مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2023.1983004.1148

مضامین مرتبط با نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامه‌های مصور عصر صفوی از منظر نشانه‌شناختی

فرزانه لگزیان [*]
۱. کارشناسی ارشد تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
مسعود رستگار [**]
مربی گروه تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس مشهد، ایران.
رضا بهرامی [***]
مربی گروه نقاشی، موسسه آموزش عالی فردوس مشهد، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۳۰
صفحه ۱۱۳-۹۶

چکیده:

بیان مسئله: رویدادهای مرتبط با نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامهٔ فردوسی بارها توسط نگارگران ایرانی تصویرسازی شده است. علی‌رغم پژوهش‌های متنوعی که پیرامون تفسیر و نشانه‌شناسی روایت فردوسی از خوان هفتم رستم (نبرد با دیو سپید) صورت گرفته است، در بحث نشانه‌شناسی تصویر و پژوهش‌های حیطهٔ نگارگری به این مهم کمتر پرداخته شده است. لذا مسئلهٔ اصلی این مقاله چگونگی کارکرد نشانه‌های تصویری در تصویرسازی از دیو سپید در انواع نگاره‌های دوران صفوی در ایران در نظر گرفته شده و به صورت موردی به تحلیل کارکردهای نمادین این اسطوره در نگاره‌های شاهنامه طهماسبی، شاهنامه شاه عباسی و شاهنامه قوام ابن محمدشیرازی، شاهنامه شاه اسماعیل دوم، شاهنامه شاملو و شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس پرداخته شده است.

هدف پژوهش: هدف اصلی این مقاله شناخت مضامین مرتبط با «نبرد رستم و دیو سپید» در شاهنامه‌های مصور عصر صفوی از منظر نشانه‌شناختی می‌باشد.

سؤال پژوهش: روایت رستم و دیو سپید در شاهنامه‌های مصور دوران صفوی به لحاظ نشانه‌شناختی چه مضامینی را بازتاب داده‌اند؟

روش پژوهش: مقالهٔ پیش رو به روش توصیفی - تحلیلی به انجام رسیده و جمع‌آوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای میسر گشته است. تحلیل داده‌های پژوهش نیز با رویکرد به نشانه‌شناسی تصویری، صورت پذیرفته است.

نتیجه‌گیری: نتایج حاصل از مطالعات صورت گرفته در این پژوهش حاکی از آن است که نشانگان تصویری بکار رفته در نگاره‌های مورد بررسی، عمدتاً دیو سپید را نماینده شر، درماندگی و بدخویی جلوه داده که در برابر قهرمان حماسی ایرانیان یعنی رستم در خوان هفتم مغلوب گشته است. شیوهٔ ترسیم پیکر دیو سپید از الگویی کمابیش یکسان در اکثر نگاره‌های این دوران برخوردار است که ریشه در سنت نگارگری ایران دوران تیموری دارد و با توصیفاتی که فردوسی از آن در روایت شاهنامه آورده است تا حد زیادی منطبق است.

واژگان کلیدی: شاهنامه، دیو سپید، عصر صفوی، شاهنامه مصور.

*farzanehlagziaan@gmail.com
**m.rastegarmoghddam@gmail.com
***reza.bahrami@gmail.com

Article Research Original
10.30508/FHJA.2023.1983004.1148

The themes of «White Devil» and its symbolic representation in Shahnameh of the Safavid

Farzane lagzian*[1]
1. Master of Illustration, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Masoud Rastegar**[2]
2. Instructor of Visualization Department, Ferdous Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Reza Bahrami***[3]
3. Instructor of painting department, Ferdous Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Received: 30/09/2022
Accepted: 03/01/2022
Page 96-113

Abstract

problem statement: Myths are generally full of narratives about gods, superhuman beings and amazing events that happened in the structure of the first civilizations, with qualities different from the qualities of our time, and they refer to the creation of the wo rld and its administration. Or they will occur in the distant future. Ferdowsi's Shahnameh, as the most prominent epic work of Iran, represents many myths and beliefs of ancient Iranians, which has been the subject of many cultural and artistic discourses common in this land until today. Especially since a large part of the history of painting in Iran is devoted to Shahnameh painting, and many Iranian artists and painters in different historical periods have been engaged in interpreting the themes of the Shahnameh in visual expression. Dealing with the symbolic aspects of Iranian mythology and how these symbols are represented in the visual arts of Iran is important because it can lead to a better understanding of the art and culture of Iran during the Safavid period. In addition to these, examining the implicit concepts and underlying layers of Iranian visual and cultural elements can lead to new and dynamic ideas in the field of visual arts.

It is necessary to pay attention to the fact that sometimes symbols and visual signs are able to convey information that words cannot. The image is more aggressive than the text; The image is a more accurate indication. Its meaning is often closer to the subject. The image becomes a text from the moment it signifies something, and for this reason, like writing, it is called a readable unit. The image in different works can only bring a moment of narrative and writing to the eye. In search of the chain relationship between this moment of narration and writing, it is possible to identify different symbolic systems. Therefore, the goal of image semiotics is to discover the rules of image reading and understanding its meanings through the recognition of visual elements or the appearance of the image, which leads to the analysis of the configuration of the image elements, and in the next step, it leads to the analysis of the forms and recognition of the signified meanings.

*farzanehlagziaan@gmail.com
**m.rastegarmoghddam@gmail.com
***reza.bahrami@gmail.com

In the history of Iran after Islam, the Safavid era is considered a turning point in terms of important political-social developments, which begins with the revolutionary government of Shah Ismail Safavid. Safavid painting, like other branches of art, was not exempted from this influence, and perhaps more than other branches, signs of social changes can be observed in it.

The battle of Rostam and the White Devil is the seventh book of Rostam's books in Ferdowsi's Shahnameh, whose events have been illustrated many times by Iranian painters. According to Ferdowsi's narrative, the White Devil has a black face, white hair, and a large and powerful body, and lives in a dark and terrifying cave. These characteristics have found various manifestations in the paintings related to the story of the battle of Rostam and the White Devil, and considering their symbolic nature, it seems that they have been depicted in each period according to the current interpretations in the social and cultural relations of the time. Although various interpretations of the metaphors and symbols used in the story of the battle between Rostam and the White Devil in the Shahnameh have been presented so far, this issue has not been addressed in the semiotics of the image and researches in the field of painting. Discusses the portrayal of the White Devil in various paintings of the Safavid period in Iran and analyzes the symbolic functions of this myth in the illustrations of the Shahnameh of Tahmasbi, the Shahnameh of Shah Abbasi and the Shahnameh of Qavam Ibn Mohammad Shirazi, the Shahnameh of Shah Ismail II, the Shahnameh of Shamlu and the Shahnameh of 953 AH. Pay Paris. Therefore, considering the importance of the relationship between text and image in the studies of this field, the main problem of the upcoming research is how to represent the symbolic aspects of the White Devil in Iranian pictorial culture and especially the Shahnameh of the Safavid era in Iran.

Objectives: The main goal of this article is to know the themes related to the «Battle of Rostam and the White Devil» in the illustrated Shahnamehs of the Safavid era from a semiotic point of view.

Research Question: What are the semiotic themes reflected in the narrative of Rostam and White Devil in the illustrated Shahnamehs of the Safavid era?

Research Method: The present article has been carried out using a descriptive-analytical method, and data collection has been possible through library studies. The analysis of research data has also been done with the approach of visual semiotics.

Conclusion: The results of the studies carried out in this article indicate that the white devil in these paintings is a symbol of evil, helplessness and ill-temper, which was defeated by the Iranian epic hero Rostam in the 7th century. The way of drawing the figure of the White Devil has a more or less identical pattern to most of the paintings of this era, which is rooted in the painting tradition of Timurid Iran and is largely consistent with Ferdowsi's description of it in the narrative of the Shahnameh.

Keywords: Shahnameh, White Devil, Safavid era, illustrated Shahnameh.

References

Amouzgar, Jhaleh, 2011, the demons were not demons from the beginning, Cultural Quarterly of Henry Kolk, No. 30, Year 4, 15-25.

Ahmadi, Babak, 1392, from visual signs to text, Tehran, Central Publishing.

Ahmadi, Mahbobeh, 2013, Semiotics, Tehran, Samt Publications.

Akbari Mofakher, Arash, 2006, The Myth of the First Demons in the Shahnameh, Journal of Iranian Studies, Bahnar University of Kerman, Number 12, Year 2, 22-29.

Akbari Mofakher, Arash, 2008, An Introduction to Iranian Demonology, Tehran, Triq Publications.

Barzegar Khaqani, Mohammad Reza, 1379, Dev Der Shahnameh, Literary Text Research Quarterly, No. 13, Year 3, 84-88.

Eko, Umberto, 2007, Semiotics, translated by Pirouz Izadi, Tehran, third edition.

Erfanian, Leila; Sharifi, Shahla, 1392, investigation of hidden meanings behind the story layer of Rostam's Seven Readers, Literary and Rhetorical Research Quarterly, Number 2, Year 1, 23-26.

Ferdowsi, Abulqasem, 1381, Shahnameh (Moscow edition), by Saeed Hamidian. Tehran, Ghatre Publishing House.

Kazazi, Mir Jalaluddin, 1381, Ancient Name: Editing and Report of Shahnameh Ferdowsi, Tehran, Samt Publications.

