Archive of SID

شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره‌های رزم رستم و سهراب

امین مجلسی*
نادیا معقولی**

تاریخ دریافت: ۹۸/۸/۴
تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۰/۱۰

چکیده

شاهنامهٔ فردوسی یکی از بزرگترین سروده‌های حماسی جهان است. ارزش‌های برجسته این منظومه، از دید نگارگران دوره‌های مختلف پنهان نمانده و به ترسیم نگاره‌های بسیاری از داستان‌های *شاهنامه* پرداخته‌اند. رزم رستم و سهراب یکی از جذاب‌ترین مضامین برای این نگارگران بوده است. به دلیل وجود لایه‌های مختلف معنایی در *شاهنامه*، شاهنامه‌نگاری نیز مواد خام بسیار ارزشمندی برای شناسایی نشانه‌ها و رمزگان در اختیار می‌گذارد. در واقع علم نشانه‌شناسی قابلیت شناسایی و بازقرائت مجدد این نگاره‌ها را جهت درک بیشتر این اثر برجسته بدست می‌دهد. با توجه به اهمیت شخصیت‌پردازی در داستان رستم و سهراب و طراحی شمایل متناسب با شخصیت و کاراکترهای برجسته در نگارگری، این تحقیق تلاش دارد تا مهم‌ترین شخصیت *شاهنامه*، یعنی رستم را در نگاره‌های دوره‌های مختلف مورد تحلیل نشانه‌شناسانه قرار دهد. از آن جهت که در روش نشانه‌شناسی پیرس، نشانه با جنبه‌ای سه سویه، در نظر گرفته شده و به نقش تفسیرگر و برداشت او « تفسیر» اهمیت داده شده، تعداد ۱۵ نگاره از این بخش شاهنامه انتخاب شده و از دیدگاه این اندیشمند مورد تحلیل قرار گرفته شده است. این تحقیق به لحاظ هدف بنیادی از نظر ماهیت توصیفی- تحلیلی است و جهت گردآوری داده‌ها از روش میدانی و اسنادی استفاده شده است. در پایان پژوهش چنین به نظر می‌رسد که ارتباط با موضوع داستان و به تصویر کشیدن کاراکترها توسط نگارگران، از مسیرهای شنیدن داستان و دریافت پیام‌های زبانی ـ گفتاری، خواندن متن داستان از طریق پیام‌های زبانی- متنی و دیدن تصاویر از پیش موجود، شکل می‌گیرد و در نهایت با دخالت اندیشه و خلاقیت‌های فردی و به کارگیری عناصر بصری (اعم از متن و تصویر) در قالب نگاره‌ها، انتقال به مخاطب امکان پذیر می‌شود. در مجموع، نگارگران برای معرفی و شناساندن رستم به مخاطب، از نشانه‌های با رابطه قراردادی در وجه نمادین و علت و معلولی در وجه نمایه‌ای، بیشتر بهره برده‌اند.

کلیدواژه‌ها: وجه شمایلی، رستم، نگارگری، شاهنامه نگاری، پیرس، نشانه‌شناسی

*. کارشناسی ارشد موسسهٔ آموزش عالی طبری بابل. Email: minstatick@yahoo.com
**. دکترای پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی‌قائم شهر (نویسندهٔ مسئول). Email: n.maghuly@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه و بیان مسئله

شاهنامهٔ فردوسی یکی از بزرگترین سروده‌های حماسی جهان، در ساختار داستانی خود روایتگر رخدادهای جوامع انسانی است، که بسیاری از مفاهیم را در قالب شخصیت‌هایش و روابط بین آنها بیان می‌کند. همان‌طور که برای ایجاد ارتباط مؤثر با مخاطب، توصیف شخصیت و شخصیت پردازی در داستان اهمیت دارد، در نگارگری نیز طراحی شمایل شخصیت‌های برجستهٔ داستان، به گونه‌ای که از هم تشخیص داده شوند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. رزم رستم و سهراب یکی از مهم‌ترین بخش‌های *شاهنامهٔ* است. با مطالعه *شاهنامهٔ* نگاری در ایران چنین به نظر می‌رسد که با وجود ابعاد محدود کتاب‌ها و هدف نگارگری که به تصویر کشیدن جهانی غیر مادی و مینوی است، چهره‌پردازی واقع گرایانهٔ این نگاره‌ها بعید به نظر می‌رسد به همین دلیل این پژوهش در پی پاسخگویی به این سوال است که: نگارگران چگونه شخصیت‌های مورد نظر خود را در نگاره‌ها طراحی و معرفی می‌کنند تا مخاطب بلافاصله با دیدن شمایل نقاشی شده، قهرمان را شناسایی کند؟

در نگاره‌های مربوط به رزم رستم و سهراب، به جهت اینکه مخاطب در جریان روایت مورد نظر و بار تراژیک آن قرار گیرد، نیاز است که دو کاراکتر پدر و پسر را شناسایی کند. این مهم نیازمند آن است که شمایل شخصیت‌ها متناسب با ویژگی پهلوانان و قهرمانان در داستان طراحی و نقاشی شوند. در نتیجه به نظر می‌رسد که نگارگران برای حل این معضل در جهت معرفی و شناساندن رستم به مخاطب، باید تدابیری را اتخاذ می‌کردند. از آنجایی که نگاره‌ها به سبک غیر واقع گرایانه نقاشی شده‌اند و چهره‌ها تقریباً شبیه به هم هستند، در این پژوهش به‌این مسئله پرداخته می‌شود که نگارگران شخصیت‌های برجسته از جمله رستم و سهراب را با استفاده از چه نشانه‌هایی به مخاطب خود می‌شناسانند؟

ضرورت پژوهش

با وجود پژوهش‌های انجام شده در حوزه شاهنامه از تصحیح واژگان گرفته تا تحلیل از نظر مفهوم و معنا در ابعاد مختلف شخصیت‌ها، پژوهشی به منظور طراحی نظام‌مندِ ظاهری شخصیت‌ها، برای استفاده در زمینه‌های مختلف هنرهای تجسمی‌کمتر به چشم می‌خورد. تحلیلی که بتواند از رستم الگویی مشخص با نشانه‌هایی که منحصر به او و نزدیک به شخصیت پرداخته شده در متن اثر باشد در پژوهش‌های پیشین مشاهده نمی‌شود، نگارگران *شاهنامه* نیز به متن اثر وفادار نبوده‌اند به عنوان مثال اسب رستم به عنوان یک نشانه برای شناسایی رستم در نگاره‌ها (و همچنین آثار پویانمایی متأخر) دارای تنوع رنگی از سفید گرفته تا طیف‌های مختلف قهوه‌ای و سیاه است، که کار شناسایی مستقیم را دشوار می‌کند. در صورتی که فردوسی در *شاهنامه* رخش را بخصوص و با رنگ مشخص همانند آتش معرفی می‌کند.

«همی رخش خوانیم بور ابرش است
به خو آتشی و به رنگ آتش است»
(فردوسی، ۱۹۶۰: ج۲، ۵۳۰)

پژوهش حاضر قصد پرداختن به رنگ و سایر جزئیات به منظور طراحی نشانه‌ها را ندارد بلکه تلاش شده است تا با دسته‌بندی نشانه‌ها و میزان اهمیت آنها در نگاره‌ها به دانش موجود در جهت معرفی و شناسایی قهرمانان بیفزاید. که در نتیجه در هنرهای تجسمی‌برای طراحی یا انتخاب نوع رنگ و سایر ویژگی‌های بصری نشانه‌ها، جای تأمل و دقت نظر بیشتری ایجاد خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

در جستجویی که انجام گرفت، پژوهشی که بخواهد وجه شمایلی کاراکتر رستم را در نگاره‌های رزم رستم و سهراب با نگاه نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار دهد یافت نشد. اما در خصوص تحلیل شخصیت‌های *شاهنامه* کتاب‌ها و پژوهش‌های بسیاری نگاشته شده است. به جهت اهمیت در استفاده درست از شکل صحیح کلمات و دریافت صحیح مفهوم، پژوهشگران نسخه‌های متعددی از تصحیح *شاهنامهٔ* نگاشته‌اند. از جمله آنها می‌توان به تصحیح مصطفی جیحونی، جلال خالقی مطلق، سعید حمیدیان و... اشاره کرد. اما در راستای توضیح مضامین داستانی و ویژگی‌های شخصیتی رستم در کتاب درآمدی

www.SID.ir

Archive of SID

بر اندیشه و هنر فردوسی از سعید حمیدیان (۱۳۷۲)، به بسیاری از موارد اشاره شده است. همه چیز رستم غیر عادی است: پدرش، زادنش، رشدش، اسبش، سلاحش، زورش، شایستگی‌هایش، دلاوری‌هایش، خوراکش، فرزند کشتنش و حتی مرگش. (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۲۳۱). در این زمینه نویسندگانی از جمله محمدعلی اسلامی‌ندوشن، مسکوب، محمد مختاری، ناتل خانلری، محمود امیدسالار، سرکاراتی، نهچیری و... کتاب‌ها و مقالات متعددی را نگاشته‌اند. از جمله مقالات، می‌توان به خصال رستم در *شاهنامه* از اصغر نهچیری (۱۳۸۳)، اشاره کرد. در خصوص اهمیت لباس رزم و ادوات جنگی و متعلقات رستم نیز در مقالاتی با عنوان گرز نیای رستم از بهمن سرکاراتی (۱۳۵۴)، گرز سام را که جنگ افزاری ویژه و یادگار گرشاسپ است در اختیار رستم می‌داند و در اولین رزم رستم و افراسیاب، رستم از طریق گرز سام شناسایی می‌شود (سرکاراتی، ۱۳۵۴: ۳۲۹ و ۳۳۰). اسب رستم رخش نیز گویی جزء جدایی ناپذیر پهلوان بر شمرده می‌شود. رخش از حیث هوش و عقل حیوان عجیبی بوده، چنان‌که رستم با او سخن می‌گفته و آن حیوان سخنان وی را به نیکی در می‌یافته و برای به بند کشیدن رخش نیز کسی غیر از رستم توانایی این کار را نداشته است (نهچیری، ۱۳۰۰: ۱۸۲ و ۱۸۴). به همین ترتیب در پژوهش‌هایی به شاخص بودن لباس رزم رستم نیز اشاره شده است. در خصوص مبحث نشانه‌شناسی می‌توان به کتاب *ارتباط تصویری از چشم انداز نشانه‌شناسی* نوشتهٔ فهیمه پهلوان (۱۳۷۸)، اشاره کرد که به خوانش نشانه‌ها و چگونگی روابط و دلالت آنها پرداخته است. و همچنین مقالات متعدد از جمله «تحلیل عناصر تصویری بر پایهٔ رویکرد نشانه‌شناسی» از فرنوش شمیلی (۱۳۸۶)، و هچنین «نشانه و نشانه‌شناسی- بررسی تطبیقی آرای سوسور، پیرس و اکو» از فرزان سجودی، (۱۳۸۱)، اشاره کرد که به وجوه مختلف و دسته‌بندی نشانه‌ها پرداخته‌اند.

