Journal of Linguistic and Rhetorical Studies
Volum 15, Consecutive Number 36, Summer 2024
Pages 329-358 **(research article)**
Received 2023 September 5 **Revised** 2023 October 3 **Accepted**: 2023 October 5
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

The conceptual metaphor of Valor in the language and imagery of *The Houghton Shāhnama*

Kakoeian. Kamelia[1]-Kamran. Afsaneh[1*]
1: Master of Art Research, University of Soore, Tehran, Iran.
2: Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Kharazmi, Tehran, Iran (correspondence author) afsanehkamran@khu.ac.ir

Abstract: In *Shāhnama*, valor is a fundamental and extensive concept, interlinked with other notions such as wisdom, nobility, warriorship, courage, and reputation. This article aims to examine how the concept of valor is linguistically and visually expressed in *Shāhnama*; what conceptual metaphors has Ferdowsi employed to elucidate the concept of valor in his poetry, and what techniques has the miniature artist utilized to visualize these metaphors? Has the artist merely adhered to the text or employed creative approaches to convey this concept? To answer these questions, the research adopts George Lakoff and Mark Johnson's conceptual metaphor theory as its theoretical framework. The miniatures are selected from the Houghton (Tahmāsebi) *Shāhnama*, and their analysis is conducted using Kress and van Leeuwen's social semiotic approach to visual analysis. The findings indicate that, in addition to employing conventional elements such as the appearance of actors, composition, information value, framing, and salience, the miniature artist has utilized elements of performance like participant presence, scene requirements, and vector types to create action. Furthermore, relational elements such as point of view, distance, and contact have been used to depict conceptual metaphors of valor. In some of these images, the artist has been innovative in representing these metaphors, sometimes aligning with the overall narrative and sometimes diverging from it. Techniques such as salience, composition, and framing have been employed to augment and intensify the meaning of heroic metaphors in the miniatures.

Keywords: Iranian Painting, bravery, conceptual metaphors, social semiotics of image.

- K. Kakoeian; A. Kamran (2024). The conceptual metaphor of Valor in the language and imagery of The *Houghton Shāhnama*, *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies* 15(36), 329-358.
Doi: 10.22075/ilrs.2023.31482.2324

مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

سال پانزدهم ـ شمارۀ ۳۶ ـ تابستان ۱۴۰۳

صفحات ۳۲۹-۳۵۸ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۲/۰۵/۲۰ ـ بازنگری ۱۴۰۲/۰۶/۰۵ـ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۷

استعاره‌های مفهومی دلیری در کلام و تصویر شاهنامۀ طهماسبی

کاملیا کاکوئیان[۱]/ افسانه کامران[۲]*

۱: کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

۲: استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران (نویسندۀ مسئول) afsanehkamran@khu.ac.ir

چکیده: دلیری در شاهنامه مفهومی بنیادین و گسترده است و با مفاهیم دیگری چون خرد، نجابت، جنگاوری، شجاعت، نام و... هم‌بسته است. این مقاله درصدد است تا چگونگی بیان مفهوم دلیری را در دو حوزه زبان و تصویر در شاهنامه بررسی کند. فردوسی برای تبیین مفهوم دلیری در شعر از چه استعاره‌های مفهومی مدد جسته است و هنرمند نگارگر چه تمهیداتی را برای تصویرسازی این استعارات به کار برده است؟ آیا سعی کرده تا تنها به متن وفادار باشد یا برای بیان این مفهوم به خلاقیت‌هایی دست زده است؟ در این پژوهش دیدگاه استعاره‌های مفهومی جرج لیکاف و مارک جانسون به‌عنوان چارچوب نظری تحقیق انتخاب و نگاره‌ها نیز از شاهنامۀ طهماسبی انتخاب شده است و تحلیل نگاره‌ها براساس روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر (کرس و ون لیوون) صورت گرفته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که نگارگر علاوه‌بر استفاده از قراردادهایی چون عناصر نما، همچون ظاهر کنشگر، ترکیب‌بندی، ارزش اطلاعات، قاب‌بندی و نشان‌داری، از عناصری اجرایی، چون حضور مشارکت‌کنندگان، مقتضیات صحنه و انواع بردار در ایجاد کنش و همچنین از عناصر ارتباطی مثل زاویه دید، فاصله و تماس برای به تصویر کشیدن استعاره‌های مفهومی دلیری استفاده کرده است. در بعضی از این تصاویر نگارگر به ابداعاتی در بازنمایی این استعاره‌ها دست زده که گاهی هم‌راستا با کلیت داستان است و گاهی بدون توجه به داستان. تمهیداتی چون نشانداری یا ترکیب‌بندی و قاب‌بندی که در جهت افزون‌سازی و تشدید معنای استعاره‌های پهلوانی در نگاره‌ها به کار برده است.

کلیدواژه: نگارگری، دلیری، استعاره‌های مفهومی، نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، شاهنامه طهماسبی.

- کاکوئیان، ملیکا؛ کامران، افسانه (۱۴۰۳). استعاره‌های مفهومی دلیری در کلام و تصویر شاهنامۀ طهماسبی. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۶، صفحات ۳۲۹ -۳۵۸.

Doi: 10.22075/jlrs.2023.31482.2324

مقدمه

مفهوم دلیری و پهلوانی در هنر معاصر به روش‌های مختلف و در رسانه‌های متفاوت، از جمله نقاشی، سینما، مجسمه‌سازی، تئاتر و غیره بازنمایی شده است؛ به همین دلیل بررسی این مفهوم و چگونگی ساختار آن در ریشه‌های فرهنگی ایران، هنرمندان را قادر می‌سازد تا به خلق غنی‌تر یا جدیدتری از این مفهوم بپردازند. در میان آثار ادبی، شاهنامهٔ فردوسی اثر برگزیده و مناسبی برای این پژوهش به حساب می‌آید که نگارگران ایرانی در دوره‌های متفاوت به شکوه و بالندگی این اثر ادبی افزوده‌اند؛ ازآنجایی‌که زبان و تصویر در کنار هم بستر مناسبی برای بیان مفاهیم انتزاعی فراهم می‌کند، درک اصول و مفاهیم مهم، از فرهنگی به فرهنگ دیگر یا حتی از یک گروه فرهنگی به گروه فرهنگی دیگر متفاوت است و «همواره بنیادی‌ترین ارزش‌ها در یک فرهنگ با ساختار استعاری بنیادی‌ترین مفاهیم درآن فرهنگ، هماهنگ‌اند» (لیکاف، جانسن، ۱۳۹۴: ۴۳). ازآنجاکه استعاره و مجاز به‌ویژه در سطح خاص خود با همین تفاوت‌های اساسی فرهنگی شکل گرفته‌اند، ادبیات در این رابطه به‌عنوان کانون خلق و ارائهٔ احساسات، یکی از حوزه‌هایی است که از ابتدا مفهوم استعاره درآن قابل‌بررسی بوده است و راه را برای شناخت این مفهوم در ابعاد دیگر باز می‌کند.

پرسش اصلی تحقیق این است که استعاره‌های مفهوم دلیری در اشعار شاهنامه تا چه اندازه بر نگارگری آن تأثیرگذار بوده و هنرمند چگونه این استعاره‌ها را به تصویر کشیده است. استعاره‌های مفهومی مرتبط با واژهٔ دلیری در اشعار شاهنامهٔ فردوسی پیشتر مورد بررسی قرار گرفته است ولیکن بررسی تطبیقی بازنمایی این مفهوم در بیان تصویریِ شاهنامه ایده‌ای است که در این مقاله به آن پرداخته می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌هایی که تاکنون در باب استعاره‌های مفهومی شاهنامه به اشکال مختلفی صورت گرفته است، بیشتر میزان یا تعداد کاربردهای استعاره‌های شناختی را در اشعار بررسی کرده یا مفاهیم مرتبط با پهلوانی چون جنگ، حوزه‌های اخلاق، خردورزی

