رزم رستم و اسفندیار (مأخذ: مدبر، مجموعهٔ فرهنگی سعدآباد)

از متن تا تصویر: نشانه‌شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای

رزم رستم و اسفندیار به رقم محمد مدبر

لیلا تقوی
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، آموزش و پرورش شیراز ناحیهٔ ۳

چکیده

متن «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» متضمن معانی متعدد براساس دیدگاهی خاص است که به‌صورت مجموعه‌ای منظم جمیع مقاصد را با تصویری معین نمایش می‌دهد و نشانه‌های تصویری روایت‌شده توسط نقاش نیز با اشاراتی ذهن خواننده را به‌سوی رمزگشایی هدایت می‌کند.

به بیان دیگر، زبان و بیان نمادین در برابر امور عقلی و بیان‌های منطقی از قدرت بالاتری برخوردار است. چراکه با ظرفیتی که نمادها در بیان مفاهیم دارند، می‌توان گسترهٔ وسیع‌تری از مفاهیم، به‌خصوص امور ورای ماده، را بیان نمود که دانش خوانش چنین متن‌هایی را در آنچه نظریه‌پردازان ادبیات «علم نشانه‌شناسی» می‌نامند، برای ما فراهم می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، دلالت‌های ضمنی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، صورت، معنا

مقدمه

نشانه‌شناسی دانشی است که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای می‌پردازد. این دانش در تلاش است که با توجه به این نظام‌ها و شناسایی آن‌ها، به کشف رمزگان اثر نائل شود و جهان متن را خوانش کند. هدف مقالهٔ حاضر این است که اشارات معنایی متن تصویرشده توسط نقاش را به مدد نشانه‌شناسی تعریف کند. در این راستا نقاشی قهوه‌خانه‌ای «رزم رستم و اسفندیار» به قلم محمد مدبر از متن حماسی شاهنامه مورد بررسی قرار می‌گیرد تا با تجزیه‌وتحلیل معانی صریح و ضمنی متن، نشانه‌های ذکرشده در ساختار روایت آن‌ها رمزگردانی گردد. به‌بیان‌دیگر، هدف مقاله عبارت است از:

- تلاش برای شناخت عوامل مهم و اصلی ورود نشانه‌ها و نمادها از بیرون متن به ساختار نقاشی قهوه‌خانه‌ای.
- تلاش برای شناخت جایگاه نمادها و نشانه‌ها در ساختار نقاشی قهوه‌خانه‌ای.
- شناخت دلالت‌های ضمنی و رمزگان متن «رزم رستم و اسفندیار».
- شناخت قراردادهای ویژه نقاشی قهوه‌خانه‌ای.

در این میان، چگونگی تولید معنا در ذهن مخاطب در مواجهه با نقاشی قهوه‌خانه‌ای مهم جلوه می‌کند. با باز شدن این روند و مسیری که طی می‌شود تا بر معنا دلالت گردد، مسلماً شناخت نظام‌های نشانه‌ای و انواع دلالت‌ها و محورها ضروری به نظر می‌رسد.

پیشینهٔ تحقیق

سعید نفیسی در مقدمه‌ای بر کتاب «شاهکارهای ادبی معاصر»، در بحثی دربارهٔ مکتب‌های ادبی، *فرهاد ناظرزاده کرمانی* در جلد اول کتاب «نمادگرایی در ادبیات نمایشی»، محمدجعفر *یاحقی* در «فرهنگ اساطیر»، *حسین رزمجو* در کتاب «انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی» و به‌ویژه *تقی پورنامداریان* با بحث‌های پردامنه و راه‌گشا در کتاب «رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی» بیش از دیگران در تبیین ادبیات نمادین عهد کهن توفیق یافته‌اند. همچنین پژوهش‌ها و مقالات و دیگر مواردی که در منابع ذکر شده‌اند، هرکدام به‌نوعی تنها بخشی از موضوع کلی ما را مدنظر قرار داده یا تنها به نقاشی قهوه‌خانه‌ای، چگونگی شکل‌گیری و هنرمندان سرشناس آن یا ویژگی‌های یک نقاش و حتی برخی از آثار آن نقاش پرداخته‌اند و از توجه به معناهای صریح و ضمنی اثر غفلت ورزیده‌اند. همین امر نگارندهٔ مقاله را به مطالعهٔ بیشتر در موضوع از متن تا تصویر: نشانه‌شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای رزم رستم و اسفندیار به رقم محمد مدبر، برانگیخت.

روش تحقیق

تحقیق از نوع توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده و از منابع مکتوب، شفاهی تصویری، الکترونیکی، گفت‌وگو، گزارش و مصاحبه استفاده شده است. در این تحقیق از نشانه‌شناسی به‌عنوان ابزاری برای تحلیل متن نگاره «رزم رستم و اسفندیار» بهره‌برداری می‌گردد. ابزارهای تجزیه‌وتحلیل موضوع عبارت‌اند از: نشانه‌شناسی، دلالت‌های ضمنی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و رزم رستم و اسفندیار.

