/https://hgj.imamreza.ac.ir

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

Vol. 3, No. 10, 2025

Received 09 Jun 2025 | Revised 26 Jun 2025 | Accepted 14 Aug 2025 | Published 16 Sep 2025

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research article

Re-reading the Miniature of Passing Siavash's Through the Fire Based on an Intertextual Approach and Its Implications in Art Education[1]

Javad Nekonam [(a)*], **Bahman Namvar Motlagh** [(b)]

a. Assistant Professor, Department of Art Education, Farhangian University, Tehran, Iran. (j.nekonam@cfu.ac.ir)

b. Associate Professor, Faculty of Humanities, Department of French Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. (bnmotlagh@yahoo.fr)

Keywords

Intertextual approach, Miniature, art criticism, art education, audience-centered.

Citation

Nekonam, J., & Namvar Motlagh, B. (2025). Re-reading the Miniature of Passing Siavash's Through the Fire Based on an Intertextual Approach and Its Implications in Art Education. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(10), 53-80.

Use your device to scan and read articles online

Abstract

The story of *Siavash's Passage through the Fire* is one of the ancient Iranian narratives that has prominent illustrated versions throughout the history of Persian miniature painting. This tale, with two systems of literary and visual signs, provides a suitable background for art education. One of the key objectives of art education in schools is art education, which includes components such as aesthetics, art production, art history, and art criticism. Among these, art criticism, regarded as a modern approach based on the active role of the viewer and intertextual analysis of artworks, has not yet been able to gain a proper place in the Iranian art education system. The present qualitative research, adopting an intertextual approach and focusing on the audience, seeks to address how an intertextual reading of artworks influences the process of audience education and art learning. It is based on the premise that an intertextual perspective in art criticism can facilitate the impact of art on audiences and enhance art education processes. To test this hypothesis, by focusing on the miniature depicting *Siyavash's Passage through Fire*, selected from the 9th-grade Culture and Art textbook, the study examines the capacities of the intertextual approach for re-reading artworks and elucidating its educational implications. Data were collected through library research, visual analysis of the miniature, and semi-structured interviews with approximately 94 students majoring in art education and educational sciences. Subsequently, the historical background and cultural contexts of the miniature were examined, and its intertextual readings were analyzed. The findings show that intertextual reading has a high capacity for multilayered and integrated analysis of Iranian artworks, and the perceptions of the audience are mainly influenced by their prior knowledge and cultural backgrounds. The results of the study indicate that teaching intertextual criticism can, as an effective approach, strengthen the critical thinking and creativity of students and student-teachers and improve the quality of the art teaching-learning process in school-based art education.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.558724.1053

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_240993.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

[1] Parts of this article, under the title "The Application of Intertextuality in Art Education and Training (Case Study: Analysis of the Miniature of *Siyavash's Passage through Fire* Selected from the 9th-Grade Culture and Art Textbook)", were orally presented at the "Third National Conference on Art Education and Visual Communication" held by Farhangian University, Khorasan Razavi Province (Shahid Beheshti Campus, Mashhad) in Esfand 1403 (February/March 2025).

* Corresponding Authors

Introduction

Art education in schools goes beyond developing technical skills, aiming to strengthen aesthetic understanding, creativity, and the ability to criticize and analyze artworks. The combination of literary texts and visual works, especially Iranian painting, provides a unique opportunity for multidimensional education. The story of *Siavash's Passage through Fire*, as an ancient Iranian narrative, in addition to its literary value, has prominent illustrated versions in the history of Iranian painting and can be a suitable example for examining the capacities of intertextual reading in art education. Intertextual analysis, focusing on the connection and interaction between text and image and taking into account the audience's pre-knowledge and cultural backgrounds, is a new approach to the criticism and understanding of works of art that can enrich the process of art education and training in schools. Given the importance of cultivating an active and thoughtful audience, the present study examines the potential of the intertextual approach in analyzing the painting *Siavash's Passage through the Fire* and clarifies its role in improving the quality of art education and empowering students and student-teachers in the field of analyzing and criticizing works of art. To achieve this goal, audience-centered methods have been used in art criticism and cognition, among the types of these criticisms (aesthetic criticism, phenomenological criticism, psychological criticism, and intertextual criticism), the intertextual approach has been selected, and using the theory of reading intertextuality, which was first proposed by Roland Barthes, various audience perceptions of the work have been studied. This method provides an opportunity to answer the main research question: "How can the recognition and analysis of intertextual relationships in works of art affect the process of artistic learning?"

Materials and Methods

The present study adopts a qualitative design with a descriptive-analytical approach, grounded in the theory of intertextual reading. The main purpose of the study is to investigate how intertextual relationships in works of art affect the audience understanding and perception, while explaining their educational implications in the field of art education. The case of this study is the miniature *Siavash's Passage through Fire* from Shah Tahmasbi's *Shahnameh*, which was selected from the book on culture and art education for the first year of secondary school.

The statistical population of the study includes students in the fields of art education, literature education, and educational sciences, from whom 94 people (three university classes) were purposefully selected as the research sample.

Data collection was carried out in two stages. In the first phase, using library research and image analysis, the desired painting was examined descriptively and analytically, and its constituent elements, including the visual system, the verbal system, and the mutual relationships between them, were explained. Verbal pretexts, especially poems and related inscriptions, were also considered as the main sources for intertextual analysis. In the second stage, field research was conducted and data were collected through semi-structured interviews with participants to explore how participants read and the extent to which they benefited from intertextual relationships. The data analysis tool in qualitative content analysis was based on intertextual reading. The audience responses were categorized and analyzed based on the components of textual, intertextual, and metatextual reading, and indicators such as the level of attention to visual and verbal aspects, the type of intertextual references, and the frequency of pretexts used were extracted. This method allowed for a detailed

examination of the audience's interaction with the semantic layers of the image and an assessment of the role of intertextuality in the process of artistic education and training.

Discussion and Findings

The research findings indicate that the intertextual approach in reading has a high capacity for criticizing and analyzing Iranian artworks and can elevate purely formalistic and single-layered readings to multidimensional and semantic readings. The analysis of the painting *Siavash's Passage through Fire* demonstrated that the visual, symbolic, and verbal elements of the work, in interaction with literary, mythological, and cultural beliefs, form a complex network of meanings that can only be discovered through audience-centered reading.

The analysis of the interviews indicates that the audience's readings were mostly integrative and multilayered, shaped by their prior knowledge, lived experiences, and cultural backgrounds. Some audience members presented textual readings focusing on the visual elements and composition of the artwork, while others formed intertextual and metatextual readings by referring to the *Shahnameh*, Quranic naratives, and identity concepts. This diversity of readings suggests that meaning in art education is fluid and dynamic, produced through the interaction between the text and the audience.

The results also indicate that teaching intertextual criticism can serve as an effective method in art teaching, strengthening critical thinking, creativity, and the ability to analyze art in students and student-teachers. This approach transforms the audience from a passive recipient to an active interpreter and provides the basis for interpretive dialogue in the classroom.

Conclusion

Based on the research findings, it can be concluded that the intertextual reading approach opens a new horizon in art education and deepens the art teaching-learning process by emphasizing the active role of the audience. This approach not only leads to a deeper understanding of works of art but also enables the development of an informed, creative, and critical audience. Using intertextual criticism in art education curricula can help improve the quality of education, increase learner participation, and achieve the goals of art education in Iranian schools. Therefore, it is suggested that this approach be considered by educational planners as a part of art education and teacher training.

Acknowledgements

The authors would like to express their sincere gratitude to all the students of arts, literature, and educational sciences who actively participated in the interviews, presented their studies, and sincerely cooperated in conducting this research, as well as to the professors and researchers whose perspectives and scientific works contributed to establishing the theoretical foundations of this study.

.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۰، تابستان ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

بازخوانی نگارهٔ گذر سیاوش از آتش بر پایهٔ رویکرد بینامتنی و دلالت‌های آن در آموزش هنر[۱]

جواد نکونام (الف)*، بهمن نامور مطلق (ب)

الف) استادیار گروه آموزش هنر، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. (j.nekonam@cfu.ac.ir)

ب) دانشیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه آموزشی زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. (bnmotlagh@yahoo.fr)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۱۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۳

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

شماره صفحات: ۵۳-۸۰

واژگان کلیدی

رویکرد بینامتنی، نگارگری، نقد هنری، آموزش هنر، مخاطب‌محور.

استناد به مقاله

نکونام، ج؛ و نامورمطلق، ب. (۱۴۰۴). بازخوانی نگارهٔ گذر سیاوش از آتش بر پایهٔ رویکرد بینامتنی و دلالت‌های آن در آموزش هنر. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۳(۱۰)، ۵۳-۸۰.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

چکیده

داستان «گذر سیاوش از آتش» یکی از روایت‌های کهن ایرانی است که نسخه‌های مصور برجسته‌ای در تاریخ نگارگری ایران دارد. این داستان با دو نظام نشانه‌ای ادبی و تصویری، می‌تواند زمینهٔ مناسبی را برای آموزش هنر فراهم آورد. از اهداف کلیدی آموزش هنر در مدارس، می‌توان به تربیت هنری مشتمل بر مؤلفه‌هایی چون زیبایی‌شناسی، تولید اثر، تاریخ هنر و نقد هنری اشاره نمود. در این میان «نقد هنری» که به‌عنوان شیوه‌ای نوین و مبتنی بر نقش فعال مخاطب و تحلیل بینامتنی آثار برشمرده می‌شود، تاکنون نتوانسته جایگاه شایسته‌ای را در نظام آموزش هنر ایران کسب نماید. از این‌رو، پژوهش کیفی حاضر با رویکردی بینامتنی و با تمرکز بر نقش مخاطب، در پی پاسخگویی به چگونگی اثرگذاری خوانش بینامتنی آثار هنری بر فرآیند تربیت مخاطب و یادگیری هنر است و بر این فرض متکی می‌باشد که رویکرد بینامتنی در نقد هنری، می‌تواند فرآیند تأثیرگذاری هنر بر مخاطب و آموزش هنر را تسهیل نماید. برای اثبات فرضیه، با تمرکز بر نگارهٔ «گذر سیاوش از آتش»، منتخب کتاب فرهنگ و هنر پایه نهم، ظرفیت‌های رویکرد بینامتنی در بازخوانی آثار هنری و تبیین دلالت‌های آموزشی آن بررسی گردید؛ به این طریق که با بهره‌گیری از روش مطالعات کتابخانه‌ای، تحلیل تصویری نگاره و مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته با حدود ۹۴ دانشجوی رشته‌های آموزش هنر و علوم تربیتی، داده‌ها گردآوری گشت؛ سپس، پیشینه تاریخی و زمینه‌های فرهنگی نگاره مورد بررسی قرار گرفت و خوانش‌های بینامتنی آن تحلیل شد. یافته‌ها نشان می‌دهد که خوانش بینامتنی، ظرفیت بالایی برای تحلیل چندلایه و تلفیقی آثار هنری ایرانی دارد و برداشت‌های مخاطبان عمدتاً متأثر از پیش‌دانسته‌ها و زمینه‌های فرهنگی آن‌ها می‌باشد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که آموزش «نقد بینامتنی» می‌تواند به‌عنوان رویکردی مؤثر، تفکر انتقادی و خلاقیت دانش‌آموزان و دانشجومعلمان را تقویت نماید و کیفیت فرآیند یاددهی-یادگیری هنر در مدارس را بهبود

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.558724.1053

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_240993.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

۱. بخش‌هایی از این مقاله، با عنوان «کاربرد بینامتنیت در آموزش و تربیت هنری (مطالعه موردی: بررسی نگاره گذر سیاوش از آتش منتخب کتاب فرهنگ و هنر پایه نهم)» در «سومین همایش ملی آموزش هنر و ارتباط تصویری؛ دانشگاه فرهنگیان خراسان رضوی» به‌صورت شفاهی ارائه شده است.

*نویسنده مسئول مکاتبات

مقدمه

آموزش هنر در مدارس، چیزی فراتر از پرورش مهارت‌های فنی است که با هدف تقویت فهم زیبایی‌شناختی، خلاقیت و توانایی نقد و تحلیل آثار هنری انجام می‌شود. ترکیب متون[۱] ادبی و آثار تصویری، به‌ویژه نگارگری ایرانی، فرصتی منحصربه‌فرد را برای آموزش چندبعدی فراهم می‌آورد. داستان «گذر سیاوش از آتش» به‌عنوان یکی از روایت‌های کهن ایرانی، علاوه بر ارزش ادبی، دارای نسخه‌های مصور برجسته در تاریخ نگارگری ایران است که می‌تواند نمونه‌ای مناسب برای بررسی ظرفیت‌های خوانش بینامتنی در آموزش هنر باشد. تحلیل بینامتنی با تمرکز بر ارتباط و تعامل میان متن و تصویر و نیز با در نظر گرفتن پیش‌دانسته‌ها و زمینه‌های فرهنگی مخاطب، به‌عنوان رویکردی نوین در نقد و فهم آثار هنری محسوب می‌گردد که می‌تواند فرآیند آموزش و تربیت هنری در مدارس را غنی‌تر سازد. با توجه به اهمیت پرورشِ مخاطبی فعال و متفکر، پژوهش حاضر به بررسی ظرفیت‌های رویکرد بینامتنی در تحلیل نگارهٔ «گذر سیاوش از آتش» می‌پردازد و نقش آن را در ارتقاء کیفیت آموزش هنر و نیز توانمندسازی دانشجویان و دانشجومعلمان در حوزهٔ تحلیل و نقد آثار هنری روشن می‌سازد؛ لذا برای تحقق این هدف از شیوه‌های مخاطب‌محور در نقد و شناخت هنری استفاده می‌نماید و از میان انواع نقدها (زیبایی‌شناختی، پدیدارشناختی، روان‌شناختی و بینامتنی)، رویکرد بینامتنیت[۲] را برمی‌گزیند و ضمن بهره‌گیری از نظریه بینامتنیت خوانشی -که نخستین‌بار توسط رولان بارت مطرح شد- انواع برداشت‌ها و دریافت‌های مخاطبان از اثر را مورد مطالعه قرار می‌دهد و به این طریق به پرسش اصلی پژوهش «چگونه شناخت و تحلیل روابط بینامتنی در آثار هنری می‌تواند فرآیند آموزش و تربیت هنری را تحت‌تأثیر قرار دهد؟» پاسخ می‌دهد.

پیشینه

مطالعات بینامتنیت که ابتدا در اروپا و آمریکا شکل گرفت، به‌تدریج در جهان شرق و از جمله در ایران، زمینه‌های پژوهشی جدیدی را ایجاد نمود. نامور مطلق یکی از پژوهشگران برجسته در این حوزه است که با تألیف آثاری چون: *بارت و بینامتنیت*، *بررسی ماهیت هنر اسلامی با رویکرد بینامتنی*، *دوسویگی ارجاعی در سنگ‌نگارهٔ بیستون*، *بینامتن و بینامتن‌ها*، *درآمدی بر بینامتنیت (نقدها و نظریه‌ها)* و نیز بررسی آثار ادبی و هنری ایرانی، کاربرد این رویکرد را در تحلیل آثار فرهنگی ایران مورد توجه قرار داده است. یافته‌های وی نشان می‌دهد که بینامتنیت امکان چندلایه‌سازی و تکثر معنایی متون را فراهم می‌نماید؛ به‌گونه‌ای‌که یک اثر سادهٔ ادبی یا تصویری می‌تواند به متنی چندمعنایی و چندلایه تبدیل شود. همچنین تأکید بر جهان نشانه‌ای و شبکه‌ای که متون را به هم پیوند می‌دهد، نشان از آن دارد که تحلیل بینامتنیت می‌تواند فرایند فهم و بازخوانی آثار هنری ایرانی را غنی‌تر سازد و زمینهٔ مناسبی را برای آموزش هنر و تربیت مخاطبی فعال و متفکر فراهم آورد، اما یافتهٔ مهم دیگر، تأکید بر عالم نشانه‌ای و نزدیکی آن با نظریه بینامتنیت می‌باشد؛ چراکه جهان نشانه‌ای مستقل از جهان واقعی و محسوس در جریان است و از نشانه‌ها و متون فرهنگی خاص خود ترکیب یافته و شبکه‌ای که این متون را به هم متصل می‌کند نیز، بر اساس قانون بینامتنی عمل می‌نماید (Namvar Motlagh, 2011). تقوی و پهلوان در تحقیقی با عنوان *خوانش بینامتنی آثار فیگوراتیو منصور قندریز*، به مطالعه آثار این هنرمند نقاش پرداخته‌اند و بیان داشته‌اند که بسیاری از مخاطبین با خوانشی ترکیبی، به‌طور همزمان از انواع

۱. متون: متون در واقع تمام اطلاعات ظاهری موجود در یک اثر هنری هستند که می‌توانند به‌صورت کلمه، تصویر، صدا، نشانه و یا هر چیز دیگری برای انتقال معنا باشند. در هر متن، پیام‌های پنهان و غیرمستقیمی نیز وجود دارد که مؤلف و خالق متن با بهره‌گیری هدفمند از فنون اثرگذاری بر مخاطب (مانند استفاده از کلام، تصویر، رنگ، نور، موسیقی و غیره) در تولید متن جای داده است که به آن پیام‌های ضمنی یا زیرمتن می‌گویند.