و«رد» و غیره را مورد بحث و تحقیق قرار داده‌اند. به‌طور مثال، میثم خاتمی‌نیا (۱۳۹۹) در پژوهش خود با عنوان «**تحلیل انتقادی استعارهٔ مفهومی در شاهنامهٔ فردوسی**» به بررسی کمی و کیفی انواع استعارهٔ شناختی (هستی‌شناختی، ساختاری و جهتی) در داستان‌های اساطیری و پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی می‌پردازد و نشان می‌دهد که فردوسی در داستان‌های اساطیری و پهلوانی با بسامد بالا از اینگونه استعاره‌ها بهره برده است. این نکتهٔ مهم نشانگر اهمیت فعال ذهن و تجارب خاص انسانی شاعر در حوزهٔ شناختی است. فتانةالسادات فاطمی (۱۳۹۶) نیز در «مطالعه و ارزیابی میزان تطابق استعاره‌های مفهومی کلامی و غیرکلامی مصوّر حوزهٔ مفهومی جنگ در داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی از منظر زبان‌شناسی شناختی» به بررسی حوزهٔ مفهومی جنگ و استعاره‌های مفهومیِ به کار رفته در آن و همچنین تطابق استعاری کلامی و غیرکلامی پرداخته است. فاطمی تلاش کرد تا استعاره‌های کلامی و غیرکلامی حوزهٔ مفهومی جنگ را در چارچوب استعاره شناختی لیکاف[1] (زادهٔ۱۹۴۱ م.) (۱۹۹۱) و کووچش[2] (زادهٔ۱۹۴۶ م.) (۱۹۸۶) بررسی کند. نتایج پژوهش نشان داد که حوزهٔ مفهومی جنگ در شاهنامه به واسطهٔ هشت احساس «خشم، ترس، غم، درد، کینه، شکست، بدبختی و ناامیدی» مفهوم‌سازی شده است. این پژوهش میزان فراوانی استعاره‌های مفهومی هریک از هشت احساس را سنجیده و جدول مشخصی را ارائه داده و همچنین فراوانی این استعاره‌ها را در نگاره‌ها اندازه‌گیری کرد (با ذکرعدد) و سپس به مقایسهٔ دقیق دو استعارهٔ کلامی و غیرکلامی پرداخته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که در این میان احساس خشم از بیشترین میزان فراوانی برخوردار است.

حسین عصمتی (۱۳۹۴) نیز در تحقیق خود با عنوان «تأثیر بیان تصویری شاهنامهٔ فردوسی بر نگاره‌های شاهنامه‌های بایسنقری و طهماسبی» نشان می‌دهد که معادل

1. George Lakoff
2. Zoltan Kovecses

تصویری صورت‌های خیال در اشعار فردوسی به‌طور مستقیم در نگاره‌های طهماسبی مشاهده می‌شود. به همین دلیل تنوع و تعدد عناصر تصویری با کارکرد صورت‌های خیال، در شاهنامهٔ طهماسبی بیشتر از شاهنامهٔ بایسنقری بوده است. محقق همچنین اشاره می‌کند بررسی نوع روایتگری شاهنامهٔ فردوسی با توجه به عناصری مثل صورخیال «تشبیه، استعاره، کنایه، اسناد مجازی»، اغراق شاعرانه، اوزان عروضی،... و تأثیر آنها در شکل‌گیری نگاره‌های حماسی، منجربه شناسایی و معرفی رابطهٔ حساس ازطریق زبان تصویری میان این نگاره‌ها با متن ادبی خواهد شد.

آتوسا اعظم کثیری (۱۳۹۰) نیز در پژوهش خود با عنوان «نشانه‌شناسی هنری پهلوان در شاهنامهٔ طهماسبی» نشان می‌دهدکه میان دیدگاه حماسی اشعار شاهنامه دربارهٔ پهلوانان و منظر عرفانی نگارگران تبریز در تجسم نشانه‌های پهلوانی تفاوت‌هایی وجود دارد و نگارگر برای برجسته‌سازی و نشان‌دار ساختن عنصر پهلوانی از قراردادها و تمهیدات صوری «در لایهٔ تجسمی نظام تصویر» بهره برده، در لایهٔ معنایی او را در تقابل با ضدپهلوان نمودار ساخته و درنهایت پهلوان را به‌صورت جزئی هماهنگ با جهانی واحد نمایش داده است که به دیدگاهی عرفانی نزدیک می‌شود. همچنین اشاره می‌کند که به‌طور کلی، پهلوانان را در نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی می‌توان تجسم انسان کامل «خلیفة الله» شمرد که جزئی و شمّه‌ای از وحدت هستی را به نمایش می‌گذارند.

حسین عصمتی و مینا صدری (۱۳۹۸) در «ترجمان تصویری صورخیال ادبی در شش نگاره شاهنامه طهماسبی» هم به این نتیجه رسیده‌اند که نگارگران برای بیان تصویری کامل‌تر داستان از رابطهٔ تداعی‌کنندهٔ صورخیال استفاده کرده‌اند. در نگاره‌های بررسی شده، درمجموع شش تشبیه و یک کنایه استفاده شده است.

بهروز محمودی بختیاری و اشرف سراج (۱۳۹۷) نیز در «استعاره‌های مفهومی حوزهٔ اخلاق در شاهنامهٔ فردوسی» استعاره‌های مفهومی مربوط به مفاهیم اخلاقی در ۳۸۰۰ بیت از شاهنامهٔ فردوسی از داستان پادشاهی نوذر تا داستان سیاوش را یک‌به‌یک بررسی کرده‌اند. مطالعه این اشعار نشان می‌دهد که سه نوع استعارهٔ جهتی، هستی‌شناختی و

ساختاری برای درک مفاهیم اخلاقی استفاده شده و در این میان استعاره‌های هستی-شناختی بسامد بالایی داشته است. فردوسی از حوزه‌های مبداء انسان، شیء، ساختمان، روشنایی و تاریکی، جهت‌های بالا و پایین، لباس، آب، سفر و شغل برای عینی‌تر کردن مفاهیم اخلاقیِ داد و عدالت، بدی، خوبی، راستی، تواضع، خردمندی، کینه‌ورزی، آزمندی، کژی، کاهلی، نام‌ونگ و نیرنگ در شاهنامه بهره برده است. با توجه به بررسی مطالعات انجام‌شده در حوزه دلیری در شاهنامه، می‌توان از دستاوردهای پایان‌نامه‌ها و مقالات پیشین استفاده کرد؛ هرچند تاکنون مفهوم دلیری به‌صورت تطبیقی در شعر و تصویر مورد مطالعه قرار نگرفته است.

چارچوب نظری

طی ده سال گذشته، نظریهٔ استعارهٔ مفهومی تبدیل به مؤثرترین و پرکاربردترین نظریهٔ استعاره شده است. برخی پیشرفت‌های پژوهشی حوزه‌های علمی دیگر از جمله: نظریهٔ عصب‌شناختی استعاره، استعاره در گفتمان، ارتباط تجسم و استعاره، مطالعهٔ استعاره در بافت فرهنگی، استعاره در حرکات و استعاره‌های احساس، متأثر از این نظریه بوده‌اند (کوچش، ۱۳۹۸).

با استناد بر نظریهٔ لیکاف و جانسون که معتقدند استعاره نه‌تنها در زبان، بلکه در اندیشه و عمل ما نقش پررنگی را ایفا می‌کند و نظام مفهومی معمول ما که در چارچوب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساساً استعاری دارد. این ادعا که نظام مفهومی به‌شدت استعاری است سبب می‌شود به این باور برسیم که شیوهٔ اندیشهٔ ما، آنچه تجربه می‌کنیم و هر آنچه هر روز انجام می‌دهیم نیز بسیار استعاری است. لیکاف و جانسون بعداز مطرح کردن نظریهٔ خود دربارهٔ استعاره‌ها، آنها را به سه گروه اصلی ۱. استعاره‌های ساختاری، ۲. استعاره‌های هستی‌شناختی و ۳. استعاره‌های جهتی تقسیم کردند.

استعاره‌های ساختاری: «در این نوع استعاره، یک مفهوم، به شکلی استعاری در چارچوب مفهوم دیگر سازمان می‌یابد؛ مثلاً در «استعارهٔ بحث جنگ است» ساختار عملکرد ما در بحث را مشخص می‌سازد» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۱۵). در این نوع استعاره، حوزهٔ مبدأ، ساختار معرفتیِ نسبتاً پرمایه‌ای است برای شناسایی حوزهٔ مقصد. به بیان دیگر، این کارکرد شناختی استعاره‌هاست که گوینده را قادر می‌سازد حوزهٔ الف را با استفاده از ساختار مبداء ب درک کند و این ادراک با استفاده از انطباق‌های مفهومیِ میان عناصر الف و عناصر ب شکل می‌گیرد» (کوچش، ۱۳۹۸: ۶۲).

استعاره‌های هستی‌شناختی: در مقایسه با استعاره‌های ساختاری، استعاره‌های هستی‌شناختی ساختار شناختیِ به‌مراتب کمتری را برای مفاهیم مقصد فراهم می‌کند. وظیفهٔ شناختیِ آنها صرفاً اعطای جایگاه یا وضعیت هستی‌شناختیِ جدید به مقولات عامِ مفاهیم مقصد است تا از این طریق، موارد انتزاعی جدید پدید آورد؛ برای مثال، با درک ترس به‌مثابهٔ شیء می‌توانیم آن را چیزی از آنِ خودمان بدانیم؛ ازاین‌رو می‌توان در زبان اینگونه به ترس اشاره کرد: ترس من یا ترس تو.