برخلاف پژوهش‌های بالا که بیشتر به تحلیل جنبه‌های شخصیتی رستم پرداختند، این مقاله بر اساس متن داستان و با توجه به نگاره‌های جامعهٔ آماری، آن دسته از ویژگی‌های ظاهری را که به علت اهمیت و تکرار به عنوان نشانه‌ای شاخص در شناسایی شمایل رستم مؤثر هستند، مورد بررسی، شناسایی و دسته‌بندی قرار خواهد داد و در این امر از نشانه‌شناسی استفاده خواهدکرد.

اهداف پژوهش

این تحقیق سه هدف را دنبال می‌کند:

۱). بهره بردن از روشی نظام‌مند در شناسایی و دسته‌بندی نشانه‌های موجود برای شناخت کاراکترها و بخصوص، رستم، در نگاره‌های *شاهنامه*.

۲). شناسایی نشانه‌های ویژه در طراحی چهرهٔ رستم برای استفاده در سایر هنرهای دیداری.

۳). شناسایی بارزترین وجه نشانه‌ای به غیر از شمایل در دلالت به شخصیت‌ها.

سوالات پژوهش

اگر طراحی شخصیت‌ها بر اساس نشانه‌ها انجام شده باشند و نه تنها بر اساس تخیل شخص هنرمند، در مرحلهٔ تحلیل آن با رویکرد نشانه‌شناسی پیرس، سوالاتی که مطرح می‌شود، بدین شرح است:

نظام نشانه‌شناسانهٔ حاکم بر نگاره‌های رزم رستم و سهراب در مورد شناسایی کاراکترها، بخصوص رستم و سهراب به چه صورت است؟

شناسایی رستم از طریق وجه شمایلی و چهره در نگاره‌های رزم رستم و سهراب، به چه صورت محقق می‌شود؟

بارزترین وجه نشانه‌ای مورد استفاده در دلالت به شخصیت‌ها کدام است؟

روش تحقیق

این تحقیق به لحاظ هدف بنیادی و از نظر ماهیت توصیفی- تحلیلی است. جهت گردآوری داده‌ها نیز از دو روش میدانی و اسنادی استفاده شده است. نشانه‌شناسی طبق الگوی پیرس[1] رویکرد این تحقیق است و اشکال نشانه‌ای شمایلی، نمایه‌ای و نمادین، در فرم و محتوای، نگاره‌های رزم رستم و سهراب جستجو شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

مفاهیم و تعاریف

در مسیر شناسایی وجه شمایلی رستم با رویکرد نشانه‌شناسی، نیاز است که ابتدا وجه نشانه‌ای از انواع نشانه تفکیک شود. چرا که در تقسیم‌بندی پیرس به وجوه سه گانهٔ نشانه (شمایلی، نمایه‌ای و نمادین) اشاره می‌شود. یعنی یک نشانهٔ شمایلی می‌تواند همزمان دو وجه، شمایلی و نمادین را در خود داشته باشد. و از طرفی هر علامتی یا شمایلی نمی‌تواند به عنوان نشانه‌شناخته شود. لذا به ترتیب زیر مفاهیم تعریف می‌شوند.

نشانه چیست

واژهٔ «sign» به معنی نشانه مورد استفاده قرار می‌گیرد. «نشانهٔ یک واحد معنادار است و در واقع هر چیزی که به عنوان دلالت‌گر، ارجاع دهنده، یا اشاره گر بر چیزی غیر از خودش تلقی یا تفسیر[۲] شود می‌تواند نشانه باشد. نشانه‌ها در صورت فیزیکی واژه‌ها، تصاویر، اصوات، حرکات یا کنش‌ها، بوها، طعم‌ها و اشیاء ظاهر می‌شوند اما این چیزها ذاتاً معنی‌دار نیستند و فقط وقتی که معنایی به آنها منسوب کنیم تبدیل به نشانه می‌شوند. ما این چیزها را به طور کاملاً ناخودآگاه از طریق ارتباط دادن آنها با نظام آشنایی از قراردادها به عنوان نشانه تعبیر می‌کنیم. این استفادهٔ معنادار از نشانه‌هاست که در کانون اهمیت نشانه‌شناسی قرار دارد.» (چندلر، ۱۳۹۴: ۴۱)

نشانه‌شناسی

نشانه‌ها در بسترهای متنوعی ظاهر می‌شوند و نظام‌های نشانه‌ای را تعریف می‌کنند. آدمیان به یاری اشارت اندام‌های بدن، نظام پوشاک، نظام خوراک، نظام‌های نشانه‌ایی فرهنگی (از سیماچه‌های اقوام ابتدایی تا نظام نقاشی تجریدی معاصر) یعنی با ابزاری جدا از نوشتار و گفتار نیز با یکدیگر ارتباط می‌یابند. پاره‌ای از این ابزار به قاعده‌های تصویری مرتبط می‌شوند و شماری هم هیچ ارتباطی به‌این قواعد ندارند. نشانه‌شناسی[۳] علم شناخت این نظام‌های ارتباطی است. (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۲)

نشانه‌شناسی، ارتباط را تولید معنا در پیام عنوان کرده است. چه رمزگذار تولیدش کرده باشد و چه رمزگشا. نشانه‌شناسان افعالی چون آفریدن، تولید و مذاکره را در اشاره به‌این فرایند به کار می‌برند. (نزاکتی، ۱۳۹۰: ۱۱۸)

زبان و تصویر

برای شناسایی یک وجه نشانه‌ای نیاز است پیام معناداری دریافت شود. فهیمه پهلوان پیام‌هایی را که از راه دیدن یک تصویر دریافت می‌شود به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱. پیام‌های تجسمی. ۲. پیام‌های شمایلی. ۳. پیام‌های زبانی-نوشتاری. در بخش اول، عناصر بصری و کیفیت‌های بصری پیام‌های تجسمی‌را منتقل می‌کنند از جمله کادر، کادراژ، زاویهٔ دید، اصول ترکیب‌بندی شامل؛ تعادل، تضاد، نقطهٔ تمرکز، حرکت، تناسب/ مقیاس، ریتم و... در دستهٔ دوم بخشی از پیام‌های شمایلی فیگوراتیو یا غیر فیگوراتیو، فهرست‌بندی و شناسایی می‌شوند. در بخش سوم نظام نشانه‌ای زبان است که پیام را منتقل می‌کند. در شناسایی پیام‌های شمایلی بدیهی است که ورای تشخیص نقش‌مایه‌ها که با رعایت اصول تغییر شکل و دگرگونی بازنمودی به دست آمده‌اند، باید توجه داشت که هر یک از نقش‌مایه‌های اثر به خاطر چیزی غیر از خود آن علامتی که مشاهده می‌شود، حضور دارند. یعنی برای معانی دلالت‌های ضمنی و وابسته به آن. یک اثر تجسمی‌محصول ذهن هنرمند است که هرچند به طبیعت یا اشیاء شباهت دارند برای بیان اهداف و دیدگاه‌های خاص، گزینش، هدایت و قاعده‌مند شده‌اند. تحلیل پیام‌های شمایلی اثر بر اساس مشاهده و مطالعهٔ دقیق همراه با تفکر متکی است. این روند با هدف دلالت‌های اثر ممکن و عملی می‌شود. در این مرحله شاخص‌های اثر خصوصیاتی است که بیش از هر چیز در شکل‌گیری معنا و تأثیرگذار بودن اثر نقش دارد. اینکه چه چیزی تصویر شده است، شناخت نقش مایه‌ها و شخصیت‌ها، اطلاعات صوری و شمایل‌نگارانه‌ای را در بر می‌گیرد که در اثر قابل رؤیت و مشاهده است. تحلیل شخصیت‌های اثر بر اساس جنسیت، سن، طرز قرار

www.SID.ir

Archive of SID

گرفتن مدل، خصوصیات ظاهری مدل، محل قرار گیری و تعداد شخصیت‌ها و اجزای مهم اثر شکل می‌گیرد. (پهلوان، ۱۳۷۸: ۱۷ تا ۴۹)

نگارگران نیز برای خلق تصاویر، معنا را از طریق پیام‌های زبانی- متنی، با مطالعه متن داستان و یا از طریق پیام‌های زبانی- گفتاری، با شنیدن داستان از زبان دیگران و یا پیام‌های تجسمی‌و شمایلی با دیدن تصاویر و نقاشی‌های از پیش موجود دریافت می‌کنند. در نهایت با دخالت اندیشه و خلاقیت‌های فردی، با به کارگیری عناصر بصری (اعم از متن و تصویر) در نگاره‌ها، انتقال به مخاطب را امکان‌پذیر می‌سازند.