۲. بینامتنیت: نقد بینامتنیت ریشه در اندیشه‌های باختین دارد. از منظر وی، یک متن در تعامل و گفت‌وگو با دیگر متون مشابه پیشین و پسین خود، تبیین معنایی می‌شود؛ زیرا معنا از پس گفت‌وگو حاصل می‌شود. تمامی این گفتمان‌ها چون تکه‌های پازل در شکل‌گیری یک متن مؤثراند و همگی در قالب یک متن به وحدت می‌رسند، اما از منظر کریستوا اصطلاح بینامتنی، گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر می‌باشد (Pariz & Mohebbi, 2023, P.P. 1-2).

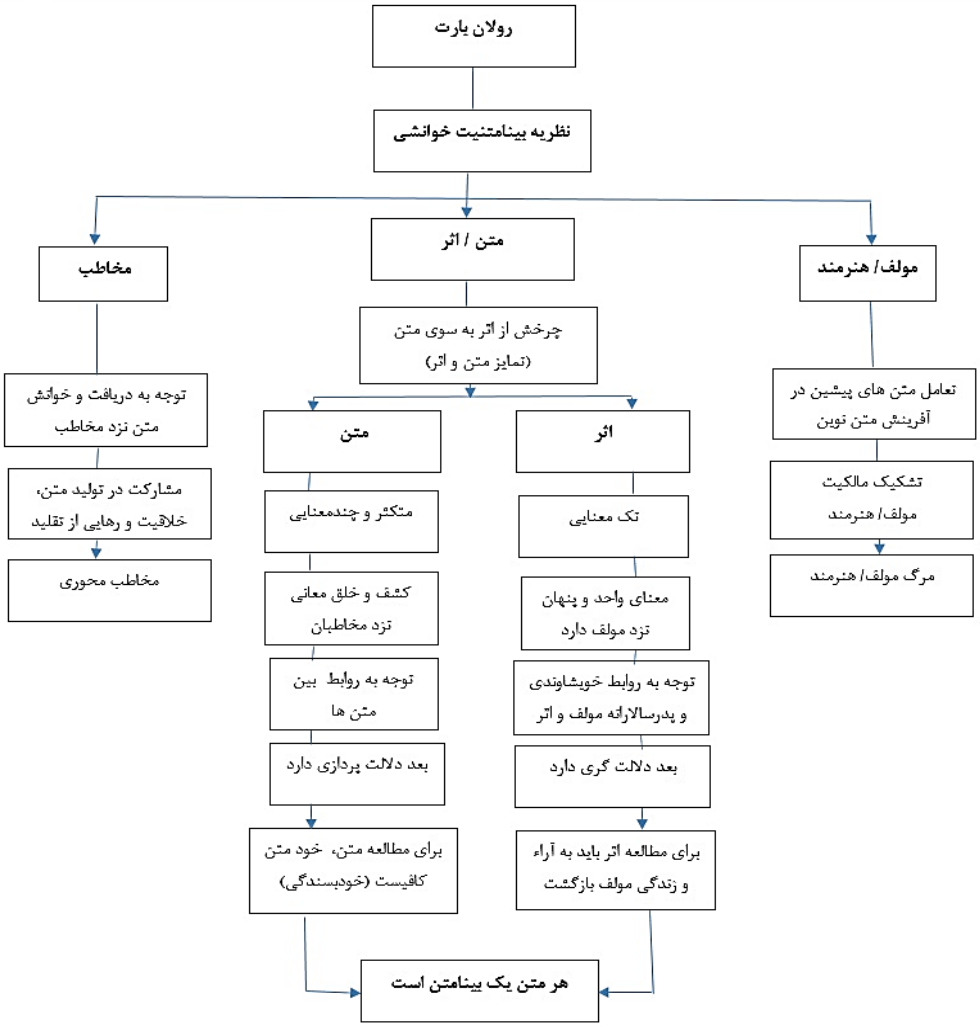
شیوه‌های متنی، بینامتنی و بافتاری بهره برده‌اند؛ تحلیل خوانش‌ها نشان داد که ارتباط نزدیکی میان شناخت و پیش‌متن‌های ذهنی هر فرد با خوانش بینامتنی وی وجود دارد (Taqhavi & Pahlavan, 2020). همچنین در پژوهش *بررسی تأثیر آموزه‌های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی (مطالعه موردی: نقوش تزئینی سفال‌های نیشابور)*، اخوانی و محمودی بیان داشته‌اند که رویکرد بینامتنیت می‌تواند به‌عنوان مبنای تحلیل و نقد آثار هنرهای کاربردی به‌کار گرفته شود (Akhavani & Mahmoudi, 2015). خدیر و صدیق نیز در در تحقیق *تعامل در هنر تجسمی معاصر و بازنمایی‌های آن در آثار دانشجویان آموزش هنر*، ضمن تحلیل آثار هنرهای تجسمی معاصر با استفاده از رویکرد بینامتنیت، نشان دادند که بینامتنیت می‌تواند ساختارهای نشانه‌ای و دیداری هنر را روشن سازد (Khudair & Sediq, 2025). در پژوهشی دیگر با عنوان *بینامتنیت ابزاری ذاتی برای ترکیب و تفسیر متون*، گوآدو بیان داشته که بینامتنیت می‌تواند به‌عنوان ابزاری تحلیلی برای درک و تفسیر آثار هنری و متون مختلف به‌کار رود (Guadu, 2023). رچین نیز در تحقیق *بینامتنیت و نقش آن در کلاس درس*، با مطالعه چارچوب‌های آموزشی در حوزه بینامتنیت نشان داد که استفاده از ارتباط میان متون می‌تواند مهارت‌های تحلیلی و فکری دانش‌آموزان را افزایش دهد (Rechin, 2022). نکونام و نامورمطلق نیز در پژوهش *مطالعه زبان و بیان در پیکره سفالی طغرل‌بیک سلجوقی با رویکرد بینامتنیت* بیان داشتند که بینامتنیت خوانشی شیوه‌ای نظام‌مند و خلاقانه برای نقد آثار تجسمی است و مخاطبان در خوانش اثر مذکور از روش‌های ترکیبی بهره برده‌اند؛ چراکه اغلب این مخاطبان منتقد رسمی نبوده و به شیوه خاصی نیز پایبند نبوده‌اند (Nekonam & Namvar Motlagh, 2017).

مبانی نظری

پژوهش حاضر در چارچوب نظریهٔ «بینامتنیت خوانشی» مبتنی بر دیدگاه رولان بارت سامان یافته است؛ رویکردی که بر نقش فعال مخاطب در تولید معنا و شکل‌گیری اثر هنری تأکید دارد. مفهوم «خوانش» در قرن بیستم با نظریه‌های پدیدارشناسانه و سپس نظریه‌های مربوط به زیبایی‌شناختی، جایگاه بی‌سابقه‌ای یافت و به یکی از محورهای اصلی نقد هنری و ادبی در این قرن مبدل گردید. در این میان، اندیشه‌های باشلار با تأکید بر تجربهٔ ذهنی مخاطب و پیوند خوانش با لذت ادراکی، زمینه‌ساز تحول در نگرش به فرآیند شد. از منظر باشلار «نویسندگان هیچ‌گاه ننوشته‌اند، آن‌ها به واسطهٔ گسستی شگفت، فقط خوانده شده‌اند». بارت نیز با تأثیرپذیری از این دیدگاه‌ها، خوانش را کنشی خلاق دانست و بر این باور بود که «معنا نه در متن، بلکه در تعامل متن با مخاطب پدید می‌آید» (Barthes, 1975).

با ورود بینامتنیت به مرحلهٔ کاربردی، نظریه‌پردازانی چون لوران ژنی و میکائیل ریفاتر، نقش مهمی در گسترش آن به حوزهٔ نقد هنر ایفا نمودند و نشان دادند که آثار هنری و ادبی همواره در شبکه‌ای از ارجاعات متقابل شکل می‌گیرند. از این منظر، اثر هنری نه پدیده‌ای مستقل، بلکه بخشی از یک جهان نشانه‌ای گسترده است که معنا در آن از رهگذر پیوند با متون و زمینه‌های پیشین تولید می‌شود. بر همین اساس، امروزه مطالعات بینامتنی جایگاهی ویژه در تحلیل هنرهای تجسمی، نمایشی، سینمایی و معماری یافته‌اند (Riffaterre, 1978). بینامتنیت از یک سو ریشه در تاریخ بلند نشانه‌ها دارد و از سوی دیگر با تحولات هنر و ادبیات مدرن پیوند خورده است. روابط بینامتنی همواره در بستر تاریخ فرهنگی حضور داشته‌اند و انتقال تجربه‌های انسانی از نسلی به نسل دیگر نیز در گرو همین شبکه‌های متنی صورت گرفته است. در این چارچوب، یکی از تقسیم‌بندی‌های بنیادین، تمایز میان «بینامتنیت تکوینی» و «بینامتنیت خوانشی» است که بینامتنیت تکوینی به نقش متون پیشین در فرآیند تولید اثر می‌پردازد، در حالی که بینامتنیت خوانشی بر چگونگی ظهور این روابط در فرایند دریافت و تفسیر مخاطب تمرکز دارد؛ تمایزی که در آثار و به‌روشنی تبیین شده است (Kristeva, 1980., & Genette, 1997). بر اساس بینامتنیت خوانشی، اثر هنری زمانی به معنای واقعی «موجودیت» می‌یابد که در مواجهه با مخاطب قرار گیرد؛ به این معنا که مخاطب با خوانش خود در تولید معنا مشارکت می‌کند و متن در این لحظه بازتولید می‌شود. در این رویکرد، خوانش نه صرفاً بازشناسی محتوا، بلکه فرآیندی پویا و خلاق است که در آن لایه‌های متنی، فرهنگی و تجربی مخاطب با

ساختار اثر درهم می‌آمیزد. در نمودار زیر (نمودار ۱) کلیت نظریه بینامتنیت خوانشی رولان بارت قابل ملاحظه می‌باشد:



نمودار ۱: نظریه بنیادی بینامتنیت خوانشی؛ رولان بارت

روابط بینامتنی به دو دستهٔ درون‌نشانه‌ای و بینانشانه‌ای نیز، تقسیم می‌شوند. در حالت نخست، تعامل میان متونی از یک نظام نشانه‌ای واحد (مانند ادبیات با ادبیات) رخ می‌دهد، اما در حالت دوم، ارتباط میان نظام‌های متفاوت نشانه‌ای برقرار می‌شود، مانند پیوند متن ادبی با تصویر یا نقاشی (Genette, 1997). در واقع، نوع دوم که امکان تحلیل هم‌زمان متن و تصویر را فراهم می‌سازد، برای پژوهش حاضر اهمیتی بنیادین دارد؛ زیرا نگارهٔ «گذر سیاوش از آتش» بر تقاطع دو نظام کلامی و تصویری استوار است. از این‌رو، چارچوب بینامتنیت خوانشی بستر نظری مناسبی برای بررسی نحوه دریافت مخاطبان و تبیین دلالت‌های آموزشی اثر فراهم می‌آورد و امکان تحلیل چندلایه تعامل مخاطب با متن هنری را مهیا می‌سازد.

روش تحقیق

پژوهش کیفی حاضر با رویکرد توصیفی-تحلیلی و بر مبنای نظریه بینامتنیت خوانشی به بررسی چگونگی تأثیر روابط بینامتنی آثار هنری بر فهم و دریافت مخاطب و تبیین دلالت‌های آموزشی آن در حوزهٔ تربیت هنری پرداخته است. نمونه مطالعاتی پژوهش، نگارهٔ «گذر سیاوش از آتش» شاهنامه شاه طهماسبی منتخب از کتاب آموزش فرهنگ و هنر دورهٔ متوسطه اول و جامعه آماری تحقیق نیز مشتمل بر دانشجویان رشته‌های آموزش هنر، ادبیات و علوم تربیتی

می‌باشد که از این میان، ۹۴ نفر (سه کلاس دانشگاهی) به‌صورت هدفمند به‌عنوان حجم نمونه برگزیده شدند.

گردآوری داده‌ها در دو مرحله صورت گرفت؛ در مرحله نخست، با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل تصویری، نگارۀ مورد نظر به‌صورت توصیفی و تحلیلی بررسی شد و عناصر تشکیل‌دهندۀ آن اعم از نظام تصویری، کلامی و روابط متقابل میان آن‌ها تبیین گشت. همچنین پیش‌متن‌های کلامی، به‌ویژه اشعار و کتیبه‌های مرتبط، به‌عنوان منابع اصلی تحلیل بینامتنی مورد توجه قرار گرفت. در مرحله دوم، پژوهش میدانی انجام شد و داده‌ها از طریق مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته با شرکت‌کنندگان جمع‌آوری گردید تا نحوه خوانش مخاطبان و میزان بهره‌گیری آن‌ها از روابط بینامتنی را مورد سنجش قرار دهد.

تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در تحلیل محتوای کیفی مبتنی بر ابزار خوانش بینامتنی صورت گرفت. پاسخ‌های مخاطبان بر اساس مؤلفه‌های خوانش متنی، بینامتنی و فرامتنی طبقه‌بندی و تحلیل شد و شاخص‌هایی مانند میزان توجه به وجوه تصویری و کلامی، نوع ارجاعات بینامتنی و فراوانی پیش‌متن‌های مورداستفاده استخراج گردید. لازم به ذکر است که این روش امکان بررسی دقیق تعامل مخاطب با لایه‌های معنایی نگاره و ارزیابی نقش بینامتنیت در فرآیند آموزش و تربیت هنری را فراهم ساخت.

بحث و یافته‌ها

تصاویر هنری از کجا ناشی می‌شوند؟

برای بررسی تأثیر هنر بر مخاطب، ابتدا باید پاسخ داد که «تصاویر هنری از کجا ناشی می‌شوند؟». به‌طور کلی سه رویکرد مهم در این زمینه مطرح است: ۱- میمسیس[1]: طبق این نظریه، «هنر» بازنمایی واقعیت بیرونی است. این واقعیت می‌تواند از تجربه محسوس و دنیای فیزیکی تا مفاهیم انتزاعی و عالم مثال گسترده باشد. در این دیدگاه، قانون ارجاع، نقش پررنگی در شکل‌دهی به اثر هنری دارد (Aristotle, 1996., & Danto, 1981)؛ ۲- پوئسیس[2]: این نظریه معتقد است که «هنر» محصول فرایندی خلاقانه و بدون نیاز به واقعیتی از پیش موجود است. هنرمند با بهره‌گیری از تخیل خلاق، تصویری خلق می‌کند که معادل بیرونی یا پیشین ندارد؛ چراکه در این رویکرد، نیازی به ارجاع به واقعیت بیرونی نیست (Heidegger, 1971., & Gadamer, 1986)، چون قانون ارجاع بر بازنمایی استوار است و ۳- سیموسیس[3]: رویکرد نشانه‌ای بر این باور است که «اثر هنری» بیش از آنکه متأثر از واقعیت بیرونی یا خلاقیت درونی باشد، متأثر از دیگر متون و آثار هنری است. این متون به‌صورت شبکه‌ای عمل می‌کنند و عالمی به نام «عالم نشانه‌ای» را شکل می‌دهند که در آن اثر هنری با دیگر متون در تعامل است (Genette, 1997., & Riffaterre, 1978). لازم به ذکر است نظریۀ سوم مطرح‌شده، منطبق بر رویکرد بینامتنیت و مورد توجه نگارنده می‌باشد؛ چراکه موضوع ارجاع و نشانه‌های بینامتنی در آثار نشانه‌شناسانی چون رولان بارت و میکائیل ریفاتر نیز مورد توجه قرار گرفته که خود از منابع الهام‌بخش نوشتار حاضراند.