استعاره‌های جهتی: کارکرد شناختی این استعاره‌ها ایجاد انسجام و هماهنگی در مجموعه مفاهیم مقصدی است که در نظام مفهومی ما وجود دارد. عنوان استعارهٔ جهتی از این واقعیت نشأت می‌گیرد که بیشتر این قبیل استعاره‌ها با جهت‌های اصلیِ مورد استفادهٔ انسان‌ها مثل بالاپایین، مرکزی‌پیرامونی و نظیر آن سروکار دارند (همان، ۱۳۹۸).

نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

روش این تحقیق بر اساس نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر پیش رفته است. نشانه‌شناسی اجتماعی وام‌دار مایکل هالیدی[1] (۲۰۱۸-۱۹۲۵ م.) و نگاه تازه او به زبان در دههٔ ۹۰ میلادی است. مایکل هالیدی با تمرکز بر فرم‌های گرامری، «زبان‌شناسی اجتماعی» را بنیان گذاشت. وی بر نقش پویای فرم‌های گرامری در ساخت معنای زبان تأکید می‌کرد.

1. Machael Haliday

به نظر وی، گرامر، مجموعه‌ای خشک از قوانین معنایی نیست؛ بلکه مجموعه‌ای از عناصر و قواعد خلاقانه‌ای است که زیر فرم‌های فرهنگی روابط کلامی عمل می‌کند. او گرامر را منبعی برای ساخت معنا می‌دانست (هالیدی، ۱۹۸۷: ۱۹۲). ازآنجاکه هر منبع نشانه‌شناختی و هر استفاده‌ای از هر منبع نشانه‌شناختی زمانی یک نوآوری محسوب می‌شد، استعاره و معنای ضمنی هم همیشه در پس‌زمینهٔ آن حضور دارند؛ اما این موضوع اغلب فراموش شده است (لیوون[1]، ۱۳۹۵: ۲۷-۷۳). استعاره اصل کلیدی نوآوری نشانه‌شناختی است که ارسطو پیش‌تر در قرن چهارم پیش از میلاد بدان پی برد: «واژه‌های عادی تنها همان دانسته‌های پیشین‌مان را منتقل می‌کنند و ازطریق استعاره است که می‌توانیم چیزهای جدیدی بدانیم» (همان: ۷۴).

کامران (۱۳۹۲) در رسالهٔ خود براساس آنچه کرس[2] (زادهٔ ۱۹۴۰ م.) و ون لیوون[3] (زادهٔ ۱۹۴۷ م.) در نشانه‌شناسی اجتماعی و دستورزبان بصری[4] مطرح کرده‌اند، عناصر سازندهٔ معنا در تصاویر را به سه دسته عناصر نما، عناصر اجرا و عناصر ارتباطی تقسیم می‌کنند که این دسته‌بندی می‌تواند در تحلیل نگاره‌ها و شناسایی استعاره‌های تصویری به کار آید.

جدول شماره ۱، عناصر سازنده معنا در تصویر، منبع: (کامران، ۱۳۹۲)

عناصر نما	عناصر تحلیلی	عناصر ارتباطی
ابزار و ادوات	مشارکت کننده	رابطه بیننده با مشارکت‌کننده
ظاهر کنشگر (پوشش، ژست، آرایش)	مقتضیات (زمانی، مکانی، ابزار)	فاصله
ترکیب‌بندی	نوع بازنمایی (روایی و مفهومی)	زاویه‌دید

1. Theo Van Leeuwen
2. Gunther Kress
3. Theo Van Leeuwen
4. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*

ارزش اطلاعات	نوع بردار	تماس
قاب‌بندی	نوع تصویر (تعاملی و غیرتعاملی)	
مدالیته		
برجستگی		

روش تحقیق

با توجه به مقالات و پایان‌نامه‌هایی که به مقایسه و بررسی صور خیال در شاهنامه‌های مصور پرداخته‌اند، شاهنامهٔ طهماسبی ازجهت فراوانی استعاره‌ها و تشبیهات امتیاز بالاتری را داراست (عصمتی،۱۴۰۰: ۱۵). شاهنامهٔ طهماسبی یا شاهنامهٔ شاه‌طهماسب نسخه‌ای گرانبها از شاهنامه فردوسی متعلق به سده ۱۰ (قمری) است و شامل ۲۵۸ صفحه نگارگری از افسانه‌ها، اساطیر و داستان‌های شاهنامه است که در یک هزار و ۲۰۰ صفحه و به‌وسیلهٔ برجسته‌ترین نقاشان و خوش‌نویسان عهد صفوی و به خط نستعلیق تهیه شده است؛ نگارگرانی چون سلطان‌محمد، میرمصور، آقامیرک، دوست‌محمد، میرزاعلی، مظفرعلی، شیخ محمد، میرسیدعلی، عبدالصمد و شش تن از نقاشانی که از سرآمدان روزگار خود بودند. داستان این شاهنامه در سده‌های بعد و چگونگی رسیدن بخش مهمی از نگارهای آن به ایران نیز جالب توجه است. تاریخ آغاز مصورسازی شاهنامهٔ طهماسبی به دورهٔ سلطنت شاه اسماعیل اول، مؤسس دودمان صفوی، احتمالاً به سال ۹۲۸ هـ‌ق.، یعنی دو سال قبل از فوت شاه اسماعیل صفوی (۹۳۰ هـ‌ق.)، بازمی‌گردد. از مهم‌ترین ویژگی‌های بصری و زیبایی‌شناختی این شاهنامه می‌توان به شکستن سطح تخت نقاشی به‌وسیلهٔ نقاشان مکتب تبریز و به وجودآمدن ترکیب‌بندی‌های چندسطحی اشاره کرد که نگاره‌ها را آکنده از حرکت و جنبش می‌سازد. علاوه‌بر این، با به‌کارگیری رنگ‌های درخشان و پرکشش توانسته است به بیان احساسات نگارگران کمک کند؛ همچنین تعداد نگاره‌های شاهنامه طهماسبی (۲۵۸ مجلس) نسبت‌به سایر شاهنامه‌های این دوره از رقم بالاتری برخوردار است و این تعداد می‌تواند در بررسی نگاره‌های تحقیق، نکتهٔ مهمی باشد؛ بنابراین به‌دلیل تنوع و تعدد عناصر تصویری با کارکردهای

صورت‌های خیال این شاهنامه برای بررسی انتخاب شده است. همچنین نباید از خاطر برد که فرهنگستان هنر و موزه هنرهای معاصر (۱۳۹۳)تمامی این نگاره‌ها را در یک مجلد منسجم منتشر کرده است.

برای گزینش داستان‌های مرتبط، ابتدا باید صفات و آیین‌های پهلوانی و دلیری انتخاب می‌شدند. آنهایی که ظرفیت به تصویر درآمدن را داشته باشند. به‌طور مثال صفاتی چون راستگویی یا رازداری فاقد این قابلیت بود؛ بنابراین، گزینش این صفات و یا آیین‌ها، مرحلهٔ نخست در انتخاب داستان‌ها بود. همچنین سعی شد در هرکدام از این داستان‌ها، صفات پهلوانی و دلیری متفاوتی انتخاب شود. چون شکار، بازی و فرّ ایزدی. ازاین‌رو سه داستان سور رستم با گردان ایران‌زمین، چوگان‌بازی سیاوش نزد افراسیاب و گذشتن کیخسرو و مادرش فرنگیس همراه گیو از رود جیحون به‌همراه نگاره‌های مربوط در شاهنامهٔ طهماسبی انتخاب شد. در ابتدا استعاره‌های مفهومی دلیری در شعر استخراج و انواع آن مشخص شد؛ سپس هریک از نگاره‌ها از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر تحلیل شد.

نمونهٔ اول: سور رستم با گردان ایران‌زمین

این داستان به دورهٔ پادشاهی کیکاووس مربوط می‌شود. فردوسی روایت می‌کند که گیو به رستم پیشنهاد می‌دهد تا به شکارگاه افراسیاب بروند و هفته‌ای در آن دشت پرنخچیر به شکار و تفریح و باده‌نوشی بپردازند و می‌گوید اگر می‌خواهی شیران را از پای درآوری و گورهای فراوان شکار کنی، تا جایی که آوازهٔ این شکار در دنیا ماندگار شود، این منطقه از سرزمین افراسیاب مناسب این کار است. رستم پیشنهاد گیو را می‌پذیرد. این داستان به یکی از صفات دلیری، یعنی قدرت شکار پهلوان می‌پردازد.