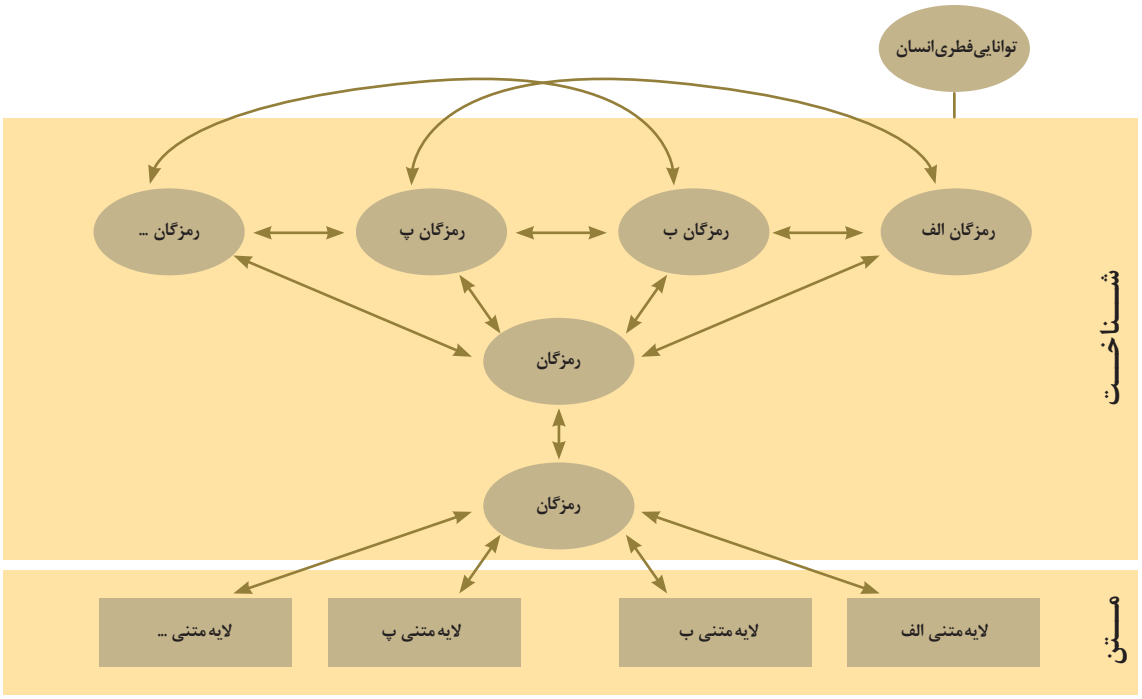
خاستگاه نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی به‌مثابهٔ روش بررسی پدیده‌ها، عمری طولانی دارد و پیشینهٔ آن به رشد اندیشه‌های فلسفی و منطقی در یونان و هند باستان می‌رسد (فخری، ۱۳۸۵: ۹) اما نشانه‌شناسی با کاربرد، نگرش و دقت عملی که امروز پیدا کرده مرهون نظرات *فردینان دوسوسور*، استاد زبان‌شناسی دانشگاه ژنو، و *چارلز سندرس پیرس*، منطقدان و فیلسوف آمریکایی است. در سال‌های بعد از آن یعنی در طول قرن بیستم اندیشمندان متعددی چون *یلمسلف*[۱]، *یاکوبسن*[۲]، *بارت*[۳]، *لوتمن*[۴]، *موریس*[۵]، *دریدا*[۶]، *اکو*[۷] و *گریماس*[۸] در تبیین و پیشبرد زمینه‌های مختلف این علم کوشیدند و تحولات عمده‌ای در آن ایجاد نمودند و گرایش‌های متفاوتی در زمینهٔ نشانه‌شناسی نظیر نشانه‌شناسی ساختگرا و پساساختگرا پدید آمد. قلمروهای متفاوتی از علوم اجتماعی و روان‌شناسی تا متون ادبی و هنری نظیر سینما، تئاتر، موسیقی، هنرهای تجسمی، متون چندرسانه‌ای و تبلیغات در دایرهٔ بررسی نشانه‌شناسی قرار گرفت. در ایران نیز با تشکیل گروهی به‌نام «زبان هنر و نشانه‌شناسی» در فرهنگستان هنر در سال ۱۳۸۰، این روند در جریان است.

متن

در نظام نشانه‌شناسی، نشانه‌ها و رمزگان‌ها، همه و همه در دل یک جهان متنی قرار می‌گیرند و در همان جهان متنی خوانش می‌گردند. در متن، می‌توان نشانه‌ها را به نسبت محوریت جانشینی و هم‌نشینی و همین‌طور ترکیب‌بندی در کنار یکدیگر خوانش کرد. متن در این حالت،

نشانه‌شناسی به‌مثابهٔ روش بررسی پدیده‌ها، عمری طولانی دارد و پیشینهٔ آن به رشد اندیشه‌های فلسفی و منطقی در یونان و هند باستان می‌رسد



شکل ۱. طرح فرضیهٔ نشانه‌شناسی لایه‌ای، (ماخذ: سجودی، ۱۳۸۲: ۲۰۱)

کلیتی است که از متون متعدد کوچک‌تر داخلی با رمزگان‌های متعدد تشکیل شده، که مطابق با نظریهٔ «نشانه‌شناسی لایه‌ای» آن را «لایهٔ متنی» (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۵۷) می‌خوانیم. این لایه‌ها بر هم تأثیر می‌گذارند و از تقابل و تعامل آن‌هاست که متن شکل می‌گیرد.

نمودار بالا ارتباط بین این لایه‌ها را که در اصطلاح «بافت» (پیشین: ۱۷۵ - ۱۷٤) نام دارد، نشان می‌دهد.