توصیف پیکرۀ مطالعاتی نگارۀ گذر سیاوش از آتش

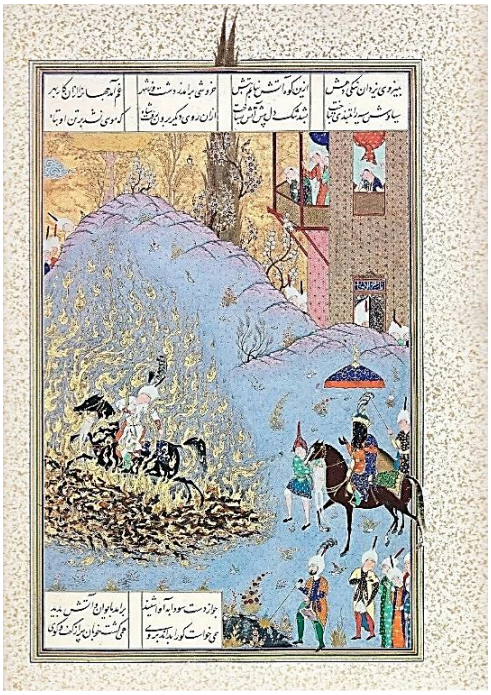
نگارۀ گذر سیاوش از آتش منسوب به هنرمندی به نام عبدالوهاب است که در آن صحنۀ آزمایش یا وَر سیاوش به تصویر درآمده است. شناسه کامل اثر به شرح جدول زیر است (جدول شماره ۱).

جدول ۱: شناسه نگارۀ گذر سیاوش از آتش

عنوان اثر	هنرمند	رسانه/ سبک	تکنیک	مکان/ مکتب	زمان
گذر سیاوش از آتش	منسوب به عبدالوهاب (شاگرد استاد کمال‌الدین بهزاد)	نقاشی ایرانی (نگارگری)	آبرنگ و گواش	کارگاه تبریز دوم	عصر صفوی، قرن ۱۰ هجری

1. Mimesis
2. Poiesis
3. Symposis/Semosis

به روایت دیگر، نگارۀ حاضر اثری از شاهنامه شاه طهماسبی است که زیر نظر استاد کمال‌الدین بهزاد در عصر صفوی و توسط شاگردان وی در کارگاه‌های هرات و تبریز تصویرگری شده است (Bahari, 1996, P. 179) (تصویر ۱).



تصویر ۱: نگارۀ گذر سیاوش از آتش، برگی از شاهنامۀ شاه طهماسبی؛ مکتب تبریز دوم، قرن ۱۰ هجری (عصر صفوی)
(Pakbaz, 2009., & Educational Research and Planning Organization, 2022, P. 8)

زمان آغاز و پایان شاهنامۀ شاه طهماسبی به‌طور دقیق روشن نیست، اما در بالای یکی از صفحات مصور آن تاریخ ۹۳۱ ه. ق به چشم می‌خورد. «شاه طهماسب این کتاب گران‌بها را به سلطان سلیم دوم عثمانی اهدا نموده است» (Pakbaz, 2009, p. 87).

بررسی مضمون نگاره

سودابه، همسر کیکاوس‌شاه که توسط شاه از بلاد عرب آورده شده است، به ناپسری جوان خود، سیاوش، اظهار عشق می‌کند، لیکن سیاوش، عشق او را رد نموده، به گناه، گردن نمی‌نهد و چون قهرآلود، آهنگ رفتن می‌کند؛ سودابه بیمناك از فاش شدنِ راز خود، جامه دریده و چهره می‌خراشد. آنگاه زنِ فریبکار با فریاد بلند، سیاوش را متهم می‌سازد و بر او دروغ می‌بندد. شاه، با علم بر بی‌گناهی پسر، از موبدان استعانت می‌جوید و سرانجام جهت برائت وی در افکار عمومی، تدبیر موبد موبدان، مبنی بر آزمایش ایزدی (ور) را می‌پذیرد. سودابه با گریه و اشك، دلِ شاه را که دلبسته‌ی اوست به رحم می‌آورد و از گذشتن از آتش سرباز می‌زند. سیاوشِ پاکدل با جوانمردی می‌پذیرد که به‌جای سودابه از آتش بگذرد. به دستور کیکاوس، هیزم فراوان جمع‌شده و در صحرا دو کوه از هیزم فراهم می‌آید؛ به طوری که در میان آن تنها فاصله‌ای به اندازۀ گذر یك اسب و سوار می‌ماند. زمانی که عدۀ کثیری از مردمان جمع شدند، به فرمان شاه بر چوب‌ها نفت سیاه ریخته و آتش عظیمی برپا می‌شود. سیاوش با لباس و جامۀ سپید بر شبرنگ بهزاد[۱] نشسته و به سوی آتش حرکت می‌کند؛ خروشی از مردم، برمی‌خیزد و چون سودابه این آوا را می‌شنود، به ایوان آمده و به تماشا می‌نشیند و شروع به نفرین و دشنام به سیاوش پاکدل می‌کند. سیاوش به سوی آتش می‌تازد؛ تمام دشت به زاری و ماتم برمی‌خیزد و چشم به آتش دوخته تا چه زمانی او بیرون بیاید و سرانجام، سیاوش بدون هیچ گزندی از آتش بیرون می‌آید. به شکرانۀ این پیروزی، همه هلهلۀ شادی سر می‌کشند و کیکاوس با چهره‌ای خندان، سیاوش را در آغوش

۱. اسب سیاه سیاوش

کشیده و شادی می‌کند. سه روز تمام ایران‌زمین در جشن و شادی غرق می‌شود و در روز چهارم، سودابه برای اجرای حکم مرگ حاضر می‌شود، اما با وساطت سیاوش، کیکاوس که در درون سخت دلباخته‌ی سودابه است، از گناه وی در می‌گذرد.

خوانش‌های ممکن نقاشی

از جمله پرسش‌هایی که در این بخش مطرح می‌شود آن است که در خوانش چنین متنی، چه عناصری خوانده می‌شوند؟ به بیان دیگر مخاطب در مواجهه با این متن چه عناصری را به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه مورد توجه قرار می‌دهد تا بر اساس آن‌ها متن را دریافت کند. در پاسخ می‌توان گفت این عناصر شامل سه دسته عناصر متنی یا درون‌متن، برون یا فرامتن و پیرامتن[1] هستند.

عناصر درون‌متن نقاشی که در خود اثر و متن حضور دارند شامل عناصر تجسمی و تصویری نظیر: نور، رنگ، شکل، نوشتار و غیره هستند. این عناصر متنی را جهت سادگی مطالعه در سه گروه نشانه‌های تجسمی، نشانه‌های شمایلی (نمادین) و نشانه‌های کلامی طبقه‌بندی شده‌اند و توجه به این نکته را ضروری می‌نماید که چنان‌چه عناصر درون‌متن بعد نمادین و ارجاعی پیدا کنند به‌عنوان عناصر بینامتنی و برون‌متنی قابل بررسی و ارزیابی هستند.

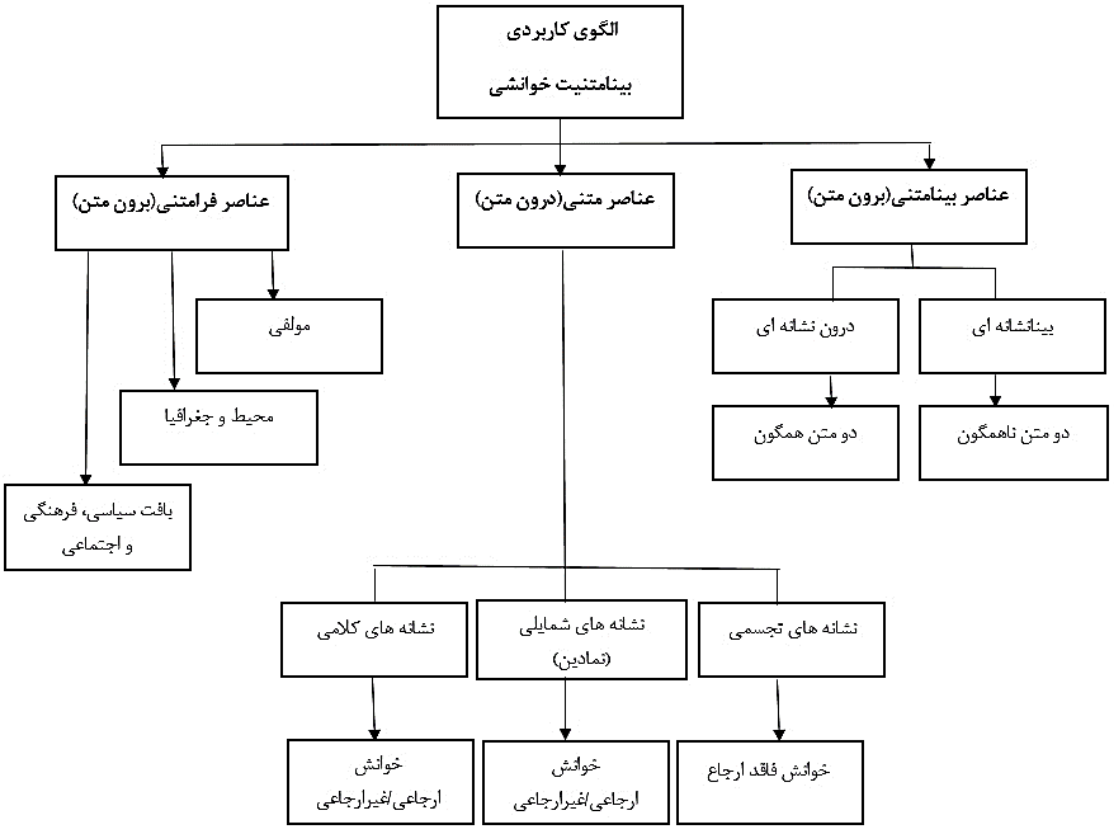
عناصر برون‌متنی که دارای اشارات فرامتنی[2] هستند به مؤلف، محیط و بافت فرهنگی و سیاسی جامعه‌ای که اثر در آن‌ها قرار دارد باز می‌گردد.

عناصر پیرامتن عناصری هستند که در میان عناصر درون‌متنی و برون‌متنی و متصل به آن‌ها قرار می‌گیرند که به پیروی از ژنت[3] آن‌ها را پیرامتن می‌نامیم (Genette, 1997., & Riffaterre, 1978). تأکید می‌شود که نگارنده در مطالعهٔ نگارهٔ حاضر تنها بر عناصر درون‌متن و برون‌متن تمرکز دارد؛ لذا بر این بر اساس، الگوی کاربردی بینامتنیت خوانشی جهت نقد و مطالعه اثر حاضر در نمودار زیر (نمودار شماره ۲) ارائه می‌گردد. این الگو قابلیت تعمیم جهت مطالعه بینامتنی تمام آثار هنری و ادبی ایرانی را دارد و می‌تواند به‌عنوان الگویی نظام‌مند برای نقد و آموزش هنری به دانش‌آموزان در مدارس نیز به‌کار گرفته شود.

۱. پیرامتن یکی از اصطلاحات نقد ادبی است که نخستین‌بار ژرار ژنت این اصطلاح را برای مطلبی به‌کار برد که خارج از روایت و متن اصلی است، اما به‌گونه‌ای مرتبط به آن است. هر متن شامل چندین پیرامتن است که به فهم و خوانش متن کمک می‌کند. پیرامتن‌ها ممکن است متصل یا منفصل از متن باشند؛ مثل جلد یک کتاب (متصل) و تیزر یا پوستر تبلیغاتی یک فیلم (منفصل) (Genette, 1997).

۲. ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن با متون دیگر یا غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت (Transtextualite) نام‌گذاری نمود که یکی از اقسام آن فرامتنیت بود. اشارات فرامتنی خارج از متن پیام هستند و شامل شرایط محیطی، فرهنگی و عوامل بیرونی حاکم بر درک و اثرگذاری پیام می‌شوند (Genette, 1997).

3. Genette



نمودار ۲: الگوی کاربردی بینامتنیت خوانشی

از آن نظر که اثر مورد مطالعه از عناصر تصویری و کلامی توأمان بهره برده است، به یک متن تجسمی دونظامی تبدیل شده که در ادامه هر دو نظام به تفصیل مورد خوانش قرار می‌گیرد.

الف) نظام تصویری (درون‌متن)

در هر متن و اثر تصویری اکثر ایده‌های بنیادین توسط عناصر بصری و تجسمی انتقال می‌یابند. مطابق با الگوی پژوهش (نمودار ۲)، مطالعهٔ نظام تصویری در متن حاضر شامل عناصر تجسمی و عناصر شمایلی (نمادین) هستند که به‌صورت جداگانه مورد مطالعه قرار می‌گیرند.

ابتدا عناصر تجسمی و به‌عبارتی، دال و مدلول‌های تجسمی که در ساختار بصری اثر حضور دارند و در همان نگاه اول به چشم می‌آیند مورد خوانش قرار گرفته‌اند. این عناصر مشتمل بر نقطه، خط، سطح، رنگ، فضا، ترکیب‌بندی و غیره است که به اختصار در جدول زیر برشمرده شده‌اند (جدول شماره ۲).

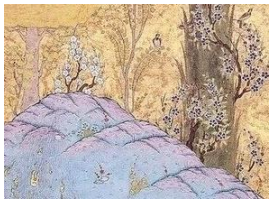
جدول شماره ۲: مطالعه دال و مدلول‌های تجسمی

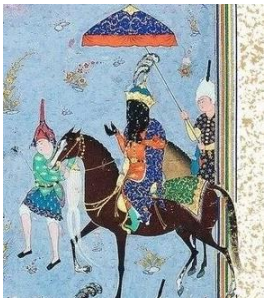
عناصر متنی (درون‌متن)		
ردیف	عناصر تجسمی (دال‌های تجسمی)	مدلول‌های تجسمی= خوانش‌های ممکن تصویری
۱	ترکیب‌بندی حلزونی	فضای تصویر را با ترسیم کوه تقسیم‌بندی می‌کند. فضای پایین کوه در سمت راست محل استقرار شاه و ملازمان است و سمت چپ به آزمون آتش اختصاص داده شده و بخش بالای کوه نیز در سمت راست قصر پادشاه دیده می‌شود و سمت چپ، فضای آزاد و آسمان باز را شامل می‌شود. در مجموع یک حرکت حلزونی که از قسمت پایین و چپ کادر آغاز می‌شود و پس از عبور از روی شخصیت‌ها، چشم را به نقطهٔ تأکید که گذر سیاوش از آتش است سوق می‌دهد. نیروهای موجود در اثر، همگی چشم را به سمت کاراکتر اصلی هدایت می‌کنند و از آن‌جا نیز به سمت شعله‌های فروزان آتش؛ یعنی جایی‌که حادثه در حال وقوع است و به این طریق تأکیدی دوباره بر آن صورت می‌گیرد.

