نتایج حاصل شد:

- تقابل‌های دوتایی دریدا در هر ۴ نگاره مورد بحث وجود دارند. این تقابل‌ها شامل: تقابل دوتایی مکمل‌سازی، تضاد، وارونگی، و تقابل دوتایی جهتی است که هر یک به تقابل‌های خردتری تقسیم می‌شوند.

- تقابل‌های دوتایی وارونگی در نگاره‌های ۱ و ۴ دیده می‌شوند.

- چندمعنایی فقط در نگاره‌های شماره ۱ و ۴ وجود دارد و در نگاره‌های ۲ و ۳، هر نشانه به معنایی مشخص منتهی می‌شود.

- چندمعنایی در نگاره‌هایی دیده می‌شود که از ترکیب چند قاب مختلف تشکیل یافته‌اند. آثار ۱ و ۴ چنین ویژگی دارند.

- استفاده هنرمندان از تقابل‌های دوتایی تضاد و وارونگی، منجر به ایجاد معانی متعدد در اثر شده‌است که این موارد نیز در اثرهای شماره ۱ و ۴ دیده می‌شوند. بنابراین، زمانی که هنرمندان قصد به تصویر کشیدن موضوعی را داشتند، در صورت وجود روایت‌های متعدد از یک سوژه واحد، از تقابل‌های دوتایی تضاد و وارونگی در اثر خود استفاده کرده‌اند و اثر را در ترکیبی از چند قاب به نمایش گذاشته‌اند.

در نگاره‌های بررسی شده این مقاله، سه نوع عملکرد شناسایی و معرفی شدند. ماهیت و ذات معانی این نشانه‌ها، بسته به هدف هنرمند، از اجتماع چندین نشانه تا وجود اشتراکاتی در معانی نشانه‌ها و نیز انعکاس فضا‌سازی یک نشانه در دیگری، می‌تواند متغیر باشد. اگر مخاطب آشنا به مباحث نشانه‌شناسی باشد، معنای گنجانده شده در آثار، در نظر وی زودتر عیان می‌شود؛ چراکه نگارگری، هنر واقع‌گرا نیست و هنرمندان این عرصه برای بیان مفاهیم خود، ناگزیر به استفاده از نشانه‌های بصری و غیربصری هستند.

کارکرد چندمعنایی نشانه‌ها شامل موارد زیر است:

۱. صرفاً بیان حقیقت، و چندمعنایی حاصل انتخاب نزدیک‌ترین صورت مادی برای بیان حقیقت است.

۲. در زمان خود، کارایی داشته‌است و به مرور زمان، معانی متعددی از آن دریافت می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. یکی از انواع تقابل معنایی است که از اصطلاح «Binary opposition» گرفته شده‌است و تقابل‌های دوگانه، در ذات زبان شناخته می‌شوند (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۰: ۳۹۸).

۲. ژاک دریدا (۱۹۳۰-۲۰۰۴م)، فیلسوف فرانسوی الجزایری‌تبار است که شهرت وی در عصر حاضر، به دلیل نظریات برجسته‌ای است که در حوزه ادبیات و هنر بیان کرده‌است.

۳. گتورگ ویلهلم فریدریش هگل.

۴. نام آن را به شاهنامه هوتن تغییر داد (Hutan's Shahnameh).

۵. با توجه به اینکه روابط تجاری ایران و چین از طی قرن قبل از دوره صفوی رواج داشت و تأثیرات آن به دوره صفوی نیز رسیده‌است. به علت گسترش روابط فنی، هنری و تجاری ایران با چین و قرار گرفتن ایران در مسیر جاده ابریشم، هنر ایران از هنر چین تأثیر پذیرفت (ر.ک: مهجور، ۱۳۸۴: ۱۲۳) و این دلیلی برای حضور برخی نشانه‌ها و مظاهر تصویری چین در اثر است.

۶. جامه‌های برخی از افسران چینی را با پوست پلنگ می‌آراستند، تا نماد دلاوری در جنگ باشد (ر.ک: هال، ۱۳۸۷: ۴۰).