Mahjoub, Mohammad Jaafar, 1371, Afrin Ferdowsi, Tehran, Marvarid Publishing House.
Meskob, Shahrokh, 1374, Tan Pahlavan and Ravan Khordmand, Tehran, publishing center.
Nojoomian, Amir Ali, 2018, Semiotics, Tehran, Marwarid - Sojodi, Farzan, 2013, Layered Semiotics, Doctoral Dissertation in General Linguistics, Allameh Tabatabai University.
Sojodi, Farzan, 2013, applied semiotics, Tehran, Nasharesa.
Saussure, Ferdinando, 1382, general linguistics course. Translated by Korosh Safavi, Tehran, Hermes Publishing.
Sodavar, Abul Alaa, 1374, Safavid era painting, translated by Mehdi Hosseini, Art Quarterly, number 29, fifth year, 169-164.
Siori, Roger, 1372, Safavid Iran, translated by Kambyz Azizi, Tehran, publishing house.
Shariatmadari, Fatemeh, 2017, Mehr Ta Allah: Investigating the place of light and how it continues in the rituals and religions of Iran, from ancient times to today's Islam, Art and Civilization Quarterly of the East, No. 22, Year 6, 46-51.
Zimaran, Mohammad, 2013, An introduction to the semiotics of art, Tehran, Qaseh publishing house

مقدمه و بیان مسئله

اساطیر به‌طورکلی مملو از روایت‌هایی هستند درباره خدایان، موجودات فرابشری و وقایع شگفت‌انگیزی که در ساختار تمدن‌های نخستین، با کیفیاتی متفاوت از کیفیات زمانه ما به وقوع پیوسته‌اند و به خلق جهان و اداره آن اشاره دارند و یا در آینده‌های دور رخ خواهند داد. شاهنامهٔ فردوسی به عنوان شاخص‌ترین اثر حماسی ایران معرف بسیاری از اساطیر و باورداشت‌های کهن ایرانیان است که تا به امروز سوژه بسیاری از گفتمان‌های فرهنگی و هنری رایج در این سرزمین بوده است. بویژه آن‌که بخش وسیعی از تاریخ نقاشی در ایران به تصویرسازی از روایت‌های شاهنامه اختصاص یافته است و بسیاری از هنرمندان و نگارگران ایرانی در ادوار مختلف تاریخی به تأویل و تفسیر مضامین شاهنامه در بیانی تصویری اشتغال داشته‌اند.

خوان هفتم از هفت‌خوان رستم در شاهنامه فردوسی به شرح نبرد این قهرمان اساطیری با دیو سپید اختصاص‌یافته است. دیو سپید بنا بر روایت فردوسی رخساری سیاه، گیسوانی سفید و پیکری بزرگ و قدرتمند دارد و در غار تاریک و هولناکی زندگی می‌کند. این ویژگی‌ها در نگاره‌های مرتبط با داستان نبرد رستم و دیو سپید جلوه‌های متنوعی یافته‌اند و با عناصر و نشانه‌های تصویری گوناگونی ترسیم شده‌اند. این بخش از داستان در شاهنامه‌های مصور ایران در قرون میانه و به‌ویژه در دوره صفوی بسیار موردتوجه نگارگران قرار گرفته و در اکثر آثار شاهنامه‌های مصور این دوران به تصویرسازی آن همت گمارده‌اند.

در تفسیر هفت‌خوان رستم در شاهنامه فردوسی تاکنون مباحث متنوعی توسط پژوهشگران این حوزه مطرح شده است و هر یک به نحوی مضامین و مفاهیم نمادین روایت مذکور را موردمطالعه قرار داده‌اند. در نگارگری ایرانی نیز در واقع با تفسیر نگارگر از بخشی از داستان شاهنامه مواجه هستیم که به بیانی تصویری ارائه شده است. از همین رو پژوهش پیش‌رو در نظر دارد مضامین مرتبط با داستان رستم و دیو سپید را در شاهنامه‌های مصور دوران صفوی موردمطالعه قرار دهد و از جنبه نشانه‌شناختی، میزان و چگونگی درک و دریافت نگارگران دوران صفوی از شاهنامه فردوسی و به‌ویژه داستان نبرد رستم و دیو سپید را مورد تبیین و ارزیابی قرار دهد.

پرداختن به وجوه نمادین و نشانگان تصویری اساطیر ایرانی و چگونگی بازنمایی آنها در هنرهای تصویری ایران ازآنجاکه می‌تواند به شناخت بهتر هنر و فرهنگ ایران دوران صفوی منجر گردد اهمیتی شایان توجه می‌یابد. علاوه بر اینها، بررسی مفاهیم ضمنی و لایه‌های زیرین عناصر تصویری و فرهنگی ایرانی می‌تواند در دستیابی به ایده‌های نوین و پویا در عرصه هنرهای تصویری منتهی گردد.

روش پژوهش

روش پژوهش پیش‌رو از نوع توصیفی - تحلیلی در نظر گرفته شده و جمع‌آوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای به انجام رسیده است. در انتخاب نمونه‌ها نیز چگونگی کاربست نشانگان تصویری مرتبط با نبرد رستم و دیو سپید و میزان ارتباط آن با متن شاهنامه موردتوجه قرار گرفته است. در بحث «نشانه» توجه به این نکته لازم است که گاهی نشانه‌های تصویری قادرند اطلاعاتی را انتقال دهند که کلمات نمی‌توانند. بنا به گفته بارت «تصویر، پرخاشگرتر از نوشتار است؛ تصویر، نشانه‌ای دقیق‌تر است. مدلولش بارها به موضوع، نزدیک‌تر است. تصویر از لحظه‌ای که دلالت‌گر چیزی می‌شود، به یک نوشتار بدل می‌شود و به این اعتبار، همچون نوشتار، واحد خواندنی نام می‌گیرد» (احمدی به نقل از بارت، ۱۳۹۲، ۱۶۶). تصویر در آثار مختلف می‌تواند تنها لحظه‌ای از روایت و نوشتار را پیش چشم آورد. در جست‌وجوی رابطهٔ زنجیره‌ای میان این

لحظه از روایت با نوشتار، می‌توان نظام‌های مختلف نشانه‌ای را شناسایی کرد؛ بنابراین هدف نشانه‌شناسی تصویر، کشف قاعده‌های خواندن تصویر و درک معناهای آن از طریق شناخت عناصر تجسمی و یا وجه تظاهر تصویر است که به تحلیل پیکربندی عناصر تصویری می‌رسد و در مرحله بعد، به تحلیل اشکال و شناخت معناهای مدلول می‌انجامد (همان: ۱۶۹-۱۷۰).

به گفته سجودی «در یک متن چندلایه، لایه‌ها یکدیگر را به لنگر می‌کشند. این قاب‌ها را می‌توان قاب گفتمانی نامید؛ بنابراین روابط بین لایه‌های متنی، منجمد نیست. در نشانه‌شناسی، لایه‌های متن، باز است؛ یعنی متن با اتکا به کلیهٔ لایه‌های دخیل در قاب‌های گفتمانی و نظام‌های نشانه‌ای، معنا می‌یابد و از سوی دیگر، تسلیم معنای تثبیت شده، فاقد زمان و مکان و همبستگی ناشی از یک ساختار وابستگی، نیست و با تغییر قاب‌های گفتمانی و رفتن به شبکه متفاوتی از لایه‌های دخیل، ممکن است فروبریزد و وارد قلمروهای دلالتی متفاوتی شود» (سجودی، ۱۳۸۸: ۹۹).

دغدغهٔ نشانه‌شناسی تصویر، بیشتر از هر چیز به تبیین و تحلیل تصویر در قالب نظام‌های دلالتی معطوف می‌باشد. در نگرش عمده پیشکسوتان این رشته مطالعاتی، نشانه‌شناسی تصویری کوششی است در جهت کشف شیوه‌های عملی در ترجمه تصاویر به زبان گفتار. بااین‌حال اکثر پژوهشگران حوزه نشانه‌شناسی تلاش کرده‌اند تا روش‌های عینی را در تبیین تصویری به کار ببرند. در یک اثر تجسمی، وظیفه اصلی تولید معنا را نظام‌های نشانه‌ای تصویری به عهده دارند. با رویکرد به نشانه‌شناسی، کارکردهای نشانه‌ای آثار تصویری را نیز می‌توان بررسی نمود. تصویر در آثار مختلف می‌تواند تنها لحظه‌ای از روایت و نوشتار را پیش چشم آورد. در جست‌وجوی ارتباط زنجیره‌ای میان این لحظه از روایت با نوشتار، می‌توان نظام‌های مختلف نشانه‌ای را شناسایی نمود؛ لذا هدف از نشانه‌شناسی تصویر، شناخت قواعد خواندن تصویر و درک معانی آن از طریق شناخت عناصر تجسمی و یا وجه تظاهر تصویر می‌باشد که به تحلیل پیکربندی عناصر تصویری می‌انجامد و در ادامه، به تحلیل اشکال و شناخت معناهای مدلول منجر می‌گردد.