انسان با تکیه بر ویژگی خاص خود یعنی «معناساز بودن» در رویارویی با هر متن به دنبال ارتباط لایه‌های درون‌متنی یا همان «بافت» است تا از آن طریق، ارتباط بین نشانه و به دنبال آن معنای متن را درک کند اما اگر آن را نیابد، به سراغ رمزگان‌های دیگری می‌رود تا خود بافتی را بسازد و متن را هدفمند کند.

رسانه

نشانه و متن از موجودیتی مادی برخوردارند که ما آن‌ها را از طریق حواس پنج‌گانهٔ خود دریافت کنیم. وجود رسانه برای تحقق متن الزامی است. سجودی می‌گوید: «عینیت یافتن متن به حضور در رسانه و دریافت آن از طریق رسانه صورت می‌گیرد؛ چنان‌که خود رسانه و انتخاب آن نیز ایجاد رمزگان می‌کند که چگونگی بهره‌گیری از امکانات آن منجر به تولید نشانه‌هایی می‌شود که دلالتگرند.» (پیشین: ۱۷٦) با این تعریف، نقاشی قهوه‌خانه‌ای بهترین رسانه برای انتقال پیام متن حماسی *فردوسی* است که قراردادهای ویژهٔ خود را در اجرا و خوانش متن دارد.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

ریشه‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای را باید در نمایش‌های آیینی «سوگ سیاوش» و «کین ایرج» که در دوران قبل از اسلام هر سال در زمانی خاص اجرا می‌شد، جست‌وجو کرد. بعد از اسلام، این نمایش‌ها با معنی و صورتی مذهبی به تعزیه امام حسین(ع) و یاران ایشان برای برقراری مذهب تشیع تغییر شکل دادند.

نقاشی قهوه‌خانه پدیده‌ای نوظهور در تاریخ نقاشی این دیار بود، که همراه حفظ تمامی ارزش‌های منطقی هنر مذهبی و سنتی ایران، بنابر نیاز و خواست مردم، و به پاس احترام به باورهای آنان متولد شد.

اما تحول نقاشی ایرانی به مفهوم و معیار امروزی‌اش، جدا از عرفان، هنر تذهیب و اعجاز نقش‌های پررنگ و زیبای کاشی‌کاری و سایر تجلیات هنرهای بومی و سنتی، بدان هنگام شکل می‌پذیرد که با افسانه‌های ملی و بومی پیوند می‌خورد. در این پیوند مبارک، بی‌تردید اندیشهٔ عالمانهٔ حکیم توس، فردوسی بزرگوار، نقشی اساسی و کارساز دارد. چه، نقاشان با ذوق به مدد حکایات شاهنامه و با به تصویر در آوردن آن‌ها به سهم و توان خویش برحفظ و نگهداشت

میـراث پربار فرهنگ ایرانـی ادای دین می‌کنند. ایـن مهم به چیزی جز مقاومت و ایسـتادگی در برابـر تهاجم بی‌امان سیاسـی و فرهنگـی اقوام بیگانه بـه این خاک تعبیر نمی‌شـود؛ چندان‌که نقاشـان بیدار ایرانی در هنگامهٔ یورش و سـلطهٔ مغول‌ها، در غوغای فروپاشـی مبانـی مذهبی و سـنتی با همت و غیرتی سزاوار احترام و تحسین بـه بهانهٔ رواج و رونق مینیاتور مغولی- که ره‌آورد هنری قوم مهاجم بود- شاهنامه و سایر کتب نظم و نثر فارسی را با معیارهای این شیوهٔ نگارگری به تصویر می‌کشند.

به صراحت و جرئـت می‌توان گفت که با وجود غبـار تاریک و سـنگین فراموشـی و از یاد رفتن ارزش‌های این هنر در دیگر زمان و با همهٔ تلاشی کـه در تحقیر اسـتعداد و ذوق این هنرمندان در روزگار و ایام دگر- از سوی مدعیان هنر رسمی- صورت می‌گیـرد، جرقه‌های این بدعت و حرکت نوپـای هنری در اعصار بعد نه تنها به خاموشـی نمی‌گراید، که سرانجام- چنان‌که خواهد آمد- با ظهور و تولد نقاشان بلندهمت و والای قهوه‌خانه، شعله‌های آتشی می‌گردد همیشه فروزان.

خوانش تصویر

بررسـی هرگونـه تصویـر، مسـئله‌ای را پیش می‌کشـد که گریزناپذیر است و آن مقایسهٔ میان موردی اسـت که بیان می‌شود و چیزی که بیان می‌کند؛ یعنی مسئلهٔ شباهت میان آن دو، اما آیا همواره ناگزیر از این قیاس هستیم تا از طریق آن تصویر را شناسایی و بررسی کنیم؟

در زمان خوانـدن هر تصویر، مـدام عناصر آن را با مفاهیمـی دیگر جایگزین می‌کنیم. «به نظر *ژان پل سـیمون* دو نوع رمزگان وجود دارد: یکی رمزگانی که فنی خوانده می‌شـود؛ یعنی کدهایی که در بـاز تولید موضوع بـه کار می‌روند و دوم، کدهایی که انسان شناسـیک خوانده می‌شوند و بـه فرهنگ و دانش مخاطب مرتبط می‌شـوند.» (احمدی، ۱۳۷۱: ۱۲۶)

مخاطب یا تماشاگر به سهم خود رمزگانی از اثر را درک می‌کنـد و این به معنای درک جنبه‌های مختلـف یک تصویـر و معناهای متفـاوت آن از منظـر فلسـفی- ایدئولوژی و جامعه‌شـناختی و هنری است.