منابع

- آفرین، فریده (۱۳۹۰)، «چالش ساختار و معنا: خوانش و اساس از نگاره بیرون آوردن یوسف از چاه»، *باغ نظر*، س ۸ (پیاپی ۱۶)، صص ۶۴-۵۵.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۸)، *تاریخ اساطیری ایران*، چ ۱۱، تهران، انتشارات سمت.
- احمدی، بابک (۱۳۹۶)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چ ۱۶، تهران، نشر مرکز.
- _____ (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، ج ۲، چ ۱، تهران، نشر مرکز.
- احمدیان باغبادرانی، صدیقه (۱۳۹۷)، «بررسی سه اثر هنری معاصر با محتوای اجتماعی از منظر نشانه‌شناسی، با رویکرد سیر زایشی معنا»، *ماهنامه باغ نظر*، د ۶۹ (پیاپی ۱۵)، صص ۶۷-۷۶.
- احمدی‌نیا، محمدجواد (۱۳۹۳)، «نگاره‌های شاهنامه طهماسبی از هاروارد تا فرهنگستان هنر»، *تقد کتاب هنر*، س ۱ ش ۱ و ۲، صص ۵۴-۳۷.
- افهمی، رضا و بیت‌الهدی احمدیان (۱۳۹۴)، «پیکربندی و موضوع در نگاره‌های ایرانی (بررسی نسخه‌های شاهنامه طهماسبی)»، *مطالعات تطبیقی هنر*، س ۵ ش ۱۰، صص ۱-۱۶.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۴)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چ ۱۲، تهران، نشر زرین و سیمین.
- پارسی، مسیحی (۱۳۹۱)، *مجموعه مقالات منتخب همایش بین‌المللی هنرزمین سال سرایش شاهنامه فردوسی*، چ ۱، تهران، نشر جهاد دانشگاهی.
- دیانت، فرشته (۱۳۹۶)، «بررسی اهمیت نشانه‌شناسی (دلالت معنایی) در عکس‌های مفهومی»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، د ۲، ش ۲، صص ۸۴-۷۱.
- ده‌دجانی، جواد و احمد زارع ابرقویی (۱۳۹۷)، «بررسی نقوش سپرهای سنگی در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و طهماسبی»، *مطالعات هنر اسلامی*، س ۱۴، ش ۳۲، صص ۱۳۲-۱۴۵.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۲)، «دریدا و نظریه معنا در هوسرل»، *پژوهشنامه علوم انسانی*، د ۳۹، ش ۴، صص ۷۳-۸۶.
- رضوانی، فیروزه (۱۳۹۲)، «بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد»، *فصلنامه کیمیای هنر*، س ۲، ش ۹، صص ۶۴-۵۳.
- شکرپور، شهریار و فریبا ازهری (۱۳۹۸)، «نقش فیگور در روایت‌شناسی آثار نگارگری: بررسی موردی شش نگاره از شاهنامه طهماسبی»، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، د ۱۲، ش ۲۵، صص ۱۰۱-۱۲۱.
- صدیقی، بهزاد (۱۳۸۸)، «نشانه‌شناسی (نگاهی به کتاب *مبانی نشانه‌شناسی نوشته دانیل چندلر*، ترجمه مهدی پارسا)»، *فصلنامه هنرهای نمایش صحنه*، ش ۶۷ ص ۶۷.
- عبادی جمیل، سعید، محمود رضایی دشتارژنه و گلناز قلعه‌خانی (۱۳۹۶)، «بررسی اسطوره ضحاک بر اساس ساختار تقابل‌های دوگانه کلود لوی استروس»، *جستارهای نوین ادبی*، س ۴۹، ش ۴، صص ۶۷-۹۲.
- عمید، حسن (۱۳۷۶)، *فرهنگ فارسی عمید*، چ ۹، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- غیائی، ندا و فتانه محمودی (۱۳۹۴)، «ساختارشنکی تفسیرهای دوگانه شعر حافظ در نگاره سلطان محمد نقاش»، *تقد ادبی*، س ۸، ش ۳۲، صص ۱۰۵-۱۳۱.
- فرهنگی، سهیلا و معصومه باستانی خشک‌بیجاری (۱۳۹۳)، *نشانه‌شناسی اجتماعی رمان بیوتن، تقد ادبی*، س ۷، ش ۲۵، صص ۱۲۱-۱۵۱.
- فیروز، مهجور (۱۳۸۴)، «تأثیر سفالگری چین بر ایران در دوره صفوی»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، صص ۱۲۲-۱۳۷.
- محمدزاده، مهدی و عادل ظاهر (۱۳۹۴)، «تأثیر شاهنامه طهماسبی در سنت شاهنامه‌نگاری عثمانی»، *نگره*، د ۱۰، ش ۳۴، صص ۳۸-۲۶.
- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۵)، «تحلیل و خوانش عکس بر مبنای ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی»، *پژوهش هنر*، س ۶، ش ۱۲، صص ۷۰-۹۰.
- لاری، مریم (۱۳۹۷)، «خوانش بینامتنی و تقابل‌های دوتایی در نقاشی دیواری قصر سردار ماکویی»، *مطالعات هنر اسلامی*، س ۱۴، ش ۳۲، صص ۴۱-۵۴.
- موسوی‌لر، اشرف‌السادات و صدف پورمحمد (۱۳۹۷)، «نظریه تقابل دریدا در هنرهای تجسمی»، چ ۱، تهران، نشر مهر نوروز.