عناصر متنی (درون‌متن)		
ردیف	عناصر تجسمی (دال‌های تجسمی)	مدلول‌های تجسمی= خوانش‌های ممکن تصویری
۲	رنگ	چنان‌چه به بسامد رنگ‌ها در نگاره توجه کنیم درمی‌یابیم نگارگر از رنگ آبی تیره با نقوش طلایی برای تداعی سلطنت و قدرت بهره برده است؛ این نکته از همانندی رنگ‌های شنل سودابه، سایبان پادشاه، قبای پادشاه، در قصر و زین سیاوش هویدا می‌شود. از طرفی تنها سهمی که سیاوش از این رنگ شاهانه برده، همان زین اسب است که گویی سیاوش به آن پشت کرده و با نگاهی تأمل‌برانگیز به شاه، دورشده است. وجود رنگ‌های سنگین چون قرمز و سیاه در کاراکترهای اصلی نسبت به زمینهٔ روشن، موجب تأکید بر شخصیت‌ها و فراهم آوردن زمینه‌های لازم برای جلوه‌گری هرچه بیشتر آن‌ها شده است.
۳	نور	اصولاً در نگارگری، منبع نور مشخصی وجود ندارد. بنابراین، در نگاه اول، نور در سراسر نگاره به‌صورت یکسان پخش شده و تأکید خاصی وجود ندارد، اما در گام بعدی، نور در شعله‌های آتش طلایی‌رنگ در تضاد با اسب سیاه‌رنگ سیاوش در تضاد خوبی قرار دارد و با درخشش خود، نظر را جلب می‌کند.
۴	فرم و نقش	در نگارگری ایرانی تمام نقوش تخت و دوبعدی هستند و بر اساس قوانین ثابت قراردادی طراحی می‌شوند. در این اثر هم نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، معماری و طبیعت تخت و دو بعدی طراحی شده‌اند.
۵	تناسب طلایی	تحلیل قانون طلایی یک‌سوم در نگارهٔ حاضر نشان می‌دهد نگارگر با شبکه نهفته‌ای از خطوط و نقاط طلایی، جایگاه عناصر -به‌ویژه نقطه‌عطف داستان (گذر سیاوش از آتش)- را در ترکیب‌بندی در محدودهٔ یک‌سوم به دقت تعیین کرده است.
٦	تضاد	در این اثر از تضاد تیره و روشن -به‌خصوص در رنگ- بهره برده شده است. همان‌طور که مشخص است، رنگ‌های تیره و روشن، در عین داشتن کنتراست‌های زیاد با خاکستری‌های میانه و واسطه به یکدیگر متصل شده‌اند. در مورد پیکرهٔ سیاوش و اسب، این کنتراست به حداکثر خود رسیده که به‌صورت خصوصیتی برای تأکید مضاعف بر موضوع و کاراکتر قابل تحلیل و توجه است.
۷	بعد چهارم (زمان)	در نگارگری ایرانی شاهد عبور از فضای دوبعدی به فضای مجازی بعد چهارم هستیم. بعد چهارم به مثابهٔ زمان در این نگاره مشهود است که از دیرباز در هنر ایران جلوه نموده است. با به‌کارگیری تمهیدات تجسمی از جمله استفاده از فضای مثبت و منفی و ترکیب نماهای مختلف داستان به‌طور هم‌زمان و تجمع همه در یک تصویر، ایجاد زمان و بعد چهارم قابل دریافت است.
۸	تزئین	از مهم‌ترین وجوه ساختار بصری در نگارگری ایران، تزئین‌گرایی است. پس‌زمینه با عناصر تزئینی و قراردادی چون اسلیمی در سایبان و ختایی در تزئین لباس و اصل گره‌چینی در معماری و کاشی عمارت و اصل ابر در آسمان پر شده است.
۹	فضا	نگارگر برای ترسیم فضا از بازنمایی مبتنی بر پرسپکتیو حذر می‌کند و با ایجاد فضایی تخت و دوبعدی، امکان ظهور مکان‌های مختلف داستان را در فضایی محدود ممکن می‌سازد (فضای چندساحتی).

پس از خوانش عناصر تجسمی به مطالعه عناصر لایهٔ دوم یعنی دال و مدلول‌های شمایلی مشهود در نگارهٔ گذر سیاوش از آتش و خوانش‌های حاصل از آن می‌پردازیم. این عناصر شامل ارجاعات متنی، بینامتنی و فرامتنی هستند که به تفصیل در جدول زیر آورده شده‌اند (جدول شماره ۳).

جدول شماره ۳: مطالعه دال و مدلول‌های شمایلی

ردیف	عناصر متنی (درون‌متن)		عناصر بینامتنی و فرامتنی (برون‌متن)
	عناصر شمایلی (دال‌های شمایلی)	مدلول‌های سطح نخست= خوانش‌های ممکن شمایلی	دلالت‌های ضمنی= خوانش‌های ممکن نمادین
۱	معماری و کتیبهٔ سردر	درب نیمه‌گشودهٔ قصر که بر سردر آن کتیبه‌ای وجود دارد.	نگارگر برای بازنمایی گرفتاری سیاوش، از سنتی رایج در معماری بهره می‌گیرد؛ او بر سردر نیمه‌بازشدهٔ قصر، کتیبه‌ای ترسیم می‌کند که محتوای آن نام خداوند است و درب نیمه‌بازشده، در ذهن مخاطب امید به گشایش گره افکنده شده در داستان را نوید می‌دهد (ارجاع مذهبی و دینی).
۲	 طبیعت (آسمان، کوه، دشت، پرنده و شکوفه)	_ در نگارهٔ گذر سیاوش از آتش، کوه اولین عنصر بصری است که نگاه مخاطب را به خود جلب می‌کند. _ یک سمت کوه کاملاً خشک و بی‌آب و علف و منجمد است و سمت دیگر کوه، دشتی سرسبز و سرزمینی پر از پرنده و شکوفه است. _ در مجموع مخاطب شاهد بازتاب فضای گسترده در کادر مشتمل بر دشت و قصر و هیمهٔ آتش است. _ پس‌زمینه با عناصر تزئینی و قراردادی پر شده است.	_ کوه به‌مثابهٔ مرزی میان نیکی و بدی است. _ حضور کوه در میانهٔ تصویر، بر آزمونی دشوار دلالت دارد؛ آزمونی که در برابر قهرمان قرار گرفته، اما تضاد خشکی این سوی کوه و خرمی دشت آن سوی کوه می‌تواند نشانهٔ پایان تهمت و پیروزی سیاوش پس از طی کردن آزمون باشد (ارجاع آیینی). _ در واقع، گذر سیاوش از آتش به معنای گذر سیاوش از کوه منجمد و ورود او به سرزمین پرنده و شکوفه است (پرنده حس امید و بشارت رهایی دارد). _ بازتاب فضای گسترده داستان شامل دشت، قصر و هیمهٔ آتش در فضای محدود تابلو از ویژگی‌های «مکان‌مندی» اثر است.
۳	شعله‌های آتش	دارای رنگ‌های درخشان طلایی و زرد-طلایی هستند و به نوعی وحدت‌گرایی در قسمت بالایی شعله را می‌رسانند. این شعله‌ها به صورتی ایستا، سر به بالا داشته و به سوی قادر یکتا اشاره دارند. دورگیری آن‌ها اغلب روشن و سفید است. اما گاهی شعله‌ها نمایانگر آتش سوزاننده هستند، خشن و شلوغ با گوشه‌هایی تیز و لرزان به تصویر کشیده شده‌اند. دورگیری آن‌ها تیره و اغلب قرمز است. وحدتی در آن‌ها دیده نمی‌شود و نوعی کثرت‌گرایی را بیان می‌کنند.	_ آتش تصویرشده در نگاره‌هایی با مضمون گذر سیاوش از آتش به دو صورت دربردارندهٔ باور وَر هستند: ۱- مانند شعله‌هایی نمایانگر الوهیت با رنگ درخشان و دورگیری روشن که در بردارندهٔ مفاهیمی چون پاکی سیاوش، وجود فره در او که خبر از به سلامت گذشتنش از آتش می‌دهند (ارجاع به شاهنامه). ۲- به صورت آتشی زمینی، خشن و شعله‌ور که دربردارندهٔ مفاهیمی چون هولناک بودن قضیه و قدرت سوزانندگی آتش دارد. بنابراین، آتش در داستان سیاوش ماهیتی دوگانه دارد؛ از طرفی سوزان و گیرنده است و از طرفی دیگر، تطهیرکننده و مقدس است (ارجاع به قرآن).

ردیف	عناصر متنی (درون‌متن)		عناصر بینامتنی و فرامتنی (برون‌متن)
	عناصر شمایلی (دال‌های شمایلی)	مدلول‌های سطح نخست= خوانش‌های ممکن شمایلی	دلالت‌های ضمنی= خوانش‌های ممکن نمادین
۴	سیاوش سوار بر اسب	سیاوش با لباس و دستار سفیدرنگ بر سر، سوار بر اسبی سیاه در حال گذر از شعله‌های طلایی آتش است.	لباس سفید سیاوش تلاش نگارگر در بازنمایی ادعای او بر بی‌گناهی است. رنگ سفید لباس سیاوش مانند رنگ طلایی آتش، نشانه‌ای از پاکی و معصومیت است. سیاوش علی‌رغم آنکه در میانهٔ مهلکه قرار گرفته، به واسطهٔ پاکی و ایمان به درستی خود، در نهایت آرامش تصویر شده است.
۵	 کیکاووس‌شاه سوار بر اسب	کیکاووس‌شاه سوار بر اسب قهوه‌ای در گوشه سمت راست و پایین کادر نقش شده و افسار اسب وی در دست یک خدمه زن قرار دارد.	با رجوع به متن روایت سیاوش در شاهنامهٔ فردوسی درمی‌یابیم که کیکاووس‌شاه، علی‌رغم میل خود، تن به آزمون آتش می‌دهد؛ در واقع او بر پاکی سیاوش آگاه است، اما در برابر توطئهٔ سودابه، تنها راه برای حفظ آبروی شاه و شاهزاده را نمایش و آزمون بی‌گناهی سیاوش می‌داند. درنتیجه کیکاووس نیز خود به نوعی قربانی توطئهٔ زنانه قرار گرفته است؛ لذا نگارگر ایرانی برای نمایش سرنوشت شاه در این آزمون بی‌رحمانه، افسار اسب او را به‌صورت نمادین در دست پیش‌قراول زن قرار داده و گویی اوست که شاه را به اجبار در این بازی وارد کرده است.
٦	ملازمان	نگارگر دورتادور صحنهٔ انجام آزمون، چه در پشت کوه، چه در کنار سودابه و چه در دهانهٔ درِ گشودهٔ قصر، چهره‌هایی را ترسیم کرده است که گویی مخفیانه در حال مشاهده و نظارهٔ حادثه‌اند.	ترسیم چهره‌هایی که مخفیانه در حال مشاهده و نظارهٔ حادثه‌اند و گاهی نیز نیمی از رخسارهٔ خود را پنهان کرده‌اند، به نوعی فضا و حس توطئه را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند.
۷	موبدان	در قسمت پایین نگاره، چند شخصیت ایستاده که به‌نظر سواره‌نظام یا احتمالاً موبد یا وزیر هستند؛ شخصیت‌های انسانی که در کنار شاهِ سوار بر اسب، پیاده نقش شده‌اند.	شاه با علم بر بی‌گناهی پسر، از موبدان استعانت می‌جوید و سرانجام جهت برائت وی در افکار عمومی، تدبیر موبد موبدان، مبنی بر آزمون و داوری ایزدی (ور) را می‌پذیرد. - حضور موبدان به نوعی می‌تواند بر پاکی و بی‌گناهی سیاوش تأکید کند (ارجاع به دین زرتشتی).

ردیف	عناصر متنی (درون‌متن)		عناصر بینامتنی و فرامتنی (برون‌متن)
	عناصر شمایلی (دال‌های شمایلی)	مدلول‌های سطح نخست= خوانش‌های ممکن شمایلی	دلالت‌های ضمنی= خوانش‌های ممکن نمادین
۸	سودابه	در قسمت بالا و سمت راست نگاره، سودابه در ایوان قصر نقش شده است که به‌صورت ایستاده، دستی بر صورت دارد.	جایگاه مرتفع سودابه از محل آزمون و اشراف او بر آزمون، نمود آگاهی او از حقیقت است؛ در واقع او به‌عنوان عنصر اصلی شر در روایت فردوسی به بی‌گناهی سیاوش و آزمون بی‌رحمانه‌ای که بر او تحمیل شده، آگاه است. نگارگر برای بازنمایی اضطراب و تشویش سودابه وی را در حالی بر ایوان قصر نظاره‌گر حادثه ترسیم می‌کند که او صورت خود را از شدت نگرانی می‌خراشد.
۹	مردم با کلاه مشابه بر سر	تمامی جمعیت پشت کوه و کنار آتش، کلاهی مشابه کلاه سیاوش بر سر دارند.	براساس روایت شاهنامه در هنگامهٔ آزمون سیاوش، اکثر جمعیت بر بی‌گناهی وی اطمینان داشتند و از کیکاووس به‌دلیل چنین آزمونی خشمگین بودند. به‌نظر می‌رسد هنرمند نگارگر در اینجا برای بیان نمادین این همدلی جمعیت با سیاوش، از تصویر مشابهت کلاه‌های جمعیت بهره برده است.

خوانش‌های ممکن ارجاعی در نظام تصویری

تمامی دلالت‌های ضمنی یا خوانش‌های ممکن نمادین و ارجاعی اثر مذکور به تفصیل در جدول شماره ۳ (مطالعه دال و مدلول‌های شمایلی) بیان شده است که مهم‌ترین آن‌ها به شرح زیر است:

- نقطه تأکید نگاره، یعنی گذر سیاوش سوار بر اسب از میان شعله‌های آتش و ارجاع برون‌متنی آن به آیین کهن و باستانی وَر گرم است. تمام نگاره‌های گذشته با مضمون وَر(داوری ایزدی) در این نگاره حضور دارند و از سوی دیگر الهام‌بخش نگاره‌های آتی هستند. بنابراین، آیین کهن آتش در داستان سیاوش ماهیتی دوگانه می‌یابد؛ از طرفی سوزان و گیرنده و از طرفی دیگر تطهیرکننده و مقدس است. در مجموع عناصر تصویری دربردارندهٔ مفاهیمی چون پاکی سیاوش، وجود فره در او، همدلی جمعیت با او، خبر از به سلامت گذشتن او از آتش و برائت وی در منظر افکار عمومی دارد؛

- در یک اثر تصویری موفق، میان فرم، نقش و محتوا همخوانی وجود دارد. در نگارهٔ حاضر میان نقوش تخت و دوبعدی، فضای چندساحتی و نیز حضور بعد چهارم (زمان‌مندی) که البته ویژگی عمومی آثار نگارگری ایرانی است با محتوای نگاره که بیان آزمون ایزدی وَر گرم است، همخوانی وجود دارد. روابط بینامتنی در این نگاره گفت‌وگومندی میان نشانه‌های تصویری با قصه شاهنامه، قصه‌های قرآنی چون: داستان یوسف و زلیخا، گذر ابراهیم از آتش، گرفتن موسی از آب و ارجاع به آیین زرتشتی، آیین باستانی و مذهبی وَر را به خوبی نشان می‌دهد.