باتوجه‌به این تلقی از روش نشانه‌شناسی تصویر، شش نگاره مرتبط با دیو سپید که در شش شاهنامه مصور دوره صفوی (شامل شاهنامه طهماسبی، شاهنامه شاه‌عباسی، شاهنامه قوام ابن محمد شیرازی، شاهنامه شاملو، شاهنامه شاه اسماعیل دوم و شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس) تصویر شده است به‌عنوان نمونه‌های موردبحث این تحقیق انتخاب شده‌اند. در این راستا ابتدا به توصیف ویژگی‌های بصری هرکدام پرداخته و در ادامه باتوجه‌به روش نشانه‌شناسی تصویر به تحلیل هر یک از آنها اقدام شده است.

در تحلیل عوامل بصری، ترکیب‌بندی، رنگ، بافت، اندازه، فضا و ویژگی‌های بصری و مادی اثر هنری در نظر گرفته شده و منطق دیداری آن فهم می‌شود. چگونگی برخورد نگارگران با کنتراست نور و تاریکی و نیز دلالت‌های مفهومی رنگ‌ها در نگاره‌های موردبحث این مقاله از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. همچنین توجه به چگونگی قاب‌بندی تصویر و موقعیت قرارگیری سوژه (دیو سپید) در هر نگاره از ضروریات روش‌شناختی تحقیق پیش‌رو قلمداد شده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

باتوجه‌به جستجوهای صورت‌گرفته توسط نگارنده در میان منابع موجود، پژوهشی که مشخصاً به تحلیل بازنمایی وجوه نشانه‌شناختی داستان نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامه‌های مصور دوران صفوی اختصاص‌یافته باشد به چشم نمی‌خورد. بااین‌وجود، برخی از پژوهش‌هایی که با بخش‌هایی از این مقاله مرتبط انگاشته می‌شوند در اینجا معرفی می‌گردد.

«بررسی پیرنگ، شخصیت‌پردازی، توصیف، زاویهٔ دید و تصویرپردازی در داستان نبرد رستم با دیو سپید» (۱۳۹۲)، عنوان مقاله‌ای است از محمدرضا راشد محصل و فاطمه حسین‌زاده هرویان که در آن ابتدا به بررسی روایت نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامه پرداخته شده و در ادامه شیوه شخصیت‌پردازی، توصیفات بکار رفته و زاویه دید در این داستان به بحث گذاشته شده است. در نهایت نیز روش تصویرپردازی فردوسی در این داستان با کاربرد صنایع ادبی و صور خیال مورد ارزیابی قرار گرفته است. محمدرضا برزگر خاقانی در مقاله‌ای تحت عنوان «دیو در شاهنامه» (۱۳۷۹)، به ریشه‌شناسی واژه دیو و جایگاه آن در فرهنگ ایران پیش‌وپس از اسلام پرداخته است. برزگرخاقانی در این مقاله نشان داده است که فردوسی ضمن معرفی این موجودات و مختصات آنها مبارزه بی‌امان ایرانیان را با افکار و رفتار آنها متذکر می‌شود و می‌کوشد عرصه زندگی مردم ایران را از وجود چنین عوامل مخربی پاک گرداند. ژاله آموزگار نیز در مقاله «دیوها در آغاز دیو نبودند» (۱۳۷۱)، سعی کرده با استناد به

منابع تاریخی مکتوب پیش از اسلام به ریشه‌شناسی انواع دیوهای موجود در فرهنگ ایرانی بپردازد و سیر تحول مفهومی آنها را به بحث گذارد. همچنین دکتر آرش اکبری مفاخر در مقاله خود با عنوان «اسطوره دیوهای نخستین در شاهنامه» (۱۳۸۶)، رویکرد مشابهی را در تحلیل کارکرد دیو در شاهنامه بکار بسته و به این نتیجه دست‌یافته است که دیوان در دوران اساطیری شاهنامه، اقوام مهاجم و همسایگان ایران هستند که به این سرزمین تاخته‌اند.

در واقع تحلیل‌های صورت‌گرفته در پژوهش‌هایی که ذکر آن رفت، عمدتاً بر ساختار و محتوای ادبی داستان نبرد رستم و دیو سپید ارائه گشته است و حال‌آنکه در مقاله پیش‌رو سعی می‌شود موارد فوق در تحلیل نگاره‌های مرتبط با آن در دوران صفوی مدنظر قرار داده شود.

بحث

در خوان هفتم از هفت‌خوان رستم در شاهنامهٔ فردوسی، رستم از هفت‌کوه می‌گذرد تا به غار و پناهگاه دیو سپید می‌رسد. او به سفارش اولاد، بیدار می‌ماند و صبر می‌کند تا در هنگام ظهر که دیوان خوابند، به آنها حمله کند. در جنگ با دیو سپید، رستم پیروز می‌شود و جگر او را به نزد کاووس می‌برد و کاووس با چکاندن خون جگر دیو در چشمش، بینا می‌شود.

به اعتقاد کزازی، هفت‌کوه که باید رستم از آن بگذرد تا به جنگ دیو سپیدرود، می‌تواند نمادی از هفت‌مرحله‌ای باشد که رستم پیروزمندانه از آنها گذشته است. در این داستان‌ها، کوه نماد آسمان است. آسمان‌ها را اگر هفت‌گانه بشماریم، هفت‌کوه نمادین خواهیم داشت (کزازی،۱۳۸۱، ۴۳۰). از طرفی، ندوشن معتقد است که هفت، عددی شاخص بوده که در مواردی، درجه کمال را می‌رساند (ندوشن،۱۳۸۱، ۱۱۵).

خواب نشان از غفلت است و پرداختن به نیازهای جسمی. خوابیدن دیو در روز، تلمیح دارد به افسانه‌های ایرانی که در آنها، یکی از ویژگی‌های گوهرین و سرشتین دیوان آن است که رفتار و کردارشان همواره وارونه است و ناساز با آن مردمان. همچنین، بر خلاف افراد عادی، دیو سپید، چهره‌ای سیاه و موهای سپید دارد (کزازی، ۱۳۸۱، ۴۳۰). همچنین خوابیدن دیو در روز، می‌تواند نمادی از این حقیقت باشد که وقتی نور حقیقت باشد، نفس به خواب می‌رود و در تاریکی‌هاست که سر بر می‌آورد.

حبیبیان معتقد است که تباهی و سیاه‌دلی دیو سپید، مایه کوری ایرانیان می‌گردد؛ یعنی که دیدن هیچ‌چیز خوب و هیچ نوع امید و آرزویی جز اندیشه بد نیستی و نابودی برایشان میسر نیست و از رهگذر همین اندیشه است که دیدگان نابینایشان جز به خون‌جگر دیو، یعنی جز با نابودی و مرگ او، بینا و پر فروغ و پرامید نمی‌گردد. از طرفی، بنا بر اعتقاد دائوگرایان، جگر دیو سفید دارای روشنایی است؛ بنابراین، چکاندن خون آن در چشمان کاووس و همراهانش، سبب بازگردانیدن بینایی ازدست‌رفته آنان می‌شود (حبیبیان، ۱۳۸۵، ۲۲۴).

بر خلاف خوان‌های قبل، در این خوان، رستم بیدار است و دشمنان او خوابند. در آداب و مناسک تشرف (اساطیری، دینی، حماسی یا عرفانی و...) خواب یا بیهوشی می‌تواند یکی از نشانه‌های مرگ سالک و باز زادن او در مرتبه‌ای والاتر، فنای جسم و جان ناآگاه و بقای جان و تن آگاه، باشد.

رستم قبل از نبرد، از خدایاری می‌خواهد:

بدان که تو پیروزگردی مگر
اگر یار باشدت پیروزگر
برآهیخت جنگی نهنگ از نیام
بغرید چون رعد و برگفت نام

دیو سپید، کنایه از نفس انسان که بزرگ‌ترین دشمن است؛ او را دیو سفید می‌نامند؛ زیرا ظاهر نفس، زیباست؛ با ازپای‌درآمدن دیو سپید و مرگ من، دیدگان تیره و خیره بینایی می‌یابد. بدین‌سان زندان تنگ و تاریک حس که من در آن پرورده شده است، با فروپاشی من فرومی‌ریزد و رهرو، راه به فراسو می‌تواند برد و نهان‌ها را می‌تواند ببیند (کزازی، ۱۳۸۱، ۴۵۱).

بنابراین فقط کشتن نفس است که چشمان کور انسان را حقیقت‌بین و بینا می‌سازد. این دیو، سراسر سیاهی است که این حقیقت، از کاربرد واژگان زیر در وصف دیو سپید، به دست می‌آید: تیرگی، تاریک، تاریکی، چوکوهی سیاه، و تن تیره.

رستم «به کردار تابنده شید» به‌سوی دشمن شتافت. غار دیو چون دوزخ است. رستم به درون دوزخ می‌رود که از سیاهی بسیار، نادیدنی است. در آنجا دیوی است شبه رنگ و تیره‌تر از خود غار، کوه ظلمت است که غار تیره را در ظلمت خود فروبرده. دیو سفید وقتی به جنگ کاووس می‌آید، شب و ابر و سیاهی، دریای تار و پنهان‌شدن روشنایی، دود و قیر، تیرگی جهان و خیره‌شدن چشم‌هاست. کاووس و دو بهره از سپاهیان کور و در تاریکی غرق می‌شوند؛ آن‌چنان که دیگر نه خورشید بینند روشن نه ماه. در سرزمین دیوان دژخیم، آفتاب نیست. جایگاه آنان، کشور تاریکی است. دیو سفید، به

خلاف نامش، به جز موی سر، یک‌پارچه سیاه است. جای این سیاهی، در غار سیاه سرزمینی تاریک است. بدین‌گونه رستم در جنگ با این دشمن عجیب، خود را به تاریکی سه چندان می‌زند. رستم با کشتن دیو سفید و بیرون آمدن از غار نه فقط پادشاه و سپاهیان را از کوری نجات داد، بلکه خود نیز به‌عنوان جهان‌پهلوان تاج‌بخش و پشت‌وپناه ایران در تولدی تازه به جهان روشنایی بازگشت.