- موسوی‌لو، اشرف‌السادات و گیتا مصباح (۱۳۹۰)، «تحلیل ساختار روایت در نگاره مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس»، س ۳، ش ۴۵، صص ۲۳-۳۳.
- میرفخرایی، مهشید (۱۳۶۷)، *روایت پهلوی، متنی به زبان فارسی میانه (پهلوی ساسانی)*، چ ۱، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- نجفوند دریکوندی، محبت و بهزاد وثیق (۱۳۹۸)، «نماد و نشانه‌های دفاع مقدس در هنرهای تجسمی و معماری»، نگره، د ۱۴، ش ۵۰، صص ۱۲۵-۱۴۹.
- هال، جیمز (۱۳۸۷)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، چ ۳، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
- Aghazadeh, M, (2018), Aesthetics and the Manifestation of Spirituality in Islamic-Iranian Art and Architecture with an Emphasis on Conceptual Symbols from the Perspective of Tourism *International Journal of Tourism and Spirituality*, Vol.3, Issue 1, 26-56.
- Bal, M; Bryson, N, (2014), Semiotics and art history, *The art bulletin*, Vol. 73, No. 2, 174-208.
- Canby, sh, R, (2013), The death of Zakhak, www.agakhanmuseum.org, access date: 2019/08/22.
- Derrida, Jacques, (1997), of Grammatology, translated by Gayatri chakravority spivak, john Hopkins university press.
- Gerasimos, K, (2004), Jacques Derrida's Double Deconstructive reading: A Contradiction in Terms? *Journal of the British society for phenomenology*, vol. 35, no. 3, 283-292.
- Leoni, Francesca, (June 2008), Department of Art and Archaeology, Princeton university, www.metmusume.org.
- Ungureanu, C, (2013), Bourdieu and Derrida on gift: beyond "double truth" and paradox, *university Pompeo Fabra*, 1-27.
- Walker, M, (2008), symmetry, science and shamanism: Towards a "Theory of everything", *art and science, Mount Allison university, Canada*, 27-55.
- Afarin, Farideh, (2011), The Challenge of Structure and Meaning: A Deconstructive Reading of the painting "Taking Yousef Out of the Well", *Bagh-e Nazar*, 8th year (16), 55-64. [In Persian].
- Afhami, Reza; Ahmadian, Bint Al-Hadi, (2015), Configuration and Subject in Iranian Paintings (Review of Tahmasebi Shahnameh Versions), *Comparative Studies of Art, Fifth Year* (10), 1-16. [In Persian].
- Aghazadeh, M, (2018), Aesthetics and the Manifestation of Spirituality in Islamic-Iranian Art and Architecture with an Emphasis on Conceptual Symbols from the Perspective of Tourism *International Journal of Tourism and Spirituality*, Vol.3, Issue 1, 26-56. [In Persian].
- Ahmadi, Babak; (1991), *Text Structure and Interpretation*, Volume 2, Edition 1, Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].
- Ahmadi, Babak; (2017), *From Visual Signs to Text*, 16th Edition, Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].
- Ahmadian Baghbadrani, Sedigheh, (1397), A study of three contemporary works of art with social content from the perspective of semiotics with the approach of the reproductive course of meaning, *Bagh-e Nazar Monthly*, Volume 69 (15), 67-76. [In Persian].
- Ahmadinia, Mohammad Javad, (2014), Shahnameh Tahmasebi drawings from Harvard to the Academy of Arts, *Art Book Criticism Quarterly*, first year (1 and 2), 37-54. [In Persian].
- Amid, Hassan, (1997), *Amid Persian Culture*, ninth edition, Tehran: Amirkabir Publications. [In Persian].
- Amoozgar, Jaleh, (2009), *Mythical History of Iran*, 11th Edition, Tehran: Samat Publications. [In Persian].