تصویر می‌تواند به طرز فوق العاده‌ای «چند معنایی» باشد. بدین معنی که می‌تواند دلالت‌های بی‌شمار و متفاوتی را به وجود آورد. گزینش یک نشانهٔ تصویری انتخابی است که توسط هنرمند انجام می‌گیرد، به‌این لحاظ در آثار تجسمی، یک « دال»[۴] فقط به یک «مدلول»[۵] دلالت نمی‌کند و یا برای یک مدلول فقط یک دال وجود ندارد. بنابراین انتظار می‌رود پیام زبانی نقشی هدایت کننده در پیام‌های دیداری ایفا کند. (پهلوان، ۱۳۷۸: ۵۵)

پیرس

پیرس نشانه را یک الگوی سه تایی شامل نمود،[۶] تفسیر و موضوع[۷] می‌دانست، با این توضیح که «نشانه، در شکل یک نمود، چیزی است که نزد فردی خاص بر چیزی دیگر، در بعضی وجوه و قابلیت‌ها، دلالت می‌کند. نشانه خطاب به کسی است یعنی در ذهن آن فرد نشانه‌ای معادل یا شاید یک نشانهٔ توسعه یافته به وجود می‌آورد که ما آن را تفسیر نشانهٔ نخستین می‌نامیم. نشانه بر چیزی دلالت می‌کند که همان موضوع نشانه است. دلالت نشانه بر موضوع نه در تمام ویژگی‌های آن، بلکه در ارجاع به یک ایدهٔ خاص است که گاهی آن را زمینهٔ نمود می‌خوانیم.» (پیرس در چندلر، ۱۳۹۴: ۶۱). در الگوی پیرس چراغ راهنمایی که فرمان «ایست» را نشان می‌دهد نشانه‌ای است شامل: نور قرمز چراغ راهنما در یک چهارراه (نمود)، توقف وسایل نقلیه (موضوع) و این فکر که چراغ قرمز نشان می‌دهد که وسایل نقلیه باید بایستند (تفسیر). (چندلر، ۱۳۹۴: ۶۱).

پیرس اولین کسی بود که نشانه‌ها را تحت سه عنوان شاخص طبقه‌بندی نمود. او انواع و اقسام نشانه‌ها را به ۱. نشانه‌های شمایلی (iconic sign) ۲. نشانه‌های نمایه‌ای (index sign) ۳. نشانه‌های نمادی (symbolic sign) تقسیم نمود و نوع دلالت‌های آنها را مشخص ساخت (مهرگان، ۱۳۷۷: ۱۳۷). هاوکس عقیده دارد طبقه‌بندی پیرس کمتر طبقه‌بندی «انواع متمایز نشانه» است و بیشتر «منش‌های متفاوت رابطه» بین نشانه و موضوع (ابژه) یا دال و مدلول را از هم متمایز می‌کند. (سجودی، ۱۳۸۱: ۸۹)

نشانهٔ شمایلی

در نشانه‌های شمایلی رابطهٔ اصلی میان دال و مدلول رابطهٔ مبتنی بر شباهت است. یک عکس یا یک پردهٔ نقاشی فیگوراتیو نشانه‌هایی شمایلی هستند. میان عکسی که از یک درخت گرفته شده است و خود آن درخت به‌این اعتبار همانندی صوری وجود دارد که مناسبات اجزای سازندهٔ آنها همانند است، اما درک این شباهت نیز از گونه‌ای تأویل جدا نیست. پیرس در نهایت مناسبت نشانهٔ شمایلی و موضوع را به تأویل مخاطب وابسته دانسته است و گفته که در نشانهٔ شمایلی همانندی شکل و معنا را نه از راه شکل بلکه از راه تأویل درک می‌کنیم. در نتیجه تعیین‌های فرهنگی اهمیت می‌یابند. اقوامی ابتدایی هنوز وجود دارند که افرادشان قادر به شناخت چهرهٔ خویش در یک عکس نیستند، اینجا نمی‌توان عکس را یک نشانهٔ شمایلی دانست. نقاشی‌های فیگوراتیو سورئالیست‌ها هیچ گونه شباهت صوری با موضوعی واقعی ندارند و نشانه‌های شمایلی محسوب نمی‌شوند. تصویری که یک نقاش رنسانس از مدل خود می‌کشید که زنی جوان با چهره‌ای معصوم بود و به آن نام «مریم مقدس» می‌داد، تنها در نسبتی که با آن زن دارد، نشانهٔ شمایلی خوانده می‌شود. اما در دلالت دوم خود (یعنی آنجا که همچون چهرهٔ مریم مقدس در نظر گرفته می‌شود) چنین نیست (مهرگان، ۱۳۷۷: ۱۳۹ و ۱۴۰).

www.SID.ir

Archive of SID

نشانهٔ نمایه‌ای

دال در نشانه‌های نمایه‌ای دلبخواهی نیست بلکه مستقیماً به طریقی (فیزیکی یا علّی) به مدلول وابسته است. این رابطه را می‌توان مشاهده کرد یا استنتاج کرد. نشانه‌های طبیعی (دود، رعد، جای پا، پژواک صدا، بوهای غیر ترکیبی و طعم‌ها)، نشانگان پزشکی (درد، خارش، ضربان قلب)، ابزارهای اندازه گیری (بادنما، دماسنج، ساعت و مشابه آن)، و مواردی چون عکس و فیلم، نمای ویدیویی یا تلویزیونی، صدای ضبط شده روی نوار، و سرانجام شاخص‌ها در زبان (مانند ضمایر شخصی، قیدهای مکان و زمان) را می‌توان از جمله نشانه‌های نمایه‌ایی دانست (سجودی، ۱۳۸۱: ۹۰).

نمایه به چیزی اشاره دارد: برای مثال «یک شاخص آفتابی یا ساعت نشانگر زمان در روز است». این وجه به یک «رابطهٔ واقعی» میان «نشانه» و موضوعش اشاره می‌کند که صرفاً وابسته به ذهن تفسیرگر نیست. موضوع لزوماً وجود دارد. نمایه به طور واقعی به موضوع‌اش متصل است. این یک پیوند حقیقی است و حتی ممکن است یک رابطهٔ فیزیکی مستقیم وجود داشته باشد. یک نشانهٔ نمایه‌ای صریحاً به وجود چیزی دلالت می‌کند (چندلر، ۱۳۹۴: ۷۲ و ۷۳).

نشانهٔ نمادین

در نشانه‌های نمادین دال مشابه مدلول نیست، بلکه بر اساس رابطه‌ای دلبخواهی یا کاملاً قراردادی به مدلول دلالت می‌کند، به عبارت دیگر این رابطه را باید یاد گرفت؛ از جمله نشانه‌های نمادین می‌توان به زبان به طور عام (به علاوهٔ زبان‌های خاص، حروف الفبا، نشانه‌های سجاوندی، واژه‌ها، عبارات، جمله‌ها) علامت‌های رمزی مُرس، چراغ‌های راهنمایی، پرچم‌های ملی و مشابه آنها اشاره کرد. (سجودی، ۱۳۸۱: ۸۹)

نشانه‌های نمادین از جمله زبان، بسیار قراردادی‌اند. نشانه‌های شمایلی(تصویری) تا حدی قراردادی‌اند. و نشانه‌های نمایه‌ای توجه را بر اساس اجباری کور به ابژه‌هایشان معطوف می‌کنند. (سجودی، ۱۳۸۱:۹۰)

پیرس همچنین در طبقه‌بندی سه‌گانه که برای انواع نشانه مطرح می‌کند، در حقیقت سه وجه نشانه‌ای در دلالت را نیز مشخص می‌کند. وجه شمایلی وجه نمایه‌ای و وجه نمادین. ممکن است به اشتباه سه شکل نشانه‌ای پیرس را انواع نشانه بدانیم، اما باید توجه داشت که خطوط قاطع جداکننده بین این سه شکل نشانه وجود ندارد: یک نشانه ممکن است شمایل، نماد و نمایهٔ یا هر ترکیب دیگری باشد. پیرس کاملاً از این موضوع آگاه بود: او نقاشی را شمایل صرف نمی‌دانست و هیچ شکی نداشت که نماد به طور خالص وجود ندارد. یک نقشه در اشاره به موقعیت‌ها نمایه‌ای است، در نشان دادن مستقیم نسبت‌ها و فواصل میان نقاط شمایلی است و در به کار بردن نمادهای قراردادی معنادار که باید برای خواندن نقشه آموخته شوند، نمادین است. یعنی نقشه، نشانه‌ای است که هر سه وجه را در خود دارد.(چندلر، ۱۳۹۴: ۷۴ و ۷۵)

در نتیجه روش تشخیص اشکال مختلف نشانه در مدل پیرس که در نهایت به سه وجه نشانه‌ای منتهی می‌شود، بر اساس نوع رابطهٔ بین دال و مدلول است، که سه نوع رابطهٔ همانندی، علت و معلولی و قراردادی را شامل می‌شود.