کشـف سـویه‌های متفاوت هر بیـان تصویری نکتـهٔ مهمی را پیش می‌کشـد و آن، این اسـت که هر اثری در یـک موقعیت تاریخی- اجتماعی خاص خلق شـده و در چنین موقعیتی در چشم مخاطبانش دارای کارکردی خاص اسـت، اما در موقعیتی دیگر این کارکرد ممکن است تغییر کند و یا از بین برود.

به همین دلیل، شـناخت نمادها و نشانه‌ها باید بـا توجه به دوران خلق آن‌ها مورد بررسـی واقع شـود. در این حالت است که هر تصویر، پیامی و سخنی برای بیان دارد و این همانا ارزشمندی هر تصویر است. چیزی است که واقعیتی تازه نامیده می‌شود و نه تقلیدی صرف از واقعیت.

قراردادهای زیبایی‌شناسانه در نقاشی قهوه‌خانه‌ای

قـرارداد در لغـت به معنای «اتفـاق دو یا چند نفر در امری» اسـت. (معین، ۱۳۷۱: ۲۶۵۲) اگر موضـوع این تعریف، هنر و ارتباط هنری باشـد، با سـه جزء مشـخص روبه‌رو خواهیم شـد؛ اول: هنر به‌عنوان موضوع مورد اتفاق و اشـتراک، دوم: هنرمند به‌عنوان خالق اثر هنری که قالب و معنای ویژه‌ای از هنر را ارائه می‌دهد، و سوم: مخاطب که از طریق حواس پنج‌گانه، احسـاس یا اندیشـه‌ای را ادراک می‌کنـد. بدون در نظـر گرفتن توانش، ادراک و شـناخت هنرمنـد از ابزارهای هنری و کشف راه‌های ابراز و خلق اثر هنری و نیز توانایی و آمادگـی مخاطب در توجه بـه آن آثار و درک آن‌ها، هنر پیکره‌ای اسـت پیچیده و انباشـته از ابزارها و عناصر، که در بطن خود محدودیت‌هایی را نیز به‌دنبال می‌آورد.

واژه‌نامـه‌ای که هنرمند یا نسـلی از هنرمندان به‌کار می‌برنـد، جملگی از تعدادی وسـیلهٔ بیان بهره می‌گیرند که خود بـه خود نمی‌توانند برای کسـی قابل فهم باشـند؛ مگر در چارچوب نظام ادراکـی مخاطب و قراردادهایی آشـنا یا در خور توجه و اعتنای او کـه قابلیت انطباق با این نظام ادراکی را داشته باشند.

شـیوهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای هنری بود که بر پایهٔ نمادهای دینی و نوعی «پریمیتیویسـم»[۹] حاکم بر جامعه و سـنت‌های مردمـی ایجاد می‌گردید. در ادامه اصول، موازین و قراردادهای ویژهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌آوریم که بدین شرح‌اند:

- توجه به اصالت فرهنگی و قومی و مذهبی
- توجه به مردم و بیداری آن‌ها
- پرهیز از فرهنگ بیگانه
- انجـام دادن کارها به‌صـورت گروهی و پرهیز از فردگرایی
- تخیل‌پردازی و دوری از واقعیت‌های عینی
- تواضـع و فروتنی و عدم تلاش برای رسـیدن به شهرت
- زیبانمایی در آثار و پرهیز از نمایش زشتی‌ها

هر اثری در یک موقعیت تاریخی-اجتماعی خاص خلق شده و در چنین موقعیتی در چشم مخاطبانش دارای کارکردی خاص است

مدبر کار نقاشی روی بوم و پرده را در قهوه‌خانه و به تشویق و سفارش حسین قوللر، دوست دوران کودکی و یار همراه قلم نقاشی‌اش آغازکرد

• استفاده از رنگ‌های محدود روغنی با معانی نمادین
• استفاده از نقوش اسلیمی
• بزرگنمایی تصاویر و اشکالی که موضوع اصلی متن بوده و مورد توجه قرار داشته است
• مطابقت صورت و معنا، و ارتباط موضوع و محتوا
• استفاده از تمام فضای تابلو
• تمرکز عناصر ترکیب‌گر اثر به گرد یک هستهٔ مرکزی یا مرکزیت اثر
• بیزاری از فضای خالی و بنابراین، پر کردن فضای اثر از عناصر متراکم ترکیب
• ذره‌گرایی، بدین معنی که ترکیب هر عنصر از عناصر بسیار ریز و هماهنگ تشکیل شده و با عناصر پرکنندهٔ فضاهای خالی همگن و هماهنگ است.
• القای فضا و ژرفای فضا با نشان دادن عناصر ترکیب از روبه‌رو، بالا و کناره‌ها در آن واحد.