تصویر شماره ۱ نگاره سور رستم با گردان ایران زمین منسوب به میر سیدعلی (شاهنامهٔ طهماسبی، مجموعهٔ هنر اسلامی ناصر خلیلی، لندن)

به مستی چنین گفت یک روز گیو — بـه رستم که ای نامبـردار نیـو
گر ایـدون کـه رای شکـار آیـدت — چو یـوز دونده به کـار آیـدت
بنـخچیـــرگاه رد افراسیـــاب — بپـــوشیـم تـابـان رخ آفتـاب
ز گـرد سـواران و از یـوز و بـاز — بگیـــریـم آرام، روز دراز
به گـــور تـگـاور کمنـد افـگنیم — بـه شمشیـر بـر شیـر بند افگنیم
بـدان دشـت تـوران شـکاری کنیم — که انـدر جهـان یادگاری کنیم
بـدو گـفـت رستـم که بـی کـام تـو — مـبـادا گـذر تـا سـرانجام تـو
سحرگه بـدان دشـت تـوران شویم — ز نخچیـر و از تاختـن نغنویم
بـبـودنـد یکسـر بـرین هـم سـخـن — کسـی رای دیـگـر نیفگند بن
سحـرگه چـو از خـواب بـرخاستند — بـران آرزو رفتـن آراستـنـد
بـرفـتـنـد بـا بـاز و شـاهـیـن و مـهـد — گرازنـده و شـاد تا رود شهـد
بـه نـخـچیـرگـاه رد افـراسـیـاب — زیک‌دست‌ریگ‌وزیک‌دست‌آب

دگر سـو سرخس و بیـابانش پیش گله گشته بر دشت آهو و میش
همه دشـت پر خرگه و خیمه گشت از انبوه آهو سراسیمه گشت...

استعاره‌های مفهومی در متن: به نخچیرگاه رد افراسیاب / بپوشیم تابان رخ آفتاب پوشاندن ⟵ خورشید استعاره‌ای از قدرت شکارکردن پهلوانان ایران‌زمین است (استعارهٔ ساختاری).

۱. ز گرد سواران و از یوز و باز فرازیم همه نیزه‌های دراز ⟵ نیزه‌ها به‌عنوان نماد قدرت به سمت بالا می‌روند (استعارهٔ جهتی).

۲. به گور تکاور کمند افکنیم به شمشیر بر شیر بند افکنیم ⟵ شکار کردن گور و شیر استعاره‌ای از قدرت پهلوان است (استعارهٔ ساختاری).

۳. بر آن دشتِ توران شکاری کنیم که اندر جهان یادگاری کنیم ⟵ جهان به‌مثابهٔ انسان یا صفحه‌ای است که شکار در یاد یا روی آن باقی می‌ماند (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۴. همه دشت پر خرگه و خیمه گشت از انبوه آهو سراسیمه گشت ⟵ دشت همچون موجود زنده از فراوانی آهو سراسیمه شد (استعارهٔ هستی‌شناختی). دشت همچون ظرفی از چادر و خیمه ها پر شد (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۵. ز درّنده شیران زمین شد تهی به پرنده مرغان رسید آگهی ⟵ از قدرت شکار سپاهیان ایران، زمین به‌مثابهٔ ظرفی از شیران درّنده خالی شد (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۶. یکی مرغ هر سوی نخچیر بود اگر کشته گر خستهٔ تیر بود ⟵ شکار کردن پهلوان ایرانی و قدرت او به معنای کشتن و زخمی شدن همهٔ پرندگان و مرغان نخچیر است (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۷. چو یک هفته زین‌گونه با می به دست ببودند شادان دل و می پرست ⟵ شکار برای پهلوان، همراه می نوشیدن وشادمانی است (استعارهٔ ساختاری).

در این نگاره (تصویر شمارهٔ ۱) نگارگر با استفاده از نوع رنگ، فشردگی و خلوتی عناصر، توانسته است قاب‌بندی‌های جداگانه‌ای را در کل نگاره ایجاد کند. این جداسازی به مدد قاب‌بندی، فضا را برای توجه هر چه بیشتر به پهلوان مورد نظر نگارگر، یعنی رستم، آماده ساخته است و با استفاده از زاویهٔ دید هم‌تراز، به مخاطب فرصت همدلی و نزدیکی بیشتری به شخصیت رستم می‌دهد. در بررسی نشانه‌شناختی از شخصیت رستم و نام او کلمه رستم را برآمده از آب می دانند و به همین دلیل نقش انکارناپذیری در سرنوشت ایرانیان دارد (خواجه گیری و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۸۸).

شخصیت رستم به‌واسطهٔ کلاهی که تنها مختص به اوست (پوست سر دیو سپید) و اسب گلگون‌رنگش، رخش، نشاندار شده است (برجستگی). بدین صورت استعارهٔ هستی‌شناختی را که پهلوانی فقط مختص شخصیت رستم است، نشان می‌دهد. در اکثر نگاره‌ها رستم خفتان ببر بیان بر تن دارد؛ اما در این نگاره با پوششی ساده و به رنگ سبز به تصویر کشیده شده که می‌تواند نشان از ساده بودن امر شکار برای رستم باشد (پوشش کنشگر). همچنین چهرهٔ آرام او هنگام شکار شیر نیز، دلیل دیگری بر آسان بودن این کنش برای اوست (ژست کنشگر). نگارگر شکار شیر را به‌تنهایی به رستم اختصاص داده و با انتخاب این کنش‌تعاملی برای او بر قدرت یگانهٔ این پهلوان و استعارهٔ ساختاریِ پهلوانی در شکار شیر تأکید بیشتری کرده است. ازسوی‌دیگر حالت صورت شیرِ درحال‌فرار که وحشت‌زده به شیر شکارشده می‌نگرد نیز به قدرت و بی‌پروایی رستم در شکار اشاره دارد. آهوان و گوران با پیچش و کششی که در فرم بدن‌هایشان ایجاد شده است (مقتضیات صحنه)، حس آشوب و سراسیمگی را القاء می‌کنند. همچنین دهان باز یوز و دندان‌هایش عامل دیگری برای ایجاد ترس و آشوب میان حیوانات است (مقتضیات صحنه) و به استعارهٔ ساختاری دلیری پهلوان در ایجاد حس رعب و وحشت اشاره دارد؛ اما لباس‌ها و کلاه‌های پردار(پوشش کنشگر) نشان از بزرگی مرتبهٔ سرداران ایرانی می‌دهند. گاه شکار در پشت صخره‌ها پنهان شده و قابل‌دیدن نیست؛ اما نگارگر با استفاده از کنش‌ها و ژست‌های مشارکت‌کننده‌ها این مخفی شدن را به‌خوبی بازنمایی

کرده است و همچنین در سمت راست تصویر حیوانات را با صخره‌ها همرنگ می‌کشد و حالت استتارگونه‌ای به آن‌ها می‌بخشد و از طرفی سنگ‌ها را زنده جلوه داده است. با این تکنیک ترس، آشوب و جنبش را در طبیعت به نمایش درآورده است؛ این‌همه نشان از ناامنی دشت و نخجیرگاه به‌واسطهٔ حضور گردان رستم دارد و می‌تواند به گونه‌ای بر استعارهٔ هستی‌شناختی صخره‌ها از دلیری پهلوان در آشوب و ترس تأکید دارد. در قسمت بالای تصویر، شاهدانی با کنش‌های فرعی‌تر مشاهده می‌شوند (مقتضیات انسانی) که با انگشت بر دهان (نشان از حیرت) یا گفتگو کردن با یکدیگر(ژست کنشگر) و بردار نگاه‌شان به اهمیت کنش‌های اصلی (شکار و شکار کردن) تأکید کنند تا بازتاب دلیری پهلوان را از نمایش واکنش‌های شاهدان صحنه بهتر دریابیم. در سنت نگارگری ایرانی تا قبل از دوره صفوی بیان احساسات با نشان دادن اجزای صورت و تغییرات آن چندان معمول نبوده و بیشتر بیان احساسات ازطریق کنش معمول بوده است؛ در دوره صفوی با بزرگتر شدن پیکره‌ها این امر تا حدی محقق شده است. ازاین‌رو نگارگر استعاره مفهومی دلیری در این نبرد را در دو شیوه کنش پهلوان و واکنش شاهدان و ناظران به همراه تأثیرپذیری زمینه (شکارگاه و طبیعت) توزیع کرده است.

نمونهٔ دوم: چوگان‌بازی سیاوش نزد افراسیاب

این داستان مربوط به زمانی است که افراسیاب از سیاوش می‌خواهد که با سرداران تورانی در میدان به چوگان‌بازی برود تا همگان هنرنمایی و مهارت سیاوش را شاهد باشند. سیاوش بعد از اصرار افراسیاب قبول می‌کند و در مقابل هفت سردار تورانی، هفت دلاور ایرانی را به‌عنوان یاران خود در بازی انتخاب می‌کند و بازی چوگان شروع می‌شود.