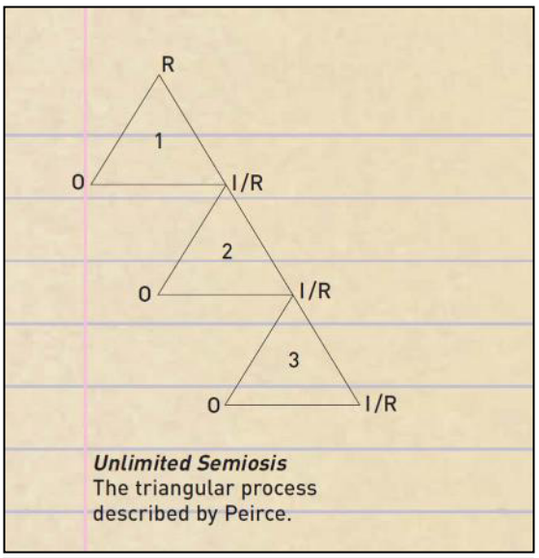
نشانگی و دلالت

گاهی تفسیرگر از یک نشانه به نشانه‌ای دیگر هدایت می‌شود و در نهایت حلقه‌های نشانه‌ای به هم مرتبطی را می‌گذراند که در مجموع یک نشانهٔ کلی برای مخاطب دلالت می‌شود. (شکل ۱). برای مثال در شمایلی که برای کلاهخود همانند صورت دیو سپید درنگاره‌ها روی سر رستم مشاهده می‌شود یاد آوری است از خان هفتم و نبرد رستم با دیو سپید.

کرو به نقل از پیرس چنین می‌نویسد: «پیرس اصطلاح نشانگی «semiosis» را برای توصیف انتقال معنا استفاده کرد - عمل دلالت کردن(معنی دادن). آنچه که در مورد روش پیرس مشخص است این است که آن یک پروسهٔ یک طرفه بین نشانه و خوانندهٔ نشانه با یک معنای ثابت نیست.» (Crow, 2010: 34) با توجه به اینکه پیرس در جایی دیگر می‌افزاید: «معنای یک بازنمود ممکن است چیزی نباشد جز یک بازنمود دیگر، تفسیر اولیه می‌تواند دوباره تفسیر شود.» (چندلر، ۱۳۹۴: ۶۲)

www.SID.ir

Archive of SID



R= representamen	نمود
I= interpretant	تفسیر
O= object	شیء

شکل ۱. نشانگی نامحدود منبع: (Crow, 2010)

رمزگان

مفهوم رمز در نشانه‌شناسی بسیار بنیادی است. سوسور با رمزگان زبانی سر و کار داشت و تأکید می‌کرد که نشانه‌ها به تنهایی معنادار نیستند و فقط وقتی که در ارتباط با یکدیگرند، تفسیرپذیر می‌باشند. رمزگان چارچوبی را به وجود می‌آورد که در آن نشانه‌ها معنا می‌یابند. در واقع نمی‌توان چیزی را که در قلمرو رمزگان نیست نشانه نامید. به علاوه اگر رابطهٔ میان دال و مدلول را اختیاری فرض کنیم، آنگاه روشن است که تفسیر معانی مرسوم نشانه‌ها مستلزم آشنایی با مجموعه‌های مناسبی از قراردادها می‌باشد. رمزگان نشانه‌ها را به نظام‌های معنا دار تبدیل می‌سازد و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می‌گردد (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۲۱).

چندلر چارچوب سه بخشی خاص خودش را برای رمزگان مشخص می‌کند که عبارتند از: ۱. رمزگان اجتماعی (شامل زبان گفتاری، رمزگان بدنی، رمزگان مربوط به کالا مثل مد و لباس، رمزگان رفتاری مانند آداب و رسوم، ایفای نقش و بازی). ۲. رمزگان متنی (شامل رمزگان علمی از جمله ریاضیات، رمزگان زیباشناختی در هنرهایی مثل شعر، نمایش و نقاشی از جمله؛ کلاسیسیسم، رمانتیسم و رئالیسم، رمزگان ژانری و سبکی مانند استدلال، تفسیر، توصیف و...، رمزگان رسانه‌های ارتباط جمعی مثل عکاسی، تلویزیونی، فیلمی، رادیویی و مطبوعاتی) ۳. رمزگان تفسیری (شامل رمزگان ادراکی؛ مانند درک بصری، رمزگان ایدئولوژیک مثل فردگرایی، فمینیسم، نژادپرستی، لیبرالیسم، ماتریالیسم، سوسیالیسم و تمام «-ایسم‌ها»). انواع رمزگان ممکن است با هم تداخل و شامل هم باشند و تحلیل نشانه‌شناختی هر متن یا فرآیند، شامل در نظر گرفتن چندین رمزگان و روابط میان آن‌هاست. باید توجه داشت که همهٔ رمزها را می‌توان ایدئولوژیک در نظر گرفت. (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۲۳ و ۲۲۴)

این رمزگان‌ها در جوامع گوناگون و در دوره‌های مختلف می‌توانند متفاوت تعریف شوند. برای مثال در ایران و بسیاری از کشورها لباس مشکی در مراسم نشانهٔ عزاداری است. در حالی که در چین در مراسم عزاداری سفید می‌پوشند. و یا در دوره‌ای پهلوانان موی سر خود را می‌تراشیدند و از مدل ریش بلند بخصوصی استفاده می‌کردند و در دوره‌ای دیگر از مدل متفاوت تری استفاده می‌شود. در کتاب تاریخ اجتماعی ایران نیز آمده است که در دورهٔ مسلمانان قرون وسطی «نظامیان ریش خود را سیاه و به دو قسمت مساوی تقسیم می‌کردند و سر خود را کاملاً می‌تراشیدند. غیر از شاهزادگان، که موی سرشان بافته و دراز بود، غلامان موی سر خود را به اندازه متوسط و به حال طبیعی نگاه می‌داشتند و از رنگ کردن و آرایش آن خودداری می‌کردند.» (راوندی، ۱۳۷۱، ج۷: ۷۴)

شاهنامه نگاری

در بحث نگارگری برخی از پژوهشگران آغازگر، ادوار هنری ایران را مشتمل بر سه دورهٔ مغول، تیموری و صفوی در نظر گرفته‌اند و تقسیمات ادوار تاریخی را بر اساس دودمان‌های حاکم قرار دادند، سپس تقسیمات درونی را با اسلوب‌های هنری به تفصیل بسط و گسترش

www.SID.ir

Archive of SID

دادند. آنان در پژوهش‌های خود، هنر مذکور را هنری درباری تلقی کرده، به تحولات نقاشی ایرانی تا سدهٔ نوزدهم توجه کردند، که این امر بیش از همه به اهداف معین خواست‌ها و گرایش‌های فکری زمامداران بستگی داشته است. (آداموا، ۱۳۸۶، ۱۵ و ۱۶)

با نگاهی کلی به سیر هنر نگارگری ایرانی شکل گیری مکاتب، در طول زمان بر اساس قالب ذهنی و رویکرد هنرمند را جنسن در چهار قالب فکری یا رویکرد در نظر می‌گیرد که در آنها ترکیباتی از گرایش‌های هنری و علاقه مندی‌های اجتماعی با بعضی از ویژگی‌های بصری پیوند می‌خورند. هر یک از این تعاریف و رویکردها می‌تواند در دورهٔ خاصی از فعالیت‌های هر هنرمند بر سبک او حاکم باشد. رویکرد آئینی، رویکرد عینی، رویکرد کلاسیک و رویکرد عاطفی. (جنسن،۱۳۸۸: ۴۴ تا ۴۶)

برای مثال در *شاهنامهٔ* بایسنقری و تهماسبی هنرمند از ثبت طبیعت فراتر می‌رود چرا که حاصل مشاهدهٔ درونی و باطنی، اتصال به حقیقت و جوهره طبیعت است و ظهور معانی و صور حقیقی یا جوهره موجودات به کمک کشف و شهود و اتصال به عالم مثال و خیال صورت می‌گیرد. (مقبلی،۱۳۹۲: ۲۶) البته نگارگر در این زمینه به انتزاع مطلق روی نیاورده است و رویکرد عینی را نیز مد نظر قرار داده است. رویکرد عینی در مکتب اصفهان (*شاهنامهٔ* رشیدا) عصر صفوی تشدید می‌شود و مضامینی همچون فردگرایی و دنیاگرایی باعث می‌شود حضور انسان، عملش و شبیه‌سازی و نمایش نمود حقیقی انسان در نقاشی به رشد چشم‌گیری برسد. (جوانی، ۱۳۹۰: ۱۶۸)

در حقیقت اگرچه هنرمندان شاهنامه‌نگار در قدم‌های اولیه یکسان عمل می‌کنند اما بنا بر اقتضای شرایط سیاسی و اجتماعی و روح فرهنگی حاکم بر جامعه که هنرمند را تحت تأثیر انکار ناپذیر خود قرار می‌دهد. در مسیر تکاملی سبک‌ها بر رویکردی خاص تأکید کرده و علاقه‌مندی‌های اجتماع را به همراه کهن الگوها و نمونه‌های مثالین به تصویر می‌کشند. (مقبلی،۱۳۹۲: ۳۳) حال جدای از اینکه در این مسیر یک نشانه چرا و چگونه به وجود آمده، دسته‌بندی نشانه‌ها از بعد اهمیت موضوعی است که در این مقاله به آن پرداخته می‌شود.