ب) نظام کلامی

اثر مورد مطالعه به‌دلیل استفاده از نظام کلامی، از سطح اثر بصری صرف فراتر می‌رود و به یک متن تجسمی دونظامی تبدیل می‌شود. وجود کلمات موجب می‌شود متن مذکور علاوه بر نظام خوانش تصویری به خوانش کلامی نیز نیازمند باشد. ارجاعات کلامی شامل دو بخش صریح و ضمنی هستند. نشانه‌های کلامی این اثر تجسمی شامل دو نوشته عربی و فارسی است. بخش عربی عبارت روی سردر قصر با عنوان «یا مفتح‌الابواب» به خط ثلث و بخش فارسی کتیبه‌های اشعار به خط نستعلیق که چهار بیت در بالا و دو بیت در پایین نگاره است که از زبان شاهنامهٔ فردوسی داستان را نقل می‌کند. چهار بیت بالای نگاره به شرح زیر است:

تصویر ۳: کتیبه خوش‌نویسی نستعلیق، نگارهٔ گذر سیاوش از آتش، برگی از شاهنامه شاه طهماسبی، مکتب تبریز دوم، قرن ۱۰ هجری، عصر صفوی (Educational Research and Planning Organization, 2022: P. 8)

به نیروی یزدان نیکی دهش از این کوه آتش نیابم تپش
خروشی برآمد ز دشت و ز شهر غم آمد جهان را از آن کار بهر
سیاوش سیه را به تندی بتاخت نشد تنگدل پیش آتش بساخت
از آن روی دیگر برون رفت شاه که موسی نشد بر تن او تباه

(Ferdowsi, 2001, p. 375)

دو بیت پایین نگاره نیز به شرح زیر است:

تصویر ۴: کتیبه خوش‌نویسی نستعلیق، نگارهٔ گذر سیاوش از آتش، برگی از شاهنامه شاه طهماسبی، مکتب تبریز دوم، قرن ۱۰ هجری، عصر صفوی (Educational Research and Planning Organization, 2022: P. 8)

چو از دشت سودابه آوا شنید برآمد به ایوان و آتش بدید
همی خواست کاو را بد آید بروی همی گشت جوشان پر از گفت‌وگوی

(Ferdowsi, 2001, p. 375)

در ادامه عناصر کلامی نگاره، مورد تفکیک قرار گرفته و سپس خوانش شده‌اند. هر متن کلامی نیز چون متن تصویری دارای یک خوانش صریح و یک خوانش ضمنی و پنهان است. این خوانش بر اساس عناصر درون‌متنی و برون‌متنی شکل گرفته است (جدول شماره ۴).

جدول شماره ۴: مطالعه دال و مدلول‌های کلامی

عناصر متنی (درون‌متن)		عناصر بینامتنی و فرامتنی (برون‌متن)
عناصر کلامی (دال‌های کلامی)	خوانش‌های صریح کلامی	خوانش‌های ضمنی کلامی
_ کتیبهٔ سردر قصر (یا مفتح‌الابواب) _ به خط ثلث	ای گشایندهٔ درها	- استمداد حاضران از خداوند برای نجات سیاوش با نامی دیگر - امید و بشارت رهایی - بیتی از حافظ: «در میخانه بسته‌اند دگر، افتتح یا مفتح‌الابواب - هنرمند و مؤلف با آیین مسلمانی»
وجود کتیبه‌هایی (عنصری در معماری) شامل متنی منظوم به خط نستعلیق در بالا و پایین نگاره	شش بیت از زبان فردوسی به خط نستعلیق که داستان تصویرشده را روایت می‌کند	- نستعلیق، عروس خطوط ایرانی با هویتی کاملاً ایرانی که بر معماری ایرانی و هویت ایرانی نگارگر و خوش‌نویس تأکید دارد

عناصر متنی (درون‌متن)		عناصر بینامتنی و فرامتنی (برون‌متن)
عناصر کلامی (دال‌های کلامی)	خوانش‌های صریح کلامی	خوانش‌های ضمنی کلامی
۱- به نیروی یزدان نیکی دهش از این کوه آتش نیابم تپش	به کمک پروردگار بخشندهٔ نیکی، از این کوه آتش به سلامت رد می‌شوم و هیچ اضطرابی نخواهم داشت	- نماد بی‌گناهی و پاکی سیاوش - نماد باور به داوری ایزدی (آزمون وَر) - آزمایش سیاوش
۲- خروشی برآمد ز دشت و ز شهر غم آمد جهان را از آن کار بهر	در سراسر شهر از این خبر، جوش و خروش برپا شد؛ گویی سراسر جهان از این کار در غم و اندوه و ماتم فرو رفت	- جهان از بی‌عدالتی و مجازات پاکان رنج می‌برد و در غم و اندوه است
۳- سیاوش سیه را به تندی بتاخت نشد تنگدل جنگ آتش بساخت	سیاوش بدون ناراحتی و اندوه، اسب سیاهش را تاخت و به جنگ با آتش رفت	- نمادی از اسب سیاه‌رنگ سیاوش (شبرنگ بهزاد) - فرو رفتن در آتش اشاره به آزمون و داوری ایزدی (وَر گرم: آزمون بی‌گناهی به کمک آتش)
۴- از آن روی دیگر برون رفت شاه که موسی نشد بر تن او تباه	سیاوش بدون گزند، چون شاه نو از سمت دیگر آتش خارج شد؛ چون موسی که از آب گذر کرد و خیس نشد و نجات یافت	- نجات سیاوش از آتش چون رسیدن به مقام شاهی است - نجات سیاوش تشبیه به داستان حضرت موسی دارد که در کودکی به آب سپرده شد، اما نجات یافت - دفع شر
۵- چو از دشت سودابه آوا شنید برآمد به ایوان و آتش بدید	خروشی از دشت و مردم برمی‌خیزد و چون سودابه این هیاهو را می‌شنود، به ایوان آمده و به تماشای آتش و گذر سیاوش می‌نشیند	- هیجان و اضطراب حاضران - نگرانی سودابه از آشکار شدن حقیقت
٦- همی خواست کاو را بد آید بروی همی گشت جوشان پر از گفت‌وگوی	سودابه آرزو می‌کند که اتفاق بدی برای سیاوش بیفتد، پس خشمگین شده و شروع به نفرین و دشنام به سیاوش پاکدل می‌کند	- نیرنگ‌بازی و گناهکاری سودابه - پاکی و بی‌گناهی سیاوش

خوانش‌های ممکن ارجاعی در نظام کلامی

متون کلامی در نگارهٔ حاضر شامل کتیبهٔ سردر به خط ثلث و مجموع شش بیت کتیبه‌های اشعار به خط نستعلیق است که در ادامه، مورد مطالعه و خوانش قرار گرفته‌اند.

کتیبه سردر به خط ثلث

عبارت روی کتیبه سردر قصر با عنوان «یا مفتح‌الابواب» به خط ثلث دارای یک خوانش غیرارجاعی است که فقط به معنای صریح کلمات «ای گشایندهٔ درها» اشاره دارد، اما در ادامه، این متن دارای یک ارجاع بینامتنی است که اشاره به یکی از اسامی خداوند دارد و در واقع او را صدا می‌زند و نیز حاکی از استمداد حاضران از خداوند برای نجات سیاوش است، پس از ستایش خداوند، اکنون او را نیایش می‌کند که همان امید و بشارت رهایی سیاوش است.

خوانش فردی و تغزلی

عنوان «ای گشایندهٔ درها» از اسامی الهی و رایج در فرهنگ اسلامی در ایران است و کسانی که به نوعی با خمسه نظامی و داستان لیلی و مجنون آشنایی دارند، با دیدن این عبارت به یاد شعر او می‌افتند؛ از طرفی نیز، نگارنده را در یک ارجاع فردی و تغزلی به ضرب‌المثل و بیتی معروف از نظامی گنجوی سوق می‌دهد:

«در نومیدی بسی امید است
پایان شب سیه سفید است»

(Nizami Ganjavi, 2021, Part 17: Stopping Badr Majnun)

و از طرفی دیگر ارجاع به بیتی از حافظ با همین مضمون دارد:

«در میخانه بسته‌اند دگر
افتتح یا مفتح‌الابواب»

(Hafez, 2002)

همین تبادر و تداعی، سبب می‌شود تا در خوانش این نگاره از اشعار سنایی و حافظ به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه بهره‌مند شویم.

خوانش بافتاری (اجتماعی و سیاسی)

از آن نظر که خط ثلث، خطی عربی است و برای کتابت قرآن به خط جلی بر روی کتیبه‌های معماری دورهٔ اسلامی و تزئین بنا به‌کار گرفته می‌شود، تبدیل به شناسهٔ هنر دوران اسلامی شده است. به‌نظر می‌رسد هنرمند نگارگر بر کیش مسلمانی بوده و به اسامی الهی آشنا بوده و آگاهانه عنوان «ای گشایندهٔ درها» را بر روی کتیبهٔ بالای درِ نیمه‌گشودهٔ قصر و متناسب با موضوع داستان آورده است. در اینجا نوعی خوانش و ارجاع بینامتنی به قرآن کریم مشهود است و از سوی دیگر نیز، ارجاع درون‌فرهنگی قابل دریافت است.

از دیگر ویژگی‌های اجتماع مسلمانان، بهره‌مندی از قصه‌های قرآنی است. در این نگاره، پیوند آیین باستانی و کهن وَر را با همین آیین در دورهٔ اسلامی شاهد هستیم -به‌ویژه جایی که افکنده شدن در آتش به‌عنوان مجازاتی برای حضرت ابراهیم (ع) در نظر گرفته شد- که خود نوعی وَر گرم بود. منطبق بر قصه‌های قرآنی حضرت ابراهیم (ع) به‌دلیل بت‌شکنی توسط نمرود (پادشاه بابل) در آتش افکنده شد، اما به اذن الهی، آتش بر او سرد و تبدیل به گلستان شد؛ این آزمون به نوعی حقانیت حضرت ابراهیم (ع) را در نزد همگان آشکار نمود. در اینجا شاهد ارجاع بینامتنی و درون‌نشانه‌ای و نیز شاهد ارجاع و خوانش بینافرهنگی از آیین باستانی وَر به آزمون الهی در دورهٔ اسلامی هستیم.

مهم‌ترین پیام جامعه‌شناختی نگاره، نشان می‌دهد که جهان گذشته نیز مانند امروز از بی‌عدالتی و نیرنگ بدخواهان رنج برده و گاهی مجازات پاکان و نیک‌سرشتان را دنبال کرده و مردمان همواره از این مصیبت در غم و اندوه بوده‌اند که خود یک خوانش و دریافت فرامتنی است.

کتیبه اشعار به خط نستعلیق

از مجموع کتیبه‌های اشعار به خط نستعلیق مشتمل بر چهار بیت در بالا و دو بیت در پایین نگاره و نیز از شاهنامهٔ فردوسی که تمام داستان مصورشده را نقل می‌کنند، می‌توان ارجاعات برون‌متنی زیر را دریافت:

- نخست خوش‌نویسی کتیبه‌ها به خط نستعلیق که عروس خطوط ایرانی است، هویت کاملاً ایرانی دارد و بر هویت ایرانی نگارگر و خوش‌نویس ارجاع دارد؛ این خوانشی درون‌فرهنگی و از سویی دیگر خوانشی بینامتنی و بیناهنری (خوش‌نویسی و نگارگری) محسوب می‌گردد؛
- بر اساس بیت چهارم، ارجاع به قصه قرآنی دیگر چون داستان حضرت موسی مشهود است. بر اساس این داستان، مادر حضرت موسی در بدو تولد از ترس فرعون وی را به آب می‌سپارد که در نهایت، آسیه همسر فرعون او را از آب گرفته و نجات می‌دهد. این خوانش نیز یک خوانش بینامتنی (متن شعری به قصه‌های قرآنی) و بینافرهنگی و بیناهنری (خوش‌نویسی به متن داستانی) محسوب می‌شود.

ج) رویکرد ترکیبی عناصر (خوانش ترکیبی کلام و تصویر)

تصویر و کلام همواره در نگارگری ایرانی دو رسانهٔ مستقل و متفاوت از یکدیگر معرفی شده‌اند، اما بینامتنیت، این دو متن مستقل و متفاوت را به گفت‌وگویی درونی با یکدیگر می‌کشاند. با بررسی روابط بینانشانه‌ای میان تصویر و کلام در اثر حاضر با وجود دو نظام متفاوت در یک بستر (کلام و تصویر) و همچنین تبدیل نظام نشانه‌ای متن ادبی به نظام تصویری، نوعی ترجمهٔ بینانشانه‌ای استخراج می‌شود که رابطهٔ کلام و تصویر را در نگارهٔ «گذر سیاوش بر آتش» به‌لحاظ تعامل میان متن‌ها و چگونگی ترجمهٔ بینانشانه‌ای آن نشان می‌دهد؛ در واقع نگارگر در ترجمهٔ روایت به نظام نشانه‌ای تصویری موفق بوده و توانسته به همسان‌سازی و مناسب‌سازی برای جابه‌جایی میان دو نظام نشانه‌ای دست یابد. رویکرد ترکیبی عناصر حاکی از آن است که نگارگر با آگاهی از پیش‌متن برای تطابق و مناسب‌سازی در یک فرم هنری جدید به همانندسازی بازتاب جامهٔ سپید سیاوش، هم‌حضوری رابطهٔ آتش، رنگ سیاه اسب سیاوش، حضور سودابه در ایوان عمارت و تغییر رنگ کلاه‌خود سیاوش در فرایند برگرفتگی نظام نشانه‌ای کلام در نگاره پرداخته است. در نهایت تمام نشانه‌های کلامی و تصویری نگارهٔ حاضر به مفهوم گشایش، رهایی و فرجام نیکوی سیاوش تأکید دارند. این خوانشی بینانشانه‌ای (کلام و تصویر)، بینامتنی و بیناهنری (نگارگری، خوش‌نویسی و ادبیات) است که به دریافتی نمادین منجر می‌گردد. در این میان، می‌توان به یکی

از کهن‌ترین باورهای انسانی به نام آیین اساطیری وَر اشاره داشت و ردپای آن را در نگارگری شرقی مشاهده نمود. در میان انواع وَرهای سرد و گرم «گذشتن از آتش» یکی از انواع این داوری‌ها است که در آن گناهکار از بی‌گناه بازشناخته می‌شود که سیاوش بر اساس این آزمون داوری الهی، آزموده و بی‌گناه شناخته شد.

در پایان باید اذعان داشت که این اثر، شاهکاری است که نه‌تنها روایت شاهنامه را تقویت می‌کند، بلکه تصویری زنده از شکوه و مهارت نگارگری ایرانی را به نمایش می‌گذارد. در اینجا خوانشی بینامتنی رخ می‌دهد که بر اساس نگاره و خوش‌نویسی به شاهنامهٔ فردوسی ارجاع داده می‌شود و از سوی دیگر با خوانشی مؤلفی (فرامتنی)، تکنیک و مهارت نگارگر را مورد ستایش و تقدیر قرار می‌دهد.

د) مطالعه خوانش مخاطبان

در این قسمت که از بخش‌های مهم پژوهش حاضر محسوب می‌شود، به معرفی، دسته‌بندی و مطالعهٔ خوانش‌های متعدد از منظر مخاطبان پرداخته می‌شود. بر اساس این مطالعات، علاوه بر تبیین جهت‌گیری خوانش مخاطبان، انواع خوانش‌های متنی، بینامتنی و فرامتنی را که هدف اصلی نوشتار حاضر است، شناسایی و طبقه‌بندی می‌گردند. این خوانش‌ها عمدتاً توسط دانشجویان گروه آموزش هنر و رشته علوم تربیتی انجام یافته است. این مخاطبان حدود ۹۴ نفر با خاستگاه هنری و غیرهنری هستند که در ادامه از آن‌ها تحت‌عنوان مخاطب شماره یک، دو و غیره یاد می‌شود. بازخوردهای ارائه‌شده بیانگر خوانش‌های متنوع مخاطبان این اثر است. این تنوع در نحوهٔ توجه به عناصر، نگارش خوانش، دلالت‌پردازی، ارجاعات و غیره دیده می‌شود. باید اذعان داشت که میان این گونه‌های خوانشی، رابطهٔ کاملاً مجزا یا تقابلی وجود ندارند، بلکه بیشتر رابطه‌ای تودرتو و درهم‌تنیده دارند.