نتیجه‌ای که از این خوان حاصل می‌شود این است که برای رهایی از تاریکی‌های جسم و روح و بینایی چشم دل، باید با نفس مبارزه کرد و او را که بزرگ‌ترین دشمن است، شکست داد تا به آسمان هفتم (کمال) رسید. برای شکست او، باید غفلت را کنار گذاشت به‌طوری‌که در این خوان بر خلاف خوان‌های قبل، رستم بیدار است و دشمن او خواب است. برای رسیدن به کمال، باید آگاه بود، همراهی زاهدان داشت و از خدا مدد خواست. کاووس، راه بی‌خطر را پیمود و گرفتار شد و بینایی چشمان خویش را از دست داد. برای رسیدن به هدف و کمال، باید مرد خطر بود. در این راه، باید از پرداختن به نیازهای جسمی دوری کرد و خور و خواب و آسایش و شهوت را کنار گذاشت تا به مقصد رسید؛ همچنین حیواناتی که رستم با آنها مبارزه کرد می‌تواند نمادی از رفتارهای زشت حیوانی در انسان باشد؛ باید آگاه بود و همراهی بینا و آگاه داشت و مهم‌تر از همه، باید از خدا مدد خواست و در این صورت است که می‌توان از هفت‌کوه که نماد هفت‌آسمان هستند گذشت و با بزرگ‌ترین دشمن‌خویش که نفس است جنگید و با کشتن او، بینایی را به چشم دل برگرداند و به جهان‌پهلوانی رسید (عرفانیان و شریفی، ۱۳۹۲، ۲۳-۲۴).

اکنون باتوجه‌به تفاسیر مذکور می‌توان به تحلیل نگاره‌های مرتبط با نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامه‌های مصور دوران صفوی پرداخت. نخستین نگاره‌ای که در اینجا به بحث گذاشته می‌شود، اثری است منسوب به آقامیرک که در شاهنامه طهماسبی ارائه شده است (تصویر۱). درباره این اثر به‌طورکلی می‌توان گفت ظرافت طرح، هماهنگی و تناسب رنگی که از ویژگی‌های بارز شاهنامهٔ طهماسبی به شمار می‌رود، در نگارهٔ مربوط به نبرد رستم و دیو سپید نیز نمود یافته و قابل‌مشاهده است.

تصویر۱: نبرد رستم و دیو سپید در نگاره‌ای از شاهنامهٔ طهماسبی.
مآخذ: www.artsy.net.

Picture 1: The battle between Rostam and the White Devil in a painting from Tahmasabi's Shahnameh.
Source: www.artsy.net.

کادر تصویر در این نگاره از تناسبات طلایی برخوردار است و ترکیب‌بندی به‌گونه‌ای در نظر گرفته شده است که سوژه اصلی یعنی مبارزه رستم با دیو سپید تقریباً در مرکز تصویر قرار داده شده و سایر عناصر تصویری که حواشی داستان تلقی می‌گردند پیرامون سوژه اصلی جای گرفته‌اند. با نظر به سنت رایج در نگارگری ایرانی که فضای بیرون و درون به‌صورت هم‌زمان به تصویر کشیده می‌شده است، در این نگاره نیز فضای درون غار (که نبرد رستم و دیو سپید در آنجا روی می‌دهد) و فضای بیرون غار را به‌صورت هم‌زمان شاهد هستیم. می‌توان گفت این نگاره به لحاظ ساختاری از تقارن نسبی، تعادل و هماهنگی شایان توجهی برخوردار است و تضادهای رنگی، تضادهای فرمی و تضادهای مضمونی بکار گرفته شده در آن علی‌رغم حفظ ساختار متوازن نگاره، پویایی و جنب‌وجوشی درونی در فضای تصویر ایجاد کرده‌اند.

توجه ویژه نگارگر (نگارگران) این نگاره به کنتراست‌های نور و رنگ از جنبه مضمونی بسیار حائز اهمیت است. روشنی فضای پیرامون غار در این ترکیب تصویری به‌گونه‌ای است که بر سیاهی و تیرگی فضای درون غار چیرگی یافته و آن را دربرگرفته است. این مهم را می‌توان در ارتباط با کارکردهای نمادین نور و تاریکی در فرهنگ کهن ایرانی تلقی نمود. وجود دیدگاهی معنوی و متعالی نسبت به نور، مسئله‌ای است که می‌توان آن را در ادیان و آیین‌های مختلف ایران‌زمین ملاحظه کرد. در این دیدگاه، نور دارای اصلی متافیزیکی و مقدس بوده و از ماهیتی معنوی و روحانی برخوردار است.

«مهر در آیین‌های کهن، ایزد نور و روشنایی بوده و در آیین زرتشت و سپس در دین اسلام نیز جایگاه ویژه‌ای دارد، چنان‌که خداوند در قرآن، خویش را تحت عنوان نور آسمان‌ها و زمین ذکر کرده است؛ بنابراین نور را می‌توان سرچشمهٔ تمام هستی دانست که در طی زمان و آیین‌های مختلف، شکلی نو به هستی می‌بخشد و با شکافتن تاریکی و نفوذ در اذهان، زندگی را در روح مکان می‌دمد. این عنصر در فرهنگ ایرانی همواره واجد جوهری مشترک و ازلی بوده و در واقع نشانهٔ عالم والا و فضای معنوی است و ارزش قدسی و متعالی آن در سرتاسر این فرهنگ امتداد داشته است» (شریعت‌مداری، ۱۳۹۷، ۴۹).

از نظر سوسور «هر نشانه با حضور هم‌زمان نشانه‌های دیگر و در ارتباط با آن معنا می‌یابد» (سوسور، ۱۳۸۲، ۱۶۵)؛ لذا می‌توان گفت شیوهٔ ترکیب‌بندی این نگاره به لحاظ تضاد نور و تاریکی از کارکردی نمادین برخوردار است و می‌توان آن را نشانه‌ای از چیرگی قهرمان داستان یعنی رستم بر دیو سپید در نظر گرفت. این چیرگی نه‌تنها در ترکیب بصری تصویر، بلکه در شیوه ترسیم فیگور رستم و دیو سپید نیز به‌خوبی بازنمایی شده است (تصویر ۱).

رستم در این تصویر خود را بر روی دیو سپید انداخته، زانوی خود را بر شکم او نهاده، با یک‌دست شاخ دیو را گرفته و با دست دیگر دشنه‌ای بر سینه دیو سپید فرود آورده است. یکی از پاهای دیو قطع شده و خون از محل بریدگی پا و کمر او در حال بیرون جهیدن است. چهره دیو سپید در اینجا حالتی ملول و ناامید را نشان می‌دهد (انگار که شکست خود را پذیرفته باشد) و با فشردن دست رستم که دشنه را بر سینه او فروکرده است آخرین تقلای خود را در این مبارزه به نمایش گذاشته است. به‌طورکلی حالت ترسیم این دو فیگور تا حدی شباهت به ورزش کشتی دارد که در ایران از سابقه‌ای کهن برخوردار است و بنابراین می‌توان گفت رستم در این حالت به‌مثابه نشانه‌ای از یک پهلوان اصیل ایرانی به تصویر درآمده است.

لباس رستم نیز در اینجا تا حد زیادی منطبق با روایت فردوسی است. فردوسی در شاهنامه، خفتانی به نام «ببر بیان» بر تن رستم می‌کند و در کنار آن در روایات حماسی غرب ایران نیز کلاهی از پوست سر دیو سفید (کلاه کله‌پلنگی) بر سر رستم می‌نهند. بدین‌سان ببر بیان و کلاه کله‌پلنگی نماد تصویری رستم می‌شود که در اکثر نگاره‌های نسخ مصور از شاهنامه همچون نگاره فوق، شناسنامهٔ تصویری وی است.

در فضای اطراف غار همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، سایر شخصیت‌های داستان به چشم می‌خورند. رخش در گوشه سمت راست پایین کادر تصویر قرار گرفته و به‌گونه‌ای ترسیم شده است که انگار روی از صحنه برتافته و طاقت تماشای این نبرد خون‌آلود را ندارد.