و در آخر، همان‌گونه که در تعریف قرارداد گفته شد، قراردادها از طریق علامت[10] و نشانه‌هایی[11] از سوی هنرمند ارائه می‌شود و در صورت وجود اشتراک و اتفاق معنی[12]، مخاطب درک یا احساس موافقی در قبال قرارداد از خود بروز خواهد داد.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای رزم رستم و اسفندیار به رقم محمد مدبر

مدبر در هفت‌سالگی یتیم شد. در خردسالی در تعزیه‌خوانی‌های تکیه دولت به نقش یکی از طفلان مسلم درمی‌آمد. ده- دوازده ساله بود که به شاگردی نزد استاد *علی رضا قوللر* رفت. درکارگاه کاشی‌سازی استاد علی‌رضا با پسر او، حسین، آشنا شد. هر دو در این کارگاه به آموختن راز و رمز نقاشی و رنگ‌آمیزی روی کاشی پرداختند و با یکدیگر در هنر نقش‌پردازی رقابت می‌کردند.

مدبر کار نقاشی روی بوم و پرده را در قهوه‌خانه و به تشویق و سفارش حسین *قوللر*، دوست دوران کودکی و یار همراه قلم نقاشی‌اش آغازکرد. در قهوه‌خانه‌های سرپل دربند، قهوه‌خانه مش صفر در میدان سیداسماعیل و قهوه‌خانه عباس تکیه، به سفارش قهوه‌چیان تابلو و پرده می‌کشید و از این راه زندگی‌اش را می‌گذراند.

او دومین بنیان‌گذار مکتب نقاشی به شیوهٔ قهوه‌خانه‌ای بود. قلمی پرتوان و شکوهمند در هنر تصویرسازی در زمینهٔ وقایع کربلا و حماسه‌های مذهبی بر پردهٔ درویشی و بوم نقاشی داشت.

استاد محمد مدبر وقتی در هنر نقاشی خیالی به قله رسید، از سنت معمول در هنر نقاشی قهوه‌خانه‌ای- که خود از بنیانگذاران آن بود- کمی دوری جست و با نوآوری در هنر سنتی به طبیعت‌سازی پرداخت.

این استاد بزرگ مکتب نقاشی قهوه‌خانه و نقاش دل سوختهٔ عاشورا، در یک شب سرد و برف‌ریزان زمستان سال ۱۳۴۶، یک سال پس از مرگ یار غار هم قلمش، استاد حسین قوللر، در دکه‌اش جان سپرد. این دکه، بنا به گفتهٔ آقا *سیدداود جعفرپور* شاهنامه‌خوان، کارگاه کوچکی بود متعلق به *حاج علی آقا*، معروف به حاج علی سیاه. کارگاه نقاشی ساختمان بود و در خیابان شاهپور قدیم، روبه‌روی بیمارستان رازی قرار داشت. پیکر نحیف این هنرمند را حاج علی آقا با چند تن دیگر به مسگرآباد بردند و به خاک سپردند.

• عناصر طبیعت مانند کوه و صخره و بیابان، که نشانه‌های بارز طبیعت ثابت و بی‌حرکت‌اند، رزم این دو قهرمان را در دل خود قاب گرفته‌اند.
• شخصیت‌های اصلی نقاشی یعنی رستم و اسفندیار در مرکز تصویر جای دارند.
• ویژگی این دو شخصیت قرار گرفتن رستم در سمت چپ کادر به‌دلیل اهمیت شخصیتی او، و اسفندیار در سمت راست تصویر است.
• رستم زه کمان را کشیده و تیر را به سمت چشم اسفندیار نشانه گرفته است.
• رستم به‌دلیل اهمیت شخصیتی‌اش بزرگ‌تر و جلوتر یا در پلان ابتدایی تصویر قرار داده شده است.
• هر دو شخصیت لباس رزم بر تن و دو کلاه پردار بر سر و اسبی ممتاز به زیر دارند که نشان‌دهندهٔ جایگاه و موقعیت ویژه و ممتازشان است.
• برخلاف سکون و سکوت طبیعت و مناظر اطراف، پرسوناژهای اصلی نقش در تحرک و جنبش‌اند و این را نقاش در حالت پویای شخصیت‌ها و مرکبشان به‌خوبی ترسیم کرده است.
• رنگ‌ها زنده، بانشاط و گاه نزدیک به واقعیت و پخته به چشم می‌آیند و این به دلیل نزدیکی مدبر به حقیقت و طبیعت‌گرایی بوده است.

معنای صریح، معنای ضمنی و اسطوره

هر واژه دارای معنایی تحت‌الفظی است که اصولاً آن را در فرهنگ لغات می‌یابیم و به آن «معنای صریح» می‌گوییم. همان واژه معانی دیگری نیز دارد که به تداعی‌های فردی، فرهنگی، دینی،

تاریخی و... مرتبط است و معانی ضمنی نشانه را ایجاد می‌کند. این دو، با رابطهٔ دال و مدلول سرو کار دارند و در این ارتباط هر دال می‌تواند مدلولی صریح و مدلولی ضمنی داشته باشد که معنای هر دو بخش را دربرمی‌گیرد. تعامل این دو معنا و گسترش دامنهٔ معانی ضمنی، لایه‌های عمیق و ناپیدایی از متن را هویدا می‌سازد که به مفاهیم بنیادی و ایدئولوژیک اشاره دارند که به آن «اسطوره» می‌گوییم.