چهره‌پردازی در نگارگری

گروهی از نگارگران مسلمان ایرانی متأثر از اندیشهٔ اسلامی در پی حقیقت و مسائل ماوراءالطبیعه بوده‌اند. از این رو بر خلاف نقاشی غرب، نگارگری ایران به ندرت در خدمت شمایل‌نگاری قرار گرفته است. بنابراین چهره‌ها در نگارگری سنتی ایران در عین منحصر به فرد بودن، بر اساس الگوهای مشخص ترسیم می‌شدند. این قضیه برخی از پژوهشگران را به قضاوت نادرست وا داشته که چهره‌ها همسان و خشک هستند، در صورتی که چهره نگاری در نگارگری سنتی بر اثر عوامل گوناگون اجتماعی متفاوت بوده است. نگارگران ایرانی ضمن رعایت قراردادها و الگوهای کهن، سبک شخصی خود را در چهره‌پردازی تجربه می‌کردند. با رواج گرایش به هنر غربی اصول چهره‌پردازی سنتی نادیده گرفته شد و به سوی چهره‌پردازی واقع‌گرایانه تغییر مسیر داد. چهره‌نگاری در نگارگری ایران با تعریف غربی و عامیانهٔ آن، یعنی شباهت ظاهری تصویر با شخص ترسیم شده، میانه‌ای ندارد و به هیچ روی، حتی بعد از نفوذ هنر یونان در پی حملهٔ اسکندر، توجه جدی به شبیه‌سازی عینی تصویر با شخص صورت نپذیرفته است. (حسنوند، ۱۳۹۱: ۱۵ و ۱۶)

جامعهٔ آماری

جامعهٔ آماری مورد تحلیل، نگاره‌های رزم رستم و سهراب هستند. نحوهٔ انتخاب نمونهٔ آماری بر اساس نوع تحلیل نشانه‌شناسی چنین در نظر گرفته شده که در انتخاب نگاره‌ها با در نظر داشتن تمرکز حضور نشانه‌های صریح و شفاف در شناسایی شخصیت‌های رستم و سهراب اقدام شود. در نتیجه محدود به یک دورهٔ خاص و یا نگارگر خاصی و همچنین تنها از نسخه‌های مصور شده نخواهد بود و شاید تنها یک برگ باقی مانده از شاهنامه‌ایی نامشخص (اما در مکتب و دورهٔ مشخص) باشد. نکته‌ای که باید اشاره شود:

یکی از دلایل انتخاب نگاره‌ها بر اساس صحنهٔ رزم

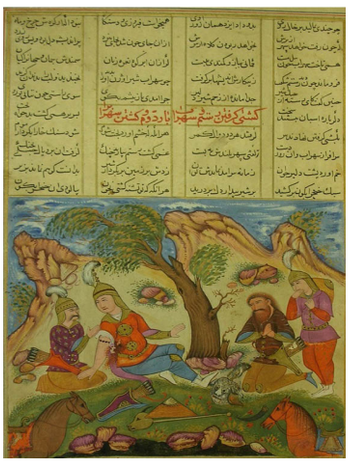
www.SID.ir

Archive of SID

۱. ۱۵۱۰ میلادی شیراز، ۳۱ ذالحجه ۹۱۵، در ابعاد ۱۸۸ در ۱۲۶ میلی متر، محل نگهداری USA, Baltimore. The Walters Art Museum

۲. ۱۵۴۲ میلادی، مکتب شیراز - محرم ۹۴۹، ۲۰۲ در ۱۴۶ میلی متر، UK-Manchester-John Rylands University Library of Manchester

۳. ۱۵۶۹ م مکتب شیراز ۲۰ ربیعالاول ۹۷۷، ۱۹۸ در ۱۳۰میلی متر، Italy- Naples .Biblioteca Nazionale



۴. ۱۵۷۰ م مکتب شیراز، ۱۷۰ در ۱۷۷ میلی متر میلی متر. India, Hyderabad, The Salar Jung Museum

۵. ۱۵۹۲ م۱۰۰۰جمادی الاول، ۱۲۰ در ۱۳۹ میلی متر USA-Philadelphia- Free Library of Philadelphia

۶. نیمه دوم قرن ۱۶ م- ۲۱۷ در ۱۲۵ میلی متر، USA-Philadelphia- Free Library of Philadelphia

۷. ۱۶۰۰ م، Usa- New York- Metropolitan Museum of Art

۸. ۱۶۰۵ م- ۱۰۱۴ ق، UK-St Andrews, University of St Andrews Library

۹. ۱۶۱۷م ۱۰۲۶جمادی الثانی ۲۴۲ در ۱۶۲ میلی متر India, Hyderabad, The Salar Jung Museum

www.SID.ir

Archive of SID

۱۰. ۱۶۴۹ م مکتب اصفهان ۱۰۵۹ه ق، معین مصور نقاش، ۲۹۲ در ۱۴۸ میلی متر
UK- London, The British Museum

۱۱. اواخر قرن ۱۷ م مکتب صفوی، ۱۹۷ در ۱۷۵ میلی متر
Qatar, Doha, Museum of Islamic- Art

۱۲. قرن ۱۷ م مکتب صفوی شاه عباس دوم، ۲۰۰ در ۲۶۵ میلی متر
Germany, Berlin Staatsbibliothek Zu Berlin

۱۳. مکتب هند ۱۸۱۰ الی ۱۸۳۰،
India,Hyderabad, The Salar Jung Museum

۱۴. قرن ۱۹ م دورهٔ قاجار،
Iran, Tehran, Melli Library

۱۵. ۱۸۵۷ م دوره ی قاجار- نقاش لطفعلی صورتگر ۱۲۷۴ ه ق، ۱۵۵ در ۱۴۵ میلی متر.
Iran, Tehran, Riza Abbasi Museum

www.SID.ir

Archive of SID

رستم و سهراب این بود که در یکی از معتبرترین نسخه‌های *شاهنامه*، یعنی نسخهٔ *شاهنامه بایسنقری* در بخش رزم رستم و سهراب هیچ نگاره‌ای وجود نداشت. در نتیجه نگارنده ترجیح را بر انتخاب بر اساس صحنه قرار داد و نه بر اساس نسخه‌های مصوّر *شاهنامه* بر جا مانده.

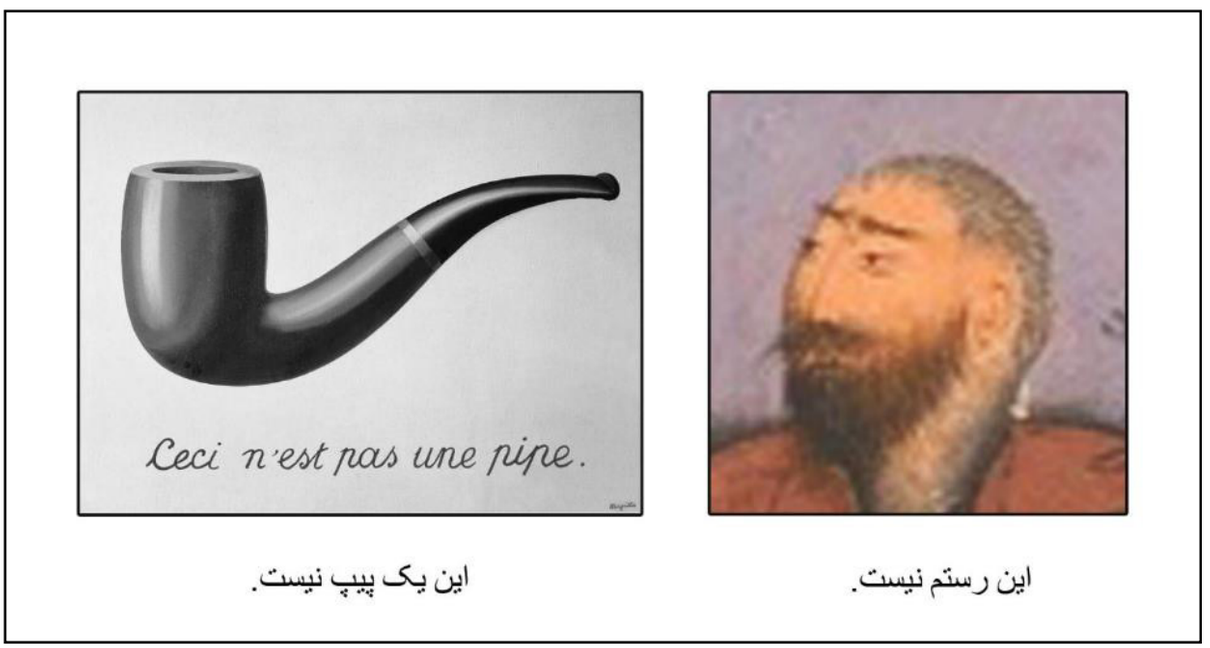
در هر صورت نگاره‌های بر جای مانده در بازهٔ مشخص زمانی پس از فردوسی، قرن ۱۴ میلادی تا قرن ۲۰ م. که سنت نگارگری شاهنامه رایج بود، مد نظر قرار گرفتند. با مراجعه به سایت shahnamaproject به آدرسی که در منابع اشاره می‌شود و انتخاب بر اساس صحنه‌ها، در بخش سهراب، تصاویر نگاره‌های رزم رستم و سهراب در دسترس خواهد بود. جامعهٔ آماری آن دسته از نگاره‌های رزم رستم و سهراب هستند که در سایت ، به تعداد ۳۳۷ تصویر، جمع‌آوری شده و از میان آن‌ها، نمونهٔ آماری با توجه به تجمع نشانه‌های مورد استفاده در معرفی رستم و سهراب به شرح زیر انتخاب شد:

از ۳۳۷ نگاره مورد نظر به تعداد ۲۶۳ تصویر مجزا شده‌اند که اصابت خنجر به سهراب در آنها اتفاق افتاده (یک نوع نشانه برای باز شناختن سهراب)، و از میان آنها نگاره‌هایی که رستم سهراب را با دیدن بازوبندش (نشانه‌ایی دیگر در شناسایی سهراب) در می‌یابد (اینکه فرزند خودش است)، به تعداد ۱۲۱ تصویر و نگاره‌هایی که اشخاص دیگری به غیر از رستم و سهراب در آن حضور دارند، برای لزوم مقایسهٔ تفاوت‌های احتمالی در چهره پردازی (شمایل) به تعداد ۵۱ تصویر مشخص شدند و در نهایت از میان این ۵۱ تصویر آنهایی که از کیفیت و وضوح مناسبی برای تحلیل برخوردار بودند، تعداد ۱۵ نگاره به عنوان نمونه گزینش شدند تا مورد بررسی قرار گیرند. لازم به ذکر است که به غیر از ۳۳۷ نگاره، تصاویری مبهم و ناواضح نیز وجود داشتند که در این جامعهٔ آماری مد نظر قرار نگرفتند.