این حالت ترسیم پیکره رخش در نگاره مربوط به نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامهٔ طهماسبی را به لحاظ نشانه‌شناختی می‌توان در زمرهٔ نشانه‌های نمایه‌ای در مباحث پیرس در نظر گرفت. به گفته پیرس «نمایه تفسیر»، معنایی است که از نشانه به دست می‌آید؛ رابطه علت و معلولی و طبیعی است. یعنی میان دال و مدلول پیوندی قابل استنتاج و یا رابطه علت و معلول باشد. مانند دود که

نشانه آتش یا طعم و بوی چیزی که نشانه وجود آن چیز است. این نمایه‌ها می‌تواند لفظی باشند؛ مانند آه‌کشیدن که دلالت بر غم و اندوه می‌کند، تلوتلوخوردن نشانه مستی و...» (ضیمران به نقل از پیرس، ۱۳۸۲، ۱۵۹). بر این اساس، روی برگرداندن رخش از صحنه مبارزه رستم و دیو سپید در اینجا خصلتی نمایه‌ای دارد و دال بر خشونت رایج در صحنه و نگرانی و بی‌تابی حیوان در این موقعیت است.

کمی بالاتر از رخش در سمت راست کادر تصویر، شخصیت «اولاد» را مشاهده می‌کنیم که با ریسمان سفیدی بر درختی بیرون از غار بسته شده و صاف و بی‌حرکت در حال تماشای نبرد رستم و دیو سپید است. اولاد در این صحنه بنا بر روایت داستان شکست خود را در برابر رستم پذیرفته و اسیر رستم شده تا پس از چیرگی رستم بر دیو سپید، بخشیده شود و رهایی یابد. در اینجا نیز به لحاظ نشانه‌شناختی با رویکردی نمایه‌ای در تصویرگری مواجه هستیم و حالت ایستادن او و ریسمانی که او را به درخت بسته است دلالت بر مغلوب شدن او، به اسارت رستم در آمدن او و انتظارکشیدن او برای رهایی است.

ازآنجاکه دیو سپید بر پایه داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی فرمانروای دیوان کشور مازندران تلقی شده است، در نگارهٔ مربوط به نبرد رستم با دیو سپید در شاهنامهٔ طهماسبی، سایر دیوان که اولاد از آنها به‌عنوان نگهبانان غار یاد کرده بود (پولادقندی، بید و سنجه) در قسمت بالای کادر نگاره به تصویر درآمده‌اند. به‌طوری‌که انگار پشت صخره‌ها و کوه‌ها خود را پنهان کرده‌اند و ضمن تماشای شکست فرمانروای خود از رستم، جرئت مواجهه با رستم را ندارند.

نبرد رستم و دیو سپید در نگاره‌ای از شاهنامهٔ شاه‌عباسی نیز به تصویر درآمده است (تصویر ۲). در این نگاره از شاهنام، شاه‌عباسی در مقایسه با نمونه مشابه در شاهنامه طهماسبی که پیش‌تر به آن پرداخته شد، صحنهٔ خلوت‌تری را از مبارزه رستم و دیو سپید شاهد هستیم. پیکره‌ها نسبت به فضای کلی تصویر در ابعاد بزرگ‌تری به تصویر درآمده‌اند. ترکیب‌بندی تا حدی به‌صورت مورب در نظر گرفته شده است. به‌طوری‌که فضای غار در سمت چپ پایین کادر قرار داده شده و فضای بیرونی شامل طبیعت اطراف غار و شخصیت اولاد و رخش در سمت راست و بالای کادر ترسیم شده‌اند. حالت ترسیم فیگور رستم و دیو سپید نیز در این نگاره تا حدی شبیه به نگارهٔ مشابه در شاهنامه طهماسبی است که نشان از لحظه چیرگی رستم بر دیو سپید است. رستم با خفتان ببر بیان بر تن و کلاه کله‌پلنگی بر سر، دیو سپید را به زیر زانوی خود کشیده، شاخ دیو را با دست گرفته و با دست دیگر دشنه را در شکم او فروکرده است. دیو سپید نیز با چهره‌ای مغموم و پای بریده دشنهٔ رستم را با دست گرفته تا از فشار ناشی از آن بکاهد.

تصویر ۲: نبرد رستم و دیو سپید در نگاره‌ای از شاهنامه شاه عباسی. مآخذ: www.alamy.com

Picture 2- The battle between Rostam and the White Devil in a picture from the Shahnameh of Shah Abbasi. Source: www.artsy.net.

نکته جالب‌توجه در این نگاره جهت نگاه هر یک از شخصیت‌های داستان است که نسبت به سایر نگاره‌های موردبحث در این پژوهش متفاوت به نظر می‌رسد. بر خلاف اکثر نگارگری‌های صورت‌گرفته از نبرد رستم و دیو سپید که در آنها رستم نگاهش را به شکلی مسلط بر مغلوب خود (دیو سپید) دوخته است، در اینجا رستم سرش را بالا آورده و انگار جایی بیرون از غار (دوردستی بیرون از کادر تصویر) را می‌نگرد. از جنبه نشانه‌شناختی می‌توان گفت این حالت نگاه رستم به جایی بیرون از کادر می‌تواند نشانه‌ای از پشت سر گذاشتن هفت خوان توسط او به‌عنوان قهرمان داستان باشد.

رخش نیز در گوشه پایین سمت راست کادر نگاره به رنگ صورتی و خال‌های سرخ به تصویر درآمده است. به‌طوری‌که تنها بخشی از پیکر او ترسیم شده و مابقی از تصویر حذف شده است. حالت آرام و لبخند او نشان‌دهندهٔ خرسندی و رضایت او از پیروزی رستم بر دیو سپید است.

شخصیت اولاد در این نگاره همچون نگارهٔ پیشین در سمت راست کادر قرار گرفته و با ریسمان سفیدی به درخت بسته شده است. بر خلاف رستم و رخش که جهت نگاهشان به سمت چپ تصویر (به نشانه گذر از خوان هفتم) به تصویر درآمده، اولاد از صحنه مبارزه روی برتافته است و سرش را با حالتی که انگار از تماشای آن صحنه منزجر گشته است به‌سوی مخالف (سمت راست) گردانده است.

به‌طورکلی مهم‌ترین وجه نشانه‌شناسانه نگاره مربوط به نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامهٔ شاه‌عباسی را می‌توان در حالات چهره شخصیت‌های داستان تلقی نمود که از خصلتی روانکاوانه برخوردار است و با جزئیات بیشتری نسبت به سایر نگاره‌های آن دوران به آنها پرداخته شده است. چهره پیروزمندانه اما خالی از غرور رستم، چهره مغلوب و درمانده دیو سپید، چهره آرام و رضایتمند رخش و چهرهٔ پریشان و پشیمان اولاد در این نگاره به‌خوبی ویژگی‌های روان‌شناختی هر یک از شخصیت‌های داستان را به تصویر درآورده است که نشان‌دهندهٔ چیره‌دستی نگارگران این شاهنامهٔ نفیس و توجه آنها به خصلت‌های روانی شخصیت‌های داستان است. دراین‌ارتباط می‌توان به بحث امبرتو اکو پیرامون نشانه‌های تصویری اشاره کرد. نشانه‌های تصویری برخی از شرایط دریافت حس را مانندسازی می‌کنند که با کدهای ادراکی عادی همبسته‌اند. هر نشانه به‌واسطهٔ نظام پیچیده‌ای تحت عنوان رمزگان، در ذهن گیرنده معنا می‌یابد. در واقع هیچ نشانه‌ای خارج از رمزگان وجود ندارد و معنا به‌واسطهٔ آگاهی گیرنده از سیستم رمزگان خاصی که نشانه در آن قرار می‌گیرد، حاصل می‌شود. «رمزگان در حکم نهادهایی عمل می‌کنند که به تعدیل، تعیین و از همه مهم‌تر به تولید معنا می‌پردازد» (سجودی به نقل از اکو، ۱۳۹۰، ۱۴۴). براین‌اساس می‌توان گفت دقت نظر نگارگر در ترسیم حالات چهره شخصیت‌ها در نگاره مربوط به نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامهٔ شاه‌عباسی برسازنده نوعی نشانگان تصویری است که به باتوجه‌به میزان آگاهی بیننده از روایت فردوسی از این داستان معنا می‌یابد.

علاوه بر این، در قسمت بالای کادر تصویر پیکر شیری به چشم می‌خورد که بر فراز غار و صحنهٔ نبرد قرار گرفته و مبارزه رستم و دیو سپید را می‌نگرد (تصویر ۲). در روایت فردوسی از این قسمت از داستان سخنی از حضور شیر به میان نیامده؛ اما شیوه مبارزه رستم با دیو سپید در برخی ابیات به شیر تشبیه شده است:

ز نیروی رستم ز بالای اوی
بینداخت یک ران و یک پای اوی
بریده برآویخت با او به هم
چو پیل سرافراز و شیر دژم

و چند بیت جلوتر:

تهمتن به نیروی جان‌آفرین
بکوشید بسیار با درد و کین
بزد دست و برداشتش نره شیر
به گردن برآورد و افگند زیر
فرو برد خنجر دلش بردرید
جگرش از تن تیره بیرون کشید

باتوجه‌به ابیات فوق می‌توان گفت همان‌طور که فردوسی «شیر» را در معنایی استعاری برای توصیف چیره‌دستی رستم در میدان مبارزه در روایت خود بکار برده است، نگارگر نگاره شاهنامه شاه‌عباسی با قراردادن شیر بر فراز صحنه نبرد به آن وجهه‌ای نمادین بخشیده که بر پیروزی و چیرگی رستم بر دیو سپید دلالت دارد.