«اسطوره، ایدئولوژی‌های غالب دوران ما هستند. *بارت* معتقد است که اسطوره نوعی نظام ارتباطی است، یعنی یک پیام است. بلکه اسطوره یک «منش دلالت» است... اسطوره نه به موجب ابژهٔ پیدایش، بلکه براساس روش بیان این پیام تعریف می‌شود... از دید او نظام اسطورهای امروز قبل از آنکه با چیزهای مادی سروکار داشته باشد، به یک نظام دلالت مربوط می‌شود. اسطوره‌ها تولیدکنندهٔ نشانه‌ها و رمزها هستند و نشانه‌ها و رمزها به نوبهٔ خود در خدمت حفظ اسطوره‌هایند... (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۱۵- ۱۱۱)

داستان رزم رستم و اسفندیار

گشتاسب و زریر پسران *لهراسب* بودند. گشتاسب زیبا و پهلوان بود؛ چنان‌که جز رستم همانندی نداشت. دو تن از شاهزادگان کیکاووسی نزد لهراسب بودند و توجه شاه را به خود کشیده بودند. گشتاسب به آنان حسد می‌برد و در دوران پادشاهی پدرش خواهان سلطنت بود. چون لهراسب به خواهش او تن در نداد، رنجیده‌خاطر از ایران بیرون رفت و بالاخره به روم (یونان) رسید و پس از هنرنمایی‌ها و رنج‌ها، *کتایون*، دختر قیصر، شیفتهٔ گشتاسب گشت و زن وی شد.

پادشاه روم، گشتاسب را بر آن داشت که به ایران لشکرکشی کند. زریر نیز به فرمان لهراسب به مقابله با سپاه روم شتافت و از روی نشانه‌هایی گشتاسب را شناخت و به ایران بازگرداند. لهراسب پادشاهی را به او واگذار کرد و خود در گوشه‌ای به عبادت پرداخت.

کی گشتاسب پس از گوشه‌گیری کی لهراسب به‌جای پدر به تخت نشست. به عهد سلطنت گشتاسب، زردشت آیین خداپرستی آورد و گشتاسب دین او را پذیرفت اما *ارجاسب تورانی* بر سر این کار با او از در خلاف درآمد و میان ایشان جنگ‌ها رفت تا سرانجام ارجاسب به دست *اسفندیار*، پسر گشتاسب، کشته شد.

اسفندیار نیز مانند پدر آرزوی تخت شاهی داشت و چون گشتاسب به هیچ بهانه از رنج خواهش او آسوده نمی‌ماند وی را به جنگ رستم به سیستان فرستاد و این شاهزاده به‌دست پهلوان سیستان کشته شد. رستم، *بهمن*، فرزند اسفندیار، را به خواهش پدر بپرورد و پس از چندی به خواهش نیا نزد او فرستاد. گشتاسب سلطنت را به بهمن داد و درگذشت.

پیشینهٔ داستان رستم و اسفندیار

در قطعات مختلف اوستا و متون پهلوی، از گشتاسب بیش از سایر شاهان کیانی یاد شده است. همچنین در بسیاری از مآخذ فارسی و عربی شرح پادشاهی گشتاسب، با آنچه در شاهنامه آمده است مطابقت دارد و از ظهور زرتشت در عهد وی، سلطنت یافتن او در حیات

در وجود انسان دو نیروی متضاد در جدال‌اند: یکی روح یا نفس ناطقه یا دل، که جوهر الهی انسان است، و یکی نفس، که جوهر ذاتی و جنبهٔ حیوانی انسان است

پدر، جنگ‌هایش با ارجاسب تورانی وکشته شدن اسفندیار به دست رستم سخن به میان آمده است.

طبری دربارهٔ کشته شدن اسفندیار به دست رستم و علت آن می‌نویسد که: بشتاسب که به کارهای اسفندیار حسد می‌برد، او را به سیستان، به جنگ رستم فرستاد... (طبری، ۱۳۸٤: ٤٨٠)

در «تاریخ الرسل و الملوک» از پیمان‌شکنی‌های مکرر گشتاسب دربارهٔ واگذاری پادشاهی به اسفندیار، که سرانجام به کشته شدن اسفندیار می‌انجامد، سخن رفته است: «از *هشام بن محمدکلبی* شنیدم که گفت: گشتاسب سلطنت را پس از خود، به پسرش، اسفندیار، اختصاص داد و او را به جنگ ترکان روانه کرد و او بر آنان ظفر یافت و سوی پدر بازگشت. پدر به او گفت: این رستم است که در قلب ممالک ما متمکن شده و سر به فرمان نمی‌نهد و می‌گوید که کاووس فرمان امارت سیستان را به او بخشیده است برو او را نزد ما بیاور. اسفندیار به جانب رستم رفت و کشته شد.» (همان: ۸)

در «تاریخ گردیزی» به ظهور زردشت، ماجرای بند کردن اسفندیار به‌وسیلهٔ گشتاسب، حملهٔ ارجاسب تورانی به ایران، به اسارت گرفتن خواهران اسفندیار (همای و به آفرید) و محبوس شدن آنان در رویین دژ و... اشاره شده است. (همان: ۵۱)