- Bal, M; Bryson, N, (2014), Semiotics and art history, The art bulletin, Vol. 73, No. 2, 174-208.
- Canby, sh, R, (2013), The death of Zakhak, www.agakhanmuseum.org, access date: 2019/08/22.
- deh deh jani, javad; Zare Abarghavi, Ahmad, (1397), A study of stone shield motifs in the paintings of Shahnameh Baysanghari and Tahmasebi, Islamic Art Studies, Fourteenth Year (32), 132-145. [In Persian].
- Derrida, Jacques, (1997), of Grammatology, translated by Gayatri chakravority spivak, john Hopkins university press.
- Ebadi Jamil, Saeed; Rezaei Dast Arjneh, Mahmoud; Ghalekhani, Golnaz, (2017), A Study of Zahak's Myth Based on the Structure of Claude Strauss's Double Confrontations, New Literary Essays, Volume 49 (4), 67-92. [In Persian].
- Farhangi, Soheila; Bijari Dry Antiquity, Masoumeh, (2014), The Social Semiotics of Bioten's Novel, Literary Criticism, Vol 7 (25), 151-121. [In Persian].
- Firooz, Mahjoor, (2005), The Impact of Chinese Pottery on Iran in the Safavid Period, Journal of the Faculty of Literature and Humanities, 123-137. [In Persian].
- Gerasimos, K, (2004), Jacques Derrida's Double Deconstructive reading: A Contradiction in Terms? Journal of the British society for phenomenology, vol. 35, no. 3, 283-292.
- Ghiasi, Neda; Mahmoudi, Fataneh, (2015), Deconstructing the Dual Interpretations of Hafez Poetry in the Painting of Sultan Mohammad Naghash, Literary Criticism, Vol 8 (32), 105-131. [In Persian].
- Hall, James, (2008), Dictionary of Symbols in East and West Art, translated by Roghayeh Behzadi, third edition, Contemporary Culture Publications.
- Lari, Maryam, (1397), intertextual reading and binary contrasts in the mural painting of Sardar Makoei Palace, Islamic Art Studies, Vol 14 (32), 41-54. [In Persian].
- Leoni, Francesca, (June 2008), Department of Art and Archaeology, Princeton university, www.metmusume.org.
- Mehdizadeh, Alireza, (2016), Analysis and reading of photographs based on analytical tools of semiotic approach, Art Research, sixth Vol (12), 75-90. [In Persian].
- Mir Fakhraei, Mahshid, (1988), Pahlavi narrative, a text in Middle Persian (Sassanid Pahlavi), first edition, Tehran, Institute of Cultural Studies and Research. [In Persian].
- Mousavilar, Ashraf al-Sadat; Mesbah, Gita, (2011), Analysis of the structure of the narrative in Zahak's death drawing based on the action model of Grimas, Fine Arts - Visual Arts, Vol 3 (45), 23-33. [In Persian].
- Mousavilar, Ashraf al-Sadat; Pour Mahmoud, Sadaf, (1397), Derrida Theory of Confrontation in Visual Arts, First Edition, Tehran: Mehr Nowruz Publishing. [In Persian].
- Najafvand Drikundi, love; Vasegh, Behzad, (2009), Symbols and Symbols of Sacred Defense in Visual Arts and Architecture, Nagreh, Vol 14 (50), 125-149. [In Persian].
- Parsi, Masihai, (2012), Proceedings of the International Conference on the Thousandth Anniversary of the Ferdowsi Shahnameh, First Edition, Tehran Publishing: University Jihad. [In Persian].
- Rashidian, Abdolkarim, (2003), Derrida and Theory of Meaning in Husserl, Journal of Humanities, Volume 39 (4), 73-86. [In Persian].

- Religion, Fereshteh, (2017), A Study of the Importance of Semiotics (Semantic Significance), in Conceptual Photographs, Theoretical Foundations of Visual Arts, Volume 2 (2), 71-84. [In Persian].
- Rezvani, Firoozeh, (2013), A Study of the Concept of Indecision from Derrida's Perspective: A Reading of Alireza Espahbod's Paintings, Quarterly Journal of Art Chemistry, Second Year (9), 53-64. [In Persian].
- Sedighi, Behzad, (2009), Semiotics (a look at the book Fundamentals of Semiotics written by Daniel Chandler translated by Mehdi Parsa), Quarterly Performing Arts Quarterly, New Volume No. 67, 67. [In Persian].
- Shakarpour, Shahriar; Azhari, Fariba, (2009), The Role of Figures in the Narrative of Paintings a Case Study of Six Paintings from Tahmasebi Shahnameh, Letter of Visual and Applied Arts, Vol 12 (25), 101-121. [In Persian].
- Soleimani, Marzieh, (2010), Shadows of Myth in the Fields of Historiography, Book of the Month of History and Geography, (149), 68-73. [In Persian].
- Ungureanu, C, (2013), Bourdieu and Derrida on gift: beyond "double truth" and paradox, university Pompeu Fabra, 1-27.
- Walker, M, (2008), symmetry, science and shamanism: Towards a "Theory of everything", art and science, Mount Allison university, Canada, 27-55.