شبی با سیاوش چنین گفت شاه — که فردا بسازیم هر دو پگاه
که با گوی و چوگان به میدان شویم — زمانی بتازیم و خندان شویم
ز هر کس شنیدم که چوگان تو — نبینند گردان به میدان تو

تو فرزند مایی و زیبای گاه — تو تاج کیانی و پشت سپاه
بدو گفت شاها انوشه بدی — روان را به دیدار توشه بدی
همی از تو جویند شاهان هنر — که یابد به هرکار بر تو گذر
مرا روز روشن به دیدار تست — همی از تو خواهم بد و نیک جست
به شبگیر گردان به میدان شدند — گرازان و تازان و خندان شدند
چنین گفت پس شاه توران بدوی — که یاران گزینیم در زخم گوی
تو باشی بدان روی و زین روی من — بدو نیم هم زین نشان انجمن
سیاوش بدو گفت که ای شهریار — کجا باشدم دست و چوگان به کار
برابر نیارم زدن با تو گوی — به میدان هم‌آورد دیگر بجوی

(باب هشتم، ۲۴۱ و ۲۴۲)

تصویر شماره ۲ ، چوگان‌بازی سیاوش نزد افراسیاب
(شاهنامهٔ طهماسبی اثر میر مصور، موزهٔ هنرهای معاصر تهران، ۱۳۹۲)

استعاره‌های مفهومی در متن

۱. خروش تبیره ز میدان بخاست ⟵ صدا همچون شیء از زمین به بالا رفت (استعاره هستی‌شناختی و جهتی).

۲. از آواز صبح و دم کرّه نای ⟵ صبح همچون موجود زنده آواز می‌خواند (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۳. تو گفتی بجنبید میدان زجای ⟵ میدان مسابقه از شدت صدا می‌جنبید (استعارهٔ هستی‌شناختی) .

۴. بفرمود پس شهریار بلند ⟵ شهریار به‌واسطهٔ قدرتش بلند و والا است (استعارهٔ جهتی).

۵. تو گفتی سپهرش همی‌برکشید ⟵ آسمان همانند موجودی زنده گوی را به بر خود کشید (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۶. چنان شد که با ماه دیدار کرد ⟵ گوی به‌مثابهٔ موجودی جاندار که چشم دارد با ماه که آن هم به‌عنوان موجودی زنده بینا است، یکدیگر را دیدند (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۷. سر نامداران برآمد زخواب ⟵ نامداران گویی از خواب بیدار شدند و به قدرت سیاوش پی‌بردند (استعارهٔ ساختاری).

۸. همی‌ساختند هر دو لشکر نبرد ⟵ مسابقهٔ چوگان همانند نبرد است (استعارهٔ ساختاری).

۹. ازین سوی و زآن سوی پر از گفتگوی ⟵ میدان مسابقه همانند ظرف از گفتگو پر شده است (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۱۰. که میدان شما را و چوگان و گوی ⟵ مسابقهٔ چوگان همانند میدان است (استعارهٔ ساختاری).

۱۱. به کردار آتش همی‌تاختند ◄——— همانند شعله‌های آتش با سرعت تاختند (استعارهٔ ساختاری).

۱۲. که میدان بازیست یا کارزار ◄——— مقایسهٔ میدان بازی با میدان جنگ (استعارهٔ ساختاری).

۱۳. بدانست که آن پهلوانی چه بود ◄——— پهلوانی استعاره‌ای از تدبیر و گفتهٔ سیاوش (استعارهٔ ساختاری).

میرمصور در این نگاره قسمتی از داستان را برای نمایش انتخاب کرده است که سیاوش وارد میدان شد و نوازندگان بر طبل‌ها کوبیدند و بر شیپورها دمیدند و از آغاز مسابقه‌ای پرهیاهو را خبر می‌دهند. او برای نشان دادن شروع ماجرا، نوازندگانِ سوار بر اسب را ازسمت راست به نمایش درآورده است (ارزش اطلاعات). شیپورها به‌سمت بالا رفته وتا نزدیکی ابرها کشیده شده است؛ همچنین جهت دستانی که چوب طبل‌ها را گرفته‌اند به‌سمت بالا قرار دارند (استعاره جهتی) و نشان از کوبش و قدرت صدایی دارد که در روایت نیز به آن اشاره شده است. بعد از انتخاب این لحظه، استعاره‌های دیگری همچون جهت چوب‌های چوگان و چیدمان سواران و نشاندارکردن شخصیت‌های مورد نظر داستان (سیاوش و افراسیاب) را به تصویر اضافه کرده است تا به درک مخاطب از روایت و بیان منظورش کمک کند.

در جلوی نوازندگان، افراسیاب سوار بر اسب مشاهده می‌شود که خدمتکاران با ظروف غذا و نوشیدنی (مقتضیات ابزاری)، در حال پذیرایی از او هستند و از بالا شاهد هنرنمایی سیاوش در میدان چوگان‌بازی است. جایگاه او در بالا (استعاره جهتی)، بردار نگاه خدمتکاران و ابزارهایی مثل وسایل پذیرایی بیانگر قدرت و اهمیت افراسیاب است. همچنین کلاه چندپر افراسیاب او را از بقیهٔ مشارکت‌کنندگان متمایز ساخته است (نشانداری) که اشاره‌ای به استعارهٔ هستی‌شناختی است.

این نگاره یکی از معدود نگاره‌هایی است که سرداران و قهرمانان ایرانی و تورانی به‌دور از جنگ و زره و تیر و کمان به نمایش درآمده‌اند و چوب‌های بازی جایگزین

ابزار همیشگی آن‌ها شده است (مقتضیات ابزاری) وسرداران ایران و توران در فضای مسالمت آمیزی به رقابت و بازی می‌پردازند. با توجه به متن داستان، نگارگر نیز با مهارتی خاص، مشارکت‌کننده‌ها را در چیدمانی دایره‌ای شکل که تداعی‌گر کنشی تعامل است و نه کنشی تقابلی نشان می‌دهد، هفت ایرانی را در برابر هفت تورانی قرار داده است؛ حالت‌ها و ژست‌های اسب‌های دیگر در میدان نیز هیجانِ بازی را به نمایش درآورده‌اند (مقتضیات مکانی و صحنه). همچنین تنوع و توازن رنگ در پوشش سواران ایرانی و تورانی، فضای دودستگیِ دشمنان دیرینه، ایران و توران را از بین برده است. سیاوش با کلاه سه‌پر (نشان‌داری) از دیگر سواران حاضر در میدان قابل‌تشخیص است و حیرت تورانیان با ژست‌هایی همچون گفتگوکردن با هم به نمایش درآمده است؛ به‌طور مثال در سمت راست و پایین تصویر و همچنین دو شاهد در سمت چپ و بالای تصویر بردار نگاه مشارکت‌کنندگان به‌سوی هم کنش تعاملی گفتگو را شکل داده است و همچنین سوار دیگری از تورانیان انگشت‌بردهان میزان حیرت و تعجب خود را از مهارت سیاوش نشان داده است (ظاهر مشارکت‌کنندگان). ازسوی‌دیگر حضور شاهدانی از پشت تپه‌ها و بردار نگاهشان به‌سمت میدان مسابقه بر اهمیت واقعه افزوده است (مقتضیات انسانی).

نمونهٔ سوم: گذشتن کیخسرو و مادرش فرنگیس همراه گیو از رود جیحون

این داستان به گذر کردن کیخسرو و مادرش به‌همراه گیو از رود جحیون می‌پردازد که در زیر به ابیاتی چند از این ماجرا اشاره می‌شود:

که من بی‌گمانم که افراسیاب	بیاید دمان تا لب رود آب
مرا برکشد زنده بر دار خوار	فرنگیس را با تو ای شهریار
به آب افگند ماهیان‌تان خورند	و گر زیر نعل اندرون بسپرند
بدو گفت کیخسرو اینست و بس	پناهم به یزدان فریادرس
فرود آمد از باره راه‌جو	بمالید و بنهاد بر خاک روی
همی گفت پشت و پناهم تویی	نماینده رای و راهم تویی

درستی و پستی مرا فرّ تست | روان و خرد سایه پرّ تست
به آب اندرون دلفزایم تویی | به خشکی همان رهنمایم تویی
به آب اندر افگند خسرو سیاه | چو کشتی همی راند تا باژگاه
پس او فرنگیس و گیو دلیر | نترسد ز جیحون و زان آب شیر
بدان سو گذشتند هر سه درست | جهانجوی خسرو سر و تن بشست
بدان نیستان در نیایش گرفت | جهان آفرین را ستایش گرفت
چو از رود کردند هر سه گذر | نگهبان کشتی شد آسیمه سر
به یاران چنین گفت کاینت شگفت | کزین برتر اندیشه نتوان گرفت

وقتی خبر رفتن کیخسرو و فرنگیس به افراسیاب می‌رسد، افراسیاب خشمگین با لشکری به تعقیب آنان می‌رود. در این میان، کیخسرو و مادرش به‌همراه گیو به کنار جیحون رسیدند و از رودبان درخواست کشتی کردند تا بتوانند از رود عبور کنند و به او وعدهٔ زر و سیم دادند؛ اما رودبان در ازای دادن کشتی از گیو، اسب و زره و فرنگیس را طلب می‌کند (زرهی که متعلق‌به کیخسرو بود و هیچ سلاحی به آن کارگر نبود). گیو خشمگین می‌شود و به کیخسرو می‌گوید که باید با تکیه بر فرّ ایزدی کیخسرو و یاری پروردگار اسب‌ها را به رود بیاندازیم و از آب گذر کنیم وگرنه اسیر افراسیاب می‌شویم. به‌این‌ترتیب آن‌ها از رود به سلامت گذر می‌کنند و رودبان را متحیّر و شگفت‌زده می‌سازند.