صورت و معنا در داستان رزم رستم و اسفندیار

تقی پورنامداریان می‌گوید: «در وجود انسان دو نیروی متضاد در جدال‌اند: یکی روح یا نفس ناطقه یا دل، که جوهر الهی انسان است، و یکی نفس، که جوهر ذاتی و جنبهٔ حیوانی انسان است. اولی مظهر نور است و دومی مظهر ظلمت و ماده؛ یکی انسان را به‌سوی عالم نور می‌کشد، و یکی به‌سوی ماده و ظلمت. فرشتگی و دیوی انسان در گرو پیروزی یکی از این دو است. مبارزه رستم و اسفندیار مبارزه این دو نیروست. جهاد اکبر مبارزه با همین نفس و دشمن درون است که چون اسفندیار رویین تن است و هیچ سلاحی بر او کارگر نمی‌افتد مگر آنکه تنها اندام آسیب‌پذیر وی، یعنی چشمش از کار بیفتد و بر تعلقات دنیوی بسته شود. روح با راهنمایی پیری واصل یا از طریق پیوستن به عقل فعال است که بر این خصم پیروز می‌شود؛ همچنان‌که رستم نیز با دستگیری *زال* و به کار بستن راهنمایی و هدایت او، که با سیمرغ در ارتباط است، موفق می‌شود با تحقق جوهر الهی خویش و کسب قابلیت پذیرش نور سیمرغ، بر اسفندیار غلبه کند.» (پورنامداریان، ۱۷۱: ۱۳٦۷-۱٦۹)

سهروردی دربارهٔ رزم رستم و اسفندیار آورده است:

«پیر را گفتم: شنیدم که زال را سیمرغ پرورد و رستم، اسفندیار را به یاری سیمرغ کشت، پیر گفت: بلی درست است. گفتم: چگونه بود؟ گفت: چنان بود که رستم از اسفندیار عاجز ماند و از خستگی سوی خانه رفت. پدرش زال پیش سیمرغ تضرع‌ها کرد، و در سیمرغ آن خاصیت است که اگر آیینه یا مثل آن در برابر سیمرغ بدارند، هر دیده که در آن آیینه نگرد خیره شود. زال جوشنی از آهن ساخت؛ چنان که جمله مصقول بود و در رستم پوشانید و خود مصقول بر سرش نهاد و آیینه‌ها مصقول بر اسبش بست. آنگه رستم را از برابر سیمرغ در میدان فرستاد. اسفندیار را لازم بود در پیش رستم آمدن. چون به نزدیک رسید پرتو سیمرغ بر جوشن آیینه افتاد، از جوشن و آیینه، عکس بر دیده اسفندیار آمده، چشمش خیره شد؛ هیچ نمی‌دید. توهم کرد و پنداشت که زخمی به هر دو چشم رسید؛ زیرا که دگران بدیده بود، از اسب در افتاد و به دست رستم هلاک شد.

پنداری آن دو پاره گز که حکایت کنند از پر سیمرغ بود.» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۱-۹)

نقل ماجرای زال و رستم و اسفندیار از متن کتاب «عقل سرخ» بدان دلیل بود که سهروردی با تأویلات خود اضافات و تغییراتی را در اصل ماجراها معمول داشته است. حال توضیح مؤلف کتاب «رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی» را دربارهٔ این تأویلات سهروردی با هم می‌خوانیم:

«دو پاره گزی را که در روایت فردوسی در شاهنامه به‌صورت تیری دو شاخه از چوب گز آمده است و سبب مرگ اسفندیار می‌شود، به دو پر سیمرغ تأویل کرده است. از روایت فرشته، همچنین می‌توان دریافت که سبب مرگ اسفندیار انعکاس نور خورشید در آیینه‌های است که رستم بر اسبش بسته و نیز خود و جوشن مصقولی است که خود پوشیده و بر سر نهاده است. پس دو پر سیمرغ در حقیقت، رمز فرشته خورشید و نیز رمز عقل اولی و عقل کلی یا هر یک از عقول است.... هر یک از عقول در حقیقت همان فیض واجب الوجود یا نورالانوار است... بنابراین، سیمرغ را، که رمز فرشته خورشید یا عقل فلک خورشید تلقی کردیم، درعین حال می‌توان هم رمز عقل

اول و هم رمز عقل دهم نیز محسوب داشت.» (پورنامداریان، ۱۳٦۷: ۱۷۱-۱٦۹)

نتیجه

مجموعهٔ ادراک و اعتقادات مذاهب باستانی ایران را می‌توانیم در شاهنامه بعینه باز جوییم. این پندارهای اساطیری در شاهنامه شکل و آرایشی حماسی یافته و آن‌گاه که پا به نقاشی قهوه‌خانه‌ای گذاشته‌اند، صورت تصویری به خود گرفته‌اند؛ به‌گونه‌ای که اهداف و ویژگی‌های زیر را در نگاره‌های ایرانی دنبال کرده‌اند:

شالودهٔ جهان‌بینی باستانی بر دو اصل استوار است: اعتقاد به دو بن آغازین قدیم و متضاد خیر و شر، که همواره در حال ستیزند و کل گیتی پهنهٔ این کارزار است و اعتقاد به زمانمند بودن این جداول و کرانمندی عمر جهان. این دو اصل مهم در جهان‌بینی باستانی ایران را به‌صورت اعتقاد به ثنویت در اشکال مختلف می‌بینیم.