خوانش‌های متنی

خوانش متنی یا درون‌متنی، خوانشی است که می‌کوشد فقط با استفاده از متن به خوانش بپردازد. به عقیدهٔ نامور مطلق، این خوانش در شکل آگاهانه و کارشناسانهٔ خود می‌تواند سبک‌شناسانه یا صورت‌شناسانه باشد. در نگاه نخست، بیشترین خوانش مخاطبان به این نوع خوانش، یعنی خوانش متنی مربوط می‌شود. در بیشتر این خوانش‌ها ارجاع مستقیم به اثری دیگر دیده نمی‌شود، البته باید اذعان داشت که هیچ خوانش کاملاً متنی وجود ندارد و هر خوانشی، خوانش بینامتنی محسوب می‌شود. بسیاری از خوانش‌های متنی جنبه سبک‌شناسی و فرمالیستی دارند (Namvar Motlagh, 2007, p. 402). صاحبان این خوانش کسانی هستند که با مبانی هنرهای تجسمی آشنا و از کیفیات عناصر بصری شناخت دارند. پرداختن به سطح، شکل، حجم، نور، رنگ، بافت، تزئین، فرم و ترکیب‌بندی و غیره از موضوعات محوری این نوع خوانش محسوب می‌شوند. در ادامه نمونه‌هایی از این نوع خوانش ارائه می‌گردد.

مخاطب شماره ۱۲ با تمرکز بر عنصر رنگ، ترکیب‌بندی و تزئین معتقد است: «... در این نگاره از رنگ‌های درخشان مثل طلایی استفاده شده است، همچنین این نگاره دارای تنوع رنگی، ترکیب‌بندی اسپیرال و ساختاری روایتی است. نوع ترکیب‌بندی و رنگ‌های به‌کار رفته باعث حرکت چشم در تمام کادر می‌شود؛ همچنین در این نگاره به جزئیاتی مثل طرح پارچه و پیچ‌وتاب گل‌وبوته توجه شده است».

مخاطب شماره ٦ با تمرکز بر عناصر بصری، اما تحلیلی هرمونوتیک، تجربه شخصی خود را به نمایش گذاشته و معتقد است: «... رنگ آبیِ اطراف آتش، مرا یاد دریا می‌اندازد و همچنین تضاد به‌وجود آمده از آب و آتش، فضای پس‌زمینه با رنگ‌های آبی و جزئیات طبیعت، حس آرامش و عظمت داستانی را به خوبی القا می‌کند». بنابراین، با نقدی تودرتو مواجه هستیم.

مخاطب شماره ۷ معتقد است: «... رنگ‌های گرم آتش در تضاد با رنگ‌های سرد و ملایم لباس سیاوش، تقابل بین تهدید و آرامش درونی را به تصویر می‌کشند. کوه مانند مسیر و جاده‌ای است که در ابتدای آن فردی را به آتش کشیدند و مردم، نظاره‌گر سوختن آن هستند و به رعب و وحشت افتاده‌اند». در اینجا مخاطب با تأکید بر عناصر بصری داستان خود را روایت می‌کند.

مخاطب شماره ۹ با اشاره به نشانه‌های بصری و شمایلی، به متن شاهنامه و فرهنگ جامعهٔ عصر نگارگر ارجاع می‌دهد. در این تحلیل می‌توان گفت‌وگوی درون‌متنی، بینامتنی و

فرامتنی را به‌صورتی تودرتو مشاهده نمود. وی معتقد است: «... جزئیات و تزئینات تصویر شامل دقت در طراحی لباس‌ها، زره‌ها و حتی شعله‌های آتش، توجه نگارگر به جزئیات را نشان می‌دهد. این جزئیات، علاوه بر زیبایی بصری، زمینه‌ساز ارتباط عمیق‌تر مخاطب با متن شاهنامه و فرهنگ آن دوران است».

مخاطب شماره ۱ با اشاره به بعد چهارم یعنی زمان در نگارگری به زمان‌مندی داستان توجه کرده است. البته زمان عنصری مشترک هم در هنرهای تجسمی و هم در متون ادبی است. لذا در این تحلیل، زمان هم به‌عنوان عنصر متنی، هم بینامتنی و بینانشانه‌ای (از تصویر به ادبیات) قابل خوانش است. وی معتقد است: «... نگاره طوری ترسیم شده که انگار زمان در لحظهٔ پریدن سیاوش متوقف شده و سودابه، درباریان و شاه مشغول تماشای او هستند».

مخاطب شماره ۷۸ که دانشجومعلم رشتهٔ آموزش هنر است، با نگاهی تجسمی بیان می‌نماید: «... تمرکز ترکیب‌بندی بر محور مرکزی حرکت سیاوش، همراه با هالهٔ نورانی پیرامون او، نگاه را بی‌وقفه به سوی نقطه عبور هدایت می‌کند. تضاد رنگ‌های گرم آتش با سردی آبی‌ها و سبزها، تعادلی بصری می‌سازد که آرامش سیاوش را در دل التهاب فضا برجسته می‌کند».

مخاطب شماره ۲ ابتدا یک نقد کامل تجسمی از عناصر بصری و ترکیب‌بندی را ارائه می‌دهد و در نهایت با خوانش عناصر درون‌متنی به دریافتی بینامتنی و بینانشانه‌ای یعنی از تصویر به ادبیات و داستان نگاره وارد می‌شود و به گفت‌وگوی میان متن‌ها اشاره می‌نماید. وی معتقد است: «... در این تصویر ترکیب دو رنگ و دو عنصر متضاد را می‌بینیم؛ رنگ آبی که حس سردی را القا می‌کند و در میان آن رنگ زرد و نارنجی آتش که حس گرمی را القا می‌کند. بنابراین، گرمی آتش و رنگ زرد با توجه به مساحت زیاد رنگ آبی خنثی می‌شود و گذر ازآتش را تسهیل می‌کند. ترکیب‌بندی سطحی و عدم عمق‌نمایی استفاده از تمام رنگ‌ها و استفاده از نقاط سفید متعدد، استفاده از خطوط و سطوح منحنی و نرم که با شعر و حالت شاعرانه و لطافت داستان هماهنگی دارد، نگاه مخاطب را به سمت سیاوش می‌کشاند».

مخاطب شماره ۵۴ با نقدی متنی به قانون نسبت‌های طلایی در ترکیب‌بندی اشاره دارد و سپس ضمن توجه به اجرای مراسم آیینی و مذهبی، خوانشی فرامتنی را ارائه می‌دهد و معتقد است: «... ظاهراً مراسمی آیینی است؛ سوژهٔ اصلی در یک‌سوم سمت چپ تصویر قرار گرفته و زمینه تصویر رنگ‌های سرد دارد؛ خانم‌ها درون خانه‌ها و آقایان بیرون هستند». بنابراین، اغلب امکان تفکیک خوانش‌های مخاطبان میسر نیست و آن‌ها خوانشی تودرتو و مرکب ارائه می‌دهند.

مخاطب شماره ۲۳ که به خوبی به مبانی تجسمی ویژهٔ نگارگری ایرانی آگاه بوده است، با خوانشی درون‌متنی بیان می‌نماید: «... دو نوع عمق‌نمایی خاص (پرسپکتیو) نخست در معماری و دوم در ترسیم شخصیت‌ها که بر اساس مقام و جایگاه اجتماعی یا معنوی، بزرگ یا کوچک تصویر می‌شوند وجود دارد که در این نگاره، استفاده از پرسپکتیو ایزومتریک در بنا و پرسپکتیو مقامی مشهود است و همچنین هیچ تاریکی در اثر وجود ندارد و افق نگاره کوتاه است».

مخاطب شماره ۹۱ به ترکیب عناصر در کادر توجه دارد و معتقد است: «... تکرار عمودی پیکره‌ها و شعله‌ها، ریتمی منظم ایجاد نموده که حرکت نگاه را از حاشیه‌ها به مرکز تصویر هدایت می‌کند. تراکم عناصر در پیرامون صحنه و خلوت نسبی در فضای عبور سیاوش، نوعی مکث بصری می‌سازد که بر لحظهٔ گذر سیاوش تأکید دارد».

مخاطب شماره ۵۱ با سطح سواد بصری بالای خود به خوبی به عدم وجود عمق‌نمایی و دوبعدی بودن تصویر و تضاد رنگ‌های سرد و گرم اشاره داشته و با خوانشی متنی بیان می‌کند: «... تصاویر به‌صورت تخت کار شده و عمقی وجود ندارد؛ استفاده از رنگ‌های گرم در تضاد رنگ سرد دیده می‌شود».

مخاطب شماره ۳۸ معتقد است: «... حالت تشویشی در تصویر وجود دارد. سیاوش در مرکز توجه قرار دارد و شعله‌های آتش نیز حالتی مثلثی را ایجاد نموده است. حالت قرارگیری سودابه که از بالا به واقعه نگاه می‌کند و حالت آرامش سیاوش با اینکه دارد در آتش می‌سوزد و نیز استفاده درست از رنگ‌های سرد و گرم». در اینجا مخاطب با تسلط کامل به تحلیل عناصر بصری، رنگ و ترکیب‌بندی

پرداخته و یک خوانش متنی صریح را ارائه می‌دهد و در نهایت با ارجاع ضمنی می‌توان آرامش و تعادل را از نگاره دریافت کرد که خوانشی بینامتنی محسوب می‌گردد.

خوانش‌های بینامتنی

خوانش بینامتنی در این جستار، اصلی‌ترین خوانش محسوب می‌شود و به همین دلیل تأمل بیشتری را برمی‌انگیزد. در واقع، یکی از موضوعاتی که در خوانش‌های مخاطبان به آن توجه شده است، خوانش بینامتنی می‌باشد. خوانش‌های بینامتنی شناسایی‌شده نزد مخاطبان، بسیار متنوع و گوناگون هستند که می‌توان آن‌ها را به دو دستهٔ خوانش بینامتنی تصویری و خوانش بینامتنی کلامی تقسیم نمود، البته این لزوماً به معنای تمایز میان این دو خوانش نزد مخاطب نیست.

مخاطب شماره ۴۴ توجه ویژه به نمادشناسی عنصر رنگ در این نگاره داشته و معتقد است: «... سیاوش با لباس سفید در میان آتش، شخصیت معصوم و مثبت ماجرا دیده می‌شود و از فردی که سوار بر اسب و با چهره یا نقابی سیاه در بیرون از آتش به سیاوش نگاه می‌کند نیز، می‌توان شخصیتی منفی را برداشت نمود و از طرفی هم زنانی که در بالای ایوان منتظر دیدن نتیجه هستند». در اینجا شاهد خوانش بینامتنی و بینانشانه‌ای مخاطب هستیم که از نشانه‌های تصویری، دریافتی کلامی و رمزی دارد و بر اساس رنگ‌ها، خیر و شر را تفکیک می‌کند. از نظر مخاطب، هنر نگارگری دورهٔ اسلامی، هنری پر رمز و راز است؛ هنری که صریح سخن نمی‌گوید، بلکه در پرده و لفافه بیان معنا دارد.

مخاطب شماره ۱۲ معتقد است: «... بیشتر نگاره‌ها دارای توازن و تقارن خاصی هستند که نمادی از نظم و هماهنگی جهان است. حرکت سیاوش و اسب او بر روی آتش، حس دینامیسم و انرژی را به تصویر می‌کشد. استفاده از نور و سایه به ایجاد عمق و حجم در نگاره کمک می‌کند و بر چهرهٔ سیاوش و آتش تأکید می‌کند. توجه به جزئیات لباس‌ها، زیورآلات و پس‌زمینه، نشان از مهارت و دقت هنرمند دارد».

در اینجا با خوانشی متنی و بینامتنی مواجه هستیم. بر اساس عناصر تصویری ارجاع به عالم هستی و علم فیزیک، خوانشی بینامتنی و بینانشانه‌ای است. توجه به مهارت و تکنیک نگارگر، ارجاع و خوانشی مؤلفی محسوب می‌شود که خوانشی فرامتنی تلقی می‌شود.

مخاطب شماره ۴ معتقد است: «... اثر دارای نوعی برجسته‌نمایی و ظرافتی خاص است و اینکه با همین نگاره یک داستان تشریح می‌شود و با استفاده از خطوط منحنی، زبانه کشیدن آتش را به تصویر می‌کشد». در اینجا با خوانشی مرکب مواجه هستیم؛ ارجاع از متن تصویری به متن ادبی و داستان خوانشی بینامتنی و بینانشانه‌ای؛ ارجاع عنصر خط به عنصر آتش که خوانشی متنی و درون‌نشانه‌ای محسوب می‌گردد.

مخاطب شماره ٦ با خوانشی بینامتنی، ارجاعی نمادین و رمزی ارائه می‌دهد و معتقد است: «... در این نگاره، سفید بودن لباس سیاوش بیانگر پاکی او می‌باشد و پردهٔ سیاه بر چهره پادشاه، نماد بی‌خبری و جهل است؛ تقابل رنگ آتش و زمین حائز اهمیت می‌باشد».

مخاطب شماره ۵۵ با وصف داستان بر اساس خوانشی بینامتنی، از نشانه‌های تصویری (شعله رنگی) به متنی ادبی، مذهبی و الهی ارجاع می‌دهد و بیان می‌نماید: «... در بخش اصلی تصویر، سیاوش سوار بر اسبی سیاه و قدرتمند دیده می‌شود که با شکوه از میان شعله‌های آتش عبور می‌کند؛ شعله‌ها با رنگ‌های طلایی و قرمز طراحی شده‌اند و به نوعی حس گرما و قدرت معنوی را منتقل می‌کنند».

مخاطب شماره ۱۷ معتقد است: «... داستان عبور سیاوش از آتش، یکی از نمادین‌ترین بخش‌های شاهنامه فردوسی است که در آن سیاوش به‌عنوان نماد پاکی و بی‌گناهی با موفقیت از آزمون آتش عبور می‌کند تا بی‌گناهی خود را ثابت کند. شعله‌های آتش و تصویر اسب‌سواری سیاوش به همراه تماشاگرانی که در پس‌زمینه ایستاده‌اند، حس عظمت، دلهره و احترام به پاکی و شجاعت را منتقل می‌کند. به‌نظر من، این اثر نمادی از عدالت و حقیقت است که در برابر اتهامات ناحق، پیروزی نهایی را به تصویر می‌کشد». در اینجا مخاطب با شناختی که از داستان‌های شاهنامه و فردوسی دارد، تحیلی بینامتنی و درون‌مؤلفی ارائه می‌دهد و داستان گذر سیاوش از آتش را نمادین می‌داند. این خوانش شاید اشاره‌ای به مصائب تاریخی ایران و یادآوری از بی‌عدالتی، ظلم و چپاول توسط متجاوزانی که خاک این سرزمین را زیر سم

اسبان خود کوبیده‌اند نیز باشد که می‌تواند بعد فرامتنی و بافتاری یابد.

مخاطب شماره ۳ معتقد است: «... نگاره شباهت به جشن‌های نوروزی دارد، زیرا آتش که نشانهٔ مراسم چهارشنبهٔ آخر سال و فرد سیاه‌روی بر اسب است، شاید نشان از حاجی‌فیروز با لباس قرمز دارد. تجمع آدم‌ها در پایین کادر و استفاده از رنگ‌های درخشان، هیجان کار را بیشتر می‌کند». در اینجا ارجاع از نگاره و آیین وَر[1] به آیین نوروز و حاجی‌فیروز و جشن چهارشنبه‌سوری را می‌توان یک خوانش بینامتنی و بینارسانه‌ای و بیناهنری درون‌فرهنگی از سوی مخاطب تحلیل کرد، زیرا تمام این آیین‌ها مربوط به دورهٔ ایران باستان است.

مخاطب شماره ۱۴ معتقد است: «... در این نگاره سیاوش در آتش کلاهی بر سر دارد که جمع بسیاری از مردم در اطراف آن همان رنگ کلاه را بر سر دارند که نشان‌دهندهٔ آن است که مردم سیاوش را بی‌گناه می‌دانند، لذا یک نوع همدلی ایجاد شده است». به‌نظر می‌رسد هنرمند نگارگر در اینجا برای بیان نمادین همدلی جمعیت با سیاوش، از تصویر مشابهت کلاه‌های جمعیت با رنگ و فرم یکسان بهره برده است، لذا خوانش مخاطب نوعی ارجاع فرامتنی، بافتاری و اجتماعی محسوب می‌گردد.