در تصاویر نمونه‌های آماری از شماره ۱ تا ۱۵ به ترتیب سال تولید اثر مشخص شده‌اند.

بحث و بررسی

بر اساس بررسی‌های انجام شده، شمایل شخصیت‌های موجود در نگاره‌ها به‌این دلیل نشانه‌ای شمایلی تلقی می‌شوند، که به چیزی غیر از تصویر نقاشی شده اشاره دارند. برای مثال در نمونهٔ شمارهٔ ۷ از نمونه آماری، شمایلی که از رستم در نگاره ترسیم شده است با وجود شباهت به مردم مغول، به عنوان یک دال،

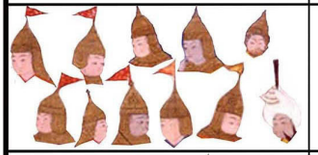


تصویر ۱ این رستم نیست (منبع نگارنده)

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۱. تحلیل چهره‌ها در نگاره‌های ۱ تا ۱۰

ردیف	رستم	سهراب	نمونه ای ازسایر شخصیت ها
۱			
۲			
۳			
۴			
۵			
۶			
۷			
۸			
۹			
۱۰			

(منبع: نگارنده)

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۲. تحلیل چهره‌ها در نگاره‌های ۱۱ تا ۱۵

ردیف	رستم	سهراب	نمونه ای ازسایر شخصیت ها
۱۱			
۱۲			
۱۳			
۱۴			
۱۵			

(منبع: نگارنده)

www.SID.ir

Archive of SID

دلالت بر شخصیت رستم، پدر سهراب دارد. و از آنجایی که در نشانه‌های شمایلی رابطهٔ همانندی می‌تواند دلالت بی‌وقفه و بلافاصله را در پی داشته باشد، با بررسی بیشتر برشی از از همان نگاره یعنی چهرهٔ پهلوان که در تصویر۱ مشخص شده است، به پیروی از اثر «این یک پیپ نیست» از رنه مگریت، بی راه نیست اگر گفته شود؛ «این رستم نیست».

تفاوت این دو آن است که در پیپ مگریت شباهت و همانندی بسیار زیاد نسبت به واقعیت در تصویر مشاهده می‌شود و دلالت به پیپ در دنیای واقعی (مصداق)، بی وقفه اتفاق می‌افتد، تا آنجایی که با خواندن جملهٔ زیرِ تصویر، که نوشته شده است، «این یک پیپ نیست»، مخاطب با یک تناقض روبرو می‌شود و در درستی این جمله شک و شبهه به وجود می‌آید، یعنی دلالت بسیار قوی بوده (به خاطر همانندی زیاد به واقعیت) که جدایی دال از مدلول به سختی انجام می‌گیرد. اما در تصویر سمت راست آن، وقتی گفته می‌شود «این رستم نیست»، به نسبت تصویر پیپ، مخاطب سریع‌تر و گاهی بی تردید می‌پذیرد که «این رستم نیست.» به‌این دلیلِ عمده که شمایل به سبکی غیر رئالیسم (غیر واقعِ گرایانه) نقاشی شده است و به همین جهت، تصویر می‌تواند مربوط به هرشخصی غیر از رستم نیز باشد. در نتیجه باید دید این خلاء موجود در دلالت وجه شمایلی نگاره‌ها را نگارگران به چه روشی برطرف کرده‌اند؟ پاسخ روشن است وقتی همین چهره در کل ترکیب‌بندی در کنار لباس ببربیان، گرز گاوچهر، کلاهخودی از سر دیو سپید، رخش و سایر کاراکترهای مکمل از جمله سهراب قرار می‌گیرد آن گاه او پهلوانی جز از رستم نمی‌تواند باشد. در این حالت با دیدن کل نگاره، و همنشینی تمام نشانه‌ها در کنار شمایل پهلوان، وقتی مخاطب با این جمله روبرو شود؛ «این رستم نیست.» آنگاه به گونه‌ای خواهد گفت؛ «مگر کسی به غیر از رستم هم می‌تواند در این صحنه باشد؟»

در جداول ۱ و ۲ به صورت مجزا چهرهٔ رستم و سهراب و سایر شخصیت‌ها در وجه شمایلی به ترتیب نمونهٔ آماری از نگاره‌ها مجزا شده و مورد مقایسه قرار می‌گیرند.همان گونه که در مقایسه جداول بالا، قابل مشاهده است، شمایل رستم‌ها با هم تفاوت دارند. و همچنین تفاوت قابل ملاحظه‌ای در مدل موها و ریش و اندازهٔ سرها دیده می‌شود که در ادامه به آنها پرداخته می‌شود.

موی سر و ریش پهلوان

با بررسی چنین دریافت می‌شود که در مدل موی سر و ریش پهلوان (رستم) از نوعی رمزگان اجتماعی و شناسه‌ای قراردادی استفاده شده است. چون در مقطعی از تاریخ پهلوانان موی سر خود را تراشیده و صورتشان را با ریش بلند می‌آراستند. حال آنکه بر خلاف نگاره‌ها، فردوسی در متن شاهنامه (رمزگان متنی- روایت) رستم را با ظاهری کامل و بدون نقص توصیف می‌کند و داشتن موهای بلند زیبندهٔ پهلوانی است. از جمله رستم و نیای او سام، با یال‌های در خور پهلوانی توصیف شده‌اند:

چنین یال و این چنگ‌های دراز
نه والا بود پروریدن به ناز
(فردوسی، ۱۹۶۰: ج۲، ۵۰)

ابر سام یل موی بر پای خاست
مرا ماند این پرنیان گفت راست
(فردوسی، ۱۹۶۰: ج۱، ۲۴۰)

نشست از بر تخت زر پور زال
ابا بازوی شیر و با کتف و یال
(فردوسی، ۱۹۶۰: ج۱، ۲۴۳)

در مورد چهرهٔ تصویر شده برای سهراب نیز ویژگی خاصی که چهرهٔ او را متفاوت می‌کند جوانی اوست. گرچه سر سهراب همچنان بر اساس همان رمزگان اجتماعی برای پهلوان بدون مو است اما نداشتن ریش هم مزید بر علتی شده که صورت سهراب کاملاً گرد و همانند قرص ماه دیده شود که چون کودکی معصوم به نظر می‌رسد. همان طور که اشاره شد «چهره‌های بیضی شکل پرسوناژها نمادی از معصومیت و پاکی است» (شریفی، ۱۳۸۹، ۳۹). در نتیجه در طراحی چهرهٔ رستم و سهراب که وجه شمایلی به شمار می‌آید، وجه نمادین (با رابطهٔ قراردادی در دلالت) نیز مشاهده می‌شود. آن هم به دلیل وجود رمزگان‌های اجتماعی در چهره‌پردازی پهلوان.

www.SID.ir

Archive of SID

اندازهٔ سر

با مقایسه‌ای کلی مشاهده می‌شود که سر رستم در بعضی نگاره‌ها بزرگتر از سر دیگران ترسیم شده است. از یک نظر کیفیتی بصری به حساب می‌آید که گویی نگارگر عمق نمایی و فاصله‌ها را در نقاشی می‌خواسته نشان دهد. از طرفی اگر آنگونه که در نقش برجسته‌های باستانی سر پادشاه را بزرگتر از سایرین می‌ساختند تا مقام و جایگاه ویژهٔ پادشاه را نشان دهند، به قضیه نگاه شود، می‌تواند نشانه‌ای قراردادی برای معرفی جهان پهلوان، رستم باشد. پس چهره‌ها علاوه بر وجه شمایلی شان وجه نمادین با روابط قراردادی را نیز در خود دارند. البته این اختلاف اندازهٔ سر فقط در نگاره‌های یک تا چهار که قدیمی‌تر هستند به صورت مشهود دیده می‌شود و در نگاره‌های متأخرتر اندازهٔ سرها (رستم و سهراب) تقریباً یکسان نقاشی شده اند. که می‌تواند گویای کمرنگ تر شدن استفاده از این نوع قرارداد باشد. علاوه بر این سیر واقع گرایی در چهره‌ها از ردیف شماره ۱ تا انتهای جدول ردیف ۱۵ بیشتر می‌شود.