اسفندیار قبل از آنکه برای انجام وظیفهٔ محوله از سوی پادشاه به سیستان برود، از ستاره‌شناسان شنیده بود که زندگی او در آن سامان به پایان می‌رسد ولی با آگاهی کامل از این پیش‌بینی، فرجام شوم این سفر و انگیزهٔ اهریمنی گشتاسب، آخرین بهانهٔ گشتاسب را نیز می‌پذیرد و برای به دست آوردن تاج و تخت شاهی گام در راهی می‌گذارد که امکان برگشت وجود ندارد. وی با آنکه می‌داند گشتاسب در حق رستم بی‌انصافی و حق‌ناشناسی می‌کند و به بهانه‌ای پوچ و واهی جهان پهلوان را مورد اتهام قرار می‌دهد و همچنین با آگاهی همه‌جانبه از خدمت رستم و خاندانش در تحکیم پایه‌های پادشاهی کیانیان، حقیقت را فدای مصلحت می‌کند و تنها با این استدلال که اطاعت از فرمان شاه واجب است، بدون در نظر گرفتن غرور پهلوانی همچون رستم، به نیرنگ گشتاسب گردن می‌نهد.

گشتاسب با دسیسه‌ای حساب‌شده، این دو پهلوان را به جان هم می‌اندازد و آن‌چنان فتنه و بیدادی بپا می‌کند که فردوسی او را تبهکاری می‌خواند که از فرط خودپرستی، فرزند برازنده‌ای چون اسفندیار را به کام نابودی روانه می‌سازد.

آنچه گفته شد، معیاری می‌شود برای هنرمند نقاش و به‌گونه‌ای که می‌توان دریافت، این دو شکل بیان- ادبیات و نقاشی قهوه‌خانه‌ای- نه تنها از لحاظ بینشی و فلسفهٔ خلق اثر، بلکه از نظر زیبایی‌شناسی و عناصر به‌وجودآورنده نیز ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر دارند؛ به‌صورتی که نمادپردازی و صور خیال در آن دو، در بسیاری موارد مشترک و بر هم منطبق است.

استاد محمد مدبر ضمن وفاداری به متن به شیواترین شکل مفهوم را به تصویر درآورده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Hjelmslev
2. Jocobson
3. Barthes
4. Lotman
5. Moris
6. Derida
7. Eco
8. Greimas
9. Primitivism
10. Code
11. Sign
12. Meaning

منابع

کتاب

۱. احمدی، بابک؛ **از نشانه‌های تصویری تا متن**: به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری، نشر مرکز، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۱.

۲. ؛ **ساختار تأویل متن**، جلد اول، نشر مرکز اسفند، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۸.

۳. اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ **داستان داستان‌ها رستم و اسفندیار در شاهنامه**. نشر آثار، چاپ ششم، تهران، ۱۳۷٦.

۳. پورنامداریان، تقی؛ **رمز و داستان‌های رمزی**. انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، تهران، ۱۳٦۷.

٤. ـــــ ؛ **عقل سرخ: شرح و تأویل داستان‌های رمزی سهروردی**. سخن، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۸.

۵. طبری، محمدبن جریر؛ **تاریخ الرسل والملوک**: (بخش ایران از آغاز تا سال ۳۱ هجری)، مترجم: صادق نشأت، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸٤.

٦. سجودی، فرزان؛ **نشانه‌شناسی کاربردی**، نشر قصه، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲.

۷. فردوسی، ابوالقاسم؛ **شاهنامه به تصحیح ژول مول**. مترجم دیباچه: جهانگیر افکاری. انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷٤.

۸. معین، محمد؛ **فرهنگ فارسی**، جلد ٦، نشر امیرکبیر، چاپ ۸، تهران، ۱۳۷۱.

مقاله

۹. فخری، لیدا؛ «زبان‌شناسی مدرن ریشه در نشانه‌شناسی دارد». **ایران**، ۱۳۸۵/۸/۱۱.

پایان‌نامه

۱۰. احمدی، لاله؛ «شمایل‌نگاری و پوستر در ایران». **پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد**. تربیت مدرس، تهران، ۱۳۷٤.

۱۱. اصلی، راضیه. «بررسی مردم شناختی قهوه‌خانه‌ای از سال‌های (۱۳٦۰-۱۳۰۰)». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**. دانشگاه آزاد تهران مرکزی، تهران، ۱۳۸٤.

۱۲. اعظم‌زاده، محمد، «پیوند نقاشی ایران با فرهنگ عامه». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تربیت مدرس**، تهران، ۱۳۷۷.

۱۳. افراشی، آزیتا؛ «معنی‌شناس بازتابی (فرضی‌های در شناخت و تبیین معنی)»، **رسالهٔ دکتری**. علامه طباطبایی، تهران، ۱۳۸۱.

۱٤. امینی، نگین؛ «شاهنامه بر پرده قهوه‌خانه». **پایان نامه کارشناسی ارشد**. دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸٤.

۱۵. خیری، مریم؛ «*ساز و کار تولید معنا در نقاشی براساس روابط متنی و بینا متنی*». **پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد**. تربیت مدرس، تهران، ۱۳۸۳.

۱٦. طالعی قره قشلاقی، محبوبه؛ «نکوهش شاهان در شاهنامه فردوسی»، **رسالهٔ دکتری**. تربیت مدرس، تهران، ٦۵-۱۳٦٤.

۱۷. قبادی، حسینعلی؛ «تحقیق در نمادهای مشترک حماسی و عرفانی در ادبیات فارسی با تأکید بر شاهنامه و آثار مولوی». **رسالهٔ دکتری**. تربیت مدرس، تهران، ۱۳۷۵.