در شاهنامه مصور قوام ابن محمد شیرازی نیز نگاره‌ای از نبرد رستم و دیو سپید به تصویر کشیده شده است

(تصویر ۳). نگاره‌های موجود در این شاهنامه از یک سو ویژگی‌های مکتب قزوین را نشان می‌دهند و از سوی دیگر شیوه ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی و طبیعت‌سازی خاص آنها نشان از نقاشان مکتب شیراز دارند. در این نگاره نیز که به نبرد رستم و دیو سپید اختصاص‌یافته است ویژگی‌های مذکور کمابیش قابل‌مشاهده است.

تصویر ۳: نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامه قوام ابن محمد شیرازی. مآخذ: tumblr.com.eyeburfi۲

Picture 3- The battle between Rostam and the White Devil in Shahnameh Qavam by Ibn Mohammad Shirazi. Source: eyeburfi2.tumblr.com.

تفاوت شایان توجه این نگاره با سایر نگاره‌های موردمطالعه این پژوهش شیوه تصویرکردن مبارزه رستم و دیو سپید است. برخلاف اغلب نگاره‌های مرتبط با این موضوع که در آنها حالت ترسیم فیگورها به‌وضوح غلبه و چیرگی رستم بر دیو سپید را نشان می‌دهند، در این نگاره، دیو سپید و رستم در موقعیتی تقریباً برابر به نظر می‌رسند. رستم اگرچه شمشیر خود را بر زانوی دیو سپید کشیده است، دیو سپید همچنان در هیبتی قدرتمند و ستیزنده تصویر شده و اثری از ناامیدی و شکست در چهره و فرم ایستادن او به چشم نمی‌خورد.

علاوه بر این، هفت دیو دیگر نیز در فضای بیرون غار به تصویر درآمده‌اند که همگی از ظاهری خشن و ستیزه‌جو برخوردارند و رنگ‌های متفاوتی دارند. باتوجه‌به تعداد زیاد دیوها و حالت ترسیم دیو سپید در این نگاره، این طور به نظر می‌رسد که احتمالاً نگارگر بر آن بوده تا بجای تأکید بر قدرت رستم و پیروزی وی، سهمگین بودن صحنه نبرد را مورد تأکید قرار دهد که به گمان نگارنده رویکردی بسیار خلاقانه و نواندیشانه در نگارگری آن دوران به شمار می‌رود. چراکه به‌هرحال «هفت خوان رستم» در فرهنگ ایرانی استعاره‌ای بسیار رایج است که بر انجام امور بسیار سخت و غیرممکن دلالت دارد. همچنان که در مباحث نشانه‌شناختی امبرتو اکو آمده است: «یك مدلول می‌تواند به نوبه خود، نقش دالّ دیگری را نیز بازی کند و بدین‌سان، نقش نشانه‌ای تازه‌ای را ایفا نماید. این فرایند، نوعی فرا رفتن از روابط متقابل اجزاء در یك ساختار و توجه به عناصر فرامتنی را پیش‌رو قرار می‌دهد که نکته مرکزی آن، ارتباط میان متون در یك گستره فرهنگی است» (اکو، ۱۳۸۷، ۴۹). در این باره، امبرتو اکو به سخنی از پیرس اشاره می‌کند که می‌گوید «نشانه آن چیزی است که باعث می‌شود تا ما همواره بیشتر بدانیم (همان: ۵۰)؛ بنابراین از نظر اکو،

موضوع اصلی نشانه‌شناسی نشانه نیست، بلکه تفسیر نشانه‌هاست؛ به‌گونه‌ای که در تحلیل‌های نشانه‌شناختی نباید بر تحلیل قراردادی نشانه‌ها تأکید کرد؛ بلکه باید به مطالعه کاربردشناسی روایت یا همان «روایت‌بودگی کلام»، بدان‌سان که خواننده مشارکت گر آن را تفسیر می‌کند، تأکید نمود. بدین‌سان برای دریافت و فهم یک نشانه، باید از یک‌سو به زمینه و بافتی که نشانه در آن به‌کاررفته و از سوی دیگر به خواننده و گنجینه اجتماعی او توجه کرد.

در این نگاره نیز با رویکردی که نگارگر در توصیف تصویری صحنه نبرد به کار بسته است، به نظر می‌رسد دشواری مبارزه با دیو سپید برای رستم بیش از سایر نگاره‌های مرتبط با این موضوع موردتوجه قرار گرفته است که به‌نوعی در ارتباط با مضامین فرهنگی و استعاری روایات هفت خوان رستم در فرهنگ ایرانی قرار می‌گیرد.

فردوسی نیز در روایت خود در توصیف دیو سپید آن را به کوهی سیاه تشبیه کرده است که لحظه‌ای رستم را دچار ترس و تردید می‌کند:

سوی رستم آمد چو کوهی سیاه
از آهنش ساعد ز آهن کلاه
ازو شد دل پیلتن پرنهیب
بترسید کامد به تنگی نشیب

در تکمیل نظر فوق می‌توان به سایر شخصیت‌های داستان یعنی اولاد که با حالتی درمانده به درخت بسته شده است، رخش که با چهره‌ای نگران صحنه نبرد را می‌نگرد و اسب دیگر (که احتمالاً اسب اولاد باشد) اشاره کرد که جایگاهشان در ترکیب‌بندی و تقسیم فضاها در این نگاره کم‌اهمیت‌تر از دیوها جلوه داده شده است. این‌ها را نیز از منظر نشانه‌شناختی می‌توان اشارتی به سهمگین بودن این نبرد برای رستم تلقی نمود.

در ۲۳ قطعه نگاره منسوب به شاهنامه شاه اسماعیل دوم (که مجموعه‌ای از آنها در سال ۲۰۰۴ میلادی مقارن با برگزاری جشنواره جهان اسلام در نگارخانه کولناگی لندن به نمایش درآمد) بر خلاف اکثر شاهنامه‌های مصور دوران صفوی که دیو سپید را در حال مبارزه با رستم به تصویر درآورده‌اند، در این شاهنامه نگاره‌ای به تصویرکردن نبرد مذکور اختصاص نیافته است. بجای آن، صحنه دیگری از داستان که اسیر شدن کی‌کاووس در غار به دست دیو سپید را حکایت کرده است به تصویر کشیده شده است (تصویر ۴).

تصویر ۴: به بند کشیده شدن کی‌کاووس و سپاهیانش در غار به دستور دیو سپید در نگاره‌ای از شاهنامه شاه‌اسماعیل دوم. مآخذ: www.rferl.org

Picture 4- Kikavus and his troops were imprisoned in the cave by the order of the White Devil in a painting from Shahnameh of Shah Ismail II. Source: www.rferl.org.

به‌منظور درک بهتر این نگاره و نظام نشانه‌شناختی بکار رفته در آن ناگزیر به ارائه خلاصه‌ای از داستان اسارت کی‌کاووس به دست دیو سپید در غار مازندران هستیم. بنا بر روایت فردوسی، کی‌کاووس روزی در گلشن زرنگار با پهلوانان به مَیگساری نشسته و زبان به خودستایی گشوده بود که دیوی به هیئت رامشگر و مطرب نزد پرده‌دار بارگاه آمد و چون نزد کاووس بردندش، از مازندران و سرسبزی آن ناحیه و هوای دل‌انگیز نه گرم و نه سردش، وصف‌ها کرد و دل شاه را مفتون دیدن آن گلزار همیشه بهار ساخت. شاه با بزرگان و پهلوانان از رفتن خود بدانجا گفت. حاضران ناگزیر در موافقت با نیت شاه اظهار بندگی و فرمانبری کردند، اما چون از پیش او بیرون رفتند آشفته حال و پریشان خاطر بودند. در پی رسیدن این خبر به زال، او نزد کی‌کاووس رفت و زبان به اندرز گشود که مازندران جای دیوان و جادوان است و شاهان گذشته چون جمشید و فریدون با همه شکوه و جلال دست به چنین کاری نزدند. اما کی‌کاووس گفت که در عزم خود به رفتن مصمم است. زال به سیستان برگشت و بزرگان و پهلوانان تسلیم سرنوشت شدند و کاووس با لشگریان و مهمات فراوان به مازندران رفتند و به عیش و نوش و غارت و کشتار مردم پرداختند. شاه مازندران پیغامی نزد دیو سپید فرستاد و از او یاری خواست. دیو سپید شب هنگام به جادو و نیرنگ ابری سیاه بر فراز لشگریان ایران پدید آورد و سنگ و چوب از آن ابر فرو بارید، گروهی کشته شدند و جمعی به سوی ایران گریختند. سپس به جادوی دیو سپید، چشم شاه و پهلوانانی که سالم مانده بودند، نابینا شد. دیو بر کاووس غرید و بر خیال خام او برای تصرف مازندران طعنه زد و گفت: اگر از دیرباز با گرشاسپ پهلوان بزرگ پیمان نداشتم که با ایران ستیزه و جنگ نکنم، تو را و پهلوانان و لشگریان بازمانده‌ات را نابود می‌ساختم و هنگامه‌ای عظیم بر پا می‌کردم. آن گاه آن چه از سپاه ایران برجای مانده بود به ارژنگ دیو سپرد که نزد شاه مازندران ببرد و نرّه دیوی را با دوازده هزار تن نگهبان کاووس و همراهان او کرد و آنان را به بند کشید و خود بازگشت.