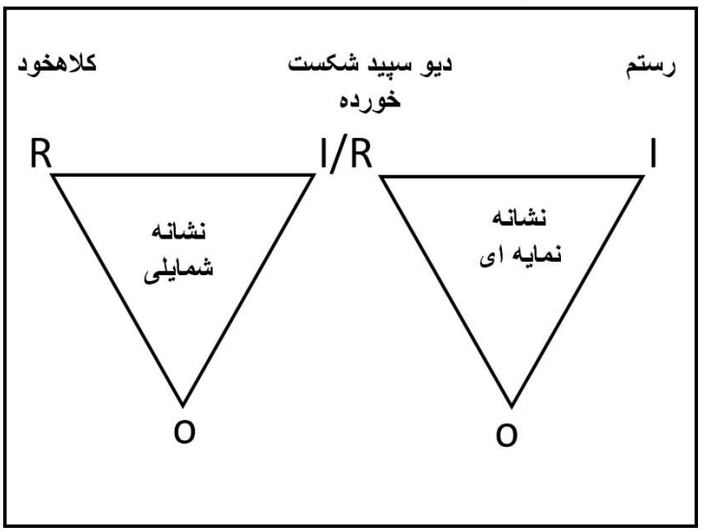
کلاهخود

اگرچه اشارهٔ فردوسی در صحنه رزم رستم و سهراب هنگامی‌که رستم برای رزم آماده می‌شود به کلاهخود آهنی است «بیامد بران دشت آوردگاه نهاده به سر بر ز آهن کلاه» (فردوسی، ۱۹۶۰: ج۲، ۲۳۲)، اما در نگاره‌ها، رستم با کلاهخودی ساخته شده از جمجمهٔ سر دیو سپید یا شمایلی از آن ترسیم شده است. به غیر از اینکه نگارگران سعی در افزایش تعداد نشانه‌ها برای شناسایی هر چه بهتر رستم را داشتند، باید دلایل دیگری در بستر رمزگان اجتماعی از قبل موجود و رایج بوده باشد و نگارگران نیز به تبعیت از آنها به این عمل مبادرت ورزیده باشند. و آن اینکه نقالان در ساخته شدن این نشانه بی تأثیر نیستند. یکی از دلایل می‌تواند در باز تولید و نقل و قول روایت‌های شاهنامه توسط نقالان باشد که گاهی بر اساس خواست مردم و منطبق با سلیقه‌های اجتماعی، رستم پس از شکست دادن دیو سپید، سرش را از تنش جدا می‌کند و با جمجمه‌اش برای خود کلاهخود می‌سازد. البته این نگاه در ذهن

تصویر ۲. اندر بند کشیدن رستم رخش را
(منبع سایت shahne maproject)

www.SID.ir

Archive of SID



شکل ۲. نشانگی کلاهخود رستم (منبع نگارنده)

نگارنده مرور می‌شود و می‌تواند انگیزه‌های دیگری نیز در پس آن باشد. البته هنگامی‌که رستم در برابر اسفندیار در توصیف پهلوانی خود چنین می‌گوید: «که کندی دل و مغز دیو سپید؟/که دارد به بازوی خویش این امید؟» (فردوسی، ۱۹۶۰: ج۶، ۲۶۱)، می‌تواند انگیزه‌ای برای ساخت کلاهخودی از سر دیو سپید ایجاد شده باشد. ساختن گردن آویز از چنگال‌های خرس در نزد سرخپوستان پس از غلبه بر آن رفتار مشابهی است که داشتن قدرتی بر تر از خرس را در دل رقیبان ایجاد می‌کند. هر چند با این تفاسیر در رزم رستم و سهراب، هنوز هم کلاهخود به عنوان یک ابزار جنگی به شمار می‌رود اما اگر به نگاره‌های پیش از نبرد رستم با دیو سپید رجوع شود برای مثال تصویر۲. اندر بند کشیدن رستم رخش را، حضور کلاه خودی از شمایل دیو سپید به عنوان نشانه‌ای در نگاره‌های پیشین شناخته می‌شود. چرا که هنوز رستم خان هفتم را نگذرانده است. اما گویی کلاهخود با سر دیو سپید برای رستم به عنوان نشانه به ثبت رسیده است.با وجود تولید چنین نشانه‌ای، برخی نگارگران که احتمال می‌رود به متن *شاهنامهٔ* مراجعه کرده‌اند، از انجام چنین کاری امتناع کرده، و کلاهخود رستم را از جنس فلز ترسیم کردند. اما در عین حال شمایل آن کلاهخود فلزی را تا اندازه‌ای مشابه چهرهٔ دیو ساختند. تا در عین منطقی بودن اشاره‌ایی به بزرگترین افتخارات پهلوانی رستم یعنی خوان هفتم هم داشته باشند.

دلالت وجه شمایلی کلاهخود با چهره‌ای همانند دیو،در مرحلهٔ اول به دیو سپید است. طبق پدیدهٔ نشانگی نامحدودی که در مدل پیرس اشاره شد، کلاهخود در حلقهٔ نشانه‌ای دیگر به رستم دلالت می‌کند. در نهایت می‌توان گفت که از کلاهخود به عنوان یک نشانهٔ قراردادی در شناسایی رستم استفاده شده است. این مسیر در شکل۲ ترسیم شده است. علت اینکه کلاهخود به عنوان نشانه‌ای قراردادی است در ادامه به آن پرداخته می‌شود. اگرچه که کلاهخود در وجه شمایلی به دیو سپید اشاره می‌کند، اما وجه قراردادی آن به رستم مربوط می‌شود و مخاطب بنابر رمزگان اجتماعی می‌داند هر کسی که او را کشته است می‌تواند سرش را به همراه داشته باشد. و تنها رستم است که توانسته خان هفتم و مهم ترین خان را بگذراند. با اینکه در حلقهٔ دوم دلالت، دیو سپید شکست خورده نشانه‌ای نمایه‌ای برای رستم است، اما دلالت از کلاهخود به رستم به‌این دلیل قراردادی به شمار می‌آید که نگارگران در نقاشی‌های خود که هنوز رستم، خان هفتم را نگذرانده بود تا دیو را شکست بدهد از کلاهخود با این شمایل هم استفاده کردند. در تصویر شمارهٔ ۲، و تصاویری از این قبیل، که مربوط به قبل از هفت خان

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۳. تحلیل نشانه‌ها در نگارهٔ ۳ (منبع نگارنده)

هستند، این مورد به عنوان یک نشانه مورد استفاده قرار گرفته است.در ادامه برای خوانش دو وجه نشانه‌ای دیگر (نمایه‌ای و نمادین) که برای معرفی هرچه بهتر رستم و سهراب به کمک وجه شمایلی آنها آمده اند، تحلیل نگارهٔ شمارهٔ ۳ آمده است. و حاصل تحلیل ۱۵ نگاره نمونهٔ آماری در جدول ۳، قابل مشاهده است.

علاوه بر وجه شمایلی در معرفی شخصیت رستم از سایر نشانه‌های نمادین و نمایه‌ای نیز استفاده شده است. کثرت تعداد این نوع نشانه‌ها و استفاده از آنها توسط نگارگران، به جهت شناساندن کاراکتر رستم، نشان از جبران عدم همانندی در چهره‌پردازی پهلوان با واقعیت دارد. به غیر از نشانه‌های خوانش شده در بخش بعدی، می‌تواند نشانه‌های بیشتری نیز موجود باشند اما از نظر نگارنده به دلیل ضعیف بودن فرایند نشانگی به آنها اشاره نشده است. ضمن اینکه باید توجه داشت که برخی از عناصر موجود در نگاره‌ها تنها ابزار و ادوات جنگی به حساب می‌آیند. از جمله کلاهخود سهراب، شمشیر، تیر و کمان و...، اما خنجر موجود، خنجری خون آلود است و به عنوان خنجری شاخص شناسایی می‌شود که اثری از رد خون سهراب بر روی آن دیده می‌شود و می‌توان آن را به عنوان نشانه‌ای نمایه‌ای، در نظر گرفت.

با توجه به جدول ۳ مشاهده می‌شود، نشانه‌های دیگری که همزمان در کنار شمایل نقاشی شده از رستم قرار می‌گیرند بیش از پیش او را به عنوان رستم به

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۳. تحلیل انواع نشانه بر اساس مدل پیرس

نمود (دال)	شماره ی نگاره در نمونه آماری ۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	تفسیر (مدلول)	نوع نشانه در آخرین مرحله از دلالت: شمایلی	نمایه ای	نمادین	مجموع تکرار دال در نگاره ها
کلاهخود سر دیو	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	□	■	رستم			■	۱۴
رخش	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	رستم		■		۱۵
گرز	□	□	□	□	■	□	□	□	□	□	■	□	■	□	□	رستم			■	۴
ببر بیان	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	رستم			■	۱۵
حالت سوگواری	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	رستم	■			۱۵
رستم سوگوار	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	سهراب		■		۱۵
خنجر خون آلود	■	■	■	□	□	■	■	■	■	■	■	■	□	□	■	سهراب		■		۱۰
سهراب خنجر خورده	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	رستم		■		۱۵
اسب سهراب	■	■	■	■	■	■	□	■	■	■	■	■	□	■	■	سهراب		■		۱۳
بازوبند	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	□	■	■	■	سهراب			■	۱۴
نام رستم	■	■	■	■	■	□	□	□	■	□	□	□	□	□	□	رستم			■	۶
نام سهراب	■	■	■	■	■	□	□	□	■	□	□	□	□	□	□	سهراب			■	۶

مخاطب معرفی می‌کنند. و چه بسا هر کاراکتری با هر نوع چهره‌ای در کنار این نشانه‌ها قرار بگیرد، بی تردید به عنوان رستم شناخته شود. ۷ مورد از ۱۲ نشانهٔ آمده در جدول پایین از جمله کلاهخود، رخش، گرز گاوچهر، ببر بیان، حالت سوگواری، سهراب خنجر خورده (کاراکتر مکمل) و نام پهلوان، به عنوان نشانه‌های قابل تأمل و موثر در شناسایی رستم به شمار می‌روند. از میان این هفت مورد، چهار مورد نشانه نمادین با روابط قراردادی در دلالت، و دو مورد نشانه نمایه‌ای با رابطهٔ علت و معلولی و یک مورد نشانهٔ شمایلی هستند. این آمار نشان از کاربرد بیشتر نشانه‌های قراردادی دارد.