استعاره‌های مفهومی در متن

۱. به بد آب را کی بود با تو راه ⟵ آب با تو بدی نمی‌کند (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۲. شهریار ⟵ استعاره‌ای برای اسم کیخسرو (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۳. به چهره به‌سان شباهنگ شد ⟵ صورت کیخسرو همانند ستاره در شب می‌درخشد (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۴. چو کشتی همی‌راند تا باژگاه ⟵ کیخسرو اسبش را همانند کشتی بر آب راند (استعارهٔ ساختاری).

۵. پسِ او فرنگیس و گیو دلیر ⟵ فرنگیس و گیو پشت سر کیخسرو حرکت کردند و کیخسرو به‌واسطهٔ فرّ خود راهگشای آنان است و در جلو می‌رود (استعارهٔ جهتی).

۶. نگهبان کشتی شد آسیمه‌سر ⟵ پریشانی سر استعاره‌ای از اضطراب نگهبان (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۷. کزین برتر اندازه نتوان گرفت ⟵ شگفتی کار سیاوش را همانند شیئی برای اندازه‌گیری در نظر می‌گیرد (استعارهٔ هستی‌شناختی).

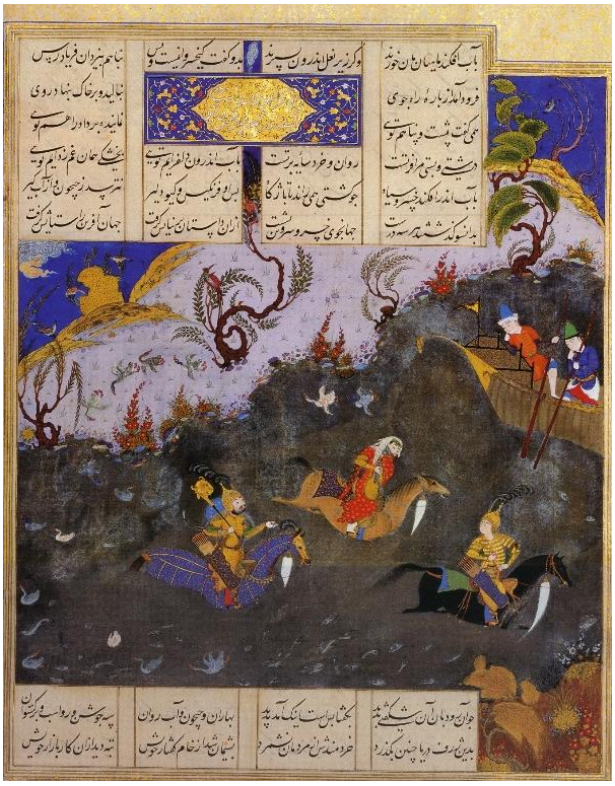
۸. چنین مایه‌ور با گهر شهریار⟵ مایه‌ور و با گهر استعاره‌ای به‌جای کیخسرو (استعارهٔ هستی‌شاختی).

۹. که کردی کسی زآب جیحون زمین⟵ از آب همانند زمین گذر کردن (استعارهٔ ساختاری).

۱۰. بهاران و این آب با موج تیز⟵ شدت موج همچون جسم برنده‌ای تیز است (استعارهٔ هستی‌شناختی).

۱۱. چو گفتی هوا داشت‌شان در کنار ⟵ راحتی حرکتشان گویا نیرویی هوای آنها را داشت (استعارهٔ ساختاری).

۱۲. و یاشان ز باد وزان زاده‌اند ⟵ سبک وزنی آنها به مثابهٔ زاده شدن از باد بود (استعارهٔ ساختاری).



تصویر ۳، گذر کیخسرو و فرنگیس از رود جیحون
شاهنامهٔ طهماسبی، چاپ میرمصور:۱۳۹۲، موزهٔ هنرهای معاصر تهران

در این نگاره (تصویر ۳)، دو اتفاقی که در روایت پشت سرهم آمده، در یک زمان به تصویر کشیده شده است. در داستان فردوسی ابتدا کیخسرو و مادرش فرنگیس به‌همراه گیو از جیحون عبور می‌کنند و بعداز آن، رودبان کشتی را به آب می‌اندازد و به‌دنبال آنها برای عذرخواهی و تقدیم هدایا می‌رود؛ اما در این نگاره رودبان و همراهش سوار بر کشتی شاهد این گذر کردنِ معجزه‌وار هستند. حضور آنها در یک قاب تصویر از چند نظر به بیان بنیاد ساختاری این نگاره که همان فرّ ایزدی کیخسرو و خطر کردن پهلوان است کمک می‌کند. تصویر همانند اکثر نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی از نمای دور و با زاویه دیدی هم‌تراز به نظر می‌رسد و به بیننده امکان مشاهده و کشف

شخصیت‌ها را در یک موقعیت مکانی گسترده می‌دهد. به‌غیر از قاب‌بندی مشخص اشعار، سه قاب دیگر با کمک رنگ و عناصر بافت زمینه در نگاره شکل گرفته‌اند که هر سه دارای خطی شیب‌دار از بالای سمت راست تصویر به‌سمت پایین چپ تصویر هستند (ترکیب‌بندی). نگارگر هوشمندانه این شیب را برای نشان دادن جریان رودخانهٔ جیحون انتخاب کرده است (تصویر۳). قابی که بیشترین فضا را برای نشان دادن واقعهٔ داستان به آن اختصاص داده، با رنگی که در اصل نقره‌ای بوده و بر اثر مرور زمان به‌صورت رنگی تیره درآمده است. در مرکز این قاب مثلثی که از چیدمان سه شخصیت اصلی این داستان تشکیل شده است نظر بیننده را به خود جلب می‌کند. مثلثی که در رأس آن فرنگیس با لباس قرمز رنگ و سربند و خال روی صورتش به‌راحتی قابل‌تشخیص است (تصویر ۴).

تصویر ۴ (قسمتی از نگارهٔ گذر کیخسرو)

حرکت قهرمانان داستان در این رود پرخروش از چپ به راست نشان از موقعیت مکانی توران و ایران دارد. موقعیت ایران نیز به‌عنوان مکانی بهتر و والاتر در سمت راست

قرار گرفته است (ارزش اطلاعات). کیخسرو به‌واسطهٔ فرّ ایزدیش سوار بر اسب سیاه خود از باقی همراهان جلوتر حرکت می‌کند (استعارهٔ جهتی) و گیو پهلوان نیز به‌دنبال آن‌ها در حرکت است. نگارگر در اینجا گیو را به‌راحتی با ابزارهایی همچون گرز گاوسر و کلاه سه‌پر (نشانداری) به مخاطب معرفی می‌کند. بردار نگاه کیخسرو و گیو و حالت و ژست دست‌هایشان در کنشی تعاملی بیانگر گفتگوی آنها در حرکت است؛ گفتگویی که نشانی از تنش و بحران در آن نیست و سبکباری آنان در این حرکت را به تصویر می‌کشد. در داستان فردوسی، رودبان از مشاهدهٔ این عبور معجزه‌وار غرق حیرت و شگفتی می‌شود؛ بنابراین نقش این مشاهده‌گر برای بازنمایی قدرت و فرّه ایزدی کیخسرو مهم و موثر است. نگارگر نیز به این نکته توجه داشته و تصمیم گرفته مکان و موقعیت را برای این مشاهده در بهترین فضا فراهم کند. به همین دلیل در بالای قاب رودخانه کشتی رودبان را قرار داده تا تسلط کامل به این عبور داشته باشد (ترکیب‌بندی). در کشتی، رودبان و همراهش بهت و حیرتشان را با حالت انگشت‌بردهان (ظاهر کنشگر) و خط برداری نگاهشان به‌سمت عبور این سه نفر (تصویر گذرا) نشان می‌دهند. ازسوی دیگر، نگارگر با قرار دادن کشتی در کنار اسب‌های کیخسرو و همراهانش عمق رود جیحون را به‌خوبی نشان می‌دهد (مقتضیات ابزاری). حضور پرندگان و جهت‌های مختلف پروازشان و نمایش ماهیان درسطح رود نشان از خروش جیحون در فصل بهار دارد. تصاویری ناگذرا که مقتضیاتش بدون وجود هدفی خاص در خدمت بیانگری مفهوم مورد نظرتصویرگر قرار دارند. این نکته هم قابل‌توجه است که خروش و التهابی که در طبیعت دیده می‌شود در کنش سه قهرمان داستان و مرکب‌هاشان به‌واسطهٔ فرّ ایزدی راه نیافته است. در قاب‌بندی دوم در سمت چپ که نمادی از سرزمین توران است پیچش درختان و بوته‌ها و پرندگان در حال پرواز طبیعت را در حالتی از احساس شور و هیجان نشان می‌دهد؛ هیجانی که حاصل این عبور شگفت‌انگیز است (مقتضیات صحنه). سرانجام در قاب کوچک سوم که به آسمان اختصاص داده شده است، رنگ آبی دیده می‌شودکه طبق قراردادهای نگارگری نشان از شب دارد و به نظر می‌رسد