مخاطب شماره ٦٦ در ارتباط متن و تصویر به‌صورتی مختصر، اما پرمغز بیان می‌نماید: «... در این نگاره، عبور سیاوش از آتش برای من تداعی‌گر روایت او در شاهنامه است؛ جایی که «پاکی» نه با گفتار، بلکه با کنش اثبات می‌شود». در اینجا پیوند تصویر با پیش‌متن ادبی، آتش را از عنصر طبیعی به نشانه‌ای اخلاقی بدل می‌کند و خوانش مخاطب را از صحنه‌ای نمایشی به تأملی دربارهٔ بی‌گناهی، آزمون و حقیقت ارتقاء می‌بخشد.

مخاطب شماره ۵ بر اساس پیش‌متن خود از داستان مذکور، به خوانشی بینامتنی، بیناهنری و درون‌فرهنگی می‌پردازد و از نگاره به آیین باستانی و مذهبی وَر ارجاع می‌دهد و معتقد است: «... این تصویر سیاوش را نشان می‌دهد که برای اثبات بی‌گناهی خود به درون آتش قدم می‌گذارد. این اثر به آیین ایزدوری (وَر یا پساخت گرم اشاره دارد) که سیاوش به‌عنوان شخصیت خیر، لباس سفید پوشیده و در آتش قدم می‌گذارد تا بی‌گناهی خود را به پدرش کیکاووس ثابت کند. لباس سفید علاوه بر نشانه‌ای از مثبت بودن شخصیت سیاوش، دلیلی است بر بی‌گناهی وی که حتی دوده نیز بر لباس او نمی‌نشیند. افرادی در گوشه‌های تصویر، گذر سیاوش را نگاه می‌کنند و نگران هستند که این نشان‌دهندهٔ محبوبیت سیاوش در میان مردم است. همچنین کیکاووس با پوشیه سیاه به تصویر کشیده شده که شاید نشان‌دهندهٔ گمان نادرست وی به سیاوش است و یا تنها برای این است که پادشاه بوده و نباید چهرهٔ او از آتش آسیب می‌دید».

مخاطب شماره ۹ معتقد است: «... داستان گذر سیاوش از آتش همسانی‌هایی با قصه‌های قرآنی از جمله یوسف و زلیخا و حضرت ابراهیم (ع) دارد. همسانی رفتار سودابه با سیاوش (فرزندخوانده خود) و رفتار زلیخا (همسر عزیز مصر) با حضرت یوسف و عشق یک‌طرفهٔ این زن و نیز داستان در آتش افکنده شدن حضرت ابراهیم (ع) و سیاوش که از دل آتش سالم بیرون آمد، می‌توانند در جای خود نمونه‌هایی از شباهت‌ها و همانندی‌های قصه‌های قرآنی و شاهنامه باشد». در اینجا خوانشی بینامتنی، بینافرهنگی و بیناهنری وجود دارد. ارجاع از متن تصویری به یک متن کلامی و از متنی

۱. آیین وَر یا پساخت یا آزمایش ایزدی و یا داوری ایزدی، آزمون‌هایی در دین مزدیسنا است که از سوی داوران برای اثبات راستگویی یا حقانیت کسی برگزیده می‌شد و به دو صورت وَر گرم یا وَر سرد به اجرا گذاشته می‌شد. وَر تنها ویژهٔ ایرانیان نبوده و در اروپا نیز تا سده‌های میانه رواج داشته است. این باور کهن، گونه‌ای از داوری و آزمون ایزدی است که در محاکمات پیچیده صورت می‌پذیرفت و آن‌جا که به‌دلیل کم بودن شواهد و مدارک، قضاوت ناممکن می‌گشت، از عناصر طبیعت کمک گرفته می‌شد. این آیین اساطیری به نام‌هایی چون وَر، اوردالی، اوردیل، دوئل، چاره آتشان، سوگند و آزمون ایزدی (داوری ایزدی) در میان بسیاری از اقوام و ملل رایج بوده است. انسان روزگار کهن، با بهره‌گیری از انگاره‌های مینویی-کیهانی بر این اعتقاد بوده که خدای وی، خدایی نزدیک است و از زبان عناصر طبیعت با او سخن می‌گوید و درستکار را از نادرست‌کردار بازمی‌شناسد. در میان انواع وَر، استفاده از آتش به‌عنوان عنصری که بیان‌کنندهٔ عمل نیک یا بد فرد است، از سایر عناصر طبیعت، عجیب‌تر و مشکل‌تر می‌نماید و بی‌شک دربردارندهٔ معانی رمزی عمیق‌تری نیز می‌باشد (Ramezan Mahi & et al, 2011: p. 54).

حماسی به متنی مقدس و مذهبی و از فرهنگ کهن ایرانی به فرهنگ اسلامی و به نوعی ارجاع و خوانش بینازبانی از فارسی به زبان عربی را شاهد هستیم.

مخاطب شماره ۸۴ که دانشجومعلم رشتهٔ آموزش ادبیات است، بیان می‌نماید: «... عبور آرام سیاوش از میان شعله‌ها برای من نماد پیروزی حقیقت بر تهمت و پاکی در برابر داوری جمعی است. ترکیب حرکت اسب، نگاه تماشاگران و آتشِ مهارشده، احساسی از سکون معنوی را در دل بحران می‌آفریند و من را به تأمل درباره عدالت، ایمان و مسئولیت فردی وامی‌دارد».

مخاطب شماره ۵۹ معتقد است: «... در این نگاره، آتش نه‌تنها یک عنصر مخرب بوده، بلکه نقاش با تأکید بر خطوط منحنیِ شعله‌ها و حالت آرامش چهره سیاوش، این ایده را تقویت کرده که پاکی و بی‌گناهی، توانایی عبور از هر مانع و آزمونی را دارد. طراحی نگاره به‌گونه‌ای است که حرکت و پویایی شعله‌های آتش با سکون و آرامش چهره و قامت سیاوش در تضاد قرار می‌گیرد»؛ لذا با یک خوانش متنی و بینامتنی مواجه هستیم و خوانش مخاطب (پاکی و بی‌گناهی توانایی عبور از هر آزمونی را دارد) منطبق بر یک ارجاع بینامتنی، بینامؤلفی و درون‌فرهنگی است و تأکید بر این ضرب‌المثل فارسی دارد: «سر بی‌گناه پای دار می‌رود، اما بالای دار نمی‌رود» و یا قول و سخن حافظ را یادآور می‌شود: «تا سیه‌روی شود هر که در او غش باشد».

مخاطب شماره ۳۹ معتقد است: «... تصویر حس غروب دارد، آسمانی که خورشید آن در حال غروب است، اما در میان آن، گویی طلوع هم دیده می‌شود. سیاوش در آن بین، آتش را در آغوش گرفته و با آن می‌رقصد». در اینجا مخاطب با اصل داستان و روایت شاهنامه آشنا است، اما ترجیح می‌دهد در یک خوانش هرمونوتیک بینامتنی، دریافت شخصی خود از موضوع را ارائه دهد. سیاوش چنان به پاکی خود و ایمان به پروردگارش یقین دارد که آتش را در آغوش می‌کشد، اما آتش گویی بر او سرد است.

مخاطب شماره ۱۱ معتقد است: «... در این تصویر حس روز را داریم، اما در اصل این اتفاق در شب است و روشنایی آتش، شب را به روز بدل نموده است. این تصویر به خوبی نشان‌دهندهٔ انتظار مردم برای آگاه شدن از نتیجه است. مردمی که در حال گفت‌وگو هستند و به صحنه عبور سیاوش می‌نگرند». در اینجا بر اساس خوانش فردی و آزاد مخاطب، شاهد بینامتنیت هرمونتیکی هستیم که وقوع این حادثه را در شب می‌داند.

خوانش‌های فرامتنی

خوانش‌ها صرفاً به درون‌متنی و بینامتنی محدود نمی‌شوند، بلکه تعدادی از آن‌ها به مسائل مؤلفی، اجتماعی، بافتاری و غیره اشاره دارند و با عنوان خوانش فرامتنی از آن‌ها یاد می‌شود. از عمده تمایز این خوانش‌ها با یکدیگر باید گفت: «ارجاعات متنی و بینامتنی متعلق به جهان نشانه‌ای هستند، اما ارجاعات فرامتنی مربوط به جهان واقعی و عینی است» (Namvar Motlagh, 2007, P. 415). خوانش‌های فرامتنی از تنوع بسیاری برخوردار می‌باشند که در ادامه، تنها به مطالعهٔ دو گونهٔ بافتاری و مؤلفی توجه شده است.

خوانش‌های بافتاری

محیط و بافت اجتماعی یا سیاسی-اجتماعی از عوامل مهم مؤثر خوانش -به‌ویژه نزد برخی از مخاطبان- محسوب می‌گردد. به بیان دیگر، تعدادی از مخاطبان به مسائل اجتماعی بافت فرهنگی اشاره دارند که در آن به خوانش اثر پرداخته‌اند.

مخاطب شماره ۱۲ به مفهوم عدالت و حقیقت اشاره دارد و معتقد است: «... سیاوش با گذر از آتش ثابت می‌کند که حق همیشه پیروز است و در نهایت، حقیقت بر تهمت‌ها غلبه خواهد کرد». خوانش بافتاری مخاطب، در اینجا به خوانشی اخلاقی-انتقادی تبدیل شده است.

مخاطب شماره ۳۱ معتقد است: «... سیاوش بدون ترس و با شجاعت و دلیری بسیار بر اسب خود سوار شد و جامه‌های سفید و اسب آبنوسش در میان شعله‌ها می درخشیدند؛ به انتهای راه رسید و وقتی بیرون آمد، حتی دود لباس او را سیاه هم نکرده بود. این داستان نشان از عدالت خدا و ایمان بسیار سیاوش به خداوند عادل دارد». خوانش بافتاری مخاطب، در اینجا به خوانشی اخلاقی و مذهبی تبدیل شده است.

مخاطب شماره ۱۱ معتقد است: «... آسمان رنگ آبی خود را باخته است. پای افراد حاضر در صحنه و اسب در حالت

ایستاده نیست و تلاطمی در آن نمایان می‌باشد. آتش جوری ترسیم شده که بیشتر نمایانگر افتادن سیاوش در آن است که این موضوع به‌طور دقیق زمان تلاطم و دلهرهٔ زمین، آسمان و بقیه موجودات می‌باشد و اندکی بعد، سیاوش با لباس‌های سفید (کفنی که بر تن کرده بود) که هیچ دوده و سیاهی بر روی آن وجود نداشت، سربلند و با روی سپید ظاهر شد». در اینجا با خوانش فلسفی و هستی‌شناختی مخاطب مواجه هستیم و در نهایت با ارجاع و خوانشی مذهبی که سنتی الهی نیز می‌باشد، مواجه می‌شویم که در شعر فردوسی به نیکی نمایان می‌گردد:

«چنین است سوگند چرخ بلند

که بر بی‌گناهان نیاید گزند»

(Ferdowsi, 2001)

مخاطب شماره ۸ معتقد است: «... ارتباطی میان نگارهٔ حاضر با داستان حضرت ابراهیم (ع) و به آتش انداختن ایشان وجود دارد. در این تصویر، سیاوش نماد آزادی و نشان‌گر حقیقت است و به این موضوع اشاره دارد که بعضی اوقات برای گفتن حقیقت به افراد، باید سوخت، اما این سوختن به معنای پایان نیست، بلکه آغازی دوباره است». در این خوانش ابتدا با یک خوانش بینامتنی و بیناهنری مواجه هستیم که به داستان حضرت ابراهیم (ع) و گلستان شدن آتش بر وی اشاره دارد، اما در ادامه با خوانشی انتقادی و بافتاری مواجه می‌شویم و شاید متأثر از جامعه‌ای باشد که مخاطب در آنجا زندگی کرده است؛ جامعه‌ای که باید دست بر زانوی خود گیرد و دوباره برخیزد.

مخاطب شماره ۴۲ معتقد است: «... این داستان با پرنده ققنوس که علیه خشک‌اندیشی می‌ایستد، مرتبط است. این پرنده نماد نوزایی و بازآفرینی فردی و اجتماعی محسوب می‌شود و قصه خودسازی، تغییر و تولدی دوباره است (که ققنوس از خاکستر خویش دوباره متولد می‌شود». در اینجا نیز با خوانشی ترکیبی و تودرتو شامل خوانش بینامتنی، بینامؤلفی و فرامتنی بافتاری مواجه هستیم. از سویی ارجاع به ققنوس در اشعار و نوشته‌های محمدرضا شفیعی کدکنی، نیما یوشیج، احمد شاملو و محمود دولت‌آبادی و سایرین به خوبی آشکار است. محمدرضا شفیعی کدکنی می‌گوید: «... در آن‌جای که آن ققنوس آتش می‌زند خود را، پس از آن‌جا کجا ققنوس بال افشان کند در آتشی دیگر، خوشا مرگی دگر، با آرزوی زایشی دیگر». شعر دیگری نیز از شاعر بزرگ ایران، نیما یوشیج که عنوان آن ققنوس می‌باشد، بازگوکنندهٔ مناسبی از اسطوره ققنوس است: «... ققنوس، مرغ خوش‌خوان، آوازهٔ جهان، آواره مانده از وزش بادهای سرد، بر شاخ خیزران، بنشسته است فرد، بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان». در ادامه، مخاطب با ذکر خشک‌اندیشی، خوانشی انتقادی، اخلاقی و فلسفی دارد. از طرفی ارجاع به جهان پر از رنج دارد که آدمی ناگزیر برای کاستن رنج خود، نیازمند تولدی دوباره است، آن‌گونه‌که حافظ می‌گوید: «آدمی در عالم خاکی نمی آید به دست، عالمی دیگر باید ساخت و از نو آدمی» و از سوی دیگر به جزم‌اندیشی و خشک‌اندیشی در محیط اجتماعی و بافتاری خود اشاره دارد که هیچ‌گونه انتقادی را برنمی‌تابد.

مخاطب شماره ۷ معتقد است: «... این تصویرِ نگارگری، نمایشگر داستان سیاوش است که جزء غم‌انگیزترین داستان‌های شاهنامه می‌باشد. در این داستان به‌دلیل اتهامی که سودابه (نامادری سیاوش) به او می‌زند، کیکاووس تصمیم می‌گیرد برای کشف حقیقت و رسیدن به عدالت، آتشی را به راه اندازد تا سیاوش از آن گذر کند و پاکی‌اش به همه اثبات گردد. این داستان نمادی از پاکی، صداقت، عدالت و حقانیت سیاوش است و به داستان بیرون آمدن حضرت ابراهیم (ع) از آتش، تلمیح[1] دارد. همچنین داستان روایتی باستانی است که بار عاطفی ایدئولوژیک و جهان‌بینی فردوسی را به همراه دارد و نشان‌دهندهٔ آرمان‌خواهی و هویت‌طلبی اقوام ایرانی، رمز پایداری ایران و نبرد همیشگی میان خیر و شر است که در نهایت به پیروزی خیر بر شر می‌انجامد». در اینجا نیز با خوانشی مرکب شامل ارجاعات

۱- تلمیح آرایه‌ای ادبی است که به آیه، حدیث و یا داستانی مشهور اشاره دارد. از نظر کریستوا، انواع شیوه‌های بینامتنی عبارتند از: تلمیح، نقلِ قول، تقلید سبکی، جنبه‌های فرمی، استفاده از ژانر مشترک، بازنگری، طرد و غیره (Sabzian & Kazazi, 2009, P. 182).

بینامتنی، بینامؤلفی، درون‌فرهنگی و فرامتنی بافتاری روبه‌رو هستیم. ارجاع بینامتنی و بینامؤلفی از نگاره به شاهنامه فردوسی و قصه‌های قرآنی از یک‌سو و ارجاع و تعمیم به جهان واقعی و جامعه‌ای که مخاطب در آن زندگی می‌کند؛ جامعه و قوم ایرانی که همواره آرمان‌گرا و ظلم‌ستیز بوده و سر به دار داده، اما تن به ذلت نمی‌دهد. این داستان در خوانشی فرامتنی، پیروزی خیر بر شر را تداعی می‌کند، چنان‌که سراسر شاهنامه نبرد میان نیروهای خیر (پهلوانان) با نیروهای شر و اهریمنی (دیوها و مردم بدنهاد) است، اما با وجود آنکه داستان جنگ‌ها و نبردها را روایت می‌کند، با پیروزی خیر بر شر، پیام‌آور صلح، دوستی، مهر و شادی در میان اقوام است.