نگارهٔ فوق نیز به آن بخش از داستان اختصاص‌یافته که دیو سپید کیکاووس و یارانش را به بند کشیده با آنها سخن می‌گوید. همان‌طور که مشاهده می‌شود در اینجا نیز فضای درون و بیرون غار با الگویی مشابه به‌صورت هم‌زمان به تصویر درآمده است. ترکیب رنگ‌های ملایم سردوگرم در فضای طبیعت اطراف غار نشان از آب‌وهوای معدل آن سرزمین (مازندران) دارد که در روایت فردوسی از زبان رامشگری که کی‌کاووس را به لشکرکشی به مازندران ترغیب نموده بود بیان شده است:

هوا خوشگوار و زمین پرنگار
نه گرم و نه سرد و همیشه بهار

شیوه چینش شخصیت‌ها در ترکیب‌بندی تصویر نیزبه‌گونه‌ای است که جایگاه نشستن دیو سپید نسبت به سایر شخصیت‌ها کمی بالاتر در نظر گرفته شده است که به لحاظ نشانه‌شناختی القاکننده چیرگی و حکم‌فرمایی اوست. هرچند نه چندان بلند که پیروزی او قاطعانه به نظر آید و قرار گرفتن کیکاووس در کانون اصلی تصویر بر احساس موقتی بودن چیرگی دیو سپید و تردید در پیروزی او می‌افزاید. این نکته در شیوه ترسیم فیگور دیو سپید و حالت نشستن او نیز تا حدی هویداست. کیکاووس اگرچه در بند و زنجیر است و چشمانش به جادوی دیو کور شده است، حالت نشستن او در میان دو تن دیگر از سپاهیانش همچنان شکیل و شاهانه است و نوعی اطمینان و صبوری را تداعی می‌کند. در صورتی دیو سپید انگار با حالتی نه چندان متعادل بر لبه صخره‌ای نشسته است که این خود تزلزل جایگاه وی را به بیننده القا می‌کند.

دو شخصیت دیگری که در این نگاره از شاهنامهٔ شاه اسماعیل دوم در سمت راست کادر به تصویر کشیده شده‌اند یکی «ارژنگ دیو» است که با چهره‌ای مخوف به اسرا می‌نگرد و دیگری نرّه‌دیوی است که به دستور دیو سپید مأمور نگهبانی از کیکاووس و سپاهیانش شده است. وجود دو حیوان وحشی (شیر و خرس) با چهره‌هایی خشم‌آلود که در گوشه سمت چپ نگاره به تصویر درآمده‌اند را نیز می‌توان اشاره‌ای به وقوع جنگ خونین میان رستم و دیو سپید تعبیر نمود که در نتیجه به اسارت درآمدن و کور شدن کیکاووس به دست دیو سپید در قسمت‌های بعدی داستان روی خواهد داد و به نظر می‌رسد نگارگر در اینجا (همچون یک فیلمساز امروزی) به‌نوعی زمینه‌سازی برای رسیدن به نقطه اوج داستان پرداخته است.

نگاره دیگری که در اینجا موردمطالعه قرار می‌گیرد صحنه‌ای از نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامهٔ شاملو می‌باشد (تصویر ۵). به‌طورکلی در نگاره‌های شاهنامهٔ شاملو، آمیخته‌ای از سنت‌های نگارگری بازمانده از مکتب

هرات دورهٔ تیموری با مکتب قزوین و اصفهان دوره صفوی قابل‌مشاهده است و حتی تأثیراتی از شاهنامه‌نگاری هندوستان نیز در آن به چشم می‌خورد.

تصویر ۵: نبرد رستم و دیو سپید در نگاره‌ای از شاهنامه شاملو. مآخذ: www.societyforasianart.org

Picture 5 - The battle between Rostam and the White Devil in a painting from Shamlu's Shahnameh. Source: www.societyforasianart.org.

فضای تصویری این نگاره باتوجه‌به تعداد فیگورها و عناصر طبیعی خلوت به نظر می‌رسد و شخصیت‌های داستان در ابعادی نسبتاً بزرگ‌نسبت به کادر تصویر ترسیم گشته‌اند. شادابی و جوان بودن چهره رستم و اولاد اگرچه تناسب چندانی با موضوع نگاره که درباره نبردی سهمگین می‌باشد ندارد، اما تأثیرات مکاتب نگارگری هند دوره صفوی را بازنمایانده‌اند. حتی در فضای درون غار که فردوسی آن را بسیار مخوف توصیف کرده است گل‌ها و گیاهانی نقاشی شده است که از ترسناک بودن آن تا حد زیادی کاسته است.

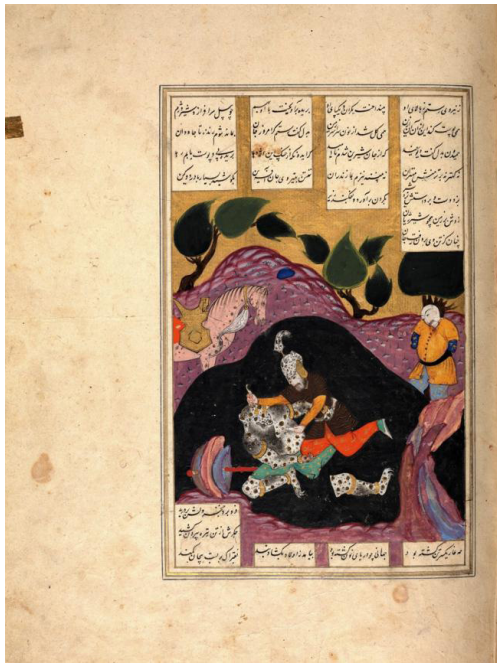
رستم در این نگاره نیز همچون سایر نگاره‌ها با لباس ببر بیان و کلاه‌خود سر پلنگ به تصویر کشیده شده است. با این تفاوت که کلاه‌خود سر پلنگ در تمامی نگاره‌های موردمطالعه این پژوهش با رنگ سفید نشان‌داده‌شده اما در اینجا رنگی قهوه‌ای (همرنگ لباس او) دارد. نگارگر این شخصیت اساطیری را با چنین تن‌پوش باوقاری در مرکز کادر نگاره قرار داده تا به زیر کشیدن دیو سپید را توسط او در نگاه نخست به بیننده بیان دارد. برخلاف دیگر نگاره‌های موردمطالعه این پژوهش، در شیوه ترسیم فیگور دیو سپید هیچ تقلایی برای مبارزه و جان بدر بردن مشاهده نمی‌شود و حالت فیگور رستم نیز باتوجه‌به شکل ترسیم دست‌ها غلبه کامل او بر دیو سپید را نشان می‌دهد.

با وجود این که در ترسیم حالات چهره و فیگور شخصیت‌ها تا حدی از خشونت موجود در صحنه کاسته شده است، شیوهٔ رنگ‌بندی این نگاره به لحاظ نشانه‌شناختی نوعی ترس و دلهره را تداعی می‌کند. رنگ‌های قالب در فضای تصویری این اثر شامل زرد (اخرایی) طبیعت اطراف غار، آبی صخره‌های پیرامون دهانه غار و سیاهی درون غار است که با وضوح نسبتاً زیادی از هم تفکیک شده‌اند. اگرچه رنگ‌های زرد و آبی تقریباً در ترکیب رنگ اکثر نگاره‌های شاهنامه شاملو به چشم می‌خورد، همنشینی این دورنگ (خصوصاً به شکل اغراق‌آمیز) می‌تواند احساس ترس و وحشت را مفهوم‌سازی کند. این مطلب، به‌ویژه باتوجه‌به عباراتی چون «رنگ‌پریدگی»، «کبودی»، «یخ‌زدگی» که برای بیان ترس در زبان فارسی به کار می‌رود، تأیید می‌شود.

شخصیت اولاد نیز در این نگاره اگرچه همچون سایر

نگاره‌ها با ریسمان سفید به درخت بسته شده، باوقار و خوش‌سیما و با تن‌پوشی فاخر به تصویر درآمده است. با وجود این که این شخصیت در شاهنامه فردوسی ابتدا به عنوانی دیوی از دیوان مازندران معرفی گشته بود، در این نگاره همچون اکثر نگاره‌های مرتبط با این موضوع اثری از دیو بودن در آن مشاهده نمی‌شود و هیبتی کاملاً انسانی دارد. این نکته می‌تواند نشان‌دهنده این امر باشد که در نظر نگارگران، همکاری و همراهی اولاد با رستم در نشان‌دادن جای دیو سپید او را به جایگاهی انسانی رسانده است. در روایت فردوسی نیز همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد رستم او را به‌پاس همکاری و ره نمایی‌اش می‌بخشد و فرماندهی مازندران را با موافقت کیکاووس به او می‌سپارد.

نگاره‌ای از شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس نیز به تصویرکردن نبرد رستم و دیو سپید اختصاص‌یافته است که کمی پیش‌تر از سایر نگاره‌های مورد بررسی در این پژوهش در زمان شاه اسماعیل اول به تصویر درآمده است (تصویر ۶).



تصویر ۶: نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس. مآخذ: shahnama.caret.cam

Picture 6: Battle of Rostam and White Devil in Shahnameh 953 AH Paris. Source: shahnama.caret.cam.