عبور از جیحون در شب شجاعت و نیروی ایمان بیشتری را طلب می‌کند که کیخسرو به‌واسطهٔ فرّه ایزدی از آن بهرمند است. در اینجا نگارگر عنصرتصویری جدید به نگاره اضافه کرده و از امکانات و ابزار تصویرگری برای بیان مفهوم مورد نظر داستان استفاده کرده است. در این نگاره نیز، کنش مستقیمی بین دو پهلوان مشاهده نمی‌شود و عملی که کیخسرو انجام داده، نوعی پیروزی غیرمستقیم بر نیروی طبیعت است که به مدد و یاری از فرّ ایزدی انجام پذیرفته است؛ بنابراین مانند دو نگارهٔ پیشین که کنش پهلوان تن‌به‌تن نیست، فردوسی با کمک استعاره‌های زمینه‌ساز (۱۰ عدد) به اهمیت کنش پهلوان و بزرگی و اعجاز عملش اشاره کرده است. از ۴ استعاره‌ای که نگارگر آنها را حذف کرده است، دو مورد مربوط به استعاره‌های هستی‌شناختی است که سیاوش را به ستاره یا مایه‌ور بودن همانند کرده است یا به زاده شدن او از باد اشاره کرده که نگارگر ترجیح داده است با قراردادهای دیگری چون اسب سیاوش و کلاه پردار و پیش‌تازی او را به مخاطب معرفی کند؛ در عین حال که هم‌زمانی نمایش این استعاره‌ها در یک نگاره مقدور نیست، حذف آن‌ها به‌منظور انسجام روایت تصویری، انتخابی معقولانه به نظر می‌رسد. عناصر تصویری که نگارگر به تصویر اضافه کرده یا در ارتباط با معرفی شخصیت‌های داستان بوده است یا درجهت نشان دادن خروش رود جیحون و مشاهدهٔ بهتر کنش پهلوان و خطر کردن او.

نتیجه‌گیری

ازجمع‌بندی تحلیل‌ها با محوریت بررسی استعاره‌های مفهومی دلیری در متن و تصویر، می‌توان به نتایج زیر دست یافت (جدول شماره۲).

جدول شماره ۲ (میزان تطبیق انواع استعاره‌های مفهومی در۳ روایت از شاهنامه و نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی)

نام داستان	نگاره	استعاره‌های هستی‌شناختی	استعاره‌های ساختاری	استعاره‌های جهتی	استعاره‌های منطبق با تصویر	استعاره‌های حذف شده	استعاره‌های اضافه شده در تصویر

سور رستم با گردان ایران زمین	تصویر ۱	۵ عدد متنی ۴عدد تصویری	۳ عدد متنی ۲عدد تصویری	۱ عدد متنی ۱عدد تصویری	۵ انطباق	۴ عدد حذف	۹ عدد اضافه
		۹عدد	۵ عدد	۲عدد			
چوگان بازی سیاوش	تصویر ۲	۵ عدد متن ۲عدد تصویری	۷ عددمتن ۲عدد تصویری	۲ عدد متنی ۱عدد تصویری	۸ انطباق	۶ عدد حذف	۵ اضافه
		۷ عدد	۹ عدد	۳عدد			
عبورکیخسرو وفرنگیس	تصویر ۳	۹ عدد متنی ۲عدد تصویری مجموع: ۱۱عدد	۴ عدد متنی ۱عددت صویری مجموع: ۵ عدد	۱ عدد متنی ۳عدد تصویری مجموع: ۴عدد	۹ انطباق	۵ حذف	۶ اضافه

استعاره‌ها در متن به دو دستهٔ مستقل و وابسته به متن تقسیم می‌شوند. فردوسی بسته به موضوع داستان، گاه به صفات پهلوان اشارهٔ مستقیم داشته و گاهی به استعاره‌هایی که زمینه‌ساز کنش پهلوانی است یا استعاره‌هایی که پس از کنش ایجاد شده‌اند. استعاره‌هایی که هم در متن شعر و هم در تصویر مشاهده می‌شود، در دستهٔ استعاره‌های منطبق قرار می‌گیرند. در بعضی از نگاره‌ها استعاره‌های توصیف‌شده در شعر همزمان در تصویر دیده نمی‌شود و نقاش بنابه تشخیص خود یا جبر و محدودیت‌های بصری از آنها استفاده نکرده است که در دسته استعاره‌های حذف‌شده قرار می‌گیرند. در قسمت‌هایی از نگاره‌ها، استعاره‌های مفهومی تصویری به کار رفته که در متن و کلام فردوسی به آنها اشاره‌ای نشده و نگارگر خود مبدع این بازنمایی‌ها بوده که آنها هم جزو استعاره‌های افزوده شده است. گاهی نگارگر از قراردادهای نگارگری برای نمود این استعاره‌ها استفاده کرده است. در همهٔ نگاره‌ها و اشعار بررسی‌شده، هر سه نوع استعارهٔ هستی‌شناختی، ساختاری و جهتی به کار رفته است. همچنین با توجه به جدول شمارهٔ ۲ دربارهٔ مورد میزان انطباق مفاهیم استعاری می‌توان گفت بیش از ۵۰ در صد بین استعاره‌های کلامی و نمود تصویری آن در نگاره‌ها و اشعار انطباق وجود دارد. حذف بعضی از استعاره‌ها به چند دلیل صورت گرفته که این دلایل به شرح زیر است:

گاهی نگارگر بنابه انتخاب صحنه‌ای از روایت، نمی‌تواند از استعاره‌های دیگری که در داستان آورده شده، استفاده کند و مجبور به حذف بعضی از آنها می‌شود که احتمالاً مربوط به قبل یا بعد از صحنهٔ انتخابی اوست. گاهی نیز به دلیل تعدد این استعاره‌ها مجبور به انتخاب یکی از آنها می‌شود؛ مثلاً میان صفات نسبت‌داده‌شده به پهلوان به‌عنوان موجودی پرقدرت مثل شیر یا اژدها یکی را بر دیگری ترجیح داده است. در مواردی نیز بعضی از استعاره‌های ساختاری را حذف کرده است؛ چراکه بازنمایی چنین استعاره‌هایی انسجام و واقع‌گرایی روایت تصویر را بر هم خواهد زد (مثل از باد زاده شدن سیاوش در گذر کردن از رود جیحون). گاهی این حذف به‌دلیل ناتوانی تصویر در بازنمایی بعضی صفات، مثل خردمندی پهلوان، صورت می‌گیرد.

فردوسی گاه در شعر، استعارات هستی‌شناختی خود را در اشاره به خورشید یا ماه به کار برده است که به نظر می‌رسد نگارگر به‌خاطر اصول و موازین فکری و عرفانی خود، از بازنمایی چنین استعاراتی خودداری کرده است؛ مثل زمانی که در روایت چوگان بازی سیاوش نزد افراسیاب می‌گوید: از شدت ضربهٔ سیاوش، گوی با ماه دیدار کرد. شاید دلیل به کار نبردن استعارهٔ ماه این باشد که در نگارگریِ آن زمان، اجرام آسمانی بازنمایی عینی ندارند و فقط عنصر رنگ (طلایی یا آبی) نمود روز یا شب است. «پدیده های طبیعی، از قبیل آسمان و زمین، به‌واسطهٔ قرارگرفتن‌شان در جهات بالا و پایین، با مفاهیم انتزاعی و ارزشی پیوند می‌یابند، بدون آنکه ارتباطی طبیعی و ذاتی میان آنها و این مفاهیم برقرار باشد» (موسوی و رحیمی، ۱۳۹۹، ۴۹۲).