مخاطب شماره ۱۴ معتقد است: «... آتش با پس‌زمینهٔ آبیِ کوه تضاد چشم‌گیر سردی و گرمی را ایجاد کرده است. آسایش در پس کوه و نبرد در مقابل دیدگان برای مخاطب جذاب خواهد بود؛ جابه‌جایی جایگاه جبههٔ حق و باطل در ظاهر نقاشی قابل توجه است». در این قسمت، مخاطب با شناختی که از کلیت داستان و شاهنامه دارد یک خوانش هرمونوتیک بینامتنی ارائه می‌دهد و آن را به جامعهٔ امروزی و مرکز واقعیت‌ها تعمیم می‌دهد؛ آنجا که با هیاهوی رسانه‌ای، حقی را باطل و باطلی را حق جلوه می‌دهند.

مخاطب شماره ۱۹ در خوانشی بینامتنی و بینافرهنگی از آیین کهن و حماسی ایرانی تا قصه‌های قرآنی بیان می‌نماید: «... نگارهٔ حاضر با بیان این داستان که پادشاه منتظر دانستن گناهکاری یا بی‌گناهی سیاوش است، در ابعاد مختلف با داستان‌های پیامبرانی مثل حضرت یوسف (ع)، حضرت ابراهیم (ع) و حضرت موسی (ع) ارتباط دارد».

مخاطب شماره ۲۳ معتقد است: «... در این نگاره، سیاوش در اثبات پاکی خود و با شکوه و شجاعت در میان آتش در حرکت است و سایرین در حال تماشای او و بهت‌زده از مردانگی و اعتمادِ خاطر او هستند. سودابه (دلدادهٔ او) نیز که نگرانِ حال سیاوش است او را تماشا می‌کند. تصویر پس‌زمینه کوه آبی است؛ کوه نماد استواری و استقامت و رنگ آبی نیز نشانه قدرت است. آسمان نیز رنگ طلایی دارد و به استعاره از آتش سیاوش به این رنگ درآمده و علاوه بر آن، نماد فرهنگ ایرانی نیز می‌باشد». در اینجا با خوانشی متنی، بینامتنی و درون‌فرهنگی مواجه هستیم که در مجموع نگاره و متن داستان شاهنامه، ارجاع به فرهنگ و هویت ایرانی دارد. در نهایت می‌توان خوانشی فرامتنی و اجتماعی را درک نمود.

مخاطب شماره ۳۴ در خوانشی فرامتنی، بافتاری و بینافرهنگی بیان می‌نماید: «... داستان سیاوش و شخصیت وی، مظلوم‌ترین شخصیت و نماد انسانی آزاد و عدالت‌طلب است که برای رعایت اخلاقی در برابر تقدیری قدرتمندتر از خود تسلیم می‌شود که این دلالت بر شجاعت و نترس بودن او، حقیقت و ایمان به پیروزی عدالت و اینکه به بی‌گناه آسیبی نمی‌رسد و در نهایت پیروزی حقیقت دارد. داستان سیاوش در سایر فرهنگ‌ها نیز مشابه‌هایی دارد؛ به‌عنوان مثال: داستان حضرت یوسف (ع) و غیره». در اینجا خوانش بینامتنی مذهبی و اخلاقی مشهود است که در نهایت ارجاعی بافتاری به جامعه‌ای آزاد و آرمانی دارد؛ جامعه‌ای که در آن حق و عدالت جاری است و حق پیروز است. در آنجا کسی به‌دلیل حق‌خواهی و ظلم‌ستیزی محکوم نمی‌شود و خطاکار نیز از چنگال قانون و عدالت فراری نیست.

خوانش‌های مؤلفی

نوعی دیگر از خوانش فرامتنی، خوانش مؤلفی است. در این نوع خوانش، مخاطب می‌کوشد از طریق شناخت آراء و اندیشه‌های مؤلف به شناخت اثر وی نائل شود و آن را رمزگشایی کند. در این متن با دو خالق و مؤلف تصویری و کلامی در یک متن مواجه هستیم. نخست عبدالوهاب، نگارگر اثر که از شاگردان کمال‌الدین بهزاد است و دیگری فردوسی که خالق اشعار و متن داستان است. مخاطبان معاصر در خوانش مؤلفی به‌دلیل عدم شناخت از نگارگر اثر، تنها به اشعار شاهنامه فردوسی اشاره کرده‌اند. ذکر این نکته نیز ضروری است که هنرمندان نگارگر به‌دلیل انجام کار گروهی از یک‌سو و از سوی دیگر بر اساس باور دینی خود مرسوم نبوده که نام و امضای خود را در زیر اثر درج کنند، لذا عمدتاً گمنام بوده‌اند. به قول شاعر:

«در پای کتابت همه کس نام نویسند

من گمشده عشق توام نام ندارم»

بنابراین، در این بخش منظور از مؤلف فردوسی است که در خوانش برخی مخاطبان به آن اشاره شده است.

مخاطب شماره ۴۳ در بخشی از خوانش خود بیان می‌نماید: «... این داستان روایتی باستانی است که بار عاطفی ایدئولوژیک و جهان‌بینی فردوسی را به همراه دارد و نشان‌دهندۀ آرمان‌خواهی و هویت‌طلبی اقوام ایرانی، رمز پایداری ایران و نبرد همیشگی میان خیر و شر است که در نهایت به پیروزی خیر بر شر می‌انجامد». در اینجا مخاطب با شناخت از مؤلف ادبی و اندیشه‌های فردوسی، اثر را خوانش می‌کند. همان‌گونه‌که شارل مورون[1] معتقد است: «... هر مؤلف خلاقی دارای یک اسطورۀ شخصی است و در تمام زندگی هنری خود به ترسیم زوایای گوناگون آن می‌پردازد». در مورد فردوسی نیز می‌توان گفت: «نوستالژی نسبت به هویت گذشته و احیاء فرهنگ و هویت ملی ایران از مهم‌ترین اسطوره‌های شخصی وی بوده است». این اسطوره چنان در ذهن و روان او ریشه دوانده که در سراسر شاهنامه حضور دارد و به‌صورت تقابل میان نیروهای خیر و شر تجلی می‌یابد و در نهایت به مخاطب راه و رسم زندگی را می‌آموزد و وی را به سوی رستگاری رهنمون می‌سازد.

مخاطب شماره ۲۹ بر اساس خوانش مؤلفی بیان می‌نماید: «... نگارۀ گذر سیاوش از آتش، یکی از داستان‌های معروف شاهنامه فردوسی است که نمادی از شجاعت و بی‌گناهی سیاوش است. او با عبور از آتش، فضیلت و پاکدامنی خود را اثبات می‌کند». در این قسمت مخاطب با خوانشی بینامتنی از تصویر به متن ادبی و حماسی شاهنامه اشاره دارد و در خوانشی بینامؤلفی از نگارگر اثر به فردوسی (خالق شاهنامه) ارجاع می‌دهد. می‌توان گفت که تمام نگاره‌های پیشین با موضوع گذر سیاوش از آتش در نگارۀ حاضر حضور دارند، ضمن اینکه اثر حاضر الهام‌بخش هنرمندان نگارگر پس از خود بوده و تمامی آثار و مؤلفین پیشین و پسین در دریافت معنا از این نگاره مؤثرند.

مخاطب شماره ۸۸ نیز در خوانشی بینامؤلفی بیان می‌نماید: «... به‌نظر می‌رسد که نگارگر با قرار دادن سیاوش در مرکز ترکیب و فرونشاندن هیجان شعله‌ها قصد دارد روایت شاهنامۀ فردوسی را به بیانی تصویری از «پاکی قدسی» تبدیل کند؛ گویی عبور سیاوش، نه یک واقعه داستانی، بلکه تأیید الهیِ بی‌گناهی وی می‌باشد».

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که نگارۀ «گذر سیاوش از آتش» به‌دلیل برخورداری هم‌زمان از دو نظام نشانه‌ای تصویری و کلامی، بستری مناسب را برای خوانش بینامتنی فراهم می‌نماید. در پژوهش حاضر، ابتدا طیفی از خوانش‌های ممکن شناسایی گردید و سپس، داده‌های حاصل از خوانش مخاطبان برای بررسی میزان و چگونگی بهره‌گیری آن‌ها از روابط بینامتنی، مورد تحلیل قرار گرفت. ساختار دوگانۀ متن و تصویر این امکان را فراهم نمود تا مخاطبان، متناسب با پیش‌دانسته‌ها و زمینه‌های فرهنگی خود، بر یکی از این دو نظام یا بر تعامل میان آن‌ها متمرکز شوند؛ با این حال، تأکید اصلی تحقیق حاضر بر خوانش تلفیقی متن و تصویر استوار است. نتایج نشان داد که نگارۀ مورد مطالعه، محل تلاقی گفتمان‌های متعددی نظیر نگارگری، خوشنویسی، حماسی، آیینی، مذهبی، تاریخی و ادبی می‌باشد که در قالب یک کلیت بصری، به وحدت رسیده‌اند. با این وجود، بخش قابل توجهی از مخاطبان در خوانش خود، توجه اندکی به عناصر کلامی داشتند و برداشت‌هایشان عمدتاً بر نشانه‌های تصویری استوار بود. در مقابل، گروهی دیگر توانسته‌اند خوانش‌های بینامتنی مستقیم را ارائه دهند و برخی نیز به سطوح متنی یا فرامتنی اثر وارد شوند. بر پایۀ چنین تفاسیری می‌توان بیان داشت که گونه‌های مختلف خوانش (متنی، بینامتنی و فرامتنی) رابطۀ تقابلی ندارند، بلکه درهم‌تنیده‌اند؛ به‌گونه‌ای‌که اغلب مخاطبان دریافت‌کنندۀ بینامتنیت، هم‌زمان خوانش متنی نیز داشتند و خوانش‌های بافتاری نیز معمولاً بر پایه دریافت‌های متنی و بینامتنی شکل گرفته‌اند. بنابراین، می‌توان خوانش متنی را سطحی عمومی و پایه‌ای دانست، در حالی که خوانش‌های بینامتنی و فرامتنی، بیشتر ماهیتی اختیاری و وابسته به توان شناختی مخاطب دارند. همچنین نتایج نشان داد میان میزان آگاهی، حضور ذهن و سرمایه

1. charles Mauron

فرهنگی مخاطب با شکل‌گیری خوانش بینامتنی رابطه‌ای مستقیم وجود دارد؛ علاوه بر این، خوانش بینامتنی دارای خصلتی فردی است و برخی مخاطبان تمایل بیشتری دارند که دریافت خود را به متون و زمینه‌های فرهنگی دیگر پیوند دهند. در مجموع، پژوهش حاضر نشان داد که به‌کارگیری نقد هنری مبنی بر بینامتنیت خوانشی می‌تواند به نظام‌مندسازی فرآیند دریافت آثار هنری برای مخاطبان بینجامد و تفکر تحلیلی و مشارکت فعال آن‌ها را در مواجهه با اثر تقویت نماید. چنین رویکردی، به‌ویژه در بستر آموزش هنر، ظرفیت آن را دارد که کیفیت یاددهی-یادگیری را ارتقاء بخشد و به‌عنوان ابزاری مؤثر در تربیت هنری دانش‌آموزان و دانشجومعلمان مورد استفاده قرار گیرد.

Reference

Akhavani, S., & Mahmoudi, F. (2015). Study of Intertextuality Effect on the Analysis of Applied Arts (Case Study: Nishapur Ceramics Decorative Motifs). *Applied Arts*, 4(7), 33–45. [In Persian with English Abstract] DOI:10.22075/aaj.2016.2597

Aristotle. (1996). *Poetics*. (M. Heath, Trans.). Penguin Classics. Original work published ca. 335 BCE.

Arnheim, R. (2007). *Art and Visual Perception*. (M. Akhgar, Trans.). Tehran: SAMT.

Bahari, E. (1996). *Bihzad, Master of Persian Painting*. London: I. B. Tauris.

Barthes, R. (1975). *The Pleasure of the Text*. (R. Miller, Trans.). Hill and Wang. Original work published 1973.

Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press.

Educational Research and Planning Organization. (2022). Culture and Art, Grade 9, First Cycle of Secondary Education (8th Edition). Tehran: General and Theoretical Secondary Textbook Compilation Office.

Ferdowsi, A. G. (2001). *Ferdowsi's Shahnameh*. Tehran: Enam Publishing.

Gadamer, H. G. (1986). *The Relevance of the Beautiful*. (N. Walker, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. (C. Newman., & C. Doubinsky, Trans.). Original Work Published 1982). Omaha: University of Nebraska Press.

Guadu, A. (2023). Intertextuality as An Inherent Tool for The Composition and Interpretation of Texts. *Science Publishing Group*, 11(3). DOI:10.11648/j.ijla.20231103.11

Hafez, S. M. (2002). *Divan Hafez*. (A. Mohammadi, Intro., & S. Mobasher, Ed.). Tehran: Zarrin Publications.

Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. (A. Hofstadter, Trans.).

Khudair, A. S., & Sadiq, A. I. M. (2025). Interactivity in Contemporary Visual Art and Its Representations in the Works of Art Education Students. *Al-Academy*, (119), 61-74. DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1422

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. (T. Gora., A. Jardine., & L. S. Roudiez, Trans.). New York: Columbia University Press.

Namvar Motlagh, B. (2007). *An Introduction to Intertextuality (Theories and Applications)*. Tehran: Sokhan Publishing.

Namvar Motlagh, B. (2011). Transtextuality of The Study of The Relationships of One Text to Other Texts. *Research Journal of Humanities*, (56), 83–98. [In Persian] URL: https://ensani.ir/fa/article/143022/

Nekonam, J., & Namvar Motlagh, B. (2017). The Study of Language and Expression in Clay Sculpture of Tughril Seljuk with an Intertextual Approach. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 2(22), 45–55. [In Persian with English Abstract] DOI: 10.22059/jfava.2017.62399

Nizami Ganjavi. (2021). *Five of Nizami: Layla and Majnun*. (Gurjian, R. Ed.). Tehran: Jamhuri Publishing.

Pakbaz, R. (2009). *Iranian Art from Past to Present*. Tehran: Zarrin & Simin.

Pariz, Q., & Mohebbi, A. (2023). A Reading of Khaqani's Poem Mantiq-Al-Tayr Based on the Theory of Intertextuality. *History of Literary Texts*, 4(1), 1–10. [In Persian with English Abstract] DOI:10.22126/ltip.2023.9113.1156

Ramezan Mahi, S., Fadavi, S. M., & Bolkhari Ghahi, H. (2011). Ritual of Var in the Miniature of Siavash Passing of Fire. *Honar-*

Ha-ye Ziba: Honar-Ha-ye Tajasomi, (41), 53–62. [In Persian with English Abstract] URL: https://jfava.ut.ac.ir/article_22316.html

Rechin, S. (2022). Intertextuality and Its Role in the Classroom. *Learning to Teach Language Arts, Mathematics, Science, and Social Studies Through Research and Practice/ Section on Language Arts*, 11(1). URL: https://openjournals.utoledo.edu/index.php/learningtoteach/article/view/568

Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.

Sabzian, S., & Kazazi, M. J. (2009). A *Hypertext Dictionary of Literary Theory and Criticism Literature and Beyond*. Tehran: Morvarid.

Taqhavi, T., & Pahlavan, M. (2020). Intertextual Reading of Figurative Works by Mansour Ghandariz. *Honar-Ha-ye Ziba: Honar-Ha-ye Tajasomi*, 25(2), 95–104. [In Persian with English Abstract] DOI:10.22059/jfava.2018.264599.666007