در این نگاره رد پای سنت‌های نگارگری دوران تیموری به چشم می‌خورد. همچنین پرداختن به جزئیات (به‌ویژه در ترسیم طبیعت اطراف غار) تا حد زیادی کمتر از سایر نگاره‌های مذکور صورت‌گرفته است. این رویکرد باعث شده طراوت و ظرافت فضای تصویر کاسته شود و غالب شدن طیفی رنگ‌های قرمز کبود و اخرایی جلوه‌ای هول‌انگیز به صحنه خشونت‌بار نبرد رستم و دیو سپید بخشیده که با موضوع داستان تناسب جالب‌توجهی یافته است. بخصوص خطوط زمخت سرخ‌رنگی که در ترسیم تپه‌ها و قسمت پایین نگاره به کار رفته‌اند به‌نوعی خون‌آلود شدن زمین را تداعی می‌کنند که فردوسی نیز آن را در این بخش از شاهنامه توصیف نموده و در کادر پایین نگاره نیز تحریر شده است:

فرو برد خنجر دلش بردرید
جگرش از تن تیره بیرون کشید
همه غار یکسر تن کشته بود
جهان همچو دریای خون گشته بود

حالت درگیرشدن رستم و دیو سپید نیز به نظر می‌رسد بسیار دراماتیک‌تر از اکثر نگاره‌های مرتبط با این موضوع به تصویر درآمده است و هرچند اسلوب‌های رایج طراحی فیگور در نگارگری ایرانی در آن حفظ شده است، جلوه واقع‌گرایانه‌تری را از پیروزی رستم و عجز و ناتوانی دیو سپید در برابر او شاهد هستیم.

همچنین به نظر می‌رسد در ترسیم چهره شخصیت‌های

داستان نیز جنبه‌های روان‌شناختی موجود در روایت فردوسی از این صحنه بازتاب یافته است. به‌طوری‌که در چهره رستم خستگی ناشی از این نبرد به‌خوبی بازتاب یافته است. چهره دیو سپید بسیار خوف‌انگیز و درعین‌حال درمانده می‌نماید. در چهره اولاد که با دست‌های بسته، شکم برآمده و سر بی‌مو نبرد رستم و دیو سپید را می‌نگرد نوعی حس ترحم دیده می‌شود و در چهرهٔ رخش که در سمت راست کادر نگاره به تصویر درآمده است هول و هراس ناشی از این نبرد به شکلی استادانه بازنمایی شده است.

شیوه ترسیم درختان نیز در این نگاره تفاوت شایان توجهی با سایر آثار نگارگری در این دوران دارد. درخت اُرس یا وُرس یا سرو کوهی که به نام‌های بُرس، هَوَرس، اَوِرس، اُرسا، اَرچا، اردوج و مَرخ نیز خوانده می‌شود، سرده‌ای بسیار با ارزش و دیرزی از تیره سرو است که در مناطق کوهستانی و بیشتر در ارتفاعات البرز می‌رویند. از دیرباز در فرهنگ ایران اُرس و سرو نماد جاودانگی و نامیرایی بوده‌است و در نگارگری ایرانی، در سنگ نگاره‌های پیش از اسلام و در شکل نماد ترمه پس از اسلام در گستره هنرهای تجسمی ایران همواره نقش اساسی داشته است. هرچند بنظر نمی‌رسد این درختان در نگاره نبرد رستم و دیو سپید در شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس از کارکردی نمادین برخوردار باشند و همچون سایر عناصر تصویری موجود در این نگاره، جلوهٔ فرمی آنها در خدمت القای فضای داستان بکار گرفته شده است.

نتیجه‌گیری

باتوجه‌به نمونه‌هایی از نگاره‌های مرتبط با دیو سپید که در این مقاله به آنها پرداخته شد می‌توان گفت به‌طورکلی بازآفرینی تصویری دیو سپید در نگارگری دوران صفوی تا حد زیادی مبتنی بر توصیفاتی است که در متن شاهنامهٔ فردوسی از دیو سپید آمده است. تقریباً در تمامی نگاره‌های این دوره که در آنها دیو سپید تصویر شده است شاهد الگوی تصویری کمابیش مشابهی هستیم که امتداد طبیعی سنت نگارگری دوره تیموری تلقی می‌گردد؛ لذا شکست و ناتوانی دیو سپید در برابر رستم شاید مهم‌ترین مضمونی باشد که در این نگاره‌ها به چشم می‌خورد.

نکتهٔ قابل‌ذکر در ارتباط با این نوع مفهوم‌سازی در ترسیم پیکره دیو سپید این است که در این تصاویر، دیو سپید به‌عنوان دشمنی که در مقابل رستم قرار گرفته است، تنها در صفات و خوی وحشیگری، مثل یک حیوان عمل نمی‌کند؛ بلکه تصاویر او در نگاره‌ها نشان می‌دهد که او خود موجود یا حیوانی است که اگرچه به طرز وحشتناکی درنده‌خو و خطرناک بوده و نیروی جسمی زیاد و قدرت ماورایی دارد، اما از برخی ویژگی‌های انسانی نیز برخوردار است و نمود آن را بیشتر در چهره دیو سپید که اغلب حالتی از یاس و درماندگی را القا می‌کند شاهد هستیم.

در تمامی نگاره‌های مورد بررسی این پژوهش سیاهی غار بخش عمده فضای نگاره را به خود اختصاص داده است و دیو سپید با پای بریده در آن سیاهی مغلوب رستم شده است. این سیاهی را می‌توان از جنبه نشانه‌شناختی استعاره‌ای تصویری از شر، بدبختی و مرگ تلقی نمود که دیوها در آنجا زندگی می‌کنند. در ترسیم فضای پیرامون غار نیز اغلب سعی شده جلوه‌ای از آب‌وهوای معتدل کشور مازندران (به تعبیر فردوسی در شاهنامه) نمایش داده شود. هرچند در اکثر این نگاره‌ها، فضای پیرامون غار به لحاظ فرمی مکمل وقایع جاری درون غار است و کمابیش در جهت تأکید بر هیجان، خشونت و اهمیت نبرد رستم و دیو سپید به شکل گرفته است.

فهرست منابع

آموزگار، ژاله، ۱۳۷۱، دیوها از ابتدا دیو نبودند، فصلنامه فرهنگی هنری کلک، شماره ۳۰، سال چهارم، ۱۵ - ۲۵.
احمدی، بابک، ۱۳۹۲، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران، نشر مرکز.
احمدی، محبوبه، ۱۳۸۳، نشانه‌شناسی، تهران، انتشارات سمت.
اکبری مفاخر، آرش، ۱۳۸۶، اسطوره دیوهای نخستین در شاهنامه، مجله مطالعات ایرانی دانشگاه باهنر کرمان، شماره ۱۲، سال دوم، ۲۲-۲۹.
اکبری مفاخر، آرش، ۱۳۸۸، درآمدی بر اهریمن‌شناسی ایرانی، تهران، انتشارات ترفند.
اکو، امبرتو، ۱۳۸۷، نشانه‌شناسی، ترجمه پیروز ایزدی، تهران، نشر ثالث.
برزگر خاقانی، محمدرضا، ۱۳۷۹، دیو در شاهنامه، فصلنامه متن‌پژوهی ادبی، شماره ۱۳، سال سوم، ۸۴-۸۸.
سجودی، فرزان، ۱۳۸۱، نشانه‌شناسی لایه‌ای، رساله دکتری زبان‌شناسی عمومی، دانشگاه علامه طباطبایی.
سجودی، فرزان، ۱۳۹۰، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، نشر قصه.
سوسور، فردیناندو، ۱۳۸۲، دوره زبان‌شناسی عمومی. ترجمه کوروش صفوی، تهران، نشر هرمس.
سودآور، ابوالعلاء، ۱۳۷۴، نگارگری دوران صفویه، ترجمه مهدی حسینی، فصلنامه هنر، شماره ۲۹، سال پنجم، ۱۶۴- ۱۶۹.
سیوری، راجر، ۱۳۷۲، ایران عصر صفوی، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران، نشر مرکز.
شریعت‌مداری، فاطمه، ۱۳۹۷، مهر تا الله: بررسی جایگاه نور و چگونگی تداوم آن در آیین‌ها و ادیان ایران‌زمین، از باستان تا اسلام امروز، فصلنامه هنر و تمدن شرق، شماره ۲۲، سال ششم، ۴۶-۵۱.
ضیمران، محمد، ۱۳۸۲، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه.
عرفانیان، لیلا؛ شریفی، شهلا، ۱۳۹۲، بررسی معانی پنهان در ورای لایه داستانی هفت خوان رستم، فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، شماره ۲، سال اول، ۲۳-۲۶.
فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۸۱، شاهنامه (چاپ مسکو)، به کوشش سعید حمیدیان. تهران، نشر قطره.
کزازی، میرجلال‌الدین، ۱۳۸۱، نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی، تهران، انتشارات سمت.
محجوب، محمدجعفر، ۱۳۷۱، آفرین فردوسی، تهران، نشر مروارید.
مسکوب، شاهرخ، ۱۳۷۴، تن پهلوان و روان خردمند، تهران، نشر مرکز.
نجومیان، امیرعلی، ۱۳۹۸، نشانه‌شناسی، تهران، مروارید.

©Authors, Published by **Ferdows-e-honar journal**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).