شاید بتوان گفت تنها فرم ابرها در بیانگری احساسی روایت نقش دارد. گاهی نگارگر از تمهید بازنمایی شاهدانی که اغلب انگشت‌بردهان و متحیر به تماشای کنش پهلوان مشغول هستند، استفاده کرده و به‌این‌ترتیب بر ابداعات خود به تصویر افزوده است. هرچند ترسیم چنین افردی به‌عنوان شاهدان واقعه در سنت نگارگری ایرانی

معمول بوده است. آنها چون مخاطبان یک صحنهٔ نمایش سعی می‌کنند با واکنش‌های خویش میان کنش و واکنش صحنه پیوندی برقرار کنند. در مواردی نیز شاهدان انسانی حضور ندارند؛ اما مقتضیات حیوانی و گاهی مستتر در سنگ‌ها و طبیعت جایگزین انسانها شده‌اند و استعارات جدیدتری همچون زنده جلوه دادن طبیعت بی‌جان را آفریده است. به نظر می‌رسد میزان وابستگی و التزام نگارگر در خدمت متن و بیان استعارات مرتبط با پهلوانی کاملاً منطبق با متن شاهنامه نیست؛ در عین آنکه به محور روایی متن وفادار است و نگاره‌ها در خدمت مهم‌ترین بیان اتفاقات وکنش‌ها و تصویرگری موضوعات است، گزینش صحنه، حذف پاره‌ای از استعارات مفهومی و همچنین اضافه نمودن عناصری در جهت تقویت حالات و افزودن عناصر صحنه و... ازسوی نگارگر سبب شده تاحدودی نگاره‌ها بیانگری مستقل از متن را به مخاطب عرضه کنند. گمان می‌رود انواع تمهیداتی که نگارگر برای تصویرگری متن به کار برده، در جهت افزون‌سازی و تشدید استعاره‌های پهلوانی در متن یا در خدمت آن است. نگارگری که خود مسلط به زبان و شعر فارسی است، به فراست می‌داندکه امکان بیانگری و بازنمایی نشانه‌های زبانی نسبت‌به نشانه‌های تصویری، بیشتر و متنوع‌تر است. ازاین‌رو با راهبردهایی چون تطبیق، نشانداری و برجسته‌سازی، حذف، و ابداع در تصویر سعی کرده گذر از صفات و استعارات پهلوانی از متن به تصویر (نشانهٔ نمادین به نشانهٔ شمایلی‌نمایه‌ای) را این‌گونه امکان‌پذیر سازد. همچنین او با انتخاب زاویهٔ دید باز برای بازنمایی کنش‌های متفاوت، امکان بیشتری را برای خود فراهم می‌سازد و به مخاطب فرصت دیدن وقایع بیشتری را می‌دهد و با استفاده از نشانداری، ترکیب‌بندی و قاب‌بندی، ماجرا را برای بیننده ملموس و شخصیت‌ها را با او آشنا می‌کند.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۹۹)، **نگارگری ایران**، چاپ پنجم.تهران: سمت.

- استوار نامقی، سیدمحمدامین (۱۳۹۲)، **استعارهٔ مفهومی رد در شاهنامه**، در مجموعه مقاله‌های شاهنامه و پژوهش‌های آیینی به کوشش فرزاد قائمی، مؤسسه چاپ انتشارات فردوسی مشهد، چاپ نخست، صص۳۹۹-۴۱۸.

- اعظم کثیری، آتوسا (۱۳۹۰)، پایان‌نامه دکتری «**نشانه‌شناسی هنری پهلوان در شاهنامهٔ طهماسبی**»، پژوهش هنر، تهران، پردیس هنرهای زیبا.

- پاکباز، رویین (۱۳۸۷)، **نقاشی ایران از دیرباز تا امروز**، تهران: زرین و سیمین.

- پهلوان‌نژاد، محمدرضا (۱۳۹۱)، **بررسی قیاس و استعارهٔ شناختی در هفت‌خان رستم شاهنامهٔ فردوسی**، مجموعه مقالات هشتمین همایش زبانشناسی ایران، صص ۸۰-۹۰.

- خاتمی‌نیا، میثم (۱۳۹۹)، پایان‌نامه دکتری «**تحلیل انتقادی استعاره مفهومی در شاهنامهٔ فردوسی**»، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی.

- خواجه‌گیری، طاهره، شجری، رضا، شمیسا، سیروس، راستگوفر، سید محمد (۱۳۹۹)، «**نشانه‌شناسی خویشکاری نام رستم در شاهنامه**»، مطالعات زبانی و بلاغی ، ۱۱ (۲۲)، ص ۱۶۱-۱۹۰.

- دانشمندی، حسن؛ نیکویی، علیرضا؛ رمضانی نژاد، رحیم؛ بهرامی پور، بهرام (۱۳۸۵)، «**مقایسهٔ صفات اصلی پهلوانی در شاهنامه**»، نشریهٔ المپیک: دوره ۱۴، شمارهٔ ، صص ۸۳-۹۰.

- دبیرسیاقی، سید محمد(۱۳۹۳)، **برگردان روایت‌گونهٔ شاهنامهٔ فردوسی به نثر**، چاپ سیزدهم، تهران: قطره.

- سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی کابردی**، چاپ اول، تهران: علمی.

- شاهنامهٔ طهماسبی (۱۳۹۲)، چاپ اول، **نشر آثار هنری متن**، تهران: خانهٔ فرهنگ و هنر گویا.

- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹)، **شاهنامه به تصحیح ژول مل**، چاپ پنجم، تهران: سخن.

- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۱)، شاهنامهٔ فردوسی، چاپ اول، تهران: نشر کارگاه فیلم و گرافیک سپاس.

- فاطمی، فتانه السادات (۱۳۹۶)، «**مطالعه و ارزیابی میزان تطابق استعاره‌های مفهومی کلامی و غیرکلامیِ (مصوّر) حوزه مفهومی جنگ در داستان‌های شاهنامه فردوسی از منظر زبان‌شناسی شناختی**»، زبانشناسی همگانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

- صدری، مینا؛ عصمتی، حسین (۱۳۹۸)، «**ترجمان تصویری صورخیال ادبی در شش نگاره شاهنامه تهماسبی**»، فصلنامه نگره، دوره ۱۴، شماره ۵۲، صص ۲۵-۳۷.

- عصمتی، حسین (۱۳۹۴)، پایان‌نامه دکتری «**تأثیر بیان تصویری شاهنامهٔ فردوسی بر نگاره‌های شاهنامه‌های بایسنقری و تهماسبی**»، تاریخ تحلیلی تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر.

- ـــــــــــ (۱۴۰۱)، **صورخیال در نسخه‌های مصور**، تهران: سوره مهر.

- کاظمینی، کاظم (۱۳۴۹)، **عیاران با ویژگی‌های پهلوانی از تاریخ اجتماعی و قومی ایران**، تهران: چاپ میهن.

- کامران، افسانه (۱۳۹۲)، پایان‌نامه دکتری «**نشانه‌شناسی دو دهه عکس خانوادگی در ایران، دههٔ ۵۰ و ۸۰ شمسی**»، پژوهش هنر، دانشگاه الزهراء، دانشگاه هنر.

- کووچش، زلتن (۱۳۹۳)، **مقدمهٔ کاربردی بر استعاره**، ترجمهٔ شیرین پورابراهیم، تهران: سمت.

- کزازی، میر جلال الدین؛ رضوی، مسعود (۱۳۸۹)، «**پهلوانی و جوانمردی در شاهنامهٔ فردوسی**»، نشریهٔ اطلاعات حکمت و معرفت، شمارهٔ ۶، صص، ۴-۷.

- لیکاف، جرج؛ جانسون، مارک (۱۳۹۴)، **استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم**، ترجمهٔ هاجر آقاابراهیمی، تهران: علم.

- لیوون، تئوون (۱۳۹۵)، **آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی**، ترجمهٔ محسن نوبخت. چاپ اول، تهران: علمی.

- مرجع‌زاده، سعیده (۱۳۸۷)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد «**آیین‌های پهلوانی و رزم در شاهنامهٔ فردوسی**» ، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه با هنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

- محمودی بختیاری، بهروز؛ سراج، اشرف (۱۳۹۷)، «**استعاره‌های مفهومی حوزهٔ اخلاق در شاهنامهٔ فردوسی**»، نشریهٔ پژوهش‌نامه اخلاق، شماره ۴۰، صص ۱۲۷-۱۴۲.

- موسوی، شایسته سادات؛ رحیمی، محمود (۱۳۹۹)، « **زمین و آسمان بر محور استعاره**»، مطالعات زبانی و بلاغی، شماره ۲۲، صص ۴۹۶-۴۷۱.