نتیجه گیری

نوشتن نام پهلوان مورد نظر توسط نگارگر در کنار شمایلی که از او کشیده است و یا در گوشه‌ای برجسته تر از متن اصلی منظومه که در کنار نقاشی همواره حضور دارد، به نحوی که مخاطب را در نگاه گذرا و سطحی با هویت شخصیت‌ها آشنا می‌کند، رفتاری است که نگارگران یا مسئولان کتابت برای از بین بردن هر گونه شک و شبهه‌ای در شناسایی شخصیت‌ها از خود بروز می‌دهند. و این قرارداد قاطع باعث می‌شود، شمایل هر شخصی با هر نوع نشانه‌ای که در کنار نام «رستم» قرار می‌گیرد به عنوان رستم تلقی شود. و همچنین است در مورد «سهراب» و سایر شخصیت‌ها. این بدان معناست که نظام قاطع مورد استفاده برای شناسایی شخصیت‌ها نظام زبانی است.

در شناسایی رستم با استفاده از وجه شمایلی‌اش، حتی بیشتر از اینکه روابط همانندی کارساز باشند، روابط قراردادی دخیل و موثر هستند. از جمله اندازهٔ سر، مدل موی سر و ریش پهلوان. همچنین کلاهخودی که بر سر رستم است و شمایل دیو سپید دارد. وقتی مخاطب با دیدن کلاهخود به رستم می‌اندیشد، یعنی با این قرارداد آشنا است که تنها رستم می‌تواند با شمایل دیو سپید شناسایی شود. چون این رستم است که دیو را شکست داده و در نتیجه از کاسهٔ سر دیو برای خود کلاهخود ساخته، به عبارتی شمایلش را مال خود کرده است.

در پاسخ به سؤال اول، اینکه نظام نشانه‌شناسانهٔ حاکم بر نگاره‌های رزم رستم و سهراب در مورد شناسایی کاراکترها، بخصوص رستم و سهراب به چه صورت است، همان گونه که در بالا نیز توضیح داده شد، حضور انکار

www.SID.ir

Archive of SID

ناپذیر نظام نشانه‌ای زبان در کنار نقاشی در نگارگری بر کسی پوشیده نیست. هر چند که در متن پس زمینهٔ نقاشی‌ها، روایت داستان و نام شخصیت‌ها وجود دارند، اما در برخی نگاره‌ها، برای تأکید بیشتر و شناساندن سریع‌تر پهلوان شاخص خود، نامش را درشت تر و در کنار کاراکتر نیز می‌نوشتند. نظام نشانه‌ای حاکم در نگاره‌ها برای شناسایی شخصیت‌ها، نظام زبانی است. به‌این دلیل که هر کاراکتری با هر ویژگی، در کنار این نام قرار بگیرد به عنوان رستم شناخته خواهد شد.

در پاسخ به سؤال دوم، اینکه شناسایی رستم از طریق وجه شمایلی و چهره در نگاره‌های رزم رستم و سهراب، به چه صورت محقق می‌شود، با توجه به اینکه هدف نگارگری به تصویر کشیدن عالم غیر مادی و معنوی است و نگاره‌ها نیز از واقع‌گرایی فاصله دارند، شناسایی رستم تنها از طریق وجه شمایلی و رابطه همانندی در دلالت، بعید به نظر می‌رسد. ضمن اینکه سیمای کاراکترها بیشتر به مغولان شباهت دارند. مگر با استفاده از یک سری قراردادهای اجتماعی در مدل آرایش مو و ریش در سر و صورت که آن هم در دوره‌های مختلف دستخوش تغییر بوده است. برای مثال در دوره‌ای پهلوان با موی سر تراشیده و یا ریش بلند و دو شقه شناسایی می‌شد.

در پاسخ به سؤال سوم، بارزترین وجه نشانه‌ای مورد استفاده در دلالت به شخصیت‌ها کدام است، با توجه به نشانه‌هایی از جمله کلاهخود، سهراب خنجر خورده، خنجر خون آلود، لباس رزم ببر بیان، گرز گاو چهر و... که در جدول ۳، آمده است، و از همه مهم‌تر نام پهلوان در کنار کاراکتر که یک قرارداد محض است، ضعف شناسایی رستم از طریق وجه شمایلی (چهرهٔ پهلوان) با استفاده از وجه نمادین و نمایه‌ای جبران شده است. همانگونه که رستم در نهایت، فرزند خود سهراب را نه از طریق شمایل و نمایه (چهره، صدا یا اسبش)، بلکه بر اساس بازوبندی که نشانه‌ای نمادین با رابطه‌ای قراردادی است شناسایی می‌کند. مخاطب نیز با استفاده از همین روابط قراردادی دو کاراکتر پدر و پسر را هر چه بهتر شناسایی می‌کند. در نتیجه قاطع‌ترین وجه نشانه‌ای در شناسایی کاراکترها، وجه نمادین است.

همانگونه که اشاره شد، نگارگران برای شناساندن هر چه بیشتر رستم به مخاطب، در راستای جبران عدم همانندی وجه شمایلی، از وجه نمایه‌ای با رابطهٔ علت و معلولی و وجه نمادین با رابطهٔ قراردادی در دلالت به رستم بیشتر بهره بردند. علاوه بر این همانطور که در روال داستانی شاهنامه مشخص است، سهراب با دیدن شمایل پدرش رستم، و تمام ویژگی‌های منحصر به فردظاهری،که نشانه‌های تصویری نمایه‌ای و نمادین به شمار می‌روند، او را به طور قاطع نمی‌شناسد. سهراب می‌گوید: «من ایدون گمانم که تو رستمی...» و برای کسب اطمینان نام پهلوان را جستجو می‌کند. «نام» خود نشانه‌ای نمادین با رابطهٔ قراردادی در دلالت است که در نظام زبانی جای می‌گیرد. در نتیجه با وجود اینکه ضعف عدم همانندی در شمایل رستم توسط نشانه‌های تصویری دیگراز جمله ببر بیان، گرز گاوچهر، کلاهخود دیو، رخش رستم و... تا اندازه‌ای جبران می‌شود. اما از آنجایی که هنوز هم تصویر چند معنایی است، انتظار می‌رود که کاتبان یا نگارگران نیز از نشانه‌ای قاطع تر برای شناسایی هر چه بیشتر پهلوانان استفاده کنند، که در نهایت با نوشتن نام پهلوان (رستم و سهراب) در کنار کاراکتر مورد نظر، هر گونه شک و شبهه‌ای را در شناسایی آنها برطرف ساختند.

پی‌نوشت

1. Peirce
2. interpretant
3. Semiotics
4. signifier
5. signified
6. representamen
7. object

www.SID.ir

Archive of SID

کتابنامه

آداموا، اَدل (۱۳۸۶)، *نگاره‌های ایرانی*، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: مرکز.

پهلوان، فهیمه (۱۳۷۸)، *ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی*، تهران: دانشگاه تهران.

جنسن، چارلز (۱۳۸۸)، *تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی*، ترجمهٔ بتی آواکیان، تهران، انتشارات سمت.

جوانی، اصغر (۱۳۹۰)، *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*، چ۲، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

چندلر، دانیل (۱۳۹۴)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، چ۵، تهران: سورهٔ مهر.

حسنوند، محمدکاظم (۱۳۹۱)، «بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دورهٔ صفوی»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی *نگره*، ش ۲۴، زمستان ۹۱، از ۱۴ تا ۳۶.

حمیدیان، سعید (۱۳۷۲)، *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران: مرکز.

راوندی، مرتضی (۱۳۷۱)، *تاریخ اجتماعی ایران*، ج۷، چ۲، تهران: رفاه.

سجودی، فرزان (۱۳۸۱)، «نشانه و نشانه‌شناسی- بررسی تطبیقی آرای سوسور، پیرس و اکو، هنر و معماری»، *زیباشناخت*، نیمه اول سال ۸۱، ش ۶، از ۸۳ تا ۱۰۰.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۴)، «گرز نیای رستم: نکته‌ای دربارهٔ شیوهٔ تصحیح شاهنامه»، *پژوهش‌های فلسفی* دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، ش ۱۱۵، از ۳۲۳ تا ۳۳۸.

شریفی، بهمن (۱۳۸۹)، آموزش نگارگری، تهران: فرهنگسرای یساولی.

شمیلی، فرنوش (۱۳۸۶) «تحلیل عناصر تصویری بر پایهٔ رویکرد نشانه‌شناسی»، فصلنامهٔ *علامه*، ش ۱۳، از ۱۹۳ تا ۲۱۰ .

فردوسی (۱۹۶۰)، *شاهنامه*، ۹ جلد، زیر نظر برتلس، چاپ مسکو، ادارهٔ انتشارات ادبیات خاور.

مقبلی، آناهیتا، جباری، انسیه (۱۳۹۲)، «تحول رویکردهای بصری در شاهنامه نگاری»، فصلنامهٔ علمی پژوهشی *هنرهای تجسمی نقش مایه*، سال پنجم، ش۱۶، ۲۳ تا ۳۴.

مهرگان، آروین (۱۳۷۷)، *دیالکتیک نمادها*، ش۱۶ اصفهان، فردا.

نزاکتی، فرزانه، درخشه، جلال (۱۳۹۰) «رمزگشایی اسطوره در نظام‌های نشانه‌ای»، فصلنامهٔ *پژوهش فرهنگی*، سال دوازدهم، ش۱۳، از ۱۸۵ تا ۲۰۰.

نهچیری، اصغر (۱۳۸۳)، «خصال رستم در شاهنامه - سیمای انسان آرمانی»، *مجلهٔ علمی‌پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، دورهٔ دوم، ش ۳۸، از ۲۱۲ تا ۱۷۵.

Crow David, 2010: *Visible Signs*, AVA Publishing (UK) Ltd, Second edition.

منبع اینترنتی

www. shahnama.lib.cam.ac.uk/

www.SID.ir